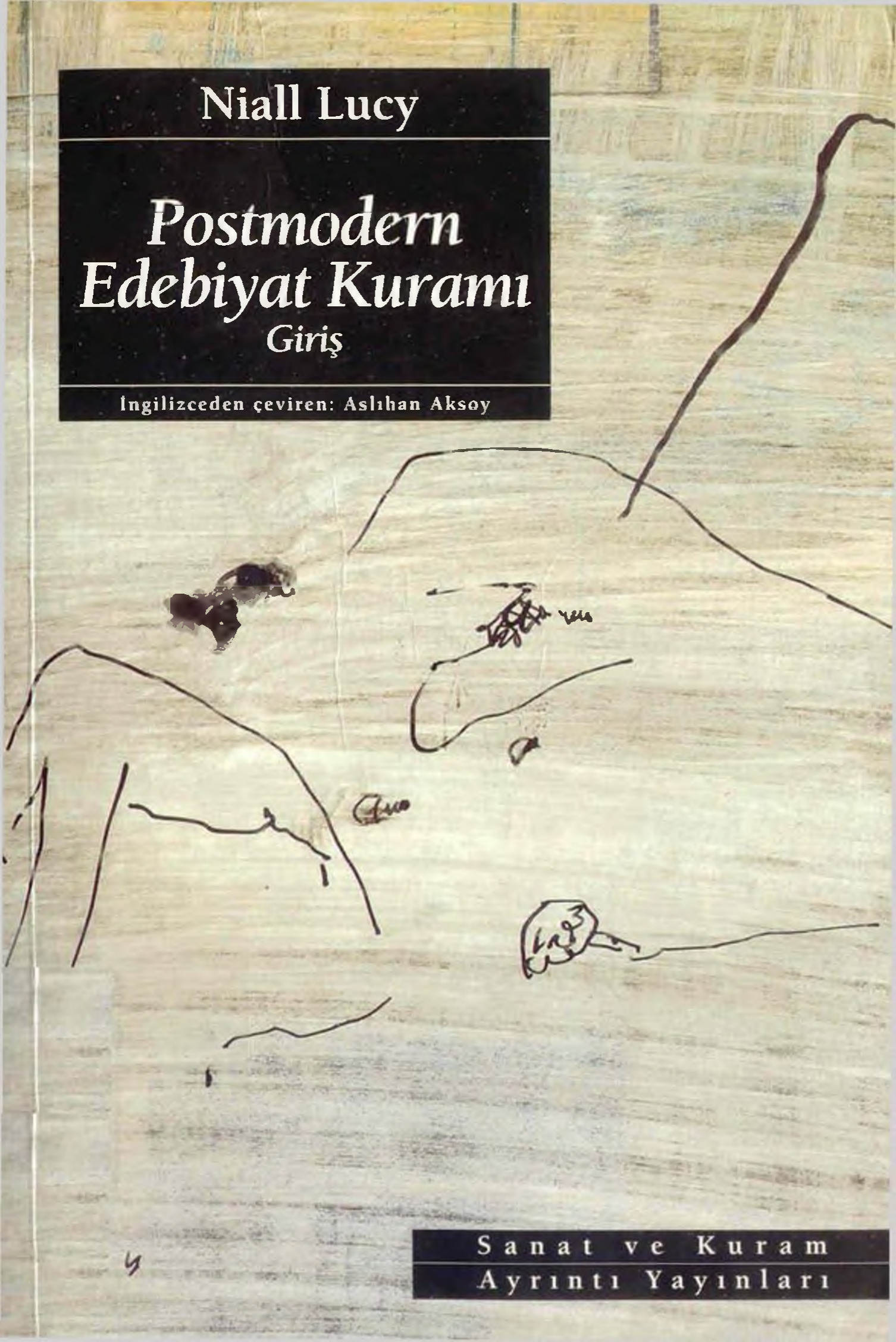
Niall Lucy

Postmodern Edebiyat Kuramı

Giriş

İngilizceden çeviren: Aslıhan Aksoy



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Niall Lucy, Avustralya'da Murdoch Üniversitesi'nde İngilizce ve Felsefe hocası. Hem Avustralya'da hem başka ülkelerde göstergebilim, postyapısalcılık, edebiyat kuramı ve kültürel incelemeler alanlarında pek çok makale ve kitap kaleme aldı, derlemeler yaptı. Yazar, tüm eserinin aslında demokrasi sorunsalı üzerine olduğunu söylüyor, yapıbozumla da bu nedenle ilgileniyor. Yapıbozumun görevinin, demokrasi adına belli kimlikleri (edebiyatın, ulusun, kültürün, cinsiyetin kimliklerini), daha önce yok sayılmış olan, inkâr edilen kimlikler lehine reddetmek olduğunu düşünüyor. Şair John Kinsella ile marjinallik üzerine kaleme aldığı son kitabı *Marginalia*'da yapmaya çalıştığı şey de ideal kitap formunu, otoriter, kutsallaştırılmış, kendine yeten, bütünsel kitap nosyonunu sorunsallaştırmak.

Bir sonraki kitabıysa Marx üzerine olacak. Zira yazar Marx'ın yarın için, belli bir gelecek fikri adına, olasılığı adına söyleyecek sözü olduğuna inanıyor. Yazara göre "postmodern öncesinde dökülen kanlar bugün bizi mümkün kılmak için" dökülmüştür.

YAPITLARI: *A Derrida Dictionary* [Derrida Sözlüğü] (Blackwell, yayın programında), *Beyond Semiotics: Text, Culture And Technology* [Göstergebilimin Ötesinde: Metin, Kültür ve Teknoloji] (Continuum, 2001), *Postmodern Literary Theory: An Introduction* [Postmodern Edebiyat Kuramı-Giriş, çev.: Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yay., 2003] (Blackwell, 1997) ve *Debating Derrida* [Derrida'yı Tartışmak] (Melbourne University Press, 1995). Yazar ayrıca *Postmodern Literary Theory: An Anthology* [Postmodern Edebiyat Kuramı Antolojisi] (Blackwell, 2000) adlı antolojiyi derlemiş ve *Continuum* dergisinin *Philosophy And Cultural Studies* [Felsefe ve Kültürel İncelemeler] başlıklı özel sayısının da editörlüğünü üstlenmiştir.

Niall Lucy

Postmodern Edebiyat Kuramı

Giriş

Ayrıntı: 391
Sanat ve kuram dizisi: 1

Postmodern Edebiyat Kuramı
Giriş
Niall Lucy

İngilizceden çeviren
Aslıhan Aksoy

Yayına hazırlayan
Çiçek Öztek

Kitabın özgün adı
Postmodern Literary Theory An Introduction

Blackwell Publishers/1997
basımından çevrilmiştir

© Akcalı Ajans

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Elif Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2003*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-387-0

.....

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Postmodern Edebiyat Kuramı

Niall Lucy

S A N A T V E K U R A M D İ Z İ S İ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

H A Z I R L A N A N K İ T A P L A R

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

Abi ve diğerleri için...

İçindekiler

— Önsöz 11

I. AKIL VE MİT 20
II. SİMÜLASYON VE YÜCE 48
III. TARİHİN ÖLÜMÜ 74
IV. EDEBİYAT VE BİLİNÇ EŞİĞİNDE OLAN 101
V. BULUŞ OLARAK YORUM 126
VI. ELEŞTİRİNİN ÖLÜMÜ 155
VII. RETORİK OKUMA 179

VIII. POLİTİKA PERFORMANSI 204
IX. KURAMIN ÖLÜMÜ 233
X. KAVRAM YARATMA 261
XI. ETİK DEĞERLENDİRMELER 288
XII. AKLIN DÖNÜŞÜ 317

— Kaynakça 348
— Dizin 357

Önsöz

Eleştirinin amacı ve edebiyatın anlamı konusundaki –bazen şiddetli de olan– uyuşmazlıklar, –bazen haşin olan– çekişmeler ve neredeyse kesintisiz süregiden tartışmalar, XX. yüzyıl edebiyat eleştirisi tarihine damgasını vurmuştur. Bununla birlikte, edebiyatın ne anlama geldiğine dair edebi eleştirel kavgalar; bu ya da şu edebi eserin bir başyapıt ya da önemsiz bir eser, kanonik ya da ikinci dereceden bir eser, büyük ya da minör bir eser mi sayılması gerektiği üzerinde yoğun biçimde durarak felsefi olmaktan çok büyük oranda pratik olma eğilimi göstermiştir. Edebiyatın kendi başına bir soru olarak oluşturduğu bıktırıcı edebiyat sorusu, edebiyat eleştirisi yerine edebiyat kuramı tarafından sorulmuştur.

Elbette herkesin Terry Eagleton'un kitabından da bildiği gibi,

edebiyata yönelik farklı eleştirel yaklaşımların tersine farklı edebiyat kuramları, kurumsal olarak 1970'lerde ortaya çıkmaya başlamıştı. Birdenbire ya da birdenbireymiş gibi görünerek, üniversitelerin edebiyat bölümleri bir edebiyat bölümünün ne öğrettiğine dair "politik" ve "felsefi" sorularla meşgul olmak zorunda kalmıştı. *Little Dorrit*'in [Küçük Dorit], *Great Expectations*'tan [*Büyük Umutlar*] daha karmaşık ve doyurucu bir sanat eseri olup olmadığını sorgulamak artık yeterli olmamaya başlamıştı. Edebiyat kuramı, edebiyat çalışmaları disiplinine tam da bir disiplin oluşu üzerinden temel sorular yöneltiyordu. Edebiyat çalışmaları neyi araştırır? Edebiyat nedir?

Böyle sorular ilk başta büyük bir düşmanlık yarattı, ancak zamanla pek çok edebiyat bölümü bu sorulara küçük bir alan açarak cevap verdi. "Eleştirel" yaklaşımlar, "kuramsal" yaklaşımlar olarak yeniden adlandırıldı ve pek çok bölüm, programına "kadın ve edebiyat", "postkolonyal yazı," "edebiyat ve toplum" falan gibi birkaç ders ilave etti. Eagleton'un kitabı, edebiyat ve diğer beşeri bilim lisans öğrencileri için değişmez bir metin olurken, İngiliz edebiyatı müfredat programlarına "kuram"ı da eklemek âdet oldu. Günümüzde hâlâ öğrenciler bir ödev için göstergebilgisi, fenomenoloji ya da psikanalizi anlamaları gerektiğinde Eagleton'un *Edebiyat Kuramı*"na* başvurur, alıntılarlar; kitap, üniversitenin dışında da genel bir okur kitlesine ulaşmayı sürdürmektedir.

Edebiyat Kuramı'nın başarısı bir yerde en azından edebiyat kuramının başarısının bir ölçüsü olma özelliği de taşır. Ancak ironik bir biçimde "kuram"ın popüler ve kurumsal başarısı, akademik bir alan olarak edebiyat çalışmalarının konumuna zararlı bir etkide bulunmuştur. Eagleton'un kitabının 1983'te yayımlandığın beri, İngiliz Edebiyatı Bölümü'nün "vefatı"nı açıklayacak iki şey oldu: Kültürel İncelemeler ve Postmodernizm. Her ikisi de yalnızca kısmen olsa da oluşumunu, edebiyat kuramının, İngiliz edebiyatının, beşeri bilimlerin "kraliçesi" şeklindeki konumuna yaptığı bozucu etkilere borçludur.

Bu vefat hiçbir biçimde evrensel değildir, ancak bugün en azın-

* *Edebiyat Kuramı*, T. Eagleton, çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay., 1990.

dan Avustralya'daki sıkı İngiliz Edebiyatı Bölümleri, bünyelerinde kendi içinde öneme sahip olan, kendi yönetim kurulu bulunan, ayrı bir öğretim kadrosu kotası olup en azından yarı özerk bir kendilik olarak var olma eğilimi gösteren Kültürel İncelemeler kürsüleri barındırma eğilimindedirler. Kültürel İncelemelerden yoksun ve hâlâ az çok *Edebiyat Kuramı* öncesi modele uyan diğer İngiliz edebiyatı bölümleriyse her yıl asgari bütçe gereklerini ancak karşılayacak öğrenci "sayısına" ulaşmakta gittikçe daha çok zorlanmaktadır.

Öyleyse İngiliz edebiyatına ne oldu? Buna verilecek yanıtlardan biri, bir disiplin olarak İngiliz edebiyatının disiplin olmaktan oldukça uzaklaştığı olabilir; belki de bu durum eskiden gücünün kaynağıyken, aslında her zaman güçsüzlüğünün de kaynağıydı. Edebiyat çalışmalarının bir eleştirel yaklaşımlar yelpazesine yönelik açıklığı, kendini yaklaşımların en eleştireline maruz bırakmıştır: Edebiyat çalışmalarının ne üzerine olduğuna dair kuramsal soruya. Bu yalnızca herhangi tek bir kuram tarafından sorulan bir soru değildir; bu da sonuçlarını daha da yıkıcı kılar. Bu soru, edebiyata illa belirli bir bağlılık taşımayan pek çok farklı politik ve felsefi ittifaktan oluşan bir toplama [assemblage] olarak "edebiyat kuramı"ndan doğmuştur. Ancak elbette pek çok İngiliz edebiyatı profesörünün tepkisi sıklıkla huysuz bir sözden sakınmazlık biçiminde olmuştur: Çekil git! Eğer gerçekten "Edebiyat nedir?" sorusunu sormanız gerekmişse, edebiyatın ne anlama geldiğine ve neden önemli olduğuna dair en küçük bir fikre sahip değilsiniz demektir.

Ve elbette çekildi gitti bunlar: Gittikleri yerse Kültürel İncelemeler oldu.

Edebiyatın artık pek de revaçta olmadığı sözü 1980'lerin sonlarında ortalıkta dolanmaya başlamıştı. Muhtemelen Cengiz Han'ın haklarını da desteklemiş kimi aksi yaşlı ahlâkçıların şimşeklerini üstünüze çekmeden bir İngiliz edebiyatı dersinde "metin" gibi terimler kullanamazdınız! Ancak bir Kültürel İncelemeler dersinde neredeyse ne isterseniz söyleyebilir, derecenizi de alır, mezun olurdunuz. Elbette daha önceki nesiller de İngiliz Edebiyatı Bölümlerinden derecelerini bu biçimde almışlardı: Okumaları için birkaç oyun, roman ve şiir veriliyordu onlara; onlar da yüklemleri doğru

kullanmaya dikkat ederek bunlar hakkında bazı "duyumsal" şeyler söyleyebiliyorlar, dört yıl sonra bir lisans derecesiyle okuldan çıkıyorlardı. Bugün durum farklı: Artık yüklemlerden yana kaygılanmanız gerekmiyor.

Giriş: Postmodern.

Postmodern bir dünyada, edebiyat da metinler arasında bir metindir. Hakikat ve değere dair tüm o lafları; kaçık iktidar manyaklarını ve onların safdil uşakları tarafından idare edilen, maksatlı biçimde seçici olan bir tarih açıklaması tarafından sürekli kılınan diğer bütün yabancılaştırıcı yalanlara dair duyduğunuz her şeyi unutabilirsiniz. "Hakikat," yalnızca *dolaşımda olan*dır; dolayısıyla "bizim" bugünkü dünyamıza ait bilgi edinmemizde teknoloji ve medyanın taşıdığı büyük önem ortada. "Değerler" yalnızca kültürel geleneklerin *sonuçları*dır; dolayısıyla bugün "kültür" ve "geleneğin" boğucu ağırlığı altında ezilmemek için kinik olmanın önemi de öyle.

Burada İngiliz Edebiyatı Bölümü'nün aslında hiçbir zaman gerçekten edebiyat kuramıyla ilgilenmemiş olduğunu öne sürüyorum. Bugün pek çok bölümün kadrolarında bir ya da iki edebiyat kuramcısı ve müfredatlarında da "minör" edebiyatlar üzerine açılan derslerin yanı sıra "Edebiyat Kuramı" başlıklı bir ders bulunmaktadır. Ancak Eagleton'un da işaret ettiği gibi edebiyat kuramı, felsefi, politik, sosyolojik, antropolojik ve pek çok diğer araştırma biçimi ve pratiğinin son derece kaba bir karışımıdır. Kısacası, edebiyat kuramının disipliner "saflığı" diye bir şeyden söz edemeyiz; elbette disiplinlerin birbirine bulaşması gibi bir nosyona dayanarak söz edilebilecek "saflığı" bir kenara koyarsak. Ancak eğer edebiyat çalışmaları disiplinler*arası*lığı öğreten bir "disiplin" olacaksa, kendisinin disiplin oluşuna dair herhangi bir fikri nasıl koruyabilir? İngiliz Edebiyatı Bölümleri bu soruyla karşı karşıya gelmektense soruyu belirli derslerin içine hapsetme eğilimi göstermişlerdir.

Giriş: Kültürel İncelemeler.

Kültürel İncelemeler, disiplinin merkezsiz olduğuna dair kendi fikrini, bayramlarla kutlar, bunu bir güç olarak görür. Bu arada İngiliz edebiyatı, edebiyatın bir özü ya da en azından kendisine ait bir

tür kimliği olduğu fikrine inatla sıkı sıkıya bağlı kalır. Edebiyat çalışmaları, meşru çalışma nesnesinin *edebiyat* olduğu fikrini elinden bırakamaz; "edebiyat" ne kadar geniş kapsamlı tanımlanırsa tanımlansın her zaman tanımlanabilir kalmalıdır. Üstelik bu tanım edebiyatın değer ve önemine dair (bunlar nasıl kavranırsa kavransın) bir fikri de içermelidir; yoksa edebiyat da televizyon gibi bir-diğer-kültürel-üretim-biçimine indirgenecektir. Daha da kötüsü, televizyona kıyasla modası geçmiş de addedilebilir.

O zaman bir anlamda edebiyat kuramı, ortaya çıkıp "Edebiyat nedir?" sorusunu sormamış olsaydı bunların hiçbiri başımıza gelmeyebilirdi. Bu soruyu bir tehdittense bir meydan okuma olarak görüp tepki verme konusunda aciz ve isteksiz olan İngiliz Edebiyatı Bölümü, belirli bir "metin" fikrinin, "kültür"ün egemen fikri olarak belirli bir "edebiyat" düşüncesinden egemenliği devralmasına izin vermiştir.

Edebi metinlere herhangi özel bir değer atfetmeyi reddeden ve her şeyin metin olduğunu ileri süren fikir genellikle postmodernizmin merkezi ilkesi olarak alınmıştır. Elbette ister şevkle ister alaycılıkla, "merkezi ilke" nosyonunun kendisinin tam da postmodern metin fikrinin reddettiği türden bir şey olduğu hemen eklenmelidir! Postmodern bir dünyada hiçbir şey merkezi değildir, her şey bir paradokstur. Öyleyse edebiyat fikrine kıyasla metin fikri, temelcilik karşıtıdır.

Edebiyat eserlerinin bir "derinliği" varsa, metinler yalnızca "yüzey" etkilerinin toplamalarıdır. Böylece eğer postmodernizmin her şeyi metin gibi anladığı ve kendisinin gerçekten günümüzün *Zeitgeist*'ı [çağın ruhu] olduğu doğruysa o zaman derinlikten yoksun olarak anlaşılan tek şey edebiyat olamaz. Örneğin, politika da kendi varsayımlarında edebi metinden daha az "temelsiz" ve ona kıyasla maksat ve sonuçları arasındaki farklılığı kontrol etmeye daha muktedir olmamalıdır. Politikadaki durum buysa, diğer her şeyde de durum böyledir.

Derinliği unut: Yüzeyde düşün!

Eğer –tekrar edelim– postmodernizmin mesajı buysa, bu mesajın nereden geldiği merak edilebilir. Benim buradaki savım, post-

modernizmin, edebiyatı bir edebiyat *meselesi* olarak düşünen romantik bir gelenekten geldiği biçimindedir. 1790'larda yaşayan Jena'daki Alman Romantikleri (bkz. 2. Bölüm), edebi olanı, edebiyat kuramından ayrılmaz bir şey olarak tasarlamıştı: Edebiyat, kendini edebiyat kuramı olarak sunuyordu bu modelde. Ancak bu bakımdan edebiyat, hem kendisi hakkında hem de kendisine içkin olan kuramsal spekülasyonların sonuçlarının "dışında" bulunamayacağından aynı zamanda "sunulamaz" olandır. Bu nedenle, edebiyat meselesinin aldığı biçimlerden biri, neyin edebinin alanı içinde, neyin dışında olduğuna karar verme sorunudur.

Her şeyin bir metin olduğuna dair postmodern fikrin temelinde yatanın da bu soru olduğunu düşünüyorum. Postmodernizm için dışarı/içeri ilişkileri sorunu, edebiyat sorusuyla sınırlı değildir, tüm kültür ve toplum alanına uzanır. Postmodernizme göre, bir zamanlar edebinin romantik uzamı olan yer, genel bir insani varoluş düzlemine dönüşür; burada kimlik, köken ve hakikat gibi kavramlar, insan "varlığını" ve kültürünü anlamanın temelleri yerine, çokkatlı ve yapısız toplamalar olarak görünürler. "Postmodernizm"in romantik edebiyat kuramı şeklindeki genellemeye ya da düzlemeye gönderme yaptığını düşünüyorum, ki bu da postmodernizmin, hakikatin temelsiz ve yapısız "yapısı"nın "köktenci" kuramı olarak etiketlenmesine yol açıyor. İşte bu nedenle bu kitabı *Postmodern Edebiyat Kuramı* diye adlandırdım. Diğer bir deyişle, postmodernizmin öyle pek de köktenci falan olduğunu düşünmüyorum.

Postmodernizme yönelik standart tepki, onu ya çılgınca kutlamak ya da hiddetle zararlı taraflarını açığa çıkarıp şikâyet etmek biçimindeyken, benim tepkim oldukça farklı ve postyapısalcı bir yaklaşıma daha yakındır. Anlatmak istediğim ana noktalardan biri, postmodernizm ve postyapısalcılığın, sıklıkla aynı şey gibi addedilseler de öyle olmadıklarıdır. 5. Bölüm'de değindiğim gibi, "yapı" kavramı olarak adlandırılabilecek şeye yönelik farklı konumlanışlarıyla birbirlerinden ayrılır bu ikisi: Postyapısalcılık, yapıları, barındırdıkları "oyunlar"dan ayrılmaz olarak düşünerek bir yapı eleştirisi sunarken, postmodernizm yapı kavramının yerini bir "yapı olmayan" kavramının alınasının olası olduğunu düşünür. Postmoder-

nizm, psikanalizin "bilinçdışı" kavramı ve yapısalcılığın dilin "maksatsız" sonuçları kavramı (bkz. 1. Bölüm) gibi daha yakın dönem analojilere karşın, bu yapı olmayan kavramını, sunulamaz edebiyatın romantik kuramı gibi daha eski bir kuramdan türetir.

Gelgelelim, bölüm bölüm kitabı özetleyerek savımı burada daha şimdiden sunmaktansa bu kitabı okurken yardımcı olacağını düşündüğüm bir iki noktaya değinmekle yetineceğim. İlki, belirli bir gerilim yapısının savımın tam kalbinde işlediğidir. Bununla kitabın bir tür dedektif romanı ya da eleştirdiği şeyin bir örneklemesi olduğunu kastetmiyorum; söylemek istediğim bir anlamda buradaki savın bir süreklilik izlemek yerine sarsılmalarla ilerlediğidir. Ancak yine de ilerler. Dolayısıyla kitabın çelişkilerle dolu olduğunu söylemeye çalışmıyorum; öte yandan pek çok müdahaleyle dolu olduğunu belirtmeliyim. Üstelik bu müdahaleler yalnızca öne sürülen sava eşlik ediyor da değiller; ondan ayrılmaz bir durum teşkil ediyorlar. Farklı zamanlarda postmodern edebiyat kuramı hakkında farklı şeyler söylüyormuşum gibi görünebilir; burada tüm söylemek istediğim, bu ayrımların içinde bulundukları farklı bağlamlar açısından değerlendirilmeleri gerektiğidir. Sonuçta, kuram yerine edimbilgisini [pragmatics] desteklemeye karar veriyorum; bu da postmodernizme karşı benimsenen konumlanışlardan herhangi birinin "asıl" konumlanış olabileceğini neden düşünmediğimi açıklamaya yardımcı olabilir. Bununla birlikte, baskılar çok artarsa şunu kabul etmek pek çok şeyden feragat etmek olmayacaktır. Aslında ben postmodern edebiyat kuramına öyle pek de düşkün değilim. Ancak pragmatik konuşmak gerekirse, baskılar öyle pek sık sık da artmıyor.

İkinci olarak, bölüm başlıklarından da açıkça görüleceği gibi konuyu ele alışım, postmodern edebiyat kuramındaki farklı düşünce akımlarının sistematik bir anlatımından ziyade, kavram ve meseleler üzerinden biçimleniyor. Bu kavram ve meseleleri tarihselleştirmek için Baudrillard, Kristeva, Derrida, Lyotard, Barthes, Deleuze ve Guattari gibi bazı günümüz düşünürlerinin görüşlerinin yanı sıra geçmişten Hobbes, Rousseau, Kant, Nietzsche ve Heidegger gibi bazı felsefecilerin kimi fikirlerini de inceledim. Bu fikirle-

rin pek çoğu oldukça karmaşıktır: bunları elimden geldiğince açık ve doğrudan tartışmaya çalışmış olsam da kitabın bölümlerinin "kolayca" anlaşılabilecek tek tek parçalar olduğu düşünülmemelidir. Ancak kitaptaki hiçbir şey anlaşılması güç olsun diye konmamıştır; metinde geçen pek çok isimden bazılarına aşina olmayabilecek okurlar, bu figürlerin her zaman en azından tarihsel kimliklerine dair bazı ipuçları verildiğini görecektir.

Üçüncü olarak, postmodern edebiyat kuramına dair temel ilgim daha sonraki bölümlerde ele aldığım gibi, bu kuramın "etiği"nin sınırları olarak gördüğüm şeye yöneliyor. Bir ölçüye kadar bunda haklı olup olmayışım, asıl konunun yanında önemsiz bir noktadır. Ancak burada bir mesele olarak etikle olmasa bile, etik meselesiyle ilgilendiğim gerçeği, bu kitabın hiçbir biçimde yalnızca İngiliz edebiyatı öğrencilerine hitap etmediğini gösterir. Postmodern edebiyat kuramını tartışmamın, örneğin politika ve kültür meseleleriyle ilgilenen kişilere, dolayısıyla genelde herkese söyleyecek bir sözünün olacağını umuyorum. Bu kitabı okuyucuların gözünü korkutmak yerine onları kendisini okumaya davet edecek bir biçimde yazmaya çalıştım, ancak elbette bu niyetim kitabın başarısını garantilemez.

Gelgelelim, bu kitabın genel ilgilere sesleneceğini umut ediyor olsam da, bu durumun edebiyat ve kurama *sorunlar* olarak yaklaşmaya dair taşıdığım özel ilginin üstünü örtmesine izin verilmemelidir. Bunların genel çözümlere ulaşılabilecek sorunlar olduğunu düşünmüyorum: bence bunlar daha çok kendilerine nasıl yaklaşılmalı sorununu öne çıkaran sorunlardır. Edebiyat ve kurama *nasıl* yaklaşmalı sorunu (bunlar ayrı veya ayrılmaz gibi düşünülse de) edimbilgisel bir sorundur ve bu sorun, belirli bağlamlar dışında ortaya çıkamaz. Kısacası, bir diğer yazı türü ya da düşünce biçimi olarak kuramı ya içeren ya da ona karşı koyan belirli bir *tür* yazı olarak edebiyat nosyonunu korumaya çalışmaktansa, edebiyat çalışmalarının disipliner nesnesinin *yazının edimbilgisi* olduğu görülmelidir. Böyle bir nesne, muhakkak postmodern edebiyat kuramında anlatıldığı biçimde olmasa da *metne* daha yakındır. Edinibilgisinin etik olarak anlaşılmasına izin veren bir "metin" fikrine ihtiyaç

duyulmaktadır. İşte ben postyapısalcılığım böyle bir anlayışı mümkün kıldığına inanıyorum.

Burada işaret etmek istediğim son nokta, kullandığım postmodern edebiyat örnekleriyle ilgili. Buradaki örneklerin tümü, Amerikan edebiyatındandır. Kolaylıkla Avustralya ve İngiliz edebiyatından örnekler de kullanabilirdim. Gelgelelim, diğerlerinden daha az "ünlü" olan bazı yazarları da tartışmama karşın, bu örnek seçimlerinde daha çok okurun en çok aşina olacağı eserleri tercih ettim. Bu durum, özellikle belki de Paul Auster'ın yazınını ele aldığım 11. Bölüm'de geçerlidir. Bununla birlikte, bu tartışmanın bağlamı (ya da edimbilgisi) niçin Auster'ın bu noktada uygun bir örnek oluşturduğunu anlaşılır kılacaktır. Üstelik bu kitap, postmodern edebiyat kuramına bir giriş niteliğinde olduğundan, tam da kuram ve yazı sorunu *olarak* kuram ve yazı arasındaki ilişkiler meselesi ortaya konduğu için burada "kuramcılar"ın yanı sıra "yazarlar"ı da sunmam gayet uygundur.

Bu meseleye arkadaş ve meslekdaşlarımın yardımıyla yaklaşma olanağı bulduğum için şanslıyım. Abigail Bray, Robert Briggs, Claire Colebrook, Carolyn D'Cruz, Garry Gillard, (bu kitabın bir set et bıçağıyla beraber sunulduğu) Alec McHoul, Jeff Malpas, Horst Ruthrof ve Tony Thwaites'e özellikle şükran borçluyum. Bu projenin hayati önem taşıyan erken safhalarında verdikleri destekten ötürü, John Frow, John Hartley ve Christopher Norris'e teşekkür ederim. Ayrıca gösterdiği güven ve yaratıcılığı için Blackwell'deki editörüm Andrew McNeillie'ye de minnettarım.

Murdoch Üniversitesi
Şubat 1997

1
Akıl ve mit

Edebiyatın nasıl üretildiği konusunda yalnızca iki düşünce biçimi olduğunu varsayalım. Bu yaklaşımlardan birisi, edebi üretimin dâhi yazarlarca gerçekleştirildiğini, diğeri ise yazarların kendilerinin de denetimleri dışındaki güçler tarafından (değişen düzeylerde) üretildiğini düşünmek olsun. Bu düşünce biçimlerinden ilki, liberal hümanist edebiyat üretimi "kuramı" olarak adlandırılabilirken, ikincisinin, postmodern edebiyat kuramının gelişimine yol açtığı görülebilir. İlkiyle karşılaştırıldığında ikinci yaklaşım devrimcidir, çünkü edebi metnin yazarın niyetlerinin, iç dünyasının ve dilbilimsel ustalığının bir ifadesi olduğu görüşünü reddeder. İkinci düşünce biçiminin devrimci olan yanı, bu görüşün, yazarları kişi olarak değil, onları da en az edebiyat kadar (ve edebiyat gibi), edebiyat ta-

rafından üretilmiş özneler olarak yorumlamaya başlamasıdır.

XX. yüzyılda, yaratıcı ya da yazan özneler üretmeye aday pek çok güç arasından ikisi öne çıkmıştır: Dil ve bilinçdışı. Dil, şeyleri ifade etmemizi mümkün kılsa da bizi bu şeyleri belli yollarla söylemeye mecbur eder. Böyle bir mecburiyetin sınırlarını zorlama ehliyetine sahip olan edebi dil kullanımı bile, hiçbir zaman tümüyle özgün, tamamıyla kişisel ya da özel olamaz. Çünkü bu kullanım da dilin bir şeyi söylemek için imkân verdiği ve sınırlandırdığı belirsiz ama sonsuz olmayan sayıdaki olanakları yaratan uzlaşımlara [convention] (bunları değiştirmeyi ya da reddetmeyi amaçladığı durumlar da dahi) saygı göstermek zorundadır. Bu, dili, "bizi" önceleyen bir yapı ya da sistem gibi düşünmektir; öyle ki dilin dışında kendimizi anlamamızın yolu yoktur. Bundan dolayı "biz," dilin yapılaştırıcı ilke ve etkilerine tabiyiz, bunların öznesi konumundayız. Üstelik bu durum bir edebi yapıtın yazarı olsak bile değişmez.

Doğru, edebiyat eleştirisi, Lawrence Manley'in etkileyici çalışmasında kullandığı terim olan edebiyat üretiminde, ister evrensel yasalar ister tarihsel bakımdan olumsal [contingent] tutum ve değerler toplamı olarak uzlaşımın oynadığı rolü her zaman göz önünde bulundurmuştur. Örneğin, ta XVIII. yüzyıl başlarında, Alexander Pope'un bir çelişkiye düştüğünü zerre kadar düşünmeksizin edebi üretimi "hakiki Deha" *ve* "Şaşmaz Doğa"ya yorabildiğini görüyoruz.[1] Dolayısıyla, "hem zamandışı düzen kalıpları hem de değişen toplumsal değerler"[2] olarak uzlaşım, bir edebiyat yapıtının varolan kanona bir örnek teşkil etme ya da karşı çıkmasına izin veren bir güç olagelmiştir. Başka bir deyişle uzlaşımlar bir edebiyat yapıtına kanon içinde örnekleme ya da kanonu kırma olanağı sunar: Bir şiir diyelim ki çağının genel eğilimini ya da belli bir yazın türünün tanımlayıcı özelliklerini barındırdığı için değerli görülür ya da tam tersi bu genel eğilimi ya da özellikleri köktenci bir biçimde ihlal ettiği için. Ancak (ister barındırdığı ister ihlal ettiği için olsun) her iki durumda da değer yazara atfedilmiştir.

Bu nedenle, bu "değer"in dile verilmesi gerektiğini savunmak

1. Pope, "An Essay on Criticism" adlı şiire bakınız. *Selected Poetry and Prose.*
2. Manley, *Convention*, s. 2.

devrimci bir yaklaşımdır. En aşırı uçlara çekildiğinde bu tartışma, yapısalcı edebi üretim (aslında genel anlamda, kültürel üretim) kuramı ile bağlantılı olarak adlandırılageldiği gibi, "insanın ölümü"ne gelir. Ancak "insan"m genellikle liberal hümanist kuram tarafından savunulan bilinçli birey kavramını temsil ettiği ölçüde, insanın ölümü psikanalize de atfedilebilir. Psikanaliz kuramının bu ölümde (ya da "insan" kavramını "kişi"den ziyade "özne" anlamına gelecek şekilde dönüştürmede) oynadığı rol, tüm kültürel fenomenlerin altında yatan bilinçdışı güçleri "keşfi" ile bağlantılıdır; bu fenomenlere dilin kullanıldığı her bir an ile kültürel varlıklar olarak bizim "kendimizi" algılayışımız da dahildir. Öyleyse kafamızın içinde olup biten şeyler ve yaşadığımız dünyada nasıl davrandığımız, muhakkak bizim zannettiğimiz şekilde ya da anladığımızı sandığımız istek ye güdülenmelerin bir sonucu olmayabilir. Kim olduğumuz ve ne yaptığımızın "gerçek" nedeni bilinçdışımızda yatabilir.

Bir bilinçdışı kuramı ile dilin yapılaştırıcı etkileri üzerine bir kuram (her ne kadar psikanaliz ve yapısalcılık, tanımları gereği birbirlerine bağımlı alanlar olmasalar da) Sigmund Freud ve Claude Lévi-Strauss tarafından anlatılan biçimleriyle Oidipus mitine getirdikleri değişik yorumlarda bir araya gelir. Freud'a göre, kendisini tamamen toplumsallaşmış addedebilen herkes, aslında başarılı bir biçimde "Oidipal süreçten geçmiştir."[3] Bu durum, kendilerini tamamen "haz ilkesi"ne bırakmış Oidipus öncesi benliklerimiz, gerçekliğin acil taleplerine cevap vermek için zevklerimizin tatminini sonraya bırakmak gerektiğini anlayıp "gerçeklik ilkesi"nin egemenliği altına girdiğinde ortaya çıkar. Arzularımızın tümünü tatmin etme arzumuzu bir kenara bıraktığımız anlamına gelmez bu. Sadece gerçekliğin acil gereklerini yerine getirmek uğruna –ki aslında bizim için en iyi olandır bu– hazları *ertelemeye* razı olmamız demektir. Böylece daha sonra oyun oynayabilelim diye işe gidiyor ya da sırf birini öldürme "hazzına" direnemezsek gelecekteki tüm hazlarımızdan vazgeçmek zorunda kalabiliriz diye sinirimize dokunan birini öldürmekten imtina ediyoruz.

Ancak hazlarımızın ertelenmesine kolayca rıza göstermiyoruz:

3. Freud, *Introductory Lectures*, s. 243-5, 372-82.

Buna razı olmaya zorlanmamız gerekiyor. Erkek çocuksanız, bu zorlanmayı, kendisi daha önce kastre edilmiş olan annenizle birlikte olmayı arzuladığınız için penisinizi yitirme endişesi yaşadığınızda hissedersiniz; böylece babanızın otoritesine boyun eğer, onun usüllerini öğrenip benimsersiniz. Kız çocuğuysanız, bu durum, anneniz gibi sizin de bir penis "noksanlığı" ile tanımlandığınızı fark ettiğinizde ortaya çıkar; böylece baştan çıkarma arzunuzun asla karşılık bulmayacağını öğrenme pahasına tüm sevginizi babanıza yönlendirirsiniz. Sonuçta annenizle (artık cinsel olmayan) bir ilişkiye döner, kendinizi onunla özdeşleştirme sürecine girersiniz; böylece penis benzeri bir ilavenin –bir bebek– gerçek (yasaklanmış) arzunuzun yerini alması gereken bir hayata razı olursunuz. Açıkça görülüyor ki, bir gün en azından kendi ailelerinin reisi olmayı ümit eden erkek çocuklarına ayrıcalık tanıyan bir süreçtir bu. Ancak burada önemli olan nokta, Freud'un kuramının eleştirilebilirliği değildir. Bu kuramın önümüzde, genel olarak kültür, özelinde de edebiyatın açıklanması için bambaşka analitik olasılıklar içeren bir yol açmasıdır önemli olan.

Lévi-Strauss'un Oidipus miti kuramını tartışmaya geçmeden önce, bu olasılıklardan bazıları üzerinde duralım. Freud'un bilinçdışı diye adlandırdığı şey, iç organlarımız gibi doğuştan sahip olduğumuz bir şey değil, Freud'a göre Oidipal sürecin bir sonucu olarak ürettiğimiz bir şeydir. İlk cinsel arzumuzu bastırarak bilinçdışımızı harekete geçirir, onu bu şekilde var ederiz, ki kızlarda bu, homoseksüel bir arzudur (bu nedenle de tüm "heteroseksüel" kadınlar aslında bastırılmış lezbiyenlerdir). Bilinçdışımızı böylece açığa çıkararak ve ilk cinsel arzumuzu bilinçdışımızın en derinlerine gömerek topluma ve toplumsal cinsiyetimize girmeye hazır hale geliriz. Öyleyse cinsiyete göre düzenlenen toplum, kendilerini başarılı bir şekilde Oidipal süreçten geçirmemiş "nevrotik" ve "patolojik" bireyler hariç, tüm üyelerinin etkin ve sürekli bastırılmasının bir sonucudur. Bu, toplumun kötü bir şey olduğu anlamına gelmez. Tersine toplumsal düzen, gerçeklik ilkesi yoluyla koruma sağlar bize (aksi takdirde hepimiz kendimizi Oidipus öncesi haz arayıcıları olarak tarif edip başkalarını riske atarak sağa sola saldırırdık) ve bi-

linçdışı arzularımızın "yön değiştiren" ifadeleri şeklinde yaratıcılık olanakları yaratır. Psikanaliz kuramı, bir kez bu koşullarla kabul edilirse, kültürel fenomenlerin "gizli" hakikatlerini açığa vuran güçlü bir açıklayıcı mekanizma halini alır.

Ancak bu durum bir sorunu da beraberinde getirir. Zira belki de bu "hakikatler"dir "gizli" olarak *üretilen*, yani psikanalizin, kendisi tarafından üretilen. Eğer durum böyleyse, edebiyat eleştirisi kurumu için psikanaliz, anlam nakşetme ehliyeti işlevi görebilir. Örneğin, diyelim ki ben Aborijinlerin Avustralya toplumunda gördüğü sistemli kötü muameleyle ilgili olduğunu düşündüğüm bir hususa dikkat çekmek istedim ve bunun için bir grup beyaz gencin arabalarıyla geçerken Aborijin olmayan kız arkadaşının elini tutarken gördükleri genç bir Aborijin adamı, beyaz bir kız arkadaş edinmeye cüret ettiği için dersini bildirmek amacıyla, ezmelerini anlatan bir öykü yazdım. Araba olaydan sonra hızla uzaklaşır ve kız da –dehşet içinde– evine kaçar. Olay, gece çok geç bir vakitte gerçekleştiği için ortada hiç şahit yoktur, neden sonra biri yolun kenarında yatan Aborijin genci bulur ve ambülans çağırır. Ambülans görevlileri, olay yerine vardıklarında, bunun "bir diğer sarhoş Aborijin vakası" olduğunu düşünürler ve adresini bulmak için cüzdanını kontrol edip genci ailesinin evine götürürler. Genç aynı gece daha geç bir vakitte beyin kanamasından ölür.

Bu öyküde benim vurgulamak istemiş olabileceğim hususu hiç göz önünde bulundurmaksızın, metni psikanalitik bir yaklaşımla okuyup, öykünün aslında babamla aramdaki çözümlenmemiş çatışma hakkında olduğunu "keşfetme"nin önünde hiçbir engel yoktur. Böylece "benim," öykünün "yanlış anlaşılan" siyah kahramanı ile özdeşleşmem, babam karşısında, gencin ona yalnızca ilgisizlik ve şiddetle cevap veren beyaz, erkek egemen Avustralya toplumu karşısında düştüğü "trajik" duruma benzer bir duruma sokar beni. Öyküdeki (geliştirilmemiş bir karakter olan) tek kadının genci terk etmesi anlamlıdır; bu, beni otoriter bir aile reisi olan babamın aşırı erkekliğinden korumayı başaramadığı, daha sonra da bu durumu telafi etmek için benimle yatmayı kabul etmediği için anneme beslediğim hıncı simgeler. Annem tarafından terk edildiğim için, ona

olan düşmanlığımı bilinçsizce tüm kadınlara yükler, tümünün beni hayal kırıklığına uğratacağım düşünürüm. Babam tarafından hadım edilmiş olduğumdan, tüm erkekleri kötü bir şey yapmasam bile üstüme çullanmak için dışarıda beni bekleyen umursamaz otorite figürleri olarak görürüm. Kafası karışık ve hiç sevilmemiş ben, bir yol kenarında, varoluşsal karanlıkta, yüzü koyun yatmış, kaçışı olmayan korkunç işkence mekânına –aile yuvasına– geri götürülmeyi bekleyen çaresiz bir toplumdışıyımdır.

Gerçekte hiç kaçış yolu sunmayan psikanalizdir. Bir kez, metinlerin bilinçdışı tarafından "dışa vurulduğu" kabul edilirse, bu anlayışın ötesinde, bilinçdışı tarafından dışavurulmuş olarak okunamayacak hiçbir konumlanma kalmaz; öyle ki metnin yaratıcısı, çürük bir yumurta, kötü koku yaymaktan ne kadar "sorumluysa," metnin yaratılmasından o kadar sorumlu tutulabilir gibi bir noktaya kadar varır iş. Böylece eğer şimdi, az önce anlattığım öykünün 1992'de Batı Avustralya'da, Perth'te, Louis Johnson[4] adlı Aborijin bir gencin başımdan geçmiş "gerçek bir hikâye"den alındığını itiraf etmem, öykünün, sözgelimi Herman Melville'in "Bartleby"nin hikâyesini kurguladığı gibi benim kurguladığım bir öykü olduğu iddiasına dayandırarak yapacağım kavramsal psikanalitik okumayı olumsuzlamaya yetmez. Psikanalitik soru yine olduğu yerde kalır: Öyküyü niye anlattım, niye burada *bu* öyküyü anlattım? Eğer cevabım, sadece unutulmaya karşı Louis Johnson adını kaydetmek istediğim şeklinde olsaydı da hiçbir cevap olarak kabul edilemezdi bu; aksine metin psikanalitik okumaya daha çok imkân yaratan bir metne dönüşürdü. Aslında psikanalitik soruya asla cevap veremem; verebilseydim psikanalizin hakikati bildiğine dair özel bir iddiası kalmazdı. Öyleyse psikanalize göre, bu öyküyü anlatışımın nedeni (ki öykünün ne *anlama geldiği* fikrinden oldukça farklıdır bu) benim için asla aşikâr olamaz, çünkü söylediklerimiz ve yaptıklarımız prensip gereği her zaman bilinçdışımıza atılmış "irrasyonel" istem ve korkularımızın bir sonucudur.

Eğer bu konuda söylenebilecek olumlu bir şey varsa, psikanalizin bir metnin üreticisinin elinden metnin anlamını belirleme gücü-

4. Bkz. Mickler, *Gambling*.

nü çekip alarak liberal hümanist kuram için çok önemli olan yazarlık kültünü çevreleyen haleyi yok ettiği olurdu. Ancak belki de bu gücü çekip alıp kendi sahiplenir psikanaliz. Diğer bir deyişle (hep bir diğer deyişle), psikanaliz ne söylerse geçerlidir. Örnek: Bütün okuma eylemi dışkı yemeğe benzer. Freud'un toplu yapıtlarının standart versiyonunun saygın çevirmeni ve editörü olan James Strachey, İngiliz Psiko-Analitik Cemiyeti'nin 1930'daki bir toplantısında şöyle demiştir: "Tüm okumaların kökeninde, dışkı yiyici bir eğilim yatar."[5] Bundan sonra Strachey, sınıf düşmanlığını gizleme gereği bile duymaksızın, okumayı öğrendikleri için yoksulların üzerine (kendi metaforunu kullanırsak) dışkılamayı sürdürür:

> Yazar düşüncelerini ifraz eder ve basılı kitabın bünyesinde toplar; okur bunları alır ve defalarca çiğnedikten sonra [metinde aynen] bu düşünceleri kendi bünyesiyle bütünleştirir. Bu bilinçdışı süreçlerin belki de en açık kanıtı, toplumun alt sınıflarına yayılan okuryazarlıkla birlikte gelen gazete okuma düşkünlüğünde karşımıza çıkar. Mürekkeple lekelenmiş akıl almaz miktarda kâğıt kütleleri her gün sokaklara saçılmakta; bu kâğıtlar ateşli bir hevesle yakalanıp bir solukta okunmakta, birkaç dakika sonra da hor görülerek parçalanmakta ya da olabilecek en aşağı şekillerde kullanılmaktadır. Yoz Basının bu paçavralarına ne kadar sövülse azdır, ancak kimse de kahvesi ile tostunun yanında o paçavralardan biri yatmıyorsa kendini kahvaltı yapmış hissetmez.[6]

Popüler basının toplumların demokratikleşmesinde önemli bir rol üstlenebileceği Strachey'in aklına gelmiş miydi (yoksa zaten bu yüzden mi popüler basını hor görüyordu) sorusu, onun okumayı dışkı yemek yerine koyan "kuramı"nı sorgulamak için fazla dünyevi bir mesele gibi görünüyor. Öyleyse vardığı sonuç, süpriz değil belki de:

> Çünkü eğer kitap anneyi [y.n. Freud'un kitapların "dişil" olduğu inancının bir izdüşümü] simgeliyorsa, yazar baba olmalıdır; basılı sözcüklerse, dölleyici ve değerli ancak yine de bâkire sayfayı kirleten yazarın düşünceleri, babanın annenin içindeki penisi ya da dışkısı olmalıdır. Bunun ardından da okur gelir, yani aç, doymak bilmez, yıkıcı oğul;

5. Strachey, 'Some Unconscious Factors', s. 329.
6. agy.

şimdi kirletme sırası ondadır, annesinin içine giden yolu zorlamaya, onun içinde ne olduğunu öğrenmeye, onun üzerinden babasının izlerini koparıp atmaya, o izleri yalayıp yutmaya ve kendinin yapmaya, kendisi de onlarla döllenmeye heves eder.[7]

Sağduyuyu (temel mantık ya da yüksek beğeniyi bir yana bırakalım) hakikatin mihenk taşı olarak maddeleştirmeyi dilemeden, onu tamamen yok saymaya mı zorlanacağız? Bir başka deyişle, Strachey'nin benim ya da belki diğer birçok kişinin okuma deneyimini açıklamadığı tezine nasıl karşı çıkabilirim? Eğer uçan dairelere inanmasaydım, mesela biri bir tane gördüğünü söylediğinde, onların varlığına inanmaya mecbur mu olurdum? Peki binlerce insan onları gördüğünü söyleseydi?

Büyük ölçüde Melanie Klein'in "postmodern" psikanaliz üzerinde hâlâ etkili olan çalışmasına dayandığı göz önünde bulundurulsa da, Strachey'nin okumayı grotesk arzuların yerini alan bir temsil gibi gören bu açıklaması ayrıksı ya da modası geçmiş diye kolayca baştan savılamaz. Klein, ilk entelektüel ve estetik gelişimimizin, yıkıcı itkilerin çocukça dışavurumuna benzediğini savunur.[8] Bundan ötürü Strachey, okumayı bir diğerinin gövdesine sahip olmak için duyulan, Caligula'yı* anımsatır tarzda zalim ve sapkın şehvetin bir ifadesi varsayan "kuramı"nı –konunun özüne giden yoldan biraz da saparak– "Melanie Klein'ın oral ve anal sadistik evrelerde çocuklarda bulguladığı fantezilere," bağlar. Bunlar, "Çocuğun annesinin içine giden yolu zorladığını, annenin içini kirlettiğini, tahrip ettiğini ve annenin –babanın penisi, bebekler ve dışkı gibi şeylerle– muhteviyatını parçalayıp yuttuğunu kurguladığı" şeklindeki fantezilerdir.[9] Pek tabii, bu "fantezilerin" psikanaliz yapılana mı yapana mı, "hastaya" mı "disipline" mi ait olduğu ve bu

7. a.g.y., s. 331. Peki "kız çocuklar" hiç okumaz mı?
8. Bkz. Klein, *Psycho-Analysis of Children.*
* Asıl adı Gaius Caesar Germanicus. İS. 31-41 yılları arasında Roma İmparatoru. Sırasıyla babasının, iki ağabeyinin ve annesinin ölümünü gördü. Kendi tahta geçtiğinde yedi ay süreyle hastalandı; bir ihtimal saralıydı. Zalim ve despotça kaprisleriyle ün saldı. Kız kardeşlerine, özellikle de Drusilla'ya karşı duyduğu aşırı sevgi, tarihçiler tarafından enseste ve şehvet düşkünlüğüne yoruldu. (y.h.n.)
9. Strachey, "Some Unconscious Factors", s. 330.

ayrımların hangi düzlemde bilinebileceği sorgulanabilir. Ancak yine de psikanaliz kuramının liberal hümanist edebiyat eleştirisinin temelini oluşturan bilinçli yazarın "kendinden menkul" hükümranlığına karşı saldırısındaki olumlu yön gözardı edilmemelidir.

Bu nedenle Freud'un, bilinçdışı DNA'mızın keşfini gösteren ve "Oidipus'un çok eski cürmünü, hep taze kalan kanıtlarla, hayat ölçeklerine ustalıkla taşıyan ve azar azar açılan bir soruşturma sonucunda yavaş yavaş günışığına kavuşturulan"[10] bir çeşit dedektif hikâyesine benzeyen Oidipus miti okuması, aşırı pozitivist ya da rasyonel kültürel üretim kuramlarına köktenci bir darbe indirmiştir. Dahası, Freud tarafından ileri sürülen bilinçdışının köktenci farklılığı, yani ir-rasyonel yerine a-rasyonel yapısı, postyapısalcılık üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Öte yandan, postmodernizmin psikanalizle ilişkisi, (bazen "somutlama" diye kodlanan) "irrasyonalite"ye psikanaliz kuramının yaptığı vurguyu, üretken ama değeri pek anlaşılamayan bir anlamlama düzlemi olarak algılama eğilimi şeklinde olmuştur genellikle. Bu iki (daha doğrusu birçok) "post-" arasındaki farklılıklardan söz ettikten sonra bu noktalara yeniden döneceğim.

Ancak bundan önce, sıklıkla atılan bireyin ölümü sloganının birincil kaynağı olan, yazar öznelerin üretilmesindeki diğer büyük namzet gücü, yani dili gözden geçirmemiz gerekiyor. Böylece burada psikanalizden yapısalcılığa döneceğiz ve Freud'un 1915-17 tarihli konferanslarından, birkaç on yıl ileri atlayıp Claude Lévi-Strauss'un (1944 tarihli kendi makalelerine dayansa da) ilk kez 1958'de Fransızca olarak yayımladığı ve İngilizce çevirisi 1963'te yapılan *Structural Anthropology* [*Yapısal Antropoloji*] adlı kitabının ilk cildine değineceğiz.

Psikanaliz, insanı patolojik kılıp ölümünü hızlandırırken, yapısalcılık "insan"ı dilbilimsel bir kurguya dönüştürerek ölümcül darbeyi indirmiştir. Yapısalcılığa göre, herkes belirli bir dil topluluğuna doğar. Öyle ki, herhangi birinin gerçekliği algılayışı, dünyayı aracılığıyla öğrendiği belirli bir "dilbilgisi" yapısı tarafından önce-

10. Freud, *Introductory Lectures*, s.373.

den belirlenir. Böylece (bir bireyin, bir kültür ya da tarihsel devrin) "gerçeklik" diye adlandırdığı şey de bir dil gibi yapılandırılır: Gerçeklik, dünyanın "içindeki" nesneleri, bilgileri, duyguları, değerleri ve olayları üreten düzenlemeler ve yasaklar sistemine –yapılarına– göre sınıflandırılabilenlerin toplamıdır. Ancak, yapıların yapısı dil olduğundan ve "yapı" kavramı da dilbilimsel bir metafor olduğundan, dünya kavramının ta kendisi de kültürel ve tarihsel olarak her zaman için özgül dil topluluklarına özgü olacaktır. Sonuç olarak, Lévi-Strauss şöyle der:

> Dil, kültürün bir *koşulu* olarak görülebilir ve bu iki değişik yolla olur: Birincisi dil, kültürün artzamanlı [diachronic] bir koşuludur, çünkü biz kültürümüzü genellikle dil aracılığıyla öğreniriz, dil aracılığıyla annebabamızdan eğitim alır, azarlanır ve kutlanırız. Ancak, daha kuramsal bir bakış açısından da dilin kültürün bir koşulu olduğu söylenebilir, çünkü dilin inşa edildiği malzeme tüm kültürün inşa edildiği malzeme ile aynı türdendir: Mantıksal ilişkiler, karşıtlıklar, korelasyonlar ve benzerleri. Bu açıdan bakılınca dilin, kültürün değişik yönlerine karşılık gelen daha karmaşık yapıları için bir çeşit temel oluşturduğu görülebilir.[11]

Bununla birlikte, Freud'un psikanalizde amaçladığı gibi, Lévi-Strauss'un yapısal antropoloji tasarısındaki amacı da insan zihninin yapısının daha sağlam bir bilgisine ulaşmaktan daha az bir şey değildi. Yapısal antropoloji, dilin yapısı ya da dahası dillerin yapıları üzerine (özellikle de yapısalcı dilbilim ilkelerine göre) çalışarak, "insan aklı"nın yapısına erişmeyi amaçlamıştı. Lévi-Strauss'un tasarısı için (Ferdinand de Saussure'ün çalışmasından kaynaklanan)[12] yapısalcı dilbilimin önemi, bir dizi kural koyucu yöntem ("bilimsel yöntem") geliştirmiş olmasında ve bunları araç olarak kullanarak "uzun zamandır sadece kesin doğa bilimlerinin ayrıcalığı addedilen birtakım şeyleri yapabilmesi ve bunları yaparken aynı derecede özenli bir yaklaşım sergilemesindedir."[13] Böylece, "yeterince kuramsallaşmamış" ve ampirizm bağımlılığıyla köreltilmiş olan ant-

11. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 68-9.
12. Bkz. Saussure, *Course*.
13. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, s. 69.

ropoloji disiplini, yapısalcı dilbilimin bilimsel yöntemini benimseyerek, kendine bir parça saygınlık devşirebilmeyi umut edebilirdi.

Lévi-Strauss, Oidipus mitine önerdiği okuma biçimini yeni bir disiplin olan yapısal antropolojinin yapacağı çalışmaların bir örneği olarak sunar. Ona göre mit, dilin çok özel bir biçimidir; ama bunun nedeni (şiirle örneklenen) edebiyatın özel addedilme nedeninin tam tersidir. "Şiir, ancak ciddi düzeyde anlamsal sapmalar pahasına tercüme edilebilecek türden bir konuşma çeşitidir; buna karşın, mitin mitsel değeri, en kötü tercümelerde dahi korunur."[14] Diğer bir deyişle, bir şiirin özünün *sözdizimi* olduğu söylenebilirken, bir mitin özü *anlambilim*dir denebilir. Bundan dolayı, Lévi-Strauss'un "mitsel değer" (anlambilim) diye adlandırdığı şey, herhangi bir mitin edebiyat olarak takdir edilmesine ya da sadece dilbilimsel bir inşa addedilmesine yol açan sözdizimsel gerçekleşmesinden bağımsızdır. Mit asla dil *olmayan* bir şey değildir, ancak asla *sadece* dil de değildir. Belki "mit, anlamın üzerinde olup bittiği dilbilimsel zeminden 'yükselmeyi' fiilen başardığı daha yüksek bir mertebede işleyen dildir."[15]

Sonuç olarak, bir mitin tüm değişkeleri, yapısalcı dilbilimin "bilimsel" işlemleriyle çözümlenebilecek aynı mitsel değeri taşır. Bu değer, "mytheme" diye adlandırılan, günlük konuşmadaki tümcelerin dengi olan büyük anlam birimleri arasındaki ilişki "bohçaları"ndan oluşur. Oidipus miti örneğinde Lévi-Strauss, bu mytheme'leri, birbirleriyle ilişkilerine göre, mitin mitsel değerini açığa çıkaracak biçimde dört sütunda düzenler; bu mitsel değer, mitin herhangi bir değişkesindekinden (örneğin Sophokles ya da Freud'unkinden) bağımsızdır. İlk sütun, kan bağı ilişkilerine gereğinden fazla değer atfedilmesine (örneğin Oidipus'un, annesi İokaste'yle evlenmesi) işaret eden birimlerden oluşur; ikinci sütun, böylesi ilişkilere gereken değerin verilmeyişini (Oidipus'un, babası Laios'u öldürmesi) ifade eder; üçüncü sütun canavarların katline (Oidipus'un Sphinks'i öldürmesi) gönderme yapar; son olarak dördüncü sütun, bazı genel beşeri sakatlıklara (Oidipus, "şişmiş ayak" anlamına ge-

14. a.g.y., s.210.
15. a.g.y.,

lir) ya da özellikle "düz yürümek ya da dik durmakta çekilen zorluklara" gönderme yapan adları içerir.[16] Ancak Oidipus mitinin anlamının bu sütunların kendi içinde değil, karşılıklı ilişkilerinde bulunacağı vurgulanmalıdır. Böylece mitin her bir anlatımında bu sütunlar gözardı edilecektir; buna karşın "Eğer miti *anlamak* istersek, o zaman [...] soldan sağa, bir sütundan diğerine, sütunların her birini ayrı bir birim kabul ederek okuyacağız."[17] Bundan, üçüncü ve dördüncü sütunlar arasındaki ilişkinin, ilk iki sütun arasındaki basitçe tersine çevirme ilişkisine karşılık geldiği sonucu ortaya çıkmaktadır (az değer verme, çok değer vermenin tersidir, bunun tersi de geçerlidir). Ancak ikinci ikilinin durumunda hangi ilişkinin ortaya çıktığını tespit etmek ilk ikilide olduğu kadar kolay değildir. Bu ilişki ancak bu sütunların insanlığın kökeni üzerine rekabet eden mitleri içerdiği düşünüldüğünde açıklık kazanmaktadır. İnsanın kendi kendini meydana getirdiğini ya da kadim olduğunu ileri süren mitlere göre biz, Yeryüzü'nden yükselip kendi kendimizi doğurmuş ve bu mücadele esnasmda kötürüm kalmışızdır. Böylece, Lévi-Strauss'un çözümlemesinin dördüncü sütununda topallığa yapılan göndermelerin, kadim kökenimize ilişkin miti desteklediği yorumu yapılabilir. Buna karşın üçüncü sütun, Sphinks gibi canavarların insanoğlunun doğumunu engellemeye çalıştığına işaret eder ve insanın kadimliğinin reddini gösterir. Bu haliyle, "Kan bağı ilişkilerinin fazla önemsenmesinin bu ilişkilerin küçümsenmesi karşısındaki durumu, kadimlik fikrinden kaçınma girişimiyle bunda başarılı olmanın imkânsızlığı arasındaki durumla aynıdır."[18]

Öyleyse Lévi-Strauss'a göre, Oidipus mitinin mitsel değeri, bir ilkel beşeri soruyu, yani birden mi (dünya) ikiden mi (anne-baba) doğduk? sorusunu, onunla ilintili diğer bir soruya aktarmasındadır: "Farklılıktan mı yoksa aynılıktan mı doğduk?"[19] Bu soru, sözdizimsel çeşitlemelerden bağımsız olduğu için, Oidipus mitinin her bir değişkesinde mitsel değer olarak kalacaktır:

16. a.g.y., s. 215.
17. a.g.y., s. 214.
18. a.g.y., s. 216.
19. a.g.y.,

> Bizim yorumumuzun Oidipus mitinin Freudyen kullanımını da içerebilmesi ve kesinlikle bu kullanıma da uygulanabilir olması çarpıcı bir örnek teşkil eder. Freudyen sorun, kadimliğe *karşı* çift eşeyli üreme meselesi olmaktan çıkmış olsa da sorun hâlâ *bir*in nasıl olup da *iki*den doğduğunu anlamaktır: Nasıl oluyor da tek bir yaratıcı yerine bir anne ve bir babamız var? Bundan ötürü, Sophokles'in yanı sıra Freud'un yorumu da Oidipus mitinin kaydedilmiş daha önceki ya da görünüşte daha "sahici" değişkeleriyle bir tutulmalıdır.[20]

Bundan dolayıdır ki yapısalcı yaklaşımla birlikte, edebiyat eleştirisinin "kurgusal" bir metnin estetik değerini ölçme sorunu ortadan kalkmaktadır. Uzmanlık alanını bir mitin "edebi" değeri yerine "mitsel" değerini çözümlemek biçiminde tarif eder bu yaklaşım ve bir mitin "tüm değişkelerini birden içerdiğini ya da başka bir deyişle bir mitin böyle hissedildiği sürece öyle kaldığını" savunur.[21] Böylece, liberal hümanist edebiyat kuramı ile karşılaştırıldığında, yapısalcılık daha çok bir bilim dalını andırır; özellikle antropoloji ile karşılaştırıldığında yapısalcı dilbilim için böyledir durum. Görünüşler aldatıcı olabilir elbette. Ancak yapısalcılığın bilimsel "bakışı"nın, 1960'ların liberal hümanist edebi çalışmalarının kuru ahlâk düşkünlüğünü allayıp pullamanın iyi bir yolu olarak İngiliz edebiyatı bölümlerine adam çekmek için şık bir seçenek olduğu söylenebilir. Ayrıca edebiyat çalışmalarının ne üzerine yapıldığını yeniden keşfederek parasal kaynak sağlama maksadına yönelik daha iyi "miktar tespiti" sağlayan bir araç olduğuna pek az şüphe vardır.

Ancak görünüşlerin bazen aldatıcı olduğu konusuna dönelim. Lévi-Strauss'un çözümlemesine ilişkin sorunlardan biri, bilimsel bir yöntemin tüm bir sözdizimini ödünç alıp, ancak bunu çok küçük bir hedef için kullanmasıdır. (Bir "bilimsel yöntem"in yöntembilimin etkisinden ya da "sözdizimi"nden öte bir özü –diyelim ki anlambilimi– olup olamayacağı biçimindeki can sıkıcı soruyu şimdilik bir kenara bırakmaktır bu.) Başka bir deyişle, Lévi-Strauss tarafından tüm değişkelerde yapıtaşı olarak bulunduğu tespit edilen

20. a.g.y., s. 217.
21. a.g.y.

mytheme'leri temel alarak, kendi değişkemizi yazmak güç olmazdı:

> Bir gün Peter Blynde [blind: kör] kız kardeşinden 10.000 $ borç ister. Kız kardeşi, yeni bir araba almak için biriktirdiği 5.000 $'ı ona verir, tüm parası da budur zaten. Peter, kız kardeşinin parasını kendisinden gizlemiş olduğunu düşünüp çok öfkelenir, ancak yapabileceği hiçbir şey yoktur, kız kardeşi mali gücünün kaldırabileceğinden çok daha fazlasını vermiştir ona zaten. O zaman Peter, borçlu olduğu tefeci akbaba kendisini öldürmeden tefeciyi öldürmesi gerektiğini anlar ve onu öldürür.

Mitin tüm değişkelerinde bulunduğu tespit edilen unsurların tümü burada bulunuyor. Kan bağı ilişkilerine hem gereğinden fazla değer atfediliyor hem de gereken değer verilmiyor; bir karakterin adı bir fiziksel özüre işaret ediyor ve birisinin hayatı bir "canavar" tarafından tehdit ediliyor. Ancak bu unsurların, Oidipus mitinin bu ya da herhangi bir diğer değişkesinde değişmeden kalması gereken mitsel değeri ne şekilde içerdiğini görmek oldukça zor; yani bizim "farklılıktan mı aynılıktan mı doğduğumuz" sorunu.

Bunun işaret ettiği şey, yapısalcılığın, yapısalcı bir çözümlemenin sözdizimi dışında ya da yapısalcı yöntemden bağımsız ve bütünüyle kendine ait bir değer barındırmayan bir mitsel değer *üretimi* olduğu olabilir. Eğer psikanalizin "bilinçdışı"nı üretip üretmediği sorulabilirse, yapısalcılığın da "bulmak" ve daha sonra da "çözümlemek" için mitsel değer (ya da herhangi başka bir aşkın gösterilen ya da azımsanamaz bir öz) üretmiş olup olmadığı da sorulabilir.

Bir analoji bu noktayı aydınlatabilir. Farz edelim bazı arkeologlar yetersiz ve sonuca götürmeyen birtakım verilere dayanarak, Eski Mısır'da filozof kediler tapınağına bağlı gizli bir topluluğun yaşamış olduğunu iddia etmekteler. Külte kabul edilme ritüelleri sıkı biçimde takip edildiğinden ve bilgiler bir sır gibi çok sıkı gizlenmiş olduğundan, arkeolojik kayıtlarda bu topluluk hakkında ancak boş hevesler uyandıracak kadar ize rastlanır. Bununla birlikte, külte bağlı bulunanların bazı kedilere (asla hepsine değil) bugün bizim Aristoteles ve Kant'a gösterdiğimize benzer bir saygı ile filozof gö-

züyle baktıkları görülmektedir. Kültün bu kedileri nasıl belirlediği kesin olarak bilinememekle birlikte, basit varsayım, kedi kültürünün insan kültüründen daha az çeşitlilik göstermemiş olduğu (ve filozofları da içerdiği) olabilir. Böylece filozof kediler oradaydılar ve soracak önemli soruları vardı. Sorun, onları nasıl anlayacağımızı bilmekti. Ancak kült, kedigil dilbilgisinin esaslarını nasılsa öğrenmişti ve bu bilgiyi bir sır gibi saklıyordu; bu bilgi, kült üyelerine kedilerin katkıda bulunduğu (bir teşbih olarak bir mağara üzerine uzun bir tezi de içeren) pek çok felsefi düşünceye ulaşma ve mantık, yargı ve estetik eleştirileri üzerinde ayrıntılı çalışma olanağı sağlıyordu. Ancak kült MÖ 650 yıllarında ansızın arkeolojik kayıtlardan tamamen silinmişti ve bununla birlikte (öyle görünüyordu ki) kültün varlığına dair tüm bilgi ve bellek de yitmişti. Bir tek olası istisna dışında. Bir Alman keşiş tarafından kaleme alınmış geç ortaçağdan kalma bir elyazmasında, milattan sonra XII. yüzyılın son çeyreğinde Bavyera Alplerinde olan birtakım gizli olaylarla bağlantılandırılan Felix Catspaw [kedi pençesi] adlı bir adama dair can sıkıcı bir gönderme göze çarpar. Elyazmasına göre Catspaw (bu ad, takma adı olmalı) kedilerle "tuhaf münasebeti" dolayısıyla çevrede tanınıyor, benzer "münasebetler" kuran diğerleriyle arkadaşlık ettiği için kuşkuyla karşılanıyordu. Keşişin atfı müphemdi, ancak bahsedilen "tuhaf münasebet"in Felix gibi insanların, kedilerin kendilerine söyleyecek bir şeyleri olduğu şeklindeki inançlarını da içerdiğini ileri sürmek kuşkulu olmaz. Söyleyecekleri bu şey neydi bilinmez. Ancak bazı arkeologlara göre bu ortaçağ elyazması filozof kediler kültü inancının Eski Mısır'ın çöküşünden sonra çok uzun bir süre daha yaşadığının ve belki bugün hâlâ sürdüğünün bir göstergesi olabilir. Her halükârda, kült sürse de sürmese de filozof kedilerin hâlâ bizimle olduğu neden doğru olmasın? Şu an şöminenizin önünde yatan ya da bacaklarını gererek, derin düşüncelere dalıp bahçede güneşlenen kedi neden onlardan biri olmasın?

Diğer bir deyişle, hangisi önce gelir: Kanıtlar mı yoksa bulgular mı? Filozof kediler kültü inancı öyküsüne bağlı olarak bu soruyu sormak bilhassa yerinde görünüyor. Ancak bu sorunun daha önce ele alınan bazıları da dahil başka pek çok türde metne de uygu-

lanabilir olduğu ortaya çıkabilir. Kedilerin felsefi düşünme yetisine sahip olduğunu ortaya çıkarmak, örneğin tüm insan bebeklerinin anneleriyle sevişmek istediklerini ya da tüm okuma eyleminin dışkı yeme isteğiyle bağlantılı olduğunu ya da hepimizin dil ya da mitsel yapılar "tarafından" söylendiğimizi bulmaktan büsbütün farklı olmayan bir "keşif" düzenine dayanabilir. Bu sözlerden herhangi biri bir anlam ifade ediyorsa bunu paranoyak bir şekilde yaptığı söylenebilir: İfade ettiği anlam, anlam çıkarma yolundan ayırdedilemez. Okumanın dışkı yeme olduğunu söylemek gerçekten anlamlı gelebilir, ancak bu yalnızca belirli bir anlam nakşetme uygulamasıyla (ya da belirli bir sözdizimiyle) olur. Diğer bir deyişle, okumanın dışkı yeme olduğunu söylemek ancak psikanalitik olarak anlamlıdır. Bu disiplin (ya da hangi nesnelere bakılıp bunlara dair ne söyleneceğini belirleyen kendi özel kuralları ve yöntemleri olan bu söylem) içinde, bilinçdışımızın bilinçli yaşantımızda yaptıklarımızı etkileyen köktenci irrasyonel güçler barındırdığını söylemek gayet anlamlı olur. Bu prensiple, birçok kişi kahvaltı ederken gazete okuduğu için okumanın bir tür tüketim olduğu gibi şeyler savunmak da anlamlı olabilir. Bu noktada kanıt ve bulgu birbirinin üzerine katlanır ve bir daha ayrıştırılamaz: Söylem dilediği gibi ilerler. Nesnenin "kendisi" disiplinli (ve disipline eden) retorik sistem aracılığıyla ve bu sistem içinde oluşturulan aktarımından ayırt edilemez olmuştur. Sonuç olarak, okumaya James Strachey tarafından verilen anlam, diyebiliriz ki (onun psikanalitik söylemin bir öznesi olarak) bu anlamı salgılama, eklemleme, çiğneme, yakalama, yutma ve benzeri açılardan disipline etmek için kullandığı anlam nakşetme metaforlarından bağımsız olarak düşünülemez. Freud ve Lévi-Strauss'un Oidipus mitine getirdikleri anlamlar için de aynısı söylenebilir.

Sözgelimi, paranoyak bir anlam nakşetme yöntemi olarak adlandırılabilir bu. Söylem içinde olmadığında anlamsız, saçma sapan gelecek bazı anlamlar, psikanaliz ya da yapısalcılık gibi belirli söylemler içinde geçerli görünebilir. Görünüşte akıldışı gelen kimi ifadeler bile belirli söylemlerin meşruiyetiyle mantıklı kılınır. Psikanalizden önce okumanın dışkı yeme olduğunu ya da ilk cinsel itkimizin annelerimize yönelik olduğunu savunmak meşru bir anlam

atfetme olamazdı. Ancak bunların şimdi söylenebilir olsalar da kabul edilirlikleri yine de bilinçdışının psikanalizin ortaya çıkmasından önce de her zaman zaten orada olduğunu kabullenmeye dayanır. Böyle bir öncüllük ilkesine dayanılarak bilinçdışının psikanalizin savunduğu gibi insanların yaşamında etkili bir güç olduğu iddia edilebilir ancak. Bu sav bir kez kabul edilince de, psikanaliz, bilinçdışını "bilme," onun nasıl çalıştığını ve nelerin onun kendisi ve etkileri için kanıt sayılabileceğini söyleme yetkesini (ve gücünü) kazanır elbette.

Paranoyanın özelliklerinden biri, totaliter bir söylem, kendisinin ötesinde bir "dışarı" bırakmayan bir söylem olma potansiyelidir. Paranoyak için her şey belirli bir hakikat kuramının kanıtı sayılır. Bu kuram aslında (paranoyağın göremediği paranoya alanının dışından bakıldığında anlaşılan) yanlış bir sanıya dayanır; böylece kabul ettiği "hakikat" yalnızca yanlış bir hesaplama ya da okumadan kaynaklanan bir vehimdir. Kural ve yöntemler toplamı olarak kuramın kendisi yanlış olmayabilir pekâlâ. Bu nedenle birtakım olayların paranoyak okuması çoğu kez makul gelebilir (ya da en azından her zaman açıkça yanlış görünmez). Örneğin, bu yüzden halen UFO araştırmalarına bunca para harcanmaya devam ediliyor. Buradaki önemli nokta, paranoyak hakikatlerin bile özellikle bilimsel gözlem ya da görgü tanığı raporları gibi hakikat üretiminin sıradan prensiplerine göre ifade edilebilmesindedir. O zaman, (varlıkbilim bir yana) anlambilimsel olarak da birbirlerinden tamamen farklı oldukları halde, *Gece gökyüzünde evimin üzerinden geçen bir Quantas yolcu uçağı gördüm* iddiasıyla *Gece gökyüzünde evimin üzerinden geçen bir uzay gemisi gördüm* iddiası sözdizimsel olarak birbirine özdeştir. Ancak ikinci iddiayı kabul etmek için önce bilginin deneyimin "yaydığı" bir şey olduğuna inanmak gerekir. Diğer bir deyişle, tüm azametine karşın (deneyim bilginin kaynağıdır şeklindeki) bu iddiaya inanabilmek için önceki doğrunun zemini üzerinde yükseldiğini görmek gerekir. Aynı şekilde daha önce hiç uzay gemisi görme "deneyimi" yaşamamış birisi de UFO'lara inanabilir. Böyle birisi için UFO'lar her zaman zaten gerçek olacaktır (belirli bir dünya betimlemesine uyacaktır) ve böylece de ilke olarak bir

uzay gemisi görmek bir yolcu gemisi görmekten daha az olası olmayacaktır. Kısacası nesneler dünyası, UFO'lara inanan birine göre kendisi bir tane "görmüş" olmasa da uzay gemilerini de içerir; tıpkı hepsini görmemiş olsa da diğer pek çok insana göre pek çok hayvan türünü barındırdığı gibi.

"Dil" ve "bilinçdışı"nın nesneler gibi görülebildiğini söyleyemesek de bunlara yerçekimi ya da rüzgâr gücünden daha az gerçek olmayan *güçler* gözüyle bakabiliriz. Bu modelde, dil ve bilinçdışının güçlü etkileri doğal ve *apriori* görünür. Yapısalcılık ve psikanaliz bu güçlerle bağlantılı olabilir, öyle ki belirli bir otoriteye sahip "bilimsel" bir düzen, yapısalcı ve psikanalitik hakikat iddialarını güvence altına alır; tıpkı Newton fiziğinin doğa yasalarını güvence altına alması gibi. Ancak yine de bu söylemlerin hakikat iddialarıyla biliminkiler arasında bir ayrım vardır: Her türlü kültürel ya da diğer farkların ötesinde, "kişisel" "gerçeklik" algılaması, annesiyle ilişkisi ya da dilin yabancılaştırıcı etkilerinden duyduğu kaygı nasıl olursa olsun, herhangi biri otuz katlı bir binanın penceresinden dışarı adım atarsa düşer. Bundan tüm farklılık çeşitlerinin ortak bir yönü olduğu sonucu çıkarılabilir: İlle de yerçekimi kanunları bilgisi değilse de en azından otuz katlı bir binanın (böyle bilinen şeyin) penceresinden (böyle bilinen şeyden) dışarı doğru yürürseniz neredeyse kesin olarak düşeceğiniz ve büyük olasılıkla öleceğiniz bilgisi ortaktır.

Ancak bilinçdışının "kanunları" ya da dilin "kanunları" hakkındaki hakikat iddiaları yerçekimi kanunları hakkında olanlarla aynı türden değildir. Bilinçdışı ve dilin "kanun" olarak anlaşılabileceği tek anlam, psikanaliz ve yapısalcılık söylemlerinin içinden çıkar. Bu söylemlerin içinde, bu "kanunlar" aşkın *imiş gibi* –yani yerçekimi kanunları gibi herkesin rıza gösterdiği, tartışmasız, dolayısıyla da "doğru"ymuş gibi– çalışırlar. Ancak paranoyak söylemlerin içinde neredeyse her şey hakikat gibi çalışır. Bu söylemlerin dışındaysa, bu "hakikatler" sorgulanmaya, görüşülmeye, kabul olunmamaya, itiraz edilmeye, değiştirilmeye, tartışmaya vs açıktır.

Peki bir paranoyak söylemin dışı yerine içinde olmadığımızı nasıl biliriz? Düşündüklerimizin paranoyak bir fantezi, belirli metin-

lerin işleyişiyle üretilen bir vehim, şeyleri "gerçekten" oldukları gibi değerlendiren ayrıntılı bir yanlış okuma olmadığını ve doğru olduğunu nasıl biliriz?

Olası bir yanıt (nitelik önemli elbette), "bilmeyiz" ve "bilemeyiz"dir. "'Gerçekten' oldukları gibi şeyler" nosyonunun kendisi, "gerçekliğin" hiçbir zaman metinsel bir izdüşümden fazlası olmadığı biçimindeki metinsel etkilerin bir sonucudur: Bu nosyon, metinlerin ima ettikleri, işaret ettikleri, el yordamıyla tarif ettikleri ve araştırdıkları, ama hiçbir zaman özdeş olamadıkları bir şeydir. "Gerçeklik" zaten orada olan, metinsel olarak temsil edilmeyi bekleyen bir şey değildir yalnızca. Gerçekliği metinsellikten *önce* gelen bir şey olarak düşünmek yerine, tam da bu nosyonu (dikkatli olunması salık olunur) metinselliğin bir *sonucu* olarak düşünmek mümkündür.

Böyle düşünmek pek çok değişik sonuç doğurabilir; bunlardan biri, çoğu kez postmodernizmin "tek" hakikati olarak sunulan metinsellik *takdisi*dir. Bu, bu "hakikatin" doğru olmadığını söylemek değildir, ancak postmodernizme atfedilen –ve ileride ele alınacak– diğer anlamlara göre başka şekillerde de sunulduğunu söylemektir yalnızca. Ancak postmodernizm hakkında şimdilik üzerinde duracağımız hakikat, metni, özellikle de hakikat arayışından bir oyun yaratan belirli bir tür metni takdis ettiğidir. Bu tür metne bir örnek Thomas Pynchon tarafından 1965'te yayımlanan *The Crying of Lot 49*'dur [49. Lotun İlanı].

Pynchon'un kısa romanı, Oedipa Maas'ın, Kaliforniyalı bir emlakçı olan eski sevgilisi Pierce Inverarity'nin onu, mülkü üzerindeki vasiyet hükümlerini yerine getirecek kişi olarak atamış olduğunu ansızın öğrenmesiyle başlar. Ancak vasiyetteki yasal düğümleri çözmeye çalışırken Oedipa, emin olabileceklerinin ne olduğundan giderek daha çok şüphe duymaya başlar. Oedipa'nın XIV. yüzyıl Avrupasında kurulmuş ve bugün milyonlarca Amerikalının birbiriyle gizlice haberleşmek için kullandığı Trystero ("Tristero" diye de yazılır) olarak diye bilinen dev yeraltı posta şebekesine rastgelip gelmediğini ya da bu şebekeyi işaret eden tüm "kanıtı" hayal eden bir deli olup olmadığını bilmenin yolu yoktur. Ya da belki Oe-

dipa'nın asla tahmin edemeyeceği birtakım nedenlerle onu günün Amerika'sının yeraltında işleyen gizli bir haberleşme şebekesi olduğuna inandırmak amacıyla Pierce tarafından düzenlenmiş bir komplodur Tristero (ya da Trystero) ya da Pierce'nin böyle bir komplo kurduğunu hayal etmiştir Oedipa belki de. Ya da belki Oedipa'nın Trystero ya da Tristero adlı gizli bir posta şebekesi olduğunu düşünmesini sağlamak amacıyla Pierce'nin bir komplo kurduğunu düşünmesini hedefleyen bir komplo vardı. Ya da belki deliydi Oedipa. Trystero ya gerçekti ya kurgu. Ya Oedipa'ya Trystero'nun gerçek olduğunu düşündürmek için kurulmuş bir komplo vardı ya da Oedipa deliydi. "Şimdi onlara bakıyordu, gördüğü alternatiflerdi bunlar. Bu simetrik dörtlü."[22]

Ancak parlak *The Crying of Lot 49* okumasında Tony Thwaites, Oedipa'nın dört alternatifinin, görünüşte simetrik olsa da aslında asimetrik olduğunu gösterir. Oedipa'nın seçenekleri, yani Tristero ya da komplo, gerçeklik ya da delilik, yinelenen tek bir terime indirgenebilir: Komplo. Trystero adında bir komplo vardır; Trystero adındaki bir komplo hakkında bir komplo vardır; Oedipa'yı ortada bir komplo olduğuna inandırmak için kurulmuş gerçek bir komplo vardır; Oedipa'nın kendisini ortada gerçek bir komplo olduğuna inandırmak için kurulduğunu hayal ettiği bir komplo vardır. Komplo bir kez harekete geçirildi mi onu hiçbir şey durduramaz; böylece Oedipa kendini "ortada bir komplo olup olmadığı" ya da "ortada bir komplo olduğuna dair bir komplo olup olmadığı" ya da "bir komplo olduğuna dair bir komplo olduğuna dair bir komplo olup olmadığı" ve bu şekilde sonsuza dek gidecek seçenekler arasında umutsuzca karar verme durumunda bulur.[23] Dolayısıyla hiçbir şey varlığını doğrulamak ya da reddetmek için kullanılamayacağı için komplonun dışında kalan hiçbir şey yoktur. Her şey yalnızca yinelenir. Aynı zamanda şansa bağlı bir olay olarak kabul edilmeyen hiçbir şey kanıt sayılmaz. Böylece sonunda, romanın "sonuç" uzamında, hiçbir şey çözülmez. Çözüm yerine yinelenme vardır. Thwaites'in işaret ettiği gibi, metnin son sözleri hiçbir şeyi karara

22. Pynchon, *Crying of Lot 49*, s. 118.
23. Thwaites, 'Miracles', s. 86.

bağlamaz, yalnızca romanın başlığında başlayan bilmeceyi yineler: "Oedipa, 49. lotun [müzayede parçası-ç.n.] ilan edilmesini beklemek üzere arkasına yaslandı."[24]

The Crying of Lot 49 ve son cümlede geçen "the crying of lot 49" ifadesi arasındaki boşluk içinde, diğer eleştirmenler romanın mikro ve makro unsurları hakkında çok kesin kararlar vermek için yeterli pek çok kanıt buldular. Bu kararlar, sıklıkla Edward Mendelson'un aşağıdaki sözlerindeki gibi romanın yazarına dair önceden varılmış kararlara dayanıyordu:

> Pynchon, bir olayın Freudyen yorumunun olayın kendisi için yeterliden de öte bir karşılık [bir ikame] işlevi gördüğü bir çağın sonunda yazıyor: Romanın kadın kahramanına Oedipa adını vermesi tam bir cesaret işi [...] çünkü romanda kahramanın ebeveynleriyle arasındaki duygusal ilişkiye ya da kendi kendini yaratmaya yönelik dürtülerine dair tek bir gönderme bile yok. Bunun yerine bu ad, bir problemi çözmek için arayışını dışarıdan bir gözlemci olarak başlatan ancak gittikçe araştırdığı şeye daha derinden karışmış olduğunu keşfeden Sophokles'in Oidipus'una gönderme yapar. Bu meseleye, tıpkı romandaki Oedipa'nın meselesinde olduğu gibi ölü bir adam da karışmıştır.[25]

Burada hakkında "tek bir gönderme bile" olmasa da romanın anlamı Pynchon'un "cesareti"ne bağlıdır. Üstelik romanda Sophokles'e dair "tek bir gönderme bile" yokken, yine de roman bir şekilde yine hakkında "tek bir gönderme bile" olmayan Freud'unki değil de Sophokles'in Oidipus'u hakkındadır. Bu haliyle metin yokluklarla dolu olsa da bu iki Oidipus yorumu etkili bir şekilde hazır bulunmaktadırlar metinde. Ancak mevcut yoklukların, geçmişten gelen namevcut yokluklardan ayrıldığı görülebilir: Mendelson romanın ne hakkında olduğuna karar verdikten sonra bu okumayı destekleyen kanıtları "bulmak" amacıyla metni yeniden yazar.

Bir metni öncül bir hakikate uygun olarak yeniden inşa etme yöntemi, bu bölümde ele alınan liberal hümanist eleştiri de dahil tüm metin analizi yöntemlerinin ortak yönüdür. Bu, psikanaliz ve yapısalcılığın edebiyat çalışmalarına getirecekleri her "köktenci"

24. a.g.y., s. 87.
25. Mendelson, 'Sacred', s. 118.

katkıyı metinsel anlamların üretiminde "namevcut" güçlerin oynadığı önemli role dair yüksek bir farkındalığa hasretmek gerektiğini ileri sürer. Bu bakış açısından, Mendelson'un *The Crying of Lot 49* okuması "köktenci" görünmüyor, çünkü romanın anlamını, Pynchon'un yazar bilincine ("cesaretine") yüklüyor: Roman Pynchon ne kastettiyse o anlama gelmektedir. Bu yüzden, "anlam," (gördüğümüz gibi) varlıklarını destekleyecek herhangi bir kanıt bulunmasa da metinde "mevcut" olanlarca tanımlanmaktadır: Ne Freud ne de Sophokles'in Oidipus'una atıf vardır, halbuki ikincisi her şeye karşın mevcuttur metinde. Ancak anlamı herhangi başka bir yere –"yokluğa"– yerleştirmek de *The Crying of Lot 49*'un illa ki "köktenci" bir okuması olmayabilirdi. Eğer romanın anlamı Pynchon'*da* bulunmayacak, bilinçdışı "içinde" ya da dil "içinde" bulunacaksa, bu sadece "namevcudiyeti" anlam üretiminin belirli ve belirleyici yapısı olarak sunmaktır. Aslında bilinçdışının "namevcut" irrasyonel güçleri ya da dilin "namevcut" yapılandırıcı özellikleri, Sophokles'in Oidipus'una ve Pynchon'un cesaretine dair namevcut göndermelerden daha az mevcut değildir romanda.[26]

Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi postmodernizmin belirli bir değişkesi bu noktadan hareketle metnin satlının "altında" hiçbir şey olmadığı sonucuna varır. Metinler ve alıcılar (ya da romanlar ve okurlar) arasındaki anlam akışını kontrol eden öncül (yazar) ya da altta yatan (yapısal) bir kaynak ya da mekanizma yoktur: Yalnızca metinsel satıhların bir oyunudur olan biten. Söylenecek-anlam yerine oyun-anlam vardır. Postmodernizmin hakiki "değişkesi" olarak dolaşımda olan bu değişkesinde, *The Crying of Lot 49* gibi bir metnin nasıl kanonik bir metin haline geldiğini anlamak hiç güç değil. (Adı bile güven vermeyen Tristero ya da) Trystero'nun gerçek mi kurgu mu olduğuna karar vermek için değişik taraflara çekilmeyecek kaçamaksız kanıtların eksikliği, *The Crying of Lot 49*'un iki havza arasındaki sete benzer bir metne, geriye doğru ba-

26. Beşinci Bölüm'de daha ayrıntılı bir biçimde ele alacağım gibi, postmodernizmin görüşü oldukça farklı olsa da, mevcudiyet ve namevcudiyetin bir karışık ilişkiler kümesi oluşturduğu fikri, postyapısalcılığın başlıca görüşlerinden biridir. Pynchon'un bu düşünce bağlamında ve diğer pek çok postyapısalcı fikir açısından yapılan bir okuması için bkz. McHoul ve Wills, *Writing Pynchon.*

kıldığında açıkça beliren bir "geleneğin" erken bir örneği gibi görünmesine yol açar.[27]

Ancak (kendine özgü bir tür metinsel performansın metonimisi olarak) "Pynchon" ismi bir tür postmodern edebiyat kanonuyla eşanlamlı olmadan önce de ünü yayılmıştı yazarın. Eserleri üzerine yazılmış makalelerin 1978 yılında Mendelson'un editörlüğünde yayımlanan derlemesi, "Pynchon"un yeni ya da karşı geleneğin adı olarak "postmodernizmin" güncellik kazanmasından, yani 1980'li yılların ortalarından önce de ciddi bir eleştirel ilgiye layık görüldüğünün bir kanıtıdır. Pynchon'un postmodernizmin köşe taşı ilan edilmesiyse daha sonra olmuştur. Mendelson "Pynchon"u sadece "bir çağın sonu"na yerleştirebilmişti. Bu çağ elbette ki T. S. Eliot, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust ve Gertrude Stein benzeri yazarların egemenliğindeki modernist dönemdi. Mendelson için Pynchon'u bu modernist yazarlardan ayıran özelliğin psikanalizi "cesurca" reddi olması kayda değer bir noktadır.

Modernist edebiyat, endüstriyel kitle kültürü tarafından yok edilişini resmettiği insan duyarlığına duyulan inancın yitimiyle nitelendirilir. 1920'lerdeki yeni seri üretim teknolojileri, yeni kültür endüstrilerinin kamera, radyo mikrofonu ve gramofon plakları etrafında homojenize bir estetik beğeni ve yargı oluşturmasının yolunu açtı. Daha düşük üretim maliyetleri, gazete, dergi, popüler roman ve çizgi roman türlerinde (ve ayrıca edebiyat, felsefe, teoloji, bilim, tarih ve diğer türlerde) ürünleri içeren bir basılı kültürün daha önce hiç olmadığı kadar geniş bir alana yayılması anlamına da geliyordu. Ancak modernist avangard, bilgi ve sanatın giderek demokratikleşmesini, bunun gerçek kültürel gelenekleri değersizleştirdiği ve estetik hayal gücünü öldürdüğü düşüncesiyle hor gördü. Modern endüstriyel toplum ancak horgörüye layıktı, çünkü sanat ve bilginin tahammül edilemez bir şekilde metaya indirgenmesini özendirmiş

27. Bu mantığa göre, "geleneğin" çok daha önce, sözgelimi Laurence Sterne'in 1759-67 yılları arasında basılmış *Tristram Shandy* adlı kitabıyla ortaya çıktığının düşünülmesini engelleyecek hiçbir şey olmazdı. Gerçekten 6. Bölüm'de de belirttiğim gibi, böyle bir akıl yürütme, "postmodern" edebiyat fikrini önceleyen ve bu fikir içinde barınan belirli bir "meta-kurmaca" [metafiction] düşüncesi için son derece önemlidir.

ve geniş kitlelere modernize bir dağıtımla çabuk kâr getirecek şekilde ulaştırılacak görüşler imal etmişti. Modernist entelektüel sınıf, pek çok insanın sevdiğinin sadece ucuz roman, beyaz pazen pantalon ve caz müziği olduğu kasvetli bir dünyayı (kitlelerin eleştirel beğeniden yoksunluğundan ötürü umutsuzluk duyarak) betimlemişti. Bu nedenle modernist edebiyatın modern öznenin parçalanmış içdünyasını betimlemek için metinsel araçlarla pek çok biçimsel deneye girişmesi şaşırtıcı değil. Bu edebi deneylerden en ünlüsü, bir karakterin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının, anı ve yansıtmalarının zihindeki akışını aktarmak için kullanılan bilinçakışı tekniğidir. Daha genel bakarsak modernist edebi metnin tipik özellikleri, çok yönlü bakış açıları, kesik ve süreksiz anlatım, parçalı yapı, genel melezleme ve bir ahlâki (ya da yazar) merkezin noksanlığı olarak sayılabilir. Bu özelliklerle birlikte, bu özel biçimsel yönleri, metni insan öznelerinin –T. S. Eliot'un ünlü tanımıyla– "bölünmüş duyarlık"la nitelendirildiği menfur bir yabancılaşma dünyasının mecazı yapar.[28] Yeni psikanaliz "bilimi"nin itibar ettiği, sözünü ettiğimiz bu nosyona yakın bir diğer nokta kültürün genel "patolojisi"ydi. Böylece (Mendelson'un da belirttiği gibi) psikanaliz ve modernist edebiyat projelerinin son derece birbirini bütünleyici olması hiç şaşırtıcı değildir. Diğer bir deyişle psikanaliz, temel düşüncesi kültürün özgürleşmesi olmayan modernist entelektüel sınıfın yaşamsal önem taşıyan ayrılmaz bir parçası olarak evrim geçirip gelişmiştir. Gerçekten James Strachey'in yoksulların okuma alışkanlıklarından duyduğu tiksintiyi üstü kapalı bir biçimde ifade ettiği açıklamasından yalnızca beş yıl önce Eliot, kültürel sermayesi ancak en son çıkan popüler değersiz manzumeleri ezberden okumaya yeten modern konformist kitle bireylerinin "içi boş" doğasına ağlıyordu:

28. Terim tam olarak "duyarlık bölünmesi"dir ve Eliot'ın (Aydınlanmayı modern toplumun doğuşu olarak konumlandırarak) kabaca XVII. yüzyılda meydana geldiğini ve "bir daha asla iyileşip kurtulamadığımız[ı]" düşündüğü fikir ve duyguların ayrılması durumuna gönderme yapar. O zamandan beri (Eliot temelde İngiliz şiirine odaklansa da) Avrupa uygarlığı ya çokça akılcı ya da çok duygusal olmaktan mustariptir ve böylelikle de bu "duyarlık bölünmesi" durumu meydana gelmiştir. Bkz. Eliot'ın 1921 yılı ilk basımlı *Selected Prose* kitabındaki "Metaphysical Poets" makalesi.

