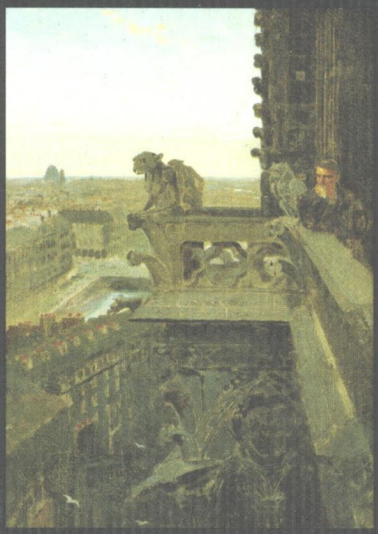
JACQUES RANCIERE

SUSKUN SÖZ



Fransızcadan Çeviren: Ayşe Deniz Temiz

MONOKL
Yazın

Jacques Ranciere
Suskun Söz

Yaşayan en önemli filozoflar arasında sayılan Jacques Ranciere, 1965 yılında Althusser'in hazırladığı *Kapital'i Okumak* derlemesindeki yazısıyla adını duyurdu. Fransa'da devrimci ve politik felsefeyi alt üst eden 1968 olayı ile birlikte Ranciere, Althusser çizigisinden ayrılmıştır. Ranciere, 68 olayı ile birlikte, seçkinci felsefi ve politik bilgi ile kitlesel devrimci olaylar arasındaki uyumsuzluğu bizzat yaşamıştır. Devrimci olayı yükselten halk sınıfları ile devrimin teorisini yapanlar arasındaki büyük farkı gözlemlemiştir. Ranciere sonraki araştırmalarında da, özellikle işçi sınıfının göz ardı edilen bilme ve yaşama tarzlarını ele alarak, söz konusu farkın tarihsel kökenlerini incelemiş ve geliştirmiştir. Demokrasi ve anarşi kavramı onun yapıtlarında yeni anlamlar kazanmıştır.

Ranciere politik söylem hattındaki yapıtlarına, duyulurun paylaşımı ve duyumsama deneyimi temelinde estetik ve edebi temeller de eklemiştir. Sinema ve edebiyat alanındaki çalışmaları onu en önde gelen estetik teorisyenlerinden birisi konumuna yükseltmiştir. *Proleterlerin Gecesi* ve *Aisthesis* en önemli yapıtlarındandır. Ayrıca Metis Yayınları'ndan da çeşitli kitapları Türkçeye kazandırılmıştır.

Monokl Onur Kurulu üyesi de olan Fransız Filozof Jacques Ranciere, 2013 yılında Monokl'un onur konuğu olarak İstanbul'da çeşitli konferanslar vermiştir.

Monokl'dan yayıma hazırlananlar:

1- *Aisthesis*
2- *Uyuşmazlık*
3- *Proleterlerin Gecesi*

MonoKL Yayınları

1- **Ahmet Soysal** / *İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika*
2- **Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*
3- **Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*
4- **Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I ve II*
5- **Thomas de Quincey** / *Immanuel Kant'ın Son Günleri*
6- **Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*
7- **Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*
8- **Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*
9- **Arthur Machen** / *Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık*
10- **Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov** / *Yamuk Bakan Öyküler (seçki)*
11- **Marguerite Duras** / *Yıkmak Diyor Kadın*
12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*
13- **Hervé Le Tellier** / *Bar Sonatları*
14- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*
15- **Alain Badiou-Barbara Cassin** / *Heidegger, Nazizm, Kadınlar, Felsefe*
16- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*
17- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*
18- **Peter Sloterdijk** / *Derrida, Bir Mısırlı*
19- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*
20- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*
21- **Giorgio Agamben** / *Dispozitif Nedir? Dost*
22- **Felix Guattari** / *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*
23- **Robert E. Howard** / *Almuric*
24- **Christian Bobin** / *Eksik Parça*
25- **Juan Pablo Villalobos** / *Tavşan Deliğinde Fiesta*
26- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto Cilt I*
27- **Hervé Le Tellier** / *Aşktan Bu Kadar*
28- **Peter Ackroyd** / *Platon Günlükleri*
29- **Vladimir Jankélevitch** / *Ölümü Düşünmek*
30- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*
31- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*
32- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*
33- **Ahmet Soysal** / *Uzun Çizgi*

34- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*
35- **Gianni Vattimo-Santiago Zabala** / *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*
36- **Antonio Negri** / *Sürgün*
37- **Jacques Lacan** / *Televizyon*
38- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*
39- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*
40- **Antonio Negri** / *Sanat ve Çokluk*
41- **A. Badiou, S. Zizek, J. L. Nancy, A. Soysal, G. Çıtak, I. Ergüden, J. Rogozinski, V. Çelebi, G. S. Tanyıldız, B. Stiegler** / *Direnişi Düşünmek*
42- **Hugh Howey** / *Silo: Wool 1*
43- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*
44- **G. Willow Wilson** / *Elif*
45- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*
46- **Catheryıne M. Valente** / *Ölümsüz*
47- **Péter Zilahy** / *Son Pencere - Zürafa*
48- **Jacques Lacan** / *Baba-nın-Adları*
49- **Jean-Luc Marion** / *Görünürün Kesişimi*
50- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto 2*
51- **Saralı Kofman** / *Ordener Sokağı, Labat Sokağı*
52- **Luis Fernando Verissimo** / *Borges ve Sonsuz Orangutanlar*
53- **Christian Bobin** / *Yerlerde Bir Aziz*
54- **Ahmet Soysal** / *Canlı Alev*
55- **Karl Ove Knausgaard** / *Kavgam Cilt I*
56- **Donald Barthelme** / *Kırk Öykü*
57- **Ahmet Soysal** / *Yolun Farkı*
58- **Alain Badiou** / *Gerçek Mutluluğun Metafiziği*
59- **Slavoj Žižek** / *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*
60- **Isaac Asimov** / *Sonsuzluğun Sonu*
61- **Ballard, Bisson, Blumlein, Borges, Coyle, Crumb, Emshwiller, Filippo, Ford, Goss, Gunn, Kafka, Knight, Lethem, Mairowitz, Roth, Rucker, Scholz, Yellin** / *Kafkaesk Öyküler*
62- **Felipe Alfau** / *Locos: Bir Jestler Komedisi*
63- **Jacques Ranciere** / *Suskun Söz*

MonoKL

"Mono Kurgusuz Labirent"

YAZININ DOSTLUĞU
ile
DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Düşünce

Suskun Söz
Jacques Ranciere

Kitabın Özgün Adı:
La Parole Muette

©Editions Fayard, 2011
©Monokl Yayınları, 2011

Bu kitabın hakları Librairie Artheme Fayard aracılığıyla alınmıştır.

Sertifika Numarası: 22834

ISBN: 978-605-5159-40-5

Birinci Basım: 2016 Şubat
Fransızcadan Çeviren: Ayşe Deniz Temiz
Kitap Editörü: Volkan Çelebi
Düzelti: Ayşe Ergül
Baskı Hazırlık: MonoKL
Kapak İmgesi: Winslow Homer, Gargoyles at Notre Dame (1867)
Dağıtım: Kırmızı Kedi

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No:3/1
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2
Haramidere - İstanbul
Sertifika Numarası: 12027

MonoKL Yayınları
Uğur Mumcu Mah. Serçe Sok. No:33 D:3
Kartal - İstanbul
e-posta: editor@monokl.net
www.monokl.net
www.monoklkitap.com

Jacques Ranciere

SUSKUN SÖZ

Fransızcadan Çeviren: Ayşe Deniz Temiz



MONOKL

İÇİNDEKİLER

Giriş: Bir Edebiyattan Diğerine	11
1. Temsilden İfadeye	23
2. Taş Kitaptan Yaşamın Kitabına	39
3. Yaşamın Kitabı ve Toplumun İfadesi	55
4. Geleceğin Şiirinden Geçmişin Şiirine	69
5. Parçalanmış Kitap	87
6. Yazılı Harfin Kıssası	99
7. Yazılar Arasındaki Savaş	111
8. Üslup Üzerine Kurulu Kitap	125
9. İdea'nın Yazımı	147
10. Yapıntı, Delilik, Yapıt	173
Sonuç: Kuşkucu Bir Sanat	205

Giriş
Bir Edebiyattan Diğerine

Öyle sorular vardır ki günümüzde kimse artık bunları sormaya cesaret edemez. Ünlü bir edebiyat teorisyeni bize bunu kısa bir süre önce belirtmekteydi: Bugün bir kitaba "Edebiyat Nedir?" diye bir başlık koyarken alay konusu olmayı göze almak gerekir: Sartre bile, bize şimdiden bunca uzak görünen bir dönemde böyle bir işe giriştiği vakit, en azından soruyu yanıtsız bırakma basiretini göstermişti. "Çünkü," diye devam eder Gerard Genette, "aptalca bir soruya verecek yanıt yoktur; böyle bir soruyu hiç sormasaydı, belki de asıl bilgelik bu olurdu."[1]

Dilek-şart kipinde ifade edilen bu bilgeliğe ne anlam vermeliyiz? Sorunun aptalca olmasının nedeni, edebiyatın ne olduğunu herkesin üç aşağı beş yukarı bilmesi midir? Yoksa, tam aksine, bu kavram asla kesin bir bilgiye konu olamayacak kadar muğlak mıdır? Dilek-şart kipi, bizi geçmişin sahte sorularından kurtulmaya mı çağırıyor? Yoksa, tam aksine, bu sorulardan bir çırpıda kurtulduğumuza inanmakla içine düştüğümüz safdilliği mi hicvediyor? Burada kuşkusuz birden fazla seçenekle karşı karşıyayız. Günümüzün bilgeliği, aydının gizemden arındırıcı pratiği ile Pascal'ın hem budalalığın kendisini hem de kişinin zerre kadar budala olmadığına dair vehmini aynı anda reddeden zihin oyunu arasında bir çırpıda bağ kurmaktadır. Muğlak kavramları teoride gerçersiz kılarken, pratik kullanımda onları yeniden devreye sokmaktadır. Soruları alaya almakta, fakat onları yanıt yerine sunmaktan da geri kalmamaktadır. Bize şeylerin hâlihazırda olduklarından daha fazla bir şey olamayacaklarını kesin bir biçimde gösterir, fakat bir yandan da onlara kendi hayal mah-

1 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Editions du Seuil, 1990, s. 11.

sulümüz olan biçimleri eklemekten kendimizi alıkoyamayacağımızı öne sürer.

Gelgelelim bu bilgelik pek çok soruyu muallakta bırakmaktadır. Bunların ilki, bazı kavramların nasıl hem böylesine muğlak hem de gayet aşina, hem kolayca somutlaştırılabilir hem de bir sis perdesi ardına gizlenmeye bu denli yatkın olabildiği sorusudur. Burada bir ayrım yapmak gerekir. Bunca zamandır neden muğlak kaldığını gayet iyi bildiğimizi varsaydığımız iki tür kavram vardır. Bunların ilki olan sık kullanılan kavramlar, kesin anlamlarını kullanıldıkları bağlamdan alırlar; bu bağlamdan koparılacak olurlarsa bütün geçerliliklerini yitirirler. İkinci tür, yani aşkın gerçekliklere ilişkin kavramlar ise deneyim alanımızın dışında yer almaları dolayısıyla herhangi bir şekilde ispatlanmaya da inkâr edilmeye de direnirler. "Edebiyat"a gelince, göründüğü kadarıyla bu kategorilerin ikisine de ait değildir. Öyleyse bu kavramın özünü araştırmayı umutsuz ya da gülünç bir çaba haline getiren şeyin kavramın hangi tekil özellikleri olduğunu sormaya değer. Her şeyden önce, bu kibirli beyanın, bir şeyin somut niteliklerinin insanların ona atfettikleri "fikir"lerden ayırt edilebileceğini iddia eden varsayımın bir sonucu olup olmadığını sormak gerekir.

Edebiyat kavramının sabit özelliklerden oluşan bir küme tanımlamadığını söyleyerek onu bireysel ya da kurumsal beğenilerin alanına havale etmek, John Searle'ün yaptığı gibi, "bir yapıtın edebiyat olup olmadığına karar vermek okura kalmıştır"[2] gibi bir önermede bulunmak, işleri elbette kolaylaştırır. Oysa bu kayıtsızlık ilkesini ve dilek-şart kipini beyan etmeyi mümkün kılan koşulların neler olduğunu sorgulamak daha ilginç olacaktır. Gérard Genette, tam da John Searle'e sert bir yanıt verir; örneğin *Britannicus*'u[3] bir sanat yapıtı kılan şey, benim onda bulduğum, onu okuyan ve izleyen herkesin de bulduğunu düşündüğüm haz değildir, der. Genette edebiyata dair iki ayrı kıstasın tanımlanmasını önerir: İlkin, bir yazıda ona özgü bir nitelik görmekten kaynaklanan, koşula bağlı kıstas; ikinci olarak, doğrudan yazının türünden kaynaklanan, yerleşik kabullere bağlı kıstas. Bir metnin herhangi başka bir sınıfa ait

2 John Searle. *Meaning and Expression.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979; s. 59.

3 Racine'in bir tiyatro oyunu (ç.n.).

olması mümkün değilse, o metin "doğası gereği" edebiyata aittir: Bir ağıt ya da bir tragedya, bu durumda, edebiyat addedilebilir. Buna karşın, bir metnin ait olduğu işlevsel sınıftan ayırt edilmesini sağlayan şey, yalnızca onun kendine özgü bir ifade niteliğine sahip olduğuna dair kanaat ise, edebiyata "koşullu" olarak dâhil olacaktır: örneğin hatıralar ya da seyahatnameler.

Gelgelelim bu kıstasların uygulamaya konmasında birtakım pürüzler baş gösterir. *Britannicus*'un bir edebiyat yapıtı oluşu, der Genet, değerine ilişkin bir yargıdan değil, yalnızca "bir tiyatro oyunu olmasından ötürüdür."[4] Bu sonuç aşikâr gibi görünmekle birlikte aldatıcıdır. Zira, "tiyatro" türünün "edebiyat" türüne dâhil edilmesine zemin teşkil edecek ne evrensel ne de tarihsel hiçbir kıstas yoktur. Tiyatro, gösterinin bir türüdür, edebiyatın değil. Genet'nin önermesi, Racine'in çağdaşları için hiçbir şey ifade etmezdi. Onlar için buradan türetilecek yegâne doğru yargı, *Britannicus*'un türünün kurallarına uygun bir tragedya olduğu, dolayısıyla şiir türüne ve onun bir alt kümesi olan dramatik şiir türüne dâhil olduğudur. Fakat onlara göre bir sanat dalını değil, bir bilgi türünü ifade eden "edebiyat"ın alanına dâhil değildir. Buna karşın bizim bu oyunu edebiyata dâhil etmemiz, teatral doğasından değil, Racine'in tragedyalarının bir yandan Bousset'nin *Oraisons funèbres*'i—ki hitabet türüne dâhildir—diğer yandan Montaigne'in *Denemeler*'i—ki bir türe dâhil edilmesi pek kolay değildir—arasında, büyük yazarlar resmî geçidinde, sahne değil kitap ve söylevden meydana gelen, seçilmiş parçalardan oluşan büyük bir ansiklopedi içerisinde yer almasından ötürüdür. Diğer bir neden, bunların son derece özgül tiyatro türünün örnekleri olmasıdır: Günümüzde artık örneğine rastlanmayan bir tiyatrodur bu, ölü bir türdür; yapıtları, "mizansen" adı verilen ve yaptığı işi genel olarak yapıtın yeniden okunması olarak tarif eden yeni bir sanat türüne malzeme oluşturur. Kısacası, bu eserlerin edebiyat türüne dâhil edilmesi, birer tiyatro oyunu olmalarından değil, yeni bir "edebiyat "idea"sı icat eden romantik devrin geriye dönük olarak icat ettiği bir statü uyarınca birer "klasik" tragedya olmalarından ötürüdür.

4 G. Genette, a.g.y., s. 29.

Öyleyse *Britannicus*'un "edebî" niteliğini belirleyen şeyin bizim bireysel, keyfî kanaatimiz olmadığı doğrudur. Fakat bu onun, Racine'in uğraşına ve çağdaşlarının eser hakkındaki yargısına yön vermiş olan, belli bir türe bağlı olma niteliğinden de ileri gelmemektedir. Sonuç olarak *Britannicus*'un edebiyata ait olmasını gerektiren nedenler, onun şiire dâhil oluşunu gerektiren nedenlerle aynı değildir. Fakat aradaki bu farkın, bizi keyfiliğin ya da bilinemezliğin alanına sevk etmesi gerekmez. İki ayrı nedensellik sistemi oluşturulabilir. Bunun için yalnızca, somut nitelikleri spekülatif fikirlerden bir hamlede ayıran kolaycı konumu terk etmek yeterlidir. İçinde bulunduğumuz devir her fırsatta göreliliğin bilgeliğiyle, metafiziğin (*métaphysique*) ayartmalarını kalıcı bir biçimde alt etmiş olmakla övünür. Böylelikle "sanat" ya da "edebiyat" gibi aşırı anlam yüklü terimleri, sanatsal uygulamaların ya da estetik yöntemlerin deneysel olarak tanımlanabilen niteliğine indirgemeyi öğretecektir. Gelgelelim, biraz kestirme bir göreliliktir bu sanki. Bizi, bizzat bu konumu da göreli kılmaya, yani göreliliği, bir nedensellik sistemi dâhilinde mümkün olan beyanlar yumağından yalnızca biri olarak ele almaya davet eder. Sanatsal pratiklerin "göreliliği," aslında sanatların tarihselliğidir. Bu tarihsellik ise asla salt yapma biçimlerinin tarihi değildir. Yapma biçimleri ile söyleme biçimleri arasındaki bağın tarihselliğidir. Sıradan sanatsal pratikler ile Sanat'a dair söylemin mutlaklaştırılması arasında bir karşıtlık ileri sürmek kolaydır. Fakat Sanat hakkındaki mutlaklaştırılmış söylem, Güzel Sanatlar'a mahsus eski hiyerarşileri ortadan kaldırarak hepsini aynı kefeye koyduğundan beridir, bu katışıksız ampirizm sanatların "salt pratikleri"ne dayandırılamaz. Sanatın salt uygulaması, onun sanatsal bir uygulama olarak algılanmasını mümkün kılan koşulları tanımlayan söylemden ayrı düşünülemez.

Edebî nesneyi, belli türde niteliklerin yokluğunu öne süren ve nükte (*humeur*) ya da alışkanlığın hüküm sürdüğü sonucuna varan göreliliğe terk etmek yerine, edebî nesnenin ne gibi bir kavramsal dağılımının böyle bir çıkarsamayı mümkün kıldığını sormak gerekir. "Edebiyat"ı hem böylesine apaçık hem de kesinlikten yoksun bir kavram hâline getiren mantığın ne olduğunu anlamak için kendimizi zorlamamız gerekir. Burada "edebiyat" sözü, yazılı yapıtlardan oluşan bir repertuvar gibi

muğlak bir fikri ifade etmediği gibi, b u yapıtlara "edebî" bir vasıf atfeden belirli bir öz anlamına da gelmez. Bu terimden bundan böyle anlaşılması gereken şey, yazı sanatına ait yapıtların tarih içerisinde edindiği görünürlük tarzlarıdır. Edebiyatın içindeki çatlağı ve onu teorize eden söylemleri, yazınsal yaratımın kıyas kabul etmeyen özünü kutsallaştıran, ama bir yandan da onu kutsallıktan arındırarak *(désacralisent)*, kâh keyfî yargılara kâh pozitif sınıflandırma kıstaslarına havale eden söylemleri üreten de bu tarzlardır.[5]

Sorunun çerçevesini çizmek için, birbirinden iki yüzyıl uzaklıkta duran, her ikisi de yazı sanatının pratiği ile bu sanatın ilkelerine dair felsefi bir soruşturmayı birleştirmiş olan iki edebiyat ehli tarafından ortaya atılan edebiyat üzerine iki ayrı söylemden yola çıkalım. *Felsefe Ansiklopedisi*'nde Voltaire, "edebiyat" sözcüğünün taşıdığı belirsizliği daha o dönemde mahkûm eder. Her dilde yaygın olan o muğlak terimlerden biridir edebiyat; tıpkı ruh/tin *(esprit)* ya da felsefe gibi, birbirinden çok farklı anlamlara bürünmeye müsaittir. Başlangıçtaki bu şerh, onu, kendi adına, bütün Avrupa için, diğer bir deyişle düşünce kıtasının tamamı için geçerli olduğunu beyan ettiği bir tanım ileri sürmekten alıkoymaz. Edebiyat, diye açıklar, Modernler açısından, eskilerin "gramer" olarak adlandırdığı şeye tekabül eder: "Bütün Avrupa'da beğeniye hitap eden yapıtlar hakkındaki bilgiyi, hikâye, şiir, belagat ve eleştiri tonunu ifade eder."[6]

Şimdi de çağdaş bir yazardan, Maurice Blanchot'dan alıntılayacağımız birkaç satıra bakalım. Edebiyatı "tanımlamak" konusunda o da son derece temkinlidir, çünkü onun için edebiyat tam da kendine ilişkin soruya dönmeyi içeren sonsuz bir harekettir. Aşağıdaki satırları, edebiyatı meydana getiren bu kendine dönük hareketin formülasyonlarından biri olarak ele alalım: "Edebî bir yapıt, ona nüfuz etmeyi bilen kişi için, zengin bir sessizliktir; bize seslenerek bizi kendimize odaklanmaktan alıkoyan o uçsuz bucaksızlığın dile gelişi karşısında sağlam bir savunma ve yüksek bir duvardır. Kutsal işaretlerin artık âyan olunacak hiç kimseyi

5 "Edebiyat"ın etrafındaki tırnak işaretleri kitabın amacıyla birlikte böylece ortaya konduktan sonra, okuru buradan itibaren bu zahmetten uzak tutacağız.

6 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, cilt X. Paris, 1827, s. 174.

bulamadığı bu kadim Tibet'te, bütün edebiyat konuşmaktan vazgeçmişse, nadir olarak bulunacak şey sessizliktir ve edebî sözün kayboluşunu ortaya çıkarabilecek olan şey, belki de sessizliğin yokluğudur."[7]

Voltaire'in tanımı ve Blanchot'nun satırları bize aynı şeyden mi bahsediyor? İlki, Güzel Sanatlar yapıtları hakkında ehil bir biçimde konuşmaya izin veren yarı münevver, yarı amatör bir bilgiyi savunuyor. İkincisi ise, taş, çöl ve kutsallık gibi işaretler altında, bir sessizliğin üretimine adanmış radikal bir dil deneyimini dile getiriyor. Birbiriyle irtibatı olmayan iki ayrı evrene aitmiş gibi görünen bu iki metin arasında bir tek şey ortak gibi görünüyor: herkesin gayet iyi bildiği o şeye olan uzaklıkları: Konuşma ve yazma sanatına ait ürünlerin derlemesi olan, tarihin çağları ve dilsel sınırlara göre ayıracak olursak, *İlyada*, *Venedik Taciri*, *Mahabarata*, *Niebelungen*, ya da *Kayıp Zamanın İzinde*'yi içeren edebiyat. Voltaire bize yapıtların güzelliğini ve eksikliklerini normatif olarak yargılayan bir bilgiden söz ediyor, Blanchot ise yazmanın imkân ve imkânsızlığının deneyiminden söz ediyor ve bu yapıtların bunun birer tanıklığından ibaret olduğunu ileri sürüyor.

Bu iki ayrımın aynı türden olmadığı ve ayrı ayrı açıklanması gerektiği söylenebilir. Edebiyatın sıradan tanımı ile Blanchot'nun metni arasında, geniş bir kavramın sıradan kullanımı ile onunla üst üste bindirilen kişisel bir teorinin münferit kavramsallaştırması arasında bulunan türden bir gedik söz konusudur. Voltaire'in tanımı ile bizim sıradan kullanımımız ya da Blanchot'nun sıra dışı kullanımı arasında ise bu sözcüklerin uğradığı anlam kaymasının tarihsel gerçekliği durmaktadır. XVIII. yüzyılda edebiyat terimi, yapıtları ya da onları üreten sanatı değil, onları takdir eden bilgiyi tarif ediyordu.

Voltaire'in tanımı aslında bu *res litteraria*'nın geçirdiği evrimin içinde yer alır; Rönesans'ta ve Büyük Yüzyıl'da, eğitimli kimselerin şiir ve matematikten, doğa tarihi ve belagata uzanan geçmişe ait yazılar hakkındaki derin bilgisini ifade eder.[8] XVII. Yüzyıl edebiyatçıları, Corneille ya da Racine'in sanatını küçümseyebiliyordu. Voltaire, edebiyatçıyı şairden ayırt etmek suretiyle onlara temsillerinin bedelini ödetiyordu:

7 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959; s. 267.

8 Bkz. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*. Paris: Albin Michel, 1994.

"Homeros bir dehaydı, Zoïle ise bir edebiyatçı. Corneille bir dehaydı, onun baş yapıtları hakkında eleştiri yazısı yazan bir makale yazarı ise bir edebiyat adamıydı. Birbirinden çok farklı birer anlayış sergileyen bütün yazarları ve yazı sözcüğünden anlaşılan her şeyi içeren "edebiyat" gibi muğlak bir kavram, bir şair, bir hatip, ve bir tarihçinin yapıtları arasında ayrım yapmak için elverişli değildir. Kendisi hakkında yazan eleştirmenlerden daha çok edebiyata sahip olan bir Racine, bir Boileau, bir Bossuet ya da Fénelon'un birer yazı erbabı, birer edebiyatçı olarak anılmaları çok büyük bir hatadır."[9] Demek ki bir yanda Racine ve Corneille'in şiirleri, Fénelon ve Bossuet'nin söylev ve tarih yapıtları gibi Güzel Yazı (*Belles Lettres)*[10] yapıtlarını üretmeye kadir olanlar vardır, diğer yanda yazarlar hakkında malumat sahibi olanlar. Bu bilginin konumu da iki bakımdan muğlaktır: Bir yanda entellektüellerin bilgisi olarak görülürken, diğer yanda halkın beğenisine sunulan yapıtların güzel ve eksik yönlerini ortaya koyan edebiyat erbabının beğenisini ifade eder. Bir yanda sanatın kıstaslarına ilişkin müspet bir bilgi olarak görülürken, diğer yanda edebiyatçıyı, yaratıcı yazara musallat olan bir sülüğe, bir gölgeye dönüştüren olumsuz bir nitelik olarak algılanır. Bir edebiyatçı olarak Voltaire, Corneille'in kahramanlarının tek tek her bir sahnede kullandıkları dil ve gerçekleştirdikleri eylemler hakkında yargıda bulunur. Aynı zamanda bir anti-edebiyatçı olarak, Corneille ve Racine'in bakış açısını savunur:

9 Voltaire, a.g.y., s. 175.

10 *Belles Lettres*: 17. yüzyıl Fransa'sında klasik Yunan'a yoğunlaşmış olan edebî ilgiye alternatif bir yazınsal üretim güzergâhı olarak ortaya çıkan akımda, kendine özgü bir üslup yaratarak ayırt edilmeyi gaye edinen, bunun için ağdalı bir dil geliştiren yazarlardan oluşur. Dikkat çekici dil ve üslup, klasik edebî türleri model almayı reddeden, dahası klasik edebiyattan kopuş gerçekleştirme idddiasında olan yazarların mektup, deneme, söylev, tarih gibi alışılanın dışındaki edebî türlerde verdiği yapıtlara meşruiyet kazandırmak için başvurduğu bir yoldur. Yazınsal meşruiyet talebi aynı zamanda, burjuva sınıfına mensup bu yazarların Eski Rejim karşısındaki siyasi talebinin bir ifadesidir. Klasik edebiyatı edebî araştırma ya da üretim için çıkış noktası olarak kabul eden klasik münevverler ile Modernler arasında keskinleşen ayrışma, 18. yüzyılda edebiyat ve beşeri bilimler ekseninden doğa bilimlerine sıçrar. Buffon ile Linneus, Chateubriand ile aydınlanma filozofları arasındaki kavga gibi dönüm noktaları üzerinden süren münakaşa, Fransız Devrimi'nin aristokrasiye dayalı Eski Rejim'i tasviyesine dek sürecektir. Edebiyatın ne olduğu sorusundan hareket eden elinizdeki metin Belles Lettres'in tarif ettiği ayrışma hattıyla pek çok noktada, fakat en doğrudan biçimiyle 2. bölümde temas ediyor (ç.n.).

Amatörler, eserden zevk almaya baksınlar; Aristoteles'in icadı olan güçlükleri ayıklama işini yazarlara bıraksınlar.

Voltaire'in tanımı, terime her ne kadar kısıtlar getirse de, Güzel Yazı yapıtları hakkındaki edebî bilgiye odaklanmakla, edebiyatı yavaş yavaş modern anlamına doğru sürükleyen anlam kaymasına tanıklık eder. Ayrıca romantizmin ve kurallardan özgürleşmiş bir "edebiyat"ın parolası hâline gelecek olan yaratıcı deha anlayışının itibar kazanmasına katkı yapar. Zira dehanın kurallar karşısındaki üstünlüğü, Victor Hugo'nun dönemdaşı olan gençlerin icadı değildir. Hugo için geçmişin tozlu kıstaslarının gücünü temsil eden "ihtiyar yengeç" Batteux, bu fikri zaten yeterince kabul ettirmişti: Bir yapıt ancak sanatçıyı hareketе geçiren heyecan ateşiyle, onun yarattığı şeylere "nüfuz etme" yetisi sayesinde var olur. Romantik yüzyılın şafağında, geçmiş yüzyılın ve dünün şiirinin örnek temsilcisi olan La Harpe'a göre deha, kuralların emrettiği şeye dair içgüdüsel bir duyguydu; kurallar ise dâhinin ortaya koyduğu şeyin kodlanmasından ibaretti.[11] Böylelikle Güzel Yazı'dan edebiyata geçiş farkına dahi varılmayacak denli yavaş bir devrimle gerçekleşmiş gibi görünüyor. Batteux daha o dönemde, bir "Güzel Yazı dersi"ni bir "Edebiyat dersi"ne eş değer kıldığında, bunun üzerine yorum yapmaya gerek dahi görmeyecektir. Marmontel ya da La Harpe, niçin "edebiyat" sözcüğünü kullandıklarına dair gerekçe sunmak ve edebiyatın nesnesinin ne olduğunu tam olarak açıklamak gibi bir kaygı dahi duymayacaklardır. La Harpe 1787'de Lise'deki derslerine başlar, 1803'te *Dersler*'ini yayımlar. Voltaire'in bu öğrencisi bu iki tarih arasında bir devrimciye, bir Montagnard'a[12], bir Thermidoryen'e, sonra da Katolik mezhebini yeniden tesis etmek için çalışan birine dönüşür. *Dersler*, olayların ve yazarın onlar hakkındaki yakınmalarının izlerini taşır. Buna karşılık diğer devrimin gölgesinde gerçekleşen o sessiz devrime hiçbir yerde değinilmez: *Cours de litterature*'ün [*Edebiyat Ders-*

11 Batteux, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, Paris, 1861; 2-8; La Harpe, *Lycée ou cours de littérature*. Cilt I. Paris, 1840; 7-15. Hugo'nun Batteaux için kullandığı "ihtiyar yengeç" tâbiri "Littérature" şiirinde geçiyor. *Les Quatres ventes de l'ésprit. Oeuvres complètes*. Cilt IX. Club français du livre, 1968, s. 619.

12 Robespierre'ci (ç.n.).

leri] başı ile sonu arasında sözcüğün bizzat anlamı değişmiştir. Hugo, Balzac ve Flaubert'in döneminde Marmontel ve La Harpe'ı durmadan yeniden basanlar artık bu konuyla ilgilenmeyeceklerdir. Yeni yüzyılın başlarında kitaplarıyla edebiyat alanının yeni coğrafyasını çizenler de bununla ilgilenmezler. Madame de Staël ve Barante, Sismondi ve August Schlegel, yapıtların takdirine ilişkin kıstaslardan ziyade, edebiyat evrenini çevreleyen toplum ile sanat ve dil arasındaki ilişkiyi alaşağı etmekle uğraşmışlar; bu evrenden geçmişin zaferlerini kovarak oraya unutulmuş kıtaları dâhil etmişlerdir. Gelgelelim içlerinden hiçbiri sözcüğün geçirdiği evrim üzerine yorumda bulunmaya kalkışmaz.[13] En put kırıcı beyanlarında Hugo bile buna değinmez. Yeni nesil yazarlar da, belagat ve edebiyat profesörleri de, bu noktada onların izinden gideceklerdir.

Öyleyse Voltaire'in tanımı ile bizim bugün kullandığımız terim arasında, sözcüğün uğradığı anlam kaymasından başka bir fark yoktur. Bu anlam kayması sessiz bir devrime eşlik eder. Blanchot'nun mecazları ise bambaşka bir gediğe tekabül eder, ki çağımızın pozitivizmi bunun gerekçelerini teşhis etmekten hiç de aciz değildir. Metnin bize sözünü ettiği duvar ve Tibet, çöl ve mukaddes olan, gece deneyimi ve intiharın, ve sayısız diğer metinde karşımıza çıkan "nötr" kavramının kaynaklarını işaret etmek zor değildir. Bu kavram ve kaynaklar, bizim dönemimiz açısından vaizliğini Flaubert ve Mallarmé'nin üstlendiği edebiyatın kutsallaştırılmasına, Flaubert'in hiçbir konusu olmayan bir kitap yazma projesinde ima edilen edebiyatın çölleşmesine, Mallarmé'nin Kitap projesinde ima edilen kayıtsız şartsız yazma zorunluluğu ile hiçlik arasında gerçekleşen bir gece karşılaşmasına atıfta bulunur. 1800'ler civarında heyecanlı genç Alman kafalar tarafından ortaya atılan sanatın mutlaklaştırılmasını ifade eder: Hölderlin'in şaire atfettiği aracılık misyonu, Schlegel'in "şiirin şiiri"ni mutlaklaştırması, Hegel'in estetiği Mutlak kavramının veçheleriyle özdeşleştirmesi, Novalis'in "yalnız kendi

13 Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1801 ve *De l'Allemagne*, 1814; Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 1813; Barante, *De la littérature française pendant le XVIII^e siecle*, 1814; August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 1814.

kendisiyle meşgul olan bir dil"in geçişsizliğini (*intransitivité*) olumlaması. Blanchot'nun ibareleri nihayet, Schlegel'in belirsiz olana ilişkin düşüncesinin dolayımından geçerek, Jacob Boehme'nin teosofisini katederek, edebiyatı kendi imkânsızlığına tanıklık etme görevine tayin eden, kendisi de ilahi sıfatların tarifsizliğini dile getirmeye adanmış olan negatif teoloji geleneğine atıfta bulunur.[14] Blanchot'nun yazınsal deneyim hakkındaki spekülasyonlarını, kutsal işaretlere başvurmasını, ya da çöl ve duvarlardan oluşan dekorunu mümkün kılan şey, daha iki yüzyıl öncesinde, Novalis'in şiiri, Schlegel kardeşlerin şiirselliği ve Hegel ve Schelling'in felsefeleri aracılığıyla sanat ve felsefenin—keza din ve hukukun, fizik ve politikanın—aynı mutlak gece karanlığında iflah olmaz biçimde birbirine eşitlenmiş oluşudur.

Ne derece kavrayışlı oldukları bir yana, bu argümanlar bizi daima biraz kestirme bir sonuçla baş başa bırakırlar: İnsanların yanılsamalara yatkın oluşu, özellikle de şairlerin kulağa hoş gelen sözcüklere, metafizikçilerin ise aşkın fikirlere besledikleri sevgi, insanların belli yanılsamalara kapılmalarına yol açar. Oysa bu insanların, şu ya da bu tip kişilerin neden şu ya da bu vakitte bu "yanılsamalara kapıldıklarını" sorgulamak daha ilginç olabilir. Üstelik, müspet olanı yanılsamadan ayıran işlemi, ve bu işlemin neyi varsaydığını da sorgulamak gerekir. Dolayısıyla "edebiyat" sözcüğünde basit bir anlam kaymasının gerçekleştiği an ile, edebiyatın, toplumsal bir görev ve rahiplik değilse bile, benzersiz ve radikal bir düşünce ve dil egzersizi olduğu iddiasını günümüze dek savunan felsefi-şiirsel spekülasyonların geliştirildiği ânın dakik biçimde birbiriyle örtüşmesi karşısında hayrete düşmemek elde değildir. XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyıl başı arasında Fransız devrimciler ile Alman hayalperestlerin, el birliğiyle, akla uygun olan ne varsa hepsini alaşağı ettiği, ve iki yüz yıl süren politik bir çılgınlık ve teori furyasını kışkırttığına dair günümüzde yayılan paranoyaya geçit vermek yerine, bir sözcükte gerçekleşen anlam kayması ile edebiyat teorisini bir dil

14 Burada sentezlenen farklı argümanların gelişimi hakkında özellikle Tzevan Todorov (*Critique de la critique: un roman d'apprentissage*. Paris: Éditions du Seuil, 1984) ve Jean-Marie Schaeffer'in (*L'Art de l'âge moderne*. Paris: Gallimard, 1992), ya da tümüyle farklı bir bakış açısından Henri Meschonnic'in (*Poésie sans réponse. Pour la poétique V*. Paris: Gallimard, 1978) eleştirel analizlerine bakılabilir.

teorisiyle, ve edebiyat pratiğini de bir sessizliğin üretimiyle özdeşleştirmeyi mümkün kılan bu teorik dekorun tesis edilmesi arasında ilişki kuran şeyin ne olduğunu bir parça daha titizlikle araştırmamız gerekir. Bir kelimenin anlamını değiştiren sessiz devrimi, dil, sanat ve bunlar üzerinde temellenen edebiyatın kavramsal olarak mutlaklaştırılmasını *ve* bu ikisi arasında karşıtlık kuran teorileri birbiriyle bağdaştıran şeyin ne olduğunu görmek gerekir. Yazı sanatına ait yapıtların tarih içerisinde edindiği görünürlük biçimi olarak edebiyat, bu uzlaşmanın sistemini oluşturur.

Bu kitabın konusu ve amacı böylece tanımlanıyor. Öncelikle, Güzel Yazı'nın normatif sistemini yerle bir eden paradigma değişikliğinin doğasını ve ne gibi biçimler aldığını analiz etmeyi, buradan hareketle, aynı devrimin nasıl olup da kimi zaman farkına varılmadan geçip giderken, kimi zaman mutlaklaştırıldığını anlamayı amaçlıyor. Bunun nedeninin, bu devrimin kendine has niteliği olduğu sonucuna ulaşıyor. Bu devrim, temsile dayalı poetikanın kıstasları yerine farklı birtakım kıstasları değil, şiirsel gerçeğin apayrı bir yorumunu getirir. Böylelikle yapıtların ne yaptığı ve ne ifade ettiğine dair farklı bir fikir olarak yapıtların varlığı üzerine bindirilebilir. Fakat tam aksine, yazma eylemini, bu eylemin ne olduğuna dair yeni düşüncenin yaşama geçmesine bağlayarak yeni bir sanatın gerekliliğini de tanımlayabilir.

İkinci olarak, bizzat yeni paradigmanın tutarlılığı sorgulanacak. Özgürleşen "edebiyat" iki ilkeye dayanır. Temsile dayalı poetikanın ölçütlerine karşı, biçimin içerik karşısındaki kayıtsızlığını savunur. Kurgu-şiir fikrine karşı, dilin kendine özgü bir tarzı olan şiiri koyar. Bu iki ilke birbiriyle bağdaşır mı? Gerçi her ikisi de, eskinin söze dayalı *mimesis*'inin karşıtı olarak yazıya özgü sanatsal bir eylem önerir. Fakat böylelikle yazı kavramı kendi içinde çatallanmış olur: Yazı, kendisini taşıyan ve doğrulayan herhangi bir bedenin öksüz sözü olabileceği gibi, tam aksine, fikrini kendi bedeninde taşıyan bir hiyeroglif olarak da ortaya çıkabilir. Edebiyatın çelişkisini bu iki yazı arasındaki gerilim olarak ele almak pekâlâ mümkündür.

Ardından, bu gerilimin aldığı biçimler gösterilmeye çalışılacak; bu amaçla adları genellikle edebiyatın mutlaklaştırılmasını sembolize eden

üç yazarın yapıtları ele alınacak: Flaubert, Mallarmé ve Proust.[15] Flaubert'in "hiçbir konusu olmayan kitap" girişimi, Mallarmé'nin İdea'ya tam olarak karşılık gelecek bir yazı projesi, Proust'un romancının oluşumunu konu alan romanı, edebiyatın çelişkilerini çıplak bir biçimde ortaya koyar; ancak aynı zamanda bu çelişkilerin zorunlu ve üretken niteliğini de gösterir. Edebiyatın mutlaklaştırılmasının yarattığı açmazlar, edebiyat fikrini tutarsız kılan çelişkilerden kaynaklanmaz. Tam aksine, edebiyatın kendi tutarlılığını ilan etmeye kalktığı yerde ortaya çıkar. Bu çelişkinin teorik ifadesinin ve somut uygulamalarının ne gibi biçimler aldığını inceleyerek görelilik ve mutlakçılık arasında varsayılan ikilemin dışına çıkmak, göreliliğin yerleşik aklıselimi karşısına, kendi öz fikriyle oynama ve kendi çelişkisinden bir yapıt meydana getirme becerisine sahip bir sanatın fiiliyata geçirdiği kuşkuculuğu koymak mümkün olabilir.

15 Yani üç Fransız yazar: Elinizdeki yapıt herhangi bir ansiklopedik görev üstlenmiyor. *Belles Lettres*'in ölçütlerini, ya da edebiyata dair fikirlerin geliştirilmesinde Fransa'ya özgü koşulları analiz etmek gibi bir amacı da yok. Sadece, bir referans evreni içerisinde, yeterince homojen bir tarihsel dönem çerçevesinde birtakım hipotezler sınanacak.

1.

Temsilden İfadeye

O hâlde gelin, bu taş duvardan ve bu sessiz inzivadan yola çıkarak öncelikle şunu ortaya koymaya çalışalım: Blanchot'nun edebî deneyimin saflığını överken kullandığı mecazlar onun kendi icadı olmadığı gibi, yalnızca bu saflığın övgüsüne de hizmet etmemektedir. Bu saflığın içinde taşıdığı sapkınlığın lanetlenmesine hizmet eden de aynı mecazlardır. Örneğin Flaubert ve Mallarmé'yi hararetli bir biçimde aşağılayan Sartre'ın iddiası da bu temelde şekillenir. Sartre, Flaubert'in ölü dillerde yazılmış şiirlere, "heykellerin dudaklarından dökülen taşlaşmış sözcükler"e olan tutkusunu, ya da Mallarmé'nin "gizli bir bahçede tek başına boy veren" şiirinin "sessizlik sütunları"nı bıkıp usanmadan yerer. Sözün, yazar ile okur arasında aracı görevi gördüğü, ifşa eden söz üzerine kurulu bir edebiyat ile, aracın amaç hâline geldiği, sözün artık bir öznenin eylemi olmaktan çıkıp kendi kendine sessiz bir konuşma hâlini aldığı bir edebiyatı mukayese eder. "Dil, onu konuştuğunuz zaman var olur; bunun dışında dil ölüdür, kelimeler sözlüklerin içinde çakılı kalır. Kimsenin dile getirmediği, renkleri arasındaki uyuma göre seçilmiş bir demet çiçek ya da bir araya dizilmiş değerli taşlar olarak görebileceğimiz bu şiirler kuşkusuz sessizliğe aittir."[16] Sartre'ın Blanchot'ya yanıt verdiği, bu yüzden de gayet doğal olarak onun tabirlerini kullandığı zannedilebilir. Oysa yazınsal "taşlaşma"ya yönelik bu eleştirinin tarihi çok daha gerilere uzanır. Sartre devrimci bir siyasal bakış açısından, insan sözünün ve eyleminin taşlaşmış bir dilin ayrıcalıklı konumuna kurban edilmesini yererken, paradoksal bir biçimde, XIX. Yüzyılda—gerek edebiyat gerek

16 Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986, s. 157.

siyaset alanından—gelenekselci çevrelerin her nesilden edebî yenilikçilerin karşısında yinelemekten bıkmadıkları bir süreci devralır. Bu kişiler, gerek Hugo'nun "Romantik" imgelerine, gerek Flaubert'in "gerçekçi" tasvirlerine, gerekse Mallarmé'nin "sembolik" arabesklerine karşı, yaşayan ve eylemde bulunan sözün üstünlüğünü sürekli olarak savunmuşlardır. *Edebiyat nedir?* yapıtında Sartre, sözcükleri geçişsiz biçimde (*intransitivement*), tıpkı bir resimde renklerin kullanıldığı gibi kullanan şiire karşı, ifşa etmek ve açıklamada bulunmak için sözcüklerden yararlanan bir edebiyatı savunur. Gelgelelim resmeden bir sanatla izah eden bir sanat arasında kurulan bu karşıtlık, daha XIX. yüzyılda eleştirmenler arasında ortak bir temadır. "Verimli bir fikrin aracı olmaktan çıkıp, savunması gereken davalardan kendisini soyutlayarak [...] ifade etmesi beklenen her şeyden bağımsız bir sanata, kendinden menkul, münferit bir güce dönüşen ve yaşamını, amacını ve şöhretini yalnız kendinde arayan" bir edebiyatı kınayan Charles de Rémusat'nın Hugo'ya karşı ileri sürdüğü sav budur. Aynı zamanda Barbey d'Aurevilly'nin Flaubert'e yönelik iddiasıdır bu: Gerçekçi yazar, "tasvir üzerine kurulu kitaplardan başka bir şey istemez" ve "bir şey ispat etme amacı güden her kitabı" reddeder. Nihayet, Léon de Bloy'un Söz'ü (*le Verbe*) ifade kültüne kurban eden "edebî putperestlik"e yönelttiği büyük yergi de aynı terimlerde ifadesini bulur.[17] O hâlde tekrar tekrar karşımıza çıkan, edebiyatın "taşlaşması"nı hedef alan bu kınamayı ve bunun zaman içerisinde ne gibi farklı biçimler aldığını anlamak için, Sartre'ın "hayvanların dile geldiği" ve "kitapların Tanrı'nın buyruğuyla yazıldığı" Romantik Dönem'e özgü panteist naiflik ile '48 sonrasında hayalleri yıkılan sanat meraklıları açısından büyünün bozulması arasına çektiği indirgemeci sınırı aşmak gerekir. Bu temanın kökenine inmek, sözün gücünün bütün canlı varlıklara vergi olduğunu, yaşamın gücünün bütün taşlara vergi olduğunu öne süren dönemlere kadar geri gitmek gerekir.

Öyleyse en baştan başlayalım, yani "Romantizm"in savaşından. Bu

17 Charles de Rémusat, Passé et présent, Paris, 1847, aktaran Armand de Pontmartin, "De l'esprit littéraire en 1858." *Nouvelles causeries du samedi*. Paris: Michel Levy, 1859, s. 4; Jules Barbey d' Aurevilly, "Gustave Flauben," *Le roman contemporain, in XIX^e siecle: les Œeuvres et les homes*. cilt. 18. Paris: Lemerre, 1902, s. 103; Leon Bloy, *Belluaires et porchers*. Paris: Stock, 1905, s. 96-97.

savaşın en başında yer alan hadise, "merdiven/kılık değiştirme" ve *Hernani*'de karşımıza çıkan diğer dalavereler, ya da Victor Hugo'nun eski sözlüğe koyduğu, Voltaire ve La Harpe taraftarlarının kendisine cephe almasına yol açan "kırmızı başlıklı kız" makalesi değildir. En başta yer alan hadise, şiirin gücünün, taşa özgü bir dilin sahip olduğu güçle bir tutulmasıdır. Yeni ekolün neden olduğu skandalın timsali olarak *Hernani*'den çok daha önemli bir yapıt olan *Notre-Dame de Paris* hakkında Gustave Planche'ın keskin bir kavrayış sergileyen analizine kulak verelim: "Öylesine eşi benzeri görülmedik, öylesine bir garabet olan bu yapıtta insan ve taş birbirinden ayırt edilemez hâle gelir, ve yek vücuda dönüşür. Kemerlerin altındaki insan, duvarın üzerindeki yosundan ya da meşe ağacının üzerindeki likenden öte bir şey değildir. Bay Hugo'nun kaleminde taş âdeta canlanıp insan tutkularını bir bir sergilemeye başlıyor. Birkaç dakikalığına afallayan hayal gücü, düşüncenin alanının genişlemesine, maddenin, zekâ taşıyan yaşam tarafından istila edilmesine yardım ediyor. Fakat bu yanılsamayı üzerinden atar atmaz, maddenin eski hâlinde kaldığını, insanın ise taşa döndüğünü fark ediyor. Katedralin duvarına taştan yontulmuş olan ejder ve kertenkeleler kaskatı kesilip, insanın damarlarında akan kan donakalıyor. Nefesi tutulan, gözleri görmez olan aktör, taşı kendi seviyesine yükselteceğine, kendisi taşın seviyesine alçalmış oluyor."[18]

Hugo eleştirmeninin bize burada bahsettiği "taşlaşma," sözün sükûtunu tesis eden yazarın tavrından kaynaklanmaz. Söz konusu olan bir poetika ile diğer bir poetika arasındaki karşıtlıktır; *Romantizm*'in getirdiği yenilik, *Belles Lettres*'in yalnızca resmî kurallarından değil bizzat ruhundan/tininden (*l'esprit*) da kopuş anlamına gelir. Bu iki poetikayı birbirine tezat kılan şey, şiiri meydana getiren düşünce ve madde arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin mekânı olan dile dair farklı bir fikirdir. Hugo'nun romanında zirveye ulaşan yeni poetika, poetikanın klasik terimlerini—yani konu seçimini belirleyen *inventio*, konunun parçalarını düzenleyen *dispositio*, ve söyleyişi uygun süslemelerle bezeyen *elocutio*'yu—düzenleyen ve aralarındaki hiyerarşiyi kuran sistemin yerle bir edilişi olarak tanımlanabilir. Klasik *inventio*, şiiri Aristoteles'in terimleriyle, eylemlerin

18 Gustave Planche, "Poètes et romanciers modernes de la France. M. Victor Hugo," *Revue des Deux Mondes*, cilt I, 1838, s. 757.

düzenlenmesi, eylemde bulunan kişilerin temsilî olarak tarif etmekteydi. İnsan eylemlerinin düzenlenmesinin yerine bir katedrali koymak gibi tuhaf bir yaklaşımın ne ima ettiğini görmek gerekir. Kuşkusuz, *Notre Dame de Paris* de bir hikâye anlatır, karakterlerinin kaderini düğümler ve çözer. Bununla birlikte, kitabın başlığı, hikâyenin geçtiği yer ve zamanı belirtmekle kalmaz. Romanda geçen maceraları, bizzat katedralin hacimlerinin düzenlenişinde, heykellerinin ikonografisinde ya da rölyeflerinde ifade edilen şeyin farklı bir tecellisi olarak tanımlar. Roman kişilerini, taştan ve taşın cisimleştirdiği anlamdan koparılıp alınmış birer figür gibi sahneye koyar. Bunu yapabilmek için, kitabın ifade dili taşa can verir, onu dillendirir ve harekete geçirir. Demek oluyor ki, önceden *inventio*'ya uygun olarak eylemde bulunan karakterlere, her birinin kişiliğine ve koşullarına uygun birer ifade veren *elocutio*, şiirin yeni nesnesine atfedilen söz söyleme gücü sayesinde bu vesayetten kurtularak efendisinin yerini alır. Dilin böylelikle her şeye kadir hâle gelişi, aynı zamanda, Planche'a göre, onun iç hiyerarşisinin de altüst oluşu anlamına gelir: Bundan böyle dilin "somut kısmı," yani kelimelerin sahip oldukları ses ve imge gücü, "zihinsel kısmı"nın, yani dilin maddi unsurlarını düşüncenin ifadesine ve eylemin mantıksal düzenine tabi kılan söz diziminin yerini alır.

Planche'ın analizi Hugo'nun meydana getirdiği "taşlaşma"nın mahiyetini anlamamızı sağlar: Poetik bir sistemin tepetaklak edilişidir bu. Aynı zamanda, tepetaklak edilmiş olan bu sistemi, yani bir önceki yüzyılda Batteux, Marmontel ya da La Harpe'ın risalelerinde sabit bir biçime kavuşturulan ya da Voltaire'in Corneille üzerine yorumlarına ilham veren temsil sistemini, yeniden inşa etmemize olanak verir. Bu temsil sistemi biçimsel kurallardan çok, belli bir ruha (*esprit*), söz ve eylem arasındaki ilişkiye dair belli bir fikre dayanır. Temsile dayalı poetikaya can veren dört büyük ilke bulunur. İlki, Aristoteles'in *Poetika*'sının ilk bölümünde ortaya atılan kurgu ilkesidir. Şiirin özü, az-çok uyaklı bir vezin düzeninin kullanılması değil, bir taklit olma, eylemin temsilî olma özelliğidir. Diğer bir deyişle, şiir, dilin bir tarzı olarak tanımlanamaz. Şiir bir hikâyedir; değeri de başarısızlığı da bu hikâyenin kurgulanmasına bağlıdır. Genellenebilir nitelikleri dolayısıyla *poetika*'yı bütün sanatların ölçütü hâline getiren özellik budur. Eğer şiir ve resmi birbiriyle kıyas-

lamak mümkünse, bunun nedeni resmin bir dil, ressamın renklerinin ise şairin sözcüklerine indirgenebilir oluşu değildir. Bunun nedeni her ikisinin de, *inventio* ve *dispositio*'nun ifade ettiği ortak temel ölçütler çerçevesinde bir hikâye anlatmasıdır. "Eylemlerin düzenlenmesi"ne verilen bu öncelik—ki öyküyü [*fabl*] tanımlayan niteliktir—aynı zamanda eleştirmen ya da çevirmenin yapıtın dilsel biçimi konusunda sergiledikleri rahat tutumun, yapıtı gerek nazımdan düzyazıya, gerekse kendi uluslarının ve içinde bulundukları dönemin şiirine çevirmek konusunda kendilerinde gördükleri salahiyetin temelini oluşturur. Vezin ölçüsünün fikir ve duyguların aktarımına engel olmaktan başka işe yaramadığını göstermek için *Mithridate*'ın ilk perdesini düzyazıya çeviren La Motte, La Harpe'ın öfkesine hedef olur. Oysa kendi üslubunu oluşturmak isteyen öğrencilere her zaman önerilen ve XIX. yüzyılda uzun bir süre boyunca da önerilmeye devam edilecek olan alıştırma, nazım biçiminde yazılmış fabları nesre çevirmektir. Şiiri var eden şey, her şeyden önce, tutarlı bir fikrin kurgu kalıbına dökülmesidir.

Kurgu ilkesinin ikinci bir veçhesi daha vardır. Kurgunun sergilendiği ve izleyicilerin beğenisine sunulduğu belli bir mekân ve zamanı varsayar. Gayet açık bir noktadır bu. Aristoteles bunu belirtme ihtiyacı duymaz, zaten *Belles Lettres* devrinde de bu böylece kabul edilmiştir. Gelgelelim bir kurgu kahramanı vardır ki bu ayrışmanın ne denli kırılgan olduğunu daha o zamandan göstermiştir: Pierre Usta'nın kuklalarını kıran, böylelikle insanın aslında inanmadığı hikâyelere tanımlı bir mekân ve zaman içinde inanmış gibi yapmasını reddeden Don Quixhotte (Don Kişot). Yalnızca vadesini doldurmuş bir şövalyelik çağının ve çılgın bir hayal gücünün kahramanı değildir Don Quixhotte. Aynı zamanda roman biçiminin, kendi konumunu tehlikeye atan bir kurgu tarzının kahramanıdır. Roman kahramanı ile kuklacılar arasındaki bu çatışmanın, *Belles Lettres* düzeninin bihaber olduğu bir dünyaya ait olduğu doğrudur. Ancak yeni edebiyatın Don Quixhotte'yi kendine kahraman olarak seçmesi rastlantısal da değildir.

İkinci ilke, farklı türlere ayrılmış olma ilkesidir. Kurgunun bir başına ortaya çıkması yeterli değildir. Aynı zamanda bir türün gereklerine uygun olmalıdır. Burada bir türü tanımlayan şey, birtakım biçimsel kurallar değil, temsil edilen şeyin, kurgunun konusunu oluşturan şeyin doğasıdır. Bu ilke

yine Aristoteles tarafından *Poetika*'nın ilk birkaç kitabında ortaya konur: Bir şiirin türü—destan mı, hiciv (*satire)* mi, tragedya mı, komedya mı olduğu—öncelikle temsil ettiği şeyin niteliğine bağlıdır. Bir tiyatro yapıtı, temel olarak iki tür insan ve eylemin taklidine dayanır: Önemli ve sıradan. Bu taklidi gerçekleştiren iki tür insan bulunur: soylu ruhlar (*esprits)* ve sıradan ruhlar. Taklidin iki biçimi bulunur: İlki, taklit edilen nesneyi yüceltir, ikincisi ise alçaltır. Soylu bir ruha sahip olan taklitçiler, farklı eylemleri, önemli kimseleri, kahramanları ve tanrıları taklit etmeyi seçerler, ve onları mümkün olan en yüksek mükemmelliyet derecesinde temsil ederler: Bunlar, epik ya da tragedya şairleridir. Daha düşük meziyetli taklitçiler ise, önemsiz kişilerin küçük hikâyelerini ele almayı, ya da vasat varlıkların kötülüklerini yermeyi tercih ederler: Bunlar komedi ya da hiciv şairleridir.

Bir kurgu bir türe aittir. Bir türü tanımlayan şey, temsil ettiği konudur. Konu, türler arasındaki hiyerarşiyi belirleyen değerler skalasında yerini alır. Temsil edilen konu, ait olduğu türü, söylemin iki temel biçiminden biriyle ilişkilendirir: methiye ya da hiciv. Türler arasındaki hiyerarşi olmadan türler sistemi var olamaz. Temsil edilen konuya bağlı olarak belirlenen tür, bu konuya özgü temsil tarzlarını tanımlar. Bir türe ait olma ilkesi böylece, uygunluk adını vereceğimiz üçüncü bir ilkeyi gerekli kılar. Burjuvalar yerine tanrıları, çobanlar yerine kralları resmetmeyi ve bu konuya uygun bir kurgu türünü seçen kimse, karakterlerini her birinin doğasına, dolayısıyla şiirin türüne uygun eylem ve söylem biçimleriyle donatmalıdır. Uygunluk ilkesi böylelikle, *elocutio*'nun tasarlanan kurgunun gereklerine tabi kılınmasını öngören ilkeyle tam olarak örtüşür. "Konuşan kişinin konuşma tarzını belirleyen şey, konumu ve içinde bulunduğu durumdur."[19] Fransız klasik çağının poetikasına ve bu poetikanın kıstaslarına temel teşkil eden şey, herkesçe bilinen "üç birlik" kuralı ya da *catharsis*'ten ziyade budur. Sorun kurallara uymak değil, uygunluğun hangi tarzı gerektirdiğini ayırt edebilmektir. Kurgunun amacı hoşa gitmektir. Voltaire bu konuda Corneille ile, beriki de Aristoteles ile hemfikirdir. Tam da onurlu kimselerin hoşuna gitmesi gerektiği içindir ki kurgu, kendisini meşrulaştıran ve beğenilir kılan şeye, yani uygunluk

19 Batteaux, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, s. 32.

kuralına riayet etmelidir. Voltaire'in *Commentaires sur Corneille*'i [Corneille Üzerine Yorumlar] bu ilkenin bütün karakter ve durumlara, karakterlerin bütün eylem ve söylemlerine titizlikle uygulanmasını içerir. Kusur, daima uygunsuzluktan kaynaklanır. *Théodore*'un bizzat konusu kötüdür, çünkü "bu entrikada trajik bir yan yoktur; kendisine önerilen kadını zerre kadar istemeyen, sevdiği kadın tarafından ise zerre kadar istenmeyen bir delikanlı vardır karşımızda; tam da komediye uygun, dahası önemsiz bir konu." *Suréna*'daki general ve prensesler "aşktan, tıpkı Parisli burjuvalar gibi bahsederler." *Pulchérie*'de Martian'ın aşkını ilan ettiği dizeler, "yaşlı bir kaptandan çok yaşlı bir çobanın ağzından çıkmış gibidir." Pulchérie'nin kendisine gelince, "bir komedide yer alan bir hizmetçi gibi" konuşur, daha doğrusu eğitimli bir adam gibi. "Hangi prenses aşkın iyilik karşısında tavsadığını, hazzın ise aşkı öldürdüğünü söyleyerek söze başlar?" Üstelik, "âşık olduğunu söylemek bir prensese zerre kadar yakışmaz."[20] Bir prenses ne de olsa bir çoban değildir. Buradaki uygunsuzluk konusunda yanılgıya düşmeyelim. Voltaire içinde yaşadığı dünyayı, bir prensesin, âşık olsun veya olmasın, özünde, bir çoban gibi değilse bile bir burjuva gibi konuştuğunu bilecek kadar iyi tanıyordu. Bize söylemek istediği şey, tragedya karakteri olan bir prensesin aşkını bu şekilde ilan etmemesi, eğer tragedyayı bir komediye çevirmek istemiyorsa, bir halk şarkısında dile gelen bir çoban gibi konuşmaması gerektiğidir. Her hâlükârda, tanrıları "gerçekte konuştukları gibi" konuşturmayı öneren Batteux da bu konudaki pratik deneyimimizin oldukça sınırlı olduğunun gayet farkındadır. Mesele, onları "tam birer tanrı gibi" konuşturmak, "onlara, kendilerine yaraşır en yüksek mükemmellik derecesi atfedildiğinde konuşmaları gerektiği gibi" konuşturmaktır.[21] Söz konusu olan yerel şiveyi taklit etmek veya aslına sadık bir taklit üretmek değil, kurgunun kendi içerisindeki inandırıcılığıdır. Bununla ilgili olarak iç içe geçen dört uygunluk kıstası bulunur: İlki, genel olarak insan tutkularının doğasına uygunluk; ardından, iyi yazarlarda görüldüğü üzere, söz konusu kişi ya da kişilerin karakter ve âdetlerine uygunluk; ardından,

20 Voltaire, *Commentaires sur Corneille*. *Œuvres completes de Voltaire*. cilt. 55. Cenevre: The Voltaire Foundation, 1975, s. 465, 976, 964, 965, 731.

21 Batteaux, a.g.y., s. 42.

bizim adetlerimizin gerektirdiği adap ve beğeniyle uyumluluk; ve son olarak da, eylem ve sözlerin söz konusu türe has eylem ve söz mantığına uygunluk. Temsil sisteminin mükemmelliği, dil bilimcilerin kurallarına benzemez. Bu dört uygunluk türünü—doğa, tarih, ahlak ve yerleşik kabuller bakımından uygunluk—bir araya getirerek belli bir durumda hâkim olması gereken kıstas etrafında düzenleyen şey bir dehanın ürünüdür. Örneğin Racine, *Britannicus*'ta bize bir imparatorun, yani Neron'un, iki âşık arasındaki konuşmaya müdahale etmek için saklandığını göstermekte haklıdır. Oysa edebiyat erbabı buna itiraz eder; böyle bir hareketin bir imparatora, dolayısıyla tragedyaya zerre kadar uygun olmadığını söyler. Onlara göre karşımızda, komediye uygun bir durum ve karakterler vardır. Gelgelelim bu kişiler herhâlde Tacitus'u okumamışlardır. Bu tür bir durumun, Tacitus'tan öğrendiğimiz üzere, Neron'un tavrının gerçeğe sadık bir resmi olduğunu hissedemezler.

Nitekim, ancak hissedilerek anlaşılabilecek bir şeydir bu. Uygunluk ilkesinin gözetilmiş olduğunu teyit eden şey, hissedilen hazdır. La Harpe'ın, babasının katilinin kendisine ilan-ı aşk edişini dinleyen Himene'yi "yoldan çıkmış bir evlat" suçlamasından aklamasının nedeni de budur. Çünkü delil aksi yönde olsa bile, neyin doğal neyin yoldan çıkmışlık olduğuna tiyatroda karar verilir. "Akademi'den tekrar özür dilerim, ama yoldan çıkmış bir kız evladın Himene'nin yarattığı etki gibi bir etki yaratmadıkça tiyatroda kabul görmesinin mümkün olmadığı bana göre gayet aşikâr. Yürek tarafından yargılandıkları için böylesi hatalar asla affedilmez; ve orada toplanmış kişilerin de doğaya aykırı bir duyguya sürüklendiğini kabul edemeyiz."[22] Formülün içerdiği Rousseaucu vurgu, kuşkusuz, bu iddiayı yazarın içinde yaşadığı devrimci heyecan dönemiyle ilişkilendirmemize olanak veriyor. Gelgelelim, burada söz konusu olan La Harpe'ın, hocası Voltaire'in sözün piri olan kimselere atfettiği ayırt etme yetisini cumhuriyet halkının kullanımına açmasından başka bir şey değildir. Uygunluk ilkesi yazarın konusuyla kurduğu ilişkiyi tarif eder; bu ilişkinin ne derece başarılı olduğunu tayin edecek olan ise ancak izleyicidir—belli türde bir izleyici. Uygunluk, hissedilen bir şeydir.

22 La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature* . cilt I, Paris, 1840, s. 476.

Akademi'ye ya da dergi çevrelerine bağlı "edebiyatçılar" bunu hissetmemektedirler. Corneille ve Racine ise hissederler. Sanatın kurallarına vâkıf oldukları için değil, ancak oyun kişileriyle—daha doğrusu onların olmaları gereken şeyle—akrabalıkları dolayısıyla. Bu akrabalık neye dayanır? Bu yazarların da tıpkı oyun kişileri gibi, edebiyatçıların aksine, şerefli kişiler, güzel ve harekete geçirici sözün erbabı olan kimseler olmalarına dayanır. Bu durum aynı zamanda onların doğal izleyicilerinin, seyreden değil, eylemde bulunan, dahası söz söyleyerek eylemde bulunan kimseler olduğunu varsayar. Corneille'in ilk izleyicileri, Voltaire'in bize söylediğine göre, Condé ya da Retz, Molé ya da Lamoignon idi; vakur bir biçimde konuşmayı adet edinmiş generaller, vaizler ve yargıçlardan oluşan bu kitlenin, "birtakım genç adam ve genç kadınlar"dan[23] oluşan günümüz izleyicileriyle en ufak ilgisi yoktu.

O hâlde uygunluk ilkesi, üç kişi arasındaki uyuma dayanır: yazar, temsil edilen karakter ve temsile yardımcı olan izleyici. Dramaturgun da hatibin de doğal izleyici kitlesi, "konuşmayı âdet edinmiş" olan, zira asıl işleri—emir vermek ya da ikna etmek, yüreklendirmek ya da muhakeme etmek, eğitmek ya da hoşa gitmek amacıyla—söz söylemek olan kimselerden oluşan bir kitledir. Bu açıdan, La Harpe'ın "orada toplanmış bulunan kişiler"i de, tıpkı Voltaire'in generaller, yargıçlar ve psikoposlardan oluşan izleyicileri gibi, "birtakım genç adam ve genç kadınlar"dan oluşan basit topluluğun karşıtıdır. La Harpe'ın bahsettiği bu kişilerin bizzat söz söyleyerek eylemde bulunan kimseler olmaları, onlara, kendi hissettikleri hazzı, Himene'nin tavrının ve Corneille'in piyesinin uygunluğunun kanıtı olarak sunma yetkisi tanır. Temsilin mimarisi, "cumhuriyetin bir türüdür, orada herkes ait olduğu konuma göre belirmelidir."[24] Bu hiyerarşik mimaride dil kurguya, tür konuya, üslup ise resmedilen kişi ve durumlara tabi olmalıdır. Kurgulanacak konunun kişilerin mizaçları ve ifade tarzları üzerindeki belirleyiciliği, ruhun (*âme*) parçaları arasında ya da Platon'un şehrinde hâkim olan düzeni yansıtır. Fakat bu hiyerarşi yasasını hâkim kılan şey, yazar, oyun kişileri ve izleyiciler arasındaki eşitlikçi ilişkidir. Bu ilişki ise, dördüncü ve son bir ilke tarafından askıya alınır. Yaşama geçirme/

23 Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, s. 830-831.

24 Batteux, s. 33.

edimselleştirme (*actualité*) ilkesi adını vereceğim bu ilke şöyle tanımlanabilir: Temsilin mimarisini oluşturan şey, eylem hükmündeki sözün, yani sözün icrasının (*performance*) başat konumudur. Voltaire tarafından betimlenen, daha doğrusu kurgulanan ideal sahne, bu başat konumu örnek bir biçimde gösterir: *El Sid*'de [*Le Cid*] konuşma sanatını kurumsallaştıran, fakat aynı zamanda Corneille'e yargılarını sunan baronun ya da vaaz kürsüsünün hatipleri, prens ve generaller, eylem hükmündeki sözün erbabı kimselerdir; ve bu söz, yazarın harekete geçirici sözü temsil etme gücü ile oyun kişilerinin asaletinin gücü arasındaki uyumu kanıtlar.