Bu ölü ülkedir
Bu kaktüs ülkesidir [...]

Çevresinde döndüğümüz frenkinciri
Frenkinciri frenkinciri
Çevresinde döndüğümüz frenkinciri
Saat beşte sabahleyin.[29*]

İşte bu çağdan sadece kırk yıl sonra yazıyordu Pynchon. Ancak burada modernizmin (ya da aslında hiçbir kültürel dönemin) kusursuz bir şekilde istikrarlı, kendi içinde tutarlı ve homojen olduğunun ileri sürüldüğü düşünülmesin. Kültürel tarihin bu şekilde dönemlere ayrılması, liberal hümanist edebiyat kuramının benimsediği bir yöntemdir. Bunun, en azında Foucault'dan[30] beri çok sorunlu bir yaklaşım olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla ne modernizmin 1960'ların ortalarında kendini tükettiği ne de postmodernizmin *The Crying of Lot 49*'un basımıyla başladığı savunulmaktadır burada.[31] Pynchon, 1920 ve 1930'larda yazan Avrupalı modernistlerden farklılığının yanı sıra, bir Amerikalı olarak, Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Walt Whitman, Emily Dickinson ve William Faulkner gibi yazarları da içeren ulusal bir edebi gelenekten gelerek yazmaktadır. Burada belirtilmeye çalışılan "ulusal" edebiyat geleneğinin sorunsuz ve kendine yeten bir yapı olduğu değil de Avrupa edebiyat kanonunun köyün tek horozu olmadığıdır.

Ancak yine de 1960'lardan başlayarak, özellikle ABD'de gelenek ve kültürel değer fikirlerinin genel bir sorgulamadan geçtiğini söylemek doğru olabilir. Bu nazarda, oldukça küresel bir iletişim alanında ve kültürel dağıtım sistemi içinde çalıştıkları ölçüde Bob Dylan ve Beatles'ın daha iyi bir gelecek arayan yeni bir neslin

29. Bkz. Eliot, *Selected Poems*, 'The Hollow Men' (1925) şiiri.
* T.S. Eliot'un "Oyuk Adamlar" adlı bu şiiri Suphi Aytimur'un çevirisinden aktarılmıştır. *Çeviri Şiirler*, yay. haz. Memet Fuat, Adam Yayınları, İstanbul, 1992. (ç.n.)
30. Bkz. özellikle Foucault, *Order of Things* [*Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, İmge Yay., 1994] ve *Archaelogy of Knowledge* [*Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, Birey Yay., 1999]
31. Ancak "tükenme," John Barth'a göre metakurmacaya (bkz. 6. Bölüm), Fredric Jameson'a göre ise postmodernizme dair önemli bir kavramdır (bkz. 12. Bölüm).

"sözcüleri" olarak şair ya da felsefecilerin hiçbir zaman olmadığı derecede "dünyayı değiştirmek"te pay sahibi olduğu söylenebilir. Modernizminkinden farklı olarak bu neslin entelektüel sınıfının kültürel sermayesi, klasik edebiyat ve felsefenin yanı sıra Elvis plakları, televizyon programları ve Andy Warhol tablolarının bilgi ve beğenisini içermeyi de kotardı. Tarihsel imgelemi, uyuşturucu, çiçekler ve uzun saçların "politize" edici özelliklerini içermeyi bildi. Toplumsal bilinci, protesto yürüyüşleri, insan hakları, kadın hareketi ve *Rolling Stone* dergisi etrafında biçimlendi.

Bu, bir klişeler listesi gibi geliyor olabilir. Ancak modernist entelektüel sınıfın kültürel ikon ve değerlerinin aynı oranda klişeleşmemiş olduğu ya da kulağa aynı şekilde basmakalıp gelecek biçimde sıralanamayacakları da düşünülmemeli. Asıl önemli nokta, bugünün entelektüel sınıfının içinde çok daha az tutarlılık taşıması ve çok daha fazla çeşitlilik gösteren metin ve zeminlerden beslenerek pek çok değişik türde kültürel sermaye oluşturması ve modernist entelektüel sınıfın durumuyla karşılaştırıldığında daha apayrı ve "kitle" ya da "öteki" diye sınıflandırılması çok daha zor bir "dış" dünya ile karşılıklı etkileşim içinde olmasıdır. Eğer bu doğruysa, "postmodern durum" diye adlandırılagelen durumu açıklar bu. Öyleyse postmodern entelektüel sınıfın, modernist seleflerinden köktenci bir biçimde ayrıldığı görülebilir ve bu kırılma noktası da "1960'lar" olarak saptanabilir. Durum böyleyse, her ne kadar bu devrimin boş laftan ibaret olduğunu düşünsek ve bu postmodern entelektüel sınıfın her bir üyesinin gerçekten "orada olacak" kadar yaşlı olmadığını bilsek de bu on yıl içinde gerçekleşen karşı kültürel devrimin bir postmodern entelektüel sınıf oluşmasındaki etkisi gözardı edilmemelidir. Bu devrimin önemi söylemseldir ve bir "devrim" olarak tanımlanmaya layık olup olmadığı şu an tartışılan konuyla alakasızdır.[32] Bugünkü Batı dünyasının –politik ve kültürel olarak– Eliot, Woolf ve Ezra Pound'un yazdığı zamana göre daha

32. Bu, postmodernizmin "ses ve öfke"sinin önemsenmesi gerektiği anlamına gelmez, daha sonra göreceğimiz gibi tersine bundan çok uzaktır. John Frow'un belirttiği gibi: "Yalancı-bütünlükler, yalancı tarihler üretir; dönemsel postmodern kavramı, varoluşunu böylesi tarihi-tinsel kurmacalara borçludur" (*What Was Postmodernism?*, s. 35)

demokratik olduğu şüphe götürmez ve bu farklı durum hiç de onların sayesinde olmayabilir.

Ancak bugünün daha demokratik olan Batısı, Thomas Pynchon'un romanlarına da bağlanamaz elbette; bu demokratik gelişmenin (Louis Johnson'un ölümünün de gösterdiği gibi) tamamlandığı da ileri sürülemez. Bununla birlikte, bugünkü entelektüel sınıf, modernist dönemde olduğundan çok daha uyumsuzdur: bu sınıfın "dış" dünyadan ayırt edilmesi çok daha zordur. Avrupa entelektüellerini bu yüzyılın başında ayakta tutan –diyelim ki otantik kültür ve popüler kültür, edebiyat ve eleştiri, gelenek ve moda, hakikat ve kanaat gibi– farklılık türleri üzerinde fikir birliğiyle varılmış inanç, artık geçerli değildir. Böylece postmodern entelektüel, meslek hayatında daha heterojen bir bilgi ve ilgi karışımına kendini bırakmakta daha özgürdür. *Batman* çizgi romanları ya da *The X-Files* ["Gizli Dosyalar" adlı TV dizisi] üzerine bir makale yayımlayan bir postmodern akademisyen, aynı zamanda mesela Kant ve Joyce üzerine makaleler yazmış ve en gelişmiş hipertext yazılımlarını kullanarak "yaratıcı" bir çalışma yapmış bir Wittgenstein uzmanı olabilir. Elbette bugün artık popüler kültüre yönelen akademik bilgi ya da ilginin daha geleneksel bilgi ve ilgileri dışladığını ya da "eleştirel" uygulamaların "yaratıcı" çalışmaları olanaksızlaştırdığını ve tam tersini düşünmek için hiçbir neden yok ortada.

O halde, psikanalizin reddinin kültürel fenomenlerin altında yatan nedensellik açıklamalarına duyulan inancın yitimine işaret ettiği ölçüde *The Crying of Lot 49*, postmodern bir metin olarak görülebilir.[33] Bu, psikanalizin genelde postmodernizm ya da özelde postmodern edebiyat kuramı içinde (bu ayrımı şimdilik koruyalım) bir yere sahip olamayacağı fikrini ileri sürmek anlamına gelmez. Örneğin Deleuze ve Guattari'nin 10. ve 11. Bölümlerde değineceğimiz çalışmalarında "şizofreni"ye yaptıkları vurguda psikanaliz (olumsuz da olsa) çok önemli bir yer tutar; elbette aynı örnek, psi-

33. Görüşlerini 3. Bölüm'de ele almaya başlayacağım Jean-François Lyotard'a göre, böylesi açıklamaların tümüne yönelik genel bir inançsızlık, "postmodern durum"un tipik bir özelliğidir. Kültüre dair Marksist açıklamaya yönelik geliştiği varsayılan inanç kaybının tam da bu "durum" fikrinin gerekli bir özelliği olduğu bahsi için bkz. 8. Bölüm.

kanalizi postmodernizmden ayrı bir şey olarak görmek için de bir neden oluşturabilir. Ayrıca feminist kuramın belli bir alanı için de çok önemlidir psikanaliz. Postmodernizm, Saussure'ün dilsel göstergenin keyfi doğası hakkındaki temel ilkesini ve bu ilkenin sonucu olan anlamın değişken doğasını kabul etmeseydi, düşünülemezdi; bu yüzden postmodernizmin yapısalcılığı da tamamen terk ettiği düşünülmemelidir. Böylece postmodern edebiyat kuramının psikanaliz ve yapısalcılığı kolayca reddettiği ileri sürülemez. Gerçekten de Jacques Lacan'ın 1950 ve 60'larda yaptığı çalışmalarda psikanalitik ve yapısalcı düşüncelerin birleşmesi, postmodernizmin gelişmesinde çok önemli olmuştur. Lacan, bilinçdışının da bir dil gibi yapılandığını düşünmüştü. Ben de bu düşüncenin postmodern edebiyat kuramı için ne anlamlara gelebileceğine değineceğim şimdi.

II

Simülasyon ve yüce

Modernist çağda kazandığı bilimsel saygınlığa karşın psikanaliz her zaman "felsefe kıskançlığı"ndan mustarip olmuştur. Rosi Braidotti'nin de belirttiği gibi, Freud'a göre "felsefe, bilişsel sistemlerden sadece bir tanesi değil, bilginin değişik basamaklarının hiyerarşik sistematizasyonunu yöneten bir disiplindir. Bu yüzden, felsefe diğer söylemlerin ayrıntılandırılmasını olanaklı kılacak koşulları yaratır".[1] Kısacası Freud, felsefenin başsöylem gibi çalıştığını düşünüyordu, bu nedenle de onun projesi bu itibarı gasp etmeye yönelik bir girişim olarak görülebilir. Freud, felsefeyi (dini de olduğu gibi), özgür istencinden kaynaklanan egemenliği akılcılığa dayanan bütünleşmiş özne mitine inandığı için "nevrotik" bulur. Bu bakış

1. Braidotti, *Patterns of Dissonance*, s. 17.

açısından felsefe, yalnızca öznelere kendi akılcı düşünce ve kavramları içinde (ve bunlar olarak) sunulan yapılarla uğraşır ve öznenin efendi olma isteğinin altını oyan çok daha güçlü namevcut akıldışılık yapılarını gözardı eder gibi görünür. Yalnız psikanaliz, bu "namevcut" yapıların aslında öznellik oluşturulmasında mevcut olduğunu ve bunda, hiçbir öznenin tam özdenetim sağlamayı hayal bile edemeyeceği kadar önemli bir rol oynadığını kavrar. Bu nedenle özne, psikanaliz ve felsefe için aynı ölçüde spekülasyon nesnesi olsa da görünüşte daha "nesnel" ve kapsayıcı bir özne kuramına sahip olduğu için psikanaliz felsefeden daha "bilimsel"dir.

Ancak yine de psikanaliz, bilimin bakış açısına göre bu itibarı kazandığı gibi çok kolay yitirir. Bilimsel çürütme sonucu otorite kaybıyla tehdit edilen psikanalizin buna yanıtı, kendini felsefe olarak yeniden icat etmek olmuştur. Bu psikanalizi felsefeleştirme (ve felsefeyi psikanalizleştirme) isteği, Jacques Lacan'ın 1957'de Paris'te bir seminer esnasında felsefe öğrencilerine sunduğu bir makale olan "The Insistence of the Letter in the Unconscious"da ["Bilinçdışındaki Harfin Israrı"] görülmektedir. Bu makale daha çok Anglo-Amerikan edebiyat çalışmaları alanında bilinmektedir, ancak makalenin felsefi emelleri de yadsınamaz.

Lacan'ın hedef tahtasında, Batı felsefesinin "düşündüğü" için "varolan" akılcı Kartezyen öznesi vardı. Lacan, Descartes'in ünlü *Cogito ergo sum*'una karşı köktenci bir meydan okumayla "Ben düşünmediğim yerdeyim" diye yazar.[2] Lacan'a göre, öznelliğin hakikati, bilinçli akılcılıkta (Descartes'ın açıkladığı şekliyle "Düşünüyorum öyleyse varım")[3] bulunmaz; bilinçdışının köktenci bir biçimde düşünülmemiş ve düşünülemez olan ve aslında dile benzeyen yapısında bulunabilir. Saussure'ün, gösteren (ya da özdek benzeri biçim bileşkesi) ve gösterilen (zihinsel kavram bileşkesi) arasındaki ilişkinin rastlantısal olduğu biçimindeki dilsel gösterge ilkesinden hareketle Lacan, dilin yapısını, "dil" ile "gerçekliğin" zaten çoktan birbirinden koptuğu bir yapı olarak yorumlar. Bir kelimenin anlamı

2. Lacan, "Insistence of the Letter," s. 97.
3. Bkz. ilk olarak 1641'de Latince basılan Descartes'ın *Philosophical Writings* adlı kitabındaki *Meditations on First Philosophy*.

(ya da gösterileni) olarak alınan şey örneğin, her zaman o kelimenin o belirli dildeki tüm diğer kelimelerden *farklılığının* bir sonucu olacaktır. O zaman anlam, farklılığın bir sonucudur, farklılıksa bir *sistem* olarak dilin bir sonucudur. Herhangi bir tür anlam elde etmek için, içinde belirli anlamlar ortaya çıkacak ya da saptanacak genel bir ayrımsal ilişkiler sistemi ya da yapısı bulunmalıdır. Sonuç olarak, Saussure'e dayanan dil (ya da genel olarak anlamlandırma) kuramı köktencidir, çünkü sistemden "gerçekliği" siler: Gerçeklik, dil sistemi "içinde" ya da dil sistemine "yönelik" olarak hiçbir zaman mevcut değildir, dolayısıyla da gerçeklik, dil sisteminin "gerçekliği" aktarmak ya da göstermek için çalışan hiçbir bölümü ile özdeş değildir. Sistemde bunun yerine mevcut olan şey, yalnızca gerçeklik gibi *işlev görendir*. Lacan'ın buradan vardığı sonuç "gösterilenin gösterenin altından sürekli kayışı"[4] ya da gerçekliğin dilin ya da diğer her türlü anlamlandırma sisteminin altından devamlı olarak kayıp gittiği fikrini kabul etmeye zorlandığımızdır.

Bu, dilin yapısının başka türlü olmuş olabileceğini savunmak anlamına gelmez. Dil, adlandırdığı şeyle ve adlandırılan şey de dille özdeş olamayacağına göre, kelime ve şey (ya da gösterge ve gönderge) arasındaki boşluk gerekli ve zorunludur. Dolayısıyla adlandırdığı şey, dilde her zaman "noksan" olmalıdır. İçinde namevcut gerçekliğin mevcutmuş gibi işlev gördüğü dilin yapısı için noksanlık ve bölünme zorunludur. Buradan varılacak sonuç, mevcudiyetin (hakikat, gerçeklik, özkimlik), noksanlık ve bölünme tarafından oluşturulan sistemin (yani dilin) bir sonucu olduğudur. Gerçekliği mevcut göstererek olası kılan şey, dildeki noksanlık ve sözcükle şey arasındaki boşluğun ta kendisidir.[5]

Böylece bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını söylemek, olumlu anlamların üretiminde olumsuzlama, bastırma ve yokluğun gücünü kabul etmektir. Dil boşlukla doludur ve tam da bu yüzden (paradoksal bile olsa) bunca aşırılıkla doludur. Gösterilenler, yalnızca

4. Lacan, "Insistence of the Letter," s. 87.
5. Bu nedenle Saussure'ün "gerçeklik" kuramının Freud'un bir önceki bölümde ele alınan "gerçeklik ilkesi" kuramıyla tutarsız olması gerekmez. Saussure'e göre gerçeklik olumlu olmayabilir ama bu onu etkisiz kılmaz.

bir ayrımsal gösterenler sisteminin yapısal sonucu olduğundan, dilin boş olduğu söylenebilir: Gösterilenler, sistemle ilgili olsalar bile tam da sistemde olmayanlardır. Aynı zamanda gösterilenler yalnızca ancak keyfi ya da uzlaşımsal olarak gösterenlere bağlıdırlar; böylece prensipte herhangi bir gösteren herhangi bir sayıdaki muhtemel gösterilenle (yalnızca olumsal olarak da olsa) kurulacak bir çağrışıma yol açarlar. Anlamlandırmada aşırılık, her zaman olasıdır. Bu aşırılığa dayanarak (bu aşırılık da aslında noksanlığa dayanmaktadır) kararlı, açık ve rasyonel anlamlandırma örnekleri tespit edilebilir. Geçen bölümde değinilen Louis Johnson'un öyküsünde işaret edildiği gibi, öyküyü "kendisine rağmen" ya da benim niyetlerime rağmen okumak, tam da gösterenler içinden çıkılmayacak biçimde gösterilenlere bağlı olmadığı için mümkündür. Böylece "ambülans görevlileri" göstereni, otorite figürleri arasındaki hemhudutluğa dayanılarak "babam" gösterileniyle ilişkilendirilebilmiştir. Lacan'a göre, birinin bu öyküyü "standart" şekilde okuyabilmesi, yani "ambülans görevlileri"ni "yaralıları hastaneye taşımakla görevli, tıbbi eğitimden geçmiş beyaz gömlekli insanlar"la bağlantılandırabilmesi ancak böyle bir ilişkilendirmeyi bastırarak olur!

Burada, standart okumaların bastırıcı olduğu ve bu okumaların bastırdığı şeyin irade dışı ilişkilendirmeler ya da olası anlamlar olduğu ima edilmektedir. Öyleyse Lacan'a göre anlam, Cogito'dan ziyade Cogito-olmayan diye adlandırılabilecek olanda bulunur: Dilbilimsel anlam, dili kullanan herhangi birinin niyetleri tarafından kontrol edilemeyeceği gibi, hiçbir türden anlam da akılcılıkla kontrol edilemez. En az dil kadar, akıl da sürçmeye meyillidir; elbette dil ve bilinçdışının aşırı güçlerinin dışavurumu da en çok edebiyat ve rüyalarda açıkça belirgindir. Bir rüya metnindeki herhangi bir gösteren pek çok olası gösterilene sahiptir; bunlardan hiçbirisinin de standart olması gerekmez. Terry Eagleton bunu şöyle açıklar:

> Rüyamızda bir at görürsek neyi anlamlandırdığını hemen anlamayız: Birçok çelişkili anlam taşıyabilir veya eşit derecede çok anlam taşıyan gösteren zincirlerinden biri de olabilir. At simgesi Saussure'ün anladı-

ğı anlamda bir gösterge değildir –kuyruğuna iliştirilmiş sadece bir tane, kesin belirlenmiş bir gösterileni yoktur– at imgesi çok farklı gösterenlerle ilişkili ve etrafındaki diğer gösterenlerin izlerini taşıyan bir gösterendir (Ben yukarıdaki cümleyi yazdığım zaman "at" ile "kuyruk" sözcüklerindeki kelime oyununun farkında değildim: Bir gösteren benim isteğimin dışında başka bir gösterenle karşılıklı etkileşime girdi). Bilinçdışı gösterenlerin sürekli bir hareketi ve etkinliğidir ve bu gösterenlerin gösterilenleri *bastırılmış oldukları* için genellikle öğrenemeyiz.[6]

Aynı şekilde hiçbir edebi yapıt yazarın niyetlerine dayandırılamaz, çünkü kesinlikle dil herhangi bir kişinin bilinçli anlam-söyleme eylemi tarafından yönlendirilemeyecek olan "gösterenlerin sürekli hareketi ve etkinliğinden ibarettir." Ancak uygulamada Lacan'ın psiko-yapısalcı anlam kuramının edebiyat çalışmalarındaki kavranışı, genel olarak edebiyata değil de dilin aşırılığının gerçekleştirilmesini örnekleyen belli bir türdeki edebi metinlere ayrıcalık tanınmasına yol açmıştır. Lacan'ın kuramından esinlenen edebiyat eleştirisinin ayrıcalıklı metninin, rüyanın açık uçlu, çağrışımsal ve kesik kesik anlatı yapısına en çok benzeyen –ya da klasik gerçekçi metne en az benzeyen– edebi eserler olması şaşırtıcı değildir.

Gerçekçilik, Lacan'a göre, içinden geçerek "simgesel" düzene girdiğimiz insan öznelliğinin "ayna evresi"nin edebi karşılığıdır. Erken yaşta kendimizin aynaya yansımış bir imgesiyle karşılaşırız ve bunun sonucunda özne/nesne, ben/öteki ilişkilerine dair bir anlayış geliştiririz. Aynadaki benliğimizin gerçek benliğimizden farklı olduğunun farkına varırız ve bir aynada da olsa (hatta böyle olması en can alıcı noktadır) kendimizi görerek ilk kez "hakiki" özkimliğimizi kavrarız. Bu yüzden hakiki benliğimize dair düşüncemiz, simgesel benliğimize ya da öteki-olarak-benliğimize dair fikrimize dayanır: Diğer bir deyişle, hakiki benliğimiz asli değildir. Bundan dolayı "hakikat", "kurgu"ya dayanır. Bu önerme bir çeşit slogan şeklinde sıklıkla postmodernizme atfedilir ve postmodernizmin politik angajmanını sorgulamak için kullanılır. Benlik oluşa gi-

6. *Edebiyat Kuramı*, Terry Eagleton, çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, s. 189-90).

rişten evvel dil öncesi, ikili olmayan ve özne/nesne ilişkilerinin birbirinden ayrılmadığı "imgesel" düzende bulunuruz, zira bebekken ben ve öteki nosyonlarım henüz ayıramayız. Ancak simgesel düzene girerek, dil ve dil gibi düzenlenen bir yasaklar ve sınırlamalar dünyasına, yani ataerkil yasanın hükmettiği akıl ve toplumun alanına geçiş yaparız. Bu modele göre, imgesel ve simgesel düzenleri, bunlarla ilintili terimlerle beraber şu şekilde kümeleyebiliriz:

imgesel	simgesel
bebek	erişkin
dişil	eril
duyumsal	mantıksal
sezgisel	rasyonel
kişisel	kamusal
Oidipus öncesi	Oidipus
bütüncü	ikici
doğru	yanlış
önce	sonra

Bir edebi değerler ve sınıflamalar sistemi olarak, Lacancı imgesel/simgesel karşıtlığı, aşağıdaki ikili çiftleri çerçevesinde düzenlenebilir:

şiir	nesir
lirik	epik
romans	anlatı
metakurgu	gerçekçilik
özdeyiş	deneme
parodi	ironi
sanat	kuram
yaratıcılık	eleştiri

Burada da görülebileceği gibi, Lacan tarzı edebiyat eleştirisi doğrusallık karşıtı, ucu kapalı olmayan ve özbilinçli edebi metinlerin tarafındadır. Belli bir edebi metinsellik düzenine ayrıcalık tanınması, Lacan'ın imgeselin makro mantıksal düzenini aşkın bir tavırla kutlayışıyla tutarlıdır; öyle ki örneğin imgesel/simgesel karşıtlığını gösteren terimler listesinin sol tarafına bakarak romans edebiyatına

ait değerler çıkarılabilir. Böylece romans edebiyatı çocuksu, dişil, duyumsal, sezgisel vb iken, gerçekçilik tersine erişkin, eril, mantıksal, rasyonel vb'dir. Aynı mantıkla, şiir ve özdeyişsel metinler, Oidipus öncesi öznellik ve hakikatle ilişkilendirilebilir; kuram ile eleştiriyse, Oidipal baskılama ve bölünme ya da hakikat noksanlığıyla ilişkilendirilen ikinci sütundaki, yani "sonraya ait" değerler altında toplanabilir. Diğer bir deyişle, Lacancı edebiyat eleştirisi, genel bir düzenin değerleri, ilgi ve yargılarının makro mantıksal sisteminin altında ve bu sistem tarafından meydana getirilen analitik bir sistem olarak görülmelidir. Halbuki bu ilişki hiçbir şekilde sadece Lacan tarafından esinlenen edebiyat eleştirisine hasredilemez. Bununla birlikte, toplumsal kuram olarak bu genel değerler sistemi son derece spekülatiftir ve bazı tuhaf sonuçlar doğurur: Örneğin dişil, hakikat ile aynı sütundayken aynı zamanda da çocuğa atfedilen şeylerin bulunduğu taraftadır ve bu ilişkilendirmenin, kadınlarla çocukların erkeklerin korumasına muhtaç tek bir sınıf olarak toplandığı alışılmış usullerden ya da kadınları fiziksel, duygusal ve zihinsel olarak erkeklerden aşağı kurgulayan bağnazlıktan ne şekilde ayrıldığını görmek zordur.

Ancak elbette Lacan'ın Cogito-olmayanın yapısı üzerine yaptığı felsefi spekülasyonların toplumsal kuramla karıştırılmaması gerektiği fikrine karşı çıkılabilir, dolayısıyla dişile yapılan herhangi bir gönderme toplumdaki kadınlarla karıştırılmamalı denebilir. Dişil, bastırılmış ya da unutulmuş anlam-üretme yapılarının ya da sosyo-biyolojik karşılıklara indirgenemeyecek (imgesel olarak genelleştirilen) varoluş yollarının oluşturduğu bütün bir kategorinin sadece tek bir biçimidir. Bu itirazı destekler biçimde pek çok feminist kuramcı, Lacan'ın fikirlerinden etkilenmeyi hâlâ sürdürmektedir; Lacan'ın kuramı hakikaten erkeklerin düşünüp kadınların hissettiği biçimindeki kaba bir önyargıya indirgenebilseydi böyle bir etkilenme pek de mümkün olmazdı. Öte yandan, feminist edebiyat ve psikanalitik kuramcısı Shoshana Felman şöyle yazıyor:

> Kabul edilen görüşün tersine Lacan'ın zihni meşguliyeti, kendi başına kurama ("entelektüelleştirme" oyunlarına) değil de bir klinik psikana-

list olarak yaptığı uygulamalara yöneliktir her zaman. En başta pratisyendir o, uygulamada ne yaptığı üzerine düşünen bir pratisyen. *Kuramı*, eğitim uygulamasından, yani bir eğitimci olarak uygulamasından ve bir eğitim analisti olarak diğerlerine uygulamaya dair yönelttiği pragmatik sorulardan başka bir şey değildir.[7]

En azından Felman'ın görüşüne dayanarak özellikle sosyo-biyolojik erkek ve kadınların pragmatik karmaşıklıklarını açıklamayı hedeflediği için, Lacancı kuramı feminizm için önemli ve kullanışlı saymak mümkündür. Lacan'ın bir klinik psikanalist olarak yaptığı uygulamalar sonucunda edindiği deneyim ve deneysel bilgiden doğan kuramı, felsefi olmaktan çok bilimsel, spekülatif olmaktan çok açıklayıcıdır. Ancak buna dayanarak, insan, dişil ile sezgisel ve çocuksuyu bir araya getirmesinin neden kadınlara dair alışılmış cinsiyetçi varsayımlarla bu kadar yakın bir benzerlik gösterdiğini sormayı sürdürebilir.

Psikanalize dair en dikkat çekici olan şey, "felsefesi" değil de bayağılığıdır belki. Üstelik eğer Lacancı kuram (ve genel olarak psikanaliz) bayağı cinsiyetçilikle bu kadar suç ortaklığı içinde görünüyorsa bayağı Romantizmle de suç ortaklığı içinde olabilir. Lacancı değer sistemini organize eden imgesel/simgesel karşıtlığının hem "duygusal" kadınlar ve "rasyonel" erkekler arasındaki basit bir ayrımı hem de, romantik imgelem ve aydınlanmacı akıl arasındaki kaba çatışkıyı yeniden ürettiği görülebilir.

Fransız felsefeciler Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy'ye göre, "Romantizm" hem yetersiz bir ad hem de bitmemiş bir projedir. Bu felsefecilere göre, Romantizmin tarihsel anlamda bir son kullanım tarihi yoktur; hiçbir şekilde tedavülden kalkmış bir geçmişe de havale edilemez, çünkü "[Romantizm] öncelikle bizi kendimize 'götürür.' "[8] Bu durumda Romantizm henüz sona ermemiş bir şey olarak düşünülürse hiçbir şey "romantik sonrası" olarak görülemez ve Lacan'ın imgesel/simgesel karşıtlığının Romantizmin mirası olduğunu savunmak da pek bir şey açıklamaz. Ancak Romantizm (hakikat, "Romantizm"in kusurlu bir ad olduğu da ol-

7. Felman, *Jacques Lacan*, s. 156.
8. Lacoue-Labarthe ve Nancy, *Literary Absolute* (1978), s. 2.

sa) hakkındaki "hakikat" nosyonuna karşılık "Romantizm"in dolaşımı açısından bakıldığında Lacancı kuramın romantik olarak doğru bir biçimde betimlendiği bir durum ortaya çıkabilir. Bu betimlemenin kusursuzluğu, Romantizme dair ortalıkta dolaşan (hatalı) anlayışların "kusurluluğuna" dayansa da bu durum betimlemeyi kusurlu yapmazdı. Gerçekten de kusursuz bir betimlemenin olumlu değerinin, yanlış bir anlayışın olumlu olmayan ya da caiz olmayan değerine dayandığının ortaya çıkması, Lacan'ın dil ve bilinçdışının yapılarında örneklendiği üzere rasyonellik ve mevcudiyetin, irrasyonellik ve namevcudiyete dayandığı şeklindeki kuramıyla tamamen tutarlıdır. Bu durum genel olarak psikanaliz kuramı ve yapısalcılıkla da tutarlıdır.

Ancak şimdilik Lacan'ın kuramına odaklanalım ve "Romantizm'in dil aracılığıyla iletilen bir grup anlatı ya da metin olduğunu düşünmek durumunda olduğumuzu varsayalım. Sadece XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başında Avrupa'daki itibarlı şair ve felsefecilerin yazdığı metinlerden söz etmiyorum burada; "Romantizm" ya da "romantik" diye adlandırılan şey üzerine yazılmış -bu adlar ister bir estetik ya da felsefi hareketi, ister bir kültürel çağı ya da sadece bir tavrı tanımlamak için kullanılsın- tüm yargı, yorum ve tercüme içeren metinleri, bu yargı, yorum ve tercümelerin üretildiği zamanı hiç dikkate almaksızın kastediyorum. Bu yargılar ve diğerleri, bu metinler sadece halihazırda yapılmış olanlarla sınırlı değildir, gelecekte üretilebilecek diğerlerini de kapsar. Bu anlamda Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin savı da bir romantik metindir: Bu sav da "Romantizm"in gösterilenlerinden biridir. Diğer bir deyişle, en azından "Romantizm," bir gösterendir. Tüm gösterenler için olduğu gibi, "Romantizm"e de bağlı olan doğal ya da önceden belirlenmiş bir gösterilen yoktur. Öyleyse her zaman simgesel alanda bulunmak zorunda olduğundan "Romantizm"in gösterdiği her şey de metinsel olmak zorunda olacaktır. Romantizm hakkındaki her hakikat, her zaman simgesel olacaktır: Hiçbir zaman "gerçekten" hakiki ve imgesel olmayacaktır. Hiçbir zaman gerçekten hakiki olmayacaktır, çünkü "Romantizm"in her gösterileninin kendisi de her zaman bir diğer gösteren, yargı, yorum ya da tercüme –bir diğer

metin– olacaktır. Bu böyledir, çünkü tüm gösterilenler kendileri mutlak surette gösterendir. Sözgelimi, biri "gösterilen"in ne gösterdiğini ya da daha genel olarak "gösterilen"in ne anlama geldiğini bilmiyor ve böylece ben onun anlamı ve gösterdiği olarak "göstergenin kavramsal bileşkesi" tanımını veriyorum. Böylece "göstergenin kavramsal bileşkesi" otomatik ya da doğal olarak anlamlı olmadığına ve anlamı önceden verilmiş olmadığına göre benim vermiş olacağım da bir diğer gösteren olur. "Göstergenin kavramsal bileşkesi"nin göstermesini sağlayan dilbilgisel gösterenleri ve aracılığıyla bu bileşkenin pek çok farklı şeyi gösterdiği bağlamsal gösterenleri saymasak bile bu bileşke en azından üç gösterenden ("göstergenin kavramsal bileşkesi" ifadesini oluşturan sözcüklerden) oluşmaktadır. Diğer bir deyişle, herhangi bir gösterenin anlamına ya da hakikatine ulaşmak için başka gösterenler kullanmamız gerekir. Bu nedenle de asla "anlam"a ya da "hakikat"e tam olarak ulaşamayız: Bunun yerine, yaptığımız muhtemelen sonsuza dek gösterenden gösterene kaymaktır.

Bu demek değildir ki, hayatlarımızın pragmatik akışında hiçbir zaman anlam işlevi gören şeyler değiş tokuş etmiyoruz. Ancak bir anlam gibi işlev gören her şeyin aslında bu işlevi, bastırmayla kazandığıdır burada anlatılmak istenen. Bu da demektir ki "göstergenin kavramsal bileşkesi"nin, "gösterilen" göstereninin gösterileni olarak işlemesi için başka bir gösterenin gösterileni olarak işlev görme olasılığının bastırılması gerekmektedir. Üstelik eğer bir önceki tümcenin, sözdizimsel (ya da gösteren) düzlemde, anlamı, anlambilimsel (gösterilen) düzlemde doğrudan doğruya açık ve sarih olmayacak şekilde tuhaf ya da yersiz görünüyorsa, bu durum yalnızca Lacan'ın dil ve bilinçdışının tutarlı ve yerinde metinler üretemeyeceği şeklindeki savını kanıtlar. Bazı tümceler (burada ya da başka yerde) diğerlerine göre daha bariz şekilde "güç" görünürken basit tümcelerin bile olası anlam-sonuçları, karmaşık olanlarınkinden daha az aşırı değildir. Bu nedenle önceden yalnızca tek bir şey göstermesi belirlenen bir tümce (ya da gösterge) diye bir şey söz konusu değildir; bu, edebi metinlerle ilgili yaygın bir bilgidir. Öyleyse Lacan'ın savı, edebi dilin genellikle göründüğünün aksine

pek de özel olmadığı ve tüm dillerin belirlenimci (ya da göndergesel) olmaktan çok çağrışımsal olması gerektiğinden, özünde "edebi" olduklarıdır. En bilimsel ya da yasal metin bile sapmalarla ya da bütünüyle yanlış bir biçimde okunabilir; tam da bu olasılık yüzündendir ki bir metnin doğru okunmuş olduğu düşünülebilir. Demek ki herhangi bir metnin "doğru" okuması, diğer olası alternatiflerin ya da yanlış okumaların bastırılmasına dayanır. Tıpkı kendi "hakiki" kimliğimizin, kendimizin bir aynada yansıyan yabancı ya da öteki olarak kabul ettiğimiz bir imgesini görmemize dayanması gibi. Okumanın yanlış okumaya dayanması gibi, kendini tanıma da, bu nedenle yanlış tanımaya dayanır; her bir tanıma ve okuma eylemi, simgesel alanda meydana geldiğinden aslında tüm tanımaların yanlış tanıma ve tüm okumaların yanlış okuma olduğunu söyleyebiliriz. Dilbilimsel olarak söylediğimiz ya da yazdığımız her şey dizginlenemeyen bir kelime oyunu ya da dil sürçmesinin yapısal bir sonucudur ve psikanalitik açıdan da her şey Freud'un "parapraksis"[9] olarak adlandırdığı durumun bir örneği olan Freudyen dil sürçmesidir [lapsus-ç.n.]. Kısacası Lacan'ın psiko-yapısalcı kuramının köktenci önemi, "bastırılmış" (sapkın, niyetlenilmemiş, karşı ya da saçma) anlam istilalarını özel ya da olağandışı bir olay ya da asla bir "hata" olarak görmemesinde ve bunların hayal edilebilecek en olağan olaylar olduğunu savunmasındadır. Kartezyen öznenin rasyonalitesini yalanladığından Lacan'ın Cogito-olmayan kuramı, günlük usul buymuşçasına bütünüyle irrasyonel, kasıtsız ve saçma "anlamlar"ın mutlak olağanlığına hasrolmuştur.

Ancak Lacan'a edebiyat çalışmalarında atfedilen önemin tek ölçüsü, onun saçma anlamların olağanlığı üzerinde bu kadar çok durması değildir. Tersine, Lacancı kuramın edebiyat eleştirisindeki uygulaması, daha önce söz edildiği gibi, belli bir tür dilbilimsel performansın, belli bir tür edebiyatın "müstesnalığı"na odaklanmıştır.

9. "Parapraxis," James Strachey'in Almanca *Fehlleistungen* ("hatalı edimler") sözcüğüne karşılık olarak türettiği sözcüktür ve dil sürçmesi, yanlış okuma ya da yanlış duyma gibi fenomenlere gönderme yapar. Freud, *Psychopathology of Everyday Life (Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev. E. Özdoğan, İnkılap ve Aka Y., 1984) adlı kitabını tümüyle bu tür fenomenlerin incelemesine adar. Ayrıca bkz. *Introductory Lectures*, "Parapraxes" adlı bölüm, s. 50-108.

Bu, Lacan'ın fikirlerinin genelde "Fransız" feminizmi ve özelde başta Julia Kristeva'nın çalışmaları olmak üzere feminist edebiyat kuramı üzerindeki etkisinde açıkça görülebilir. Kristeva, ötekilik ya da insan öznelliği ve anlamın "tekinsizliği" üzerine genel bir kuram kurmak amacıyla Saussurecü göstergebilgisiyle [semiotics] Lacancı psikanalizi birleştiren bir proje olan ve semanaliz [semanalysis] olarak adlandırdığı kuram ve uygulamasını, 1969-1977 yılları arasında yayımlanmış makalelerinden oluşan *Desire in Language* [Dildeki Arzu] adlı kitabında sunar. Bu kitaba yazdığı önsözde semanalizin *nesnesi*nin ne olduğu sorusuna şu cevabı verir:

> Ben, dile dair pozitivist bir bilginin sınırlılığını vurgulamak ve aynı zamanda da kuram öznesinin, nesnesinde bir özgüllük keşfedebileceğine inanması sonucu yağmalanmış olan araştırmaya, kendi kuramsal aygıtlarını değiştirmeyi denemesini telkin etmek için bu analitik projenin kendisine tahsis etmesi gereken [...] bir *belirli nesne*den oluşması gerektiğini tasavvur etmiştim. Bu tekinsiz nesne, yani bu ön-metin, bu yanıltıcı nesne, beşeri bilimlerin zayıf halkası ve felsefenin etkileyici ötekisi olan genel anlamda sanattan ve özelinde de modern sanat ve edebiyattan başkası değildi.[10]

Öyleyse, çok büyük amaçları olan bir proje olarak sunulsa da Kristeva'nın semanalizi çok bildik bir varsayımdan hareket eder: Sanat ve edebiyat, kültürel dışavurumun en yüksek formlarıdır. Bu varsayım, özellikle de Kristeva avangard sanat ve edebiyata tüm diğer estetik üretim biçimlerine göre ayrıcalık tanıdığından, daha önceki bölümde ele alınan modernist entelektüel sınıfın değerleriyle gayet uyumludur.

Böylece edebiyat kuramcılığından psikanalistliğe geçen Kristeva'nın (edebiyat alanında doktorasını tamamladıktan birkaç yıl sonra, psikanaliz lisans derecesi de alan Kristeva bundan sonra akademik kariyerinin yanı sıra terapist olarak da çalıştı) yakın zamanda roman yazarlığına da el atması ilginçtir. İlk romanı *The Samurai* [Samuray] 1990 yılında yayımlandı. Kristeva, kurmaca yazarlığına

10. Kristeva, *Desire in Language*, s. viii.

geçişi üzerine verdiği bir röportajda, ki bu, en son çıkan eleştiri yapıtlarından birine de alınmıştır, terapi ve edebiyat ilişkisi üzerine bir soruyu şöyle yanıtlıyor:

> Hastalarımın bana anlattıkları yeni şeyleri ve şiddeti –daha önceden bildiklerim ve daha önce yazılmış kitapların söylediklerine indirgemeksizin– dinlemeyi sürdürebilmek için riski göze alıp yazmayı denemeliyim diye hissettim. Diğer insanları ve onların benimkilerle çatışma halindeki acı, sapıklık ve ölüm arzularını anlamamı sağlayan kişisel derinliğimin veçhelerini bir kurmaca yoluyla ifşa etmek kendimi tehlikeye sokmanın bir yoluydu aslında. *The Samurai*'yi yazdığım sıralarda roman benim için hastalar ve onların semptomlarındaki değişiklikleri almaya açık olacak canlı, müdahale edici, bir dinleme eylemini sürdürmemin önkoşuluydu. Böyle anlaşıldığında, analistin kişiliğinin yeniden doğuşu, bilinçdışını yüceltmenin de ötesini göze almasını sağlayacak bir uyanış, ayrıca yorumlama yeteneğinin yeni bir hayat kazanışı anlamına gelir kurmaca.[11]

Muhtemelen bunlar Stephen King'in söyleyeceği türden sözler olmadığından Kristeva'nın "kurmaca" sözcüğüyle oldukça belirli bir fikri tanımladığını görmemiz gerekir. Onun "kurmaca"sının gösterileni besbelli "eğlendirme amacıyla yazılmış, bir gözü Hollywood'ta, gürültülü güzel bir öykü" değildir. Bu gösterilen, hem kendini kuramsallaştıran ya da çözümleyen metin gibi olumlu anlamda hem de kıymetli ve cüretkâr biçimde popüler olmayan gibi aşağılayıcı anlamda "avangard yazı"nın gösterilenlerine daha yakındır.

Burada dikkat edilmesi gereken birkaç nokta var. Bu noktalardan ilki, Kristeva'nın "tekinsiz" diye adlandırdığı nitelik yoluyla, dil ve arzunun gücünün nihai gerçekleştirilmesi olarak "deneysel" edebiyatı ayrıcalıklı ilan etmesinin, onun eserlerinin de modernist geleneğe dahil olması anlamına geldiğidir; bu da modernizmin belli bir tarihsel döneme indirgenemeyeceğini gösterir. İkincisi, kurmaca yazarak kendini riske atma ("kendini tehlikeye atma") nosyonunun, Lacan'ın bilinçdışının dilbilimsel (ya da daha genel olarak göstergebilgisel) olarak yapılaştığı biçimindeki kuramıyla uyumlu bir biçimde benliğin de en az metin gibi bir deney olduğu varsayı-

11. Kristeva, *Nations Without Nationalism*, s. 92-3.

mına dayanmasıdır. Üçüncü noktaysa, Kristeva'nın eserlerinin bazı yönlerden modernist olup aynı zamanda modernist gelenekten ayrılmalarıdır; bu ayrılış, Kristeva'nın eleştirel ve yaratıcı uygulamalar arasında mutlak bir ayrım olacağını kabul etmeyen tavrından kaynaklanır. Kristeva'nın terapiyle kuramı, psikanalizle göstergebilgisini birleştirmesi, kuramın yanı sıra sanat ve edebiyatın da özbilinç ve özyaratıyı içerdiğindeki ısrarı ve benliği deneysel kurmacaların metinleriyle özdeşleştirmesi bir araya gelip birincil ve ikincil, imgesel ve analitik, yaratıcı ve eleştirel parçaları birbirinden ayrılamayacak bir eserler gövdesi (bir kariyer ya da gündem) oluştururlar.

Ancak bu, Kristeva'nın deneysel projesinin bu nedenle köktenci ve postmodern olduğu anlamına gelmez, çünkü bu proje basitçe neoromantik ve sıradan olabilir. Bu "postmodernizm"i genel olarak "neoRomantizm"[12] yerine kullanılan yanlış bir isim olarak yeniden düşünmek olabilir, ki bu da onun olasılık koşullarının kopuş ve değişim anlatıları yerine iyileşme ve süreklilik anlatıları açısından düşünülmesi olabilirdi. Örneğin Lacan'ın çalışmasının postmodern olduğunu iddia etmeden, Lacan'ın sözde Kartezyen ikicilik eleştirisinin "rasyonel" özneyi sorunsallaştırmasını sadece Freudyen psikanalize borçlu olduğunu düşünmemeliyiz. Kristeva'nın yaratıcı "yazan" öznesinin de, yalnızca bilinçdışını bir dil gibi kuramsallaştıran Lacancı psiko-yapısalcılığa borçlu olduğunu sanmamalıyız. Descartes'a pek tabii Freud'tan çok daha önce de meydan okunmuştu: Kişinin kendini yaratıcı hayalgücünün bilinmeyen güçlerine teslim etmesiyle bağlantılandırılan köktenci risk mecazı, modernist bilinçdışı kuramı ve modernist dilbilimden (ya da yapısalcılıktan) çok daha eskiye dayanır. Örneğin, 1817'de İngiliz romantik şair ve kuramcı Samuel Taylor Coleridge, Descartes'a doğrudan karşı çıkarak şöyle yazıyordu: "Varım, çünkü varoluşumu onaylıyorum; varoluşumu onaylıyorum, çünkü varım."[13] Bu, Lacan (ya da Freud) doğrudan Coleridge'den etkilenmiştir anlamına gelmek zorunda değil, ancak yine de Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin Roman-

12. Bkz. McHoul ve Lucy, "That Film."
13. Coleridge, *Biographia Literaria*, s. 152.

tizmin bitmediği (eğer romantik projenin yapısının noksanlığını kastetmiyorlarsa) iddiasını, bugün bile herkesin hâlâ "romantik" olduğu görüşüyle destekleyebilir. Üstelik romantik şiirle bağdaştırılan ve hem toplum hem de şairin kendisi için bir risk oluşturduğu düşünülen sanat ve hayatın iç içe geçişi, Lacoue-Labarthe ve Nancy'e göre Alman Romantik felsefecisi Friedrich Schlegel'in karısı Dorothea Schlegel tarafından 1790'larda yazılan bir mektupta geçen aşağıdaki ifadede özetlenmektedir: "Madem ki hayata romantik şiiri sunmak, burjuva düzenine tamamen karşı bir şey ve kesinlikle yasak; o zaman hayatı romantik şiire taşıyalım; bunu ne polis gücü ne de eğitim kurumu engelleyebilir."[14] Özellikle sosyal normalleştirme kurumlarını hiçe sayarak zıtlıkların (şiir ve hayat) birbirine karışması için duyulan bu arzunun, Kristeva'nın Oidipalize olmuş, bastırılmış simgesel dünya düzeni için erişilmez olan bir "kişisel derinliğe" dalarak kuramı terapiyle, terapiyi kurmacayla bir potada eritme arzusunda yinelendiği görülebilir.

Romantizmin psikanalitik ve yapısalcı ilke ve vaatleri önceden tahmin etmesinin örnekleri çoktur. Şimdilik iki örnek yeterli olacaktır. Kristeva'nın kurmacaya dair –onun analistin "yeniden doğuşu" ve bilinçdışının "yeni uyanışı" ile sonuçlandığı ve analitik sürece "yeni bir hayat" kattığı biçimindeki– iddialarıyla Percy Shelley'in gününün ulusal edebiyatına dair iddialarını karşılaştırmaya değer. 1821'de yayımlanan "A Defense of Poetry" ["Bir Şiir Savunusu"] adlı makalesinde şöyle yazar Shelley:

> Her zaman ulusal istencin büyük ve özgür gelişimini öncülemiş ya da bu gelişime eşlik etmiş olan İngiliz edebiyatının enerjik gelişimi yeniden doğmuş gibi ayağa kalktı. Çağdaş fazileti küçümseyebilecek bayağı düşüncenin hasedine karşın, bizimkisi entelektüel başarılar açısından unutulmaz bir çağ olacak. Biz, kişisel ve dinsel özgürlük için yapılan son ulusal mücadeleden beri yaşamış herkesi tartışmasız biçimde geride bırakan böyle filozof ve şairlerin arasında yaşıyoruz.[15]

14. Lacoue-Labarthe ve Nancy, *Literary Absolute*, s. 6'da alıntılanmıştır.
15. Shelley, *Selected Poetry and Prose*, s. 447-8. "Son ulusal mücadele," 1640'lı yıllar boyunca süren, I. Charles'ın 1649'da idamı ve Oliver Cromwell'in 1653'te İngiltere'nin "Koruyucu"su ilan edilmesiyle sonuçlanan İngiliz İç Savaşları'na bir göndermedir.

Zaman, Shelley'in haklı olduğunu ortaya koydu, çünkü çok kabaca 1760'lardan 1860'lara kadar süren Avrupa'daki romantik dönem gerçekten de pek çok önemli yazar ve düşünür üretti. Bunlar arasında İngiliz şairler John Keats, William Wordsworth, William Blake, Lord Byron, Coleridge ve Shelley'in kendisi; denemeciler William Hazlitt ve Charles Lamb ve yazarlar Mary Shelley, Thomas Love Peacock, Ann Radcliffe, Jane Austen, Thomas de Quincey, Emily Brontë ve Horace Walpole bulunmakta. Önemli Fransız romantikleri arasında ise romancılar Honoré de Balzac, Stendhal, Victor Hugo ve Gustave Flaubert; şairler Charles Baudelaire, François de Chateaubriand ve Stephane Mallarmé; kültürel eleştirmen Madame de Stael; yazar ve liberten Marquis de Sade ve filozof ve hatip Jean-Jacques Rousseau sayılabilir. Ama muhtemelen özbilinçle Romantizmin sanat ve hayattaki ilkelerini (eğer idealize değilse) kuramsallaştırdıkları için en çok övgüyü Alman Romantikleri ve özellikle de filozofları hak eder. "Romantik" terimi ilk kez Alman şair ve oyun yazarı Johann Wolfgang von Goethe tarafından 1830'da yazılmış bir makalede geçer; terim, daha sonra, 1790'ların ortalarında, güney Almanya'nın Jena kentinde ortaya çıkmış olan kısa süreli ama oldukça etkili edebiyat felsefesi "okulu"nu betimlemek için kullanılmıştı. Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin genel olarak Romantizmin ana ve süregelen ilgisi olarak *edebiyat kuramı*nın çıkışı üzerine yaptıkları çalışmanın temelini Jena Romantiklerinin eserleri oluşturur; halbuki Jena Romantikleri kendilerini hiçbir zaman bir hareket olarak tarif etmemişlerdi ve 1800 yılından sonra her birinin fikir ve kariyerleri apayrı yönlere gitti. Deneysel bir cinsel ve toplumsal ahlâk anlayışı çerçevesinde serbest bir şekilde kurulmuş olan Jena topluluğu *Athenaueum* adlı bir dergi çıkarıyordu. Topluluğun en ünlü üyelerinin hepsi Friedrich ilk adını taşıyordu: Schlegel, Schleiermacher, Schelling ve Novalis. "Friedrich" adlı bu filozofların yanı sıra başlıca Alman Romantikleri arasında, filozof Arthur Schopenhauer ve Johann Gottfried Herder ile şair Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine, Friedrich Schiller ve elbette Goethe bulunur.

Ne kadar eksik ve sorunlu olursa olsun, bu oldukça etkileyici bir isim listesidir. Yukarıdaki paragrafta adı geçenlerin, her şey (ya da

hatta herhangi bir şey) hakkında tamamen aynı fikirleri paylaştıklarım ileri sürmeyip doğaya ve edebiyatın değerine dair ortak bir yaklaşımın kalemleri olduklarını söylemek aslında hiç de sorunlu olmayabilir. Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin iddiasına göre, Romantizmi köktenci ve bitmemiş olarak nitelendiren bu yaklaşım, edebi metnin her zaman zaten *kuramsal* olan doğasını kabul etmek olarak özetlenebilir. Bu yüzden (modern anlamıyla) "edebiyat" ve edebiyat kuramı aynı zamanda var olurlar: Romantizme göre edebiyat ve edebiyat kuramı birbirinden ayrılamaz. Bu, özellikle Jena Romantikleri için geçerlidir, hatta Kristeva'nın terapi ve kurmacanın sürekliliği üzerine yorumlarına da yeniden uygulanabilecek olan Shelley'in aşağıdaki beyanında örneklendiği gibi onlardan sonra gelen İngiliz romantikleri için de geçerlidir:

> Her şey en azından algılayan için algılandığı şekliyle varolur. "Akıl kendinin evidir ve kendisinde cehennemden bir cennet, cennetten bir cehennem yapabilir." Ancak şiir, bizi etrafımızı çevreleyen izlenim ârazına tabi kılan laneti bozar [...]. Bizi öyle bir dünyanın sakinleri yapar ki, bildiğimiz dünya bu diğerine göre tam bir kaostur. Hepimizin parçası ve algılayıcısı olduğu ortak evreni yeniden üretir ve ruhsal görüşümüzden, varlığımızın harikalığını bizden gizleyen aşinalık tabakasını temizler.[16]

Öyleyse Shelley'e göre şiir, "evreni yeni baştan yaratır," çünkü şiir "tekrarlamayla körelen [...] etrafımızı çevreleyen izlenim ârazı" olarak tanımlanan dünyayı, yüce hayalgücünün bir ürününe dönüştürür. Kristeva'ya göre aynı şekilde kurmaca, "yüceltmenin de ötesini göze alan" ya da sözde doğal içgüdüleri bastırmayı emreden toplumsal buyruğu hiçe sayan yazar-analistin "tam da kişiliğine" ve "yorumlama yeteneği"ne "yeni bir hayat verir." Kısaca şiir ve kurmaca yücedir, çünkü bunlar bizi benlik hakkında daha yüce bir hakikate sevk ederler: Şiir "içimize bakışımızın önünde duran ve varlığımızın harikalığını bizden saklayan aşinalık tabakasını temizler;" aynı zamanda insan kurmaca aracılığıyla "acı", "sapıklık" ve "ölüm arzusu" gibi duyguları öteki insanlarınkilerle "çatışma halin-

16. a.g.y., s.445. Metne gömülü (aslında biraz hatalı aktarılan) alıntı, Milton, *Paradise Lost*, d. 254-5: Bkz. Milton, *Poetical Works*.

de" olan evrensel etik bir özne olarak "kendini ifşa edebilir."

Romantik dönemin (yanlış bir şekilde), fikirlerine karşıt tarif edildiği, XVIII. yüzyılın büyük Alman filozofu Immanuel Kant'a göre yüce, bir yargı gücü düzenidir. Güzel ve iğrençten farklı olan yüce doğada bulunamaz, akılda bulunabilir. Yüce, hem "evrensel olarak geçerli" hem de "çıkardan bağımsız" iken,[17] şeylerin yüce olduğuna hükmedecek analitik süreç, doğal *a priori* bir koşul değil, kültürel bir başarıdır. Bundan dolayı, evrensel olan ve çıkar gözetmeyen yüce, her zaman hususi kültürel ilgilerin bir sonucudur: Örneğin, güzel ve iğrence ait kültürel imgeler dağarcığında, güçlü korku, haz ya da ihtişam duyguları uyandıran kuvvetli güçler, nesneler ya da olayların bir örneği olarak "fırtınalı deniz"i de bulunduran birisinin (diyelim İngiliz romantik ressam J. M. W. Turner'ın) aklında fırtınalı bir deniz yüce olarak –evrensel ve çıkar gözetmeyen bir şey olarak– üretilebilir. Öyleyse yüksek anlamlar atfedilen eleştirel yargı edimi çerçevesinde, "bir" fırtınalı denizin "fırtınalı deniz" *fikrini* ifade ettiği düşünülebilir, dolayısıyla da o deniz yüce kılınır. Halbuki denizdeki fırtınalara sadece balıkçılık açısından tehlike gözüyle bakan bir kültür için fırtınalı bir deniz asla yüce olamaz.

Yücenin bu anlamında, Shelley ve Kristeva tarafından idealize edilen şiir ve kurmacanın aşkın değerleri, belirli bir ilginin ve belirli bir fikirler tarihinin sonuçları olarak görülmelidir. Diğer bir deyişle, şiirin bize "varlığımızın harikalığını" göstermesi ve kurmacanın benliği açığa çıkarması fikirlerinin bir tarihi vardır. Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin argümanını takip ederek bu tarihin Romantizmin tarihi olduğu söylenebilir. Onlar bunu şöyle açıklar:

> [R]omantizm tamamen yeni bir şeye, tamamen yeni bir şeyin *üretimine* işaret eder. Romantikler, bu şeyi adlandırmada hiçbir zaman gerçekten başarılı olamadılar: Onlar, şiirden, eserden, romandan ya da [...] Romantizmden bahsettiler. Sonunda –her şeyi gözden geçirdikten sonra– bu şeyi *edebiyat* olarak adlandırmaya karar verdiler. Kendi buluşları olmayan bu terim (kendilerinden hemen sonra gelen kuşaklar da

17. Kant, *Critique of Judgement*, s. 93 (§ 24). Kant felsefesinin daha ayrıntılı bir tartışması için bkz. 9-12. Bölümler.

dahil) gelecek kuşaklar tarafından –bugün bile tanımlanamaz olan ama romantiklerin sınırlandırmak için büyük çaba harcadıkları– bir kavramı belirtmek için benimsenecekti. Her nasılsa yeni kuşaklar buna klasik (ya da modern) poetika ayrımlarının ötesinde ve yazılı şeyin içsel ("türsel") ayrımlarını çözme yeteneğini taşıyan yeni bir *tür* olarak yaklaşacaklardı. Ayrımların ve tanımlamaların ötesinde bu *tür* Romantizmde bu şekilde tam da *edebiyat türü* olarak tasarlanır: Tabiri caizse, kendisini tamamen yeni, son derece yeni bir Eser'de idrak eden ve üreten edebiyatın türselliği ve üretkenliği olarak. Dolayısıyla edebiyatın *mutlaklığı* olarak. Ama aynı zamanda da onun kendi üstüne (kendi organikliği üstüne) kusursuz kapanışındaki tecrit olarak [...].[18]

Hayalgücünün bu edebi eserini, bilinçdışının psikanalitik bir eseri ve dilin yapısalcı bir eserinin alt katmanlarını üreten bir makro kategori olarak görmek de mümkün. Bu nedenle romantik "şiir," psikanalitik "rüya" ve yapısalcı "metin"e dönüşür. Psikanaliz, rüya üretimi esnasında bilinçdışını etkin bir şekilde çalışırken bulur; tıpkı yapısalcılığın dili "metin"de üretken bir biçimde çalışır bulması gibi. Fransız göstergebilgisi uzmanı ve anlatıbilimci Roland Barthes'ın ünlü bir denemesinde (daha "geç dönem," postyapısalcı bir Barthes'a dönüşü işaret eden bir denemedir bu) "metin"in "eser"e karşı kurulan bir tanımı ortaya çıkar:

Metin ölçülüp biçilir bir nesne olarak düşünülemez. Eserleri maddi olarak metinlerden ayırmayı denemek nafile olurdu. Özellikle eserin klasik, metnin avangard olduğunu söyleme eğiliminden kurtulunmalıdır; bu, modernlik adına kaba bir onur listesi çıkarma ve kronolojik olarak belirli edebi üretimleri "moda" ve diğerlerini "demode" ilan etme meselesi değildir: Pekâlâ antik bir eserde "metin" bulunabilirken, günümüz edebiyatının pek çok ürünü hiçbir şekilde metin değildir. Buradaki fark şudur: Eser, kitapların işgal ettiği alanın (bir kütüphanede mesela) bir parçasını kaplayan bir madde parçası, metin ise metodolojik bir alandır. Bu karşıtlık, Lacan'ın (terim için terim üretmeksizin) "gerçeklik" ve "gerçek" ayrımını hatırlatabilir: Biri sergilenir, diğeri kanıtlanır. Bunun gibi eser (kitabevlerinde, kataloglarda, sınav soru kâğıtlarında) görülebilir, metin ise belli kurallara göre (ya da belli kurallara karşı) konuşan bir kanıtlama sürecidir; eser elde tutulabilir, metin dilde tutulur, yalnızca bir söylemin hareketinde varolur (ya da da-

18. Lacoue-Labarthe ve Nancy, *Literary Absolute*, s. 11.

ha doğrusu kendini metin olarak bilmesi sebebiyle Metindir); Metin eserin bileşenlerine ayrılması değildir, eser Metnin imgesel kuyruğudur; tekrar söyleyelim *Metin yalnızca bir üretim etkinliğinde yaşantılanır.* Dolayısıyla metin (örneğin bir kütüphane rafında) duramaz; onun kurucu hareketi, şeyleri (özellikle de bir eseri, birkaç eseri) yatay olarak kesmektir.[19]

Romantik şiir gibi Barthesçı Metin de özbilinçli ve üretkendir. Kendini metin olarak bilir; dolayısıyla ona cansız bir nesne olarak değil, yalnızca üretici bir özne olarak yaklaşılabilir. Eserin üretici öznesi yazar iken, metnin üretici öznesi metnin "kendisi"dir. Ancak üretici yazan özne gibi metin de bir "alan"ı kapladığından, bir noktaya hapsedilemeyeceği ve durağan olarak değil de yalnızca bir "hareket" açısından anlatılabileceği için metnin saf bir "kendisi" yoktur. Üstelik metnin bu hareketi asla doğrusal değildir; nasıl üretici yazan öznenin kendi öznelliğinin birçok değişik hareketinde pek çok değişik alan ve kategoriyi (baba ya da anne, koca ya da karı, erkek çocuk ya da kız çocuk, âşık, bahçıvan, spor taraftarı, yazar, hümanist, Marksist, zampara ve diğerleri) kestiği söylenebilirse, metnin bu hareketinin de her zaman bir "yatay olarak kesme" olduğu söylenebilir.

Ancak Metni böyle sonsuz "*bir üretim etkinliği*" olarak tanımlarken Barthes, belki sadece bilinçdışının psikanalitik eseri ve dilin yapısalcı eseri gibi daha yakın etkilerden ilham almıyordu. Belki de Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin edebiyat mutlağı diye adlandırırken gösterdikleri "tamamen yeni bir şeyin [...] tamamen yeni, son derece yeni bir Eserin *üretimi*'ni adlandırmaya yönelik romantik çabaya" benzer bir çabayla, bir diğer "yeni" ad aramaktaydı. Öyleyse Barthes'ın denemesinde yaptığı ayrımın bir biçimi, "yanıtlayan" eser ve "sorgulayan" eser arasındaki farklılık olabilirdi. Diğer bir deyişle, kendini (özbilinçli öznelliğe ait olarak tarif edilen) metinsellik olarak üretmeyi asla bırakmayan metin, tükenmez bir sorgulama ve sorgulanabilen bir soru olmayı asla bırakmayan bir metin-

19. Barthes, *Image Music Text*, s. 156-7. Bu makale, 1971'de orjinal olarak Fransızca basılmıştır ve başlığı "Eserden Metne"dir. Oldukça farklı (belki Barthes'ın "metin"le kastettiğine daha yakın) bir "eser" nosyonu için bkz. 10. Bölümün başındaki Heidegger tartışması.

dir. Böyle bir metin kuramının, psikanalist bilinçdışı anlamın tükenmezliği ve yapısalcı kültürel anlamın tükenmezliği kuramlarına borçlu olduğu konusunda pek şüphe yok: ancak iki durumda da bildirilmeyen borç, edebiyatı edebiyatın *sorusu* olarak kurgulayan romantik edebiyat kuramına karşı olan borçtur. Bu da demek ki Romantizm için hayalgücü yeteneğiyle yaşantılandığı biçimiyle dünya, hiçbir şekilde nesnelere indirgenemeyen, ancak bir şiir ya da başka bir edebiyat eseri gibi kendi oldukları gibi olan, ne olduklarına dair sorulan yüce *sorusu* ta kendisi olan şaşılası derecede muammalı şeylerle doludur. Hakiki doğaları, tıpkı edebiyatın hakiki doğası gibi, hesaplama ve bilginin rasyonel, bilimsel ya da pragmatik sistemlerine sonsuza dek erişilmez olarak kalacak o hakiki doğadır. Genel olarak edebi metnin ve özelde de şiirin doğasının örneklediği gibi, hakiki doğaları, doğalarının bir soru *olmasıdır*. Örneğin Keats'm 1820'de basılan bir şiirinde ayaklı bir Yunan vazosuna, bir soruymuş *gibi* hitap edilmiştir:

> Hangi yaprak saçaklı efsane musallat şekline senin
> İlahlar mı faniler mi, yoksa ikisi de mi
> Tempe'de ya da Arcady vadiciklerindeki?
>
> Hangi adamlar yahut tanrılar bunlar? Nedir tiksindiği bakirelerin?
> Hangi çılgın takip? Hangi mücadele kaçmaya?
> Hangi borular, hangi tefler? Hangi serkeş vecit?[20]

Bu şiirde Keats'in ayaklı vazosu kendisi bir sorudur ve bu soruyu kendine yöneltir. Ancak eğer vazonun doğası bir yüce muamma olacaksa, bu doğa, şiirin metninde metni tarafından ve metin olarak sağlanır. Dolayısıyla ayaklı vazonun gösterdiği her neyse, gösteren olarak *şiirin* bir sonucudur. Şiirin "şiir oluşu," metinselliğidir vazoya bir anlam sağlayan, onun esasen gizil doğasını üreten. Dolayısıyla romantik olarak yüce hayalgücünün bir sonucu şeklinde betimlenebilecek metinsel bir süreç sonunda, vazo –göstergeleşmiş, anlamlanmış– gizillenmiştir. Keats, vazo ile hayalgücüne dayanan özdeşleşmesi sonucunda vazoyu yeni baştan yaratır: Bir şiir, bir metin olarak. Bu yeniden gösterilmiş nitelemede vazo, hiçbir ras-

20. Keats, *Poems*, "Ode on a Grecian Urn".

yonel mantık sistemiyle ya da en genel anlamıyla hiçbir düşünce sistemiyle anlatılamaz ya da anlaşılamaz, çünkü şiir olarak vazo "düşüncemizin ötesinde bir muamma sunar." Vazonun ve şiirin mutlak hakikati hissedilmesi gereken bir şeydir, kelimesiz, imgesiz, düşünce ve dilin ötesinde bir şey. Bu "kelimesiz" hakikat ancak şiirin kelimelerinde ve kelimeleri olarak varolur, böylece mutlak hakikatin doğası aslında edebiyat mutlağının doğası, metnin aralıksız hareketi olur. Vazoyu anlatarak esrar perdesini kaldırma denemelerinin hepsi o mutlak hakikate, edebiyatın sorusunun hakikatine ihanet olacaktır. Böylece şiir, soyut doğasını yeniden onaylayıp örnekleyerek biter; bu doğanın bilgisi mutlaktır zira mübadele edilemez ki bilmeye değer tek şey de budur:

> Yaşlılık bu nesli tüketince,
> Sen kalacaksın, başka acıların ortasında
> Bizimkilerden, insana bir dost, diyeceksin ki ona,
> "Güzellik hakikat, hakikat güzellik," – hepsi bu
> Bildiğin yeryüzünde, bilmeye ihtiyaç duyduğun her şey.

Keats'in lirik şiirinin bu okumasına göre, okuma şiire dışarıdan bir yerden getirilmiş bir şey değil, edebiyat mutlağının ayrılmaz bir unsuru olarak şiir tarafından içerilen bir şeydir. Eğer bunun, şiir "üstüne" getirilecek her türlü yorumun her zaman aynı zamanda şiire "ait" olduğu, onun şiir oluşunda ve metinselliğinde bulunduğu biçiminde, şiiri kendini kuramsallaştıran bir metin olarak tanımladığı ve bu şiir düzeninin daha önceki özbilinçli olmayan şiirle karşılaştırıldığında yeni olduğu söylenebilirse, o zaman (şimdilik) Lacoue-Labarthe ve Nancy ile, romantik dönem edebiyatının tanımı gereği kuramsal olduğu konusunda anlaşabiliriz. Dolayısıyla, daha genel olarak romantik edebiyat kuramının, Barthes'ın metnin postmodern edebiyat kuramının temel bir kavramı olduğu şeklindeki kuramını teminat altına aldığı görülebilir. Ancak Barthes'ın "metni" "eser"e karşıttır; bu nedenle de Romantizmin "edebiyat" diye adlandırdığı göstergebilgisel performansın özel bir kategorisi olarak tanımlanır. Ancak postmodernizm açısından Barthes'ın metninin özellikleri, özel (yüce) bir anlamlandırma düzenine hapsolmuş

değildir: Bunlar genel olarak anlamlandırmanın tipik özellikleridir ve böylece Barthes'ın "eser" diye adlandırdığı aslında kendi koşullarında her zaman zaten *metinsel*dir.

Şimdi: Bir kez metin, sınırlarının ötesinde genelleştirildiğinde, her şey metin olduğunda, daha önce özel olduğu düşünülen şeyler olağanlaşır. (Psikanalitik bilinçdışı ve yapısalcı dil kuramlarının önemli bir benzeşeni olarak) romantik edebiyat kuramı, artık edebiyata atfedilen herhangi bir özellik kalmayacak şekilde (çünkü metinsel olma anlamında her şey edebidir artık) her şeyin kuramı olarak ilan edilince, o zaman herhangi bir yüce olma olasılığı da kalmaz. Onun yerine sadece simülasyon vardır artık.

Adı neredeyse "postmodernizm" ile eşanlamlı olan Fransız kültür kuramcısı Jean Baudrillard'ın görüşüdür bu. Baudrillard'ın "hipergerçek" olarak adlandırdığı postmodern gerçek versiyonunu nitelendiren göstergelerin değil artık *simulacra*nın sürekli devinimin-de, egemenliğin güncel gerçeklikten sanal olana geçtiği düşünülürse o zaman ismi "neredeyse eşanlamlı"dan başka bir şey olamazdı zaten; ki bu da aslında özü olurdu. Baudrillard'ın postmodern deneyimi tanımlayan "hipergerçeğe" dair en sarih kuramsallaştırması, 1983 yılında basılmış olan kısa kitabı *Simulations*'da [Simülasyonlar] bulunur. Bir sonraki bölümde bu kitap üzerinde daha ayrıntılı durmamız gerekecek, ancak burada kısaca Baudrillard'ın "imgenin dört ardıl evresi" diye adlandırdığı şeyin nihai düzenine odaklanmak istiyorum. Bu evreler, gösterge ya da imgenin temsil nesnesinden (ya da göndergeden) sürekli uzaklaşmasıyla ilgilidir; bu uzaklaşma esnasında gösterge aşağıda belirtilen anlamlandırma ve değer basamaklarından ilerler:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge.[21]

Baudrillard'ın savı, gerçekliğin aslında artık görünmediği, tersine

21. J. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., 2003, s. 23.

kendi görünüşleri *haline gelmiş* olduğudur. Bununla birlikte toplumsal bilgi, gerçeğin gerçekliğine (ya da mevcudiyetine) dayanmayı sürdürür, çünkü postmodern göstergenin işlevi, gerçekliğin artık bizimle olmadığı olgusunun üstünü örtmektir. Dolayısıyla gerçekliğin *namevcudiyetini* gizleyen üçüncü düzeyde tarif edilen gösterge, nihai düzeye ya da postmodern göstergenin gerçek hakikatine çok yakından bağlıdır: Göstergenin ya da simülasyonun dışında gerçeklik yoktur. Baudrillard, "'gerçek' Amerika'nın [...] [ta]kendisi olduğu olgusunu gizlemek için orada bulunan" Disneyland örneğini verir.[22] Sanki görünüş ve gerçek arasında ayrım yapmanın hâlâ bir yolu varmış gibi. Disneyland'ın fantastik görünüşü, Amerika'nın geri kalanının gerçek görünmesini sağlama işlevi görür. Ancak Baudrillard'a göre, yoktur böyle bir yol. (Kendi göstergelerinden ayırt edilebilen bir şey olarak) gerçeklik yok olmuştur ve onun yerine sadece simülasyonu olmadığını göstermeye çalışan göstergeler, sistemler, yani, *simulacrum*'ları vardır. Disneyland, gerçek Amerika'dan ayrılmış bir fantastik eğlence parkı değildir: Amerika'nın postmodern dünyada 'gerçek' gibi görünebilmesi olasılığının en temel kaynağıdır. "Bu evrene çocuksu bir görünüm verilmek istenmesinin nedeni, yetişkinlere özgü 'gerçek' ve başka bir evren bulunduğu düşüncesini onaylatma arzusudur. Disneyland bir çocuksuluğun gerçek anlamda her yere hâkim olduğunu gizleyebilmek için, yetişkinlerin de buraya gelerek çocuklaşmalarına olanak tanımak ve gerçekte çocuk olmadıklarına inandırma amacıyla kurulmuş bir evrendir."[23] Öyleyse Disneyland, hem üçüncü düzeyde tarif edilen gösterge hem de tamamen olağan kılmak suretiyle nihai düzenin *simulacrum*'udur.

Bu kuramın edebiyat çalışmaları için neden bu kadar muazzam şekilde cezbedici olduğunu hayal etmek hiç zor değil. Bir kez Barthes'ın metinsellik kuramı, Baudrillard'ın simülasyon kuramına dönünce (ya da onun tarafından yerinden uzaklaştırılınca), romantik edebiyat kuramının bir başsöylem statüsüne ulaştığı görülür. Böyle bir noktada, karşıtlıkların romantik uzlaşımı, ikiliklerin postmo-

22. a.g.y. s. 32.
23. a.g.y. s. 33.

dern aşkınlığma dönüşür ve birdenbire artık imgesel ve simgesel, hakiki ve sahte, okuma ve yazma, metin ve metin dışı, edebiyat ve edebiyat kuramı arasında herhangi bir fark kalmaz. Böylece *The Crying of Lot 49*'dan yirmi beş yıl, "Ode on a Grecian Urn"dan [Bir Yunan Vazosu Üzerine Lirik Şiir] bir buçuk yüzyıl sonra, postmodern "roman"ın (ya da postmodern kurmaca metnin), içkin bir öztahlil biçiminin yanı sıra açık bir biçimde tepeden tırnağa edebi eleştirel ve edebi kuramsal olan bir yorum tarzını da içermeye başladığını keşfediyoruz. Bunun bir örneği, Kathy Acker'in *Empire of the Senseless* [Duygusuzlar İmparatorluğu] (1988) adlı kurmaca eserinden alınan ve anlatıcı Thivai'nin siborg sevgilisi Abhor'un öyküsünün bir bölümünü anlattığı aşağıdaki pasajdır:

> Alman Romantikleri de bizim yıktığımız kale burçlarının aynılarını yıkmak zorundaydı. Sözmerkezcilik ve idealizm, teoloji, hepsi de baskıcı toplumun dayanakları. Mülkiyetin direkleri. Fenomenleri ya da fiiliyatı, algılanabilene, böylece de denetlenebilene doğru homojenleştiren ve indirgeyen, bastıran ve birleştiren Akıl. Özneler, biz, şimdi dengeliyiz ve sosyalleşebiliyoruz. Akıl, her zaman politik ve ekonomik patronların hizmetinde. Edebiyat, işte burada, bu temelde, düzenin kavram ve eylemlerinin kendini kabul ettirdiği yerde çarpar. Bastırıcı makinayı gösterilen düzleminde açığa vuran ve kesip yaran Edebiyattır. Bataille'den çok önce, Kleist, Hoffmann ve benzerleri, Hegelci idealizmi, onayın diyalektiği tartışmalarına son verip yargılamayı başlatmışlardı: Alman Romantikleri şarkılarını, harcama ve israf üstüne korkusuz ve yüzsüzce yüksek sesle söylemişlerdi. Tutucu narsisizmi kanlı usturalarıyla kesmişlerdi. Özneyi kendinin ve uygun olanın buyruğundan kesip almışlar; senin gibi kuklaları yerinden çıkarmış, anlam iplerini kesmiş ve denetleyen tüm aynalara tükürmüşlerdi.[24]

Basit bir içerik tahlilinde, bu pasajda uygunsuz görünen pek çok kelime ve ifade olduğu fark edilebilir. Örneğin "sözmerkezcilik," fikirlerinden bazılarını Beşinci Bölümde ele alacağım Fransız filozof Jacques Derrida'yı akla getiren bir terimdir. Ancak Acker'in metni kurmaca bir eserdir ve (belli bir estetik kuramına göre) insan böyle bir eserde "sözmerkezcilik", "Hegelci idealizm" ve "onayın

24. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 12.

diyalektiği" tarzında özel felsefi terimler bulmayı ummaz. Öyleyse bu gösterenlerin *Empire of the Senseless*'te görünmesinin bir sonucu, "yaratıcı" ve "eleştirel", "kurmaca" ve "kuram" arasındaki mutlak farklılık nosyonu etrafında örgütlenen bütün karşıtlıklar sistemini sorguya çekmek olabilir. Bu sistem, modernizm için hâlâ yerinde duruyorsa, onu (metin ve simülasyon kavramları aracılığıyla) bozma girişimi, postmodernizmin en önemli özelliklerinden biridir ve muhtemelen bu, bu belirli post değişkesinin kendi kimliğinin bir işareti olduğunu doğrulayacak en ikna edici nedenlerden biridir. Ancak bir sonraki bölümde, bu "post"un *Empire of the Senseless* gibi bir metnin savunduğu kadar meşru olmayabileceğini gösteren çeşitli yönlerini ele almak istiyorum. Bu bölüm, yukarıdaki pasajın üzerine kurulu olduğu ve Baudrillard'ın simülasyon kuramında (ve bu kuram olarak) mevcut olan oldukça gevşek tarih kuramına dayanacak. Dolayısıyla bir sonraki bölüm, özellikle –adı neredeyse gene "post"la eşanlamlı olan– Jean-François Lyotard'ın çalışmalarında uygulandığı biçimiyle postmodernizm hakkındaki hakikati (olumlayarak ya da küçülterek) izah etmek için sık sık ortaya atılan can sıkıcı "tarihin ölümü" meselesini ele alacak.

III

Tarihin ölümü

"Tarih" pek çok farklı anlamı taşıyan bir diğer karmaşık gösterendir. Bildiğimiz anlamda tarih ("canlı" olabileceğinden daha fazla) "ölmüş" olamayacağına göre, bir *gösterge* olarak tarihin tüm anlamını yitirdiği, bölünmüş olduğu ya da göndergelerinden ayırt edilemez hale geldiği için artık kendisinin dışında hiçbir şeye gönderme yapamadığı varsayılabilir. Kısaca "tarihin ölümü" ifadesi *tarihin* ölümüne değil de bir gösterge olarak "tarih"in "ölüm"üne gönderme yapar. Baudrillard'a göre göstergeler göndergesel değere sahip olabilmek için belli tarihsel koşullarda var olmalıdır. Yine Baudrillard'a göre, bu koşullar artık yoktur. Bu koşulların yokluğunda, yani tarihin yokluğunda artık hiçbir gösterge var olamaz, sadece *simulacra* vardır.

Bu modelde "tarih" aşkın bir gösterendir: Göstergelerin göstergesi. Bir kez içi boşaltıldığında diğer göstergelerin de içinin boşaltılmasına yol açar. Çünkü "tarih" yalnızca diğer göstergelerin arasında bir gösterge değildir, aynı zamanda içinde gösteren/gösterilen ilişkisinin, salt biçimsel bir anlam yerine, kültürel (ya da bağlamsal) bir anlam kazandığı maddi olmayan hammaddedir; bu anlam, göstergenin kitabi anlamına karşı, ruhu diyebileceğimiz şeydir. Kültürel değerler ve kurumlar diye adlandırdığımız şeyler (örneğin aşk ve evlilik) sadece biçimsel bir anlam ifade etmez; hatta bunların biçimsel herhangi bir anlam ifade ettikleri dahi şüphelidir zaten. Ancak "sevmenin" ve "evli olmanın" pek çok değişik türünün ve uygulamasının her birinin anlamı vardır: Bunlar çoğu zaman değişik kültürler arasında ve aynı kültürler içinde bile oldukça farklı düzeylerde kültürel olarak anlamlıdırlar. Bu nedenle, eğer tarih ölmüş olsaydı, Shakespeare oyunları yapısal ya da sistemik farklılıkları dışında, diğer dramatik metinlerden ayırt edilemez olurdu. Bu bakımdan "Shakespeare," bu ada özgü değerlerden yoksun olurdu bugün. İşte bu yüzden genelde ya da özel cemaatler içinde, gelenekten ayrılmayı ya destekleyen ya da zorunlu kılan herhangi yeni bir uygulamaya, icada ya da harekete karşı büyük bir direniş gösterme eğilimi ortaya çıkıyor. Sonuç olarak da ampulün, telefon ve daha yakın zamanda kişisel bilgisayar buluşlarının etrafında yaygın olarak patlak veren ahlâki panikler söz konusu. Bu yeni teknolojilerin her birinin yaptığı, görünüşte geçmişten ayrılmak pahasına da olsa şimdiki zamandaki geleceği işaret etmektir yalnızca. Estetik gelenekler içinde de "yeni" metinsel uygulama türleri, "yerleşik" estetik değerler düzenine yöneltilen tehditler olarak görülür; işte bundan dolayı sanatta izlenimcilik ve edebiyatta bilinç akışı tekniği, tıpkı zamanında romantik şiirin klasik gelenekten ona meydan okuyarak ayrıldığında karşılaştığı gibi, heyecana olduğu kadar değişik zamanlarda horgörüye de yol açmışlardır.

Romantik şiirin yerleşik geleneğe karşı çıkışını tanımlayan en iyi ifadelerden birisi, İngiliz şair William Wordsworth'un *Lyrical Ballads* [Lirik Şarkılar] kitabının ikinci basımına (1801) yazdığı ve aslında bundan iki yıl önce yayımlanan ünlü Önsöz'dür:

Okuyucu, bu ciltlerde soyut fikirlerin kişileştirmesiyle pek nadiren karşılaşacak, bu kişileştirmelerin üslubu yüceltmek ve nesrin üstüne yükseltmek için kullanılan sıradan bir araç olarak bütün bütüne reddedildiğini görecektir. Amacım, tam da insanın dilini taklit etmek, onu olabildiğince çok benimseyip kullanmaktı; böyle kişileştirmelerse kesinlikle bu dilin doğal ve normal bir parçasını oluşturmuyorlar. Bunlar aslında ara sıra tutkunun sevk ettiği mecazlardan başka bir şey değiller, ben de onları ancak öyle kullandım; ancak onları bir mekanik üslup aracı olarak ya da tanım gereği vezindeki Yazarların üstünde hak iddia ettiği bir aile dili olarak tamamen reddetmek için çaba gösterdim. Böyle yaparak ilgisini çekeceğime ikna olduğumdan Okuyucuyu kanlı canlı bir şeyin konuğu yapmayı diledim. [...] Ayrıca bu ciltlerde genellikle şiirsel kelime hazinesi [poetic diction] denen şeyden de çok az bulunacak; bundan kaçınmak için, genellikle en az üretmek için gösterilen çaba kadar emek vermek gerekti; bu da daha önce iddia edildiği gibi dilimi insanların diline yaklaştırma gerekçesiyle yapıldı. Dahası vermek için kendi kendime söz verdiğim zevk, pek çok insanın şiirin doğrudan nesnesi olarak düşündüğü şeyden çok farklı türdendi. Kusurlu bir husus olmaksızın, her zaman konuma sabit bir şekilde bakmaya çabaladığımı ona bildirmek dışında yazmayı dilediğim ve niyetlendiğim üsluba dair daha kesin bir nosyonu Okuyucuya nasıl verebileceğimi bilmiyorum; sonuç olarak bu Şiirlerdeki betimlemelerde çok az yalan olduğunu ve fikirlerin de önemlerine uygun bir dille ifade edildiklerini umuyorum.[1]

O zaman Wordsworth'un burada bildirdiği biçimiyle romantik proje, şiiri aşağıdan yukarı ya da içten dışarı doğru yeniden yaratmaktı. Özel bir ifadeyle dile gelen aklın soyutlamalarının yerini sıradan bir dille dışavurulan tutkulu duyumların alması gerekiyordu. Ünlü bir ifadesinde de belirttiği gibi Wordsworth'a göre "tüm iyi şiirler, güçlü duyguların kendiliğinden dışarı akmasıdır."[2] Bunlar sanatın "halk"la daha "ilintili" olması yollu, bu yüzyılda da sıklıkla duyulan ve çeşitli sendikal grupların İşçi Sanatı, Fotoğrafı ve Sineması projelerinde örneklenen çağrılarının kaynağıdır. Ancak gerçekte Wordsworth'un şiirin dilini taklit etmesini istediği "insanlar" çok belirli bir sınıfı oluşturuyorlardı. Bu, iki anlamda böyleydi: Bu, in-

1. Wordsworth, *Selected Poems and Prefaces*, s. 449-50.
2. a.g.y., s. 448.

sanların dili değil, şiirsel kelime hazinesinin üzerinden modellendiği varsayılan *rustikler*in diliydi. Ancak insan, "rustikleri" şiirden başka nerede bulurdu? Eğer böyle bir şey varsa, "rustik," *şiirsel kelime hazinesinin* bir örneğidir: Bir kavram olarak sadece şiirin özel grameri -yani Wordsworth'un (ve hatta bütün romantiklerin) karşı çıkarak yıkmayı düşündükleri sistemin kendisi- aracılığıyla vardır. Wordsworth sıradan hayatı taklit eden şiirler yazmış olduğunu iddia ettiğinde, yaptığı şey, onun kafasındaki "sıradan" hayatın çok özel bir biçimini ifade etmekti:

> Genellikle mütevazı ve rustik hayat seçilirdi, çünkü böyle bir hayatta, yüreğin temel tutkuları, olgunluğa erişebilecekleri, daha az sınırlama altında olacakları ve daha sade ve vurgulu bir dil konuşabilecekleri daha iyi bir toprak bulurlar; çünkü bu hayat koşullarında temel duygularımız daha sade bir durumda bir arada var olur [...] çünkü bu koşulda insanların tutkuları doğanın güzel ve daimi biçimleriyle birleşir.[3]

Burada işaret ettiğim nokta, "rustik" sözcüğünün ne etimoloji ne de sosyolojisine dayanıyor. Tamamen rustiklik kavramının "şiirsel" oluşuna dayanıyor. Diğer bir deyişle, "temel duyguların daha sade bir durumda bir arada var ol[duğu]" "mütevazı ve rustik hayat," Wordsworth'un "doğa"yla kastettiği ve karşılığında benzer bir biçimde şiirsel metinlerde gönderge bulan şeyden çok, *A Midsummer Night's Dream* [Bir Yaz Gecesi Rüyası] ya da *As You Like It* [Beğendiğiniz Gibi] gibi metinlerde bulunabilir. Wordsworth'un müracaat ettiği (daha sonra Lacancı imgeselin alanı olacak olan) ilk günah öncesi "doğa," köklerini, şehri yüzeysel görünüşler ve taşrayı derin hakikatlerle ("yüreğin temel tutkuları") özdeşleştiren entelektüelizm karşıtlığının bir biçiminde bulur. Çağımızın modernistleri gibi, Wordsworth'un (ve Romantizmin) de modernlikle ile bir sorunu olduğu söylenebilir:

> Önceki zamanlarda bilinmeyen bir yığın illet, aklın ayırt edici güçlerini köreltmek ve onu gönüllü gayrete elverişsiz hale getirip neredeyse vahşi bir uyuşukluğa sokmak için şimdi daha büyük bir güçle çalışıyor. Bu illetlerden en etkili olanları, insanların günlük olarak vuku bulan

3. a.g.y., s. 447.

büyük ulusal olaylar ve mesleklerinin bir örnekliği nedeniyle, sıra dışı durumlar için duyulan ve hızlı bilgi iletişimiyle an be an tatmin edilen şiddetli arzunun üretildiği şehirlerde giderek artan bir oranda toplanmasıdır. Hayatın ve törelerin bu eğilimine, ülkenin edebiyat ve tiyatrosunun başarı hırsları da kendilerini uydurmuştur.[4]

Wordsworth'un köktenci hareketi, entelektüelizm karşıtlığıyla tanımladığı bir entelektüel sınıfı öne sürmesi ve bu sınıfla özdeşleşmesiydi: "Bıçak sırtı"ndaydı, çünkü modernliğin en önemli göstergelerinden biri olan modern hayatın *hızına* ayak uyduramıyordu.[5] Aynı zamanda olumlu da sayılabilecek, güçlü ve çeşitlilik arz eden bir basın aracılığıyla fikir ve haberlerin demokratik olarak yayılışına bir gönderme olan "hızlı bilgi iletişimi," tahminen ona göre şehirlileri kendi gerçek duyarlıklarından ya da daha önemlisi "temel duygularımız"dan ayıran bir çeşit patolojinin ("sıradışı durumlara duyulan şiddetli arzu") bir semptomuydu, zira şehir hayatının hızı ister istemez "aklın ayırt edici güçlerini köreltiyordu." Bu yüzden basını küçümseyen, modern yaşamın boşluğuna ağlayan James Strachey ve T. S. Eliot da hiç yeni olmayan, benzer antidemokratik ve entelektüelizm karşıtı bağlılıkları dışavurmuşlardı.

Bunlar Wordsworth'te bile yeni değillerdi. Wordsworth ve görünüşe göre tüm romantik çağdaşlarının kutladığı kırsal yaşamın basit ve dürüst oluşu fikri, insanın "doğal" hali fikrine yakınlığı açısından bir nesil önce yaşamış olan Fransız felsefeci Jean-Jacques Rousseau'nun görüşleriyle bağlantılıdır. Örneğin, 1762'de basılan *Émile*'de Rousseau "İnsanlar karınca yuvası gibi yerlere doluşsunlar diye değil, son noktasına kadar tüm dünyaya yayılsınlar diye yaratılmıştır. Yığın halinde daha çok kümelendikçe daha çok yozlaşıp ahlâksızlaşıyorlar,"[6] diye yazar. Bugün şunu söyleyebiliriz, Rousseau *Émile*'i olanı olduğu gibi anlatmak için yazdı, aynen "konusuna dosdoğru bakmaya çabalayarak," Wordsworth'un hakikatine el değmemiş bir erişimi garanti etmesi gibi... Açık içtenliği,

4. a.g.y., s. 449.
5. Bkz. Virilio, *War and Cinema*.
6. Rousseau, *Émile*, s. 26. [Bu kitabın yakın tarihli bir Türkçe çevirisi de bulunuyor: *Emile ya da Çocuk Eğitimi Üzerine*, çev. Mehmet Baştürk ve Yavuz Kızılçim, Babil Yay., 2000, y.h.n.]

Rousseau'nun bilgeliğinin başarıyla geçtiği imtihandı. Başka bir çağdaş deyişle söylersek, diyebiliriz ki Rousseau ve Wordsworth hakikati söylediler, çünkü saçma sapan konuşmayı kesmişlerdi. "Hakikat" ile kastedilen elbette dürüst bir adamın evrensel ve doğal olarak kavradığı neyse oydu – birinin yüzünün ortasında burnu olduğu gibi basit türden bir hakikat yani. Rousseau şöyle anlatıyor bunu: "Yapmaya çalıştığım buydu. Kitaplarım boş yere cüsseli olmasın diye hakikatleri aşikâr olan ilkeleri beyan etmekle yetindim."[7] Daha önce kullandığımız "saçma sapan"la kastedilen toplumun öğrettiği her şeydi, özellikle de öğretim kitaplarla sınırlanmışsa:

> Kitapların yanlış kullanımı sağlıklı öğrenimin ölümü demektir. İnsanlar okumuş oldukları şeyleri bildiklerini düşünüyor, öğrenmeye zahmet etmiyorlar. Çok fazla okuma sadece gösterişli bir cahil yaratır. Hiçbir çağda günümüzde olduğu kadar çok okuma olmadı ve yine de hiç bundan daha az öğrenme olmadı dünyada; Avrupa'nın hiçbir ülkesinde Fransa'da olduğu kadar tarih ve gezi kitabı basılmıyor, ama yine de diğer ulusların düşünceleri ve töreleri hakkında hiçbir yerde burada olduğu kadar az bilgi yok. Bunca kitap bizi dünyanın kitabını ihmal etmeye sevk ediyor; halbuki bunca kitabı okusak bile her birimiz sadece kendi sayfamıza bağlı kalıyoruz.[8]

Basılı kelimeye karşı açık saldırısına karşın *Émile*, en çok alıntılanan kitaplar arasındaydı. Her sayfada en azından bir tane güzel söylenmiş özlü söz ya da (genellikle felsefecilere ya da İngilizlere yöneltilmiş) lezzetli hakaret patlamaları bulunuyordu. Ama genel olarak bu kitabın Romantizm üzerine etkisi, şu iki ifadeyle özetlenebilir: "Doğanın ihtişamı insanın yüreğinde yaşar; görülebilmesi için hissedilmesi gerekir"[9] ve "Beşeri kurumlar bir budalalık ve tutarsızlık yığınıdır."[10] Doğa iyi, kültür kötüdür.

Günah öncesi (uygarlık öncesi, Oidipus öncesi, imgesel) gerçek benliklerimizin romantize edilmiş anlatımı, kitabı *Leviathan*'da do-

7. a.g.y., s. 18.
8. a.g.y., s. 414.
9. a.g.y., s. 131.
10. a.g.y., s. 46.

ğanın durumunu "herkes herkese Düşman" ve (sıklıkla yanlış kullanılan ünlü tarifiyle) insan hayatını "yalnız, yoksul, iğrenç, vahşi ve kısa"[11] olarak tanımlayan İngiliz Thomas Hobbes'un politik felsefesiyle açık bir karşıtlık içindeydi. Kitabı *Leviathan*, 1651'de, İngiltere'de büyük bir politik kargaşa ve toplumsal ayaklanma döneminin ardından basılan Hobbes'a göre uygar toplum, uygun şekilde düzenlenirse, doğal insanın şüpheli varoluşunu güvenli kılma, zenginlik ve uzun ömürlülüğe dönüştürmenin bir aracıydı. Kendini disipline etmeye (bastırmaya ve Ödipalleşmeye) dayanan uygar toplum, erkeklere ve (prensipte) kadınlara doğada umabilecekleri tek şey olan "iğrenç, vahşi ve kısa" gelecekten *çıkış yolu* sunuyordu. Yani Rousseau'nun felsefesinin tersi: Uygar toplum (kültür) iyi, doğa kötüdür.

Hobbes ve Rousseau arasındaki bu büyük ayrılıkta, sonraki bölümlerde daha derinlemesine ele alacağım bir konu olan Aydınlanmayı Romantizmden ayıran derin uçurum gözümüze çarpar. Ancak şimdilik ele alınacak önemli nokta, Rousseau'nun Hobbes'un doğa/kültür ikilisi hakkındaki düşüncesini tersine çevirmesi ve bu ters çevirmenin Romantizmin mirası olarak (Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin savını destekler şekilde) bozulmadan kalmasıdır. Rousseau'nun günümüzdeki çocukları, –egemen çizgide, eril, ataerkil, Babilli, tahakkümcü, doğrusal, fallik, kurumsal– düşüncenin bir kendini aldatma olduğunu düşünen ve "büyü", "beden" ya da "doğa" aracılığıyla ya da bazen bunların hepsi bir arada olarak, yitirilmiş olan özgün gerçek benlik nosyonuna bir "geri dönüşü" savunan yeni "paganlar", "vahşi adamlar" ve (psiko-feministler ya da "cismanîciler" de dahil) diğer post-hippi romantiklerdir.

Doğanın romantize edildiği her yerde Rousseau'nun mirası görülür. Ayrıca postmodern edebiyatın çoğunda örneklenen beşeri kurumlara (özellikle de dile) dair inanç kaybını belirten ifadelerde de bu mirasın izleri bulunur. Bu inanç kaybının bir sonucu –ki bu gerçekten hayat, "iğrenç, vahşi ve kısa" durumuna geri dönmüş gibi bir sonuç yaratır– Kathy Acker'in *Empire of the Senseless*'inin tipik örneği olduğu günümüz distopya [dystopia / dystopic: Ütopik-

11. Hobbes, *Leviathan*, s. 186.

leşmeyen-ç.n.] romanıdır. Acker'in metninin ahlâki görüş açısı olarak adlandırılabilecek olan şey, Thivai'nin bir ifadesinde özetlenmektedir: "Eğer gerçek benim resmettiğim gibi değilse kaybolmuşumdur."[12] Ancak "gerçeklik" artık romantiklerde olduğu gibi bir özyaratımsal istenç eylemiyle bireysel olarak resmedilemediğinden, Thivai ve sevgilisi Abhor, inanacak ve sabırsızlıkla bekleyecekleri hiçbir şey olmaksızın ortada kala kalırlar. Acker'in romanının distopik dünyasında (genelde yakın geleceğin Paris'inde geçer) kimsenin umutla bekleyecek bir şeyi kalmamıştır, çünkü sadece tarihin olanağına duyulan inançtan anlam kazanan değer sistemlerinin yerini artık mübadele sistemleri almıştır. Değer olmadan, gösterge var olmayı sürdüremez. Göstergenin yokluğundaysa inanacak hiçbir şey kalmaz.

Tersine olabilecek herhangi bir ilk izlenime karşın, postmodern distopya gerçekten de kültürün romantik kavrayışıyla süreklilik arz eder. Hobbes'a göre kültür, olumlu bir yapaylığı temsil ederken, Rousseau için "budalalık ve tutarsızlık"la doludur. Oysa Thivai ve Abhor'u bekleyen seçim, uygar toplum ve doğa hali arasındaki seçim değildir. Acker'in Rousseau'dan iki yüzyıl kadar sonra ve dolayısıyla Romantizmin yanı sıra Marksizm, psikanaliz ve yapısalcılıktan da sonra yazdığı düşünülürse, Thivai ile Abhor'un seçimi Baudrillardcıydı denebilir: Göstergelerle *simulacra* arasında bir seçim.

Romantizme göre, insanın duygularına sadık kalarak Blake'in "Londra"[13] şiirinde sözünü ettiği toplumsal gerçekliğin "akla işlenmiş kelepçeleri"nden kurtulup gerçek gerçekliğin yoğunluğuna doğru gitmesi mümkündü. Britanyalı denemeci Isaiah Berlin, o bilinen zarafetiyle, romantikler için "günlük hayatın intizamlı düzenliliklerinin, hiç yapısı olmayan hakiki gerçekliğin dehşete düşüren manzarasını gizleyen bir perde olduğunu"[14] yazıyor. Yapı *noksanlı-*

12. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 29.
13. Blake, *Selected Poems*. Rosetti MS olarak bilinen Blake'in not defterinin oluşturduğu kanıta göre "London" adlı şiirin 1791-2 yıllarında yazıldığı düşünülmektedir.
14. Berlin, *Crooked Timber*, s. 232. Buradaki alıntı, "The Apotheosis of the Romantic Will: The Revolt Against the Myth of an Ideal World" adlı orijinali 1975 yılında İtalyanca olarak basılmış olan makaledendir.

ği bu nedenle olumluydu ve doğaldı. Ancak elbette Hobbes'a göre, bu tam da doğada yanlış olan şeydi: Doğa, öylesine olumlu bir şekilde yapı noksanlığı çekiyordu ki, hiç kimse, yeterli yemek, barınak ve hayatta kalma güvenliğini garanti altına alamıyordu.

Hobbescu doğa kavramından köktenci farklılığı göz önüne alınırsa, Romantizmin çok bulanık bir tarih fikrine sahip olması şaşırtıcı olmaz. Romantizme göre tarih, yanlış yönde ilerliyordu. Tarihsel gelişme istenci ya da daha ileri ve iyi toplumsal gelişmişliği (elbette tarihin değişkelerinden biridir bu sadece) amaçlamak, bizi gittikçe artan oranda kendi benliklerimizin "doğası"ndan uzaklaştırırdı. Bu bakış açısına göre, Hobbes'un yaptığı gibi toplumun geometri ilkeleri uyarınca modellenmesi gerektiğini savunmaktan daha saçma bir şey olamazdı.[15] Gerçekten de bunun kanıtı *Leviathan*'ın kendisi tarafından sunulur: Hobbes'un bir söylem dışında gerçekliği olmayan spekülatif bir kavram için kullanılan mecaz ya da soyut felsefi terim gibi her türlü dilbilimsel "taşkınlığı" tanımlamak için kullandığı "anlamsız Konuşma" tanımıyla eleştirdiği her şeye karşın, kendi savı da dışarıda bırakmaya çalıştığı aşırılığın biçimlerine dayanır. Örneğin *Leviathan*'ın Birinci Bölümü'nde şöyle yazar:

> İnsan zihinlerinin Işığı, Açık Sözcüklerdir, ancak kesin tanımlar ilk içe çekildiğinde ve belirsizlikten arındırıldığında, Us *adım*, *Bilimin* Artışı *yol* ve insanlığın Menfaati varılacak *amaç*tır. Ve bunun tersine Mecazlar, saçma ve müphem sözcükler, *ignes fatui* gibidir ve onlar üstünden uslamlama sayısız saçmalığın arasında dolanmaktır. Sonuçlarıysa, kavga ve isyan ya da nefrettir.[16]

Gözlemlenebilen fenomenlere ve tümdengelimci usavurma uygulamalarına gösterilecek dikkatli ihtimamla Hobbes sade bir İngilizce ile, yapay toplumsal kurumların doğal anarşi ve kaos üzerindeki açık üstünlüğünü açıklamayı umar. Ancak kelimelerden aşırılık ve

15. En iyi toplumsal analiz ve toplumsal düzen yöntemini felsefeden ziyade geometri sağlar: "Nedeni açıktır. Zira, (felsefecilerin) biri bile uslamasına, kullanacağı adların Tanımları ya da Açıklamalarından başlamazlık edemez; bu bir tek Geometri'de kullanılagelmiş bir yöntemdir ve böylelikle de Sonuçları su götürmez olmuştur" (Hobbes, *Leviathan*, s. 113-14).
16. a.g.y., s. 116-17.

müphemliğe yönelik eğilimlerini söküp atmayı isterken Hobbes, tam da dilin temel koşulunu reddetmek ister. Hobbes'un kendi sade ve sabit nesrinin her bir parçası da en az felsefi söylemde karşı çıktığı "taşkınlık" gibi, bir yazı *üslubu*dur. Kelimeleri ne kadar "bütünüyle" düzanlamlarıyla ya da betimleyici bir işlevle sınırlamayı denerse denesin, onlar asla arzulanan kadar yumuşak başlı olmaz. Dolayısıyla Hobbes, "anlamsız Konuşma"nın etkilerini engellemek çabasıyla *Leviathan* boyunca, sonsuz sınırlandırmalar, yinelemeler ve açıklama basamaklarına başvurmak zorunda kalır. Diğer bir deyişle, kesinliğe doğru her teşebbüs bir açıklama *aşırılığıyla* sonuçlanır.

Bununla birlikte Hobbes'un gerçeğin basitliğini ısrarla istemesindeki en çarpıcı nokta, muhtemelen Rousseau ve Wordsworth'un "köktenci" kanaatlerinin bu yaklaşımdan pek de farklı görünmemesidir. Sade dilin sade hakikati içerdiğine ilişkin inanç, hem Aydınlanma hem de Romantizm dönemlerinin başlıca düşünürlerinde ortak bir nokta olarak göze çarpmaktadır. Onları ayıran araçlar değil amaçlardır: Hobbes'e göre sıradan dil, adil ve makul bir toplumun temelidir; Wordsworth'un *Lyrical Ballads*'ının Önsözü'nün örneklediği gibi, romantiklere göre ise sıradan dil, toplum öncesi olan gerçek ya da hakiki gerçekliğe erişim sağlar. Buradan, sıradan dile "olduğu" şey için değil de bir genel kuram ya da kanaate verebileceği hizmet yeteneğinden ötürü değer verildiği sonucuna varılabilir.

Bu nedenle, genel bir kuramın yokluğunda, sıradan dilin hiçbir değeri kalmayacaktır. Eğer inanılacak hiçbir şey olmadığına inanılsaydı dilin hakikate ulaşma aracı olarak kullanılmasına nasıl devam edilirdi? Bu, *Empire of the Senseless*'in ortaya attığı savdır ve bu sav metin boyunca pek çok yerde ifade edilir durur. Örneğin Abhor'un anlatıcı olduğu aşağıdaki paragrafta:

> Burada dil itibarsızlaştırılmıştı. Babacık düşüşe geçip evlilik kurumundan ayrılıp fahişelerin dünyasında gittikçe daha ve daha derinlere indikçe, konuşması pek çok normal insanın alelade üslup olarak kullandığı alışılmış tarafsız ve kabul edilebilir gazeteci ağzından çıkıp... Di-

li hiçliğin aşılamasından geçti, çünkü cinselliğin onun dünyasında daha fazla değeri yoktu, ta ki dilinin hiç anlamı kalmayıncaya dek. Anlam noksanlığı, dilbilimsel itibarsızlaşma olarak göründü.

Beni düzerken babacık şunları söylüyordu: "Tradicional estiol de p... argentino. Q ... es e. mas j ... de t ... los e ... dentro d. la a ... es m ... similar a. estilo t...: se c ... la c... con l. palma de la m...y s. apoyan l... cinco d...se s...y s. baja l. mano, l... de e... manera y. el c... se h... hombre. origen e. profundamente r...y s. han h ... interesantes t ... en l ... jeroglificos e ... y m ... Es e. mas r ... para d ... de l ... comidas p ... no c ... la de ..." Porto Rikolu'ya dönüşmüştü.[17]

Bu bölüm, Porto Riko İspanyolcasının bir parodisi ya da doğru bir icrası da olsa, Abhor'un babasının "kelimeleri" İngilizce konuşan okuyucular için ancak gösteren seviyesinde işleyebilir. Bunlar, kelime gibi *göründükleri* derecede, bir dile ait gibi görünürler. Ancak bu, dilin sadece görünüşüne indirgenebileceğini ve kelimelerin öncelikle yarı madde gösterenler olduğunu gösterir. Dilin anlamı olması için kültürün değerinin olması ve tarihin önem taşıması gerekir. Ancak eğer gerçek hakikat, tarihin kültürün insanlığın gelişimi ve refahı adına doğal vahşi çıkar ve uygulamalarını gizleyen bir yalan olduğuysa (Hobbescu "herkesin herkese karşı savaşı"[18] durumu), o zaman sıradan dilin çıplak hakikati iletmek gücüne inanmak mümkün olamaz. Çünkü tek çıplak hakikat insan hayatının "yalnız, yoksul, iğrenç, vahşi ve kısa" olduğudur: Postmodernizm için kültür, Hobbescu doğa için mecaz olarak kullanılmaya başlar. Bu bakımdan *Empire of the Senseless* gibi bir roman, şehir değerleri, modernlik ve gelişmeye karşı romantik olumsuz bir tavır takınma geleneğinin devamı olarak görülebilir. Genel olarak New York avangardı değilse bile, Lou Reed ve The Velvet Underground'un şık kinizmi, *Empire of the Senseless*'deki insanlık durumunu tanımlayan karanlık ümitsizliğin daha çağdaş bir kaynağı olsa da Acker'in distopik öngörüsü yine de kültüre karşı duyulan romantik hayalkırıklığı geleneğine aittir. Wordsworth gibi, Acker da okuyucularını "kanlı canlı bir şeyin konuğu yapmayı" deniyordu. Ancak şu farkla: Acker için "kanlı canlı" bir mecaz olarak değerini yitirmiş ve

17. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 17.
18. Hobbes, *Leviathan*, s. 185.

yalnızca insan olmak hakkında söylenebilecek her şey halini almıştı. Dünyanın nazik duygular ve iyi niyetler imkânından tamamen yoksun olduğu düşüncesinin bir önerme olarak verilmesi, edebiyatın imkânları üzerine belirli tahditler koyar. İçerik bakımından sadece şiddet ve pornografi vardır; biçim seçimiyse fragmanlarla sınırlıdır. Pek havalı bir şaka. Sürrealist imge:

> Kendime güldüm ve kıza istediğini verdim. Kendimi göbek deliğinden geçirdim. Ona sapladım ve kanını rahmine doğru ittim. Kırmızı kafası beyaz kürkten kalkarken ağzı açıldı: Canavarsı bir kızıl. Bu canavar denizde ufacık beyaz deniz kabukları göründü. "Benim küçük ölü köpekbalığım. Ölü balıktan iyidir." Makatından girerken fısıldadım ona.[19]

Empire of the Senseless, hemen her sayfasında görülen "düzmek" ve "am" kelimelerinin kullanımı için bir rekor kırma denemesi olarak görülebilir. Ancak bu sözcükler her yinelemeyle birlikte daha az sarsıcı olur; "anlamsız," boş gösterenlere dönüşür. Bir süre sonra anlamı açıklaştıran ve bildiren sistematik bir kurallar takımına göre değil de, çeşit olsun diye metinde görünen noktalama işaretlerinden daha fazla önemsenmeye değmez olurlar. *Empire of the Senseless*'de noktalama işaretleri herhangi bir işlev görüyorsa, genelde noktalama işaretlerinin, müphemliği önlemek ve dilbilimsel anlamı idare etmek için kullanılmış olduğu bir zamanın hatırlatıcıları olmaktır bu işlev. Kısacası, gösterge yerine *simulacra* olarak işlev görürler.

Baudrillard'a göre, göstergenin değeri, gerçeğin bir nosyonuna duyulan bir inancın (ya da inançsızlığın) ifadesidir: Onun işlevi gerçekliğin bir yönünü ya da bu inancı temsil etmek ya da gizlemektir. Bu durumun en belli olduğu yer, göstergenin ilk basamağı olan yansımadır; oradan itibaren, önceki, bağımsız bir göndergenin "*iyi* bir görünüşü" ya da sadık bir imgesi olarak işlev görür.[20] Klasik gerçekçi metindeki göstergenin aşamaları ya da düzeni budur; öyle ki örneğin, bir bütün olarak doğru ve doğrulanabilir bir biçimde resmettiği yaşamdünyanın bir tür arkeolojik kaydı olarak kabul

19. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 95.
20. Baudrillard, *Simulations*, s. 11-12.

edilebilir anlatı. Ancak bu aynı zamanda göstergenin çok küçük bir ölçekte gördüğü işlevdir. Örneğin, virgül seviyesindeki işlev. Doğru dilbilgisel kullanım bakımından, bir virgülün bulunması bir es ihtiyacına işaret eder ve aksi takdirde kaotik olacak olan sözdizimsel verinin (gösterenler) düzenli anlambilimsel anlam birimlerine (gösterilenler) dönüştürülmesine yardım eder. O halde virgülün ortaya çıkışı, bir *doğru* dilbilgisel kullanım kuramına duyulan inancın altını çizer. Saussure'nün terimleriyle açıklarsak, yalnızca virgüller, bir *langue*'a [dil] ya da dilbilgisel kurallar sistemine ait olduklarındandır ki *parole* [söz] biçimleri (virgüllerin gerçek vakaları ya da belirişleri), sözdizimi anlambilime dönüştürebilir.[21] Fakat *langue*, ancak sadece anlık *parole*lerden çıkarsanabileceğinden (virgüllerin kendilerine doğrudan erişim iddiasını mümkün kılacak biçimde işlemelerini sağlayacak kurallara nasıl doğrudan erişilebilirdi?) "doğru" dilbilgisel kullanım nosyonunun kendisi sonuç olarak çıkarsanan olarak görülmelidir. Diğer bir deyişle "doğru" dilbilgisinin "doğruluğu" mutlak bir değer statüsüne sahip değildir: Bu, herhangi bir gerçek dilbilgisel metnin ancak yaklaşmayı umabileceği bir idealdir. Bu anlamda, ister başarı ister başarısızlık (kullanım ve yanlış kullanım) anlamında olsun kendisine yaklaşan gerçeklik ya da örnekleme metinleri dışında bir statüsü olmadığından, bu idealin kendisi de metinseldir. Dolayısıyla doğru dilbilgisi ideali bir metindir ve bu yüzden de göstergenin değişik düzeyleri uyarınca Baudrillard'ın terimleriyle anlaşılabilir. Bu ideale inanılırsa doğru dilbilgisi, değeri Baudrillard tarafından "kutsayıcı" diye tanımlanan ilk düzey göstergesi olarak işlev görür. Doğru dilbilgisi ideali, dilbilgisel kullanımların gerçek örnekleriyle asla özdeş olamayacağından ve yine de idealin her zaman bu kullanımların arkasında ya da ötesinde yattığının çıkarsanması gerekeceğinden, idealin bu kez bir ikinci ya da üçüncü-düzey göstergesi olarak işlev gördüğü düşünülebilir. Doğru dilbilgisinin çıkarsanmış *langue*'nın, bunaltıcı derecede sık görünen sosyo-tarihsel sözde "dilbilgisi kurallarına aykırı" kullanımlarını gizlediği söylenebilir. Dilbilgisinin her günkü kullanımlarına bakıldığında "doğru" kullanım istisnaidir.

21. *Dil* [langue] ve *söz* [parole] terimleri için bkz. Saussure, *Course*, s. 17-20.

"Doğru olmayan" dilbilgisi kullanımları gerçekte daha yaygın, olağan ve bir anlamda daha "doğru" olduğuna göre "doğru dilbilgisi"nin bir yalan olduğu anlamı çıkarılabilir bundan. Bu durumda doğru dilbilgisi idealinin, "zararlı kötülük" ya da "*şer* görünüş"ün değerini taşıyan ikinci düzey gösterge olarak gerçeği çarpıttığı kabul edilebilirdi. Üçüncü aşamada gösterge, iyi ve kötü görünüş olmanın ötesindeki sadece görünüş *olmayı* kutlama ya da oynama düzenine geçer. Göstergenin "basit bir gerçekliğin *noksanlığı*"nı gizlediği bu aşamanın bir örneği, *Empire of the Senseless*'dan alıntılanan paragraftaki görünüşte Porto Riko İspanyolcasının görünüşünün altında yatan çıkarsanmış dilbilgisel sistemin performansıdır. O halde tecavüz ederken (ya da metnin söylediği gibi "düzerken") Abhor'un babasının söylemiş olduğu kastedilen şeyleri oluşturan sayfadaki gerçek kara işaretler bir yansıma değildir, bunlar performans vazifesi görür burada: "Gizli" bir anlamı göstermeyi vaat etmeksizin dilbilgisel bir kullanım olma, bir şey*in* göstergesi olma oyunu oynarlar.

Baudrillard'ın dördüncü düzey göstergesi olan *simulacrum*, görünüş ya da temsilin mantığından tamamen ayrılır. Bu sonuncu safhada, gösterge yalnızca kendisine gönderme yapar. Sonuç olarak *simulacra* yalnızca göstergelerin şeylerle "eski" ilişkisini ya da görünüş ve gerçeklik arasındaki değişik farklılıkları *taklit eder* [simulate]. Bu modelde, *Empire of the Senseless*'m yalnız bazı bölümleri değil tümü, liberal hümanist kuramdaki edebiyat-hayat ilişkisinin ya da sözgelimi göstergenin ilk düzeyinin taklidini yapıyor kabul edilebilir. Diğer bir deyişle, bir distopya olarak roman, gerçekten daha gerçek olarak okunabilir. İnsan hayatını "yalnız, yoksul, iğrenç, vahşi ve kısa" olarak taklit etmesiyle ve özgün sözdizimiyle (ya da anlatı uzlaşımlarına getirdiği deneysel yaklaşımla) *Empire of the Senseless* kendini bir hipergerçek vaka olarak kurgular: Tarihin teleolojik ilerleyişine duyulan inancın yitiminden doğan herhangi bir metindışı (ya da "gerçek dünya"), acı ve kafa karışıklığı deneyiminden ayırt edilemeyecek bir metin.

Baudrillard, ünlü bir ifadesinde, "Tam da gerçeğin tanımı şuna dönüşür: Kendisine özdeş bir röprodüksiyonun yapılması imkânsız

olan şey."[22] Gerçeklik, artık her zaman peşinen metin şeklinde röprodüksiyonun yapılışıyla kurulur, öyle ki gerçeğin koşulu artık eskiden ondan ayırt edilebilenden görünür biçimde farklı değildir. "Bu röprodüksiyon yapma sürecinin sınırında, gerçek artık sadece röprodüksiyonu yapılabilir olan değildir, ancak *her zaman zaten röprodüksiyonu yapılmış olandır.*"[23] Dolayısıyla bugün artık mükemmel çocukluğun "en gerçek" (ya da hipergerçek) deneyimi, bir yetişkinin, yetişkinlerin hiç olmamış olmasına karşın yine de böyle ayırt edilemeyen bir olayın mükemmel bir simülasyonunda, yetişkin rolünü oynaması için bir fantezi olarak taklit edilmiş Disneyland'ı ziyaret etmiş olmasıdır. Ya da başka bir örneğe bakarsak, "Vietnam'daki savaş" ile Francis Ford Coppola'nın filmi *Apocalypse Now* arasındaki fark nedir? Dünyanın herhangi bir yerindeki bir savaş ya da açlıkla, bu olayların televizyondaki haber bülteni sunumları arasındaki fark nedir? Böyle soruları yanıtlamak için rasyonel öznenin, tahakküm (iktidar) yapıları ve temsil (medya) sistemleri arasındaki farklılıkları tespit edebileceği eleştirel ayırt etme güçlerine sahip olduğuna inanmak gerekir. Ancak o zaman insan Marksistlerin yaptığı gibi egemen güçleri parmağıyla işaret edip ezilenlere bir yardım eli uzatabilir. Ancak Baudrillard'a göre, politik ve kültürel ekonomi alanlarının "nesneler ve ideolojilerin aynı pazarlama ve ticaret yöntemleri altında birleştiği"[24] ve milyonlarca TV izleyicisi için melodram dizilerinin belgesellere karıştığı bir dünyada Marksizm ve insan rasyonelliğine duyulan inanca dayanan diğer "eski moda" politik düzenleme sistemleri artık etkin olamaz. Üstelik gün geçmiyor ki, bir yerlerde hayalgücüne meydan okuyan bir şey olmasın. Kısacası, Baudrillard'a göre gerçeklik gerçekdışı olmuştur:

> Politik, toplumsal, tarihsel ve ekonomik bütünlüğü içinde gündelik gerçeklik, şimdiden itibaren hipergerçekçiliğin simülasyon boyutunu da içermektedir. Artık her yerde gerçekliğin "estetik" sanrısı içinde yaşıyoruz. Henüz hayatın bu şekilde estetikleştirilmesinin gerçeküstü

22. Baudrillard, *Simulations*, s. 146. [J. Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yay., 2003.]
23. a.g.y.
24. a.g.y., s. 125.

safhasına tekabül eden "gerçek kurmacadan daha tuhaftır" şeklindeki eski sloganın artık modası geçmiştir. Artık hayatın karşısına dikilebileceği, karşısında utkulu köktenci bir şekilde büyüyü bozabileceği bir kurmaca yoktur (gerçekliğin kendisi gerçeklik oyununda tamamen yok olmakta zaten); fantezinin sıcak safhasını takip eden soğuk ve sibernetik safhadayız.[25]

Gerçeklik her zaman zaten sanal gerçeklik olduğundan artık hakkında fantezi kurulacak hiçbir şey kalmamışsa, bu durum insanın hayalgücünü her türlü güçten yoksun bırakır; rasyonalitemiz de etkisiz olduğundan, tam da insan öznesi nosyonu hiçbir anlam ifade edemez olur. Soğuk bir uzak duruş ve boş bir aldırmazlık "hiper gerçekçiliğin simülasyon boyutu"nun duyarsızlaştırmasına verilecek tek uygun tepkidir. Manadan yoksun ve kendinden geçmiş "postmodern" özne, bir kimlik oluşturmak için ne bilincine (yani Descartes'a) ne de doğrulamaya (yani Coleridge'e) güvenebilir, çünkü *simulacrum*'un toparlayıcı, göstergenin içini oyucu, farklılıkları yok edici rejiminin altında, kimlik gibi kesin hiçbir şey olası değildir.

Tüm bunlara inanmak gerekirse, böyle bir rejimin ya da dönemin ne tür bir edebiyat üretebileceği sorusu, karakterlerinin serinkanlılıkla "Aşk nasıl eskiden bir öncelik idiyse, şimdi uyku ve huzur öyle,"[26] dediği ve CIA kütüphanesinin kodunu "ANLAMDAN KURTUL. AKLIN SENİ YİYİP DURAN BİR KÂBUS: ŞİMDİ SEN AKLINI YE"[27] olarak belirten *Empire of the Senseless*'la yanıtlanabilir. Tutku ve aklın yitimiyle insan kimliği, bayağı cinselliğe döner ya da yapaylıkta dağılır, böylece de karakterlerden sürekli, insan olarak değil de "düzmek", "am" ve "insan kurgusu" diye söz edilir. Gerçeğe inancın yitimi, romanın simülasyon dünyasında kişiliksizleştirme ve makineleştirme etkilerine daha çok yol açtıkça, romanın romantik bir sonla bitmesi daha da kaçınılmaz olur. Baudrillard şöyle yazar: "Gerçek artık eskiden olduğu olmadığında, nostalji onun tüm anlamını sahiplenir."[28] Ya da Abhor romanın

25. a.g.y., s. 147-8.
26. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 28.
27. a.g.y., s. 38.
28. Baudrillard, *Simulations*, s. 12.

sonunda, Mark adındaki bir insan kurgusu ve Thivai tarafından acımasızca tekmelendikten sonra şöyle der:

> Şimdi ne istemediğimi, neden ve kimden nefret ettiğimi tam olarak biliyordum. Bu da bir şeydi.
> Ve daha sonra düşündüm, bir gün belki güzel bir dünyada bir insan toplumu olurdu, sadece tiksinti olmayan bir toplum.[29]

Ancak bu sadece romanı bitirmek için romantik bir not değildir. Gerçekten de *Empire of the Senseless*'a postmodern bir nitelik kazandırırken onu romantik olmaktan alıkoyan hiçbir şey yoktur. Postmodern metnin, Wordsworth'ün romantik şiiri tanımladığı biçimde tüm diğer türdeki metinlerden köktenci farklılığıyla tanımlanması, yerleşik metinsel üretim ve alımlama kodları açısından onun neredeyse (ideal olarak, hatta kelimenin doğrudan anlamıyla) "okunamaz" olduğu anlamına gelir. Wordsworth'a göre romantik şiir, "özel" şiirsel dilbilgisi ya da söyleyiş oluşturmayı reddetmesiyle seleflerinden ayrılır. Bu nedenle, ironik bir şekilde romantik şiir, şiirle kıyas kabul etmez. Şiir güzelse, romantik şiir yücedir. Bu kapasitesiyle romantik şiir, yeni ve değişiktir; şiirsellikle deneyimi birbirine katar: Romantik şiir, genel olarak da edebiyatta romantik metin, "hakkında" olduğu şeyden ayırt edilemez – yüce bir şekilde özel oluşunda anlattığının evrensel ve yansız deneyimi olur. Örneğin "insanların dili"ni taklit ederken Wordsworth bizi "canlı kanlı bir şeyin *konuğu* yapmayı" amaçlar; edebi mutlakla başka türlü kıyaslanamaz olan şiir ve hayat alanlarını uzlaştırmayı vaat eder. Ulaşmak için yola çıktığı amaç, "pek çok insanın şiirin uygun nesnesi olarak düşündüğü şey" olmadığından Wordsworth için romantik şiirin köktenci ve bilinçli bir biçimde *uygunsuz* olduğunu söyleyebiliriz: Hem hiçbir şekilde "şiir"le kıyaslanamaz hem de "şiir" gibi okunamazdır romantik şiir.

Gelgelelim *Empire of the Senseless*'te bu okunamazlık, yabancı dillerin (özellikle göze çarpacak şekilde Arapça harflerin) kullanımıyla ve pek çok çizimin metne katılmasıyla gerçekleştirilir. Sadece herhangi bir dil değil, özellikle Arapça. İngilizce yazılmış bir ro-

29. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 227.

man bağlamında "okunamaz" görünür. Dahası çizimler, yalnızca yazılı anlatınınkilerle değil kelimelerle anlatılan öykü aracının kendisinin uzlaşımlarıyla da açıkça orantısızdır.[30] Aynı zamanda tam da edebi olandan farklılıklarıyla bu çizimler, içinde bulundukları metnin edebi oluşunu vurgulama işi görürler: *Empire of the Senseless* en az içerdiği çizimler kadar "tercüme edilemez"dir. Metnin yazılmış oluşu, kendisinin dile gelen bir muadiline çevrilemez: Edebi oluşu yazılmış olmasının bir sonucudur; edebi mutlağın doğası da budur. Diğer bir deyişle, edebiyat her zaman yazıdır ve bu yüzden bir anlamda her zaman görseldir. Görülmelidir o. Öyleyse *Empire of the Senseless*'in değişik "görünmesini" sağlıyor gözüken şey, aynı zamanda onu mutlak anlamıyla bir edebiyat eseri de yapan şeydir. Daha genel olarak, metnin bilinen anlamda roman türünün standart kavrayışlarının baştan aşağı dışında olması, onun romantik koşullarda bir edebiyat eseri olarak konumunu güçlendirmesine yol açar yalnızca. Örneğin günün kent ideolektlerinin barındırdığı ritim ve dilbilgisini taklit etmek amacıyla girişilen "edebi kelime hazinesi"ni reddetmek diye adlandırılabilecek yaklaşım, romanın anlattığı sevgisizlik deneyimini sahici kılma girişimi olarak görülebilir. Bununla birlikte, "iktidarın temel ekonomik akışı, karaborsa silah ve uyuşturucu ticaretiyle"[31] sağlandığında ve Abhor'a yaşlı bir adamın söylediği gibi hakikat, "İnsan bu dünyada nasıl intihar edeceğini öğrenmeli, çünkü bize miras bırakılan tek şey bu"[32] şeklinde ifade bulduğunda, "edebi" dile ne kadar hayat hakkı olabilir ki? Herkesin uyuşturucu ticareti ve enseste bulaşmış göründüğü bu zamanda edebiyat, nasıl aynı zamanda hem "kabul gören" anlamıyla edebi ve hem de dürüst olabilir ki? Diğer bir deyişle, olaylar böyle bütün bütüne uygunsuzken ve anlam üretiminin standart kodlarına göre mutlak bir şekilde böylesine temsil edilemezken, bilinen anlamda roman türü, bunları nasıl olduğu gibi anlatabilir ki? Kısacası, bu soruların yanıtı romantik çözümdür, yani *okunamaz* bir ede-

30. On ikinci Bölüm'de de belirttiğim gibi, şimdi "grafik" roman diye adlandırılan ve böyle bir "roman" fikrini hem genişleten hem de bu fikre meydan okuyan bu türün meşruiyeti ve popülerliğini reddetmek değildir bu.
31. Acker, *Empire of the Senseless*, s. 55.
32. a.g.y., s. 69.

biyat üretmektir. Buradaki mantık, uzunca bir alıntı yapmaya değer olan bir paragrafta Abhor tarafından anlatılıyor:

> Varlığımızın (zihniyet, duygu, bedensellik) tüm kontrolden azade olan bu parçasını "bilinçdışı" diye adlandıralım. Kontrolden azade olduğundan bilinçdışı, kurumsallaşmış anlam, kurumsallaşmış dil, denetim, bağımlılık, yargı ve hapishaneye karşı elimizdeki tek savunmadır. On yıl önce, dil yoluyla dili yıkmak olası görünüyordu: O dili keserek normalleştiren ve kontrol eden dili yok etmek. Saçma, dilin imparatorluk kurucu (ampirik) imparatorluğuna, anlam hapishanelerine saldıracaktı.
> Ancak anlama dayandığından bu saçma, sadece normalleştirici kurumlara çevrildi.
> "Bilinçdışı"nın dili nedir? (Bu ideal bilinçdışı ya da özgürlük mevcut değilse, o zaman hayatta kalmak için, hepimizin hayatta kalması için mevcutmuş gibi yap, kurmacayı kullan.) Birincil dili tabu olmalı, yasaklanan her şey. Böylece dil aracılığıyla hapishane kurumlarına yönlendirilecek bir saldırı, kabul edilemez bir dil ya da dillerin kullanımını gerektirecekti. Dil, bir düzlemde, bir kodlar, toplumsal ve tarihsel sözleşmeler kümesi oluşturur. Saçma kendi başına bu kodları kıramaz; ancak tam da kodların yasakladığını söylemek kodları kırar.[33]

Saçmanın temsil edilemezliğini (yani bilinçdışının özgürlüğünü) temsil etmeye çalışarak Acker'in metni, meydan okurcasına (ve romantik bir biçimde) resmi ya da bilinen anlamda edebi söylemin protokollerini çiğner. Böyle yaptığı için "yasaklanmış"ı hakikatin ifade edilemez ifadesi olarak kutlayan bir romantik geleneğin devamı olarak görülebilir. Romanın genel uzlaşımları açısından bakıldığında uygunsuz oluşu, bu metni, edebi mutlaklık açısından ya da Barthesçı Metnin bakış açısından tam da uygun kılar: O "tam da kendini metin olarak bilmesi nedeniyle, Metindir." Edebi olanın bilinen kavranışından daha da köktenci bir sapmayla, Acker'in metni, normal olarak "yazı"nın anlaşıldığı biçimin köktenci bir biçiminde değil de bir başka tür tabuda kendisinin bir imgesini bulur: Dövme. Bedendeki bir yazı, metne devredilen et olarak, dövmeler, edebiyatın en yasak biçimi, dolayısıyla da romantik açıdan edebi

33. a.g.y., s. 133-4.

mutlağın kusursuz örnekleri olarak görülebilirler. Edebiyatın romantik işlevinin "hayatta kalmamız" için toplumsal ve tarihsel olarak yasaklanmış ne varsa karşı çıkması gibi, tabular da bir tabuyu çiğnemekten, yasaklanmış *olmaktan* başka hiçbir işlev görmezler. Bundan dolayı dövme, romantik şiirin postmodern bir biçimi olarak görülebilir: "Hapseden" bir tabuya karşı çıkan, Dorothea Schlegel'in romantik şiir için arzuladığı sonucun aynısını elde eder dövme; "burjuva düzenine", "mutlak surette yasaklanmışa" karşı koyarak ve "hiçbir polis gücünün ve hiçbir eğitim kurumunun engelleyemediği" olarak.

Öyleyse yazı olarak *Empire of the Senseless* dövmenin taklidini yapar. Bu sadece metindeki çizimlerin tümünün dövmeler gibi görünmesinden değildir, aynı zamanda metnin anlattığı dünyanın karikatürümsü ya da dövmemsi doğasındandır; bu dünyada, olaylar (herhangi bir uygun anlatısal mantığa göre) pek de "gelişmez," daha çok herhangi bir güdülenme ya da bağlam olmaksızın "ortaya çıkar" gibi görünür. *Bir dövmenin anlamı nedir?* diye sormanın saçma olması gibi, insanın *Empire of the Senseless*'in büsbütün tutarsız epizotlarının herhangi birini gizil bir anlam için sorguya çekmesi için gerçekten süregidenle uyumlu olmakta başarısız olduğunu kabul etmesi gerekir. Örneğin, bu romanda olduğu gibi, afilli kabadayı kılıklı korsanlarla bilgisayarcıların aynı tarihsel şimdiki zamanda nasıl birlikte mevcut olabileceğini sormak, bir kafatası ya da ejderha dövmesinin *ne anlama geldiğini* sormak gibi bir şeydir. Haydi sordunuz diyelim, cevabı asla bilemezsiniz.

Dolayısıyla "hakikat" kelimesiz bir hale gelir. Keats'in Yunan vazosunun durumunda gördüğümüz gibi, Kathy Acker'in metninde (ve metni olarak) simgesel dövmenin gerçek anlamı, rasyonel bir söylemin koşullarında asla gösterilemez. Onun *değeri* ölçülemezliği ya da saçmalığıdır – ve kişi ya buna alışıktır ya da değildir. Aynı şekilde kişi, ya Keats'le birlikte yüce bir şekilde muammalı olan vazonun taşıdığı ve canlandırdığı güzellik ve hakikati takdir eder ya da etmez. Ancak her iki durumda da söz konusu olan yüce sezgi (ya da romantik hayalgücü) olmayıp anlamı belirleme ve ihsan etmede geçerli olan cemaat üyeliğinin gücü olabilir.

Bu gücü açıklamanın bir yolu, Avusturya'da doğan ve İngiltere'de eğitim gören felsefeci Ludwig Wittgenstein tarafından tasarlanan ve çağdaş Fransız felsefeci Jean-François Lyotard'ın çalışmasında kullandığı "dil-oyunları" nosyonundan geçer. Wittgenstein dil-oyunları fikrini, herhangi bir ifade ile atıfta bulunduğu iddia edilen "gerçeklik" arasındaki ilişkinin ya da (şimdi diyebileceğimiz gibi) bir söylemle "dışarısı" arasındaki ilişkinin ne olduğuna karar verme şeklindeki felsefi soruna bir çözüm olarak geliştirdi. Sokrates'in yaptığı gibi, *Bilgi nedir?* diye sormak ve bu soruya verilecek tek bir yanıt olduğunu düşünmek yerine Wittgenstein, "bilgi'yi (ve "hakikat'i) belirli dil-oyunlarının içsel özellikleri olarak düşünmemiz gerektiğini önerdi.[34] Böylece mutlak bilgi ya da hakikat diye bir şey yoktur: Bunun yerine, sistemli belirli koşullar altında, değişik dil-oyunlarının değişik kural ve emirlerine göre bilgiler ve hakikatler olarak görülebilecek *pek çok* şey vardır. O zaman Wittgenstein'a göre dil-oyunları, *kriterleri* oluşturur. Bu noktayla bağlantılı olarak Wittgenstein, felsefenin, "özler" fikri yerine "aile benzerlikleri" gibi bir nosyonu koyması gerektiğini ileri sürer:

> Tüm oyunlarda ortak olan bir şey olması gerektiğini ve diyelim ki bu ortak özelliğin değişik oyunlar için genel "oyun" terimini kullanmanın gerekçesi olduğunu düşünme eğilimindeyizdir; halbuki oyunlar, üyeleri aile benzerlikleri taşıyan bir *aile* oluştururlar. Bazıları aynı burna, diğerleri aynı kaşlara ve başkaları da aynı yürüyüş biçimine sahiptir ve bu benzerlikler birbiriyle örtüşür. Genel bir kavramın tikel örneklerinin ortak bir özelliği olması fikri [...] *özelliklerin* bu özellikleri taşıyan şeylerin *bileşenleri* olduğu fikriyle benzerdir. Bu fikre göre güzellik, tıpkı alkolün bira ve şarabın bir bileşeni olması gibi tüm güzel şeylerin bir bileşenidir; bu yüzden de biz, güzel olan hiçbir şey tarafından içine yabancı madde katılmamış saf güzelliğe ulaşabilirdik.[35]

Edebiyat eleştirisindeki dil-oyunu açısından "aile benzerlikleri" nosyonu, sözgelimi derli toplu, temel farklılıklara daha çok Sokra-

34. Bkz. Wittgenstein, (yazarın 1930'larda ayrı ayrı yazdığı ancak tek bir cilt halinde yayımlandığı 1958'e dek bilinmeyen) *Blue and Brown Books* ve ayrıca *Philosophical Investigations* (1953).
35. Wittgenstein, *Blue Book*, s. 17.

tik bir inançla bağlı olan "tür" nosyonundan çok daha esnek ve kullanışlı bir araçtır. Üstelik "okunamazlık" sadece metnin oynadığı belirli dil-oyununun istenen sonucu olacağından, "dil-oyunları" nosyonu, *Empire of the Senseless* gibi bir metnin kelimesiz, okunamaz gerçeğinin doğasını kavrama gerekliliğini de ortadan kaldıracaktır. Dövme yapmayı (her ne kadar dövmeler hiçbir zaman bu kadar popüler, dolayısıyla da daha az tabu olmamış olsalar da) açıklanamayacak derecede derin bir direniş sanatı olarak gören okurlar, açıklanamaz ve derinin eşanlamlılığını doğru olarak kodlayan bir dil-oyunları ailesine bağlı bir cemaat oluşturacaklardır.

Wittgenstein'ın fikirleri, en yakınlarda ve postmodern edebiyat kuramının dil-oyunu bakış açısından en etkili şekilde, Lyotard'ın 1979 yılında Quebec hükümeti için yazdığı ve İngilizceye 1984 yılında tercüme edilen *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge** adlı kitabında ayrıntılı olarak işlendi. Lyotard, tarihi "postmodern çağ" olarak sunmanın gerekçelendirilebilir olduğunu düşünür, çünkü en azından 1950'lerden beri, tüm bilgi biçimleri açısından "Tin'in diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin kurtuluşu ya da refah yaratımı gibi bazı büyük anlatılara alenî müracaat"la söylemleri meşrulaştırmayı imkânsız hale getiren bir "meşruiyet" "krizi" ortaya çıkmıştır.[36] Dolayısıyla Lyotard kendini meşrulaştırma söylemlerini "modern" olarak adlandırır ve "postmodern durumu" meşruiyet *krizi* olarak tanımlar. Bu modelde "hakikat," bir söylemin dışında ya da ona aşkın olmak yerine tamamen bir söylemin ya da bir dil-oyununun kurallarına ve yöntemlerine içkin görülür. Bu da bir şeyin neden bir grup kurala göre doğru, bir diğerine göre yanlış olabileceğini açıklar. Tıpkı beysbol ve kriket oyunlarının kendi içlerinde anlamlı, ama birbirlerine göre anlamsız olması gibi, herhangi bir söylemin kuralları bu söylemin dışında uygulanamaz, böylesi bir uygulamadan herhangi bir pragmatik sonuç da beklenemez. Aynı şekilde menkul kıymetler borsasındaki hisselerin hangi kurallara göre dalgalanabileceğini

* Bu eser *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* adı altında Türkçe'ye de çevrildi. Bkz. çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., 2000) (ç.n.)

36. Lyotard, *Postmodern Condition*, s. xxiii.

biliyor olmuş olmanızın size trafikte bir arabayı nasıl süreceğinizi bilmek konusunda bir yardımı olmazdı. Öyleyse bir oyunun kuralları bir şeyi yapmak için gerekli olan "edimbilgisi" [pragmatics] olarak düşünülebilir: Sonuç ister satrançta kazanmak, ister arzuladığınız birinden bir randevu koparmak olsun, oyunun uyulması gereken kuralları vardır.

Şimdi belirli bilgi üretim türlerini dil-oyunları olarak düşünmek uygun olabilirdi, ancak bazı şeyler hangi kuralları uygularsanız uygulayın muhakkak doğru değil midir? Ve bilimi, diyelim ki anlatıdan çok farklı bir tür "söylem" yapan, muhakkak ki bilimsel araştırmaların sonuçlarını açıklayan, hakikatin bu düzeni değil midir? Ancak Lyotard *The Postmodern Condition*'da bilimin kendi meşruiyeti için anlatının dil-oyununa gereksindiğini savunur. Lyotard'ın ilgilendiği, bilimsel hakikatin statüsü yerine bilimsel söylemin meşrulaştırma kuralları ve yöntemleridir. Bu ayrım sıklıkla yanlış anlaşılır ve Batı bilimi, sınıflı, cinsiyetli ve etnosantrik bir tarihin ürünü olduğu için bilimsel hakikatin doğasının anlatısal hakikatinkiyle aynı olduğu gibi oldukça saçma iddialara yol açar. Öyleyse laboratuarları ve araştırma fonlarını kontrol eden beyaz erkekleri imtiyazlı kıldığına göre yerçekimi kanunu ataerkil olmalıdır.[37] Ancak bu hiçbir şekilde Lyotard'ın ileri sürdüğü şey değildir.

Ona göre postmodern meşrulaştırma krizi, bilimin anlatıdan farklılığıyla, ona bağımlılığını uzlaştırmadaki yetersizliğinde açığa çıkar. Öncelikle bilimsel bilgi, anlatısal bilgiden farklı olmaya büyük yatırım yapmıştır. Amerikalı söz-edimi felsefecisi J. L. Austin'in[38] çalışmalarından ödünç aldığı fikirlerle Lyotard bu değişik bilgi ya da dil-oyunlarını, değişik söz-edimleri [speech-act] ya da sözceler [utterance] açısından ayırt eder: Bilimsel söz-edimleri "düzanlamlı" iken (Lyotard'ın Austin'in "pozitif" [constative]* sözceler olarak adlandırdıklarının yerine kullandığı bir terim), anlatısal söz-edimleri "performatif"tir [performative]. Bu koşullarda Lyotard'ın bütün savı şu şekilde özetlenebilir: *Tüm* söz-edimleri

37. Bkz. örneğin Harding, *Whose Science?*
38. Bkz. Austin, *How To Do Things.*
* to constate: Pozitif kanıtlara dayanmak; constative: Pozitif kanıtlara dayanan. (ç.n.)

performatiftir, düzanlamlı sözce diye bir şey yoktur.

Eğer pozitifler ve performatifler arasında değişmez ve kesin bir ayrım *olmuş olsaydı* yine de şöyle görünürdü durum: Pozitif sözceler, göndergelerinin sözceden bağımsız olarak ya doğru ya da yanlış olduğu söylenebilen sözcelerdir – dolayısıyla, *Yağmur yağıyor.* Diğer taraftan performatif sözce, göndergesinin sözcenin bir etkisi (ya da sözce tarafından icra edilen bir şey) olduğu söylenebilen sözcedir: Örneğin, *Yağmur yağması hoşuma gider.* Dış görüşüne bakılırsa bu bilimsel söylemle bağlantılandırılan "nesnel" ifade ile anlatısal söyleme özgü olan "öznel" bir çeşitlilik arasındaki bir fark gibi görünür. Ancak bunun böyle olması için belirli kural ve yöntemlere uyulması gerekir. Dolayısıyla *Yağmur yağıyor* sözcesinin "nesnelliği," söz-edimlerinin içinde performe edilebileceği pragmatik koşul ya da bağlamlardan bağımsız olduğu söylenebilecek bir şey değildir. Lyotard "Üniversite hastadır" ifadesini, düzanlamlı ("nesnel", "pozitif") söz-edimine bir örnek olarak gösterir ve şunu iddia eder:

> Bir sohbet ya da röportaj bağlamında söylenmiş "Üniversite hastadır" gibi bir düzanlamlı sözce, gönderenini (bu sözceyi söyleyen kişi), alıcısını (alıcı kişiyi) ve göndergeyi (ifadenin değindiği şeyi) belirli bir şekilde konumlandırır: Sözce, göndereni, "bilen" (bu kişi, üniversitenin durumunun ne olduğunu bilir) konumuna yerleştirir (ve bu konumunu ifşa eder), alıcı onay vermek ya da onay vermeyi reddetmek zorunda olduğu bir konuma konur ve gönderge düzanlamlı olarak ona gönderme yapan ifade tarafından doğru bir şekilde tespit ve ifade edilmeyi gerektiren bir şey gibi kullanılır.[39]

Diğer bir deyişle "Üniversite hastadır"ın gönderen ve bağlamdan bağımsız nesnel bir ifade olarak addedilmesi, tamamen gönderge hakkında nesnel olarak konuşma yetkisine sahip bir gönderen tarafından ve gönderenin otoritesi ve göndergenin nesnelliğinin meşrulaştığı bir bağlamda gerçekleştirilmesine bağlıdır. Eğer, diyelim ki ciddi bir sohbet ya da röportaj dışındaki bir dil-oyunu bağlamında dile getirildiyse, "Üniversite hastadır" söz-edimi düzanlamlı yerine

39. Lyotard, *Postmodern Condition*, s. 9

performatif, dolayısıyla da "Yağmur yağması hoşuma gider" gibi bir sözcenin düzeninden olacaktır. Ya da bu ifade, (bir Dekan ya da bir Rektör yardımcısı yerine) diyelim, ciddi bir sohbet ya da röportajın dil-oyununa katılan bir öğrenci tarafından dillendirilmişse yine bir performatif söz-edimi düzeninden olurdu. O zaman insan bunun (Austin'in terimleriyle) uygun [felicitous] bir söz-edimi mi yoksa uygun olmayan mı olduğuna –öğrenci tarafından iyi niyetle mi kötü niyetle mi dile getirildiğine– karar vermek isteyebilir, ancak her durumda, bu ifade, sonucu nesnel olarak gerçek olan ifadelerin üretimi konusunda hemfikir olunulan bir dil-oyununun tüm gereklerini karşılamadığı sürece düzanlamlı (ya da "bilimsel") güç taşıyamaz. Üstelik söz-edimlerinin "uygunluk"larına karar verme çabaları pozitifler ve performatifler arasındaki farkla ilgili tüm sorunlarla çarpışır: Kısaca sözcelerin uygun olup olmadıklarını hükme bağlayabileceğimiz aşkın bir dayanak yoktur.

O zaman bu sava göre aşkın olarak doğru ya da yanlış olan sözceler ya da olumsal olarak doğru ya da yanlış olan sözceler arasında ayrım yapmak için dayanacağımız bir temel de yoktur ortada. Bunun yerine, belirli kural ve yöntemler, belirli söz-edimlerinin aşkın statüsünü *meşru* kılabilir. Diğer bir deyişle "nesnellik" performe edilmesi gereken bir şeydir: Bilimsel düzanlam, anlatısal performansa dayanır. "Üniversite hastadır" gibi bir ifade (gönderenin otoritesi ne olursa olsun) "Yağmur yağıyor" ya da "Perşembe'den sonra Cuma gelir" gibi bir ifadeden daha konjektürel ve daha az bilimsel gibi görünse de bu ifadelerin hiçbiri atıfta bulundukları göndergelerin gerçek statüsünü performe etmek zorunluluğundan kaçınamazlar. Örneğin "Yağmur yağıyor" bir şiir dizesi olsaydı bir düzanlamlı söz-edimi olarak kabul edilemezdi. Dolayısıyla "düzanlam," performe edilemezlik performansı olarak tanımlanabilecek özel bir tür performans gibi görülebilir. Thomas Hobbes'un bu yolla kendi kültürel kuram ve analiz yönteminden "anlamsız Konuşmayı" yok etme çabaları, belirli bir üslup ya da performans yetkisi verilmiş belirli bir konuşma kullanımı olarak değerlendirilebilir.

Ancak bu, Romantizmin ta en baştan hep haklı olduğunu ileri sürmek olarak görülebilir: "Performe edilebilirlik" sadece edebi

mutlak için başka bir terim olduğu ve böylece kendini kuramsallaştıran edebi metnin aslında –bilimsel söylem gibi– görünüşte en az edebi olan biçimler de dahil tüm metinsel üretim biçimlerinin model ve koşulu olduğunu savunmak olarak görülebilir. Ancak performe edilme (ya da edebi mutlaklık) düzanlam olarak, yani performans nosyonunun kendisinin (Lyotard'ın ileri sürdüğü üzere) kösteklemek üzere hareket ettiği bağlamdan bağımsız bir aşkınlık türü olarak bir işlev görür bu durumda. Aynı şey Baudrillard'ın *simulacrum*'u için söylenebilir: *Simulacrum* kendi göndergesini üreten bir gösterge olduğu sürece, insan bunun genel olarak göstergeden nasıl ayrıldığını sormak zorunda kalacaktır. Baudrillard'ın önerdiği kronolojinin tersine, örneğin "iyi görünüşler" olarak sayılabilecek göstergeler ya da düzanlamlı göstergeler olarak tarif edilebilecek şeylerin olması için *simulacrum*un aslında göstergenin diğer "safha"larının başında *birinci sırada* gelmesi gerekecekti. Düzanlam ya da temsil için performe edilme ya da simülasyonun olması gerekir. (Psikanalizden sonra) "bastırılmış" olarak adlandırılabilecek terim, Romantizmin imtiyaz verdiğidir: Dolayısıyla bilimsel akla karşıt olan hayalgücü, rasyonel düşüncenin koşulu oluverir ve bu böyle sürer gider. Ancak oldukça açık olmamız gereken bir nokta var burada: Lyotard anlatısal dil-oyunlarının aslında bilimsel hakikatin (ontolojik anlamda) koşulu olduğunu savunmuyor; daha ziyade tarihin büyük anlatısının (ya da meta-anlatısının) paylandığı böyle bir çağda bilimin anlatısal performansın kuralları ve yöntemlerinde meşruiyet aramaya mecbur kaldığını söylüyor. Lyotard, "tarih"i ölü addetmesinin nedenlerini belirtme konusunda pek hazır olmasa da savunduğu şey, onun bilimsel hakikatin "doğru olmadığını" düşündüğü ve eğer isterse birisinin bir binanın otuzuncu kat penceresinden dışarı yürüyüp uçmayı becerebileceği anlamına gelmez.

Yine de bu bölümde "tarihin ölümü"nün postmodern edebiyat ve kuram için canlandırıcı bir güç olduğunu gördük. Baudrillard, Acker ve Lyotard'ın metinlerinin hepsi, "tarihin" artık gösterge, edebi metin ve bilgi anlayışları için meşrulaştırıcı bir arka plan olarak işlev görmemesi fikrine dayanıyor gibi görünüyor. Tarihin bir meta-anlatı olarak namevcudiyetinde, göstergeler, edebi metinler

ve bilgiler köktenci bir biçimde yeniden tasarlanabilir. Dolayısıyla Baudrillard, Acker ve Lyotard'ın metinlerinin "köktenci" doğasını meşrulaştırmak için "tarihin ölümü" gereklidir. Kısaca bu yazarların "tarihin ölümü"nü belirli bir grup sözce ya da dil-oyunu olarak *performe* ettikleri söylenebilir. Üstelik bütünselleştirici bir söz-edimi olarak "tarihin ölümü," tarihsel "gelişme"ye ya da tarihin "ruhu"na duyulan bir inancı ifade eden sözcelerden daha az meta-anlatısal değildir. Dolayısıyla "tarihin ölümü" dil-oyunu romantiktir: Tıpkı Wordsworth'ün romantik şiiri, tarihsel olarak tanımlanan "şiirsel" dil ve temaları reddiyle meşrulaştırması gibi, "tarihin ölümü", "postmodernizm"in, göstergelerin içinde değer kazandığı bağlamları bütünselleştirici bir biçimde "tarihsellikten çıkarma"sı sayesinde kendini meşrulaştırdığı hamlelerden biridir. Buradan hareketle bu hamlenin *bütünselleştirici ret* diye adlandıracağım genel süreçle nasıl bağlantılı olduğunu ele alacağım ve Jacques Derrida'mn çalışmalarında fark edilebilir olan ve Aydınlanma geleneği tarafından mümkün kılman –Romantizmin asla yapmadığı– daha ileri bir hamlenin olanağına değineceğim. Bundan dolayı buradaki savım, böyle bir hamlenin olanaklı olması durumunda "postyapısalcılık" ve "postmodernizm"in asla birbirinin yerine kullanılmaması gerektiği olacak.

IV
Edebiyat ve bilinç eşiğinde olan

Postmodernizmi tanımlamaya yönelik çabaların hepsinin yetersiz kalışı dile düşmüştür. Böyle olunca postmodernizmi tanımlamaya yönelik çabaların yetersiz kalışının dile düştüğünü söylemek postmodernizmi tanımlama oyununda yapılan standart bir hamle olur. Örneğin, İngiliz edebiyat kuramcısı Brian McHale, *Postmodernist Fictions* [Postmodernist Kurmacalar] adlı kitabında şöyle başlıyor söze: "'Postmodernist' mi? Bu terime dair sorunsal olmayan tek bir şey yok, bu terim hakkındaki hiçbir şey tam olarak tatmin edici değil."[1]

1. McHale, *Postmodernist Fictions*, s. 3. McHale'in ilk olarak postmodernizmi bir soru olarak ve sorgulayarak işe başladığına dikkat edin. Bu da tipik bir hamle olabilir. Diğer örneklerin yanı sıra Kanadalı kültür kuramcıları Arthur Kroker ve Da-

Lyotard'a göre de "Her sözce, oyundaki bir 'hamle' olarak düşünülmelidir."[2] Öyleyse McHale'nin "'Postmodernist' mi?" sözcesi gibi soru sözcelerini, postmodernizmi meşrulaştırma oyununda, postmodernizmi peşin olarak bir soru ya da problem olarak ortaya koyarak onun tanımlanamazlığını tanımlamaya yönelik standart bir açılış hamlesi olarak görebiliriz. Böyle hamleler postmodernizm namına söylenen ve görünüşte daha açıklayıcı olan diğer sözcelerle yakından bağlantılıdır. Örneğin, *The Postmodern Condition* [Postmodern Durum] kitabının sonuna doğru yer alan ünlü pasajda Lyotard, gelecek geçmiş zamanı kullanmak suretiyle düzanlamlı olmasını engellediği bir "tanımı"nı verir postmodernizmin. Postmodernizmi tanımlamak için bu biçimde (düzanlamlı yerine performatif olarak) hareket edilerek, postmodernizm hakkındaki "hakikat" sunulamaz olarak ve böylece de yüce olarak korunmuş (ya da imal edilmiş) olur:

> Postmodern, modernde sunulamaz olanı sunumun kendisinde ileri süren; kendisini iyi biçimlerden ve elde edilemeze duyulan nostaljiyi kolektif olarak paylaşmasını olası kılacak bir beğeni konusundaki oybirliğinden yoksun bırakan; yalnızca zevk almak için değil ama sunulamaza dair daha güçlü bir fikir vermek için yeni sunumlar arayan olurdu. Bir postmodern sanatçı ya da yazar, bir felsefecinin konumundadır: Yazdığı metin, ürettiği eser, ilke olarak bunlara bilinen kategoriler uygulanarak daha önceden belirlenmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirleyici bir yargıya göre yargılanamaz. Bu kural ve kategoriler, sanat eserinin kendisinin aradıklarıdır. O zaman sanatçı ve yazar, ne *yapılmış olacağının* kurallarını formüle edecek kurallar olmaksızın çalışmaktadır. Bu nedenle eser ve metin, bir *olayın* özelliklerine sahiptir; dolayısıyla kendi yazarına nazaran hep geç kalır; ya da işlemeye başlaması, gerçekleşmesi (*mise en œuvre*) her zaman çok erken olur, ki bu da aynı kapıya çıkar. *Post modern*'in gelecekteki (*post*) geçmiş (*modo*) paradoksuna göre anlaşılması gerekecektir.[3]

---

vid Cook'un *Postmodern Scene*'e yazdıkları "What is the Postmodern Scene?" adlı ilk bölüme ve Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'in (ilk kez 1983 yılında *The Anti-Aesthetic* adıyla basılan *Postmodern Culture*'a yazdığı editör önsözünün başlangıcına bkz: "Postmodernism: does it exist at all and, if so, what does it mean?" (s. ix).

2. Lyotard, *Postmodern Condition*, s. 10.

3. a.g.y., s. 81.

Eğer (son tümce dışında) bu paragrafta "postmodernizm" ve "postmodern" kelimelerinin yerine "Romantizm" ve "romantik" kelimeleri kullanılsaydı, hiçbir şey değişmezdi: "Romantizm, modernde sunulamaz olanı sunumun kendisinde ileri süren olurdu" ve devamı da aynı şekilde devam ederdi. Bu noktayı vurgulayabilmek için Lacoue-Labarthe ve Nancy'e, romantik hayalgücünün adlandırılamaz, sunulamaz ve tanımlanamaz "Eser"i ve romantik hayalgücü olarak "Eser" konusunda yeniden bakmakta fayda var:

> Romantizm tamamen yeni bir şeye, tamamen yeni bir şeyin *üretimine* işaret eder. Romantikler, bu şeyi adlandırmada hiçbir zaman gerçekten başarılı olamadılar [...]. Sonunda –her şeyi gözden geçirdikten sonra– bu şeyi *edebiyat* olarak adlandırmaya karar verdiler [...]: Tabiri caizse kendisini yeni, son derece yeni bir Eser'de idrak eden ve üreten edebiyatın türselliği ve üretkenliği olarak. Dolayısıyla da edebiyatın *mutlaklığı* olarak [...].

Böylece bir tarafta Romantizm "tamamen yeni bir şeyin *üretimi*" diye tanımlanırken öbür tarafta postmodernizm, "ne *yapılmış olacağının* kurallarını formüle edecek kurallar olmaksızın çalışmak" açısından tanımlanır. Bu açıdan bakıldığında, postmodernizm ve Romantizmin birbirinden nerede ayrıldığını görmek zor. Önceden saptanmış uzlaşımlara ya da dil-oyunlarına göre "asi" olmayan yahut da düzenleyici ilkeleri ancak olay olduktan sonra saptanabilen "tamamen yeni bir şey"in düzeni nasıl olabilir ki? Üstelik tüm bu tanımlamalarda kuşkulu olan şey, yine öyle kalmalıdır; bu, asla karara bağlanamaz yahut bir "sonuç" ya da bir "ürün" olarak ortaya çıkamaz. Bununla birlikte, paradoksal bir biçimde, tüm mesele sunulamazın sunulamazlığını sunmaktır. Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin yukarıdaki paragrafın hemen akabinde belirttiği gibi:

> Ancak aynı zamanda girilen riskler çok daha fazla olur. Romantikler, etimolojiden şöyle bir yardım istemekten geri durmazlar: Edebiyatın mutlağı, *şiir sanatı* [poiesy] olduğu kadar [...] şiir değildir. Şiir sanatı anlamına gelen *poiesy* sözünün üretim gibi bir anlamı da vardır. Böylece "edebi tür" düşüncesi edebi şeyin üretiminden çok mutlak açıdan *üretim*le ilgilidir. Romantik şiir, şiir sanatının özüne ve böylece [...]

kendisinin üretiminin hakikatine, yani *auto-poiesy*'e nüfuz etmek için yola çıkar. Şiir sanatının özünde, edebi şey, üretimin ta kendisinin hakikatini üretir.[4]

Yunanca "yaratma" ve "yapmak" anlamına gelen kelimelerden bizim "şiir" [poetry] sözcüğümüz türer; "şiir sanatı" ise [poiesy] *sürecin* ismidir. Romantikler, bu sürece pek çok isim vermişti ve bunlardan biri de "esin"di: Shelley, "Şiir yazma başladığında esin azalmaya çoktan başlamıştır ve dünyaya iletilmiş olan en muhteşem şiir bile muhtemelen şairin asıl düşüncelerinin zayıf bir gölgesidir ancak." diye yazar.[5] Öyleyse esin sunulamazdır. Asla kendisi olduğu gibi "maddeleşmez" ya da normal anlamda bir edebiyat eseri gibi meydana çıkmaz. Bu nedenle, Lyotard'ın postmodern metin için söylediği gibi, her şiir "hep geç kalır," çünkü tanımı gereği, şiir sanatının (ya da postmodernizmin) cisimsizliği ve sunulamazlığı asla bir şiir ya da metnin maddesinde ya da maddesi olarak sunulamaz. Doğası gereği kendisi sunulamaz olduğundan, şiir sanatı, şiir olarak sunulamaz. Sonuç olarak, Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin gözlemlediği gibi, romantiklere göre şiir, yerleşik edebiyat eleştirisi dil-oyunlarının bakış açısından bakıldığında "tamamen yeni bir şey" anlamına gelir ve böylece (ileride göreceğimiz gibi Kant yoluyla olsa da Lyotard'ın sözleriyle) şiir "metin ya da esere uygulanan, bilinen kategoriler uygulanarak belirleyici bir yargıya göre yargılanamaz[...]." Kısacası romantiklere göre "şiir" "şiir sanatı" demektir ve bu yüzdendir ki Shelley şiiri kendini üreten bir güç olarak tasavvur edebilmişti:

> Şiir, bir uslamlama değildir; yani istencin kararlılığına göre uygulanacak bir güç değildir. Kimse "ben bir şiir yazacağım" diyemez. En büyük şair bile bunu diyemez, çünkü yaratımdaki akıl, değişken bir rüzgâr gibi görünmez bazı etkilerle geçici bir parlaklığa kavuşabilen sönmekte olan kömüre benzer; gücü, tıpkı geliştikçe solan ve değişen bir

4. Lacoue-Labarthe ve Nancy, *Literary Absolute*, s. 11-12. Heidegger (bkz. özellikle 10. Bölüm) buradaki savları için çok önemli bir kaynak oluşturur.
5. Shelley, *Selected Poetry and Prose*, s. 443. Buradaki alıntı, "A Defense of Poetry"den aktarılmıştır.

çiçeğin rengi gibi içinden çıkar; doğalarımızın bilinçli bölümleri onun gelişini ve ayrılışını önceden bilemez.[6]

Sunulamaz olan, dolayısıyla romantik şiir ve postmodern metnin ikisinin de (yine muhteşem bir biçimde) ele geçirmeyi beceremediği işte bu "görünmez etki"dir. Ancak elbette bu başarısızlıklarında ilk amaçları olan "sunulamazı sunumun kendisinde ileri sürmek" göz önüne alınırsa ikisi de başarılı olurlar. Başka bir deyişle, Lyotard'ın postmodernizm nosyonunu edebiyat *sorusu* ya da kuramı olarak edebiyata romantik yaklaşım geleneğine yerleştiren şey, Lyotard'ın kural taklidine karşı kural üretiminde ısrarıdır. Edebiyat, tam da Lyotard'ın anlatıya gayri bilimsel bir konum atfetmesine yol açan "kendisinin meşruiyeti meselesine öncelik vermemesi ve [...] savlama ve kanıta başvurmadan kendisini iletim pratiklerinde tasdik etmesi"[7] gibi nedenlerle Romantizm için her zaman sorunsal olmuştur. Bu nedenledir ki mimari ve televizyonla ilgili olduğunda bile postmodern kuram her zaman postmodern *edebiyat* kuramıdır; bu anlamda Romantizmle benzerlik gösteren postmodernizm, her zaman özreflektif, kendini meşrulaştırıcı, kendini-yapan metinleri diğerlerine üstün tutmuştur.

Böyle ayrıcalık verilebilecek, sözgelimi bir etik ve politik pek çok soru vardır ortada. Ancak bunlara değinmeden önce, Lyotard'ın anlatı metinleri ve bilimsel metinler (yahut bilgiler ya da dil-oyunları) arasında olduğunu düşündüğü farklılıkların nelerden oluştuğunu açıklığa kavuşturmak istiyorum. Temel farklılık, daha sınırlayıcı, sonuca yönelik, kurallara bağlı olan bilim oyununa karşı, anlatı dil-oyunlarının heterojen olmasıdır. Kuralların egemenliği altında olduğu için bilim amaca yöneliktir; buna karşın kurallarını sadece kendisinde ve kendisi olarak ürettiği için anlatı (ya da daha genel olarak sanat) herhangi bir dış kritere göre kendisinin ne "olduğunu" meşrulaştırma ihtiyacından tamamen bağımsızdır. Örneğin bir bilim adamı asla yaptığı deneyi, kendisi öyle söylediği için bilimsel olduğu şeklindeki bir gerekçeyle doğrulayamaz. Bilim adamlarının

6. a.g.y.
7. Lyotard, *Postmodern Condition*, s. 27.

kişisel inançları bilimsel değildir ve bunlar bilim adamlarının bilim adına yaptıklarını meşrulaştırmak amacıyla kullanılamazlar. Diğer taraftan, sanatçılar hemen hemen her şeyi yapıp sanat diye adlandırabilirler. Fransız sürrealist Marcel Duchamp'ın 1920'lerde Paris'teki bir sanat galerisinde umumi bir pisuarı sergilemesi buna iyi bir örnektir. Eğer bir lazımlık, sanat eseri olabiliyorsa *Sanat nedir?* sorusunun yanıtı nedir? Muhakkak "bilgi"yi tanımlayan herhangi bir dil-oyununa göre, "sanat"ı tanımlayamayacağımız anlamına gelmelidir bu. *Sanat nedir?* ve *Otuz katlı bir binanın otuzuncu kat penceresinden dışarı yürürsen ne olur?* sorularına beklenen yanıtlar aynı türden olmaz. İkinci sorunun yanıtının kesinlikle düşerim ve büyük olasılıkla ölürüm şeklinde olduğunu bilirsiniz. Ancak sanatın ne olduğu sorusunun yanıtı, sanatın *yalnızca* bir görüş meselesi olduğunu, dolayısıyla *her şeyin* en azından potansiyel olarak sanat olduğunu düşünmüyor olsanız da, aynı şekilde "bildiğiniz" bir şey değildir. Ancak sanatın ne olduğunu düşünürseniz düşünün, onun ontolojisi pek çok diğer şeyin olduğunu düşündüğünüzden çok daha yoğrulabilirdir. Örneğin, bir masa pek çok değişik form alabilir, ancak yine de bunlar sanatın alabileceği formlardan çok çok daha azdır. Hangi tanımıyla olursa olsun "sanat"la karşılaştırıldığında diğer hemen her şey *daha az* heterojendir; bunlardan en az heterojen olanı da "bilim"dir.

Sanatın üretimi ve tanımlanmasının kuralları asla sabit olmadığından, "bulunmuş" olarak adlandırılan nesneler (umumi bir pisuar ya da "insanların dili") bile sanat olabilir. Böylece tamamen yeni bir şey olarak her yeniden ortaya çıkışında "sanat" değişiyormuş gibi görünebilirken, sanatın olumlu yönde bir dinamik olan sunulamazlığı, değişimin bir sonuç değil de, her zaman bir koşul olduğu anlamına gelir. Bundan dolayı, Lyotard'ın belirttiği gibi, sanattaki değişimi gelecekteki geçmişin alanına yerleştirmeye ihtiyacımız vardır; çünkü sanatı olduğu şey yapan böylesi bir ·nulabilir değişim değil de sunulamaz değişebilirliğidir.

O halde "bilgi"nin bilimsel olarak tanımlanagelişine bakarak, benzer bir şekilde sanatın bir bilgisine sahip olamayacağımız açıktır. "Sanat" heterojen bir kurallar ve yordamlar karışımı arasındaki

birtakım aile benzerliklerini bir araya toparlamak için kullanılan bir terimdir. Kısaca sanat pek çok dil-oyunu içerir. Ancak (Lyotard'ın anlattığı gibi) bilimin sadece tek bir dil-oyunu vardır: "Bilimsel bilgi, bir dil oyununun, düzanlamın alıkonması ve tüm diğerlerinin dışarıda bırakılmasını gerektirir."[8] Böylece bilimde pek çok çeşit hareket ve sözce mümkün olmakla birlikte, bunlar sadece "düzanlamlı bir ifadeyle sona ermesi gereken diyalektik savlamadaki dönüm noktaları"dır.[9] Bir ifadenin düzanlamlı olarak ya da sıfır derece performansa yaklaştığının görünebileceği bir yol, sanat ya da kendini meşrulaştıran anlatısal bilgi sayılan sözce türlerini savuşturmaktır. Heterojen anlatısal bilgi, dahil edici ve hoşgörülüdür; durum böyleyken bilimsel söylemi sadece başka bir dil-oyunu sınıfı ya da "anlatısal kültürler ailesindeki bir değişke" sayarsak bunun tersi doğru değildir: "Bilim adamı anlatısal ifadelerin geçerliliğini sorgular ve onların asla sav ve kanıta tabi olmadığı sonucuna varır."[10] Buna göre bilim bakımından anlatısal dil-oyunu ailesi "yabanıl, ilkel, azgelişmiş, geri kalmış, yabancılaşmış, görüşler, alışkanlıklar, yetke, önyargı, cehalet ve ideolojiden oluşan değişik bir zihniyetten"[11] türer. Anlatısal ve bilimsel bilgi arasındaki bu köktenci kıyaslanamazlık yüzünden "Bilimsel bilgi temelinde anlatısal bilginin varlığını, geçerliliğini yargılamak imkânsızdır, bunun tam tersi de doğrudur: İlgili kıstaslar bambaşkadır."[12]

Lyotard'ın savının büyük birleştirici meta-anlatıların "yok olması" gibi bir arka plana karşı sunulduğunun unutulmaması önemlidir. Artık birleştirici, oybirliğine varılmış inançlar olmadığına ya da Lyotard bize böyle olduğunu söylediğine göre, bu durum, olmayı sürdürdüğü her ne ise onu "olması" için sanatı serbest bırakır ve aynı zamanda da bilim için bir meşruiyet krizi sorunu yaratır. *Sanat nedir?* ve *Sanat ne içindir?* soruları bir yandan yanıtlanamaz, öte yandan da konu dışıdır. Sanat kendini meşrulaştırıcıdır, bu yüzden de "ne" ise "odur" ve kendini meşrulaştırıcı olduğu için gayri fay-

8. a.g.y., s. 25.
9. a.g.y.
10. a.g.y., s. 27
11. a.g.y.
12. a.g.y., s. 26.

dacıdır ve "olmak"tan başka herhangi bir amaç "için" olması gerekmez. Böylece onu geleneksel estetiğin kural ve yordamlarının esaretinden kurtardığı için meta-anlatıların ortadan kalkması sanat için olumludur. Ancak bilim için tam tersi bir etki geçerlidir. Meta-anlatılar hâlâ mevcutken bilim ne olduğu ve ne için olduğuna dair soruları cevaplamaya kolaylıkla muktedirdi. Bilim, uzmanların onayıyla, beşeri uygarlığı, tarih boyunca mutlak hakikat ve bilgiye dair gittikçe daha iyi bir anlayışa yöneltmek için göndermeler hakkında doğrulanabilir ifadelerin üretilmesi olarak tanımlardı. Bilim, özgürlük ve adaletin ilerlemesi "için"di; o zaman hakikate yaklaştıkça geçmişin cehaletinden ve önyargılarından özgürleşiyorduk. Ancak günümüzde gelişme, özgürleşme ve adalet büyük anlatıların yokluğunda, bilimin "hedefi artık gerçek değil de performe edilebilirliktir" – bilim yaptıklarını artık "hakikati bulmak için yapmıyor, sadece iktidarını artırmak için yapıyor."[13] Başka bir deyişle, bilim kendini meşrulaştırıcı oldu: Bilim sanat gibi oldu. Steven Connor, bu durumu Lyotard'a bakarak şöyle özetler: Bilimin sorusu artık "doğrulanabilir hakikatlerin keşfine hangi türden araştırmalar rehberlik edebilir değil de hangi türden araştırmalar en iyi sonucu verir"dir ve buradaki "en iyi sonucu vermek" aynı doğrultuda daha çok araştırma yapmayı sağlamak, [...] bilimsel bilgi sisteminin performans ve işletimsel verimini artırmak anlamına gelir."[14]

Öyleyse Lyotard için sanat ve bilim arasındaki ayrım, üretim ve ne üretildiği ya da üretim ve bilgi arasındaki farktır. Oldukça romantik bir şekilde (artık gayet tahmin edilebilir olduğu gibi), Lyotard "postmodernizm"i sadece klasik bilime muhalefet olarak tanımlamaz, bundan da ileri giderek "postmodernizm"in *bilgiye karşı* olduğunu ileri sürer. Bu, (postmodernizm her şeye uyar gibi anlaşılabilirse de) tam olarak postmodernizmi bir bilgi karşıtı ailesi oluşturur demek değildir; "bilgi" postmodernizme karşıt olarak konulabilirse, postmodernizmin de "hakikat"le benzer şekilde karşı karşıya getirilebilir demektir. Başka bir deyişle performatif, sunulamaz hakikat, sade düzanlamlı bilgiden üstündür. Amerikalı edebi-

13. a.g.y., s. 46.
14. Connor, *Postmodernist Culture*, s. 32.

yat ve kültür kuramcısı Fredric Jameson'un, Lyotard'ın *The Postmodern Condition* kitabına yazdığı Önsöz'de belirttiği gibi, genel olarak postmodernizmin modern ya da Newtoncu bilimin meşrulaştırıcı yöntemlerinden kopuşunun izleri, sanatla ilgili görülen bir meseleye kadar izlenebilir: "Temsil krizi denen şeyden söz ediyorum. Burada söz konusu olan temsili, öznelliğin kendi dışındaki bir nesnelliği yeniden üretimi olarak düşünen esasen gerçekçi bir epistemolojinin bilgi ve sanat için tasarladığı ve temel değerlendirme kategorileri, yeterlilik, doğruluk ve Hakikatin kendisi olan ayna kuramının temsil krizidir."[15] Bu, düzenin, Lyotard'ın "bilgi" diye adlandırdığı nesnelleştirilebilen gerçek fenomenleri tam olarak yeterli ve doğru bir şekilde temsil ettiği varsayılabileceğinden, bütünselleştirici addedilebilecek hakikatidir, ki bu, mutlak hakikat diye de adlandırılabilir. Bu hakikatin, doğru ya da aşkın hakikat (yahut romantik hakikat) diye adlandırılabilecek karşıt ve daha yüce biçimini Lyotard postmodernizmle ilişkilendirir. Kısacası, postmodern hakikat bütünselleştirici değildir.

Böylece *The Postmodern Condition*'un etiği olarak adlandırılabilecek şey şöyle özetlenebilir: "Küçük" "büyük"ten daha iyidir. Çünkü Lyotard sadece anlatılar değil "küçük" anlatıları da büyük kuramlardan ve metasöylemsel sistemlerden ayrıcalıklı sayar. Kurallar ve bağlamlar tarafından engellenmeyen, böylece pek çok belirsiz karşılıklı bağlantıya açık olan mikrobiçimler, sözüm ona bütünselleştirici makrobiçimlerden daha üstündür. Nihai Çözüm bir makroanlatıdır ve kötüdür, buna karşın örneğin şöyle bir şey bir mikroanlatı örneğidir, dolayısıyla iyi olmalıdır: "Dalgayı Ayarla, Takıl ve Kap." Amerikalı karşı kültür lideri Timothy Leary'nin bu kısa ifadesi parçalı bir yapıya sahip olduğundan pek çok bağlamda görünebilir ve başka ifadelerle çoğul, yerel ve geçici biçimlerde bağlantılandırılabilir. Ancak Üçüncü Reich'ın Yahudi "sorun"una getirdiği "çözüm" tamamen hedefe yönelikti, bu nedenle de kapalı, hoşgörüsüz ve bütünselleştiriciydi. Kimse Nihai Çözüm'ün tiksindirici olduğuna karşı çıkmazken, bu durum küçük anlatıların etik ya da diğer açılardan daha üstün olduğu anlamına gelmez. Bunun-

15. Jameson, "Foreword", s. viii.

la birlikte. Lyotard için daha küçük daha iyidir durumu söz konusudur, çünkü küçük anlatıların kuralları ve yöntemleri en düşük düzeyde belirlenebilir ve belirleyici olur. David Carroll bunu şöyle yorumluyor:

> Meta-anlatılara duyulan inançsızlık, bilimi kendini kendi koşullarında (performatiflik koşullarında) meşrulaştırmaya zorlar ve bütünselleştirilemeyecek bir "küçük anlatı" patlamasına yol açar –Lyotard'ın görüşüne göre, ne kadar küçük ve çeşitlenmiş olursa o kadar iyidir. Bu küçük anlatı patlaması sonucunda ortaya çıkan ihtilaflı çokluk ve heterojenlik tüm bütünselleştirici biçimlere karşı koyar. Lyotard en azından "küçük" kaldığı sürece anlatının açık ve son derece devingen bir tür form olduğunu düşünür; Lyotard'a göre bu form her defasında barındırdığı ve gönderme yaptığı çeşitli unsurların birbirleriyle nasıl bağlantılandırılacağını kendisi belirler. Bu anlamda küçük anlatı, farklılık söyleminin bir çeşit "buluşma noktası"dır; söylemin, çeşitlilik ve çözümsüz ihtilafı dışa vurmak ve böylece homojenleşmeye direnmek için aldığı biçimdir.[16]

Bu nedenle küçük anlatıların, pek çok dil-oyununun aynı zamanda oyunda kalmasına olanak sağladığı söylenebilir, dolayısıyla da küçük anlatılar heterojendir. Daha sonra yayımladığı *The Differend* (Fransızca 1983, İngilizce 1988) adlı kitabında, Lyotard karşılıklı ilişki problemi üzerinde dururken nihai mikrobiçim saydığı şeye, yani deyimlere [phrase]* ya da bu deyimlerin nasıl olup da böyle pek çok değişik dil-oyununa aynı anda çok sayıda muhtemel bağlantı sağladığına ancak yine de uygulamada bu deyimlerin sıklıkla nasıl belirli "rejimler"e bağlandığına yöneltir dikkatini:

> Bir deyim, en sıradan olanı bile, bir kurallar takımına (rejimine**) göre oluşturulur. Birkaç tane deyim rejimi vardır: Uslamlama, bilme, betimleme, anlatma, sorgulama, gösterme, düzenleme vb. Heterojen rejimlerin deyimleri bir diğerine tercüme edilemez. Bunlar birinden diğerine bir söylem türüyle sabitlenen bir amaçla uyumlu olacak şekilde

16. Carroll, *Paraesthetics*, s. 158.

* Bu bağlamda "deyim" Türkçe'de bilinen anlamında, yani "gerçek anlamından az çok ayrı bir anlam taşıyan kalıplaşmış anlatım, tabir" anlamında kullanılmamıştır. Onun yerine İngilizce'deki "phrase" sözcüğünün "cümle tertibi, cümle parçası, ifade tarzı" anlamlarına ya da müzikteki "cümle, parça, bir bestenin 4-8 ölçülük parçası" anlamlarına yakın bir anlamda kullanılmıştır. (y.h.n.)

** Regimen: Gramerde bir kelimenin kendisiyle ilgili başka bir kelimeyi biçimsel yönden etkilemesi. (y.h.n.)

bağlantılandırılır.[17]

Öyleyse "differend" değişik rejimlerin kıyaslanamazlığını anlatır; herhangi bir çözümlenemez ihtilaf ya da tartışma "iki sava da uygulanabilecek bir yargı kuralının noksanlığı"nın sonucu olacaktır.[18] Bu bakımdan *differend*'ler hiç olağanüstü değildir, çünkü aslında bir deyimi diğerine bağlantılandıracak aşkın kurallar yoktur. Ancak deyimleri bağlantılandırmak için ne kategorik ne de biçimsel kurallar bulunsa da bu, deyimlerin her zaman bağlantılandırılmadığı anlamına gelmez: Başka bir deyişle, bağlantılandırmanın felsefesi değil de pragmatiğidir mesele. "Bağlantılandırmak zorunludur, ancak nasıl bağlantılandırılacağı konusunda bir zorunluluk yoktur."[19] Üstelik Lyotard'ın "deyim"i tanımladığı koşullarda deyimlemenin [phrasing] sonunun olması mümkün değildir:

> Bir deyim "oluverir." Peki ona nasıl bağlanılır? Kuralına göre başka bir söylem türü başka bir muhtemel deyim takımı temin eder. Bu iki takım arasında (ya da onları gerektiren türler arasında) bir *differend* bulunur, çünkü bunlar heterojendir. Ve bağlantı "şimdi" olmalıdır; başka bir deyim olmaz olamaz. Bir zorunluluktur bu; bu da zaman. Deyim olmayan yoktur. Sessizlik de bir deyimdir. Son deyim diye bir şey de yoktur. Evrensel bir karar otoritesine sahip bir deyimler rejiminin ya da söylem türünün yokluğunda bağlantı, muhtemel deyimleri gerçekleşmemiş bulunan rejimleri ya da türleri bozmaz mı?[20]

Bu halde, yanıtlanması gerektiği için deyimler, olmaması mümkün olmayan şeydir; her deyim de (sessizlik bile) başka bir deyim olarak olmak zorundadır. Böylece her zaman sonu olmayan bir deyimleme vardır ("Son deyim diye bir şey yoktur") ve bu, üzerinde kimsenin denetiminin olmadığı bir süreçtir, çünkü bir deyim belirsiz bir şekilde her zaman o da bir başkasına ve bir başkasına yol açar. Ancak deyimlemeye asla bir son veremesek de asgari de olsa deyimleri nasıl bağlantılandırabileceğimizi denetleyebiliriz. Carroll, son vermenin aksine aslında seçilmiş bir bağlantının *differend* sorusunu yeniden sordığunu ileri sürer:

17. Lyotard, *Differend*, s. xii.
18. a.g.y., p. xi.
19. a.g.y., p. 66.
20. a.g.y., p. xii.

> O zaman tüm olasılıklar arasından bir yanıt ve bir bağlantı seçimi yapmak, bağlantı sorusunu ortadan kaldırmaz, ancak yeniden sorar; sadece her deyimi bir diğerinin izlemesi gerekmez, ayrıca da gerçekten deyimlenmiş olanın altında yatan tüm deyimlenmiş deyimler sorunu da olduğu gibi kalır ortada. O zaman en temel düzlemde ve en yüzeysel ilişki koşullarında ortada tartışma, yani bir "ihtilaf," bir *différend* bulunur [...]. Tartışma ve ihtilaf ilkesi çok temel bir düzleme yerleştirilir ki hiçbir zaman tamamen üstesinden gelinmesin; bunun üstesinden gelmek son deyimi söylemek ve bağlantıyı sonlandırmak olurdu, ki ikisi de tanım gereği imkânsızdır.[21]

Her zaman açık ve sonlandırılamaz olması anlamında *differend* romantik "edebiyat"ın karşımıza çıkan durumuyla çarpıcı bir benzerlik gösterir: O da daha fazla sorgulamaya açıktır ya da başka bir deyişle her zaman tartışmalıdır. Romantik bakış açısından bir soru olarak edebiyatın sonu gerçekten yoktur; tıpkı Lyotard'a göre deyimleme ve bağlamayı durduracak hiçbir yolun olmaması gibi. Her durumda süreç böyle görünmese de durdurulamayacak olan, bir *sürecin* fenomenliğidir. İnsan kanıt olarak edebiyatın ya da bir deyimin maddi bir örneğini alıntılayabilir, ancak asla (romantik anlamdaki) *edebiyatın* ya da *deyimlemenin* böyle bir örneğini veremez. Yine de Romantizm için ve (Lyotard'a göre) postmodernizm için edebi mutlağın fenomenliği ve *differend*'ın fenomenliği her zaman tartışmalı olsa da tartışmasızdır. Dolayısıyla Lyotard için tartışmalı olmayan bir şey *vardır*, o da her şeyin *tartışmalı olduğu*. Bu ifadenin bir meta-anlatıdan ya da "evrensel karar otoritesine sahip bir tür söylemi"nden hangi noktada farklı olduğunu görmek zordur. Lyotard farklılık ve çeşitliliğin tarafında olduğundan uygunsuz bir yanıtın "adaletsizliği"ni önlemek için her deyim ya da dil-oyununun kendi kural ve ifade edilişlerine göre kendi koşullarında yanıtlanması zorunluluğunu savunur; onun heterojenliğin etik doğasındaki bu ısrarı bütünselleştirici, dolayısıyla etik olmayan (ya da "adaletsiz") addettiği ifade türünden ayırt edilemez hale gelmesine yol açar.

21. Carroll, *Paraesthetics*, s. 166.

Lyotard'ın değişik dil-oyunları arasında karar vermek (ya da bunları tespit etmek) konusunda herhangi bir sorununun olmadığı fark edilebilir. Dolayısıyla şunu sorabiliriz: Lyotard'ın herhangi bir dil-oyununun kurallarına karar vermek için kullandığı dil-oyununun kuralları nelerdir? Diğer bir deyişle, onun bir dil-oyununun nasıl göründüğünü bilmek için oynadığı dil-oyunu nedir? Muhakkak ki, Lyotard sadece bilim değil felsefeyle de bağlantılı olan ve bir başka "evrensel karar otoritesine sahip bir tür söylemi" olan "savlama ve kanıt" oyununu oynuyor. Bu Lyotard'ın fikirlerini savladığı ve kanıtladığı için söylediklerinin doğru olduğu anlamına gelmez. Bu, Lyotard fikirlerini bu şekilde sunduğu için söylediklerinin onun söylediği şeylerin dışından meşrulaştırıldığı anlamına gelir. İlk olarak akademik söylem oyununun kuralları bir akademisyen topluluğu tarafından kararlaştırılmıştır. "Savlama ve kanıt"ın kurallarını Lyotard icat etmemiştir; o sadece bu topluluk içindeki konumunu onaylatmak için bu kuralları uygulamaktadır. İkinci olarak, akademik kurallar kendini meşrulaştırıcı olmayan yöntemlere iyi bir örnek teşkil ediyor görünür; onların meşrulaştırılması, mutlak hakikate doğru ağır bir ilerleyiş olarak tarif edilebilecek bir metaanlatıya duyulan bir inançla sağlanır. Öyleyse akademisyenler kurallar çerçevesinde çalışırlar, çünkü böyle yaparak ortaklaşa aradıkları şey her neyse, onun hakikatine gittikçe daha da yaklaşacaklarına inanırlar; bu da genel olarak insan toplumlarının nihai menfaatine olacaktır.[22]

Ancak Lyotard kurallar içinde çalışmanın tek "adil" yolunun onlara *karşı* çalışmak olduğunu ve sanatçıların da bu şekilde çalıştığına inanır. Sanat (bununla kastettiği, edebiyat kuramı olarak romantik edebiyat kuramını model alan avangard sanattır) hiçbir sınır kabul etmez, çünkü hiçbir kural tanımaz: Sanat her zaman tamamen farklı olanın artık sanat olarak yorumlanacağı yeni kurallar bulmak üzere çalışır. Dolayısıyla başka bir yeni nesnenin bir sanat

22. Elbette "ilerlemeci" tarih kuramına bağlı kalmaksızın da bir akademik standartlar nosyonunu savunmak ya da sav ve kanıt mantığını doğrulamak mümkündür.

eseri olduğu her bir sefer, (kendisinin kuramı olarak) "sanat" yeniden yapılır. Ancak insan kolaylıkla bunun akademik çalışma için de geçerli olduğunu söyleyebilirdi. Öyleyse akademik uygulamaların dıştan meşrulaştırıldığını ileri sürmek yerine, akademik çalışmanın tüm "meselesi"nin "akademisyenlik yapmak" için yeni kurallar icat etmek olduğu savunulabilirdi. Akademisyenler bu nedenle kitaplar ve makaleler yazarlar: "Kinik" ya da kendine hizmet eden yeni kitap ve makale yazma yolları bulmak amacı için değil de (bu kesinlikle –düşük ama– elde edilebilir bir motivasyon olsa da) "entelektüel" meseleler hakkında düşünmek için yeni kurallar bulmak amacıyla yazarlar, aynen Lyotard tarafından söylendiği üzere sanatçıların "estetik" meseleler hakkında düşünmek ve bu meseleleri tecrübe etmek için "sanat yapması" gibi. Her halükârda insanın bu birbirinden tamamen farklı kuramsal meşrulaştırma biçimleri arasında karar vermek için kullandığı dil-oyununun kuralları ne olurdu? Diğer taraftan, tüm bu meşrulaştırma "meselesi", ne özellikle postmodern ne de özellikle ilginç olduğundan bu soruyu sormaya hiç ihtiyaç bile olmayabilir. Bunun yerine dikkate değer nokta, Lyotard'ın bütün konumunun kendini meşrulaştırıcı olan ve olmayan dil-oyunları arasındaki görünüşte *a priori* olan farka dayanmaktadır; Lyotard'ın ilk kategorinin diğerinden etik olarak daha üstün olduğundan yana en ufak bir şüphesi yoktur. Ancak bu "kategoriler" Lyotard'ın bilim diye adlandırdığı oyunun kurallarına göre verilen bir karar sayesinde değilse nasıl oldu da ilk başta kategori *oluverdiler*? Örneğin Lyotard'ın kendisi, akademik toplulukta iyi bilinen, bazı fenomenlerin ya da diğerlerinin düzanlamsal varoluşunu, sorgulanan şeyin ya da önermenin (doğrulama ya da yalanlama ya da başka bir yolla) geçerliliğini test etmek için kullanma kuralını kullanmadıysa minimal öğelere (deyimler ve dil-oyunları) indirgenebilen karmaşık fenomenleri görebilmek için nasıl deyimleme ve oyun oynamanın "dışına" çıkabildi? Bunda "postmodern" olan ne?