Temsil sistemi, temsil etme eylemi ile sözün eylem hükmünde kabul edilmesi arasındaki denkliğe dayanır. Bu dördüncü ilke ile birinci ilke arasında bir çelişki bulunmaz. Birinci ilke, şiiri meydana getiren şeyin dile özgü belli bir üslup değil, kurgu olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuncu ilke ise kurgusal eylemlerin temsilini, söz ediminin sahneye konması ile bir tutar. Burada bir çelişki yoktur. Ancak sistemin iki ayrı ekonomisinin olduğundan söz edilebilir: Bütün amacı temsil etmek ve keyif vermek olan kurgunun özerkliği, başka bir düzen tarafından askıya alınmakta, farklı bir söz sahnesi tarafından şekillendirilmektedir: Sırf hikâye ve söylem aracılığıyla keyif vermeyi amaçlamaktan öte, zihinlerin (*esprits*) eğitimine, ruhların (*âmes*) selamete eriştirilmesine, masumları korumaya, krallara tavsiye vermeye, halkı galeyana getirmeye, askerleri yüreklendirmeye ya da zeki kimselerin kendilerini gösterdikleri söz meclisinde öne çıkmalarına hizmet eden "gerçek" bir sahnedir bu. Poetik kurgu sistemi, etki yaratan söz idealine bağımlı kılınmıştır. Etki yaratan söz ideali ise bir sanat dalı olmanın ötesinde, bir yaşam tarzı, beşerî ve ilahi meseleleri ele almanın bir yolu olan bir sanata, belagat sanatına atıfta bulunur. Şiirsel sözün gücünü tanımlayan değerler, hitabet sahnesine ait değerlerdir. Şiirin kendine has mükemmelliyetini ortaya serebilmek için taklit etmek ve göz önünde bulundurmak zorunda olduğu en yüce sahnedir bu. Richelieu'nün Fransa'sını söz konusu eden Voltaire'in bize sözünü ettiği bu durumu günümüz klasik belagat tarihçisi de doğrular: "Bugün tamamen matbaaya, yazılı metne dayanan 'edebiyat' kavramımız, hitabet sanatı ve *hatip*'e ilişkin idealin cömertçe içerdiği şeyi, yani söylev sanatını, konuşma sanatını alanı dışında bırakır; beden dili

sanatını ve plastik sanatların *sessiz dili*'ni ise hiç saymıyorum [...]. 1630-1640 arası dönemde Fransız sarayında tiyatronun bu derece itibar görmesi hiç de tesadüf değildir: Söz söyleme sanatının genel bir belagatın kalbini oluşturduğu, yazı ve resim sanatının ise onun başlıca yansımaları olduğu bir toplumda tiyatro, yaşama sanatının aynasıdır."[25] Gelgelelim şiirin, toplumda yaşama sanatı anlamına gelen bir söz söyleme sanatına olan bu bağımlılığı, monarşik bir düzenin hiyerarşisine uygun değildir. Karşılığını devrimci nümayişler döneminde bulur. Bize bu durumu yine bukalemun gibi değişken La Harpe açıklar: "Şiirden hitabete geçiyoruz: En ciddi ve en önemli konular, en çetrefil ve uzun uzadıya düşünülmüş incelemeler, hayal gücünden doğan oyunların ve sanatların bu en baştan çıkarıcı olanının ürettiği çeşitli yanılsamaların yerini almakta [...]. Bir dönemden diğerine geçişimizi, gençlik çağının eğlencelerini geride bırakarak olgunluk döneminin işlerine geçmek biçiminde tahayyül etmeliyiz: Çünkü şiir zevk içindir, hitabet ise iş halletmek için [...]; sunakların rahibinin vaaz kürsüsünden ahlakın büyük hakikatlerini ilan ederken [...]; masumiyeti savunan kişinin mahkemelerde sesini duyururken; Devlet adamının kurullarda halkın kaderi konusunda akıl yürütürken; yurttaşın yasama meclislerinde özgürlük davasını savunurken [...] başvurduğu belagat, yalnızca bir sanat değil, bütün yurttaşların hürmetiyle kutsanmış katı bir rahiptir [...]."[26] Geleneğin haberdar olduğu en üstün üslup, en yüce tarz, hatibin sözünde ait olduğu yere kavuşur. İçinde bulunduğumuz çağ, Sahte-Longinus'u yeniden okuyarak onun yüce kavramını yeniden yorumlamış, onun gök gürültüsü, lav ve dalga mecazlarını bir çırpıda modern dönemde anlatı ve temsil alanında ortaya çıkan krizle ilişkilendirmiştir. Oysa temsil, türler arasındaki ayrım ve uygunluk üzerine kurulu olan sistem, Longinus'u oldum olası tanıyor ve en büyük güvencesini "yüce" kavramında buluyordu. Üstelik Longinus'un metninin yaklaşık iki bin yıldan beridir yüce sözün kahramanı olarak sunduğu kişi, onunla sıkça ilişkilendirilen Homeros ya da Platon'dan çok, Demosthenes'tir.

25 M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence: rhetorique et "res literaria" de Ia Renaissance au seuil de l'epoque classique*. Paris: Albin Michel, 1994, s. 30.

26 La Harpe, *Lycee*, vol. 1, s. 198.

Kurgunun önceliği; temsil türleri arasındaki ayrım—ki temsil edilen konuya göre tanımlanır ve hiyerarşik bir düzene oturur—; temsil araçlarının uygunluğu; eylem hükmündeki söze ilişkin ideal. Bu dört ilke, temsil sisteminin "cumhuriyetçi" düzenini tanımlar. Sanatın zihinsel kısmının (konunun kurgulanması) somut kısmı (sözcük ve görüntülerin uygunluğu) üzerinde hâkim olduğu bu Platoncu cumhuriyet, cumhuriyetçi hatiplerin eşitlikçi düzeniyle olduğu gibi, monarşinin hiyerarşik düzeniyle de el ele gidebilir. Nitekim, XIX. yüzyılda perukalı yaşlı akademisyenler ile radikal cumhuriyetçilerin, sistemi yenilikçi edebiyatçıların saldırılarından korumak üzere sürekli iş birliği içinde olduğu görülür. Örneğin Hugo'nun nezdinde ya da Mallarmé'nin gözünde, Antik Dönem üslubunda yazılmış tragedyaların o gayet cumhuriyetçi yazarı Ponsard'ın adı bu uzlaşıyı temsil eder. Bu ortak algı aynı zamanda *Notre-Dame de Paris* gibi garabet bir şiirin, taşa insani nitelikler atfetme saikinden hareket eden ancak insan sözünü taşlaştırmakla sonuçlanan taşa adanmış bu nesir şiirin karşısında Gustave Planche'ın ortaya koyduğu tepkide özetini bulur. Bu garabet icat, şiirin, eylem insanlarının işlerini gerek konumlarına, gerek eylemin verilerine, gerekse edebî beğeni sahibi kişilerin zevkine uygun, güzel bir söyleyişle bize aktaran iyi kurgulanmış bir hikâye olduğu sistemin yerle bir oluşuna işaret eder. Planche'ın savı, skandalın özünü tanımlar: ruh ve bedenin tepetaklak edilişi, ve bunun beraberinde ruhsal unsurların istikrarsızlaşması; sözlerin somut gücünün, fikirlerin zihinsel gücü yerine geçmesi. Fakat altüst olan bütün bir şiirsel kozmolojidir. Temsilî şiir, neden-sonuç ilkesine tabi olan hikâyelerden, gerçeğe uygunluk ilkesine tabi olan karakterlerden, ve uygunluk ilkesine tabi olan bir söyleyiş tarzından oluşuyordu. İfadeye dayalı veya dışa vurumcu (*expressive*) yeni şiir ise, tabir ve imgelerden, bizzat şiirselliğin tezahürü sıfatıyla kendi başına bir değer kazanan imge-deyişlerden oluşur. Bu imge-deyişler, şiirin ifadesiyle doğrudan bir ilişki kurma iddiasındadır. Tıpkı bir sütun başlığının üzerine yontulmuş bir imge, katedralin mimari bütünlüğü ve topluluğa özgü tanrı inancının birleştirici ilkesi arasında görülen ilişki gibi.

Bu kozmoloji değişikliği, temsili sisteme şekil veren dört ilkenin tek tek her birinin alaşağı edilmesi olarak ifade edilebilir. Kurguya tanınan önceliğin yerini, dilin önceliği alır. Belli bir türe ait olmanın yerini, temsil edilen

bütün konuların eşitliğine dayanan tür karşıtı ilke alır. Uygunluk ilkesinin yerini üslubun temsil edilen konu karşısındaki kayıtsızlığı alır. Eylem hükmündeki söze ilişkin ideal ise yerini, yazıyı esas alan modele bırakır. Yeni poetika, bu dört ilke temelinde tanımlanır. Bu noktada, tutarlılığın dayandığı dört ilkenin sistemli bir biçimde alaşağı edilmesi sonucunda önceki-nin simetriği olan yeni bir tutarlılığın inşa edilip edilmediğini sormak gerekir. Şöyle bir öngörüde bulunabiliriz: Buradaki sorun, şiirin dilsel bir üslup olduğu savı ile kayıtsızlık ilkesinin birbiriyle nasıl bağdaştığıdır. "Edebiyat" tarihi, bu sorunlu uzlaşıyı tesis etmek için durmadan tekrarlanan bir deneye dönüşecektir. Edebiyat kavramı kimileri tarafından kutsallaştırılırken kimilerince edebiyatın boş ve beyhude olduğu ilan ediliyorsa, bu onun, kelimenin tam anlamıyla, çelişkili bir poetikanın adı olmasından dolayıdır.

Sorunun bağrında yatan noktadan, yani belli bir türe ait olma ilkesinin yerle bir edilişinden başlayalım. Bu önerme, doğrusu, tartışmaya açıktır. Schlegel Kardeşler'in başarmayı istedikleri büyük işler arasında, unutulmaya yüz tutmuş olan edebî türler sisteminin yeniden inşası yer alıyordu. Günümüzde dahi pek çok teorisyen, bizim de kendi edebî türlerimiz olduğunu, yalnızca bunların klasik çağınkilerden farklı olduğunu ileri sürmektedir.[27] Artık tragedyalar, epik ya da pastoral şiirler yazmıyoruz ama roman ve novella, anlatı ve deneme gibi türlerimiz var. Ne var ki, bu ayrımları sorunlu kılan, ve Schlegel Kardeşler'in projesini boşa çıkaran şeyin ne olduğu gayet iyi bilinmektedir. Bir türün ne olduğunu belirleyen şey, ele aldığı konudur. *Notre Dame de Paris*, roman türüne aittir. Gelgelelim, türlerden biri sayılamayacak olan sahte bir türdür bu; Antik Dönem'de ortaya çıkışından bu yana, kutsal tapınaklar ve prenslerin sarayları ile tüccar malikâneleri, kumarhaneler ve genelevler arasında hiç durmadan gezinen, modern biçimlerinde ise soyluların işlerine ve aşklarına olduğu kadar okumuşların ve saray erkânının, komedyenlerin ve burjuvaların başlarından geçenlere de yatkın olan bir tür. Roman, türden yoksun olan şeyin türüdür: Onu zaman zaman indirgemek istedikleri komedi gibi aşağı bir tür de değildir üstelik, çünkü komedi, ele aldığı bayağı karakterlere uygun durumları ve ifade biçimlerini benimser. Oysa roman,

27 J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Editions de Seuil, 1989.

herhangi bir uygunluk ilkesinden yoksundur. Bu aynı zamanda belirli bir kurgusal nitelikten de yoksun olduğu anlamına gelir. Bilindiği üzere, Don Quixhote'nin "budalalığı"nın temelinde yatan şey budur, yani kurgunun kendine ait bir sahneye sahip olması zorunluluğunu hiçe sayması. "İyi ya da aşağılık karakterler" arasında bir ayrımın olmadığını, hatta "karakter diye bir şey"in olmadığını, "üslubun tek başına şeyleri görmenin mutlak bir biçimi"[28] olduğunu ortaya koyan Flaubert'in "saf Sanat'ın bakış açısı"-nı ifade eden bir "aksiyom" düzeyine yükselttiği şey, tür-olmayan bu türün anarşisidir tam da. Mademki "Yvetot da Konstantinopolis kadar değerli"dir ve mademki Normand soyundan bir köylü kızın zina yapması, bir Kartaca prensesinin aşkları kadar ilgiye mahzar ve aynı biçimde ele alınmaya uygundur, her iki konu da kendine uygun belirli bir ifade üslubundan yoksun demektir. O hâlde üslup, o güne dek olduğu gibi, belirli bir durumda şu veya bu karaktere uygun olan ifade tarzlarının ve türe özgü söz sanatlarının seçimi değildir artık. Bizzat sanatın ilkesi hâlini almıştır.

Ancak bunun ne anlama geldiğini anlamak gerekir. Tembel bir dogma, burada alelade bir kötü malzemeyi edebî bir altına dönüştüren—üstelik malzeme ne kadar kötüyse o derece saf bir altına dönüştüren—yazarın bireysel ustalığının, temsilin hiyerarşileri yerine kendi aristokrasisini koyduğunu ve yüceyi sanatın yeni ruhbanlığı konumuna getirdiğini öne sürer. Oysa duvar, çöl, ve kutsal olan hakkında bu denli iyi şeyler düşünmek kabîl değildir. "Üslup"un başlı başına yapıtın gücü olarak tanımlanması, estetik düşkününün bakış açısını değil, şiirsel biçim ve içeriğin dönüşümünü içeren karmaşık sürecin tamamlanmış olduğunu ifade eder. Üslubu yapıta özdeş kılan bu tanım, şiir, taş, halk ve Kutsal Metinler (*Écritures*) arasındaki karşılaşmaların çoklu-seküler tarihçesini varsayar, her ne kadar onun izlerini yok etse de. Bu uzun tarihçe boyunca dayatılan fikir, şiirin dilsel bir tarz olduğu, ve şiirin özünde yatan şeyin, bizzat dilin özü olduğu fikridir. Temsile dayalı poetika ise bütünüyle bu fikrin reddi üzerine kuruludur. Gelgelelim aynı tarihçe boyunca kendisini ortaya koyan bir başka şey de yeni poetik sistemin iç çelişkisidir. Edebiyat, işte bu iç çelişkiyi çözmek yönünde verilen bitmek bilmez bir uğraştır.

28 Flaubert, "Lettre à Louis Colet. 16 Ocak 1852." *Correspondence*. cilt II. Paris: Gallimard, 1980, s. 31.

2.

Taş Kitaptan Yaşamın Kitabına

Duvardan ve kutsal çölden önce katedral vardır. Flaubert'in "hiçbir konusu olmayan kitap"ından önce gelen, ve böyle bir kitabın tahayyül edilebilmesini sağlayan şey, bir garabet kitap, Hugo'nun "taştan mürekkep kitap"ıdır. Planche'ın metni elbette "mecazi"dir. Hugo bir katedrali romana dönüştürür, ancak yazı malzemesi olarak kullandığı şey taş değil, sözcüklerdir. Bununla birlikte bu mecaz, Hugo'nun kitabında eylemi tasvire, söyleyiş tarzını imgeye, ve söz dizimini sözcüklere tabi kıldığını söylemenin üstü kapalı bir yolu değildir yalnızca. Polemiğe yönelik üslubun altında Planche, sanat dallarının birbirine tercüme edilişine dair yeni bir ilke ortaya koyar. Böylelikle bize şiirin aynı anda iki ayrı şey olduğunu hatırlatır: Şiir, belirli bir sanat dalı olmanın yanı sıra, sanat dallarından oluşan sisteme tutarlılığını veren, her birinin kendine özgü biçimlerinin diğerlerine tercüme edilebilmesini mümkün kılan ilkedir.

Temsile dayalı poetika, Güzel Sanatlar sistemini iki ilke üzerinden birleştirir. Bunların ilki, *ut pictura poesis*[29] biçiminde ifade edilen mimetik özdeşlik ilkesidir. Resim ve şiirin birbirine çevrilebilir oluşu her ikisinin de birer hikâye olmasına dayanıyordu; müzik ve dansın sanat adını hak etmesini sağlayan da aynı ilkeydi. Batteux'nun geliştirdiği ilke kuşkusuz kısa süre sonra sınırlarına ulaşmıştı. Diderot, kendi hesabına, resim sahnesi ile tiyatro sahnesinin birbirine ne derece tercüme edilebileceğini sorgulamıştı. Burke ise, Milton'un "imge"lerinin gücünün, paradoksal biçimde, görünür kılınadıkları şeylere dayandığını göstermişti. Lessing'in *Laocoön*'u bu ilkenin yıkılışını ilan ediyordu: Virgilius'un

29 Horace'ın *Ars poetika*'da ortaya attığı ilke, "Resimde nasılsa şiirde de öyle" biçiminde çevrilebilir (ç.n.).

kahramanlarına taştan bir yüz veren heykeltıraş, Virgilius'un şiirini tercüme etmeye kalkarken, dehşet verici olanı gülünçleştirmekten öteye geçememiştir. Yine de sanatların birbirine tercüme edilebilirliği ilkesinin yıkıldığı anlamına gelmez bu. Yalnızca yer değiştirecek, farklı taklit biçimleri arasında zar zor yakalanan bir çakışma olmaktan çıkarak, ifade tarzları arasındaki bir denklik biçimini alacaktır.

İkinci ilke, tutarlılığa ilişkin organik modeldi. Taklidin malzemesini ve biçimini birbiriyle birleştiren yapıt, tek bir amaç üzerinde birleşmek üzere bir araya gelen kısımlardan oluşan "güzel bir canlı" idi. Yaşamın dinamizmi, mimari orantının kesinliğiyle özdeşleştiriliyordu. Güzel orantıya ve organik bütünlüğe dayanan bu birleştirici ideal Burke'ün eleştirisinde istismar edilmekteydi. Gelgelelim sanatların birbirine tercüme edilebilirliği fikri olmadan, poetika da var olamaz. Bu yüzden yeni poetika bu tercüme edilebilirliği tekrar düşünme çabasını sürdürecekti: Temsile dayalı kurgu modelini diğer sanatlara dayatmak için değil, tam aksine, onlardan bunun yerine ikame edebileceği, edebiyatın özgül yanını temsil modelinden kurtarmayı sağlayacak bir şiirsellik ilkesi ödünç almak için. Mallarmé ve Proust, şiirin müzik, resim ya da danstan edebiyat alanını yeniden yurt edinmeye (*repatriée*) muktedir bir formül ödünç alma ve böylelikle diğer tüm sanat dallarının ilkesini de veren şiirin ayrıcalığına yeni bir temel bahşetme çabasının eşsiz birer örneğini sergiler. Elstir'in resimsel "mecazı" ya da Vinteuil'ün sonatındaki "karşılıklı konuşma"da olduğu gibi. Bu karmaşık oyunun ardındaki ilke, her hâlükârda, açıktır: Sanatlar arasındaki tekabüliyet ilişkisinin bundan böyle, bir hikâyenin ele alınış tarzları arasındaki bir denklik olarak değil, dilsel biçimler arasındaki bir analoji olarak düşünülmesi söz konusudur. Gustav Planche dile gelen taş mecazını Hugo'nun aleyhine çevirebildiyse, bu onun mecazdan öte bir şey oluşundandır; daha doğrusu mecaz, bundan böyle söyleyişi gelişigüzel süslemeye yarayan bir "motif" olmaktan öte, diller arasında kurulan bir analoji olma sıfatıyla, şiirsellik ilkesinin ta kendisidir.

Yenilikçi Hugo'nun romanı ve gerici eleştirmenin söylemi bu temelde birbiriyle bağdaşır: Her ikisi de anıtsal kitap ile taştan şiir arasındaki analojinin iki dilsel yapıt arasında kurulan bir analoji olduğunu

varsayarlar. Burada katedral, mimari bir model değil, bir mukaddes kelam (*scriptural*) modelidir. İki anlama gelir bu. Yapıt eğer bir katedral ise, bunun nedeni öncelikle, mimetik ilkenin hâkimiyeti altında olmayan bir sanatın abidesi olmasıdır. Tıpkı katedral gibi yeni roman da kendisi dışında bir şeyle kıyaslanmayı kabul etmez; herhangi bir konunun temsile uygunluğunu öngören herhangi bir sisteme atıfta bulunmaz. Kelimelerin malzemesini kullanarak, yalnızca oranlarının büyüklüğünü ve figürlerinin çokluğunu takdir edebileceğimiz bir anıt inşa eder. Mimari mecaz, yapıtın her şeyden önce benzersiz bir yaratım gücünün fiiliyata geçmesi olduğunu ifade etmek üzere dilsel mecaza tercüme edilebilir. Mimari mecaz, ortak dilin malzemesine iliştirilmiş özel bir dil gibidir. *Revue des Deux Mondes*'un diğer bir editörü bunu şöyle dile getirir: "Bay Hugo tarafından yazılan sayfalar, günahıyla, sevabıyla, başkasının elinden çıkamazdı. Kimi zaman öylesine güçlü bir düşüncedir ki bu, kendisini hapseden cümleyi parçalamak üzereymiş gibi görünür; kimi zaman öylesine resimsel bir imgedir ki bir ressam onu şaiirin yaptığı gibi resmedemezdi; bazen öylesine tuhaf bir dile dönüşür ki, yazar onu yazmak için sanki ilkel bir dilin bilinmeyen harflerini kullanmıştır, ve alfabenin harflerinin aynı şekilde bir araya gelmesi başka hiç kimsenin elinde böyle bir güce kavuşamaz."[30] Sözcüklerden menkul katedral eşsiz bir eserdir, Batteux'nun analiz ettiği anlamda dâhiye biçilen geleneksel rolün, temsil edilecek nesneyi "tam anlamıyla görme" yetisinin ötesine geçen bir dâhinin gücünden temellenmiştir. Daha şimdiden "hiçbir konusu olmayan kitap"tır bu katedral, bir bireyin imzasından ibarettir.[31] Gelgelelim, yalnızca dehanın bireysel gücünü ifade eden eşsiz kitap, yalnızca onu meydana getirenlerin adsız gücünü, yalnızca ortak bir ruhun (*âme*) dehasını ifade eden şeyle, taştan katedral ile benzerlik gösterir. Yaratıcıdan sökülüp alınan deha, kolektif bir şiir, kolektif bir dua olan katedrali inşa eden isimsiz dehanın bir eşi olarak tanımlanır. Şair, sözcüklerden

30 C.D., "*Notre-Dame de Paris*, par M. Victor Hugo," *Revue des Deux Mondes*, 1831, cilt I; s. 188.

31 "Kitabın kapağına, ümit ederim, yazarın adından başka bir şey koymaya kalkmazlar." (Émile Deschamps, "M. De Balzac ." *Revue des Deux Mondes*, 1831, cilt IV; s. 314-315.

menkul bir katedralde taştan katedralin romanını meydana getirebilir, çünkü zaten berikinin kendisi de bir kitaptır. Seyyah Hugo bunu not eder: Bir gece vakti Köln Katedrali'nin çan kulesinde, "Komşu pencerelerin birinde beliren bir ışık bir anlığına kirişlerin altında ince bir işçilikle taşa yontulmuş bir yığın oturan figürü aydınlattı; dizlerinin üzerinde açık duran büyük bir kitabı okumakta olan, ya da işaret parmakları havada, konuşan ve vaaz veren melekler ve azizler. Kimileri çalışmakta, kimileri ise ders anlatmakta. Mermer, bronz ve taşa dönüşmüş bir Söz'den ibaret olan bu kiliseye yaraşır bir ön söz."[32]

Şiir kökensel gücünü, şiirlerin kökeninin dayandığı ortak güçten alır. Katedral, taştan yapılmış bir şiirdir; bir mimarın eseri ile bir halkın inancı arasındaki özdeşliktir; bu inancın içeriğinin somutlaşmasıdır: Söz'ün (*Verbe*) tecellisinin gücü.[33] Bütün dillerin dili, her bir dilin sahip olduğu bedene bürünme gücünü bir araya getiren dil olan Söz'ün birleştirici ilkesi, *ut picture poesis* tabirinde ifade edilen, hikâyenin birleştirici ilkesinin karşıtı olarak ortaya çıkar. Şairin benzersiz söyleyiş tarzı bütün değerini, katedralde görsellik kazanan Söz'ün ortak gücünü, yani bir halkın kolektif ruhuna (*esprit*) dönüşmüş olan sözün (*parole*) ilahî gücünü temsil etmesinden alır. Bu söz taşta unutulmuş ve taşı, yapı ustalarının kayıtsızlığına terk etmiştir, ta ki şiirsel bir söz, sözcüklerden oluşan şiir aracılığıyla, taşa yazılı olan şiirsel-dinsel gücü yeniden ortaya koyana dek. Taştan çan kulesinde resmedilen Yaşam kitabının okurları ve vaizleri, taşta cisimleşmiş bir Kitap ya da Kelam (*Verbe*) olarak katedral, katedralleri inşa edenlerin inancı, ve taşa yontulan figürlerin ve katedral-kitabın taş-sözcüklerinin analoğu olacak figürleri bir romanda yaşatma girişimi arasında, eskinin drama şairiyle eylem hükmündeki sözün ait olduğu evren arasında bağ kuran çemberi andıran bir çember oluşur. Fakat bu çemberi tamamlayan şey, hatibin eylem hükmündeki sözü

32 Victor Hugo, *Le Rhin. Oeuvre complètes.* Cilt VI. Paris: Club français du livre, 1968, s. 253.

33 Asıl metinde büyük harfle yazılan *Verbe* sözcüğü, genel kullanıma ait "söz"ü ifade eden *parole* sözcüğünden farklı olarak, dinsel bir içerikle yüklüdür. Sözcüğün Türkçedeki en yakın karşılığı "Kelam" olmakla birlikte metnin akıcılığını ve anlaşılabilirliğini zora sokmamak açısından "Söz" olarak karşılamayı ve Fransızca aslını her defasında parantez içinde belirtmeyi tercih ettim (ç.n.).

değil, yazının sözüdür. Kutsal hatibin yerini alan, taşa yontulmuş aziz ya da melek, ete-kemiğe bürünmüş Söz'ün gücünü bu hatipten daha âlâ anlatır. Bir araya toplanmış insanları galeyana getiren dünyevi hatibin yerini alan taştan şiirin yapı ustası, söze yer açmış olan topluluğun gücünü bu hatipten daha iyi ifade eder. Etkileyici söz bundan böyle sözcüklerin dilinde konuşmayan birinin, sözcükleri, ikna edici ya da cezbedici bir söylemin araçları olarak değil, Söz'ün (*Verbe)* gücünün birer sembolü, Söz'ün (*Verbe)* ete-kemiğe bürünmesini sağlayan gücün sembolü olarak konuşturan birinin sessiz sözüdür. Şairin kitabını çan kulesinin kitabına, çan kulesinin kitabını ise yapı ustasının ilham kaynağı olan Yaşamın kitabına bağlayan söz çemberi, drama sahnesinin etrafını sarmalayan çembere çok benzer gibi görünebilir. Gelgelelim, burada yaşayan söze ilişkin bir paradigmanın yerini bir diğeri almaktadır: Yazının yaşayan söz yerine geçtiği bir paradigma. Şiire bundan böyle bu paradigma hâkim olacak; şiiri, kurgunun işlevine bağlı olarak tanımlanan *Belles Lettres*'in bir türü olmaktan çıkararak onu dilin bir işlevine dönüştürecektir. Bu işlevin örnek biçimde ortaya çıktığı yer ise, türden yoksun bir nesir türü olan romandır. Hugo'nun nesrini şiirsel kılan özelliği, katedralin çan kulesine yontulmuş olan sahneyi değil, bu sahnenin ifade ettiği—yani hem ortaya koyduğu hem de sembolleştirdiği, ve böylelikle sessizliği aracılığıyla iki kez dile getirdiği—şeyi yeniden üretmesidir: taşın söze (*verbe)*, sözün (*verbe)* de taşa dönüşmesini sağlayan fark.

Fakat şiir ve taşı birbirine eş değer kılan formülü anlamak ve sonuçlarını ortaya koymak için, bu formülün barındırdığı çeşitli ilişkileri, roman ile Yaşamın kitabı arasındaki; Yaşamın kitabı ile şiir arasındaki; şiir, halk ve taş arasındaki ilişkileri göz önüne sermek gerekir. Öyleyse baştan başlayalım; şiir adına, türden yoksun bir tür olan roman ile kutsal metni ilişkilendiren, paradoksal gibi görünen o bağı ele alalım. 1669 yılında Pierre-Daniel Huet, *De l'origin des romans* [Romanların Kökeni] başlıklı risalesini yayımlamıştı. Huet, Voltaire'in bize sözünü ettiği o "edebiyatçı" türüne mensuptur; arkadaşı Ménage'la mektuplarında birbirlerine gönderdikleri Latince dizeler, onu trajik tiyatrodaki yeniliklerden daha fazla ilgilendiriyordu. Tıpkı ortağı gibi onun da kuraldan yoksun bir edebiyat türü olan romana ilgi duyması, Madame de

Lafayette ile gizlice iş birliği yaparak onun *La Princesse de Montpensier*'ine eşlik etmek üzere, kitabın kendisi kadar uzun bir ön söz yazması son derece manidardır. Küçümsenen bir tür olan roman ile şiir geleneği ve pek yakında bir rahibine dönüşeceği Kutsal Kitap arasında kurduğu bağ ise daha da şaşırtıcıdır.

İlk bakışta Huet'in önerisi, poetikanın alanının, roman gibi marjinal bir türü içerecek şekilde genişlemesi biçiminde özetlenebilir. Bunu ileri sürerken, "Aristoteles'in bir şiarı"na dayanır. Atıfta bulunduğu söz her ne kadar *Poetika*'nın metninde yer almasa da, orada tanımlanan doktrinle uyumludur: "Şairi şair yapan şey, yazdığı vezinden çok icat ettiği kurgulardır." Burada *mimesis* kavramı yerine, gizlice, daha geniş bir kavram olan söylence üretme *(fabulation)* kavramı getirilmektedir. Bu yer değiştirme çevresinde, görünürde genişleyen mimetik alan, kendi ilkesini ters yüz etmeye başlar. Çünkü "söylence üretmek" aynı anda iki şey demektir: Bir yanda, Batı'nın barbar halklarının, ayırt etme yetisine sahip olmadıkları bir hakikat karşısında oluşturdukları hayalî ve bulanık algıdır. Diğer yanda ise, gelişkin Doğu halklarının hakikati, gizlenmesi gereken kısmını gizleyip aktarılması gereken kısmını bezeyerek nakletmek için icat ettikleri yapıntıların[34] toplamıdır (söylenceler, imgeler, ya da ses oyunları). O hâlde söylence üretmenin alanı, hissedilir olmayan bir hakikatin hissedilebilir biçimde sunulduğu bir alandır. Bu sunum biçimi, hem bilge kişilerin teoloji ve bilimin ilkelerini söylencelerle sarmalama ya da hiyeroglifler biçiminde gizleme sanatıdır, hem de daima mecazlarla konuşan ve kendini ancak alegoriler aracılığıyla dile getiren halkların "şiire ve icatlara gebe bir ruha *(esprit)*" doğal olarak yatkın oluşudur. Homeros ve Heredot'un Yunanlılar'a öğrettikleri, Platon ve Pisagor'un ise felsefelerinin kılığını değiştirmek için kullandıkları, Ezop'un halk arasında yaygın fabllara tercüme ettiği, Araplar'ın ise Ezop'tan devralarak Kur'an'a aktardıkları şey

34 *Artifice* kavramı yapıntı olarak karşılanagelmiştir. Editörün önerisiyle "yapıntı" olarak bıraktım. Öte yandan, Latince kökenli *artifice* sözcüğünün karşılığı üzerine kafa yorarken, tasnî karşılığını da uygun bir karşılık olarak düşündüm. "Sûni" sıfatının isim hali olan "tasnî";"yapmak" (*sûn*) kökünden türemiş olup, sanat ya da zanaatların bir şeyi üretirken başvurduğu teknik, araç, hüner, düzenek ve yöntemlerin, yani İdea'nın mekânsallaşması, fiiliyata geçmesi için zaruri olan dolayımların tümünü kapsayan bir kavram olarak düşünülebilir (ç.n.).

bu üsluptur. Aynı zamanda, "münasip biçimde yalan söyleme sanatı"na tutkun olan Persler'in de bu üslubu benimsediğine Isfahan'daki büyük sarayın soytarıları daha o zamandan tanıklık eder. Bu aynı zamanda Çinliler'in ahlak dersi içeren kıssalarında ya da Hintliler'in felsefi mesellerinde görülen üsluptur. Bu şark üslubu, son olarak, bizzat mukaddes Yazı'nın "bütünüyle gizemli, bütünüyle alegorik, bütünüyle muamma yüklü" üslubudur. Mezmurlar, Özdeyişler, *Eklesiastikus* ve Eyüp suresi, "bizim yazımızda zalim ve şiddet yüklü gibi görünecek olan, oysa o milletin yazımında sıradan kabul edilen figürlerle dolup taşan şiirsel birer yapıt"tır; Şarkıların Şarkısı, "pastoral biçimde yazılmış dramatik bir parçadır; karı-koca arasındaki tutkulu duygular öylesine nazik ve dokunaklı bir tarzda dile getirilmiştir ki, bu tabir ve mecazlar bizim anlayışımızla biraz daha yakından ilişkili olsaydı onlar karşısında büyülenirdik."[35]

Elbette Aziz Augustinus'un *De doctrina christiana*'sından bu yana mukaddes metnin, dünyevi şiirinkilerle biçimsel olarak kıyaslanabilecek bazı dil sanatlarını kullandığı kabul edilmektedir. Erasmus da bunu vurgulu bir biçimde hatırlatmıştı. Karşımızda duran daha önce katedilmiş bir yoldur: Eklesiast adı verilen bu edip saray erkânı, mukaddes yazıyı bütünüyle, hiçbir engelle karşılaşmaksızın, yalnızca şairlerin kullandıkları dil sanatlarına değil, aynı zamanda halkların söylence üretme dehasına indirgemiştir. Mukaddes Yazı bir şiirdir; insana özgü söylence üretme zekâsının yanı sıra, bize uzak bir halka mahsus olan bir dehayı ifade eder. Böylelikle peygamberlerin imgeleri, Sultan Süleyman'ın mucizeleri, İsa'nın mucizeleri, Mezmurların ya da Aziz Augustinus'in araştırılmış kafiyesi, Aziz Jerome'un şark seyahatleri, Tevrat tefsirleri ve Aziz Pavlus'un mecazi izahatleri aynı söylence üretme kavramına dâhil olur. Söylence (*fabl*), mecaz, mesel ve tefsir, hepsi de bu söylence üretme gücünün, yani hakikatin imgelerle ortaya konmasının farklı tarzlarıdır. Hepsi de, *inventio*, *dispositio* ve *elocutio* kategorilerinin ve beraberinde aydınlara mahsus "edebiyat"ın toptan çöküşüne yol açan ortak bir imge dili oluşturur. Şiiri bir söz sanatına, hakikate dair mecazi bir dile dönüştüren bir şiir kuramı ortaya koymak adına roman, mukaddes Yazı ile irtibata girer.

35 Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*. Cenevre: Slatkine, 1970, s. 28-29.

Söylence üretme kavramı böylelikle zıtlıkların yan yana var olmasını sağlar: Bir yanda şiire dair eski dramatik anlayış, diğer yanda ona özünde mecazi bir nitelik atfeden yeni anlayış.1725 tarihli *Science nouvelle* yapıtında Vico, bu uzlaşmayı bozarak Aristoteles'ten Scaliger'e dek "şiirin kökenine dair söylenmiş olan ne varsa" hepsinin alaşağı edilişini ilan eder. Huet'nin "Aristotelesçi" formülü, şairi şair yapan şeyin, dilin belirli bir tarzını kullanması değil, kurguyu kullanması olduğunu söylüyordu. Ancak başvurduğu söylence üretme kavramı aslında bu karşıtlığı yerle bir etmekteydi: Kurgu ve mecaz/figür (*figure*) birbiriyle özdeş hâle geliyordu. Vico ise bu altüst oluşu alabildiğine genel bir kapsamda formüle eder: Kurgu mecazdır (*figure*), söz söyleme üslubudur. Fakat mecazın (*figure*) kendisi bundan böyle sanatın bir kurgusu, belagat yoluyla ikna etmeye ya da şiir aracılığıyla haz vermeye hizmet eden dilsel bir teknik değildir. Mecaz, dilin gelişiminin belli bir aşamasına tekabül eden dilsel bir tarzdır. Üstelik dilin bu evresi, aynı zamanda düşüncenin bir evresine tekabül eder. Mecazi dil üslubu, şeyleri olduğu gibi gören bir algının, yalın anlam ile mecazi anlam, kavram ile imge, şeyler ile onlar hakkındaki duygularımız arasında henüz ayrım yapmayan bir algının ifadesidir. Şiir icatta bulunmaz; sanatçı adı verilen kişinin, izleyici adı verilen, ve söz söyleme sanatında onun kadar yetkin olan bir başka kişiye haz vermek amacıyla gerçeğe uygun bir kurgu inşa ederken başvurduğu bir *tekhné* değildir. Şeyleri dilin ve düşüncenin düzeyine yükselmiş olan kişi açısından "oldukları gibi", bu kişinin onları gördüğü ve söylediği gibi, görmeden ya da söylemeden edemeyeceği gibi söyleyen bir dildir. Bir söz ile bir düşünce, bir bilgi ile bir cehalet arasındaki zorunlu birlikteliktir. "*Logique poétique*" başlıklı bölümün girişinde birbiri ardına baş döndürücü bir hızla sıralanan eş anlamlı sözcüklerin özetlediği şey, şiirsellik kavramında gerçekleşen bu devrimdir: "Mantık λόγος'tan gelir. Bu sözcük, ilk anlamıyla, asıl anlamıyla, *fable* demektir (İtalyancada dil ya da konuşma anlamına gelen *favella*'dan geçmiştir); Yunanlılarda *fable* aynı zamanda μύθος'tur, Latinler buradan *mutus* sözcüğünü türetmişlerdir; aslında, insan sessiz olduğu zamanlarda konuşma zihinseldir; λόγος aynı zamanda hem *fikir* hem de *söz* anlamına gelir."[36]

36 Vico, *Principes d'une science nouvelle*. Fr. Çev. J. Michelet. Paris: Armand Colin, 1963, s. 124-125.

Bunun yol açtığı sonuçları sırasıyla ele alalım. Kurgu—ya da mecaz, her ikisi de aynı kapıya çıkar—çocukluk çağındaki insanın, henüz dilsiz olan insanın dünyayı kendisine benzer biçimde tahayyül etme yöntemidir: Gökyüzüne baktığında tıpkı kendisi gibi jestlerin diliyle konuşan, isteklerini dile getirmek ve aynı anda da gerçekleştirmek için gök gürültüsü ve şimşeğin işaretlerini kullanan bir Jüpiter tasavvur eder. Belagat ve şiir sanatının ilk mecazları, insanın şeyleri işaret etmek için kullandığı jestlerdir. İnsanın şeylerden yarattığı bu kurgular, şeylerin varlığını ne ölçüde temsil ettiği açısından bakıldığında sahte, insanın şeylerin ortasındaki konumunu ifade etmesi bakımından ise sahicidirler. Belagat mitolojidir, mitoloji ise antropoloji. Kurgusal varlıklar, insanın henüz soyutlama yaparak genel fikirlere ulaşma yetisine sahip olmadığı bir dönemde, bu tür fikirlerin yerine geçen, hayal gücünün evrensel sabitleridir. Söylence, söz ve düşüncenin birlikte doğuşudur. Henüz suskunluğa denk olan bir sözde, anlaşılmaz jestler ve seslerden oluşan bir dilde formüle edilebildiği şekliyle düşüncenin ilk evresidir. Kurgunun gücünü ifade eden hayal gücünün bu evrensel sabitlerini bir sağır-dilsizler diline indirgemek mümkündür. Sağır-dilsizler aslında iki biçimde konuşur: Söylemek istedikleri şeyi tasvir eden jestler aracılığıyla ve anlaşılır olan dile boş yere kendini dayatan anlaşılmaz sesler aracılığıyla. Bunların ilki, şiire özgü imgelerin, benzerlik ve karşılaştırmaların doğmasına yol açar: Yazarlar tarafından icat edilmiş değil, "şiirsel çağını yaşamakta olan bütün milletlerin düşüncelerini ifade ederken başvurdukları zorunlu biçimler" olan mecazlardır bunlar. İkincisi ise düz yazının öncülleri olan şarkı ve nazıma yol açar: İnsanlar *"ilk dillerini şarkı söyleyerek oluştururlar."*[37]

Öyleyse şiirin kökeninde sahip olduğu güç, en ufak soyutlama becerisinden yoksun bir düşüncenin ve ifade etmeyi başaramayan bir dilin başlangıçtaki acizliğine denktir. Şiir, insanın düşünme ve söz söyleme gücünü ortaya koymasına, yani bu gücün hem farkına varıp hem de ondan bihaber olmasına aracılık eden Tanrı figürlerinin icat edilişidir. Öte yandan, insanların ilk şiirini ve bilgeliğini oluşturan sahte tanrılar hakkındaki bu "bilgi" sayesinde, gerçek Tanrı'nın inayeti, insanların

37 A.g.y., s. 131-155.

kendilerinin farkına varmalarını sağlar. Üstelik, soyut bir bilgi değildir bu. Bir halkın, kurumlarına ve abidelerine tercüme edilmiş bulunan tarihsel bilincidir. "Şairler," hem birer ilahiyatçıdırlar hem de bir halkın kurucuları. İlahî inayetin kendisini insanlara ifade etmesine ve onları öz bilince kavuşturmasına aracılık eden "hiyeroglifler," üzerine onca yorumun ve hayalin inşa edilebileceği birer muamma ibaresi, gizli birer bilgelik hazinesi değildir. Bu hiyeroglifler ya bir kült sunağı ya da bir kâhin asası; ya bir aile ocağı ya da mezar gömüsü; çiftçinin sabanı, kâtibin tableti, ve geminin dümeni; savaşçının kılıcı ya da adaletin terazisidir. Bunların her biri ortak yaşama ait araç ve amblemleri, kurum ve abideleri meydana getirir.

Şiir, bilindiği üzere, Vico'nun konusu değildi. Eğer hakiki Homeros'u aramayı dert edindiyse bunun nedeni bir poetikanın temelini atmak değil, Hristiyanlık kadar eski olan bir tartışmaya çözüm getirmek, gerek Homeros'un söylencelerinde, gerekse Mısır hiyerogliflerinde, hayranlık verici antik bir bilgeliğin gizlendiğini düşünen pagan iddiasını mutlak surette reddetmekti. Şiirsel dilin çifte kökeni teorisine karşı radikal bir tez öne sürmekteydi Vico: Şiir çocukluk dönemine ait bir dilden başka bir şey değildir; imge-jest ve sağır şarkı aracılığıyla, kadim sessizlikten anlaşılır söze doğru ilerleyen bir insanlığın dilidir. Şiirsel dilin ikiye bölünmüşlüğünün reddi gibi görünen bu tutum aslında bu bölünmüşlüğü daha da keskinleştirir. Şiirin "dilsiz" sözü, aynı zamanda bir hakikatin, fanilere, kendi hakkında bilince kavuşmuş bir insanlığa âyan olma biçimiydi. Şiirin alegorik niteliğini reddetmekle Vico, onun söylediklerinden çok söylemedikleriyle, kendisini onun içerisinden ifade eden bir güç aracılığıyla konuşan sembolik bir dil olma vasfını güvence altına alıyordu. Böylelikle şiirin başarısı, sözün kusurlu oluşuyla özdeşti; diğer bir deyişle, bir hakikatin hissedilebilir tezahürüyle, daha başka deyişle, bir topluluğun meydana getirdiği eserler aracılığıyla kendi kendisine sunumu ile özdeşti. Bu bilinç şiirsel sözlerin diline işlenmiş olduğu kadar, tarım aletlerine, hukuk kurumlarına ve adaletin amblemlerine de işlenmişti. Şiir bir taraftan, bir dünyanın şiirselliğinin belli bir tezahüründen, yani eserlerin ve kurumların biçimi altında bir hakikatin kendisini kolektif bir bilince sunmasından başka bir şey değildir. Diğer taraftan şiir,

bu hakikatin farkına varılmasını sağlayan ayrıcalıklı bir organdır (*organon*). Hem dünyanın şiirinden bir parçadır, hem de onun şiirselliğinin, yani bu hakikatin, suskun-konuşkan yapıtlarda, kâh imgeler, kâh taşlar, kâh sunduğu anlama dirençli mazemeler aracılığıyla konuşan yapıtlarda kendine dair ipuçlarını nasıl ortaya koyduğunun yorumsanmasıdır.

"Hakiki Homeros" arayışı böylelikle *Belles Lettres* sisteminin tamamına yönelik bir devrime yol açar. Ertesi yüzyılda bunun bilançosunu çıkaran Quinet, Homeros'un tarihsel bir kişilik olup olmadığı sorusuna verilen yanıtın "bizzat sanatın temelini değiştirdiğini" söyleyecektir. Homeros'u "Yunan Antik Dönemi'nin sesi, ilahi sözün (*parole*) yankısı, kimseye ait olmayan bir kitlenin sesi"[38] hâline getirmekle Vico, şiirsel faaliyetin (*poésie*) statüsünü değiştirir. Bu kavram bundan böyle şiirler üreten bir faaliyeti değil, şiirsel nesnelerin niteliğini ifade eder. Şiir (*La poésie*), şiirsel nitelik (*poéticité*) olarak tanımlanır. Şiirsel nitelik ise, dilsel bir durum, düşünce ve dilin birbirine uygunluğunun özgül bir tarzıdır; birinin bildiği ve bilmediği şey ile diğerinin söylediği ve söylemediği şey arasındaki ilişkidir. Şiir, dilin en temel özüne ait bir şiirselliğin tezahürüdür, ki August Schlegel buna, "bütün bir insan türünün şiiri"[39] diyecektir.

Fakat bu eşitliği aynı zamanda tersinden düşünmek gerekir. Şiirsel dilin—yani ilk evresindeki dilin—ayırt edici özelliği olan, kendinden farklı olma niteliğine göre algılanmaya yatkın olan her nesne, şiirsel olarak adlandırılacaktır. Şiirsellik, herhangi bir nesnenin kendisini ikiye bölebilmesini; yalnızca birtakım özelliklerin bileşkesi olarak değil, aynı zamanda özünün tezahürü olarak; yalnızca belirli nedenlerin sonucu değil, aynı zamanda kendisini meydana getiren gücün mecazı ya da metonimisi olarak ele alınabilmesini sağlayan özelliktir. Nedensel ilişkiler zincirine dayanan bir rejimden ifadeye ya da dışa vurum üzerine kurulu bir rejime doğru bu geçiş, Novalis'in önemsiz gibi görünen şu cümlesinde özetlenebilir: "Çocuk, görünür hâle gelmiş bir aşktır." Bunu

38 Edgar Quinet, *Allemagne et Italie: philosophie et poésie*. Paris: Desforges, 1839, cilt. 2, s. 97-98.

39 A. W. Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature*. Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, s. 349.

şu şekilde genellemek mümkündür: Bir nedenin yol açtığı sonuç, nedenin gücünü görünür kılan bir bir işarettir (*signe*). Bu yer değiştirme, "hikâye"yi temel alan nedensel bir poetikadan, dili temel alan ifadesel/dışa vurumsal (*expressive*) bir poetikaya geçişi tümüyle kapsar. Böylelikle, hissedilebilir özelliklerin dağılımı, tümden, işaretlerle yapılan bir düzenlemeye, dolayısıyla o ilk şiirsel evresinde bulunan dilin bir tezahürüne indirgenebilir. Bu ikiye bölünmeyi her nesne üzerinde üretmek mümkündür. "Çünkü her nesne öncelikle kendi kendisini sunar, yani iç yüzünü dış yüzünde, özünü tezahüründe âyan kılar (yani kendi kendisinin sembolüdür); ardından en yakın ilişkide olduğu ve kendisi üzerinde etkili olan şeyi ortaya koyar; ve nihayet, Evren'in bir aynasıdır."[40]

Öyleyse her taş, bir dil olabilir: Hugo'nun bize bahsettiği üzere, ustasının izini, zikredilen Sözün ve kolektif inancın gücüyle birleştiren o taşa yontulmuş melek kadar, Jouffroy'un bize sözünü ettiği çakıl taşı da bir dil olabilir. Kuşkusuz beriki bize pek mühim bir şey anlatmaz çünkü pek fazla önemli özelliğe sahip değildir, ancak sırf biçimi ve rengi bile yazılı birer işarettir. Henüz pek okunaklı olmasa da, yontulduğu ya da sözcüklerin kristalinde dile getirildiği takdirde daha okunaklı hâle geleceği kesindir.[41] Her nesneye içkin olan bu dilsel güç, Kant'ın doğaya atfen söylediği "şifreli bir dilde yazılmış şiir" cümlesini tekrarlayan genç Alman filozof ya da şairlerin yaptığı gibi mistik bir biçimde yorumlanabilir. Maddeye yönelik inceleme, Novalis'in yaptığı gibi, eski devirlerdeki "işaretlerin bilimi"ne[42] indirgenebilir. Fakat bu dilsel gücü rasyonalize ederek, sessiz nesnelerin insan faaliyetine tanıklık etmesi olarak ele almak da mümkündür. Böylelikle, Michelet'nin "lirizminden" Annales Okulu tarihçilerinin aklıselim sahibi bilimine geçişte, "sessiz tanıklıklar"ın deşifre edilmesine dayanan bir tarih bilimi fikrinin temelleri atılacaktır. Birbirinden farklı bu yorumlarda ortak olan ilke şudur: Şiirsellik

40 A.g.y., s. 345.

41 Bkz. Jouffroy: "Taş pek mühim bir şey anlatmaz çünkü içerdiği temel işaretler yeterince şey göstermez; üstünkörü çiziktirilmiş, okunaksız yazılmış bir sözcüktür bu." (*Cours d'esthétique*. Paris, 1845, s. 220).

42 "Konuşan tek varlık insan değildir. Evren de konuşur. Her şey konuşur. Sonsuz dil. İşaretlerin bilimi"(Novalis, *Fragments*, Aubier, 1973, s. 155).

bundan böyle herhangi bir türe uygunluk ilkesine dayanmadığı gibi, belirli herhangi bir biçim ya da içerik de tariflemez. Sözcüklerin dili olduğu gibi taşın dili de olabilir, epik şiirin dili olabildiği gibi romansal düzyazının dili de olabilir, yapıtların olduğu kadar örf ve adetlerin dili de olabilir. Şair bu andan itibaren şeylerin şiirselliğini dile getiren biridir. Hegel'in tahayyül ettiği anlamda, kolektif bir yaşam tarzının şiirselliğini ifade eden Homeros benzeri bir şair olabilir bu. Kendi üzerine nakşedilmiş kitabın hiyerogliflerini deşifre etmeye çalışan, bir çatalın çıkardığı sesten bir dünya türeten ve nesnelerin aliterasyonunu üslubun halkalarında birbirine bağlayan Proustvari bir romancı da olabilir.[43] Dilin kendisine olan mesafesi ve herhangi bir şeyin dile dönüşmesine olanak veren bu ikiye katlanmanın ifadesi, bundan böyle şiirsel dehayı, bilinç ile bilinç dışının, bireysel olan ile anonim olanın birliği olarak tanımlayacaktır. Edebiyatın alanını çizecek olan kavram ve karşıtlıklar üzerine düşünmek için bu noktadan yola çıkmak gerekir.

43 Proust, şeyler arasında kurulan aliterasyon temasını özellikle çocukların balık avlamak için Vivonne Nehri'ne daldırdıkları saydam sürahilere ilişkin olarak vurgular, "nehir mi kristal bir sürahidir yoksa sürahi mi camlaşmış bir sıvıdır, artık bilemezsiniz" (4. Defterden alıntı, *Cahiers Marcel Proust*, no 7. Paris: Gallimard, 1975; 165. Ayrıca bkz. *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu.* Cilt I. Paris: Gallimard, 1954, s. 168; Türkçesi: *Swann'ların Tarafı. Kayıp Zamanın İzinde.* Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006).

3.

Yaşamın Kitabı ve Toplumun İfadesi

Elocutio'ya tanınan önceliği ele alarak başlayalım. Bu öncelik, üsluba mutlak bir nitelik atfeden teoriyi, ve günümüzde modern edebi dilin özünü belirtmek için kullanılan, "geçişsiz" (*intransitif*) veya "kendi kendisini amaç edinen" (*autotélique*) kavramlarını doğuracaktır. Edebiyatın istisnaî karakterini hararetle savunanlar ya da ifade ettiği ütopyayı yerenler, sıklıkla Alman Romantizmi'ne, özellikle de Novalis'in şu formülüne başvururlar: "Konuşurken şeyleri temel alan kimseler hayli gülünç bir hataya düşmekteler. Bunların hiçbiri dilin özünü oluşturan şeyin, yani dilin kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmediğinin farkında değildirler."[44] Gelgelelim dilin bu "kendi kendisini amaç edinme" durumunun biçimcilikle (*formalisme*) en ufak ilgisi olmadığını görmek gerekir. Dil eğer kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmiyorsa, kendi kendisine yeterli bir oyun olmasından değil, zaten kendi başına dünyanın deneyimi ve bilginin metni olmasından, karşımızda bizzat bu deneyimi dile getirmesinden dolayıdır. "Matematik formülleri için geçerli olan şey dilin işleyişi için de geçerlidir [...]; bu formüller yalnızca kendi aralarında ilişki kurarlar; ifade ettikleri şey yalnızca kendi mucizevi nitelikleridir. Böylesine ifade yüklü oluşları, şeyler arasındaki ilişkilerin benzersiz dinamiğinin bu formüllerde yansımasını bulması, bu yüzdendir."[45] Matematiksel işaretlerin soyutluğu, temsilin şart koştuğu benzerlik kıstasını lağveder. Fakat bu arada kendisi de, matematiğin kendi içinde cereyan eden bu oyunlarda, şeyler arasındaki ilişkinin mahrem oyununu ifade eden bir ayna-dil niteliği kazanır. Dil, şeyleri yansıtmaz, çünkü onların

44 Novalis, *Fragments*, 70.

45 A.g.y.

aralarındaki ilişkilerin ifadesidir. Ancak bu ifadenin kendisi de başka bir tür benzerlik biçiminde anlaşılır. Dil, fikirleri, durumları, nesneleri ya da kişileri, benzerlik kıstasına göre temsil etmek gibi bir işleve sahip değilse, bunun nedeni dilin bizzat bedeninde, dile getirdiği şeyin fizyonomisini ortaya koymasıdır. Dil, şeylerle, onların birer kopyasıymış gibi bir benzerlik göstermez, çünkü onların benzerliğini bir hafıza olarak taşır. Bir iletişim (*communication)* aracı değildir, çünkü zaten bir topluluğun (*communauté)* aynasıdır. Dil somutluklardan/maddileşmelerden oluşur; bunlar onun kendi ruhunun (*esprit)* somutlaşmasıdır, bu ruh ise dünyanın kendisine dönüşecektir. Bu akıbet, bütün fiziksel gerçekliğin çift katmanlı oluşunda; karakterini, tarihini, yazgısını bedeninde sergileme eğiliminde görülebilir.

Öyleyse Novalis'in formülü, dilin iletişim kurma işlevinin karşıtı olan geçişsizliğinin (*intransitivité)* savunulması biçiminde yorumlanamaz. Bu karşıtlığın kendisinin ideolojik bir araç olduğu açıktır. İletişimin her türü, aslında, çeşitli anlamlandırma tarzlarına ait işaretler kullanır: hiçbir şey söylemeyen işaretler, aktardığı mesajın gerisinde kendisini gizleyen işaretler, bir jest ya da ikon değeri taşıyan işaretler. Şiirsel "iletişim," genel olarak, rejimler arasındaki bu farktan sistematik biçimde faydalanmak üstüne kurulmuştur. Temsile dayalı bir poetikadan ifade üzerine kurulu bir poetikaya geçiş, bu ilişkiler arasındaki hiyerarşiyi yerle bir eder. Belli nitelikleri taşıyan bir dinleyiciye seslenen, açıklama ve örneklemeye aracılık eden dilin yerini, sembollerin canlı bedeni olan bir dil alır, yani dile getirdiği şeyi kendi bedeninde hem gösteren hem de gizleyen ifadelerden oluşan, böylelikle belirli herhangi bir şey ortaya koymaktan çok, dünyanın ve cemaatin/topluluğun (*communauté)* gücü olarak anlaşılan dilin bizzat doğasını ve tarihini ortaya koyan ifadelerden oluşan bir dil. O hâlde dil, kendi yalnızlığına gönderilmiş değildir. Dilin yalnızlığı diye bir şey yoktur. Dil, başlıca iki eksen üzerinde düşünülebilir: bir yanda, kendisine bir nesneyi göstermek istediğimiz belirli bir dinleyiciye mesaj aktarımında kullanılan yatay eksen; diğer yanda ise, dilin konuşurken her şeyden önce kendi kökenini ortaya koyduğu, kendi derinliğinde birikmiş olan güçleri açıkladığı dikey eksen. O hâlde saf şiirin mistik temsilcisi Novalis'in "monolojik" formülü ile, şiirin

kökenini, milletlerin yaşamındaki "insanın sırf yazmış olmak için yazmadığı, sırf konuşmuş olmak için konuşmadığı"[46] o anla ilişkilendiren iktisatçı Sismondi'nin akılcı yaklaşımı arasında bir çelişki yoktur. Çelişkili gibi görünen bu iki tezi birbirine yaklaştıran şey, yalnızca Novalis'in Schlegel Kardeşler'le, August Schlegel'in ise Sismondi'nin de dâhil olduğu Madame de Staël çevresiyle olan bağı değil, dil ile dilin ifade ettiği şeyin birbirine tekabül ettiği konusunda ortak bir kanıya dayanıyor olmalarıdır. Dilin kendi kendine yeterli olmasını sağlayan şey, bir dünyanın yasalarının onda yansımasını bulmasıdır.

Bu dünyanın kendisi de, farklı derecelerde gizemli veya akılcı bir cazibe taşıyan çeşitli figürlere bürünebilir. Swedenborg'dan feyz alan Novalis'e göre bu dünya, bir başka dünyanın hakikati olan "duyuların içsel dünyası"dır; *Bildung* süreçleri bu ruhsal hakikati günün birinde deneysel gerçekliğe özdeş kılacaktır. Bir diğer Swedenborgçu olan Balzac ise duyuların bu içsel dünyası ile bir toplumun anatomisini birbirine eş değer kılacaktır. Dil bundan böyle öncelikle kendi kökenini dile getirir. Ancak bu köken manevi dünyanın yasalarıyla olduğu kadar, tarihin ve toplumun yasalarıyla da ilişkilendirilebilir. Şiirin özü, dilin özüyle özdeştir, tıpkı dilin özünün de toplumların içsel yasasıyla özdeş olması gibi. Edebiyat, kendinden başka hiçbir şeyle, yani sözcüklerin içlerinde barındırdığı dünyadan başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen hâliyle dahi "toplumsal"dır, bir toplumun ifadesidir. Kendine özgü kurallara sahip olmadığı ölçüde, şiirselliğin tezahürlerinin kendisini açığa vurduğu, sınırları çizilmemiş bir uzam olduğu ölçüde "otonom"dur. Jouffroy'un edebiyatın "gerçek anlamda bir sanat değil, ancak sanatların tercümesi"[47] olduğunu söylemesi bu yüzdendir. Sanatların "şiirsel" tercümesi, önceden ortak bir temsil ediminin farklı tarzları arasındaki denkliği ifade etmekteydi. Oysa bu andan itibaren bambaşka bir şeye, "diller"in birbirine tercümesine dönüşecektir. Her bir sanat dalı, özgül bir dildir; ses, işaret ve biçimlerin sahip oldukları ifade değerlerini birleştirmenin belirli bir yoludur. Ancak aynı zamanda belirli bir poetikadır, dillerin birbirine tercüme edilebilirliği ilkesinin özgül bir biçimidir. "Romantizm,"

46 Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris, 1819, s. 2.

47 Jouffroy, *Cours d'esthétique*, s. 119.

"gerçekçilik" ya da "sembolizm," romantik yüzyılın âdet olduğu üzere aralarında pay edildiği bu "okullar"ın hepsi, aslında aynı ilke tarafından biçimlendirilmiştir. Eğer kendi aralarında farklılaşıyorlarsa bunun nedeni, tercümeyi gerçekleştirmek için farklı noktalardan harekete geçiyor olmalarıdır. Zola'nın şiirsel bir biçimde dile getirdiği gibi, Octave Mouret'nin dükkanının vitrinindeki kumaşların meydana getirdiği şelale, düpedüz bir şiirin şiiridir. O çift yönlü varlığın, Marx'ın metanın tanımı olarak ortaya attığı o "hem hissedilir olan, hem de hissedilir olanın ötesine geçen varlık"ın şiiridir. Güzel Denise'nin atlattığı badirelerden çok, hissedilir olanın ötesindeki o varlığın şiirine adanmıştır kitap. Bitmek bilmez "gerçekçi" veya "natüralist" tasvirler, muhabirlik ilkesinden, dilin bilgi aktarma amaçlı kullanımından ya da "gerçek etkisi" yaratmayı amaçlayan hesaplanmış stratejilere dayalı bir poetikadan değil, her nesnenin dil aracılığıyla kendisinden bir nüsha var etmesinden kaynaklanır.[48] *Kadınların Saadeti*'nin[49] bize sunduğu "duyuların içsel dünyası," gizemlilik bakımından Baudelaire'in "çifte odası"ndan, Mallarmé'nin "saflık şatosu"ndan, ya da Hugo'nun "gölgeli açıklık"ından geri kalmaz. Bütün nesnelerin şiir aracılığıyla ikiye katlanması mistik bir biçimde yorumlanabileceği gibi pozitivist bir yaklaşımla da yorumlanabilir. İlk durumda ruhların (*esprits*) dünyasını, ikinci durumda ise bir medeniyetin karakterini veya bir sınıfın hâkimiyetini öne çıkarmak gerekecektir. Fa-

48 Zola, en azından bir defasında bunu açık sözlülükle dile getirmiştir. Onu natüralist üslubundan, bilimin "doğa"sı yerine çoğu kez Romantizm'in büyülü doğasını koymaktan ötürü suçlayanlara karşı, edebî projenin kaçınılmaz olarak içerdiği "taşlaşma"yla ilgili kendi yorumunu sunarken şöyle söyler:
"Bugün bizim bu bilimsel kesinliğe zerre kadar bağlı olmadığımız aşikârdır. Bütün tepkiler şiddet içerir, biz de geçmiş yüzyılların soyut formülüne karşı bir kez daha harekete geçiyoruz. Doğa bizim yapıtlarımıza öylesine ani bir güçle sökün etti ki onları tıka basa doldurdu, insanlığı sel altında bıraktı, karakterleri sele katıp kayaların ve ulu ağaçların yıkımının ortasına sürükledi [...]."
"Bundan böyle akla gelebilecek her tür saçmalık hayal edilir oldu; derelerin şarkı söylediği, meşe palamutlarının kendi aralarında hasbihâl ettiği, beyaz kayaların öğle sıcağında kadınların göğsü gibi iç geçirdiği yapıtlar yazılır oldu. Yaprakların senfonisi, çimen yapraklarına verilen rol, ışık ve kokuların şiiri. Böyle bir dalaleti mazur gösterecek bir gerekçe olabilirse, o da yoldaki taşlara bile insanca bir özellik atfedecek derecede insanlığı yaymayı hayal etmiş olmamızdır." (*Le Roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion, 1971; s. 232-234).

49 Émile Zola, *Kadınların Saadeti*. Çev. İnci Tokgöz. İstanbul: Akba, 1971 (ç.n.).

kat gizemcilik ve pozitivizm, *İnsani Komedya*'nın[50] ön sözünde bir araya gelen Cuvier ile Swedenborg gibi, pekâlâ yan yana da gidebilir. Müspet bilimlerden çok önce, sembolist gizemcilikle yakından bağlı olan Hugo ya da Balzac gibi yazarlar, insanın "ihtiyaçlarını karşılamak için kullandığı her şeyde örf ve âdetlerini, düşüncesini, yaşamını resmetme eğilimi"ni izlemeye girişmişler, ve "nice tarihçinin unuttuğu bu tarihin, örf ve âdetler tarihi"nin[51] ilkelerini ortaya koymuşlardı. Üstelik onlardan önce de modern Avrupa uygarlığının kökenlerini araştıran Barante ve Guizot gibi tarihçiler, edebiyatın gelişimi ile kurumlar, örf ve âdetler arasındaki ilişkiyi inceleyerek edebiyatın yaygın kabul görmesini sağladılar.