Burada Lyotard'ın ayrımının tamamen romantik olduğunu ileri sürüyorum. Lyotard'ın kendini meşrulaştırıcı sanata karşı kendini meşrulaştırmayan bilim şeklindeki kategorileri, edebiyatın

edebiyat kuramına karşı diğer her türden metinsel üretim (ya da "bilgi") biçimindeki sabık ve romantik kategorizasyona dayanıyor. Ancak soru hâlâ olduğu yerde duruyor: Bir şeyin kendini meşrulaştırıcı olduğuna ya da olmadığına kim –ve nasıl– karar veriyor? Örneğin diyelim ben Kant okumanın beni bir resme bakmaktan (sadece standart önyargıyı tersine çevirmek için bu örneği veriyorum) çok daha fazla "yaratıcı" bir şekilde çoğalttığını iddia edecek olsaydım ve herhangi birinin kendini meşrulaştırmaktan başka nedenlerle Kant okuduğuna inanmak için hiçbir gerekçe görmeseydim, böyle bir iddiayı çürütmek için hangi kural uygulanabilirdi? Ya da sadece düşünmek için yeni kurallar bulmak amacıyla Kant okuduğumu söyleyecek olsaydım? Ya da akademisyenliğin bana, değişik düşünebilmem için kuralları sonuna kadar zorlayacağım bir alan sağlamaktan başka bir "amaç" barındırmadığını söyleseydim? Lyotard'ın terimleriyle bu beni bir sanatçı yapabilirdi. Yaptığım şeye dair benim getirdiğim açıklama ile Lyotard'ın benim yaptığımda ısrar ettiği şey –yani başarısız olmaya mahkûm olsam da açıklanamazı "açıklamayı" denediğim– bağdaşmadığı için "sanatçı" olmam gerekecekti. Bir "eleştirmen" ya da "kuramcı" olarak sunulamazı göstermek için kurallar bulmaya çalışıyorum. Benim sanatın ne olması gerektiğine dair sahip olduğum önceden kurgulanmış düşünceme uyması için sanatı zorlamayı deniyorum (tüm metinsel heterojenlik türleri için bir ad olarak kullanıyorum sanatı burada). Böylece bir eleştirmen olarak ben sanatçının düşmanıyım. Ancak benim yaptığımın bunun tam tersi olduğu doğru olsaydı –yani ben "felsefi" metinlere, onlara yaklaşmamız *için* hiçbir neden göstermeyen, kendini meşrulaştırıcı, kural koyucu, ucu açık dil-oyunları olarak yaklaşıyorum– o zaman Lyotard'a göre ben bir sanatçı olmalıyım.

Romantik kendini meşrulaştırıcı edebi metin (*auto-poiesic* şiir) kuramı tarafından belirlendiği haliyle yaratıcı/eleştirel ikiliği, Lyotard'ın sanat eserinin mikroheterojen farklılıkları ve sanat eseri olarak mikroheterojen farklılıklar ile estetik olmayan söylemin bütünselleştirici ve totaliter rejimleri arasındaki karşıtlık temelinde yatmaktadır. Bu karşıtlıkla şimdiye dek zaten birkaç kez karşılaştık;

"köktenci" olan seçenek burada sıralayacağımız bu ikililerin her birinde hep ikinci terimle ifade edilen gibi gözüküyor: Akıla karşı hayalgücü, bilinçli egemenliğe karşı bilinçdışı farklılık, simgesele karşı imgesel, bireyciliğe karşı yapı, kültüre karşı doğa, yazara karşı dil, şiirsel dile karşı gündelik dil, pozitif söz-edimlerine karşı performatif söz-edimleri, bilime karşı sanat, makro anlatılara karşı mikro anlatılar, esere karşı metin. Bu liste uzatılabilir, ancak şimdiden ayrıcalıklı terimler arasında mutlak bir tutarlılık olmadığını görmek için yeterince uzun bile. Örneğin Wordsworth'ün sözde gündelik dili kutlaması, Lyotard'ın performatif sözceleri ayrıcalıklı kabul etmesiyle pek de açıkça bağdaşmıyor görünüş olarak. Ancak eğer Lyotard risk alma adına (ya da bu oyun adına) yapılacak yeni kural kırıcı hamleler bulma gibi romantik bir projeyle aynı tarafta görünüyorsa bu bir *differend* anı olarak da görülmemelidir. Şiirin Wordsworth'ün fazlasıyla resmileşmiş kalıplar olarak gördüğü şeylere oturtulmuş olduğu düşünülürse gerçek şiirsel hakikatin "gündelik" dilin ele avuca sığmaz akışına dayandığını, orada ikamet ettiğini öne sürmek bir risk oluşturuyordu; bu risk aynen Lyotard'ın performatif söz-edimlerinin kurallara bağlı pozitif söz-edimleri karşısında daha ayrıcalıklı olduğunu açıkladığında aldığı riski andırır. Ancak yukarıdaki listenin barındırdığı görünürdeki böylesi tutarsızlıklara karşın bu ikililerin oluşumunda hepsini bir tane ikili olarak bağlayan bir yineleme olduğu görünür. Bu yineleme de ikililerdeki her ayrıcalıklı terimin karşıtına, homojen ve bütünselleştirici olduğu için (böyle yapması *istendiği* için) üstten bakmasıdır. Performatif kullanımların özgürce heterojen olabilmesi, pozitif kullanımların kurallara *bağlı* olmasını gerektirir. Aynı biçimde, "şiirsel söyleyiş"e biçimsel olarak aşırı belirlenmiş gibi bir rol biçilmelidir ki "gündelik" dil özgürce kendini ifadenin doğru aracı olabilsin. Böylece bilinçdışının özgürleştirici, kanunsuz bir alan olarak işaret edilmesi için bilinçli egemenlik de baskıcı ve yekpare görünmelidir. Her durumda "sunulamaz" olan unsur, öteki terimin doğrusu fazlasıyla sunulabilir olmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla sözgelimi gerçekçi bir bilgi kuramına göre edebiyat ile karşılaştırıldığında romantik anlamdaki "edebiyat" her zaman su-

nulamazdır –bu edebiyat her zaman sunulmanın eşiğindedir, böylece de her zaman *bilinç eşiğindedir*. O zaman edebiyatın bilinç eşiğinde oluşu ya da her zaman bir kurallar kümesiyle diğerinin "arasında" (*differend*'ın alanında) olma koşulluluğu, onu en seçkin romantik mesele olarak ayrı bir tarafa koyar. Ancak "dışarısı," örneğin gerçekçilik; performatif, heterojen, ele avuca sığmaz küçük anlatılarla ya da kendini yapan metinlerle bağdaştırılan özelliklerin *hiçbirine* sahip olmadığı biçiminde etiketlenmediği takdirde edebiyatın bilinç eşiğinde oluşu hiçbir anlam ifade etmez. Bu nedenledir ki aynı amaçla Lyotard, "bilimi," anlatısal dil-oyunlarına bütünüyle hoşgörüsüz ve onları "vahşi, ilkel, gelişmemiş, geri kalmış, yabancılaşmış, sadece görüşlerden, göreneklerden, otorite, önyargı, bilgisizlik ve ideolojiden oluşur" kabul eder ve öyle sunar.

Bu tür yaklaşımın (etik, politik ya da hatta eleştirel olarak adlandırılabilecek tehlikedeki herhangi bir yatırımda romantik/postmodern, karşı terimi bütünselleştirme oyununun) bir başka örneği, yine Roland Barthes'tan gelir. Klasik bir edebiyat ürünü olan Honoré de Balzac'ın 1830'da yazdığı kısa öykü "Sarrasine"i okuyuşunda hayli "yaratıcı" bir eleştirel yorum biçimi geliştirdiği etkili kitabı *S/Z*'de (Fransızca basımı 1970, Türkçe çevirisi 1996), Barthes "okurluk" ve "yazarlık"* diye adlandırdığı metinler arasında bir ayrım olduğunu ileri sürer:

> Öncelikle, nerede bulmalı onları? Kuşkusuz okuma yanında değil (ya da, hiç değilse çok az: Rastlantı sonucu, kaçamak ve dolambaçlı olarak kimi uç-yapıtlarda): Yazılabilir [writerly] betik bir nesne değildir, kitapçıda zor bulunur. Üstelik, örnekçesi (gösterici değil) üretici olduğundan her türlü eleştiriyi yıkar; çünkü eleştiri, üretilirse, kendisiyle karışır: onu yeniden yazmak onu sonsuz farklılık alanına yayıp dağıtmak olurdu ancak. Yazılabilir betik hiç bitmeyen bir şimdiki zamandır, *sonuç bildiren* hiçbir söz üzerinde yer alamaz (çünkü bu, kaçınılmaz olarak geçmişe dönüştürürdü onu); yazılabilir betik, (Düşünyapı, Tür, Eleştiri gibi) tekil bir dizgenin dünyanın sonsuz oyununun (oyun ola-

* Bkz. Jale Parla'nın Barthes tartışması. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., 2000, s. 233. (Barthes'ın readerly/writerly kavramlarının karşılığı olarak, Sündüz Öztürk'ün okunabilir/yazılabilir önerisi yerine Parla'nın okurluk/yazarlık önerisini benimsedik. Ancak Barthes alıntılarını Öztürk'ün çevirisinden almayı tercih ettik.) (y.h.n.).

rak dünyanın) içinden geçerek onu kesip, durdurup, eğip büküp girişlerin çokluğuna, ağların açıklığına, dillerin sonsuzluğuna gelmeden önce, *yazmakta olan biziz*. Ya okunabilir [readerly] betikler? Bunlar (üretim değil) üründürler, yazınımızın kocaman kütlesini oluştururlar.[23]

Burada işbaşında olan *bütünselleştirici red* diye adlandırabileceğimiz şeyin işleyişini görebiliriz. Köktenci yeni seçenek böylesine korkunç şekilde sıkıcı ve sıradan gösterilen bir standartın karşısına konduğunda, elbette ki arzulanır ve "seksi" görünecektir. Böylece yazarlık metnin heyecan verici "çoğulluğu," okurluk metnin monoton tekilliğine (ya da "misyonerce konumlanmasına" demekten kendini alamıyor insan) karşı çıkar. Yazarlık metin, tamamıyla gizem, tutku ve aşktır, *çünkü* okurluk metin böylesine serinkanlılıkla nesnelleştirilebilir ve düzanlamlıdır. Yazarlık metin heterojen ve akıcıdır, çünkü karşısına konabilecek "tekil" ve istikrarlı bazı sistemler *vardır*. Yazarlık metin arzulamanın alanını belirler, *çünkü* okurluk metin bilmenin alanını belirler. Birinin sunulamazlığı diğerinin sunulabilirliğine bağlıdır.

Öyleyse Barthes'a göre sunulamaz arzu, hayalgücü/akıl karşıtlığından türeyen bir diğer karşıtlık olan yazarlık ve okurluk metinler ikiliği biçiminde, sunulabilir bilgiye karşıt olur. Bununla birlikte bu ayrıma Barthes tarafından getirilen biçim, bazı doğrudan olumlu sonuçlar da doğurdu: Eleştirel okuma ve yaratıcı yazı arasındaki ayrımı altüst eden *S/Z*, metin/yorum ilişkileriyle ilgili kuralları, edebiyat eleştirisi yazısının çok daha açık, deneysel ve üretken (romantik edebiyat) olmasına olanak tanıyacak şekilde genişletti. Kısaca *S/Z*, edebi metinlere performatif yazar ve eleştirmenler tarafından getirilen eleştirel yorumların artık "yaratıcı" metinsel stratejiler içerebilecekleri şekilde bir "eleştiri" için bazı yeni kurallar önerdi. Bu, (bir sonraki bölümde ele alacağım) bazı kuşkulu sonuçlardan uzak olmasa da kendi içinde kötü bir şey değildi. Üstelik Barthes'in bir yaratıcı ya da performatif eleştiri kipi olarak edebi metinleri (dilbilgisel birimlere tekabül etmesi gerekmeyen) "lexia" ya da "okuma birimleri" diye adlandırdığı bölümlere parçalanmasını salık verdiği ölçüde onun *S/Z*'deki ya da bu metin olarak yazar-

23. R. Barthes, *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1996, s. 16-17

lık uygulamaları. Lyotard'ın küçük anlatıların ve deyimlerin ayrıcalıklı konumlarına ilişkin fikirlerinin bir benzeşi olarak görülebilir. Barthes'in Balzac'ın öyküsünde (bir temsili çerçevede tasarlandığı şekliyle) göstergenin içinde bulunduğu sıkıntılı durumu eleştirel olarak onaylaması, ona (belirli bir maharet gerektirse de) aynı semiotik tutarsızlığın aynı zamanda öykü *olarak* da işlev göreceğini gösterme olanağı sunar. Öyleyse Barthes'e göre, "Sarrasine" gibi klasik gerçekçi bir metin bile kendi işleyişinin semiotik enerjilerini tam olarak kontrol edemez; isterse öyküde "anlatılan şey," cinsel enerjiler üzerinde her zaman eksik kalan bir kontrol olsun. Ancak metnin temsili olmayan semiyo-cinsel tasarrufa yönelik içkin ya da asal açıklığı olarak adlandırılabilecek bu yanını görmek için insanın metni değişik bir biçimde –sanki metin yazılmamış gibi– okuması gerekir. Barthes "Metin ne kadar çoğul olursa, ben okumadan önce o kadar az yazılmış olur," diye iddia eder.[24] Öyleyse yazarlık metin yaklaşımı, her metnin "gösterilenlerden oluşan bir yapı yerine bir gösterenler galaksisi olmasını; başlangıcı olmamasını, tersine çevrilebilir olmasını ve hiçbiri kesinlikle en önemli olduğu söylenemeyecek birçok girişten içine girilebilir olmasını"[25] gerektirdiğinden, "Sarrasine"nin tamamlanmış ya da bitirilmiş olduğunu kabul etmekten ne pahasına olursa olsun sakınmak gerekir. İnsan bedenine tek bir giriş yolu olmadığı gibi Barthes da metne pek çok girişinden herhangi birini kullanarak "girmeye" davet eder bizi. Dolayısıyla metin/yorum ilişkilerine uygulandığı şekliyle farklılığa karşı çıkmak, cinsel tercih ve özgürlüğe karşıt olarak kurgulanmak anlamına gelir. Eğer bir de (belki de kendine karşın) bütünselleştirici biçimde kural koyucu ise bu karşılaştırma kaçınılmazdır. Metinsel ve cinsel "çoğulculuğun" erdemlerini ileri sürmek için, "tekil" metinsel ve cinsel uygulama biçimleri *olduğunu* varsaydığı noktada aynı zamanda bütünselleştirici redde dayanıyor da görünebilir; ya da ancak nasıl "Sarrasine" yazarlık metin olmaya doğru yönelimini bastırarak okurluk görünebilirse, metinsel ve cinsel uygulamaların bazı biçimlerinin içlerinde barındırdıkları heterojenliği "reddedebileceklerini" varsayar bu karşılaştırma en azın-

24. a.g.y., s. 20
25. a.g.y., s. 17.

dan. Bundan dolayı, buradaki "farklılık," temsili ve heteroseksüel olmayan uygulamalar tarafında konumlandırılır; bu konumlandırma, karşıt uygulamaların (herhangi bir biçimde eşit olduğu varsayımını bir yana bırakın) tekil biçimde yekpare, dolayısıyla da birleştirici ve totaliter olduğu varsayımına dayanılarak yapılır. Sadece bir "ana" giriş olduğunu (üstü kapalı olarak) ilan ettikleri için diğerlerinden ayrılanlar, gerçekçilik ve heteroseksüellik olduğundan; o zaman elbette düşman olanlar da gerçekçilerle heteroseksüellerdir. Onlara atfedilen şeylerin doğru olmayabileceği gerçeği, teoride *ya da* uygulamada. Barthes'in yazarlık metinlerin kural yıkıcı, risk alıcı, "köktenci" doğasını doğrulamasının önünde herhangi bir engel teşkil etmez; bu aynı şekilde Lyotard'ın küçük şeylerin büyük şeyler karşısında etik olarak üstün oldukları, dolayısıyla da tüm bilim adamlarının, sanatçılara hayatın "ilkel" biçimlerinin örneği oldukları gerekçesiyle üstten bakamayacakları şeklindeki kuramına da mani olmaz.

Farklılıklara karşı hoşgörü iyi bir şeydir. Bir meta-anlatının mükemmel örneği addedilebilecek kadar belirgin bir şekilde iyi görülebilir hatta. Günümüzde kim farklılıklara karşı çıkıp direnişle karşılaşmazdı, (elbette direnişe izin veriliyorsa)? Irkçılıkla eşcinsellik ve kadın düşmanlığı (ki bunlar, demokratik olmayan, cahil düşmanların yalnızca birkaçı) hiçbir biçimde geçmişe havale edilmiş değillerdir; bu sorunlar demokratik toplumlarda halının altına da süpürülmemişlerdir. Bugünün entelektüel sınıfının modernist selefinin durumuyla karşılaştırılınca çok daha heterojen olduğu ve dışarıya ilişkin olarak daha sorunsal bir konuma sahip olduğu kesinlikle doğru olsa bile "postmodern" entelektüellerin tümü pek çok farklı mikro gündemle uğraşıyorlar diye hiçbir şey üzerinde fikirbirliğine ulaşma umudu kalmadığı anlamına gelmez bu durum. Bu anlama gelmez, çünkü entelektüeller arasında belirli durumlarda uygulanacak en iyi ya da en uygun kurallara ilişkin bir tartışma sürmektedir; dolayısıyla tam da "kurallar" nosyonunun kendisi temelsizdir. Bu postmodern entelektüel topluluk *içinde* farklılıklar olduğundan artık hiçbir entelektüel "topluluk" olmadığı anlamına gelmez; çünkü ne zaman farklılıklar ortaya çıkarsa orada *differend*'la-

rın bulunması gerekir –böylece birbiriyle bağdaşmayan heterojen ilgilerimiz bizi "ittifak" ya da "bağdaşma" gibi nostaljik şeyleri oluşturmaktan alıkoyar. Entelektüeller artık aralarında konuşamazlar, çünkü paylaştıkları değişik değerler sadece değişik dil-oyunlarının kurallarının ürünleridir; bu bütünüyle yerelleşmiş, tamamen konumlandırılmış ve tamamıyla oyuna dayanan değerleri de bir söylemsel ya da oyun alanından diğerine aktarmanın hiçbir kuralı yoktur ortada. Dolayısıyla hangi değerlerin (geçici, bağlamsal olarak ve değişik nedenlerle) diğerlerinden daha "iyi" olduğuna karar vermenin de kuralı yoktur. Ya da tüm bunları temel durumuna indirgemek gerekirse: *Hakikat yoktur.*

Şimdi gördüğümüz gibi Lyotard'a göre "adalet," ancak kıyaslanamazlığın ortadan kaldırılmasına çabalanmadan, bozulmayıp korunduğunda yerini bulacağından onun bu duruma tepkisi insanları, heterojenlikle uğraşmaktan vazgeçmeye davet etmektir. Öyleyse adalet, bir yargıya varıl*ma*dığında yerini bulur. Ancak biri "farklılığa," "kıyaslanamazlık"la aynı değeri yüklüyorsa, farklılıklara hoşgörü gösterme ilkesini desteklemiyor olabilir. Ancak örneğin, Amerikalı postmodern felsefeci Richard Rorty'nin hakikatin algılanan namevcudiyetine ya da imkânsızlığına yanıtı, sadece bir tartışmanın kurallarını yerine getirirken "pragmatik fikirbirliği"ne varma amacıyla daha çok nezaket istemekti.[26] Dolayısıyla eserleri büyük ölçüde Lyotard ve Rorty'ninkilere karşı ve büyük ölçüde Derrida'nınkilere yakın konumlanan İngiliz felsefeci Christopher Norris şunu savunur:

> Tercihli tabirler bir yana, Rorty'nin fikir birliğinden, uygar tartışmanın amacı gibi söz eden (hakikati bir, halen ve olumsal olarak "inanç bakımından iyi olan" meselesi olarak ele alan) pragmatist konuşma önerisi ve Lyotard'ın liberal/çoğulcu yönetim biçiminde adaletin çıkarlarının ilerlemesini sağlamanın bir aracı olarak "ihtilaf"ı birinci sıraya yerleştirme önerisi arasında gerçekten seçim yapılacak çok az şey var. Çünkü aşağıdaki tüm noktalarda hemfikirler: (1) Aydınlanma projesi (ya da modernliğin felsefi söylemi) nihai bir çöküş safhasına girmiştir;

26. Bkz. Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity* [*Olumsallık, İroni, Dayanışma*, çev.: M. Küçük-A. Türker, Ayrıntı Yay., 1995]

(2) Bu projeyi yeniden canlandırmak için girişilecek her türlü teşebbüs kesinlikle kötü (etik ve politik olarak yozlaştırıcı) sonuçlar getirecektir; (3) Eski anlamdaki (Kantçı ya da Marksist) "eleştiri" tüm o diğer modası geçmiş "metaanlatı" kavramlarının yolundan gittiğinden, geriye kalan en iyi –aslında tek– seçenek, kendisinin sıkı sıkıya yerelleşmiş özyapısını ilan eden ve dolaysız alanının ötesindeki her türlü hakikat ve geçerlilik düşüncesinden sakınan, bu sürüp giden "kültürel diyalog"tur. Lyotard'a göre, ancak bu şekildedir ki –normal olarak Batı'nın akıl, ilerleme, politik olgunluk gibi nosyonlarıyla eşit sayılan– *belirli* bir Aydınlanma *fikri*, kültürel emperyalizm biçimlerine kolayca dönüştürülen evrensel bir retorik kisvesi altında kendisinin kültüre özgü normlarını empoze etmeyi sürdürmekten alıkonabilir.[27]

Öyleyse şimdi elimizde birtakım değişik konumlanmalar olduğuna göre bunlar arasında nasıl karar vermeliyiz? Bunun için üç şık var gibi görünüyor: Ya Lyotard'la hemfikir olmaya karar vereceğiz, yani Bartleby-gibi karar vermeyi "tercih etmemiş" olacağız;[28] ya da Rorty'e uyup fikirbirliğine dayanan veya ılımlı bir konum bulacağız kendimize, böylece bizim için "topluluk" karar verecek; ya da Norris'i takip edip aşkıncı heterojenlik veya pragmatik olumsallığın alanı dışındaki bir yerde durup karar vermeyi deneyeceğiz. Tekrar edelim: Ya ortada karar verilecek bir şey yok ya da "karar" (aslında pek de doğru kelime olmamakla birlikte) bütünüyle durumla sınırlı ve kendini meşrulaştırıcıdır, yahut da karar verilmesi gereken herhangi bir sorunun "içi"nin tamamen olumsal olması zorunda olmadan illa ki aşkınca olmayan bazı "dışsal" standart ya da değerlerle ilişkisidir. İlk şık açısından bakınca karar verme (ya da herhangi bir kapatıcı hamle) oyundan menedilmiştir. Tüm dil-oyunları geçerlidir, çünkü hepsinin uyulması gereken kendi kuralları vardır: Öyleyse dil-oyunları arasından hükmetmeye yönelik her girişim, başka bir kural kümesine göre, ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, oldukları gibi olma haklarına bir tecavüzdür. Dil-oyunları kıyaslanamazdır, çünkü bağdaştırılamazdır. Onlar karşılaştırılamaz ya da haklarında bir hüküm verilemez, çünkü böyle yapmak kendi kuralları ancak kendilerini kavramaya ehliyetli olan dışarıdan bir

27. Norris, *Truth and Ethics of Criticism*, s. 12.
28. Melville, *Billy Budd, Sailor and Other Stories*'deki kâtip "Bartleby"nin nakaratıdır bu.

şeye (ki bu da, bir meta-anlatı biçiminde olacaktır) başvurmayı gerektirecektir. Şimdi eğer gerçekten tüm anlam, bilgi ve değerler, aslında paralel dil-oyunlarıyla sınırlı ise o zaman elbette dünyayı değiştirmek için hiçbir umut yoktur. Şu ya da bu dil-oyunu değişebilir, ancak "dünya" asla değişemez: Çünkü herhangi bir "dünya" nosyonu belirli bir dil-oyununun içinde kilitlidir. Ve eğer böyle bir nosyon "şans eseri" demokrasinin yayılmasına emek sarf ediyorsa, bir diğeri de şans eseri "kadın sünnetini" yaşamdünyasının zaruri bir parçası addedebilirdi; böylece bunlar arasında seçim yapmak için dayanılacak hiçbir temel olmazdı ortada. O zaman böyle bir dil-oyunları kuramının işaret ettiği türden etno-politik tünel vizyonunu tahayyül edin: Aslında bir dil-*oyunları* (çoğul) kuramının ilk başta nasıl ortaya çıkabildiğine ciddi ciddi hayret etmek gerekir. Çünkü insan bir "metadil-oyunu" (ya da bir meta-anlatı) diye adlandırılabilecek şeyin kurallarına erişme imkânı olduğunu iddia etmeden, nasıl olur da herhangi bir dil-oyununun dışına çıkıp dünyada başka kurallar ve başka dil-oyunları olduğunu bilebilir? Belki yine de insan diğer kuralları, bunu akla gelebilecek bir öneri olarak şans eseri üreten belirli bir dil-oyununun bir *etkisi* olarak "bilebilirdi." Ancak bu durumda bu oyunu oynayan herkes için ortada sadece *bir* –evrensel– dil-oyunu olabilirdi, böylece de kendini meşrulaştırıcı ve meşrulaştırmayıcı dil-oyunları arasındaki ayrım, Lyotard'ın *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* adlı kitabının mutabık olunan bir nesne ya da sorun hakkındaki doğrulanabilir ifadelerin oluşturduğu bir küme olarak addedilmesine kesin olarak niyetlenmiş olması gereken biçimde, bilgi üzerine bir "rapor" olarak asla sayılamazdı. Dil-oyunları (ya da dil oyunları "kuramı") arasındaki ayrım, yalnızca şans eseri birden fazla dil-oyunu olduğu fikrini mümkün kılmış olan yerel olumsallıkların bir kümesinin bir sonucu olabilirdi. Ancak gerçekten akademik topluluk *Postmodern Durum* adlı kitabı tamamen olumsal sınırlarla çevrilmiş bir sözce olarak addettiyse, o zaman kitap, asla bilgi olarak herhangi bir statüye sahip olmayacaktır. Burada sadece iki seçenek söz konusu: Ya Lyotard ve akademik topluluk farklı dil-oyunları oynuyorlar ya da biz aynı dil-oyununu oynuyoruz. Eğer ilki doğruysa kişi bunu nasıl

bilebilirdi? Eğer akademik dil-oyunu ve Lyotard'ın dil oyunu farklı ise iki taraf da bunun farkında olamazdı. Durum böyleyse, "bilgi"nin dışında ve ondan daha yüksek mertebede ve hepimizin bilmesi gereken bir şey, yani romantik sunulamaz bir şey olduğu konusunda Lyotard'ın haklı olması mümkündür. Ancak elbette Lyotard'ın atıfta bulunduğu şeyin ne olduğunu asla bilemezdik, çünkü onun zaten bildiğimizi düşündüğümüzden farklı bir şey hakkında konuştuğunu bile bilemezdik. Öte yandan Lyotard ve akademik topluluğun *ikisi de* aynı dili konuşuyorsa, o zaman "bilgi" diye addedilen şey, sadece eşit ya da ilgili taraflar arasında hemfikir olunmuş olan şeydir.

Yukarıda belirtildiği şekliyle bu, bizi ikinci seçeneğe getirir. Eğer herhangi bir şey, bir topluluk, üzerinde anlaştığı müddetçe bilgi olarak addediliyorsa o halde biz modern kimyanın ortaçağ simyasından daha iyi olduğunu söyleyemeyiz. Tüm söyleyebileceğimiz, elementlerin özelliklerine dair farklı bilgilere dayanan bu farklı sistemlerin ikisinin de (Rorty'nin söylediği gibi) farklı toplulukların üyeleri arasındaki "ortak konuşma"nın sonucu olduğudur. "Toplumsal edimbilgisi"nin farklı nedenlerinden ötürü, modern ve ortaçağ toplulukları kendi aralarında farklı şeylerden konuştular ve farklı fikir birliklerine ulaştılar. Hepsi bu. Bazı Afrikalı topluluklar ve İslam toplulukları bugün hâlâ kadın sünnetinin iyi bir şey olduğu üzerinde "anlaştıkları" "ortak" bir konuşma benimsemiş durumdadırlar. Liberal demokratik topluluklarda benimsenen konuşma da, kadın sünnetinin bizim için iyi bir şey olmadığı hakkındaki fikir birliği hâlâ devam ediyor. Hepsi bu. Bir topluluğun üyeleri anlaşmama konusunda anlaştığı zaman bile, Norris'in belirttiği gibi, bu anlaşma Rorty'nin pragmatik fikir birliği ilkesi tarafından sağlanabilirdi: "Hiç kuşku yok ki (ve burada yeniden Lyotard'la aynı frekanstadır Rorty) belirli bir topluluk içinde oldukça ciddi bir dahili 'ihtilaf'a yer var. Halbuki sonuçta tüm tarafların oyunun konuşmaya özgü daha geniş kurallarını paylaşması koşuluyla ancak böylesi farklılıklar bir şey ifade eder ve anlamlı bir diyaloğun parçası olarak kaydedilirler."[29] Öyleyse ele aldığımız ilk seçenek gibi bu

29. Norris, *Truth and Ethics of Criticism*, s. 13.

seçenek de herhangi bir bilgi ya da değerin tamamen belirli sınırlar içine yerleştirilmiş olmaktan başka bir şey olabilme olanağını dışlıyor. Lyotard'a göre sınırlar, dil-oyunları tarafından tanımlanırken Rorty'e göre, topluluklar tarafından tanımlanır. Her iki şekilde de birisinin farklılıkları *değerlendirmenin* bir yolu olduğuna inanması için Aydınlanmanın tarihöncesi bir nosyonuna bağlanması gerekir.

İlla "tarihöncesi" olmasa da, üçüncü seçenektir bu. Bir kez daha söylemek gerekirse Lyotard ve Rorty'nin görüşlerinin dışında olmak –yani postmodern yaşamdünyanın dışında olmak– bir bütünselleştirici red yasası tarafından, düşünmenin yekpare, emperyalist, hoşgörüsüz, modası geçmiş yollarının safına yerleştirilmek anlamına gelir. İnsanın her şeyin olup bittiği yerden, bugünün fikirlerinin gerçekten bulunduğu yerden başka bir yerde olmayı istemesi için ya aptal ya da dogmatik olması gerekir. Gerçekten de insanın bütünselleştirici red yasalarıyla, böyle kolayca dışta bırakılamayacak düşünme yolları *olduğunu* düşünmesi için çok kalın kafalı olması gerekir. Bilinç eşiği alanını işgal etmek ve edebi/eleştirel ayrımının sınırlarındaki misyoner ateşiyle yazmak çok daha iyidir. Ancak eleştirel uygulamalar ve eleştirel düşüncenin kategorileri, önümüzdeki bölümde ele alacağım gibi Romantizmin dünyevi ve ihtişamlı değerlendirmelerine indirgenemez. Bu bölümdeki tartışma Amerikalı postmodern edebiyat araştırmacısı Ihab Hassan'ın "öte-eleştiri" projesiyle Derrida'nın genellikle postyapısalcılıkla bağlantılandırılan bazı fikirlerinin (en başta "oyun" nosyonunun) bir karşılaştırması etrafında gelişecektir.

V
Buluş olarak yorum

"Postmodernizm" terimi, 1980'lerin ortasına dek İngilizce'de geçerlilik kazanmamış olsa da daha yaygın kullanım yoluyla elde edeceği üne doğru epey yol katetmişti; elbette akademi dünyasında bu dönemden önce de dolaşımdaydı. Eğer bu terimin akademik söyleme giriş noktaları saptanmaya çalışılırsa Ihab Hassan'ın *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* [Öte-eleştiriler: Zamanımız Hakkında Yedi Spekülasyon] (1975) adlı kitabı gözden kaçırılmamalıdır. Hassan'ın hatırı sayılır bir edebiyat araştırmacısı olarak ünü, *Radical Innocence* [Köktenci Masumiyet] (1961) ve *The Literature of Silence* [Sessizliğin Edebiyatı] (1967) gibi yapıtları sayesinde, Amerika'da 1975 yılından çok önce duyulmuştu. En başından itibaren Hassan'ın eleştirel projesinin, Amerika'da

1950'lerin ortalarında ortaya çıkan ve ilk olarak Truman Capote, Norman Mailer ve William Styron gibi yazarlarla bağlantılandırılan "yeni" edebiyat için bir anlayış ve terim dağarcığı oluşturma girişimi olduğu görülebilir. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* [Orfeus'u Uzuvlarına Ayırmak: Postmodern Edebiyata Doğru] adlı kitabı 1971'de basılana kadarki süreçte, Amerikan yazınında (diğerlerinin yanı sıra) Pynchon, Susan Sontag, John Barth, William Gaddis, Donald Barthelme ve John Hawkes tarafından şekillendirilmekte olan yeni yönelimleri tanımlamak için "postmodern" terimini zaten kullanmaya başlamıştı. "Postmodern" terimi, bu kitabın başlığında kullanılmasına karşın, dönemin edebi kaygıları ve uygulamalarının eleştirel bir ifadesi olarak hemen kabul görmedi. Bu "yeni" yazını tanımlamak için örneğin "üstkurmaca" [surfiction] ve "uydurmaca" [fabulation] gibi yeni türetilmiş kelimelerin kullanıldığı bu dönemde, "metakurmaca" [metafiction] moda olan terimdi. (Neredeyse tamamen nesirden oluşan) "yeni" edebiyata özgü öz-meşrulaştırma özelliklerini tanımlamak için en geniş kapsamlı kullanılan terim "meta-kurmaca'ydı ve "meta" önekinin akla getirdiği gibi bu terimin "yeni" olarak işaret ettiği şey, dönemin Amerikalı kurmaca yazarlarının kurmacanın doğasıyla zihni meşguliyetleriydi: Kısacası "metakurmaca," kurmaca "hakkındaki" kurmacaya atıfta bulunuyordu.[1]

Böylece (bazı görüş ayrılıklarına karşın) 1950'lerde edebiyat yapmak için yeni kuralların oyuna sokulduğu ve bu duruma yol açan edebiyatın kendine ait bir ismi hak ettiği düşüncesi, 1960'lar ve 70'lerin Amerikalı edebiyat akademisyenleri tarafından genel olarak kabul gören bir görüştü. Ancak romantik dönemin edebiyatında da gördüğümüz gibi, bu "yeni" Amerikan yazınının "yeniliğinin" ayırt edici özelliklerinden biri, kendine bir ad konmasına karşı koymasıydı, çünkü tam da kendi yeniliği onu edebi tefsirin eski düzenlerinden bir tür sır gibi saklamıştı. "Yeni" edebiyat "yeni"ydi, çünkü tek kelimeyle sunulamazdı. Önemli olan metakurmaca ya da

1. Bu bakımdan bu terim Lyotard'daki "meta-" önekinin "yüksek," "aşkın" ya da "büyük" gibi küçültücü bir anlam taşıdığı "meta-anlatı" teriminden farklı olarak aşağı yukarı betimleyici bir biçimde kullanılmıştır.

postmodernizm olarak adlandırılması değil, "yeni" olarak kabul edilmesiydi. Böyle bir yazının genel anlamını yakalamaya yönelik ilk girişiminde Hassan, 1950'lerin yeni Amerikan romanının "kahramanına" dair ayırt edici beş özellik ileri sürer. Bunlar, kahramanın (1) İnsani eylemlerin "şans ve absürdlük" tarafından yönetildiğini; (2) Hiçbir ahlâki davranış normunun bulunmadığını; (3) Yabancılaşmanın insani yaşamın durumu olduğunu; (4) İnsani güdülerin "ironi ve çelişki"yle nitelendiğini; (5) İnsani bilginin "sınırlı ve göreli" olduğunu kabul etmesiydi.[2] Diğer bir deyişle, Lyotard'ın *Postmodern Durum*'da yaptığı gibi, Hassan yeni edebiyatın (ya da Lyotard'a göre kendini meşrulaştırıcılığın yeni biçimlerinin) arka plandaki yaşamdünyasındaki bir değişikliğe bir yanıt olarak yorumlanabileceğini varsayar. Öyleyse 1950'lerin Amerikan romanının kahramanının ayırt edici beş özelliği romanın "dışındaki" yaşamdünyasındaki değişikliklerin bir "yansıması"dır. Benzer bir mantıkla Lyotard, postmodern metnin heterojenliğinin tam da postmodern "durum" diye adlandırdığı şeyin kendisine tekabül ettiğini ileri sürer. Böylece aynen Rousseau ve Wordsworth'ün değişen dünyaya zorunlu bir yanıt olarak sanatta bir değişiklik önermeleri gibi, Hassan ve Lyotard da metinsel uygulamanın yeni türleri olarak gördükleri şeyi, yeni epistemik koşullara bir yanıt olarak izah ederler. Öyleyse Hassan'a göre kurmacadaki biçimsel deneysellik, "yaşam"ın yaşamsal sorularıyla çok yakından bağlantılıydı, bu nedenle de 1950'lerin Amerikan yazınındaki "yeni bir *biçimin içe dönüşü*" olarak adlandırdığı şeyi, "kendine dönen benliğin kurmacadaki karşılığı" olarak görüyordu. Bundan sonra Hassan (diğer konuların yanı sıra) bu dönemde Amerikan kısa öyküsünün yeniden önem kazanmasını şöyle açıklar:

> O halde kısa roman ve kısa öykü biçiminin hâkimiyeti, sadece bizim telaşlı ve hızlanmış varoluş biçimimizin ve kitle iletişim araçlarının yarattığı dikkat dağıtıcı etkinin kanıtı olarak görülmemelidir. Daha temel bir düzlemde, bu hâkimiyet hayatlarımızın ancak ani uyanış [epiphany] ya da birbirinden yalıtılmış kriz anlarında [metinde aynen] şekillenebileceğinin ve dünyamızın sonu önceden bildirilmeden gele-

2. Hassan, *Radical Innocence*, s. 115-18

bileceğinden, daha uzun romanların dolaylı olarak işaret ettiği önceden tahmin etme ve gelişim güçlerinden, doğrusu yoksun olduğumuzun kanıtıdır. Keza, günümüzün simge, ritüel ve arketip modası, sadece Sir James Frazer'a ve ilkel geçmişi allayıp pullayan tüm antropologlara düzülen bir iltifat yerine, akıl ve bilimin sağlamakta başarısız olduğu bir düzen ve bilinçli ya da entelektüel akıl tarafından çarpıtılmamış gerçeklikleri arayışımızın bir itirafıdır. Nihayet yakın dönem kurmacasında rastlanan züppelik ve üslup inceliği, sadece bizim katışıksız duyarlığa ilgimizi, hatta güvenimizi yansıtmaz, aynı zamanda dili, çağımızdaki gidimli [discursive] konuşmanın yozlaştırmasından belki fazlaca da telaşla uzaklaştırmak suretiyle dilin bütünlüğünü korumaya yönelik bir girişimdir. Fransız sembolistlerinin eserlerinde, şiirin müziğin durumunu arzulaması gibi kurmaca da bugün bazı belirli örneklerde görüldüğü gibi şiirin durumuna özlem duyar.[3]

Hassan, burada "küçüğe" vurgu yapar. Kısa kurmaca, simgeler ve üslup ayrıntıları: Bunlar, gerçekten de akıl, bilim ve kitle iletişim araçlarının büyük anlatılarından ve güçten düşürücü "gidimli konuşmanın yozlaştırması"ndan kendini çeken yabancılaşmış benliğin bir işareti olan yeni biçimsel "içe dönüşün" işaretleri arasında yer alır. Dolayısıyla bu paragrafın hem geriye dönüp (popüler kültürün tehlikeleri üzerine donuk, modernist bir bakış açısından) edebi yaşamdünyanın canlılığına dair romantik ısrara ve hem de ileri doğru bakıp küçüğün büyük karşısındaki ahlâki üstünlüğüne dair postmodernist kibire paye verdiğinin farkına varabiliriz. Hassan'a göre "çağımızın" o zamanki edebi tercihini tanımlayan gerçekten de (dikkate değer şekilde "şiirin durumuna özlem duyan") küçük anlatılardır.

On yıl sonra yayımlanan, neredeyse 1960'larda Amerika'da kurmaca yazan dikkate değer herkesten söz eden dört yüz sayfalık oldukça hacimli bir çalışma olan olağanüstü eseri *City of Words*'de [Kelimeler Kenti], İngiliz edebiyat eleştirmeni Tony Tanner, Hassan'ın savunduğuna benzer bir sav ileri sürer. Toplumsal gerçekli-

3. a.g.y., s. 102-3. Hassan'ın "uzun romanlar"ın modasının geçmesi konusunda yanıldığı ortaya çıkmıştır. Gerçekten daha kısa türlerin popülerliği 1960'lı yıllar boyunca Amerikan kurmacasının tipik özelliği olmuştur, ancak buna karşın aynı dönemde eleştirel olarak daha az tercih edilen pek çok aşırı uzunlukta romanın da yazıldığı gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır.

ğin, kurgusal bir inşa ve "toplum mühendisi insanın 'doğal' gerçeklik üzerine inşa ettiği tersine çevrilmiş bir üstyapı" olduğu düşüncesi, yeni bir fikir olmasa da Tanner bu fikrin "son yirmi yıl içinde Amerikalı romancılar tarafından bir fikri sabit gibi görünmeye başlamasını sağlayacak ölçüde benimsendiğini" iddia eder.[4] Dolayısıyla Tanner'e göre de 1960'ların Amerikan yazınının "yeni" biçimleri, Lyotard'ın söyleyebileceği gibi, "toplum"a dair birleştirici bir büyük anlatıya artık inanç duyulmayan bir arka plana yaslanılarak açıklanır. O zaman edebiyat, heterojen ve sunulamaz kabul edildiği sürece edebi metnin hakikiliğine duyulan inancın yoğunluğunu genellikle meta-anlatılara duyulan bir inançsızlık takip eder. Aynı şekilde 1960'ların "yeni" yazısının standart genel türler açısından kategorize edilemeyeceği iddiası bir kez de Tanner tarafından desteklenir. Mesela *Snow White* [Pamuk Prenses] (1967) gibi metinleri, Amerikalı öykücü Donald Barthelme "kâh plastik gibi sert ve reçinelenmiş hissi veren kâh günümüzün manzarası üzerinde neşeli kurdeleler gibi, ikinci el araba pazarlarındaki ilan bayrakları gibi uçuşan garip bir tür nesir" tarzıyla yazarken, Richard Brautigan'ın *Trout Fishing in America* [Amerika'da Alabalık Avcılığı] (1967) adlı kitabı "bir idil, bir hiciv, bir arayış, nostaljik bir uygulama. Amerika için bir yas ya da bir şaka olarak" tanımlanabilir; "ancak bu, tüm kategorilerin üstünde zahmetsizce havada kalan bir kitaptır ve birisi kitabı okurken ona aktarılan da bu özgürce her şeyi oluruna bırakma deneyiminden başka bir şey değildir."[5]

Genel hudutlar bulanıklaştığından kurmaca ile kurmaca olmayan arasındaki ayırım da bulanıklaşmıştır. Bu yüzden 1960'lar ve 1970'lerin "yeni" Amerikan yazınına dair herhangi bir tartışmanın kurmaca olmayan eserleri de içermesi gerekir. Örneğin, Tom Wolfe, Hunter S. Thompson ve Michael Herr gibi isimleri akla getiren "yeni gazetecilik" türündeki ve ayrıca Capote'nin *In Cold Blood* [Soğuk Kanda] (1965) ve Mailer'in *The Armies of the Night* [Gecenin Orduları] (1968) gibi örnekleri akla getiren "kurmaca olmayan roman"ları da... Dolayısıyla edebiyat nosyonu genel olarak bir

4. Tanner, *City of Words*, s. 29.
5. a.g.y., s. 404 (Barthelme) ve s. 410 (Brautigan).

tür "yazı" olacak biçimde genişlemiştir; bu noktaya Derrida'nın çalışmalarını ele alırken yine değineceğim. Bu genişleme ya da gevşemenin arkasındaki güç, sıklıkla zamanın değişen tutum ve değerlerine bir yanıt olarak gösterilmişti. Örneğin 1961 gibi erken bir tarihte bile Amerikalı romancı Philip Roth "XX. yüzyılın ortasında yaşayan Amerikalı yazarın, Amerikan gerçekliğinin çoğunu anlamaya, anlatmaya ve bir parça *inanılır* kılmaya çalışmakla meşgul" olduğunu savunur; "[bu gerçeklik] aptallaştırır, hasta eder, çileden çıkarır ve nihayetinde birisinin yavan hayalgücü için bile bir tür utanç kaynağı olur."[6] Ancak bu tarihten de evvel, 1958'de, eleştirmen Norman Podhoretz romancıların artık en önemli edebi şahsiyetler dahi olmadıklarını iddia ediyordu. Ona göre roman, Viktorya dönemi İngiltere'sinde gelişmişti, çünkü bu dönemde "temasını sürdürmüş," ancak "Soğuk Savaş döneminin ruhsal altüst oluşu" diye adlandırdığı deneyimde amaç fikrini yitirmişti; zira Amerika'yı "inanılır" kılma ödevi altında ezilmişti. "Ve romanın bir kenara bıraktığı şey, daldan dala atlayan yazarlar tarafından ele geçirildi"[7] diye iddia eder Podhoretz; daldan dala atlayan yazarlardan kastettiği denemecilerdir.

Ancak Podhoretz tarafından kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki seçim diye ortaya atılan şey, onu takip eden pek çok başka eleştirmen için pek de üzerinde durulacak bir mesele değildi. Örneğin kurmaca olmayan roman üzerine yapılan bir kitap uzunluğundaki ilk çalışma olan *The Mythopoeic Reality* (1976)'de, edebiyat kuramcısı Mas'ud Zavarzade, Amerika'yı inanılır kılma mücadelesinde kurmaca yazarlarını kurmaca olmayan düzyazı yazarlarıyla akraba ruhlar olarak konumlandırır. Zavarzade, *In Cold Blood*'daki "kiplerin muğlaklığı" diye adlandırdığı şeyin "dönemin gerçekliğine özgü karmaşıklığın" anlatısal karşılığı olduğunu iddia eder.[8] Dolayısıyla kitabın, gerçek hayatta 15 Kasım 1959'da, Kansas'ta, Holcomb adlı küçük bir kasabada, bir çiftçi ailesinin iki genç keresteci tarafından öldürülmesi etrafında gelişen olayları ele alışı, (Ca-

6. Roth, "Writing American Fiction", s. 224.
7. Podhoretz, "Article as Art", s. 77-8.
8. Zavarzade, *Mythopoeic Reality*, s. 115.

pote'nin *mythopoeic* yaklaşımı sonucu) Holcomb'u "Ortaya çıkmakta olan kentsel gerçeklikle baş edemeyen ve toplu olarak toplumsal korku, yabancılaşma ve paranoyaya kapılmış dönem Amerika'sının varoluşsal durumunu yansıtan bir kriz şehrine" dönüştürür.[9] Ancak Podhoretz'in düşündüğünün aksine, Zavarzade'e göre, hayalgücünün açıklayıcı güçleri, dönemin kurmaca olmayan düzyazı yazarlarıyla sınırlanmamıştır: Yeni sözcük türetip kullanmaktan pek hoşlanan Zavarzade'nin, dönemin pek çok eleştirmeninin metakurmaca terimini tercih etmesine karşın, "transkurmaca" [transfiction] diye adlandırdığı üslupla yazanların elinde olsa da kurmaca yazarlar tarafından da sergilenir bu güçler. Dolayısıyla Zavarzade, Pynchon'un *Lot 49*'u ile Oscar Lewis'in *La Vida* (1967) adlı kurgusal olmayan romanını, edebi açıdan XIX. yüzyılın başından XX. yüzyılın ortasına kadar süren "bütünselleştirici roman"dan dönemin "supramodernist" anlatılarına kayış olarak tanımladığı epistemik değişime yanıt veren yazının örnekleri olarak yan yana sayar:

> *Middlemarch* ve *To the Lighthouse* arasındaki fark, temelde romanın kahramanın psikolojik tahlil miktarı ve olay kurgusunun yavaşlaması yönlerinden nicel değişimler meselesidir: Her iki roman da hâlâ bütünselleştirici romanın anlatısal çerçevesinde işler. Ancak genel anlatısal ilgileri, George Eliot ve Virginia Woolf'un romanlarındakilerle görece olarak benzer olan tanınmış supra-anlatılar olan *The Crying of Lot 49* ya da *La Vida*, geleneksel romanlara yaklaşırken kullanılan kıstaslarla anlaşılamaz türden bütünüyle yeni anlatılardır. Pynchon ve Lewis'in kitaplarındaki anlatısal kurgulama, teknolojinin oluşturduğu bir gerçekliğin ve edebi geleneğin kendisini yeniden yönlendirmesinin bir işlevidir.[10]

Burada edebi değişime getirilen tipik romantik (ama aynı zamanda da tuhaf bir biçimde materyalist) bir açıklamayla karşılaşırız: Pynchon ve Lewis, dünya nasıl olduğu gibiyse, yazdıkları biçimde yazarlar. Romantik olsa da (daha önce de gördüğümüz gibi) bu, aynı zamanda tipik postmodern bir izahtır. Var olduğu aşikâr olduğuna göre edebi değişim diye bir şey olmadığını söylemiyoruz; ancak

9. a.g.y., s. 117.
10. a.g.y., s. 35-6.

edebi değişimlerin illa epistemik kaymaların sonuçları olduğu anlamına gelmez söylediğimiz. Örneğin Amerikalı bilim felsefecisi Thomas Kuhn'un[11] fikirlerini izleyerek, farklı edebiyat kuramlarını ya da düşüncelerini "paradigmalar" olarak düşünebiliriz. Öyle ki her ne sebepten olursa olsun herhangi bir zamanda bir paradigma bir diğerine yol açabilir. Ancak paradigmatik kaymalar ya da bir kültürün, edebiyatın ne anlama geldiğine dair anlayışındaki bir değişiklik (diyelim klasisizmden Romantizme kayma), zamanın edebiyat çevrelerinin, epistemik yaşamdünyasında oluşan gerçek ya da algılanan değişimlere bir "yanıtı" olarak görülmezdi. Edebiyat çevreleri (yinelendiğini gördüğümüz gibi) sıklıkla kendilerine bu değişiklikleri bu biçimde *açıklıyor* olabilir, ancak bu tamamen başka bir konudur. Önemli olan nokta, bu tür açıklamaların meselenin özünü gözden kaçırabilmesidir: Bir anlamda, değişimin doğal olarak ortaya çıktığı, dolayısıyla da kaotik olduğu noktasıdır bu. Birisinin aklına bir fikir geldiğinde ve (uzman olan ve bu fikirden hareket edebilecek konumda olan) yeterince insan bu fikrin iyi olduğunu düşündüğünde, rastlantısal olan ve pek çok değişik nedenle oluşan değişim gerçekleşir. Öyleyse Romantizm, kent yaşamı gerçekten ruhsuzlaştırıcı olduğu, hayalgücünü yok ettiği ve bu nedenle, bazı soylu ruhlar, şiir yoluyla insan ruhunu yeniden canlandırmaya kendilerini vakfetmeye karar verdikleri için başlamış değil de, şair olmak isteyen yeterli sayıda insan, kent yaşamının insan ruhunu yok ettiğini düşünmenin iyi bir fikir olduğu ve bu konuda şiir yazmanın iyi bir şey olacağını düşündüğü için başlamış olabilir. Bu modele göre, 1960'ların pek çok Amerikan romanının (örneğin, Barth'ın *The Sot-Weed Factor* (1960) ve Pynchon'ın *V.* (1963) adlı romanları) sözü boşuna uzatmaları ve zamanın edebi biçemlerinin genel heterojenliği; romanların aşırı derecede uzun ve laf kalabalığı yapan şeyler olması ve edebiyatın kurgusal olmayan yazın da dahil pek çok şey anlamına gelmesi gerektiği gibi "iyi" fikirlerin benimsenmesiyle açıklanabilir.

Ancak karşı karşıya kalmayı sürdürdüğümüz bir sorun, bunların tek seçenek olarak sunulmalarıdır. Edebi değişiklik ya sosyo-tarih-

11. Bkz. özellikle Kuhn, *Structure of Scientific Revolutions.* [*Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev.: Nilüfer Kuyaş, Alan Yay., 2000]

sel değişimin bir sonucudur ya da edebiyat sisteminin (ya da dil-oyununun) içindeki bir değişimin etkisidir. Lyotard'ın postmodernizm izahı, ikinci görüşü destekler gibi görünür; (ona göre) postmodern edebiyat ya da sanat nosyonunun kendisi belirli bir tarihsel ana (şimdiki zaman) aittir. Ancak yine bu nedenle de "postmodern" metinselliğe getirdiği açıklama, postmodern tarihsel şimdinin doğasına dair (bu doğa, gelecekteki geçmiş zaman açısından tanımlansa bile) düşündüklerinden ayrılamaz olarak görülmelidir. Diğer bir deyişle, Lyotard'ın edebi değişim izahı, bu değişimin edebi sistem içindeki değişimin bir etkisi *olduğu*, ancak bununla birlikte bu etkinin de zamansal ve olumsal olduğu şeklinde görülecektir. Öyleyse edebiyatın yalnızca bir dil-oyunu olduğu fikri de –bu fikrin "tarihdışı" olduğu fikrini de içererek– aslında tarihseldir. Öyleyse sistemik değişimin içsel bir etkisi olarak edebi değişim nosyonu bile herhangi bir dil-oyunundaki değişimin güdüsü olarak bir dışsal alan modeline dayanır.

Şeyler elbette değişir. Ancak açıkça görünüyor ki değişik değişimlere atfedilen değerlerin kendileri değerden bağımsız değillerdir. Hatta denilebilir ki değişimler, genel olarak değişim nosyonuna atfedilen ilave değerlere göre değişir. Dolayısıyla değişimle çalıştırılan bir sistem olarak bir edebiyat kuramı için her edebi değişim olayının kendisi bir anlamda oldukça olağan olacaktır. Ancak fikir birliği her zaman ihtilaf tarafından parçalandığından, asla "edebiyat"ın anlamlarını, dolayısıyla her an edebiyatın içinde, edebiyata doğru ya da edebiyat olarak gerçekleşen değişimlere atfedilen değerleri bütünüyle denetim altında tutacak tek bir edebi kuram ya da paradigma yoktur. Aynı bu değişimlerden kaynaklanan eylemlerin farklı olması gibi edebi değişimlerin algıları da birbirlerinden farklıdır. Böylece değişim kucaklanabilir ya da reddedilebilir; yahut da pek çok başka biçimde karşılık verilebilir değişime. "Postmodernizm"le ya da "postmodernizm" olarak meydana getirildiği söylenen değişimlere verilen bir karşılık mesela, –"bunun" ne olduğu ya da hatta *hakikaten* "olup" olmadığına ilişkin olarak ortaya atılan soruların kendisinde– bilgi, edebiyat ve kültür gibi bazı kategorilerin gevşemesiyle oluşan bazı olumlu değişiklikler olabilir. O

zaman postmodernizmin, diğer kültürel deneyim kiplerinden ayrılan gerçek bir değişime işaret etsin etmesin, bugünkü deneyimin "ötekiliği" üzerine ifadelerle şimdi her zamankinden daha yaygın olarak karşılaşmamız anlamında bunu fiilen yaptığı söylenebilir. Belirli bir noktadan sonra, belki de deneyimi ifadeden ayırmaya çalışmaya değmez. Örneğin, Kroker ve Cook, kuşkusuz ironik olarak, soluksuz bir tonla ve sanki *Empire of the Senseless* gibi bir metne bir kroki yazıyorlarmışçasına postmodern deneyimin konumlandığı yer olarak "hezeyan ve kıyametin kenarı"ndan bahsederler. "Bu kültürel göstergelerin her yerde olduğunu" söylerler ve bunlara örnek olarak, Dire Straits'in "Baudrillard'ın *simulacrum*'da kendi içine doğru infilak eden deneyimine karşı yapılan zekice bir taşlama" olan "Money for Nothing" (1985) adlı şarkısının video klibini ve Joni Mitchell'in *Dog Eat Dog* (1985) adlı albümünün kapağını gösterirler. Bu kapakta şunlar vardır:

> Postmodern kültür ve harabe olmuş toplumun bir metaforu olarak, bir araba enkazı ve çevresini sarmış bir sürü kötücül köpek arasında mahsur kalmış, zulüm gören bir kadın. Bu albüm kapağında süren çift taraflı tersine çevirme oyununu ele veren şey, *Dog Eat Dog*'ın çağrıştırdığı psikolojik duyarlığın kendini hem bir *hürmet* (bir kurban olarak kadının durumundan kaygılanan bir etik) hem de onun yaklaşmakta olan ölümün karşısında boş bir büyülenme olarak açığa vurmasıdır. *Anti-Oidipus*'ta Deleuze ve Guattari, Nietzsche'nin intihar eğilimli nihilizmin yaklaşan yazgısının biraz haz düşkünlüğü biraz can sıkıntısı karışımı ruhsal durumlarının oluşturduğu ana hatlar arasında salınan bir kültür üretmek olacağı şeklindeki kavrayışını yineleyerek, artık 1980'lerin ana duygusal eğilimlerinin *hürmet ve kinizm* olduğunu söylerler: Bu öyle yoğun bir hürmettir ki tam tersine dönebilir; 1980'lerin stilinin medya trendinin hızlı pistinin dışına düşenlerin yazgısının doğurduğu *ressentiment* [iktidarsız hınç,-ç.n.] tarafından ateşlenen kinik bir ilgidir bu.[12]

Esrik tonuna karşın bu pasajla yukarıda Hassan'ın çeyrek yüzyıl

12. Kroker ve Cook, *Postmodern Scene*, s. 12-13. *Ressentiment* terimi Nietzsche'cidir ve kişinin kendisi hakkında daha iyi düşünebilmek için diğerlerini olumsuz değerlendirmesini zorunlu kılan bir tür ahlâki hastalığa gönderme yapar; bkz. Tapper, "*Ressentiment and Power.*"

kadar önce basılan *Radical Innocence*'ından alıntılanan bölüm arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Kroker ve Cook'un postmodern "hezeyan ve kıyamet" ruhsal durumu diye bahsettikleri şey, Hassan'ın 1961'de, "dünyamızın sonu önceden bildirilmeden gele[bilir]" denen bir zamanda öne sürdüğü "bizim telaşlı ve hızlanmış varoluş biçimimiz[e]" tekabül eder. Üstelik Kroker ve Cook'un mikrometinlere (yani müzik klibi ve albüm kapağı) yüklediği kültürel anlam, Hassan'ın "hayatlarımızın ancak ani uyanış ya da birbirinden yalıtılmış kriz anlarında şekillenebileceği" şeklindeki iddiasının neredeyse bir kehanet olarak görünmesine yol açar. O zaman bu pasajlar arasındaki farklılıklar, ortak bir arka planda ortaya çıkar. Bununla birlikte, bu farklılıklar daha az dikkat çekici değildir. Hassan'ın sessiz melankolik tonu, Kroker ve Cook'un esrimesiyle belirgin bir karşıtlık içindedir. Hassan'ın XX. yüzyılın ilk yarısındaki yazar ve eleştirmenlerin standart başvuru kitabı olan İskoç antropolog Sir James Frazer'ın 1890 ile 1915 yılları arasında basılmış, insanlığın "simgesel"den "bilimsel" düşünceye gelişimini anlatan on iki ciltlik büyük çaplı ansiklopedik anlatısı *The Golden Bough*'a [Altın Dal] yaptığı anıştırmasına kıyasla, Kroker ve Cook'un Fransız felsefeci Gilles Deleuze ve klinik psikanalist Félix Guattari'nin Fransızca'da 1972'de, İngilizce'de beş yıl sonra basılan ve Batı kültürü tarihinde arzunun politik rolünü anlatırken hem cömert hem de esrik olan ve bugün postmodern akademisyenlerin standart başvuru kitabı olan *Anti-Oidipus*'u alıntıladığı düşünülünce aralarındaki bu ayrım gayet uygun görünüyor.[13] *The Golden Bough* ve *Anti-Oidipus*'a yapılan göndermeler arasındaki fark, sadece Frazer'ın kitabı daha önceki bir neslin kültürel sermayesine aitken Deleuze ve Guattari'nin kitabının neredeyse geleceği günümüze getiriyor görünmesinde değildir. Bu fark sadece Frazer tarafından kültürün, epistemolojik evrimin önemine dayanarak sunulduğu edebi antropolojik açıklaması ile Deleuze ve Guattari'nin dinamik arzu-

13. En azından Fransa'da *Anti-Oidipus*'un popülaritesi akademik okuyucu kitlesi ile sınırlı değildi ve bu nedenle etkisi Frazer'ın yazarın daha sonra 1922 yılında kısaltılmış bir versiyonunu yazdığı *The Golden Bough* adlı kitabınınkiyle karşılaştırılabilir. Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarını ve Nietzsche'nin çalışmaları üzerindeki etkisini 10-12. Bölümlerde ele alıyorum.

nun önemine dayanarak verdikleri psiko-felsefi açıklama arasındaki disiplin farkından da kaynaklanmaz. Hassan ile Kroker ve Cook'un pasajlarında, bunların şimdiki zamanı nakledişlerindeki farklı *ruh hallerinde*, onları ayıran bir şey vardır: Her ikisine de yoğunluk damgasını vurmuşken Hassan'daki ruh hali düşünceli, Kroker ve Cook'daki ise kendinden geçme şeklindedir. Dolayısıyla, Hassan için şimdiki zaman, "telaşlı" günümüz kültürünün "dikkat dağıtıcı etkisi"nin üstünü örttüğü tarihdışı hakikatlerin göstergeleri açısından *içine bakılacak* bir şeydir. O zaman Hassan için kültür, XIX. yüzyıl İngiliz kültürel eleştirmeni Matthew Arnold'un ünlü sözleriyle "düşünülmüş ve söylenmiş olanların en iyisi"dir:[14] Arnoldcu kültürel değerler kavramının sadece belirli bir zamana ait olmadığını görmesi için insanın sadece bugünkü edebi eserlere uzun uzun ve derinlemesine bakması gerekir. Öyleyse yeniyle ilgilendiği için Hassan bir itibar hak ederken, böyle yapmaktaki amacı, edebi hakikatleri değerlendirme noktasında hiçbir şeyin değişmediğini –en azından romantikler, edebiyatı kendisine yöneltilmiş sunulamaz bir soru olarak tanımladıktan sonra hiçbir şeyin değişmediğini– göstermektir. 1960'ların yeni Amerikalı yazarları da edebiyatı yeniden heyecan verici ve meydan okuyucu kılmak için kuralları yeniden icat ederken yaptıkları, romantiklerin bu sorusunu yöneltmenin ta kendisiydi. Kısacası Hassan'a göre insan, edebiyatın "deneysel" işlevinin her zaman "deneyselci" amacına hizmet ettiğini bilerek geçmişin erdemlerini bulmak için şimdiki zamana bakmalıdır. Halbuki Kroker ve Cook için şimdiki zaman sadece *bakılmak* içindir: Belki insan medya imgelerine "boş bir büyülenme" ile politik anlamda doğru "kurbanlar"ın imgelerine duygusal bir "hürmet"le göz atabilir, ancak bunun dışında "medya dünyasına," hatta ölüm imgelerine bile soğukkanlı bir şekilde, umursamazca dik dik bakar. Melankoliye kapılacak bir şey yoktur ortada; tersine insan esrikleşir bundan.

Gelgelelim, Kroker ve Cook'un *The Postmodern Scene* [Post-

14. Bu duyarlık, *Culture ve Anarchy*'de biçimlenmiştir; Arnold bu kitapta kültürü "dönemin *en iyi* bilgi ve düşüncesi ve dolayısıyla da tatlılık ve ışığın gerçek kaynağı" olarak tanımlar.

modern Sahne] adlı kitaplarından on yıl önce, takriben 1975 yılında. Hassan, yeni Amerikan edebiyatı tarafından 1960'larda yıkılan tüm eski kuralların ve artık tercüme yoluyla dünyanın İngilizce konuşulan ülkelerine de giren tüm o yeni Fransız kuramının bir sonucu olarak "postmodern" Amerika'da da hissedilebilen ruh halinin yeni özelliğini algılamaktan ötürü gayet esrikti. Hassan'ın tepkisi şuydu: *Hadi delirelim!* O zaman *Paracriticisms* [Öte-eleştiriler] adlı kitabında, kurmaca yazarları için kabul edilebilir olmuş, ancak eleştirmenlerin yapmasına asla müsaade edilmemiş, tipografi ve dizgi denemeleri gibi şeyler yapmaya karar verdi. Zaten herkes esrimeyle sarhoşken, bir "eleştirmen"i, kendi eserinin ifadesindeki ve ifadesi olarak tüm "yaratıcılık" ruhsatını almaktan ne alıkoyabilirdi? Eğer "yaratıcı" metinler standart bir formatta sunulmak zorunda değilse, neden "eleştiri" de yaratıcı olmasındı ki?

1963 civarında basılmış birtakım makaleleri de içeren kitaba, Hassan'ın "öte-eleştirel" stratejilerinin tüm çeşitlerini sergileyen bölümler de dahil edilmişti. Bununla birlikte, kendi namına bir nesne olan kitap, görünüş olarak edebi eleştirinin alışılmış görünüşünden baştan aşağı farklıydı. Başlığın işaret ettiği gibi *Paracriticisms*, edebiyat eleştirisi gibi görünmediğinden standart eleştirel hamleler açısından anlaşılamaz. Yine de bu hamleler de bildiktir. 2. ve 3. Bölümlerde gördüğümüz gibi romantik şiir, edebi mutlağın performativitesini vurguladığı ve bu yüzden şiirsel üretimin uzlaşımlarından ayrıldığından (ya da en azından bir kendini anlayış idealine göre böyle yaptığı söylenebileceğinden) hiç şiir gibi anlaşılamaz –ideal olarak en azından yıktığını iddia ettiği şu kurallar ve standartların bakış açısından yargılanamaz. "Şiir" ve romantik "*auto-poiesis*" arasında (yine ideal olarak) bir *differend* vardır. Şimdi Hassan, romantik bir şair değilse de, onun da "eleştiriden" "öte-eleştiriye" ilerleyerek yine de "edebiyat"tan "edebiyat kuramı"na doğru yapılan romantik hamleyi yinelediği görünür. Hassan şöyle der: "Konu hudutlardır, eleştirinin hudutları."[15] Dolayısıyla, başlıktaki ("yanında" yahut "ötesinde" anlamına gelen) "*para-*" [öte] öneki, edebiyat sorununun yanında ve sabit bir yöntem ve maksatlar kümesi olarak

15. Hassan, *Paracriticisms*, s. 3.

"kendisi" meselesinin ötesinde, eleştiriyi bir sorun –eğer sistem olarak adlandırılabilirse, krizdeki bir sistem– olmaya götüren bir eleştirel yaklaşıma işaret eder. Kısaca, "öte-eleştirel," edebi ile eleştirel eşiğindedir.

Bir önceki bölümdeki *S/Z* değinisi açısından, Hassan'ın *Paracriticisms*'i, "okurluk" bir eleştiri metni üretmektense "yazarlık" bir metni icra etme girişimi olarak görülebilir. Hassan'ın kendisi bu iki terime yabancı görünüyor ve bu, kendisinin sıklıkla orijinal Fransız yayınlardan alıntı yaptığı ve Barthes'ın hem *S/Z* hem "From Work to Text" [Eserden Metne] makalesinin *Paracriticisms*'in 1975'te çıkmasından oldukça uzun bir zaman önce yayımlandığı göz önünde bulundurulursa oldukça tuhaf bir durum. Böyleyken bile, Hassan'ın öte-eleştiri projesi yazarlık bir metin örneği olarak tanımlanabilir. Bunu söylemenin bir diğer yolu, "öte-eleştiri"nin, eleştirinin "yorumlama" rolü ve edebiyatın "buluş yapma" işlevi arasındaki geleneksel ayrımı yerinden edip heterojenlik ve karşılıklı dayanışmayla nitelenen bir ilişkiler alanına koymaya teşebbüs ettiğini söylemek olurdu. Dolayısıyla, öte-eleştiri bilinç eşiğinin alanında ve bu alan olarak ortaya çıkar; böyle bir alanda her şey başka herhangi bir şeye yol açtığından, hudutlar, üzerinde oynanmak içindir. Buradaki ruh hali eksiksiz bir esrimedir ve kural (eğer sapkınlık değilse) ele avuca sığmaz olmaktır: Uzlaşımsal bir paragraf, şiir formatındaki bir baskı blokuna ya da daire biçiminde düzenlenmiş ya da sütunlara ayrılmış ya da bir not biçiminde toplanmış sözcüklere dönüşebilir. Her sayfa, koyu ve italik puntolar, çeşitli noktalama işaretleri ve beyaz üzerinde siyahın değişik biçimlerinden oluşan kendine has heterojen bir karışımla kendine has bir görünüş edinir. Ve elbette teknolojik bir anlamda ustalıklı olan bu "yazı" gösterisi, iletişim olarak "yazı"nın icrasına yol açar: "Biçemsel" heterojenlik gösterisi, "tematik" heterojenlik gösterisini hem dışavurur hem de içine katar. Bu nedenle, öte-eleştirinin özreflektivitesi, "buluş"un "yorum"la ilişkisini, dışarıda bırakıcı yerine üretici biçimde farklı görme ve yerine getirmenin bir sonucudur. O zaman öte-eleştirel olarak, Hassan'ın metni, tipografi değiştirdiği sıklıkla tür değiştirir. Üslubu tek bir "ses"in otoritesini tanımlayan geleneksel deneme-

den çoksesli bir görüşler dizisini, eleştirel ve kültürel nesnelerle ilişkili söz-edimleri ve özne konumlarını, etik sorunları ve spekülatif sorunları vurgulayarak bilinçli biçimde eleştirel yetke yanılsamasının altını oyan daha açıkça deneysel yazı üsluplarına uzanır; öte-eleştirel değirmen her şeyi öğütebilir. Hiçbir şey öte-eleştirel temel şartlardan kaçamaz, çünkü hiçbir tarihsel ya da çağdaş edebiyat, felsefe, popüler kültür vb metni yoktur ki, hayranlıkla, parodi olarak ya da bunun gibi bir biçimde alıntılanamasın ya da şöyle veya böyle kullanılamasın. Eleştirinin ("eleştirmen" sözcüğünün anlamı, "ayırmak" sözcüğünün anlamına çok yakındır) değerlendirici (ya da okurluk) işleviyle karşılaştırılınca öte-eleştirinin işlevi *çağrışımsal*dır (ya da yazarlıktır). Burada öte-eleştiri, değerlendirme yöntemlerinin üzerinde gerçekleştiği gerekli harici standartlar zeminiyle karşılaştırılınca, çağrışım kurallarının kendini meşrulaştırıcı olduğu dereceye kadar romantik edebiyatın yaratıcı işlevini andırır. Öte-eleştirinin disiplinlerarası çağrışımsallığı (ya da metinlerin "kendiliğinden dışarı akması" mantığı olarak adlandırılabilecek şey) onu, diğer eleştirel söylemleri sollayabilecek (ya da oyundışı bırakacak) bir başsöylem konumuna yerleştirir. Edebi/eleştirelin bilinç eşiği alanında durduğundan öte-eleştiri her zaman eleştirinin önündedir, çünkü eleştiri her zaman onun içinde kapsanır. Demek istediğimiz, her türlü eleştirel hamle her zaman öte-eleştiri tarafından kendi çıkarları için kullanılabilir (ve bu nedenle de her zaman zaten önceden davranabilir) olduğundan, eleştirel olan da öte-eleştirinin içinde bulunur. Bu anlamda öte-eleştiri, Lyotard'ın postmodernin gelecekteki geçmiş zamanı diye adlandırdığı şeyin bir örneği olarak görülebilir.

Evet, Barthes ve Hassan'ın 1970'lerde edebiyat eleştirisi üretiminde ana hatlar olarak addedilecek daha çok kural – ve dolayısıyla daha geniş yelpazedeki yazı biçimlerinin edebiyat eleştirisi sayılması – için bir alan açmazı kuşkusuz iyi bir şeydi; ancak bu açılım onlar ve diğerlerinin tahmin ettiği gibi o kadar da köktenci olmayabilir. Kurmacayla kurmaca olmayan arasındaki her türlü ayrımın sorunsal olduğunu bildirmek bir şeydir; buradan hareketle bunları ayıran *hiçbir* (yerel, geçici, bağlamsal) ayrım olmadığı sonucunu

çıkarmaksa başka şey. Ancak daha önce de gördüğümüz gibi Hassan'ın öte-eleştiri projesi, kurmacayı kurmaca olmayandan ayıran sınırların en uç noktalara dayandığı bir zamanda, edebiyat ve eleştiri arasındaki farklılıkları sorguladı. Böyle yapmaktaki gerekçesi, bir soru olarak, romantik edebiyat kuramının oluşturduğu daha geniş bir bağlama yerleştirilmelidir. Çünkü ancak bu bağlam temelinde 1960'larda ortaya çıkan edebi yenilikler, eleştiri alanına da geçebilmişti. Elbette bu geçiş sonucunda durumlar değişmiştir ve bu değişiklik asla basitçe eleştirinin edebiyata dönüşmesi gibi bir durum değildir; daha önce hem düşünülen hem de izin verilenden çok daha çoğulcu ve üretken olarak görülmeye başlanan bu terimler arasındaki karşılıklı ilişkilerin oluşturduğu daha karmaşık bir durumdur bu. Dolayısıyla bölücü "edebiyat" ve "eleştiri" terimlerinin yerini yavaş yavaş, daha önce edebi/eleştirel ayrımının ya bir tarafına ya da diğerine ait olarak görünen eserlere uygulanabilir olan, daha genel "metin" ve "yazı" gibi terimler almıştır. O zaman ironik bir biçimde belirli bir heterojenlik adına belirli bir homojenlik, eleştirinin ödevini tahlilden taklide kaydırmayla sonuçlanmıştır. Diğer bir deyişle, her şey heterojen olduğunda artık hiçbir şey heterojen değildir. Böylece (birazdan göreceğimiz gibi, Derrida'nın oldukça farklı genel bir yazı fikri üzerinden değil de) edebi mutlak kavramına dayanılarak, bir tür genel anlamda yazının oluşturulması, eleştirinin edebiyat gibi "sunulamaz" olma olanağını meşrulaştırmıştır. Bunun ışığında, *Paracriticisms*'in sonunda Hassan'ın tercihi olan "değişim modeli"ni, Amerikalı psiko-kültürel kuramcı Norman O. Brown'un *Love's Body* (1966) [Aşkın Gövdesi] adlı kitabının son sayfasından bir alıntı yaparak örneklemeyi seçmiş olması pek de şaşırtıcı olmaz: "Her şey yalnızca metafordur, yalnızca şiir vardır." Brown'un kitabı, aralara kısa anlatısal bağlantılar ve yorumlar serpiştirilmiş olan neredeyse bütünüyle bir alıntılar pastişi, yani bilinçli bir biçimde diğer metinlerden yapılmış bir metindir. "Düzensizleştirici" ilkesi, bağlama yerine çağrışıma dayanır; bilinçdışının davranışları ve Freud'un bilinçdışını keşfinin özgürleştirici etkilerini takip eder: "Özgürlük. Gerçeklik ilkesinden azat eden büyük kurtarıcı Freud. Serbest konuşma; serbest çağrışımlar,

rastgele düşünceler; kendiliğinden hareketler."[16] Hassan'ın böylesi serbest yüzer gezerliğe ve geniş çaplı çağrışımsal düzensizliğe yanıtı esriktir:

> Brown, Benliğin yitimini, Gerçeklik İlkesinin feshini, Bedenin Dirilişini, Hiçliğin bilgisini talep eder. Tarih, felsefe, antropoloji, psikanaliz onun şiirine metaforlar sunar. Açıkça söyleyelim, onun yazılarında insanlığın tüm kutsal ve dünyevi düşünceleri simyasal bir biçimde ruhu yeniden yaratmak için elbirliği eder [...].[17]

Burada "Hiçliğin bilgisi" üzerinde, değişim arzusunun köktenci bir sonucu gibi durulması elbette çok önemlidir; bu, postmodernizm içindeki ve postmodernizm olarak her zaman tamamlanmamış olan bir Romantizmin devamına ilişkin yeni bir kanıt sunar. Zaten asla pozitif ve düzanlamda sunulup, bilimsel olarak tanımlanamayacak bir bilgi ise böyle bir "bilgi" ne olabilir ki? Bu nedenle, insanın "bilimsel"den başka araçlarla, diyelim ki Lyotard'ın deyimlemenin süregiden heterojenliğine ya da Brown'un bu küçük alıntıyı diğeri ile çağrıştırmanın süregiden heterojenliğine gösterdiği dikkatle, hiçliğin bir bilgisini, yani en yüksek Bilgiyi amaçlaması gerekir. Kısacası bir tarih, felsefe, antropoloji, psikanaliz vb. metninin diğerine (ya da bir puntodan diğerine) "kendiliğinden dışarı akışı"na teslim olarak, sunulamazlığın sunulamaz hakikati, hiçbir zaman bilinmeden gösterilebilir. Bu Lyotard'ın "adalet"inin bir biçimidir: Gelişigüzel farklılığın, dokunulamaz bir kıyaslanamazlık olarak kabulü: köktenci biçimde eleştirel olmayan bir kabul. Diğer bir deyişle, hiçbir şeye dokunma. Böyle bir ilkeyle o zaman "serbest konuşma"nın "rastgele düşünceler"le ilişkilendirilmesi doğrulanır, çünkü çağrışımlar "şimyasal" (ya da bilinçdışı) bir biçimde sanki büyü yoluyla belirir. Ve tıpkı simyayı kimya yasalarına göre açıklamaya kalkıp gizemini bozmaması gerektiği gibi, mantık yoluyla ya da eleştirel okumayla *Paracriticisms* ya da *Love's Body*'nin çağrışımsal düzensizliğinin gizemini bozmaya da yeltenmemelidir insan. O zaman tıpkı liberal hümanist kuramın, edebiyata ilişkin hakikatin sessizce

16. Brown, *Love's Body*, s. 243.
17. Hassan, *Paracriticisms*, s. 174.

"takdir" edilmesini istemesi gibi romantik postmodern kuram da hakikatin sunulamazlığının edebi mutlak olarak düşlenmesi arzusunu özgür bırakmak adına belli bir hesaplama ve ölçme istencinin (bilme istencinin) askıya alınmasını ister. Dolayısıyla Hassan'ın, Norman O. Brown'un eserinde İngiliz Romantizminin en güçlü seslerinden birinin yeni bir vurgusunu bulması bir rastlantı değildir: "Bir anlamda Brown, Blake'in yüzyılımızdaki başlıca temsilcisidir –ve belki de Calvin'in de!"[18] Eleştirel uygulama modeli her şeye yer açmak şeklinde olan bir kitapta, Brown'un sonunda kolayca bir diğer (son derece kendine özgü olsa da) Farklı Ses olarak açıklanabilir olmasını yalnızca ironik bulmak, kuşkusuz kaba bir yaklaşım olurdu. Zira bir öte-eleştirel proje asla bir çözümle, bu ironi gibi müphem ve açık uçlu bir sonuç bile olsa, sonlanamayacağından, (Protestan teolog John Calvin'i dışarıda bırakırsak) bu yaklaşım, Brown ve Blake arasındaki çağrışıma ilişkin bu mikroanlatıyı, ölçülebilir anlam peşindeki bir dışsal eleştirel istemin kuralları tarafından yakalanmaktan kurtarmaktan daha fazla bir şey olmalıdır.

Ancak böyle bir hamlenin sorunu, "ölçülebilir anlam peşindeki [...] eleştirel talep" ifadesini "daha fazla bir şey olmalı" ifadesinin karşısına koymasıdır. Heterojenliği, bir aşırılık formunda ("daha fazla bir şey olmalı") ayrıcalıklı kılarken, homojenlik, karşı çıktığı ifadeye atfedilmektedir. Bir kez daha söylersek: Sunulamazlığın sunulamazlığını sunmak adına sunulabilir bir şey sunulmaktadır ya da diğer bir deyişle homojen (sunulabilir) "eleştiri"ye heterojen (sunulamaz) "öte-eleştiri" tarafından karşı çıkılmakta, reddedilmektedir. Bu, farklılığın karşıtlığın yalnızca bir tarafında ortaya çıktığını söylemektedir; öyle ki onaylanan heterojenlik aslında oldukça sınırlıdır. O kadar sınırlıdır ki homo-heterojenlik olarak tanımlanabilir. Böyle tanımlanabilir, çünkü postmodernizmin onayladığı heterojenliğin çeşitli biçimlerinin tümü, metinsel üretim ve analizin bütünüyle homojen biçimlerinin öncel (hayal edilen) varoluşuna aynı biçimde bağımlıdır. Dolayısıyla postmodern farklılık kuramı aslında bir mono-farklılık ya da homo-heterojenlik kuramıdır. Üstelik böylesi bütünüyle homojen biçimlerin *olmadığı* –daha

18. a.g.y., s. 175.

önce de olmadığı ya da olmuş olamayacağı– ortaya çıkarsa postmodernizmin hali nice olurdu?

Bu pek de Derrida'nın 1966 yılında ABD'de Johns Hopkins Üniversitesi'nde Beşeri Bilimler üzerine gerçekleştirilen bir konferansta sunduğu bildirisinde ele aldığı mesele değildir. "Beşeri Bilimler Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun" adını taşıyan bu bildiride, Derrida'nın şu soruyu ele aldığı söylenebilir: Eğer "yapı" diye bir şey yoksa ne olur? Bu durumda yapısalcılığın durumu ne olur? Daha önce de gördüğümüz gibi yapısalcı düşünce, postmodern edebiyat kuramının önemli bir öğesidir. Mesela göstergeye gömülmüş farklılık fikrinin kendisi ya da bir dilin dilbilgisine tekabül eden kural kümelerinden çıkan belirli anlam ve değerlerle kodlanmış metinler, postmodern simülasyon ve heterojenlik kuramlarından ayrılamaz. Postmodernizmin romantik bir biçimde, kendine gönderme yapan gösterge ve yazarlık ya da çoğul metnin köktenci farklılığını onayladığı doğru olabilir; ancak böyle yaparken bile postmodernizm, böyle köktenci "yenilikçi" (gayri)görünüş biçimleri ve onların "modası geçmiş" karşıtları arasındaki bir karşıtlığa yönelen yapısalcı mantığa bağlı kalmaktadır. Öyleyse Derrida yapı nosyonunun ta kendisini sorgulayarak bir anlamda (romantik bir kuram olarak) postmodernizmin üzerinde yükseldiği zeminin kendisini dinamitliyordu; ki bu zemin mutlak farklılık ve mutlak gayri-farklılık arasındaki farklılık olmayı sürdürür. Diğer bir deyişle, bir mutlak farklılık (ya da edebi mutlak) kuramı olarak postmodernizm, karşıt olduğu her şeye mutlak gayri farklılığı atfetmeye bel bağlar. Lyotard performatif ifadelerin heterojenliğine ayrıcalık vererek pozitif ifadelerin mutlak surette tekil, düzanlamlı ve kurallı olmasına dayanır. Benzer biçimde, Barthes'in yazarlık metinlerin sunulamazlık kuramı da okurluk metinlerin sunulabilirliğine dayanır. Şimdi eğer eser, okurluk metin, Cogito ve eleştiri gibi bütünselleştirici olumsuzlama terimlerinin postmodernizmin metinsel üretimin gayri temsili düzenlerine atfettiği türdeki "oyun"un etkilerine daha az açık olduğu gösterilebilseydi, postmodernizmi akıl yürütme istenci karşıtlığına dayanan romantik hayal etme istencinin onayının yeniden keşfinden başka bir şey olarak görmek güç olurdu.

Her zaman "farklı" olan şeyi selamlamada sorulması gereken bir soru vardır: Neden farklı? Postmodernizmin asla sormadığı soru da budur, çünkü postmodernizm, "köktenci" fikir ve uygulamaların romantik gücünün genellikle avangard bildiriminde her zaman zaten yalnız "genelgeçer" fikir ve uygulamaların nasıl göründüğünün yanı sıra bu fikir ve uygulamaların baskıcı, totaliter ya da sadece "güvenli" olduğunu ve akıl, bilim, iktidar ve liberal birey gibi yaşamı olumlayıcı olmayan çıkarların hizmetinde olduğunu bildiğini varsayar.

Ancak Derrida'nın yapı kavramını sorgulayışının postmodernizmi tehdit altına aldığını söyledikten sonra, şu büyük ironiyi de belirtmek gerek: Derrida'nın "Yapı, Gösterge ve Oyun" bildirisi, genellikle postmodern edebiyat kuramının gelişimindeki temel taşlardan biri olarak alıntılanmıştır. Üstelik Derrida'nın çalışmaları genellikle postmodernizmin ana kollarından biri ya da postmodernizmle iç içe geçmiş olarak değerlendirilmekte, aynı biçimde "postyapısalcılık" ve "postmodernizm" de birçok yerde eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Derrida'nın fikirlerinin, kesinlikle postmodernist olan Lyotard gibi bir düşünürünkülerle birbirine karışmasının en berbat örneği, Alman toplumsal eleştirmen Jürgen Habermas'ın, postmodern kuramın ilkesiz görececiliği olarak gördüğü duruma karşı sergilediği ilkeli tutumda görülür.[19] Habermas, Derrida'yı Lyotard'a benzetirken açıkça hatalıdır (ancak bu postmodernizme getirdiği eleştiride de "hatalı" olduğu anlamına gelmez); bu konuyu 12. Bölüm'de daha derinlemesine ele alacağım. Ancak Christopher Norris gibi Derrida'nın eserlerine getirdiği eleştirel yorumlarda çok dikkatli olan birisi dahi, Derrida'yı "post" tartışmalarının özellikle dışında tutmaya titizlik gösterirken, yine de düzenli olarak postyapısalcılık ve postmodernizmden birbirinin yerine geçebilecek terimlermiş gibi bahsetmektedir. Derrida'nın çalışmalarının Habermas'ın olduğundan çok daha iyi bir okuru olan Norris'e göre de (Derrida'nın adıyla sıkı bir biçimde bağlantılandırılan) postyapısalcılık, postmodernizmden pek de ayırt edilemez bir şeydir. Şimdi bu noktada kendisine katılmamakla birlikte, Norris'in

19. Bkz. özellikle Habermas, *Philosophical Discourse*.

"post"un bu iki değişkesini bir temanın çeşitlemeleri olarak görmekteki gerekçelerini anlaşılabilir buluyorum. İlk olarak "postyapısalcılık" ve "postmodernizm" –öğrencilerce, medya tarafından, konferanslarda, dergi, kitap ve diğer araçlarda– birbirinin yerine geçer biçimde kullanılır biçimde *dolaşımdadır*. Öyleyse bu terimler, genellikle farklı olsa da pek çok bağlamda tek bir göndergeye sahiptir: Örneğin yergici bir yaklaşımda bu gönderge "Aydınlanma karşıtı düşünce" ya da "apolitik görececilik" olabilirken, daha olumlu bir yaklaşımda "köktenci çoğulculuk" ya da "üretken nihilizm" olabilir. Aynı biçimde, göndergenin "Aydınlanma karşıtı düşünce" olması olumlu, "köktenci çoğulculuk" olması ise yergici bir yaklaşım olarak da görülebilir. Her halükârda bunun bütünüyle biçimsel olmadığını düşünmek için gerekçeler olsa da postyapısalcılık ve postmodernizmin birbirine karışması fiilî bir durumdur ve şüphesiz Norris bu terimleri, yaklaşımları ya da tutumları kendisi kullanırken bu fiilî birbirinin içine geçme durumuna tepki vermektedir. İkinci olarak, yine de tam da bu fiilî birbirine karışma (bir anlamda tartışmalı olarak "yanlış" olsa bile) nedensiz değildir. Bunun, postyapısalcılığın postmodernizmle birbirine karışmasının –ya da karıştırılmasının– Derrida'nın bu Beşeri Bilimler konferansına sunduğu bildirideki "oyun" nosyonunun (yanlış) yorumlamalarıyla çok ilgisi vardır.

Bu bildiride Derrida, Lévi-Strausscu yapısal antropoloji projesine bir eleştiri getirir. Bildirinin dönemin ABD'sinde yapısalcılığa saygın bir kimlik sağlamayı amaçlayan bir konferansta sunulduğu düşünülürse, sadece bu çaba bile hem ilginç hem de cüretkârdır. Dolayısıyla tam da ününü onaylayacak biçimde, konferansa "Kıta Avrupası"ndan pek çok görkemli konuşmacının katılımıyla yapısalcılığın Anglo-Amerikan akademisine amaçlanan "zorla giriş" esnasında Derrida'nın konferansın sonunda sunulan bildirisi, epey büyük bir sarsıntı yarattı.[20] "Yapı, Gösterge ve Oyun" bildirisinin argümanı, yapısalcı girişimin, bir "disiplin" olarak yapabileceğini

20. Bu konferanstaki gelişmeler ve "Yapı, Gösterge ve Oyun" bildirisi için bkz. Macksey ve Donato (yay. haz.), *Structuralist Controversy*. Ancak ben burada Derrida'nın bu bildirisini *Writing and Difference* kitabındaki biçimiyle Alan Bass çevirisinden aktaracağım.

ya da bilebileceğini iddia ettiklerini de tehlikeye atan bir yanlış kavramsallaştırma ya da yanlış açılış hamlesine dayandığıdır. Bu hamle, bütünselleştirici red diye adlandırageldiğim şey olarak tanımlanabilir ve postmodernizmin sözü geçen yanlış hamleyi –ona da aslen Romantizmden geçen– yapısalcılıktan miras aldığı söylenebilir. Gerçekten de Derrida, özellikle "doğa" ve "köken" kavramları açısından Lévi-Strauss'un düşüncesiyle Rousseau'nunki arasındaki benzerliği göstermek konusunda çok titizdir.

Derrida'ya göre yapısalcı antropoloji, belirli bir doğa/kültür ikiliği kavramı türettiği kendi karşıtlıklar sisteminde son derece Rousseaucudur (ya da bizim terimlerimizle, tamamen romantiktir). Bu nedenle, Lévi-Strauss'un hatasının şu şekilde geliştiği görülebilir: İnsanoğlunun aslî bir karakteri, bir doğal varoluş durumu vardır. Dolayısıyla kültürle karşılaştığımızda biz kendimizden uzaklaştırılırız. Bu yüzden de en az uygarlaşmış kültürler, doğayla olan yakın bağlarını korurlar; bu yüzden onların (kurumsallaşmadan ya da tarihsel olmadan önceki haliyle) dillerini, mitlerini ve akrabalık sistemlerini inceleyerek en eski ve en az yozlaşmış haliyle beşeri "kurumlar"a dair bir fikir edinebiliriz. Ancak "inceleme" pek de yerinde bir sözcük değildir burada, çünkü bu sözcük akılcı araçlarla sağlanan nesnelleştirilmiş bilgiye duyulan bir tür aydınlanma inancını içerir. O zaman kendi düşünme biçimlerimizi "ilkel" halkların mitolojik sistemlerine empoze etmemek için çok dikkatli olmamız gerekir. Ya da Lyotard'ın çok daha sonra savunduğu gibi, farklı dil-oyunları arasındaki "*differend*"lara saygı göstermeliyiz. Aydınlanmanın aradığı, bilgi olduğundan ve Aydınlanma da Batı kültürünün ta kendisi, dolayısıyla da mitolojik düşünceyi anlamak için olabilecek en kötü başlangıç noktası olduğundan yapısalcı antropoloğun (ya da proto-romantik-postmodernizmin) ödevi çok açıktır: Bilgi aramama ve aklı kullanmama. Böylece mitolojik düşüncenin bir "deneyimi"ni edinme çabasında olan Lévi-Strauss, "*brikolaj*" [Fransızca sözlük anlamı ufak tefek, üstün körü iş,-ç.n.] diye adlandırdığı şeyin kullanımının üzerinde özellikle durur. Brikolajdan kastettiği, kural yüklü (ve kural yönetimli) mantıklı ve analitik düşünme alışkanlıklarımızın dışına çıkmayı zorlamak adına, anlamlı

yapılar (örneğin, *mytheme*ler) biçiminde önüne gelen her şeyin *ad hoc* [o örneğe mahsus,-ç.n.] ya da zaptedilemez toplamıdır. Diğer bir deyişle, buradaki fikir, mitolojinin kendisinin de kural koyucu (bir öte-eleştirel uygulama usulü ya da bütünselleştirici olmayan bir yazarlık biçimi) olduğu ve ancak kendi koşulları içinde anlaşılabileceğidir. Dolayısıyla yapısalcı antropolog "mitolojik" olarak düşünmeyi ve yazmayı öğrenmelidir, hatta yapısalcı antropolojinin projesi, kural koyucu, akıl karşıtı mitolojik ya da ilkel düşüncenin *taklidi* olarak tanımlanabilir. Yapısalcı antropoloğun, yani *bricoleur*'ün, (küçük anlatılar ya da *mytheme*'lerin heterojen bir birleşimi olarak adlandırılabilecek bir biçimde) bir yoruma ulaşması *yaratıcı* olmasını gerektirir.