"Toplumun ifadesi olarak edebiyat": Fransa'da XIX. yüzyılın başlarında yaygınlık kazanan bu formül genelde Bonald'a atfedilir. Formülü, Saint-Simon ve August Compte dolayımından geçerek, Durkheim'ın bilimsel sosyolojisine ivme kazandıran devrim karşıtı düşüncenin saplantısıyla ilişkilendiren şeyin ne olduğu gayet iyi bilinmektedir: toplumsal sözleşme ve insan haklarına dair teorilerin biçimci olduğunu öne süren eleştiri; yasaların, örf ve âdetlerin, ve fikirlerin birbirini yansıttığı ve ortak bir organik birlik ilkesini ifade ettiği bir toplumun savunulması. "Felsefe", doğal hukuk ve toplumsal sözleşmenin ön kabullerden hareket eden yaklaşımının aksine edebiyat, tarihine sımsıkı köklerle bağlı olan, ancak derin organik yaşamı içerisinde anlaşılabilecek olan toplumlara özgü bir dil olarak öne çıkar. Bu dili ilk konuşanlar, Chateaubriand'ın belirteceği üzere, Devrim muhacirleri ve İmparatorluk'un sürgün ettiği kimselerdi.[52] Bununla birlikte bu dil, karşı devrimin ifadesi değil, daha derininde, gerek onu öngörmek, gerekse ona direnmek isteyen idari rejimlerin içerisinde gizli ilerleyişini sürdüren medeniyetin dilidir. Öyleyse, bu dili ortaya atan ilk kişilerin, devrimci çalkantı

50 Balzac'ın roman dizisi (ç.n.).

51 Balzac, *La Comédie humaine*. Önsöz. *L'Oeuvre de Balzac*, cilt XV. Paris: Club français du livre, 1965; s. 370-372.

52 "Yeni dönemi ifade eden edebiyat, ifadesi olduğu dönemin ancak kırk-elli yıl sonrasında hâkim oldu [...]. Madame de Staël, Benjamin Constant, Lemercier, Bonald ve nihayet bendeniz bu dili konuşan ilk kişilerdik. On dokuzuncu yüzyılın gerçekleştirmiş olmakla övündüğü edebiyattaki değişim, göç ve sürgün yoluyla geldi." (*Mémoires d'outre-tombe*, 13. Kitap, II. Bölüm. Cilt I. Paris: Gallimard, 1946, s. 467).

tarafından dönemin ve düşünce dilinin dışına atılan kişiler olması; bunun yanı sıra özgürlüğü toplumların ilerleyişi üzerinde temellendiren ve bu ilerleyişi de uygarlığın değişim ritmiyle ilişkilendiren bir politik düzen tanımlamaya girişen kişiler olması gayet doğaldır. Ayrıca yeni edebiyat fikri, karşı devrimciler tarafından değil, Jakoben devrim ile aristokratik karşı-devrim arasında üçüncü yolu savunanlar tarafından, Necker'in kızı Germaine de Stäel'in önde gelen temsilcilerinden olduğu akılcı bir özgürlüğün savunucuları tarafından dayatılmıştır. Bu özgürlük taraftarları, teorik olarak yeni bir poetika kurmak konusunda Vico'dan daha hevesli değildirler. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [Toplumsal Kurumlarla İlişkileri Bağlamında Edebiyat] yapıtının girişinde Madame de Staël bunu onlar adına dile getirir: *Belles Lettres* tapınağının bekçileri rahat uyusun. "Benim bir poetika kurmak gibi bir amacım olduğunu varsaymak, eserimi yanlış anlamak olur. Daha ilk sayfadan itibaren söylediğim gibi, Voltaire, Marmontel ya da La Harpe bize bu alanda yapacak pek bir şey bırakmamışlar; ben ancak her bir yüzyılda ve her bir ülkede edebiyat ile toplumsal kurumlar arasında var olan ilişkiyi göstermek istedim [...], aynı zamanda insan soyunun maruz kaldığı sayısız talihsizlikler içinden akıl ve felsefenin daima yeni güçler kazanarak çıktığını kanıtlamak istedim. Benim kişisel şiir zevkim bu büyük sonuçlar yanında pek ehemmiyetsizdir [...], bu nedenle, hayal gücünün bahşettiği hazlar konusunda benimkilere tezat fikre sahip olanlar bile, halkların içinde bulundukları siyasi durum ile edebiyat arasında kurduğum ilişki konusunda benimle tümüyle hemfikir olabilirler."[53]

Bu mütevazılık, içinde bir parça da hiciv barındırır. Balzac'ın manevi ağabeyi mistik Louis Lambert için Madame de Staël'ı kirve seçmesi boşuna değildir. De Staël'in edebî beğenilerinin pek çok noktada, Vico'ya nazaran daha yakından tanıdığı La Harpe'ınkilerle uyuştuşu doğrudur. Asıl kaygısı ise estetik değil siyasidir. Tıpkı Montesquieu'nun yasaların ruhunu analiz ettiği gibi, edebiyatın "ruhu"nu (*esprit*) araştırmak, Devrimi, Aydınlanmacı yazarların kışkırttığı bir felaket olarak görenleri reddederek, aksine, Devrimi şekillendiren zorunlu tarihsel evrimi, edebiyatın

53 Germaine de Stäel, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, cilt I. yeniden basım, Cenevre: Slatkine, 1967, s. 196-197.

sunduğu tanıklık üzerinden, ve sağlam temeller üzerinde inşa edilmiş bir cumhuriyet içerisinde "edebiyatçılar"ın rolü üzerinden okumak amacındadır. Gelgelelim poetikadan farklı şeyleri ele almakla, yapıtların değeri ve nasıl üretildiğiyle değil, kurumlarla ve örf-âdetle olan dışsal ilişkisiyle ilgilenir gibi görünmekle birlikte bu analiz, temsil sisteminin kalbini oluşturan şeyi, yani tam da belli ölçütlere bağlı olma koşulunu yerle bir eder. Temsil üzerine kurulu olan poetikada, şiirin yazılmasını gerektiren nedenler, şiirin değeri hakkında verilecek olan yargıdan ayrı düşünülemezdi. Poetika bilimi, şiirleri yargılamakla yükümlü olanları memnun etmek için şiirlerin nasıl olması gerektiğini söylüyordu. Şiirin nasıl yazılacağına ilişkin bilgi ile beğeni ölçütü arasındaki bu ilişkinin yerine konan şey, ruh (*esprit*), dil ve toplum arasındaki analojidir. Bundan böyle şiirin, onu yargılamaya yetkili kişilerin hoşuna gitmesi için nasıl olması gerektiğiyle ilgilenmeye gerek yoktur. Şiir, bir dönemin, bir halkın, bir medeniyetin ruhunun dili olduğu ölçüde, zaten olması gerektiği gibidir. İfadeye dayalı poetikanın sembolik temellerine karşı kayıtsız kalan Madame de Stäel bu poetikanın *beyaz* biçimi olarak adlandırabileceğimiz nötrleşmiş biçimine geçerlilik kazandırır. Halkların bilinç dışı dehasının ürünü olan poetika ile yaratıcı sanatçının ürününü, edebiyatın geçişsizlik özelliğiyle ayna işlevini, gizli manevi dünyanın ifadesiyle toplumsal üretim ilişkilerinin ifadesini ortak bir paydaya indirgeyen bir poetikadır bu. Böylelikle birbirine zıt gibi görünen iki yaklaşımın uzlaşması için bir zemin tesis eder: Bir yanda Romantik devrimin mistikleri ya da put kırıcılar, diğer yanda "toplumun ifadesi" olan edebiyatın analizini, yeni bir siyasi düzen arayışıyla, hem Devrimin tarihsel sonuçlarını içerecek hem de devrim sonrası topluma istikrar kazandıracak bir düzen arayışıyla birlikte ele alan Guizot, Barante, Villemain gibi akılcı ruhlar: Yönetim biçimlerinin "bir halkın örf ve âdetlerinin, itikatlarının, inançlarının ifadesi" olacağı; yasaların "görüşler, alışkanlıklar, ve duygulardan oluşan bir tür para dolaşımı"[54] aracılığıyla örf ve âdetlerle irtibat içinde olacağı bir düzen; tıpkı Shakespeare tiyatrosu gibi, aynı anda hem "kitlelerin hem de en yüce ruhların (*esprits*) ihtiyacını"[55] karşılayabilecek bir

54 Barante, *De la littérature française pendant le XVII^e siecle.*, 1822; xxvii.

55 Guizot, "Vie de Shakespeare," *Oeuvres*, 1821, cilt I; CL.

yönetim düzeni; yasanın gücünü örf ve âdetlerden aldığı ve bir düşünce rejimi aracılığıyla örf ve âdetlerle uzlaştığı bir düzen. Barante, Restorasyon Dönemi'nde Fransız soylusu unvanını alacak, Guizot ve Villemain ise Louis-Philippe yönetimi altında "orta yol"cu birer bakan olarak görev yapacaklardır. Fransız Akademisi'ne bir put kırıcı, bir ezber bozucu olan Hugo'yu atayacaklardır. Edebiyatın radikalleşmesi ile edebiyat kavramının bayağılaşması el ele gider, tıpkı sanatın mutlaklaşması ile tarih, siyaset ve toplum bilimlerindeki gelişmenin atbaşı gitmesi gibi.

Bu dayanışma basit bir ilke üzerinde temellenir. Yalnızca iki tür poetika vardır: bir yanda, şiirlerin türünü ve her birinin mükemmelliyetini kurgulanan öykü temelinde belirleyen temsile dayalı poetika; diğer yanda şiirin türünü ve mükemmelliğini şiirsel gücün doğrudan ifadesi olarak tanımlayan ifadeye dayalı poetika. Bir yanda, şiirlerin nasıl yazılması gerektiğini söyleyen normatif bir poetika; diğer yanda şiirlerin nasıl yazıldığını, yani onların ortaya çıkmasının kaynağı olan şeylerin, dilin, örf ve âdetlerin durumunu nasıl ifade ettiğini anlatan tarihsel bir poetika. Bu temel ayrım, saf edebiyat erbabı ile edebiyatı bir toplumun ifadesi olarak gören tarihçi ya da sosyologları aynı kefeye koyar, tıpkı ruhlar dünyasının hayalperestleriyle toplumsal zihniyetlerin jeologlarını aynı kefeye koyduğu gibi. Saf sanatçılar ile toplumsal eleştirmenlerin uygulamaları böylelikle aynı maneviyatçı (*spiritualiste)* ilkenin yasası altına yerleştirilir. Bu ilkeyi dayanıklı ve yaşamsal kılan özellik, pozitif bilimin ve materyalist felsefenin ilkesine dönüşebilme yönündeki dikkat çekici becerisidir. Bu ilke iki temel kural biçiminde özetlenebilir: İlk olarak, sözcüklerde, onların dile getirilmesini sağlayan yaşamsal gücü bulmak; ikinci olarak, görünür olanda, görünmez olanın işaretini bulmak. "Bir el yazmasının kocaman sayfalarını, bir şiiri, bir şifreyi, yahut inancın bir sembolünü içeren bir müsveddenin sararmış yapraklarını çevirdiğiniz sırada, fark ettiğiniz ilk şey nedir? Bunun kendiliğinden yazılmadığı. Düpedüz bir izdir bu, tıpkı bir deniz kabuğunun fosili gibi, yahut yitip gitmiş bir hayvanın bir taşın üzerine bıraktığı bir iz gibi. Kabuğun altında bir zamanlar bir hayvan vardı, tıpkı belgenin altında da bir zamanlar bir insanın olduğu gibi [...]. Gözlerinizin önünde duran bir insanı incelerken onda ne ararsınız? Görünmeyen adamı. Kulağınıza

gelen sözler, jestler, başın o duruşu, bu giysiler, bu hareketler ve binbir türlü hissedilir yapıt sizin için yalnızca birer ifadedir; orada bir şey, bir ruh (*âme*), kendisini dışa vurur. Dıştan görünen kişinin altında gizlenen bir içsel insan vardır, ve bu ikincisi, yalnızca ilkini ortaya çıkarmaya yarar." Böylelikle Aziz Martin'in "görünmeyen adam"ının, harflerin ruhu ve anlamın iç dünyasının gizemli işareti altına yerleşen kişi, edebiyat yapıtlarının korkunç bir şekilde ırka, mekâna ve döneme bağlı koşullara "indirgenmesi"nin temellerini atan büyük put kırıcı Hippolyte Taine'den başkası değildir.[56] Genç Mallarmé, edebiyatı belirli bir ırkın ve fiziksel çevrenin ifadesine indirgeyen Taine'in bu teorisinin "sanatçıyı aşağıladığı" yargısına varır kuşkusuz. Ancak, onu her ne kadar "dizelerin güzelliğini anlamamak"la itham etse de, "onun şiirin ruhunu (*âme*) nefis bir biçimde" hissedişini takdirle karşılar.[57] Proust ise, Sainte-Beuve'ün aksine yapıtın gücünün, onu ortaya çıkaran koşullar karşısındaki özerkliğini savunacak, çağdaşlarının reklamını yaptığı vatansever ya da popüler sanata meydan okuyacaktır. Fakat bunun nedeni çağdaşlarının, yapıt ile yapıtın ifade ettiği zorunluluk arasındaki ilişkiyi sonuna kadar götürmemeleridir. Proust'un içsel kitabının deşifre edilmesi, toplum yasalarına ve toplumsal dönüşümlere ilişkin gözlemden ayrı düşünülemez. Yapıtın her bir sanatçının kendi gözleriyle gördüğü benzersiz dünyanın tercümesi olduğuna dair fikir, bu benzersiz görme biçimlerinden her birinin "kendi yordamınca, türün en genel yasalarını ve evrimin belli bir ânını yansıttığı"nı ileri süren tez ile tamamlanır. Tıpkı Marguerite Audoux'nun bir tepesi ile Tolstoy'un kırlarının aynı pano içinde resmedilebileceği gibi.[58]

Sanat için sanat şiarını ve yazarın fil dişi kulesini toplumsal gerçekliğin katı yasalarının karşıtı olarak sunan; ya da yapıtların içerdiği yaratıcı güç ile edebiyat ve sanatın kültüre ya da topluma bağlı olarak ele alınması arasında bir karşıtlık kuran söylemler bu nedenle yüzeyseldir. Edebiyat ve uygarlık birbirini gerektiren terimlerdir. Bireysel dehanın özgür

56 Taine, *Histoire de la littérature anglaise.* Paris, 1891, s. vi, xi.

57 Mallarmé, "Lettre à Eugène Lefébure," 30 Haziran 1865, *Correspondence*, cilt I. Paris: Gallimard, 1959; s. 170.

58 Proust, 26. defterden bir bölüm. *Bulletin d'informations proustiennes*, 10, 1960, s. 27.

ürünü olan edebiyat ile bir toplumun ruhuna ya da örf ve âdetlerine tanıklık eden edebiyat aynı devrim üzerinde temellenir. Şiiri dilsel bir tarz hâline getirmekle, temsil ilkesinin yerine ifade ilkesini koyan devrimdir bu. Fransa'da "edebiyat"ı icat edenler (Sismondi, Barante, Villemain, Guizot, Quinet, Michelet, Hugo, Balzac ve daha birkaçı) aynı zamanda "kültür"ümüzü, veya daha ziyade "medeniyet" olarak adlandırdıkları şeyi de icat ederler. Şeylerin sessizliğini bir dünyaya dair sahici tanıklığın dile gelmesi addeden; veya beyan edilen her sözü, konuşmacının tavrında ya da yazarın üzerine yazdığı kâğıtta dile gelen sessiz hakikate bağlayan tarih ve sosyoloji biliminin yorumsama (*herméneutique*) ilkelerini ortaya atanlar da onlardır. Yaratıcı birey ile topluluk, ya da sanatsal yaratım ile kültürel alışveriş arasında kurulan karşıtlığın dile getirilebilir olması, ancak temsil çemberinden kopuş ve ortak bir dil fikri sayesinde mümkündür. Bu çember, söz söyleme edimine dayalı belli bir toplumu; yazar, ele aldığı "konu" ve izleyici kitlesi arasındaki bir dizi meşru ilişkiyi ve meşruiyet kıstasını tanımlıyordu. Bu çemberin kırılmasıyla birlikte, edebiyat alanı ile toplumsal ilişkiler alanı aynı mekân üzerinde buluşur. Yapıtın benzersizliği ile onu ortaya çıkaran topluluk arasında, birbirlerinin doğrudan ifadesi olmalarına dayanan bir ilişki kurar. Her biri diğerini ifade eder, ancak bu karşılıklı ilişkinin bir ölçütü yoktur. Bir alandan diğerine geçişi sağlayan şey, bizzat deha fikridir. Romantik deha bir bireye ait olduğu kadar bir yere, bir döneme, bir halka, bir tarihe de aittir. Edebiyat, şiirselliğin hiçbir ölçüte bağlı olmayan gücünün gerçekleşmesi olduğu kadar, "toplumun" da ifadesidir. Fakat bu ilişki karşılıklıdır. Medeniyetin her dönemi ve her biçimi "kendi edebiyatını beraberinde getirir, tıpkı her jeolojik devrin, aynı sisteme ait belirli türlerin ortaya çıkışıyla tanımlandığı gibi". Öte taraftan: "Bir şiir bir halkı meydana getirir. Homeros'u yaratan Yunan kahramanlığıdır; uygar Yunan halkı Homeros'tan türemiştir."[59]

Bir şiiri meydana getiren bir halktır, bir halkı meydana getiren bir şiirdir. Bu eşitlik formülü öncelikle iki figür aracılığıyla ortaya konur. Bir yanda, gelecekteki bir halka seslenecek yeni bir şiirin düşünü

59 Jean-Jacques Ampère, "De l'histoire de la littérature française," *Revue des Deux Mondes*, 1834, cilt IV, s. 415-409.

kuranlar vardır. Fransız Devrimi sırasında Hegel, Hölderlin ve Schelling tarafından kâğıt üzerinde tarif edilen "Alman idealizminin en eski sistematik programı" bunun muskasıdır. Öte yanda, geçmişin şiirlerinde, onları meydana getiren halkın fizyonomisini arayanlar vardır. Madam de Staël'in izlediği bu yol, Louis-Philippe Dönemi'nde edebiyat tarihçileri tarafından devralınacaktır. Ancak bu sonuncular, ilkelerini kuşkusuz Hegel'den, *Estetik Üzerine Dersler*'i yazmış olan, biraz daha olgun bir Hegel'den alırlar. Taine ise bu ilkeleri sistematize ederek pozitif bir edebiyat bilimine dönüştürecektir. Sanatın bekçileriyle onları ifşa edenler arasındaki bu bitmek bilmez münakaşa, bu formülün sonsuz kez tersine çevrilebilir oluşundan kaynaklanır. 1830'larda Gautier, "toplumcu sanat"a karşı polemiklere girişebilecek, Taine ise 1860'larda İngiliz Edebiyatı tarihini, bir halkın fizyonomisiyle özdeşleştirebilecekti; Lanson, iki yüzyılı tersine çevirerek, cumhuriyet okullarının müfredatında bir toplumun edebiyat tarihine karşı edebî yaratıcıların tarihini dayatabilecek; Sartre ve Bourdieu ise, yüzyılın ikinci yarısında yaratıcı deha yanılsamasının gizemini bertaraf edeceklerdir. "Evrenselcilik" yanlıları bugün "kültürel göreliliği" ikiye ayırarak, Shakespeare'in yüce sanatı ile kaba saba bir çizme üretimini aynı "kültür" kategorisi içine koymaya cüret edenlere öfkelenebilirler. Gelgelelim bunların birbirinin karşıtı olarak sunduğu terimlerin her biri, varlığını aralarındaki dayanışmaya borçludur. Shakespeare'in dehası sanatsal model olarak öne sürülüyorsa, bunu sağlayan şey, her iki tür sanatın da aynı medeniyetin farklı birer ifadesi olduğunun kabul edilmesidir. Marksist sosyolojinin kendi hesabına ruh bilimlerinin mirasının kayda değer bir kısmını devralabilmesi de bu sayede mümkün olur. Kuşkusuz Lukacs, *Romanın Sosyolojisi* yapıtını, 1914 öncesinde Alman üniversitelerinde hâlâ baskın olan ruh bilimlerinin yorumsamacı idealizmine kapılmış bir genç adamın günahı olarak inkâr eder. Yine de bu durum, oradaki analizleri, roman biçimi ile burjuva tahakkümü arasındaki ilişkinin materyalist açıklaması olarak büyük ölçüde tekrar etmesine engel olmaz. Çünkü ruh, yapıtta kendisini ortaya koyan ifade gücü ile yapıtın ortaya koyduğu kolektif gücün birbirine çevrilebilir oluşunun adıdır. Edebiyatın mutlaklığına inananların düştüğü yanılsama ile, edebî üretimin toplumsal koşullarının bilincinde

olanların bilgeliğini birbirinin karşıtı olarak görmek boşunadır. Bireysel dehanın ifadesi olan edebiyat ile toplumun ifadesi olan edebiyat aynı metnin iki ayrı versiyonudur; her ikisi de yazma sanatına ve yapıtlara yönelik tek bir ortak algı biçimini ifade eder.

4.

Geleceğin Şiirinden Geçmişin Şiirine

"Sanat sanat içindir" ve toplumun ifadesi olan sanat, yazı sanatının aynı tarihsel tarzını ifade etmenin iki ayrı biçimidir. Ancak bu tarzın kendi içinde çelişki barındırmadığı anlamına gelmez bu. Hatta edebiyatın, bu çelişkinin gelişiminden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Öyleyse söz konusu çelişkiyi tam olarak tanımlamak gerekir. İlk bakışta, söz sanatı bundan böyle iki kayboluş arasında icra edilmekteymiş gibi görünür. Bir yanda, yapıtın benzersiz biçimi, kolektif bir varoluş tarzının tezahürüne indirgenme tehlikesi altındadır; diğer yanda, bireysel bir yapma tarzına özgü ustalığa indirgenme tehdidiyle karşı karşıyadır. 1820'lerde Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'de giriştiği polemik, bu iki tehlikeyi iki isim altında özetler. Bunların ilki, Vico'nun tezini daha ileri götürerek Homeros'un tarihsel olarak var olmadığını öne süren büyük filolog Friedrich Wolff'tur. 1795'te yayımlanan *Prolégomènes* [Mukaddime] adlı yapıtında Homeros'un şiirlerinin farklı bölümleri arasında tutarsızlık olduğunu iddia ederek yapıtın farklı yazarlar tarafından farklı devirlerde yazılmış yapıtlardan oluşan bir derleme olduğunu öne sürmüştür. İkinci isim, tekrar tekrar anlatının içinde boy gösteren bir yazarın, tutarsız karakterler ve başı sonu belli olmayan bir hikâyeyle doyasıya alay ettiği başıboş romanların yazarı, Jean-Paul lakaplı Friedrich Richter'dir. Gelgelelim Romantik paradigmanın, kültürün tamamına mal olmuş, yazarı meçhul yapıtlar ile sırf bireyin imzasından ibaret olan yapıt arasında gidip gelmesine neden olan bu karşıtlık, sanatsal bireysellik ile siyasal ya da toplumsal birliğe özgü ilke ve amaçlar arasındaki farklılaşmadan kaynaklanmaz. Toplumsal olan ile bireysel olan arasındaki çelişki, şiirsel *özgünlüğe* ilişkin yeni tanımın özünde yatan daha derin bir çelişkinin yüzeysel bir dışa vurumundan başka bir şey değildir.

Zira temsil karşıtı şiir, birbiriyle çelişen iki ilkeye dayanır. Kayıtsızlık ilkesine göre, hiçbir konu kendisine uygun olan herhangi bir biçim ya da üslubu gerektirmez. Şairin belirli bir tarzda söylemek zorunda olduğu hiçbir şey yoktur. Sanatın özü, herhangi bir konu üzerinden kendi saf amacını gerçekleştirmektir. Öte yandan, şiirsellik dilin varoluş tarzlarından biri ise, bunu, tam aksine, dilin dile getirdiği şeyle olan tanımlı ilişkisine borçludur. Kayıtsızlık ilkesinin öngördüğünün tam aksine şiir, niteliğini gayesinden, dile getirdiği şeyle olan benzerliğinden alan bir dildir. Özgür sanatçının aksine şair, ifade ettiğinden başka bir şey ifade edemeyecek olan ve bunu farklı bir dilsel tarzda ifade edemeyecek olan kişidir. Vico'nun sağır-dilsizlerin diliyle yaptığı kıyaslamalar, bu paradoksu bir çırpıda ortaya koyuyordu: Şiir, ancak dilsel bir noksanlık olduğu ölçüde bir dildir; söylediğini tam olarak söylemeyen bir dilin ürünü, kendisini olduğu gibi ortaya koyamayan bir düşüncenin ifadesidir. Şiiri insan düşüncesinin gelişim düzeyiyle uyumlu kılan şey, kökenindeki bu meziyet ile kökenindeki bu noksanlığın özdeşliğidir. Şiirin kendi tarihini düşüncenin tarihiyle özdeşleştirmesi, ancak tarih öncesi başlığı altında mümkündür. Madame de Staël'in sözünü ettiği, şiir ile "aklın ve felsefenin" gelişimi arasındaki uzlaşma, şiiri aynı zamanda bu gelişimle birlikte ortadan kalkması gereken bir şeyin bakiyesi hâline getirir. Bu durumda Romantik poetika bir açmazla karşı karşıyadır: Ya yeni poetikayı geçmişin şiirinin yeni bir yorumsaması hâline getiren tarihsel erekselliği benimseyecektir. Ya da yeni poetikayı yeni bir şiir üretiminin ilkesi olarak savunacaktır. Bu ilke, edebiyatın gerek teorik olarak inşasını gerekse uygulaması sırasında birbiriyle çelişen iki ilkenin birliğini gerektirir: bir yanda, dilin ve ruhun nesnel yaşamına nakşedilmiş özgül bir fark; diğer yanda, sanatsal iradeyi gerçekleştirme tarzında sergilenen mutlak bir kayıtsızlık.

Hegel'in estetik anlayışı bu yollardan ilkinin radikal bir sistematizasyonu gibi görünür. İki seçenekten birinin seçilmesi değil, seçimin reddidir bu. Yazı sanatında ürün vermenin ve sanatlar arasındaki ilişkiyi ele almanın yeni bir tarzı olacak bir edebiyat olasılığının reddidir. Hegelci şiir teorisi ve beraberinde *Estetik Üzerine Dersler*, çifte amaç güder. İlk seviyede, birey ve kolektif arasındaki ikilemi çözer. Friedrich Wolf ve Jean-Paul'ün bir yanda gizem perdesini kaldıran filoloji, diğer yanda kural

tanımayan "fantazi" [düşlem] aracılığıyla yürüttükleri birbirine simetrik girişimlerinde özetlenen sanatın gözden yitişinin iki farklı biçimini bertaraf etmeyi hedefler. Bilgi ile bilinmeyen, anlamın dilde belirişi ile taşın suskunluğu, kolektif varoluş tarzları ile sanatın benzersiz beyanı arasında kurulan ve şiirselliğin konumunu güvenceye alan yararlı ilişkiyi tespit eder. Ancak bunu yaparken, şiirselliği *dilin bir evresine* veya düşüncenin tarihsel bir tarzına indirgeyen tezi keskinleştirir, ve romantik poetikanın iki ilkesi arasındaki gerilimi, ruhun farklı çağları arasındaki ayrıma dönüştürür. Jean-Paul'ün "fantazisi" ve şakacılığına karşı geliştirilen polemik, bireysel sanat yaratımı ile kolektif ifade arasında denge kurmaktan bambaşka bir şeyi amaçlamaktadır. Romantik poetikanın iki ilkesini, düşüncenin dili ilkesi ile temsil edilen şeye karşı kayıtsızlık ilkesini, keskin biçimde birbirinden ayırır. Her birini ayrı birer çağ olarak ifade eder: Düşüncenin yapıtın dışsallığında var olduğu şiir çağına karşı, temsil edilen şeye yönelik bir kayıtsızlığın hüküm sürdüğü "yazınsal" bir devir olarak modern çağ. Hegel böylelikle, Romantik poetikadan yazı sanatının yeni bir figürünü türeten imkânsızlığı teorize etmektedir. İki yüzyıl boyunca edebiyat adı altında bu figürün izi sürülecektir.

Öyleyse Hegel, edebiyatın iki ilkesi arasındaki ikilemin doğrudan bir sonucu olarak edebiyatın dağılıp gitmesine karşı edebiyata güvence sunmak bir yana, bu iki ilkeyi uzlaştırmayı, Romantizm'i her yerde mevcut olan bir şiirin ilkesi hâline getirme deneyini amaç edinir. Otuz yıl önce *Atheneum* dergisi çevresinden genç Romantiklerin giriştikleri deneydir bu aynı zamanda. Her yerde bulunan bir şiir fikrine radikal biçimini veren de bu kişilerdir: Doğanın "mucizevi bir dilde yazılmış olan şiir"inde (*le poèm*) zaten mevcut olan, dilin nesnel aynasında ve sanatçının "hayal"inde yoğunlaşmış hâlde bulunan, her şeyi şiirselleştirme, bütün sonlu gerçekliği sonsuzluğun hiyeroglifine dönüştürme gücüne sahip bir şiir (*une poésie*). Şiirin iki ayrı biçimi ve iki ayrı çağına tekabül eden naif şiir ve duygusal şiir arasında ayrım yapan Schiller, bu görüşe kuşkusuz bir süreklilik kazandırmıştı. Ona göre naif şiir, doğal ile kültürel, şiirsel ve tekdüze olan arasında ayrım yapmayan bir dünyanın kendiliğinden sahip olduğu bilinçten ayrı düşünülemeyecek olan bir üretimin sonucu olan şiirdi. Öznel duygular, kolektif yaşam tarzları, ortak din ve sanatsal biçimler arasındaki sürekliliğin

ifadesi olan Yunan şiiri, ilkel bir budalalıktan son derece uzak olan bu "naifliğe" tanıklık etmekteydi. Duygusal şiir ise moderniteye özgü şiirdi; kaybolmuş bir doğanın ardından pişmanlık duyan, yüreğin duyguları ile toplumsal düzenin tekdüzeliği arasında, sanatlar ve medeniyetin kurumları ile doğal örf ve âdetler arasında tezat kuran bir dünyanın şiiri. Duygusal şiir, kendisini tekdüze dünyadan ayrı, ona karşı bir biçim olarak gören, kendisini o dünyaya rağmen değerli kılmak zorunda olan bir şiirdi. Fakat Schiller bu ayrımı aşan ideal bir şiir tanımlıyordu; Kant sonrası felsefe ise bu şiirin ilkesini sunuyordu. Kendiliğinden şiirsel olan bir dünyaya ilişkin nesnel teori, şiirsel fantazinin öznel teorisi için temel oluşturabilirdi. Kant'ı özetleyen Schelling, doğanın, "gizli ve mucizevi bir dile hapsolmuş bir şiir" olduğunu söylüyordu bize. Bu şiirin anahtarı kaybolmuş olabilir, şiirselliğin her yere yayıldığı o ihtişamlı dünya âdeta bir büyücü marifetiyle ölü şeylerin ve tekdüze dünyanın kasvetli nesnelliğinde kaskatı kesilmiş olabilirdi. Oysa yeni felsefe, Fichte'nin sesinden, o anahtarı yeniden kalıba dökmenin yolunu sunuyordu. Aşkınsal öznelliğin *ben*'i, kendiyle olan özdeşliği sayesinde, öznel olan ile nesnel olanın, sonlu olan ile sonsuz olanın birliği ilkesini şimdiden içinde barındırmaktaydı. Öyleyse doğanın şiirini hapseden "büyülenme"yi kırabilir, yani onun ilahî özü bakımından ne olduğunu ve insani gerçeklikte ne olması gerektiğini anlayabilirdi: "duyularla algılanabilir hâle gelmiş bir tahayyül/imgelem," ki burada "tahayyül" (*Einbildungskraft*) sözünden anlaşılması gereken şey, kurgulama yetisi değil, yaşamın birer biçimi, sanatçı bir insanlığın eğitim sürecinin birer ânı olan "imgeler"i üreten *Bildung*'un gücüdür. "Fichte'nin *ben*'i bir Robinson'dur," der Novalis.[60] Yitirilmiş bir dünyanın eş değerini yeniden yaratma yetisidir bu, doğanın şiirinin etrafa dağılmış harflerini ortaya çıkaran ruhun dalgası, sesli harflerin tekdüzeliğini şarkıya dönüştüren ses ve ritimdir. Ortak bir dünya için çalışan saf öznelliktir. "İnsan Fichtevari gerçek bir sanatçıya dönüştüğü anda buradan harikulade yapıtlar doğabilecektir."[61]

60 Novalis, Fragments. *Œuvres complètes*. Cilt II. Armel Guerne (der.). Paris: Gallimard, 1975, s. 279.

61 A.g.y., 49. Doğanin şiiri konusunda bkz., A. W. Schlegel'in *Leçons sur la littérature et l'art*, ve P. Lacoue-Labarthe ve J.-L. Nancy'nin *L'Absolu littéraire* yapıtlarının göndermede bulunduğu Schelling'in *Système de l'idéalisme transcendantal* yapıtının son bölümü.

Şu hâlde Romantizm, naifliğin kayıp cenneti üzerine düş kurmaya mahkûm değildir. Yitirilmiş olan bu naifliği ve yeni bir şiir programını tek bir tarihsel erekselliğin (*téléologie*) programına dâhil edebilir. Bu belki de dünyaya içkin olan bir şiir ile Schlegel'in "parça" (*fragment*) kavramının ifade ettiği öznellikten türetilmiş bir şiir arasında yeniden keşfedilen sürekliliğin erekselliği olabilir. Parça kavramı çoğu kez, modern yapıta özgü tamamlanmamışlık ve bütünün dağılması durumunun işareti olarak düşünülmüştür. Bu kavram Blanchot'nun "işleyişsiz"[62] yapıt (*l'œuvre désœuvrée*) temasına indirgendiğinde, "edebiyat" bir sınır deneyimine dönüşür. Gelgelelim bu görüşün oldukça marazi (*pathétique*) olduğu açıktır. Parça, bir enkaz değildir. Daha ziyade bir tohumdur. "Her kül birer polendir," der Novalis. Parça, bütün kemikleşmiş şeylerin tekrardan başkalaşım hareketine dâhil edilmesini sağlayan bir birimdir. Felsefi olarak, sonsuz bir sürecin sonlu figürüdür. Şiirsel açıdan, temsile özgü anlatı ve söylem birimlerinin yerini alan yeni bir ifade birimidir. *Atheneum*'un 77. Fragmanında bu dönüşümün örnek bir işleyişini görürüz: "Bir diyalog, fragmanlardan oluşan bir zincir veya örgüdür. Bir mektuplaşma, büyük ölçekli bir diyalogtur, Hatıralar ise fragmanlardan oluşan bir sistemdir."[63] Geçmişin yapıtlarını parçalamak, bu yapıtların temsile dayalı birliğinin bağlarını koparark ifade yüklü parçalardan oluşan birer örgü olarak, doğal ve dilsel şiirin hiyeroglifleri olarak, bir *oluşumun* anları olarak, aynı anda imgeler, biçimler ve yaşamın olanaklarını yaratan bir *Bildung* olarak sahip oldukları romantik doğalarını (yeniden) yaşatmak anlamına gelir. Bu yapıtları kendi kendilerinden ileriye taşıyarak onları yeni şiirin taslaklarıyla aynı harekete dâhil etmektir bu. Bu yeni şiir bir yandan kendisini şiirsel *ben*'in sonsuz kapasitesi olarak ortaya koyarken, bir yandan da kendisini sınırlandırmayı, sahip olduğu öznel özgürlüğü oluş hâlindeki bir ruhun nesnel oluşumuyla özdeşleştirmeyi seçtiği, birtakım gelip geçici biçimlerin, "bireysellikler"in üretimi olarak ortaya çıkar.

62 *Désoeuvrement* kavramının sıfat hali. hem çalışma/işleyiş hem de yapıt anlamı taşıyan "oeuvre"ün maruz kaldığı bir arızayı ifade eden kavram, bozuk yahut işlerlikten yoksun bir süreci ifade ettiği kadar dağılan, parçalanan bir yapıtı da ifade eder. Bu açıdan Derrida'nın Heidegger'den alarak geliştirdiği yapı-söküm (*déconstruction*) kavramıyla paralellikler taşır (ç.n.).

63 Lacoue-Labarthe ve J.-L. Nancy, s. 107.

Öyleyse şiir ile dile getirdiği şey arasındaki mesafe, çocukluk evresindeki bir dilin kusuru değildir. Aksine, şiirin kendisini daima belirli figürlerin ötesine fırlatmasını ve bu figürleri de oluşum hâlindeki bir yaşam sürecine fırlatmasını sağlayan harekettir. Parçanın bölme gücü, projenin öngörme gücüne özdeştir, tıpkı zekânın çözme yetisi ile sembolün birleştirici yetisinin özdeş olması gibi. *Atheneum*'un 22. Fragmanı parça ve projenin nitelikleri arasındaki bu özdeşliği ifade eder:

> Bir proje, oluş hâlindeki bir nesnenin öznel tohumudur. Mükemmel bir proje hem tümüyle öznel olmalıdır hem de tümüyle nesnel; bölünmez ve canlı bir birey. Kökeni itibarıyla tümüyle öznel ve benzersizdir, bu ruh dışında bir yerde var olması olanaksızdır; karakteri itibarıyla ise tümüyle nesneldir, fiziksel ve ahlaki bir zorunluluğun ürünüdür. Projelerin—ki bunları geleceğin parçaları olarak adlandırabiliriz—anlamı, geçmişten alınan parçaların anlamından yalnızca doğrultu olarak farklılaşır; biri geriye dönüktür, diğeriyse ileriye. Aslolan, nesnelerin tümünü derhâl idealize etme ve yaşama geçirme, tamamlama ve kendi içinde kısmen başarıya ulaştırma yetisidir. Aşkınsal olan, ideal olan ile gerçek olanın birliği ya da ayrılığı ile ilişki kuran şey olduğuna göre, parça ve projelerin anlamı, pekâlâ tarihsel ruhun aşkınsal bileşeni olarak düşünülebilir.[64]

Parça, ifade yüklü herhangi bir birimdir; geçmiş ve gelecek, ideal ve gerçek, öznel ve nesnel, bilinç ve bilinç dışı arasında bir güç değiş-tokuşuna imkân veren herhangi bir başkalaşım birimidir—düş, çakıl taşı, ya da şaka, alıntı ya da program olabilir bu. Şimdiki zamana taşınmış bir geçmiş, ve geleceğe fırlatılan bir şimdiki zamandır. Görünmez olanın hissedilir hâle gelişi ve hissedilir olanın manevi bir niteliğe bürünmesi-

64 A.g.y., s. 101. Okur burada, Schlegel'in fragman kavramına dair dolaylı da olsa bir tanım ortaya koyduğu nadir metinlerden biriyle karşı karşıya olduğumuzu fark edecek ve bunu 77. Fragmanla ilişkilendirecektir: "Hem içerik hem de biçim itibarıyla parçalanmış olan, *eş zamanlı olarak hem tümüyle öznel ve bireysel, hem de bilimlerden oluşan sistemin zorunlu bir parçası gibi tümüyle nesnel* olan hiçbir tür yoktur." (a.g.y., s. 107; vurgu bana ait).

dir. Aynı anda hem sanatçı-öznenin kendi kendisini ortaya koymasıdır, hem bu öznenin içinde kendisini lağvettiği yapıtın bireyselliği, hem de ruhun dünyasının oluşumunun kapsamlı süreci içinde bir an. "Romantik" şiir böylelikle zıtlıkların özdeşliğini gerçekleştirir: Bu şiirde "şairin keyfiyeti kendisine hükmedecek herhangi bir yasaya tabi olmaz," ancak yine de "epik şiirde olduğu gibi, kendisini çevreleyen dünyanın aynası, çağın imgesi hâline gelebilir."[65] Ancak zıtlıklar arasındaki bu özdeşlik, oluşum hâlindeki bir özdeşliktir: Yaratıcı öznellikten bu öznelliğin, içinde kendisini tüketmeksizin, ortaya koyduğu parçaya doğru sürekli gönderme, sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki farkın kendisinin ortadan kalkacağı gelecekteki bir ruh-dünyayı haber verir ve şekillendirir. Sanat yapıtı ile bir yapıt olarak sanatçı, bireysel hayal ile ortak bir dünyanın oluşumu arasındaki bu potansiyel özdeşlik, sanatın biçimi—bir imalatın ürünü olan biçim—ile yaşamın biçimi—yaşamın hareketinin sunumu olan biçim—arasındaki özdeşlik tarafından desteklenir.

Parça üzerine kurulu olan poetika, böylelikle eşitlik ilkesi ile sembolizm ilkesi arasında düşlenen birliği sunar. Parça semboldür: Hem alelade bir parçadır, hem de bir dünyanın mikrokozmosu. Hem hayal gücünün özgür bir mahsulüdür, hem de yaşamın biçimlerinin hareketi içinde sürüklenen canlı bir biçim. Romantizm içinden doğan parça, bütünü dağıtmak (*détotalisation*) yoluyla edebiyatı imkânsızın deneyimi olarak temellendiren şey değildir. Daha ziyade, yeni bütünlüğün (*totalité*) çelişkilerinin çözüme kavuşturulmasına hizmet eder. Eğer buradan edebiyat çıkıyorsa, bunu bir araya topladığını iddia ettiği şeylerin içinde açılan bir yarığa borçludur. Aslında belki de edebiyat tarihi, baştan sona, geçmişin anlatı ve söylem düzeninin karşısına başka bir bütünlüğün (*totalité*) imgesini koyan bu "parçalardan oluşan örgü"nün yazgısını paylaşacaktır.

Parça teorisi "naifliğin" yitirilen dünyası yerine böylelikle yeni bir şiiri getiriyordu. Bu yeni şiir artık bir dünyaya ilişkin dolaysız bilinç değil, onun sonsuz öznellik temelinde yeniden yaratılması idi. Bu yeniden yaratım Novalis'e göre, yarı gizemli yarı şairane büyü kavramıyla ifade edilebilir. Fakat aynı zamanda aklın yeni görevi olarak da ortaya konabilir.

65 A.g.y., s. 112-116. Fragman.

Atheneum'un metinleri ya da "Alman idealizminin en eski sistematik programı" bu görevi tarif etmekteydi: Hayal gücünün hissedilir sınırsızlığı, aklın sonsuz fikirlerinin hizmetine verilmeli, düşünceyi hissedilir kılma gücünü teorinin gücüyle özdeşleştirmeliydi. Ruh, kendisinden yeni bir mitoloji türetecek, şiir ise, yitirilen naiflik pahasına, bilginin güçlerini kazanacaktı: Kendisinden hareketle şiir, dili "bütün insan türünün şiiri" hâline getiren gücü devralarak kendi üzerine düşünebilir, kendi şiirselliğinin ve her yerde mevcut olan şiirselliğin şiiri olarak kendi "teori"sini üretebilir hâle gelecekti. Yitirilen epik şiirin yerini, türden yoksun bir tür olan, türlerin karışımından oluşan, hikâye, şarkı ya da söyleve özgü şiirsellik ilkesinin farklı biçimlerde ortaya konmasına izin veren bir tür olan roman alıyordu. Şairin, şiirsel dünyanın sunumunun arkasına gizlendiği Homeros destanının yerini, bir karakterin tekdüze dünya ile karşılaşması ve karşılaştığı bütün gerçekliği şiirselleştirme kavgasında kişileştirilen poetika ilkesini ortaya koyan *Don Quixhotte* romanı alıyor; ardından, kahramanın izlediği yolun, şiirin biçimlerinin en baştan katedilmesine tekabül ettiği *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* geliyordu: Romana has nesir biçimi böylelikle tam anlamıyla şiirin şiiri ve Yaşamın Kitabı hâline gelmiş oluyordu.

Böylelikle evrensellik kazanan şiirin poetikasına karşı Hegel kesin bir sonuç ileri sürer: Şiirin evrenselleşmesi, şiirin tarihsel nitelik kazanmasının bire bir koşutudur. Şiir ancak kendi kendisini henüz tam olarak tanımayan bir dünyanın dili *olduğu ölçüde* evrenseldir. Şiirsel imgenin üretimi ile yaşamın biçimlerinin hareketi arasındaki birlik, insanın *eylemde bulunma* ve *yapma* becerilerinin belli bir gelişim evresine tekabül eder, ki bu evre günümüzde geride kalmıştır. Hegel'in açıklaması, doğal olarak, epik şiirin ve bu şiirin ait olduğu dünyanın analizi üzerine kurulur. Çünkü epik Homeros ile özdeşleşmiştir ve Homeros'a ilişkin soru, Vico'dan bu yana, bizzat şiirin doğasına ilişkin sorunun özünü oluşturur. Aynı zamanda epik şiir, şiirselliğin yeni tanımının kavramsal olarak en iyi biçimde ortaya konabileceği ve en uyumlu bir biçimde örneklenebileceği geçmiş andır. "Epik yapıt, bir halkın destanı (*Sage*), kitabı, İncil'idir, ve az-çok önem arz eden her millet, kadim ruhunu oluşturan

şeyi ifade eden buna benzer bir mutlak anlamda ilk kitaba sahiptir."[66] Bu formül, edebî türlere ilişkin klasik ilkenin tepetaklak edilişini açıkça ortaya koyar. Hegel'in August Schlegel'in *Dersler*'indeki sıraya göre ele aldığı epik, lirik ve tragedya "türleri," bundan böyle bir konunun gerektirdiği haysiyete uygun biçimleri ifade etmez. Epik şiir, tanrıların ve kahramanların belirli bir kompozisyon biçimi ve ölçü içerisinde temsilî değildir artık. Bir halkın yaşamının ifadesidir, dilin belli bir evresine tekabül eden şiirdir; bu dilin kendisi de, düşünce ile ait olduğu dünya arasındaki ilişkilerin belli bir evresini yansıtır. Öyleyse epik şiir, Schiller'in kavramsallaştırmasında ilkel çağların budalalığını değil, şiirin gücü ile onun içinden doğduğu toprak ya da yer arasındaki bire bir örtüşmeyi ifade eden "naiflik"in örnek bir tezahürüdür. Daha baştan şiirsel olan bir dünyanın, şiir ile tekdüzelik arasındaki ayrımdan bihaber olan, ortak yaşamın biçimleri ile şiirsel beyan biçimlerinin aynı *yapıp etme* biçimine atıfta bulunduğu bir dünyanın şiiridir.

İşte Homeros'un şarkıya döktüğü, böyle bir alemdir: insanların faaliyetleriyle onları birleştiren bağların henüz onların dışında ya da üzerinde, Devlet'in yasalarında, endüstriyel imalat biçimlerinde, ya da yönetimin çarklarında nesneleşmiş olmadığı, bildik varoluş ve yapma biçimlerinden, karakter özellikleri, duygular ve inançlardan oluştuğu bir devrin dünyası. Bu dünyada, "insanın fiziksel yaşamı için istifade ettiği her şey, ev ve çiftlik, çadır, divan, yatak, kılıç ve mızrak, denize ekin ekmesini sağlayan gemi, onu savaşa götüren at arabası; kaynatmak ve kızartmak, hayvan kesmek, yemek ve içmek; bunların hiçbiri ölü birer araç hâline gelmemiştir. Aksine, insan bunları yaparken bütün duyuları ve tüm benliğiyle capcanlı hissediyor olmalıdır, böylelikle kendi dışındaki şeylere, bunları insan bireyiyle yakınlaştıran bağ aracılığıyla, kaynağını insanlıktan alan tekil bir iz atfediyor olmalıdır." Homeros'un şiirlerinde ifade edilen şey, makineleşme ve modern Devlet'in karşı kutbunda, birey ve topluluk olmanın bu biçimidir: "Homeros'ta gerek kamusal

66 Hegel, *Cours d'esthétique*. Cilt III. Fr. Çev. J.-P. Lefebvre ve V. Von Schenk. Paris: Aubier, 1997; s. 310. Türkçesi: *Estetik Üzerine Dersler*. Çev. T. Altuğ ve H. Hünler. İstanbul: Payel, 1994. Buradan itibaren belirtilen sayfa numaraları Fransızca metne aittir.

yaşama gerekse aile yaşamına dair şeyleri barbar bir gerçeklikle de salt iyi düzenlenmiş bir aile yaşantısı ve siyasal yaşantının tekdüze/düzyazı şeklindeki rasyonalitesiyle de ilişkilendirmeyiz, yukarıda tanımladığım, kökeninde şiirsel olan bir ortamla ilişkilendiririz."[67]

Homeros'un şiiri işte bu "ortam"ı yansıtır. Bunun mümkün olabilmesi için şairin bizzat bu ortama iştirak etmesi gerekir. Fakat arkaik bir halkın adı meçhul sesinin birbirinden bağımsız şiirlere dağılmış yankısı olarak değil; bu dünyanın tek olması gibi kendisi de tek olan bir sanatçının sesi olarak. Epik şiirin nesnelliği, "bir *özne* olarak şairin, *nesnesinin* huzurundan çekilmesini ve kendini onda kaybetmesini" gerektirir; ve yine de, "epik şiir, etkin bir sanat yapıtı olabilmek için, tek *bir* benzersiz bireyden kaynaklanmış olmalıdır."[68] Öyleyse Homeros tasvir ettiği dünyaya hâlâ bağlı olmalı, ancak ondan yeterince uzaklaşmış olmalıdır; kolektif bir yaşam tarzının dağınık şiirselliğinin bireysel bir yapıtın ilkesi olarak yeniden kavranmasına olanak verecek bir zamansal uzaklıkta bulunmalıdır. Ancak onun ozanı olduğu bu kolektif dünya, faaliyetlerin henüz birbirinden ayrışmadığı bu dünya kendisi de bireylerden oluşan bir dünyadır. Etik yaşamın yaslandığı somut topluluk orada ancak bireylerin faaliyeti ve karakteri olarak belirir. Epik şiirin yapma biçimleri arasında tesis ettiği birlik, kendi mobilyalarını imal ettikleri gibi, misafirlerine yemek pişirip onları ağırlama görevini de layıkıyla yerine getiren o savaş komutanlarının tasvirinde en mükemmel biçimiyle ortaya çıkar. "Kahramanlar hayvanları kendileri avlar ve pişirir, binmek istedikleri atı eğerlerler; kullandıkları aletlerin pek çoğunu kendileri yapmışlardır [...]. Agamemnon'un asası, dedesinin bizzat ağaçtan kestiği ve torunlarına aktardığı evladiyelik bir bastondur. Odysseus büyük gerdek yatağını kendisi imal etmiştir. Akhilleus'un ünlü zırhı gerçi kendi ürünü değildir ama, orada da birden çok kişinin faaliyetinin iç içe geçmesi söz konusu değildir, çünkü onu Thetis'in talebi üzerine Hephaistos imal etmiştir."[69] Epiğin dünyası şiirseldir—tekdüzeliğe/düzyazıya karşıdır—çünkü kolektif bir *ethos* ile bireysel karakterler arasında tam bir örtüşmeye

67 A.g.y., s. 319.

68 A.g.y., s. 315.

69 A.g.y., s. 319 ve cilt I s. 346. Fransızca çeviride hafif değişiklik yapıldı.

dayanır. Homeros'un halk kitabının bireyselliği bu birliği örnek alır. Atreus asasını nasıl yontuyor, Odysseus gerdek yatağını nasıl çatıyorsa, Homeros da şiirini öyle yazar. Bu yüzden bu şiir hem ortak yaşamının dokusundan imal edilmiş bir yaşam kitabı, hem de benzersiz bir sanatçının ister istemez bireysel niteliğe sahip ürünüdür.

O hâlde epik şiir, şiirin biçimlerinden biri olmanın yanı sıra, bir o kadar da şiirin ütopyasıdır. Bireysel yaratıcı deha ile ortak bir dünyaya bünyevi olan şiirselliğin birbirini eksiksiz olarak ifade edişini gösterir. Duyularla algılanabilen madde ile anlam arasındaki örtüşmeyi örnek biçimde gerçekleştirir. Bu örtüşme, bir düşünce biçimi olan sanatın özüdür; bir düşüncenin kendisi dışında belirmesi, hiç durmadan taşın dışsallığına ya da karakterin yekpareliğine geçmesidir. Epik kahramanın gerçekleştirdiği eylem, tıpkı taşa yontulmuş tanrı figürü gibi, hem işaretin suskunluğunu hem de sembolün muğlak dilini aşarak plastik bir biçime dönüşen düşüncenin cisimleşmesini ifade eder. Hegelci estetiğin yakaladığı bilgece denge, biçime dönüşmüş bir düşünceyi esas alan klasik teori ile şiiri kendisine henüz yabancı olan bir düşünce addeden romantik fikir arasındaki örtüşmeye dayanır. Suskunluğu ile, fikrin hissedilir biçimini oluşturan taşa yontulmuş tanrıyı ve bireylerden oluşan kolektif dünyayı ifade eden yekpare epik kahraman, düşüncenin eksiksiz tezahürü ile onun kendisinden başka oluşu arasında bir uzlaşma sağlar. Aynı zamanda bireysel bir şiirsel güç ile bir dünyanın şiirselliği arasındaki uzlaşmadır bu. Bu çifte uzlaşı klasisizmi tanımlayan şeyin ta kendisidir. Ne var ki bu "klasisizm" tanımı oldukça dikkat çekici bir özellik sergiler: Romantik poetikanın formülünden başka bir şey değildir bu. Hegel'in özgün müdahalesi, Romantik poetikayı klasisizm teorisine dönüştürmesinde yatar. Dil-olarak-yapıt, biçim ile anlam, imal edilen yapıt ile yaşayan biçim, yaratıcı bireysellik ile kolektif şiirsellik arasındaki güzel tesadüf, Schlegel Kardeşler ya da Novalis'in yeni bir şiirin görevi olarak tanımladıkları bütün bu şeyler, geçmişe aittir. Romantik poetika böylece teorisyenlerinin aleyhine döner. Geleceğe dönük program olarak adlandırdıkları şey, geçmişin yorumuna dönüşür. Üstelik geçmişin bu yorumu, geleceğe dönük programın bir geleceğinin olmadığını gösterir. Böylelikle Schiller'in gerçekleştirdiği kopuş uç noktasına taşınmış olur.

Epik şiirin yazgısı böylece genel olarak şiirin akıbetinin bir alegorisini sunar. Epik şiir, bir dünyanın—Devletin ve iş bölümünün öncesinde var olmuş olan bir dünyanın—ihtişamı, fakat aynı zamanda onun gün batımı şarkısıdır. Geçmişe ait bir ütopyadır bu, karşıtı ise Yaşamın şiiri olan kitaba dair yeni ütopyanın imkânsızlığıdır.

Hegel aslında bu Romantik klasisizm paradoksunu genelleştirir. İdea'nın sanat biçimi içerisinde hem belirmesi hem de kaybolması için, sanatçının yapmak istediği şey ile yapmak istemediği şey, yani bilmeden ve istemeden yaptığı şey arasında tam bir çakışma olması gerekir. Bu koşul, sanatın başarısını, ona tutarlılığını veren içeriğin çöküşüyle ilişkilendirir. Atreus asasını, Ulysses yatağını nasıl yapıyorsa, Homeros da şiirini öyle yazar. Buna karşılık, şairin ne yaptığı ile ne yapmadığı arasındaki zorunlu özdeşlik, onu, kendi arzularının "nesnesi/şeyi" (*Sache*) ile başlarına gelen olayın dışsallığı arasındaki özdeşlik sayesinde birer kahramana dönüşen epik kahramanların yazgısıyla ilişkilendirir. Zafer destanı ve şiirinin başarısı "faniliğin kumdan tepesi" üzerine kuruludur. Homeros'un anlatısı, Achilleus ile birlikte, bireylerden oluşan kolektif dünyayı da nihayetine sürükler. Bu sonun ne anlama geldiğini görmek gerekir. Zira 1800'lü yılların coşkulu gençlerinin, taslağı Hegel, Hölderlin ve Schelling tarafından çizilen "Alman idealizminin sistematik programı"nda gelecek öngörüsü olarak ortaya attıkları şey, tıpkı bunun gibi "bireylerden oluşan kolektif bir dünya"dır. Hayalini kurdukları özgür dünyada Devletin mekanik yasası, yerini topluluğun yaşayan ruhuna, topluluğun şiirine dönüşen aklın İdea'larına bırakacaktı; "estetik," yani "mitolojik" bir biçime bürünen bu İdea'lar, düşünürler ile halk arasındaki uzlaşmayı mühürleyen yeni bir din inşa edecekti.[70] Hegel'in epik şiir teorisi, düne ait olan bu geleceği nihayetine taşır; Devletin ve topluluğun geleceği değil, geçmişi olduğunu gösterir onun.

Ne var ki, şiirselliğe ilişkin bu siyasi ütopyanın lağvedilmesi bizzat şiirin de yazgısını belirler. Epik topluluk, onun kahramanları, ve şairi arasındaki örnek örtüşme/upuygunluk insan eyleminin devlet ve sanayileşme tarafından rasyonalize edilmesinin öncesindeki bir dünyanın

70 "Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand," Lacoue-Labarthe ve J.-L. Nancy içinde, s. 54.

doğal şiirselliğini tercüme eder. Gelgelelim bu örtüşme sanatın "dili"nin ilkesini oluşturan yetersizlik/upuygunsuzluk temelinde üretilir. Sanat, kendisinin dışında olan bir düşüncenin tezahürüdür; yaşam verdiği malzemeden—taş, ahşap, renk, ses ya da dil—alınıp idealliğe yükseltilen bir düşüncedir bu: Kendisini bir tablonun ruhuna, taştan yontulmuş tanrının gülümsemesine ya da şiirin imge ve ritmine dönüştüren bir düşünce. Henüz kendisine dışsal, henüz kendisi için karanlık olan bir düşüncenin, şiirsel niteliğini şeffaf olmayışına borçlu olan bir dildeki tezahürüdür. Şiirin fazileti, Vico'nun analiz etmiş olduğu bu çifte noksanlıkla tam olarak özdeştir: Ruhun kendi gücünün farkına varmasının önündeki engel, ve dilin düşüncenin salt bir aracına dönüşmeye direnmesi. Şiire özgü düşüncenin gücü, şimdilik ancak bir dilin mecaz ve ritimlerinde kendisinin farkına varan bir ruhun gücüdür; bu dilin kendisi ise henüz ancak imgenin mecazında ve somutluğunun zamansal derinliği içinde algılanır. Şiiri, bireysel ve kolektif faaliyetlerin henüz hukuki ya da iktisadi mantığa teslim olmadığı bir dünya ile mutabık kılan şey budur. Şiiri, düşünce, onun dili ve dünyası arasındaki ilişkiler tarihinin bir ânına, kaybolmaya yazgılı bir ânına dönüştüren de budur. Burjuva toplumunun ve modern Devletin çağı, deneysel dünyanın faaliyetlerinden yalnızca şiirselliği koparıp almakla kalmaz. Aynı zamanda ruhun kendine ait alanın bilincine kavuştuğu, ve düşüncenin ifadesine hizmet eden nötr bir araç hâline gelen bir dilin mülkiyetini ele geçirdiği bir devirdir bu. Ruh kendisini tanımak için bundan böyle dışsal tezahürlere, şiirin söylencelerine (*fables*), karakterlerine, imge ve ritimlerine ihtiyaç duymaz. Artık şiire ihtiyacı yoktur. Fakat ruh aynı zamanda kendine özgü malzemesini, yani dil ile anlamlandırma arasında ve anlamlandırmanın kendi içinde şeffaflığa direnen şeyi yitirmiştir.

Hegel böylelikle romantizmin şiir teorisinin yol açtığı bütün sonuçların ortaya konmasını talep eder. Bu teori şiiri sembolik bir dile dönüştürür. Oysa sembolizmi sanat biçimine elverişli kılan şey, düşünceyi ifade etmekteki yetersizliğidir. Dilsel ifade ile duyularla algılanabilen biçim arasındaki örtüşme geçici bir uzlaşma ânından başka bir şey değildir. Bir sanat ilkesi olarak romantik poetika zaten gerçekleşmiştir, gerçekleştiği yer ise klasisizmdir. Romantizm bugün Schiller'in "duygusalcılık"ından,

şiirselliğin öznel ilkesi ile dünyanın tekdüzeliğinin/düzyazılığının nesnelliği arasında yeniden kurulacak bir birliğin biçimsel fikrinden başka bir şey olamaz. Mösyö Jourdain'in malumu ilan eden sözünün bütün sonuçları hesaba katılmalıdır. İnsanın ağzından çıkan her şey ya nazımdır ya da nesir. Şiir ve düzyazı; düşünce, dil ve dünya arasındaki ilişkinin farklı birer tarzıdır. Edebiyatta yenilik taraftarları buradan düşüncenin tarzlarının salt ampirik biçimlerden farklı olduğu ve şiirin özünün nesir biçiminde yazılmış bir romanda gerçekleştirilebileceği sonucuna varırlar. Ancak bu mantığı sonuna kadar götürmemek anlamına gelir bu. Düşünce, dil ve dünya arasındaki bu ilişkinin aldığı biçimler tarihseldir. Düzyazı, yalnızca bir satırdan bir sonrakine geçmenin bir yolu olmadığı gibi, deneysel bir gerçeklik ile hayal gücünün düşleri arasında kurulan karşıtlığın bir mecazı da değildir. Düzyazı tarihsel bir dünyadır. Bu tarihsel dünya, şiirin amacını düşüncenin kendine özgü biçimi, ruhun "büyük amaçları"nı temsil etmenin biçimi olarak tanımlar. Elbette sone, tragedya ya da methiye yazmayı istediğiniz kadar sürdürebilirsiniz. Ancak bunlar bundan böyle bir Mısır piramidinin, bir Yunan tragedyasının, ya da Shakespeare tiyatrosunun konumuna sahip olmayacaklardır: Düşüncenin, figürün dışsallığında kendi içeriğini temsil ettiği bir düşünce tarzının sahip olduğu konumdur bu. Dünyanın tekdüzelik çağında ise ruhun kendi kendisini tanıması, felsefe ve bilime özgü düzyazı türünde dile gelir. Şiirselliğin sunduğu herhangi bir kapsayıp aşma, düzyazının poetikası söz konusu değildir. Şiirin kendi ötesine geçerek kendi kendisinin teorisine dönüşmeyi istemesi boşunadır. Böylece sanatın alanını terk ettiğiyle kalır, felsefenin alanına girmeyi ise başaramaz.

Öyleyse romanın "modern burjuvanın epik şiiri"[71] olduğuna dair Hegel'in sıkça alıntılanan sözlerinde gizlenen kırılmayı iyice görmek gerekir. Lukacs bunu kendi *Roman Kuramı*'nın ilkesi olarak benimser, ki pek çokları bu yapıtta Hegelci bir edebiyat kuramının temellerini bulacaktır. Oysa Hegel'in bu tabiri bir roman kuramına kapı aralamaz, aksine, Schelling ve Friedrich Schlegel'in *Don Quixhote* ve *Wilhelm Meister* temelinde geliştirdikleri roman kuramına kapıyı kapatır. Wilhelm

71 *Cours d'esthétique*, cilt III, s. 368.

Meister'in ticari dünyayla ilişiğini kesmesi, teatral deneyimleri ve tiyatro hakkında girdiği tartışmalar, Mignon ile ve onun "doğanın şiiri"nin sembolleri olan şarkısıyla karşılaşması, nihayet estetiği bir yaşam tarzı olarak benimseyen bir bilgeliğe erişmesi—bütün bunlar Goethe'nin romanını, Friedrich Schlegel'in analizinde, kendi şiirselliğinin şiirsel teorisini ve genel bir şiirsel varoluş teorisini ortaya koyan "şiirin şiiri"nin bir ilk örneği kılmaktaydı.[72] Goethe'ye—kaçınılmaz olduğu üzere—saygıda kusur etmemekle birlikte, Hegel bu görüşü tersine çevirir. Schelling ya da Schlegel Kardeşler için "sonsuz şiirsellik"in ilkesi olan şey, onun için, aksine, tarihsel bir kapanışın belirtisidir. Epik şiir, "dünyanın köken itibarıyla şiirsel olan bir evresi"nin şiiriydi. Roman ise, tam aksine, dünyaya yitirmiş olduğu şiirselliği yeniden kazandırma çabasıdır. Oysa çelişkili bir çabadır bu. Yitirdiği şiirselliği dünyaya geri veremezsiniz. Dolayısıyla roman, yalnızca içinde bulunduğu koşulu, yani şiirsel heveslerle burjuva dünyanın tekdüzeliği arasındaki gediği temsil etmeye mahkûmdur. Goethe'nin ya da Friedrich Schlegel'in hedeflerinden çok uzakta, çıraklık romanının asıl içeriği idealin komedisidir; aile, toplum, Devlet ya da ticaretten geçici olarak kopmuş olan, ancak az buçuk her yere girip çıktıktan sonra tıpkı diğerleri gibi kendi işinde-gücünde birer küçük adama (*philistine*) dönüşecek olan burjuva gençlerinin romanı.[73] Bir diğer seçenek ise, bu içeriğin dahi kaybolmasıdır. Romanın anlattığı durum ve olaylar "uyaklı birer dizeden" (Novalis) ya da "uyaklar sözlüğü"nden (Jean-Paul) ibarettir. Romanın tek amacı, tekdüze olan her şeyi yeniden şiirselliğe kavuşturan eylemi durmadan tekrar etmektir. Uygulamada, bütün sonlu gerçekliğin Fichte'ci *ben*'in kendi kendini olumlamasına tabi kılınması, sanatçı ustalığının salt bir teşhirine; romancının, sonlu gerçekliği sonsuzun hiyeroglifine dönüştürme gücüne yoğunlaşan bu fantaziye durmadan değer atfetmesi için bir vesileye dönüşür. Fakat bu güç kendisini ancak her bir nesnenin tümüyle tahrip edilişinde gösterir. Kayıtsızlık ilkesi, böylece şiirsellik ilkesini yutar. Romanın hakikati, Jean-Paul'ün romanlarında örneğini gördüğümüz o "nükte"dir.

72 Friedrich Schlegel, "Über Goethes Meister," Charakteristiken und Kritiken I, Paderborn: Schönigh, 1967.

73 *Cours d'esthétique.* Cilt II, s. 208.

Yazar orada hiç durmadan sahnededir. Durmadan ön sözler ve ekler, ön sözlere iliştirilen ekler ve eklere yazılan ön sözler biriktirir; sonunda kendisinin bir eşi olan bir karakteri yola çıkararak önemsiz bir hikâyeye doğru fırlatmaya razı olur, ancak kendisi de ona eşlik edecek, onun yerine geçecek, onu yolda unutup konudan saparak şiir üzerine konuşmaya ya da okurla tartışmaya dalacaktır. "Şiir" (*la poésie*), temsilin sürekli olarak çözünmeye uğramasından, her tür amacın bir kenara atılarak romanın kendi boş gayesini teşhir ettiği bir kendini teşhir eyleminden başka bir şey değildir artık. Romantik poetika böylelikle kendi kendisini ters yüz eder. "Yaşayan söz"ün hitabet sahnesine indirgenmiş kısıtlı poetikasının karşısına, Romantik poetika yaşayan sözün büyük sahnesini, yazının sahnesini, ete-kemiğe bürünmüş sözün, şiire dönüşmüş doğanın, ya da her yere sonsuzun hiyeroglifl erini ya da arabesklerini nakşeden saf fantazinin sahnesini koymuştur. Jean-Paul'un iler tutar yanı olmayan kahramanlarının başı sonu belirsiz serüvenleri, içinde "her şeyin dile geldiği" bu büyük sahneyi, ölü harfin başıboşluğuna indirger. Jean-Paul'ün romana biçtiği görev, bize dünyanın işaretlerini okumayı öğretme, dünyanın dil bilgisi kitabı ve sözlüğü olma görevidir. "Ruhumuz," der, "ruhların üzerine yazarken, işaretlerin işareti olan yirmi dört işareti (yani sözcükleri oluşturan yirmi dört karakteri) kullanır; doğa ise milyonlarca işaretle yazar."[74] Ruhun (*âme*) sembollerinden müteşekkil olduğu iddia edilen ve doğanın bizimle konuştuğu gibi ruhla konuşan bu dil, son kertede, alfabenin harflerinin cansız kuruluğunu andıran bir şeye dönüşmemiş midir? Jean-Paul'ün öykülerinde Aristoteles'in layıkıyla kotarılmış entrikalar üzerine kurulu poetikasına karşı savunulan şey, Hegel'e göre artık şiirin bireysel gücü ile bir topluluğun somut ruhunun birleşmesi değil, bunun tam tersidir: fantazinin keyfiliği ile kâğıdın başıboş dolaşımının birleşmesi, diğer bir deyişle, ruhun karşıtı (*anti-esprit*).

74 Jean-Paul, "Quelques jus de tablette pour les messieurs," M. Alexandre (der.) *Romantiques allemands*. Paris: Gallimard, 1963, s. 1475 ve *Poétique ou Introduction à l'esthétique*. Cilt II. Paris, 1862, s. 131.

5.

Parçalanmış Kitap

Hegel böylece yeni şiirin, yani kendisini nesir biçiminde ortaya koyan şiirin iddiasını iki kez reddeder. Romansal şiir nesnel bir biçim altında belirdiğinde, burjuva dünyasının tekdüzeliğinde kendisini yitirir. Öznel versiyonunda ise, yapıtı sanatın ölü işaretinin teşhirine, sanatçının imzasına indirger. Şu hâlde Romantizm yeni bir poetikanın ilkesi değildir. Şiirin ve sanatın dağılma evresine girişini ifade eder. Bu dağılma, temsil karşıtı poetikayı organize eden iki ilke arasındaki bağdaşmazlıktan kaynaklanır: bir yanda şiiri, dilin bir tarzı hâline getiren ilke, öte yanda biçimin temsil edilen konuya karşı kayıtsızlığını yürürlüğe koyan ilke. Şiir ve sanat eğer dilin ve düşüncenin birer tarzı ise, kayıtsızlık ilkesini tanımaları mümkün değildir. Sanat, bir düşünce ile nesnesi arasındaki zorunlu ilişkiyi—upuygun veya upuygunsuz bir biçimde—ifade ettiği ölçüde bir dil statüsüne sahiptir. Bu ilişkinin kayıtsızlığa dönüştüğü yerde sanat ortadan kaybolur. Hegel kuşkusuz Schlegel Kardeşler'in "ilerici evrensel şiir"ini Jean-Paul'ün şakacılığına indirgemekle bu noktayı bir parça istismar etmiş olur—Schlegeller'in Jean-Paul'e yönelttikleri alaycı tutumu yinelemesi ise bu durumu değiştirmez. Ancak yine de edebiyat girişimini her dönemde uğraştıracak olan paradoksu formüle etmekten kaçınmaz. Hakikaten, bu girişim, karşıt iki ilkenin tutarlılığını teorik olarak tanımlamak ve uygulamada inşa etmek için verilen bitmez tükenmez bir çabaya dönüşecektir. Bu çaba, Flaubert'in her bir cümleyi İdea'nın tezahürü hâline getirecek benzersiz ses biçimini arayan, "hiçbir konusu olmayan kitap"ından, Proust'un yüzleştiği, "üzerimize nakşedilmiş olan kitap"[75] ile bu kitabın

75 Marcel Proust, *Yakalanan Zaman. Kayıp Zamanın İzinde.* Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi, 2001.

çözümlenmesi için yazılan ve içinde "kurgusal olmayan tek bir gerçeğin bile bulunmadığı" o diğer kitap arasındaki paradoksa kadar uzanır.

Ancak Jean-Paul'ün öğrencilere ve okul müdürlerine dair hikâyeleri karşısında sergilediği öfkeyle Hegel, ifadenin zorunluluğu ilkesi ile temsil karşıtı kayıtsızlık ilkesi arasındaki çelişkinin gerisinde daha derin bir çelişkiyi açığa çıkarır, ki bu çelişkinin belirgin biçimde görüleceği yer, Romantizm'e adını veren, türden yoksun bir tür olan romandır. Roman bundan böyle yalnızca yazının zorunluluğu ile konunun keyfiyeti arasında karşıtlık kurmakla kalmaz. Bir yazı ile diğer bir yazı arasında karşıtlık kurar: bir yanda şiirde, halkta, taşta mevcut olan bir tecelli (*incarnation*) gücüne tanıklık eden söz olan yazı; diğer yanda, bedenden yoksun harften oluşan ve hakikatini teyit edecek herhangi bir bedenden koparılmış olduğu için her tür kullanımın ve her tür konuşmacının emrine amade olan yazı. Romantik poetikada yarılma yaratan iki temel ilke arasındaki çelişkinin gerisinde, yazınsal yeniliğin saklı hakikati olarak beliren şey, yazılar arasındaki bu çatışmadır.

Bu çatışmayı anlamak için Hegel'in tutarsızlığı nedeniyle yerdiği hikâye ve kahramanlardan biri üzerinde biraz duralım. 1809 yılında Jean-Paul, daha başlığında şakacı formülünü ima eden *Vie de Fibel* [Fibel'in Yaşamı] adlı yapıtını yayımlar. Fibel aslında Almancada alfabenin genel adıydı. Kimilerine göre bu ad *Bibel*'den yani Almanca İncil sözcüğünden türemişti. Kısacası Jean-Paul, aynı adlı bir kitabın yazarı olan Fibel diye bir karakter icat etmekle, bu genel adı bir özel isme dönüştürmekteydi. Kitabın kurgusu bütünüyle bu Fibel'in yaşamını ve yapıtını en baştan itibaren inşa etmeyi isteyen anlatıcının girişimine dayanıyordu. Dediğine göre, zor bir görevdi bu, çünkü kaynaklar çok kıttı. Görmüş geçirmiş kimselere ve kütüphanelere başvurup da eli boş dönen anlatıcı, çareyi çarşıda ve sahaflarda aramaya başladı. Böylece, din değiştirmiş Yahudi bir sahafın raflarında, bir külliyatın enkazını buldu: Fibel'in yaşamı ve eserinden oluşan kırk ciltten geriye yalnız kapakları kalmıştı. Birkaç yaprak dışında yapıtın tüm içeriği Fransız askerleri tarafından yele savrulmuştu. Gelgelelim şans eseri, köyün sakinleri rüzgârda dağılan sayfaları toplamışlar, ve bunlarla kahve külahları, uçurtmalar, dikiş patronları, pipo fişeği ya da koltuk minderi yapmışlar ya da bunları

sardalyaları sarmakta kullanmışlardı. Bunun üzerine anlatıcı, kitabın dağılan ve tuhaf şekillerde kullanıma konan sayfalarını tek tek toplamak üzere köyün çocuklarını seferber eder. İşte bu yeniden toplama esnasında kahramanın öyküsü bize aktarılır. Bir kuşçunun oğlu olan genç Fibel erken yaşta, okumaya değilse de harflerin kendisine, somut birer biçim olarak harflere yönelik bir tutku geliştirir. Bir gece rüyasında gördüğü bir horoz, ona "yapıt"ını üzerine inşa edeceği ilkeyi açıklar: horozun biçimi, H harfi ve Almanca horoz anlamına gelen *Hahn* sözcüğünün bir onomatopi aracılığıyla birbirine indirgenmesi. Bunu çeşitli maceralar izler, ta ki Fibel'in yaşamına dair bütün kaynaklar tükenene dek. Sonunda komşu bir kazada, herkesin unuttuğu, yüz yaşını geçkin bir adam olarak yeniden karşımıza çıkar.

Jean-Paul'ün yaşam öyküsünü yazan kişilere göre yazar, parçalanmış kitaba ilişkin bu hikâyede kendi gençlik dönem yapıtlarının akıbetini hicvetmekteydi. Bu kitaplar pek fazla satmadığından binbir türlü gündelik ihtiyaca hizmet etmişti. Eleştirmenleri August Wilhelm Schlegel ya da Hegel'in gözünde hikâye, her şeyden önce rastlantıya dayalı kompozisyon yöntemini sembolize ediyordu. Oysa bu "hayal mahsulü" hikâyenin kanıtlanmış bir roman modelini izlediğini, modern roman geleneğinin kurucusu olan *Don Quixhotte*'den ödünç alınmış olduğunu görmek işten bile değildir. Başka kullanımlarda değerlendirilmiş olan kitap sayfalarının şans eseri bir araya gelmesiyle yeniden derlenen kitabı konu alan bu kurgu, doğrudan doğruya *Don Quixhotte*'nin IX. bölümünden alınmıştır. VIII. bölümde anlatıcı, kahramanının başından geçen talihsizliklerin hikâyesini, Biscayenler'le yapıtığı savaşın tam ortasında aniden yarıda keser. El yazması bu noktada keyfî bir şekilde kesilmiş ve anlatıcı başıboş şövalyenin yaşamı hakkında kaynak bulmak için ne kadar uğraştıysa da eli boş dönmüştür. Yine de bir sonraki bölümde şanslı bir tesadüf araya girer. Anlatıcı, Toledo sokaklarında, eski defter satmak için ipekçiler çarşısına gitmekte olan küçük bir çocuğa rastlar. "Sokağa atılmış kâğıt parçalarına varana kadar" her şeyi okuma tutkusunun zorlamasıyla, defterlerden birini eline alır ve Arap alfabesiyle yazılmış olduğunu görür. İspanyol bir Arap'ın araya girmesiyle, el yazmasının, Don Quixhotte'nin Arap tarihçi Sid Hamed Ben Engueli tarafından yazılmış

hikâyesini içerdiğini öğrenir. Bu durumda, anlatının kaldığı yerden devam edebilmesi için defterleri tercüme ettirmekten başka çare yoktur.

Türlü amaçlarla tekrar kullanılan kitap sayfalarına dair bu hikâyeyi uyarlayan Jean-Paul, romansal fantazinin modelini teşkil eden kitaptan yalnızca bir bölüm değil, beyan tarzı ile öykü (*fabl*) arasındaki ilişkinin belli bir biçimini ödünç alır. Sanayide yeniden kullanım bulması sayesinde *ölümün kıyısından* son anda kurtarılan, yabancı dilde yazılmış bir kitaba dair bu öykü, Cervantes'in romanında salt bir epizottan ibaret değildir. O, kitap boyunca süregiden oyunda çok özel bir işleve sahiptir, öyle ki anlatı işlevinin bizzat kendisinin bir kurguya dönüşmesiyle kitapların kurbanı olan talihsiz şövalyeye ilişkin kurgu içinde bir kurgu üretir. Anlatıcı kimi zaman, kahramanın hikâyesini anlatabilmek için karşısına çıkan malzemeye bağımlı olan salt bir kâtip olarak takdim eder kendisini. Kimi zaman da, aksine, hem anlatıcı hem de onun aracılığıyla yazar, karakter ve onun hikâyesi üzerinde hâkim bir rol üstlenir. Bu oyun özellikle bir taklitçinin kaleme aldığı "maceraların devamı"na cevaben yazılan ikinci kitapta belirginlik kazanır. Burada Don Quixhotte kendi hikâyesini basmakta olan matbaayı ziyaret ederek maceralarının gerçek hikâyesini sahtesinden ayıklamaya girişir. Jean-Paul, Cervantes'ten yalnızca müsvedde kâğıt muamelesi gören el yazması hikâyesini ödünç almakla kalmaz. Aynı zamanda bu hikâyeye eşlik eden beyan tarzını, anlatıcı işlevinin gerçekliğiyle oynanan bu oyunu da ödünç alır, ki başta Sterne olmak üzere XVIII. yüzyıl "nüktedanları"nın Cervantes'ten bu yana geliştirdikleri bir oyundur bu. Jean-Paul'ün "fantazi"si, yazma ediminin öyküye döküldüğü bir geleneğe dâhil olur. Belli bir tür hikâyeyi—yazılı işaretlere tutkun olanların hikâyesi—hikâyenin dile getiriliş biçimi üzerinde oynanan bir oyuna bağlayan bir gelenektir bu.

Gelgelelim, rastlantı eseri bulunan el yazması hikâyesini Cervantes de kendiliğinden türetmiş değildir. Bu tema, özellikle Cervantes'in temel hedefi olan kitapta, *Amadis de Gaule*'de örneği sunulan, romana özgü bir söz sanatının parodisidir. *Amadis*'in ön sözü, kahramanın hikâyesini içeren el yazmasının terk edilmiş eski bir şatonun bodrumunda tesadüfen nasıl bulunduğunu bize anlatır. Fakat öykünün seceresi bununla da kalmaz. *Amadis* türünde şövalye romanları, şövalyelik hikâyelerini

Antik Çağ'ın büyük anlatılarına bağlayan, ve *Roman de Troie*'dan *Roman de Thèbes* ve *Roman d'Alexandre*'a dek uzanan köklü bir geleneğin içinde yer alır. *Amadis*'teki tesadüf sonucu bulunan kitap temasına model oluşturan şey, III. yüzyıldan kalan tuhaf bir "gömü çıkarma" vakasıdır. Truva Savaşı hakkında—yalancı Homeros'u utandıracak biçimde—iki sahici tanık tarafından, savaşın karşıt taraflarında çarpışmış iki kişi tarafından yazıldığı iddia edilen "hakiki" anlatıların "keşfedilmesi"dir söz konusu olan: Truva tarafında, Antenor'un yoldaşı Firigyalı Darès; ve Akhalılar tarafında, Idomene'nin yoldaşı Giritli Dictys. Dictys'in hikâyesi, bize el yazmasının nasıl bulunduğunu anlatan bir ön söz ve bir mektupla takdim edilir. Truva'nın zaptedilmesinin üzerinden yüzyıllar geçtikten sonra, Neron'un hükümdarlığı döneminde, Girit'te bir deprem sırasında Dictys'in mezarı tahrip olmuş ve içindekiler meydana çıkmıştır. Çobanlar orada küçük bir kutu fark ederler. Bir hazine bulmayı ümit ederken, onun yerine, Fenike alfabesiyle yazılmış beş tablet bulurlar. Tercüme edilen el yazmasının, hikâyesinin kendiyle birlikte gömülmesini vasiyet eden Dictys'in hatıralarını içerdiği ortaya çıkar. Fakat hikâye burada bitmez. Homeros'tan bahsettiğiniz ve anlatısını düzeltmeye çalıştığınız yerde Platon asla uzakta değildir. Deprem ve depremi fırsat bilip ölüleri soymaya kalkan açgözlü çobanlar hakkındaki bu hikâye, açık bir şekilde Platon'un *Devlet*'in II. Kitabında aktardığı bir başka *hikâye*'den birtakım öğeleri ödünç almaktadır: bir depremi fırsat bilip toprağın bağrına giren ve orada bir ölünün parmağında bulduğu altın yüzük sayesinde görünmez olup Lidya kraliçesini baştan çıkararak kralı öldüren ve onun yerine tahta geçen çoban Gyges'in hikâyesi.

Kurtarılmış el yazmasına ilişkin romansal *topos* böylece bu kadim kıssaya (*fabl*) bağlanacaktır.[76] Peki bu olaylar arasındaki benzerlik ve dönüşümler teorik olarak nasıl açıklanabilir? Jean-Paul'ün Hegel'in alayına maruz kalan nüktesi ile, Glaucon'un ceza görmeksizin adaleti çiğnemek mümkün olsaydı kimsenin adil olmayı seçmeyeceğini göstermek için anlattığı Gyges'in suçları arasında ne gibi bir ilişki vardır? Tesadüf sonucu ele geçen el yazmasına dair romansal hikâye bu iki metin ara-

76 Bu soy kütüğü için bkz. William Nelson, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Cambridge, Mass.: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1973.

sında nasıl bir bağ kurar? Ve bu bağ niçin bizzat edebiyat fikrini ilgilendirmektedir? Bu soruları yanıtlamaya çalışmak için dağılıp giden kitap hikâyesinin geçirdiği diğer dönüşümlere, *Vie de Fibel*'in yazımından önceki on beş yüzyıl içerisinde değil, ancak yayımlanmasından sonraki otuz yıl içerisinde geçirdiği dönüşümlere bakmak gerekir. Bu yıllar tam da halk çocuklarının öz yaşam öykülerinin ortaya çıktığı yıllardır, ve bu öykülerin hemen hepsi şu zorunlu hadiseyi içerir: yazının dünyasıyla karşılaşma. Küçük çocuk bir gün, bitpazarındaki bir tezgâhın üzerinde, bambaşka bir nedenle bir yerden ya da bir kapıdan geçmekte olduğu sırada, terk edilmiş bir ambarda, ya da sığınmak zorunda kaldığı bir evde, tesadüfen bir kitap bulur—daima tek bir kitap—, daha doğrusu bir kitaptan arta kalan ne varsa. Zira bu anlatılarda kitap daima yıpranmış ve eksiktir. Kapağı, hatta başlığın yazılı olduğu sayfa kayıptır. Hatta kitabın kendisi, sokaktan ya da yiyecek ambalajlarından toplanan, ve çocuk için mucizevi bir ansiklopedinin parçalarına dönüşen bir kâğıt parçasından başka bir şey değildir. İstisnai bir biçimde gerçekleşen bir yazgıyı değiştiren bu yazıyla karşılaşma ânı, daima iki evren arasındaki geçişle ilgilidir: Anlam döngüsünü terk ederek, her tür endüstriyel ya da ev içi kullanıma uygun salt bir madde olarak kullanıma konmayı bekleyen sahipsiz kitap; ya da tam aksine, rastlantı sonucu bir araya toplanan ambalaj kâğıtlarının bir derlemeye dönüşmesi. Eskiden baca temizleyicisi olan Claude Genoux'nun 1844'te yayımladığı *Memoires d'un enfant de la Savoie*'dan, eskiden çoban olan Marguerite Adoux'nun 1910'da yayımladığı *Marie Claire*'e dek uzanan bu anlatı binbir değişim geçirmişse de temel bileşenleri sabittir. Karşılaşmanın rastlantısallığı, ki bitpazarı ya da terk edilmiş bir mekân olmak üzere iki farklı biçim alır; kitabın yıpranmış neredeyse tanınmayacak hâle gelmiş oluşu; bu hâliyle bütün kitaplara bedel olan kitabın bütünlüğü; yeni bir yaşama adım atış.[77] Romansal fantaziye özgü tesadüfen bulunan—hatta darmadağın

77 Pek çok diğerini özetleyen ve Proust'un bilhassa etkileyici bulduğu bir örnek olarak, çoban kız Marie-Claire'in çiftliğin ambarında yaptığı keşfi ele alalım: "Bulduğum şey kapağı olmayan ufak bir kitaptan başka bir şey değildi, sanki uzun süre cepte taşınmış gibi sayfalarının kenarı kıvrıktı. İlk iki sayfası eksikti, üçüncü sayfa ise öylesine kirlenmişti ki üzerinde ne yazdığı seçilmiyordu. Aydınlık olsun diye ışıklığa yaklaşınca sayfaların üstündeki yazıdan *Telemakhos'un Başından Geçenler* olduğunu gör-

hâldeki—kitap *topos*'u, bu metinlerde yazıya adım atmaya ilişkin toplumsal bir kıssaya (*fabl*) dönüşür. Platon'un diyaloglarına serpiştirilmiş olan, özellikle de çoban Gyges'in hikâyesini oluşturan, ruhun yazgısına dair bu anlatıları, birer öykü ya da söylence (*mythe*), Platon'daki anlamıyla *muthoi* olarak niteleyebiliriz.

Peki, kral katili çoban ile, başka bir yazgıya, yazı erbabına özgü bir yazgıya nasıl nail olduklarının hikâyesini bize anlatan bu nazik huylu ve hayalperest mizaçlı marangoz, dizgici, ayakkabıcı ve dokumacılar arasında ne gibi bir ilişki bulunabilir? Dikkat çekici olan, bunu bize gösteren kişilerin, kitabın yarattığı sembolik engelin öte tarafından buraya geçmiş olan işçi çocukları tarafından üretilen ve 1830'lu yıllarda işçi edebiyatı olarak anılan bu yeni edebiyata tepki gösteren, yazar çevrelerinden kimseler olmasıdır. Fakat işin daha da dikkat çekici yanı, sanatın mabedinin işçi çocukları tarafından istilaya uğraması karşısında huzursuz olan bu kişiler, Aristoteles'in türler arasında yaptığı ayrım ve türe uygunluk kıstasının sadık takipçileri değildirler. Bu kişiler yeni poetikanın, ilhamlı şairin yapıtı ile anonim bir halkın taştan şiirini birleştiren, sınır tanımayan şiirin savunucularıdırlar. Tesadüfen bulunan kitap ile ölüm yapıtını ilişkilendiren kişilerdir bunlar. Üstelik bunu yaparken, Don Quixhotte'nin öyküsünü karamsar cephesiyle, kitap kurbanı kişinin öyküsü olarak yeniden gündeme getirirler. Bu kişilerin öncüsü, suçla mücadelede eğitimin rolünü savunanların argümanını tersine çeviren Charles Nodier'dir. Ona göre halkın dürüst çocuklarını birer suçluya dönüştüren şey, bilakis, eğitimdir.[78] Aynı iddianın bir diğer savunucusu, işçi olacakken üniversite eğitimi nedeniyle bir şaire dönüşen yetim genç Ruy Blas'nın ve onun bir kraliçeye duyduğu ölümcül aşkın hikâyesini 1838 yılında sahneye koyan Victor Hugo'dur. Bir diğeri, ertesi yıl *Köy Papazı*'nda

düm." (Marguerite Adoux, *Marie Claire*. Paris: Stock, 1987, s. 131). Diğer örnekler için önceki şu kitaplarıma bakılabilir: *La Nuit des prolétaires*. Paris: Hachette, 1997 ve *Courts voyages au pays du people*. Paris: Editions du Seuil, 1990. Cahil kimselerin bile okuyabildiklerini keşfettikleri bir kitap olması bakımından *Telemakhos*'un sahip olduğu sembolik değer için bkz. *Maître ignorant*. Paris: Fayard, 1987; Türkçesi: *Cahil Hoca*. Çev. Savaş Kılıç. İstanbul: Metis, 2014.

78 Charles Nodier, "De l'utilité moral de l'instruction pour le peuple," *Rêveries*. Paris: Plasma, 1979.

Limoges'lu bir hurdacının kızı iken bitpazarında bir tezgâhta bulduğu *Paul ve Virginie* nüshası yüzünden yaşamı altüst olan ve sonunda bir suçun azmettiricisi hâline gelen Véronique Sauviat'nın hikâyesini anlatan Balzac'tır. 1841'de, *Globe* dergisinin eski yayın yönetmeni, eski bir Saint-Simoncu, hukuk filozofu ve Alman felsefesini ülkeye tanıtanların başında gelen Lerminier, genç romantiklerin coşkulu yazılarının toplandığı *Révue de Deux Mondes* dergisinde bu yeni "edebiyat"ın yol açtığı tehlikeleri kınıyor ve onu Gustave Planche'a emanet ediyordu. "De la literature des ouvriers" [İşçi Edebiyatı Üzerine] başlıklı makalesini, Adolphe Boyer adlı dizgicinin kitabının uğradığı başarısızlıktan umutsuzluğa düşerek intihar etmesinin ertesi günü kaleme almıştı. Aslında, bu kitabın şiirle en ufak ilgisi yoktu, emeğin örgütlenmesini konu alıyordu; Boyer talihsiz bir şair olarak değil, hayal kırıklığına uğramış bir militan olarak ölmüştü. Gelgelelim Boyer'in intiharı çok geçmeden "işçi edebiyatı"nın ölümcül kibrinin sembolüne dönüştü. Lerminier bu lanetlenme argümanına sabit bir biçim kazandırıyordu. Bir kere, edebiyatın sahasına adım atan bu çıraklar, orada sanat bakımından kısır, beceriksiz birer taklitçi olmak dışında bir varlık gösteremiyorlardı. İkinci olarak, kendilerini başarısızlığa ve umutsuzluğun her tür cazibesine kaptırıyorlardı. Daha da önemlisi, bu kişilerin yazının alanına adım atmaları, yalnızca birkaç talihsizin yitip gitmesiyle sonuçlanmıyor, alet kullanan kişileri aletle yapılan düzenli işlere, düşünce insanlarını ise düşüncenin bekçiliğine tayin eden düzenin altüst oluşu anlamına geliyordu. Yedi yıl önce aynı Lerminier, aynı dergide, eski dindaşları Pierre Leroux ve Jean Reynaud tarafından hazırlanan *Encyclopédie populaire*'in [Halk Ansiklopedisi] piyasaya çıkışını duyurmak için halkın egemenliği üzerine bir makale yazmıştı. Bu egemenliğin salt hukuki-siyasal bir mesele değil, "tarih içerisinde gelişen bütünsel bir sistem" olduğunu ve "bir dogma, bir din, bir felsefe, bir poetika, ve bir siyaset"ten meydana geldiğini göstermişti.[79] Aradan geçen yedi yıl yalnızca halkın egemenliğine dair duygularını köreltmekle kalmamıştı; "işçi edebiyatı" gibi görünüşte oldukça ehemmiyetsiz bir mesele aracılığıyla, bu güzel tutarlılığın içinde-

79 Lerminier, "De l'encyclopédie à deux sous et de l'instruction du peuple," *Revue de Deux Mondes*, 1834, cilt I.

ki çatlağı görmesini sağlamış, yazının demokratik bir biçimde dolaşıma girmesinin bu poetika ve bu politika arasındaki bütün uyumu keskin bir biçimde altüst ettiğini ona göstermişti.

Hegelci itiraz böylece gerideki gizli zemini ortaya çıkarır, ki aynı zamanda edebiyatın gizli zeminidir. Sayfaları dağılmış kitap üzerine yapılan şakalar, romansal nüktenin tekdüze dünyayı yeniden şiirselliğe kavuşturmak için boş yere çabalamasının sembolü değildir yalnızca. Fichte'nin teorik olarak ortaya attığı, şiiri geri getirmek için harcanan sonu gelmez çabanın içinde yiten çırak figürünün gerisinde, Novalis'in talihsiz bir Don Quixhotte'ye dönüşen fatih Robinson'unun gerisinde, huzursuz bir toplumsal figür olarak düşünce dünyasının çırağı belirir.[80] Ve sayfaları dağılmış kitaba dair düşsel hikâyelerin gerisinde, kayıp çocukların ve yoldan çıkmış işçilerin daha karamsar öyküleri şekillenir. Bu öykülerin modeli aslında çoban Gyges'in hikâyesinde yatar. Platon bu hikâyeyi, Herodot tarafından aktarılan hikâyeyi manidar bir biçimde değiştirerek oluşturmuştur. Heredot'un anlattığı şekliyle Gyges, Lidya Kralı Candaule'un muhafız birliklerinin komutanlarından biridir. Karısının güzelliğiyle fazlaca övünen kral, onu, bir köşeye gizlediği Gyges'e örtüsüz hâliyle gösterir. Fakat kralın bu stratejisini farkeden karısı maruz kaldığı aşağılanmanın öcünü almak için Gyges'i baştan çıkararak kocasına karşı silahlandırır. Herodot'taki bu karakterin atası olan başka bir Gyges icat etmekle Platon, hem kıssayı hem de ondan çıkarılan hisseyi çifte dönüşüme uğratır. Budala Candaule'un tasarladığı gizlenme, Gyges'in ölüler ülkesinde keşfettiği görünmezlik sırrına dönüşerek onu hırsa ve suça kışkırtır. Öte yandan, asker ise bir çobana, yani toprakla ilgili işlere ve zevklere adanmış, *tam anlamıyla* halktan bir kişiye dönüşür;

80 Tuhaftır ki, *Estetik Üzerine Dersler*'in Romantik sanata ayrılan bölümünün sonunda, Shakespeare karakterlerinden Jean-Paul'ün duygusalcı üslubuna geçiş, "evrensel gayeler üzerine bir eğitim"den yoksun olan "alt sınıflardan gelen kişiler"in ortaya koyduğu "tek sesli" edebiyat üzerine yarı-sosyolojik bir analizin dolayımıyla gerçekleşir (*Cours d'esthétique*, cilt II, 197). Ancak Hegel'den önce A. W. Schlegel, bir kasabada oturmuş, mizacının iniş çıkışlarından kaynaklanan iç konuşmalarını kaleme alan, ardından büyük bir adam olarak saygınlık elde etmek için büyük şehre göç eden romancının adsız ancak gayet berrak bir portresini çizmişti: Sonuç olarak Jean-Paul, kendi kendisini yetiştiren yazar portresine örnek teşkil eder (bkz. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Aesthetik*. Cilt I. Paderborn: Schönigh, 1989, s. 487).

Phedon'un bize hatırlattığı üzere, hem bilginin gücü hem de ölülerin tanrısının gücü olan görünmezlik gücünü keşfetmesi sonucunda yoldan çıkar. Kısacası Gyges, arz ettiği tehdit yüzünden modern çağda üst sınıfa mensup kişilerin düşüncesini meşgul eden, *sınıfını yitirmiş* o işçilerin o işçilerin ilkidir. Öykü anlamını, doğrudan bağlamının ötesinde, Platoncu cumhuriyete hâkim olan ilkeden alır: Şehirde yaşayan herkes kendi işine bakmalıdır; her şeyden önemlisi de, toplumu besleme işine adanmış, demirden bir ruha sahip olanlar, altından bir ruha sahip olanların görevi olan ortak meselelere ve düşünceyle ilgili işlere karışmamalıdırlar. Lerminier'nin argümanı, tıpkı Nodier, Hugo ya da Balzac ve sayısız taklitçilerinin yapıtlarında karşımıza çıkan entrikalar gibi, Platoncu cumhuriyetin bu altın kuralının modern bir varyasyonudur.

6.

Yazılı Harfin Kıssası

Yoldan çıkmış çobanın hikâyesi, kaybolan ve yeniden bulunan kitaba dair romansal şaka, ve mahvoluşa sürüklenen halk çocuğunu konu alan modern kıssalar arasında bağ kurmak için, iki diğer Platonik söylenceye başvurmak gerekir. Bunlardan ilki, *Devlet*'in son kısmında yer alan ölüler ülkesine dair diğer bir anlatıdır: Savaş meydanında yaralanınca öldüğü sanılarak terk edilen, bu sayede ölüler ülkesinde neler olup bittiğini görme fırsatı bulan Pamphilya'lı Er bize oranın ayrıntılı bir tasvirini sunar ve temel sırrını verir: Rastgele ortaya atılan yazgılar arasından ruhlar, tıpkı şehrin meydanında kurulan Pazar yerinde mal seçer gibi, kendi kaderlerini kendileri seçerler. İkincisi, Socrates'in *Phaedrus*'un sonunda anlattığı, yazının icadı hakkındaki söylencedir. Kral Thamos, yeni icadını satmak için sarayına gelen mucit Theuth'e, hatırlanacağı gibi, çifte bir argümanla karşılık verir. Öncelikle, yazılı harf, sessiz bir resme, sözün ölü bir resmine benzer; taklit etmekten, aynı şeyi durmadan tekrar etmekten başka bir becerisi yoktur. Yetim bir sözdür bu. Yaşayan sözü, efendinin sözünü güçlü kılan nitelikten, "kendi başının çaresine bakabilme", ne söylediği hakkında sorguya çekildiğinde yanıt verebilme, ve böylelikle, hitap ettiği kişinin ruhunda kendiliğinden meyve verebilecek canlı bir tohuma dönüşebilme imkânından yoksundur. İkinci olarak, yazılı harf, tam da bu suskunluğu nedeniyle fazlasıyla gevezedir. Onu taşıyan bir baba tarafından, meşru bir protokol dâhilinde, verimli olabileceği bir yere doğru yönlendirilmediğinden, hasbelkader, sağa sola savrulacaktır. Kimin muhatap almaya uygun olup kimin olmadığını ayırt etme yetisinden yoksun olduğundan, önüne çıkan herkesle, kendi sessiz yordamınca konuşacaktır. Kısacası, kral kendisine yararlı bir teknik

öneren mucide, yazının göründüğünden bambaşka bir şey olduğu yanıtını verir. Yalnızca sözün çoğaltılmasını ve bilginin saklanmasını sağlayan bir araç değil, sözün ve bilginin beyanı ve dolaşıma girmesinin özgül bir rejimidir yazı. Kökeninden bihaber, varış noktasına karşı kayıtsız, tek başına konuşan bir söz, öksüz bir beyan rejimidir. Bu söz rejimi çağdaş edebiyat kuramcılarının terimleriyle, "kendi kendini amaç edinen" (*autotélique*) ya da "geçişsiz" (*intransitive*) olarak adlandırılabilir. Ne var ki, Platoncu analiz bu terimlerin bizim için taşıdığı anlamı muğlaklaştırır. "Geçişsiz" oluşu, yazılı harfin tam da dolaşıma girmesini sağlayan şeydir; "kendi kendini amaç edinme"si ise onu tam da herhangi bir amaca uygun hâle getiren şeydir. Platoncu *muthos*, söz konusu olanın iletişimi sağlayan söz ile iletişim kurmayan söz arasındaki bir karşıtlık olmadığını bize gösterir. Söz konusu olan, söz ediminin sahneye konmasının iki farklı biçimi arasındaki karşıtlıktır. Tek başına konuşan söz, Sartre'ın bahsettiği gibi, kitlelere kapalı bir bahçe içerisinde, sırra vakıf olanların huzurunda boy atan bir "sessizlik sütunu" değildir. Aksine, sözün aktarımının gerçekleştiği her tür hususi (*réservée*) sahnenin yıkımıdır. Yazılı harfe özgü görünürlük ve dolaşım tarzı, söylem ile beyanın yapıldığı an, kimlere hitap ettiği ve ne şekilde anlaşılması gerektiği arasındaki bütün meşru uygunluk ilişkisini muğlaklaştırır. Söylem ve bilgiye has, bir görünürlüğü düzenleme ve otorite kurma biçiminin kendisini altüst eder.

Öyleyse Platon'un metninde tanımlanan şey, yazının "kusurları", ya da canlı sözün yazılı söze kıyasla üstünlüğünü değildir. Metin, yazı fikrinin özünde yatan bir çatallanmayı görünür kılar ve bu çatallanmayı, bir söz rejimi olarak yazı kavramının tanımı hâline getirir. Yazı, aslında, sesli bildirimin karşıtı olan işaretin izinden ibaret değildir. Söz ediminin sahneye konmasının belli bir biçimidir. Yazı daima düzenlediği işaretlerden çok daha fazlasını gösterir, aynı zamanda bedenlerin kendi ruhuyla, bedenlerin birbirleriyle ve topluluğun kendi ruhuyla olan belli bir ilişkisini işaret eder. Hissedilir/duyulur olanın belirli bir biçimde pay edilişi, ortak dünyanın belirli bir yapı etrafında şekillendirilmesidir. Bu şekillendirme Platon'da, *logos*'un dağılımına ve topluluk içerisindeki bedenleri dağıtmasına zemin teşkil eden meşru düzenin kuralsızlaştırılması olarak ortaya çıkar. *Phaedrus*'ta yer alan daha eski bir söylence, cırcır böcekleriyle

ilgili bir söylence ise iki tür varlık arasında karşıtlık kurar: bir yanda, cırcır böceklerinin öttüğü sıcak saatlerde bir ağaç altına çekilip kestiren işçiler; diğer yanda, sözün keyfiyeti, canlı bir sohbet ve sözün sınırsızlığı ile onlardan ayrılan diyalektik erbabı. Daha da öncesinde kanatlı araba ve düşüşle ilgili olan diğer bir söylence, koşulların bu dağılımını hakikatte temellendirmekteydi. Ruhların bedene bürünme koşulları arasındaki eşitsizliği, bu ruhların her birinin göksel hakikatlere dair görüşü taşıma yetisine sahip olup olmamalarına bağlıyordu. Bir ruhun düşük bir koşulda tecelli etmesi, *görme* ve *söylemenin* hakiki biçimlerinden kopuk bir yaşam tarzının sefilliğine delaletti.

Yazı, varlıklar arasında her birinin sahip olduğu "mantık" gücüne göre kurulan bu hiyerarşiyi altüst eden bir beyanat rejimidir. *Logos*'a dayalı topluluğun (*communauté*) bir bedende tecelli etmesine temel oluşturan bütün yerleşik ilkeleri altüst eder. Platon'un *yapıp etme, var olma* ve *söyleme* biçimleri arasındaki uyum olarak tahayyül ettiği topluluğun senfonisine, keskin bir uyumsuzluk katar. Üç şey arasındaki bir uyumdur bu: yurttaşların *meslekleri*—yani, ne "yaptıkları," ancak daha önemlisi zamanlarını neyle meşgul olarak geçirdikleri; sahip oldukları "*ethos*"—yani, bulundukları konumda varolma ve bu varoluşu ifade etme biçimleri; ve topluluğun *nomos*'u: topluluğun salt yasası değil, bir o kadar da *havası* olan nomos, topluluğun hâkim tonu, gerek her bir bireyin gerekse bütünün yaşamsal ritmi olarak hissedilen topluluğun ruhu (*esprit*). Meslekler, var oluş tarzları ve topluluğun tonunu birbiriyle uyumlu kılan bir cumhuriyetin senfonisi Platon'a göre demokrasinin yarattığı anarşinin karşıtıdır. Demokrasi, aslında yalnızca güçlerin dağılımı açısından diğer rejimlerden farklılaşan bir rejim değildir. Daha önemlisi, hissedilir olanın belirli bir bölüşümü, konumların belirli bir biçimde yeniden dağılımı olarak tanımlanır. Bu yeniden dağılımın dayandığı ilke, dolaşım hâlindeki yetim yazıyı temel alan rejimdir, ki bunu yazınsallık olarak adlandırabiliriz. Demokrasi, yoldan çıkan yazının bizzat topluluğun yasasını tanımladığı bir yazı rejimidir. Demokrasi, yazının mekânları aracılığıyla kurumsallaşır; bu yazı mekânların, fazlasıyla kalabalık boşluğu ve fazlasıyla geveze suskunluğu, topluluk *ethos*'unun yaşayan dokusuna nüfuz eder.

Platon'un giriştiği polemik bu suskun ve geveze yazının mekânlarından birkaçını bize tasvir eder. Örneğin, seyyar tabletler üzerine yazılı yasaların, *Politika*'nın tabiriyle, uzağa giden bir doktorun gelecekte baş göstermesi muhtemel bütün hastalıklar için yazdığı bir reçete misali, dilsiz ya da babasız birer resim gibi yerleştirildiği babasız gibi yerleştirildiği Atina'daki Kraliyet Stoası. Veya, Socrates'in bize söylediği üzere, oraya ilk adım atan kişinin, bir drahmi karşılığında, Perikles'in hocası Anaxagoras'ın, Ruh (*l'Esprit*) tarafından her şeyin maddenin eşit bileşenleri olarak düzenlediğini söyleyen düşünürün kitaplarını satın alabildiği, tiyatronun orkestra bölümü. Nihayet, gevezelik üretmeye diğer bütün sözcüklerden daha yatkın olan *demos* sözcüğünün suskun ve geveze gücünün hâkim olduğu Atina Meclisi. Demokrasi, tam anlamıyla yazının rejimidir; yetim harfin başıboşluğunun yasa yapma yetisinde olduğu, topluluğun yaşayan sözü ile yaşayan ruhunun yerini dolduran bir rejim.

Platon'un şiire ve daha genelde taklide karşı, kıssaların, epik ya da tragedyanın içeriği ve beyan tarzı hakkında yürüttüğü tartışma herkesçe bilinmektedir. Öncelikle, bize akıl çelici bir dış görünüm altında fütursuzluğun kurbanı olan kişileri sunan bu kıssalar, ruhun (*l'âme*) kargaşalarından haz duymamıza yol açar. Özellikle de hazzın tiyatro aracılığıyla aktarımı, sahte görünümleri (*simulacres*) harekete geçirerek, yurttaşların erdemini tahrip edebilecek her tür kışkırtmayı bize aktarır ve ruhumuza işler. İkinci olarak, şair yalnızca, meydana getirdiği sahte görünümlerle taklit ederek ahlak karşıtı birer örneğini yarattığı tanrılar ve kahramanlar hakkında yalan söylemekle kalmaz. Aynı zamanda kendisi hakkında da yalan söylemektedir; sözünün babası olarak ortaya çıkmak yerine, kendi sesini tragedya oyuncularının ya da epik karakterlerin ardına gizleyerek sorumluluktan sıyrılır. Şiirsel kurgu böylece yurttaşlarda çelişkili tutkuları ve konuşan seslerin kime ait olduğunun belli olmadığı bir durumu harekete geçirerek onların mizaçlarını altüst eder. Ancak sözün topluluk içindeki düzenli dağılımını tehdit eden tehlikeler içinde en kötüsü belki de şairlerin yalancılığı değildir. Yazı, şiirden daha ciddi bir kargaşaya yol açar. Kuşkusuz şairlerin yalan kıssaları, adaletsizlik ilkesinin yayılmasına yol açacak olan sahte izleri ruha işler. Kendi söyleminde gizlenen şairin riyakârlığı şehirde kuşkusuz riyakârlığın hâkimiyetini tesis eder. Fakat

sözünün ardında durmaksızın konuşan suskun-geveze resim, zayıf ruhları temsil etmek için ortaya atılan sahte bir modelden daha tehlikelidir; aynı şekilde, sağa sola yayılan yetim söz de babası gizlenmiş olan şiirden daha tehlikelidir. Zira eğer şiirsel kurgunun yol açtığı kargaşa çürük temeller üzerine kurulmuş bir şehrin bir belirtisi ise, yazınsallığın neden olduğu kargaşa bu sapkınlığa yol açan şeyin ta kendisidir. Siyasi bir düzenle, demokrasiyle özdeşleşen bu temel kargaşa, bir biçimde şiirsel yalana yöneltilen yerginin ardında gizlenir. Şiirsel kargaşayı denetim altına alan biçimlerin çöktüğü yerde ortaya çıkan da odur.

Zira denetim altına alınabilen bir kargaşadır bu, Antik Yunan kurgusal kargaşayı denetlemenin en az iki biçimine vâkıftı. İlki Platoncu siyasi düzenlemedir, ki yalnızca şairlerin şehirden dışlanması olarak tanımlanamaz. Platon kötü *mimesis*'in karşısına iyi bir *mimesis* koymak, daha doğrusu *mimesis*'e farklı bir konum atfetmek suretiyle şiirsel kargaşayı somut bir biçimde denetler. *Devlet*'in X. Kitabı bunun karşı ilkesini ortaya koyar. Kötü taklitçi Homeros, bize görünümlerin görünümünü sunar: Kahramanlık "modeli" Akhilleus, eninde sonunda hararetli sözler ve parlak silahların tasviriyle doldurulmuş bir çuval laftır, Nestor ise bilgeliğin hayaleti. Homeros bilgelik ve cesaretin ne olduğunu bilseydi, bizzat ordulara komuta eder, şehirlere yasa koyar, bilge ya da cesaretli insanlar yetiştirirdi. Hakiki *mimesis* budur, bir erdemi, bir bireyin ya da şehrin ruhunda ya da yaşayan bedeninde taklit etmesidir. Bizzat bir sanat yapıtı olan Socrates kendisini böyle bir *mimesis*'e adamıştır. Alcibiades *Şölen*'de buna tanıklık eder. Keza *Yasalar*'ın yedinci kitabında tragedya oyuncularının şehirden kovuluşunu bunların kendilerinin de tragedya yazarı oldukları, ve içlerinden en iyilerinin de en güzel yaşamı taklit edenler oldukları gerekçesiyle meşrulaştıran yasa koyucu filozoflar da buna tanıklık ederler. Tragedyaya özgü temsilin karşıtı yaşayan şiirdir: kendi ilkesini taklit eden, kendi havasından, tonundan keyif alan şehrin korosu ya da dansı. Şehrin kendisinin, yaşayan şiirin gerçekliğine, iyi taklidin somutlaşmasına dönüşmesi, şiirsel kurgunun şehirde yol açtığı kargaşayı bertaraf eder.

Aristoteles'in *Poetika*'sında ortaya konan ve bizzat "*şiir sanatı*" fikrini temellendiren ikinci düzenleme ise, tam aksi biçimde işler. Aristoteles

aslında Platon'un iki taklit türü arasında yol açtığı kafa karışıklığına karşı çıkmaktadır: Bir yanda, bir takım kıssalar ve karakterler ortaya atan şairin gerçekleştirdiği taklit; diğer yanda, kendi üzerinde iz bırakan modelin niteliğine göre harekete geçen ya da mustarip olan ruhun [yani dinleyicilerin] gerçekleştirdiği taklit. Platon bu iki taklit türünü tek bir özdeşleşim teorisi altında birbirine bağlar: Tiyatronun taklit yoluyla ürettiği sahte görünümler (*simulacres)* ruhta mutlaka huzursuzluk yaratır. Aristoteles ise bunları birbirinden ayırır; adil ruhu ve şehri asıl şiir olarak kabul etmek yerine, *mimesis*'in insan faaliyetleri ve şehirdeki meslekler içerisindeki yerini sınırlandırır. Platon'un acıya neden olan bir sahte görünüm olarak ele aldığı *mimesis*'e atfettiği edilgen konumu reddeder. *Mimesis*'e aktif bir konum atfeder, onu daha düşük olmakla birlikte etkin olan bir bilme tarzı olarak ele alır. Bu temelde *mimesis*'i meşru kılan bir sistem tanımlaması mükün olur: İlk olarak, özgül bir bilgi tarzı olan taklit ediminin sahip olduğu pozitif erdem; ikinci olarak, kurgunun kendine ait zaman-mekânını ve söz rejimini (ki ünlü *catharsis* kavramı, her şeyden önce sözün yarattığı bu etkinin otonomisini, yalnızca tiyatro sahnesinde biriken trajik duyguyu tanımlar) sınırlandıran gerçeklik ilkesi; üçüncü olarak, taklit tarzlarını, ele alınan konuların asaletine göre ayrıştıran, türe uygunluk ilkesi; dördüncü olarak, kıssaların tragedya ya da epik formunda taklit edilmeye uygun olup olmadığına karar veren kıstaslar. Temsile dayalı klasik poetikanın daha ileride bir sisteme kavuşturacağı temsilî uygunluk düzeninin başlıca unsurları böylece tanımlanmış olur. Aynı zamanda, kurgunun gerçekliği ilkesi—kendi zaman-mekânını, kendisine has söz rejimini sınırlandırması—ile bu sözün belagat evrenine, yani meclisleri ya da mahkemeleri toplumsal olarak harekete geçiren sözün evrenine dâhil edilmesini uzlaştırarak, sözün fiiliyata geçişi ilkesinin temelini atar. Temsili poetikaya çerçevesini verecek olan bu ilkedir.

Demek ki, bu temsil mimarisi çöktüğü anda, bu yıkımı ilan etmiş olan evrensel yazı üzerine kurulu büyük Romantik poetika kendisini birdenbire bir başka belayla karşı karşıya bulmaktadır. Kurgunun denetlenmesinin ardına gizlenen bu bela, suskun ve geveze sözün neden olduğu hem poetik hem de politik bir beladır. Aristotelesçi sistemin enkazında,

Romantik poetika Platon'un eski sorusuyla karşılaşır. Buna vesile olan şey ise, başıboş harfin güzergâhına kapılan proleterlerin yazgısına ilişkin anlatı ile bu anlatılara eşlik eden ve onları birer alegoriye dönüştüren romansal yazının *topos*'ları ya da beyan tarzları arasındaki karşılaşmadır. Nitekim, Antik Dönem'den bu yana, suskun ve geveze sözün gücüne aracılık etmiş olan şey, türden yoksun bir tür olan romandır. Yalnızca prenslerle, tüccar ve pezevenkleri, gerçekçi yaşamdan kesitlerle mucizevi öyküleri birbirine karıştırmakla kalmamıştır roman. Bu hikâyeleri, kimin için uygun olup kimin için olmadıklarını bilmeden sağa sola yaymakla da kalmamıştır. Aynı zamanda, kimi zaman babasının sesini büsbütün gizleyen, kimi zaman da, tam aksine, bütün bir hikâyeyi yok saymak pahasına yalnızca bu sesi sahneye koyarak dayatan bir söyleme ait bu başıboş beyan biçimini meşrulaştırmıştır. Öyleyse roman, kurgusal beyana ait istikrarlı ekonominin bütünüyle yerle bir edilişi, yazının anarşisine teslim oluşudur. Bu açıdan romanın temel kahramanlarını, roman okuyan, onları gerçek sanan kişilerden seçmesi gayet doğaldır; bu kişiler hasta bir hayal gücüne sahip oldukları için değil, ancak romanın kendisi hayal gücünün hastalığı olduğu, başıboş harfin serüvenleri aracılığıyla kurgunun gerçekliği ilkesini bütünüyle lağvettiği için.

Don Quixhotte'nin "deliliği"nin temelinde bu lağvedişin yattığı söylenir. Bu delilik, herkesin ona telkin ettiği ayrımı reddetmesinde yatar: Kuklalarının maceralarıyla izleyicileri eğlendiren Pierre Usta ve onu izlemek için gösteriye ayrılan zaman ve mekânda bir araya gelen, prensesin talihsizlikleriyle Sarahsenler'in zalimliğinin gülünüp geçilecek konular olduğunu gayet iyi bilen izleyiciler; rençberlerin dinlenmesine ayrılan vakitlerde şövalye romanları okumanın eğlenceli olduğunu itiraf eden, ama bu şövalyelerin günümüzde ortadan kaybolmuş olduğunu pekâlâ bilen hancı; güzel kitaplarla dinlenerek geçirilen bir zamanın faydalı olduğunu kabul eden rahip. Bütün bunlara karşın Don Quixhotte, dünyanın dört bir yanına dağılan ve o dönemden itibaren kraliyet izniyle basılmakta olan yazılar arasında, hakiki kabul edilen kitaplar ile yalan olduğu herkesçe malum olanları birbirinden ayırmayı reddeder. Şövalyenin üzgün bir figüre dönüşmesindeki aşırılık benzeri görülmemiş bir "taklit"tir: Temsil türlerinin adını koyduğu asalet ya da

kötülüğün, cesaret ya da korkaklığın taklidi değil, bizzat kitabın taklidi, yazının eşitliğinin doğrudan kopyalanmasıdır. Bu taklit, sözün, sözün taşıyıcısı olan bedenlerin ve sözün kendisinden bahsettiği bedenlerin meşru dağılımını tümüyle altüst eden yazılı harfin dolaşıma girmesi ilkesinin, yani yazınsallık ilkesinin etkinliğe kavuşmasından başka bir şey değildir. Bu yazınsallığın kahramanı olarak Don Quixhotte meşru taklit sistemini, yani temsil sistemini daha o dönemde gizliden gizliye yıkıma uğratmıştır. Temsil düzeninin tiyatrosunun, bir bedende tecelli eden kelamı (*verbe*) esas alan büyük poetika tarafından yerle bir edilmesinden çok öncedir bu. Kaldı ki Don Quixhotte'nin gerçekleştirdiği bu yıkım, temsil ilkesine karşı çıkan tecelli ilkesinin, yani ete-kemiğe bürünmüş söz ilkesinin kendisinin de, daha baştan, parodi yoluyla yıkıma uğratılmasını içerir.

Monarşik sözün sahnesini tahtından indiren yazının hakikati, bedene bürünmesinde değil, saf değiştirmesinde, başıboş harfin "suskunluğu"nda yatar. Arabulucu münevver ve Hristiyanlar'ın, Huet'in yaptığı gibi, meşru taklidin alanını romana özgü kıssaları içerecek biçimde genişletmeleri boşunadır. Söz sanatlarının uçsuz bucaksız krallığında romana özgü serüvenlerin "şarka yönelik" fantazisi ile Yaşamın kitabının figür ya da mesellerini bir araya getirmeleri boşunadır. Romanın rastlantısal hile ve dolambaçlarını, sözün ve yaşayan ruhların (*esprits*) çoğalmasıyla özdeşleştirmek amacıyla romanı içine dâhil etmek istedikleri bu "fantazi"nin çerçevesini, roman daha baştan kırmıştır. Köln Kilisesi'nin çan kulesinde yaşamın kitabını okuyan taşa yontulmuş azizler ile *Notre Dame de Paris*'nin şairi arasında, yazının başıboş şövalyesi çoktan bir yol açmıştır. Temsile dayalı poetikayı, dünyanın muazzam şiiri izleyecektir; içinde "her şeyin dile geldiği" bu şiir, hâlihazırda bütün dilsiz şeylerde mevcut olan sözün şiiridir. Bu büyük şiir ortaya çıkar çıkmaz, karşıtı olan "suskun" söz ona musallat olur. Sözün bedenini, Yaşamın kitabını ya da dünyanın şiirinin bütün tutarlılığını yıkıma uğratmak pahasına ete-kemiğe bürünen bir sözdür bu. Bir bedende vücut bulma sanatı, aynı zamanda kendi kendisini ortadan kaldıran bir sanattır. Hegel'in "Romantik" sanat tanımının özünde yatan şey bu paradokstur: İdea'nın halkta, epik destanda, ve taşta vücut bulduğu dönem geçmişte kalmıştır.

Bu tür bir tecelli, sanatın klasik dönemini, "estetik din"i, yani Hristiyanlık'a özgü tecellinin öncesindeki sanatı ya da dini tarifleyen şeydi. Hristiyanlık'a özgü tecelli, bu diğer tecelli tarzını geçmişe terk etti. İdea ile her tür sanatsal sunum, öznelliğin gücü ile onun duyusal tezahür biçimlerinin tümü arasındaki mesafeyi sonsuzlaştırdı. Mevcut Romantik Dönem, sanatın Hristiyanlık çağı, sanatın tecellisinin, kendi kendisini olumlamasının geri çekildiği, başka bir deyişle sanatın kendi kendisini imha ettiği bir çağ olmuştur.

Aynı çelişki nedeniyle edebiyat, kendine ait bir kavramı olmayan, buna karşın sanata dair mutlak olan ne varsa hepsini ifade etmeye kalkışan bir sanat türünün paradoksal adına dönüşür. Bir yanda, *Belles Lettres*'in yeni adı olan edebiyatın bayağılığı, diğer yanda, yazma edimini ya da "deneyimi"ni kutsallaştırarak bu bayağılığı reddetmeye girişen spekülasyonlar arasında bir ayrım söz konusu değildir. Mallarmé, "Yazı diye bir şey var mıdır?" diye sorduğunda, ve "her şey bir yana, edebiyat bir yana" yanıtını verdiğinde, burada söz konusu olan ne yüzyıl sonuna özgü bir estetizm, ne de imkânsızlığın marazi (*pathétique*) bir deneyimidir. "Bayağılık" ve "istisnailik" kavramsal olarak birbiriyle ilintilidir. Edebiyat, çelişkili bir poetikanın nötrleştirilmiş adı olarak, yeni poetika ilkesinin fiiliyata dökülmüş çelişkisi olarak var olur. Bu ilke, şiirin özünü dilin özü olarak tanımlar. Bu özdeşleşme temsile dayalı poetikayı yerle bir ederken, bir yandan da, ete-kemiğe bürünmüş kelam ile suskun-geveze harf arasındaki karşıtlığın düğümünü, yeni poetikanın ilkesi hâline getirir. Edebiyatın temelinde yatan, edebiyat kavramını yerle bir eden şey, yani yazınsallıktır (*littérarité*). Yazının sahnesi, yalnızca sembolizm ilkesinin zorunluluğu ile kayıtsızlık ilkesinin özgürlüğü arasında bir karşıtlık kurmakla kalmaz. Yazı kavramının kendisi bu sahnede ikiye bölünür, yazılar arasındaki savaşın sahnesine dönüşür. Mallarmé'nin ya da Blanchot'nun "sessizliği" bu açıdan bir kat daha karmaşıklaşır. Bu sessizliği mümkün kılan şey, eşit derecede konuşkan olan iki suskunluğun birbiriyle savaşıdır: Romantizmin büyük poetikasının bütün her şeye atfettiği suskun söz, ve fazlaca geveze olan yazının suskun harfi.

7.

Yazılar Arasındaki Savaş

Bu savaşın neye dayandığını anlayabilmek için yoldan çıkan halk çocuklarının hikâyesine geri dönelim, ve bunların içinde en karamsarı olan *Köy Papazı* üzerinde duralım. Balzac'ın tahayyül ettiği kıssa ilk bakışta tam anlamıyla Platonculuğa örnektir. Yazının ölümcül tehlikesi ve yazı ile demokrasi arasındaki içsel bağ üzerine bir kıssadır bu. Öykünün kahramanı Veronique, Devrim sırasında, kamu mallarının spekülasyona açıldığı dönemde gizlice zenginleşen Limogeslu mütevazı bir demircinin kızıdır. Küçük Veronique bir Pazar günü, bitpazarındaki bir tezgâhın üzerinde bir kitaba rast gelir: *Paul ve Virginie*. Bu kitap onun dünyayla olan ilişkisi açısından Gyges'in parmağındaki yüzükle kıyaslanabilecek bir etki yaratır. O günden sonra, Vernoqiue'in gözünden "doğanın üzerini örten perde" kalkar. Paul ve Virginie'nin adası olarak hayal ettiği Viyana Gölü'ndeki küçük bir adaya bakarken temiz ve yüce aşklara dair düşlere dalar. Aradan bir süre geçtikten sonra, zengin bir bankerle evlenmiş olan Veronique, cazibesiyle bir başka emekçi çocuğunu, işçi Jean-François Tascheron'u peşinden sürükleyecek, bu genç onunla kaçabilmek için zengin bir cimriyi öldürerek ondan çaldığı altını bir adaya saklayacaktır. Genç adam suçunu yaşamıyla öder, ancak suç ortağını ele vermez. Dul kalan Veronique ise yaşamının geri kalanını, inzivaya çekildiği köyün çorak topraklarını verimli bir araziye dönüştürmeye hasredecek, ancak ölüm döşeğinde herkesin önünde itiraf edeceği suçunun kefaretini böylece ödeyecektir.

Bu şekilde sunulduğunda romanın içerdiği entrika, metafizik ve siyasi bir kıssanın (*fable*) serimiyle bire bir çakışır. Talihsiz Tascheron'un işlediği suç, tam anlamıyla kitabın suçudur; hitap etmesinin uygun

olmadığı kimselere seslenerek demir ırkına mensup ruhları kendi yazgılarından saptıran o suskun ve fazlaca geveze yazının, o hem ölü hem de ölümcül yazının suçu. Polisin Tascheron'u yakalamasını sağlayan ipuçları—cimrinin kafesini açmasını sağlayan demir anahtar, ve iskarpinlerin çamurda bıraktığı iz—suçun nedeni olan şeyin birer alegorisidir olsa olsa: Asıl neden, yazgısı demircilikle uğraşmak olan bir varlığın ayağına iskarpinleri geçiren o ölümcül sapmadır. Gerçek suç, bu sembolik suçun doğrudan izahatidir. Hikâyenin sonu da zaten, Montégnac köyünün arazilerini verimli hâle getirmek için büyük sulama tesislerini yöneten hayırsever toprak sahibi Veronique'in bize gösterdiği gibi, tam da bu suçun telafisini önerir: Halkın çocuklarına verilmesi gereken şey, kitap gibi onları yoldan çıkaracak bir altın değil, çalışarak koşullarını iyileştirmelerini, yani, Platon'un deyimiyle, "kendi işlerine bakmaları"nı sağlayacak pratik yöntemlerdir.

Hikâyenin konusu, entrikanın gelişimi ve kıssadan *(fable)* çıkarılan hisse, böylelikle birbiriyle uyumlu hâle gelir. Gelgelelim, verdiğimiz bu özet bir göz yanılsamasından ibarettir. Roman yazarı bu özeti harfiyen geliştiren bir hikâye yazmakla kalmaz. Romanın *La Presse* dergisinde tefrika hâlinde yayımlanan ilk basımı ile ciltli basımı arasında kitabın geçirdiği uzun ve karmaşık evrimin öyküsü, entrikanın gelişimi ile kıssanın anlamı ve içerdiği ahlak dersini çakıştırmanın imkânsızlığını ortaya koyar.[81] Balzac ne gerçek suçu içeren entrika ile sembolik suçu içeren kıssayı tatminkâr bir anlatı düzeni içerisinde uzlaştırmayı başarabilmiştir, ne de ölümcül yazının karşısında yaşamın sözünü hakkıyla savunabilmiştir. Tefrika hâlinde yayımlanan romandan kitaba geçişte, bölümlerin sırasını tersine çevirmek zorunda kalmıştır. Tefrika, suçun ve mahkemedeki davanın öyküsüyle başlar. Bu öykünün kendisi de bize tuhaf bir sahne aracılığıyla takdim edilir. Kilise bahçesinin taraçasından Viyana Gölü üzerindeki bir adayı sessizce izleyen Limoges psikoposu, suskunluğunu bir anlığına bozarak peşinde oldukları sırrın mutlaka orada saklı olduğunu söyler. Anlatı böylece sondan başa doğru ilerler; bu bakıştan hareket ederek bakışın nesnesine, yani işlenen suça, daha doğrusu suçun nedenine

81 Bu anlatının tuhaflıklarının daha kesin bir analizi için önceki bir kitabıma atıfta bulunmama izin verin: "Balzac et l'île du livre," *La Chair des mots*. Paris: Galilée, 1998.

doğru ilerler. Bize suçun koşullarını ve davanın aşamalarını gösterir. Genç adam bu davanın sonunda, yaptıklarından pişmanlık duyan bir Hristiyan olarak darağacına gönderilecek, ancak durumunun müsebbibi olan, eyleminin ve sergilediği tavrın aydınlığa kavuşması için kimliği açıklanması gereken daha üst bir sınıfa mensup gizemli kadının ismini vermeyecektir. Bu şekilde sınırlandırılan nedensel boşluk ikinci bölümde doldurulur. Küçük Véronique'in yaşamı, kronolojik sırayla, o ölümcül kitapla olan karşılaşmadan, şiirsel adalara dair düşlere ve tekdüze burjuva evliliğe dek serimlenir, ta ki hikâyenin mahkemede görülen dava ile çakıştığı noktaya kadar. Böylelikle son bölüm iki ayrı görev üstlenir: Anlatıya ilişkin olan ilk görev, ilk bölümde anlaşılmaz ikincideyse fazla ayan beyan olan bağın açıklanmasını içerir. Diğer görev ahlakidir; hikâyeden çıkarılan dersi, kadın kahramanın ödediği kefaret üzerinden hissedilir kılmayı içerir.

Kitap hâlindeki basımda ise ilk iki bölümün sırası tersine çevrilmiştir. Böylelikle ortaya çıkan daha mantıklı bir sıradır, çünkü nedeni (sembolik suç), sonucun (gerçek suç) ve sonucun kabul edilmesinin (Véronique'in itirafı, uyanış anı) önüne koyar. Fakat nedeni sonucun önüne koyan bu felsefi mantık takviyesi, bu mantığı somutlaştırması gereken anlatı mantığı açısından bir zaaf yaratır: Suçun temel nedeninin suçun gerçekleşmesinden çok önce bilindiği bir polisiye öykünün ne anlamı vardır? *Kral Oedipus*'un Laios'un kehanetiyle başladığını hayal edin... Sonuç bölümündeki kabullenişi ise daha da lüzumsuz kılar bu durum. Oysa Balzac son bölümü bir hayli uzatmıştır. Bu bölüm kısmanın içerdiği ibret dersini ortaya koymalı, yazının ve demokrasinin musibetine karşı yalnızca suçlunun pişmanlığını değil, hastalığın çaresini de sunmalıdır: Yaşayan sözün faydaları; Hristiyanlık'ın yaşam kitabına yaslanan ahlaki ve toplumsal bir düzen. *Köy Papazı*'nın son bölümü, kitaba adını veren kahramanı, genç Tascheron'un azap duyduğu için terk ettiği, Véronique'in ise selamete kavuşmak için gelip yerleştiği köyde, yaşamın sözünün taşıyıcısı olarak iş başında göstermelidir. Fakat romanın içerdiği ahlak dersini ifade etmek, anlatı düzenini ifade etmek kadar güçtür. Çünkü bu dersi sahneye koyacak olan kişi papaz değil, bir mühendistir. Rahip Bonnet'nin Véronique'e telkin ettiği büyük hayır işi, sel baskınında heba olan suların kanallar aracılığıyla toplanmasını, ve köy arazilerinin bu

suyla sulanarak verimli hâle getirilmesi için devasa bir sulama sisteminin inşasını içerir. Kitabın son bölümü, temelde bu büyük işin tasvirine ayrılmıştır. Véronique işin idaresini, toplumsal eylem konusunda hevesli genç bir teknisyene, o sıralarda Saint-Simonculuk adı verilen sanayi dininin rahipliğini üstlenen genç mühendislerin bir kardeşine emanet eder.

Ancak bu yer değiştirmenin ne ifade ettiğini iyi anlamak gerekir. Mukaddes Yazı'nın sözünü beklediğimiz yerde onun yerini pratik eylemin alması değildir söz konusu olan. Yazının başka bir biçimi, yaşamın ruhunu (*esprit*) sıradan kişilere aktarmayı ve topluluğu ortak bir ruha kavuşturmayı sağlayacak çizgileri çizmenin bir başka yoludur bu. Véronique'in köyü refaha kavuşturmasını sağlayan su kanalı hattı, onun pişmanlığını ifade eden, doğrudan toprağa yazılmış bir metindir. "Pişmanlığımı bu toprağa silinmez izlerle yazdım [...]. Verimli arazilere yazıldı bu pişmanlık; büyüyen kasabaya, dağdan kaynaklanan derelerin suladığı, önceleri çorak ve yabani, şimdiyse yeşil ve verimli olan bu ovaya."[82] Hikâyeden çıkan "hisse," faydalı eylem ile tehlikeli hayaller arasında kurulan bir karşıtlık değildir. Yazının bir türüyle diğeri arasında, yaşamsal yazı ile ölümcül yazı arasında karşıtlık kurulmaktadır. Yaşamın ilkesini kaynağından varış noktasına kadar hatasız bir biçimde ve tek bir amaca hizmet edecek şekilde taşıyan su kanallarının, suskun yazının izi ile, *Paul ve Virginie* ya da tıpkı onun gibi dünyayı gelişigüzel bir biçimde dolaşan ve bir panayır tezgâhının üzerinde, kitap okumak hadlerine olmayan bütün o kadın ve erkeklerin erişebileceği yerde uykuya yatan bütün diğer kitapların taşıdığı iz arasında kurulan bir karşıtlıktır bu. Yazının musibetinin karşıtı olarak Platon, yaşayan sözün izlediği yolu savunuyordu. Hristiyanlık ise, ölü yazının karşısına yaşamın ruhunu, ete-kemiğe bürünen Kelam'ı (*le Verbe*) koymuştu. Gelgelelim Balzac, yaşamın sözünün rahibini, bedene bürünmüş Kelam'ın rahibini resmetmesi gerektiği anda bir paradoksla karşılaşır. Yazının musibetine yaşayan hiçbir söz karşılık veremez. Balzac'ın, Véronique'in ruhunu ve kıssanın anlamını emanet ettiği iki rahibin, psikopos ve papazın gücü, yaşayan sözün hamisi kişilere vergi olan bir güç değildir. Kutsal belagatın ya da İncil metninin gücü değildir

82 *Le Curé de village. L'Œuvre de Balzac*. Cilt VII. 1966, s. 939; Türkçesi: *Köy Papazı*. Çev. K. Mani Duru. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1952.

bu. Psikoposun gücü, basiret sahibi (*voyant*)[83] ya da *Louis Lambert*'in deyimiyle "uzman" birine mahsus bir güçtür: Bir rahibe özgü, ruhların sırlarını okuma gücüdür bu, ama aynı zamanda tıpkı Swedenborg gibi, duyularla algılanan maddi görünümün ardına nüfuz etme, ondaki manevi anlamı okuyabilme gücüdür. Hikâyenin başlangıcında yer alan ve Balzac'ın daha sonra yerini değiştirmek zorunda kaldığı anlaşılmaz sahnede psikoposun yaptığı tam da buydu: Bakışını ada üzerine sabitleyen psikopos, orada nedenini açıklamadan, tümüyle bihaber olduğumuz bir meselenin sırrını okumuştu. Hikâyenin başlangıcında yer alan bu manevi bakış, uzmanın becerisini eksiksiz biçimde ortaya koyar: Her şeyi başlangıcı ve sonu ile ilişkilendirerek görme yetisi. Bu bakış bir çırpıda suçun "manevi" nedenine ulaşır: Bir suç "mahalli", yazının musibetinin alegorisi olan "ada", kitabın adasıdır bu.[84] Gelgelelim basiret sahibi kişinin bu ayrıcalığını kullanması, açıkça kurguyu tehlikeye atmak anlamına gelir. Suçun nedenini ve kıssanın anlamını işaret etmekle psikopos, entrikanın akışına kısa devre yaptırır. Aslında, suskun kalmamış olsaydı kısa devre yaptırırdı, demek daha doğru olur. Suskun-geveze yazının yol açtığı suç karşısında psikoposun kendisi de ya suskun ya da fazlaca geveze olmaya mahkumdur: Konuşursa, entrikanın gücü ortadan kalkar. Susarsa, kıssanın içerdiği ibret dersi kaybolur.

Kurgusal tercihle ilgili bir ikilemden başka bir şey değildir bu. Bizzat "basiret sahibi" kişinin statüsüne ilişkin bir sorudur. Basiret sahibi kişi ne yazar, ne de konuşur. Yazının musibetine yaşamın sözüyle karşı koymaktan tümüyle acizdir. *Louis Lambert*'in öyküsünde, delilik yüzünden suskunluğa mahkûm olan basiret sahibi kişiyle karşılaşmıştık. Buradaysa, basiret sahibi kişi gerek kitabın bedene bürünmesi, gerekse maddenin manevileşmesi seçeneğinden mahrum bırakılmıştır, çünkü bu selamete erişme yolları kadın kahraman tarafından yoldan çıkmanın birer aracına dönüştürülmüş durumdadır. Bilge Véronique, bedenini

83 *Voyant*, görürlük, uzak-görürlük yetisine sahip anlamında "gören", uzak gören, kalp gözüyle gören. *Voyance* ise yine görürlük, uzak-görürlük. Kavram, *voir* ve *vision* kavramlarıyla bağıntılı bir biçimde düşünülmeli [ed.n.].

84 *L'île du livre*: Rancière'in *La chair des mots* yapıtında Balzac'ı konu alan bölümünün başlığı olarak da kullandığı bu tabir, "l'île" (ada) ve "lys" (zambak) sözcükleri arasındaki ses benzerliğini devreye sokuyor (ç.n.).

kitabın hakikatine adayan Don Quixhotte'nin deliliğini de, ruhuna eş bir bedene dönüşen Louis Lambert'inkini de sahiplenir. Yetim yazının izlediği güzergâh, yaşamın sözü üzerine kurulu yapıtı daha baştan parodiye çevirmiş ve yerle bir etmiştir. Kutsal kitabın sözü dahi şüpheli bir hâl almıştır. Véronique iyi bir rahibeden dua parçaları öğrenmekle, yazara göre, çoktan haddini aşmış olur; saygıdeğer bir rahibin ona *Paul ve Virginie*'yi okuması için izin vermesi ise bardağı taşıran damladır.

Papaz Bonnet'nin köyü, sözüyle değil mühendislik işleriyle yüceltmesi de bu yüzdendir. Yazının demokratik musibetine çare, yaşayan söz değil, ancak başka bir yazıdır. Ne var ki nevi şahsına münhasır bir yazıdır bu. Bir taraftan, yazılı olmayan, sözcüklerden yoksun bir yazıdır; bu suskunluğu sayesinde yazının riyakârlığından muaftır. Diğer yandan, yazılmaktan da öte bir yazıdır. Herhangi bir yazı gibi, nefesin geçiciliğine ya da kâğıdın kırılganlığına emanet edilmiş değildir. Düpedüz toprağa işlenmiş, şeylerin somutluğuna kalıcı bir biçimde nakşedilmiştir. Verimli su hatları üzerine yazılan pişmanlığı konu alan bu kurgu aslında, ait olduğu dönemde skandala yol açan dilsel ve siyasal bir ütopyayı, farklı bir biçim altında Hristiyan tutuculuğunun ve ataerkil toplum düzeninin hizmetine sunmaktadır. Saint-Simoncu "yeni Hristiyanlık"ın mühendis-papazlarının ütopyasıdır bu. Bu mühendis-papazlar, dilsiz nesnelerde bile mevcut olan sözü, ve bilim dili ile cemaatin (*communautaire)* gizeminin dili arasındaki eşitliği esas alan Romantik poetikayı, mühendisliğin, tekniğin ve toplumun terimlerine tercüme etmektedirler. Dilsizlerin dili, "sahici Homeros," ve antik çağ hiyerogliflerinin şiirsel bilgeliği üzerine yüzyıl boyunca süren spekülasyonlara nihai ve en kökten çözümü getiren de onlardır. Yaşamın kitabını, antik çağ hiyerogliflerini gölgede bırakacak olan cemaatin şiirini, demir yolları ve su kanalları biçiminde doğrudan toprağa nakşetmek amacıyla Mısır'a doğru yola koyulurlar. "Mısır'da gayemiz mazide kalan ihtişamın eski hiyerogliflerini deşifre etmek değil, gelecekteki refahın işaretlerini doğrudan toprağa kazımaktır;" "Savlarımızı coğrafi bir harita üzerine işliyoruz."[85] Böylelikle ruhlar arasındaki "iletişim," su ve demir yolları

85 *Livres des actes.* Paris, 1833 ve Michel Chevalier, *Système de la Méditerranée*, Paris, 1832.

biçiminde yazınsallaştırılıyordu/yalınlaştırılıyordu (*littéralisée*). Bizzat şeylerin içinde mevcut olan yazının poetikası ise, ruh ve demir yolu mühendisleri nezdinde, bir "politika"ya dönüşüyordu. Yani suskun yazıya yöneltilen eleştiri, bir başka suskunluk—yazılı olmayan ve yazılmaktan fazlası olan bir yazının suskunluğu—aracılığıyla cemaatin başlı başına bir şiir olduğuna dair o eski Platoncu düşünceye geri dönüyordu.