Gelgelelim, Derrida'nın da işaret ettiği gibi, yaratılan aslında "zaptedilemez" olan brikolaj fikrinin ta kendisidir. Lévi-Strauss'a göre brikolaj, "mühendis" diye adlandırdığı birinin düşüncesini saptayan tamamen kural bağımlı ilkeler olarak düşlemlediği şeye karşıt tanımlanır. Bu figürü karikatürize eder: Bu betimlemeye göre mühendis, tüm bilginin makinelerin bilgisinden geldiğine inanan birisidir; dolayısıyla ona göre her şey, bilinebilen ve doğru bulgular üretmek için sadece doğru biçimde uygulanmaları gereken sıkı evrensel kurallara göre çalışır. Lyotard'ın (kendisi bu mühendis tasavvurundan türeyen) bilim adamı gibi, Lévi-Strauss'un mühendisi de çok uygun bir biçimde hiçbir hayalgücü belirtisi göstermeyen, tamamen beceriksiz, ancak ve ancak önceden kararlaştırılmış metaanlatılar aracılığıyla düşünebilen ve Aklın "saflığı"nı bütünselleştirici kabulünde alımakça aldatılabilen biridir. Kısacası, mühendis de bilim adamı gibi her şeyin saat gibi işlediğini düşünen bir tür akılcı avanaktır. Öyleyse böyle düşünme, bir soruna yönelik her türlü kuramsal yaklaşımı simgelemek üzere düzenlenmiştir: Mühendislik söylemi gibi, her "kuram" bir metadildir. Diğer bir deyişle, kuramların yapmaya çalıştığı şey, fenomenleri evrenselci, bağlamötesi, bütünselleştirici kural ve yöntem kümelerine yerleştirerek açıklamaktır. Şimdi kuramın tek modeli olarak bu model alındığında Lévi-Strauss'un *kurama karşı* yazmak istemesi, aynı zamanda Aydınlanma aklına karşı bir düşünme yolu önermesi hiç şaşırtıcı de-

ğildir. Dolayısıyla akılcılık karşıtı brikolaj, bildik (romantik) karşıtlıklar açısından ifade edilir ve analize karşı sezgiye, yoruma karşı yaratıma, önce gelene karşı olasılığa –ya da "üzerinde" çalışma yolları yerine "birlikte" çalışma yolları olarak adlandırılabilecek olanlara– vurgu yapar. Ancak Derrida'nın "Yapı, Gösterge ve Oyun"da savunduğu gibi brikolajın mühendislik söylemine *karşıtlığı*, Lévi-Strauss'un kabul ettiğinden çok daha sorunlu bir şeydir. En başta, herhangi birinin "kendi dilinin sözdizim ve sözcük dağarcığının bütününü kurması"nın ya da "kendi söyleminin mutlak kökeni" olmasının mümkün olduğunu varsaymak düpedüz "bir mit"tir.[21] Ancak Lévi-Strauss'un mühendise atfettiği tam da böyle bir kuram ve yöntem denetimidir ve bu, yapısalcı bir düşünürün yapması çok tuhaf kaçacak bir atıftır. Bu yüzden miti harekete geçirmek için gerekli olan şey, brikolaj mitinin üretiminde vereceği hizmettir. Diğer bir deyişle, mühendis bunca hayalgücü kıt ve sıkıcı olmasaydı, *bricoleur* bu kadar heyecan verici ve yaratıcı olmazdı. Bu bakımdan "mühendisin, (köktenci buluşları ancak karşı çıkacağı kurumlaşmış –ve dehşet verici ölçüde sıkıcı– bir düşünce biçimi zemini üzerinde bütünüyle farklı görünebilecek bir) *bricoleur* tarafından yaratılmış bir mit" olduğunu görmek olasıdır.[22] Gelgelelim, "Böyle, bir mühendisin varlığına inanmayı bıraktığımız" ve "her sonlu söylemin belirli bir *brikolaj*a mecbur olduğu" ve mühendis ile bilim adamının da *bricoleur* türünden olduğunu kabul ettiğimiz anda *brikolaj* fikrinin kendisi tehdit altına girer ve ona anlamını kazandıran farklılık ortadan kalkar."[23]

Bu nokta, romantik gelenekle ilgili sorunun ta kalbine kadar gider. "Her sonlu söylemin belirli bir *brikolaj*ca kuşatıldığını" kabul etmek, yalnızca Lévi-Strauss'un mitolojik yapısalcıyı, analitik kuramcıyla karşılaştırışında bir sorun yaratmak değildir: Bu kabul aynı zamanda heterojen dil oyunları ve meta-anlatılar, yazarlık ve okurluk metinler, öte-eleştiri ve eleştiri, yaratım ve yorum, bilinç-

21. Derrida, *Writing and Difference*, s. 285. Brikolaj ve bunun mühendis söyleminden farkı için bkz. Lévi-Strauss. *Savage Mind* [*Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., 1984].
22. Derrida, *Writing and Difference*, s. 285.
23. a.g.y.

dışı arzu ve bilinçli akılcılık, hayalgücü ve akıl ve diğerleri arasındaki farklılıkları da tehdit eder. Diğer bir deyişle, bütünselleştirici reddin benzer bir hamlesiyle bu ikili karşıtlıkların her biri, mutlak surette karşıt bir terim miti üreterek bir ayrıcalıklı terim miti üretmiş olurlar. Her durumda karşıt terim, ayrıcalıklı terimin sahip olduğu özelliklerden kesinlikle hiçbirine sahip değildir. Gelgelelim, "brikolaj" gibi ayrıcalıklı bir terim gerçekten karşıtının (bu durumda, "kuram") bütüncül reddini gerektirdiği sürece brikolaj nosyonunun kendisi, reddettiği şeyden tamamen bağımsız görülemez. Bu yüzden brikolaj ve kuram birbirine karşı mutlak bir karşıtlık yapısı içinde bulunmaz, çünkü (Derrida'nın belirttiği gibi) içinde tutuldukları yapı da biraz "oyun" gerektirir.

Derrida'nın iddiası aslında biraz oyun ya da (halat çekme oyununda ya da bir makinede olduğu gibi) esneme içermeyen hiçbir yapı olmadığıdır; öyle ki, sabit ve düzenli bir yapı kavramının kendisi de bir mittir. "Düzensiz yapı" nosyonu anlam taşımıyor göründüğü sürece bu mit çok güçlü olsa da bu yalnızca yapının *oyunu* "her zaman etkisiz kılındığından ya da azaltıldığı"ndandır.[24] Romantizm, psikanaliz, yapısalcılık ve postmodernizm gibi sözümona köktenci düşünce biçimleri bile görünüşte en istikrarlı olan –eleştiri, akıl, okurluk metin, pozitif ifadeler ve diğerleri gibi– sistemlere uygulandığı biçimiyle Derrida'nın "yapının yapısallığı" derken kastettiği şeyi anlayamamışlardır. Öyleyse romantik geleneğin "düzensiz yapı" kavramının sunulamazlığını düşünmeyi denediği söylenebilirse de böyle bir kavramın olağanüstü olduğunda ısrar etmeyi sürdürdüğü de belirtilmelidir. Dolayısıyla romantik gelenek, yapıyı Aydınlanma geleneğinin tam kapalılık, düzen ve istikrarlılık eksenli eleştirel, bilimsel ya da akılcı düşünce geleneğinde uygulandığı biçimiyle düşünmeyi sürdürür. Brikolaj, öte-eleştiri, yazarlık metin ve diğerlerinin, eleştiri, etik ve politikanın yerleşik kavramlarına karşı köktenci bir meydan okuma olarak ortaya çıktığı zemin tam da budur. Diğer bir deyişle, "sunulabilir yapı" kavramı olmaksızın (*differend*, bilinçdışı, ötekilik, *bricolage, semanaliz, autopoiesis* ve diğerleri biçimindeki) sunulamaz fikrinin ta kendisi ortadan kalkar.

24. a.g.y., s. 278.

Bu bakımdan yapı kavramını yapısalcılıktaki yapı kavramından farklı bir biçimde yeniden düşünmesi yüzünden, Derrida'nın eseri meşru bir biçimde postyapısalcı olarak tanımlanabilir: Yalnızca yapısalcılıktan sonra geldiği için değil de daha önemlisi yapısalcı düşüncede kullanılanlara benzer görülebilen kavram, terim ve uygulamalara çok farklı bir ilişkiler kümesi yerleştirdiği için bu biçimde tanımlanabilir. Bir yandan Derrida'nın yapı kavramı üzerine "postyapısalcı" bir biçimde yeniden düşünmesi yapısalcılık ile (ya da yapısalcılık içinde) bir kırılmaya yol açmıştır; öte yandan bu kırılma, romantik olarak mutlak türde bir kırılma oluşturmamaktadır. Bu durum "yapı" gibi bir kavramı yeniden düşünmeye yönelik en köktenci ihlalkâr girişimin bile yapmak istediği şeyi ancak Derrida'nın Batı metafiziği diye adlandırdığı geleneğin içinde düşünmeye yüklenen belirli sınırların *dışından* yapmayı umabileceği için böyledir. Bir "kare üçgen" düşünmeyi deneyin mesela. Görülüyor ki neyin düşünülebileceğini belirleyen sınırlar *vardır* ve bunların üstesinden bir savın gücüyle bir anda gelinemez. Bundan ötürü, Derrida'nın kendisinin de işaret ettiği gibi, onun postyapısalcılığı (ya da yapıbozumu) yapısalcılığa mutlak surette karşıt olarak görülemez:

> Metafiziği sarsmak için metafiziğin kavramları olmaksızın hareket etmenin hiçbir anlamı yoktur. Bu tarihe yabancı olan hiçbir dil –sözdizimi ve sözlük– yok; biçime, mantığa ve tam da yanlış olduğunu göstermeye çalıştığı içkin varsayımlara zaten kaymak zorunda kalmamış tek bir bozucu önerme bile söyleyemeyiz. Pek çok örnekten birini alalım: Mevcudiyet metafiziği *gösterge* kavramının yardımıyla sarsılır. Ancak [...] birisi [...] bundan böyle sınırı olmayan aşkın ya da ayrıcalıklı hiçbir gösterilen ve nüfuz alanı ya da hiçbir anlamlandırma oyunu olmadığını göstermeye giriştiği zaman, "gösterge" kavram ve sözcüğünün kendisini bile reddetmelidir ki, bu tam da hiç yapılamayacak olan şeydir.[25]

Derrida'nın "mevcudiyet metafiziği" diye söz ettiği şey, benim "sunulabilir" diye adlandırageldiğim şeyin muadili olarak görülebilir. Dolayısıyla Romantizmin (ve *fortiori* postmodernizmin) (eleştiri, kuram, akılcılık, bilinçli düşünce ve diğer tutarlı yapılar biçimindeki) mevcudiyetin çözülüşünü, romantik hayalgücü kavramıyla bağ-

25. a.g.y., s. 280-1.

daştırılagelen namevcut güçlerin sunulamazlığını ayrıcalıklı kılmaya yönelik bir hamleyle öne sürdüğü söylenebilir. Bu bakımdan tutarlı ve sunulabilir "yapı" kavramının başını ilk ağrıtan olarak romantikler itibar görmelidir. Gelgelelim Romantizm, edebi kuramın (yapı yerine) yapısallığının sunulamazlığını ayrıcalıklı kılarken, yine de yapının "oyun"unu yalnızca "mevcudiyet" alanından köktenci ve mutlak anlamda farklı olarak kurgulanan "namevcudiyet" alanıyla bağlantılandırabilmektedir. Namevcudiyet, mevcudiyetin *karşıtı* olarak kurulduğu ve bu karşıtlığın "dışında" düşünülemediği sürece (tersi de geçerli olmak üzere), mevcudiyete dayanır. Öyleyse (tersi de geçerli olmak üzere) sunulamaz yapı kavramı ile ilişkili olan oyun, ancak ve her zaman sunulabilir yapının "oyun olmayışı"na olan karşıtlığı temelinde mümkün olur. Kısacası, ne "saf" mevcudiyet ne de "saf" namevcudiyet mümkündür.

"Yapı" ve "yapısallık" (mevcudiyet ve namevcudiyet; eleştiri ve öte-eleştiri ve diğerleri) arasındaki karşıtlığın yapısı bu yüzden tam bir skandaldır. Derrida'nın ileri sürdüğü gibi, asla gerçeğe denk bir işaretten fazlası olmayan Saussurecü gösterge kavramı –gerçekliğin, göstergelerinde ya da göstergeleri olarak artık mevcut bulunduğu düşünülemeyeceği noktada– "mevcudiyet metafiziği"ni sarsmakta kesinlikle yararlı olur. Diğer bir deyişle, göstergebilgisel sistemlerin dışında asla herhangi bir "aşkın gösterilen" yoktur; bu bildirim, her türlü göstergenin gerçekle ilişkisini altüst ettiğinden, "gösterge" kavramının kendisinin modası geçmiş olur. Gösterenin gösterilenle ilişkisi yapı üzerinden değil de oyun üzerindense, "gösterge"nin artık ne anlamı kalır? Lacan'ın belirttiği gibi, "gösterilenin gösterenin altından sürekli olarak kaydığı nosyonunu kabule zorlanıyorsak" (bkz. 2. Bölüm) bir gösterenin bir gösterileni işaret etmesi açısından göstergenin "yapı"sını düşünmeyi sürdürmemiz nasıl mümkün olabilir? Bu mümkün değilse, o zaman göstergenin kendisi kesinlikle risk altındadır. Ancak Derrida'nın ileri sürdüğü gibi, göstergeyi (ve gösterge aracılığıyla) düşünmeyi *durduramayız*: Çünkü "gösteren"i kendi başına düşünmemiz düpedüz imkânsızdır. Dolayısıyla gösteren asla bütünüyle kendi başına mevcut olamaz: Bu durum, öncelikle herhangi bir gösterenin gösterile-

ni her zaman *bir başka gösteren* olduğundan ve gösteren kavramını bir gösterilen kavramının *yokluğunda* düşünemeyeceğimizden böyledir. İşte bu bağlamda Derrida, metafiziği bozmak amacıyla onun "dışına" asla çıkamayacağımızı savunur.

Bununla birlikte bu ifadede, metafiziğin her zaman zaten açık ve dinamik bir şey olarak algılandığını görmek son derece önemlidir. Her metafizik kavramın içinde her zaman oyun vardır; öyle ki metafizik nüfuz alanı her zaman zaten herhangi bir metafizik kavramın sözümona *dışını* düşünme olanağını kapsar. O zaman genel olarak oyun, metafiziğin koşuludur ve yalnızca bilinçdışı, "metafizik olmayan" düşünce ve uygulamanın heterojen ve yazarlık biçimlerine ait özel bir koşul asla değildir. Öyleyse postyapısalcı ve postmodern düşünce arasındaki fark şudur: Postyapısalcılığa göre yapı kavramı, her zaman zaten kendisine küçük bir manevra alanı sağlayacak kadar yeterli bir "esneme"yi (ya da "tolerans"ı) barındırır; postmodernizm için ise oyuncul biçimde ucu açık ve ele avuca sığmaz (ya da "yapısız") bir yapı kavramı için, bütünüyle kapalı ve kendinde mevcut bir yapı kavramı temel bir gerektir. Bu nedenle, postmodernizm ya da Romantizmin metafizik karşısında herhangi büyük bir sorun yarattığı söylenemez: Tam tersine *differend*, edebiyat, metin ve diğerlerinin sunulamazlığına dair romantik/postmodern iddialar, aslında mevcudiyet metafiziğinin, eleştiri, gerçekçilik, bilim ve eser gibi bütünüyle sunulabilir olduğu iddia edilen kavramların bütünselleştirici reddine *aşılanmasına* dayanır.

Gelgelelim, Derrida'nın Johns Hopkins'teki konferansta sunduğu bildiri, oyun yapısının dinamiklerinin genel oluşunu savunurken postmodernizme daha ortaya çıkmadan son vermiş falan değildir. Norris'in dediği gibi, "Aslında bu metin, yapıbozumu bir tür yorumbilgisel anlamda her şeyden özgür bir şey, normatif eleştirel anlayışın tüm kural ve baskılarından neşeli bir tahliye olarak gören (genellikle Amerikalıların paylaştığı) görüş için temel kaynak olmuştur."[26] O zaman Derrida'nın ileri sürdüğü "yapılaştırılmış" ve "yapısız" yapı kavramları arasında seçim yapmanın olanaksızlığına dair postyapısalcı sav, aslında artık "yapı"nın kendi başına olanak-

26. Norris, *Derrida*, s. 139.

sızlığına dair postmodern bir retorik olarak adlandırılabilecek terimlerle okunmuştu. Diğer bir deyişle, Derrida'nın "esneme" olarak "oyun" fikri esrik bir biçimde "oyunculluk" (ya da "ele avuca sığamazlık") olarak "oyun" anlamına gelecek şekilde dönüştürülmüştür. Kendi sözleriyle söylersek: "Özgür oyunun söz konusu olduğu yerde 'bütünlük'ten söz edilemez. ABD'de basılan metinlerimde büyük ölçüde abartılan 'özgür oyun' nosyonu, [bunlara "Yapı, Gösterge ve Oyun" da dahildir] ilk metinlerimde nadiren ve son derece tanımlı bir biçimde kullandığım *jeu* sözcüğüne bağlı sözlüksel anlamların yetersiz bir tercümesidir."[27] "Oyun" nosyonunun "özgür oyun" olacak biçimde abartılması ve Derrida'nın "yazı" nosyonunun pek çok kez yapılmış okumaları ve yanlış okumaları, postmodernizmin, "eleştirinin ölümü" şeklindeki iddiasının üzerinde yükseldiği ana zeminlerden birini oluşturur. Bir sonraki bölümde, eleştirinin ölümüne dair son derece abartılmış bildiriler olarak adlandırılabilecek açıklamalarla bağlantılı olarak, oyunun yapısının daha ayrıntılı bir incelemesine ve Derrida'nın "yazı" nosyonunun tartışmasına yöneleceğiz.

27. Derrida, *Limited Inc*, s. 115-16. Bu alıntı "Afterword: Toward an Ethic of Discussion" adlı makaleden aktarılmıştır.

VI
Eleştirinin ölümü

Eğer Amerika'da, 1960 ve 70'lerde, edebiyatın sorularına dair bir değişim hissi ortaya çıkmışsa bu, en iyi ifadesini belki de kurmaca eserleri dönemin yeni yönelimler diye adlandırılan yazın hareketi içinde önlerde yer alan John Barth'ın "The Literature of Exhaustion" [Tükeniş Edebiyatı] adlı kısa makalesinde bulmuştur. Barth'ın *Atlantic Monthly* dergisinin Ağustos 1967 tarihli sayısında yayımlanan makalesi, kurmacà *meselesi* "hakkındaki" kurmaca eserlere yöneltilen eleştirel yaklaşıma karşı bir dinginlik hissini yeniden kurmayı amaçlıyordu. Kendi eserleri olan *Giles Goat-Boy* [Keçi Çocuk Giles] (1966) ve *The Sot-Weed Factor*'ı [Ayyaşotu Simsarı] alıntılayan Barth, bu eserleri "Yazar rolünü taklit eden bir yazarın Roman biçimini taklit eden romanları" olarak tanımlıyor-

du.[1] Ancak burada sözü geçen eserlerin (ki değişen ölçülerde de olsa aynı nokta Rus kökenli Amerikalı romancı Vladimir Nabokov, Arjantinli yazar Jorge Luis Borges ve Fransız Alain Robbe-Grillet'in eserleri için de vurgulanır) bir anlamda, "deneysel" yazının ödün vermez örneklerinden ziyade bir "geleneğe" yeniden hayat veren örnekler olduğu söylenebilir. Barth şöyle der: "Bu, nahoş bir şekilde çöküşe geçmiş bir durum gibi gözükebilir; aslında mesele, bu türün nerede başladığıyla ilgilidir: *Quixote*'un *Galyalı Amadis*'i taklit etmesiyle mi, Cervantes'in Seyyid Hâmid Badincani'ymiş gibi yapmasıyla (ve Alonso Quijano'nun Don Quixote taklidi yapmasıyla) mı yoksa Fielding'in Richardson'ı parodi etmesiyle mi?"[2] Barth, romanların "orijinal" ve romancıların "birey" olması gerektiği fikrini, aslında türün erken dönemlerinde üretilmiş, en iyi örneklerini oluşturan bazı eserlerle çürütür. Böylece Borges ve Robbe-Grillet'ye yapılan göndermenin de gösterdiği gibi, "taklide" dayalı, kendinin bilincinde olan roman, bir kopmadan çok bir yeniden diriltme olarak değerlendirilebilecek dönemin Amerikan yazısıyla bağlantılıydı; ancak asla bu yazıyla sınırlı değildi. Diğer bir deyişle, "orijinallik" romanı (ya da 1800'lerden XX. yüzyılın ortasına dek süren, Zavarzade'nin "bütünleştirici roman" diye tanımladığı çeşit romanlar) gerçekte bir karşı geleneğin temsilcisidir. Bu yüzden bilinçli seçilen bir üsluba ve gerçekçi kurmacanın etkinliğine dayanan bir edebiyat kanonunun temelleri arasında yer alan Jane Austen, George Eliot, Charles Dickens, Leo Tolstoy, Henry James ve Sinclair Lewis'in romanlarının, romanın tarihinde kısa bir "deneysel" evre oluşturduğu söylenebilir. Metakurmaca, bu bakış açısıyla bir geleneği tarif eder; öyle ki gerçekçilik, bu geleneğin karşısındadır, karşı gelenekçi ya da ortodoks olmayan bir duruşla konumlanır. Zamanla, bu karşı gelenek, fikirlerini tüketmiştir. Böylece de 1960'larda metakurmacanın yeniden rağbet görmesiyle, Barth, gerçekçi *deneyin* "tükenme"nin sınırlarına vardığını ilan edebilmiştir.

1. Barth, "Literature of Exhaustion", s. 79.
2. a.g.y. Göndermeler, Cervantes'in *Don Quixote* (1605-15), Henry Fielding'in *Tom Jones* (1749) ve Samuel Richardson'un *Clarissa* (1747-8) adlı eserlerinedir.

Tedbirli ama açıkgöz bir savdı bu. Gerçekçiliği, Cervantes'e dek uzanan yoldan ayrılan dolambaçlı bir yol olarak yeniden mevkilendiren Barth, kendisinin ve Borges gibi diğer yazarların kurmacalarına ait gerçekçi olmayan ilgi ve uygulamalarına bir maksat ciddiyeti ve bir gelenek anlayışı atfetmek için daha iyi konumlanmış oluyordu. Böylece edebi alanı, "saf" tür çeşitleriyle sınırlanamayan çok daha genel bir *yazı* nosyonuyla değerlendirmeye yeniden açıyordu. Roman zaten, melez bir biçem olarak başlamıştı, öyleyse bu biçeme yeniden döndü diye neden yaygara koparılması gerekiyordu? Daha isabetli olarak o zaman ortalıkta olan "yazı" nosyonunun çok dağınık olan genelliğine ekleme yapan Barth, onayını değilse bile zamanın yeni "intermedya" sanatlarından duyduğu zevki ifade etmeye hazırdı. Barth, edebiyatın belli olanaklarının "tükenmişliği" düşüncesi diye adlandırdığı şeyin, edebiyatın kendisinin tükenmesiyle sonuçlanmadığını savunur; bu durumun başka, yeni ve yeniden dirilmiş olanakların bir çeşit "kendiliğinden dışarı akması"yla sonuçlandığını iddia eder ve bu durumun bazı örneklerini aşağıdaki anekdotta verir:

> Bir zaman önce postadan bir katalog aldım. Katalog şu tür ürün kalemlerinin reklamını yapıyordu: Satın alanın, üzerinde basılı olan "görünüşe göre anlamsız soruları," uygun gördüğü kişilere göndereceği, Robert Filliou'nun, bir kutu dolusu kartpostaldan oluşan *Ample Food for Stupid Thought*'u [Aptal Düşünce için Bol Yemek]; Ray Johnson'un (katalogun New York Mektuplu Edebiyat Okulu olarak tarif ettiği) çeşitli arkadaşlara bir kez postalandıktan sonra "sıklıkla gönderme" yapılan tuhaf yazılar derlemesi, *Paper Snake* [Kağıt Yılan] ve Daniel Spoerri'nin "dış görünüşte" sadece yazarın fiskos masasının üzerinde bulunan nesnelerin bir tasviri, "ancak aslında ... Spoerri'nin varoluşunun bir kozmolojisi" olan *Anecdoted Typography of Chance* [Anlatımlı Şans Tipografyası].[3]

Bugün, bu sözlerin yazılmasının üzerinden otuz yıl kadar geçmiş durumda; günümüzün, multimedya olanakları Barth'ın 1967 yılında hayal edebileceğinden çok daha fazla. Bunun iki nedeni var: Biri teknolojik, diğeri ise epistemolojik. Bugün edebiyatta hiperme-

3. a.g.y., s. 70-1.

tinsel olanakların bu kadar ciddiye alınması, "edebiyat"ın ne anlama gelebileceğinin yeniden kavramsallaştırılmasını olanaklı kılan "The Literature of Exhaustion" gibi metinlerin işi. İlke olarak bilgisayarın ürettiği bir "hayalgücü" metninin, "bir kutu dolusu kartpostal" olarak sunulan bir "yaratıcı" eserden farkı yoktur yine de. Robert Filliou gerekli teknolojiye sahip olsaydı, kendisinin *Ample Food for Stupid Thought* adlı eseri John Barth'ın posta kutusunda bulunan katalogdaki bir reklam ilanı yerine, internette ortaya çıkardı belki. Elbette bu modele göre, bilgisayar devrimi öncesi dönemin hiçbir yazarı yoktur ki, eserlerini eldeki en son teknolojiyi kullanmadan üretsin ve dağıtsın. 1960'larda söyledikleri gibi: Eğer Shakespeare günümüzde yaşasaydı film çekiyor olurdu. Ya da Britanyalı meta-anlatıcı B. S. Johnson'ın 1973 yılında yayımlanan *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?* [Anılarını Yazmak için Epey Genç Değil Misin?] adlı kısa öykü kitabına yazdığı Önsöz'de belirttiği gibi: "James Joyce'un 1909'da, Dublin'deki ilk sinema salonunu açmış olması bu yüzyılın roman tarihinde canalıcı öneme sahip olgulardan biridir."[4]

Barth, deneyselliği deneysellik hatırına desteklemek kadar ileri giden 1960'larda, yeni edebi biçim buluşları konusunda o kadar da coşkulu değildi. Ancak yine de, en azından bunların "çağdaş sanatın hakiki eserlerinin üretilmesi ya da anlaşılması için işe yarar bir şey önerebilmesinin çok mümkün olduğunu"[5] kabul ediyordu. Yine de onun görüşüne göre "bilinen anlamda bir romanla, tasarlanmış bir roman taklidi ya da başka türlerdeki belgeleri taklit eden bir roman arasındaki önemli bir farklılık" hâlâ geçerliydi.[6] Böyle bir tutum tedbirli köktencilik diye adlandırılabilir, çünkü Barth'ın buradaki temel kaygısı, deneyselciliğe kendi bünyesinde ve kendisi için müeyyideler koymadan, "bilinen anlamda bir roman" tanımını melez biçemler olanağını da içerecek ölçüde genişletmekti. Tüm istediği "roman"ın "gerçekçi roman"dan daha geniş bir anlam ifade etmesiydi; ya da aslında en baştan beri roman, her zaman bundan da-

4. B. S. Johnson, "Introduction to *Aren't You Rather Young?*," s. 151.
5. Barth, "Literature of Exhaustion", s. 72.
6. a.g.y., s. 79.

ha çok şey ifade ettiğinden, onun istediği, romanın heterojen olanaklarının kabulüne geri dönmekti. Aynen romantiklerin, şiir kavramının taşıdığı yerleşik biçem ve anlamlar açısından, "şiir" diye adlandırılamayacak bir çeşit şiiri istemiş olmaları gibi Barth da, otoritesini sorguladığı standartlar açısından artık "roman" olarak adlandırılamayacak romanlar istiyordu. Üstelik bu otoriteyi, zaten romanın çok sayıdaki biçemi ve anlamı da şüpheli kılıyordu. Zaten "roman" terimi kanona dahil olan olmayan pek çok örneğe uygulanabilirken, var olmuş olduğu ancak iddia edilen bir çeşit türsel saflığı denetlemeye çalışmanın ne gibi bir manası vardır? Diğer bir deyişle, *Don Quixote*, *Middlemarch* ve *The Crying of Lot 49* gibi böylesi çeşitlilik gösteren metinlerin "roman" türü dahilinde sayılabilmesini sağlayan düzenleyici ilke nedir? Öyleyse ironik bir biçimde, böylesi metinlerden bahsederken, hayali bir türsel uygunluk gerekçesine dayanarak aralarında ayrım yapmayacağından ötürü genel bir terim olan "yazı"yı kullanmak, belki de daha "uygun" olur.

Ancak romanın daha özgür ve daha açık bir tanımını isterken aslında Barth'ın aynı zamanda, bunca zamandır romanın üzerini kaplayan gizemi pekiştirdiği de görülebilir. Örneğin Barth, Borges'in yazısındaki edebi karmaşıklık üzerine bir argüman geliştirirken bu yazının yaratıcılığını yalnızca, iyi bilinen yazar-dehanın ideal örneği olarak ortaya çıkan Borges'i övmek için över; ki bu yazar-deha, "sanırım bizimki hariç herhangi bir çağda geçerli olan bir tanımlama kullanacak olursak, derin bir entelektüel imgelemle fevkalade insani sezgiyi, şiir gücünü ve araçların kullanımında sahip olunan dört dörtlük ustalığı"[7] birleştiren birisidir. Öyleyse eninde sonunda, "pek çok insanın *yapmayı* beceremeyeceği türden bir sanatı tercih etme eğilimindeki"[8] Barth için, Borges'in yazısını diğerlerinin arasından sivrilten özellik "orijinalliği"dir. Borges'in yazısının entelektüel karışıklıkları ve estetik olarak ödünç aldıkları, sadece, yazısının yazı olarak taklit edilmesini önleyen "orijinal" –sunulamaz– bir özelliği olduğu için önemlidir. Herkes Richard Brautigan'ın 1960'larda yaptığı gibi, San Francisco'nun Haight-Ashbury

7. a.g.y., s. 77.
8. a.g.y., s. 71.

bölgesindeki bir sokağın köşesinde dikilip gelen geçene, üzerinde "bir şiir dikin" yazılı bir kâğıda sarılmış çiçek tohumları dağıtabilir; ancak Borges gibi düşünmek ve yazmak elbette ki bir deha gerektirir. Elbet bir anlamda böyle olabilir, ancak mesele pek de bu değildir.

Galiba Barth'ın istediği şey, yazmak ve bir yazar olarak ciddiye alınmak için daha açık bir alandır, ki bunda da yanlış bir taraf yoktur. Başka bir deyişle, onun istediği edebiyatın "yapısının" daha az "yapılaşmış" olmasıdır, ancak aynı zamanda işlerin her zamanki gibi yürümesi için başka bir şey daha –sunulamaz bir şey– istemektedir. Barth, edebiyatın yapısını bozmaya ait "uygun" ve "uygunsuz" biçimler arasındaki farkın aşikâr olmasını ve aynı kalmasını sağlayacak bir dayanak istiyordu. O aynı zamanda, şimdi "metinlerarasılık" diye adlandırılan şeyin ciddi ve gayri ciddi biçimleri arasında karar vermeyi mümkün kılacak bir ilkeyi korurken, edebiyat eserlerinin taklit "yapmasına" izin verilmesini ve böyleyken edebiyat *olarak* ciddiye alınmalarını istiyordu. Kısacası Barth, büyük olasılıkla kendisi farkında olmadan, eleştiri işinin bir tür "baş aşağı dönmüş" söz-edimi kuramı haline gelmesini istiyordu.

Üçüncü bölümde ele alındığı gibi söz-edimi kuramı "pozitif" sözceler biçimindeki normatif söz-edimleri ve "performatif" sözceler olarak adlandırılan istisnalar arasındaki ayrımdan yanadır. Austin'in, dili bir topluluk için "gerçekliği" oluşturan unsurların sosyotarihsel açıdan yasalaştırılması olarak addettiği göz önünde bulundurulunca, onun için bu ayrımın, dolayısıyla da biçimsel ya da sistemli bir tahlile göre kelimelerin "kastettiği"nin söylenebileceği şeye karşı, kelimelerin *yaptıkları*na duyduğu ilginin hayli sorunsal olduğu doğrudur. Ancak her şeye karşın Austin'de bu ayrım bulunur ve onun en ünlü öğrencisi olan ve söz-edimlerinin kaynağı olarak Austinci anlamda "topluluğa" daha az, "bireye" ise daha çok vurgu yapan John R. Searle tarafından söz-edimi kuramına getirilen yorumda da bu ayrım kesinlikle sahip olduğu yeri korumaktadır.[9] Bununla birlikte, pozitif ve performatif sözceler arasındaki ayrım, Barth'ın uygun ve uygunsuz edebi taklit biçimleri arasında tarif et-

9. Bkz. özellikle Searle, *Speech Acts* ve *Intentionality*.

tiğine benzer bir ayrım olarak görülebilir. O zaman Barth edebi performe edilebilirliği [performativity] onayladığı halde, bu onay ancak, edebi taklidin "pozitif" performansları diye adlandırılabilecek uygulamalara uzanmaktadır. Diğer bir deyişle, performe edilebilirliğin uygun örneklerinin uygunluğu bir pozitif söz-ediminin (yine Searle için, Austin için olduğundan daha güçlü bulunan) tüm güvencesine sahiptir. Bu çerçevede Barth'ın kural üretiminin meta-edebi performanslarına getirdiği onay, performatif edebiyatın "iyi" örneklerini "kötü" örneklerden ayırmak (ya da "uygun" ve "uygun olmayan" edebiyat edimlerini ayırmak) şeklindeki, edebiyat eleştirisinin ödevinin altını oymaz.[10] Tek değişim, ayrılması gereken edebi metin türlerinde ortaya çıkar: "Taklitçi" ya da "metinlerarası" edebiyat eserleri olarak adlandırılanlarla "orijinal" eserler olarak adlandırılanlar arasında uygun olmayan bir karşılaştırma yapmak yerine, eleştirel odaklanma, genel olarak edebi metnin zaten her zaman metinlerarası, özreflektif ve performatif olan doğası üzerinde olmalıdır. Diğer bir deyişle meta-anlatı, bir edebi meraktan öte, edebiyatın olanağının asıl koşulu olduğundan, eleştirinin ödevi –her zaman olduğu gibi– edebiyatın sunulamaz "özü"nün üstün ve ikinci derecedeki örnekleri arasında karar vermek olmalıdır. Zamanla değişen tek şey galiba "öz"ün neden oluştuğuna dair eleştirel kararlardır. Barth'a göre bu öz, sunulamazlığa dair romantik bir nosyondan oluşur; ancak bu, hiçbir şekilde hangi edebi metinlerin diğerlerinden daha esas (ya da daha mutlak) olduğuna dair karar vermeyi sürdürmeye ilişkin eleştirel zorunluluğu etkilemez.

Ancak, bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi, yazınsal/eleş-

10. Austin'e göre, sonuç başarılı ya da toplumsal kurallara göre geçerliyse bir söz-edimi "uygun"dur [felicitous]. Resmi bir memur tarafından icra edilir ve gelin ve damat ikisi de tören yapıldığı sırada başka biriyle evli bulunmuyorlarsa bir evlilik töreni uygun olacaktır. Ancak eğer bu koşullardan herhangi biri geçerli değilse tören uygunsuz olacaktır; yani geçersiz ya da başarısız olacaktır. Bu hoş bir ayrım gibi görünse de Austin'in kendisi bir ideal olmak dışında bunu korumaya pek de muktedir değildir. Norris'in *Deconstructive Turn* adlı kitabında epey çarpık bir biçimde belirttiği üzere söz-edimi kuramı "daha az bir 'kelimelerle bir şeyler yapma' felsefesi gibi görünmeye ve daha çok felsefecilerin söylemek istedikleriyle kelimeler nasıl beklenmedik şeyler yapar durumuna dönüşmeye başlar" (s. 74): Bkz. "That the Truest Philosophy in the Most Feigning" bölümü: *Austin on the Margins of Literature*.

tirel ilişkiler açısından daha "köktenci" gibi görünen bir duruş da mümkündür. Edebiyatın "özü" belirli bir yapı "noksanlığı" ile bir kez (ya da yeniden) ilişkilendirildiğinde, edebiyat kavramının kendisi üzerine, bu kavramın ya yayılması ya da ölümüyle sonuçlanacak böylesi "köktenci" bir yeniden ve etraflıca düşünme yolu açılmış olur. Eğer edebiyatın ilkesel anlamda yapı noksanlığı sınırsız ise (sunulamaz olan bir "noksanlığın" sınırları ne olabilir ki zaten?), o zaman edebiyat kavramının kendisi genişletilir (yayılır); bu genişleme ya olumlu bir anlamda ya da "edebiyatı" herhangi özel bir anlamdan yoksun bırakacak şekilde gerçekleşir. Bu yolla tekrar kavrandığında edebi metin (karmaşık ve tarifi zor olsa bile), artık hakikat ve güzelliğini uygun bir şekilde olumlu bir eleştirinin ellerine bırakmayı bekleyen, yapılandırılmış bir nesne değildir. Tersine "edebiyat," genel olarak hem yazıda hem de yazı olarak bulunabilecek noksanlıktan ayrılamaz ise; ayırma esasına dayanan eleştiri işi açısından yapacak bir şey de, ayıracak bir şey de yoktur. Diğer bir deyişle, tam da sağlam bir yapı kavramının kendisi bir yanılsama ise, belirli bir tür yazı olarak edebiyata ait ya da edebiyat diye nitelendirilebilecek herhangi bir yapı bulunamaz. Çünkü "belirli bir tür yazı" kavramının kendisi, genel bir yazı kavramının düzenli bir üsluplar kümesi ya da özel-anlamda-yazı yapılarına ilişkin örnekler etrafında örgütlendiğini ima eder. Şayet edebiyat bu "yapılardan" biri olarak anlaşılacaksa, o zaman "edebiyatın," genel-anlamda-yazı kavramına daha yakın olarak anlaşılması gereken, pek çok özel-olarak-yazı örneğini içerdiğini de kavramak gerekir. En tutucu edebiyat anlayışları bile, belirli bir yazı yapısı ile sınırlı değildir ve o "yapı"nın (pek istekli olmamakla birlikte) pek çok farklı biçimde değişmesine izin verir; ki tutucu sayılan edebiyat kavramları, edebiyatın genel-olarak-yazı biçimindeki nosyonlarına daha yakındırlar. Ancak edebiyatın özel-anlamda-yazı biçimlerinin özgül özellikleri açısından tarif edebileceğinde ne kadar çok ısrar etmek istese de, edebiyat eleştirisi kurumunun en genel anlamda ve özgül olmayan koşullarda bir "yazı" nosyonuna sahip olmadan, bu özgül özellikleri nasıl bilebileceği sorusuyla yüzleşmesi gerekir. Diğer bir deyişle, belirli bir tür yazı olan her bir edebiyat örneği, genel –olarak–

yazı edebiyat nosyonundan ayrılamaz. Aksi takdirde edebiyat asla değişmezdi: Her zaman her biri sarsılmaz ve değişmez olacak belirli sayıda özel-anlamda-yazı örneği içerirdi.

Öyleyse hem makro hem de mikro düzlemlerde "edebiyat," (genelde ve özelde) durağan bir yapı sayılamaz. Ancak bu, edebiyat kuramı olarak bilinen şey tarafından en azından 1960'ların ortasından beri tekrar tekrar vurgulanması gereken bir mesele olmuştur. Bu meselenin bilinen en iyi anlatımlarından biri, Paul de Man'ın *The Resistance to Theory* [Kurama Direniş] (1986) başlıklı denemesidir. De Man, 1970'lerin sonunda Amerika'da ortaya çıkan yapıbozumcu Yale Okulunun önde gelen isimlerinden biriydi. Bu "okul"un edebiyat kuramına olan etkisine 8. Bölümde kısaca değineceğim. Ancak "Resistance to Theory" adlı denemede, de Man, edebiyat çalışmalarına kuramsal dönüşün, bir sorgulama nesnesi olarak "edebiyat"ın yerini "okuma"nın almasının bir sonucu olduğunu savunur. Öyleyse edebiyat kuramından farklı olarak edebiyat eleştirisi, "okuma"yı verili kabul eder ve bu yüzden de onu bir soru olarak almaktan kaçınır:

> Edebi metinler üzerine yapılan çalışmaların ister istemez okuma edimine bağlı olduğunu ileri sürdüğümüzde ya da bu edimin sistemli olarak [edebiyat eleştirisi tarafından] gözardı edildiğini iddia ettiğimizde ifade etmeye çalıştığımız nedir? Okumanın hiçbir şekilde aşikâr olmayan gerekli oluşunu vurgulamak en azından iki şeyi beraberinde getirir. İlk olarak edebiyatın, mesaj ve iletişim araçları arasındaki ayrımın verili kabul edilebileceği biçimde saydam bir mesaj olmadığını ima eder. İkinci ve daha sorunsal olarak ortaya çıkan, bir metnin dilbilgisel kodlarının çözülmesinin, dilbilgisel araçlarla ortadan kaldırılması gereken, ancak kaldırılamayan, fakat kapsamlı biçimde idrak edilen bir belirlenimsizlik tortusunu geride bıraktığı imasıdır.[11]

De Man'ın belirttiği ilk nokta, (genelde ya da özelde) edebiyatın bir gösteren tarafından aktarılan bir gösterilen ("saydam bir mesaj") olarak düşünülemeyeceğidir. Bu şekilde düşünülemez edebiyat, çünkü açık "ampirik" kanıtlara göre, her zaman edebiyatın ne "ol-

11. De Man, *Resistance to Theory*, s. 15. "Resistance to Theory" adlı makale, orijinal olarak *Yale French Studies*'de 1982 yılında yayımlanmıştır.

duğu" ve herhangi bir edebi metnin ne "anlama geldiğine" dair halen pek çok farklı yorum bulunur. Edebiyat kuramı tarafından icat edilmiş bir şey değildir bu: Edebiyat ve edebi metinler değişik dönemlerde değişik biçimlerde anlaşılagelmişlerdir. Sadece bu bile, ne genel-anlamda-edebiyatın ne de özel-anlamda-edebiyat biçeminin "iletecek" "saydam bir mesaj" taşıdığını iddia etmek için yeterlidir. Edebiyat gerçekten yalnızca "mesaj ve iletişim araçları arasındaki ayrımın verili kabul edilebileceği şekilde saydam bir mesaj" *ise*, tüm bu yıllar boyunca edebiyat tarihi, edebiyat eleştirisi ve edebiyat kuramı gibi değişik disiplinler –kendi içlerinde ve aralarında– neyi tartışagelmişlerdir?

İkinci olarak, de Man bundan sonra herhangi bir edebi metnin anlam ya da anlamlandırmalarının hiçbir okuma ya da yorumlama edimiyle tüketilemeyeceğini savunur. Edebi metin, artık okunabileceği pek çok olası bağlamdan bağımsız, özerkliği olan bir nesne olarak düşünülmez, tüketilemez; çünkü bir yandan eleştirel bir metadilin çözümlemeye yeltenebileceği bir "nesne" değildir, diğer yandan edebi/eleştirel ilişkilerin ortaya çıkabileceği bağlamların tek kelimeyle sonu yoktur. Bu nokta makul bir biçimde, hiçbir edebi metnin asla metin hakkındaki son sözü söyleyen tek bir okuması olmaması gerçeği tarafından desteklenir: Bazı okumalar, her zaman diğerlerinden daha inandırıcı görülür, ancak asla söylenecek başka hiçbir şey bırakmayacak kadar inandırıcı değildirler. Dolayısıyla sırf bu sava göre bile, edebiyatın tanımlayıcı unsuru "tüketilemezliği"dir: Örneğin, hiç kimse henüz *Hamlet*'in tüm olası okumalarını tüketemedi. Ancak bu, yalnızca romantik edebi mutlak ya da edebiyatın sunulamazlığı kuramının bir değişkesi değildir. De Man'ın dikkat çekmek istediği nokta, edebiyatın "asimetrik" bir sistem ya da "yapısız" bir yapı olduğu biçimindeki bir kuramın bile edebiyatı özerk ve bağımsız olarak tasarladığıdır. Edebiyata ya da herhangi bir edebi metne dair "son söz" olmamasının nedeni, edebiyata ait özel birtakım nitelik ya da hassalar yüzünde değil de, yalnızca her sözün bir bağlamı olması gerekliliğindendir. Bu zorunluluğun "dışı" yoktur ve bu yüzdendir ki genel-anlamda-edebiyatın ne "olduğu" ya da bir özel-anlamda-edebiyat örneğinin ne anlama

gelebileceği sorununun nihai bir çözümü olamaz. Romantik *autopoiesis* ya da postmodern farklılık yahut heterojenlik kavramlarına göre, edebiyatın her daim "kendini" yeniden keşfediyor oluşu bu yüzden değildir: Tam da edebiyatın en başta özerk bir biçimde kural koyucu olarak (yanlış)anlaşılabilmesinin temel nedeni, edebiyatın her zaman bir bağlam içinde okunmasıdır. Bağlamdışı bir şey olmadığından edebiyat her zaman başka türlü okunur. Ve tam da bağlamdışı olmadığı için edebiyat sadece dilbilimsel ya da dilbilgisel açılardan düşünülemez. Edebiyat her zaman "saf" dilbilime indirgenebilecek bir şeyden fazlasıdır, çünkü "saf" dilbilimin işlediğinin söylenebileceği bağlamdan bağımsız bir bölge yoktur. Örneğin, John Barth'ın gönderme yaptığı diğer örneklere kıyasla Borges'in taklide dayalı edebiyatının daha üstün olduğuna hükmetme nedenini ele alın: Ona göre Borges bir dehadır. Ancak eğer "yazı", "saf" dilbilimsel yönden düşünülürse, Barth'ın bir biçimde Borges'in yazısında bulduğu "derin bir entelektüel imgelemle fevkalade insani sezgi, şiir gücü ve [yazınsal] araçların kullanımında sahip olunan dört dörtlük ustalığın" bir birleşiminin gerçekten orada, bu yazının "içinde" olduğu söylenemez. "İmgelem", "sezgi", "güç" ve "ustalık" dilbilimsel fenomenler değildir. Yine de bunlar tam olarak Barth'ın Borges'in *yazısının* özünü oluşturduğuna hükmettiği şeylerdir. Üstelik "deha," edebi eleştirel yargının çok eski bir kıstası olduğundan diyebiliriz ki, tam da edebiyat kavramının kendisi asla "saf" bir dilbilimle sınırlandırılmamıştır. Eğer de Man'ın söylediği gibi, bir edebi metni bütünüyle dilbilgisel ya da üsluba dayalı ölçülerle okuma girişiminden sonra geriye her zaman "bir belirlenimsizlik tortusu" kalıyorsa, o zaman bu "tortu" edebiyat kavramlarına göre rastlantısal ya da bu kavramların dışında sayılamaz. Eğer bir metnin her bir okumasından sonra geride kalan bir şey olmalıysa, o zaman bu "kalıntı"nın yapısal gerekliliğinin genel-anlamda-metin ya da özel-anlamda-metin nosyonunda bulunmadığı söylenemez. Diğer bir deyişle, ne dilbilimsel mevcudiyet ve dilbilimsel olmayan namevcudiyet arasında ne de anlamlandırmanın dilbilimsel olan ve olmayan düzlemleri arasında kesin bir ayrım olamaz.

Ancak bu, dilbilimsel ve diğer göstergebilgisel sistemler arasın-

da mutlak bir farklılık yok diye, bu iki sistem arasında mutlak bir farklı olmama durumu yoktur denemez. Edebi yapılar tutarsız (kural yapıcı, *auto-poiesic*, a-rasyonel ya da her zaman deyimleme eylemi halinde) diye, artık eleştiri muhakemeye dayanan bir yoruma ihtiyaç duyan sunulabilir bir göndergeden saygın bir mesafedeymiş gibi hareket edemeyeceğinden ötürü ölmüştür ya da tüketilmiştir de denemez. Edebiyat ne kadar çok heterojen olarak düşünülürse, eleştirinin onu açıklama ve tahlil etme gücüne inancın da o kadar azalacağı kesinlikle doğrudur. Ancak bu, eleştiriyi, Lyotard'ın bilimi tasavvur ettiği biçimde düşünmektir: Ön kabule dayanan ve düzanlamlı olarak tasavvur edilen nesneler ve fenomenlerin bilgisine sahip olduğu varsayılan bir metasöylem. Ve Lyotard'ın Aydınlanma ile bağlantılandırdığı da bu bilim kavramıdır. Dolayısıyla romantik çözüm basitçe, "bilgi" olarak kabul edilen şey hakkında farklı düşünür; bunu da bilimin dışarıda bıraktığı ve küçümsediği "namevcudiyet" ya da "noksanlığın" anlamlandırma etkilerinin üretimdeki olumlu etkisine sadece izin vererek değil, bunların etkilerini esrik bir biçimde doğrulayarak yapar.

Ancak genel anlamda edebiyat için "noksanlığın" (ya da "aşırılığın") önemini doğrulama, bu önemin kabaca dilbilimsel olan/olmayan karşıtlığının yapısına indirgenemeyecek metinsel pratikler ve süreçler için bir ad olarak algılanan genel-anlamda-yazı için önemini onaylamaya yol açar. Dolayısıyla "yazı," sadece dilbilimsel değil de örneğin görsel ve plastik anlamlandırma usullerine de gönderme yapar. Derrida'nın birkaç on yıl boyunca yaptığı pek çok yayında tutarlı bir biçimde savunduğu gibi[12] genel anlamda yazı kavramı, farklılık nosyonunu çok daha sıkıntılı ve yapıbozumcu olan kendinde farklılık [self-difference] nosyonuna genişletir. Örneğin yazı ve sözü ele alalım: Bu iki terim, kendi içine kapalı olduğundan (ve bu yüzden bu ya da aslında her karşıtlığın, bir karşıtlık *gibi* yapılandığı varsayıldığından) yazının söze karşıt olduğunu düşünmek yerine veya söz ve yazıyı bir karşıtlık durumuyla ayırmak

12. Burada verilebilecek pek çok gönderme var. Ancak şimdi düşündüğüm ana örnek *Of Grammatology*, özellikle de az sonra bahsedeceğim " ".... O Tehlikeli İlave...." " adlı bölüm.

yerine bir değiş tokuş süreciyle belirlenen bir ilişki içinde bulunduklarını düşünmek mümkündür. Derrida'nın bu ilişki süreci için pek çok terimi vardır ve bunlardan en kötü üne sahip olanı "yazı"dır. Kısaca söylersek, Derrida bu terimi, söze atfedilen dürüstlük, maksatlılık, hakikat ve (daha sonra değineceğim) özmevcudiyet gibi olumlu niteliklerin, yazıya atfedilen ve sözüm ona özmevcut olmama sorunuyla bağlantılandırılan taklit, ikircim ve noksanlık gibi olumsuz niteliklerden ayrılamayacağını göstermek için kullanır; zira bu olumlu nitelikler, olumsuzları dışarıda bırakmaya dayanır. Şimdi durum böyle ise, eğer söz sadece yazının aynı ölçüde sağlama bağlanmış pozitif olmama durumuna bir biçimde dayanması temelinde olumlu ise, o zaman söz ve yazının mutlak anlamda farklı olmayan örnekler olarak birbirlerine karşı çıktıkları söylenemez. Doğrusu hiçbir şekilde zaten birbirlerine "karşı" çıkamazlar. Ve bu tartışmada tehlikede olan sadece söz/yazı karşıtlığının yapısı değil, elbette ki tüm karşıtlıkların yapısıdır. Kısacası, tehlikede olan yapının yapısı sorununun ta kendisidir.

Bu, önemli bir noktadır. Derrida'nın, Batı metafiziği tarihinde temel önem arz eden bir karşıtlık olarak gördüğü söz/yazı karşıtlığı eleştirisi, XX. yüzyıl felsefesindeki bir başka "dilbilimsel" sapma olarak düşünülemez. Diğer bir deyişle bu eleştiri, saf gramer alanının ötesine, genel anlamdaki "yazı"nın bir tür eleştirel göstergebilgisel alanı olan "gramotoloji"ye açılır; öyle ki "yazı"nın sonuçları ve uygulamaları "dil" içinde kontrol altında tutulmaz ya da "söz"e karşıt olarak tanımlanmaz. Bununla birlikte, "dil"in XX. yüzyıl felsefesinin ilgi alanlarındaki merkezî önemi, sayısız farklılığı üst üste bindirir. De Man'ın belirttiği gibi, "muhtemelen dilde 'dil' kadar aşırı belirlenmiş, kaçamaklı, biçimsizleştirilmiş ve biçimsizleştirici bir başka sözcük daha yoktur."[13] Ancak "dil"in pek çok anlamı olabileceğini herkes teslim etmemiştir. Örneğin, Alman felsefeci Hans-Georg Gadamer, 1967'de yazdığı bir yazıda dilin yapısının evrensel ve insan bilişi için temel olduğunu savunuyordu:

13. De Man, *Resistance to Theory*, s. 13.

> Anlayış fenomeni [...], beşeri dilbilimselliğin, *her şeyi* taşıyan sınırsız bir araç olarak evrenselliğini gösterir; sadece dil yoluyla bize aktarılan "kültür"ü değil, her şey, kesinlikle (dünyadaki ve dışındaki), içinde hareket ettiğimiz "anlayışlar" ve anlaşılırlık alanına dahildir. Her kim şeyleri sözün aynasında dikkatle incelerse, onların tam ve eksiltilmemiş hakikatini kavrar diye iddia ederken Platon haklıydı. Ayrıca tüm bilişin aslında yeniden-biliş [re-cognition: Tanıma, tasdik anlamında recognition ile yapılan bir söz oyunu,-ç.n.] olduğu, çünkü "ilk bilişin" ilk söz kadar olanaksız olduğunu öğretirken de çok haklıydı. Aslında çok yakın geçmişte gerçekleşen, sonuçları öngörülemez görünen bir biliş, bizim için gerçekten ne olduğuna ancak sonuçlarına ve öznelerarası anlaşma aracına açımlandığı zaman dönüşür.[14]

Ancak Gadamer'in "anlaşılırlık" dediği şeyi, Derrida *kararverilmezlik* diye adlandırmayı tercih edebilirdi. Bu ayrımda Gadamer'in dilin (ya da "dilbilimselliğin") "evrenselliği"ne dair geniş ölçüde yapısal görüşüyle, Derrida'nın postyapısalcı dilbilgisel-olmayan "yazı" kavramı arasındaki fark gözümüze çarpabilir. Gadamer'e göre anlaşılırlık durumu, naif bir biçimde yazıya karşı sözün tarafında bulunmaz. Diğer bir deyişle, konuşmacının düşünce ve sözcüklerinin bir diğerine derhal "mevcut" olmasını sağlayan bir araç (dolayısıyla sözün "özmevcudiyeti") olarak düşünülen anlaşılırlık söze has bir özellik değildir. Kayda değer bir biçimde, Gadamer'e göre, anlaşılırlık sözün "aynası"ndan yansıyan bir çeşit art etki olarak görünür. Bu nedenle "tam ve eksiltilmemiş hakikat" diye adlandırdığı şey, aynı zamanda öncül/ardıl diye ifade edilebilecek söz/yazı karşıtlığının uzak tarafına yerleştirilmiştir. O zaman Gadamer'in dil kuramı, sözün önceliğine karşı yazının ardıl doğası fikrine bağlanmamıştır; en azından hakiki anlayışın söze ait bir şey olduğu anlamında bağlanmamıştır. Tersine ardıla ya da Derrida'nın yazı diye adlandırdığı şeye atfedilmiştir hakiki anlayış. Anlayış, ancak ("yeniden-biliş" olarak) bilişten sonra, "beşeri dilbilimselliğin" "sınırsız ortamı"nda ve "bu ortam" olarak ortaya çıkar. Gelgelelim, Gadamer için anlayış olumlu bir kavramdır ve bu noktada Derrida'nın kararverilemezlik nosyonundan ayrılır. Derrida'ya göre, Ga-

14. Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, s. 25. Alıntı, "On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection."

damer'in anlayışı, yazının (yoklukta dolaşma olanağı veren ya da özmevcut-olmayan konuşma dilini "kopyalayan yazarın" "kopyalama" teknolojisi biçiminde, konuşmadan sonra gelir gibi kavrandığı şekliyle yazının) tarafına koyabilmesini sağlayan savın kendisi, onu öncül/ardıl ya da söz/yazı karşıtlığının yapısının, kendi içine kapalı farklılıkların koşullarıyla anlaşılamayacağına ikna etmiş olmalıydı. Bu nedenle durum, "biliş"in ilk gelmesi ve "yeniden-biliş"in onu takip etmesi şeklinde değildir. Dolayısıyla biliş, "öncül" olamayacağı gibi, aynı şekilde yeniden-biliş de "ardıl" olamaz.

Gelgelelim Gadamer ya bunu ya da bunun sonuçlarını tam olarak kavrayamaz. Kendisi "ilk biliş" nosyonunun bir yanıltmaca olduğunu ve böylesi bir bilişin her zaman zaten yeniden biliş olacağını teslim eder. Böylece bir taraftan da anlaşılırlığı durağan bir yapı olarak dayatan "birinci ilke" gibi bir şey olduğunu reddeder. Ancak diğer taraftan da anlaşılırlığın bir birinci ilkeden *yoksun olduğu* anlayışının ta kendisini, anladığı anlayış için bir tür fiilî birinci ilke *olarak* değerlendirir. Kısacası, paradoksal bir biçimde, anlayışın bir birinci ilkesi olmadığı anlayışı, anlayışın tam da birinci ilkesi *olur*. Bu nedenledir ki Gadamer'in özmevcudiyet yapısını yapı-bozuma uğrattığı söylenemez: O sadece bu yapıyı "söz"den alıp "sözün aynasına" taşır. Gadamer, konuşma dilinin hakikati garanti edemeyeceğini bilecek kadar dikkatlidir ve böylece "tam ve eksiltilmemiş hakikati" (ya da özmevcudiyeti) söz/yazı karşıtlığının diğer tarafına geçirir. Ancak buradaki sorun, "tam ve eksiltilmemiş hakikat" kavramının ta kendisinin en başta bu karşıtlığa dayanmasındadır: Hakikat kavramını yapısızlaştırmaksızın bu kavramı taşıyan karşıtlığı yapısızlaştırmak mümkün değildir. Diğer bir deyişle hakikatin birinci ilkeye dayanmadığını ileri sürmekle, "hakikatin" değer ve anlamı, etkilenmekten kurtulamaz. Bu bakımdan Gadamer'in tipik bir postmodern hamle yaptığı görülebilir: Öncül/ardıl karşıtlığının (veya biliş ve yeniden biliş arasındaki farklılığının) küçümsenen ya da "ikincil" terimini onaylar ve böylece de bu karşıtlığı bozduğunu düşünür.

Bunu takiben tipik postyapısalcı bir hamle yapılabilirdi; ancak Gadamer bunu yapmaz. Bu hamle, herhangi bir karşıtlık yapısının,

sadece "mevcudiyeti" herhangi bir iki kutupluluğun öte tarafına geçirerek asla iptal edilemeyeceğini ve dolayısıyla gösterilmesi gerekenin "mevcudiyet" ve "namevcudiyet" arasındaki bir seçimin kararverilemez olduğunu görmek olurdu. Kararverilemez oluşu, düşünce ya da kuram tarafından herhangi bir hamlenin yapılabilmesinden değil de her zaman zaten kararverilemez olduğundan ve hamlelerin yapılabilmesi için zaten böyle olması gerektiğindendir.[15] Diğer bir deyişle namevcudiyet, ayrıcalıksızlık ya da olumlu olmama yapılarını, mevcut, ayrıcalıklı ve olumlu bir görünüş alacak biçimde onaylamak yeterli değildir. Bu nedenle, Gadamer'in savı ancak yolun bir kısmını kateder. "Biliş"in, "yeniden-biliş"in namevcudiyetinde düşünülemeyeceğini yahut "öncül" ya da "orijinal" gibi kavramların "ardıl" ve "kopya" gibi kavramların yokluğunda düşünülemeyeceğini gösterir. Bu, "namevcudiyet", "mevcudiyetin" üretiminde çok güçlü, gerekli bir rol oynadığını gösterir, bu nedenle de namevcudiyetin herhangi bir kavramın "dışında," mevcudiyetin ise "içinde" yer aldığı söylenemez. Ancak Gadamer'in göstermediği nokta, bu ifadenin karşıt biçiminin de söylenemeyecek oluşudur. Namevcudiyetin herhangi bir kavramın dışarısında *olmadığı* ve mevcudiyetin ise herhangi bir kavramın içerisinde *olmadığı* da söylenemez. Bunun kendisi de yalnızca olumlu (dolayısıyla da özmevcut) bir ifadenin bir diğer biçimi olurdu. Bir şeyin ne "olmadığını" söylemek de en az ne "olduğunu" söylemek kadar olumludur. Üstelik ya bilişin ya da yeniden bilişin bir "art etki" *olduğu* da olumlu bir biçimde söylenemez. Gadamer elbette ki yeniden bilişin orjinal terimi takip eder görülmesini sağlayan sağgörülü görüşü sarsar; ancak bu, bu olay zincirinin tersine çevrilmesine yol açmaz: Hiçbir zaman herhangi bir "ilk" biliş olmadığından, bilişin yeniden bilişin bir art etkisi olduğu söylenemez. Bunun yerine, birincil-ikin-

15. Derrida "kararverilemez" terimini 1931'de Alman matematikçi Kurt Gödel tarafından yayımlanan "On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems" adlı makaleden ödünç alır. Derrida'nın *Dissemination*'da anlattığı gibi kararverilemez bir önerme, "Bir aksiyomlar sisteminin bir çokluğu yönettiği düşünülürse, bu, aksiyomların ne analitik ne de tümdengelimsel sonucudur; ne onlarla çelişkili ne de bu aksiyomlara göre doğru ya da yanlıştır" s. 219.

cil ilişki düzeni kararverilemez kalır ve bu, onun tersine çevrildiğini ya da iptal edildiğini varsaymaktan oldukça farklı bir şeydir.

Gelgelelim, postmodern edebiyat kuramı için iki kutuplu karşıtlıkların *gerçekten* tersine çevrildiğinin, dolayısıyla da daha önce olumlu olan terimlerin bütünselleştirici reddinin varsayılması gerekir. Öte yandan, postyapısalcılık için iki kutupluların eleştirisinde kaçınılması gereken şey, tam da bir dışarda bırakma ya da reddetme mantığıdır. Böylesi bir kaçınma –bir kaçınma etiği olarak da adlandırılabilir– aynı zamanda hem eleştirel hem politik hem de etik nedenlerden ötürü olmalıdır. Norris bunu Derrida'mn savlarında iş başında olan "hayırseverlik ilkesi" olarak adlandırır;[16] çünkü bu savlar hiçbir zaman diğer savların ve metinlerin mantıklarına ve yatırımlarına mutlak bir karşıt oluş konumuna yerleştirilmemiştir. Örneğin, Platon'un (Gadamer'in biliş olarak yeniden biliş kuramının kaynak metni olan) *Phaedrus*'u üzerine yaptığı ayrıntılı incelemede Derrida, sadece Platon'un yazı karşısında söze verdiği önceliği tersine çevirmemeye büyük dikkat gösterir. Doğrusu, 1972 tarihli *Dissemination* [Saçılma] adlı kitabında yer alan "Platon'un Eczanesi"* adlı makalesinde Derrida'nın amacı, ikili karşıtlıklarda terimlerden birine atfedilen bu ve diğer tüm önceliklerin ayrıcalıksız terim (bu durumda "yazı") tarafından yaratılan tehdidi olumsuzlayarak işlemesi gerektiğini göstermektir. Dolayısıyla herhangi bir ardaşıklık düzeninin tersine döndürülmesi ya da önceliklilik yapısının tersine çevrilmesi, ancak bu düzen ya da yapının başlangıçtan beri yerinde olmasını sağlayan reddiye mantığının kendisiyle ve bu mantık olarak gerçekleşebilirdi. Bu nedenle Platon, önceliğini ve özmevcudiyetini ileri sürebilmek için yazıyla bağlantılandırılan her şeyi sözün dışında bırakmak zorunda kaldı. Ancak Derrida'nın gösterdiği gibi, dışarıda bırakma hiçbir zaman başarılı bir biçimde bütünselleştirici değildir –aslında asla da olamazdı. O zaman tam da söz ve yazı kendi içine kapalı karşıtlar olmadığından, onların böyle olduklarını düşünmek mümkündür.

16. Norris, *Derrida*, s. 29.

* Bu makalenin Zeynep Direk'in yaptığı Türkçe çevirisi için bkz. *Toplumbilim*, Jacques Derrida Özel Sayısı, sayı 10, 1999, ss. 63-81. (y.h.n.)

Bu, bir karşıtlıkta ya da karşıt terimler arasında ortaya çıktığı bazen görülebilen herhangi bir ikircim yüzünden değildir. "Karşıt terimler" nosyonunun kendisi, ancak çok daha köktenci biçimde sorunsal olan ve her yapıyı yapılandırdığı söylenebilecek olan kararverilmezlik yapısı yüzünden mümkün olmuştur. Dikkatli *Phaedrus* okumasında, Derrida'nın herhangi bir karşıtlığın her zaman zaten kararverilemez olan yapısını örneklemek için yakaladığı ünlü örnek, Yunanca bir sözcük olan *pharmakon*'dur. Bu sözcüğün anlamları "zehir" ile "deva" arasında değişir. Platon'un bu sözcüğü kullanımına dair standart yorumlar, sözcüğün farklı bağlamlardaki kullanılışlarında, bu çelişkili anlamlardan hangisinin Platon tarafından kastedildiğine dair bir karar vermek adetindedir. Dolayısıyla, *pharmakon* sözcüğünün içerdiği değişik anlamlar, bu anlamlar arasındaki farklarla açıklanmıştır: "İçindeki" farklılık, "aralarındaki" farklılık tarafından bastırılmıştır. Diğer taraftan Derrida *pharmakon*'a özfarklılığın yapısının bir örneği gözüyle bakmaktadır; öyle ki (1) sözcüğün değişik anlamlarının aynı anda birlikte mevcut olması mümkün olan hiçbir bağlam yoktur ve (2) sözcüğün anlamlarının sadece bir tanesinin tam olarak mevcut olması mümkün olan hiçbir bağlam yoktur. *Pharmakon* hiçbir zaman kendisi için mevcut olamaz, çünkü her zaman kendisinden farklıdır. Basitçe durum şudur: *Pharmakon* asla sadece "zehir" anlamına gelmez, çünkü böyle yapmaya teşebbüs ettiğinde aynı zamanda "deva-olmayan" anlamına da gelmesi gerekir. Bu nedenle, dahili/harici, öz/ifrat, hakikat/hata, maksat/oyun ve diğerleri gibi karşıtlıkların özkimliğini reddettiğinden *pharmakon* "kararverilemez"e mükemmel bir örnektir. Yine de Platon'un yazıyı, sözün dışı olarak düşünebilmesi tam da kavramların özkimlik ya da özmevcudiyeti temelindedir:

> Bu, *böyle olanların*: varlığı ne ise o olanların, dışarısı dışarısı ve içerisi içerisi olanların, öz-kimliğine uyuyorsa "mantığın" "anlamlılığın" açılış jestidir. Bu yüzden yazı, *olmayı bırakmaması gereken* ne ise o olmaya geri dönmelidir: Bir aksesuar, bir kaza, bir ifrat.[17]

17. Derrida, *Dissemination*, s. 128.

Diğer bir deyişle, sözün kendisiyle özdeş ve yazıyla özdeş olmayan olduğunu düşünmek mantıklı ve anlamlı görünür. Ancak Derrida'nın savı, ortadaki içerisi/dışarısı karşıtlığı mantığının (Batı metafiziğinin "açılış jesti"dir bu) ancak içerisi/dışarısı ilişkileri her zaman zaten kararverilemez olduğundan anlamlı gelmesi şeklindedir. Bu nedenledir ki, Platon iki çelişkili önermeyi aynı anda düşünebilmiştir: İlk önerme, içerisiyle dışarısı farklıdır ve yazı sözün dışarısındadır, biçimindedir. Gelgelelim ikinci önermede, bir taraftan yazı sözün yerini aldığından ve ona yardım ettiğinden, diğer taraftan sözlü düşünce ve duygularımızı hem koruduğu hem de yaydığından, yazı bir tür *pharmakon*dur. Bu açıdan yazı hiçbir zaman kesin olarak sözün içerisinde ya da dışarısında değildir ve öyleyse Platon, yalnız sözün özkimliğini değil ama aynı zamanda da içerisi/dışarısı karşıtlığı mantığının –her ne kadar bu mantığın içerisi/dışarısı karşıtlığının kararverilemezliğine dayandığı gösterildiyse de– özkimliğini korumak için yazıyı dışarı çıkarmak zorunda kalmıştır. Eğer söz gerçekten kesinlikle kendisiyle özdeş olsaydı, bu gerçeği gözler önüne sermek için yazının dışarıda bırakılması gerekmezdi. Yazıyla bağlantılandırılan –yazan öznenin her zaman yazılı sözcükte namevcut olduğu, yazılmış hakikatin çok kolaylıkla gerçek ya da söylenmiş hakikati taklit edebileceği ve bu nedenle çarpıtabileceği ve benzeri– tüm sözümona olumsuz ya da sorunsal özellikler, kendiyle özdeş yapı kavramını türetmeyi mümkün kılan koşulların ta kendisi olarak karşımıza çıkar. Diğer bir deyişle, yazının *içindeki* farklılık, yazıyla söz *arasındaki* farklılığı mümkün kılar. Kararverilebilir farklılıkların ortaya çıkmasını sağlayan tam da yazının kendindeki farklılıktır, yazının kararverilemezliğidir.

Bu nedenle, "kararverilemezlik" artık sağduyu, eleştirel düşünce ya da akılcılığın karşısında olduğundan daha çok heterojenliğin, bilinçdışı değişiklik ya da hayalgücünün tarafında değildir. Kararverilemezlik, hem köktencinin tarafında hem de muhafazakârın karşısındadır ve ne köktencinin tarafında ne de muhafazakârın karşısındadır. Bir kez daha söylersek: Kararverilemezliğin yapısı, görünüşte karşıt seçenekler arasında karar verilmesini mümkün kıla-

rak, her türlü yapının yapısının özmevcut ya da özsel görünmesini sağlayan şeydir. Ancak, bu seçenekler her zaman zaten kendi aralarında ve kendilerinden farklıdır; tıpkı sözün, her zaman kendini sözümona olmadığı şeye karşı tanımlamak zorunda kalarak, ideal olarak olması gereken (bağımsız, kendine kapalı, özerk) olma edimi-nde olduğundan asla tamamen özmevcut olmayışı gibi. Bu nedenle, yazı sözün mutlak dışarısı değildir, ancak bu, söz ve yazının aynı şey olduğunu söylemek demek de değildir. Derrida'nın "ilavelilik [supplementarity] mantığı" olarak adlandırdığı şey, herhangi bir kavramın kendini belirleyici görünme teşebbüsünün belirleniminde her zaman oyunun içinde görülmelidir, ki bu durumda yazının sözün "ilavesi" olduğunu söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle yazı, geleneksel olarak söze aşırı bir ek olarak görülür: Konuşma dilinin saflığı ve orjinalliğine yazının teknolojisi yardım eder ya da tamamlar ve böylece söylenen gerçeğin özmevcudiyeti kayda geçirilir ve daha kolaylıkla ve doğrulukla dağıtılır. Öyleyse yazı, kullanışlı bir ilave işlevi görür, ancak bu işlev, sözlü dilin gerçeği-söyleme gücü için tamamen gereksiz ya da aşırıdır. Platon bu noktayı *Phaedrus*'ta belirtir, ancak bunu sadece bizim yazının ilave rolünün ötesine geçmesine ve sözün yerine geçmesine karşı tetikte olmamız için uyarıda bulunmak üzere yapar. Yazı ancak özmevcudiyet taklidi yapmaya muktedirdir ve bu yüzden ancak "hakikati" taklit edebilir. Ancak üretici öznenin yokluğunda, hakikati bir yalandan nasıl ayırabiliriz? Bunun için, Derrida'nın belirttiği biçimiyle Platon için yazının *pharmakon*'u "bir aksesuar, bir kaza, bir ifrat" pozisyonuyla sınırlandırılmalıdır. Ancak yazı bu sınırlı anlama hapsedilirse, söz, bütün ve orijinal görünebilir. Bu nedenle, sözün birimsel orjinalliği, yazının ilaveliliğine dayanır. Sözün özünü ve mevcudiyetini tanımlayan, söze ister istemez harici ve gerekli bir ilave olarak yazının sözle yinelenen alışveriş sürecidir. Öyleyse, Derrida'nın *Of Grammatology*'de yazdığı gibi ilave kavramının kendisi "Kendi içinde iki anlamlandırma barındırır ve bu ikisinin birlikte barınması hem garip hem de gereklidir": İlave hem bir ek hem de bir ikamedir. Diğer bir deyişle ilave, ilave edildiği şeyi hem tamamlar hem de bu şeyin yerini alır. "İlave kendini ekler [...]. Ancak ilave

ilave olunur. Sadece yerini almak için ilave olunur."[18] Platon'un anladığı biçimiyle yazı, söze eklenir, ancak onu, yerini almakla da tehdit eder. Gelgelelim, Derrida'nın savı şudur: Platon'un söz kavrayışı, sözün, yarattığı tehlike ne olursa olsun, bir yazı ilavesi kavramı olmaksızın olamayacağıdır.[19] Ve bu sav sadece söz/yazı karşıtlığının özüne değil, tam da herhangi bir kendini belirleyici kavram ya da yapı kavramının temeline gider. O zaman ilavelilik mantığı "oyunu" olarak adlandırılabilecek şey, her yapının yapısının doğasında vardır.

Öyleyse Platon (Gadamer'in gözlemlediği gibi) şeylerin sözün "aynası"nda değerlendirilince hakiki olduklarını düşünüyorsa, bu hakikat kavrayışının ilavelilik mantığına dayandığını kolaylıkla görebiliriz; çünkü eğer "hakikat" sözün içinde ve söz olarak *yansıtılan* şeyse, açık bir biçimde sözle özdeş değildir. Platon için bile hakikat ve söz asla tam olarak kendilerine ya da birbirlerine özmevcut değillerdir. Eğer hakikat yalnızca aynada görülebilirse o zaman böyle bir hakikat aslında zaten hiçbir zaman görülemez. Ve eğer söz, hakikatin yalnızca aracı ise o zaman hangi anlamda yazıdan daha "uygun" bir ortam olduğu söylenebilir ki? Eğer özmevcudiyeti, asla özdeş olamayacağı hakikatle özdeş olmalıysa, sözün özmevcut olduğu nasıl söylenebilir ki?

Elbette böyle sorular, edebiyat çalışmalarına dahil olması beklenen ilgilerin dışında görülebilir. Ancak bu durumda sözümona dahil olması beklenen ilgiler, edebiyat çalışmalarının dokunulmaz "içerisi" sayılabilir ve Derrida'nın içerisi/dışarısı ilişkilerinin kararverilemezliği savı, bilinen anlamda edebiyat çalışmalarının "dışarısına" ait olmak durumundadır. Gelgelelim bu sava göre, edebiyat çalışmaları, hatta herhangi bir "dil-oyunu" ya da "söylem"in "içselliği," sözün özmevcudiyetinde de olduğunca, "dışsal" olduğu

18. Derrida, *Of Grammatology*, s. 144-5. Derrida'nın *pharmakon* okumasının mükemmel ve daha geniş bir değinisi için bkz. Norris, "Derrida on Plato: Writing as Poison and Cure" bölümü.

19. Yazının "tehlikeli oluşu," aslında Rousseau'ya bir göndermedir ve kendisinin Doğa kavramı burada Derrida'mn eleştirisinin açık nesnesidir. Ancak ilaveliliğin bu "tehdidi" her mevcudiyet kavramına uzanır ve böylece Platon'un söz nosyonunun oluşumunda da etkin olduğu görülebilir.

düşünülen bazı etkenlerin ya mutlak bir biçimde ya da ancak ilave olarak ve özsel olmadığı düşünülerek dışarıda bırakılmasına dayanır. Neyin edebiyat çalışmalarının tespit edilebilen ve özel "içerisi" addedilmesi gerektiği sorusunun kendisi en azından Jena Romantiklerinden beri edebiyat çalışmaları *tarafından* sorulagelmiştir. Bu soruya asla tek bir yanıtla karşılık verilememiştir.

Bununla birlikte, sadece bir zamanlar tek bir yanıt olduğunu varsayarak, postmodern edebiyat kuramı bugün, edebiyat hakkında sunulamazlık ve mutlak performe edilebilirlik açısından düşünmeye yeltenebilmektedir. Bu yüzden, edebiyatın özü ve mevcudiyeti, bu özgül doğa ya da mevcudiyeti tanımlamanın olanaksızlığında yatar. Edebiyat tüketilemez olana dönüşür, dolayısıyla da eleştirinin baş edebileceğinden "çok fazla" bir şey olur. Herhangi bir özel-anlamda-edebiyat metnine yönelen genel-anlamda-edebiyat metninin her zaman zaten önceden sezmediği hiçbir yorum edimi olmadığından, edebiyatın dışarısında onu eleştirel biçimde yargılayabilecek bir alan yoktur. Herhangi bir edebi metnin eleştirel okuması, peşinden koşulan ve her zaman erişilebilecek olanın ötesinde olan şeyin doğasını hiçbir zaman tam tanımlamadan tanımlayan oyun-olarak-anlamın tüketilemez performe edilebilirliğini yatıştırıp durdurmayı umamaz.

Derrida'nın içerisi/dışarısı ilişkilerinin kararverilemezliği savı, edebiyatın mutlak sunulamazlığını savunan romantik fikre karşı bir tez olarak görülmemelidir; ayrıca bu fikirle karıştırılmamalıdır da. Diğer bir deyişle, postyapısalcılık postmodernizme "karşı" değildir, ama aynı zamanda ona indirgenemez de. Yapının postyapısalcı eleştirisi, postmodernizmin "yapısız" yapı olumlamasına *karşıt değildir*. Gelgelelim, "yapı-olmayan" kavramı hâlâ bir mevcudiyet metafiziğine aittir: Yapı-olmayan kavramı ancak "yapı" kavramına karşıt olarak düşünülebilir. Diğer taraftan yapının postyapısalcı *eleştirisi* yapılaşmış ve yapısız kavramlar arasındaki her türlü seçimin her zaman zaten bu kavramların kendilerinin içindeki bir seçim, *ilkesinin* kararverilemez olduğu bir kararı gerektiren bir seçim olduğunu göstermeyi dener. Dolayısıyla tutarlı bir yapı kavramı karşıtının olabilirliğine dayanır; böylece ilavelilik mantığının, her

türlü kavramın yapısında ya da her türlü yapı kavramında bulunduğu söylenebilir. Bunun ışığında –Derrida'nın yazı ilavesinin kararverilemezliği ya da yapının yapısallığı savının ışığında– edebiyatı, edebi olmayan üsluplardan özünde farklı olan değişik yazı üsluplarının sabit ya da devingen alanı olarak düşünmek mümkün değildir. Aynı şekilde, mevcudiyet metafiziğinden kaçamayacağımıza göre, edebi olan ve olmayan yazı üsluplarının mutlak olarak farklı olmadığını düşünmek de imkânsızdır. Ancak bu, edebiyatın sunulamaz olduğunu söylemek değildir. Diğer bir deyişle, sunulamaz ve kararverilemez arasında bir fark vardır.

Burada şöyle bir fark vardır: Bir tarafta, sunulamazın metafiziğin dışarısında olduğu varsayılırken, öteki tarafta kararverilemezin (Derrida'nın ısrar ettiği gibi) metafizikten ayrılmaz olması. Pek çok farklı kisvelere bürünen, sunulamaz olan –brikolaj, öte-eleştiri, bilinçdışı, yazarlık metin, performe edilebilirlik, *differend*, semanaliz ve diğerleri– hep bilim, kuram ya da eleştirinin metafiziksel saptamalar alanında açıklanamayacak bir mistik-aşkın kavram ("Hiçliğin bilgisi") olarak sunulmuştur. Gelgelelim Derrida'ya göre, sunulamaz olan ve metafizik arasında bir seçim yapılmasını mümkün kılan tam da kararverilemezliğin yapısıdır. Dolayısıyla ilkede, metafizik, sunulamazın belirleyici olmayan ya da aşkın olmasından daha fazla belirleyici değildir. Bu görüş, hakiki belirlenim yapıları olduğunu reddetmez; sadece hiçbir yapının illa ki belirleyici olmadığını bildirir. Şimdi eğer metafiziğin yapısında ne belirleyici ne de belirleyici olmayan olduğu doğru ise ve eğer mutlak olarak belirleyici olmayan bir yapı imkânı olamayacağı da doğru ise, bu, belki de eleştirinin önemini reddetmek yerine daha da onaylama nedeni teşkil edebilir. Kısacası kararverilemezlik ilkesi, eleştirel olmayı daha da kritik bir konu haline getirir.

O zaman yapının postyapısalcı eleştirisi konumundan bakıldığında, John Barth'ın edebiyatın taklitçi ya da metinlerarası işlevinin tüketilemezliği iddiası tartışılmaya bile gerek olmayan bir iddiadır. Sorun Barth'ın (ve postmodern edebiyat kuramının) aynı zamanda bunun genel-anlamda-edebiyatın bir durumu olduğunda ısrar ederken bu işlevi sadece belirli bir edebiyat düzenine mal etme-

sidir. Dolayısıyla. postyapısalcılığın postmodernizmden iki noktada ayrıldığı görülebilir: Postyapısalcılık için (1) genel-anlamda-edebiyatın doğası öyledir ki "kapalı" ve "açık" sistemler (sözgelimi, gerçekçilik ve metakurmaca) açısından anlaşılabilecek özel-anlamda-edebiyat düzenleri arasında herhangi katı ve sabit bir ayrım asla olamaz ve (2) genel-anlamda-yazının doğası ise öyledir ki sözümona edebi olan ve olmayan özel-anlamda-yazı düzenleri arasında herhangi katı ve sabit bir ayrım asla olamaz. Gelgelelim bu ikinci nokta, esrik özgür oyun ve performe edilebilirlikten yana kararsızlığa (dolayısıyla da eleştirinin ölümüne) yol açmak zorundadır diye bir şey yoktur. Bu, aynı zamanda eleştirel etkinliğin retorik yönüne (ya da eleştirel etkinlik olarak retorik yöne) daha yakın bir ilgiyi gerektirebilir. Bu noktayı önümüzdeki bölümde ele almak istiyorum.

VII
Retorik okuma

Çok kabaca bakarsak, kahvaltıda ekmeğimin üstüne marmelat yerine reçel sürme kararım, yapısı bakımından bir felsefecinin şu ya da bu hakkında fikir yürütürken kavramlar arasında verdiği karardan özünde hiç de farklı değildir. Bu demek değildir ki felsefi seçimler bir zevk meselesidir. Bu demektir ki, tıpkı benim reçelle marmeladın birbirleriyle tamamen aynı olduğunu düşündüğümde marmeladı seçmekte zorlanmayabileceğim gibi, felsefeciler de kavramları en başından özünde farklı saymasalardı, bu kavramlar arasında artık seçim yapamazlardı. Eğer ben reçelle marmeladın birbiriyle kesinlikle aynı tatta olduğunu düşünseydim, o zaman ekmeğimin üzerinde bulunan şeyden "yaymak" diye söz edebilirdim. Bu durumda ekmeğimin üstünde olmasını tercih ettiğim maddeyi anlatmak için

bir "tümellik" kullanıyor olurdum; oysa eğer ekmeğimin üzerine portakal marmeladı ya da çilek reçeli sürmeye karar verseydim bir "tikellik" kullanıyor olurdum.

Bu, şeylerin (ister kavram ister madde olarak olsun) bilgi olarak dikkate alındıkları yollardan bihaber ve bağımsız olarak var olamayacaklarını ileri sürmek demektir. Elbette ki şeylerin bilgi olarak dikkat çekmeleri, (10. Bölümde göreceğimiz gibi, Heidegger'in anlatımına göre) var olmaya başlamalarından ya da Heidegger'in terminolojisine göre, "mevcudiyete gelmeleri"nden oldukça farklı bir şeydir. Ancak hakikatin bilgiyle olan sorunsal ilişkisi, "hakikatin," hakikat iddialarının haricinde bir şey mi olduğu, yoksa o iddiaların bir sonucu mu olduğuna dair bir karar vermeyi gerektiriyor gibi görünür. Çok kabaca söylersek, bu, felsefi koşullarda diyalektik ve retorik arasında bir seçime kadar uzanır. Sokrates (MÖ470?-399) ve takipçilerine göre, diyalektik soru sorma ve yanıtlama yöntemi, evrensel olarak mantıklı, dolayısıyla doğru tek bir yanıta varmanın yegâne garantisiydi. Dolayısıyla Sokrates için hakikat, harici ve bilinebilirdi. Ancak ne önceki felsefi gelenek ne de Sokrates'in zamanında yaşayan ona rakip sofist okul, hakikati böyle yorumluyordu. Sokrates öncesi felsefeciler ve sofistlere göre (bu iki grup arasındaki önemli farklılıkları burada gözardı edeceğim), hakikat harici ilkelerle sınırlandırılmamıştı; hakikat pragmatik olumsallıkların bir sonucuydu. Bu nedenle, birinin başvurabileceği mutlak bir hakikatin yokluğunda (ya da ulaşılacak tek bir yanıtın yokluğunda), Sokrates öncesi ve sofist felsefecilerin öğretileri, savlama yöntemlerindense (diyalektik), ikna teknikleri (retorik) ile ilgiliydi. Ancak Sokrates'in bakış açısına göre, felsefi öğretinin retorik yönü bir hileydi; çünkü retorik, konu olarak –hakikati değil de– sadece kendini alıyordu. O halde retorik, felsefenin düşmanıydı. Durum, bir yüzyıl sonra, örneğin Aristoteles (MÖ384?-322) retoriği meşru bir konu olarak felsefe eğitiminin müfredatına kattığında artık böyle değildi; ancak bugünkü durumda hâlâ felsefenin asıl ya da tanımlayıcı özelliği üsluptan çok savdır. Diğer bir deyişle diyalektik, felsefenin özüne daha yakın dururken, sözümona felsefe yüzeysel olarak ya da ilave anlamında onsuz yapamasa da retorik, az çok edebiyata ait-

tir. George Kennedy şöyle gözlemler:

> Modern okurlar retorikle tartışmasında felsefeyi destekleme eğilimindedir. Felsefe disiplininde kendini hakikate adama, entelektüel dürüstlük, algılama derinliği, tutarlılık ve içtenlik göze çarparken; retorikte, sözsel ustalık, boş tantana, fasa fiso, törel kararsızlık ve herhangi bir aracı kullanarak keyfi amaçlara ulaşmak için duyulan bir arzu görülür. Halbuki resim bu kadar kesin çizgilerle ayrılmış değildir. Aristoteles, Cicero, Quintilian gibi retorik kuramcıları vicdansız kelime düzenbazları değillerdi. Onların tavsiyesi, retoriğin entelektüel saygınlığını en azından dikkate alınır kılar. Üstelik, antik entelektüel hayatta retorik, zaman zaman felsefeden çok daha büyük bir özgürleştirici güç olmuştu. Soruların tümünü değilse de pek çoğunun iki yönü olduğunu göstererek kanıtlardı retorik. İnsancıl kanunun temel ilkesi olan, hakkında ne kadar açık karşı kanıt olursa olsun herkesin kendi durumunu mümkün olan en iyi şekilde savunma hakkına sahip olması, sofistlerin tartışmalarının Yunan adaletine kabul ettirdiği bir mirastır. [...] En azından retorik, antik entelektüel hayatına taze kan vermiştir; belagatin [retorik] en çok demokrasilerde ve en az tiranlıklarda geliştiği uzun zamandır belirtilen bir noktadır.[1]

Elbette retoriğin Sokrates sonrası felsefede tamamen göz ardı edildiği ya da unutulduğu söylenemez.[2] Ancak Kennedy tarafından felsefe ve retorik arasına çekilen, felsefeyi hakikatin tarafında retoriği ise oyununkinde bırakan çizgi, genellikle tartışma konusu olmamıştır; belki de bu yüzden Nietzsche gibi "üslup meraklısı" bir felsefecinin üniversitede felsefe derslerinde okutulmaya başlaması bu kadar uzun zaman almış, bu yüzden Nietzsche disiplinin merkezinden hep uzakta konumlanmıştır.

Ancak önceki bölümden hareketle, felsefe/retorik ayrımının söz/yazı karşıtlığının bir biçimi olduğu görülebilir. Dolayısıyla fel-

1. Kennedy, *Art of Persuasion*, s. 23.
2. Hem Nietzsche hem de Heidegger, Sokrates öncesi düşünürlerden etkilenmiş olmakla birlikte, daha yakın dönemde Luce Irigaray'ın dişiyi sadece erilin "ötekisi"nden daha başka bir şey olarak düşünme projesi de daha geniş bir biçimde kavranan Sokrates öncesi düşünce biçimine bir dönüş olabilir. Irigaray'a göre zamanımızın en acil sorusu "cinsel farklılık" sorusudur ve buradaki davet böyle bir farklılığı bir "cinsel karşıtlık" nosyonuna dayanmayan yollarla düşünmektir: Örneğin bkz. orijinal olarak Fransızca'da 1984'te basılan *Ethics of Sexual Difference*.

sefenin özmevcudiyet ya da doğruluk değeri, felsefenin yazıyla karıştırılmama konusundaki çıkarından ayrı düşünülemez. Eğer felsefe bu çıkardan ayrılamazsa, felsefenin ne "olduğu," olmayı arzuladığı şeyi de içermelidir. Ancak felsefe yazı ya da retoriğin kendisine bulaşmasını engelleyemeyeceği için bu arzusu aslında içinde bir yalan barındırır. Gerçekten retorik, genel ilkeler ve disipline ait prosedürlerce dikkatlice idare edilerek, kolayca kontrol edilebilecek felsefi bir "boyut" değildir. Retorik, felsefenin zaman zaman sade bir savı birkaç renkli metaforla süslemeye karar verip, (örneğin. 3. Bölümdeki Hobbes'la ilgili kısma bakınız) içine dalıp çıkmayı seçebileceği bir şey de değildir. Ancak genel olarak bir felsefi tartışmanın "içeriği" olarak adlandırılabilecek şeyin ifade ediliş üslubundan ayrılabileceği düşünüldüğü ölçüde retorik, felsefeye bir ilave rolünü oynuyor gibi düşünülebilir. Savların sadece saf içerikle sınırlanması mümkün olmadığından retorik, hem olduğu biçimiyle bir savın üzerine yayılan sonradan eklenen bir ek hem de herhangi bir tartışmayı ikame etmesi gereken şeydir. Diğer bir deyişle her sav, sadece ifade edilişinin üslubundan hareketle sonuç çıkarma yoluyla var olmaktadır. Dolayısıyla –diyalektik değil– retorik önce gelir.

Bu, Derrida'nın (*Of Grammatology* ve diğer eserlerinde) yazının konuşmadan önce geldiği iddiasını örnek almak anlamına gelir. Yazının hataya (yanlış okumaya, yanlış bağlantı kurmaya ve buna benzer şeylere) götürebileceğini varsaymak oldukça doğrudur; ancak yine bu niteliğinden dolayı, hakikatin iletilmesini garanti eden bir diğer aracın, yani sözün rolünden ayrıldığını düşünmek yanlış olur. Bir şey, ancak yanlış kavranması, yanlış anlaşılması ya da sadece tamamen es geçilmesi her zaman mümkün olduğu ölçüde doğru olarak anlaşılabilir. Ve bu olanak en güçlü şekilde yazı ile bağlantılandırıldığından, (genel bir yapı olarak) edebiyatın önce gelmesi gerektiğini söyleyebiliriz.

Şimdi elbette bu denklemin diğer tarafı, dar (Sokratik ya da Derrida öncesi) anlamıyla, yazının gerçekten geleneksel olarak edebiyatın bilmesine ve yerine getirmesine izin verilen pozitif bir değer taşıdığıdır. Edebiyat, yazıdaki yapısal başka fikirleri akla ge-

tirme, birden fazla anlama gelme, hata yapma potansiyelini (bu potansiyele direnmek yerine) istismar eden yazıya verilen bir isimdir. Sözünü ettiğimiz bu potansiyel, pek çok başka özel-anlamda-yazı biçeminin (sözgelimi, bir tıp dergisindeki makaleler gibi) üstesinden gelmek için büyük çaba gösterdiği bir durumdur. Kendi performe edilebilirliğini okurlarına, pozitif, göndergesel ya da diyalektik anlamlarını yanlış yorumlamaya teşvik edecek şekilde vurgulayan bilimsel bir raporun ne gibi bir manası olurdu? Ya da 1. Bölümde ele alınan Lévi-Strauss'un şiir ve mit arasına koyduğu ayrımın koşullarını yalnızca birazcık değiştirerek, edebi yazının "ancak ciddi anlam sapmaları pahasına tercüme edilebileceği" ve buna karşın bilimsel yazının bilimsel değerinin "en kötü tercümelerde bile korunacağını" söyleyebiliriz. O halde edebiyatı bir yana bırakırsak, üretimde temel bir rol üstlenmek yerine ancak neşretmede ilave bir rol oynadığından, yazının bilimsel, tıbbi, felsefi, politik ve diğer bilgiler açısından gereksiz olduğu görülür. Yazı, ancak bilimsel ya da diğer edebi olmayan değerlerin kayda geçirilmesi ve dağıtılması noktasında kullanılan bir araç olarak ortaya çıkar; bu da demektir ki yazı, hakikatin bilimsel ya da felsefi keşfinden sonra eklenir; bu hakikatin değeri, kelimelere dökülüp bir sonuca bağlanıştan bağımsızdır.

Bu, hiçbir şekilde edebiyat olarak yazının anlaşıldığı biçim değildir. Aynı şekilde, sadece en saf anlamda yazıymış gibi, edebiyatın bilim ya da felsefeye atfedilenlere denk bir "değer" taşımıyormuş gibi göründüğü anlamına da gelmez bu kesinlikle. Pek tabii yazı için yazı olduğundan kendisine değer verilen edebi yazı, aynı zamanda yalnızca retorik ya da performatif sayılamayacak eşitlikleri barındırdığından da değer kazanır. Dolayısıyla örneğin John Barth, Borges'in yazısını överken (bkz. 6. Bölüme), kanıt olarak sadece Borges'in "kelime ustalığı" diye dar bir anlama indirgediği bir şeye değil de, yine bu "kelimelerde (ya da bu kelimelere) ya da onların "arkasında" veya "altında" okunmak üzere var olana gönderme yapar. Dolayısıyla edebi yazı hakkındaki değerlendirmelerde önemli olan, "ustalık" anlamında kelimeler değildir. Bu, söz/yazı karşıtlığının hem edebiyatın her yerinde hem de edebiyat ile ede-

biyat dışı, bilim, felsefe gibi söylemler arasında işlediğini ileri sürmektir. Dolayısıyla, edebiyat sayılabilmek için yazının her bir anının söze ait değerler düzeninin bir özelliğini (özgünlük, hakikat, içtenlik, ustalık, cesaret ve diğerleri) sergilediğinin görünmesi gerekir: Sadece katı ya da Platoncu anlamda yazı "olması" yetmez.

Bu nedenle edebiyat asla yalnızca bu değildir. Her zaman aynı zamanda genel-anlamda-yazıdır, öyle ki edebi olan özel-anlamda-yazının herhangi bir örneği, belirli koşullar altında (yanlışlıkla) felsefi, politik, tarihsel, bilimsel ya da diğer yazıların bir örneği olarak alınabilir. Bu, sadece edebi metinlerin "içeriğinin" sıklıkla nasıl birkaç bilgi türünün ürünü olduğuna ya da edebiyat eserlerinin sergileyebileceği üslup çeşitliliğini vurgulayan bir nokta değildir. Örneğin *Moby-Dick* (1851) edebi başarıları açısından elbette bir balinanın romanı olarak yorumlansa da aynı zamanda da balinalar ve balina avcılığı üzerine bir kitaptır. Melville'nin balina bilimi ve denizciliğe dair ayrıntılı ve doğru bilgileri, onun insan gururunun karanlık tarafına yönelik farazi kavrayışlarından ayrılamaz. Ayrıca anlatıcı iki ölü balinanın kafalarını karşılaştırırken birinin "bir Stoik'e," diğerinin ise "sonraki yıllarında Spinoza'yı takip etmeye başlamış olabilecek bir Platoncuya"[3] ait olduğuna karar verdiğinden roman, açıkça (bir çeşit) felsefi içeriğe de sahiptir. Dolayısıyla bu ve diğer pek çok büyük edebi eser, kendi içlerinde edebiyat örnekleri olmayan bilgi örnekleri içerirler. Üstelik bu bilgiler kendilerine uygun üslup biçimlerinde sergilenirler *Moby-Dick*'te: Örneğin dokuzuncu bölümde Peder Mapple'nin verdiği vaaz sadece Kitabı Mukaddes'e yaptığı anıştırmalar ve ahlâki özü nedeniyle değil, konuşma tarzındaki vaaz *üslubu* ve diğer özellikleriyle de bir vaaz *olarak* göze çarpar. Bu metindeki "edebi olmayan" içerik ve üslup değişikliklerinin benzer başka örnekleri elbette diğer pek çok edebiyat eserinde de bulunabilir.

Burada çok basit bir noktaya işaret ediyorum. Edebi yazının tanımı öyle geniştir ki hiçbir şeyi dışarıda bırakmaz. Gerçekten de edebi olanı tanımlayan tek bir yazı *üslubu* yoktur. Kısacası, eğer retorik, kendisine karşıt olan ve daha önemli addedilen bir şeyin (söz-

3. Melville, *Moby-Dick*, s. 443.

gelimi diyalektiğin) dışında anlaşılıyorsa, edebiyat bütünüyle retorik olana indirgenemez. Dolayısıyla retoriğin herhangi bir metnin "gerçek" anlamı ya da değerinin içinde mi yoksa dışında mı kaldığına karar verilemez; bu ilişki gözardı edilemez ya da sadece retoriğe öncelik tanıyarak ve böyle bir hamleyle "içeriğe" dair eleştirel bir çalışma yapma gereğinden kurtulduğumuz düşünülerek çözülemez. Bu durum, diyalektik bir "içeri" ve retorik bir "dışarı" arasındaki ilişkinin her zaman dışlama yerine bir alışveriş ve tamamlama ilişkisi olduğu felsefi metinlerde de geçerlidir.

Retoriğe öncelik tanıma ve karşıtlarını olumsuzlama ya da reddetme tipik bir postmodernist hamledir. Örneğin Baudrillard'ın *simulacrum*u tüm içeriğinden boşaltılır ve kendisi dışında başka bir şeyin göstergesi olma oyununu bile reddeder (bkz. 2. ve 3. Bölüm). Bu durumda postyapısalcılığın postmodernizmle, Romantizm geleneğinin mimetik olmayan temsil kuramlarıyla bir bağlantı kurması konusunda hemfikir oldukları söylenebilir: Her ikisi de "post-Aristoteles"cidir, yani Aristoteles'in mimesis kuramını ya da sanatın hayatı taklit ettiği fikrini reddederler.[4] Ancak belki de "red," postyapısalcılığın üzerinde mimetik ya da temsil kuramlarına eleştiri getirdiği zemini tanımlamak için çok sert bir sözcüktür: Kısacası "red" fazlasıyla romantiktir.

Postyapısalcılığa göre, her reddetme tutumu, imkânsız kılmak için yola çıktığı şeye dönüşme riskini taşır, yani yerleşik duruma geçme olasılığı. Dolayısıyla örneğin gerçekçiliği reddeden edebiyat kuramları ya da uygulamaları kolaylıkla, bir gelenek *olarak* reddettikleri gerçekçilikten daha az yerleşik olmayan bir gelenek haline dönüşebilir. O zaman geleneksel ve gelenekselin reddine dayanan köktenci arasındaki hiçbir seçim köktenci bir seçim olamaz. Tam tersine, böyle bir seçim yerleşik olacaktır; çünkü seçimlerin kendinde mevcut alternatifler arasında bulunan aşikâr farklılık yapısı temelinde yapıldığı biçimindeki geleneksel fikrin ta kendisini yeni-

4. Bkz. Aristoteles, *Poetika*. Gelgelelim "taklit" ya da "mimesis"le Aristoteles sanatın yalnızca görünüşlere göre doğaya benzemesi gerektiğini anlatmak istemiyor. Bu terime göre sanatın taklit ettiği, doğanın ürünlerinden ziyade üretici güçleridir ve böylece bu görüşe göre gerçekçilik böyle bir taklidin yalnızca bir biçimidir (ve en muhakkak, en yüksek biçimi değildir).

den doğrulayacaktır. Bu yalnızca sağduyulu bir görüş değildir, ancak (Derrida'nın terimleriyle) aynı zamanda bu ya da şu kavramın doğası üzerine verilen felsefi kararları da içermek üzere tüm söz/yazı karşıtlığı biçimlerinde alttan alta işleyen bütünüyle metafiziksel bir görüştür.

Er ya da geç bu tür kararlar verilir, ancak bu Derridacı yapı eleştirisinin (ya da postyapısalcılığın) reddetmeye zorlandığı bir şey değildir. Diğer bir deyişle, her yapıda bulunan kararverilemezlik yapısı kararsızlığa değil, kararların bir zemine dayanmadan verilişine işaret eder. Örneğin, gerçekçi edebiyatla postmodern edebiyat arasındaki bir seçim, birbirinden kesinlikle farklı iki özel-anlamda-yazı biçimi arasındaki bir seçim değildir; bu yüzden pek de geleneksel ve köktenci alternatifler arasında doğrudan bir seçim sayılmaz. Gerçekçiliğin, postmodernizmin asla reddedemeyeceği bazı özellikleri vardır; aynı şekilde postmodernizmin bazı özellikleri de hiçbir şekilde gerçekçi edebiyatın "dışında" değildir.[5] Bu, hem gerçekçilik hem de postmodernizm, Batı metafizik geleneği içinde bulunduğu içindir ve bu nedenle de aralarındaki her türlü farklılığın bu geleneğin içinden, onun bir parçası olarak doğduğu görülmek zorundadır.

Eğer gerçekçi edebiyatla postmodern edebiyat bütünüyle farklı idiyse, o zaman gerçekçi metni, baskın şekilde retoriksel olan postmodern metnin tersine, baskın şekilde göndergesel olarak tanımlamak mümkün olurdu. Öte yandan "retorik" ve "gönderme" terimlerini, hem farklı öğelerle bir bütün oluşturma usulü ya da üslubu hem de bu düzenlemenin ürünü ya da içeriği anlamına gelen tek bir *kompozisyon* terimiyle değiştirmemiz gerekseydi, o zaman özel-anlamda-metinler arasındaki farklılıklar genel-anlamda-metin içindeki farklılığa göre ikincil bir öneme sahip görünebilirdi. Diğer bir

5. Örneğin bir edebiyat eseri nasıl olur da bütünüyle kelimelerden farklı bir şeyden yapılır? Ve kelimeler ne kadar "ihlal edici" biçimde kullanılırsa kullanılsınlar nasıl olur da ("özel dil" olmaksızın) kendilerinden başka bir şeye gönderme yapamazlar? Postmodern edebiyat, her şeyi "metin" düzlemine çökerterek metin-dünya ilişkilerini alaşağı etmeyi deneyebilir, ancak bu, sanki bir biçimde saf "dünya" gibi işlev gördüğü düşünülebilirmiş gibi gerçekçi edebiyatın *bir metin* olarak kendisinden "habersiz" olduğu anlamına kesinlikle gelmez.

deyişle, metinsel kompozisyona odaklanıldığında herhangi bir metnin retorik ve göndergesel "yönleri"nin birbirlerinden ayrı olarak anlaşılması gerekmez; böylece bu "yönler"den birinin ötekine nazaran daha önemli olduğu şeklindeki bir ifade, hesaplanmış ve bağlamsal bir *kararın* sonucu olarak görülmek durumunda olurdu. Asla bir metin "tarafından" söylenen (ne söylemek istiyorsa söylediği şey) masum bir ifade olarak görülemez; ancak her zaman ('metnin" söylemek istediğini öne sürüyor olsa da) sadece bir metin "hakkındaki" bir ifade olurdu. Aynı zamanda bir metin hakkındaki hiçbir ifade asla üzerine söz söylediği metnin *dışarısından* yapılamaz, dolayısıyla da metinler hakkındaki ifadeler metinlerin kendilerinin yaptığı ifadelerden tamamen farklı addedilemezler. Bu, sadece edebi "içeri" ve eleştirel "dışarı" arasındaki naif ayrımı çürütmek demektir. Herhangi bir edebiyat eserinin eleştirel bir okuması, üzerine okuma yaptığı eserin dışında yer alamaz. Ancak bu eserin tamamen içerisinde de yer alamaz, yahut ondan ayırt edilemez. Halbuki bu, eleştirinin postmodern edebiyat kuramı içindeki yeridir, çünkü eleştirel kategorisi, basitçe inkâr edilen bir kategoridir; bu kategorinin yerini romantik bir edebi mutlak kategorisi almıştır.

Gelgelelim, bir metinsel kompozisyon kuramı, bir edebi mutlak (ya da edebilik) kavramının mutlak egemenlik ya da denetim konumuna yerleşmesine izin vermez. Retoriğin, bütünselleştirici bir güç olarak egemenliği, mantıktan ya da diyalektikten yahut dilbilgisinden devralmasına asla izin verilmez. Dolayısıyla retorik, diyalektiğin epistemolojik işlevinin tersine, sadece ikna edici bir işlevle asla sınırlanamaz. Paul de Man'ın belirttiği gibi, retorik için "semantik işlev içinde önemsiz bir süs"ten fazla bir şey olarak kabul edilmek, ancak "söylemin retorik boyutunun epistemolojik hücumunu" kabul ederek mümkün olur.[6] Daha kompozisyonel olan bu retorik anlayışı, postyapısalcı eleştirinin (ya da en kaygan ve şiddetli biçimi olan yapıbozumun) dinamik gücü olarak görülebilir. O zaman yapıbozum için retorik, ne anlamsal derinliğin yokluğunu örten metinsel bir yüzey (ki bu postmodern görüştür) ne de sadece tartışmaları daha çekici yapmanın bir yoludur. Gelgelelim, edebi metin-

6. De Man, *Resistance to Theory*, s. 14.

ler bile ifade etme araçlarından bağımsız hakikatleri içeriyormuş gibi düşünülürler; böylece edebiyat eleştirisinin en değerbilen biçemlerinin bile, metinsel anlamlar ve etkilerin üretiminde retoriğin kompozisyonel önemini pek de anlamamış olmaları dikkat çekicidir.

Bu nedenledir ki yapıbozum, Barbara Johnson ve Paul de Man'ın çalışmalarında örneklenen retorik okuma olarak adlandırılabilecek bir kuram geliştirdi. Böylesi okumalar, farklı edebiyat eserlerinin anlamları hakkındaki eleştirel görüş farklılıklarının kabulüyle nitelendirilir; bu kabul, bu farklılıkları eleştirinin üstesinden gelmesi gereken engeller yerine, gerekli şeyler olarak görür. O halde eleştirinin ödevi, bir edebi metnin "doğru" okumasına varmak değil, tek tek metinlerin içlerinden çıktığı söylenebilecek farklı okumaları arasındaki eleştirel farklılıkları açıklamaktır. Henry James'in *The Turn of the Screw* [Yürek Burgusu] adlı öyküsündeki mürebbiyenin deli mi olduğu yoksa hayaletler mi gördüğü sorusu bu öykünün yorumlarını böler, bir biçimde *aynı* metin olarak anlaşılması gerekenlerin birbirinden çok farklı izahlarını üretir. Bu da eleştirel farklılığın gerekliliğine iyi bir örnek oluşturur. Şimdi retoriği yalnızca hakikate bir ilave olarak gören bir edebiyat eleştirisi yaklaşımı için, mürebbiyenin deli mi olduğuna yoksa hayaletler mi gördüğüne karar vermek çok önemli olurdu; ve bu kararın da metnin dikkatli ya da sadık bir okumasına dayanılarak verilebileceğine dair en ufak bir soru olmazdı akılda. Gelgelelim buradaki sorun, ya biri ya da öbürü yönünde, daha doğrusu her iki yönde de karar vermek için gereğinden fazla metinsel kanıt bulunmasıdır. Dolayısıyla bir üçüncü okuma mümkündür: Mürebbiyenin deli mi olduğu yoksa hayaletler mi gördüğü sorusunun kararverilemez olduğu biçimindeki okuma.[7] Üstelik James yaşamsal bir bilgiyi metne katmayı unutmuş olduğundan ya da maksatlarını ifade etmek için doğru deyimlemeleri bulmakta retorik "düzlem"de başarısız olduğundan metin kabahatli olduğu için kararverilemez değildir bu soru. Tam tersine metin, tam da metnin kendi içindeki eleştirel farklılık olarak

7. Öykü hakkındaki yorumlarda tartışma konusu olan eleştirel farklılıklara kısa bir değini için bkz. Anderson, "Fury of Intension."

addedilen mürebbiye üzerine bir karara varmayı reddettiği için kararverilemezdir. Bu yüzden bu *metinsel* farklılık temelinde, eleştirel görüş farklılıkları ortaya çıkar; bu, ister istemez böyle olur.

Bu kısa örneğin de söylediği gibi, retorik bir okumanın amacı metinlerin anlamı olmadığını göstermek değildir. Amaç, metinlerin retorik "boyutları"nın ve metinlerin içerdiği söylenen göndergesel "içerik" ya da diyalektik "konumların" hiçbir biçimde birbirinden ayrılamaz olduğunu göstermektir. Barbara Johnson'ın *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* [Eleştirel Farklılık: Çağdaş Okuma Retoriği Üzerine Denemeler] (1980) adlı kitabının başlığının ima ettiği görüş de budur. Bu kitapta retoriğin kompozisyonel önemi, edebi metinlerin anlamlarına dair eleştirel görüş farklılıklarında çok önemli yapısal bir unsur olarak gösterilir. Johnson'a göre, retoriğin üretken (ya da metinsel) gücü, tematik içerik görünüşte kuşkulu olmasa bile, her zaman iş başındadır. Diğer bir deyişle, sanki özbilinçli, metakurmaca ya da postmodern edebiyata uygun kabul edilen retorik okuma, yeni özel-anlamda-yazı düzenine eleştirel bir yanıt değildir yalnızca. Her metnin *içindeki* eleştirel farklılık, her zaman belirli bir biçem almalıysa da, ancak tek bir örneğe hasredilemeyecek genel bir farklılık üzerinden yapabilir bunu. Johnson, edebiyata ve daha genel olarak metinlere şu varsayımdan hareketle yaklaşır:

> Tam olarak tespit edilemeyen ya da parçalara ayrılamayan diğer farklılıklar aracılığıyla farklılıklar tespit edilir ve parçalara ayrılır. Başlangıç noktası, sıklıkla daha sonradan daha zor saptanan farklılıkların işleyişiyle yaratılan bir yanılsama olduğu gösterilen iki kutuplu bir farklılıktır. Varlıklar (nesir ve şiir, erkek ve kadın, edebiyat ve kuram, suç ve masumiyet) *arasındaki* farklılıklar, varlıkların *içindeki* farklılıkların bastırılmasına dayanır gibi gösterilir; bunlar bir varlığın bünyesindeki sapmalardır. Ancak bir metnin bu şekilde bünyesinde barındırdığı sapmalar asla basit şeyler değildir: Bunun; etkileri belli bir noktaya kadar okunabilen, kesin, sert ve çelişkili bir mantığı vardır. İki kutuplu bir karşıtlığın "yapıbozumu" böylece tüm değerlerin ya da farklılıkların yok edilmesi değildir; bu, iki kutuplu bir karşıtlığın içinde zaten iş başında olan farklılıkların ince ve güçlü etkilerini takip etme girişimidir. [...] Farklılık, herhangi bir öznenin denetiminin ötesinde *işlediği* nok-

tada bir *iş* biçimidir: Aslında bu olmaksızın hiçbir özne hiçbir zaman oluşturulamazdı.[8]

Burada eleştirel farklılığın doğasının, James'in mürebbiyesi örneğinin bıraktığı izlenimden çok daha sorunsal olduğu savunulmaktadır. Bu örnekte, metnin kendi içinde bulunan farklılığın denetimini elinde tuttuğu görülür. Diğer bir deyişle, mürebbiyenin deli olduğuna, hayaletler gördüğüne ya da metnin kendi yetkesinin kanıtladığı gibi bu sorunun kararverilemez olduğuna hükmetmek arasında gerçek bir farklılık yoktur. Bu durumda kararverilemezlik, *The Turn of the Screw* kitabının retorik düzleminde barındırdığı ya da ifade ettiği diyalektik ya da tematik bir öğe olarak, bir *tema* olarak işlev görecektir. Ve mürebbiye deli olduğu (dolayısıyla gerçeklik onun hasta aklının doğrudan bir ürünü olduğu) için mi, yoksa hayaletleri gördüğü (dolayısıyla gerçeklik göründüğünden fazlasını içerdiği) için mi, temanın gerçeğin yanılsamalı doğası ile ilgili olduğuna karar vermekten farklı olmayacaktır. Hangisi seçilirse seçilsin bu seçimin metnin kendisi *tarafından* yapıldığı varsayılmalıdır: Bu kitabın *okumasından* çok kitap*tan dışarı okuma* olacaktır. Başlangıçta anlatıcının söylediği gibi: "Hikâye, anlatacak."[9] Öyleyse mürebbiye deli olarak yorumlanırsa bu okuma, retorik düzlem*den okunan* böyle bir anlamı destekleyecek kanıtlar tarafından doğrulanacaktır. Dolayısıyla metnin kendisi, kendi tematik içeriğinin denetimini sağlıyormuş gibi okunacaktır. Ancak eğer *hikâye*nin anlattığı, mürebbiyenin deli mi olduğunu yoksa hayaletler mi gördüğünü söylemenin hiçbir yolu olmadığı ise ve eğer metin *içindeki* farklılıktan kastedilen bu ise, böyle bir farklılık düzeni "mürebbiye deli" ve "mürebbiye hayaletler görüyor" *arasındaki* farklılıktan pek de farklı olmayacaktır; çünkü bu da metin içinde ortaya çıktığı anlaşılması gereken bir farklılıktır. Ne karar verilirse verilsin, sorunun –mürebbiye deli mi yoksa hayaletler mi görüyor?– metnin kendisi tarafından içerildiğinin altı çizilmelidir. Başka nereden gelebilir ki bu soru? Üstelik, soruya verilen yanıt ortada hiçbir yanıt *ol-*

8. Johnson, *Critical Difference*, s. x-xi.
9. James, *Turn of the Screw*, s. 147.

madığı ise, bunun, metnin içinden değilse başka nereden geldiği söylenebilir ki?

Gelgelelim. Barbara Johnson'un sözünü ettiği eleştirel farklılık düzeni, bir metnin kendi yetkesi ya da özdenetimine atfedilebilecek şeyden özünde çok farklıdır. Onun için eleştirel farklılık bir metnin "kendinden farklılaştığı" biçimler olarak tanımlanır. Dolayısıyla retorik okumanın nesnesi özdenetim değil, özfarklılıktır. Johnson'un kendi temalarının efendisi sayılabilecek bir metin olan Melville'in öldükten sonra 1924'te basılan kısa romanı *Billy Budd*'u* retorik okumasında gösterdiği gibi, özfarklılığın yapısı yalnızca edebiyatın belirli (metakurmaca ya da postmodern) biçimlerinde bulunmaz, tüm metinlerde ortak olarak bulunur.

Standart bir okumada *Billy Budd* "bir teknedeki üç adamın öyküsüdür."[10] Bu üç adam, geminin şerefli ve bilgili kaptanı İngiliz Deniz Albayı Edward Vere, vicdansız ve kültürlü borda güvenlik âmiri John Claggart ve tabii yakışıklı ve maneviyatçı genç gabya pruva eri Billy'dir. Claggart, Billy'yi işlemediği bir suçla, gemide bir isyan planlamakla itham eder ve Billy buna, güvenlik âmirini Kaptan Vere'nin önünde öldüresiye döverek karşılık verir. İyi kaptan görev bilinci adına bir yargılama ister ve Billy asılmaya mahkûm olur. Gelgelelim, öykünün olay örgüsü apaçıkken Johnson'un işaret ettiği gibi öykünün esas anlamına dair yorumlar önemli derecede farklılık gösterir. Ancak bir noktada eleştirel bir uzlaşı olduğu görülür: *Billy Budd,* Melville'nin "son sözü"dür.[11] Bu durumda eleştirel olarak Melville'nin edebiyatının örgütlenmesine dair tanımlayıcı bir rol üstlenir ve Johnson'un alıntıladığı bir eleştirmenin belirttiği gibi "bir dehanın son isteği ve manevi vasiyeti" gibi bir işlev üstlenir.[12] Öyleyse Johnson'a göre, en azından öykünün hizmet ettiği amaçlardan biri Melville'in "vasiyeti" ya da nihai maksadını ifade etmek gibi göründüğüne göre ortada *Billy Budd*'un amaçladıklarına dair sorulması gereken bir soru vardır. Melville'in yazar-

* Herman Melville, *Billy Budd*, çev. Ahmet Seven, Karacan Yayınları, 1981'den alıntılanmıştır. (ç.n.)

10. Johnson, *Critical Difference*, s. 79.

11. a.g.y., s. 80.

12. a.g.y.

lık hayatının sonunda yazdığı *Billy Budd*, "Bir şekilde kendisinden önce gelenlere kesinlik ve anlaşılırlık ihsan etmek gibi metadilbilimsel bir yetkeyle donanmıştır."[13] Bu yüzden bir sona dair bu belirli anlam, dikkat çekici bir biçimde metin dışıdır: Bu anlam, *Billy Budd* metninin dışında bulunur.

Aynı biçimde metnin *içinde* öykünün bir sona erdiği belirli bir nokta yoktur. Gerçekten de metnin kendisi dört son içerdiğinden *Billy Budd*'un "sonları" sorunu metnin "dışındaki" ikincil bir yere havale edilemez. İlk başta öykü Billy'nin idamıyla sona erer. Ancak bundan sonra anlatıcı "Hikâye aslında onun ölümüyle sona eriyor olsa da, ölümünü izleyen kimi olaylara değinmek yerinde olacak. Bunun için üç kısa bölüm yeter,"[14] der. Bu bölümlerden ilki (ya da ikinci son) Kaptan Vere'in Fransızlarla bir çarpışma sırasında vurularak ölümünü kaydeder; ikincisi (ya da üçüncü son) Billy'nin idamı üzerine, onu kaba bir isyancı olarak betimleyen "resmi" bir donanma raporundan söz eder ve dördüncü son (ya da novella'nın son bölümü) sevimli genç gemiciye karşı tayfa tarafından hâlâ hissedilen sevgiyi anar. Bu tayfalardan biri, Billy'nin darağacına giderken son düşüncelerini anlatan ve mezardan söylenen bir dizeyle sona eren bir türkü yakar: "Kulaç kulaç inerim, ne bilirim uyudum, gevşetin bileğimi, sıkıyor palangalar, çevresinde başımın döner yosun balçıklar." Anlatıcı öyküsünü bu sözlerle bitirir. Johnson şunu gözlemler: "Melville'in kendisi gibi" Billy Budd'un da son sözleri "öldükten sonra söylenmiştir."[15]

Dolayısıyla *Billy Budd*'un "sonları"na dair retorik okumasında Johnson, Melville'in metninin kesin olarak nerede başlayıp nerede bittiğine karar vermenin zorluğunu gösterir. Daha genel olarak bu, "metin" (bu ya da bir başkası) kavramının *kendisini* sorgular. Bu metnin sonu bir soru olarak kalmalıdır, çünkü metinde içerilen dört sondan hiçbiri nihayetinde kesin değildir; ancak Melville'in kendi amaçları ve sonu ile bağlantılı olarak da bir soru olarak kalır bu. Bu soru, metnin Melville'in edebiyatının anlamı ve ayrıntılı doğası üzerine taşıdığı pek çok olası anlam üzerine spekülasyon yaparak

13. a.g.y.
14. Melville, *Billy Budd* s. 405.
15. Johnson, *Critical Difference*, s. 80.

yıllar içinde gelişen eleştirel görüş ayrılıklarındaki Melville'in nihayetinde neyi amaçladığı üzerine gelişen tartışma ve münazaralarda sonuç olarak neyin kesin olduğuna dair bir sonuca asla varılamayacağını gösterir. Johnson'a göre bu anlaşmazlıklar sorun teşkil etmeyecek biçimde *Billy Budd*'un dışında değildir: Bunlar onun kurgusundaki temel parçalardır. Diğer bir deyişle, metne *ait* eleştirel farklılık, onunla ilgili eleştirel farklılıklarla yakından ilişkilidir. Ya da Jonathan Culler'ın belirttiği gibi: "Metnin kendi çelişkili anlamlandırma kipleri, öykü hakkındaki eleştirel kavgalarda ortaya çıkan iki farklı okuma kipine" tekabül eder.[16]

Bu kavgaların öykünün anlamı ya da telosu hakkında nihai bir yargıya varmayı vaat eden sonlar sorunu çevresinde geliştiği görülebilir. Metnin "kendisi"nde bu yargıyı onaylama yetkesi Kaptan Vere'dedir. Pek çok okur için eleştirel soru onun adaletli mi yoksa acımasızca mı yargılama yaptığı noktasındadır; ancak Johnson'a göre sorgulanan aslında tam da yetke ve yargı yapılarıdır. Bu yapılar *Billy Budd*'taki dile getirilişlerinin dışında değillerdir, dolayısıyla dile getirilişlerin bütünüyle metnin kendisi tarafından belirlenmesine izin verilemez. Ancak bunların dile getirilişleri *Billy Budd*'a *ait* olduğu ölçüde metnin "kendisi"nin bir kimliği olduğu kabul edilmelidir. Fakat pek çok okur, diğer metinlerden farklılığının *Billy Budd*'a bütünüyle güvenli bir kimlik oluşturduğu varsayımına dayanarak, Vere'in yargısı sorununun metnin kendisi *içinde* yanıtlandığını farz etmiştir. Dolayısıyla, yargı sorularına dair son sözü söylemesi gereken temel yetkeye sahip olan, *metnin kendisidir*. Bu bakımdan yargılar, Johnson'un belirttiği gibi, doğası her zaman "metinselliğin yok olma noktasından başka bir şey"[17] gibi görünmeyecek ve kendisi hiç de müphem olmayan bir yetkeye başvurmak suretiyle gerçekleştirilir. Diğer bir deyişle yetke, metnin kendisine ait olduğu iddia edildiğinde bile aslında her zaman metnin dışına yerleştirilmiş gibi görünen bir şeydir. Metinsellik ve göndergesellik *arasındaki* farklılığa dair önyargı, yetkenin kendi kendinin amacı gibi görünmesini sağlar ve "yargının işlevini [...], ikircimli bir du-

16. Culler, *On Deconstruction*, s. 237. Culler, kitabının "Deconstructive Criticism" adlı bölümünde Johnson'un *Billy Budd* okumasına değinir.
17. Johnson, *Critical Difference*, s. 104.

rumu kararverilebilir bir duruma çevirmek" haline getirir.[18]

Bu, açıkça *Billy Budd* hakkında yorum yaparken ya da karar verirken eleştirinin üstlendiği ödev olmuştur: Kaptan Vere'in yargısı adil mi yoksa acımasız mıdır? Ancak bu ödevi ifa ederken eleştiri yalnız başına hareket etmemektedir, çünkü "ikircimli bir durumu kararverilebilir bir duruma çevir[ecek]" biçimde yargıya varmak, aynı zamanda hukuk ve politikanın da görevidir. Dolayısıyla "yargının işlevi" yalnızca eleştiriye ait değildir, bu yüzden de eleştiri asla kendisiyle tamamen özdeş değildir, çünkü asla yasal, politik, etik, kişisel ya da diğer değerlendirme sistemlerinden bütünüyle ayrı olamaz. Böyle durumlarda yargılar özmevcut alternatifler arasındaki farklılıkları bilme varsayımının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Ancak "sorgulanan varlıklardan birinin *içinde* barındırdığı bir farklılık tam da, en başta varlık *fikrini* sorunsallaştırır."[19] Bu fikir olmadan yargılar yetkelerini kaybeder. Mutlak olmaktan ziyade bir sonuca varmayan, kesin olmayan ve bağlamsal olan bir yargı durumuna düşerler. Şimdi Johnson'a göre, tam da metnin kendisi, "politik anlayış ve eylemi böyle sorunlu yapan bilmek ve yapmak, konuşmak ve öldürmek, okumak ve yargılamak arasındaki çapraşık ilişkileri" sergilediğinden, bu sonuçsuzluk yapısı *Billy Budd*'un amaçlarından biri olarak değerlendirilebilir.[20] Ancak Vere'nin taşıdığı politik yetke, vaka temelinde çözülmesi gereken, ancak böyle çözülebilecek bir sorun şeklinde görülebilir; daha temelde yatan anlamlara dayanarak bu ilişkilerin sorunlu olduğunu görmeyi kaldıramaz. Bir çözümün ortaya çıkması için, böyle bir yetke adaletini yerine getirmek adına yanlış bir okuma yapmaya mecburdur: "Politik yetkenin devamlılığı, 'içeride barındırılan farklılığın' 'aradaki farklılık' olarak düzenli, öngörülebilir bir biçimde yanlış okunması için hukukun gerekli bir kurallar kümesi olarak işlemesini gerektirir."[21]

Öyleyse sonuç olarak pek çok okur için *Billy Budd*'un anlamı; öykünün en önemli olayına, yani Billy'nin Claggart'a indirdiği

18. a.g.y., s. 105.
19. a.g.y., s. 106.
20. a.g.y., s. 108.
21. a.g.y., s. 106.

ölümcül darbeye dair karşıt yorumlar arasındaki eleştirel farklılık tarafından belirlenir. Buradaki ortak varsayım bütünüyle Aristotelescidir, karakterin eylemlerde ortaya çıktığı fikrine (ya da buna karşıt fikre) dayanmaktadır. Diğer taraftan, örneğin ölümcül darbe eylemi Billy'nin masum karakteriyle tutarlılık taşır: Billy, Claggart'a sonuçlarını hiç düşünmeden vurur, çünkü hem manen hem de ahlâken saftır. Kötücül Claggart'ın karşılaştığı kötü sonu bütünüyle hak ettiği düşünülürse, daha az karmaşık bir dünyada Billy'nin iyiliği eylemini haklı çıkarırdı. Öte yandan bu olayın psikanalitik okuması farklı bir yorumu öne sürebilirdi; ancak bu yorum da yine eylem ve karakter arasındaki bir süreklilik ilişkisine dayanırdı. Dolayısıyla bu da Billy'nin ölümcül darbesinin ortaya koyduğu bastırılmış husumet ve kaynayan şiddet duygusu şeklinde açıklanırdı. Bu okumada Billy'nin iyiliği, onun bilinçdışı düşmanlığı için aşırı bir telafi olurdu ve böylece metindeki diğer bütün anlar arasında Billy'nin eylemleri ve karakteri arasındaki ilişki köktenci bir biçimde süreksizlik gösterirdi. Bu yorumda ancak ölümcül darbe aracılığıyla Billy hakkındaki "hakikati" görebiliriz.

Ancak bu yorumların birbirleriyle çeliştiğinin görülmesi önemliyse de, her birinin kendi içinde çeliştiğinin belirtilmesi daha da önemlidir. Culler'in belirttiği gibi, "Buradaki can alıcı nokta, her bir durumda darbenin yorumunun, desteklediği iddianın altını oyan öncüllere dayanmasıdır."[22] İlk örnekte Billy, Claggart'a düşünmeden ve onu öldürme kastı olmadan vurur. Bu bakımdan Billy kendi iyilik fikrine yöneltilen saldırgan bir "darbe"ye (uygun olmasa da en azından gerekçelendirilebilecek bir biçimde) tepki verdiğine göre, eylemi karakteriyle tutarlılık taşır. Bu yüzden bu okumaya göre Claggart'ın ölümü kaza sonucudur; aksi takdirde Billy'nin iyiliği tartışmalı olurdu. Ancak Billy, Claggart'a vurmadan önce düşünüp taşınmadığı ölçüde, eylemi iyi karakteriyle tutarsız olmalıdır, çünkü iyiliğinin bir değeri olması için bunun yalnızca sezgisel ya da verili değil, bilinçli olduğunun anlaşılması gerekir. Dolayısıyla bu okumaya göre Billy, ölümcül darbeyi indirirken "karakterinin dışında"dır. Ancak psikanalitik okumaya göre Billy, yalnızca Clag-

22. Culler, *On Deconstruction*, s. 237.

gart'ı öldürürken karakterinin "içinde"dir, çünkü onu öldürmek Billy'nin bilinçdışı bir arzusudur. Öyleyse eylem ve karakter arasındaki sürekliliğe dair kuramı sürdürebilmek için öldürücü darbe böyle bir kurama *rağmen* okunmalıdır. Fakat öte yandan aynı biçimde eylemler ve karakterlerin bilinçdışı güdülenmeleri arasındaki köktenci süreksizliğe dair bir kuramı sürdürebilmek içinse ölümcül darbe yine böyle bir kurama *rağmen* okunmalıdır. Her iki durumda da darbenin yorumu kendisinden farklıdır, çünkü iddiasını ortaya koymak için karşısına konduğu yorumu devam ettirmelidir.

Darbenin ne harfi harfine ne de ironik okuması, metin-dünya ilişkilerinin göndergesel ya da aldatıcı doğasına dair kendisine ait genel kuramı ayakta tutabilir. Harfi harfine bir okumaya göre Melville'in öyküsünün en önemli olayı ironik okunmalı iken, ironik okumaya göre aynı olay harfi harfine okunmalıdır. "Darbe her bir konumu yıkar; yani hem Billy ve Claggart'ınkileri hem de harfi harfine ve ironik okumalarınkileri. Bu, her bir yorumsal açıklamayı altüst eder, çünkü *ne* anlama geldiği o anlama geliş *biçimi* tarafından yıkılır."[23] Diğer bir deyişle, söylemek ve yapmak ya da varlık ve eylem arasında hiçbir aşkın süreklilik ilişkisi yoktur. Billy'nin doğası gereği iyi olduğuna razı olunsa bile, yine de Claggart'ı öldürmesinin özünde kötü bir eylem olduğu söylenebilirdi. Billy'nin eylemine hangi ahlâki değer biçilirse biçilsin, Kaptan Vere'nin bakış açısına göre davranışın kendisi kesinlikle hukuki olarak cezalandırılabilir bir eylemdir. Bu Billy'yi yargılarken Vere'nin kendisinin bir eylemde bulunmadığını ya da böyle yaptığının farkında olmadığını söylemek anlamına gelmez. Vere, Billy'nin eyleminin sonuçlarının yanı sıra kendi yargısını tartmalıdır. Dolayısıyla Billy'ye (iyi karakterinden ötürü) merhamet gösterilemez, çünkü böyle bir şey diğer gemicilere daha yüksek rütbeli bir subayı öldürme suçuna verilecek cezanın pazarlık konusu edilebilir olduğunu gösterirdi. Dolayısıyla yargıç konumundaki Vere, Johnson'un belirttiği gibi, "gelecekte bu tür şeylerin yinelenmesinin koşullarını ortadan kaldırmayı deneyecek"[24] bir karar verirken tarihsel-hukuki örnekle-

23. a.g.y., s. 238.
24. Johnson, *Critical Difference*, s. 108.

re göre davranmak zorundadır. Bu bakımdan her yargı, hiç de müphem olmayan hakikat ve kararverilemez etkinlik arasındaki pozitif/performatif ayrım tarafından ortadan yarılmaktadır:

> Her yargıç, kendi yargılama eyleminin etkilerini, kararının bilişsel bağlamı içine katmak zorunda kaldığı olanaksız bir konumda bulunur. Böyle etkileri yöneten tarihsel nedensellik türünün doğası sorunu, ne bir karara bağlanabilir ne de göz ardı edilebilir. Resmi konumundan ötürü Vere, politik yetkenin eylemi olacak bir okuma yapmak zorundadır. Ancak Melville *Billy Budd*'da yetkenin, tam da kendi uygulamasının etkilerini içerme olanaksızlığına dayandığını gösterir.[25]

Gelgelelim yalnızca Vere'nin politik bir okuma yapmak zorunda kaldığı anlamına gelmez bu, çünkü hiçbir okuma eyleminin politik olarak tarafsız olması mümkün değildir. Yalnızca Vere ikircimli bir olay hakkında karar vermekten başka bir seçim hakkına sahip olmadığından, aslında başka türlü olsa, ikircimin bütünüyle "kendisi" içinde ve "kendisi" olarak okunmasının mümkün olduğu anlamına gelmez bu. Örneğin edebi eleştirel bir okuma bile, yalnızca ikircimi (ya da sunulamayanı) edebi mutlağın özü olarak okuduğunu iddia ederek politik bir davranış olmaktan kaçmamaz.

Johnson'a göre, bu nokta (yine) *Billy Budd*'da ihtiyar İskandinavyalı aracılığıyla gösterilmektedir. "Hiçbir şeye karışmadığı ve asla öğüt vermediğin[den]"[26] İskandinavyalı, tarafsız yorumcunun ideal tipi gibi görünür. Nadiren konuşur; konuştuğu nadir zamanlarda da bilmece gibidir söyledikleri. Söylediği bu az sayıda söz de, son derecede ikircimlidir. Yorumlama işini diğerlerine bırakan İskandinavyalı, sözlerinin anlamlarının ve getireceği sonuçların sorumluluğundan uzak durur. Örneğin, Billy'ye Claggart'ın "[onun] peşinde"[27] olduğunu söyler ama geminin entrikalarından uzak durmayı tercih ederek daha fazla bilgi vermeyi ve tam olarak ne demek istediğini söylemeyi reddeder. Dolayısıyla İskandinavyalı, "Bilişsel olarak doğru, performatif olarak olabildiğince tarafsız olmaya çalı-

25. a.g.y.
26. Melville, *Billy Budd*, s. 363.
27. a.g.y.

şan bir okumayı dramatize eder."[28] Halbuki olaylar, bu söz yüzünden öldürücü darbeye doğru gelişir. Öyleyse İskandinavyalı entrikalardan kaçınmaya çalışsa da politik alanın dışına çıkamaz. Bütünüyle pozitif bir söz iletmeye ne kadar uğraşırsa uğraşsın, bilgiyi tarafsız hakikat olarak sunma girişiminin performatif sonuçlarının sorumluluğundan asla kaçamaz. Diğer bir deyişle, bilgi ve politikanın ayrılabilir olduğu fikrinin ta kendisi pek de masum değildir; "Zira bilginin her şeyi kapsayıcı olabileceği bir yer bulmanın olanaksızlığı yüzünden politik gücün etkinlik alanı genişler."[29]

Johnson'un *Billy Budd*'a yaklaşımı hakkındaki belki de en çarpıcı nokta, her okuma ediminin ister istemez politik oluşuna gösterdiği ilgidir. Bu ilgi, okunan metnin sözümona edebi durumunu da gözden kaçırmaz. Johnson *Billy Budd*'un bir edebiyat eseri olduğunu reddetmez, ancak ona göre kitabın yerleşik olmayan yanı tam da bir edebiyat eseri olmasıdır. Johnson tam da bu nedenle *Billy Budd*'a edebi eleştirel "standartlar" nosyonu tarafından oluşturulan terimlerle yaklaşmaya yanaşmaz. Dolayısıyla yaklaşımının kendine özgü bir özelliği de, idealize edilmiş estetik ve ahlâki hakikat biçimlerine herhangi bir ayrıcalık vermeyişidir; sanki bunlar kendi karar *verme* çabalarını gizlemeye çalışan (edebiyat hakkında verilen kararlar gibi) kararların sonucundan başka bir şey olarak konumlandırılabilirlermiş gibi. Örneğin *Billy Budd*'u (ya da herhangi bir metni) okumak için ne gibi bir karar almak gerekir? Bu sorunun yanıtı bio-kültürelden tarihsel-kurumsala pek çok farklı biçem alabilse de buradaki önemli nokta, bildirilmesi gerekmese bile, bir çeşit kararın gerçekten verilmesi gerektiğidir. Öyleyse dağlar var diye dağcıların onlara tırmandığı varsayıldığı gibi, insan, (diyelim ki) bir edebiyat eseri olduğu için *Billy Budd*'u okumaya karar verebilir. Edebi ve jeolojik oluşumlar aynı olmadığı halde, edebiyatın da bir katı kaya gibi tortul olduğunu varsaymak anlamına gelmez bu; ancak değişik zaman ve yerlerde edebiyatın dış hatlarını biçimlendiren pek çok karar alma düzeni ve karar türünü onaylamadan bı-

28. Johnson, *Critical Difference*, s. 107.
29. a.g.y.

rakmak anlamına gelir. Edebiyatın en derin ve en tortul düzeyinde temelde pozitif ya da diyalektik olduğu varsayımında, özüne ulaşmak için aynı düzeyde kalıcı belirli ilkelerin var olduğu kabul edilmelidir. Ancak aslında bir karar olan bu varsayımın sorunlarından biri, hiçbir zaman bu sözümona ilkelerin nasıl ortaya çıktığını sorgulamamasıdır. Bu, bir edebi metnin herhangi bir okumasında uygulanması düşünülen yargı kuralları sorununu da asla sorgulamaz. Bu kurallar nasıl oluştu ve hangi ilke uyarınca burada ve şimdi *benim bu* metni okuyuşuma uygulanabilirler? Yarın da uygulanabilir olacaklar mı, ya bir başka metne ya da benim bugün okuduğum metnin bir başkası tarafından gerçekleştirilecek okumasına uygulanabilecekler mi? İlke oldukları sürece elbette genel olarak uygulanabilir olmaları gerekir; buradaki sorun, genel bir türün her bir örneğinin, örneği olduğu düşünülen şeyden farklı olmasıdır. Bu yüzden ilkeleri uygularken insanın, ilkelerin uygulanamaz olduğu durumlarla yüzleşmesi ya da bu durumları göz ardı etmesi gerekir. Çok bariz bir örneği ele alalım: Bir kişi, XIX. yüzyıl gerçekçi eserlerine hasredilen bir örneklemden, "romanı" yöneten bir ilkeler kümesini çekip çıkarabilir, böyle yaparak da, yalnızca bu ilkelerin XX. yüzyılda yazılmış pek çok romanda çarpıcı bir biçimde bulunmadığını bulgulayabilirdi. Bu durum kişinin, yeni örneklemin sunduğu kanıtları hesaba katarak ilk ilkeler kümesini uyarlamasına yol açabilirdi, ancak bu bitmeyecek bir yeniden değerlendirme süreci zincirini başlatmak olurdu yalnızca. Bir süre sonra, romanın tanımlayıcı ilkelerinin asıl kümeyle hiç ilgisi kalmayabilirdi. Doğrusu, bu durum ilk kümeyi oldukça zor bir duruma düşürürdü; zira bu küme artık ilk küme olmaz, romanın *önceki* ilkeler kümesi olmak durumunda kalırdı. Bu noktada bir ilkeler kümesinin modasının nasıl geçmiş olabileceği –*ilkelerin* nasıl olup da *olumsal* olabileceği– sorusu, böylesi bir ilkeler fikri için sorun yaratmaya başlayabilir; zira her ilke kümesi (en sonuncusu da dahil), yeni vaka ya da dizilerden çıkarılan bir başka kümeyle bir "önceki" yapılma tehdidi altındadır. İlkelerin modasının geçmesi mümkünse, ilkeler olarak adlandırılan şeylerin aslında, en iyi ihtimalle, yalnızca akıllıca tahminler, eksik göstergeler ya da pragmatik ölçüler olduğunu kabul etmemiz

gerekebilir. Bunlar belirlenimci kurallar değildir; hele hele kalıcı hiç değillerdir.

Gelgelelim, sözümona ilkeler, yararlı bir kılavuzdan başka bir şey değilse kişinin herhangi bir tür karara nasıl varacağı sorunu, birdenbire çok büyük ve tehditkâr bir biçimde önünde belirir. Bir kural ya da ilkenin temel yetkesine başvuramayan kişi sözgelimi *Billy Budd*'un hakikatine nasıl hükmedebilir? Bir anlamda bu çok eski bir sorunsalı anlatmaktadır: Ontolojik alan (oldukları şekillerle şeylerin alanı) epistemolojik alan (oldukları şekillerle şeylerin bilgisinin alanı) tarafından keşif mi edilmiştir, yoksa onun tarafından üretilmiş midir? İkinci seçenek geniş bir çevrede kabul görmüştür, örneğin yapısalcılık ve psikanaliz tarafından. Bir üçüncü seçenek daha bulunur: Ontolojik epistemolojiğin erişimine kapalıdır; bu durumda her zaman var olabilir, ancak her zaman bilinme iddiasının dışında kalır.

Ontolojik-epistemolojik karşıtlığına ilişkin bu tartışma her alana bir mutlaklık derecesi verir; öyle ki bu alanlar arasında bir seçim yapma gerekliliği belirir. Bu Sokrates sonrası felsefenin talebidir: Tümeller ve özeller arasında, "yaymak" ve marmelat-ya da-reçel arasında, edebi metinlere yapısalcı ve psikanalitik yaklaşımlar arasında seçim yap. Gelgelelim bir talep olarak, *görüntü*de Sokrates sonrası karar verme emri olarak adlandırılabilecek şey daha eski. Sokrates öncesi bir felsefi geleneği bastırmalıydı. Bu gelenekte ontolojik-epistemolojik tartışması yoktu. Sokrates öncesi düşünürler için hakikatler ve bilgiler retorik düşünce ve uygulamanın ayrılmaz sonuçlarıydı. Onlar hakikatin metaforikliği, retorik ya da mecazi doğasıyla ilgileniyorlardı.

Bununla birlikte bu konuyu ele alırken ben de genelleme yapmak durumundaydım. Birinin bir yargı ilkesi yokluğunda, *Billy Budd*'un hakikatini nasıl yargılayabileceğini sormaktan, bu soruyu daha genel bir tür olan ontolojik-epistemolojik tartışmasının bir örneği olarak almaya doğru ilerledim. Böyle yaparken sorduğum sorunun tekilliğini göz ardı ettim. Gelgelelim bu durum, bu sorunun basit bir yanıtı olduğu anlamına gelmez; ancak genelleme yapmamak imkânsızdır, çünkü şeyleri bütünüyle oldukları gibi, tekil öz-

güllükleriyle görmek olanaksızdır. Genelleme yapmamanın olanaksız olduğunu söylemek ise, karar vermemenin olanaksız olduğunu söylemektir. Kararlar verilmelidir. Ancak kararların, her zaman "doğru" kararlar olmasını garanti altına alacak sağlam ilkelere göre alındığı anlamına gelmez bu. Daha da köktenci bir şey söyleyelim: Eğer alınması gereken kararlar her zaman belirleyici ilkelerin yokluğunda veriliyorsa, o zaman asla doğru bir karar *olamayacağı* gibi bir sonuç doğar, zira "doğru"yu "yanlış"tan ayırmak için hiçbir kural bulunmaz. Yalnızca kararlar vardır ve kararlar verilmelidir.

John D. Caputo'nun *Against Ethics* [Etiğe Karşı] (1993) adlı kitabında savunduğu görüş budur. Caputo edebiyat meselesiyle özel olarak ilgilenmez, onun ilgisi daha çok karar meselesidir: Eğer ortada karar vermekte kullanılacak değişmez kurallar yoksa herhangi bir şey hakkında nasıl karar veririz? Örneğin *Billy Budd* hakkındaki hakikate ya da acı çeken birine yardım etmeye nasıl karar veririz? Caputo'ya göre bu sorulara ancak metin ve göndergeler arasında mutlak bir ayrım olsaydı güvenle yanıt verebilirdik. Ancak eğer Caputo'nun öne sürdüğü gibi, böyle bir ayrımın tüm namzetlerinin kendisi de *metinsel* ise, cesaretle karşılanması gereken durum sözümona göndergeselin de metinsel oluşudur. Göndergesel (ya da diyalektik) hakikat ile metinsel (ya da retorik) ifade arasında iyi tarif edilmiş bir ayrım olmaksızın, alınması gereken kararları bütünüyle kendimiz vermek zorunda kalırız:

> Metinsellik, aşkın benzeri bir durumdur; olanaksız bir durum, göndergesel işlemlerin olanaklılığı durumu, göndermeyi gerçekleştirmeyi mümkün kılan durum ve ayrımsal-metinsel olay olmaksızın böyle yapmayı olanaksız kılan durumdur. Bu anlamda, var olan bir kimse, yani bir gönderge, "olanaksız," "tarifsiz," tarif olunabilir ve tarif olunmaz ya da (Varlık ya da Kutsal olan hakkında değil ama kediler hakkında) şiirsel olarak düşünen ve düşünerek şiirleştiren büyük bir şairin takdire değer sarih dilini alıntılarsak, "tariftarifolunmaz"dır [effanineffable]. Biz her zaman metinselliğin içerisi/dışarısında bulunuruz; zira bireyin tarifsiz olduğu da dahil –ki bireyler hakkında söyleyebileceğimiz en şaşırtıcı şeydir bu– bireye dair söylememiz gereken her şeyi söylememizi mümkün kılan metinselliktir. Ancak metinsellik maddeye dair

> saf, aracısız, çıplak, metin öncesi, metinsel olmayan, bağlamsızlaştırılmış gerçeğe ulaşmamızı olanaksız kılar. Metinsellik olanaksızlık durumudur, bireylere hitap etmeyi ya da bireyler tarafından seslenilmeyi olanaklı kılan durum ve bir çeşit saf, çıplak, bakir bireyle karşılaşmamızı da imkânsız kılan durumdur. Metinsellik bireyi damgalar, üzerinde işaret ve iz bırakır; ayak basılmamış kutup karlarında iz bırakır gibi ya da sonsuz derinliklere bir kamera ekibi gönderir gibi. Tarifsizlik üzerine yapılan tüm bu belagat [...] sunulamayanın tüm bu çarpıcı temsilleri, bireyin bireyselliğini abartılı bir biçimde suratımıza çarpar. Metinsellik mutlak surette birey olan hakkında bir şey söylemenin olanaklı olmadığını söylemeyi olanaklı kılar. Söylenemezlik, söylenebilirliğin geliştirilmiş bir halidir.[30]

Kaptan Vere'nin yapmaya çağrıldığı türden bir yargılama elbette ki bütünüyle "maddeye dair saf, aracısız, çıplak, metin öncesi, metinsel olmayan, bağlamsızlaştırılmış gerçe[ğin]" düzenine aittir. Vere her şeyi gözden geçirerek vakanın gerçeklerine karar vermeye ve bunlara dayanarak, Johnson'un belirttiği gibi, hükmü "metinselliğin yok olma noktası"nda görünecek şekilde yargıya varmaya davet edilir. Gelgelelim Caputo'nun söylediklerini başka sözcüklerle söylersek; metinselliğin bir "yok olma noktası" olduğu da dahil, metinsellik hakkında söylenebilecek her şeyi söylemeyi olanaklı kılan şey yine metinselliktir. Dolayısıyla metinselliğin "karşıtı" ya da onun "dışında" olduğu söylenen her şey hakkında ne söylenebilirse, söyleme olanağını sağlayan da yine metinselliktir; metinselliğin bittiği noktayı geçince göndergesellik başlar. Diğer bir deyişle, göndergesellik (diyalektik) hakkında ne söylenebilirse, hepsini söylemeyi metinsellik (retorik) olanaklı kılar.

Edebiyatın metinsel olduğu apaçık olsa da metinselliğin edebi olanla sınırlanmasına ya da özfarklılığın yalnızca edebi metinlerin bir özelliği olmasına müsaade edilemez. "Edebiyat" bir açıklama değildir; o açıklanması gerekendir. Bu, tam da edebiyat metinsel *olduğu* için böyledir. Bu yüzden de edebiyat hiçbir şeyi çözemez. Metinselliğin yok olma noktası olmadığını söylemek, edebiyatın

30. Caputo, *Against Ethics*, s. 78. "Büyük şair," T. S. Eliot; gönderme yapılan şiir, *Old Possum's Book of Practical Cats* (1939) adlı kitabında yer alan "The Addressing of Cats"tir.

yok olma noktası olmadığını söylemektir; edebiyatın rahat ettiği ya da göndergesel bir anlam üzerine oturduğu bir nokta olmadığını söylemektir. Ancak aynı zamanda edebiyatın esaslı bir kimliği olmadığını ve bu yüzden de temelde kendinden başka bir şeyle karşılaştırılamayacağını söylemektir bu. Üstelik, bunu söylerken hem edebiyata hem de onun "karşıtları" ya da "dışarıları" olduğu söylenen şeylere dair bir şey söylüyorum. Sözgelimi, politika ve adalete dair bir şey söylüyorum. Bu, (Johnson'un *Billy Budd* okumasının da gösterdiği gibi) bütünüyle edebi olan ifadeler (metinler) söylemenin imkânsız olduğuna işaret eder. Ayrıca belki de daha sorunsal olan bir şeye daha işaret eder: Politik ifadeler gibi, hiçbir biçimde edebi olmayan ifadeler söylemenin de olanaksız olduğuna. Ancak durum böyleyse, politika bir yana, edebiyat çalışmalarının kimliği ve geleceğinin de tehdit altında olması gerekmez. Daha ziyade, retorik ve diyalektik arasındaki ayrıma dair hiçbir kuşkunun bulunmamasıyla beslenen politik zorbalıklara karşın, edebi olan ve olmayan arasında metinsel olmayan bir ayrımın olanaksız oluşunun kendisi, politik anlamda demokratik birtakım imalar içerir. Ancak ironik bir biçimde edebiyat çalışmalarının kimliğini tehdit eden tam da, edebiyat çalışmalarının demokratik potansiyeli olarak adlandırılabilecek şeydir. Önümüzdeki bölümde bu ironiyi ele almak istiyorum. Bu konuyu, Derrida'nın politika ve edebiyattaki "post" meseleleri üzerine pek çok sözü olan *Specters of Marx* [Marx'ın Hayaletleri] (1993) adlı kitabında tartıştığı bu ironinin karmaşık bağlantılarına da eğilerek inceleyeceğim.

VIII

Politika performansı

Bazı fikirlerin sarsılması güçtür, örneğin edebiyatın bir özü olduğu gibi fikirlerin. Ancak edebiyat için hiçbir tahdit kabul etmeyecek şekilde bu fikirden şüphe etmek ve böylece "edebiyat"ın kim ne düşünmek isterse o anlama gelebileceğini kabul etmek bir tür görecеciliğe yol açar; burada, dünyada meydana gelen, aslında bir karar vermeyi gerektirdiği söylenebilecek olaylara dair söyleyecek hiçbir sözü olmama hali söz konusudur. Elbette bu, edebiyat eleştirmenlerinin, edebiyat eserleri "dünya"ya dair anlayışları ve hakikatleri ifade eder diye iddia ederken kastettikleri şey değildir genellikle; zira böyle bir iddianın davet ettiği türden bir dünya çok farklı dünya izahlarını destekleyen ya da onlar tarafından desteklenen –bilimsel, politik, sosyolojik ya da benzerleri gibi– diğer bağlamlarda ve-

rilmesi gereken türden kararlar için gülünç şekilde yetersiz olacak kadar belirsizdir. Burada dünyaya dair hakikatlerin, *sadece* söylemsel, retorik, ideolojik ya da konumsal olan ve "geldiğimiz" yerle "ilgi"leri konusunda hepimizin kendi görüşümüzü oluşturmakta serbest olduğu beyanlar olduğunu savunmuyoruz. Burada yapılan, dünya hakkında (kültürel, kişisel, tarihsel, söylemsel ve benzeri) tüm diğer farklılık biçimlerini, bunların tekil kimliklerini ve çok katmanlı değerliklerini reddedecek şekilde ezecek tek bir hakikat düzenini dayatmak da değildir.

Ancak edebiyat eleştirisi, bir soru olarak edebiyat yerine edebiyatın sorunlarıyla ilgilendiği sürece (ki bir soru olarak edebiyatla ilgilenmek edebiyat kuramının derdidir), denilebilir ki, "edebiyat"ı kendisinin dışındakilerden ayıran ya da harici sınırlara karşı tanımlayan kural ve prosedürleri sürekli tekrar tekrar uygulayarak en etkin olduğu işi yapar. Böylesi bir çalışma, ne olduğu pek belirli olmamakla birlikte edebiyatın kendine ait bir kimliği olduğunu belirginleştirmekte çok etkilidir. Ancak edebiyatın bir kimliği *olduğu* ilkesi üzerinde bir anlaşma olmasına karşın, edebiyat eleştirisi, neye vekâlet edeceği konusunda sürüp giden bir hayli fazla anlaşmazlık olması nedeniyle bir türlü yerleşik düzene geçemez. Dolayısıyla sürüyle edebi eleştirel "bakış açısı" vardır: Feminist, Marksist, Leavisci, Yeni Eleştirel, yeni tarihselci, yapısalcı, psikanalitik, postkolonyal, alımlamacı, mitsel... Bunlar, edebiyat hakkındaki hakikati belirlemek için birbiriyle rekabet halindedir. Bu bakış açılarının her biri dünyayı değişik biçimlerde görür yahut değişik bir dünya görür. Sözgelimi, feministler ve Marksis ler dünyayı temel olarak cinsiyetçi ya da sınıflı bir sistem olarak görürler, bu sistemin tüm yönleri edebiyat eserleri de dahil olmak üzere her şeye nüfuz eder; ya da Yeni Eleştiri taraftarlarının görüşüne göre dünya, tam da kendi düzensizliği yüzünden, edebi eserleri düzenleyen özerk bütünlüğe hiçbir şekilde sızamaz.[1] Edebiyata, edebiyat eleştirisine en az

1. Zira egemenlikleri Amerika Birleşik Devletleri'nde 1930'lardan 1950'li yılların sonlarına kadar hissedilen Yeni Eleştirmenler, edebiyat eserlerini (ancak çoğunlukla şiirlerin) yazıldıkları toplumsal ve diğer bağlamlardan ayrı olarak incelenmesi gereken duyumsal kendilikler olarak düşünmüşlerdir. Böyle bir projenin amaç ve etkilerinin çelişik açıklamaları için bkz. Wellek, *History of Modern Criticism*'deki-

tehdit oluşturacak biçimde getirilen bir diğer bakış açısı olan postmodernizmin de bu listeye eklenmesi elbette olasıdır. Bu durum, bugün üniversitelerdeki pek çok edebiyat bölümünün, derslerin bazılarının başlıklarına neden "postmodernizm" terimini eklediğini açıklayabilir. Edebiyata getirilen bir başka "yaklaşım" olarak yapıbozum da bu modele yerleştirilebilir. Bu yaklaşım, ABD'de özellikle 1970'lerde Yale Üniversitesi İngiliz Filolojisi'nden (başta de Man, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller olmak üzere)[2] birkaç akademisyenin adlarıyla bir anılırdı; bu yaklaşım bu ülkede kurumsal olarak kökeni postyapısalcılık yerine Yeni Eleştiri'ye daha yakın olan, sabit fikir halini almış bir çeşit "yakın-metin-okuması" olarak dolaşma eğiliminde olmuştur. Bununla birlikte, bazı edebiyat eleştirmenleri arasında, edebiyat öğretimi için (politik olarak zaafa uğramamış olsa da) politik motivasyonlara dayanan yaklaşımlar ve kimlik temelli bölgesel çıkarlar düzenine güncel "bakış açıları" ile bakacak daha az ayrıcalıklı bir yaklaşıma duyulan kararlı bir arzu olduğu da kesindir.[3] Böylesi "tarafsız" edebiyat çalışmalarına duyulan "nostalji"nin kendisi elbette tarafsız olmayabilir, ancak buradaki mesele bu değildir.

İster beğenin ister beğenmeyin, edebiyat çalışmaları *okuma politikaları* meselelerine eğilmek zorundadır, zira daha önce gayet temel ve sorgulanamaz görünen şeyler bile – edebiyat kanonu nosyonunun kendisi örneğin – bugün anatomik bir doktrinden, hareketli bir tartışma konusuna dönüşmüştür. O zaman politik olarak yargı-

---

deki "The New Criticism" bölümü ve Eagleton, *Literary Theory* [*Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yay., 1990], "The Rise of English" [İngiliz Edebiyatının Yükselişi].

2. Bkz. de Man, *Blindness and Insight and Allegories of Reading*; Hartman, *Fate of Reading and Saving the Text* ve Miller, *Fiction and Repetition*. Tartışmalı addedilmesine yol açan ya da bir başka bakış açısına göre aslında tam da yapıbozumun gerçek gündeminin onaylanması olan edebi değere dair sabit bir nosyona sadık oluşuna rağmen, Harold Bloom da Yale'deki yapıbozumla bağlantılandırılan bir diğer figürdür: bkz. Bloom, *Anxiety of Influence* and *Map of Misreading*. Derrida da dahil Yale "okulu"nun tüm üyelerinin makalelerini barındıran bir kitap için bkz. Bloom (ed.) *Deconstruction and Criticism*.

3. Bu, Harold Bloom'un *The Western Canon*'un neredeyse altı yüz sayfası boyunca hem ağıt hem de polemik unsurları taşıyan bir biçimde yakın zamanda ifade ettiği görüştür. Bloom'u 9. Bölüm'de tartışacağım.

landığında, postmodern edebiyat kuramı, tüm dünyada kurumsal iktidarın yekpare güçleri tarafından değişik şekillerde eziyet ve zulme maruz bırakılan ya da susturulan gerçek tarihsel öznelerin bedenlerine uygulanan şiddet ve adaletsizlik biçimlerine stratejik olarak karşı çıkma anlamında hiçbir şey sunmuyor görünebilir. Bu, rahatsız edici bir ithamdır ve edebiyat ile politika ya da daha genel olarak "metinselcilik" ile politika arasında seçim yapma çizgisinde bir tepki talep eder görünür. Ancak buradaki sorun (eğer böyle bir sorun varsa), edebiyat çalışmaları ya da estetik ilgiler ve uygulamalara, açıkça adaletsiz olan dünyada acı çekmek zorunda bırakılan insanların çıkarlarına karşı genel olarak sorumlu olmaları için yapılan çağrılarda sabit terimin "politika" olması olabilir. "Politika"nın sağlam kayasının üstünde ayakta dururken insan çevreye pek çok taş atabileceği bir konumdadır. Ancak tüm bunlar, böyle yapmanın mümkün olduğu, hatta bazen gerekli bile olabileceği anlamına da gelebilir. Bir düşmana taciz amaçlı taşlar ve bunun yanında pek çok başka şey de savurmak mümkün ise, belki de öncelikle düşmanın kim olduğundan kesin olarak emin olmak, ne kadar olunabilirse o kadar emin olmak zorunludur.

Öyleyse politik olarak hareket etmeye yönelik her karar, neyin kesin sayılabileceğine dair bir karara dayandığını gizlemek zorundadır. Peki hiçbir şeyin kesin olmadığı inancıyla insan politik olarak nasıl harekete geçebilir? Böyle bir inanca spekülatif felsefe, yaratıcı edebiyat ya da köktenci matematik gibi "oyun"un, bilgi, düşünce, tecrübe ve diğerlerinin belirli sınırlarını zorlamak olduğu bağlamlarda müsaade edilebilir;[4] ancak böyle bir inanca, politik eylemi gerçek insanların yaşamlarındaki gerçek olaylar hakkında ne yapılması gerektiğine karar vermekten saptırmak noktasında izin verilemez. Bir kararın (köktenci ya da muhafazakâr olmasına bakmadan) "politik" olarak değerlendirilmesi için (bu görüşe göre) göndergesinin "gündelik gerçek" [actual] olarak düşünülmesi gerekir. Dolayısıyla politik kararlar vermek için bazı soruların –özellikle de "gündelik gerçekliği" [actuality] kuşkuya düşürebilecek bir

4. Pek çok doğa yasasının belirsiz, düzensiz ve tutarsız yönlerinin matematiksel ve bilimsel soruşturmaları için bkz. Gleick, *Chaos*.

sorunun– cevabının göz önünde tutulması gerekir. Kendilerini sözgelimi edebiyat ve felsefenin belli türlerine (ki kimi kurmaca ve spekülatif metinler de, gündelik gerçekliğin doğasından kuşkulanmaya müsaade edebilir) edebiyat ve uygun görülen türden soruların oluşturduğu bir dışarıya karşı sınırlar çekerek korumak zorunda olan kararlar sadece politik kararlar olmayabilir. Herhangi bir şeyin kesin olduğuna dair herhangi bir kesinliğin olmadığı yerde edebi ya da felsefi kararlar vermek nasıl mümkün olabilir ki?[5] Örneğin, insan Kaptan Vere'nin adil mi acımasızca mı yargıladığına ya da Platon'un *pharmakon* sözcüğüyle ne zaman "zehir" ne zaman "deva"yı kastettiğine nasıl karar verebilir? Bu nedenle, sadece politika değil akademik çalışma da "aptalca görececilik", "sapkın kuşkuculuk", "irrasyonalite", "sezgicilik", "entelektüellik karşıtlığı", "apolitizm" gibi kisvelere bürünerek gündelik gerçekliğin dışında bir "dışarı"yı gerektirir. Gene de bir *gereklilik* olarak, aptalca görececilik ve benzerlerinden *farklılıkları* teyit edildiği ölçüde gerçekliğin dışarıları, ne politika ne akademik çalışmanın yapılarını tehdit edecek bir şey yapabilir. Politik ve akademik düşünmeye karşı tek meydan okuma, gündelik gerçek olan ve olmayan (varlık ve varlık olmayan, yaşayan ve ölü, mevcut ve namevcut ve diğerleri) arasındaki yapılaşmış karşıtlığı tehdit eden ne ise onun biçiminde gelir; öyle ki bu tehdidin bu sınırların içinde ve arasında yattığı söylenebilir. *Marx'ın Hayaletleri*'nde Derrida, bu meydan okumanın geleneksel olarak hem politik açıdan hem de her akademisyenin görüş açısından düşünülemez olagelmiş bir mecaz olan hayalet biçiminde zuhur ettiğini gösterir:

5. "Belirsizliğin" doğası XX. yüzyıl bilimadamlarının da sorduğu bir soru olmuştur. Ancak bu bilimadamları, basitçe, kaos kuramı alanındaki gelişmelerden dolayı kendilerini katiyen yorumbilgisel "serbest oyun"un matematikteki karşılığına kaptırmamışlardır. 1920'lerde kuantum mekaniğinin neden olduğu devrim üzerine James Gleick ile bir söyleşisinde fizikçi Mitchell J. Fiegenbaum şöyle der: "Böyle gittikçe daha kurnaz sorular sormaya başlarsanız –bu kuram, dünya neye benzer sorusuna nasıl cevap verir gibi sorular örneğin– sonunda şeyleri normal olarak betimlediğiniz yollardan o kadar uzaklaşırsınız ki karşınıza akla hayale gelmedik çatışkılar çıkar. Evet, belki dünya gerçekte böyle bir şeydir. Ancak siz, bilgileri, sizden şeyleri sevgilerinizle algıladığınız yollardan o denli köktenci bir sapma talep etmeyecek şekilde bir araya getirmenin gerçekten başka bir yolu olup olmadığını bilemezsiniz.

> Hayaletle, olduğu gibi, gerçekten uğraşmış bir *scholar* hiçbir zaman da olmadı. Geleneksel bir *scholar* hayaletlere inanmadığı gibi, hayaletliğin sanal uzamı denebilecek olana da inanmaz. Gerçek ve gerçek-olmayan, etkili ve etkili-olmayan, canlı ve canlı-olmayan, varlık ve varlık-olmayan (alışılageldik okumaya uyarsak, *to be or not to be*) arasındaki keskin ayrıma inanmayan, mevcut olan ile olmayan arasında, örneğin nesnellik biçiminde ortaya çıkan karşıtlığa inanmayan adına yaraşır bir *scholar* asla olmamıştır. *Scholar* için bu karşıtlığın ötesinde, okullara özgü varsayımlardan, tiyatromsu kurgu, yazın ve spekülasyonlardan başka bir şey yoktur..[6]

Daha önceki bölümlere dönülürse, bu "ötesi" için kullanılan adlardan birinin *edebi mutlak* olduğu görülebilir. Ancak Derrida'nın burada işaret ettiği şey, ("etkili ve etkili olmayan" ve diğerleri arasındaki) karşıtlığa ortodoks bir inanç ve bunun tam tersi olan şeye (romantik "edebiyat" ya da postmodern "metin" aracılığıyla bu karşıtlığın uzlaşımı ya da aşkınlığına) duyulan heterodoks bir inanç arasındaki ihtilaf değildir. *Marx'ın Hayaletleri*, bunun yerine "etkili ve etkili olmayan" gibi karşıtlıkların *içindeki* göz ardı edilmiş üçüncü terim diye adlandırılabilecek şey üzerine düşünme girişimidir. Şimdiki örnekte sözü edilen bu üçüncü terim, diğer terimleri ("etkili", "etkili olmayan") bir alışveriş ve ilavelilik ilişkisinde birleştiren "ve" sözcüğüdür. Bu sözcük, aslında etkili/etkili olmayan karşıtlığının yapısına içkin olan ve (Derrida'nın ima ettiği gibi) Hamlet'in ikileminin "uzlaşımsal okuması"nda hep göz ardı edilen bu "üçüncü" terimdir: "Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!"[7]* Geleneksel olarak, Hamlet yaşamalı mı *yoksa* ölmeli mi ya da babasının ölümünün intikamını almalı ve böylece Danimarka'nın politik yapısını tehlikeye mi sokmalı *yoksa* hiçbir şey yapmadan oturup statükonun meydan okunmadan sürmesine izin mi vermeli? Bunları sorgular gibi görülür *Hamlet*. Gelgelelim Derrida'ya göre, bu meseledeki en ilginç nokta, onu önceleyen şeydir; bu şey, tam da

6. Derrida, *Specters*. [*Marx'ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay., 2001, s. 31] Alıntılar bu çeviriden yapılacaktır. (y.h.n.)
7. Shakespeare, *Hamlet*, 3.1.56.
* *Hamlet*'in bu çevirisi Sabahattin Eyüboğlu'nun Remzi Kitabevi'nce basılan çevirisinden aktarılmıştır, İstanbul, 1990. (ç.n.)

"var olmak mı, yok olmak mı" karşıtlığını kararverilemez kılan şeydir: Hamlet'in rahmetli Kral babasının hayaleti.

Ancak bunu ifade etmenin pek de iyi bir yolu değil bu. Çünkü "onun" [it] ya da (oyunun başında pek çok kez adlandırıldığı biçimiyle) o "şeyin" [thing] onunla karşı karşıya gelecekler için yarattığı sorun tam da onun *kimliği* meselesidir ve Hamlet ile diğerleri "onu", baştan aşağı kralın zırhına kuşanmış olarak çok büyük bir benzerlik sergilediği Hamlet'in rahmetli babası olarak adlandırmak konusunda hemfikir olduğunda dahi ortadan kalkmaz bu sorun. Diğer bir deyişle, ölü babanızla sohbet etmiş olduğunuzu söylemek ne anlam taşır? Öncelikle, "ölü" babanız "yaşarkenki" babanıza karşıt bir varlık artık; böylece babanız ya da babanızın hayaleti olarak adlandırdığınız şeyin kimliği yaşamayan bir varlık konumuna indirgenemez. İkinci olarak, hayalet, en azından Hamlet'in durumunda (spekülatif bir fantaziden farklı olarak) cismani bir varlığın suretinde ortaya çıkar ve yaşayanların kimliğini de rahatsız eder. Derrida'nın söylediği gibi, böyle bir figür, "etsiz temiz bir bedenin dokunulmaz dokunulabilirliği"nde bir yerde barınır; bu, "*başka biri* gibi *birinin*... hem de ben, özne, kişi, bilinç, ruh, vb. olarak belirlemekte *acele edilmeyecek (se hâter) başka birinin*" bedenidir.[8]

Öyleyse hayaleti düşünmek, "uzlaşımsal" düşünme biçimlerine meydan okumak olarak görülebilir. Hayalet canlı ve canlı olmayan karşıtlığı için bir güvence olarak koyulduğundan değil, zaman ve mekân gibi kavramların özkimliklerini de rahatsız ettiğindendir bu. Örneğin, dün bir hayalet gördüğünü ya da evinde bir hayalet olduğunu söylemek ne anlama gelirdi? "Dün" kavramı hayaletleri nasıl içerebilirdi? Hayalet, uzlaşımsal olarak geçmiş, şimdi ve gelecek "boyutlarıyla" anlaşılan biçimiyle zaman bağlamında "çığırından çıkmış" bir şeydir[9] ve yine de hayaletin çığırından çıkmış zamanının, kavranabilir (ya da kavranabilecek) her türlü anlamdaki zamanın dışında olduğu gibi bir şey söylenemez. Ancak evinizde bir hayalet "olduğu" da tam olarak söylenemez, çünkü evler yaşayanla-

8. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 25

9. Elbette hayalet aynı zamanda zamanın (kavramının) kendisini ayıran ya da mafsallarından çıkaran şeydir. Hayaletle karşılaşmasından sonra Hamlet'in söylediği gibi "Çığırından çıkmış bir zaman[dır] bu." (1.5.188).

rın barındığı yerlerdir ve hayaletlerin *evler*de yaşadığını düşünmek zordur. O zaman hayaletin, insanın onu ilk gördüğü –ya da onadığı– andaki "nerede" ve "ne zamanları" her zaman kararverilemez kalır.

Bu kararverilemezliğe karşın hayalet, her zaman "*başka biri* gibi *biri*" kalır. Tüm bu meseleyi yaratan da hayaletin *tikelliği* olarak adlandırılabilecek şeydir: Nedir "o"? Onun "zamanı" nedir? Nerede "oturur"? Dolayısıyla hayalet, tam da politik kararların ve edebiyat eleştirisi kararlarının dayandığı mevcudiyet metafiziğinin rahatını kaçırır, çünkü birisinin bir hayaleti sorgularken soracağı soruları, tahakküm altındaki bir yurttaş grubunun doğası hakkında sorular sorarken sormak politik olarak hiç de iyi olmaz. Böyle bir sorgulama içinde hayalet, gerçek olan ve kendi dışındakiler arasında karar verme zeminini sorgulamaya iter. Ayrıca "edebiyatı," birisinin "O nedir?", "Saati kaçtır?" ve "Nerede barınır?" gibi sorularla sorgulaması hiçbir edebiyat eleştirisinin işine yaramaz. Bunlar böyle sorulduğunda "hayali" sorulardır ve bu soruların edebiyat ya da politika yerine hayaletlerle ilgisi vardır. Ancak Derrida'nın anlatmak istediği nokta, politika ve edebiyatın, ortaya çıkışı pek çok türde beklenmedik (dolayısıyla bir anlamda "edebi") ve sonuçları açıkça "politik" olaylara yol açan *Hamlet*'teki hayaletten daha az hayali olmadığıdır. Ve bu (tahmin edilemez olsa da) oldukça kesin sonuçlar, hakkında kesin hiçbir şey söylenemeyecek bir "şey" tarafından meydana getirildiği için hiç de daha az politik değildir.[10] Ancak yine de politika ya da edebiyat eleştirisi açısından kararların etkili/etkili olmayan karşıtlığının kararverilemezliğine dayandırılmasına izin verilemez. Bu yüzden bir bakıma canlı/canlı olmayan arasındaki karşıtlık, mutlak kesin olarak anlaşılmıyorsa politik ve edebi kararlar almak için bir zemin de kalmayacaktır.

Ancak bu, tam da hayaletin kuşkulu kıldığı karşıtlıktır. Kimse Hamlet'in babasının hayaletinin ya da her ne ise onun ölü, etkisiz ya da namevcut olduğunu söyleyemez. Öte yandan Derrida'nın işaret ettiği üzere, bunun bir "kişi" ya da bir "özne" olduğu yahut ken-

10. Derrida'nın "politika"yla ilişkisi meselesi için bkz. *Debating Derrida* adlı kitabım.

disine bir "bilinç" yüklendiği ve benzeri şeyler de söylenemez. Bu bakımdan *Hamlet*'teki hayalet (ya da Derrida'nın bu hayalet okuması) ortalığı karıştıran etkilerini bütünselleştirici bir red eylemi sonucu yaratmaz. Gerçekten kimliğine dair canlı/canlı olmayan, varlık/varlık olmayan ve benzeri karşıtlıklara göre yargıya varmak yoluyla hayaleti bütünselleştirmeye yönelik her girişim aslında onun kimliğinin yadsınması ya da her zaman "*başka biri* gibi *biri*"nin kararverilemez tekilliği olarak kalan şeyin reddidir. Böylece Hamlet hayalete –ya da "şey"e– yanıt vererek aslında kesin addedilebilecek *en önemsiz şeye* yanıt verir: "O" ne olursa olsun, gerçek şu ki "o"nun *olmadığı* söylenemez. Onun gelişinin zamanı ve yeri ne olursa olsun, tüm kararverilemez tekilliğiyle –şu işe bakın!– *onun orada bir yerde olduğu* reddedilemez:

> *Hamlet.* Melekler, peygamberler, koruyun bizi!
> İster kutsal bir varlık ol, ister şeytan,
> İster cennet yelleriyle gel, ister cehennem alevleriyle
> İster iyiliğin belirtisi ol, ister kötülüğün
> Öyle garip bir geliş ki bu gelişin senin,
> Konuşacağım seninle, adını söyleyeceğim sana:
> Hamlet, kralım, babam, büyük Danimarkalı!
> Karşılık ver bana! Karanlıklara boğma beni!
> Söyle neden yırttı böyle kefenlerini
> Ölüm sandığındaki mübarek kemiklerin?
> Neden senin rahat yattığını gördüğümüz mezar
> Açıp mermer çenelerini attı dışarı seni?
> Ne demektir ölü bir bedenin zırhlar giyip yeniden
> Ay ışıklarını görmeye gelmesi?
> Geceye korku salıp biz zavallı yaratıkları
> Böylesine sarsmak kökümüzden
> Aklımızın sınırlarını aşan düşüncelerle?
> Söyle, nedir bu? Niçin? Ne istiyorsun bizden?
> [*Hayalet, Hamlet'i "başıyla işaret ederek çağırır".*][11]

Hamlet burada tek bir şeyden emindir: Karşısındaki şey ne olursa olsun, gelişi "Öyle garip bir geliş"tir ki, ona konuşacağı gelişinden

11. Shakespeare, *Hamlet*, 1.4.39-57.

bellidir. Diğer bir deyişle, bu figür öyle bir kisve altındadır ("biçim") ki sorgulanabilir görünür Hamlet'e.[12] Ancak hayaletle ilgili diğer her şey, standart bir belirsizlik ve kuşku anlamında "sorgulanabilir"dir; öyle ki hayatın doğa ile doğaüstü arasındaki ayrımı gibi bir yanılsamaya inanmış olduğumuz için hepimiz birer "ahmak" olabiliriz. Bu yüzden Hamlet (ortada bu anlamda nitelenecek bir şey olmadığından) bu figürle ilgili *en kesin* olan şeye yanıt vermez, ancak bunun yerine saldırganlık ya da kaçıştan başka bir tepki beklendiğini gösteren, en azından kesin *addedilmesi* gereken şey ne ise, ona yanıt verir: Açıkça bu figürün "sorgulanabilir bir gelişi [biçimi]" olmasına. Ancak Hamlet (belki annesinin amcasıyla "zamansız" evliliğini hor görüşü böyle açıklanabileceğinden) bu figürün babasının hayaleti olmasını açıkça ister, yine de figürün ne "olduğuna" değil de yalnızca ortada bir figür "olması" *gerçeğine* tepki verir. Kısacası, hayalete bir *olay* olarak tepki verir.

Şimdi elbette Hamlet'in tepkisinin yapısının kurmacanın, teatral bir kurmacanın bağlamı içinde görülmesi gerektiği şeklinde bir itiraz olabilir. Fakat Derrida için bu bağlam bir kitap ya da bir performansın yahut da (alışılmış anlamdaki) bir metnin sınırlamalarına hapsedilemez, ama "hayalilik alanı" (space of spectrality) diye adlandırdığı şeye açılır. Böylesi bir alan, (bir şeyin mevcut, doğrudan, nesnel ve benzerleri *oluşuna* ya da *olmayışına* gönderme yapan) gerçek ve (*asla* mevcut, tezahür etmiş, bildirilebilir ya da gerçekleşmiş olmayana gönderme yapan) ideal arasındaki karşıtlığa indirgenemez. Derrida'nın belirttiği gibi, hayalilik alanı "*etkinlilik ya da gerçeklik* (ya mevcut, ampirik, yaşayan ya da bunlar olmayan olan) ve *idealliği* (düzenleyici ya da mutlak namevcudiyet) ayıran ya da karşı karşıya koyan mantığı"[13] aşar. Bu nedenledir ki Derrida "hayaletin mantığında [...] bunca ısrar eder".[14] Diğer bir deyişle, hayaletin hayali figürü "etki" ve "ideal" karşıtlığının dışında durur.

Hamlet'te hayaletin ortaya çıkması (ya da Hamlet'in babasının "döndüğü"nün düşünülmesi), ölülerin anılması ya da yaşlarının tu-

12. John Dover Wilson, "kuşkulu" [questionable] sözcüğünü "sorgulanabilir" ya da "konuşulabilir" olarak açımlıyor.
13. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*.
14. a.g.y.

tulması ve miras, tahta geçme ve tarihin doğası hakkında tedirgin edici soruları gündeme getirir. Ölülerin yaşamayı sürdürmesi için (ne kadar zor olursa olsun) tarihsel dönemlerin yapısının çığrından çıkmış olması gerekir. "Var olmak mı, yok olmak mı" karşıtlığında bir karara varmanın mümkün göründüğü gerçek ya da "efektif" tarih koşulu olan (Derrida'nın iddia ettiği gibi) hayalilik alanını tanımlayan bu çığrından çıkıştır.[15] Gelgelelim, hayaletin hayalileştirici gücü bu karşıtlığı *kararverilemez* yapar; öyle ki Derrida'nın *Hamlet* okuması, Hamlet'in kararsızlığını sürümceneede bırakma diye adlandırılan "ölümcül kusuruna" yormadığından köktenci biçimde uzlaşımdışı bir okumaya dönüşür. Hamlet "karakter"inin oyunun anlaşılması açısından temel önem taşıdığını göz ardı eden Derrida'nın, oyunu bir edebiyat eseri olarak oku*ma*dığı ve bu nedenle bir "edebiyat eleştirisi" okuması yapmadığı bile söylenebilir. Ancak okumasının bir "postmodern edebiyat kuramı" örneği olduğu anlamına gelmez bu. Diğer bir deyişle, Derrida'nın hayalilik kuramı romantik-postmodern hayalgücü, *differend*, simülasyon, heterojenlik ve benzeri kavramlara tam denk düşmez; çünkü bu okuma, iki kutuplu ya da karşıtlığa dayanan düşünceden "azat" olma girişimi değildir. Bu biçimiyle, hayali mantık, gerçek ve ideal oluş ya da yapıların karşıtlığının *sınırını aşmaz* ve bunlar arasındaki farkın önemsiz görünmesine neden olur. Tam tersine, etki ve ideallik arasındaki fark, mutlak hale gelmesi engellense de yine hayaletin mantığı tarafından *üretilir*.

Üstelik hayalilik alanı ya da hayalet mantığı olarak adlandırılabilecek şey, bir edebi mutlak kavramına indirgenebileceğinden Derrida'nın *Hamlet* okuması ne bir edebiyat eleştirisi ne de postmodern olarak görülebilir. Gerçekten bunun işlevlerinden biri, edebi mutlak gibi bir kavramı ya da var olmayana karşıt olmanın temelini oluşturduğu varsayılan bir asıl kimliğin ontolojik kesinliğini bozmaktır. Zira edebi mutlak kavramı bile, "edebiyat"ın, "edebiyat kuramı"ndaki (ve edebiyat kuramı olarak) temel özmevcudiyetine

15. "Efektif tarih" terimi, Nietzsche'den (bkz. ilk kez Almanca'da 1887'de basılan *Genealogy of Morals*) alınmıştır ve 11. Bölümde değindiğim gibi Foucault'nun tarihsel olaylara yaklaşımında canalıcı bir önem arz eder (bkz. *Foucault Reader*'da yer alan "Nietzsche, Genealogy, History" adlı makale).

dayanır. O zaman Derrida ontolojik zemin yerine kimliğin "musallat-bilimsel" [hauntological] kökenleri ve hareketlerinden bahseder:

> Bu karabasan mantığı [V]ar olmaya ilişkin bir düşünce ("*to be*"ye ilişkin bir düşünce, "*to be or not to be*"nin olmaya ilişkin bir şey olduğu varsayılması koşuluyla doğru bu kuşkusuz. Oysa, hiç de kesin bir şey değil bu) ya da bir [V]arlıkbilimden hem daha geniş kapsamlı hem de daha güçlü olmakla kalmaz yalnızca. Bu karabasan mantığı, çerçevesi çizilmiş yerler ya da özel etkiler olarak, erekselliği de öte dünya bilgisini de barındırır kendinde. Bunları *anlayacaktır*, ama anlaşılmazcasına. Sonun söylemini ya da sona ilişkin söylemi nasıl *anlamamız* gerekiyor ki öyleyse? Uç durumun ucu anlaşılabilir mi hiç? Ve de *to be* ile *not to be* arasındaki karşıtlık anlaşılabilir mi ki hiç?[16]

Burada ölüm (öte dünya bilgisi) [eskatolopya] ve sonlara (ereksellik) gösterilen ilgiyle, Melville'in ölümünden sonra basılan kitabı *Billy Budd*'a dair maksatlarının 7. Bölüm'deki ele alınışı arasında bir bağ kurulabilir. Eğer *Billy Budd*'un yazarının ölümünden sonra yayımlanmış oluşunun ve Melville'in nihai maksatları sorusunun aslında edebi spekülasyon alanını "tamamen" aştığı söylenebilirse, Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri*'nde edebiyatın alanının. her zaman tehlikeli bir biçimde "dışarı"larından herhangi birinin –örneğin politika– bulaşma riski altında bulunduğunu ve tersini de gösterdiği doğrudur. Zira musallat-bilim mantığı *Hamlet*'in bir okumasına indirgenemez, Marx'ın yeniden yorumlanması olanağını da açar.

Berlin Duvarı'nın ve Sovyetler Birliği'nin "yıkılması" ikiz olaylarından sonra Marx'ın "öldüğünü" ve Marksizm döneminin "sona erdiğini" söylemek olağan bir şey oldu. İki bağlantılı "tarihsel" olay olarak görünen bu olaylara verilen bu göksel [apocalyptic] tepki, sözümona Yeni Dünya Düzeni'nin esrik ve utkulu bir biçimde onaylanmasıydı. Bu Yeni Dünya Düzeni'nde belli bir liberal demokrasi ya da kapitalist sistem ideali artık "gerçekleşmiş" oluyordu. Böyle bir söylem bakımından –demokrasi ve totalitarizm

16. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 29. "Varlık" (*Being*) (büyük harf V ile) Heidegger'in Almanca'da 1927 yılında ilk kez basılan *Being and Time* adlı kitabına bir göndermedir.

arasındaki bir mücadele diye düşünülen– tarih, bir "son"a ulaşmış olarak yorumlandı. İnsanların sınıfsal-tarihi çatışmanın bir ürünü olduğu şeklindeki ideolojik ("Marksist") düşünceden kurtulan "insan," böylelikle "hakiki benliğiyle" tarihin sonuna ulaştı ve aslında evrensel, tarih ötesi birey biçimindeki asıl benliğine döndü, diye yorumladı.

Francis Fukuyama'nın çok satan kitabı *The End of History and the Last Man*'da [Tarihin Sonu ve Son İnsan] (1992) ana hatları çizilen durum budur; Derrida da bu durumu *Marx'ın Hayaletleri*'nde uzunca bir bölümde ele alır. Derrida'ya göre, Fukuyama'nın zafer mantığı, bu mantık tarihin sonu tezi ya da politik eşzamanlılığın yeni küresel düzeninin onaylanmasına özel olmadığı derecede, (örneğin Marksizm'in belli bir "ideal"ine ya da bir "serbest piyasa"nın mutlak önceliğine bağlı olmayan belli bir demokrasi "ruhu"na tutunmak isteyebilecek) her karşı söylemin taşıdığı bir sorunu gösterir. Aslında Derrida'nın işaret ettiği gibi, "yeni dünya düzeni"nin, evsizlik, "fiili" işsizlik, silah ticareti, dış borçlanma, etnik savaşlar gibi *olayları* ve "her kıtadaki mafya ve uyuşturucu kartellerinden oluşan aşırı verimli ve kelimenin tam anlamıyla kapitalist hayalet-Devletlerin dünya çapında büyüyen ve sınırlandırılamaz [...] gücünü"[17] içerdiği hesaba katılınca, son dönem eğilimlerinin bir başka yorumu "küreselleşme"yi sadece bir tehlike işareti olarak görür, kutlanacak bir şey olarak değil. Gelgelelim bu örnekler, etkili olan ve olmayan, canlı olan ve olmayan, "var olmak mı, yok olmak mı" karşıtlıklarına dayanan bir mantığa göre bir "olay" olarak görülemez; bu mantığa göre, belli bir tarih kavramı "Berlin Duvarı'nın yıkılışı"nı bir olay olarak kurgular. Ancak mantık, "işte olmak" ya da "işte olmamak" karşıtlığını aşan "işsizliğin" yapısını anlatacak bir kelimenin eksikliğinde olduğu gibi, Derrida'nın olay-lık diye adlandırdığı bu yeni deneyimi anlayamaz. Örneğin uluslararası finansa, –"görünmez" ev içi emeği gibi– "iş-olmayan" diye kategorize edilen şeyin pek çok biçimi çok iyi hizmet eder ve böylece (ücretli) iş ve (ücretsiz) iş-olmayan karşıtlığına dayanan "emek" kavramının kendisi ekonomik hesaplamalara göre "maliyetsiz" her türlü emeğin hesaplanması için yetersiz kalır. Üstelik bu kavram, "me-

17. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, s. 94-99.

ta" üretimiyle sonuçlanmayan ve sadece imge ve bilgi "akışı"nın dolaşımını sağlayan (medya, borsa ve internet bağlantılı olarak evde yürütülen "postmodern") pek çok iş türünü karşılamak için de yetersiz kalır.[18]

Dolayısıyla canlı ve cansız, varlık olan ve olmayan, etki ve ideal, *fiili* olay ve *fiili olmayan* düşünce, spekülasyon, imge ya da metin arasındaki karşıtlıkların ontolojisine dayanan belli bir tarih kuramında hesaba katılmayan şeyin, "hayalet etmeni" olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan –ve en azından politik kabul edilmesi gereken nedenlerden ötürü– "meta-anlatılar"ın (ister Fukuyama'nın "Marksizm"i ister Lyotard'ın "Aydınlanma"sı olsun) yaşayanlara musallat olan hortlaklar gibi geri gelmeksizin uygun bir şekilde kenara konulabileceği ya da tarihe havale edilemeyeceğini göz önüne almak can alıcı bir önem taşır. Zira ancak "tarih" hakkında, canlı olan ve olmayan, mevcudiyet ve namevcudiyet, önce ve sonra, etki ve ideal ve benzerleri arasındaki köktenci ayrım varsayımı üzerinden düşünmek yoluyla (1) Marksizm gibi "mikro anlatılar"ın öldüğünü, artık hepimizin tek bir meta-anlatının (yani "yeni dünya düzeni"nin) homojen gücü tarafından bir araya getirildiğimizi ve (2) Aydınlanma gibi meta-anlatıların öldüğünü ve böylece hepimizin sayısız mikro-anlatının ("postmodern durum") heterojen güçleri tarafından birbirimizden ayrıldığımızı düşünmek mümkün olabilir. Her iki görüş de karşıtını, elinin tersiyle itmek dışında hesaba katamaz; bunların aralarında büyük bir gedik oluşturan bir *differend* bulunur. Yine de bu gedik bir ortak alan temelinde oluşur: "Var olmak mı, yok olmak mı" karşıtlığı. Diğer bir deyişle, bu *differend* –herhangi bir *differend*– "hayalet" üzerinden düşünmemenin, musallat-bilimsel hareketlerini ve etkilerini görmek yerine "farklılığı" yeniden varlıkbilimselleştirmenin bir sonucudur. Ancak

18. Burada anlatılmak istenen nokta, olayların uzlaşımsal mantık uyarınca hesaplanabilir olanla sınırlandırılmaması gerektiğidir; zira bu yaklaşım mesela mafya ve uyuşturucu kartellerinin "hayalet-Devletleri"nin görünmez kalmasını sağlayacaktır, çünkü bunlar ulus-devletlere benzemezler. Gelgelelim bir hayalilik mantığına göre, olayların gündelik gerçeklikler olarak tezahür etmesine yönelik bir talebe göre hesaplanamaz göründüklerinden, uluslararası suç örgütleri ve benzeri diğer "namevcut" olayların görünürdeki fiiliyatı onların kolayca fark edilmeden devam etmesine izin vermeyecektir.

hayalilik olarak bir tarih kuramı için. (tarihsel bir olay olarak) Marx'ın ölü ve gömülmüş olduğunu düşünmek mümkün olamazdı, çünkü böyle yapmak onun fikir ve ideallerinin şimdiki ve gelecekteki parlamenter demokrasilerin fiili oluşumlarına yaptığı hesaplanamaz ancak kesin etkiyi göz ardı etmek olurdu. Marx'ın "devrimci ruhu"nun komünist hükümetler biçiminde gerçekleştirilememiş olduğunu söylemek, onun hayaletleştirici gücünün (günümüzde tehdit altında olsa da) bir sosyal güvenlik sistemi, özgür bir basın ve sendikalı emek gücü gibi demokratik ilke ve kurumların oluşturulmasında etkisiz olduğu anlamına gelmez. Benzer biçimde hayalilik olarak bir tarih kuramı için tarihsel bir olay olan Aydınlanmayı geçmişe ait bir şey gibi düşünmek de mümkün olamazdı. Bir sonraki bölümde değineceğim gibi Aydınlanma kendi eleştiri alanını açan bir şeydir; Romantizmin geleceğini önceden tahmin etmiş, asla ona karşıt konumlanmamıştır. Bu bakımdan Aydınlanma'nın "eleştirel ruhu" (günümüzde tehdit altında olsa bile) bugünün demokrasilerinin ve bir ideal olarak demokrasinin, Marx'ın devrimci ruhundan daha az bir koşulu değildir. Bu ruhlar bir *differend*'la birbirlerinden ayrılmış da değildir.