Şu hâlde *Köy Papazı*'nın öyküsü bize, yeni demokrasi devrinde suskun-geveze harfin neden olduğu musibetlere ilişkin açık bir alegoriden çok daha fazlasını sunmaktadır. Edebiyatın, kendi koşulunu oluşturan yazınsallık ile kurduğu paradoksal ilişkiyle yüz yüze getirir bizi. Kıssanın kendisinden daha önemli olan şey, aslında, roman yazarının onu bir entrikaya tercüme etmekte ve ahlakçının ondan bir ders çıkarmakta gösterdiği başarısızlıktır. Çünkü Rahip Bonnet'nin yöntemlerinden çıkarılınası gereken ders özünde, Saint-Simoncular'ın şu sözlerinde ifade edilenin aynısıdır: "Bu kadar söz yeter. Bu kadar boş gevezelik ve kâğıt üzerinde kalan varlık yeter. Toplumsal musibetlerle, yani sözlerin yol açtığı musibetlerle savaşmak için ihtiyacımız olan şey, ne kadar yüceltici olursa olsun, sözcükler değildir. Yaşamın kitabı bundan böyle mühendislerin ve organizatörlerin işleriyle yazılmalıdır." Peki ama yazar, romanın ulaştığı bu sonucu benimsediği takdirde yapıtının çelişkisini ilan etmiş olmayacak mıdır? Romancı, piyasada satılan gazetelerdeki tefrikaları okuyan, görüş sahibi olmadıkları gibi bir meşruiyetten de yoksun olan, Voltaire'in itham ettiği "birtakım genç adam ve kadınlar"dan oluşan o kalabalığın, başıboş sayfalar misali, içerisinde dağılmış olduğu bu halk için değilse kimin için yazmaktadır? Kadın ve erkek kahramanlarının başına gelen bütün musibetlerin roman okumaktan doğduğunu, hatta romanların en ahlaklı olanlarının bile bu duruma çare olamayacağını bizzat roman okurlarına gösterir, öyle ki bu duruma ne kendi yazıları ne de kelimelere dökülmüş herhangi bir yazı çare olabilir.

Romancı, roman okumaması gereken kişiler için yazmaktadır. Fakat söz konusu olan, yalnızca iletişimin pratik boyutunu ilgilendiren performatif bir çelişki değildir. Demokrasi denen hastalık ile yazınsal icra aynı ilkeye yaslanır: söylem düzeni ile toplumun tabakaları arasındaki kurulu ilişkiyi tümüyle altüst eden demokratik harfin, suskun-geveze

harfin sürdüğü yaşam. Burada bahis konusu olan yeni yazının statüsüdür; romanın, dilin şiirsel özünü ya da şiirin dilsel özünü ortaya koyan yeni bir şiir olduğu düşüncesidir. Sembolizm ilkesi, romanın var olabilmesi için uzlaşmak zorunda olduğu anlatı ilkesini alaşağı etmekle kalmaz. Şiirin ilkesi olarak sembolizm, kendi kendisini de imha eder. Çünkü kendi gücünü kitabın yazısının dışında konumlandırır: psikoposun sessiz ve manevi bakışında ya da papazın inşa ettiği su yollarında. Psikoposun sessizliği ile papazın girişimciliği arasında gözden kaybolan şey, yalnızca kıssanın içerdiği ahlak dersi değil, aynı zamanda romansal poetikanın "dilbilimsel" tutarlılığı, dilin teni ile şiirsel sözün özdeşliğidir. Kâhinin sessizliği, kitabın musibetine karşı sözcüklerle savaşmak için kurguya başvurmanın imkansızlığını belirtmekle kalmaz. Yeni poetikanın üzerinde inşa edildiği çelişkiyi de vurgular. Eski poetika, görme ve söyleme arasındaki süreklilik üzerinde temellenmekteydi. Batteaux'nun analiz ettiği biçimiyle "deha," kendisini bu süreklilikte buluyordu. Şairin gözlem gücü, doğadan seçilmiş özelliklerle güzel doğanın ideal imgesini oluşturarak içsel bir coşku hâlini alıyor, bu coşku ise temsilin gücüne dönüşüyordu. Görme ile söyleme arasındaki bu dinamizm şiir sanatını tüm temsilin ölçütü hâline getiriyordu. Burke, Diderot ya da Lessing sanatların birbirine tekabül ettiği fikrini, şiir ile heykel ya da resim ve tiyatro arasındaki analojiyi zaten yerle bir etmişlerdi. Fakat romantik poetikayla birlikte bu çelişki, şiirin bağrına yerleşir. Şiirin dili, mutlak bir bakışın, mimetik olmayan, sözün dile getiremeyeceği bir bakışın gücü tarafından şekillendirilir. Adayı seyre dalan psikoposun taş kesilen bakışı bir "geçişsizlik"e delalet eder, ancak buradaki geçişsizliğin, "kendi kendini amaç edinen" dil karşısında Biçimcilerin duyduğu hayranlıkla uzaktan yakından kadar ilgisi yoktur. Burada söz konusu olan geçişsizlik, şiirsel dilin düşüncenin görünürlüğünü bundan böyle temsil ekonomisine göre düzenlemediğine tanıklık eder. Şiirsel dil, aksine, bütün nesnelerin kendi anlamını, görünür olan her şeyin görünmez yanını ortaya koymasını sağlayan bir ikiye bölünmüşlük/ikilenmişlik durumunu ilke olarak benimsemiştir.

Gelgelelim görme ile söylemenin birbirinden bu şekilde ayrışması iki ayrı sonuca yol açar. Bir yandan, basiret (*voyance*), anlamın öngörüsü

gibi işlev görür; romansal tasvir adı verilen ve okurun görmeksizin görmesini sağlayan o tuhaf oyunu meşru kılar. Bu oyun, bir sonraki yüzyılda avangart edebiyatçıların gerçekçiliğin boş gevezeliğine yöneltecekleri eleştirileri daha baştan reddeder. Dostoyevski'nin onca ayrıntısıyla resmettiği Raskolnikov'un odasına adım atmadığımız, Grandet Baba'nın giysisinin düğmelerini, Charles Bovary'nin kasketini ya da Paradou'nun çiçeklerini görmediğimiz konusunda Breton'a hak verebiliriz.[86] Fakat gerçekçiliğin bu "başarısızlığı" aynı zamanda romanın başarı koşulunu oluşturur. Romanı, Romantizmin ve modernizmin başlıca türü hâline getiren şey, tam da Burke'ün tarif ettiği, görünür kılmadan etki uyandıran sözlerdir. Romanın sorunu, görsel olan hakkındaki bıktırıcı gevezeliğinden kaynaklanmaz. "Gerçekçilik" bütünüyle, "Basiret" (*voyance*) ve görüş (*vision*) arasındaki gedik üzerinde, görmeksizin görmenin olanağı üzerinde kurulmuştur. Sorun "basiret"in kendi içindedir. Basiret, aslında, artık temsile hizmet etmeyen, kendi kendisini tasdik eden, ve gerek anlatı mantığını gerekse kıssanın içerdiği ahlak dersini zora sokan bir görme gücüdür. Sembolizm ilkesi böylelikle ters yüz olur: Her şeyi konuşturan, her yerde anlam bulan sembol, anlamı anlatıya aktarmak yerine bundan böyle kendi bedeninde alıkoyar. Sembol bir "imge"ye dönüşür, tam da Blanchot'nun bu kavrama yüklediği anlamda bir "imge"dir bu: görmeye olanak vermeyen bir imge; dolaşıma sokulamayan bir dil; dışsallığa dönüşmüş bir içsellik. *Köy Papazı* kıssasında gördüğümüz üzere, bu "imge"nin edebî sözün bağrına gelip yerleşmesi, aktarılan anlama yönelik bir kayıtsızlıktan kaynaklanmamaktadır. Zira Balzac'ın anlatısına ket vuran şey, aktarılacak mesaj karşısındaki kayıtsızlığı değildir. İmgenin anlatıya engel olması, aksine, anlamın aşırılığından kaynaklanmaktadır. Temsil karşıtı ilkeyi, sözün tecellisini esas alan bir poetikaya indirgemeyi amaçlayan bir poetikanın altüst oluşudur bu.

Görüş dili, ete-kemiğe bürünmüş değildir. Sözün gücünü "nesnelerin dili"ne atfeder, oysa orada nesnelerin dilsizliğinden başka bir şey

86 "Bu odaya adım atmıyorum," bilindiği gibi, André Breton'un, *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un odasına dair verilen tasviri ti'ye alırken kullandığı formüldür. *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1963, s. 16; Türkçesi: *Sürrealist Manifestolar*. Çev. Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, A. Güngör. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2009.

bulunmayacaktır. Görüş yetisine sahip sözün kıtlığı ve ete-kemiğe bürünen sözün aşırılığı/fazlalılığı böylelikle, *Louise Lambert*'in "yeni ahit" üzerinde temellenen bir poetika fikrini yerle bir eder: "Böylece, belki birgün VE SÖZ HAKİKATTİR vecizinin anlamı tersine dönerek yeni bir ahidin özetini oluşturur: VE TEN, KELAMA DÖNÜŞECEK, TANRI'NIN SÖZÜNE DÖNÜŞECEK."[87] *Köy Papazı*'nın yüceltici hikâyesi gerçek aracılığıyla bu kehanete meydan okur; yazının ilahiyatı ile poetikası arasındaki gediği vurgular. Basiret sahibi şairin maneviyatı, çarşıda satılan gazetelerinkinden farklı, sırf kendine özgü bir dile sahip değildir. Saint-Simoncu iletişimin demir yolu hattı ise, düpedüz, taştan kitabın hakikatidir. Bu yüzdendir ki bir zaman gelecek, fütürist otomobil ve Sovyet lokomotifi, çağın ya da yeni insanın şiiri hâlini alacak, demokratik sözün başıboşluğundan topluluğun gücünü türeten bir aşırı-yazının (*hyper-écriture*) şiirlerine dönüşecektir. Demirin ihtişamı üzerine kurulu siyasi ütopya, sırası geldiğinde, taştan şiir ve katedral-kitabın ifade ettiği yazınsal ütopyanın gücünü devralacaktır.

Balzac'ın kıssası, kendi yordamınca, bu akıbeti öngörür. Kıssa, entrika ve bundan çıkarılacak hisse arasında yapılan imkânsız düzenleme, Romantik poetikanın birbirinden kopuk uzuvlarının parçalanmasından başka bir şey değildir. *Köy Papazı*, XIX. yüzyıl romanına özgü beceriksizce kotarılmış entrikası ve zorlama psikolojisi itibarıyla Borges'in alayına kuşkusuz diğer bütün romanlardan daha fazla maruz kalmıştır. Borges bunu Henry James ya da Bioy Casares'in usturuplu biçimde ifade edilmiş anlatılarıyla kıyaslar. Oysa Borges'in övgüyle sözünü ettiği, sağlam birer örgüye sahip olan bu kurgular son derece özgül bir taslağa dayanır. Bizzat kurguyu konu alan öykülerdir bunlar. Daima aynı sır üzerine kurulu olan bu gizem anlatıları, bizzat kurgunun gerçeği, veya bir sırrı açıklama tarzına dayanır, ki anlatının son sözü de bundan ibarettir. Burada kurgudan anlaşılan şey, bizzat kurgunun gücünün ortaya konmasıdır. Temsil mantığı ile ifade mantığı arasındaki karşıtlık böylelikle ortadan kalkmış olur. Keza, ifade üzerine kurulu poetikanın iki ilkesi arasındaki çelişki de: Kayıtsızlık ilkesi ile sembolizm ilkesi, kıssaların

87 *Louise Lambert*, *L'Œuvre de Balzac*, cilt I, s. 147-148; Türkçesi: *Louise Lambert*. Çev. Oktay Rifat, Samih Rifat. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

gücünü öyküleştirmekten ibaret olan hikâye tarafından birleştirilir. Kurgu, temsilin dayandığı "muhabirlik"ten kaçınmakla birlikte, kendisini asla sembolün sonsuzluğunda ya da belirsizliğinde yitirmez. Vico'nun söz ile kıssa arasında öngördüğü birliğin özünü oluşturan gedik—ya da "suskunluk"—burada ortadan kalkar. Sembol, fantazinin formülüdür; duyuların içsel dünyası, kıssalar üretmenin (*fabulation*) dünyasından başka bir şey değildir. Aristoteles'in sözünü ettiği entrika böylece durmadan Schlegel'in bahsettiği "şiirin şiiri" ile özdeşleştirilebilir; kurgunun kalıpları hayal gücünün hazinesi ile, sihirbaz-yazarın ustalığı da yazarı meçhul kıssaların yaratıcılığıyla özdeşleşebilir. Yalnızca tek bir tür vardır, hayal gücünün türü; öyküler kurgulayan insan, bu hayal gücünün sonsuz kaynaklarını, kendileri de öykü kurgulayan kişilerden oluşan doğal okur kitlesinin kullanımına sunar.

Kıssanın bu benzersiz türünü, hikâyenin bu benzersiz formülünü, temsil etmeksizin anlatan, görünür kılmaksızın tasvir eden, türden yoksun bir tür olan romanın belirsizlik ve ataletiyle kıyaslamak, ve onu, kendi kendisinin ortadan kaldırılışı anlamına gelecek olan nesnelerin diline havale etmek elbette kışkırtıcı bir seçenektir. Romana özgü piçliğe karşı, Borges'in kurgusal göreliliği ile gerçeküstücülerin şiirsel mutlakçılığı, Valéry'nin anlatının saçmalığına yönelttiği küçümseme ile Deleuze'ün romansal entrikanın meydana getirdiği çapraşıklığı öykünün mucizevi formüllerine ve mitolojik figürlerine indirgeme çabası, ortak bir noktada buluşabilir. Böylelikle edebiyat, kıssalar kurgulamanın (*fabulation*) yasası, yani ruhun (*esprit*) yasası ile türdeş hâle gelir.

Oysa roman bu özdeşleşime karşı koyar. Roman, eski poetika ile yenisi arasındaki çelişkinin, yeni poetikanın kendi iç çelişkisi olarak yeniden vahim bir hal aldığı yerdir. Ancak bu durum aynı zamanda romanı, edebiyatın temel türü hâline getirir; edebiyatın ilkeleri arasındaki uzlaşmazlıktan beslenen bir tür. *Köy Papazı*'nın kurgusu, zorunlu iç içe geçmeleri ve imkânsız kesişmeleriyle; Aristotelesçiliğin dramatik karmaşıklık ve çözüm için getirdiği şartları, suskun yazıya ilişkin demokratik kıssayı ve kavramına uygun olması için, tüm şeylere içkin dilin kudretini ifade etme kabiliyetine sahip özel bir dilde, yabancı bir dilde yazılması gereken yeni "şiir"in dağınık parçalarını düzene sokar. Bu "başka yazı",

edebiyatın hammaddesi değil, ancak kurucu ütopyası olmaya mahkûmdur. Bu yazının sahası, bir savaş alanıdır; edebiyatın hiç durmadan suskun-geveze harfin demokrasisi ile, aşırı-yazının, yazılı olmayan ve yazılmaktan öte olan yazının sayısız biçimi arasında gidip gelmesine yol açar. Fantazinin büyüsünün sahnesi, yazılar arasındaki savaşın sahnesine dönüşmüştür.

8.

Üslup Üzerine Kurulu Kitap

Edebiyat çağı, yalnızca yazılar arasındaki savaşın çağı değildir. Aynı zamanda bu savaşı denetim altına alma, bakış ile sözü, konunun önemsizliği ile dilsel yapıtın zorunluluğunu, nesnelere içkin olan muazzam yazı ile suskun-geveze harfi birbiriyle uzlaştırma girişiminin çağıdır. *Köy Papazı*'nın başlangıcı, tıpkı *Louise Lambert*'in son kısmı gibi, gören bir bakış ile söyleyen bir sözü çakıştırmanın imkânsızlığına odaklanır. Bu çakışmanın başarısızlığı edebiyata özgü aracın geliştirilememiş oluşuna bağlanabilir. Roman yazarı Balzac'ın ikilemi, bir sonraki kuşağın romancılarından birinin dile getirdiği şu basit yargıda özetlenecektir: Balzac yazmayı bilmiyordu. "Balzac yazmayı bilseydi kim bilir ne muazzam bir adam olurdu! Maalesef tek eksiği budur."[88] Bu yargıyla ne kastetildiğini iyi anlamalıyız. Balzac'ın büyüklüğü değildir inkâr edilen. Aksine, bir güç ile bir güçsüzlük arasında kesin bir bağıntı kurulmaktadır: "Bir sanatçı, ne de olsa, bu kadar çok üretmez, böylesine bir çapa sahip olamazdı." Balzac, tıpkı karakterlerinden biri olan o psikopos gibi, basiret sahibi bir kişidir (*voyant*). *Louise Lambert*'i okurken, Vendome Üniversiteli kurgusal talebenin Rouen Üniversitesi'nde okuyan öğrencinin hayli gerçek gençliğini daha önceden deneyimlediğini gören Flaubert, onun tam da bu uzağı görüş sahibi olma özelliğine tanık olmuştur. Balzac basiret sahibidir ve tam da bu yüzden bir sanatçı değildir. Sanatçı olmamak, kendi başına bir kusur teşkil etmez. Aksine, Flaubert'e göre, geçmişin büyük yaratıcılarını bu özellikleri sayesinde ayırt ederiz: Hiçbiri sanatçı olmamıştır. "*Don Quixhotte*'de muazzam olan şey, sanatın yokluğudur."[89]

88 Flaubert, Louise Colet'ye mektup, 16 Aralık 1852, *Correspondance*. Cilt II, s. 209.

89 Louise Colet'ye mektup, 22 Kasım 1852. A.g.y., s. 179.

Yani Stern, Tieck ya da Jean-Paul döneminin hayranlıkla taklit ettiği ustalıktan bambaşka bir şey söz konusudur. Büyük şaheserler aptalcadır, der başka bir yerde; geçmişin yaratıcılarının yaşamı ve ruhu, "güzelliğe duyulan arzunun kör birer enstrümanından, Tanrı'nın kendisini kendisine kanıtlamasına hizmet eden birer uzuvdan başka bir şey değildir."[90] Cervantes'in romanı, sonuç olarak, artık klasik epik'e dâhildir. Ne var ki, kişinin şair olmak için illa sanatçı olmak zorunda olmadığı bu güzel devir, Schiller'in tabiriyle "naiflik" çağı, geçmişte kalmıştır. Hegel'in sözünü ettiği Yunan epik şiiri gibi, "bir halkın yaşamının kitabı", etik bir dünyanın zaten içinde barındırdığı şiirselliğin açığa çıkması demek olacak bir sanat artık yoktur. İçinde bulunduğumuz devir, "duygusal" ya da "romantik" ayrışmanın dönemidir. İdea'yı hedef alan bakışın, dünyanın tekdüzeliğine yöneltilen bakıştan ayrıştığı bir devirdir bu. Kendi dünyalarında şiiri nefes alıp verir gibi üretmiş olan "klasik" yaratıcıların aksine bu devirde, sanatçı olmak, yani şiire yönelik bir irade sergilemek gereklidir. Basiret sahibi kişi böylelikle yazardan ayrışır, ve bu ikisinin yeni bir biçim altında uzlaştırılması gereklidir. Roman, "kendi Homeros'unu beklemektedir;" yapıtı, bir kez daha, "kökeninde şiirsel olan bir ortam"ın tezahürü hâline getirecek kişiyi beklemektedir. Roman, "epik şiir"in yeni biçimi olmayı beklemektedir ki bunun yeniden mümkün olması bir koşula bağlıdır: "böyle bir şiir yazma amacından tümüyle vazgeçme"yi var gücüyle istemek.[91]

Burada tam olarak Hegelci ikilemin hâletiruhiyesini görüyoruz: Klasik şiir yapıtlarının Romantik eş değeri olacak, bütünüyle kasıtlı, bütünüyle iradi bir şiir meydana getirmek gerekir; ne var ki, klasik yapıtlara bu özelliğini veren şey, *irade sonucu üretilmiş olmayışlarıdır*, çünkü onlarda sanatçının niyetinin meydana getirdiği ürün, yapıtın üretiminin bilinç dışı sürecinden ayırt edilemezdi. *Louise Lambert*'inkine benzer bir üniversitede başlayan, ve *Köy Papazı* ve *Köy Doktoru*'nda gördüğümüzün taban tabana zıttı bir köyde devam eden *Madame Bovary* üzerinde çalıştığı dönemde Flaubert, Hegelci ikileme karşı yanıtını, Balzac'ın ikilemine verdiği yanıtın dolayımıyla sunar. Bu yanıt tek bir sözcükte

90 Louise Colet'ye mektup, 9 Ağustos 1846. A.g.y., cilt I, s. 283.

91 Louise Colet'ye mektup, 27 Mart 1853. A.g.y., cilt II, s. 285.

özetlenir: üslup. Madame Bovary, "üslupla" yazılmış bir kitap olacaktır, çünkü üslup, bir bakış ile bir yazı arasındaki tam özdeşliktir. Üslup (*style*) "İdea'ya bir neşter (*stylet*) darbesi gibi inecek"tir, tıpkı psikoposun bakışının Véronique'in sırrına, ve Louise Lambert'in de hissedilen dünyanın ardında duran manevi dünyaya nüfuz ettiği gibi. Fakat bunu sözün gücüyle başaracaktır. Çifte ikileme verilen yanıt, yazının girdiği bir bahis biçiminde sunulacaktır; bir birey olarak Homeros'un, bir halka ve dünyanın bir devrine ait "yaşamın kitabını" yazdığı somut şiirin Romantik bir eş değerini üreten bir yazının giriştiği bahis olarak. Bu Romantik eş değer, aksine, somutluktan yoksun bir yapıt olacaktır: bir katedral-yapıt yerine bir çöl-yapıt, sözcük ile düşünceyi birbirine bağlayan, ve salt üslubun gücüyle bütüne tutarlılığını veren, "hiçbir konusu olmayan bir kitap":

> Bana güzel görünen şey, yapmak istediğim şey, hiçbir konusu olmayan bir kitap yazmaktır; dışarıyla hiçbir bağı olmayan, tıpkı dünyanın hiçbir yere dayanmadan havada durduğu gibi üslubunun içsel gücüyle ayakta duracak olan bir kitap, hemen hemen hiçbir konusu olmayacak, veya en azından konunun neredeyse görünmez olduğu bir kitap, tabii eğer böyle bir şey mümkünse. En güzel yapıtlar, en az malzeme içerenlerdir; ifade düşünceye ne kadar yaklaşır, sözcükler düşünceyle ne kadar çakışır ve onun içinde erirse, o kadar güzel bir yapıt ortaya çıkar. Sanatın geleceğinin bu doğrultuda olduğuna inanıyorum. Sanatın geliştiği ölçüde hafiflediğini görüyorum, Mısır'ın törensel kapılarından sivri Gotik kemerlere, Hintlilerin yirmi bin dizeli şiirinden Byron'un taslaklarına dek. Biçim ustalaştıkça hafifliyor; her tür merasimi, her tür kuralı, her tür ölçüyü terk ediyor; epik şiiri bırakıp romana, nazımı bırakıp düzyazıya yöneliyor; tutuculukla özdeşleşmekten vazgeçiyor, onu üreten her bir bireyin iradesi kadar özgür hâle geliyor. Somutluktan sıyrılma her yerde kendisini gösteriyor; şark despotizmlerinden geleceğin sosyalizmlerine uzanan bir hat boyunca hükümetler de bundan payını alıyor.

> İşte bu yüzden soylu konu ile iğrenç konu diye bir ayrım yoktur. Saf Sanatın bakış açısından şunu bir ön kabul olarak ortaya koyabiliriz ki konu diye bir şey yoktur; tek başına üslup, şeyleri görmenin mutlak bir biçimidir.[92]

Bu mektup "herkesçe malum"dur, tam da bu yüzden burada ortaya konan sorunun unsurlarına dikkat etme gereği duymayız. Yazar, temsile dayalı poetikayı ikame edecek bir seçenek sunarken Hegel'in böyle bir kapsayıp aşma fikrini içine hapsettiği ikilemin de ötesine geçer. Hegel'e göre temsil poetikasını kapsayıp aşacak olan şey, şiirin ötesine geçen felsefe ve bilimin nesri olmalıydı; aksi takdirde edebiyat, fantazinin başıboşluğuna düşerek tekdüze dünyayı yeniden şiirselleştirme çabasında kendisini tüketecekti. Hegel'e göre, "somutluktan/maddilikten sıyrılma", sanatın içeriğinin geri çekilmesini ifade eder hâle geliyordu. Flaubert bu sonucu reddeder. Düzyazı dönemi, yeni bir poetikanın dönemidir. Ne var ki bu yeni poetika, ilke itibarıyla ilk bakışta göründüğünden daha basittir. Çünkü içerik için geçerli olan biçim için de geçerlidir: Biçimin "özgürleşmesi"nin koşulu bastırılmasıdır. Byron'ın "eskizleri" hiçbir şekilde şiirin ulaştığı son nokta değildir. "Saf" biçim, konusuna ve üslubuna keyfî olarak karar veren bir öznelliğin özgür ifadesi değildir. Üslup, Novalis'te ya da Jean-Paul'de olduğu gibi, bütün tekdüze gerçekliği şiirin ispirtosuna bandıran bir büyübozucunun serbest fantazisi değildir. Üslup, "şeyleri görmenin mutlak bir biçimidir." Bayağı gibi görünen bu formül, içinde hem bir devrimi, hem de bu devrimin çelişkisini barındırır. Öncelikle, temsil ilkesinin bağrında yatan şeyi, türlere göre ayrışma ilkesi ile uygunluk ilkesinin birbirine eklemlenmesini altüst eder. Üslup artık, Batteaux'nun zamanında olduğu gibi, konuşma tarzlarının türlere ve karakterlere uygun biçimde seçilmesini—Balzac'ın argo ağzıyla konuşan hırsızlar, Afrika yerlileri ağzıyla Fransızca konuşan Auvergnat'lar, ve Alman şivesiyle konuşan bankacılar aracılığıyla karikatürize ettiği uygunluğu—ifade etmez. Artık ne söyleyiş tarzlarının karakterlere ve durumlara uygun olarak seçilmesini söz konusudur, ne de bir türe

92 Louise Colet'ye mektup, 16 Ocak 1853. A.g.y., s. 31.

uygun olan teşbih ve söz sanatları. Üslup bir "görme biçimi," yani fikrin tahayyül edilişidir. Bu tahayyül Batteaux'ya göre yazının bir ön evresini oluşturur, Balzac'a göre ise, yazıyı boşa çıkaran bir görüşü. Yazmak görmektir, göze dönüşmektir; şeyleri, içerisinde görünürlük kazandıkları saf ortama, yani şeylere ilişkin fikrin saf ortamına yerleştirmektir. Üstelik yazmak, görmenin "mutlak" bir biçimidir. Flaubert gerek mecazların gerekse kaydırmacaların (*catachrèse*) tam yerinde kullanılmasında ısrarlıdır. Dolayısıyla bu terimlere kesin ve sistematik bir anlam vermek gerekir. "Şeyleri görmenin mutlak bir biçimi" öncelikle şeylerle *görme* dışında bir ilişkisi olmayan; şeyler hakkında, şeylere "ilişkin" fikirden, yani onları görünür kılan ortamın tezahüründen başkaca bir fikri olmayan bir görme biçimidir. Üslup, özgür iradenin tezahürü olarak ortaya çıkarak bütün içeriği inkâr edecektir. Ancak bu egemen özgürlük derhâl karşıtıyla özdeşleşir. "Şeyleri görmenin mutlak bir biçimi, şeylerin önüne şu veya bu açıyla bir mercek yerleştirip," şeyleri keyfî olarak büyütüp küçültme, eğip bükme ya da renklendirme olanağına sahip olmak değildir. Aksine, şeyleri oldukları gibi, "mutlak var oluşları" içerisinde görmenin bir biçimidir.

Burada "mutlak", bağlantısız, serbest bırakılmış anlamına gelir. O hâlde bu "görme biçimi"nde şeylerin neyle olan bağı çözülmektedir? Buna gayet net bir yanıt verilebilir: Temsil türlerini tanımlayan ve onlara uygun "tarzlar"ı mecbur kılan karakter ve eylemlere uygun ilişki biçimleriyle olan bağdır çözülmekte olan. Aslında, temsile dayalı kurguda geçerli olan uygunluk sistemi, yalnızca bir prenses, bir general ya da çobanın duygularını hangi biçimde ifade etmesi ya da belli bir duruma nasıl karşılık vermesi gerektiğini belirtmez. Uygunluk ve gerçeğe yakınlık sisteminin kendisi, belli bir durumun nasıl bir duyguya yol açtığı, bu duygunun nasıl bir eylemi peşinden getirdiği, ve bu eylemin nasıl bir sonuca yol açtığına dair belirli fikirler üzerine kuruludur. Bir olayya da bir duygunun ne olduğu, düşünen ya da konuşan, âşık olan ya da eylemde bulunan öznelerin, onları harekete geçiren nedenler ve bu nedenlerin ürettiği sonuçların ne olduğuna dair bir fikir üzerinde temellenir. Kısacası, belli bir doğa fikrine dayanır. İşte, üslubun mutlak hâle gelmesiyle birlikte şeylerin bu fikirle olan bağı çözülür. Şeyler, temsilin

dünyasını tanımlayan olgulara ve olgular arasındaki ilişkiye özgü sunum biçiminden koparılmış olurlar. Bu dünyanın üzerinde temellendiği doğadan—bireylerin ve bireyler arasındaki ilişkilerin sunum biçiminden; neden-sonuç ilişkisi ve sonuçların öngörülebilir oluşundan; hasılı bütün bir anlamlandırma düzeninden—koparılmış olurlar.

O hâlde üslubun mutlaklık kazanması, cümlelerin başlı başına büyülü bir niteliğe bürünmesi demek değildir. "Tıpkı yaşamak için havayı solumaktan başka bir şey gerekmediği gibi, cümleleri birbiri ardına yazmaktan başka bir şey gerektirmeyen kitaplar"[93] yazmayı arzulayan yazarın anlatmak istediği şey konusunda yanılgıya düşmemeliyiz. Cümlelerin gücü, belli bir "hava"nın solunmasından başka bir şey değildir. *Madame Bovary*'nin cümlelerinde yeniden solunacak olan bu hava, *Ermiş Antonius ve Şeytan*'da [*La Tentation de Saint Antoine*] bir sırra erme yolculuğunun amacını oluşturur. Oradaki büyük baştan çıkarıcı, nevi şahsına münhasır bir iblis, Spinozacı bir iblistir. *Athenaeum* Dergisi döneminde Friedrich Schlegel arkadaşlarına, Spinoza'nın bilgi teorisinde, "tahayyülün tamamının başlangıç ve bitişinin," şiirsel gerçekçilik akımının felsefi ilkelerinin bulunabileceğini öne sürmüştü. Flaubert "Şiir Üzerine Söyleşi"yi okumuş değildir kuşkusuz; onun Spinoza'sı Romantik Dönem'e özgü panteizmin bir parça karikatüristik özelliklerini sergiler. Fakat temel konularda yanılgıya düşmez. Onun "gerçekçiliği," yani Romantik poetikanın "gerçekçi" versiyonu, hakikaten Spinozacılık'a özgü "ideal ile gerçek arasındaki uyum"[94] biçimini esas alır. *Ermiş Antonius*'un merkezindeki serüvende şeytan, münzeviyi uzayda büyük bir yolculuğa sürükler. İçerisinde şeyleri "mutlak" olarak görmenin mümkün olduğu o büyük boşluğun "hava"sını solumasını sağlar. Bu boşluk hiçlik değildir, sıfatlarından sıyrıldığı, daha doğrusu sıfatların maddeden, niteliklerin varlığından ayrılmaz olduğu, gücün belirlenimlerinin belirsizlikten ayırt edilemez olduğu yerde başlar. Ermişin metafizik biçimde baştan çıkarılması, mutlak üslup üzerine kurulu poetikanın kesin ilkelerini sunar. Bu üslup, alışılageldik anlamıyla biçim ve ifade (*phrase*) üstadının

93 Louise Colet'ye mektup, 25 Haziran 1853, a.g.y., s. 362.

94 F. Schlegel, "Entretien sur la poésie," Lacoue-Labarthe ve Nancy, *l'Absolu littéraire*, s. 314.

egemenliği, bir bireyin özgür iradesinin tezahürü değildir. Aksine bireyi çözündüren bir güçtür. İfadenin gücü, bireyselleşmenin yeni biçimlerinin ortaya çıkışının gücüdür: Voltaire'in tutarlılığını şart koştuğu, temsile dayalı poetikanın "karakterler"i değildir bunlar artık; ancak ifadeye dayalı poetikanın birer "figür"ü, Hegel ya da Hugo'nun sözden taşa ya da taştan metne dönüşmesini izlediği ete-kemiğe bürünmüş kelamın (*verbe*) birer figürü de değildirler. Ete kemiğe bürünmüş Kelam'ın tersine, şeytan bize bireyselleşmelerin maddenin duygulanımlarından ibaret olduğu, bireyselleşmelerin bireylere ait olmadığı ama "bir araya gelen atomların mütemadi bir titreşim içinde birbiriyle sarmalandığı, birbirinden koptuğu ve tekrar buluştuğu" bir dansın rastlantısallığı içinde meydana geldiği bir dünyanın kutsallığını gösterir. "Şeyleri görmenin mutlak biçimi" bu titreşimi görünür kılma yetisidir. Dolayısıyla, bireyselliğin yitimi, yani genişlemesi deneyimiyle özdeştir. Bu deneyim, şeytanın münzeviye hatırlattığı bu "hasbelkader" karşılaşmalarda ortaya çıkar:

> Çoğu kez, herhangi bir sebepten, kâh bir su damlası, bir midye kabuğu, kâh bir saç teli yüzünden olduğun yerde donakalırsın, göz bebeklerin sabit, yüreğin açık.
>
> Seyre daldığın nesne seni âdeta istila eder, o derece ki ona meyledersin ve aranızda bağlar kurulur; birbirinize yaklaşır, sayısız gizil çekimle birbirinize temas edersiniz; derken, bakışın şiddetinden artık göremez olursun; kulak verir, hiçbir şey işitemezsin, sonunda, zihnin bile onu ayık tutan her türden seçicilik mefhumunu yitirir.[95]

Düzyazının şiiri mümkündür çünkü "dünyanın tekdüzeliği/düzyazısı" zaten, içerisinde daha büyük bir kargaşanın gücünün etkili olduğu yüzeysel bir düzenden başka bir şey değildir. Tekdüze/düzyazıdaki gerçekliği yeniden şiirselliğe kavuşturmaya gerek yoktur. Bu tekdüzelik kendi çözülüşünü zaten dikkatli bir gözün önüne serer. Dünya kendiliğinden tekil cümlelerde kurulur. "Tanrı'nın doğadaki varlığı"na özdeş

95 Flaubert, *La Tentation de* Saint *Antoine*, première version. Paris: Conard, 1924, s. 417-419.

olan sanatçının yapıtı içindeki varlığı, sanatçının etrafa saçılmasından ibarettir; sanatçının kendisini, bu çözülmenin içinde gerçekleştiği ortama dönüştürmesinden ibarettir. Üslubun ifadeyle ilgili bir mesele oluşu, onun öncelikle "tahayyül etmek"le ilgili olmasından dolayıdır. Edebiyatın kendine özgü bir dili yoktur, ancak, öncelikle bir görüş düzenine, yani temsil düzeninin dağılmasına tekabül eden bir sözcük diziminden bahsedilebilir. Öznel olan ile nesnel olan, bilinçli ile bilinç dışı, birey ile topluluk arasındaki romantik ilişki—ki Hegel bunun karşıtı olarak halkın kitabının somut poetikasına ve koşulsuz fantazinin poetikasına işaret eder—burada bir görme-tarzı-olarak-üslup ile yeni bir bireyleşme rejimi arasındaki ilişkide yoğunlaşır. Spinozacılık referansı bu noktada işlevsel bir değer kazanır. Kurguda gerçekleşen bir devrimin, temsil sistemine özgü ontoloji ve psikolojinin altüst oluşunun ilkesini ortaya koyar. Temsil sistemine özgü bireyler, tutku mekanizmaları ya da birbirini gerektiren eylemler yerine, mutlak hâle gelen üslup, sonsuzluğun muazzam nehrinde yuvarlanan atomların dansını, ilintisiz algı ve duygulanımların, bireylerin içerisinde kendilerini yitirdikleri bireyleşme süreçlerinin, ve İdea'nın ta kendisi olan "büyük sıkıntı"nın gücünü getirip koyar. İdea artık temsil sisteminin *modeli* değil, görünürlüğün ortamıdır; görenin konumunun görülen nesnenin konumuyla çakıştığı, kişisellikten sıyrılma [kişisiz-oluş] hâlidir. *Madame Bovary* metninin nihayetinde Charles ile Rodolphe'un karşılaşmasında sahneye koyması gereken şey, tam da bu iki poetika arasındaki karşıtlıktır. Gemisini yürüten sevgilinin, her şeyini yitiren koca karşısındaki kurgusal üstünlüğü, eski poetikanın yenisi karşısındaki yenilgisine dönüştürülür. Rodolphe, kendisinin Emma'yla olan karşılaşmasının hikâyesini duymak isteyen kocanın sözlerini anlamazlıktan gelir. Charles'ın olanların sorumluluğunu zarafetle idare etmekten övünç duyduğu bir "kader"e yıkmasını gülünç bulur. Ne var ki Charles'ın bu kibri, tıpkı aynasının önünde "*cogito, ergo sum*" sözünü tekrarlayıp duran Homais'nin kendini beğenmişliği gibi, eski poetika taraftarlarının naifliğinden başka bir şey değildir. "Çünkü o, şeylerin üzerine (rastgele) çökelen, insanca saygıdan ve vicdandan yoksun, sırf kendini ve gururdan yoksun tutkusunu doyurmaya çalışan bu yiyip bitirici (*vorace*) aşktan hiçbir şey anlamıyor. Sevilen varlığın içine

boylu boyunca dalıp, onun duygularını ele geçiren, soluğunu kesen bu aşk öyle engindir, kişisellikten öylesine sıyrılmıştır ki saf bir fikrin ölçülerine yaklaşır."[96]

"İdea'ya nüfuz etmek," o hâlde, bakışın ve ifadenin gücünü, saf İdea'nın büyük edilgenliğiyle, kendi yoksunluğunu (*déposession*) ele geçirmek isteyen bir aşkın "yiyip bitiriciliği"yle çakıştırmaktır. Sanatçı iradesinin "özgürlüğü," salt göze dönüşmüş olan sanatçının eylemiyle, "saf İdea'nın ölçülerine yaklaşan" tutkunun çakışmasıdır. Bilincin kişisellikten sıyrılması (kişisiz-oluşu) ile tutkunun kişisellikten sıyrılması (kişisiz-oluşu) arasındaki eşitlik, şiirsel "ortam"ı tarif eder. Bu ortam, topluluğun inanç duyduğu nesne ile şair arasında Hegel'in varsaydığı somut/tözsel bağ değildir artık. Bütün o tekdüze gerçekliğin üzerine mutlak bir *ben*'in salt fantazisi tarafından yansıtılmış olan büyülü bir atmosfer de değildir. Sanatçının "özgür iradesi," bu dipsiz tutkunun nesnesine tümüyle nüfuz edişine, bu algı ve duygulanımların, "bir" özne ve "bir" aşk meydana getiren bu atom bileşkelerinin sonsuzluğuna nüfuz edişine özdeştir. Bu özgür irade, Spinoza'nın *zihin yoluyla ulaşılan Tanrı sevgisi* ile, radikal "budalalığı" sayesinde saf İdea'nın parıltısına denk olan bu tutku arasındaki özdeşliktir. Bu özdeşlik, Romantik poetika'nın şart koştuğu biçim ile fikrin birbirinden ayrılmazlığı ilkesine yeni bir zemin kazandırır. Ancak bunu yaparken bütün bir perspektifi altüst eder. Aslında Hegel'in nesnelciliği ile *Athenaeum* çevresinden düşünür ve şairlerin öznelciliği arasındaki karşıtlık, son kertede, aynı temel varsayıma dayanıyordu. İçkinlik ilişkisini, ete-kemiğe bürünen kelam (*verbe*) modeline indirgeyen varsayımdır bu. Estetik ideal, anlamın, duyularla algılanabilir olanın bağrında; sözün ise suskunluğun bağrında var olduğunu, hatta en aşırı biçimiyle var olduğunu varsayıyordu. İlahî olanı ifade etmekten aciz olan piramidin hantallığı, yahut aksine, bütün içeriği yerle bir eden hiciv, her ikisi de kelama tanıklık etmekteydi. İdea'nın gücü, bir bedende tecelli etmekten kaynaklanan bir güçtü. Bu güç, duyularla algılanabilir niteliklerin bağrında ışıldayan anlamın varlığıydı. Fakat Flaubert'in "özgür irade"yi öznenin mutlak olarak geri çekilişi olarak tanımlamasıyla

96 *Madame Bovary, fragments et scénarios inédits*. Gabrielle Lelleu, José Corti (der). Cilt II, 1949 (bu pasaj kitabın nihai basımına dâhil edilmemiştir).

birlikte, bizzat idea kavramı altüst oldu. İdea tam anlamıyla, her tür belirlenimin, belirsiz olanın gücüne denk olması; bütün anlamın anlamsızlığa dönüşmesidir. Estetik idealizm, anlamın hissedilir/duyulur hâle gelmesi ile hissedilir olanın anlama dönüşmesi arasında kurulan denklikti. Bu denklik şimdi altüst oluyordu. Saçmalığa dönüşen bir anlamın, kayıtsızlığa dönüşen bir hissedişe—hissetmenin "gizli ve sonsuz edilgenliğine"[97]—denk hâle gelmesini ifade ediyordu. Biçimin klasik döneme özgü "plastik" niteliği, Hegel'e göre, epik şiirin dünyasının ahlaki "somutluğunu/tözselliğini" (*substantialité*) varsayıyordu; Mısır'a özgü sembolizmin hantallığında ya da Romantik hicvin gelip geçiciliğinde belirleyici olan, idea ile madde arasındaki kopuk ilişkinin karşıtıydı bu. Flaubert, yitirilen bu Helenizm'in yerine, "Mısırlı" bir romantizm icat eder; İdea'nın edilgenliği ile ifadenin parıltısı arasındaki bir ilişkidir bu, tıpkı, Mısır'ın büyük boşluğu, uçsuz bucaksız çölü ile tavırlarda görülen katı kuralcı, törensel asalet, ya da bir dilencinin kolundaki mücevherin parıltısı arasındaki ilişki gibi.[98]

"Özgür irade"nin estetik aracılığıyla ters yüz edilmesi, budalaca tutkunun "saf İdea"sına tabi kılınması, böylelikle, Schopenhauer'ın "irade" sözcüğünü tepetaklak etmesi sonucunda felsefi idealizmin maruz kaldığı altüst oluşun aynısını Romantik poetika içerisinde gerçekleştirir. Schopenhauer "irade" kavramını, amaçlarını gerçekleştirme peşinde koşan öznenin otonomisi olmaktan çıkarıp, temsil dünyasının ve akıl ilkesinin altında yatan büyük belirsizlik zemininin ifadesine dönüştürmüştü. Flaubert'in Schopenhauer'dan "etkilenmiş" olduğunu varsaymak şart değildir. "Hiçbir konusu olmayan kitap"ın yazarı, henüz üne

97 Louise Colet'ye mektup, 9 Aralık 1852, *Correspondance*. Cilt II, s. 204.

98 Bir palmiyeye özgü kararlılık ya da çılgınca öfkeyle bedenini dimdik tutan dansçılar gördüm. İçinde nice derinlikler taşıyan, denizinki gibi yoğun renkler taşıyan bu göz, yalnızca dinginliği, dinginlik ve boşluğu ifade ediyor, tıpkı bir çöl gibi. [...] yazgıya dair bir his, insanın hiçliğine dair bir kanı onları yeniden doldurarak hareketlerine, duruşlarına, bakışlarına ihtişamlı ve mütevazı bir nitelik katıyor. Tüm hareketlerine elverişli bol giysileri, çizgi itibarıyla bireyin işleviyle daima uyum içinde, renk itibarıyla gökyüzüyle uyum içinde, derken güneş! Güneş! Ve her şeyi yutan muazzam bir endişe [...]. Bir tellağı hatırlıyorum, sol kolunda gümüş bir bilezik vardı, diğer kolunda bir nasır. İşte hakiki, ve bir o kadar da şiirsel Doğu! (Louise Colet'ye mektup, 27 Mart 1853, a.g.y., s. 282-283).

kavuşmuş olmayan Budist filozoftan bihaberdir. Gelgelelim romancının benimsediği Spinozacılık—ki 1830'lu yılların Romantik panteizminden izler taşımaktadır, ve 1840'larda Budist "hiçlik kültü"nün rengine bürünecektir—filozofun hem estetik müşahedeyi hem de İdea'nın bilgisini *sub specie aeternitatis* bilgi olarak tanımlarken başvurduğu Spinozacılık ile bütünüyle örtüşür.[99] "Entellektüel sezgi"yi aynı biçimde tepetaklak eder. Bu entellektüel sezgi, Fichte'nin *ben=ben* olarak ifade ettiği öznellikten Spinoza'da Tanrı'ya duyulan zihinsel sevginin nesnelliğine geçer; gelgelelim bunu yaparken, Tanrı'yı yokluk biçiminde ifade eder ve bu sevgiye edilgen bir nitelik atfeder. Romancı aynı hareketi, ödünç aldığı bir felsefenin uygulanması olarak değil, romantik problemin katı konumuna verilen benzersiz bir yanıt olarak gerçekleştirir: Romanı, geri getirilmesi imkânsız epik şiirin eş değeri hâline getirmek, yitirilen Romantik Klasiğin modern bir ikâmesini üretmek. Flaubert'in mektuplarında yer alan teorik önermeler, kendi çabasıyla öğrendiği bir Spinozacılığın yaklaşık bir ifadesi olarak görülemez. Kesin bir biçimde edebiyatın metafiziğini, temsil karşıtı poetikaya temsil karşıtı bir metafizik içerisinde tutarlı bir zemin kazandıran altüst oluşu formüle eder. "Taşa yazılı kitap"ın poetikasının altüst olup taş duvar ve "Tibet" çölü poetikasına dönüştüğü nokta budur. Ne var ki, anlam ile anlamın

99 "Bireyselliğimizi, irademizi unutup, salt özne olarak, nesnenin aynası olarak var oluşumuzu sürdürürüz, sanki nesne, onu algılayabilecek herhangi birinin yokluğunda tek başına var oluyormuş gibi, böylece algılayanı artık algıdan ayırt edemez hâle geliriz; tek bir algı imgesi bütün bilinci kaplar, algılayan ve algılanan bir olur. Nesnenin kendisi dışındaki bir şeyle ilişkinin böylesine dışına çıktığı, öznenin ise iradeyle olan bütün ilişkisinin dışına çıktığı bu durumda, bilinen şey artık münferit bir nesne değil *İdea*'dır; iradenin bu düzeydeki sonsuz biçimi, dolaysız nesnelliğidir. O hâlde bu algıya dâhil olan kişi de artık bir birey değildir, çünkü böyle bir algı içerisinde birey kendisini yitirmiştir. İradeden yoksun, acı duymayan, zamanın dışında, saf bir bilgi öznesidir. İlk anda böylesine dikkat çekici görünen bu tespit, aşağıdaki izahatten sonra daha anlaşılır ve daha az şaşırtıcı görünecek (ki bu durumun Thomas Paine'e atfedilen yüce ile gülünç arasındaki mesafe bir adımdan daha kısadır, sözünü haklı çıkardığının farkındayım). Spinoza, "zihin, şeyleri sonsuz biçimde kavradığı ölçüde sonsuzdur" (*Etika*, V. Kitap, 31. Önerme, Scolie), diye yazarken aklında bu vardır (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.) Bu arada, yüce ile gülünç arasında benzer bir ilişkiyi, *Madame Bovary*'nin sonundaki Charles karakterinde görebiliriz. Benzer şekilde "irade, acı ve zamandan özgürleşme" Proust'taki aydınlanma/esrime anlarında da görülür.

duyularla algılanabilen tezahürü arasındaki bu ilişkinin altüst oluşu, ne Blanchot'nun tahayyül ettiği biçimiyle yapıtın "işleyişsiz hâle gelmesi" olarak anlaşılabilir, ne de Sartre'ın onu indirgediği gibi burjuva ilericiliğinin "nihilizm"e dönüşmesi olarak anlaşılabilir. Şiir ile katedral arasındaki özdeşliğin yerine düşünce ile çakıl taşı arasında özdeşliği koymakla Flaubert, edebiyatın poetikası ile teolojisi arasındaki gediği kapatmış olur. Edebiyatı, epik şiire duyulan nostalji ile fantazinin kendi kendisini boş yere kutlaması arasındaki ikilemden kurtulmuş Romantik bir modernliğin yaşama geçirilmesi olarak temellendirir.

O hâlde, Flaubert'in bir romancı olarak deneyimi ile sanatçı bilinci arasında var olduğu sıkça gündeme getirilen gedik geçersizdir. Flaubert'in anlatısının kendisinden kaçar gibi göründüğü hayal anlarını yorumlayan Genette, "söylemin, karşıtı olan sessizliğe, yani bizim için bugün edebiyatın ta kendisi demek olan şeye gönderme yaptığı"ndan söz eder. Fakat ona göre bu gönderme, ancak eylem, eylemin kişileri, olaylar ve duygulardan müteşekkil olan klasik anlatı mantığını kesintiye uğratan sessizlik adalarında ortaya çıkar. Kısacası Flaubert, farkında olmadan, bizim "edebiyat" dediğimiz şeyi meydana getirmişti. "Onun edebî bilinci," aslında, "yapıtının ve deneyiminin bağrında yer almıyordu, alamazdı da."[100] Gelgelelim, doğrusal bir eylem mantığı ile bu mantıkta kesinti yaratan anlar arasında bir karşıtlık söz konusu değildir. Bu anlar—özerklik kazanmış duygulanım ve algıların meydana getirdiği firari kompozisyon—aslında karakterlerin "duyguları"nın ve başlarına gelen "olaylar"ın örgüsünü oluşturur. Dolayısıyla, söz konusu olan düşsel bir askıya alma durumu değil, tam aksine, eylemin kararlı bir biçimde ivmelenmesidir. *Madame Bovary*'de Charles ile Emma'nın karşılaşmasını oluşturan "sessizlik" adaları buna örnektir:

> Önce hastadan bahsettiler, ardından hastalığın ne kadar süreceğinden, uzun süren soğuklardan, geceleri arazide cirit atan kurtlardan. Matmazel Rouault köyde olmaktan hoşnut değildi, hele de çiftliğin işlerinden neredeyse tek başına sorumlu oldu-

100 G. Genette, "Silences de Flaubert." *Figures I.* Paris: Editions Seuil, 1966, s. 242.

ğundan beri, hiç. Oda ne kadar da serindi, birden ürperdi, bu sessizlik anlarında dolgun dudaklarını kemirmeyi alışkanlık edinmişti [...]

Charles, yukarı çıkıp Baba Rouault'ya veda ettikten sonra, çiftlikten ayrılmadan önce yeniden odaya girdiğinde onu dimdik ayakta, yüzü pencereye dönük, bahçeye, rüzgârın devirdiği fasülye sırıklarına bakar hâlde buldu. Kadın başını çevirdi.

—Bir şey mi arıyorsunuz, diye sordu.

—Kırbacımı, izninizle, diye yanıt verdi adam.

Ve yatağın üzerine, kapıların arkasına, sandalyelerin altına bakmaya koyuldu, kırbaç çuvallarla duvarın arasında yere düşmüştü. Matmazel Emma onu gördü; buğday çuvallarının üzerine eğildi. Charles centilmenlikle yere çömeldi; o da aynı hareketle kolunu ileri uzatınca, göğsünün aşağıda eğilmiş olan genç kızın arkasına değdiğini hissetti. Kıpkırmızı kesilen genç kız üstünü başını düzeltti, ona omzunun üstünden bakarak kırbacını uzattı.

Bertaux'ya söz verdiği gibi üç gün sonra gelmek yerine, hemen ertesi gün oraya geri döndü [...].[101]

Roman yazarı burada, beyanlarla algıları aynı belirsizlik rejimi içine sürüklerken ne yaptığının gayet iyi farkındadır; keza Charles'ı, devrilen sırıkları dalgın dalgın seyretmekte olan Emma'nın seyrine dalmış bir hâlde tasvir ederken; bu seyri, hiçbir ipucunun işaret etmediği bir arayışa dair ani bir soruyla keserken; ya da Charles'ın düşüncelere dalmış hâlde geri dönüşünü tasvir eden paragrafı, hiçbir açıklama yapmaksızın yarıda kesip, bize bir arkanın bir göğüse temas edişini gösterirken de. Tutkunun geleneksel yöntem ve tezahürlerinin yerine, salt duygu ve algıların bileşiminden oluşan bir aşkı koyar: Isırılan dudaklar, bir pencereden görünen manzara, birbirine temas eden bedenler, karşılıklı bakışma, kızarma. Doğanın temsil düzeni yerine, Emma'nın bakışını yönelttiği devrilen fasülye sırıklarının tanıklık ettiği bu büyük kargaşayı ya da daha üstün düzeni koyar; tıpkı dolu fırtınasında tarumar olan bir bağın,

101 *Madame Bovary*, Paris: Garnier-Flammarion, 1986; s. 75. Çeviri çevirmene ait.

yazarın nazarında tanıklık ettiği o kargaşa gibi.[102] Emma'nın firari bakışı, eylemi kesintiye uğratmaz. Eylemin merkezini tespit eder: karakterlerin "yiyip bitirici tutkusu" ile Romantik kitap ve ifadenin dingin taslağının ortak çıkış noktası olan şeylerin "gizil ve sonsuz direnci." Yazar ne yaptığının farkındadır. Felsefi bir ifadeyle söylersek, bir düzenin yerine bir başkasını getirmektedir. Bu amaç için kullandığı yöntemlerin, Proust ile birlikte birkaç yorumcu tarafından ortaya konan sözcük dizimindeki o dolambaçların da bilincindedir: Serbest dolaylı üslup, yalnızca bir sesi diğerinin içinden konuşturmak için değil, sesin kime ait olduğuna dair bütün izleri silmek için kullanılmaktadır; geçmiş zamanın hikâyesi kipi, geçmişi zamansal olarak belirtmek için değil, gerçeklik ile bilincin içinde olup bitenler arasındaki farkı modal olarak askıya almak için kullanılmaktadır: bir şelale gibi birbiri ardına dizilen zamirler (onu aramaya koyuldu... o yere düşmüştü) ya da iki şeyi birbirine bağlamak yerine birbirinden koparma işlevi gören "ve" bağlacı. Geçmişteki dehaların "budalaca" yapıtlarına denk bir kitap meydana getirmenin, kasıtlı olan ile kastedilmemiş olanın özdeşliğini kasıtlı biçimde gerçekleştirmenin yolu, söz dizimini *dizim-karşıtı biçimde kullanmak,* böylelikle onun alışılageldik gücünü—yani nesnel olanla öznel olanı birbirinden ayırma, eylemler ya da duyguları nedensel bir düzene oturtma, tali olanı temel olana tabi kılma gücünü—geçersiz kılmaktan geçer. Romantik sanatçının "özgür irade"si, bu sayede nesnesinde kendini yitiren bakışın mutlak edilgenliğiyle örtüşür. Devrilen fasülye sırıklarının anlamsızlığına edilgen bir biçimde dalıp giden Emma figürünün, kolektif bir ilahi bilincin yaşam verdiği plastik Yunan figürünün eş değeri hâline gelmesi de bu sayede mümkün olur.

Şu hâlde anlatının izlediği doğrusal hat ile bu hattı kesintiye uğratan "edebî" sessizlikler arasında bir kopuş yoktur. Yalnızca tek bir hat vardır, fakat çelişki tam da bu hat üzerinde ortaya çıkar. Çünkü bu hat

102 "Bahçemdeki tarumar olan çardağa bakarken belli bir haz duymadığımı söylesem yalan olur; bütün çiçekler paramparça olmuş, domates-biber ekili alanın altı üstüne gelmiş. İnsanın bütün bu ufacık suni düzenlemelerinin beş dakika içerisinde yerle bir oluşunu izlerken, sahte düzenin üzerinde kendini yeniden kuran Hakiki Düzen'e hayranlık duyuyorum" (Louise Colet'ye mektup, 12 Temmuz 1853, *Correspondance*, cilt II, s. 381).

her an farklı bir yöne sapma, yazarın başıboş gezintisine ya da dünyanın tekdüzeliğinin biteviye sözüne dönüşme tehlikesi taşır. Öte yandan söyleyişin yegâne önemli şey olduğu anlamına gelmez bu. Üslup, tümüyle "konu taslağı"nda yatar, kolyenin incilerini—ya da Schlegel'in içiçe örülmüş parçalarını—birbirine bağlayacak olan "iplik"te. *Ermiş Antoine ve Şeytan* bu incileri hasbelkader çoğaltmakla yetinir. "Konu taslağı"nın bunları birbirine bağlaması gerekir. Ne var ki her bir cümle ya da her bir cümle zinciri bu "taslağı" harekete geçirir ve onun içinde barındırdığı çelişkiyi açığa vurur. Çünkü "taslak" gerçekte iki şey içerir: bir yandan, dramatik bir eylemin temsil sistemince öngörülen klasik biçimde gelişimi, diğer yandan bu eylemi yıkan şey: farkına varılmayacak bir şekilde, cümle cümle taslağın altını oymak suretiyle toplumsal iletişimin bayağı düzyazısının ve sıradan anlatı düzeninin altında, büyük düzenin ya da büyük kargaşanın şiirsel nesrini hissettiren öngörü sahibi bir güç: sonsuzluğun muazzam kayıtsız nehrinde kaynaşan, bağlantısız algı ve duygulanımların müziği. "Taslak," tam anlamıyla iki farklı poetika arasındaki çelişkinin eyleme dökülmesidir. Bu nedenle müzik terimi burada bir mecazdan ibaret değildir. Tıpkı Flaubert'in, ifadenin ahengi aracılığıyla İdea'nın hakikatini ispatlama iddiasında olduğu ünlü cümlelerinin, bir estetik tutkununun kaprisinden öte bir anlam taşıması gibi.[103] Bu cümleler, edebiyatı meydana getiren çelişkiyi, "hiçbir konusu olmayan kitap"ın aşma iddiasında olduğu çelişkiyi yeniden formüle eder.

Görme-biçimi-olarak-üslup, ifade sisteminin ekonomisini yıkarak çelişkiyi baskılamak, romansal yazımın öznelliğini görüşün nesnelliğiyle uzlaştırmak niyetindeydi. Ne var ki bu uzlaşma, her bir cümlede anlatıya özgü sıra düzeni ile gözlemin sıra düzenini hiçe sayan niteliği arasında kurulan denklik yüzünden tehlikeye düşer. Anlatının doğrusal çizgisi, gözlem anları tarafından kesintiye uğramaz, aksine, bizzat bu anlardan meydana gelmiştir: Temsile dayalı anlatı, temsil karşıtı atomlardan oluşur. Fakat temsil karşıtı sanatın bir adı vardır: müzik. Schopenhauer'a

103 "Fikir ne kadar güzel olursa, cümle o denli ahenkli olur." "Cümlelerimde kulağı tırmalayan bir sese ya da tekrarlara rastgeldiğimde, Yanlış'ın içinde debelenmekte olduğuma kani oluyorum." (Flaubert, Matmazel Leroyer de Cahntepie'ye mektup, 12 Aralık 1857; George Sand'a mektup, 10 Mart 1876).

göre müzik, "irade"nin doğrudan ifadesidir. Bir kez daha söyleyelim, bu filozofu okumuş olmak şart değildir; kayıtsız-şartsız sanatsal "irade"yi gerçekleştiren, üsluptan müteşekkil bu yapıtta aynı mantığı keşfetmek için tutarlı bir Romantik sanatçı olmak yeterlidir. Flaubert'in plastik ideali, epik şiirin nesnelliğini, bağlantısız atomların dansından hareketle yeniden kurmayı amaçlar. Fakat bu dans görünür bir biçime kavuşmaz. Yalnızca ifadenin barındırdığı müzik olarak işitilir. Flaubert'in o pek ünlü "bağırarak okuma"[104] yöntemi bu amaca hizmet eder. Üslup bütünüyle "taslakta" yatmaktadır. Ancak bu cümlelere şekil veren yazar yazdığı şeyin içinde "görememekten" sürekli yakınmaktadır. Öyleyse, görüşün gözle görülmeyen hakikatini kanıtlama görevi, ifadenin kulağa gelişine yüklenmelidir. Balzac'ın "uzman"ının "görüş"ü, romanın yazımının önünde engel oluşturuyordu. Flaubert'in üslubuna özgü görüş ise yazının akışıyla özdeşleşir, ancak bu akış içerisinde görünmez hâle gelmek, müziğe dönüşmek şartıyla. "Görmenin mutlak biçimi"nin kendisi gözle görünür değildir. Ancak romansal hikâyeyi oluşturan temsil karşıtı atomların müziği olarak işitilebilir. Temsil mantığını ortadan kaldıran görme-biçimi-olarak-üslup, müziğe—konuşmaksızın konuşan, konuşmaksızın konuşuyormuş gibi yapan sanata—dönüşerek bu kayboluşun farkına varılmasını önlemiş olur. Hiçbir konusu olmayan kitabın ifadesini bir Yunan heykeliyle kıyaslanabilir kılan güzel plastik biçim, böylece müziğin suskunluğuyla özdeşleşir. Fakat bu suskunluk da bu kez sözün sıradan gevezeliğine denk olmanın sınırına yaklaşır. Dalgın seyrinden sıyrılıp, bizim bir şey aradığından bihaber olduğumuz doktora ne aradığını soran Matmazel Rouault, nedensellik üzerine kurulu olan bütün bir dünyayı yerle bir eder. Fakat bu yerle bir oluşun ikisi arasındaki aşkı var edebilmesi için, bütünüyle önemsiz bir diyaloğun boş sözlerinde yitip gitmesi gerekir: "Kadın başını çevirdi. —Bir şey mi arıyorsunuz, diye sordu. —Kırbacımı, izninizle, diye yanıt verdi adam." Atomların dansı, bir kayboluşun müziğinden başka bir şey değildir; anlatıya ait beyanı ("Kadın başını çevirdi") öncesinde gelen dalgın gözlemden (devrilmiş

104 Flaubert tekrar eden seslerin bir cümlenin etkisini bir çırpıda zayıflattığı düşüncesindeydi. Bunu önlemek için her bir cümleyi kendi kendisine yüksek sesle okuyarak bu tür sesleri ayıklamak gibi bir yöntem geliştirmişti (ç.n.).

fasülye sırıkları) ve takip eden asgari diyalogtan ayıran çifte sessizliğin müziği.

Hegel'in ikilemi böylece iki şekilde yeniden karşımıza çıkar. Epik şiirin yitirilen nesnelliğini romanda var etmek isteyen İdea'nın yeni "plastik" biçimi, bu müziğin içinde çözünür. Hegel'e göre boş bir içselliğin sanatı olan bu müzik, seslerin nesnelliğini kullanarak suskunluğunu—bir fikre biçim vermekten aciz oluşunu—en içsel öznelliğin doğrudan ifadesine indirger. Zıt yönlerden hareket etse de, üslubun nesnelliği, "nükte"nin öznelliğiyle buluşur: İdea'nın tezahürüyle olan ilişkisi her iki durumda eşit derecede sonsuzdur. Fakat Flaubert'de sanatın sonsuzlaşması, Hegel'in lanetlediği o kendini teşhir yöntemine başvurmaz. Tam aksine, bu sonsuzlaşma sanatın görünmez oluşu sayesinde, suskun yazıların en suskunuyla özdeşleşmesi sayesinde gerçekleşir. Böylelikle mutlak üslup, yeni bir ilişkiye, suskun-geveze yazıyla el birliğinden doğan daha radikal bir ilişkiye girer. Üslubun farkını başıboş yazının demokratik niteliğine eşit kılan şey, Jean-Paul'de olduğu gibi üslubun kendi kendini yok etmesi değil, kendi kendini var etmesidir. Kuşkusuz yazarın çağdaşı olan eleştirmenler bunu Sartre'dan daha iyi idrak etmiştir. Sartre, Flaubert'in yazımının suskunluğunu ve mineral yapısını burjuva çocuklarının 1848 sonrasında düştüğü aristokratik nihilizme bağlar. Flaubert'in çağdaşları ise, Sartre gibi, 48 öncesi ve sonrası arasındaki karşıtlığı vurgulamakla birlikte, büyük bağlantısız ütopyaların ardından geldiğini gördükleri şeyin, nihilist bir estetik düşkününün "sessizlik sütunları" değil, çıplak demokrasi ve eşitliğin hüküm sürdüğü bir düzen olduğunu söylerler. Bu demokrasi ve eşitlik, Emma'nın ödünç alınmış kültüründe ve hararetli haz arzusunda somutlaşır; fakat aynı zamanda, tüm varlıklara ve her şeye eşit bir önem ve ortak bir dil atfeden yazının eşitliğinde ortaya çıkar.[105] Bunu taş kıranın üslubu olarak adlandıran

105 Örneğin A. de Pontmartin, "Le roman bourgeois et le roman democrate: MM. Edmond About et Gustave Flaubert" başlıklı makalesinde, iyi ile kötü, güzel ve çirkin, büyük ve küçük, canlı varlıklar ve cansız nesneler, ruh ve maddeyi aynı seviyede ele alan "kaçınılmaz eşitlik"i lanetliyordu (*Nouvelles causeries du samedi*. Paris: Michel Levy, 1859, s. 326). *Bouvard et Pécuchet*'nin sonuç bölümü için tuttuğu notlarda Flaubert'in aynı formülü devralarak kullanması manidardır. "Her şey eşittir: iyi ve kötü, güzel ve çirkin, önemsiz ve belirleyici."

Barby D'Aurevilly, mineral temasını estetik düşkününün aristokratlığı yerine işçinin yeknesak hareketine bağlarken, roman yazarının ondan daha önce bu mecazı kullandığından bihaberdir.[106]

Gelgelelim bu eleştirmenler de mutlak üslup ile suskun-geveze yazının demokratik yönü arasındaki bağlantıyı ıskalamış gibidirler. "Üslup üzerine kurulu kitap"ın örnek karakterlerini demokratik "eşitlik"in birer kahramanı hâline getiren şey, yazının kayıp çocuklarının canlı birer örneği olmalarıdır. Emma Bovary, Véronique Graslin'in kızkardeşidir; o da tıpkı beriki gibi *Paul ve Virginie*'yi okumak yüzünden ait olduğu toplumsal tabakadan kopmuştur. Birer yazman, yazının salt kopyalanmasına adanmış birer varlık olan Bouvard ve Pécuchet ise, bu konumlarını ihlal ederek yazının anlamını bedenlerinde somutlaştırmaya girişmekle Don Quixhotte öyküsünü daha uç noktaya taşırlar. Gelgelelim Flaubert, Cervantes'in ve ardından Sterne yahut Jean-Paul'ün yaptığı gibi, romansal oyundaki ustalığını karakterlerinin aleyhine kullanmaz. Romanın sözcüklerinin tezatı olan yaşamın "hakiki" yazısını sahneye koyan Balzac gibi bir geri adım atmayı da kabul edemez. Üslubun işi, bundan böyle suskun-geveze yazıyı kendi kendisinden ayırmak, onun gevezeliğini susturarak suskunluğunun müziğini duyulur kılmaktır. "Düpedüz vasat olanı yazmak", gevezeliğin içerisinde onun ikizi olan sessizliği duyurmak değilse nedir? *Madam Bovary*'de *Altın Arslan* sahnesini yazmak, pansiyon müşterilerinin boş gevezeliğini, tüm o iflah olmaz budalalığıyla yazmak anlamına gelir. Aynı zamanda, bu saçmalığa anlam yükleyen ilişkileri satır satır çözmek, onun hiçliğini bir başka hiçliğe dönüştürmektir. Şarkın muazzam çölünün boşluğunu, her şeyin merkezinde olan ve her şeyi kurtuluşa erdiren can sıkıntısının boşluğunu tüm somutluğuyla göz önüne sermektir. Hiçbir konusu olmayan kitap, dünyanın budalalığını sanatın budalalığına tercüme eder. Kendi kendisini—dünyanın budalalığını—anlatan dilin o muazzam, pürüzsüz örtüsünü usulca kaldırarak, yüzeyindeki tek bir yırtık gibi, kitabın cümlelerini ve karakterlerin suskun yaşamlarını var eder (aynı karakterler başka bir mektupta, bir taşra kasabasının fareler tarafından kemirilen arka sokaklarını andıran

106 "Yürü, git, önüne-ardına bakmadan, taşları kır, bir işçi gibi" (Louise Colet'ye mektup, 27 Mart 1853, *Correspondance*, cilt II, s. 287).

"karanlık, rutubetli, melankolik ruhlar"a benzetilmektedir). Charles ve Emma'nın aşkları, budalalığın, yani, önlerinden akıp gitmekte olan ve daha baştan onlar adına konuşmuş olan ortak dilin, yüzeyindeki bu tek tük gözeneklerden biridir. Fakat bu gözeneklerden her birini ortak dokunun yüzeyinden ayıran şey yalnızca boşluktur, ve bu doku onları yeniden kendine katacaktır, tıpkı Emma'nın, Homais'nin yazıtı altında gömüldüğü, yahut Charles'ın "saf İdea'nın ölçülerine" yaklaşan "yiyip bitirici tutku"su Rodolphe'un nazarında yitip gittiği vakit olduğu gibi. Fakat Homais'nin gevezeliği içerisinde bir sessizlik parentezi olarak onlara var olma şansı tanıyan romancının kendisi de, her an, onları var eden farkı ortadan silmek, ifadelerini, büyük aşkın ve büyük sıkıntının ifadesini, sıradan budalalığın ifadesine benzer kılmak zorundadır. Gevezeliğin içerisinde suskunluğun yankılanması, ancak suskunluğun ikiye bölünmesi/ikilenmesi koşuluyla mümkün olur.

Böylelikle karakterlerin yazgısı, bizzat yazının yazgısıyla örtüşür. Üslup, satır satır, bir boşluğun farkını üretir, ancak kendisi de bu boşluğun içinde kaybolacaktır. Üslubun nihai başarısı, kendi kendisini radikal biçimde örtbas etmesidir. *Bovard ve Pécuchet*'nin sonunda, kitabın yitik çocukları kâtipliğe geri dönerler. Fakat yazdıkları bu kez herhangi bir şey değil, girişikleri deneyin zıttıdır: Yüzyılın bilimini uygulamaya koymaya girişmişler, ancak çağın budalalığının ansiklopedisini kopyalamaktan, ürettikleri kitabın malzemesini anlamsızlığa iade etmekten öteye geçememişlerdir; yazar onları var etmek için bu içeriği kopyalamak zorunda kalmış, ve onların özerk varlığını sonuca bağlamak ve ortadan kaldırmak için yeniden kopyalamıştır. Karakterler hem kendi yazdıkları kitabı hem de yazarınkini imha ederler. Bu yolda gayet doğal olarak yazınsallığın örnek kıssası olan paramparça kitap kıssasını yeniden keşfederler. Ancak bu kıssa radikallik kazanmıştır; edebiyat projesini de bu radikalliğin içine sürükler. Romanın on birinci bölümü olması gereken kısımda Bouvard ve Pécuchet, iflas etmiş bir kâğıt fabrikasının stoklarını satın alarak bunların üzerine rastgele topladıkları tütün fişekleri, eski dergiler ve kayıp mektuplarda buldukları satırları kopyalarlar. Bu sırada kendi deliliklerini zararsız olarak tarif eden doktorun yazdığı rapora denk gelirler, ve onu da kopyalamaya karar verirler. Flaubert'in

müsveddesi böylece, ikilinin verdiği "absürt" tepkinin tasviriyle büyük Spinozacı poetikanın nihai bir yeniden formülasyonunu verir ve onun taş kırmayla özdeş oluşunu tasdik eder. "Ne olursa olsun, biz kopyalamaya bakalım. Sayfanın dolması lazım. İyiyle kötü, gülünç olanla yüce olan, önemsiz olanla belirleyici olan, hepsi eşit, ey yüce istatistik. Verilerden, olgulardan başka hiçbir şey yok. Nihai ve ebedi neşe." Yazı masasına geri dönen Bouvard ve Pécuchet, yalnızca suskun ve haddinden fazla geveze sözün dünyasına doğru yaptıkları kaçamağı yok etmekle kalmazlar; her bir cümlede harfin gevezeliği ile suskunluğu arasında üslubun ortaya koyduğu belli belirsiz ayrımı da mutlak surette ortadan kaldırırlar. Şu hâlde yazar, üstesinden gelme iddiasında olduğu büyük budalalığın söylemini kopyalayan kâtibi kopyalayan bir kâtibe dönüşmüştür. Görmenin mutlak biçimi son sözü bu budalalığa, belli belirsiz biçimde dönüşümünü gerçekleştirdiği bu dünyanın tekdüzeliğine/düzyazısına bırakır.

9.

İdea'nın Yazımı

Romantik poetikanın açmazlarına yanıt veren "yazı" böylelikle kendi yıkımıyla karşılaşır. "Enfes olmakla birlikte yok denecek kadar belirsiz, zaman zaman gösterişli bir çıplaklığa yaklaşan bir üslup." Mallarmé, *Bouvard ve Pécuchet* hakkındaki yargısını böyle dile getirir.[107] Peki, varla yok arasındaki bu gösterişten, ihtişam ile boşluk arasındaki harikulade eşitliğin son kertede ters yüz edilmesinden ne anlamalıyız? Mallarmé kitabın konusunu, "böylesine güçlü bir sanatçı için tuhaf" bir yoldan çıkma [dalalet] olarak görür. Peki bu yoldan çıkmanın içeriği tam olarak nedir? Goncourt gibi bir natüralistin de, Barbey gibi bir anti-natüralistin de aynı biçimde Flaubert'de kusur olarak gördükleri şey, konunun "tekdüzeliği"nden ibaret olmasa gerektir. Buradaki sorun "natüralizm" değildir. Sembolistlerin estetik beğenisini rencide ettiği gibi, natüralist Goncourt'un da sabrını taşıran *Pot-Bouille* veya *Nana*'daki bayağılıklar, bilindiği üzere, Mallarmé tarafından sempatiyle karşılanmıştı. Kuşkusuz edebiyat, Nana'nın teninin dokusunu hayalî olarak okşamamızı sağlamaktan daha ulvi bir göreve sahiptir.[108] Ancak Nana'nın odasının, ya da Paradou'nun çiçeklerinin, Haller civarındaki tezgâhların ya da *Angelique'in Hülyası*'ndaki vitrayların tasviri, konuların birbirine "eşitliği" çerçevesinde ifade ilkesinin özdeşliğini uygular. Düzyazının poetikasına ilişkin bir soruyu hiçbir zaman ortaya atmamış olan Zola, burada da romantik poetikanın üzerinde temellendiği sembolizm ilkesine riayet

107 Gustave Kahn'a mektup, 13 Ocak 1881 (*Correspondance*. Cilt II. Paris: Gallimard, 1969, s. 220).

108 Mallarmé ile yapılan söyleşiiçin bkz. Jules Huret, *Enquête sur l'evolution littéraire*. Paris: Editions Thot, 1982, s. 79.

ederek nesneleri, *Notre Dame de Paris*'de olduğu gibi, konuşturur. Bu ifade ilkesi eski usul anlatıyı, bütün gerçekliğin içinde var olan ideal'in kafiyesi sıfatıyla sorunsuz biçimde yeniden üretir. Natüralizm, romansal biçimi bir uzlaşı biçimine dönüştüren aracı temin eder. Yeni poetikanın birbiriyle çelişen iki ilkesi arasındaki bu uzlaşma, dolaylı olarak, eski poetika ile yenisi arasında, temsil düzeni içerisinde kurgunun öncelikli konumu ile temsil karşıtı bir ilke olarak ifade arasında varılan bir uzlaşmadır. Sonuç olarak, eski usul anlatı ile ünlü "yaşamdan bir kesit" tabirinde özetlenen, Romantizme özgü "parçalardan oluşan örgü" arasında kurulan mutlu-mesut bir uzlaşmadır.[109]

Buna karşın, Flaubert'in düzyazıya özgü bir poetikayı savunmasıyla bağlantılı olarak, hiçbir konusu olmadığı iddia edilen kitap ise bambaşka sorunlara yol açar. Üslubun homojen bakış açısı bu kitapta konunun ehemmiyetsizliği ile ifadenin zorunluluğunu birbirine özdeş kılma iddiasındadır. Böylelikle anlatının müzikal katmanını, dünyanın tekdüzeliğinden ayırt edilemez olduğu bir noktaya indirger. Üslup ve konu böylelikle aynı kayıtsızlık ilkesi üzerinde temellenir, ve bu ilke, dilin farklılığına ilişkin temel ilkeyi içten içe kemirerek tahrip eder. Sözcüğü İdea'nın üzerine yapıştıran mutlak üslup, tam karşıtı olan şeyden, yani piyasada satılan gazetenin "saman kâğıdı" sayfasında karşımıza çıkan "yazınsal bayağılığın vasat nefesi"nden ayırt edilemez hâle geldiği bu gri arka plan üzerine çizilen gri kompozisyonda en damıtılmış biçimine kavuşur. Konudaki bu yoldan çıkma, sanatsal nesir ile budalalığın düzyazısı arasındaki özdeşlikten meydana gelen mutlak düzyazının yoldan çıkışıdır. Yüzyılın büyük sersem figürlerini okuyarak, deneyimleyerek ve yazarak taklit eden iki sersemin hikâyesi, parodinin uç noktasında, şiirselliğin özünü oluşturan dilbilimsel ikiye bölünmeyi/ikilenmeyi ortadan kaldırır. Hiçbir konusu olmayan kitap, Romantik poetikanın iki ilkesini—üslubun mutlaklığı ve dilin bütün her şeyde zahiri olarak bulunuşu—birbirine özdeş kılmakla, her ikisini de ortadan kaldırır, her ikisini de Mallarmé'nin "evrensel muhabirlik" tabir ettiği şeyin yavanlığına indirger.

109 Mallarmé'nin Zola'ya *Son Excellence Eugène Rougon* hakkında mektubu, 19 Mart 1876 (*Correspondance*. Cilt II, s. 106-108).

Mutlak nesrin gerçekleştirdiği bu meydan okumanın ortaya attığı, ve Mallarmé'nin sözlerinde ipuçlarını bulduğumuz sorunu kavramak için bu meydan okumanın boyutunu iyi kavramak gerekir. Çünkü mutlak üslup ile üsluptan yoksun olmak arasındaki nihai özdeşlik, "edebiyatın özü"nün ne olduğuna ilişkin soruyu radikal bir düzeye taşır; bu sorunun karşısında, sıradan düzyazıyla herhangi bir uzlaşmadan kaçınan bir edebiyatı savunan tüm yanıtları çıkmaza sürükler. Flaubert, edebiyatın iki ilkesi arasındaki çelişkiyi çözmek için, edebiyatı, karşıtı olan şeye benzer kılar. Aradaki farkı yeniden belirtmek ise, edebiyatı kendi imkânsızlığından beslenen bir sanata dönüştüren bütün o çelişkilerin yeniden sahneye konmasını gerektirir. Mallarmé'deki Kitabın imkânsızlığı ise belli bir psişik organizasyonun yansıması olmadığı gibi, bizzat yazı kavramıyla bağlantılı metafizik bir uçurumun deneyimi de değildir. Bu imkânsızlık, edebiyatın düzyazı/tekdüzelik (*prosaique*) içinde yitip gitmekten kaçınmak ve onu "evrensel muhabirlik"in yegâne istisnası hâline getiren "öz"ünün kati sınırlarını vurgulamak istemesinden bu yana kendisini içinde bulduğu ardı arkası kesilmeyen çelişkileri sahneye koyar.

"Edebiyatın ne olduğu sorusu"na verilebilecek yanıtlardan emin olan ve Sembolizm adı altında özetlenen sistemin temel kanıtları ile sembolizmi sistematik bir yapıtın ilkesi hâline getirmek isteyen kişinin içine düştüğü sonsuz çelişkiler silsilesi arasındaki gedikten daha çarpıcı bir şey olamaz. Aslında, mesele bir bakıma gayet basittir, Mösyö Jourdain'den edindiğimiz dersi uygulamak pekâlâ mümkün gibi görünür. Bir şey eğer nesir değilse, şiirdir. Edebî ya da şiirsel farkı belirtmek—yani edebiyatın özünü şiirin yeni oluşmakta olan özü olarak tanımlamak—için edebiyatın konusunu ve dilini tekdüze meselelerden ve düzyazının dilinden ayırmak yeterlidir. René Ghil'in *Traité du Verbe* [Söz Üzerine Bir İnceleme] yapıtına yazdığı ön sözde Mallarmé tarafından yorumlanan, dönemin "inkâr edilemez arzu"su budur. "Sözün iki hâlini, farklı iki sıfat açısından ele alıyormuş gibi, birbirinden ayırmak" gerekir. Sözün "kaba veya doğrudan" durumuna tekabül eden, anlatma, öğretme ve tasvir etme, iletişim ve eksiksiz söz alışverişi gibi işlevler, dilsel işarete nihai amaç olarak salt bir parasal işaret işlevi yükler. Sözün asıl durumuna tekabül eden işlev ise, "doğaya ait bir veriyi içerisinde neredeyse kaybolduğu

bir titreşime dönüştürerek, kısacık veya somut bir anıyı hatırlama zahmetine katlanmaksızın, ondan saf kavramı türetmektir".[110]

Bilgi, hizmet ve mal alışverişine özgü dilin istisnası olan bir edebiyat ilkesine tutarlılık kazandırmak için şiiri "bir doktrinin yanı sıra bir ülkeye kavuşturmak"[111] gerekir. Flaubert'in üslup dini, onun himayeci ermişlerini, birer çöl azizi olan münzevi Antoine ile vaiz Jean'ı örnek alıyordu: Bu dinin bir doktrini vardı ancak bir ülkeye sahip değildi. Daha da kötüsü, bu doktrin, kendi ülkesine sahip olmayı ona yasak ediyordu. Günün birinde kendime uygun konuyu bulursam, diyordu Flaubert, nasıl bir hava çalacağımı görecekler. Bunu beklerken gerçekliğin yabancı toprakları üzerinde çalışıyor, parmaklarının üzerine kurşun bağlayıp gam dizileri çalıyordu. Fakat mutlak üslubun idealliği ile ilişkilendirdiği kayıtsızlık ilkesi, onu asla "kendi" konusunu bulamamaya, nihayet "sanatın zirvesi" olarak iki sersemin kopyaladığı şeyin kopyasından başka bir şey bulamamaya mahkûm ediyordu. Edebiyatın var olabilmesi için onu kendine ait bir alana, kendi diline uygun bir gerçekliğe kavuşturmak gerekir. Duyularla algılanan biçimlerin, kendinden başka—yani asli biçimleri ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini yansıtmaktan başka—hiçbir şeyle ilgilenmeyen bir dilin biçimlerine tekabül ettiği bir dünyaya kavuşturmak gerekir. İrade ile temsil arasındaki felsefi karşıtlığa bağlı hâle gelen temsil karşıtı poetika, kendisini, kendine ait bütün ülkelerden sürgün etmiştir. Sembolizm, temsil eleştirisini hiçbir şeyi arzulamayan bu Schopenhauer'cu "irade"nin düzyazısından, nesneler ve arzuların iflah olmaz suskunluğundan koparmak ister. Temsil eleştirisini, dünyanın tekdüzeliğinin eleştirisine dönüştürür; ticaret diline, natüralist düzyazıya, ve temsili tiyatronun kendisini izleyen bayanlar ve baylara sunduğu aynalara temel teşkil eden, gerçeğin nesnelliğine duyulan inancın eleştirisine dönüştürür. Mockel ve Wyzewa'nın yanı sıra, *Revue indépendante* ya da *Revue wagnérienne*, *Mercure de France* ya da *Entertiens politiques et littéraires* gibi dergi çevrelerinden kimi teorisyenlerin yazıları, Schopenhauer'culuğu alaşağı eden bu hareketin, bir yanıl-

110 "Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil," *Œuvre complètes*. Paris: Gallimard, 1945; s. 857.

111 "La Musique et les Lettres," a.g.y., s. 646.

sama ya da yansımadan ibaret olduğu ortaya çıkan nesnel gerçekliğin enkazı üzerinde Ruh'u (*l'Esprit*) yeniden tahtına yerleştirdiğini müjdelemektedir.[112] Bu "ruh" ise, pek çok farklı felsefi biçime bürünebilir, pek çok farklı sanatsal pratiği meşrulaştırabilir. Fichte'deki gibi saf bir Ben olabileceği gibi, Hegelci bir mutlak Benlik de olabilir. Berkeley'nin öne sürdüğü gibi basit birer işaret konumuna indirgenmiş olan duyusal biçimler aracılığıyla diğer ruhlarla iletişim kuran bir ruh (*âme*) olabilir. Kendisini bireyler üzerinden tanıyan ya da onların şarkısını, insanlığın büyük ortak şiirlerinden birinin nakaratına dönüştüren gayrişahsi bir manevi (*spirituel*) evren olabilir.

Bu ruh, Edgar Poe'nun "The Philosophy of Composition" makalesinde modeli ortaya konmuş olan, yaratılmak istenen etkinin önceden hesaplanmasını öngören, yapıntıya dayalı (*artificialiste*) bir poetikanın temellerini atabileceği gibi, dünyanın asli bir ritminin keşfine dayalı özcü bir poetikanın da habercisi olabilir. Novalis'teki gibi içsel bir anlam dünyasında ruhlar (*âmes*) arasındaki iletişimin temelini atabileceği gibi, René Ghil'in Helmholtz'un fizyolojisinden ödünç alarak August Comte'tan türetilen bir insanlık dinine uyarladığı, "sözün araca dönüştürülmesi"ne dayalı "bilimsel" bir pratiği de tesis edebilir. Serbest vezinin esnek dizesinde bir ruhun (*âme*) tekil melodisini ifade eden bir şarkı olabileceği gibi, Wagnerci efsane usulünde bir halkın şiiri de olabilir. Fakat Mallarmé'nin meşhur krizine tanıklık eden mektuplarının kanıtladığı üzere, mutlak ruhun olumlanması ve hiçlikle karşılaşma, büyük ideallerin beyhudeliğinin farkında oluş ve bu ideallerin muhteşem yanılsamasını yeniden ihtişama kavuşturma arzusu tek bir sonuca yol açar: Ruh eğer bir düşten başka bir şey değilse, bu düş, bütün gerçekliğin özündeki ihtişam olarak şiire dökülebilir. Öyleyse Berkeley ve Hegel'in, Fichte ve Schopenhauer'un, Vico ve Swedenborg'un birbiriyle bağdaşmayan felsefeleri, formülasyonunu doğrudan Schelling'in eklektiğine borçlu olan aynı temel idealist metnin çeşitlemeleri olarak görülebilir. Sembolizmin ekümenik idealizmi ise, kurucu metnini gayet doğaldır ki, daha

112 Özellikle Albert Mockel, *Esthétique du symbolisme*. Brüksel, 1962 ve Teodor de Wyzewa, *Nos maîtres*. Paris, 1895, ayrıca Guy Mihaud, *Le Message symboliste*. Paris, 1947'de derlenen alıntılara bakılabilir.

o zamandan Schlegel kardeşlerin İncil'i hâline gelmiş olan *System des transcendentalen Idealismus* [Aşkınsal İdealizm Sistemi][113] yapıtının şu satırlarında bulur:

> Bizim doğa adını verdiğimiz şey, gizli ve mucizevi bir yazının içine hapsolmuş bir şiirdir. Orada, kendini ararken kendinden kaçan, türlü yanılsamalara maruz kalan ruhun serüveninin farkına vardığımız takdirde bu muamma çözülebilir; anlam dünyasındaki durum da, özlemini çektiğimiz hayal ülkesinin bir sisin içerisinden görünmesi gibi anlamı görünür kılan sözcüklerin dünyasında olduğundan farklı değildir. Hayranlık verici olan her resim, öyle veya böyle, gerçek dünya ile ideal dünyayı birbirinden ayıran görünmez perdenin ortadan kaldırılmasından doğmuştur, ve bu resim, gerçek dünyanın ancak solgun bir ışığının sızmasına izin verdiği hayal dünyasına ait figürlerin, ülkelerin, hiç durmadan bu tarafa geçmesini sağlayan bir açıklıktan başka bir şey değildir.[114]

Jean Thorel'in "*Les romantiques allemands et les symbolistes français*"[115] [Alman Romantikleri ve Fransız Sembolistleri] makalesinde bu metni hatırlatması son derece doğaldır. Mockel'in *Esthetique du symbolisme* yapıtının tamamı da aynı metnin geniş bir yorumu olarak görülebilir. Çünkü edebiyat doktrini ile şiirin ülkesini aynı temel formülde birbirine özdeş kılar. Sembolizm, köklü bir Romantizmdir ya da Romantik bir köktenciliktir. Bu yüzdendir ki Sembolizm, Schelling'in muhafaza ettiği sınırların ötesine geçer. Çünkü Schelling'in ifade ettiği tarihsel romantizm, ikilik üzerine kurulu bir doktrin olmanın ötesine geçemez. Metnin dile getirdiği, Ruhun kendisi dışındaki ikametinde maruz kaldığı yabancılaşmayı ciddiye alır: ruhun doğanın içerisinde bilinçsizce ikamet etmesi; ruhun kendisine dışsallaştığı yer olan sanatta bilinçli ve

113 Schelling, *System des transcendentalen Idealismus*. 1800 (ç.n.).

114 Lacoue-Labarthe ve J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, s. 342.

115 *Entretiens politiques et littéraires*, Eylül 1891, s. 161. Referansın ikinci elden alındığı açıktır: Thorel *System des transcendentalen Idealismus*'un son bölümünde yer alan bir metni, *Philosophie der Natur*'a atfeder.

bilinç dışı olanın birleşmesi. Sanatı bu varlık ve bu yokluğun çakışması olarak düşünmek için, Schelling ruha dair iki kavramı birbiriyle birleştirir: bir yanda, bir içeriğe biçim veren eylem olarak anlaşılan klasik ruh; diğer yanda ise anlamın aktarıldığı ortam olarak anlaşılan romantik ruh. Böylelikle, Winckelmann'dan bu yana Yunan heykelinde sembolleşen yontu biçimi, az çok gizli bir biçimde, anlamın içsel dünyasının müziği ile evlenmiştir. Ya da Hugo'nun katedrali, aynı anda hem işlenmiş taş hem açık bir kitap, hem mimari kütleler arasındaki denge hem de imgelerden meydana gelen bir örgü olmaktan kaynaklanan ikili tabiatını ortaya koyuyordu. Bu sayede sanat ve felsefe arasındaki fark da korunmuş oluyordu: "Doğa," diye devam ediyordu Schelling, "sanatçı açısından, bir filozofun nezdinde taşıdığı anlamı, yani sürekli olarak ideal dünya ile sınırlanan bir olguyu, ya da kendi dışında değil ancak kendinde var olan bir dünyanın bilinçsiz yansımasını ifade etmez." Sembolizm, aradaki bu gediği, sanat ve felsefe arasındaki ayrımın ve bizzat sanat kavramının yaslandığı ikiliğin temelini oluşturan maddenin dışsallığı ilkesini örtbas eder. Nitekim, Schelling'in metninde mevcut olan olumsuzlama, Thorel'in ondan yaptığı "alıntı"da ortadan kaybolur: "Doğa," diye yazar Thorel, "filozof için neyse, sanatçı için de odur, yani kurgusal biçimler altında hiç durmadan görünür olan ideal dünya."[116] Sembolist felsefenin muğlaklığı, şiir ile felsefe arasındaki bu farkı ortadan silmek noktasında uzlaşır. Doğa, ister ruha İdea'nın asli gerçekliğini veren bir ham madde olsun, ister ruhun kendi dışına yansıttığı bir rüya, isterse ruha kendi yansımasını sunan bir aynadan ibaret olsun, sonuç değişmez. Dış dünyanın görüntüleri, bir dilin sözcüklerine indirgenebilir. Bu görüntüler, ruhun şiiri tarafından dizelere dökülecek olan dağınık hâldeki anlamlardır. Şiir bunlara kendine özgü söz dizimini uygulayarak onları dizelere döker. Bunun için hangi sırayı takip ettiği, bu söz diziminin bilgisinden mi yola

116 A.g.y. (Vurgu yazara ait). Schelling'in kabul görmüş pek çok Fransızca çevirisinde bu pasajın şu şekilde karşılandığı doğrudur: "Doğa, sanatçının nezdinde, filozof için olduğundan başka bir şey değildir." Ancak her ne kadar kabul edilmiş olsa da bu çeviri, metnin bu kısmının bütün anlamını altüst etmektedir. Dolayısıyla, (bu titizlikleri için kendilerine teşekkür borçlu olduğum) Jean-Luc Nancy ve Philippe Lacoue-Labarthe'ın yaptıkları gibi şu şekilde çevrilmelidir: "Doğa, sanatçı açısından, bir filozofun nezdinde taşıdığı anlamı ifade etmez."

çıktığı, yoksa bu söz dizimini doğanın gösterisine özgü biçim ve ritmlerin içinde mi bulduğu, pek fazla önem taşımaz. Bu ruhun kendisini yegâne gerçeklik olarak mı tanıdığı, yoksa kendisini ve meydana getirdiği şeyleri "maddenin beyhude birer biçimi"[117] olarak mı gördüğünün de pek bir önemi yoktur. "Hakikat olan Hiçlik'in karşısında onun ihtişamlı yalanı"nın şiirini haykırmak ile İdea'nın ritmlerini ya da göğün sayfasına yazılmış parçaları çözümlemek aynı şeydir.

Bu nedenle, Mallarmé'nin ortaya attığı sorunun kalbini oluşturan şey, Mutlak olanın patetik bir deneyimi ya da saf İdea'nın aranışı sırasında karşılaşılan hiçlik değildir. Saf düşüncenin ona men ettiği varlık ile yokluğun özdeşliğini, gün batımlarının senfonisinden ve yıldızların alfabesinden öğrenebilir o. Hiçlik, muhteşem simulakrumlara dönüşebilir, ve edebiyat bu simülakrum'un egzersizi olabilir: "yasaklanmış bir yüksekliğe fırlayıp yıldırım çarpmasına tutulmak! Yüce olanın aydınlattığı şeye dair bilinç bizde eksiktir."[118] Şiirin karanlık dantelinin katlarının içinde sonsuzluğu barındırabilmesi için pek az şeye ihtiyaç vardır: "mevsimlere özgü senfonik denklem"in bilgisi, mevsimlerin "harareti" ile insan tutkusunun "kara kışı" arasındaki bazı analojilerin anlamı; "yirmi dört harften müteşekkil bir sofuluk" ve bunlar arasındaki simetriye dair bir sezgi.[119] Dalganın köpüğü ya da gün batımının yansıması, bir saçın salınışı, bir yelpazenin inip kalkışı ya da bir cam şişenin ağzı, şiirsel eylemin mührüne ihtişam katabilir. "Görünümleri ve sayılarını karşılaştırmak" ve "kesişme noktalarında birkaç güzel figürün muğlaklığını" uyandırmak yeterlidir. Şiirsel hamle, nesnenin—bu ister saç olsun, ister yelpaze— asli görünümünü, onun hareketiyle tarif ettiği dünyanın zahiri jestini muhafaza etmek suretiyle, nesnenin toplumsal beyhudeliğini—rastlantısallığını—inkâr eder. Doğayı senfonik denklemine, yani İdea'sına indirgeyen görünümün, görünüm ve kayboluşların kafiye

117 Mallarmé'nin Cazalis'e mektubu, 28 Nisan 1866 (*Correspondance*, cilt I, s. 207). Aynı şekilde, Pierre Quillard'ın *La Gloire du verbe* (1891) [Sözün İhtişamı] adlı yapıtı da söylencelerin ilksel bütünlüğünden, sözün beyhudeliğinin ortaya çıkışı olan Maya'nın peçesinin kaldırılmasına dek sözün geçirdiği evreleri sergiler.

118 "La Musique et les Lettres," s. 647.

119 A.g.y., s. 646.

düzeninin sergilenmesini ifade eder. Buna karşılık, şiir hamlesinin "konu"nun rastlantısallığını inkâr etmesini sağlayan sözcüklerin örgüsü ya da yelpazesi, katlanıp açılışlarında, bir başka rastlantıyı, şiiri bu bireyin duygu, fikir ya da hislerinin "kişiliği"ne bağlayan rastlantıyı ortadan kaldırır. Böylelikle dilin, konunun ve yazarın rastlantısallığı hep birden inkâr edilir. Romantik poetikanın birbiriyle çelişen iki ilkesi böylelikle uzlaştırılmış gibi görünür. Bütün ampirik gösteriyi asli bir biçimin mecazına indirgeyen sembolizm ilkesi, aslında, poetik İdea'nın cennetini bir ışık parıltısında, bir panayır pantomiminde ya da bir elbisenin hışırtısında bulan, konuya karşı kayıtsızlık ilkesiyle özdeşleşebilir.

Böylelikle romantik çelişkinin bütün tiyatrosu, dünyanın benim ürettiğim bir temsil olduğunu ileri süren bir aksiyoma indirgenmiş bir "Schopenhauerculuk" içerisinde ortadan kaldırılmış olur. "Şair sonsuzluğun imgesini şeylerde ararken onun işaretini kendisinde bulur."[120] İster her şey olsun ister hiçbir şey, ruh (*l'esprit*) görünüşe bakılırsa kendinden başka bir şeyle uğraşmıyor gibidir. Amacı, dilinden ayırt edilemez. Dünyanın biçimleri bir dilin işaretleridir, şiirin bir araya getirdiği "yeni" sözcükler ise dünyanın birer biçimi. Bu durumda sembol artık heterojen gerçeklikler arasında kurulan bir bağ, maddenin dünyası ile ruhun dünyası arasında bir tercüme gerçekleştiren şeydir. "Biçimlerin kendisinde ifade edilen anlamdır."[121] Ruh, diğer bir ruhla, ruhun dilinde konuşur: İlke itibarıyla tek, gücü itibarıyla çoğul olan bir dildir bu. Ruhun dili, içerisinde İdea'nın ifade edildiği sözdür; İdea'lar ile biçimler arasındaki karşılıklılık ilişkisini ortaya koyan mecazdır; topluluğun uyumuna tanıklık eden kafiyedir. "Onun her bir dizesi, maksadı itibarıyla, aynı anda hem plastik bir imge olmalıydı, hem de bir düşüncenin ifadesi, bir duygunun beyanı, ve felsefi bir sembol; hem bir melodi olmalıydı, hem de şiirin bütünsel melodisinin bir parçası."[122]

Romantizm böylelikle çelişkilerinden kurtulur, maddenin biçim karşısındaki direncinden azat olur, tıpkı bilinç ile bilinç dışı arasında bilinçli olarak kurulan özdeşlik ikileminden kurtulduğu gibi. Anlam yüklü

120 Mockel, s. 86.

121 A.g.y.

122 T. De Wyzewa, "Stéphane Mallarmé." *Nos maîtres*, s. 127.

biçim ile duyularla algılanan biçim, ruhun yegâne dilinde birbiriyle özdeşleşir. Temsil karşıtı ilke ile düzyazı/tekdüzelik karşıtı (*antiprosaïque*) ilkenin özdeşliği de böylece güvence altına alınır. Edebiyatın çelişkisi, tek bir şiirsel ilkenin homojenliğine dönüşür. Edebî "doktrin," şiirsel bir "ülke"nin merkezini oluşturur; bu doktrin ruha ait dünyanın yaşamsal ilkesinden başka bir şey değildir. Fakat burada bir soru doğar. Edebî yapıtın çelişkisini örtbas etmek, bizzat yapıtı ortadan kaldırmak anlamına gelmez mi? Mallarmé'nin sorusu, son kertede, sembolist köktenciliğe mahsus olan bu ters yüz edişi hedef alır: "Edebiyatlar (*Lettres*) diye bir şey var mıdır?" Geçmişin "Belles-Lettres"ine imada bulunan çoğul eki şu sorunun ortaya atılmasını mümkün kılar: Şiir, veznin katı ölçüsünün ve klasik temsil kurallarının dayattığı kısıtlardan bir kez kurtulduğu vakit, geriye kalan söz sanatı "her alana dair görüşlerin damıtılarak olgun birer ifadeye dönüşmesi", kısacası ruhun ya da düşüncenin yaşamının genel biçimi değil de nedir?[123] Burada ruh, yapıt değildir. Sembolistler ve serbest vezinciler şiirin saf idealliğini ve melodinin çözüme ulaştırma konusundaki mutlak özgürlüğünü, yani her birinin ruhunu hâkim kılmış olmakla övünürler. Şiiri böylesine mutlaklaştırmakla, onu maddi ya da biçimsel bütün kısıtlardan özgürleştirmekle, şiiri bir kez daha düşüncenin soyutluğuna ya da duyu algılarının aktarımına, yani kendilerini her ne pahasına olursa olsun farklı kılmak istedikleri düzyazı işine—ister sıradan olsun isterse olağan dışı—indirgemiş olduklarının farkına varmazlar.

"Şiirin ideası düzyazıdır." Benjamin'in bu formülde özetlediği paradoksu bertaraf etmek için sembolist saflık boş yere uğraşır. Ancak aynı zamanda edebiyatın üzerine kurulu olduğu paradokstur bu. Hegel'in, sanatı nihayetine erdiren ve böylelikle aynı zamanda ortadan kaldırılan "genel sanat" olarak şiire biçtiği yazgı, teorik ifadesini bu paradoksta bulur. Hem bir düşünceyi açıklayan cümle hem de zamanın şiirsel olarak bölünmesinin törensel bir ölçüsü olan Alexandrin vezninin bu iki işlevini hem birleştirip hem de ayırmak suretiyle Hugo'nun örgüsünü ampirik olarak parçalayan şey bu paradokstur. Nesir-şiirin ya da serbest

123 "La Musique et les Lettres," s. 645.

veznin zanaatkârları, düşüncenin muhakemeye dayanan biçimiyle zamanın şiirsel ölçüsünü birbirine özdeş kılmakla, Hegel'in teorik ikilemini ortadan kaldırdıklarına ve Hugo'nun iskeletinin içerdiği kırsallığı aştıklarına inanıyorlardı. Oysa, Hegel'in dikkat çektiği üzere, şiir kendi uzaklığından başka bir şeyi hedeflemez. Düşünceyi kendine mahsus zamanına kavuşturmayı isteyen kişi, düşüncenin altüst olmuş, gecikmiş zamanı olan şiir yapıtının ortadan kaybolmasına yol açar. Mallarmé'nin Edebiyat denen "bir şey"in var olup olmamasına ilişkin sorusu, soruya verilebilecek yanıtların sunduğu kanıtın ötesinde, sorunun özünü yakalar. Mallarmé denince akla gelen şiirin nadir olarak bulunuşu ve Kitabın imkânsızlığı, belki de her şeyden önce, edebiyatı tutarlı kılmanın karşılığında onu "ruhun yaşamı" olarak tabir edilen yapıtın yokluğu durumunda ortadan kaldıran mantığın bire bir deneyimini ifade ediyor olabilir. Öyleyse Kitabın imkânsızlığı, edebiyat kavramının merkezinde duran bir imkânsızlığın tezahürü olmasa gerektir. Edebiyatı kendine mahsus bir doktrine ve bir ülkeye kavuşturmak suretiyle onu vareden çelişkiyi aşmaya yönelen, ve durmadan nükseden bir arzunun açmazıdır bu. Blanchot'nun teorisinin bizzat edebiyat fikriyle ilişkilendirmek istediği "yapıtın yokluğu" ise, dilin sahip olduğu gücün özünü oluşturan güçsüzlüğün gece vakti deneyimlenmesi olmasa gerektir. Daha ziyade, temsil karşıtı ilke ile tekdüzelik/düzyazı karşıtı ilkeyi birbirine özdeş kılmak yoluyla edebiyata temel oluşturan ilkeyi tutarlı kılma çabasının bir sonucudur bu. Yapıtın, dünyanın budalalığından ayırt edilemez oluşuna, Flaubert'de mutlak üslubun tutarlılığının ve hiçbir konusu olmayan kitabın nihai olarak bu budalalık içerisinde kendisini yitirmesine karşılık olarak yapıtın yitiminin bir başka biçimi ortaya çıkar: yapıtın, tam aksine, kendini bütün düzyazıdan ve bütün maddeden ayırarak yalnızca ruhun yaşamı olmak istediği yerdeki yitimi. Böylelikle paradoks en genel biçimiyle patlak verecektir: Özüne indirgenen edebiyat, hiçbir yapıtın kendisiyle boy ölçüşemeyeceği ruhun yaşamı içerisinde kendisini tüketen bir edebiyattır.

Böylece Mallarmé'nin "Ön söz"ünde sembolist poetika için önerdiği genel formülün yalınlığında çok geçmeden çatlaklar oluşur; idea ile söz arasındaki örtüşme, müzik ve edebiyat arasındaki paralellik üzerinden

dönüşüme uğrar. Sözün asli durumu,[124] parçaları birbirinden kopuk biçimde ortaya çıkar. Asli söz, söz ve müzikten oluşur. İçinde "saf fikir"in ortaya çıkabilmesi için, şiirsel eylem müziğinki gibi bir işleyişe sahip olmalıdır. "Doğanın bir verisini, içinde nerdeyse kaybolacağı bir titreşime dönüştürmeli"dir. Çünkü aynı anda hem şeylerin özgül ağırlığını hem de sözcüklerin temsil düzenini ortadan kaldırmak, müziğe has bir niteliktir. Yapısal olarak temsilden arınmış bir dili, temsilin tükenerek yerini titreşime, yani maddenin manevi bir nitelik kazanmasına bırakacağı bir dili ancak müzik sunabilir. Müzik "İdea'ya yakın"dır çünkü imgeyi ve muhabirliği saf dışı eder. Gelgelelim bu ayrıcalığın bir de arka yüzü vardır. Müzik eğer imgenin ölümüyse, bu aynı zamanda adlandıran, aydınlatan, düzene koyan ve öven sözün de ölümü olduğu anlamına gelir. Gevezeliğin ortadan kaldırılması, sözü büsbütün ortadan kaldırmak sayesinde mümkün olur. Müzik dilsizdir. Fakat tam da bu yüzden, her şeyi ifade etme iddiasındadır. Bunu, sembolist ifade tarzına göre, yani ima yoluyla; ton ve ritimlerin, ivme ve yavaşlıkların, nefesli pirinç çalgıların patlaması ve nefesli ahşap çalgıların rüyası arasındaki analoji yoluyla; dünyanın asli görünümleri ve bunların ruhun mahrem tiyatrosuna tekabül etmesi yoluyla başarır. Müzik, suskun ve geveze sözü saf dışı bırakarak duyularla algılanabilen bir biçime dönüşen ruhun saf krallığını inşa ettiği sanısını uyandırır. Fakat bu saflık şatosunu tehlikesiz biçimde vadedebilmesi, ancak ideal olanı sözün yokluğuna eşitlemesi sayesinde mümkün olur. Tıpkı ölü yazının suskun resmi gibi, müzik de kendisini açıklamak yükümlülüğünden muaftır. Sahte sözünü gevelemesi tam da bu sayede mümkün olur. Suskun müzik, geveze bir müziğe, hiçbir şey söylemeyen, hiçbir şey açıklamayan çıplak seslerin gürültüsüne dönüştükçe, topluluğun kadim şiirinin yerini almaya başlar.

Müziğin ayrıcalığına böylece derhâl bir rakip çıkar. Dünyanın müzik aracılığıyla manevi niteliğe bürünmesi "yine de, söz oyununa bağlı olarak" gerçekleşmelidir. Şeylerin gösterisini "müzik aracılığıyla" saf düşünceye dönüştürme görevi, "entelektüel" söze düşer. Fakat bu koşul, sorunu olsa olsa daha da keskinleştirir. Müziğe özgü "anlamlandırma"

124 Mallarmé'nin yukarıda ortaya koyduğu ayrımı hatırlayalım (ç.n.).

(*signifiance*) süreçlerinin şiirsel eş değerlerini tahayyül etmek elbette mümkündür: Sözcüklerin, aralarındaki eşitsizlik temelinde harekete geçirilmesi, motiflerin dengesi, melodinin akışı etrafında kümelenen akorlar, tempo ve şiddet farklılıkları, zafer patlayışları ile ağırbaşlı kapanışların birbirini izlemesi. Gelgelelim "çıplak seslerden oluşan şelale"nin karşıtı olan entellektüel söz, böylelikle bir enstrümanın salt maddi niteliğiyle, piyano tuşlarının ham maddesi olan cansız fil dişi ile özdeşleştirilir: Müzik, "kimi söz dizilimlerinin mucizevi bir şekilde ürettiği bir öte taraftır, söz orada, tıpkı piyanonun tuşları gibi, ancak okurla kurulan maddi iletişimin aracı konumunda bulunur."[125] Entelektüel bir araç olarak sözün haklarını müzikten geri alması, ancak onun suskunluğunu taklit etmesi sayesinde mümkün olur. Öte yandan müzik, İdea'nın enstrümanı olma rolünü söze bırakırken, kendisi İdea'nın ortaya çıkış biçimi, hatta, İdea'nın bizzat adı hâline gelmekten geri kalmaz. "Söze mahsus oyun"un amacı, bilinen bütün yapraklardan farklı olan çiçeğe dair saf kavramın "müzikal olarak boy vermesi"dir. "Doruğuna ulaşan entelektüel söz"e tanınan ayrıcalıktan "bütünde var olan ilişkiler bütünü"nden doğacak sonuç ise, sadece "Müzik" olarak adlandırılır.[126]

Edebiyat ancak müzik *ve* Edebiyat olarak var olur. Bu ayrışma, birbirine rakip olan ve bir araya getirilmesi gereken iki sanat türünün her birine özgü araçların arasındaki farktan apayrı bir şeydir. Söz sanatı fikrinin kendi içindeki bir ayrışmadır bu, yani söz sanatının içinde barındırdığı sanat fikrinin kendi içindeki bir ayrışmadır. Çünkü Müzik salt bir sanat dalı değil, sanata ilişkin bir fikir, bir İdea'dır. Herhangi bir fikir değil, temsil karşıtı poetikanın sistematik hâle getirilmesine temel oluşturan, sanata ve sanat dalları arasındaki ilişkiye dair yeni bir fikirdir. Geçmişte şiirin işgal ettiği yere yerleşen bir fikirdir bu. Şiir, temsile dayalı bir sanat dalıydı, ve sanatın genel İdea'sını oluşturuyordu. Bütün sanat dalları, şiirsel *mimesis* usulüne göre "taklit" ediyor, temsil ediyordu. Şiirsel temsilin temel usullerini—karşılıklı konuşma ve anlatım—taklit eden bu sanat dallarının her biri onunla aynı amacı güdüyordu: Eğitmek ve harekete geçirmek, hoşa gitmek ve ikna etmek. Rahip Batteux'nun Güzel Sanatları

125 Edmund Gosse'a mektup, 10 Ocak 1893 (*Correspondance*, cilt VI, s. 26).

126 "Avant-Dire du Traité du Verbe de Reé Ghil" ve "Crise de vers", s. 857, 368.

tek bir ilkeye indirgemeyi hedefleyen büyük girişimini sistematize eden şey buydu. Resim ve müzik, dans ve heykel, şiirin birer türü olarak karşılaştırılabilirdi. Mallarmé ise ısrarla Batteux'nun mimarisinin enkazı içerisinde gezinerek, teatral temsilin çatlaklarında, resimdeki fırça darbeleri, orkestral ürpertiler, yitip giden dans figürleri, pantomimin suskun dili, ya da halk gösterilerinin anekdotlarında, geçmişte *mimesis*'in ifade ettiği şeyin eş değerini genel bir sanat addedilen şiire sunacak olan, sanat dallarına ortak, temsile dayanmayan bir dil bilgisinin unsurlarını arar: dilin mekânı ile şeylerin mekânı arasında gerçekleşecek yeni bir çakışma temelinde sanat dalları arasında bir uyum.

Ancak bundan böyle bu çakışmaya dair tek bir biçim bulunmayacaktır. Romantik poetika, temsile dayalı uyuma karşı daha baştan sembolik analojiyi savunmuştur: Sanatın ortaya çıkış biçimleri arasındaki birlik, her birinin dilin birer tarzı oluşuna bağlıdır. Gelgelelim sorun, dilin tam da aynı sıralarda bu birleştirici işlevden sıyrılmakta oluşudur. Şiir, tam da kendisini dilin kadim üslubu olarak ortaya koyduğu sırada dilbilim, kökene dair düşlerden sıyrılarak dilin mekânını şeylerin mekânıyla olan bağından özgürleştirmektedir.[127] Sanatı bir dil olarak ele alan, eski "filoloji"den ödünç alınmış olan bu yeni fikir, sanat dilini, düşüncenin kendisi dışında ifade edilmesinin bir biçimine, düşüncenin miyadını doldurmuş bir biçimine dönüştürür. Temsilden ifadeye, ve temsile dayalı tekabül ilişkisinden yorumsamaya dayalı analojiye doğru ilerleyen dönüşümün, edebiyata tutarlı bir teorik statü kazandırması mümkün değildi. Ancak başka bir şeye hizmet etti: sanatın yazgısını düşünceninkiyle birleştirmek. Böylelikle Hegelci şemada sanat dallarının birbirine tekabül etmesi, her birine özgü biçimlerin ardışık olarak birbirini izlediği, en maddi dillerden en manevi olanlara doğru ilerleyen bir dönüşüm biçiminde ifade edilmekteydi. İsabetli bir biçimde bu güzergâhın bitiş noktasına yerleştirilen "genel" sanat olarak şiir, taşa-yazılı-düşünceden saf düşünceye dönüşümü, yani düşünceye yeniden yurt edindirerek onu kendi evine yerleştirme görevini gerçekleştiriyordu. Buradan doğan pa-

127 Burada kuşkusuz Michel Foucault'ya başvuruyorum (*Kelimeler ve Şeyler*, 1966), bununla birlikte kendisinin buradan hareketle edebiyata dair bir fikir türetmek için izlediği yolu takip etmiyorum.

radoks malumdur: "yeni" şiir fikri, şiiri geçmişte kalan bir şey hâline getiriyor, edebiyatın yolunu kesiyordu. Ne var ki sanat düşüncesinin izlediği bu yol da başka bir sorunla karşılaşıyordu. Şiire ulaşmak için, başka bir sanatın, müziğin dolayımından geçmek gerekliydi. Hegel, kendisinin bu konudaki yetersizliğini ileri sürerek, bu sorunu dörtnala geçiyordu. Oysa dile getirilmeyen asıl neden daha derindi: Sembol-düşünceden saf düşünceye giden yol üzerinde, açılmak üzere olan bir uçurum, sanata atfedilebilecek başka bir nihai amaç/son duruyordu: müziğin imgeden de düşünceden de yoksun olan ideal niteliğinin; yitip giden bir somutluk/maddilik ortamı yoluyla sanatçıdan dinleyiciye doğrudan aktarımı. İşaret ve sembole, hiyeroglif ve onun çözümlenmesine dayanan yorumsama oyunlarının tersine, müzik aslında işaretlerin farklı bir kullanımını sunar. "Soyut kavrayış"ın matematiksel hesabı, orada kelimelerle anlatılamayacak olanın (*ineffable*) duyular aracılığıyla sezinlenmesine dönüşür. Müzik, zamana, Kantçı "iç duyu"ya dayanan bir sanattır; mekân üzerine anlam karşısında dirençli birtakım biçimler çizmez, duyularla algılanabilen bir biçimden yoksun olan düşünceleri sözcüklerle ifade etmez. Dolayısıyla Romantizme özgü "anlamın iç dünyası" hayalinin gerçekleştirilmesi için gereken tekniği sunmanın yanı sıra, bizzat sanatın ideasına kendi kavramını sunan bir sanat dalıdır müzik. Böylece, sanat için başka bir nihai amaç *sanatsal* bir amaç ortaya çıkar: bir yandan duyularla algılanabilen biçimleri akışkan hâle getiren, diğer yandan düşüncenin hesaplarını duyularla algılanabilir kılan bir sanat. Sanatın duyularla algılanabilen idealliğini, benliğin bilinçli düşüncesine doğru taşımak yerine müzik, duyularla algılanabilen sezgilere tercüme edilmiş suskun matematik işaretler aracılığıyla, bu idealliği, ruhun ruh dilinden diğer ruhlarla konuştuğu bir ideallik ortamının tesis edilişinde çözülmeye uğratır. Böylelikle müzik, anlamdan yoksun oluşunu, ruhun anlamının (*sens d'esprit*) duyularla algılanan madde içerisindeki en üst tecellisi olarak sunar.[128]

Hegel'in otoriter müdahalesi böyle bir yazgıyı bertaraf eder, ancak sanatın yazgısına ket vurmak pahasına yapar bunu. Hegel'in bu ket vur-

128 Müziğe ruhun dili olma vasfının atfedilmesi, bilhassa Wackenroder'in *Fantaisies sur l'art par un religieux ami de l'art* (Paris: Aubier, 1945) yapıtında karşımıza çıkar.

masını ortadan kaldırma, bunun karşısında edebiyatın geleceğini kurma arzusu, doğal olarak, tekrar aynı sorunla karşılaşır. Eski ve yeni poetika arasında natüralizmin gerçekleştirdiği uzlaşmayı da, düzyazıyı şiirin İdea'sı olarak sunan tanımı da kabul etmeyen kişinin yolu, temsil karşıtlığının, temsil sonrası çağda sanatın ve sanatlar arasındaki uyumun İdea'sı olan müzikle kesişmeye mahkûmdur. Müzik, temsilin kırıntılarını "süpürme," "Tapınağın engin suyunda yıkama" işini üstlenmiştir. Gelgelelim tüccarları Tapınak'tan kovan insan-Tanrı misali, sanatı eskinin yasasından ve ittifakından özgürleştirse de, ancak yeni ittifaka, ruhun (*esprit*) ve içselliğin dile getirilmeyen yasasına hizmet etmek için yapar bunu. Şiir bundan böyle müziğe aittir, İdea'sını müzikte bulan bir sanat türüdür. Müzik, romantik bir köktencilik olan sembolizmin çekirdeğini oluşturur: Artık semboller yoktur, yalnız ruhun dünyası, biçimlerin ritmine ve ruhların melodisine dağılmış olan ruhun müziği vardır. Mallarmé bu mantığın kısıtlarından mustariptir ve buna karşı yine de başkaldırır. Hegel gibi o da, müziğin tam da anlamsızlığı, söz söyleme yetisinden yoksun oluşu dolayısıyla ruhun dünyasının en ali tecellisi olduğunu kabul edemez. Orkestral patlayışların edebiyat içerisinde "yurt edindirilmesi"nin gerisinde yatan neden budur: Amaç yalnızca müzikal süreçlerin yazının süreçlerine tercümesi değil, özgürleşen edebiyatı kendisinden koparark anlamsızlığa sevk eden müzik-ruh'u edebiyatın yeni efendisi olarak tayin eden yazgının altüst edilmesidir. Sanat, müziğin "manevi/ruhsal" ortamında birliğe kavuşuyorsa, bu ancak "ruhun değişken dağılımı" içinde sanatın çözünmesi pahasına gerçekleşir. Bu çözünmenin karşısında sözün gücünü yeniden tesis etmek zorunludur: Söz her ne kadar edebiyatı temsilin seraplarına maruz bıraksa da, düşünceyi sarih kılmanın yegâne aracıdır. Fakat bu aynı zamanda sözü kendine ait bir mekâna, üzerine İdea'nın nakşedileceği, duyularla algılanabilir bir yüzeye kavuşturmak gerektiği anlamına gelir. Müzik, zamanın sahte içselliğinde sanatı yıkıma uğratır. Edebiyat ise, İdea'ya uygun olan sanatı mekânsal bir sanat olarak tanımlamak suretiyle kendisini müziğin elinden kurtarır. Yani, İdea'ya başlangıçta sahip olduğu maddiliği geri vererek onu "kendisi"ne döndürür. Sonuç olarak, İdea'yı yeniden entelektüel gücüne kavuşturmak için onu yeniden somutlaştırmak/maddileştirmek gereklidir.

Gelgelelim sorun böylelikle yer değiştirmiş olur ve başka bir ikilik baş gösterir: İdea'nın içerisinde somutlaşabileceği bir değil, iki mekân bulunur. Bir yanda, içinde kendisini duyularla algılanabilir biçimlerde sergilediği temsil mekânı; diğer yanda, düzyazının sıradan akışıyla özdeş hâle geldiği sayfanın mekânı. İdea kendisine gelebilmek için, sahnenin figürlerine ait mekân ile dilsiz-geveze sözün mekânı arasında bir tercih yapmaya mecburdur. Mallarmé'nin Kitabının bütün sorunu da burada ortaya çıkar. Kitap projesi, evrenin Orfik sırlarını kayda geçirmek, ya da daha mütevazı ölçekte, şiirsel örgüyü oluşturan çiçekler arasında bağ kurmak gayesinden çok, şiire özgü somutluk/maddilik problemine odaklanır. Kendisini temsilin gevezeliğinden kurtaran müziğin "dilsizliği"nden kaçınmak için şiir, mekânsal somutlukla yeni bir ittifak kurmalıdır. Bu somutluk bir yandan, geleneksel olarak mimetik gücün üzerine nakşedildiği sahne mekânında bulunur. Ruh kendine mahsus imgeyi, temsilî olmayan bir imgeyi ortaya koymalıdır. Öte yandan bu somutluk, kitabın, dilsiz-geveze harfin, "kendi kendisine yardımı dokunmayan," edebiyatı dünyanın tekdüzeliğinden ayıran farkı belirtmekten aciz bir yazının mekânında bulunur. Kitap projesinin imkânsızlığı, bu iki mekânı birleştirmenin imkânsızlığıdır—edebiyata mahsus, temsil karşıtı ve tekdüzelik karşıtı bir tiyatro inşa etmenin; kitabın mekânını, duyularla algılanır hâle gelen düşüncenin mekânsallık kazanmasına özdeş, mimetik bir mekân olarak kurmanın imkânsızlığı.

Mallarmé'nin "mimari ve önceden hesap edilmiş" Kitap ile, mucizevi dahi olsa rastlantısal esinlerin derlenmesinden ibaret olan albüm arasında karşıtlık kuran fazlasıyla basitleştirici beyanları bu problemin üzerini örter.[129] Bu önermenin içerdiği paradoksu görmek gerekir. Bu kibirli beyan bir bakıma malumun ilanından ibarettir; Horace'ın Platon'u yineleyen Aristoteles'ten devraldığı, ona atıfta bulunan Boileau'nun ise bütün kılavuz kitaplarda tekrarladığı, yapıtın organik niteliği. Fakat tam da herkesçe malum olan bu eski poetika son derece sorunlu bir hâl almıştır. Bedenin geometrik oranlarını temel alan şiir kıstasının Burke tarafından yerle bir edilmesinden bu yana "mimari" bir kitap sözü ne anlam ifade

129 "Autobiographie." *Œuvre complètes*, s. 663.

eder? Schelling bilinç ile bilinç dışı arasındaki özdeşliğin sanatın özünü oluşturduğunu ilan ettiğinden bu yana "önceden hesap edilmiş" bir kitap sözü ne anlam ifade eder? Romantik poetikaya özgü katedral-kitap, mimari bir kitap değil, analojik imajlardan oluşan bir defter, çan kulelerinden, sütun başlıklarından, vitraylardan oluşan bir derlemedir. Bütüne ilişkin sorun bundan böyle parçaların nasıl bir araya geleceği sorusundan ibaret olamaz. Çünkü bir araya getirilecek olan parçaların her biri bir parça olarak kendi içinde tamamlanmıştır, fakat aynı zamanda içinde yerini alacağı bütüne ihtiyaç duyar. Sembolist şiir bu işlevsellikten iki biçimde kaçınır. Bir yandan, kendi başına bir bütündür, poetik işlevi tam olarak yerine getiren bir ifadedir. Öte yandan, kendi kendine yeterli bir nesne olmaması bakımından eksiktir. Şiirsel bir mekâna ait bir sav, bir hipotez, bir önermedir. İma ve sembol şu anlama gelir: Görünümler oyununa dair bir önermenin, içsel tiyatro ile dünyanın gösterisi arasında bir uzlaşma sisteminin bulunduğu her yerde şiirin varlığından söz edilebilir. Aynı zamanda bu uzlaşmalar oyununun bir başkasıyla karşılaştığı; bir okurun, dehasını beyaz sayfa üzerine "tatbik ettiği," ya da bir izleyicinin kendi iç tiyatrosunu sahnedeki gösteriyle "üst üste çakıştırdığı" yerde de şiirin varlığı söz konusudur. Şiirin yerini bulduğu asıl mekân, içerisine dâhil olduğu asıl bütünlük (*totalité*), bu paylaşılmış performansın sahnesidir.

Çünkü İdea'nın yazımı aynı anda iki şeydir: hem metin hem de metnin yorumu. Benliğin tiyatrosu ile dünyanın tiyatrosu arasında şiirin kurduğu analoji, okurun şiirsel performansı esnasında yorumlanmalı, bir kez daha analojisini bulmalıdır. Şiir, okurun kendisine sunduğu mahrem tiyatro ya da konserde, sayfayı tutan başparmağın, siyah ve beyaz arasındaki ilişkiyi teatralize eden gözün, metni fısıldayan ve metnin altında yatan şarkıyı mırıldanan sesin gerçekleştirdiği törende yaşam bulur. Şiirsel eylem, bu çakışmayı, bu karşılıklılık sistemini mümkün kılan sahneyi tasarlamaktır. Yeni kurgu, bu açıdan temsile dayanan eski kurgunun karşıtıdır: Karakterlerin kurgulanarak salonun beğenisine sunulması değil, sanatsal araçların bir sahne kuracak biçimde düzenlenmesi söz konusudur. Kurgu mizansendir; kurguya mahsus yerin ya da ortamın tesis edilmesi, kurgusal güçlerin dakik bir biçimde

sergilenmesidir. Fakat bu sergileme başka bir tiyatroda, dansçının adımlarıyla yazılan işaretlerin ya da resmedilen hiyerogliflerin, okurun ya da izleyicinin mahrem tiyatrosuna dâhil olduğu yerde gerçekleştirilmelidir. Şiir, paylaşılan bir şiirsel yaşam yaratmaktan ayrı düşünülemez. Şiirin dâhil olduğu "bütünlük", bu daima rastlantısal ve anlık bölüşüme aittir. Şiirin mekânı teatral performanstır. Bu performans, temsilin gevezeliğinden ve aynadaki imgenin hiçliğinden kaçınmayı, kendisini kuran ikilik sayesinde başarır: Hem işaretlerin somut izidir bu performans, hem de bu işaretlerin yorumudur. Bu ikilik, bale sahnesini model alır ve yazı ile koreografi arasında ayrıcalıklı bir ilişki kurar. Bu sahne üzerinde, okuma-yazma bilmeyen balerin, bir yazının işaretlerini "yazma araçlarına sahip olmaksızın" yazan bir işarettir. Bu gelip geçici somut yazı aracılığıyla, balerinin bedeni İdea'yı somut olarak bir mekâna nakşeder. Bu salt maddi sunum, İdea'nın bu plastik şiiri, temsili kendi tiyatrosunda mağlup eder. Ancak bunun mümkün olabilmesi için şiirin yorumlanması, bir şair-izleyicinin "kendi şiirsel içgüdüsünün çiçeğini"[130] balerinin ayaklarına emanet etmesi gerekir. Ancak bu koşulda dansçının dilsiz yazısı, "bir işaret olma vasfıyla," şairin rüyasını resmedecek, ya da şair *kendi* şiirini, okuma-yazma bilmeyen dansçının dilsiz hiyeroglifleriyle yazacaktır.

O hâlde şiirin bütünlüğüne (*totalisation*) kavuştuğu mekân, performansın mekânıdır. Üstelik, daima ikiye bölünmüş bir performanstır bu: Hem yazı, hem de bu yazının yorumu. Düşünceye mahsus mekân, kendisini bir çifte tiyatro gibi ortaya koyar; onun bu ikili yapısı Romantik şiiri kuran çelişkinin yeniden sahneye konmasından başka bir şey değildir. Şair ile dansçının iş birliği, bilinç ile bilinç dışı arasındaki bilinçli birleşimin—ki zorunlu olduğu kadar da imkânsızdır—mecazıdır. "Hakiki" yazı böylece kendisinden kaçar. Şiirin somut sunumu, hiçbir zaman şiirin ambleminin sunumundan başka bir şey değildir. "Tarihsel"—yani temsile dayanan—sanatın karşıtı olan şey, "amblematik" bir sanattır.[131] Fakat dansçı meseli bize aynı zamanda başka bir şey söyler: şiirsel gerçek aynı zamanda amblemin ikiye bölünmesinin/ikilenişinin gerçeğidir.

130 "Ballet," a.g.y., s. 307.

131 A.g.y., s. 306.

Başka bir deyişle, şiir, yapısal olarak yazma sanatına bağlı değildir. İçsel "biçim ve uyumlar" ile biçimlerin gösterisinin sunduğu tür ve uyumların birbirine tekabül ettiği her yerde şiir vardır. Şiir "basiret" (*voyance*) ya da "bakış açısı"dır. Analojinin bakış açısıdır. Elbise giydirilmiş bir ayının pençelerini dehşet içindeki palyaçonun omuzlarına koyduğu göstereyi astrolojik bir drama olarak okuyan hayalperest kişi bir şiir meydana getirmiş olur. Bir yazı ile bir basiret arasında bir ilişki ortaya çıktığı anda şiirin varlığından söz edilebilir. Fakat aslında, bir gösterinin biçimlerinde dilsiz bir yazının işaretlerinin bulunduğuna karar veren şey basirettir. Mallarmé şiirinin seyrekliğini sorgulayan kişi, bu seyrekliğin bir bolluğa tekabül ettiğini unutmamalıdır: Şiirin az sayıda oluşu, şiirin her yerde olmasından, ve her defasında, İdea'nın izi ile ruhun basireti arasındaki bölünmenin işareti altında bulunmasından kaynaklanır.

O hâlde sorun, şiir kitabına "mimari bir iskelet kazandırmak" değildir. Sorun, kitabın mekânı içinde performansın mekânına yeniden yurt edindirmektir. Çünkü performansın içinde şiirin tutarlılığı durmadan ruhun yaşamına doğru firar eder: Vico'dan bu yana bu ruhun yaşamına hâkim olan şey, yapıt ile amblem arasındaki eş değerliktir. 1890'ların avangart sembolistleri, tıpkı 1910'ların ya da 1920'lerin avangart fütüristleri ya da gerçeküstücüleri gibi, bu eş değerliği tekrar gündeme getirmekten bir türlü vazgeçmeyecekler, ancak başvurdukları amblemleri düşe dair sembollerden mekanik hız sembollerine, demirin şiirinden bilinç dışının hiyeroglifflerine ya da işçi cemaatinin şarkısına dönüştürmek zorunda kalacaklardır. Tekdüzeliğin ve temsilin yeknesaklığından kaçan yeni şiir, her çeşit maddede beden bulan ve bunu o maddeyi rastgele bir dağılıma indirgemek pahasına gerçekleştiren ruhun bu mütemadi başkalaşımlarına rastlamaya mahkûmdur. Mallarmé, İdea'nın şiirsel somutluğunu her an kendisine mal etmeye hazır olan bu Proteusvari ruhla boğuşmaktan, daha doğrusu onunla saklambaç oynamaktan vazgeçmez. Kitap projesi, Mallarmé'nin pek çok çağdaşını meşgul eden, evrenin Orfik sırlarını açığa çıkarma görevinden çok, Ruhu sayfanın üzerinde sabitlemeye, performansın mekânıyla kitabın mekânını özdeş kılarak İdea'yı somutluğa kavuşturmaya odaklanır.

Kitap ya da kitabın örnek bir sayfası, şiirin müzik aracılığıyla çözünmesine karşı, şiir İdea'sının somut nesnelliğini mutlak biçimde güven-

ce altına almalıdır. Düşüncenin çıplak ifadesini, ya da sözcüklerin sayfa üzerindeki dağılımında analojisini bulan "İdea'nın prizmatik alt bölünmeleri"ni ortaya koymalıdır. İdea'nın bu performansı, kitabın mekânını performansın zaman-mekânına eşitler. Bu aynı zamanda, hem yazı hem de yorum, hem somut yazının yüzeyi hem de analojinin mahrem tiyatrosundan oluşan ikiye bölünmüş sahneyi teke indirgediği anlamına gelir. Tek bir mekân, hem adımlarının izini bir yüzey üzerine bırakan İdea'nın performansını, hem de orada kendi tiyatrosunu görüp tanıyan ruhun performansını içermelidir. Fakat somut performans ile ruhun performansı, kitap ile yaşayan söz, ruh ile bedeni arasındaki bu özdeşliğin bir adı vardır, üstelik "manevi" bir addır bu. Sembollerin sembolü, ya da performansların performansının adı, tam olarak "takdis töreni"dir (*sacrament*). Kitap projesi de zaten bunu içerir. Her bir şiirsel performans, ortak ihtişamın "ruhun ışığı"nın tesadüfüne bağlı olarak benzersiz bir yücelişidir. Bu ışık ise, gün batımının ışığıyla, bir yelpazenin hareketiyle, bir rakkasenin eteğinin yükselişi ya da adımlarının bıraktığı gelip geçici izle uyum içindedir. Her biri bu tesadüfü—kayıtsızlık ilkesinin yol açtığı tesadüfü—inkâr eder, aynı anda da onun yeniden oluşmasını sağlar. Şiirsel performansın mekânından başka bir şeyin meydana gelmesi için,[132] edebiyatın kendi kanıtına, yani her şiirsel hadisede tekrarlanacak olan o takdis töreninin ilk kuruluş ânına sahip olması gerekir: Yani ruhun, onun mekâna yansımasının ve mahrem tiyatroda "yeniden yurt edindirilmesi"nin ilk ve asıl özdeşliğine sahip olmalıdır. "Entellektüel söz"e ayrılmış somut bir mekân olan Kitap, hem bir metindir hem de bu ilk takdis töreninin icrasıdır. (*exécution*) Kitap ile performans, replik ile tiyatro arasındaki ütopik özdeşliktir bu; tek tek her şiirsel performansın her defasında tesadüfi olarak tekrar edeceği topluluğun ihtişamının bu ilk yücelişânını meşrulaştırır.[133] Kitap, bir kitaptan daha fazlası olmalıdır:

---

132 Yazar, Mallarmé'nin "hiçbir şey meydana gelmeyecek/mekândan başka" dizelerine nazire yaparak icra mekânına/meydanına özgü rastlantının her bir icraya kaçınılmaz olarak eşlik edeceğini vurguluyor (ç.n.).