Derrida'nın *Hamlet* okuması –şimdi bunun bir Marx okuması da olduğunu ve tam tersini de söyleyebiliriz– etki ve idealleri, birbirine karşıt ve aynı zamanda birbirinden ayrı ve birleştirilmiş olarak düşünmenin büyük zorluğuna işaret eder. "Zamanı" mevcudiyet ve namevcudiyet karşıtlığının dışında yeniden düşünmektir bu. Dolayısıyla *Marx'ın Hayaletleri*'nin, ("var olmak mı yok olmak mı" şeklindeki ontolojik karşıtlığa dayanan) geleneksel tarih kavramının nasıl olup da tarihin sonu tezini desteklemek dışında hiçbir ortak yönleri olmayan Fukuyama ve Lyotard gibi iki düşünürü böyle bir tezde birleştirdiğini görmemizi sağlayan farklı bir tarih kavramı düşünmeyi denediği söylenebilir. Tarihsel olayların (ve "olay" kavramının) uzlaşımsal okumasına göre, hem köktenci bir tutuculuk hem köktenci bir postmodernizm, tarihi ölü olarak görür. Ancak diğer tüm açılardan her iki taraf da diğerini düşman beller; bu da iki tarafın da bir *kararın* sonucu olarak konumlarını yeniden gözden geçirme gereği duymadığı izlenimini verir. Tarafların ikisi de bir-

birlerinde, belirli ilkelere dayanarak muhalefet edilen bir kuramın ya da dogmanın gerçekleşmesini görme kararlılığı içinde değildir. O zaman, düşünür olarak hiçbir zaman birbirlerinin karşısına çıkmayan Fukuyama ve Lyotard (ve buradaki karşı çıkma yalnızca düşsel olmasa da "tamamen" hayalidir) hayaletlere inanmaz. Böylece tutucu ve postmodern düşünürlerin her zaman bir *differend* ile ayrıldığı görünebilir; bu bazen farklı *differend*ları ya da bazen bir defada birkaç *differend* ile olur. "Tutuculuk" ve "postmodernizm" etiket olarak pek çok farklı düşünüre, pek çok farklı disiplin ve disiplin içi konuma yapıştırılır; bu da sıklıkla "politika" adına *ya da* bunun reddi için yapılır. Ancak Batılı demokratik akademik toplulukların içinde pek çok farklılık olsa da bu farklılıklar her zaman, Batı'nın içerisi ve dışarısı arasındaki farklılıklar kadar önemli olmayabilir.

Bununla birlikte kimi zaman akademik anlaşmazlıkların, akademik bilgi ve politik sorumluluk arasındaki farklılığın asla bir sorun olarak görünmeyeceği bir biçimde ifade edildiği görülür. Böylece ortada, "tarafsız" edebi beğenileriyle, seçim sandığı önünde aldıkları kararları ayırmakta hiç güçlük çekmeyen "sağ" görüşlü eleştirmenler ve profesyonel öğretmenlik ve araştırmayla olan tüm ilişkilerini "politize etmeyi" hiç sorun etmeyen "sol" görüşlü eleştirmenler vardır. İlk grup için akademik bilgi (özellikle de hakikat ve güzellik türünden bilgiler) politikadan çok daha üstünken, "solcu" eleştirmenlerin durumunda politika her konuda en önemli ilgidir. Her iki bakış açısından da postmodern edebiyat kuramı bir düşman olarak ve sıklıkla da diğer tarafın kisvesine bürünmüş bir düşman olarak görülür. Böylece tutucu eleştirmenler için bu kuram hakikati *politize eder*, bu nedenle de tutucu söylemlerin yetkelerini dayandırdıkları evrensel değerlerin olasılığını reddeder. Sol görüşlü köktenci eleştirmenlere göre ise postmodern edebiyat kuramı hakikati *metinselleştirir*, bu nedenle de köktenci söylemlerin yetkelerini dayandırdıkları politik eylemlerin etkinliğini reddeder.

Diğer bir deyişle postmodernizm, politikanın her iki tarafına da bir *darbe* indirir. Bu darbeye karşı kendini korumak zorunda olduğundan her iki taraf da kendi varsayımlarıyla çelişkiye düşmeye

zorlanır. İlerici sol tarafında yer alan eleştirmenler, postmodernizmin yeni bir şey temsil etme iddiasına karşı çıkarken devrimci ideale ihanet etmeye zorlanırlar. Dolayısıyla bu eleştirmenler için "yeni" her zaman zaten önceden bilinen bir şey olmalıdır; öyle ki "ilerleme" ve "devrim" (kendilerine rağmen) planlı bir biçimde ve herhangi bir köktenci nosyonuna karşıt olarak tanımlanırlar. Ancak belki de her köktenci politika için olasılıkların en köktencisi, politikaya tam bir ilgisizliktir ve eğer postmodernizm gerçekten "apolitik" ise bu onun ultra ilerlemeci olarak görülmesine neden olabilir. Öte yandan muhafazakâr eleştirmenlerin büyük edebiyat eserlerini takdir ederek kazandıkları bir değer olan liberal hoşgörü, tam da postmodern edebiyat kuramını reddedişlerinden dolayı sözünü tutamadıkları şeydir. Solun tersine muhafazakâr taraftaki eleştirmenler postmodernizmi, zamanın ötesindeki hakikat ve değerlere yöneltilmiş politik bir saldırı olmakla suçlar. Ancak eğer gerçekten böyle, zamanın ötesindeki hakikatler düzeni diye bir şey *varsa* insan hiçbir şeyin tehdit edemeyeceği böyle bir düzenin niye savunulması gerektiğini merak ediyor. Eğer hakikatler ve değerlerin değişmez olduğu doğruysa bunu böyle olduğunu bir daha söylemek niye gereksin? Gelgelelim, hakikatler ve değerlerin asla değişmediği ifadesi, yalnızca hakikat sorununa yönelik bir *bakış açısı* öneriyorsa bu ifadenin çeşitli diğer bakış açılarının rakip ifadelerine karşı tekrar tekrar yinelenmesi –ve bunun gayet meşru bir şekilde politik addedilebilecek bir nedenle yapması– elbette gerekir. Böylece muhafazakâr eleştirmenler, postmodern edebiyat kuramı meselesinde uygar hoşgörü ve iyi niyeti simgelediğini iddia eden bir tutumu köktenci bir biçimde savunurken politik davranmaya zorlanmış olurlar. Köktenci eleştirmenlerse, devrimci güç idealini beklenmedik değişime karşı korurken muhafazakâr bir tutum sergilemek zorunda kalırlar.

Hepimizin postmodern edebiyat kuramının bakış açısına razı olması elbette gerekmez, ancak edebiyatla politika arasında bir seçim yapmak da öyle pek kolay değildir. Barbara Johnson'un *Billy Budd* okuması (bkz. 7. Bölüm), sergilediği politik ders bakımından buna bir örnektir. Derrida'nın Marx ve *Hamlet* okumaları da edebiyat

meselesinin politika meselesine bir geçit açtığının ve bunun tersinin de doğru olduğunun anlaşılmasının daha da kritik olduğu fikrini öne sürer. Jena Romantiklerini takip ederek, edebiyat meselesi, kendine özdeş düşünce ve anlamın kurulu düzenlerini tam da böyle bir kimlik sorusuna maruz bırakacak devrimci bir açılımın yazılı biçimi olarak kabul edilebilir. Bu açıdan edebiyatı, insanın kuramsal bir "yaklaşım" benimseyerek inceleyebileceği bir şey olarak düşünmek yanlıştır, çünkü edebiyat her zaman zaten baştan aşağı kuramsal olmuştur. Tam da kimliğin (ya da kimliğin bileşiminin), ta *kendisi olma meselesi*dir. Edebiyat meselesinin, edebiyat hakkındaki bir sorular alanı ile (edebiyat eleştirisi) edebiyatın ne olduğuna ilişkin sorular arasındaki (edebiyat kuramı) ayrımı tutarsızlaştırdığı –ya da hayaletleştirdiği– oranda "edebiyat" sözcüğü, "edebiyat kuramı"nın karşılıklarından birine dönüşür. Tarihsel olarak "edebiyat"ın önce geldiği gerçeği yalnızca bir kazadır, ancak edebiyat eleştirisi tam da bu olumsallığı yanlış bir biçimde kendisi için zaruri bir koşul olarak algılayarak kendini, *edebiyatın* kendine özdeş hakikati ve önceliğine basit bir ek ya da ilave olarak edebiyatın *arkasına* yerleştirmeyi sürdürmektedir. Gelgelelim romantik bir modelde edebiyat, sözgelimi metin-yorum ya da hakikat ve uygulamanın yaratıcı-eleştirel düzenleri biçimindeki basit içeri-dışarı ilişkileri tayinini reddetmenin adıdır. Tekrar tekrar gördüğümüz gibi bu, her şey "yaratıcı metin" olmalı anlamına gelmez, çünkü aslında bu, edebiyat meselesini, tüm metinlerin aynı biçimde açık, heterojen ve öteki –kısacası edebi– olarak addedilmesine yol açacak biçimde kendi *kimliğini* oluşturan özelliklerin bir onayı olmakla sınırlamak olurdu. Bir yandan edebiyat kuramını edebiyatın *önüne* koymak biçimindeki romantik hamle, köktenci bir biçimde edebiyatın kimliği sorusunu edebiyatın kendisi meselesinin içine almak sonucunu doğurduğu için devrimcidir. Ancak böyle bir sonuç karşı devrimci bir gücün yeniden kendine mal etme hamlesiyle kontrol altına alınabilir. Öte yandan Romantizm, *yalnızca* edebiyat kuramını edebiyatın önüne koymakla "edebiyatı," dolayısıyla da kimliğinin üzerinden sağlama bağlandığı içeri-dışarı ilişkileri sistemini ancak bu kadar yerinden oynatabilir. Edebiyata bir soru gözüyle bakmak, be-

lirlenimsizliğin (heterojen, irrasyonel, yüce, açık metin ve benzerlerinin) sunulamaz gücünü, bütünselleştirici bir güç olarak görmek anlamına geliyorsa, bu içeri-dışarı ilişkilerini altüst etmek bir yana, tek bir terimin tekrarı yoluyla onların yerini değiştirmek olurdu yalnızca: İçeri-dışarı ilişkisi yerine, ortada yalnızca yeni bir içeri-içeri ya da dışarı-dışarı yineleme düzenine ait öğeler olurdu, dolayısıyla da "içeri" ve "dışarı" arasında hiçbir fark kalmazdı. Her şeyi kapsayıcı genellemelerin aslında çok eski bir düşünme düzenine dayanma eğilimi gösterdiği de düşünülürse yinelenen terimin "edebiyat" mı yoksa "politika" mı olduğu da bu tasvirde çok büyük bir farklılık yaratmaz. Öyleyse, genelleyici terim "edebiyat" olduğunda her şeyin metaforik olduğu öne sürülebilir; böylelikle "politika" bile adına konuştuğu ve hareket ettiğini ileri sürdüğü toplumsal ya da bir başka eşitsizliğin göndergesine doğrudan ve aracısız eriştiğini iddia edemez. Zira böyle herhangi bir gönderge –ataerkil, sınıfsal, akılcı, Anglo-merkezci ya da benzer tahakkümlerin reel-tarihsel etkileri– bir seviyede bir tür şeyden (kaba, gösteren-olmayan "şey") bir başka tür şeye (gösteren "şey") bir aktarma olmak durumunda olurdu, ki bu da temel olarak metaforik olur. Dolayısıyla her şeyin (metaforik olması anlamıyla) edebiyat olduğu biçimindeki kapsama iddiasının, her bir sözümona karşı iddiayı önceden tahmin ettiği görülebilir. Örneğin, kimi toplumsal-tarihsel fenomenlerin politik bir eylem oluşturduğunda ısrar etmek, her şeyin metaforik olduğu iddiasını çürütmez, tam tersine pekiştirirdi. Bu yüzden her şeyi kapsayıcı bir genellemenin dışı diye bir şey yoktur, ancak aynı şekilde böyle bir genellemenin içerisi de yoktur. Bu nedenle her şeyin politik (diyalektik, pozitif kanıtlara dayanan, hesaplanabilir ya da sunulamaz) olduğunu iddia etmekle her şeyin edebi (retorik, performatif, hesaplanamaz ya da sunulamaz) olduğunu iddia etmek, aynı derecede banal ve önemlidir.

Elbette bir araba lafla her şeyin politik ya da edebi olduğunu bildiren ifadelerle, kuşkusuz bunlar, bütünselleştirici ve bir o kadar da tezatlı biçimlerden kolaylıkla muhalefet görebilecek olduklarından, sıklıkla karşılaşılmaz. Ancak böyle ifadeler "ortalarda gözükmeseler" bile, karar vermek için verili olduğu düşünülen sağlam bir ze-

min sağlayabilirler. Dolayısıyla edebiyat eleştirmenlerinin, edebiyatın politikanın kaba hayalgücünden üstün olduğunu varsayarak edebi metinlerin "politik" okumaları olarak gördükleri çalışmaları kınamaları olasıdır. Gelgelelim politikanın kaçınılmaz olduğu biçimindeki karşı sanı da aynı derecede olasıdır; bu fikre sahip eleştirmenler de, bazı metinlerin sunulamaz, dolayısıyla da politik anlayışın kapsamının ötesinde olduğunu kanıtlamak isteyen her okuma da (hatta özellikle bu okumalar) dahil tüm metin ve okumaların politik olduğu gerekçesiyle edebi metinlerin "tarafsız" okumaları olarak gördükleri çalışmaları dışlayabilirler. Bu ikinci bakış açısına göre, temel varsayımına koşulsuz olarak uymadığı görülen her şeyi kendine karşı ortak bir karşıtlıkta birleşiyor saymak çok kolaydır, hatta belki bu zorunludur; bu durum postmodernistlerle postyapısalcıların sol görüşlü eleştirmenler tarafından sıklıkla niye aynı kefeye konduğunu da açıklayabilir belki. Ancak aynı şekilde "post"u "sol"la eşanlamlı gören sağcı eleştirmenler de bu terimleri sıklıkla birleştirir.

Bu çelişkide, aşağıdaki önermelerin ortak bir göndergeyi paylaşmaması ya da aynı dünyayı anıştırmamasına benzer bir biçimde, *pharmakon* etkisi diye adlandırılabilecek durumu fark etmek mümkündür: (1) Elmalar ve portakallar özdeştir; (2) Bunlar kanseri tedavi ederler; (3) Kansere neden olurlar. Diğer bir deyişle, politik bir bakış açısından, postmodernizm genellikle bir "zehir" gibi görülse de muhafazakâr eleştirmenler gene de postmodernizmin sol görüş tarafından politik bir "deva" ya da düzeltici olarak kabul edildiğini varsayar. Postmodernizm, sol görüşlü eleştirmenler tarafından tam da politik olarak tarafsız ya da iyi huylu numarası yaptığı için kötücül olarak görülse bile muhafazakâr eleştirmenlerin bu tutumu değişmez. Dolayısıyla *pharmakon* etkisi, bu iki görüş açısının "postmodernizm" için çizdiği kendiyle çelişik anlamlarda ortaya çıkar. Postmodernizm sola göre sağdan gelir görülürken, sağ görüşe göre soldan gelir. Öyleyse her iki taraf için de bir ilk ilkenin reddine işaret eder: Postmodernizm, politik sorumluluğun ilgisizlik değil müdahale gerektirdiğini söyleyen ilkeye göre "apolitik"tir; ancak yine postmodernizm, sanat ve edebiyatın dünyaya dair poli-

tikanın hayal bile edemeyeceği kadar yüksek bir hakikat düzenini ifade ettiği biçimindeki ilkeye göre ise aşırı derecede "politik"tir. Bu bakımdan postmodernizm hem kültürün politik olduğu şeklindeki köktenci varsayımı hem de kültürün insan kimliğini politik çürümeye karşı koruduğu biçimindeki muhafazakâr görüşü tehdit eder görünür. Sonuç olarak postmodernizm, bu ilk ilkelere bir tehlike yarattığı düşünülen ne varsa hepsi için kullanılan kapsayıcı bir terim işlevi görmeye başlar: Örneğin, kültür ve politikanın ayrı şeyler olduğu temelinde, sıklıkla postmodernizmin, edebiyat kuramı, feminizm, postkolonyalizm, homoseksüel kuramı, göstergebilgisi, kültürel incelemeler ve benzerlerini içerdiği düşünülür; böyleyken kültürün politik olduğu görüşüne göre, postmodernizmin sıklıkla edebiyat eleştirisi, metinselcilik, estetizm, kıta felsefesi, retorik ve diğerlerini (ve hatta bazen edebiyat kuramı, kültürel incelemeler, göstergebilgisi ve psiko-feminizmi) kapsadığı kabul edilir. Yine kültürün politik olduğu ya da kültürün politikanın üzerinde olduğu biçimindeki bu ilk ilkelerin ikisi için de tehlike yarattığı düşünüldüğünden, postyapısalcılık –ya da yapıbozum– da "postmodernizm"in altında sınıflandırılmış ya da onun yerine konulmuştur.

Her ne kadar bu durum, postmodernizmin kararsız bir terim olduğunu gösterse de, bunu, her ikisi de postmodernizmi (ya da yapıbozumu) bir suç gibi diğerinin üstüne atan politik ve edebi-kültürel bakış açılarının daha kararlı olduğunu göstererek yapmaz. Eğer politika ve edebiyatın gerçekten sağlam kimlikleri olsaydı, "politik" ya da "edebi" bir doğaya sahip olduğuna karar verilecek hiçbir şey olmazdı ortada. Bu, politik ya da edebi kararların her zaman birbirinden ayırt edilemez olduğunu öne sürmek anlamına değil, aslında, eğer her zaman ayırt edilebilecek olsalardı *karar* olarak nitelendirilemeyeceklerini söylemek anlamına gelir. Bir karar, bir şeyin "kesilmesi" ya da yakalanmasını gerektiren bir şeydir. Eğer kesilecek nokta her zaman bir soru yaratmasaydı, diğer bir deyişle bir karar için *yanlış* olma –yanlışlıkla uygunsuz bir zaman ya da yerde kesme– riski her zaman söz konusu olmasaydı, ortada bir karar *olmazdı*. Ancak yine de her kararın yapısının özünde bulunan bu riskin, tüm kararların ya kaprisli ya da buyurgan olacak biçimde ke-

sin olarak tutarsız olduğu sonucunu çıkarmaya neden olmayacağını vurgulamak önemlidir. Bu, her ne kadar her bir durumsal ayrıntı, yeterli bir bilinçle göz önüne alınarak verilseler bile her kararın değişken ya da dogmatik olma *riskini göze aldığı* anlamına gelir. Elbette ideal olarak kararlar mutlak kesinlik ve doğruluk hedeflenerek alınır: John Caputo'nun sözleriyle kararlar, "maddeye dair saf, aracısız, çıplak, metin öncesi, metinsel olmayan, bağlamlarından arındırılmış gerçek" (bkz. 7. Bölüm) olmayı amaçlarlar. Öyleyse ne zaman karar verirsek verelim, bu bir idealin gerçekleşmesi anlamına gelen şey, amaçladığımız şeydir. Karar, ister hangi filmi gidip görmek konusunda olsun, ister hangi adaya oy vermek konusunda olsun, bize sonuçta filmin "berbat" olduğunu ya da adayın "sözlerinin hiçbirini tutmadığı"nı dedirtmeyecek bir karar vermeyi umarız. Bunun yerine, verilmesi gereken, koşullar neyi talep ederse etsin verilmesi gereken kararlarımızın her zaman saf, aracısız ve diğer özellikleriyle *maddeye dair gerçeğin* düzenine ait "doğru" kararlar olmasını isteriz. Bu idealin, yani kararların her zaman bir bağlam içinde verilseler bile bağlamlarından arındırılabileceğinin gerçek olmasını isteriz. Elbette bazen bu isteğimize kavuşuruz. Ancak bu, bunu istediğimiz *için* elde ettiğimizi göstermez. Bunun yerine, istediğimiz şeyi hasbelkader elde ettiğimizi ima edebilir: Sadece bu örnekte istediğimiz şeyi elde edememe riski ortaya çıkmamıştır. Yine de bir risk altına girilmiştir. Berbat bir filme gitme riskini göze aldık, ancak öyle oldu ki gittiğimiz filmi gerçekten beğendik ve doğru seçimi yaptığımız için kendimizi kutladık. Ya da boş vaatler dağıtan ilkesiz bir adaya oy verme riskini göze aldık, ancak öyle oldu ki aday seçim sözlerini tuttu ve biz kararımızda haklı çıktık. Ancak film izlenemeyecek ölçüde sıkıcı ve aday da onursuz çıkabilirdi; bu durum tam da –geriye dönüp değerlendirmelerimizde– kararlarımızın "doğru"luğunu yargılamamızı sağlayan olasılık koşuludur.

Kararlar, idealle gündelik gerçek arasındaki bu alanda alınmak zorundadır ve bu yüzden politik kararlar da burada oluşur. Gerçek olaylar hakkındaki politik kararlar politik bir ideali desteklemek adına verilir. Bu oldukça anlamlı görünür. Örneğin bir demokrasi

ideali uğruna, gerçek olduğu bilinen olaylar hakkında politik kararlar verilir. Ancak idealler ve gündelik gerçeklikler arasındaki aynı basit karşıtlık, farklı türden politik kararların alınmasını olanaklı kılar ve böylece bu karşıtlık korkutucu ölçüde büyük bir riski içinde gizler (ya da beraberinde getirir). Örneğin bir faşizm ideali adına, gerçek olduğu bilinen olaylar hakkında politik kararlar verilir. Bir faşist ideale göre, bir ulusun izlediği göç politikalarının onun egemen yurttaş grubunun ırksal kimliğini büyük bir "kirlenme," dolayısıyla nihai olarak da yok olma riski altına sokması gerçek bir olay olarak addedilebilir. Bu ideale göre, bu olayda verilebilecek bir karar, yeni göç dalgalarını engellemek, aynı zamanda da ülkede halihazırda yaşayan "yabancı" yurttaşlara karşı duyulan düşmanlık ve haset duygularını dışavurmak doğrultusunda olabilir. Öte yandan başka bir örnekte, demokratik bir ideale göre, ulusun ekonomisinin uluslararası finansın kaderine bağlı olması nedeniyle, bir ulusun izlediği ekonomi politikalarının tüm yurttaşların toplumsal refahını tehdit ediyor olması gerçek bir olay olarak kabul edilebilir. Bu ideale göre, bu olayda alınabilecek bir karar, yerel endüstriyi korumak adına acil korumacı önlemler alırken aynı zamanda da kapsamlı bir devlet-destekli hizmet sektörü geliştirme programıyla, uluslararası sermayenin üçüncü dünyanın işgücü pazarlarındaki elverişli yatırım olanaklarına akması nedeniyle ortaya çıkan yerel işsizlik problemini çözmeye çalışmak doğrultusunda olabilirdi. Diğer bir deyişle, farklı idealler farklı olayları gerçek addeder. Ancak buradaki mesele kesinlikle bu değildir. Zira tek bir politik idealin –ki bu ideal kendini demokratik *ya da* faşist olarak bildirebilir– her iki olayı da gündelik gerçek addetmesi mümkündür. İnsanın, çokkültürlülüğe bir son verilmesini isterken kendini demokrat olarak nitelemesi de mümkündür, aynı şekilde sola oy verirken faşist olmak da mümkündür. Aslında bu yalnızca mümkün değildir, bu tür şeyler gerçekten olmaktadır. Ayrıca insanın (faşist değilse bile) sağ politik görüşün saflarına geçip yine de devletçi ekonomiyi savunması da mümkündür, ki bu da olmaktadır.

Böylesi bir karışıklık genellikle söz konusu idealin gerçek doğası olarak adlandırılabilecek şeye başvurularak çözülmeye çalışı-

lır. Dolayısıyla biri, demokrasinin gerçek idealinde ya da sol politik görüşün gerçek idealinde ırkçılığa yer olmadığını yahut da muhafazakâr ya da liberal politik görüşün gerçek idealinin faşist ya da sosyalist çizgilerde işleyen ulusçu ekonomik politikalara izin vermediğini savunabilir. Bir idealin gerçekliğine bu biçimdeki bir başvurunun bir *politik mutlak* kavramını çağırmak olduğu söylenebilir: Demokrasinin, sol görüşün, muhafazakârlık ya da liberalliğin mutlağı ve diğerleri. Bu bakımdan diyelim ırkçılığa, demokratik mutlağın bir ihlali olduğu iddiasıyla karşı çıkılabilir. Ancak bugün dünyada gerçek ırkçılık örneklerinden ya da ırkçı hoşgörüsüzlük ve ayrımcılık sayılabilecek tüm durumlardan azade gerçek bir demokrasi olmadığı ve zaten tarihte de böyle bir demokrasi olmadığı olgusu yine olduğu yerde durur.[19] Buna karşılık, demokratik mutlağın *gelmekte olduğu* savunulabilir. Bu, tüm dünyanın gerçek demokrasilerinin, gerçekte "mutlak demokrasi"nin *ideal* anlamında demokratik olmadığını ya da bütünüyle demokratik olmadığını söylemek demektir. Ancak bu yaklaşım, tüm ideallerin içinde barındırdığı çelişkiyi göz ardı eder; bir ideali gerçekleştirmenin olanaksızlığıdır bu çelişki, çünkü ideali gerçekleştirmek büyük ölkünün gücünü tüketmek, böylece de amacını reddetmek anlamına gelirdi. Dolayısıyla "demokratik mutlak," gerçek demokrasinin *her zaman gelmekte oluşunu* anlatır.[20] Hiçbir gerçek demokrasi, demokrasi idealine varamaz; çünkü ideal, gerçek doğasına ilişkin her türden farklılığa ve gelecekteki olanaklara bütünüyle açık kalır. Diğer bir deyişle, bir ideal olarak "demokrasi," geleceğe, "gelecek" olan her şeye açık kalmalıdır. Bu idealin sınırı tam da bir demokrasi karşıtlığı biçiminde gelebilecek şeydir; zaten demokrasi buna karşı kendini ka-

19. Gerçekten bugün, bu sözde demokrasi zaferi döneminde, "yeryüzünün ve insanlığın tarihinde hiçbir zaman olmadığı kadar çok insanın şiddet, eşitsizlik, dışlanma, açlık, dolayısıyla ekonomik baskıdan mustarip olduğunu" hatırlatmaya değer. (Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*).

20. Derrida'nın *Marx'ın Hayaletleri*ndeki savına göre, neyin (tarih, edebiyat, demokrasi, hakikat ve benzerlerinin mutlağı) "geleceği" varsayılıyorsa hepsinin geliyor olarak *kalması* gerekir ve bu sav daha önceki eserlerinde ifade bulan yapı ve mevcudiyet eleştirisiyle tutarlılık gösterir. Dolayısıyla tarih mutlağı ve benzerleri (ya da Marx'ın devrimci ruhunun özü), tezahürü hep ertelenen ya da her zaman "gelmekte kalan" bir tür sır olarak kalır.

pamaya önceden karar veremez. Bu nedenledir ki, demokratik ideal her zaman kendi karşıtına dönüşme riski taşır ve idealin tükenmez açıklığını sürdüren de bu riskin ta kendisidir. Dolayısıyla diğer tüm politik mutlak biçimlerinin arasında yalnızca demokrasi kendi eleştirisinin gücünü barındırır. Örneğin demokrasi adına bazen politik karşıtlıklar bastırılabilir. Ancak bu durumda demokrasi *idealine* ne olur? Ya da demokrasi adına sözgelimi, faşist ya da ırkçı olmak suretiyle sonuçta "antidemokratik" olmayı bir suç sayan yasal düzenlemeler yapılırsa, bu demokrasi idealine ne olur?

Politik mutlak tartışması, açık bir biçimde önceki bölümlerde ele alınan romantik edebi mutlak kavramından kaynak alır. Gelgelelim böyle bir bağlantı politikanın romantik olduğu ya da politiğin edebi olduğunu ileri sürmek için bir neden oluşturmaz. Ancak bu bölümün anahtar terimi "politika" diye, elinizde tuttuğunuz kitabın artık postmodern edebiyat kuramına dair olmadığını da sanmayın. Tam tersine, postmodernizme karşı direnişin belli bir biçimi; bu bölümü postmodern edebiyat kuramı üzerine yazan birinin uçarı, beceriksiz ve bütünüyle tarafsız bir "politika" tartışmasına saparak politiğin tüm gücünü elinden almak için eline geçen bir fırsatı kullandığı yer olarak görecektir. Dolayısıyla politiği, okuyucuyu romantik ve serkeş kararsızlığını akıl almaz değilse de aşırı sınırlarına itmeye davet eden bir edebi metin türü olarak ele alan bir politika tartışması, postmoderne yönelik belirli bir eleştiriyle tam bir uyum içindedir. Tüm kültürel uygulama ve bağlılık biçimlerinin postmodernizm tarafından serbest bir oyun alanı seviyesine getirilip düzlenmesi rahatlıkla beklenebilir. (Buradaki tek amaç "oyun" üzerine bu kelime oyununu yapmak için yer yaratmaktır). Bu yüzden bundan sonra gelmesi gereken şeyi tahmin etmek çok basittir: Edebi ve politik "mutlaklar" arasında yavan bir korelasyon kurmak. Karşılaştırma şöyle sürebilirdi: Sola oy veren insanlar, başka meselelerde gayet muhafazakâr görüşleri benimseyebilirler. Bunun tersi de mümkündür. Bu durum politikanın temeli olmadığını gösterir; politika kararsızdır. Herkesin bildiği gibi, olumlu kararsızlık, romantik edebiyat anlayışının bir koşuludur. Romantiklere göre, kural oluşturma ilkeleri ancak geriye dönüp bakınca keşfedilebildi-

ğinden, edebiyat, her zaman beklenmeyene açık olarak kalması gerekenin adıdır. Böyle edebi mutlağa dayanan bir edebiyat kavramı edebi/eleştirel bölünmesini çökertir, edebiyatı, edebiyat kuramına dönüştürür. Dolayısıyla edebiyatın mutlağı sunulamazdır; kendini kuramlaştıran doğası gereği kendine yönelik tüm yaklaşımlardan önce davranan ve her zaman bir nesneye yönelen her türlü "eleştirel" yaklaşımın erişiminin dışında kalması gereken şeydir. Bu bakımdan edebiyat, tam da devrimci bir güç ve olumlu bir kararsızlık halinin başlıca koşulu olan biçim vermenin resmi olur. Zamanla Freud'un "bilinçdışı," Lacan'ın "dil"i, Lévi-Strauss'un "brikolaj"ı, Barthes'in "metni" ve diğerleri için bir model olmaya elverişli hale gelir. Sonunda da bugün kendimizi içinde bulduğumuz geniş ölçekli hakikat ve değerleri bırakın bir yana, en asgarisinden tutarlı anlamları mübadele etmek için bile hiçbir kuralın mevcut olmadığı "postmodern durum" karşımıza çıkar. O zaman bize parodiye başvurmaktan başka yapacak bir şey kalmaz. Gelgelelim yine herkesin bildiği gibi romantik edebi mutlak, hâlâ itiraz edilen bir kavramdır. Egemen edebiyat geleneğinde, edebiyat eleştirisi oldukça farklı bir edebiyat kavramını temel alarak gelişmeyi sürdürmektedir. Bu geleneğe göre, edebiyatın mutlağı sunulabilir hakikat ve değerlerdir; öyle ki büyük edebiyat eserleri bizim için dünyaya ayna tutar. O zaman romantik edebiyat mutlağının ayırt edici özelliği, gelebilecek olana ve henüz edebiyat olarak düşünülmemiş olana –hatta bugün edebi biçem ve etkilerin antitezi addedilebilecek olana– karşı tamamen açık oluşudur. Bununla birlikte, romantikler kendileri kanonik şiir yazımı düşüncesine *karşı* şiir yazdılar; edebiyat tam da bu şekilde bugünlere geldi. Kısacası edebiyat, ne kadar çok kendine benzemez görünürse o kadar çok özkimliğini ortaya koyar. Dolayısıyla edebi mutlak, Truman Capote'nin *In Cold Blood*'u (1966) [*Soğukkanlılar*] gibi metinleri, kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki ayrımı bulanıklaştırıp "edebiyat"ın üzerine kurulu olduğu kurallara meydan okuduğu kanonun çeperlerine (ya da izlerine) daha yakındır. Bu şekilde edebiyat, gelecek yeni kurallar biçiminde zuhur eden bir mutlak sunulamazlığın kapatılmaz sınırlarını açık tutulmak suretiyle yeniden canlandırılır. Ancak edebiyatın kendini yeni-

den keşfi *sonsuz* olduğu ve bu anlamda her edebi metin her zaman "yeni" olduğu sürece, böyle bir süreci sonsuz canlandırma yerine sonsuz *yineleme* olarak görmek de mümkündür; ta ki her edebi metin hep birbirinin aynı olana dek. Edebi mutlak bir kez hiçbir *değer* barındırmıyor görülürse o zaman devrimci gücünün içi boşaltılır, dolayısıyla edebiyata ya da genel bir sürekli akış ve değişkenlik durumuna *köktenci ilgisizlik*ten başka bir tepki vermek için neden kalmaz. Bu, en çok tercih ettiği ifade biçimi, kayıtsız parodi olan postmodern durumun tipik tepkisidir.[21] Yeni yapılmış olasılığı yakında yeniden yapılmışın kaçınılmazlığına çevrildiğinde; yeni –neo– olduğunda artık ona bir zamanlar bir sonraki "yeni" şiir ya da gelecek "ilerici" politik müdahale (ya da hamle) olarak devrimci değişime duyulan türden bir inancı parodi etmekten başka yapacak bir şey kalmaz. Değişim, tam da hiç değişmeyen ise hiçbir şey aşırı olamaz: Artık hürmetsizlik ve ilham yerine daimi ilgisizlik vardır.

O zaman postmodern edebiyat kuramı, romantik edebiyat kuramının devrimci gücünün her zaman gelecek olana açık oluşunun içini boşaltır. Romantizme göre, edebiyatı tanımlanamazlığında tanımlayan, onu yücenin düzenine eriştiren bu açık oluştur. Ancak eğer edebiyat, kendi çözülüş olasılığı da dahil olmak üzere hiçbir şeyi dışarıda bırakmayacak şekilde her zaman böyle açık kalması gereken bir şey ise, edebiyatın, edebiyat olarak addedil*eme*yecek şeyi dışarıda bıraktığı söylenemez. Dolayısıyla "edebiyat" ya yanlış bir ad kullanımı ya da *farklılığın* adının ta kendisidir. Elbette postmodern edebiyat kuramı, farklılık adına edebiyatın etkilerini –tutarsızlık, belirsizlik, heterojenlik, akıldışılık, sunulamazlık, bağlamlılık ve diğerleri olarak– her yerde görür. Politika bile böyle etkilerden kaçamadığından bir şeyleri değiştirmeye çalışmanın ne anlamı vardır?

Ancak politik mutlağın da kararsızlık ve geçiciliğin etkilerine en az romantik edebiyat kadar dirençli olduğu düşünülürse, politik ve diğer meta-anlatılara böyle bir hiper ilgisizliğin kendisi de bir

21. Bu (mesela Hassan'da görüldüğü gibi) "esrik" kipin gücünü reddetmek değildir; bunun yerine Baudrillard ve Acker gibi düşünürlerde görülen postmodern parodinin daha yüksek "şık" değerinin kabulünden ibarettir.

politik tepki düzeni olabilir. Bu varsayımda, tarih ve bilginin evrensel konusuna yönelik yanlış bir bütünselleştirici inançla hem egemen edebiyat geleneği hem de politik düzen birbirine tıpatıp uyar görülebilirdi. Gelgelelim bölünmüş, şizofrenik postmodern öznenin, kimliği "Shakespeare"in mutlak önceliği etrafında şekillenmiş edebi sisteme ya da "Marx"ın mutlak otoritesince esinlenen politik devrime dair hiçbir inancı yoktur. Ancak postmodern edebiyat kuramının, bu figürleri –Marx ve Shakespeare– maksatlı ihmali diye adlandırılabilecek şey de politik bir hamle gibi görülebilir. Belirli bir edebiyat idealinin derinlemesine etkin olduğu Shakespeare beğenisi,[22] hem farklılığa hoşgörü gösteren hem de şiddetten kaçınan evrensel etik öznenin ortaya çıkışının önünü açmamıştır. Tam tersine, şiddet ve hoşgörüsüzlük, sıklıkla bazı mutlak hakikatlere (ulusal çıkar, cinsiyet ya da sınıf politikaları, ırksal kimlik, politik ya da dinsel inanç ve diğerleri) duyulan bir inançtan doğmaktadır. Böyle bir inancın Shakespeare'in mutlak hakikatine dair kendi idealine dayanan edebi değerlerin bir toplamı tarafından pekiştirildiği söylenebilir. Bu bakımdan Shakespeare oku*ma*mak "politik" bir şey olarak görülebilir. Benzer bir biçimde, Marx'ın çalışmasının gerçekten evrensel sosyalist ve demokratik bir devrim üretmekte başarısız olmasına karşın, pek çok politik terör (arındırma, çatışma ve savaşlar) Marx adına gerçekleştirilmiştir. O zaman sözde komünizm başarısızlığının ışığında, programlarının mutlak hakikati ya da devrimci gücündeki ısrarlarıyla totaliter olmaktan hep yalnızca bir adım geride olan sosyal devrimlerin bütünselleştirici *programlarına* angaje olmamak da "politik" bir hamle olarak görülebilir.

Ancak Lyotard'ın öne sürdüğü gibi sessizlik de aslında bir deyimdir; böylece postmodern edebiyat kuramının Marx ve Shakespeare'i ihmali de politik oyunda yer almaktan kurtulamaz. Öyleyse bu figürleri çevreleyen postmodern sessizlik politikası diye adlandırılabilecek durum, "kendini" bir meta-anlatım diliyle ifade edemeyen her şeye hoşgörüsüz olmuş olan politik ve estetik rejimler

22. Örneğin Bloom'un *Western Canon*'unun ikinci bölümünün başlığı "Shakespeare, Center of the Canon"dur. Dolayısıyla Shakespeare "bizim bilebileceğimiz en geniş yazar"dır (s. 3).

altında sessiz kalmak zorunda kalmış her türden farklılık adına gerçekleştirilmiş olumlu bir hamle olarak savunulabilir. Ancak egemen söylemden uzaklaşan her hamle, direndiği şeye –son bir deyime ya da bir tartışmanın çözüm zeminine, böylece bir farklılığı sona erdirmeye– dönüşme riskini taşır. Diğer bir deyişle, Shakespeare ve Marx'ı saran sessizlik bir tür postmodern ortodoksisine ve Shakespeare üzerinde gelişen "egemen" estetik söylem ve Marx hakkındaki "egemen" politik söylemden ille de daha özgürleştirici olmayan bir söyleme dönüştü. Ekonomik akılcılığın küresel söylemi olarak addedilebilecek şey de kendi finansman ihtiyaçları tarafından tanımlanan versiyon dışında, kültür ve politikanın *değerini* göz ardı ettiğine göre, bu sessizlik ya da ihmal özellikle postmoderne ait değildir. Elbette bu tam da solun postmodern eleştirisinin dayanağıdır: Postmodernizmin "geç kapitalizm" ya da çokuluslu sermayenin ekonomik çıkarlarına hizmet ettiği şeklindeki eleştirinin yani.

Bu bakış açısından, postmodernizm bir tür "tükenme politikası" olarak görülmeye başlamıştır. Postmodernizm için edebi eser ve edebiyat geleneği gibi, politik "eylem" ve "örgüt" de ancak taklit edilmeye ya da rolü yapılmaya devam edildikçe var olmayı sürdürecek olan bütünüyle tüketilmiş olanaklardır. Politik eylem ve örgütlenmenin kural ve yöntemleri tüm değişim olanağını tüketmiş, (meta-anlatılar olarak) bir zamanlar çözüm vaat ettikleri problemin bir parçası olmuşlardır. Dolayısıyla kendini daha genel, bağlamından koparılmış bir eylem programına göre düzenlemeyen postmodern "politika"nın "mikroskopik" olaylara odaklandığı görülebilir. Bu bakımdan, postmodern edebiyat kuramından ayrılamayacak olan postmodern politika hem bir tarihin sonu tezine hem de önümüzdeki bölümde değineceğim *kuramın* "ölümü" tezine dayanır.

IX
Kuramın ölümü

Western Canon [Batı Kanonu] adlı kitabındaki "Elegiac Conclusion" [Hazin Son] adlı, değişik nedenlerle ünlü olan, takdire değer gücü ve açıklığıyla saygı uyandıran ya da "eril" entelektüel tonunun kahramanca vurgu değiştirmeleri yüzünden açıktan açığa karalanan makalesinde Harold Bloom şöyle yazar:

> Öğretmenlik kariyerime kırk yıl kadar önce T. S. Eliot'un, bana gazap veren ve elimden geldiğince gayretle mücadele etmeye çalıştığım fikirlerinin egemenliğindeki bir akademik bağlamda başladım. Şimdi kendimi hip-hop profesörleri, Fransız-Alman kuramı klonları, toplumsal cinsiyet ve çeşitli cinsel yaklaşımların ideologları ve sınırsız çokkültürlülük savunucusu tarafından çevrelenmiş bulunca, edebiyat ça-

lışmalarının Balkanlaşmasının [küçük grup, hizip ve devletlere bölünme-ç.n.] geri döndürülemez olduğunu fark ediyorum. Edebiyatın estetik değerinin tüm bu Düşmanları gitmeyecekler, aksine kendilerinden sonra kalacak kurumsal düşmanlar yaratacaklar. Yaşlı ve kurumsallaşmış bir romantik olarak ben hâlâ Teokrasi ideolojisine duyulan Eliotcu nostaljiyi reddediyorum, ancak birileriyle edebi tercihlerimi tartışmak için de bir sebep göremiyorum. Bu kitap, akademisyenlere yönelik yazılmamıştır, çünkü onların sadece geriye kalan küçük bir kısmı okuma sevgisiyle okuyor hâlâ. [Samuel] Johnson ve sonra da [Virginia] Woolf'un adından söz ettikleri Sıradan Okur hâlâ yaşıyor ve muhtemelen ne okunabileceğine dair önerileri memnuniyetle karşılamayı sürdürüyor.[1]

Bu paragraftaki anahtar tabir, "okuma sevgisi"dir; buradaki anahtar kelimeyse "sevgi"dir. Eğer süreç durdurulamaz olmasaydı bu sevgi, edebiyat çalışmalarını "edebiyatın estetik değeri" bütünselleştirici adı altında yeniden birleştirmek için gerekli tek şey olabilirdi. "Balkanlaşma"nın anlamını bilmeyen sıradan okur varsa, gidip bir sözlüğe bakabilir. Oysa kimse "sevgi"nin anlamını sözlüğe bakarak anlayamaz.

"Sıradan Okur"un, Dr. Johnson'un yazılarında (ya da daha genel olarak Augustus dönemi edebiyatında) güçlü bir kavram olarak geliştirildiğini bilmeyebilecek sıradan okurların, yalnızca Johnson'un edebiyat dergisi *The Rambler*'ın 13 Ekim 1750, Cumartesi günü yayımlanan 60. Sayısında basılan aşağıdaki gibi bir parçaya bakmaları yeterlidir:

Arızî olan ve ayrı düşünülebilir Süsler ve Kisvelerin dışında mütalaa edilince, İnsanın vaziyetinde öyle bir Benzerlik vardır ki İyi ya da Kötünün pek az İmkânı bulunur, İnsanlık ancak ortak olarak sahiptir bunlara. Şans ya da Tabiattan en uzak Mesafeye yerleştirilenlerin Zamanının büyük bir Kısmı da kaçınılmaz bir şekilde aynı Usulde geçmelidir [...] Biz hepimiz aynı Güdülerle yönlendiririliz, hepimiz aynı Hilelerle aldatılırız, hepimiz Umutla canlanır, Tehlikeyle engellenir ve Hazla baştan çıkarılırız.[2]

1. Bloom, *Western Canon*, s. 517-18.
2. Johnson, *Rambler*, s. 986.

Tüm bunlara karşın, Johnson yine de insan doğasının değişmezliğinin yanı sıra insan farklılığının öneminde de ısrar etmiştir: Dolayısıyla, *The Rambler*'in aynı sayısında belirttiği gibi, "Eğitim her türlü Vaziyet Çeşitliliğini dikkate almalıdır." Bu nedenle, doğası evrensel, ancak vaziyeti ahlâki ve entelektüel hamisinin dolaysız bir semeresi olan Sıradan Okur'un ödevi "sağlam yargı gücünü" makul ve uygun olan her şeyin ölçüsü olarak geliştirmektir.[3] Her şeyin ötesinde bu, bir kamu sorumluluğu ve kamu kaygısı etiği gerektirir; öyle ki Johnson'un zamanında kısa sürede popüler olmuş didaktik bir öykü olan *Rasselas* (1759) adlı kitabın karakterlerinden Imlac'ın söylediği gibi, insan aşırı hayalgücü ve çok fazla tek başına kalmanın doğuracağı tehlikelere karşı kendini korumalıdır:

> Kurmacanın gücüne teslim olmak ve hayalgücünü kapıp koyuvermek, genelde sessizce spekülasyon yapmaktan büyük haz alan kişilerin eğlencesidir. Yalnız olduğumuzda her zaman meşgul değilizdir; tasarlama işi uzun sürmeyecek kadar çok zorludur; araştırma gayreti bazen aylaklığa ya da doygunluğa yol açar. Dikkatini dağıtacak harici hiçbir şeyi olmayan kişi, zevki kendi düşüncelerinde bulmalı, kendini olmadığı şeye inandırmalıdır; zira kim olduğu şeyden memnundur ki? Bu kişi o zaman ebediyette kefaret öder, şu anda en çok arzulayacağı tüm hayal edilebilir koşullardan kopar, arzularını olmayacak zevklerle tatmin eder ve gururuna elde edilmesi imkânsız bir egemenlik bahşeder. Akıl bir görüntüden diğerine dans eder, tüm zevkleri tüm kombinasyonlarla birleştirir ve doğa ile talihin tüm cömertliğine karşın ihsan edemeyecekleri zevklerle mest olur.[4]

Durum Imlac tarafından yalnızca birkaç satır önce özetlenmiştir aslında: "Akıl üstünde hayalgücünün sahip olduğu tüm güç, bir delilik mertebesidir." Ve elbette romantikleri ayaklanmaya sevk eden tam da sağlam yargı gücünün (bu haliyle aklın hayalgücü üstünde geliştirilmiş gücünün) bu mutlak yetkesidir. Ancak olayların bu

3. XVIII. yüzyıl ortasından sonuna kadar dolaşımda olan pek çok süreli yayının her iki cinse de hitap ettiği göz ardı edilmemelidir. Kadın okurlar önemli bir seçim grubu oluşturmuşlardır ve süreli yayınlar da (egemen olarak erkekler tarafından yazılıp yayınlansalar da) kadınların toplumsal statüsü ve eğitiminin geliştirilmesine büyük katkıda bulunmuşlardır.
4. Johnson, *Rasselas*, s. 1059.

herkesçe bütünüyle bilinen doğrucu anlatımı bazı sorunlara yol açar. Öncelikle, Akıl Çağının tipik bir örnek metni olan *Rasselas*'a dönersek, bu metnin nihayetinde pek de ahlâk dersi vermediği ve son bölümünün başlığı olan "Hiçbir şeyin sonuçlanmadığı sonuç bölümü" ibaresinin gösterdiği gibi daha ziyade ortaya bir bilmece attığını görmek insanı şaşırtabilir. Dolayısıyla Pynchon'ın 1. Bölümde ele alınan romanı *The Crying of Lot 49* gibi postmodern bir metnin son sözlerinin, başlığın bilmecesini yineleyen ama çözmeyen, bir sonuca varmayan doğasıyla *Rasselas*'ya benzediği söylenebilir. En azından Aydınlanma Aklı ile Romantik Hayalgücü karşıtlığına göre, sade düşünceye ve makul alışkanlıklara karşı bir saldırı olan bilmeceler, ahlâk derslerinin ifade edildiği biçim olmamalıdır. Ancak romantik şiirler aracılığıyla anlaşılmaya başlanacağı gibi, bilmeceler Eski Yunan vazoları tarafından sorulmuştur (bakınız 2. Bölüm). Bu bakımdan Johnson'un Devrinin Sıradan Okuru, Romantik Okurun olmadığı her şeydi.

Ancak bu da bir başka soruna yol açar. Eğer, *Rasselas* gibi makul bir metin de yaratıcı bir soru (hiçbir şeyi sonuçlandırmayan bir sonuç bölümü nedir?) ortaya atacak biçimde, akıl ve hayalgücü karşıtlığını bulandırıyorsa, aynı zamanda Johnson, Sıradan Okur için yazıp onu kamusal söylemde etkin bir rol almaya teşvik ederken ve yine Fransız Jean-Jacques Rousseau, Romantik Okura modern toplumun şerlerini önlemenin bir biçimi olarak yalnızlığın erdemlerini överken biraz daha bulanıklaşır bu karşıtlık. 3. Bölümde ele alındığı gibi, Rousseau romantik geleneğin önemli bir figürüdür, ancak yaşadığı zaman aralığı (1712-78) neredeyse tamı tamına Johnson'unkiyle (1709-84) çakışır. Buradan çıkarılacak ders, Aydınlanma'nın zaman zaman düşünüldüğünün aksine pek de öyle ürkütücü biçimde yekpare olmadığının ve elbette ki Romantizmin bugüne kadar (postmodern edebiyat kuramını da içine alacak şekilde) uzanıyor görülüp aynı biçimde geriye Jena "Okulu"nun öncesine de uzandığının gözden kaçırılmaması gerekliliğidir. Ancak Aydınlanma da Romantizmden aşağı kalmayacak biçimde dönemselliği aşmaktadır ve hatta en azından Kant'a (1714-1804) göre gerçekleşmiş bir durumu da aşabilir: "Şimdi eğer bizim şimdiki zamanda *ay-*

dınlanmış bir çağda yaşayıp yaşamadığımız sorulursa yanıt, hayır'dır; öte yandan gerçekten de bir *aydınlanma* çağında yaşıyoruz biz."[5] Diğer bir deyişle, Kant'a göre "aydınlanma" (bir önceki bölümde bahsi geçen Derrida'nın terimiyle) hayaliliğin düzenindendir ve böylece her zaman için gelmekte olarak kalması gerekir. Ancak Rousseau'ya göre bastırılmasına ihtiyaç olan, tam da *filozofların* [Aydınlanma yanlısı düşünürler, sanatçı ve bilim adamları] bu fikirleridir. 1750 gibi erken bir dönemde, kendisine Dijon Akademisi'nin ödülünü kazandıran *Discourse on The Sciences and Arts, First Discourse* [Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev, Birinci Söylev] (*İlk Söylev*) adlı eserinde, Rousseau, Aydınlanma'nın kendimizi utku kazanmış gibi hissetmemize yol açacak bir şey olmadığını, –aynen Fukuyama'nın Yeni Dünya Düzeni (bakınız 8. Bölüm) gibi– ancak daha kötüye doğru talihsiz bir dönüş olduğunu açıkça görmüştü:

> Sanat görgümüzü biçimlendirmeden, tutkularımıza yapmacık bir dille konuşmayı öğretmeden önce alışkanlıklarımız kaba ama doğaldı ve davranış farklılıklarımız ilk bakışta karakter farklılıklarından ayrılıyordu. İnsan doğası temelde daha iyi değildi, ancak insanlar birbirlerinin içini görmenin rahatlığında kendi güvenlerini sağlamışlardı ve artık değerini bilmediğimiz bu avantaj onları pek çok kötülükten korumuştu.
>
> Daha ince araştırmalar ve daha zarif bir zevkin hoşnut etme sanatını, kurallar koymaya indirgediği günümüzde, alçak ve yanıltıcı bir birörneklik tüm alışkanlıklarımızda hüküm sürüyor, tüm zihinler sanki aynı kalıptan çıkmış gibi tektip artık. Sürekli olarak terbiye talep ediyor, görgü talep ediyor; sürekli olarak görenekleri takip ediyor, fakat asla kendi eğilimlerini izlemiyor insan. Kimse artık kendisi gibi görünmeye cesaret edemiyor; insanlar bu sürekli tahakküm altında, daha güçlü nedenler caydırıcı olmadığı takdirde aynı koşullara tabi tutulduğunda aynı şeyleri yapacak olan toplum denen bu sürüyü teşkil ediyorlar. Bu yüzden kimse asla kiminle alışveriş ettiğini tam olarak bilemiyor, birinin arkadaşını tam olarak tanıması için acil kriz anlarını beklemesi yani çok geç olana kadar beklemesi gerekiyor, çünkü ancak bu acil durumlarda onu bilmesi zorunlu hale geliyor.[6]

5. Kant, "Answer to the Question: What is Enlightenment?", s. 58.
6. Rousseau, *Discourses*, s. 37-8.

Öyleyse Johnson bir Sıradan Okur kavramını dillendirirken, neredeyse aynı zamanlarda Rousseau da doğal olarak ele avuca sığmayan "yönelim"lerimizi zorla koparıp atan "nezaket" ve "görgü" emirlerinin ahlâki düşkünlükle sonuçlanabilecek "sürekli baskısı" arasında görülebilecek, Johnson'un önerisine karşıt okur kavramı için dil dökmekteydi. Rousseau'ya göre modern olmak, ılımlı olmak demekti ve ılımlılığın insanın "toplum denen bu sürüden"[7] ayrı, kendisine sadık olmasıyla hiçbir ilgisi yoktu. Ancak bu, Rousseau'nun bugün postmodern farklılık kuramıyla (*differend*, edebi mutlak, öte-eleştirel ve diğerleri gibi) ilişkilendirilen mutlak heterojenliğin savunucusu olduğu anlamına gelmez. Ona göre, bu düpedüz Aydınlanma *filozoflar*ının demokratik projesinin bir anlamda yenilgiye mahkûm olduğu anlamına gelirdi: Zira felsefenin amacı fikirleri sorgulamak ise, o zaman bu fikirleri tüm yurttaşlar arasında demokratik bir biçimde yayma isteği, felsefi açıdan bir antitez oluştururdu. Felsefi hakikat, süregelen mücadelenin bir sonucu olduğuna göre, bu mücadelenin ucunun sağduyu biçimindeki bir tür "yerleşik konuma" erişmesi nasıl umut edilebilir? Eğer gerçekten böyle bir konuma erişirse –ve eğer bu *filozoflar* bunun arkasındaki itici güç ise– o zaman bunlar kesinlikle felsefi ilkelerin birincisine ihanet etmiş olurlardı: Bir sonraki soruyu sormak. Bunun yerine Rousseau'ya göre ileriye doğru giden tek yol geride, klasik antik çağda yatmaktadır. Antik filozoflar bir tarafsız bilgi idealine inanıyorlardı, o nedenle kendilerini kamu eğitmeni rolünde görmezlerdi. Sokrates, Platon ve Aristoteles, nasıl iyi bir yaşam sürülür sorusu üzerinde kesinlikle çok durmuşlardır, ancak onlar, fikirlerini antik çağ yurttaşları arasında yaymakla hiç ilgilenmediler. O zaman düşünürlerin bu soruya bir yanıt bulmak konusundaki "tarafsız" araştırmaları, kolektif gönenç ilkesinden ödün vermeksizin tüm üyelerin bireysel özgürlüklerini yaşayabilecekleri biçimde toplumu düzenlemenin en iyi yolları konusundaki politik arayışlardan ayrı düşünülmemelidir. Bununla birlikte, antik dönem düşünürleri kitlelerin kafasına gönenç ve iyi yaşamın ne anlama geldiği sorusuna ge-

7. "Sürü"nün diğer yericisine, yani Nietzsche'ye yapılan bir değini için bkz. 10 ve 11. Bölümler.

tirdikleri "güç" yanıtları sokmayı denemek yerine "tarihi"i etkilemeyi denedikleri ölçüde belki sadece öğütlerinin daha iyi bir dünyaya yol açabileceği umuduyla da olsa antik dünyanın aristokrat egemen sınıfına yol göstermiştir.

O zaman *İlk Söylev*'de Rousseau'nun ileri sürdüğü görüş, bizim doğal kötülüklerimize çekici geldiği ve böylelikle aksi takdirde erdemli olmaya yönelik taşıyacağımız güçlü eğilimi yolundan saptırdığı için bilginin özünde tehlikeli olduğudur. Üstelik büyük bilimsel buluşların insan erdemini artırmaya yönelik bir sonuç doğurduğunu düşünmek için de ortada bir neden yoktur. Tersine büyük hakikatler (önemsizleri bir yana bırakın) genel olarak toplum için ve kesinlikle etik açıdan oldukça yararsız çıkmışlardır:

> O zaman beni yanıtlayın siz seçkin filozoflar – bir vakum içinde kütlelerin birbirlerini hangi oranlarda çektiğini, gezegenlerin yörüngelerinde, eşit zaman aralıklarında kat edilen yol oranlarının ne olduğunu, eğrilerin hangi eşlenik noktalarına, büküm ve eğri noktalarına sahip olduğunu, insanın nasıl her şeyi Tanrı'da gördüğünü, ruh ve bedenin iletişim kurmadan iki saat gibi nasıl uyum içinde olabileceğini, hangi yıldızlarda hayat olduğunu, hangi sineklerin olağanüstü bir biçimde üreдiğini bize öğreten sizler, yanıt verin bana, böylesi yüce bilgiler aldığımız sizlere soruyorum: Bize tüm bu şeyleri öğretmemiş olsaydınız, sayıca daha mı az olurduk biz, daha az mı yönetilir, daha az mı gösterişli olurduk ya da daha çok mu sapkın? Öyleyse yeniden gözden geçirin ürünlerinizin önemini ve eğer eğitimli insanlarımız ve en iyi yurttaşlarımızın en aydınlarının eserleri ancak bu kadar yararlı olabiliyorsa bize söyleyin ne düşünmeliyiz, Devlet'in zenginliğini umarsızca tüketen bu anlaşılmaz yazarlar ve edebiyatın aylak insanlarının oluşturduğu bu kalabalık karşısında?[8]

Antik döneme dönüp bakan Rousseau, en güçlü toplumların aydınlanmanın modern prensiplerinin aksine, aslında sanat ve bilimlerin yayılmasını tedbirli biçimde denetleyenler olduğunu keşfeder. Sparta ve cumhuriyetçi Roma'da politik birliğin temelinin erdem ve vatanseverliğin önemine dair ortak inanca dayandığını görür. Buna karşın Atina ve geç klasik dönem Roma toplumlarında, top-

8. Rousseau, *Discourses* (Söylevler), s. 49-50.

lumsal uyum ve Rousseau için "hakiki felsefe" olan "insanın kendisiyle sohbet etmesi ve tutkuların sessizliğinde kendi vicdanının sesini dinlemesi" biçimindeki temel etik kaygıya zarar verecek ölçüde estetik ve bilimsel bilgi uğruna son derece fazla zaman harcanıyordu.[9]

Bu kanıtlara dayanarak bugünkü okurlar, Rousseau'yu kolaylıkla "faşist" olarak yanlış bir biçimde damgalayabilirler. Bu damgalama çok haksız olurdu, ancak bu, Rousseau'nun çağdaşlarından gördüğü kinden kesinlikle pek de farklı olmazdı. Ancak aşağıda geç dönem yapıtlarından biri olan *Considerations on the Government of Poland and on its Proposed Reformation*'dan (1772) [Polonya'nın Yönetilmesi ve Önerilen Reform Planı Üzerine Düşünceler] alıntılanan pasajda da görülebileceği gibi insan özgürlüğü ilkesinin şaşmaz bir savunucusu olan Rousseau, acımasız ya da despot hükümetlerin bir yandaşı kesinlikle değildi:

> Bu kadar büyük bir ulusun bugün kendini içinde bulduğu aciz durum, devlet organından ulusun sayıca en kalabalık ve en bütüncül parçasını kesip atan o feodal barbarlığın bir ürünüdür.
> Bu noktada Tanrı beni, birazcık yargı gücü ve merhametle herkesin hissedebileceği bir şeyi kanıtlamak durumunda kalmaktan korusun! Ya Polonya, bağrında keyfi bir biçimde boğduğu güç ve kudreti nereden geri çağırmayı umabilir? Polonya'nın soyluları, daha fazla bir şey olun: İnsan olun. Ancak o zaman mutlu ve özgür olursunuz. Kendi kardeşlerinizi zincirlere vurulu tutarken, mutlu ve özgür olacağız diye kendinizi boşuna kandırmayın.[10]

Burada başvurulan temel adalet ve iyi niyet duyguları bugün yapılan benzer çağrılardan hiç de farklı değil. O zaman diğer gerekçelerle totaliter sistemi savunma eğiliminde olduğu (yineliyorum, haksız bir biçimde) sayılabilen Rousseau'nun burada temel demokratik ilkelerden özgürlüğün bir savunucusu olduğu görülebilir.

Ancak buradaki önemli nokta, Rousseau'nun Aydınlanma dü-

9. a.g.y., s. 64. Geç dönem bir çalışmasında Foucault da eski bir etik pratik olan kendine *yönelik* bir benlik ilişkisine dönüşü savunur. Bkz. Foucault, *Care of the Self*.
10. Rousseau, *Considerations*, s. 185-6.

şüncesi eleştirisinin bizzat Aydınlanma'nın içinden çıkmış olmasıdır. Her şeye karşın Dijon Akademisi, "Bilim ve sanatların restorasyonu, ahlâkı arındırma eğiliminde olmuş mudur?" sorusuna karşılık en iyi bildiriyi verdiği için Rousseau'yu 1750 yılı ödülüyle onurlandırmıştı. 1755'te yine, bu kez "İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı nedir ve bu eşitsizlik doğal yasalar tarafından mı yönlendirilmektedir?" sorusuna verdiği yanıtta, dönemi çok daha yankı bulacak biçimde eleştiren *Discourse on the Origins and Foundations of Inequality, Second Discourse* [İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temeli Üzerine Söylev, İkinci Söylev] adlı eseriyle aynı ödüle layık görülmüştü. Rousseau'nun daha sonra *Émile* adlı eseri yüzünden baskı gördüğü doğruysa da (Paris parlamentosu kitabın yakılmasını ve yazarın tutuklanmasını emretmiş ve yazar bu nedenle birkaç yıl Fransa'dan uzakta, sürgünde kalmıştır), bu tepki, otoritelerin kitapta gördüğü Hristiyanlık karşıtı öğretiler ve Katolik Kilisesi'ne karşı açık başkaldırıdan kaynaklanıyordu. *Filozoflar*, Rousseau'yu kesinlikle eleştiriyordu (bir dönem arkadaşı olan Denis Diderot, yazarı "o bizim kampımızı terk eden bir asker kaçağı" diye tanımlıyordu),[11] ancak ona yapılan sansürün arkasında yatan temel unsur, Aydınlanmacı düşüncenin en güçlü rakibi olan Kilise Yasası'ydı.

Üstelik Rousseau, çağdaşlarının insanın doğuştan gelen yargı gücünün temel güvenilirliğine duyduğu inanca bütünüyle karşı da değildi. Yalnızca ona göre, bu güvenilirliğin kendisi halk eğitmenlerinin müdahalesi yüzünden zenginleşmek bir yana yok olma riski taşıyordu. Benzer bir görüşü, *filozofların* süslü soyutlamalarını büsbütün reddederek bunların tek etkisinin açık ve pratik düşüncenin önünü tıkamak olduğunu düşünen Dr. Johnson da taşıyordu. Buradaki ironi, Johnson'un insanlığın çoktan kurtulduğunu düşündüğü Hobbescu terimlerle bir "doğal düzen"e Rousseau'nun duyduğu nostalji nedeniyle, Rousseau'yu süslü bir soyutlamacı olarak görmesidir. İngiliz düşünüre göre, insanların toplumsal gelişmeyi amaçlaması iyi bir şeydi; bir ahlâki üstünlük ve memnuniyet işareti olarak zenginliklerden yoksun olmayı yüceltmek, olabilecek en

11. Gay, *Enlightenment*, s. 7.

gülünç yaklaşımdı. Johnson'un biyografisini yazan James Boswell, *Life of Johnson*'da (1791) [Johnson'un Hayatı], Johnson'un "Bu kentte çok yoksul bir adam olarak koşuştururken yoksulluğun avantajlarının büyük bir savunucusuydum, ancak aynı zamanda yoksul olduğum için çok da mutsuzdum" dediğini yazar.[12]

Ne söylenebilir ki? Ne de olsa Harold Bloom'un *The Western Canon*'da hitap ettiği "Sıradan Okur"dur o; (idealleştirilmesi değilse de) kavramlaştırılması XVIII. yüzyıla dek uzanır ve basit bir olgu olarak addedilemez. Zira Johnson, okurlarının, Rousseau'nun "insanların en kötülerinden biri, toplumun dışına sürülmesi gereken bir alçak"[13] olduğunu bilecek ve bu nedenle de onu okumayacak kadar yargı gücüne sahip olmasını istemişse de, gerçek şu ki her iki yazar da dönemin okur kitlesi arasında çok popülerdi. Elbette bu Bloom'un iddiasını kanıtlayabilir: İnsanlara ne okumaları gerektiğini söyleme çabalarının ötesinde, sıradan halkın eşsiz yargı gücü neyin okumaya değer olduğunu onlara her zaman gösterecektir. Bir "ideolog" ya da "çokkültürcülük uzmanı"nın "kuramsal" bakış açısından yanlış inanç ya da haset nedeniyle kınanacak ya da geçici bir modaya göre öne çıkarılacak eserlerin "değer"ini görmek için tüm gerekli olan, yalın bir edebiyat "sevgisi"dir. Ancak böyle bir sevgi, edebiyatı takdir etmek için gerekli olan tek koşulsa ve Dr. Johnson da bu koşulu kesinlikle sağlıyorsa o zaman nasıl olur da Rousseau'nun yazılarının değerini görememiştir? Yoksa Harold Bloom'un edebi zarafetin özüne bir başına sahip olarak bu kavramın tarihindeki güvenilir tek "Sıradan Okur" olduğuna mı inanmalıyız?

Bununla birlikte, Bloom'un okuma sevgisini sunulamazın düzenine yükselterek gösterdiği çaba bir anlamda gerçekten sıradandır: "Okuma"yı tarihsel, toplumsal ve eleştirel olgular, fikirler ve uygulamaların bağlamından çıkarma çabasında Bloom, artık aşina olunan bir romantik hamleyi yinelemektedir. Bu bakımdan aşırı duygulanımcılığın ilgisizliği olarak adlandırılabilecek şeyi, kuramın

12. Boswell, *Life*, s. 310. Buradaki kayıt, 20 Temmuz, 1763, Çarşamba tarihli, yani *Émile*'in basımından sonrasına aittir.

13. a.g.y., s. 359 (Cumartesi, 15 Şubat, 1766). Ancak Boswell, Fransa'dan kendi kendisini sürgün ilan edip İngiltere'de bir yıl boyunca kalan Rousseau'yla görüştüğü dönemde farklı bir görüş savunur.

yanlı bağnazlığıyla karşılaştırması da benzer biçimde sıradandır. Bloom'a göre, edebiyata yönelik kuramsal yaklaşımlar düpedüz zıt kavramları bir araya getirir; bu yaklaşımların bildiğimiz edebiyatla hiçbir alakası yoktur, bunların tek uğraşları "amatör siyaset bilimciler, birörnek sosyologlar, yetersiz antropologlar, sıradan filozof ve azimkâr kültür tarihçilerinin" yanlış yönlendirilmiş görüşleridir.[14] Edebiyatı kuramsallaştırma ve yeniden tanımlamaya yönelik, her zaman kimi "kimlik" ya da "bağlam"lardan doğan bir heves ya da süslü bir ilhama dayanan çabalar, edebiyatın sunulamaz olduğuna dair can alıcı noktayı atlarlar: "Eğer okurken kendi kendinize farkına varamazsanız, kimse de hiçbir zaman daha iyi fark etmenize ve sevmenize yardım edemez."[15] Rousseau'nun görüşü de büyük ölçüde böyleydi; öyle ki o da dürüst yargı ve sağduyunun düşmanı olarak gördüklerini kınarken çok acımasızdı, kendi başına hakikati tanıma yeteneğinden emindi: "Her zaman baş ilkeme geri dönerim, bu ilke de karşılaştığım tüm güçlükleri bir çırpıda çözer. Ne olduğunu araştırdım, nedenini aradım ve sonunda onun iyi bir şey olduğunu keşfettim."[16] Gelgelelim gördüğümüz gibi Samuel Johnson da *kendisinin* soyut felsefenin dikkat dağıtıcı karmaşıklıklarından yardım almaksızın neyin ne olduğunu bilme yeteneğinden daha az emin değildi; yine de Rousseau'nun getirdiği açıklamalardaki "yargı"ya şiddetle karşı çıkıyordu.

Bu da açıkça gösteriyor ki "yargı gücü" de ancak bir hayaletin taşıdığı kadar öz taşır ki bu da bir kurmaca olduğunu göstermez. Ayrıca Aydınlanma içinde bile belli bir kuramsallaşma karşıtı damarın bulunduğunu gösterir bu durum. Diğer bir deyişle Johnson, bir tür süslü spekülasyon olarak gördüğü ve daha o zamandan Fransızlarla özdeşleştirilen şeyi kınarken yalnız değildi. Örneğin yurttaşı Horace Walpole, 1765'te Paris'e gelişinden kısa bir süre sonra İngiliz şair Thomas Gray'e "*Filozoflar* desteklenemez; yüzeysel, zorba ve bağnazlar, sürekli olarak vaaz veriyorlar," diye yazar.[17] Walpole da yalnızca eserlerinde ortaçağa özgü yiğit ruhu yeniden

14. Bloom, *Western Canon*, s. 521.
15. a.g.y., s. 520.
16. Rousseau, *Émile*, s. 346.
17. Gay, *Enlightenment*, s. 6-7.

yaratmaya çalıştığı için değil, Londra'dan birkaç mil uzaktaki küçük yazlık evini ("Strawberry Hill") surları taklit edilen hakikisinin tüm donatılarını – bir silah deposu, bir büyük salon, bir şapel ve diğerleri – çevreleyen görkemli bir Gotik şatoya dönüştürerek Akıl Çağı içinde ortaya çıkan Romantizmin iyi bir örneğini oluşturur. Gerçekten de en azından onunla karşılaştırılabilecek ölçüde "otantik" olan ancak birkaç ortaçağ kalesi kaldığından, Strawberry Hill'i görmek için sürüler halinde gelen ziyaretçilerin (gerçekten öyle çok insan burayı ziyarete geliyordu ki girişler biletliydi) büyük çoğunluğu için burasının herhangi bir gerçek ortaçağ kalesinden daha "gerçek" olduğu söylenebilir. O zamanlar Thames üzerinde bir Gotik Şato ne kadar uygunsuz görünürdü, bir düşünün; ama kamunun beğenisinden hiç de uzak değildi. Yine de ne Walpole'un eserleri ve hayatındaki simülasyonları onu geç XVIII. yüzyılın Baudrillard'ı yapmaya yeter (bkz. 2. ve 3. Bölümler) ne de biz Strawberry Hill'i bir Augustus dönemi "Disneyland"i olarak düşünecek kadar kolaya kaçabiliriz.[18]

Burada anlatılmak istenen, tüm Aydınlanma'yı kültürel, metafiziksel ve tarihsel anlamda uyumlu bir birlik olarak bağlayacak tek bir XVIII. yüzyıl meta-anlatısı olmadığıdır ortada. Yine de Rousseau ve Walpole'un geçmişteki farklı döneme duydukları arzuya, (zaman zaman çok tenkit etseler de) modern dünyadan nefret etmeyen gene de Klasik dönemin fikir ve tarihine hâlâ büyük bir hayranlık besleyen dönemin yazar ve düşünürlerinin çoğunda rastlanmadığını söylemek doğru olur. Aydınlanma *filozoflarının* aklın (ve akla yatkın oluşun) değerine duyulan bir bağlılığı paylaştıklarını söylemek de doğru olur, ancak (bu alanların ikisinden biri ya da ikisinde de) bu bağlılığı uygulamak için her zaman sebat göstermiş olsalar bile, "aklın" onlar için yekpare bir kavram olduğu sanılmamalıdır. Aynı biçimde akla duydukları inancın (ya da belki "sevgi"nin), *filozofların* gözünü romantiklerin hayalgücü diye adlandıracakları ya da Bloom'un okuma sevgisi diye adlandırdığı şeyin değerini kör ettiğini de düşünmemeliyiz. Diğer bir deyişle, Bloom'un "sevgi" (okuma) ve "hınç" (kuram) arasındaki bir karşıtlık olarak yapılandırdığı şey yalnızca budur – bir yapı. Çünkü gerçekten aralarından

18. Öte yandan dilin kemiği yoktur.

birini seçmek zorunda olmak için hiçbir neden yoktur ortada. Aynı zamanda yalnızca oldukça farklı anlayış yetenekleri ya da ilişki düzenlerinden söz etmek için sıklıkla kullanıldıkları için bile "sevgi" ve "hınç" gibi terimler arasında bir ayrım yapmak için çok iyi bazı nedenler de olabilir. Örneğin bu yüzden çok sevdiğimiz insanlara "seni kuramsallaştırıyorum" deme alışkanlığımız yoktur.

Gelgelelim kitapları "sevmek," dilbilgisel olarak tamamen doğrudur. Bununla birlikte birisinin örneğin "karımı seviyorum" diyerek aslında "kitapları seviyorum" derkenkiyle aynı şeyi kastettiğini varsaymak son derece deyimsel olurdu. Dolayısıyla kitapları sevdiğimizi söylerken açıklıkla kastettiğimiz pek de bu değildir. O zaman ne kastediyoruz? *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eserinde bu soruya yanıt bulmak için yola çıkan Kant'a göre, edebiyata ya da okumaya yönelik bir "sevgi"yi ifade ederek kastedilen şey bilimsel olarak yasalandırılamaz. Açıkçası bilimsel yargılar "güzellik" niteliğini açıklayamaz, dolayısıyla da "beğeni" yargılarını içeremez. Ancak bilimsel olmasalar da edebiyata verilen tepkiler de denetlenmeden muaf değildir. "Güzelin bilimi yoktur, ancak Eleştirisi olur,"[19] böyle bir eleştirinin temeli de, (her ne kadar Kant'a göre güzel hem doğada hem de sanatta bulunabilecek bir şeye gönderme yapsa da) edebiyatın da başlıca örneklerinden olduğu güzelin doğasıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla Kant'a göre soru, sanatın sanat olarak anlaşılması için gereken ilkenin "hangi tür kurallar" olduğuna dönüşür:

> Zira her sanat belirli kurallar öngörür; bu kurallar, bir sanat ürününü daha en baştan mümkün kılacak bir temeli teşkil eder. Sonra bunun bir sanat ürünü olarak görülüp görülmemesi, bu bağlamda mümkün olup olmadığı bu kurallara tabi olacaktır. Gelgelelim, ["hoş sanat" tarafından uyandırılan hislerden farklı olarak onunla sınırlı olmayıp bilişsel anlayışı da içeren] güzel sanatlar *kavramı*, kendi ürününün güzelliği üzerine, bir kavramı kendisinin belirleyici zemini olarak alan ve sonuç olarak ürünü mümkün kılacak biçimde bir kavrama dayanan herhangi bir kuraldan kaynaklanan bir yargı getirilmesine izin vermez. Sonuç olarak güzel sanatlar, ürünlerini oluştururken uyguladığı kuralı kendiliğinden düşünüp tasarlayamaz.[20]

19. Kant, *Critique of Judgement*, s. 165 (§ 44).
20. a.g.y., s. 168 (§ 46).

Öyleyse sanat, bir yargı kuralının yokluğunda, kendine dair yargıda bulunmaya çağırır bizi. Dolayısıyla estetik (ya da "reflektif") yargı, bir yargılama ilkesi bulmayı içerir, çünkü reflektif yargının kuralları ("belirleyici" yargıya karşıt olarak) *a priori* olarak verili değildir. Bu bakımdan sanat bizi anlayışımızın sınırlarına çağırır, çünkü bize (kavramlar yoluyla) devam etmek için hiçbir şey vermez ve yine de onu anlamanın *birincil ödevi* olarak, onu anlamamızı sağlayacak bir ilke bulmanın güçlüğünü sunar bize.

Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'sinin bu kısa özetinden de anlaşılabileceği gibi reflektif yargı sorunu, Lyotard'ın çalışmasında (bkz. 3. ve 4. Bölümler), dolayısıyla genel olarak postmodern edebiyat kuramında da önemli bir yer tutar. Bu sorun Derrida için de önemlidir, bu özellikle de Üçüncü *Eleştiri*'ye açıkça eleştiri getirdiği söylenebilecek *The Truth in Painting* (1978) [Resimdeki Hakikat] adlı eserinde dikkat çeker. Şimdilik Lyotard'ın Kant'ın estetik ya da reflektif yargı diye adlandırdığı anlama yetisinde gördüğü öneme odaklanmaya çalışacağım; bu noktanın Derrida açısından taşıdığı önemeyse bu bölümün sonlarında değineceğim.

Lyotard'ın açıklamasına göre çalışmasındaki hayli büyük Kantçı etki, "Kavram ya da ahlâk yasasının Kant'ından değil, kendini bilgi ve kurallar hastalığından iyileştirdiğinde ortaya çıkan hayalgücünün Kant'ından kaynaklanır."[21] Bu açıklamaya göre, Kant (sırasıyla "saf akıl ve "pratik akıl" üzerine) Birinci ve İkinci *Eleştiriler*'i yazdığında çok fazla akılcı düşünceden "zehirlenmiş" ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitabını yazarak, Lyotard'ın "bilgi ve kurallarla" karşıt konuma koyduğu "hayalgücü"ne sağaltıcı bir hava değişimi vermişti.[22] 3. ve 4. Bölümlerde gösterdiğimiz gibi, Lyotard'ın sunulamaza dair olumlu okuması ("hayalgücünün" sağlıklı ve yaratıcı Kant'ı), yine keskin bir biçimde belirlenmiş olumsuz okumaya ("bilgi ve kuralların" hasta Kant'ına) karşı yerleştirilmiş-

21. Caroll, *Paraesthetics*, s. 173'ten alıntılanmıştır. Bu, Lyotard'ın Fransızca'da 1977'de basılan ancak İngilizce'ye hâlâ çevrilmemiş olan *Instructions païennes* (belki *Pagan Dersleri*) adlı kitabından Carroll'un kendi tercümesidir.

22. *Saf Aklın Eleştirisi*, 1781'de ilk kez yayınlanmış ve gözden geçirilmiş bir önsözle 1787'de, yani 1788'de basılan *Pratik Aklın Eleştirisi*'nden bir yıl evvel, yeniden basılmıştır.

tir. Öyleyse Lyotard'a göre ortada iki Kant vardır: Biri akıl ve Aydınlanma'nın tarafında, bu yüzden de zehirlenmiş olan, diğeri hayalgücü ve Romantizmin tarafında, bu yüzden de sağaltılmış olan. Bu karşıtlık ilkesi – 8. Bölüm'de ele alınan "var olmak mı yok olmak mı" karşıtlığının bir diğer biçimi– Lyotard'ın belirleyici ilkeler nosyonunu sorguladığı için ayrıcalıklı gördüğü Kant'ın Üçüncü *Eleştiri*'sine getirdiği okumayı belirler. Diğer bir deyişle, Lyotard'ın reflektif yargının aşkın doğası kuramını desteklemek için belirleyici yargıyı kullandığı söylenebilir. Bu bakımdan Lyotard'ın da Kant'ı izlediği söylenebilir, zira Kant anlayışın (saf ve pratik akıllar) "sunulabilir" biçimleri temelinde estetik yargı sorunlarına dair bazı başka anlayış biçimlerinin aşırılıkta (aklın gözünde "sunulamaz" olarak) kaldığını görebilmişti. Bu ardıllığın Derrida versiyonu – belirlenimci*den* reflektif yargı*ya* – oldukça farklıdır. Biraz ileride bunu ele alacağız.

Gelgelelim Lyotard'a göre bu ardıllık çok önemlidir; onun Kant'ın önce hasta olup sonra iyileştiğini düşünmesine yol açan şey de budur. Lyotard'a göre Üçüncü *Eleştiri*'deki Kant, bilişin estetik, politik ve etik olaylara karar vermekte temel oluşturamayacağını gören sağlıklı Kant'tır. Dolayısıyla Lyotard'a göre, etik ve politikanın alanları (ya da etik-politiğin alanı), estetik üzerine yapılan reflektif yargıya dayalı aşkın çalışmalarıyla aydınlatılmıştır. Ya da şöyle de diyebiliriz: Edebiyat politikaya tepeden bakar. Reflektif yargının ayırt edici özelliği, yargıladığı nesnenin hangi kurallara dayanarak bir nesne *olarak* oluşturulduğunu bilmemesidir. Lyotard'a göre bu durum yalnızca estetik nesnelerle sınırlı değildir, politik ve etik nesnelerin doğasını da anlatır. Böylece bu anlamda bizim politik ve etik yargılarımız da reflektif ya da "estetik"tir.[23] Öyleyse etik-politik olaylar estetik kararlar gerektirir.

23. Lyotard burada Kant'ı takip ediyor: Kant "Dünyadaki başka her şeyin varoluşuna değerini veren referans noktasını oluşturan şey, insanın bilişsel yeteneği yani kuramsal akıl değildir [...]" diye yazar. "Tam tersine, bu ancak kişinin kendine tek başına verebileceği değerdir ve doğa zincirindeki bir halka olmaktan ziyade arzu yeteneğinin *özgürlüğü*nde hangi usulle ve hangi ilkelere göre davranarak ne yaptığından ibarettir" (*Yargı Gücünün Eleştirisi*, s. 108-9 [§ 86]). Ayrıca bkz. Kant, (Fransız Devrimi'nin izleyicileri örneğini kullanarak) etik-politikle ilgili olarak belirli bir "tarafsızlığın" önemini değerlendirdiği "Yenilenmiş Teşebbüs."

Lyotard'ın terimleriyle söylersek, yetkesine dayanılarak bağıntının meşrulaştırılabileceği hiçbir kural koyucu ilkeye sahip olmayan "tartışmalı deyimler" arasında "bağlantılar" keşfedilmeli, demeye varır bu. Mahkemelerin çatışma içindeki taraflardan birinin "haklı" olduğu "olguları" çıkarsamak suretiyle karar vermesi gerektiği doğrudur. Ancak dava süreci *yükümlülük* sorununu açıkta bırakır:

> Genel olarak (mahkemeye taraflardan biri tarafından verilen bir iddianın bir dava olduğu durumda), bir emir nasıl olur da alıcısını yükümlü kılma yetkesine sahip olur? Bu soruyu yanıtlamak emri çıkarsamak olurdu. Ancak kural koyucu bir deyim, özgüllüğünü kaybetmeden nasıl çıkarsanabilir?[24]

Bu yüzden Lyotard'ın "yükümlülüğü," Kant'ın "estetik" düzenine aittir. Kısacası, kuramsal akılla ilişkili "tümdengelimin betimleyici metadili" ve "onun kural koyucu deyimi olan nesne dili" arasında bir *differend* bulunur.[25] Ortada bir etik *kuramı* olmasını olanaksız kılan bu *differend*'dır. Lyotard yükümlülük tarafında (ya da etik lehinde) olduğu sürece bir anlamda kuramın "aleyhinde"dir. Kant'ı konumladığı yer de burasıdır; Lyotard'a göre, Kant için yükümlülük "ideal bir doğada arzu gücü tarafından kavranır; gerçek dünyada anlayış tarafından değil."[26]

Şimdi Lyotard'ın yükümlülük konusunda ya da Üçüncü *Eleştiri*'nin Kant'ının arzu ve hayalgücünün savunucusu olduğu biçimindeki okumasında yanıldığını öne sürmeden, bir kısmını Kant'tan aldığı, bir kısmını kendisinin Kant'a yüklediği bir dizi karşıtlık içinden geçerek, (kuramın karşıtı olan) etiğin tarafına vardığını görmek önemlidir. Dolayısıyla hasta olan akılcı Kant, sahip olduğu hayalgücünü ve "arzu gücünü" keşfederek, kendi kendini iyileştiren Kant'la karşıt olur; yasa ve tanımlamaların dostu Kant, *differend*'ın dostu Kant'la karşı karşıya getirilir; çok uzun süre kuramsal aklın denetiminde kalmış Kant, arzunun ve hayalcünün "kendi-

24. Lyotard, *Differend*, s. 118.
25. a.g.y., s. 119.
26. a.g.y., s. 120.

liğinden dışarı akması"yla "bilgi"nin sınırlarını aşıp kendini özgürleştiren Kant'la karşı karşıya getirilir. 5. Bölüm'de gördüğümüz gibi postmodern edebiyat kuramı, belirlenimci yargılarla ulaşılan sunulabilir kavram ya da anlayışlarla sınırlandırılmış düşüncenin içinde bastırılmış bir tür mutlak olarak, belirli bir "Hiçlik bilgisi"ne bağlılık gösterir. Öyleyse bir anlamda Lyotard'ın, arzu ve hayalgücünün "bilgi"yi aştığı Kant okuması, Kant'ı "Hiçlik bilgisi" tarafında konumlandırır. Kuramsal aklın bilginin tarafında olduğu ve buna karşılık, arzu ve hayalgücünün Hiçlik bilgisinin tarafında yer aldığı düşünülürse, (Lyotard'a göre) arzu ve hayalgücünün kendilerini "kuramsal olmayan" bir biçimde ifade etmesi mümkün olmalıdır. Ancak elbette durum böyleyse, böyle bir "dışavurum," tarihsel bilgi alanını sınırlandıran (tahdit altına alan) sunulabilir kavramların işleyişleri nezdinde (ya da bu işleyişler olarak) anlatılmaz olur. Bununla birlikte, bir şeyin ifade edilmeyi beklediği biçiminde bir "duygu" kalırdı ortada ve bu duygu bir *differend*'ı açığa çıkarırdı:

> *Differend*, bir şeyin deyimlerle anlatılabilmesi gereken ama henüz anlatılamadığı yer olan, dilin kararsız durum ve anıdır. Bu durum, hem olumsuz bir deyim olan sessizliği içerir hem de prensipte olası olan deyimlere ihtiyaç duyar. Bu duruma, çoğunlukla duygu olarak adlandırılan bir şey tarafından [metinde aynen] işaret edilir: "İnsan anlatacak kelime bulamıyor" ve benzeri. Duygu tarafından açığa çıkarılan bu *differend*'ı ifade edebilecek deyimleri oluşturmak ve bağlamak için gerekli yeni kurallar bulmak amacıyla çok büyük bir araştırmaya girişilmelidir. Eğer bu *differend*'ın bir yargı sürecinde boğulmasını ve bu duygu tarafından seslendirilen alarmın yararsız olmasını istemiyorsak bu araştırmayı yapmak gereklidir. Edebiyatta, felsefede, politikada üzerine oynanan şey, belki de bu *differend*'lara tabirler bularak tanıklık etmektir.[27]

Lyotard'a göre "Hiçliğin," bir tür dipsiz uçurumun temellendirdiği ancak yine de "bir şeyin deyimlerle anlatılabilmesi gerek[tiği] ama henüz anlatılamadığı" duygusu yaratan bu *differend*'ın bir örneği "Auschwitz" göstergesidir. Kant'ı izleyen Lyotard, göstergelerin "bilişsel rejimde onaylanabilir anlamlandırmalara bağlı gönderge-

27. a.g.y., s. 13.

ler olmadığını" savunur; ona göre bunun yerine "[göstergeler] cümle parçalarıyla anlatılabilmesi gereken ama kabul edilmiş tabirlerle cümlelenemeyen bir şeyi imler." Tüm göndergelerin Kantçı anlamda gösterge olduğu bir cümle parçaları evreninde, "Ahcı, etki edilen biri gibi konumlanır ve anlam, çözülmemiş bir sorun, belki bir muamma, bir sır ya da paradoks olarak konumlanır." Ancak böylece ortaya çıkan bu duygu, bir öznenin deneyimi ya da zihinsel durumunda saptanamaz; bu duygu daha çok "cümlelenmeyi bekleyen ama cümlelenmemiş bir şeyin, saptanmamış bir şeyin göstergesi"dir. Artakalan böylesi bir sessizlik, "Auschwitz" dehşetinin ölçülemez büyüklükteki ölçüsüdür; bu dehşetin tam boyutları ne tarihsel olguların sunumuyla kanıtlanabilir ne de dava edilerek telafi edilebilir. Gerçekten de bu kamplarda yok edilenlerle birlikte "suçu kanıtlayacak araçların çoğu ve bunların sayısı yok edilmiştir." Böylece tarihsel kayıt, pek çok tarihsel "olgunun" sunulamaz yokluğunu içerir. Ancak bu yokluk, içinde çalıştığı bilişsel rejim, göstergelerin göndergeleri olmasını zorunlu kıldığından tarihçi tarafından açıklanamaz. "Auschwitz"in etrafını saran sessizlikten doğan bu duygunun kuramcı tarafından değil de "sıradan insan" tarafından hissedilmesinin temel nedeni yine bu durumdur:

> Bir depremin hem hayatları, binaları ve nesneleri, hem de doğrudan ya da dolaylı olarak depremleri ölçmekte kullanılan aletleri yok ettiğini düşünelim. Depremi nicel olarak ölçmenin olanaksızlığı, kurtulanların zihninde çok büyük bir sismik güç fikrinin oluşmasını engellemek şöyle dursun tam tersine bu fikri uyandıracaktır. Bilgin, bunun hakkında hiçbir şey bilmediğini öne sürer, ancak sıradan insan belirsizin olumsuz sunumundan doğan karmaşık bir duyguya sahiptir. *Mutatis mutandis*,* Auschwitz suçunun tarihçiye yüklediği sessizlik sıradan insan için bir göstergedir.[28]

Dolayısıyla Lyotard için Auschwitz suçunun, kuramın ölümünü sahnelediği söylenebilir. Auschwitz, kuramsal akıl ve aydınlanmacı evrensel yargı gücü kavramlarına yönelik bir saldırıdır, tarihsel-

* Mutatis mutandis: Gerekli değişiklikler yapılmış olarak (ç.n.)
28. a.g.y., s. 56-7.

politik bir dilin bilişsel rejimi dahilinde açıklanamaz: "Auschwitz'le birlikte tarihte (bir olgu değil de yalnızca gösterge olabilen) yeni bir şey ortaya çıktı." Bu "yeni bir şey" yalnızca Auschwitz'in bir gösterge olarak tekilliği değildir, aynı zamanda tarihin olgular yerine göstergeler temeli dışında olanaksız olduğu duygusudur. Ya da Lyotard'ın kısa ve özlü bir biçimde ifade ettiği gibi: "Bir *differend* olmaksızın tarih olamazdı." Öyleyse "tarih göstergeleri" kuramsaldan çok estetik bir yanıt gerektirir; bu ölçüde de tarihçiyi bilişsel dilden uzağa ve "sıradan insan"ın cümle parçaları rejimine doğru çağırır:

> Tarihçi, tarih üzerinde cümle parçalarının bilişsel rejimine bahşedilen tekelden ayrılıp bilgi kurallarınca sunulamaz olana kulak vermeye cüret etmelidir. Her gerçeklik, bilinmeyen olası anlamı gerektirdiği gibi, bu ivedi gereksinimi de gerektirir. Auschwitz, bu açıdan bakıldığında gerçekliklerin en gerçek olanıdır. Onun adı, tarihsel bilginin yeterliliğinin yalancı çıkarılışının sınırlarını işaretler. Bundan insanın saçmaya düştüğü sonucu çıkarılamaz. Bunun alternatifi, ne öğrenmeyle kurulan anlamlandırma ne de absürdlüktür (ster mistik olsun ister olmasın).[29]

Diğer bir deyişle, anlam ve saçma karşıtlığı ancak "bilgi kuralları altında sunulabilir" olanın düzeni içinde ortaya çıkar. Lyotard'ın bu karşıtlığın ötesine geçme ya da "tarihsel olay" kavramını yeniden düşünme çabaları ve Derrida'nın bir önceki bölümde ele alınan "hayali tarih" nosyonu arasında büyük bir benzerlik olduğunu görebiliriz. Ancak eğer Lyotard'ın Derrida'yla bağlantılandırılabilirse, Harold Bloom'la da bağlantılandırılabilecek olması bir sorun teşkil eder. Zira Lyotard'a göre tarihsel göstergeler, her zaman herhangi bir tarihsel olay hakkında sözlerle söylenebilecek olandan söylenebilecek daha fazla bir şey olduğunu bilen "sıradan insan" tarafından "hissedilir"; yani sıradan insanın "hissi," tarihsel-politik olayların hakikatine (ya da tekilliğine) ulaşmayı ummaya kuramsal söylemden çok daha yakındır. Ancak Bloom'un okuma "sevgisi"nin yalnızca bu yolla edebiyatın kendisini kuramsal olmayan bir biçimde dışavurduğu hakikatini (ya da tekilliğini) bilen "Sıradan

29. a.g.y., s. 57-8.