133 Topluluğun ihtişamı (*grandeur commune*): Esasında, ne Mallarmé'nin asli kitap projesinin tezahürleri, ne de Flaubert'in hiçbir konusu olmayan kitabı, kendisini "fil dişi kulesine" kapatmış sanatçının çıkmazlarına işaret eder. "Bir delilik olan yazma edimi," aksine, "insanın olması gerektiği yerde olduğu"nu kanıtlama zorunluluğuyla

Hem kitap hem de onun icrası (*exécution*) olmalıdır; kendi kendisini kanıtlayan, metnini gerçekleşmesi ile ve gerçekleşmesini metniyle kanıtlayan bir kitap olmalıdır. Dizelerin kâğıt üzerindeki dağılımı aynı anda hem Kitabın İdea'sını, hem de bu İdea'nın bedenini ortaya koymalıdır. Bizzat düşüncenin silsilesini; düşüncenin mekânını dünyanın müziğine, "bütünün içinde yer alan ilişkiler toplamı"nın mantığına uyarlayan biçim ve ritimlerin dizilimini resmetmelidir. Kısacası kitap ya da örnek sayfa, kendi iç mekânını beyaz kâğıt üzerine resmeden bir düşüncenin ülkesidir. Düşüncenin kendine özgü bir dilde yazımı, düşüncenin imge-

ilgilidir ("Villiers de l'Isle-Adam," *Œuvres complètes*, s. 481), yani "Confrontation" şiirindeki gezinti caddesinde gündüz işçisinin şaire yönelttiği sessiz soruya (Peki sen burada ne arıyorsun?) yanıt verme zorunluluğunun yanı sıra, topluluğun belli bir yerde ikamet etmesini meşrulaştırma/takdis etme (*consacrer*), ya da topluluğa insanlığa mahsus olan, ancak yasa, seçme-seçilme hakkı ve gazetenin ifade etmekte yetersiz kaldığı ihtişamın mührünü verme zorunluluğuyla ilgilidir. Edebiyatın "manevi gerçeği," temsilî tiyatronun anekdotlarını ve taklitlerini bertaraf ederek, "bilinen bütün yer, zaman ve kişilerden arınmış olan Kıssa" ile özdeşleşebilmesi, "her şeyin çakışmasında gizli olan anlam"dan ödünç alınan anlamının "yalnızca sessiz bir yardımın iş birliğiyle her şeyin içindeki bilinmeyende var olan zarif ve muhteşem şeyleri, ölümsüz, doğuştan vergi olan şeyleri sentezlemesi sayesindedir ("Richard Wagner. Rêverie d'un poète français." *Œuvres complètes*, s. 545). Mallarmé'nin "edebiyat"ı, edebiyatın mutlak niteliğini, onun toplumun ifadesi olma niteliğine bağlayan genel yasaya riayet eder. Kitlenin ihtişamını ifade ederken—ki kitlenin kendisi henüz bu ihtişamın farkında değildir—geleceğin siyasi topluluğunun var oluş tarzını da öngörür. Kısacası, yeni yüzyılın eşiğinde Mallarmé, sona ermekte olan yüzyılın kıyısında *Génie du christianisme* [Hristiyanlığın Dehası] yazarının "edebiyat"ının yaptığı şeyin aynını yapar. Şu farkla ki, aynı zamanda tam da "Hristiyanlığın ruhu" olarak adlandırılan cemaatin mührünü yenisiyle değiştirmesi gerekmektedir. Cemaati siyasi düzenin durgunluk ve çalkantılarının üzerine taşıyan "deha" (*génie*) bundan böyle müzik ya da şiirin dehasıdır. Tıpkı Rimbaud için olduğu gibi Mallarmé için de şair, "daha baştan ritmlerin hizmetkârıdır" ("Boucolique," *Œuvres complètes*, 401). Veznin krizinin çalkantılarının içinde bir halkın şiiri demlenmektedir, belki de "bir başka gebelikte" "toplumsal kriz"i doğurabilecek bir şiirdir bu. Bu şiir geleceğin şenliklerine hazırlanırken, bir yandan da onu önce mideye indirmek, sonra da hayaletiyle kendine ziyafet çekmek için pusuda bekleyen demokrasi yamyamının küstah açgözlülüğünden kendisini korumaktadır. Mallarmé'nin yazıya ilişkin sorusunu radikalleştiren şey işte bu siyaset, daha doğrusu arkhe-siyaset (kadim siyaset) ödevidir. Bu ödev, şiire cemaatin şarkısı olma vazifesini yüklerken bir yandan da şiirin bu şarkıdan farklılaşmasını şart koşar. Bu vazifenin barındırdığı çelişki, kitabın anıtsal yapısı ile kurgunun icrası arasında daima bölünmüş olan şiirsel nesnelliğin çelişkisiyle rastlaşır. Şiire ilişkin sorunun bu siyasi boyutu hakkında daha önce yayımlanmış olan şu kitabımı esas alıyorum: *Mallarmé. La politique de la sirène* (Hachette-Litératures,. "Coup-double" dizisi, 1996).

sini sayfa üzerine çizen *mimesis*'e dönüşür. Böylelikle, yazılmış olmanın hem ötesine geçen hem de tam olarak yazıldığı söylenemeyecek olan, düşüncesi Platon'dan bu yana demokratik yazınsallığın eleştirisiyle yanyana giden o "hakiki" yazının en radikal biçimine dönüşür. *Köy Papazı*'nın anlatısı, romansal yazının nasıl olup da aşırı-yazının (*hyper-écriture*) iki biçimi arasına sıkıştığını göstermişti: Bir yanda, yazıldığı tam olarak söylenemeyecek olan yazı, Swedenborg'da ruhun dilinde temsilini bulan nefesin izi; diğer yanda, Saint-Simoncu "yeni Hristiyanlık"ın su ve demir yollarında örneğini bulan, şeylerin somutluğuna nakşedilmiş olan, yazılmanın ötesine geçen yazı. Mallarmé'nin Kitap/tiyatro/yazıhanesine ait yazıda, nefese dönüşen düşünce ile maddeye dönüşen düşünceye ilişkin bu iki figür bir araya gelir. Ruhun şiirinin demokratik yazınsallığa karşı verdiği kavgaya eşlik eden dilsiz yazının iki türü, şiirin merkezinde, düşünceye "özgü" somutluğu andıran bir kadim-şiirin (*archipoème*) yazımının bağrında birbiriyle özdeş hâle gelir.

Ancak bu radikal aşırı-yazı, sembolist poetikanın çelişkisini onun yasladığı ilkeyi alt üst ederek çözen *mimesis*'in aşırı bir biçimidir aynı zamanda. Bu poetika, saf İdea'nın çiçeğinin boy atması için, bütün ampirik çiçek örneklerini bertaraf eden bir "ima"yı şart koşar. Ama düşüncenin *Coup de dés'in* ["Zar atımları"] sayfasına kendi iç mekânını resmedebilmesi için, işaret ile anlam arasındaki "alegorik" ve "amblematik" uzaklığın, anlamın edebileşebilmesi ve kitabın saf mekânına çizilebilmesi amacıyla olumsuzlanması gerekir. Şiirin görsel dağılımı böylelikle temsil ilkesini o güne dek olduğundan daha öteye taşımalıdır: Sözcük öbeklerinin dağılımı şiirin bahsettiği şeyi görsel olarak taklit etmeli, kâğıt üzerinde batan geminin ve semavi takımadaların suretini resmetmelidir. "Çünkü bir eylemi veya hatta bir nesneyi konu alan bir dizenin ritmi, ancak bunları taklit edip, orjinal izlenimi Harflerle tekrar ettiği, bu nesne veya eylemden her hâlükârda bir iz taşıdığı zaman bir anlama kavuşur"; "Edebiyat böylece kendi kanıtını meydana getirir: Kâğıt üzerine yazmanın başka bir nedeni yoktur."[134] Fakat edebiyatın bu tipografik kanıtı aynı zamanda edebiyatın ortadan kaldırılışına giden

134 Mallarmé'den André Gide'e, 14 Mayıs 1897 ve Camille Mauclair'e, 8 Ekim 1897 tarihli mektup (*Correspondance*, cilt IX, 172, s. 288).

bir süreçtir. Edebiyatı düzyazının gevezeliğinden ayırması gereken takdis töreni, nihayetinde, düşüncenin işareti ile mekânsal biçim arasındaki çakışma değil de nedir? Aynı anda düşüncenin hem işareti hem de bedeni, hem yorumlanacak bir metin hem de bir biçimin taslağı yerine geçmek isteyen sembol mantığının aşırıya götürülmesi değil de nedir? Hegel'e göre, sembolün aynı anda hem biçim hem de düşünce olmaya yönelik bu iddiası onun her ikisinden de mahrum kalmasına, felsefenin ötesine geçmek için şiirin giriştiği beyhude çabanın bir işaretinden ibaret olarak kalmasına yol açmıştır. Belki de bu kâğıttan geminin kaderidir bu: Kendi kendisini inkâr eden öykü, İdea'nın saf iziyle özdeşleşmek için kendi kendisini inkâr eden biçim—İdea'nın bütün bu anlamsızlığın içine sürüklenmesi; İdea'nın, şairin edebiyatın var olduğunu kanıtlamak için rastlantısallığını kökünden reddettiği harf ve kâğıtla özdeşleştirilmesi pahasına.

10.

Yapıntı, Delilik, Yapıt

"Kırk yıldan beridir, ifadenin ciddiyeti ile anlatılan şeyin hafifliği arasındaki tezat, edebiyata hâkim durumdadır (*Madam Bovary* meselesi)"[135]. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazmaya giriştiği sırada çizdiği bu tabloyu açıklığa kavuşturmak gerekir. Flaubert'deki "hafiflik," konular arasında ayrım yapmayan ve üsluba mutlak nitelik atfeden bir poetikanın harfiyen uygulanmasından kaynaklanmaktaydı. Bu yaklaşım, yazarın, belli-belirsiz ve son kertede ortadan silinecek olan bir farkı, tek tek her satırda ortaya koymasını gerektiriyordu. Öte yandan Mallarmé'yi, İdea'nın kendine mahsus bir mekân üzerine yazılmasına eş değer olacak bir şiirin yerine geçen o "kart-vizit" şiirlerini yazmaya sevkeden farklı tür bir hafiflik söz konusuydu. Bir tarafta mutlak üslubun, ölü harfin içinde yitip gitmesi söz konusuydu, ki *Bouvard ve Pécuchet*'nin hem ihtişamlı hem de varla yok arası üslubu buna tanıklık eder. Öte yanda Mallarmé'nin karşı karşıya kaldığı diğer tür kayboluş, şiire özgü somutluğun/maddiliğin şiirin "ruhu" (*esprit*) içinde çözülüp gitmesine yol açmaktaydı.

Zira edebiyatın ve çelişkisinin bağrında yatan şey dilin kendi kendini amaç edinmesi veya yazının kendi üzerine kapanan bir alana dönüşmesi değil, yazılı harf ile yazının ruhu arasındaki gerilimdir. Bu gerilim, *inventio*, *dispositio* ve *elocutio*'dan oluşan eski şiir-belagat mimarisinin çökmesi ve geriye sadece *elocutio* düzleminin kalması sonucunda ortaya çıkmıştır. Biçimsel dil oyunlarına değil, söz sanatlarına yer veren bir düzlemdir bu. Söz sanatı, dilin kendisinden farklılaşmasıdır; sözcüklerin

135 Proust, 1908 yılı defteri, Philippe Kolb (der.), *Cahiers Marcel Proust*, no: 8. Paris: Gallimard, 1976, s. 67.

uzamından, ifade ettikleri şeyin uzamına doğru bir göndermedir. Yeni poetika, Antik Dönem şiirinin gizli bir bilgeliğe sahip olma iddiası Vico tarafından yerle bir edildiği anda ortaya çıkmıştır. Burada yıkılan şey, Homeros'un sadık takipçilerinin Platon'a ve filozoflara karşı savunduğu, pagan filozofların ise daha sonra Hristiyan Ahidine karşı savunduğu çifte alegorik zemindir. Vico karşılık olarak, bu şiirlerin gizli bir bilgelik içeren kitaplar olmadığını, birer şiirden ibaret olduğunu söylüyordu. Gelgelelim bu yanıtın tuhaflığını ve neden olduğu benzersiz zemin kaymasını hatırlamalıyız. Burada alaşağı edilmekte olan şey, şiir fikrinin ta kendisiydi. Bundan böyle şiirin özü, söylediği şeyden başka bir şey söyleyen, sözün özünü mecazlarla anlatan söz olarak tanımlanacaktı. Benzer şekilde, temsil karşıtlığı da başlangıçta ikiye ayrılıyordu: Bir tarafta, türlerden oluşan sistemin çözünmesiyle birlikte salt *elocutio*'nun gücünü temel alan konular arasında bir eşitlik hasıl oluyordu. Diğer tarafta ise, *elocutio*'nun kendisinden farklılaşması, söze yer açan şeyin derinliği gündeme geliyordu. İşte bu derinliğe genel bir ad vererek onu ruh (*esprit*) olarak adlandırmak mümkündür. Ancak bu derinlik aynı zamanda sözün gücünü elinden alarak onu yalnızca kendi ruhunun mecazi bir ifadesinden ibaret hâle getirir. Şiir, bir sağır-dilsiz şarkısıdır. Sessizce iletişim kuran ruhlar dünyasının hiyeroglifi, henüz mecazın içinde hapsolmuş durumda bulunan düşüncenin gecikmesi, topluluğun aynasıdır.

Edebiyat böylelikle iki yok oluş arasına sıkışır. Vico'nun poetikası, şiiri dilin bir tarzı hâline getirmekle, düzyazıyı şiirin amacı (*telos*) hâline getirir. Böylece temelini attığı sanat fikri, Hegel'in "sanatın ölümü," yani dilin bir anlamı bir biçim içerisinde ifade etme işlevinin ölümü olarak tarif ettiği şeyde radikal ifadesini bulacaktır. Tekdüzeliği/düzyazıyı şiirin yazgısı hâline getiren bu yaklaşıma Flaubert'in verdiği karşılık, düzyazının poetikasını, yani düzyazının mutlak kılınmasını öngören bir meydan okumadır. Düzyazının gücü, temsil düzenine özgü konular arasındaki hiyerarşiden özgürleşmenin yanı sıra, dilin söylediği şeyden farklılaşması anlamına gelen o "şiir"den de özgürleşmiştir. Düzyazının kendi şiirsel farkı olarak ortaya koyduğu şey, aslında bir boşluğun gücüdür; budalalığın bitmek bilmeyen tekrarının yarattığı boşluğu belli belirsiz biçimde oyan, ve nihayet onunla özdeşleşme noktasına varan bir güçtür bu.

Sözün içini boşaltan ustalık, böylelikle yazınsal projeyi lağveder, tıpkı, karşı cepheden, sözün içini dolduran derinliğin de yaptığı gibi.

Edebiyat bu iki yok oluş arasındaki gediğin içinde konumlanır: Bir yanda, Taine ya da Swedenborg'da olduğu gibi, şiiri yutarak kendi ruhuna dâhil eden, her yere yayılmış bir şiirsellik söz konusudur; diğer yanda, ortaya koyduğu farkın gelip geçiciliğinde yok olan, mutlaklaştırılmış bir düzyazı. Gelgelelim bu gedik bir yok-yer değildir. Aynı anda hem bir alan tarif eder, hem de bir sınır; hem içinde edebiyatın bayağı kanıtının yerleştiği taviz mekânları, hem de edebiyatın çelişkisine odaklanan radikal deneyler. Edebiyatın bayağılaşması—ki değer yargısı içeren bir terim olarak anlaşılmamalıdır bu—bir yanıyla edebiyatın birbiriyle çelişen iki ilkesinin nötrlenmesi demektir; diğer yanıyla, ve bu uzlaşmanın sonucu olarak, temsile dayalı poetika ile ifadeye dayalı poetika arasında sürekliliğin sağlanması, gerilimlerinden arındırılmış bir edebiyat tarihinin inşa edilmesi anlamına gelir.

İki ilke arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi nötrleştirmeye girişen bir edebî biçim ortaya çıkar, üstelik de bu çelişkiyi en başta keskinleştiren biçimin ta kendisidir bu: Türden yoksun bir tür olan roman. Romanın natüralist kolu, konuların birbirine eşitliği ile bütün şeylerin dil içerisinde kendinden bir nüsha meydana getirme gücünün bir araya gelmesine özellikle yatkındır. İfade üzerine kurulu romanın, dramatik temsilin yerine geçerek kurgunun tipik, örnek biçimi olarak kabul görmesi de bu sayede mümkün olur. İfade üzerine kurulu roman, tür ile konu arasındaki bağı terk etmekle birlikte, işlenecek konu, bir araya toplanacak karakterler, bir araya getirilecek durumlar ve uygun ifade biçimleri arasındaki bağı devralarak kendi amaçları doğrultusunda işler. Zola'nın delhizlerde yan yana getirdiği özneler karşısında "klasik" edebiyat yüz çevirebilir. Fakat Zola, her hâlükarda, *Notre Dame de Paris*'nin yazarının ya da *Duygusal Eğitim*'in yazarının unutmuş olduklarından şikâyet ettiği kurala riayet eder: Klasik söz adabı uyarınca, eğitmek, harekete geçirmek ve ikna etmek için yazar. Öte yandan, yeni edebiyatın müdavimlerine, Zola'nın sıradan yaşamın nesnelerini aktaran herhangi bir "muhabir" değil, bu nesnelerin gizli şiirselliğinin şairi olduğunu kanıtlamak güç olmasa gerektir: Gervaise, Coupeau ya da Lantier'nin sözleri sokaktan derlenmiş

ifadelerin birer kopyası değil, bu ifadelerin edebî dile yüceltilmiş biçimidir. Haller bölgesindeki ya da *Kadınların Saadeti*'ndeki tezgâhlar, sayfanın üzerine fırlatılmış birer gerçeklik kırıntısı değil, şeylerin modern şiiridir. Gerek Flaubert'in münzeviliğinin gerekse Balzac'ın kehanetinin onu hapsettiği ataletten kurtulan natüralist tasvir rejimi, içerisindeki her bir parçanın bütüne ait olduğu hikâyenin temsilî mimarisi ile, her bir bileşeni bütünün birer mikrokozmosu olan bir örgü üzerine kurulan poetikayı birbiriyle çakıştırır.

Böylelikle edebiyat, kanıtı içerisine yerleşip, kendi farkını bilfiil ortadan kaldırmaya girişebilir. Kurucu nitelikteki bütün kopuş anlarını içermek suretiyle edebiyat tarihinin sürekliliği inşa edilebilir. Gerek romansal düzyazının natüralist rejimi, gerekse ortak bir edebiyat hazinesinin oluşturulması, birbirinden bağımsız olarak aynı sonuca hizmet eder: normatif bir poetikadan tarihsel bir poetikaya geçiş. Geçmişin yapıtlarının şimdiki zamanda taklit edilecek birer model olma vasfını yitirmiş oluşu, neyin taklit edilebilir, neyin ise bundan böyle taklit edilemez olduğu arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Bu durum geçmişin yapıtlarının, türler arasındaki sınıflandırmayı da, şiirin barbar ve uygar çağları arasındaki ayrımı da geçersiz kılan ortak bir hazineye dâhil edilmesine olanak verir. Zola gibi Rabelais de, Shakespeare, Hugo ya da Racine kadar Euripides de, ait oldukları zaman ve yer itibarıyla, zamandan bağımsız olan o ortak gücün birer tezahürü olarak görülür. Bu ortak hazine içinde, yaratıcı dehanın ayrıcalığı ile onu yetiştiren ortamın benzersizliği arasındaki keskin karşıtlık, daha baştan denetim altına alınmıştır. Dehanın daima aynı zamanda bir yere, bir zamana, bir ırka ait bir deha olduğu söylenir. Lanson, yazarların tarihçesini, sözgelimi Taine ya da Renan'da tecellisini bulan, bir medeniyetin edebiyat tarihinden üstün tutabilir. Ancak ruh (*esprit*) her durumda baskın çıkar. Yapıt, yazarının ruhunun tezahürüdür, bu ruh ise asayişin ya da çalkantıların hâkim olduğu bir devrin, aristokratik zarafet ya da burjuva faaliyetinin hâkim olduğu bir mekânın, Akdeniz'in aydınlığından yahut kuzeyin düşsel dünyasından pay alan ulusal bir karakterin tezahürüdür. Büyük yazarlardan oluşan Pantheon ile bir medeniyetin ruhu birbirinde yansımasını bulur.

Çağdaş edebî üretim ve geçmişin mirasının yeniden sahiplenilmesi,

tam da bunları birbirinden ayıran gedik sayesinde, çelişkiden arınmış bir edebiyat fikrini paylaşabilir. Ancak çelişkinin yokluğu zıtlıkların nötrleştirilmesinden başka bir şey değildir. Bu yüzden de, mantık gereği, edebiyat eylemini kendisiyle tutarlı kılmak, onun tek bir temel ilke olarak yürürlüğe konmasını sağlamak yönündeki her girişim başarısızlığa uğrayacaktır. Sembolist köktenciliğin nasıl tam da böyle bir girişime örnek olduğunu, ve edebiyatın ruhun yaşamı içerisindeki saflığını savunma çabasında Mallarmé'nin nasıl ortadan yiten bir edebiyatın paradoksuyla boğuştuğunu gördük. Mallarmé'nin şiirini zor ve nadir kılan şey her şeyden önce budur. Ruhun tiyatrosu ile düşünen bir niteliğe bürünen sayfa arasındaki özdeşlik, sembolizmin programının "delilik" kabilinden başarısı olarak görülebilir: ruhun (*esprit*) yaşamının kendi kendisine sunumu olan bir şiir. Gelgelelim İdea'nın "misillemesi" de olabilir bu: İdea'nın kendi kendisine sunumdan imtina ederek kendine özgü yapıntısını ortaya koymasını sağlayan bir yapıntı.[136] Sayfanın üzerine gemi biçiminde resmedilen gemi hakkındaki şiir her ikisi de olabilir. Mallarmé'nin son sözü, Ruh'un deliliğinin ya da bu deliliğin parodisinin—Ruh'un ortaya çıktığı bütün durumlarda sanatın yapıntısını tekrar ele geçirmekte gösterdiği maharetin—muğlaklığına dayanır. Sonuç olarak, sembolizmin lağvedilişinin iki temel biçimi olan Gerçeküstücü radikalleşme ya da Biçimci eleştiri, bu muğlaklığa çözüm getirir.

Bunların ilki, "Sürrealist Araştırmalar Bürosu"nun ortaya koyduğu üzere, edebiyatın ölü harfine karşı ruhun güçlerinin ele geçirilmesini savunur:

"Edebiyatla görecek hiçbir işimiz yok.

"Fakat herkes gibi biz de gerektiğinde ondan faydalanmayı pekâlâ biliriz.

"*Gerçeküstücülük*, yeni bir ifade aracı olmadığı gibi, şiirin metafiziği de değildir.

---

136 Örneğin Mallarmé'nin şu iki ifadesini kıyaslamak mümkün: *Coup de dés*'yi Valéry'ye gösterirken söylediği ünlü söz: "Sizce de bu deliliğin ürünü değil mi?" (Variétés. Œuvres. Cilt I. Paris: Gallimard, 1975, s. 625); diğer yanda, "yılankavi ve çelişkili çırpınışlarıyla fikir, bir balık kuyruğunda son bulmayı seve seve kabullenir" (Mallarmé, "Solitude," *O.c.*, 2. s. 408).

"Ruhun *ve ruha benzeyen her şeyin* özgürleşmesinin bir aracıdır."[137]

Ruh adına edebiyata karşı ilan edilen bu savaş, kuşkusuz "Sürrealist Araştırmalar Bürosu"nu yöneten kişinin, yani Antonin Artaud'nun izlerini taşır. Bunun yanı sıra, salt Gerçeküstücü ekolün formülü olması bakımından değil, saf edebiyat anlayışının hem gerçekleşmesi hem de ters yüz edilişi olarak da genel bir öneme sahiptir. Sembolist dönemin saf edebiyatı, mecazi bir dil konumundan düşünceyi doğrudan ifade eden dil konumuna taşınmış bir edebiyattı: Hegel'e göre kendisine geri dönen bir düşüncenin aracı olan önemsiz işaretlerin dili değildi bu elbette. Düşüncenin ilksel ritmlerine, hareketinin hızına ve izlediği güzergâha el koyduktan sonra tarif eden, eğiten ya da akıl çelen bir söz biçiminde sabitlenen bir dildi. Bu ritimler Mallarmé'nin akılcılığı çerçevesinde "mantığın ilkel şimşekleri"nin ritmi olmaya yöneliyordu. Sembolizm, antroposofi ya da buna benzer bir gizemli doktrinle ittifak yaptığı vakit, bu düşünce ritmleri Andreï Biely'nin *Kotik Letaïev*'de sözünü ettiği "Anaların deniz dünyası"nın fokurdayan köpüğüne dönüşecekti. Bilincin ve benliğin bir anlığına yüzeye yükseldikten sonra yeniden Ruh'un dünyası içinde yitip gittiği kozmik hareketler biçimini alacaktı: "Kelam'ın güneş gibi infilak edeceği" ve "kavramların, sözcüklerin ve anlamın buzlarının kırılıp her anlamda ayağa dikeleceği gün."[138] Sembolist biçim böylece yapıtın biçimi olmayı reddediyor, kendisini yaşamın biçimi olarak sunuyordu.

"*Ruh*'a doğru gidiyoruz. Bu dile getirdiğim, çok kesin bir kehanettir." Rimbaud'yu takip eden kuşak, *Cehennemde Bir Mevsim*'in kinaye dolu kehanetini lafzi anlamıyla alır ve onu "Düşünülüyorum" [*On me pense*] sözünün ve uyandığında kemana dönüşen ağacın şaşırtıcı etkisinin bir benzeri olarak görür. Edebiyat, kendisini dünyanın nesnelerine dair muhabirlikten ayıran hareketin son noktasında, ruhun keşfine tanıklık eden şeye dönüşür. Ruh, aslında, şiirsel ifadeyi, söylem ve yapıtların kompartımanlara ayrılmış dünyasından söküp alarak onu yeniden yaşama, dilin ve düşüncenin o kadim deneyimine iade eden şeydir. En mahrem

137 27 Ocak 1925 tarihli bildiri. Maurice Nadeau (der.) *Documents surréalistes*. Paris: Editions du Seuil, 1948, s. 42.

138 Andreï Biely, *l'Âge d'homme*, 1973, s. 195.

düşüncenin bile dışarısıyla özdeş olduğu, sözün en yüce gücünün, kadim bir mırıltı içerisinde eriyip gitmesinden ayırt edilemediği bir deneyimdir bu. "Benim içim boş: Bende olan ne varsa dışımdadır: Tek tek hepsi filiz verdi ya da kabuğunu kırdı. O yaşıyor, o dans ediyor, o dönüyor. 'Ben,' 'benin dışı'na dönüştü.... Bu Ruh'tur. Ben Ruh'un içindeyim."[139] O hâlde "düşüncenin çıplak biçimi" onun kendisinden kaçışının çalkantısıdır. "Ruhun ve *ona benzeyen her şeyin* özgürleşmesi"dir bu. Eğer ruh bir çözülme ise, ruha benzeyen şeyin adı deliliktir. Ruhun özgürleşmesi eski temsilin tam karşıtını sunar; ne ifade, ne biçim, ne de müziktir bu, şizofrenik çözülmedir.

Edebiyat, ruh ve delilik arasında böylece karmaşık bir çekim ve itme ilişkisi baş gösterir. Ruhun Sembolist ya da Gerçeküstücü serüveni, edebiyatın ölü yapıtlarının aksine, kendi kaynağına dönen; yapıtı ruha, ruhu ise yaşamın gizli, sağır ve yabancı güçlerine havale eden bir düşünce ve dil deneyimine arka çıkar. Fakat ruhun bu hareketi bir yandan, edebiyatı, sözün kendi gücünün yeri olarak tarif ettiği yerden farklı bir mekâna doğru yönelten gerilimin parçasıdır. Diğer yandan, yapıtı yaşamın şizofrenik güçlerine sevk eden hareket, merkezî bir noktada zıt yöndeki bir hareketle, delilikten edebiyata, ruhun maruz kaldığı çözülmeden edebî söz aracılığıyla benliğin yeniden zapt edilmesine yönelen hareketle karşılaşır. Artaud'nun imzasını taşıyan ruhun özgürleştirilmesi manifestosu, onun Jacques Rivière ile olan diyaloğunda tanık olunan tuhaf köşe kapmacadan bağımsız olarak okunamaz. Artaud, kendisine şiirlerini gönderdiği ve onları yayımlanmaya uygun bulmayan edebiyat dergisi editörünü, metinlere "edebî bir önyargı" ile yaklaşmakla suçlar. Bunlar birer edebî metin değil, Artaud'nun manevi varlığının birer tezahürüdür, yani, sözcüklerin kendisinden gizlendiği bir düşüncenin, kendi kendisinden kaçan bir düşüncenin izleri. Rivière'ye edebî bir yapıttan ziyade "bir akli vaka" teslim ettiğine inanmaktadır Artaud. Oysa bu iddiası bir yanlış anlamadan kaynaklanır gibidir. Çünkü Rivière'nin ilgi duyduğu ve ortaya çıkardığı şey, tam da bu "vaka"dır, yani ruhun normal işleyişi—ruhun normal anarşisi olarak da adlandırılabilecek olan

139 A.g.y., s. 179.

bu alan Valéry için de bir inceleme konusudur—ile bu anarşinin patolojisi, yani onu durduracak hiçbir engelle karşılaşmadığı takdirde ruhu çözülmeye kadar götüren serbest yol arasındaki bıçaksırtı sınır. Gerçeküstücülerin "edebiyat"ın sefil yapıtlarına karşı savunduğu bu saf ruh, Rivière için deliliğin, önündeki engelleri aşamadığı için kendi üstündeki kontrolünü yitiren bir düşüncenin felaketidir.. Sonuç olarak Rivière, Flaubert'in histeri ile yapıt arasında kurduğu karşıtlığı devralarak keskinleştirmektedir. Artaud'nun reddettiği şey, işte tam da bu karşıtlıktır. Düşüncesi ile onun artıkları olan şiirleri arasındaki gedik, düşüncesinin ve bu *düşüncenin ürünü olan* şiirlerinin "*gerçek* değerini, asıl değerini" hesaba katmayı gerektirir. Artaud bu gerçek değere bir ad verir: *Yazınsal* bir değerdir bu. Yani edebî birer yapıt olmayan bu şiirlerin "yazınsal olarak var oluşu"nu (*existence littéraire*) savunur. Bizzat hastalığını tasvir etmek yoluyla, "yazınsal olarak var olan bir ruh"a sahip olduğunu kanıtladığını düşünmektedir. Riviére'nin aralarında geçen bu diyaloğu mektuplardan oluşan bir roman olarak yayımlamak, yani "bizzat yaşamın çığlığı olan bir şeyi edebî (*littéraire*) düzleme taşımak"[140] yönündeki önerisini yine bu "yazınsal" (*littéraire*) var oluş adına reddeder. O hâlde edebiyat, hem ölü harfin yarattığı bir yanılsama olduğu gerekçesiyle ruhun yaşamını savunmak adına mahkûm edilir, hem de bu yaşamın hastalığına karşı direnen şey olması dolayısıyla sahiplenilir. Edebiyat, kendisini onun yazgısı gibi sunan, yapıtı dışsal olmakla suçlarken kendisini yaşamın biçimi olarak sunan deliliğin karşısında direnen şeydir.

Böylece yapıt ile yapıtın yokluğu arasında tuhaf bir ilişki oluşur. Foucault'nun dediği gibi, yapıt ve deliliğin birbirini ittiği doğrudur gerçi. Fakat yapıtın delilikten uzaklaşması ancak bütün özerkliğinden vazgeçerek kendisini düşüncenin izi olarak sunması yoluyla mümkün olur. "Yazınsal" (*littéraire*) ifadesi, Artaud'da bir düşünce durumunu ya da bu duruma tanıklık eden şeyi niteleyen bir sıfat konumundadır. Rivière'nin ona yaptığı öneriyi kabul etmesi bu yüzdendir: şiirler yerine mektupları yayımlamak, şiirlerden birkaç alıntıyı mektupların açıklaması olarak kullanmak. Bir şaire herhâlde bundan daha küstahça bir

140 25 Mayıs 1924 tarihli mektup, Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*. Paris: Gallimard, 1968, s. 38.

öneri yapılamaz. Oysa Artaud öneriyi coşkuyla kabul eder. Böylece Rivière'nin onun hakkındaki yargısını da dolaylı olarak kabul etmiş olur: Hastalığına dair yaptığı berrak tahliller, hastalığın sonuçlarına delalet eden şeyden [şiirlerden] daha değerlidir. Fakat bu yargıyı kabul etmesi, hem mektupların hem de şiirlerin onun gözünde "yazınsal" var oluşuna eşit derecede tanıklık etmesinden, bu var oluşun birer izi olmasından ileri gelir. Gerek mektup gerekse şiirler, tam da onları yapıttan ayıran ve yaşamın kendi kendisiyle gördüğü hesaba dâhil eden mesafe nedeniyle edebîdirler: "bin yılların felaketinden doğan bir acının hakikatinden ayrılamayacak olan o ufak sarsıntı."[141] Fakat burada söz konusu olan salt kişisel bir mesele değildir. Yaşamın kendi kendisiyle gördüğü hesap, belki de ne yazar Artaud'nun sözünü ettiği büyük kozmik dram, ne de birey Artaud'nun hastalığıdır. Sembolizmin edebiyatın ilkesi olarak savunduğu asli dilin çelişkisidir bu aynı zamanda. "Mükemmelliğimizin en üst düzeyi"ne dair bir arayışın aşırı biçimidir. Bu arayış Mallarmé'nin sözünü ettiği "merkezî boşluk"a, şiirin özündeki o mitolojik boşluğa ulaşır, ki burada hastayı, hastalık hakkındaki söz ve düşünceden ayıran boşlukla karşılaşılır. "Ruhun hastalığı" aynı zamanda, edebiyatın özerkliğini edebiyata "ait" olan dilin radikal heteronomisine doğru taşıyan gerilime sınır teşkil eder.

Edebiyatla delilik arasındaki bu yakınlık iki biçimde ele alınabilir. İlki, gerçek deliliği sahtesinden ayırmak, yani aynı zamanda yapıtın dilini yaşamın dilinden ayırmak yoluyla, edebiyata ait olan alanı edebiyata iade etmektir. Biçimci girişimin özünde yatan budur. Biçimci yaklaşım, kolaycılığa kaçılarak, dilin kendi kendisini amaç edinmesi gibi bir sapkınlıkla bir tutulmuş, sanki gizli ve utanç verici kaynağı oradaymış gibi Novalis'in, kendisinden başka bir şeyle meşgul olmayan dil formülüyle ilişkilendirilmiştir.[142] Oysa "kendi kendini amaç edinme" kavramı, romantik çelişkinin—yani temsile dayalı poetikanın *inventio*, *dispositio* ve *elocutio*'dan oluşan üçlemesinin elocutio düzlemi üstüne çökmesini

141 Antonin Artaud, J. Prével'e mektup, *Oeuvres complètes.* Cilt XI. Paris: Gallimard, 1974, s. 250.

142 Tzvetan Todorov'un Fransa'da titiz bir biçimde takdim ettiği teorileri lağvetmekte gösterdiği telaş için bkz. *Critique de la critique: un roman d'apprentissage.*

etkileyen ikiliğin/bölünmenin—ikirciksiz, tek bir terime indirgenmesinden başka bir şey değildir. "Kendi kendini amaç edinme," aslında karşıt amaçlar (*teloi*) arasındaki bir gel-gitten, romantik dilin alternatif kutuplarını oluşturan Swedenborgvari gizemli dil ile Schlegelvari nükte (*mot d'esprit*) arasında uzanan mekânın katedilmesinden başka bir şey değildir. Biçimciliğin özü, sembolizmde görüldüğü biçimde yapıtın ruhun mistik kaosu içinde dağılıp gitmesine karşı, nükteli bir üslup temelinde yapıtın özerkliğini savunmaktır. Biçimcilik elbette romantizmin başlangıç formülüyle ilişki kurar, ancak bunu bir karşı yorum üretmek adına yapar. Bu ters yüz ediş özellikle, Biçimci bir Rus teorisyenin, Viktor Şklovski'nin, sembolist yoruma örnek oluşturan bir romanı, hemşehrisi Andreï Biely'nin *Kotik Letaïev* yapıtını ele aldığı noktada belirginlik kazanır. Bir çocuğun dile ve bilince doğuşunun öyküsü, Biely için aslında antroposofik doktrini sahneye koymak, dilin güçlerini kozmik söylencelerin o engin, kadim deniziyle ilişkilendirmek için bir vesile sunuyordu. Şklovski'nin analizi ise dilin kökenine dair bu kıssaya çift cepheden karşı çıkar. İlk olarak, Biely'nin girişiminin merkezinde duran çelişkiyi ortaya serer. Yapıtı, ruhun kozmik hareketiyle özdeşleştirme arzusu, bu arzuyu gerçekleştirmek için başvurulan kurgusal, mecazi, sözel malzeme tarafından tersine çevrilir. Yazar, sembollerini söylencelerin engin, kadim denizine doğru fırlatır, ancak yapıt, kendine özgü mantığı gereği, aksi doğrultuda ilerler. Kadim denize yöneltilen o devasa sembol tomarını dil oyununun içine çeker. Bu sembol yığınından "yaşamın" dilinin karşıtı olan mecazi bir dizi, sözel imgelerden bir yapı oluşturur. Yapıtın mantığı her sembolü bir mecaz (*trope*) değerine indirger. Daha ötesi, mecazın ne olduğunu yeniden yorumlamak ister. Burada mecaz, klasik üslupta olduğu gibi düşüncenin açıklaması değildir. Bununla birlikte, Vico'nun tanımladığı biçimiyle dilin ve düşüncenin kökensel biçimi de değildir. "Ozanın görevi, belli bir fikri sözcükler aracılığıyla ifade etmek değil, bir dizi sesi aralarında belli bir ilişki olacak biçimde düzenlemektir, ki bu ilişkiye biçim adı verilir."[143] Dilin kendisiyle arasındaki gedik, dilin ikiye bölünmüş zemini değil, dilsel öğelerin yeniden dağılımıdır.

143 Viktor Şklovski, "Littérature et cinématographie," *Réssurection du mot*. Gerard Lebovici. 1985, s. 98.

Bu gedik, anlamlandırma (*signification*) unsurlarının yerini değiştiren, anlamın hareketini yavaşlatan ya da hızlandıran, alışıldığın dışında bir konuşma tarzı, bir biçim üretir. Kendisini olduğu gibi ortaya koyan dilsel bir dizilimdir bu. Sonsuzluğa ilişkin bir sembol sunmak isteyen Biely, yalnızca bir karakter, yani belli bir sözel formül üretmekle kalmıştır.

Dili kadim engin denize geri döndüren sembolist söylencenin karşısına, dile adım atmaya dair alternatif bir söylence konabilir. Ruhun antroposofisinin epik destanına dayanak sağlayan küçük çocuğun karşıtı olarak, Tolstoy'un *Kholstomer*'inde dile gelen ve insanların *benim* zamirini kullanırken ne kastetiklerini anlamaya çalışan o at ele alınabilir. Bu kurgusal karakter, her nesneyi, insan sanki onu ilk kez görüyormuş gibi tasvir etmeyi ve her hadiseyi "sanki ilk kez ortaya çıkıyormuş gibi"[144] ele almayı mümkün kılan tekilleştirme sürecinin eş değeridir. *Elocutio*'nun başat konumunu bu açıdan anlamak gerekir: Gerek kurgunun iskeleti, gerekse karakterler ve olaylar, dil oyununa ait bir yapı sergilerler. Karakter, sözden menkul bir imge, bir konuşma tarzıdır; olayların düzeni, bir bilmece ya da söz oyununun gelişimini sergiler. Olaylar ve karakter kümeleri, paralellik ve karşıtlık ilişkileri üzerinden gelişir, ki bunlar kafiye düzenine ait ilişkilerdir. Kompozisyonun kendisi de gelişkin bir mecazdır. Her romanın asıl konusu, bu gelişimin kendisidir. Roman türünün mükemmel bir örneği olan diğer bir çocukluk öyküsü, *Tristram Shandy*, buna örnektir. Anlatıcının doğumundan önceki yaşamını konu alan sonsuz bir konudan sapma [istitrat] (*digression*) biçimindeki alaycı anlatı, bizzat romansal biçimin takdimine dönüşür, ki her romanın asıl konusunu oluşturan da bu biçimdir.

Şiir diline özgü bu dinamik kendi otonom yasalarıyla gerek ruhun anarşisine gerekse yaratıcının iradesine hükmeder. Gelgelelim bu yasalar kendi kendisinin ayna görüntüsü olan bir dilin yasaları değildir. Dilin "kendi kendini amaç edindiği"ni ileri sürmek, sorunu ıskalamak olur. Şklovski'nin Tolstoy'un anlatısında bulduğu "Biçimci" (*formaliste*) poetika, Voltaire'in Huron'unun militan poetikasına özdeştir. Şklovski'nin Chekov'un ilk dönem novellalarında önce yanıltıcı bir görüntü

144 "L'art comme procédé," Sur la théorie de la prose, *L'Age d'homme*, 1973, s. 17.

yaratıp, çözüm bölümünde bunu dağıtan sürece dair analizi ise, bu süreci, Poe'nun övgüyle sözünü ettiği, hesaplanmış bir etki yaratan bir poetikaya indirger. Fakat bu poetika da temelinde, Aristoteles'in karakterin kabahati üzerine kurulu entrika olarak tanımladığı şeyden, nüktedan sözün sergilediği yapıya bire bir karşılık gelen trajik entrikadan başka bir şey değildir.[145] Mallarmé'nin bütün çabası yapıntıya dayalı bu poetikayı, sembolizmin özsel dil teorisiyle birleştirmeye yönelik çelişkili bir arzu olarak görülebilir. Biçimcilik ise bu çelişkiyi çözer: Şiirsel dile ait süreçler, başka bir anlam kipinin işlemesini sağlayan süreçlerdir. Dilin, bilakis, normal işleyişini ortaya sermek yoluyla anlam ürettiği; söylediği şeyin arkasında kaybolduğu, farklı bir biçimdir bu. Biçimci (*formaliste*) yaklaşıma göre biçim, ilke olarak beyit, epigram ya da cinastır. Fakat dilin bu ikinci kaynağı bizzat deneyim dünyasına aittir. Bu yaklaşımda iletişim kuran insanın karşıtı olarak öne sürülen şey dilin yalnızlığı değil, oyun oynayan insandır [homo ludens]. Yazı sanatı, hoş sözler sarf eden, düşünmeden mecazlar üreten—Samandan Kapının ya da herhangi bir kapının kilidini açan—bu oyuncul insanı, kendi modeli olarak tekrar tekrar keşfedecektir.

Şu hâlde sembolist çözülmeye karşı çıkan şey, Romantik dil ve edebiyat teorisine has kendi kendini amaç edinme şiarının nihai başarısı değildir. Daha ziyade, Poe'nun yapıntı üzerine kurulu poetikasına ve Stern'in fantazisine atıfta bulunan, modern Aristotelesçilik benzeri bir şeydir: Kurguyu, sözcükleri işlevinden ve sonuçları öngörüden ayıran nüktenin verdiği haz olarak tanımlayan bir görüş. Romantik devrim sayesinde temsilin türlere getirdiği kısıtlardan özgürleşen, böylece kendisi de Romantizmi sembolün ipoteğinden kurtaracak güce kavuşan bir Aristotelesçilik. Böylece türlerden oluşan bir poetikaya ve bir yaşam-poetikasına karşı Aristotelesçi-Romantik bir biçim poetikası ortaya çıkar: Epigramdan menkul şiir, cinastan menkul öykü, beyitten ya da konudan sapmadan menkul roman. Her hikâye, tıpkı her mecaz gibi, bir

145 "Nükte, çoğunlukla mecazı, ayrıca dinleyiciyi şaşırtma gücünü devreye sokar; dinleyici, tam da farklı bir beklenti içinde olduğundan kendisine sunulan yeni fikrin daha çok etkisi altında kalır. Zihni kendisine sanki şöyle demektedir: 'Evet, doğru; bu benim hiç aklıma gelmemişti.'" (Aristoteles, *Retorik*. İng. Çev. W. Rhys Roberts. III. Kitap, 11. Bölüm, 1412 a; İngilizce çeviri esas alındı).

nüktedanlıktır. Bu nedenle şiirin, dilin bir tarzı olarak tanımlanması, yalnızca konular arasındaki eşitlikle değil, hikâyelerin eski gücüyle de tutarlıdır. Edebiyatın özü, genel olarak dilin oyuncul bir kullanımı olarak tanımlanabilir. Eskinin "fantazi" sözcüğüyle yeni "teknik" sözcüğünün eş değer hâle gelmesi bu sayede mümkün olur.

Böylelikle yazı ile yazının ruhu arasındaki edebî çelişki, iki ayrı kutba doğru yönelir: Bir tarafta, edebiyatın hakikatini, yapıtların dağılıp gitmesinde ya da imkânsızlığında ortaya koyan bir çözülme gücü olarak ruh. Diğer taraftaysa, oyun ruhuna, dilin olanaklarının sistematik olarak araştırılması yoluyla her daim yeni biçimler yaratma kapasitesine dönüşen ruh. Edebî söz, bir yanda, kutsal bir *pathos*'un ifadesine, konuşan bir varlık olma durumunun radikal bir deneyimine dönüşür. Diğer yanda, oyun oynayan ve inşa eden insanın kapasitesini ortaya koyar. Bir bakıma saf eylem ya da konuşan varlığın saf tutkusu biçimini alan edebiyatın bu iki figürü, Romantizme özgü iradi-gayri iradi yapıtın çelişkisini oluşturan iki terimin iki karşıt kutupta sabitlenmesinden başka bir şey değildir. Edgar Poe ve Antonin Artaud adlarında timsalini bulan bu iki figür, bugün bile edebiyat üzerine karşıt söylemleri beslemeyi sürdürmektedir. Gelgelelim aralarındaki bu karşıtlığa rağmen bu iki figür ortak bir etki üretir: Edebiyatın umutsuzca denetim altına almaya çabaladığı iç çelişkisini, biçimin zorunluluğu ile konuya karşı kayıtsızlık arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırır. Böylelikle edebiyatın ağırlık merkezini yapıtın kendisinden, edebî deneyime özdeş kılınan bir konuşan varlık fikrine doğru kaydırır. Bu temelde, ruha yem olan insanın saf *pathos*'u ile biçim yaratan insanın oyuncul eylemi, kıssalar üreten insan gibi ortak bir figürde buluşur.

Bütün sanat biçimlerinin içerisinde çözüldüğü ruhun radikal biçimde deneyimlenmesi ile her tür dilsel malzemeden biçim üreten ruhun oyununun büyüsü böylece birbirine eş değer hâle gelir. Nitekim, ilk *Gerçeküstücü Manifesto*'nun üzerinden otuz yıl geçtikten sonra Breton, *oyun*u gerçeküstücü faaliyetin özü olarak tanımlayacaktır.[146] Fakat

146 "Bu faaliyeti kimi zaman, savunma amacıyla, "deneysel" olarak nitelendirmiş olsak da, onda her şeyden önce daima bir eğlence ararız" ("L'un dans l'autre," *Poésie et autre*. Paris: Le Club du meilleure livre, 1960, s. 299).

hemen ardından, Huizinga'yla[147] birlikte, oyunun kendisinin de "kozmos içindeki konumumuzun mantık-üstü niteliği"ni sergilediğini, ve şiirsel niteliğin bilinçli yönlerinin de "oyunun bu ilksel niteliği"nden ileri geldiğini ekleyecektir. Formül oyunu ile çözülme deneyimini birbiriyle örnek biçimde uzlaştıracak olan ise, elbette Deleuze'ün kıssalar üretme (*fabulation*) kavramıdır. Kafka'nın novella Gregor Samsa'nın geçirdiği dönüşüm, ya da Melville'in öyküsünde kâtip Bartleby'nin inatçılığı, Deleuze'e göre, Şklovski ya da Edgar Poe'nun kastettiği anlamda birer "formül" olmanın yanı sıra, *Kotik Letaïev*'de olduğu gibi, iki evren arasındaki geçişin mitolojik birer figürüdür. Deleuze Bartleby'nin "yapmamayı tercih ederim" sözünü, hem formülün, yani linguistik bir formüle dönüşen insanın saf komik gücü olarak okuyacaktır, hem de "psikozun, rüyasının peşinden giderek, bundan böyle babanın dolayımından geçmeyen, baba işlevinin enkazı üzerinde inşa edilen *evrensel bir kardeşlik işlevi* tesis ettiği" o büyük söylencelerden biri olarak.[148] Kıssalar üretme fikri böylelikle yapıntı üzerine kurulu sanat ve ruhun yaşamsal deneyimi olarak ayrışan iki kutbu birbirine bağlar. Yazar hem bir sihirbazdır hem de doktor, kendi hastalığının doktoru. Edebiyat hem bir formüldür hem de söylence, hem bir kıssalar üretme oyunudur hem de psikotik bozukluğun paranoyak bozukluğu tedavi ettiği bir klinik.

Ne var ki edebî verinin yorumu böylelikle, onu formül ve söylencenin oyununa, biçim ve klinik hakkındaki söylemler arasına hapsetmek suretiyle, edebiyatın özünü ve edebî yapıtların paradoksal matrisini oluşturan şeyi, yani yazılar arasındaki savaşı örtbas etmiş olur. Yapıtın, edebiyatın özünü gerçekleştirmeye girişmesinden, ve kendisini bu girişimin ilkesi olarak sunan "manevi (*spirituelle*) yaşam"a rastlamasından bu yana içinde taşıdığı gerilimi ortadan siler. Proust'un sorgulaması bu siliniş bağlamında anlam kazanır: Edebiyatı "ifadenin ağırlığı" ile

147 Hollandalı tarihçi Johan Huizinga, *Homo Ludens*'in (1938) yanı sıra, 17. yüzyıl Hollanda tarihi ve Hollanda-Kuzey Amerika karşılaştırmalı tarihini konu alan, *Dutch Civilisation in the Seventeenth Century* ve *America: A Dutch Historian's Vision from Afar and Near* gibi İngilizceye tercüme edilmiş kitapların da yazarıdır (ç.n.).

148 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, 1993; s. 101. *La Chair de mots* kitabının "Deleuze et la littérature" başlıklı bölümünde bu metin üzerine daha derinlikli bir tartışma sunmuştum.

"konunun hafifliği" arasındaki çelişkiden nasıl kurtarmalı? Fakat aynı zamanda edebiyatı kendi ağırlığına karşı, edebî yapıtları ruhun gecesi içerisinde yokoluşa sürükleyen o ağırlığa karşı nasıl korumalı? Proust'un yapıtının örnek niteliği, edebî unsurların, biçimin tesadüfi oyunu ya da ruhun kutsal *pathos*'u içerisinde gözden kaybolmak üzere olduğu bir sırada edebiyatın çelişkisinin bütün bir tiyatrosunu yeniden sahneye koymasından ileri gelir. Saf eylem ile saf *pathos* arasındaki oyunun yeniden dağılımı da, yapıtın kendisinde, yapıtın biçimiyle içeriğini birbiriyle çakıştırma arzusunda gerçekleşir. Proust'un çelişkili beyanları bu bakış açısından değerlendirilmelidir. Aslında, bilindiği gibi, Proust'un mektuplaşmalarında ve onunla yapılan söyleşilerde, keza *Yakalanan Zaman*'da geliştirilen kurallı şiir sanatında, bir önermenin bir diğeri tarafından yalanlanmadığı, ya da mantık açısından muğlak veya tutarsız oluşunu ele vermediği vaki değildir. Proust bize *Kayıp Zaman*'ın kurgusal bir yapı, her şeyin, kendisini ortaya koymak üzere yazar tarafından icat edildiği "dogmatik" bir yapıt olduğunu söyler. Fakat bu kitap "zerre kadar akıl yürütme içeren bir yapıt değildir," çünkü en küçük ayrıntısı dahi Proust'a duyuları tarafından sunulmuştur.[149] "Teoriler içeren bir kitap, üzerinde hâlâ fiyat etiketi bulunan bir nesne gibidir." Gelgelelim bu önermenin kendisi de, sayfalar boyunca geliştirilen bir teorinin parçasıdır. "Duyu algılarımızı, yasaların ve fikirlerin birer işareti olarak yorumlamalıyız." Peki bir yasanın işareti tam olarak ne anlama gelir? Kitap bir katedraldir, daha doğrusu, yeni parçaların eklenmesiyle yavaş yavaş ortaya çıkan bir elbise. Peki ama bir elbisenin bu şekilde dikildiği nerede görülmüştür?

Proust'un her formülünde beliren bu çelişki ya da muğlaklıkları ele almanın basit bir yolu vardır. Yapıtı, yazarın onun hakkında söylediklerinden ayırmak ve aradaki tutarsızlıktan Proust ile yapıtı arasına giren dönemin ideolojik merceklerini sorumlu tutmak. Fakat bir yapıtın ne derece olanaklı olduğu sorusunun asıl konuyu oluşturduğu bir romanda, yapıtın kendisinin nerede bitip, yapıta dair bilincin nerede başladığı nasıl ayırt edilebilir? Bunun için yapıttan, yapıt hakkında yürütülen

149 Elie Joseph Bois ile söyleşi, *Texte retrouvés* içinde. P. Kolb (der.), *Cahiers Marcel Proust*. No: 3. Gallimard, 1971, 218.

bütün tartışmayı da, bu tartışmayı örneklendirmeyi amaçlayan bütün epizotları da ayıklamak gerekir. Bu ise, yapıtı kendi başına ele almak isterken yapıtın iskeletini çökertmek anlamına gelir. Ortada bir çelişki varsa, yapıt ile bilinci arasındaki ilişkide değil, bizzat yapıtı meydana getiren ilkede aranmalıdır. Üstelik bu çelişki, edebiyatın kendi çelişkisinden kaynaklanır. Proust edebiyatı tutarlı kılmak, edebiyatın biçimine tekabül eden içeriği sunmak arzusundadır. Gelgelelim bu arzu gerek biçim gerekse içeriğin bölünmesine/ikilenmesine, her birinin çelişkisinin diğerine göndermede bulunmasına yol açar. Fakat tam da yapıt ile ruh, rastlantısal olanla zaruri olan, kasti olanla kasıtsız olan, yapıntı ile *pathos* arasındaki bütün çelişkilerin dönüp durmasını sağlayan bu sonsuz karşılıklı gönderme içerisinde yapıt, kendi dinamiğine, bizzat edebiyatın çelişkilerinden kaynaklanan o dinamizme kavuşur.

Proust'un hareket noktası, söylenen şeyin önemsizliği ile biçimin zaruriliği arasındaki çelişkiyi alaşağı etmektir. Yapıtın zaruri içeriğini oluşturan o uç deneyimleri ne yapmalı: kaldırım taşları arasındaki eşitsizlikten doğan neşe, bir pencereyi örten yeşil kumaş parçasının görüntüsünün kışkırttığı heyecan, artık hiçbir şey söylemeyen ağaçlara veda etmek? "Bunları bir romana mı dönüştürmeli, yoksa felsefi bir incelemeye mi, ben roman yazarı mıyım?"[150] Hem rastlantısal hem de zaruri olan bu deneyimlerin sunduğu malzeme sayesinde edebiyat, onu çifte açmazdan—Flaubert'de olduğu gibi, yüzeysel bir konunun, biçimi de kendi ehemmiyetsizliğinin içine sürükleyişi; Mallarmé'de olduğu gibi, zaruri konunun yazıyı felç edişi—kurtaran içeriğine kavuşur. Fakat içeriğe ilişkin soru, biçim hakkındaki soru üzerinden tekrar karşımıza çıkar. Sırf kişisel bir soru değil (insan "hayal gücüne sahip değil"ken nasıl roman yazabilir?), aynı zamanda genel bir sorudur bu: Edebiyatın malzemesi ile biçimi arasındaki birliği gerçekleştirecek bir "sanat biçimi" nasıl düşünülebilir? Balzac misali, bir yıldırım gibi çakıp sönen kehanet ile bitmek bilmez gevezelik arasındaki kopukluğa düşmeden, Flaubert'in "yüzeyselliği" nasıl aşılabilir? Elbette *Binbir Gece Masalları*'nın iyi bir okuru olan Proust, her iki kapıyı da açacak anahtara, hem

150 A.g.y., s. 61.

içeriğin mağarasını aralayacak olan parolaya (*izlenim*), hem de biçime erişmeyi sağlayan şifreye (*mimari*) sahiptir. Ne var ki, bu sihirli sözcüklerin her biri, diğeriyle çelişir gibi görünen bir poetikayı peşi sıra getirir. Ayrıca her biri yapıta, diğerininkiyle çelişen bir mantık yükler. İzlenim her an için geçerli olabileceği gibi hiçbir zaman geçerli olmayabilecek bir anahtar sunar, mimari ise kapının açılması gereken yegâne ânı belirler. Fakat aynı zamanda her biri kendi içinde bölünmeye/ikilenmeye mahkûmdur: İzlenim, saf duyu algısı ile nakşedilmiş olan metin arasındaki, içeride olan ile dışarıda olan arasındaki imkânsız alaşımı ifade eder. Mimari ise, hacimler arasında kurulan bir denge olduğu kadar sembollerden meydana gelen bir ormandır; hem kilisedir hem de pagan yazıtı. Böylelikle, edebiyatın bütün bir tiyatrosu, diğer bir deyişle "şiirin şiiri" ifşa olunur. Fakat bu ifşa biçimi, aynı zamanda edebiyatın kendi ruhu içerisinde kayboluşunun her iki biçimine—edebiyatın nüktenin maharetine indirgenmesine de, ruhun giderek kendi dışıyla özdeşleşmesine de—meydan okur. Bu meydan okuma, Proust'un yapıtının her iki yok oluşu içinde barındırması, ve aralarındaki çatışmayla özdeşleşmiş olması sayesinde gerçekleşir.

İçeriğe ilişkin soruya verilen tüm yanıtlar tek sözcükte özetlenir: "izlenim" (*impression*). Kitabın içeriğinin esaslı (*essential*) olması için zaruri olması gerekir. Zaruri olması ise, onu seçip seçmemek konusunda özgür olmadığımız, bize kendisini dayattığı anlamına gelir. Gelgelelim bu dayatma Proust'ta dikkat çekici bir niteliğe bürünür: İçerik olarak kendisini dayatan şey, bir işaret olan, daha baştan bir yazı niteliğine sahip olan izlenimdir: İzlenimin ikili niteliği, yalnızca iki kez hissedilmesinden kaynaklanmaz. Çift karakteri, şaşırtan, bir dünyanın dayanak noktalarını çökerten, onu muazzam, kadim kaosa sürükleyen bir sarsıntı olmasına bağlı olduğu kadar, tam aksi özelliğine de bağlıdır: Tanrı'nın anlamlı kılan ve düzene koyan, karşılıklı bir ilişki tesis eden ve bir ödev yükleyen işareti olmasına. Dionysos'un krallığı aynı zamanda Apollon ve Hermes'e aittir. Schopenhauer'cu "irade"nin biçimden yoksun dünyası, hem Swedenborg'un tekabül ilişkileri evrenidir, hem de Vico ya da Hegel'in anlamını bekleyen duyusal imgelerden oluşan dili. Gözlemden (*contemplation*) doğan fikir, yalnızca öz değil, aynı zamanda yazının

metni ve matrisidir. İçeri ve dışarının çifte uyumu bu noktadan hareketle düzenlenir: Dünyanın duyularla algılanabilir veçhesi, onu gözlemlemeyi ihmal eden varlığın temelinde, çözümlenmesi gereken bir işaretler kümesi biçiminde nakşedilir. Edebiyatla ilgilenmeyen aylak kişinin ve hayal gücünden yoksun yazarın ardında, manevi (*spirituel*) bir ben bulunur: Duyularla algılanabilen bütün izlenimlerin manevi eş değerini, üç çan kulesi ya da üç ağaç arasındaki ilişkinin ardındaki sırrı kendisinde bulabilecek ve bulmak zorunda olan bir özne.

Gelgelelim bu maneviyat tuhaf bir biçimde ortaya çıkar. Aynı duyu algısının hem şimdide hem de geçmişte hissedilmesine yol açan bir "*göz aldanması*," yahut doğanın bir yapıntısı biçiminde. İşaretlerin üzerimize nakşedilmesine dair o eski formülü yankılayan Kant'a özgü bir yarı-maksatlılık: "Her bir yaprağın, bahçedeki çiçeklerin tek tek her birinin, güzellik beklentimi aşan mükemmelliği karşısında sarhoş oluyordum. Ama aynı zamanda bende buna karşılık veren, adı konmamış, dile getirebilmeyi isteyeceğim bir güzelliğin olduğunu, ve onun, bahçedeki çiçeklerin güzelliğine neden *olmuş olması gereken* şey olduğunu hissediyordum."[151] Fakat yapıntı, elbette, gelip geçici duyu algılarını son derece tanımlı bir amaca yönelik olarak özenle tekrar tekrar işleyen yazara aittir: Bu amaç, neden ile sonuç arasında, duyu algısının ehemmiyetsizliği (kaldırım taşlarının çıkardığı ses, kaşıkların ya da çekicin gürültüsü) ile ortaya serdiği manevi evrenin zenginliği arasında olabildiğince büyük bir gedik açmak, ve böylelikle, bu birkaç kadim mecaz aracılığıyla, Romantik poetikanın birbiriyle çelişen iki ilkesi arasında birliği sağlamaktır: konunun ehemmiyetsizliği ve ruhun dilinin zorunluluğu.

Çünkü, aslında, benliğin temelinde okunacak hiçbir yazı, üç çan kulesinin yer değiştirmesinin gerisinde ele geçirilecek hiçbir sır yoktur. Bunların ortaya koyduğu biricik sır, sonatın ya da yedi enstrüman için yazılmış bestenin dizelerinde sunulan bir o kadar benzersiz sırdan farklı değildir. Sırrı ele veren yazılı sayfa daima aynı ilkeye dayanır. Üç çan kulesini hareket ettiren gösterinin manevi eş değeri ancak, doğanın krallığını ve sanatın biçimlerini kateden, çan kulelerinin taşlarını kuşlara,

151 12. Defterden alıntı, *Cahiers Marcel Proust*, no: 7. Paris: Gallimard, 1975; s. 191.

altından menteşelere, gökyüzüne resmedilmiş çiçeklere ve efsanedeki genç kızlara dönüştüren, sonra da onları karartıp birer silüete çevirerek gecenin içinde kaybeden mecaz-tekabüliyet zincirinin içerisinde varolur. Üç çan kulesinin gerisinde bu vardır, tıpkı Vinteuil'in müzikal cümlelerinin "gerisinde," kırda zambak beyazı bir şafak vakti, ya da fırtınalı bir denizin üzerinde kızaran bir güneşin yükselişi; bir güvercinin şarkısı ya da bir horozun gizemli ötüşü; Bellini'nin eseri olan müşfik ve ciddi bir melek ya da Mantegna'nın eseri olan dört büyük melekten birinin bulunması gibi; ya da kolalanmış bir peçetenin kurudukça katılaşmasının "gerisinde," "bir tavus kuşunun kuyruğunu andıran yeşil ve mavi bir okyanusun tüyleri"nin bulunması gibi. Açılan bir Japon gülü ya da benin temeline duyu algıları tarafından yerleştirilmiş olan "negatifler"in tab edilmesi, yazının ortaya çıkışından başka bir şey değildir. Bu yüzden, çözümlenmeyi bekleyen hiyerogliflere ilişkin Romantik imge, iki farklı nesne arasındaki mecazi ilişkiyi nedensel yasaya tabi olan birer olguya indirgeyen bilimsel imgeye eş değer hâle gelir. Hiyeroglif ile yasanın eş anlamlı olarak kullanılabilmesini sağlayan şey, bilimsel dünyanın yapısı ile manevi dünyanın sırları arasında yüzyıl sonuna özgü kafa karışıklığı değil, yalnızca her ikisinin de mecazın mecazı olmasıdır. Gerek sırrın çözülmesi, gerekse yasanın izahatı, göz aldanmasının ortaya serilmesinden başka bir şey değildir. Sesten tabloya, konserdeki kemandan ötücü kuşa, ötücü kuştan müzisyen bir meleğin çaldığı lavta ya da trompete, mineral olandan bitkisel olana, bitkisel olandan insana, çalgıdan kuşa, havadan denize, sabahtan öğleye ve akşama geçerken bir kozmogoniyi inşa eden mecazlar zincirinden ibarettir. Mesele, der yazar, hakikatin somut izi olarak üzerimize yazılmış olan izlenimin şifresini çözmek, onu aydınlatmaktır. Fakat izlenimin bu çifte izi, yazıya dair bir söylenceden başka bir şey değildir. Kitabın yazımı önceden verili iki uyuma bağlı olduğunu beyan eder: Saf izlenim, yani şeylerin mahrem aliterasyonu, yaşamın kendiliğinden sunduğu ruhun kafiyesidir. Bu izlenim ruhun üzerine nakşedilerek ikiye katlanır. Proust'un "her şey ruhtadır" sözünün muğlaklığı buradan kaynaklanır. "İçsel yaşam"a yapılan bu çağrı, romanın bize diğer kısımlarda söylediği şeyle çelişir gibi görünmektedir: Aksine her şeyin dışarıda olduğunu, güneşin ya da sisin, porselen kâsenin

ya da onun içine banılan şeyin, bir çekicin ya da çay kaşığının çıkardığı gürültünün kendi başına ruhun yaşamını çağrıştırma gücüne sahip olduğunu söyler roman. Fakat bu çelişki de göz yanılsamasının parçasıdır. Şeylerin kafiyesi ve dışarı ile içerinin birbirine tekabül etmesi yalnızca yazının ürettiği bir şeydir. Çünkü saf duyu algısı, çağrışım ve inançların düzenli evrenine çarparak onu altüst etmekle birlikte, hiçbir şeyi yazıya geçirmiş olmaz; bizim tarafımızdan yalnızca tab edilmeyi bekleyen bir negatifi içimize yerleştirmiş olmaz. Bu duyu algısının asıl niteliği ve yol açtığı neşe, aksine, tek olmasından ve kendinden başka hiçbir şeye atıfta bulunmamasından ileri gelir. Bir çağrıda bulunabilir ama nakşettiği herhangi bir mesaj, hiyeroglif kabilinden herhangi bir şey, yoktur. "İçsel hiyeroglif," sarsıntının *bir*'i ile mecazın *iki*'si arasındaki imkânsız özdeşlikten başka bir şey değildir. "İzlenimler" in birbiriyle bağlantısını bir metin üzerinden yeniden kuracak olan gerçek yaşamın bağının, hiç yoktan oluşturulması gerekir. Ruh; Arpajon'un salonunu sarı bir kelebeğe, Swann'ın salonunu siyah bir kelebeğe çeviren, Vivonne'daki su ile sürahiyi, köyde geçirilen bir sabah vaktindeki süt ile porselen kâseyi birbiri içinde yansıtan, bu sabah vaktiyle başka sabahları, bir ateşin kokusunu ve mazide kalan çocukluğu birbiriyle kafiyeli kılan şey, mecazın ortaya koyduğu işten başka bir şey değildir.

Ayrıca karanlık duyu algısını aydınlatan şeyin yapıt olduğuna dair büyük keşif de basit bir totolojiden ibarettir. "Okumak," yazıdan başka bir şey olamaz; tıpkı "negatifler"i tab etmenin de büyülü fenerlerin renkli merceklerini imal etmek anlamına gelmesi gibi. Ruhun yaşamı ne içeride ne de dışarıdadır; bütünüyle yazıdadır. Alışkanlık ve inançlardan oluşan örgüde gedik açan saf duyu algısının *bir*'ini açımlayan ve çoğaltan şey yalnızca mecazlardır. Aynı anda iki işin sorumluluğunu üstlenen de yine mecazlardır. Mecaz aslında hem düzenin hem de kargaşanın gücüdür. Birbirinden uzak nesneleri bir araya getirir, yakınlaşmalarını dillendirir. Bunun yanı sıra, temsilin yasalarını lağveder. Elstir'in tuvali üzerinde, görüşün hakikatine—ki aynı zamanda yanılsamasının hakikatidir—uygun olarak toprak ile denizi altüst eden şey mecazdır. Mecaz ve dönüşümlerden örülü ağ, temsilin salınımlarına eşlik eder, onun gücünü ortaya serer. Fakat aynı zamanda temsili, gerçekliğin

toprağı üzerinde, yani temsilî evrenin sıradan çağrışımları içinde tökezleyen adımların yöneldiği yıkılışın sınırında tutar. Öğeleri birbirine eşitleyen dönüşümler çarkı, temsilin çözülüşü olması sayesinde, başka bir çözülüşe engel olur: Yalnızca her günü sona erdirmekle kalmayıp günlerin sıralamasını da içinde barındıran gecenin neden olduğu büyük kargaşa. "Manevi yaşam," "nihayet aydınlanmış olan o hakiki yaşam," yani edebiyat, bir dünyanın geçmiş ile düş arasındaki, alışkanlığın—ya da temsilin—sabit düzeni ile kadim kaos arasındaki sınırda salınmasına eşlik ederken bir yandan da onu muhafaza eden mecazların dokusuyla özdeştir. Guermanteslar'ın avlusuyla kütüphanesi arasında işitilen, "mütemadi hayranlık"ın ya da "kutsal Cuma gününün büyüsü"nün müziği, *Kayıp Zaman*'ın açılışında karşımıza çıkan ve metnin bütün temalarını ortaya seren, şaşkınlık ve dehşetin gecesinin fonu üzerinde yükselir. Anlatıcının memnuniyetle karşıladığı her bireyin kendine özgü benzersiz görüşü, içinde özlerin yer aldığı asude bir krallıktan kâşif tarafından bulunup çıkarılan bir hazine değildir. Bireysellikten sıyrılmanın şiirsel deneyimini şizofrenik çözülmeden ayıran kırılgan sınırı belirtir. İçsel derinliklere inerek, indiği derinlikle orantılı bir şiirsel atmosferi bulup çıkaran kaşifin şiirsel-bilimsel imgesini, bambaşka bir imgeyle, Proust'un bir dönem *Kayıp Zaman*'ın ilk bölümünden çıkarmaya yeltendiği bir imgeyle karşılaştırmak gerekir: Uyuyan kişinin uyanış ânını, bir anlığına bilinçli yaşama çağrılan, ve gecenin farkına varır varmaz "ahşap rafların ve tel dolabın, diğer reçel kavanozlarının ve karanlığın o tatlı şuursuzluğuna bir an önce geri dönmek"ten başka bir şey istemeyen bir reçel kavanozunun hissiyatına benzeten tasvir.[152] Bu iki imge arasında ortaya çıkan şey, tam da yapıtın temel paradoksudur: kendi uykusunun bir kıyısından diğerine geçen ruhun "çelişkili görünse de imkânsız olmayan" işi.[153] Bu iki sınır arasında, dünyanın salınımını kadim mağarada muhafaza eden Ali Baba'nın mağarasına dair mecazlar ortaya çıkar: Ölümü ertelemekten ziyade reçel kavanozunun tel dolaba dönmesini ertelemek için yazılmış olan Kitabın Binbir Gecesi. Virginia Woolf bu "anestezi"yi, kitabın kurbanı olan son çılgın adam figürünü temsil eden Septimus

152 5. Defterden alıntı, *Cahiers Marcel Proust*, no: 11,. Paris: Gallimard, 1982; s. 259.

153 André Lang'a mektup, Ekim 1921, *Correspondance*. Cilt XX, s. 497.

Warren Smith karakterinde hayat bulan çılgınlıkla özdeş tutacaktır; ki Don Qixhotte'den beri yazma eylemi ustalığını aleyhte bir şekilde bu kitap kurbanının üstünde sınamıştır.

Öyleyse asıl yapıtı, yapıta dair yanlış bilinçten ayırmanın bir zemini yoktur. "İzlenim"in çifte izi, yazıya dair bir söylencedir, ancak bu söylence de bütünüyle yazının üretimine dâhildir. Hayal gücü içerisinde yazıya ilişkin alegorilerin devreye sokulmasını sağlar, bu alegoriler ise yazıya ilişkin söylencenin—şeylerin aliterasyonuyla kafiyeli içsel kitap mecazının—gerçekliğini üretir. Bu söylence, yapıtın içiyle dışı arasındaki harekete dâhildir. Aynı zamanda günlerin altüst olan düzeni ile gece dünyasının dehşeti arasındaki muğlak aralığın katedilmesidir bu hareket. "Yazıya dair söylence," yazı ile yaşamı birleştirir ve ayırırken, "ruh ve ruha benzeyen her şey"in karanlık dünyasına, yazının dünyasında yurt edindirir. Bu nedenle, mimari iradeyi göz ardı ederek Proustvari şizofreniye tutarlılık kazandırmanın bir zemini yoktur.[154] Çünkü bu mimari irade yalnızca yazarın beyanlarıyla ilgili bir mesele değildir; kendisini yapıtın her ânında, olabilecek en gizli biçimde ortaya koyar. Mimari, Ali Baba'nın mağarasının bir başka anahtarı ya da maymuncuğudur; yapıtın çelişkisini çözüme ulaştırmanın bir diğer yoludur; izlenimin çelişkisinin atıfta bulunduğu bir diğer yöntemdir.

"İzlenim"in çözme görevini "mimari"ye yüklediği çelişki, aslında bir değil iki tanedir. Birincisi, ilk bakışta görülebilecek bir sorundur: Birkaç gelip geçici izlenimle kitap yazılmaz. İzlenime dayalı poetika, ancak nesir şiirler yazmaya olanak verir, roman yazmaya değil. Dolayısıyla anlık izlenimleri bir anlatı düzeni içerisinde birbirine bağlamak gerekir, bunun içinse kahramanı Aristotelesçi bir farkındalık noktasına, mağaranın kapısını açan formüle eriştirecek, bilgiye odaklanan bir entrikaya ihtiyaç vardır. Kısacası, Romantik poetikanın bir romanda ortaya konması,

154 Anlaşılacağı üzere, burada Gilles Deleuze'ün *Proust ve Göstergeler* yapıtına başvuruyorum. Kitabın ardışık basımları giderek bu nokta giderek daha merkezî bir konuma yerleşir. İkinci basım (PUF, 1970), birbiriyle irtibatı kopuk bölümler temasını uzun uzadıya geliştirerek *Kayıp Zaman*'ı organik tutarlılığın her biçimine karşı, "mantık dışı" bir makine hâline getirir. Bu basımın sonuna eklenen "Deliliğin İşlevi" başlıklı bir bölüm, yapıtı oluşturan şebekeyi, şizofren anlatıcının Charlus'un deliliğiyle Albertine'in erotomanisi arasında gerdiği ağla özdeşleştirir.

ancak bilgiye dair klasik bir entrika aracılığıyla mümkündür. Fakat burada çok daha çetrefil bir sorun karşımıza çıkar. Çünkü düğüm ve çözüme dayanan klasik düzen, başlangıçta bilinmeyen şeyin fark edildiği noktaya doğru ilerler. Oysa *Kayıp Zaman*'ın peşinde olduğu gizem, başlangıçtan itibaren bilinmektedir. Anlatının açması beklenen kapıyı, mecaz işi baştan beri açık tutmaktadır. Çünkü kahraman, ancak hikâyenin sonunda "keşfedeceği," fakat onunla aynı ağızdan konuşan yazarın bize şimdiden açıkladığı fikri daha baştan, Madeleine kurabiyesinin tadını aldığı andan itibaren kavrayabilirdi. Üstelik, kahraman Matainville'in üç çan kulesini tasvir ederken bu keşfi uygulamaya koymuştur bile. Combraylı genç adam dünyanın hiyerogliflerini "çözmeyi" şimdiden bilmektedir. Bu durumda anlatının mimari bir iskelete kavuşturulması, bilinmeyenin bilgisine ulaşma ihtiyacına değil, aksine, başlangıçtan beri kahramanın elinin altında olan bu bilgiyi uzaklaştırma, izlenime dayalı poetikanın daha baştan ifşa ettiği ve dolayısıyla ortaya çıkması ancak fuzuli addedilebilecek bir hakikati gizleme ihtiyacına yanıt verir. Bilinmeyenden bilinene doğru ilerleyen Aristotelesçi makul anlatı düzeni, Hegel'in öngördüğü başlangıçla tutarlı olan son, ve bilinç dışı bir hakikatin bilinçli bir kesinliğe dönüşümünün çizdiği mükemmel çember, burada sanki karşıtına dönüşmüş gibidir: Stern'in anlatısında bizi Tristram Shandy'nin doğum öncesi yaşamının labirentinde kaybolmaya sürükleyen o özgür avareliğe. *Kayıp Zaman*'ın kılı kırk yaran mantığı, sonsuz bir konudan sapma mantığına eş değerdir.

Kuşkusuz bu konudan sapmaya pekâlâ bir düzen görünümü verilebilir. Kahramanın, kitabın yolunu açan çok yakındaki bu hakikati kavramasının önündeki bütün engelleri aşması gereklidir. Sanat emeği ile estetik putperestlik arasındaki karşıtlığı öğrenmesi gereklidir. Bu putperestlik, sanatı yaşama uyarlamak, Odette'te Giorgione'nin bir tablosunu bulmak, ve Vinteuil'ün cümlelerini aşkının "ulusal marşı"na dönüştürmek isteyen Swann karakterinde ete kemiğe bürünür. Benzer şekilde onun, tamamen tesadüf eseri Balbec'teki deniz ufkunda beliren hareketli bir noktayı sahip olunması gereken tekil bir varlığın niteliklerine dönüştüren ölümcül yanılsamayı, aşk acısı çekerek tanıması gereklidir. Bu akışkan ve kolektif güzelliğin "şifresini çözmek" ya da "aydınlatmak"la

yetinmelidir; tıpkı beş küçük kızdan oluşan grubu, ya da üç çan kulesini, doğanın krallığı ile sanatın biçimleri arasında irtibat kuran mecazların büyük çarkında çevirirken yaptığı gibi: ki o çarkta, mercan kayalıkları, kumsalda törensel adımlarla yürüyen martı sürüsü, parlak kuyruklu yıldız, Floransalı ressamın tablosundaki bilge kral, dalga hattını kesintiye uğratan Pennsylvanya güllerinden oluşan bahçe, Chopin'in müzikal ifadeleri, kuşlar meclisi, bir Yunan sahilinde güneşin altında duran heykeller bulunur.

Sanat düşkününün kibri ve âşığın acılarına ilişkin olumsuz örneklerden kahramanın öğrenmesi gereken şey, sanatın anlamı ve mecazlar üretme adabıdır. Hakikatin topraklarına erişmek için hatanın döngüleri katedilmelidir. Fakat yazardan okura aktarılan bu deneyimlerle öğrenme zorunluluğu, kurgunun mantığı hâline getirilip kahramanın keşif yolculuğuna dönüştürüldüğünde bir engel biçimini alır. Zira hakikat eğer deneyimden kaynaklanan bir şey değil de, aksine, izlenimin yarattığı sarsıntıda ortaya çıkan şey ise, kahramanın karşısında kendisini tekrar edip duran deneyimden öğrenecek hiçbir şeyi yok demektir. Tutkunun ve toplumun yasalarına dair bir bilgiye, Spinoza'nın terimleriyle ikinci tür bilgi olarak adlandırılabilecek olan "aklın hakikatleri"ne erişebilir elbette. Fakat muhakemeye dayalı bu bilgi ile hakikatin yarattığı sarsıntı ve yapıtın içerdiği yazının gücü arasında bir gedik bulunur. Kahraman, aşkın ve dünyanın yanılsamaları konusunda ne kadar bilgelik edinmiş olursa olsun, tam aksi yönde ilerlemesine, yani aşk acısına neden olan çağrışımlara sanatın mecazlarında yeniden yurt edindirmesine olanak verecek rastlantısal aydınlanmaya zerre kadar yaklaşabilmiş değildir. Katettiği yol boyunca, onun aleyhine, bu sürecin tersini gerçekleştiren yazarın daima uzağındadır. O hâlde çıraklık anlatısının [Bildungsroman] biçimi bir göz yanılsamasından ibarettir. Wilhelm Meister'in birbirinden kopuk serüvenleri, onun izlediği güzergâhı gizlice gözetleyenlerin daha baştan sahip olduğu bilgiye onun da erişmesini sağlayabilecekti. Fakat Wilhelm Meister yazmıyordu. Yalnızca kurgusal bedenini yazar Goethe'nin emrine sunmuştu. Aynı şekilde, Friedrich Schlegel gibi bir teorisyen de onun serüvenini, şiirin şiirinin açımlanması olarak tanımlayabilecekti. Oysa *Kayıp Zaman*'ın kahramanının mükemmelleşmeye

giden yolda birbiri ardına katettiği gayrisanatsal hatalar ve eriştiği bilgi, onu bir yazara dönüştürmek için yeterli olmayacaktır. Bilgiye giden yol ile sanatçı olmaya giden yolun kesişmesi için asla bir neden yoktur. Bu ikisinin kesişmesi için, anlık duyu algısı çifte rol oynamalı, hem bitmek bilmez başıboşluğu durduracak bir dönüşüm hadisesi, hem de kitabı kuvve olarak içinde barındıran bir Japon gülü olmalıdır.

Mimari boyut, görevi izlenime devreder, izlenim ise mimariye. Bu oyunda her biri hem ayırıcı hem de birleştirici bir güç görevi görür. Mimari, anlık duyu algılarını bir roman iskeletine oturturken bir yandan da onları çok yakında duran aydınlanma ânından uzaklaştırır. İzlenim ise çıraklık anlatısının mimarisini kesintiye uğratarak, onun yapıt ile yaşam arasında gerçekleştirmeyi başaramadığı çakışmayı meydana getirir. Bu çifte oyun kuşkusuz iki ayrı biçimde okunmaya elverişlidir. İlki, kırılmaya odaklanır, ve bu kırılmayı asıl yapıt ile ona parazit olan söylem arasındaki gedik olarak tanımlar. Yazılı hakikat ve şiirin şiiri hakkındaki romantik söylencelerin aksine, dünyanın ve tutkuların katedilmesi sonucu geliştirilen bilgileri ve portreleri öne çıkarır. İkinci okuma, bu gediğin üzerinden atlayarak, Stendhalvari aşkın kristalleşmesi öyküsünün ve Balzacvari toplumsal komedinin örtüsünün gerisinde, bir dehanın oluşumunu konu alan felsefi bir çıraklık romanını öne çıkarır.[155] Ancak böylelikle her iki okuma da meselenin özünü kuşkusuz ıskalamış olur: Eğer *Kayıp Zamanın İzinde*'yi, Romantizmin şiir programının gerçekleşmesi, yani şiirin şiiri olarak düşünmek mümkünse, bu başarı ancak şiiri kendi şiirinden ayıran kırılma aracılığıyla, izlenimden mimariye ve mimariden izlenime doğru göndermeler aracılığıyla, birleştirici güç ve ayırıcı gücün özdeşliği sayesinde gerçekleşir. Şiirin şiiri, hakikatin oluşumunu kurgulanmış bir açıklamayla özdeşleştiren herhangi bir diyalektik sürece bağlanmaz. Edebiyatın "kanıtını" sunuyorsa bunu ancak çelişkisini ifşa etmek; bu çelişkiyi yapıtın kurucu ilkesi hâline getirmek, yapıt ile yapıt hakkındaki söylem arasında, yaşam deneyimi ile sanatın yapıntısı

155 İlk tür okuma için bkz. Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Editions Minuit, 1987; ikinci okuma için, Anne Henry, *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1981; ve *Proust romancier. Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion, 1983.

arasında bir göndermeye dönüştürmek pahasına yapar. Yapıtın iki cephesinin birbiriyle iletişim kurması ancak aradaki ayrım aracılığıyla mümkün olur. Yapıtın görünürdeki "kapalılığı," onu sonsuzlaştıran harekettir. Gelgelelim bu sonsuzlaşma, şiir ile şiriin şiiri, içerisi ile dışarısı, yapıt ile yapıt hakkındaki söylemin hem birleştiği hem de ayrıldığı, birbirinden ayırt edilemez hâle geldiği kurgusal bir mekân inşa ederek Hegel'deki kötü sonsuzluğun yazgısına, sanatsal jestin bitmek bilmez bir şekilde kendi kendini teşhir etmesine meydan okur. "İzlenim"den "mimari"ye doğru gönderme, esrime ânına ait hakikat ile inşa edilen hakikat arasındaki bir yüzleşmeden ibaret değildir. Kitabın hakikati, edebiyatın fiili hakikati, bu iki hakikat arasındaki çatışmadır; bunların birbiriyle birlikte ve birbirine karşı işlemesini sağlayan harekettir.

Kitabın kompozisyon ilkesini ve organizasyonunun etkililiğini tanımlamak için mimari metaforunun ne derece uygun olduğu konusundaki çelişkili iddialar buradan hareketle değerlendirilebilir. Kitabın bütünüyle kurgusal ve hesaplanmış niteliği hakkında Proust ne söylerse söylesin, öz yaşam öyküsüne ait unsurları, 1914 savaşı gibi, öngörmenin olanaksız olduğu olayları, ya da *Figaro*'da tekrar yayımlanan makaleleri, gelişigüzel bir şekilde ve hemen hemen hiç değiştirmeden yapıtına dâhil ettiğini biliyoruz. Oysa Proust'un "organsız beden"ine tutarlılık kazandırmak için Deleuze'ün gösterdiği çaba, ne nüvesini bir denemeden alan ve iki başlangıç noktasından uç veren bu romanın inatçı erekselliğini, ne de metin boyunca önlenemez biçimde çoğalan simetri etkilerini gizlemeyi başarır. Proust'un önceden hesaplandığı varsayılan anlatı düzenine sürekli yeni öz yaşam öyküsü unsurlarını ya da koşullara ilişkin parçaları dâhil ettiği doğrudur. Fakat aynı zamanda bu epizotları derhâl diğerleriyle bir simetri içerisine yerleştirdiği, onları başka sabahlarla kafiye içerisindeki sabahların, geçmiş ile kafiye içindeki şimdiki zamanın zorunluluğuna dâhil ettiği de bir gerçektir; tıpkı kütüphanenin okyanusla, silüetin söylencedeki tanrıyla, bütün dekorun yansıtılan şeyle, ve bütün içeriğin onu içeren şeyle uyaklı oluşu gibi. Öngörülemeyen, dünya çapında bir olay olarak savaş, böylelikle epizotlar arasında simetri yaratarak kitabı baştan sona yeniden katetmeyi mümkün kılar. Combray kasabası, Paris'teki apartman dairesine naklolan François ile bahçıvanın diyaloğunda

yeniden yaşam bulacaktır; tıpkı eylem vakti gelip çattığında Donciè-res kasabasının, Saint-Loup'un strateji üzerine tartışmasında yeniden gündeme geldiği gibi. Jupien'in dükkânının havalandırma penceresi, geçmişteki evinin ışıklığına dönüşecektir; bombaların ve uçakların hayalî atmosferi altındaki şehir yeniden köye dönüşecek; Saint André des Champs'a ithaf edilmiş "Fransız" kilisesinin heykelleri, ruhunu savaşçılara aktaracaktır. Anarşik bir biçimde takdim edilen yaşamın unsurları, "mimari bir yapıya dayanan, önceden tasarlanmış" kitabın karşılarına çıkardığı yanılsamayla sürekli olarak ters düşecektir. Fakat aynı zamanda romansal "mimari"nin de, organizasyona ilişkin bütün yasaları hiçe sayarak çoğalan bu malzemeyi hiç durmadan düzene koymak, parçalarını anlatı akışının doğrusal eksenine yerleştirmek, ya da bunları birbirinin simetriği olan mekânlara dağıtmak konusunda sınırsız bir kapasitesi vardır. Sorun, anlatının "mimari"sinin daima ikiye bölünmüş oluşudur. Katedralin bütünleştirici modelini, çok çeşitli parçalardan oluşan mozaik pastanın rastlantısal modeliyle kıyaslamanın bir zemini yoktur. Çünkü burada söz konusu olan oldukça kendine özgü bir "bütünlük"tür. Gerçekten de, Proust'a özgü poetika, Romantik katedrale özgü bir nitelikten, onun çoğulluğundan sonuna kadar faydalanır. Katedral, bir mimar tarafından hesaplanmış olan, kemerleri tam olarak birbiriyle çakışması gereken bir yapıdır. Fakat aynı zamanda, ruhunun mecazı olan, taşa yontulmuş kitabın sayısız figürüdür. Mihraba doğru yönelen taştan orta sahının matematiksel ve manevi düzeni olmanın yanı sıra, birbirini tutmayan süslemelerle ışıldayan şapellerin anarşisidir; vitrayların üzerindeki sınırları kurşun dolgusuyla çizilmiş desen olmanın yanı sıra, bunlardan süzülen ve taştan hatlara ve resimlere rengini veren ışıktır; cephenin hantal kütlesi olduğu kadar, bu kütlenin güneş altında saydamlaşıp erimesidir. Kitapta sunulan her unsur böylece, orada vitray, heykel, ya da sütun başlığı olarak yerini almaya hazırdır; sütun başlıklarından her biri, aynı anda ya da farklı zamanlarda, mecaz örgüsünün bir unsuru olabileceği gibi anlatı mimarisinin dayanağı görevi görmeye de elverişlidir.[156]

156 Katedral mecazının nasıl bir kısmi nesneler çokluğu içerisine dağıldığı konusunda başvurduğum yayın: Luc Fraisse, *L'Œuvre cathdrale. Proust et l'architecture médiévale.* Paris: José Corti, 1990.

Öyleyse katedral, kitabın kargaşasını gizlemek için yazarın başvurduğu bir söylence olmadığı gibi, her yeni eklentiyi meşrulaştırmaya olanak veren bir düzenek de değildir. Doğrusal anlatı ile mecazların büyük çarkını birbiri içine geçirerek edebiyatın iki ilkesi arasındaki çelişkiyi devreye koyan, bir yandan düzeni dağıtan bir yandan da kaosu düzenleyen kurgusal bir makinedir. Her şeyden önce, romantik poetikanın bütün unsurlarını, kitabın parçalanmasına ve ruhun yaşamı içerisinde çözülmesine neden olan bütün çelişkileri zapt ederek onlara kitapta yeniden yurt edindiren, onları kitabın kurgusal inşasının birer unsuru hâline getiren teorik bir makinedir katedral. "Yeniden yurt edindirmek," bilindiği üzere, Mallarmé'nin büyük hayaliydi. Fakat edebiyatın kendine mahsus bir dile sahip olmak ve bu dili kendine mahsus bir mekânda ortaya koymak istemesi, bu rüyayı olanaksız kılıyordu. Mallarmé'nin projesi, teatral ifşaata dair eski paradigma ile yeni müzikal paradigma arasında sıkışmıştı. Eski tiyatronun hayaletlerini kovmuş olan bu müziğin devraldığı ruhu, edebiyatın kendine mahsus sahnesinde—düşünceyi taklit eden sayfada ya da Kitabın teatral performansında—sergilemek istiyordu. Böylece edebiyatın çelişkisiyle karşı karşıya kaldı: Edebiyatın birbiriyle çelişen iki ilkesi arasında birlik sağlanabilmesi için, ilkelerinden birini temsil düzeninden ödünç alması gerekliydi. Romantik devrimin "dilsel" ruhuna uygun olarak Mallarmé karşılaşma noktasını sözün fiiliyata geçmesi noktasında aradı. Edebiyatı, sözün gösterisi olarak meşrulaştırmayı denedi. Aynı şekilde Mallarmé'nin başarısızlığı, her şeyden önce, sözün yeri ile tiyatro sahnesi arasındaki ayrımın barizleşmesinden kaynaklanıyordu. Edebiyat bu sahnede meşruiyetini bulamazdı. Çünkü edebiyat ilke itibarıyla, görme ile dile getirme arasındaki ayrıma dayanıyordu. Temsil sanatı, kendisini göstererek görünür kılan bir sözün sanatıydı. Edebiyat sanatı ise göstermeden görünür kılan bir sanattı; içine adım atılmayan bir oda, ya da anlatının topografisini paramparça eden bir adayı içeren "hilekâr" bir sanat. Öyleyse edebiyat birbirinden ayırdığı görme ve söylemenin güçlerini bir arada tutabilirdi ama bunu bir koşulla yapabilirdi: sözün görünür kılınmaması koşuluyla. Tiyatronun müstakbel tarihi, bu benzersiz aydınlanmanın tarihidir: Söz artık tiyatro sahnesine ait değildir. Bu sahne hem fazla somuttur, hem de yeterince

somut değildir: Söz sanatının bu andan itibaren paradoksal biçimde bir ayrıcalık olarak keşfettiği aldatıcılık gücü için fazla somuttur; kendisini bedenlerin ve nesnelerin diline dönüştürerek bu kaybı ortadan kaldıran şiirin tecellileri için ise yeterince somut değildir. Tiyatro sahnesi bundan böyle bu ihtilafın sahnesine dönüşecektir. Bu ihtilafın protokollerini düzenlemek için, *mizansen* adı verilen yeni bir sanatın ortaya çıkması gerekecektir.[157]

Edebiyatın kendi mekânı ise başka yerdedir: roman ile roman hakkındaki söylemi birleştiren ve ayıran aldatıcı sözün mekânında. Sözün ete-kemiğe bürüneceği bir sahnede değil, aksine, söz ile tecellisi arasındaki mesafeyi durmadan ifşa edecek, edebiyat sanatını ortak yazınsallıktan ayıracak özel bir dil arayışından da, edebiyatın, kendi "kanıt"ını ortaya koymak için yapıt ile yapıt hakkındaki söylem arasındaki mesafeyi kapatacağı bir sahneden de vazgeçeceği yerdedir. Mallarmé'nin imkânsız deneyi karşısında Proust'un deneyinin paradoksal başarısı, bu koşulların benimsenmesinde yatar. Onları olduğu gibi kabul ettiği anlamına gelmez bu. Zira Proust, bir anlamda, bu koşulları reddetmeye devam eder. Sembolizmin ruhun kendine mahsus dilinde yazılmış olan kitap önermesini hareket noktası olarak kabul eder: "sessizliğin çocuğu" olan bir kitap, "sözün çocuklarıyla ortak hiçbir şeyi" olmayan, epizotları gibi cümleleri de "en güzel anlarımızın saydam maddesi"nden müteşekkil olan bir kitap.[158] Elbette hiçbir kitap böyle bir maddeden oluşmayacaktır, tıpkı müziğin de yaylı çalgılar yedilisinin bir duraksama ânında düşlenen ruhlar arasındaki iletişimin saf dili olamayacağı gibi. "İnsanlık başka yollara baş koymuş"tur ve kökenlere ilişkin saf dil arayışı, olsa olsa, Matmazel Vinteuil'ün, müzisyenin hiyerogliflerinin "tercümesi"ne kalkışan o arkadaşı gibi, abesle iştigal etmektir. *Kayıp Zaman*'ın tamamı, "ışık damlalarından oluşan" imkânsız kitabın başkalaşım geçirmiş biçimi olarak okunabilir. Ancak bu şekilde müziğe kitapta, müziğe dair söy-

157 19. ve 20. Yüzyıl Avrupa sanatında mizansen'in yeni bir alan olarak doğuşu ve tiyatronun söylence, din, müzik, edebiyat, resim, heykel ve hatta sanayi ile olan etkileşimi hakkında yazarın *Aisthesis* (2011) yapıtında, özellikle 5-8 ve 10-11. bölümlerde sunduğu çarpıcı analize bakılabilir (ç.n.).

158 *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971, s. 309.

lence ile müziğin kurguya dönüştürülmesi arasındaki mesafede, ışık dilinde yazılmış imkânsız cümleler ile saydam maddeden meydana gelen imkânsız epizotlar arasında "yeniden yurt edindirilmesi" mümkün olur. Edebiyat, gerçek anlamda ancak edebiyat hakkındaki bir kurgu olarak var olur. "Sır"rını bir yandan açığa vururken bir yandan da gizleyen masalın lütufkâr figüründe değil. Daha ziyade, yaşamdan yapıta ve yapıttan yaşama, yapıttan yapıt hakkındaki söyleme ve yapıt hakkındaki söylemden yapıtın kendisine doğru bir geçiş biçiminde var olur. Bu sonsuz geçiş ise, aradaki gediği görünür haliyle bırakmak pahasına gerçekleşir.

Sonuç
Kuşkucu Bir Sanat

"Bir izlenimi, sabitlenebilmesi, ifadeye kavuşması için gerekli olan bütün aşamalardan geçirme gücünü kendimizde bulamadığımız her defasında, akıl yürütmeye, yani yolumuzu kaybetmeye başlarız."[159] *Yakalanan Zaman*'ın bu ünlü cümlesi, dikkatsiz okura pek bir anlam ifade etmeyecektir. Buna karşın eleştirel okurda ise kuşku uyandıracak, "ifade" (*expression*) ve "izlenim" (*impression*) sözcüklerinin çok farklı anlamlara çekilebilir olduğunun farkında olan bu okur, birinden diğerine "dönüşüm"ün tam olarak ne ifade ettiğini sormakta gecikmeyecektir. Ancak bu cümlenin bize ne söylediğini ve edebiyata ilişkin "söylenceler"in işlevinin ne olduğunu tam olarak anlamak için, onu, Proust'un çağdaşlarından birinin, edebiyatın elzem olduğunu savunmak adına edebiyata bitmek bilmez bir savaş açan Valéry'nin, gerek yayımlanmış gerekse kişisel yazılarında sürekli değiştirdiği ifadeleriyle kıyaslamalıyız. Valéry *Rhumbs* adlı yapıtında, "Klasik sanatı çekici kılan, yazara dayatılan *olmazsa olmaz* koşullar ile uyum içinde şeyleri ifade etmek için başvurduğu bir dizi dönüşümden ibaret olabilir," der.[160] Bu formül Proust'unkine çok yakın gibi görünür. Gelgelelim ondan küçük bir farkla ayrılır, ki edebiyattan ne anlaşılması gerektiği sorusunun yanıtı tam da bu ayrım üzerinden belirlenmektedir. Zira Valéry'nin "klasik sanat"a atıfta bulunması, Proust'un tarif ettiği, izlenimden ifadeye uzanan yol üzerinde bir kırılma yaratır. Klasik sanata özgü meziyet, bir "idea"nın bir hat boyunca kendisinden uzaklaşarak şarkıya dönüşmesiydi. "Racine,

159 *A la recherche du temps perdu.* Cilt III, s. 882; Türkçesi: *Yakalanan Zaman. Kayıp Zamanın İzinde.* Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

160 Valéry, *Œuvres.* Cilt II. Paris: Gallimard, 1960, s. 636.

kendisine tema olarak sunulan fikri büyük bir hassasiyetle adım adım başkalaşıma uğratır. Ulaşmak istediği şarkıya doğru İdea'yı ayartır."[161] Bu klasik fazilet Valéry için aynı anda iki şey demektir. İdea'nın şarkıya dönüşmesine giden bir söylemin kesintisiz hattı olmanın yanı sıra, ifade etme arzusuna kurallar sitemi tarafından dayatılan dolambaçlı yolun izlediği kavistir. Kuralların getirdiği kısıt, tam da keyfî niteliği dolayısıyla, şaire, kendi "düşüncesi" olduğuna inandığı, ifade etmeyi istediği şeyden uzaklaşmayı öğretir. Ona bu düşüncenin tesadüfi ve önemsiz niteliğini gösterir. Böylece şairi, şarkının dışsallığı sayesinde, düşüncenin hakiki olanaklarını, düşünceyi "ifade etme" iradesi yüzünden baskılanan olanakları keşfetmeye yöneltir. Söylemin sürekliliğini kuralların kısıtlarıyla birleştiren klasik yapıtın içerdiği "bir dizi dönüşüm", düşüncenin sahte ciddiyetini ve hikâyenin yanıltıcı tutarlılığını baskılamak suretiyle sanata özgü düşüncenin gücünü yaşama geçirir.

Gelgelelim bu edebî klasisizm, hakiki ilkesine indirgenmiş bir edebiyatın klasisizmi, anlam ve ses arasındaki kesin ve tarifi imkânsız uyumun şiirsel ilkesi, geçmişte kalan bir şey gibi görünür. Bu geçmişin şimdiyle olan ilişkisi ise tam olarak şöyle tanımlanabilir: Sözün eylem hükmünde olduğu bir zamanı, yazının zamanıyla karşıtlaştırır:

> "Çok uzun dönemler boyunca, *edebiyatın* temelini ve koşulunu oluşturan şey, *insan sesiydi.* Sesin varlığı ilk edebiyatı açıklar; klasik edebiyat, biçimini ve o hayranlık verici *ölçülü tutumunu (tempérement)* oradan alır. İnsan bedeninin tamamı, *ses aracılığıyla,* İdea'nın denge koşulunu arz eder ve ona dayanak oluşturur [...].
>
> Bir gün geldi, insan sözcükleri telaffuz etmeden, işitmeden, gözüyle okuyabilir oldu, işte o an edebiyat bütünüyle değişti.
>
> Usturuplu bir biçimde ifade edilen sözden, değinip geçen söze—belli bir ritme oturan, bir silsile oluşturan sözden, anlık olana—, bir dinleyici kitlesini varsayan ve destekleyen sözden, süratli, tetikte ve serbest bir gözün sayfa üzerinde ilerleyişini destekleyen ve varsayan söze doğru bir evrimdi bu.[162]

161 A.g.y., s. 635.

162 A.g.y., s. 549.

Tel Quel dergisinden alıntılanan bu sayfa birden çok açıdan dikkati hak eder. Edebiyatın altın çağı olarak tarif ettiği dönem, modern anlamda "edebiyat"ın henüz var olmadığı bir dönemdir: yazı erbabı olmayan yaratıcıların dönemi; Corneille'in, aklı bir karış havada "birtakım genç bey ve hanımlar"a değil de, Lamoignon'lara, Mole'lere ve Retz'lere hitap ettiği, Voltaire'in hasretle andığı o devir. Yazının hâkim olmasıyla birlikte bu devir sona ermiştir. "Edebiyat" bu andan itibaren "bütünüyle değişim"e uğramıştır. Sonuç olarak, kendisinden kaçan düşüncenin şarkıda daha üstün bir güce kavuşmasıyla birlikte söylem hattı olanaksız hâle gelmiş, edebiyat kendi kendisinin değişimi hâline gelmiştir. Felsefe aleyhtarı Valéry, burada Hegel'in mantığını—eğer önceden biliyordu ise—yeniden keşfeder. Hegel gibi o da bir parça daha az romantik bir klasisizm inşa eder. Bu klasisizm anlayışına göre, anlam ifade eden düşünce ile duyularla algılanan biçim arasındaki birlik, bir niyetin gerçekleştirilmesi ile bunun karşısında beliren atıl bir direnç—ki Valéry'ye göre göre kurallardan kaynaklanan bir dirençtir bu—arasındaki denge üzerine kurulur. Hegel için olduğu gibi, Valéry için de anlam ile duyularla algılanan şey arasındaki bu "klasik" bütünlük, erişilmesi artık imkânsız olan bir geçmişte kalmıştır. Bu birliğin bedeni—Hegel'e göre plastik figür, Valéry'ye göre ise trajik müzikteki ses—kendisinden gizlenmiştir. İfade etme iradesi ile kuralların keyfî direnci arasında kurulan klasik birlik, öylesine keyfiyete dayalı ve karanlık bir dünyaya özgüdür ki, sanatçı bu dünyaya düzen getireceğine tam bir inanç besler ve kurgunun burada rol oynaması mümkün olur. Oysa bilimin hâkim olduğu, bir sayfanın üzerine çiziktirilen her parçanın anlam kazandığı ve büyük evrensel mekanizmayla bağ kurduğu bir dünya artık böyle bir düzene gereksinim duymaz, ve yapıta verilen emek de burada kendi kendisini sahte bir üretim addederek inkâr eder.[163] Edebiyatın içinde kendi farkına varılmamış olanaklarını araştıran düşünce emeği, bundan böyle kurgunun "kuklaları"nı bu olanaklara tercih eden, ve sessiz bir yazı biçiminde, "muhtemel okurların tanımsız kitlesi" içinde kendisini yitiren bir edebî biçimle yetinemez. Düşünce açısından, alışıldık anlamıyla edebî emek,

163 Burada André Gide'e gönderilen 3 Aralık 1902 tarihli mektubu özetliyorum, a.g.y., s. 1423.

"başkalarından çok kendisi üzerinde eylemde bulunmayı amaçlayan, daha önemli, daha derin bir işin salt uygulamaya konması, alıştırması, yan-ürünü" olmaktan öteye geçemez.[164] Edebiyatın sahici gücü, düşüncenin "ifadesi" ya da anlatıma dayalı raporun naifliğinin karşıtı olan bu güç, bundan böyle edebiyatın koşulunu oluşturan şeye, doğrudan düşüncenin olanaklarının araştırılmasına yönelir.

Böylece Valéry'nin karşılaştığı ikilem, Hegel'in ikilemini yeniden üretir. Görünüşe gore Valéry, duyularla algılanan içerik ile düşüncenin, duyularla algılanan bir figür üzerinde uzlaştığı [uyumlulaştığı] bir dönemi, bu ikisinin artık bağdaşamadığı, düşüncenin kendi kendisine geri döndüğü bir dönemden ayırmaktadır. Elbette bu "kendisi" figürü de, bu duyularla algılanabilen uzlaşma da Hegel'inkinden farklıdır. Ancak önemli olan nokta, Valéry'nin, Hegel'in şemasını farklı biçimde yeniden üretirken, onun "sanatın ölümü" tabir ettiği kapanmaya karşı çıkan bu sanatın ilkelerini nasıl kullandığıdır. Valéry, sembolizmin müziğe ilişkin paradigmasını ve Mallarmé'nin, "düşüncenin koşullarının ve malzemesinin yeni bir başlangıç yapması" olarak tanımladığı şiirsel düşünceyi radikalleştirir. Mallarmé'nin öğretisinden ve başarısızlığından çıkardığı ders, Valéry'ye dilin işlevine bilinçli bir şekilde sahip olmayı ve ifadenin özgürlüğüne dair bir duyguyu—ki buna kıyasla bütün düşünce bir tesadüften, münferit bir hadiseden ibarettir—*bütün yapıtlardan üstün* tutmayı öğretir.[165] Ancak onun bu tavrı, bir yazarın diğerini okumaktan çıkaracağı dersten ibaret değildir. Edebiyata ilişkin belli bir görüşün, tek bir ilke üzerine kurulu tutarlı bir edebiyat isteyen romantik poetikanın köktenci versiyonunun alaşağı edilmesine delalet eder. Yapıtın içerdiği taviz ya da çelişkiler yüzünden sekteye uğrayan bu tutarlılık, mümkün görüldüğü noktadan henüz ortaya çıktığı noktaya doğru geriler. Ne var ki tutarlılığın bu ortaya çıkışı aynı zamanda yapıtın iki büyük isim altında firar ediş noktasıdır: bir yanda Artaud'nun deliliği, imkansızlığa tanıklık eden "lafzi/yazınsal var oluşu"; diğer yanda Valéry'nin sarihliği, bir yapıt içinde sınırlandırılmayı reddeden düşüncenin güçlerinin doğrudan araştırılması. Her iki durumda da edebiyatın ruhu,

164 Valéry, *Cahiers*. Cilt I. Paris: Galliimard, 1988, s. 296.

165 "Bazen Stéphane Mallarmé'ye diyorum ki..." *Œuvres*. Cilt I, s. 660.

yapıta karşıtlık içinde, yapıtın saf olanağını ya da imkânsızlığını ileri sürmek yoluyla radikalliğini ortaya koyar. Edebiyatın özü böylelikle kendisiyle olan olumsuz ilişkisine dönüşür. Edebiyatın ne olduğuna ilişkin soruyu öne çıkarmak için, edebiyat kendisini baskılamaya itilir. Edebiyata yönelik "kuşku" ya da yapıtın daha temel bir "çözülüş" (*désœuvrement*) karşısında geri çekilmesi, 1940'lı yıllarda tarihsel travmalar ya da söylemin işlevinin siyasi yolla gizemden arındırılması sonucunda doğmuş değildir. Bu kuşku, romantik devrimden bu yana yazı sanatının ürünlerinin "edebiyat" olarak nitelenmesini gerektiren nedenler sisteminin parçasıdır.

Valéry ve Proust'un birbirine çok yakın iki cümlesini ayıran küçük farkta bahis konusu olan şeyin ne olduğu böylece anlaşılır. Proust'u Valéry'den ayıran şey, "Markiz saat beşte dışarı çıktı," gibi bir cümlenin yazılmasına razı olması değil, Romantik poetikanın edebiyatı var eden çelişkilerine razı olmasıdır. Valéry, tıpkı Hegel'in yaptığı gibi, bir ayrım çizgisi çeker. Bir yanda konuşan bedenlerin devri vardır, diğer yanda yazının dönemi; bir yanda düşünceyi şarkıya indirgeyen kuralların dönemi, diğer yanda yapıta harcanan emeği düşüncenin olanaklarını araştırmaya sevk eden özgürlüğün devri; bir yanda şiirin, öte yanda bilimin dönemi. Bunun için Valéry, yapıtları türlere göre ayıran temsil sisteminin kısıtlarını salt ritim ölçüsünün kuralı lehine ortadan kaldıran ekonomik bir klasisizm dahi inşa etti. Şiiri, düşüncenin zamanla olan saf ilişkisi hâline getirdi. Böylelikle temsile dayalı poetikadan ifadeye dayalı poetikaya geçişi, sembolizmin açmazlarını, *söyleme* ile *görme* arasındaki uçurumu, "şiirin şiiri" hakkındaki tartışmayı ve yazılar arasındaki savaşı kısa devreye uğrattı. Şiirin ilkesini edebiyatın "idolleri"nden ayırmanın bedeliydi bu. Fakat yine bu bedel pahasına edebiyat, felsefenin onun hakkında verdiği kapanma hükmünü, kendisine rağmen teyit etmiş olur. Kendisini düşüncenin geçmişi olarak tanımlar.

Proust ise karşıt konumu benimser. Edebiyatın ilkeleri arasındaki çelişkinin bağrında mevzilenir: Tıpkı yazarın iradesi gibi özgür bir biçime sahip, baştan sona tasarlanmış olan kitap ile, yazarın ruhuna şeylerin aliterasyonu yoluyla nakşedilen izlenimleri muhafaza eden hiyerogliflerden oluşan derleme arasındaki çelişki; bir mecazın saf emeği olarak,

içine hiçbir şeyin nakşedilmediği ve dönüşümü hiçbir şeyi değiştirmeyen izlenimin tutarsızlığı. Çünkü değişim, "Markiz saat beşte dışarı çıktı," yazmakta değildir. Değişim şunu yazmaktadır: Peçete, "katları ve yırtıkları arasına gizlenmiş olan o tavus kuyruğu misali yeşil ve mavi okyanustan yelpazesini gözlerimin önüne serdi." Sıçrama, kurgusal bir kuklanın yaşamındaki iki önemsiz olayı birbirine bağlamak değildir. Tek bir cümlede iki farklı poetikayı birbirine bağlamaktır: olayların anlatımına dayanan poetika ile sembolün kullanımına dayanan poetika. Köpük köpük bir dalgaya ve tavus kuşunun mavi yeşil kuyruğuna dönüşen bu yırtık beyaz peçete, salt bir zamansal bölünme hareketiyle düşünceyi şarkıya taşıyacak olan çizgiyi—böyle bir çizgi hayalini—kesintiye uğratır. Mecazı oluşturan iki terim arasındaki bağı, yasa karşısında olguların arasındaki ilişkiye indirgeyen kuşkucu mecaz böylelikle bütün gücüne kavuşur. Cümlenin müziğine odaklananların aksine Proust, edebiyatta *Belles-Lettres*'i dengeleyen şeyin hikâyenin gücünün mecazın gücüne aktarılması olduğunu kendisine ısrarla hatırlatır. Kısacası edebiyat pek az şeye dayanır. Her şeyden önce söz sanatlarını dilin gücünün hiyeroglifine, içsel yaşama, şeylerin aliterasyonuna, şiir-dünyanın mikrokozmosuna dönüştüren harekete dayanır. *Kayıp Zaman*'ın mikrokozmosu olan bu cümle, tıpkı onun dayandığı ilkeyi geliştiren *Kayıp Zaman* gibi, edebiyatın var oluşunu borçlu olduğu bu hareketi kendi bünyesine katar. Bir peçetenin tenle temasından yazılı bir kitaba özdeş içsel bir yaşam türetmek, kitaba dair bir "söylence"dir elbette. Fakat tam da mecaz-cümle ve bir hikâyenin gelişimini bir mecazın gelişimine eş değer kılan kitap, şeylerin aliterasyonuna ve üzerimize yazılmış olan kitaba ilişkin söylenceyi gerçeğe dönüştürür. Kitap, *kendiliğinden yazılacak olan* "başka bir kitap"ın hayalî özelliklerini sergileyen genişletilmiş bir mecazdır. Böylelikle edebiyatın çelişkili poetikası, yapıtta somutlaşır; yazıyı ruhuna sevk eden, edebiyatı içinden doğduğu ortamı gözden geçirmeye sevk eden mantığı yapıtın içerisinde yeniden ele alır. Bu girişimin bedeli olarak, tasarlanmış kitap ile izlenimlerden oluşan kitap, bilgiye dair bir entrika üzerine kurulu olan kitap ile ayan olan hakikat üzerine kurulu olan arasındaki sonsuz gel-giti kabullenmek zorundadır. Mecaz uğraşı, çelişkili poetikaları birbirine birleştirip birbirinden ayırırken, kendi söylencesi

(manevi yaşamın hiyerogliflerinden, yani şeylerin aliterasyonundan oluşan kitap) ile yalın/yazınsal gerçekliği arasındaki tehlikeli güzergâhı nihayetine erdirir. Bu yalın gerçeklik, bir peçetenin katları ile köpük köpük dalganın kırılışını, dalga ile bir tavus kuşunun yelpazesinin açılışını kıyaslarken, söylediği şeyi fazlaca görünür kılmak veya hiçbir şey göstermemek gibi iki uçlu bir tehlikeyle maluldür.

Fakat edebiyat aynı zamanda eyleme dökülen sözü, belagat ve temsil evreninden mahrum eden yazının çelişkisine dayanır. Bu yazının kendisi de iki kutup arasında bölünmüştür: bir tarafta bir dünyanın şiirselliğinin, manevi yaşamın, ya da duyuların içsel dünyasının sembollerinden oluşan kitap; diğer yanda, çıplak yazı; vasıfsız okurların yazılı sayfaya yönelttikleri bölük pörçük dikkate, bu dikkatin sayfadan ve onun tercüme ettiği sözcük ve imgeler örgüsünden ne çıkarsayacağına bağlı olarak sağa sola yayılan suskun ve geveze söz. Proust'un teslim olduğu paradoks da budur. Yaşamın hazları ve yanılsamaları içerisinde yapıtı çözündüren estetizme karşı yapıtın otonomisini elde etmek gerekir. Fakat, bu otonomi bir kez daha yitirilmeye mahkûmdur, çünkü okurun nezdinde hakiki kitabının ustaca mimarisi, çocukluk döneminin bir sabah vaktinde, öğle üzerinin rehavetinde, dalganın köpüğü ya da leylakların kokusuna ait bir duygu içerisinde çözünecektir. Kitap, onu okuyanların zihninde ufak, manevi bir "çift sürmeli"dir, aksi takdirde yaşamdan yoksun birtakım işaretlerden ibaret olarak kalır. Öyleyse kitabın dile gelebilmesi için yapıtın güzel kapalılığının kaybedilmiş olmasının yanı sıra, kitaba hayat veren "manevi yaşam" da yazının/harfin dolaşımından kaynaklanan rastlantıya bağlı olmalıdır. Yapıtın yegâne krallığı, yegâne manevi yaşamı, sayfanın üzerinde sonsuzca akan mürekkepte, yüzleri olmayan bir okur kitlesine hitap eden başıboş yazının somutluktan yoksun bedeninde var olur. "Sessizliğin çocuğu" olan kitap, suskun yazının bitimsiz gevezeliğinden başka bir evrene ait değildir. Bir yapıt meydana getirmenin bedelidir bu.

Elbette bu bedeli ödemeyi reddetmek de mümkündür. Burada, yapıtın gerektirdiği tavizi vermeyi reddedenler ile bu tavize razı olanlar arasında bir tercih değildir söz konusu olan. Sorun daha ziyade her iki tavrın da nasıl "edebiyat" adı verilen yazma sanatının yapıtlarına özgü

görünürlük tarzına ilişkin bu mantıktan kaynaklandığını göstermektir. Edebiyat, dilin zorunluluğu ile söylenen şeye karşı kayıtsızlık arasındaki, yaşayan ruhun muazzam yazısı ve çıplak harfin demokrasisi arasındaki imkânsız uzlaşma tarafından belirlenen olanaklar sistemidir. Bu tarihsel nedenler sistemi içerisinde, yapıtların somut gerçekliği ile, dışarıdan gelip yapıtlara parazit olan, yapıtın olanaklı ya da olanaksız oluşu hakkındaki söylemleri birbirinden ayırmaya çalışmak boşunadır. Yapıt hakkındaki parazit söylemleri bertaraf ederek ortaya çıkarmayı istediğiniz yapıtın kendisi, ancak bu söylemler sayesinde var olur. Romantik poetika, yapıtların otonom değerini hem dilin şiirine tanıklık etmelerine, hem de insanlığın şiirine ve onun kendisini ifade etme yetisine tanıklık etmelerine bağlıyordu. Kısacası yapıtın kendisiyle arasındaki mesafeyi, kendisinden öteye beriye göndermede bulunmasını, yapıtın özerkliğinin tanımına dâhil ediyordu. Elbette bu sistem, tam anlamıyla çelişkilidir. Fakat aynı zamanda, düzey farklılıkları arasında bir oyun tarif eder, ki bu da onu bir yapıtta somutlaştırmayı mümkün kılar. Böylelikle edebî türlere dayanan sistemin yıkılışı, edebiyatı karşıtlıklar arasındaki oyuna terk etmenin yanı sıra, birbiriyle bağdaşmayan işlevler arasındaki geçişlere ve karşıt poetikaların birbiriyle eklemlenmesine de olanak tanır. Edebiyatı; yapıtın özellikleri ile yapıt hakkındaki söylemi, kurgu oyununu, yapıta mutlak değer atfeden söylenceleri ve onun işleyişini açığa çıkaran eleştirel söylemleri karıştırarak ya da tersine çevirerek türden yoksun iki türün, roman ve denemenin birbirini taklit ettiği, birbirine karşı çıktığı ya da birbiriyle iç içe geçtiği muğlak bir sahneye dönüştürür. Proust'un yapıtını, onu zerre kadar takdir etmeyen ve onun da zerre kadar takdir etmediği Joyce'unki gibi örnek bir yapıt kılan şey, kurgu, kurgu hakkındaki söylem ve söylenceyi aynı söylemsel düzlem üzerine yerleştirme becerisidir; edebiyatın ilkeleri arasındaki çelişkiden kaynaklanan merkezkaç kuvvetlerini, ayrıştırıcı, işlevsizleştirici ya da kuşkucu güçleri yapıtın biçimi içerisinde bir arada tutmasıdır.

Bu örnek yapıtlar böylece estetiğin çağında sanatların dağılımı (*dispositive des arts*) içerisinde edebiyatın sahip olduğu benzersiz konumu vurgular. Poetikayı tahtından indirip yerine estetiği getiren büyük devrim sırasında yazı sanatı bütün sanatlar içinde en kırılgan konuma

düştü. Hikâyenin baskın olduğu bir düzenden dilin başat olduğu bir düzene geçiş bile edebiyatın aleyhinde işliyordu. Dilin başatlığı bizzat dil fikrinin genleşmesi gibi bir etki yaratıyordu. Bu genleşme duyular üzerindeki daha kuvvetli bir etkiye sahip olan renk ya da müziğe ya da sanatçıdan sonraki devirlerde yontulmuş olan taşın daha konuşkan biçimlerine bir dil olma vasfını bahşetmekle kalmıyordu. Aynı zamanda, bizzat şeylerin tenine ya da ruhun derinliğine nakşedilmiş hiyerogliflerden oluşan muazzam şiiri, matbu sayfa üzerindeki cümlenin zayıf etkisiyle kıyaslıyordu. Romantik çağda dillerde görülen muazzam çoğalma en mütevazı taşları bile dillendirdi. Dildeki bu çoğalma Kandinsky'nin döneminde soyut renk değerlerine "manevi" bir ifade atfedecekti. Vertov ya da Epstein'ın dönemindeyse kameranın gerçekçi gözünü ve hareketli imgelerin plastik bileşimini edebî temsilin eskimiş usullerine karşı savunacaktı.

Yazı sanatı böylece biçimlerin ve nesnelerin dili ile düşüncenin işaretleri arasında sıkışmış gibi görünüyordu. Hegel'in sanatlar arasında yaptığı gelişim sıralamasında şiir, yalnızca romantik sanat dallarının sonuncusu değil, aynı zamanda, genellenebilir olma niteliği sanat olma vasfının önüne çıkan bir "genel sanat"tı. Biçimlerin dilini soyutlaştırmak suretiyle şiir, kapasitesini kendi kendisinden türetiyordu. Sanatın biçimlerini düşüncenin işaretlerine dönüştürüyordu. Biçimlerin bedene bürünmüş dili ile düşüncenin aracı olan işaretler arasında böylelikle artık sembolün muğlaklığı dışında hiçbir şey kalmıyordu. Edebiyat militanlarının bütün çabası bu hükmü reddetmeye, edebiyatı kendi düşüncesinin hissedilir biçimine kavuşturmaya yönelmişti. Yazı sanatı, yüz yüze geldiği çelişkiler yüzünden bu hükmün zorlayıcı gücünden mustarip olmaktan hiçbir zaman kurtulamamıştı. Edebî düşünceye karşılık gelen biçim, müzik ya da dansın suskun dilinin "sessiz" taklidi, düşüncenin ritimlerinin hayalî yansıması ya da içsel yaşamın hiyerogliflerine nakşedilmiş şeylerin sözünü tercüme eden söylence olmalıydı. Temsil etme zorunluluğundan kurtulan bir sanatın dört bir yanda ortaya çıkışını müjdeleyen büyük özgürleşme içerisinde yazı sanatı, geçmişe ait en son sanat dalı olmak, ya da ancak diğer sanatların yapma gücüne sahip olduğu şeyi beyan eden bir söylem olmak arasında bir seçime mahkûm olmuş gibiydi.

Yazılı bir sayfa üzerinde tavus kuşunun kuyruğu gibi zavallı bir mecazın, kendisine model aldığı, toprağı ve denizi altüst etmeye kadir resim sanatı karşısında ne gibi bir gücü olabilirdi? Çözünen, üst üste çakışan ve bir girdap oluşturan imge ve seslerin katbekat artırdığı, biçimlerin tezahür ve anlamlandırma gücü karşısında ne yapabilirdi?

Tuhaftır ama, edebiyatı dirençli kılan şey yazının bu yoksunluğuydu. Onu dillerin dili olarak tanımlayan ihtişamlı rolü yerine getirmek için başvurduğu araçların zayıflığı, edebiyata, onu kendisine yabancılaştıran söylence ve şüpheleri denetim altına almayı, kelimenin tam anlamıyla kuşkucu bir sanata özgü kurgu ve mecazlar icat etmeyi öğretmişti: Kendi kendisini sorgulayan, bu sorgulamadan bir kurgu türeten, kendi söylenceleri üzerinde oyun oynayan, kendi felsefesini reddeden, bir yandan da bu felsefe adına kendisini reddeden bir sanat. Bu sayede tutarsız bir sanat olan edebiyat, çağdaşlarının "sanatın krizi" olarak adlandırdığı şeye karşı koymak konusunda diğer bütün sanat dallarından daha yetkin olduğunu ortaya koydu. Zira, "sanatın krizi" denen şey, birtakım sanat dallarının, özellikle de plastik sanatların, yani en zengin sanat dallarının, kendi noksanlarını ve aşırılıklarını kurguya dönüştürme yetisine sahip kuşkucu birer sanata dönüşmek konusunda gösterdikleri başarısızlık değil de nedir? Kuşkucu olmayan bir sanat, kendi "düşünce"sinin ağırlığına teslim olmuş, bu düşünceyi görünür kılmak, kendi kendisini göstermek gibi bitimsiz bir göreve mahkûm olmuş bir sanattır, ta ki kendi kendisini ortadan kaldırana dek. Kendi çelişkisinden beslenemeyen, bu çelişkiyle yüzleşemeyen bir sanattır bu. Görsel sanatların hem talihli hem de bedbaht yazgısı burada yatar. Sanatların estetik düzeni içerisinde en şanslı konumda bulunan, Romantik poetikanın çelişkili iki ilkesini birleştirmeye en yatkın sanatlardır bunlar: herhangi bir konu ve herhangi bir malzemeyi ele alan üslubun mutlak niteliğini ileri süren ilke ile, her şeyin dile dönüşmesine olanak veren evrensel ikiye bölünme ilkesi. Her malzeme, en azından bir özelliği bakımından kendisini sunmasını sağlayan yazının damgasını, hiyeroglifi taşıdığı sürece şiirseldir. Her biçim, hiç değilse saf sanat niyetinin bir tezahürü olması dolayısıyla sanatsaldır. Bu ilkelerin kesiştiği noktada görsel sanatlar için sonsuz bir olanak açılıyordu. Bu sanatlar, bugünkü tabirle, "her ne olursa"nın alanı hâline

gelmişlerdi. Peki ama bu kadar sızlanılan "her ne olursa", estetik çağının görsel sanatlara pay biçtiği "her şey mümkün" hükmü, yani hikâye örgüsü, yazının işareti ve sanat iradesinin damgası arasındaki rastlantı/çakışma değilse nedir. Görsel sanatlar, Romantik estetiğin her nesneye iki kez sanat yapıtı olma olanağı tanıyan iki kaynağından beslenir: Hem sanatın tezahürü olarak tasarlandığı için, hem de her şeyin kendisini ifade etmesini sağlayan ikiye katlanma özelliğini gösterdiği için. *Ready-made*'i var eden, bir nesnenin işlevinin çarpıtılması ve ait olduğu mekândan koparılması anlayışının kavramsal açıdan bunca başarılı olması, bu iki ilkeyi tam olarak çakıştırmayı başarmasından dolayıdır. Daha doğrusu *ready-made*, her şeyi yeniden sunmakla *(re-presentation)* özdeşleşen bir sanatın talihinin yaver gitmesinin alegorisidir: Aynı olanı başkaymış gibi yeniden sunan bu sanat, sanatsal niyet ile nesnenin çifte bedeni—hissedilir olan ve anlamlı olan—arasındaki önceden verili uyumu gerçekleştirir. Sorun, her hâlükârda sanat yaptığından fazlasıyla emin olan bir sanatın, sanat adına kendi niyetinden başka bir şey ortaya koyamaz hâle gelmesidir, üstelik ortaya koyduğu şeyde kendi kendisini inkâr etmek pahasına. Kendi kendisini ortaya koymakta ifrata ve kendi kendisini inkâr etmekte tefrite kaçmak arasında kalan bir sanatın kuşku yetisini geliştirmesi zordur.

Bu denli şanslı olmayan edebiyat ise böylesi bir talihsizlikten de muaf kalmıştır. Edebiyatın nesnesi de, amacı da hiçbir zaman güvence altına alınmış değildir. Flaubert'in büyük endişesi bu anlama gelir: Cümlenin en ufak sapması sonucu karşımıza Paul de Kock çıkabilir. Proust'un kibirli beyanı da aynı anlama gelir: Sanat hakkında verilecek nihai yargıda niyetlerin bir önemi yoktur. Geriye yalnızca bu formülü netleştirmek kalır: Yazı sanatında niyetlerin önemi yoktur. Çünkü bu sanat ancak sözcüklerle konuşmak gibi bir talihsizliğe mahkûmdur. Niyetlerle aynı dilde konuşmak gibi bir talihsizliğe mahkûmdur; bu dilde yapıtı niyetinin yalnızca gerçekleşmesi değil aynı zamanda reddedilmesi olarak şekillendiren farkı yaratmak zorundadır. Her yerde şeylerin teni üzerine nakşedilmiş olan, yazılmış olmaktan öteye geçen yazı hakkındaki o büyük söylenceleri sahneye koymak için, yazılmış sözcüklerin dilinden başka bir araca sahip olmamak gibi bir talihsizlikten mustariptir. Bu talihsizlik

onu, kendilerinin birer sözcükten öte olduğuna inandırmaya çalışan ve bu iddiayı yine bizzat kendileri eleştiren sözcüklerin kuşkulu akıbetine mahkûm eder. Bu sayede, demokratik mürekkebin akışının meydana getirdiği tek renk yüzey, yazılar arasındaki savaşı sahneye koymak suretiyle, paradoksal bir biçimde, sanatın tutarlılığının sığınağı hâline gelir.

Dizin

A

Alman idealizmi 67, 78, 82
Aristoteles 18, 27, 28, 29, 30, 46, 48, 86, 95, 105, 106, 123, 165, 186
Poetika 28, 30, 46, 63, 105
Artaud, Antonin 180, 182, 183, 187
Atheneum 73, 75, 76, 78
aydınlanma 17, 137, 199
Aziz Augustinus 47
Aziz Pavlus 47

B

bale 167
Balzac, Honoré de 19, 43, 59, 61, 62, 66, 96, 98, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 127, 128, 130, 131, 142, 144, 178, 190
Louis Lambert 62, 117, 118
Köy Papazı 95, 113, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 127, 128, 171
Barante, Baron de 19, 61, 63, 64, 66
Batteux 18, 28, 31, 33, 41, 43, 161, 162
Baudelaire, Charles 60
Belles Lettres 17, 22, 27, 29, 45, 51, 62, 109
Benjamin, Walter 61, 158
Biçimcilik (Formalism) 184, 186
Biely, Andreï 180, 184
Kotik Letaïev 180, 184, 188
Binbir Gece Masalları 190

Blanchot, Maurice 15, 16, 19, 20, 25, 75, 109, 121, 138, 159
Borges, Jorge Luis 122, 123
Breton, André 121, 187
budalalık 159
Byron, Lord 129, 130

C

Casares, Bioy 122
catharsis 30, 106
Cervantes 92, 128, 144
Don Quixhotte 29, 78, 91, 92, 95, 97, 107, 108, 118, 127, 144
Chopin, Frédéric 198
Colet, Louise 127, 128, 130, 132, 136, 140, 144
Corneille, Pierre 16, 17, 28, 30, 31, 33, 34, 207
El Sid (Le Cid) 34

D

Deleuze, Gilles 123, 188, 196, 200
Delilik 9, 173
Demokrasi 103, 104, 119
Diderot, Denis 41, 120
Dostoyevski 121
Durkheim, Émile 61

E

ethos 80, 103
Euripides 178

F

Fichte, Johann Gottlieb 74, 85, 97, 137, 153
Flaubert, Gustave 19, 22, 25, 26, 38, 41, 89, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 151, 152, 159, 169, 175, 176, 178, 182, 190, 215

Bouvard ve Pécuchet 144, 145, 146, 149, 175
Ermiş Antonius ve Şeytan 132
Madame Bovary 128, 129, 132, 134, 135, 137, 138, 139
Foucault, Michel 162, 182
Fransız Devrimi 17, 67

G

Genette, Gerard 11, 12, 13, 138
Gerçekçilik (Realizm) 121
Gerçeküstücülük (Sürrealizm) 179
Goethe, Johann Wolfgang von 85, 198
Wilhelm Meister 78, 84, 198
Gotik 129
Guizot, François Pierre Guillaume 61, 63, 64, 66
Gustave Planche 27, 36, 96

H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 19, 20, 53, 67, 71, 72, 73, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 97, 108, 128, 130, 133, 134, 135, 136, 143, 153, 158, 159, 163, 164, 172, 176, 180, 191, 197, 200, 207, 208, 209, 213
Helenizm 136
Herodot 97
heykel 120, 162, 201, 203
hiciv (*satire*) 30, 62, 135
Homeros 17, 35, 46, 50, 51, 53, 66, 71, 78, 79, 80, 81, 82, 93, 105, 118, 128, 129, 176
Horace 41, 165
Hölderlin, Friedrich 19, 67, 82
Huet, Pierre-Daniel 45, 47
Hugo, Victor 18, 19, 26, 27, 28, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 52, 60, 61, 64, 66, 95, 98, 133, 155, 158, 159, 178
Notre Dame de Paris 28, 37, 108, 150, 177
Hernani 27

İ

İdea 9, 22, 46, 82, 89, 108, 109, 128, 129, 134, 135, 136, 137, 141, 143, 145, 147, 150, 155, 156, 157, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 179, 206
İncil 78, 90, 116, 154
inventio 27, 28, 29, 47, 175, 183
dispositio 27, 29, 47, 175, 183
elocutio 27, 28, 30, 47, 175, 176, 183
izlenim 191, 193, 199, 205

J

James, Henry 122
Jean-Paul (Friedrich Richter) 71

K

Kafka, Franz 188
Kandinsky 213
Kant, Immanuel 2, 52, 74, 192
Klasisizm 81, 82, 83, 206, 207, 209
Kur'an 46

L

Lacoue-Labarthe, Philippe 51, 74, 75, 82, 132, 154, 155
La Harpe, Jean-François de 18, 19, 27, 28, 29, 32, 33, 35, 62
Lessing, Gotthold Ephraim 41, 120
logos 102
Lukacs, Georg 67, 84

M

Madame de Lafayette 45, 46
Madame de Staël 19, 59, 61, 62, 72
Mallarmé, Stéphane 19, 22, 25, 26, 36, 42, 60, 65, 109, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 175, 179, 180, 183, 186, 190, 202, 203, 208

Marmontel, Jean-François 18, 19, 28, 62
Marx, Karl 60
Marksist 67
Melville, Herman 188
Mısır, Antik dönem 50, 84, 118, 129, 136
Michelet, Jules 48, 52, 66
Milton, John 41
mimari 36, 42, 43, 155, 165, 166, 168, 191, 196, 197, 200, 201
mimesis 21, 46, 105, 106, 161, 162, 171
müzik 41, 42, 141, 142, 143, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 170, 203, 213

N

Nancy, Jean-Luc 51, 74, 75, 82, 132, 154, 155
nomos 103
Novalis 19, 20, 51, 52, 57, 58, 59, 74, 75, 77, 81, 85, 97, 130, 153, 183
nükte (humeur) 14, 85, 143, 184

P

pathos 187, 189, 190
Pisagor 46
Platon 2, 33, 35, 46, 93, 95, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 114, 116, 165, 171, 176
Devlet 35, 79, 85, 93, 101, 105
Poe, Edgar 153, 187, 188
Proust, Marcel 22, 42, 53, 65, 89, 94, 137, 140, 175, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 199, 200, 201, 203, 205, 209, 210, 211, 212, 215
Kayıp Zamanın İzinde 16, 53, 89, 175, 199, 205

Q

Quinet, Edgar 51, 66

R

Rabelais 178

Racine, Jean 12, 13, 14, 16, 17, 32, 33, 178, 205
resim 35, 41, 42, 104, 105, 120, 154, 203, 214
Restorasyon 64
Revue des Deux Mondes 27, 43, 66
Rimbaud, Arthur 170, 180
  Cehennemde Bir Mevsim 180
Rivière, Jacques 181, 182, 183
Romantizm 26, 27, 59, 60, 73, 75, 77, 83, 89, 90, 157

S

Sainte-Beuve 65, 203
Saint-Simonculuk 116
Sartre, Jean-Paul 11, 25, 26, 67, 102, 138, 143
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 20, 67, 74, 82, 84, 85, 153, 154, 155, 166
Schiller, Friedrich 73, 74, 79, 81, 83, 128
Schlegel, August Wilhelm 19, 20, 37, 51, 59, 74, 75, 76, 79, 81, 84, 85, 89, 91, 97, 123, 132, 141, 154, 198
Schopenhauer, Arthur 136, 137, 141, 152, 153, 191
Searle, John 12
Sembolizm 120, 121, 151, 152, 154, 155, 180
Shakespeare, William 63, 67, 84, 97, 178
Sismondi, Jean Charles Léonard de 19, 59, 66
Socrates 101, 104, 105
söylem düzeni 119
Spinoza 132, 135, 137, 198
Sterne, Lawrence 92, 144
  Tristram Shandy 185, 197
Swedenborg, Emanuel 59, 61, 117, 153, 171, 177, 191

Ş

Şklovski, Viktor 184, 185, 188

T

Taine, Hippolyte 65, 67, 177, 178
Tieck, Ludwig 128
Tolstoy, Leo 65, 185

Ü

ütopya 122

V

Valéry, Paul 123, 179, 182, 205, 206, 207, 208, 209
Vico, Giambattista 48, 50, 51, 62, 71, 72, 78, 83, 123, 153, 168, 176, 184, 191
Villemain 63, 64, 66
Virgilius 41, 42
Voltaire (François-Marie Arouet) 15, 16, 17, 18, 19, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 45, 62, 119, 133, 185, 207

W

Wagner, Richard 170
Winckelmann, Johann Joachim 155
Wolff, Friedrich 71
Woolf, Virginia 195

Y

Yunan, Antik dönem 17, 51, 66, 74, 84, 105, 128, 140, 142, 155, 198

Z

Zola, Émile 60, 149, 150, 177, 178

"Bana güzel görünen şey, yapmak istediğim şey, hiçbir konusu olmayan bir kitap yazmaktır; dışarıyla hiçbir bağı olmayan, tıpkı dünyanın hiçbir yere dayanmadan havada durduğu gibi üslubunun içsel gücüyle ayakta duracak olan bir kitap, hemen hemen hiçbir konusu olmayacak, veya en azından konunun neredeyse görünmez olduğu bir kitap, tabii eğer böyle bir şey mümkünse. En güzel yapıtlar, en az malzeme içerenlerdir; ifade düşünceye ne kadar yaklaşır, sözcükler düşünceyle ne kadar çakışır ve onun içinde erirse, o kadar güzel bir yapıt ortaya çıkar. Sanatın geleceğinin bu doğrultuda olduğuna inanıyorum. Sanatın geliştiği ölçüde hafiflediğini görüyorum, Mısır'ın törensel kapılarından sivri Gotik kemerlere, Hintlilerin yirmi bin dizeli şiirinden Byron'un taslaklarına dek. Biçim ustalaştıkça hafifliyor; her tür merasimi, her tür kuralı, her tür ölçüyü terk ediyor; epik şiiri bırakıp romana, nazımı bırakıp düzyazıya yöneliyor; tutuculukla özdeşleşmekten vazgeçiyor, onu üreten her bir bireyin iradesi kadar özgür hâle geliyor. Somutluktan sıyrılma her yerde kendisini gösteriyor; şark despotizmlerinden geleceğin sosyalizmlerine uzanan bir hat boyunca hükümetler de bundan payını alıyor.

İşte bu yüzden soylu konu ile iğrenç konu diye bir ayrım yoktur. Saf Sanatın bakış açısından şunu bir ön kabul olarak ortaya koyabiliriz ki konu diye bir şey yoktur; tek başına üslup, şeyleri görmenin mutlak bir biçimidir."

Flaubert'in Louis Colet'ye yazdığı bir mektuptan.
Alıntılayan: Ranciere

ISBN 978-605-5159-40-5

23 TL