Okur"a ait olmasıyla ilgili olarak öne sürdüğü durum da budur. Böylece Lyotard'ın "hissi"ni Bloom'un "sevgisi"nin hayaleti sık sık rahatsız eder. Bu durumun tersi de aynı biçimde doğrudur.

Öyleyse Lyotard'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* okuması göründüğü kadar köktenci olmayabilir; bunun da Lyotard'ın gösterge ve gönderge arasındaki oldukça ortodoks bir karşıtlığı kabulüyle ilgisi olabilir. Zira Üçüncü *Eleştiri* – Yeni Eleştiriciler aracılığıyla – edebiyat eleştirisi tarafından ve tam da onu estetik bir eser ya da "nesne"nin özerkliğinin bir gerekçesi olarak konumlandıran bir okuma temelinde iyi bilinir.[30] Diğer bir deyişle, sözlü bir ikon olarak Yeni Eleştirel şiir, göndergesiz Kantçı göstergenin bir değişkesidir. Öyleyse Yeni Eleştiriye göre şiirler, "edebiyatın göstergeleri" olarak düşünülebilir. Bu durumda bunlar (tarih göstergelerinde olduğu gibi) herhangi bir bilişsel deyim rejimi ya da kuramsal söylem açısından ifade edilemez kalırlar.

Şimdi tüm gösterge kuramları, ister "göstergebilgisi" adını kullansınlar ister kullanmasınlar, işe göstergenin, kendi dışındaki bir şeyden farklılığı varsayımına dayanarak başlama eğilimi gösterirler. Bu "dışarı" adayları, ideoloji, insan doğası, olgusal hayat, sosyo-politik tarih, duyusal deneyim, psişik maneviyat ve benzerleri olmuştur. Ancak Alec McHoul'un da savunduğu gibi, uygulamada (McHoul'un şık bir biçimde "gösterge-olmayan" diye adlandırdığı başlığın altında topladığı) göstergenin dışında olduğu varsayılan şeylerin türlü biçemleri genellikle *nesne* gibi işlemiştir.[31] Öyleyse klasik gösterge/gönderge ayrımı, göndergelerin nesne olduğu bir kavramsallaştırmaya dayanmaktadır. Basitçe söylersek "sandalye" göstergesi, üzerine oturulan bir nesneye gönderme yapar; bu nesneyse gösterge-olmayandır. Dolayısıyla "tarih göstergeleri" ya da

30. Örneğin *The New Criticism* (1941) adlı kitabı Yeni Eleştiri'ye adını veren Amerikalı eleştirmen John Crowe Ransom, nesnel olmayan gerçeklik ve şiir hakikatinin köktenci bir doğrulaması olarak gördüğü Üçüncü *Eleştiri*'nin büyük bir hayranıydı. Bu, Yeni Eleştirmenlerin Kant'ın özellikle iyi ve "yakın" okuyucuları olduğunu söylemek değildir, ancak en azından bu eleştirmenler, Kant'ın, estetik hakikatin tarifsiz doğasının felsefi bir doğrulaması saydıkları *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitabından haberdardılar.

31. McHoul, *Semiotic Investigations*, s. 55-6.

"edebiyat göstergeleri"ni düşünme olanağının, tarih ya da edebiyatı hiç de indirgenemeyecekleri bir nesneler (ya da en azından olgular, olaylar, adlar, tarihler, elyazmaları ve diğerleri gibi nesne benzeri şeyler) kitlesi olarak gören öncel bir nosyona dayandığını görebiliriz. O zaman "duygu" ve "sevgi," gösterge kategorisindeyken, "olgular" gösterge-olmayan kategorisindedir. Açıkça (Kant üzerine Lyotard'ın söylediklerine göre etik-politik yargıları da içermesi gereken) herhangi türden bir estetik yargıya varmak için gösterge-olmayanların oldukça önemsiz olduğu anlamına gelir bu. Yeni Eleştiri'ye göre, (mesela edebi-tarihsel bağlam ya da gelenek gibi) bir şiirin gösterge-olmayanları, şiire saf gösterge ya da sözlü ikon olarak gösterilen özel ilgi bağlamında köktenci bir biçimde dışta bırakılır. Lyotard'ın örneğini kullanırsak Auschwitz'in (pek çok gerçek ölüm ve ölüm kampları ve diğer bilişsel deyimler gibi) gösterge-olmayanları, Auschwitz *suçunu* açıklamak için yetersizdir: bu suç ancak göstergeleri olarak ifade edilebilir (ama edilemez) [(in)expressible] kalır.

gösterge-olmayanların Yeni Eleştiri tarafından iptal edilmesi, göstergelerin "kendine göndergesel" olarak onaylanmasıyla sonuçlanırken, Lyotard'ın iptal edişi bambaşka bir etki yaratır. Ona göre gösterge, (Kant'ı takip ederek) göndergesizdir; böylece neye gönderge yaptığı ya da belki neyle bağlantılı olabileceği sorusu ortaya çıkar. Yanıt, daha eski bir Amerikalı göstergebilgisi uzmanı Charles Sanders Peirce'nin çalışmalarına dayanarak da olsa McHoul'un adlandırdığı biçimiyle "öteki-gösterge"yle bağlandığı biçiminde olmalıdır.[32] Elbette gösterge-olmayanı bir öteki gösterge olarak alan görüş, "göstergeden-göstergeye göndermelerin, herhangi bir gösterge-olmayanın ötesine kadar durmadan sürmesi" de dahil olmak üzere bir takım "son derece göreceli sonuçlar" doğurma riski taşır.[33] Lyotard'a göre, Auschwitz vakasındaki durum kesinlikle böyledir: "Askıda bırakılan anlamların belirsizliği, saptanmalarını sağlayacak şeylerin yok edilmesi, gerçekliğin içini, çözülme noktasına kadar oyan inkârın gölgesi, kurbanları, sessizliğe mahkûm

32. Bkz. Peirce, *Collected Papers.*
33. a.g.y., s. 56.

eden kötülük; işte Auschwitz adıyla ilişkilendirilen bilinmez deyimleri çağıran bunlardır, bir ruhsal durum değil."[34] Bir tarih göstergesi olarak Auschwitz, aklın, bu göstergenin herhangi bir bilişsel deyimin gösterge-olmayanının her zaman "ötesinde" olan gerçekliğini anlama yeteneğini aşar.

Dolayısıyla Lyotard'a göre gösterge-olmayan, sunulabilir olan neyse odur ve bu bir etik-politik (ya da estetik) yargıya varırken iptal edilmesi ya da dışta bırakılması gerekendir. Buradaki mesele, Lyotard'ın tarih*in* göstergeleri ve tarih*teki* gösterge-olmayanlar arasındaki bir farklılığa aşırı bir önem atfetmesidir. Şaşırtıcı bir dönüşle, numenler* ("gösterge-olmayan" sayılabilecek kendi-içinde-şeyler) ve fenomenler (kendi-içinde-şeylerin görünümleri ya da "göstergeleri") arasındaki Kantçı ayrımın bir tersine çevrimi gibi görünmektedir bu.[35] Ancak Lyotard'a göre göstergeler aşağı yukarı numenaldir; gösterge-olmayanlar da Auschwitz gibi bir şeyin gerçekliğini kavramayı istiyorsak ötesine geçmemiz gereken fenomenler olarak görünür. Ancak az önce bir mesele olarak adlandırdığım durum aslında belki de bir hata olarak adlandırılmaya daha yakındır. Zira Horst Ruthrof'un savunduğu gibi:

> Kant'ın söylediği şey hiç de bu değildir. Kant'a göre fenomenal, hem (bilemediğimiz) numenal sınırlamaların hem de bilişsel yetilerimizin (cümlelerimizin değil) bir sonucu olandır. [...] Numenale ne kadar belirsiz olsa da herhangi bir tür anlamlandırma atfetmek *das Ding an sich* [kendi-içinde-şey]in yanlış bir temsilidir. Üstelik iki tür cümleyi, dilbilgisel olanları ve onların dilbilgisel olmayan kuzenlerini ya da "cümle benzerlerini," Kantçı fenomenal ile numenal ayrımı çizgisinde ayırmak, bizi gerçekliği dilbilgiselden başka terimlerle kavramak olanağından yoksun bırakır.[36]

Ruthrof kendisinin Lyotard'ın "gerçekliğin bütünüyle dilbilgisel sunumu" olarak adlandırdığı şeyi ele alırken özellikle çok serttir;

34. Lyotard, *Differend*, s. 57.

* Noumenon (çoğ. noumena): Numen; varlığından emin olmadan kabul ettiğimiz, yalnız akıl ile kavranan; Kant'ın *fenomene* karşı tez olarak kabul ettiği şey. Noumenon = numen (şeyin kendisi); fenomenler (görünüşler) [Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1996] (ç.n.).

35. Örnek için bkz. Kant, *Critique of Pure Reason* , s. 210-15.

36. Ruthrof, *Pandora and Occam*, s. 126.

Ruthrof'un belirttiği biçimiyle Lyotard'da "işaretsel, alansal, kinetik, dokunsal, kokusal, görsel ve işitsel gösterge sistemlerinin göstergebilgisi bir vuruşta dil düzlemine çökertilir."[37] Lyotard da "bir göz kırpma, bir omuz silkme, [metinde aynen] bir ayakla ritim tutma, geçici bir yüz kızarması" ya da hatta aşırı yüksek nabız atış hızının "deyimler olabileceğini"[38] kabul etse de onun bedenin dilbilgisel olmayan göstergebilgisini kabulü yalnızca geçicidir ve kendi *differend* açıklamasının dilbilgisel egemenliği karşısında oldukça önemsiz durumdadır. Ayrıca Lyotard'ın dilbilgisel nosyonu, örneğin Derrida'nın 6. Bölüm'de kısaca değindiğimiz "grammatoloji" nosyonuyla yapmaya çabaladığının tersine, dil *içindeki* dilbilgisel olmayan unsurları da hesaba katmaz görünür.

Ruthrof'a göre, "Lyotard"ın diğer anlamlandırma sistemleri pahasına "deyimler" üzerine yaptığı vurgu bir başka sonucu daha doğurur: Kurgusal gerçek ile gündelik gerçeği ayırt etme yeteneğimizin kalmaması. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu mesele postmodern edebiyat kuramı için sürekli bir sorun oluşturur. Gündelik gerçekliği metinselliğe çökerterek (ya da şimdi söyleyebileceğimiz gibi gösterge-olmayanı iptal ederek) postmodern edebiyat kuramı, heterojenliği tek farklılık düzenine düzleyip uydurmaktadır (bkz. 5. Bölüm). Bu, Baudrillard'ın sözleriyle, gerçekliği "hiper gerçekliğe" ve göstergeleri "simulacra"ya dönüştürmek iken, Lyotard'a göre, sunulamaz göstergelerin mikropolitik arenasının, eleştirel yargı pahasına "duygu" temelinde bir yanıt gerektirmesi gibi bir sonuç doğurur. O zaman gereksinim duyulan çare, Don DeLillo'nun kanonik postmodern romanı *White Noise*'un (1985) [Beyaz Gürültü] anlatıcısı Jack Gladney'in "dünyanın şeyleri açısından oluşturulan felsefi bir sav"la kastettiği şeydir:

> Kahvenin ana tüp ve delikli sepetten küçük renksiz küreye doğru fokurdayarak yükselmesini seyrettim. Olağanüstü ve kederli bir buluş, öyle dolambaçlı, öyle usta işi, öyle insani. Dünyanın şeyleri açısından oluşturulan felsefi bir sav gibi – su, metal, kahverengi taneler. Daha önce kahveye hiç bakmamıştım.[39]

37. a.g.y., s. 122.
38. Lyotard, *Differend*, s. 70.
39. DeLillo, *White Noise*, s. 103.

Ancak elbette bu yalnızca numenal ve fenomenal ("var olmak mı yok olmak mı") karşıtlığını sapasağlam olduğu yerde bırakıp gösterge-olmayanı numenal düzene iade etme girişimi olarak kaldığı sürece bir çare olabilirdi. Gelgelelim Alec McHoul daha ilginç bir hamle önerir:

> Tüm önereceğim şudur: (kestirmeden devam etmek için) gösterge-olmayan nosyonunu tutabiliriz, ancak bu nosyonu köktenci bir biçimde yani nesneden farklı bir şey olarak düşünmeliyiz. Kısacası dinamik, tarihsel ve karmaşık gösterge fikrinin yolunu kesen, nesne fikridir.[40]

McHoul'un önerisi, "göstergenin hem dahili hem de harici ilişkileri olduğunun anlaşılmasıdır; bu ilişkiler asla saf bir biçimde tek başına ortaya çıkmaz, onun yerine [...] birbirlerine çerçeve ya da *parergon** alanında bulaşırlar."[41] İlgilendiği, bir "efektif gösterge-bilgisi"nin, gösterge kullanan bir topluluğun ortodoks fikrinin örneklerinin yanı sıra gösterge kullanmayan bir topluluğun köktenci bir fikrini de açıklayabileceği bir biçimde, belirli topluluk uygulamaları aracılığıyla gösterge-olmayanların yaptıkları belirli *kurgular* olsa da. McHoul burada Derrida'nın Kant okumasını takip etmektedir. Bununla birlikte *Resimdeki Hakikat* adlı kitabında, Derrida, Kant'ın Üçüncü *Eleştiri*'de bilginin estetik ve kuramsal düzenleri arasında ya da kısaca sanat ve kuram arasında görünüşte yaptığı ayrımın göründüğünden çok daha sorunsal olduğunu savunur. Derrida'ya göre buradaki sorun, Kant'ın sanat ve kuramı ayırdığı varsayılan çerçeve ya da sınırda yapılan işe gösterdiği dikkatsizlikten kaynaklanmaktadır.

Yunanca'da *ergon* "iş," *parergon* ise işin "yanında" sürdürülen şey, çerçeve ya da sınır anlamına gelir. Dolayısıyla *paraergonal*, işin ne içinde ne de dışındadır; halbuki işlerin tam da kendilerini adlandırmalarında hayati önem taşır. Bu da tam işlerin kendi kimliklerine sahip olmak için kendilerini tüm harici ilişkilerden soyutlamaları noktasında olur. Bu bakımdan *parergon* tam da bu karşıt-

40. McHoul, *Semiotic Investigations*, s. 57.

* Parergon (çoğ. paraerga): İkincil iş, aksesuar; paraerga. (ç.n.)

41. a.g.y., s. 58.

lığın olanağı olarak iş/iş-olmayan karşıtlığı üzerinde ve içinde çalışmak olarak, *iş yapmak* olarak anlaşılmalıdır. Örneğin, bir resme baktığımızda çerçevesine içsellik atfetmeme eğilimi gösteririz: Çerçeve hakkında bir biçimde düşünsek bile, en fazla onu gösterge-olmayan saydığımız söylenebilir. İş resimdir ve iş resim *olarak* "işler." Ancak elbette çerçeveler olmadan, işi bir biçimde sınırlandırmadan, resimler ilke olarak üzerine asıldıkları duvardan ayırt edilemez olurlardı; biz de ya hiçbir şeyin "işlemediği"ni ya da duvarların da en az resimler kadar "iş" yaptığını söylemeye zorlanırdık. Diğer bir deyişle, ya hiçbir şey *ya da* her şey işlerdi. O zaman çerçevelerin çok önemli olan *çerçeveleme* işini yaptıkları söylenebilir; böylece bir işin *parergonal* sınırları, işin "kendisi"nin saf gösterge değeri ya da anlamlandırıcı etkilerine karşıt olarak mutlak bir gösterge-olmayana (maddi olmayarak madde olan ya da önemsizce gündelik gerçek olana) indirgenemez.

Gelgelelim bunu savunurken Derrida *parergonal*in bir gösterge olduğunu iddia etmemektedir. Derrida'nın bununla anlatmak istediği, sanat ve kuram (metin ve yorum, estetik ve estetik-dışı) ayrımının, *parerga*'nın sanat ve kuram karşıtlığı arasında ya da içinde açtığı belirli bir *geçit*le olanaklı olduğudur. Dolayısıyla hem sanat hem de kuram bu geçitte işler. Gelgelelim Kant'ın özellikle de "devasa" diye adlandırdığı biçemdeki, yüce düzeninin hem sanatı çevreleyen hem de onu kuramsal incelemeye açan şey olarak çerçeve sorununu ortadan kaldırdığı varsayılır. Ancak Derrida'nın savı, yüceyi aşkın sunulamazlık açısından düşünen Kant'ın *parergon*'un sanat/kuram karşıtlığının sınırlarındaki *iş*inin sunulamaz gücünü göz ardı etmek zorunda olduğudur. Öyleyse *parergonal* etkinlik olarak adlandırılabilecek şey, sanat ve kuram *içinde* her zaman iş başındadır; böylece de bütünüyle estetik heterojenliği, kuramsal ya da basitçe "estetik dışı" etmen ve güçlerden ayırmayı olanaksız kılar. O zaman yüce, "çerçevenin işi"nin sınırını geçen, *parergonal*liğin ötesinde bir tür mutlak biçemsizliğe ulaşan şey olmayabilir; bunun yerine yüce, işin çerçevelenmesine ya da estetik ve (kuram, toplum, tarih, politika ve benzerleri biçimindeki) estetik dışının sonsuza dek konumlandığı ve yeniden konumlandırıldığı geçide

dikkat çeken şeydir. Derrida, Kant'ın "devasa"sının işte bu biçimde işlediğini savunur:

> Devasa, ham, kaba ve rafine edilmemiş doğanın sunumuna ait gibi görünür. Ancak yücenin kendi sunumlarını yalnızca doğadan aldığını biliyoruz. Sanat ya da kültürden türememiş olmasına karşın, devasanın yüce vasfının doğal hiçbir tarafı yoktur. Devasanın kesiti [kesimi, biçimi], ne kültür ne de doğadır; hem kültür hem doğadır. Belki de sunulabilir ile sunulamazın arasındadır; birinden diğerine geçitin yanı sıra birinin diğerine indirgenemezliğidir. Kesitler, kenarlar, keskin kenarlar: Geçerler ve arada olurlar, ama birinden ötekine geçmezler.[42]

Bu açıklamada Kantçı yüce, pek de postmodern edebiyat kuramının çıkarsadığı gibi tam da mutlak heterojenliğin betisi değildir. Zira yüce, "sonsuz onda sunulduğu ve sonsuz sınırlanamayacağı için [...] *parergon*u dışta bırakması"[43] gereken şey olarak görünse de. Derrida'nın burada göstermek istediği nokta tam da doğadan kültüre, kültürden doğaya bu geçitin *parergonal* işleyişinin, yücenin "sunulamaz"ı sunmasını sağladığıdır. Öyleyse Derrida'nın görüşüne göre, kuramsal ya da toplumsal-politik "dışarı"yla (göstergeolmayan) tüm ilişkilerin kesilebileceğini varsayarak, estetik ya da heterojen bir "içeri"ye (gösterge) ulaşmak için hiçbir umut yoktur. Gene de Lyotard'ın savı, kendisini tam da bu ilişki kesme noktasına bağlamaktadır; öyle ki *parergonal*liğe yönelik tam bir körlük içinde olduğundan üç *Eleştiri*yi saran çerçeveleri, Kant'ın kapsamlı akıl eleştirisi içindeki açılımlar ya da geçitler olarak görmek yerine sadece kapanmalar olarak görür.

O zaman aralarındaki pek çok bariz farka karşın, hem Harold Bloom hem de Jean-François Lyotard'ı "kurama karşı sanat" tarafında addetmek mümkündür. Bloom'un ilan ettiği Romantizmi ve Lyotard'ın eserlerinde edebiyat mutlağı kavramına gösterdiği şaşmaz bağlılık göz önünde bulundurulursa bir anlamda pek de şaşırtıcı değildir bu. Ancak Lyotard'ın bağlılığı *Yargı Gücünün Eleştirisi* okumasından kaynaklanırken, Bloom, edebiyata dair hakikati

42. Derrida, *Truth in Painting*, s. 143.
43. a.g.y., s. 128.

arayan herkes için Kant'ın taşıdığı öneme karşı kendini beğenmiş bir ret içindedir: " 'Estetik değer' bazen bir gündelik gerçeklik olmaktan çok Immanuel Kant'ın bir önerisi sayılır; ancak bir ömür boyu süren okuma hayatım sonucunda edindiğim deneyim kesinlikle bu yönde değildir."[44] Yine de her ikisi de "kuram"ın ister Auschwitz ister Shakespeare biçiminde olsun, estetiğe yönelik bir "sevgi" ya da "his"e giden geçidi tıkadığı noktasında anlaşıyor görünürler ve bu bakımdan Rousseau'ya kadar geri giden ancak Dr Johnson gibi bir figürün eserlerinde bile gözlemlenebilen belirli bir kuram karşıtlığı damarında birleşirler. Bu bakımdan Lyotard, Auschwitz'in kuramın sonunu getirdiğini tüm kalbiyle savunurken, Bloom'un kuramın ölümsüzlüğünden kaygılanması büsbütün ironiktir. Dolayısıyla Bloom'un "edebiyat eğitiminin günümüzde mustarip olduğu rahatsızlığını atlatacağına" dair taşıdığı "güvensizliği" yatıştıracak biçimde, her ikisi de yaygın estetikçilik gibi bir şeyi paylaşmaktadır.[45] Müşterek olarak sahip oldukları şey, özünde bilişsel olmayan "daha yüksek" bir anlayış düzeni ("Hiçliğin bilgisi") fikrine duydukları inançtır. Lyotard'ın açıklamasına göre bu inancın kaynağı, Kant'ın Üçüncü *Eleştirisi* olarak görünebilirse de, Bloom, "estetik değer"in Kant'la başladığını reddetme noktasına daha yakındır. Bu inanç aslında *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, estetik gücün (hayalgücü), anlayışın bilişsel güçleri (akıl) üzerindeki egemenliğinin romantik bir olumlamasını gören Jena Romantikleriyle (özellikle de Friedrich Schiller'le) başlar.[46] Gelgelelim Kant, birinin diğer hepsinin üzerine yükseltilmesi yerine, bu güçlerin birbirlerinden ayrılmasında ısrar etmiştir. Böylece Kant'ın pek çok hayaleti olarak adlandırabilecekler arasında, estetizmin baştan beri küfretmesi gereken, Jena Romantiklerinin Üçüncü *Eleştiri* okumasıdır. gösterge-olmayanı inceleme işini bilişe devreden Romantizm, sürekli elden kaçan gösterge arayışında hayalgücünün serkeş ener-

44. Bloom, *Western Canon*, s. 1. Bunu takiben Kant adı yalnızca bir kez daha telaffuz edilir: "Kendimize, felsefeye nadiren bel bağlayan Shakespeare'in, Batı kültüründe Platon ve Aristoteles, Kant ve Hegel, Heidegger ve Wittgenstein'dan çok daha merkezi bir yer işgal ettiğini sürekli hatırlatmalıyız" (a.g.y., s. 10).
45. a.g.y., s. 517.
46. bkz. Schiller, *Aesthetic Education* (Almanca, 1795).

jilerini serbest bırakmıştır. Bunun postmodern edebiyat kuramı olarak adlandırılan alanın reddetmesi gereken bir sonucu, paradoksal bir biçimde "kuram"ın, edebiyat sorusunun anlaşılmasına yapabileceği herhangi bir katkı olmadığıdır. Önümüzdeki bölümde göreceğimiz gibi, bu sonuç Nietzsche ve Heidegger'in belirli bir okuması yoluyla oldukça kuvvetli bir biçimde pekiştirilmiştir. Gelgelelim estetik yargıyı üstün öneme yükseltmenin bir diğer etkisi, felsefi kavramı (ya da kuramsal akıl kavramını) estetik oyun (özgür oyun) açısından yeniden canlandırmak olmalıdır. Bu etki de belki daha doğrudan Deleuze ve Guattari'nin yapıtlarında, özellikle de kavram yaratma diye adlandırılabilecek şey biçiminde gözlemlenebilir olsa da, belirli bir Nietzsche ve Heidegger okumasıyla bağlantılandırılır. Bu meseleyi bir sonraki bölümde tartışacağım.

X
Kavram yaratma

Mille Plateaux'da [Bin Yayla] Deleuze ve Guattari, "ağaçlardan usandık" diye iç geçirirler. "Ağaçlara, köklere ve kökçüklere inanmayı bırakmalıyız. Onlar bize çok çektirdi."[1] Bir kereste tüccarı ağzı değil de, düşünme üzerine yeniden düşünme girişiminin (hem çılgınca kutlanmış hem de acımasızca karşı çıkılmış bir denemenin) bir parçasıdır bu. Ya da Brian Massumi'nin "Çevirmenin Önsözü"nde söylediği gibi *Mille Plateaux*, "açık ve engebesiz bir düşünce uzamı inşa etme çabası"dır.[2] Deleuze ve Guattari'ye göre, Platon'dan bu yana insan düşüncesi, "ağaççıl model" (bilgi ağacı) diye adlandırdıkları modelin egemenliği altındadır ve bu modeli

1. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus* [*Bin Yayla*], s. 15.
2. Massumi, "Çevirmenin Önsözü", s. xiii.

devirmenin zamanı gelmiştir. Onlara göre "Düşünce, ağaççıl değildir, köksaptır." Bu terimin ne anlama geldiğini az sonra açıklayacağım. "Pek çok insanın kafasında büyüyen bir ağaç var, ancak beynin kendisi bir ağaçtan ziyade bir çimenliktir,"[3] diye yazarlar.

1972'de yayımlanan *Anti-Oidipus* adlı bir başka kitapla başlayan "kapitalizm ve şizofreni" projesinin bir parçası olan bu kocaman kitabın bu ufacık parçasından, Deleuze ve Guattari'nin çalışmalarını çevreleyen büyük cazibe ve kocaman hüsrana dair bir fikir edinilebilir. Onlar pop yıldızı olsalardı, haklarında basında çıkan bildiriler, söze hep "Onları ya sevin ya da onlardan nefret edin..." biçiminde başlarlardı. Gerçekten de, en azından Deleuze'ün durumunda, 1995 yılında, (intihar sonucu) ölümünü takiben anısına piyasaya sürülen iki toplama rave müziği CD'sinden de tahmin edileceği gibi, akademik itibarının pop şöhreti tarafından geçildiği söylenebilir. Bu toplama CD'lerden biri olan *In Memoriam Gilles Deleuze* [Gilles Deleuze'ün Anısına] adlı iki CD'li albüm, adını *Mille Plateaux*'dan alan (Mille Plateau etiketli) bağımsız bir Alman şirketi tarafından basılmıştı. Bir diğer toplama albümü ise bir Belçika firması etiketiyle piyasaya sürüldü ve adı *Folds and Rhizomes for Gilles Deleuze* [Gilles Deleuze için Çokkatlar ve Köksaplar] olan bu albüm, başlığında Deleuze'nin tipik egzotik ya da tuhaf terimlerinden ikisine saygısını ifade ediyordu. Deleuze, müzik endüstrisinin dikkatini çeken ilk günümüz Fransız felsefecisi değil (örneğin Deconstruction adında bir İngiliz dans müziği şirketi var ve Britanyalı "post-pop" grubu Scritti Politti,[4] 1980'lerin başında, "Jacques Derrida" adlı bir şarkı yaptı); ancak Deleuze'nin felsefesi muhtemelen müzik olarak yeniden çalışılmaya (ya da *Mille Plateaux*'dan bir terim kullanarak "yeniden yer yurt edinme"ye) en açık olan felsefelerdendir. Massumi'nin yazdığı gibi: "Gerçekten de Deleuze ve Guattari, müziği felsefenin inceltilmiş bir biçimi diye nitelemektense, felsefeyi içerikli müzik diye adlandırmaya daha meyilli olurlardı muhtemelen."[5]

3. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus*, s. 15.
4. Adları bile (ki İtalyanca "politik yazılar" anlamına gelir) Derrida'ya selam eder.
5. Massumi, "Çevirmenin Önsözü", s. xiii.

Bu nedenle Massumi, *Mille Plateaux*'yu okumak yerine "çaldığını" düşünmeyi tercih ediyor. "Bir plak aldığınızda [compact disk devriminden kısa bir süre önce yazıyor] içinde ismamadığınız parçalarla karşılaşırsınız. Onları atlarsınız. Bir plağa, sizi, almak ya da almamak arasında bırakan kapalı bir kitap gibi yaklaşmazsınız. Plaktaki diğer parçaları üst üste dinleyebilirsiniz. Sizi izlerler. Günlük işlerinizi yaparken alçak sesle onları mırıldanırken yakalarsınız kendinizi."[6] Bu da o zaman Deleuze ve Guattari'ye giriş için kullanılacak (karşı-ağaççıl) modeldir. Ancak sorun, modelin "karşıtlığı"nın, karşı koyduğu şeyin toptan reddine dayanmasındadır: Kısacası Harold Bloom'dan daha az olmasa da Massumi de "okuma"nın ne olduğunu biliyor; ancak Bloom'un tersine, Massumi için okumak bizi daha önceden belirlenmiş bir olaylar zincirine sürükleyen talepsiz, serinkanlı, kişisel olmayan bir etkinliktir. Diğer taraftan, plak ya da CD çalmaya arzu ve zevkle dürtüleniriz; şarkıları çalacağımız sırayı seçerken herhangi bir belirleyici ilkeyi izlememiz gerekmez.[7] Bu artık kural koyucu olmayan arzu ve heterojenliğin olumlu gücünün az çok kural koyucu postmodern bir ifadesi olarak kabul edilmelidir. Böylece Massumi'nin adlandırdığı biçimiyle "çalmak." Lyotard'ın "hissetmek" (bkz. 9. Bölüm) diye adlandırdığı şeyi içermektedir ve biz sevdiğimiz ezgileri mırıldanırken "çalmak" beklenmedik bir şekilde hayatımızın en dünyevi alanlarına kadar taşınır: Biz her zaman çalıyoruz ([play] sözcüğünün iki anlamıyla, yani müzik "çalmak" ve müzikle "oynamak," onunla şenlenmek), çünkü (elbette Lyotard'ın açıklamasına göre, sözcükler için kaybedilmiş olsak da) hiçbir zaman duygular için kaybedilmiş değiliz. Ancak okumak, "günlük işlerimiz"den tamamen ayrılmıştır; yalnızca sıkı koşullar altında ve bize isteyeceğimiz sayfalara ileri geri bakmak yerine bir sonraki sayfayı çevirmekten başka seçim hakkı bırakmayan sert kurallara bağlı olarak gerçekleşir. Öyleyse

6. a.g.y., s. xiii-xiv.
7. Böyle bir kapasite, son derece minimal olsa ve tüketicilerin ortak kültürün metinsel ürünleriyle alışverişlerinde "özgürleştirildiğini" ya da doğal olarak "yaratıcı" ya da "ihlal edici" olduklarını düşünmek için büyük bir neden oluşturmasa da; CD-çalarlardaki sırasız çalma özelliği, müziksel metinlerin "yeniden düzenlenme" kapasitesini arttırır.

okumak iki anlamda da çalmayı [play] engeller.

Buradaki sorun, Harold Bloom gibi aslında kanonik olan bir okurun, Massumi'nin Deleuze ve Guattari'nin istediğini düşündüğü şeyi zaten yapıyor olmasındadır. *Western Canon*'un yazarının her zaman okuduğundan ve bunu Massumi'nin "oynamak"la kastettiği anlamda yaptığından hiçbir kuşku yok. Günlük işleri esnasında, Bloom'un örneğin sıklıkla Shakespeare'i alıntılama vesilesi bulamadığından ya da kanondan bazı en sevdiği yazıların sıklıkla ona hatırlatılmadığından kimse şüphe duyamaz. Üstelik Bloom'un kanonu, büyük çapta eklektik ve karmaşık, tarihsel olarak ciddi bir geçmişe sahip, kültürel anlamda büyük bir çeşitlilik gösteren uzanımlarıyla sürprizlerle dolu büyük bir metinler şebekesidir. O zaman kural koyucu olmayan okuma "sevgisi" görüşü temelinde, bu metinler içinde ve arasındaki bağlantıları görmek için bu anlamda metinlerle "oynadığı" da söylenebilir. Kısacası Bloom'un kanonu – yani "Batı" Kanonu – köksapsaldır.

Köksap [rhizome] her yönde büyüyen, kök sistemini de içinde barındıran (sarmaşık ya da çimen gibi) her tür bitkidir. Bir ağacın (yapraklar, dallar, gövde, kökler gibi) değişik parçalarını saptamak mümkündür, ama bir köksapta durum böyle değildir: Prensipte tek bir çim tohumu, gezegenin tüm kara kütlesini kaplayacak biçimde köksapsal olarak gelişebilir, ancak bir ağaç elbette her zaman bulunduğu yerde kökleşir. "Bir köksapta; bir yapıda, bir ağaç ya da kökte bulunan türden noktalar ya da pozisyonlar yoktur. Onda yalnızca hatlar bulunur."[8] Dolayısıyla Deleuze ve Guattari için köksap "merkezsizleşmiş sistemler" diye adlandırdığımız şeylerin bir betisi olur; bu da postmodern "yapısız" yapı nosyonunun (bkz. 5. Bölüm) bir diğer örneği olarak görünebilir. O zaman ağaçlar yapılaşmış ve hiyerarşiktir; köksap ise hiyerarşik değildir, yapısız, açık, gezgindir ve yalnızca "birçok giriş ve çıkış yolu ve kendi kaçış hatlarından" oluşur.[9] Böyle kaçış hatları, (sabit kök noktalarına karşıt olarak) Platon'dan beri Batı düşüncesine egemen olan "ağaç mantığına" karşıt merkezsiz ya da "göçebe" düşünceye özgüdür. Göçe-

8. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus*, s. 8.
9. a.g.y., s. 21.

be düşünce ya da "göçebelilik," kendini kuramsal aklın acımasız eleştirilerinden kökleyip kurtarır, yalnızca itki ve arzunun belirlenimci olmayan buyruklarını takip eder. Ancak Edith Wsychogrod'un keskin zekâsıyla işaret ettiği gibi, Deleuze ve Guattari'ye göre arzu, hiçbir biçimde öznenin bilinçdışı ya da gizli dürtüleriyle bağlantılandırılan romantik ya da psikanalitik bir kavram değildir. Onlara göre arzu, "Hidroelektrik ya da nükleer enerji gibi bir ekonomik kaynağa dönüştürülmüştür ve onun modus operandi'si [işleyiş biçimi-ç.n.] dolaşımını kontrol edebilecek güce sahip olanlar tarafından belirlenir."[10] Bu nedenle, Deleuze ve Guattari'nin "serbest oyun"un "her şey mübah" anlamına gelmesine izin verip, eleştirel düşüncenin (ağaç mantığının) yerini bütünüyle alışılmış anlamıyla bir tür arzu mutlağına terk etmesini istediklerini düşünmek yanlış olacaktır. Gerçekten de Deleuze ve Guattari göçebe ya da "çoklu" düşünce toplamalarını [assemblage], yanlışlıkla bir öznenin yalnızca yaratıcı esrimesinin sonucu olan şeylerle karıştırmamak konusunda uyarıda bulunurlar:

> Çokluluğa erişmek için onu etkili biçimde kuracak bir yönteme sahip olmak gerekir; hiçbir tipografik beceriklilik, söz cambazlığı, hiçbir kelime harmanı ya da yaratımı, hiçbir sözdizimsel yüreklilik onun yerini tutamaz. Aslında bunlar, olmadıklarından daha sıklıkla, bir imge-kitabı için değişik bir boyutta tutulan bir bütünü saçmak ya da yaymak için kullanılan mimetik yöntemlerdir. Teknonarsizm. Tipografik, sözcüksel ya da sözdizimsel yaratımlar, ancak artık gizli bir bütünün ifade biçemi olmadıklarında ve kendileri, söz konusu çokluğun boyutları olduklarında gereklidirler [...].[11]

Bu uyarı, taraftarları tarafından her zaman dikkate alınmasa da, burada Deleuze ve Guattari'nin düşünce ve yazılarında muhtemelen çalışmalarının hayran ve eleştirmenlerinin sıklıkla sandıkları kadar "sanrılı" olmadıklarını gösterme vazifesi görür. Yukarıdaki önemli ifade, (elbette bu yöntemi neyin tanımlayacağı sorusuna cevap verilmemekle birlikte) "bir yönteme sahip olmak gerek[tiği]"dir; bu

10. Wyschogrod, *Saints and Postmodernism*, s. 192.
11. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus*, s. 22.

yüzden bilinçli bir biçimde "sınır ihlal edici" ya da "deneysel" bir üslupta yazmak yeterli değildir, çünkü belli bir yaratıcı sınır ihlali ve deneysellik nosyonunun kendisi, "Batı gerçekliğine ve Batı düşüncesinin tümüne ağacın hükmettiği" olgusunun bir ürünüdür.[12] Kısacası, sözcüksel yaratıcılık, herhangi bir ağaççıl sistemin temel unsurudur ve bu bakımdan da Ihab Hassan'ın 5. Bölümde değinilen *Paracriticisms* adlı kitabı gibi bir metin, köksapsal olmaktan çok mimetik (ve köktenci olmaktan çok, kökçül) olabilir. Deleuze ve Guattari kesinlikle yaratıcılıktan yanadırlar; ancak yukarıdaki paragrafta da kolayca görüldüğü üzere onların istediği yaratma türleri sözcüklere dayalı ya da "edebi" türden değildir. Birazdan göreceğimiz gibi, bunun yerine Deleuze ve Guattari *kavramlar* düzeyinde köktenci bir yaratıcılığı desteklemektedirler. Bu bakımdan göçebebilim, edebi değil felsefi bir uygulamadır; derdi yeni metaforlar yaratmak yerine, kavramlar üzerine yeniden düşünmektir.

Bununla birlikte, madem ki felsefi kavramlar edebiyat içinde ve edebiyat *olarak*, örneğin özellikle de "kitap" kavramı biçiminde iş başındadırlar; öyleyse Deleuze ve Guattari'nin "felsefe"den kastettikleri, yalnızca "retoriğe" karşı "diyalektiğin" yanında olan değildir (bkz. 7. Bölüm). Öyleyse onlara göre, bu kavramın değişik biçemlerinin –kuramsal ve somut anlamda– oldukça değişik türden kitaplarla sonuçlandığını görmek mümkündür.[13] İlk olarak ortada sanatın işlevinin –kısaca "sanat doğayı taklit eder" diye özetleyebileceğimiz– dış gerçekliği yansıtmak ya da "imgelemek" olduğu sanısına dayanan (ve bu sanıdan köklenen) "kök-kitap" (ya da yukarıda da olduğu gibi bazen adlandırıldığı biçimiyle "imge-kitabı") vardır. "Bu, soylu, gösteren ve öznel organik bir içeri olarak klasik kitaptır"; ya da önceki bölümde sözü geçen McHoul'un terimini hatırlarsak kök-kitap, nesneleştirilmiş doğanın "göstergeolmayanını" yeterli kılmak iddiasındaki bir "gösterge" ya da yalnızca basit bir biçimde "dünya" olarak görülebilir. Burada Baudrillard'ın ilk düzey "yansıma" ve ikinci düzey "değiştiren ve gizleyen" göstergeleriyle bir bağlantı olduğunu görebiliriz (bkz. 3. Bö-

12. a.g.y., s. 18.
13. a.g.y., s. 5-7.

lüm). Gelgelelim. "modernliğimizin istekli bir biçimde bağlılık sergilediği" ikinci türden kitap, dünya parçalanmış, tutarsız ve kaotik göründüğünden gösterge-olmayanı bir sorun olarak görür. Yansıtılacak ya da taklit edilecek tutarlı bir gösterge-olmayanın yokluğunda *mimesis*, kökünden sökülür ve onun oynadığı rol, "kökçük-sistem ya da salkım kök" mecazı tarafından üstlenilir. Katı bir gösterge/gösterge-olmayan ayrımına dayanan kök-kitabın (dünya hakkındaki tüm bilginin kökü) bir köken noktası olarak işlevi, kökçüğü ya da salkım kitabı bir dizi göstergelerarası zincir ilişkiler mecazına dönüştürerek (belki Baudrillard'ın "basit bir gerçekliğin *namevcudiyeti*ni" gizleyen üçüncü düzey göstergesine tekabül ederek) çok daha az tutarlı bir gösterge-olmayan alanına yayılır. Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi, bu ikinci türün her bir metni, "bir metnin diğerinin üzerine katlanması" açısından görülmelidir.

5. Bölüm'deki tartışmayı hatırlarsak, klasik kök-kitap ve modern kökçük-metin arasındaki ayrım, bütünselleştirici roman ve metakurmacasal yazın arasındaki farklılığın bir değişkesi olarak görülebilir. O zaman bir anlamda bu tür bir ayrım, edebiyat eleştirisi tarafından zaten iyi bilinmektedir. Ancak Deleuze ve Guattari'nin anlatmak istediği, kökçük-metnin (ya da muhtemelen metakurmacanın) gösterge-olmayan dünyasıyla birebir ilişki içinde kaldığı, bu yüzden de ağaç mantığına karşıt olmadığı, ona ilave olduğudur. Gösterge-olmayanın parçalanmış bütünlüğünü yansıtarak kökçük-metin, yalnızca göstergenin daha üst mertebedeki bütünlüğünü tasdik eder. Bu tür bir ilişkinin örnekleri, James Joyce ve Friedrich Nietzsche'nin metinlerinde bulunabilir:

> Doğru bir biçimde "çoklu köklere" sahip olarak tarif edilen Joyce'un sözcükleri, sözcüğün, hatta dilin bütünlüğünü parçalar; bunu da yalnızca tümce, metin ya da bilginin döngüsel bütünlüğünü sunmak için yapar. Nietzsche'nin vecizeleri, bilginin doğrusal bütünlüğünü parçalar, bunu da yalnızca düşüncede bilinmeyen olarak yer alan bengi dönüşün döngüsel bütünlüğünü çağrıştırmak için yapar. Bu, salkım sistemin gerçekten ikicilikten, bir özne ve nesne, doğal bir gerçeklik ve tinsel bir gerçeklik arasındaki tümleyicilikten ayrılmadığını söylemektir: Bütünlük, nesnede sürekli olarak kösteklenip engellenirken, öznede

yeni bir tür bütünlük galip gelir. Dünya eksenini yitirdi; artık özne ikililik bile yaratamıyor, ancak her zaman nesnesine ilave olan bir boyutta, müphemlik ya da üstbelirlenim [overdetermination] daha yüksek bir bütünlüğüne razı oluyor. Dünya kaos oldu, ancak kitap hâlâ dünyanın bir imgesi olarak olduğu yerde duruyor [...].[14]

Joyce ve Nietzsche örnekleri, kökçük-metnin, 1960 ve 70'lerde kullanıldığı biçimiyle metakurmaca teriminin pek de dengi olmadığını göstermeye hizmet eder. Gelgelelim bir kavram olarak metakurmaca, örneğin Mesud Zavarzade'nin metnin dışarısındaki "bütün bir toplumsal korku, yabancılaşma ve paranoya" diye adlandırdığı şeyin metinsel yansımasına gönderme yapar (bkz. 5. Bölüm). Dolayısıyla metakurmacayla, "kaosa dönüşmüş" bir dünyanın "imgesi" olan kitap kavramını gösteren ve Deleuze ve Guattari'nin kökçük-metin diye adlandırdığı şey arasında kavramsal bir denklik vardır. Oysa savaş sonrası Amerika'sının "yeni" edebiyat dönemine gönderme yapan "metakurmaca" bir anlamda tarihsel bir terimken; kökçük-metin kavramı, gösterge/gösterge-olmayan ilişkilerinin belirli bir kipini anlatmakla (ya da icra etmekle) daha ilgilidir. Bütünselleştirici roman kavramından farklı olan kök-kitap kavramı için de geçerlidir bu; bütünselleştirici romansa bir gösterge/gösterge-olmayan ilişkileri düzenine gönderme yapmakla birlikte, bu düzeni dönemsel ya da tarihsel olarak damgalamak eğilimi gösterir.

Buradaki önemli nokta, Deleuze ve Guattari'nin bir edebi evreler ardıllığı yerine "kitap" kavramlarında kapsanan bir metin-dünya ilişkileri dizisini tarif etmeye çabalamalarıdır. Dolayısıyla bir dizi olarak bu kavramlar, tarihsel anlamda eşzamanlı olarak var olabilir (ya da olamazlar); öyleyse diyelim ki kök-kitabın artık yazılmadığını varsaymak için ortada hiçbir neden yoktur, kökçük-metin için de aynısı geçerlidir. Bu bakımdan da "kitabın" tarihleri yerine kavramlarıyla ilgilenmek Baudrillard'ın "göstergenin" belli düzeylerine gösterdiği ilgiye benzemektedir. Her iki durumda da olumlanan, türünün en "açık" ya da heterojen örneğidir: Bu, Baudrillard için *simulacrum* iken, Deleuze ve Guattari için elbette ki köksaptır:

14. a.g.y., s.6.

> Ağaç soydan gelmedir, oysa köksap birleşmedir, benzersiz bir birleşme. Ağaç, "olmak" fiilini empoze eder, oysa köksapın dokusu bağlaçtır, "ve...ve...ve." Bu bağlaç, "olmak" fiilini sarsıp kökünden sökmeye yetecek kadar büyük güç taşır. Nereye gidiyorsun? Nereden geliyorsun? Hangi yöne gidiyorsun? Bunlar bütünüyle yararsız sorulardır. Yeni bir hayata başlamak, sıfırdan yeniden başlamak, bir başlangıç ya da temel aramak –bunların hepsi yanlış bir yolculuk ve hareket düşüncesi içerir [...]. Oysa [...] Amerikan edebiyatı ve çoktan İngiliz edebiyatı da [...] şeyler arasında hareket etmeyi, bir VE mantığı kurmayı, varlıkbilimi [ontology] devirmeyi, temelleri yıkmayı, sonları ve başlangıçları hükümsüz kılmayı bilirler. İkisi de edimbilgisini [pragmatics] uygulamayı bilirler.[15]

New Yorklu çağdaş yazar Paul Auster'ın yapıtları, Deleuze ve Guattari'nin köksapsal kitap kavramını tanımlayan "bir VE mantığı" ile kastettikleri şeyin iyi bir örneği olabilir. Önümüzdeki bölümde Paul Auster'ın yazısını bu kavramın bakış açısından ele alacağım. Ancak öncelikle bu kavramın, romantik edebi mutlak kavramından kaynaklanan (dolayısıyla da postyapısalcılıktan ayrılan) postmodern edebiyat kuramının tipik bir özelliği olan belirli bir farklılık düzeniyle ne şekilde ilgili olduğu üzerinde kısaca duracağım.

Christopher Norris'e göre Deleuze ve Guattari, özellikle de *Mille Plateaux*'da "postmodernizmle ilgili hakikatin" tipik bir örneğini verirler. Norris'e göre bu kitap, "Batı entelektüel geleneğinin tüm kavramları ve kategorilerine karşı tartışmasız en uzun erimli postmodern saldırı" ve "her biçemiyle 'aydınlanma' aklına karşı açıktan açığa girişilen tartışmalı bir haçlı seferi"dir.[16] Bu yargı, Deleuze ve Guattari'nin yukarıdaki pasajda söyledikleri hesaba katılınca belki biraz sert kaçmaktadır: "Bir VE mantığı", "edimbilgisini uygulamayı" olası kılmak için onaylanmalıdır. Diğer bir deyişle, köksapsal ya da göçebe mantığa gösterdikleri ilgi, hakikate yönelik pek de öyle "her şey mübah" gibi bir yaklaşım uğruna değildir: İddia ettiklerine göre temelcilik karşıtı duruşlarını, "estetik" ya da "yaratıcı" hakikat olarak adlandırılabilecek şey adına değil de

15. a.g.y., s. 25.
16. Norris, *Truth About Postmodernism*, s. 231.

dilin olanak tanınmamış (ya da belki hiç düşünülmemiş) bir *edimbilgisi* adına takınmışlardır. *Mille Plateaux*'da "Edimbilgisi, dilin politikasıdır," diye yazarlar.[17] Onlara göre "Dil, dilbilimsel bir meseleden önce politik bir meseledir."[18] (burada 3. Bölümde geçen "doğru dilbilgisi" sorunu değinisini anımsayabiliriz); çünkü dilbilim, asimetrik olgu ve olayların toplumsal-tarihsel dünyasından ayrılmış kurallar ve önermelerin oluşturduğu kendi içinde bütünüyle simetrik bir sistem değildir hiç:

> *Eğer dilbilimsel olmayan etmenlerin dışsal edimbilgisi göz önüne alınacaksa, dilbilimin kendisinin kendi etmenlerini ilgilendiren içsel bir edimbilgisinden ayrılamaz olmasındandır bu.* Gösterileni ya da göndergeyi bile hesaba katmak yeterli değildir, çünkü anlamlandırma [signification] ve gönderme yapma [reference] nosyonlarının kendileri sözüm ona özerk ve sabit bir yapı ile bağlıdır. Hâlâ sesbilimsel ya da sözdizimsel bir makina tarafından önceden işlenmişlerse bir anlambilim kurgulamak ya da edimbilgisine belli bir geçerlilik tanımak da yararsızdır.[19]

Buradan Deleuze ve Guattari'nin göstergeler üzerindeki dilbilimsel vurgudan uzaklaşarak gösterge-olmayanın edimbilgisel bir incelemesine –ya da sanki kuramdan deneyselliğe– doğru ilerlemeye çalıştıkları çıkarılabilir. Elbette günümüzde "ampirizm" genel olarak beşeri bilim çalışmaları, ama özellikle de edebiyat çalışmaları açısından en modası geçmiş terimdir. Yine de *Mille Plateaux* bizi tam da ampirizm meselesine yöneltir.

Felsefede ampirizm, (örnek olarak John Locke, George Berkeley ve David Hume'la bağlantılandırılan) öznel duyu deneyiminin, bilginin tek temeli olduğu görüşüne gönderme yapar. Ancak Newtoncu fiziğin XVII. yüzyıldaki büyük başarısını izleyen bilim adamları, bilginin duyusal deneyimden bağımsız olduğuna ikna olmuşlardı, böylece de bilimde "ampirizm," gözlem ya da deney yoluyla kanıtlamanın bir türü anlamını taşımaya başladı. Ancak her iki durumda da deneysel, kuramsal yerine edimbilgisiyle ilgiliydi:

17. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus*, s. 82.
18. a.g.y., s. 139-40.
19. a.g.y., s. 91.

Sistematik sorgulama yerine uygulamalı deney tarafına aitti. Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle, köksapsaldı: Her zaman kuramın dışında olan ampirik olan, her kuramın gösterge-olmayanı idi.

Gelgelelim buradaki canalıcı nokta, Deleuze ve Guattari'nin kurama (ya da sisteme) karşı çıkışı, ampirik olanın elle tutulur maddiliğine karşın, kuramın soyut oluşundan değildi. Tersine kuramın "yeterince soyut olmayışı"ndandı.[20] Deleuze ve Guattari'nin görüşüne göre, kendisine içkin etmenlerle, dışındaki, dolayısıyla da "kuramsal olmayan" etmenler arasındaki ayrıma dayandığından her kuram "doğrusal"dı. Bundan dolayı, kuramsal soyutlama (genelleme), ampirik olumsallıktan (tekillik) ayrılmış görünür: bu görüşe göre de her kuram, ampirik ham madde üzerinde işleyen bir tür soyut makinedir. Ancak Deleuze ve Guattari, kuramsal/ampirik ayrışmasının oluşması için bir soyutlama düzeyinin bu ayrım öncülemesi gerektiğini iddia ederler. Bu durumda kuramsal soyutlama kendisini öncüleyen daha büyük soyutlamaya oranla yalnızca güçsüz bir soyutlama biçimidir. "Kendi bütünlüğünde toplamaya ilişkin olduğundan" bu daha büyük soyutlamayı Deleuze ve Guattari "gerçek bir soyut aygıt"[21] olarak adlandırırlar. Biraz sonra ele alacağım gibi "toplama"dan kastettikleriyse Nietzsche'nin "güç istenci" kavramına yakın bir şeydir. Dili bir soyutlama olarak alan örnekten hareketle yalnızca somut dilbilimsel olmayan etmenlere (toplumsal tarihin gösterge-olmayanları ve diğerlerine) karşı, soyut dilbilimsel etmenler (dilbilgisel, sözcüksel, sözdizimsel göstergeler ve birimler) üzerine düşünmenin yeterli olmadığını savunurlar, çünkü;

> pragmatik değerler ya da içseldeğişkenler, özellikle de dolaylı söylemle ilgili olarak göz önüne alınır alınmaz, insan oyuna "hipertümceler" katmaya başlamak ya da "soyut nesneler" (tinsel dönüşümler) kurgulamak zorunda kalır. Burada söz konusu olan süperdoğrusallık, yani etmenleri artık sabit doğrusal bir düzene sahip olmayan bir düzlemdir: Köksap modeli. Bu bakış açısından dil, toplumsal alan ve politik sorunların iç içe geçişi, soyut aygıtın en derin düzleminde gerçekleşir, yüzeyinde değil.[22]

20. a.g.y., s. 90.
21. a.g.y., s. 91.
22. a.g.y.

O zaman Deleuze ve Guattari, ampirizme yaklaşmak için çok daha fazla soyut düşünmek zorunda kalmışlardır. Burada onların ampirizmle, *etik* ile ilgilendikleri kadar ilgilenmedikleri söylenebilir. Bununla birlikte Foucault'un *Anti-Oidipus*'un Önsözü'nde belirttiği görüş bu yöndedir: "*Anti-Oidipus*'un (yazarları beni affetsin) bir etik kitabı olduğunu, Fransa'da uzun bir aradan sonra yazılan ilk etik kitabı olduğunu söyleyeceğim. (Belki de bu, başarısının belli bir 'okur kesimi'yle sınırlı kalmamasını açıklar, çünkü Ödipal karşıtı olmak bir yaşam biçimi, bir düşünme biçimi oldu.)" Bu düşünme-yaşama biçimi "insanın, devrimci bir militan olduğuna inandığında bile (hatta özellikle bu durumda) faşist olmaktan imtina etmesi" gibi bir ödev içerir.[23] Foucault, Deleuze ve Guattari'den özür dileyerek onların çalışmasını her tanımlama girişiminin her zaman onu yanlış anlama ve yanlış aksettirme olacağını teslim eder. Belki de Norris'in *Mille Plateaux*'nun akla karşı girişilmiş geniş çaplı bir saldırı olduğu biçimindeki iddiasını açıklar bu. Bununla birlikte, (diğer hayranlar için olmasa bile) en azından Foucault'ya göre Deleuze ve Guattari'nin "akıl içinde" çalışmayı reddetmesinin "faşist olmaktan imtina etmek" biçimindeki bir etik arzunun ifadesi olarak görülmesi gerekir. Kısacası akla karşı çıkmak faşizme karşı durmaktır.

Öyleyse Foucault'nun burada "etik"le kastettiği, aynı zamanda Norris'in "Batı entelektüel geleneğinin tüm kavramları ve kategorilerine karşı tartışmasız en uzun erimli postmodern saldırı" olarak tanımladığı şeydir. Böylece etiğin tarafında olmak felsefi geleneğin ya da genel olarak kuramsal akım kavramları ve kategorileri olarak adlandırılabilecek şeyin karşısında olmak olarak görünürdü. Bir kez daha söyleyelim: Onaylamak için reddetmeliyiz! Faşist olmaktan imtina etmek için (yani etik olmak için) bize öğretildiği gibi düşünmeyi bırakmalı ve – aynı romantik şairlerin (böyle bakarsak) şiir yazabilmek için şiiri yeniden kurgulamaları gerektiği gibi – yeni bir biçimde düşünmeyi öğrenmeliyiz. Elbette şiiri yeniden değişik

23. Foucault, "Önsöz", p. xiii. Birkaç yıl içinde Foucault'nun "etik" anlayışı oldukça köktenci bir biçimde değişecektir. Bkz. 9. Bölüm.

bir biçimde yazmak için romantiklerin yeni bir "şiir" *kavramı* yaratmaları gerekti: Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin edebi mutlak diye adlandırdığı kavram. Öyleyse Deleuze ve Guattari'ye göre Romantizmin büyük başarısının şiirlerinden çok kavramları olduğu söylenebilir; diğer bir deyişle edebi bir başarıdan ziyade felsefi bir başarıdır söz konusu olan.

Gene de Deleuze ve Guattari'nin felsefeyle kastettikleri şeyin "Batı entelektüel geleneğinin tüm kavramları ve kategorileri" olmadığını yinelemek gerekir. Aslında bu "Devlet felsefesi" olarak adlandırdıkları ve iyi eğitimli felsefeci ve iyi eğitimli yurttaş arasındaki, iktidar ve hükümetin çıkarları için işleyen belirli bir bağ ("doğrusal" bir bağlantı) olarak gördükleri şeye gönderme yapar. Bununla birlikte, Deleuze'ün kendisi de elbette Devlet felsefesi sistemi içinde eğitilmişti, ancak "büyük felsefecileri" pek de öğretmenlerinin isteyeceği biçimde *okumamıştı*: "O dönemde sinirime dokunan şey, felsefe tarihinin bir tür makat düzüşmesi ya da lekesiz gebelik [immaculate conception]* olarak tasarlanmasıydı. İkisi de aynı kapıya çıkar. Kendimi bir yazara arkadan yaklaşıyor ve ona gerçekten onun olan, ancak bununla beraber ucube görünüşlü bir çocuk veriyor gibi hayal ediyordum."[24] Bu sözün ışığında Deleuze'ün, aralarında Nietzsche'nin en büyük figür olarak belirdiği, gücü kınayıp hazzı onaylayan Devlet karşıtı felsefecilerin tarafında olması şaşırtıcı olmaz. Deleuze'ün Nietzsche'den onun güç istenci kavramını hiçbir güç, yasa, Tanrı ya da otoriteye boyun eğmeyen bir istenç (ya da istek) olarak alıp temellenen, açık bir onaylama felsefesi türettiği söylenebilir.[25] Onaylama ve istemenin gücü, (Deleuze ve Guattari'nin toplama ya da bir "arzu makinesi" diye adlandıracakları şey) Deleuze'ün Guattari'yle işbirliği de dahil tüm projesi için canalıcı bir önem taşır. Bu nokta, John D. Caputo'nun aşağıdaki özetinde görülebilir:

---

* Immauculate conception, Hıristiyanlık'ta Meryem'in İsa'ya gebe kalmasını açıklamak için kullanılan terimdir. (ç.n.)

24. Massumi, *User's Guide*, s. 2.

25. Bkz. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*; Nietzsche, *Will to Power*.

> Deleuze bir saf onaylama felsefesi, onaylamanın onaylaması, onaylamanın kendisinin saf ve su katılmamış onaylamasını savunur, bundan başka bir şeyi değil. Bu başka bir şeyle yüklenmemiş istek ve onaylama, yeni değerlerin özgür yaratımı ve icadı anlamına gelir. İstek ve özgür tinin özü, ölü ağırlıklar ve ağır yüklerden uzak durup ilerlemektir. Özgür tin bir yük hayvanı değildir, külfetli bir yükle karşılaşınca "evet, evet" diye anıran bir eşek değildir. Yük taşıma tininden sakının, bu tin yerçekiminin ruhudur ve ağır yükler altına girer. Var olmanın dayanılmaz ağırlığından sakının.
>
> Özgür tinin isteği, Var olmanın ağırlığından, kendine hizmet edip taşıyacak bir istekle ortaya çıkan bu varlıkbilimsel ağırlıktan başka hiçbir şey olmayan tüm "sorumluluklara" karşı koruma sağlar. Var olmanın ağırlığı, klasik metafiziğin yerçekimi merkezidir [...]. Böyle bir metafizikte, onaylama (ağır sorumlulukları) "kabullenme" anlamına gelir. Gerçek onaylama asla Var olmanın ya da kendisinden başka bir şeyin bir "işlevi" olamaz. Böyle olsaydı, bu isteği, yalnızca partinin, kilisenin ya da devletin değil ama Var olmanın ya da hakikatin, isteği etkileyen herhangi bir şeyin, isteği bağlayacak, düğümleyecek her şeyin bir "memuru"na indirgerdi.[26]

Burada dikkat edilecek iki nokta var: İlki onaylamanın (ya da onaylama ve istemenin) "özgür yaratım" ve "icadı" içermesi, ikincisi de hem kurumsal hem de metafizik çıkarlardan bağımsız olması. İlk olarak ikinci noktayı ele alırsak: Deleuze'e göre de Deleuze ve Guattari'ye göre de, onaylama ve isteme, özünde *sorumsuzdur*; Foucault işte bunu "etik" diye adlandırır. Ancak Foucault, etik onayını arzu makinesi kavramını içerecek biçimde genişletirken yalnızca genel olarak kurumları ve metafiziği kınamadığını ama özellikle Caputo'nun yukarıda "parti" diye bahsettiği şeyden duyduğu rahatsızlığı da kaydeder: Burada kastedilen, 1960'larda pek çok Fransız entelektüelin üye olduğu Fransız Komünist Partisi'dir. O dönemde (aslında 1920'lerden beri) Fransız siyaset düşünürlerinin amacı Freud ve Marx'ı sentezlemekti: Marksizmi, insan arzusunun kavranışına, Freudculuğu da ekonomik arzunun kavranışına açmak. Örneğin dönemin önde gelen Marksist düşünürlerinden Louis Althusser, "üstbelirlenim" terimini, özne konumlarının bir değil pek çok

26. Caputo, *Against Ethics*, s. 44-5.

belirleyici etmenin birlikte çalışmasının bir sonucu olduğu karmaşık durumları daha iyi açıklayabilmek için Freud'tan ödünç almıştı. Daha genel olarak Freud'un, Althusser'in Marksizmindeki etkisi, Althusser'in ideolojiyi apaçık baskı yerine incelikli aldatmayla çalışan bir güç olarak yeniden düşünmesinde ortaya çıkar. Buradaki ana terim, bireylerin ideoloji sistemi tarafından kendilerini özgür failler olarak görmelerine izin veren özne konumlarına çağrılması ya da bu konumlarda selamlanmasına gönderme yapan "çağrılma"dır [interpellation]. Ancak öznelerin failliği, aslında bütünüyle onları (ya da "bizi") "bağımsız" olarak selamlayan harici çıkarlar tarafından sınırları çizilip çevrelenmiştir. Diğer bir deyişle kapitalist "kandırmaca" bizi, mutlak seçme özgürlüğüne sahip olduğumuza inandırırken aslında (kültürel, politik ve benzerlerinin seçenekleri arasındaki) seçim düzenimizi sınırlar, bizi bu seçimlere mecbur eder.[27] Ancak Althusserci "ideoloji," Freud'un bilinçdışına ilişkin görüşlerinin oluşturduğu genel bir arka plandan ortaya çıkmakla birlikte daha doğrudan Lacan'ın "imgesel" kavramına bağlıdır. Aynı zamanda Althusser'in, Marx'ın bir tür "Freudlaştırılması" için çalıştığı, Lacan'ın da ters yönde Freud'un "Marksistleştirilmesi"ne bir geçit açmaya çalıştığı söylenebilir. 2. Bölüm'de gördüğümüz gibi Lacan'ın eseri, parçalanmış öznellik nosyonuna dayanır (öyle ki simgesel düzendeki konumlanışlarımız noksanlık tarafından oluşturulur, imgesele doğru bir geçidi hem bloke eder hem de açar); buysa kabaca Marx'ın anlam ve toplumsal biçemler arasındaki hayali ancak etkin ilişkiye ilişkin görüşleriyle tutarlıdır. Marx'ın sözü geçen konudaki görüşleri, ilk kez Almanca olarak 1867'de yayımlanan ve İngilizce tercümesi 1886'da basılan *Kapital*'in 1. Cildinden aşağıda alıntılanan bölümde görülebilir:

> Bir şeyin adı, o şeyin niteliklerinden ayrı bir şeydir. Adının Jacob olduğunu bilmekle o adam hakkında hiçbir şey bilmem. Paraya gelince aynı biçimde değer ilişkisinin tüm izleri, pound, dollar, frank, altın pa-

27. Bkz. özellikle Althusser, *For Marx* (1965) ve bu dönemde yazdığı önemli denemelerinin birkaçını kapsayan *Essays on Ideology*. Ayrıca bkz. Kaplan ve Sprinker (yay. haz.), *Althusserian Legacy*. Freud'un üstbelirlenim tartışması için bkz. Breur ve Freud, *Studies on Hysteria* (Almanca 1893-5).

ra [ducat] ve benzeri adların arkasında yok olur. Bu kabalcı göstergelere gizli bir anlam yüklemekten doğan karmaşa ise daha da büyüktür, çünkü bu para adları hem metaların değerlerini hem de paranın standardı olan metalin ağırlığının tam bölenli parçalarını ifade eder. Öte yandan metaların değişik gövdesel biçimlerinden ayırt edilebilmesi için değerin bu maddi ve anlamsız, ancak aynı zamanda yine de bütünüyle toplumsal biçemi üstlenmesi mutlak surette gereklidir.[28]

Gelgelelim Deleuze ve Guattari'ye göre Marksizmin Freudculuk yoluyla "yersiz yurtsuzlaştırılması," 1960'larda Fransa'nın tümünde bir tür etik-entelektüel hastalığa yol açtı; bu hastalık ancak bir "yeniden yurt edindirme" süreci ile sağaltılabilirdi. Oidipus kompleksi aracılığıyla Freud'un entelektüel yurdu büyük oranda aileye hasredilmişti; dolayısıyla Fransa'da bu dönemde psikanalizin Marksist düşünce üzerinde artan etkisi tüm toplumsal fenomenleri ailevi etkilere indirgeyerek Marksizmin daha geniş sosyo-politik mıntıkasının altını oyuyordu. Öyleyse Deleuze ve Guattari'nin görüşüne göre tarihin Freudcu Oidipalleştirilmesiyle Marksizmin tarihi politikleştirmesinin arası açıktı –kısacası psikanaliz sağlıksızdı. İhtiyaç duyulan şey, tek bir kuram ya da yöntem yahut da tek bir figür ya da taraf tarafından yurt edindirilemeyecek (ya da kolonileştirilemeyecek) kapital ve arzu akışlarının bir anlatısıydı. Kapital ve arzu her zaman akış halinde olduğundan ve bütünüyle farklı (mesela ekonomi ve cinsellik gibi) yurt ya da nüfuz alanlarına ait görülmemeleri gerektiğinden, burada ihtiyaç duyulan şey, sabit yurtların bir çözümlemesi yerine süregiden yeniden yurt edindirme ve yersiz yurtsuzlaştırmanın göçebe hareketleri ya da süreçlerinin bir tahliliydi.

Elbette böyle bir tahlilin bir tür disipliner sistem ya da bilgi-ağacı olarak köksalmasına asla izin verilemezdi. Bir göçebe gibi bu tahlilin de doğal yurdu (dolayısıyla da sosyoloji ya da siyaset bilimi vs. gibi bir disipliner temeli ya da merkezi) olamaz, bolluğunun kaynağı olarak tek bir kökü bulunamazdı; bir köksap gibi. Dolayısıyla da kökleri politika, tarih, edebiyat, felsefe ve başkaları gibi disiplinlere uzanırdı. Aynı biçimde düşünceyle ilgili olduğu derecede

28. Marx, *Capital*, s. 324.

arzuyu psikanalizin sınırları dışında yeniden düşünme çabası da bir felsefi gereklilik olarak anlaşılmalıdır. Bu, kapitalizm ve şizofreni projesinin "felsefi" olduğunu söylemek demektir. Ancak arzu gibi kavramların köklerini, geleneksel olarak konumlandıkları düşünülen çeşitli mıntıkalardan sökmekle ilgilendiğinden arzuyu yeniden düşünmek aynı zamanda düşünceyi de yeniden düşünmektir. Bu bakımdan Deleuze ve Guattari'nin felsefi projesi, tarih, politika, edebiyat ve popüler bilim gibi alanları da kaplamak için köksapsal bir biçimde yayılmasına izin verecek şekilde "felsefe"nin de "yeniden yurt edindirilmesi" olarak da görülmelidir. Öyleyse Deleuze ve Guattari'ye göre, felsefenin kökleri de köksapsaldır; düşüncenin sınırları ya da bilgilerin kapsamıyla ilgili sorularla ilgileri olduğu söylenebilirse de böyle sorular şairler, ressamlar, film yönetmenleri ve "yeni" (estetik-felsefi) yurtlara girmeye cesaret eden diğerleri tarafından da sorulmaktadır. Öyleyse Deleuze ve Guattari'nin yaptığı arzunun felsefi tahlili aynı zamanda da politik, edebi, sosyolojik, vesaire bir tahlildir.

Bu bakımdan ilgisi, kapsamlı bir betimleme sistemine dayanmadan bir "nesne"yi (arzunun gücü ya da arzu akışlarını) betimleme isteğinde yattığından bu tahlil, bir tür edimbilgisidir. Burada Kant'ın reflektif yargısının ve özellikle de Lyotard'ın Kant okumasının (bkz. 9. Bölüm) yanı sıra Lévi-Strauss'un 5. Bölüm'de değindiğimiz brikolaj kavramına da bir benzerlik göze çarpar. En temel düzeyde bu benzerlik, üretim ve ürün arasındaki ilgisizlikle ilgilidir. Örneğin bir sanat nesnesini açıklamak için bir kural üretirken insan aynı zamanda o nesneyi de sanat olarak üretmektedir ve "elde bulunanlardan" mitolojik toplamalar üretirken toplanan ürün (mit), toplama üretiminden (brikolaj) ayrılmaz. Öyleyse Deleuze ve Guattari'ye göre brikolaj, ailevi etkilere aşırı bağlılığıyla, ilgilendiği arzuları tarif etmeye başlamak için bile çok sınırlı olan psikanalizde bulunabilecek kavramlardan çok daha yararlı bir ("yöntem" ya da) kavram-uygulamadır. Dolayısıyla (tam da psikanalize karşı koyması temelinde) "brikolaj" lehinde bir yeğlemenin neredeyse *Anti-Oidipus*'un en başında bildirilmesi hiç de sürpriz değildir:

> Claude Lévi-Strauss *brikolajı* tanımlarken, bunu, biribiriyle yakından ilintili bir tipik özellikler kümesine dayanarak yapar: Oldukça kapsamlı ancak karmakarışık –çoklu, aynı zamanda sınırlı– bir malzeme stoku ya da pratik kurallara sahip olma; parçaları sürekli olarak yeni ve farklı biçem ya da kurgulamalarda yeniden düzenleme yeteneği, sonuç olarak üretme eylemi; ürün, kullanılan araçlar kümesi ve elde edilen tüm sonuca karşı bir ilgisizlik. Elinden her iş gelen işçinin bir şeyi elektrik prizine taktığında ya da bir su akışını tersine çevirdiğinde deneyimlediği tatmin, "evcilik oynamak" zevkiyle ya da bir tabuyu kırmanın hazzıyla açıklanamaz. Üretimi sürekli üretmenin, ürüne üretmeyi aşılamanın kuralı arzulayan-makinelerin ya da birincil üretimin tipik bir özelliğidir: Üretimin üretimi.[29]

"Onayın onayı" gibi "üretimin üretimi" de Nietzscheci güç istencinin bir biçemidir. Belki de Nietzsche'nin neşeli canlılık onayının XIX. yüzyılın tensel hazlarla pek ilgilenmeyen, yaşamı reddeden katı ahlâkçılığına bir tepki olarak görülebileceği gibi, Deleuze ve Guattari'nin neşeli üretim onayı da kültürel ve politik yurttaşların dönemin kültürel ve politik üretim araçlarına yönelik üstbelirlenmiş bir erişim yoksunluğuna dair belirli bir Marksist kötümserliğe karşı maksatlı bir karşı hamle olarak değerlendirilebilir. Eğer güç, üreticilerin elindeyse bu gücü yeniden dağıtmanın bir yolu, yalnızca "üretim" *kavramını* Lévi-Strauss'un "brikolajı" vasıtasıyla yeniden düşünmek olabilir. Bu yolla da psikanalistlerin endüstriyel kapitalistlerden daha az olmamak kaydıyla belirli üretim araçlarını ellerinde tuttukları görülebilir: Olduğu biçimiyle psişik bozuklukların ve psikanalitik öznelerin üretimi ya da metalaştırılması. Aynen kapitalist üretim bandının her zaman herkesin eksiksiz tatmin edilişini vaat etmesi gerektiği, ama asla vaatlerini yerine getirmemesi gibi, psikanalitik üretim bandı da Oidipus kompleksi için asla bir "çare" bulmayı kaldıramaz; tam tersine bilinçdışının kurban gitmesi gereken yeni kaygı çeşitleri üretmeyi her zaman sürdürmesi gerekir.

Hem psikanaliz hem kapitalizm kaygı üretimine bulaşmış olduğundan (bunlardan ikincisi için bu üretim, tüketicilerin arzularını

29. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*, s. 7.

hoşnut etmede her zaman bir başka "daha iyi" meta vaadiyle oluşan maksatlı "başarısızlık"ta ortaya çıkar). Deleuze ve Guattari'ye göre kaygı üretimi olarak adlandırılabilecek bir ürün olan psikanalitik ve kapitalist "ürünü" rahatsız eden figür, şizofren figürüdür. "Şizofren, evrensel üreticidir," çünkü şizofrenler kendi kurdukları dünyada yaşarlar.[30] Bu yolla şizofrenler, kendi kavramlarını üretirler; böylece bir anlamda şizofreni, onayın onayının ya da üretimin üretiminin temel modeli olarak görülebilir. Dolayısıyla şizofreniğin onaylama ve istemesi, arzunun özgür dışavurumunda elde olan şeylerle yapılan bir tür brikolajdır. Ancak "uygunsuz" hareket etme, "usule aykırı" davranma arzusunu bastıran yalnızca psikanaliz ve kapitalizmin oidipalleşmiş öznesi iken, şizofren, tahsis etme (yeniden yurt edinme ve yersiz yurtsuzlaştırma) dışında uygunluk hakkında hiçbir şey bilmez. Kısacası şizofren, kaygı hakkında hiçbir şey bilmez, yalnızca onaylamayı bilir. Böylece şizofren, kamusal alanda osurur, ana yemekten önce tatlı yer, dilbilgisine uygunsuz konuşur ve yazar; ve tüm bu süreçte "VE mantığı"na göre yeni kavramlar üretir. Deleuze ve Guattari'ye göre, şizofreni, ya o-ya bu ikili mantığına döndürerek bütünlüğünü yeniden sağlamaya çabalamak ancak onaylama ve istemeye karşı faşist bir direniştir: "Şizofrenin *Ben* sözcüğünü söylemekten aciz olduğunu ve bizim ona, bu içi boşaltılmış sözcüğü telaffuz etme yeteneğini yeniden vermemiz gerektiğini savunanlar vardır ortada. Tüm bunları şizofren, 'Beni yine beceriyorlar,' diyerek özetler."[31]

O zaman çokkatlılığın [multiplicity] şizofrenik üretiminde, Deleuze ve Guattari'nin "çoklu" diye adlandırdığı şeyi daha önce "etkili biçimde kurguladığı"ndan söz edilen "yöntem" mecazıyla karşılaşırız. Bu yönteme verdikleri ad "şizoanaliz"dir. Buradaki vurgu, yalnızca yeni kelimeler bulma ve kullanma âdeti ya da sözlüksel yaratıcılığa indirgenemeyecek akıllılık yerine bir benzerlik ya da kimlik yapısına indirgenemeyecek olan egosuz üretimedir. Deleuze ve Guattari bunu, "oluş" terimiyle karşılar. Onlara göre, varlık ve yokluk arasındaki karşıtlığı reddettiğinden ve bir evrim gibi düşü-

30. a.g.y.
31. a.g.y., s. 23.

nülemeyeceğinden "oluş," antifaşisttir (ve antiağaç biçimlidir). Gerçekten de "hiçbir biçimde gerilemeyle karıştırılmaması koşuluyla" aslında *kendi içine dönme* [involution] terimini tercih ederler. Oluş kendi içine dönüşseldir; kendi içine dönme yaratıcıdır.[32] Oluşun yaratıcı gücü ("içkinlik" ya da "kompozisyon" düzlemi diye de adlandırılan) "tutarlılık düzlemi"nde, çok çeşitli farklılığın gevşek bir biçimde bir arada tutulduğu köktenci heterojenlik boyutunda sahnelenir. Şizofrenlerin ağaç biçimli mantık ve Devlet felsefesinin "tüm kodlarını karıştırma"larını sağlayan bir alet edavat çantasına sahip oldukları düşünülebilir; işte bu düzlemi de bir tür alet edevat çantası olarak düşünebiliriz.[33] Ronald Boyne'un öne sürdüğü gibi, bu çantada "sözcüklerin, bitkilerin, fikirlerin, minerallerin, rüyaların ve hayvanların eşit ve kaygısız akışlarını, gücün parçacıkları ve dizilmelerinin değişen kurgulamalarını" bulabiliriz; öyle ki tutarlılık ya da içkinlik düzleminde "organik olmayan bir hayat, soyutun hayatı, tüm deneylerin, yaratışın ve oluşun değişimlerine içkin, fiili hatları ortaya çıkar."[34]

Bu yaşam gücüyle en çok temas içinde olanlar, her ikisi de psikanaliz tarafından şüpheyle karşılanan şizofrenler ve felsefecilerdir:

> Kendimizi aldatmamalıyız: Freud şizofrenleri sevmezdi. Onların oidipalleşmeye direnişlerini sevmez, onlara az çok hayvan muamelesi yapardı. Sözcükleri şeylerle karıştırıyorlar derdi. Onlar kayıtsız, narsist, gerçeklikten kopuk, nakletme yeteneğinden yoksundur; onlar, felsefecilere benzer. "Arzulanmayacak bir benzerlik."[35]

O zaman Deleuze ve Guattari'ye göre şizofreni zaten bir tür felsefe, felsefe de bir tür şizofrenidir. Bunda şizofreninin, edebiyat ve özellikle de romantik edebi mutlak kavramıyla bağlantılandırılan belirli bir (dil, değerler, fikirler ve diğerlerini) kod çözme ve kodlama istenciyle nitelendiği derecede, bu iki düşünür felsefeyle edebiyatı bir tutmaya yaklaşırlar. Yazar ve şizofren, tutarlılık düzle-

32. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus*, s. 238.
33. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*, s. 15.
34. Boyne, *Deleuze ve Guattari*, s. 149.
35. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*, s. 23.

mindeki yoldaş göçebelerdir; bu göçebeler, göstergeler yerine herhangi bir göstergeler sistemi (ya da gösterge-olmayanlar sistemi) içinde ve arasındaki güç, akış ve yoğunluklar tarafından akla getirilen ve her türlü sistem nosyonunu etkin bir biçimde (ya da belki de yalnızca ideal bir biçimde) karıştıran yol hatlarını takip etmekten mutludurlar. Buradaki anlam, "başlamak ve bitirmektense gelip gitmenin" önemini olumlayarak asla ("ortada" çalışmayı ve) eşikte oluşu bırakmamaktır.[36] Elbette (ağaç mantığı ya da belirlenimci akıl tarafından yönetilen) Devlet felsefesinin bakış açısından böyle bir "yöntem," felsefeden çok sezgiye yakındır veya en iyi ihtimalle felsefe karşıtı ya da felsefe dışı görünür. Gelgegelim yinelersek, Deleuze ve Guattari'nin (şizoanaliz ya da göçebelik şeklindeki) felsefe anlayışı, tam da Devlet felsefesinin dışarıda bıraktığı ya da marjinalleştirdiği şeyin olumlamasıdır. Öyleyse onlara göre sözgelimi Nietzsche, Hegel'den daha felsefidir.

Deleuze ve Guattari'nin anladığı biçimiyle Hegel'in problemi, felsefeyi bir *sistem* olarak tanımlamaktaki ısrarıdır. Hegel'in terimiyle spekülasyonun (ya da mutlak düşünmenin) amacı, ikililer arasındaki karşıtlıkları iptal etmeden bilgi ve bilme, özne ve nesne, soyut düşünce ve somut madde ya da içeriğin bütünselleştirici bir sentezine ulaşmaktır. O zaman Hegel için spekülasyonun çalışması sonucu sentezlenmesi gereken şeyin bir bölümü, tam da bu karşıtlığın kendisinin yapısıdır; böylece Hegelci bütünsellik, karşıtlarının hem özdeş oluşunu hem olmayışını içerir. Gelgelelim Hegel, Jena'daki çağdaşlarının romantik felsefesinde, yalnızca sistemik (ya da "bilimsel") spekülasyon yerine hayalgücünün olumsal eylemlerine ayrıcalık tanıyan bir tür öznelciliğe dayanan bir "mistik esrime" gördü.[37] Ancak elbette Deleuze ve Guattari için olumsallık tam da önemi olan tek şeydi; bu yüzden de felsefe bunu görmezden gelmeyle ya da gizli tutmayla başa çıkamazdı. Dolayısıyla Nietzsche'nin felsefesinin asistemik arzulayan-makinesini şizoanalizin izleyeceği çok daha üretken (ya da üreten) bir kaçış hattı olarak görürler.

36. Deleuze ve Guattari, *Thousand Plateaus*, s. 25.
37. Bkz. özellikle Hegel, *Phenomenology of Spirit* (Almanca 1807); ayrıca bkz. Gasché, *Tain of the Mirror*, s. 23-65.

Onların görüşüne göre, Nietzsche'de belki de en takdire değer yön, farklılığı yalnızca kendi hatırına olumlamasıdır. Caputo'nun belirttiği gibi, Nietzsche'nin karşıtlık bakımından farklılığı bildirmesini önemli addettiği, ancak farklılığı bir bütünsellik üretimindeki bir safha olarak görmekle hata yaptığını düşündüğü Hegel'e zıt bir durumdur bu:

> Nietzsche, bir tür tersine çevrilmiş Hegelcilik, sapkın bir bütünselleştirme, hayatın *bütününün* bir onayını savunur. Bu savunuda, akışın üretilen her şeyin sonsuz yıkımı olduğu, bütünün *telosu* olmadığı ve anlam taşımadığı ve bütün bütüne maksatsız [a-telic] bir oluş olduğu biçimindeki soğuk ve katı gerçek karşısında, konum ve karşı konumun, yaratış ve yıkımın, sevinç ve üzüntünün, haz ve acının olumlanması vardır. Nietzsche, belli bir bütünselleştirici düşünceye karşı çıkmaz; onun felsefesinde her şey iç içe geçmiştir, çemberdir ve her şey olumlanmak durumundadır; ancak onun bütünselliği olumsuz bir bütünselliktir, amacı ya da kökeni, üzerinde Tanrı'nın parmağı, birliği, tanrısal bir duyu merkezi ya da üzerinde kılavuz yıldızı olmayan bir bütünselliktir.[38]

Telosu reddi ve farklılığı olumlamasıyla Nietzsche, Deleuze ve Guattari'nin şizoanalizinin kendini sistematik felsefenin (ya da Devlet felsefesinin) sınırlamalarından "kurtarması" için bir alan açar. Tıpkı Nietzsche'nin güç istenci değişkesinin, kitle görüşünün ya da dayatılan kuralların egemenliğini yenmek için bir tür estetik mutlağı tek umut olarak onaylaması gibi (dolayısıyla Nietzsche'ye göre demokrasi bir tür faşist rejimdi), Deleuze ve Guattari'ye göre de göçebeliğin (ya da onlara göre felsefenin) tek hakiki biçemi, aslında sıklıkla edebiyat olarak anlaşılan şeye daha yakındır. Geleneksel olarak, edebiyatın çağrışımsal bir şekilde (bir "ve" mantığına göre) çalışmasına izin verilirken, felsefenin dikkatli ayırma ve ayırt etme ("ya bu-ya o" mantığı) yoluyla çalıştığı varsayılır. Edebiyat "yayılır," felsefe "eler." Bu elekten geçirmeyle felsefenin hakiki olanın sarsılmaz temelleri olarak sağlam zeminler saptaması amaçlanır; oysa edebiyatın saçılan (köksapsal) uzanışlarında, felsefi hakikate

38. Caputo, *Against Ethics*, s. 51.

ve elbette bilimsel hakikate de meydan okuyan çok daha başka olanaklı/olanaksız [(im)possible] dünyalar tasarımlamayı sürdürmesine izin verilir. Öte yandan edebiyatın tasarladığı olanaklı/olanaksız dünyaların, bilim ve felsefenin daha sonra yetişip yakaladığı şeyler olduğu da ortaya çıkar: Böylelikle örneğin romanın daha eski, bütünselleştirici olmayan biçiminin (bkz. 5. ve 6. Bölümler), felsefe ve bilim, XX. yüzyılın başında bu görüşe yaklaşmaya başlamadan çok evvel hakikatin "çatlaklı" ya da "bakış açısına dayanan" doğasını anlattığı söylenebilir.

Bu yüzden Deleuze ve Guattari felsefeyi şizoid, köksapsal ve göçebe olarak yeniden kavramlaştırmalarında (ya da belki yeniden onaylamalarında) düşünceyi estetikleştiren bir romantik geleneğe ait görünebilirler. Gelgelelim adını nadiren ansalar da: Deleuze ve Guattari'nin felsefeye yaklaşımlarında görülen daha yakın tarihli bir etki Martin Heidegger'in çalışmalarıdır. Brian Massumi de Deleuze ve Guattari'nin düşüncesine bir "rehber" olma iddiasındaki kitabında bu düşünüre pek değinmez.[39] Bununla birlikte Calvin O. Schrag'ın savunduğu gibi, Heidegger'in düşüncesinin önemli bir yönü, özellikle geleneksel estetiğin sanata yukarıdan bakma eğiliminde olduğu "soruşturma açısı"nın yeniden konumlandırılması bakımından "estetiğin değerdönüşümü"yle [transvaluation] ilgilenir. Buradaki temel metin, Almanca'da 1935-36 yılları arasında basılmış olan, Heidegger'in sanata dair farklı sorular sorduğu ya da sorulan sorulara dair sorular sorduğunun söylenebileceği "The Origin of the Work of Art" [Sanat Eserinin Kökeni] adlı makaledir. Geleneksel estetik yaklaşım, sanatı kendilerini "takdir edilme" "deneyimi"ne teslim eden nesneler olarak görür. Ancak Heidegger için sanat, "kendini işe koşan hakikattir."[40] Diğer bir deyişle, sanat basitçe bir hakikat kategorisi (duyusal deneyim) değildir; tersine hakikatin hakikatini "açığa çıkaran" ya da hakikati aydınlığa çıkarandır. Ancak bu, hakikatin ışığa kavuşturulması ya da açığa çıkarıl-

39. Massumi'nin, "Kapitalizm ve Şizofreni" projesinin bir açıklamasından çok bir taklidi olan *User's Guide* adlı eserine bakınız. Elbette bir anlamda Deleuze ve Guattari böyle bir taklidi (bir saçılma olarak) kendilerini "açıklama"nın tek yolu olarak gerekli görürler.

40. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, s. 39.

masının bir tanımlama düzenine ait olduğunu söylemek değildir. Bunun yerine hakikat öyledir ki, sanatta işe koşularak, sanat *olarak* işe koşulduğu da söylenebilir. Öyleyse sanatı sorgulayarak insan hakikati de sorgulamaya itilir: "Bazen sanat olarak meydana gelen hakikatin kendisi nedir?"[41] Şimdi o zaman sanatın hakikatin doğasına dair sorulara açıldığı derecede, bu *açılmanın* kendinin sanata (ve sanat olarak) "özsel" olduğu, böylelikle bu açıklığın hakikat için de özsel olması gerektiği söylenebilir. Schrag'ın söylediği gibi:

> Açıklık ya da açığa çıkarma olarak hakikat, ne sanat eserine iliştirilen bir özellik ne de ona eklemlenen ve onu takdir eden estetik bilincin bir katkısıdır. O, eserin kendisinde bulunur. Hakikatin oluşu, eser vasıtasıyla kendini açtığı "meydana gelme izni"dir. Sanat eseri kendi açılımını kendi sağlar.[42]

Heidegger'in "şiirsel düşünme" diye adlandırdığı şeyi düşüncenin en temel yönü, böylelikle bir anlamda da felsefenin özü saymaya sevk eden, hakikatin bu özsel açıklığıdır. Ancak böyle bir şiirsel düşünme aynı zamanda bir yaşam biçimi, bir "mevcudiyete getirme" yolu olarak da görülmelidir ki, yeryüzünde yerimiz, bu yalnızca "nesne" olmayan "şeyler" dünyasında olsun. Bir kez daha söylersek, sanatın açıklığı bize şunu gösterebilir: Sanat eseri hem bir "işlik-karakter" hem de "şeylik-karaktere" sahiptir. Kısacası, tüm sanat eserlerinin *iş yaptığı* söylenmelidir (bu işlik-karakteridir), ancak bu, sanat eserinin bir "şey" olmaktan çıktığı anlamına kesinlikle gelmez. İçinde şeyler (sanatın "hammaddeleri") bulunan bir dünya ve içinde sanat eserleri bulunan (ya da sanatın "çalıştığı") bir başka dünya olamaz. Dolayısıyla sanatın açıklığı bize sanatın hem "şeysel" hem de "işsel" olduğunu gösterir ya da hatırlatır. Ancak bunu görmek için şiirin açığa çıkarılacak şeyler hakkındaki yararcı ve nesnel olmayan hakikate izin verdiği anlamda şiirsel düşünmemiz gerekir. Böylesi bir açığa çıkarma, dilin hep birincil ödevi olmuştur; ancak bugün yalnızca şiirsel dil yoluyla bu ödev yerine ge-

41. a.g.y.
42. Schrag, "Transvaluation of Aesthetics", s. 116.
43. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, s. 73.

tirilmektedir. "Tek başına dil, ilk defa olan bir şey olarak ne olduğunu Açığa çıkarırken,"[43] bu özellik, ödevleri "nesneleştiren" şeyler temelinde bilgi "iletimi"ne dönüşen bilim ve felsefenin uzmanlaşmış dilleri tarafından unutuldu.

Burada Deleuze ve Guattari için Heidegger'in şiirsel düşünmesinin, onların düşüncenin şizoanaliz biçiminde estetikleştirilmesi yaklaşımının önemli bir unsuru olduğunu görebiliriz. Gerçekten de onların terimleriyle şiirsel düşünmenin, şeylerin kendi nesneleştirilmemiş atımları, yoğunlukları ve kurgulamalarında şeysi kalmayı sürdürdükleri içkinlik düzleminde ortaya çıktığı söylenebilirdi. Dahası şiirsel düşünerek, felsefenin sanatın işini yapar olarak kavranabileceği biçimde felsefi kavramların özsel açıklığını görmek mümkün olabilir. Deleuze ve Guattari'ye göre, "kavram aktüel olmadan gerçek, soyut olmadan idealdir."[44] Bu yolla sanat eserleri gibi felsefi kavramlar da nesneleştirilemez olanlardır; bunların, Deleuze ve Guattari'nin "oluş" ya da Heidegger'in açığa çıkarma ya da açıklık diye adlandırdığı kavramlar yoluyla anlaşılması gerekir. Onlara göre bir kavram, kendi içinde saf ve tek bir kendilik olmak yerine, birkaç unsurdan oluştuğundan (dolayısıyla da bir tür brikolaj ya da toplama olduğundan), Deleuze ve Guattari "kavram eş-oluşumludur [heterogenesis]," diye yazarlar.[45] Bu unsurlar arasında, "belki de Heidegger'in şiirin birincil ödevi olan açığa çıkarma nosyonuna yakın" olan "kavramsal olmayan anlayış" diye adlandırdıkları şey de sayılmalıdır. Tıpkı Heidegger için şiirin ya da şiirsel düşünmenin açığa çıkarmasının, belirli bir dil kullanımı ve düşünme biçimi olarak felsefenin "işlevselleştirmesi"nden önce gelişi gibi, bu kavramsal olmayan ya da "sezgisel" anlayış da "felsefe-öncesi"dir. Ancak Deleuze ve Guattari "felsefe-öncesi"yle, "daha önce var olan bir şey yerine, felsefe önceden bunu varsaysa bile, *felsefenin dışarısında var olmayan* bir şeyi" kastederler.[46] Bu bakımdan da açığa çıkarma, bir anlamda dil dışında var olmasa da "dil öncesi"dir. Ancak her nasılsa Deleuze ve Guattari için önemli nokta, felsefe için

44. Deleuze ve Guattari, *What is Philosophy?*, s. 22.
45. a.g.y., s. 20.
46. a.g.y., s. 41.

bütünüyle rasyonel olmayan, böylelikle de bir anlamda (onların görüşüne göre) felsefenin tek olanağı olmasına karşın bütünüyle felsefi olmayan düşünme biçimlerini saptamak (ya da diriltmek)tir. Bu düşünme biçimleri, "rüyalar, patolojik süreçler, batıni deneyimler, sarhoşluk ve aşırılıklar düzenine ait" "bir tür el yordamıyla ilerleyen deneyleme" içerir.[47] Bu yüzden de kişinin sarhoşluk ya da patolojiklik gibi en "felsefi olmayan" durumlardayken, (şiirsel düşünmek anlamında) en felsefi biçimde düşündüğü varsayılabilir. Zaten "felsefi-olmayan" durumların felsefenin *dışında* olduğu varsayılamaz.

Bu, şiirsel düşünmenin, kişinin şiirsel biçimde düşünürken (içki içerken, hayal kurarken, sanrı görürken-deneyimlerken) dorukta yaşıyor olma hissi taşıması anlamında, bir çeşit şiirsel yaşam olması fikridir. Elbette Romantizm döneminden beri, özellikle özyıkıcı ya da uçuruma yakın yaşadıkları düşünüldüğü zamanlarda, yazar ve sanatçıların hayatları eserlerinden ayrılamaz olarak değerlendirildi. Böylece deneysellik ya da bir sınırı zorlama arzusu bir yazma nedeninden ziyade kişinin yazısının gerekli bir unsuru olabildiği derecede, aşırı içki içen ya da uyuşturucu madde alan bir yazar, içki içtiği ya da uyuşturucu kullandığı *için* yazar sayılabilir. Günümüzde hayat-eser bağlantısı, pop yıldızları arasında belki daha belirgindir; zira bu kişiler için uyuşturucu kullanımı ve müzik yapmak arasındaki ayrım kasten bulanıktır. Durum buysa o zaman belki de popüler kültür Devlet felsefesinden daha felsefidir bugün. Daha felsefidir; çünkü arzu akışlarının yanı sıra sermaye akışlarıyla çok daha bağlantılı ve böylelikle de daha canlı, devingen ve vazgeçilebilirdir. Dolayısıyla bugün en iyi kavramların felsefecilerden ziyade film yönetmenleri, DJ'ler ve internet kullanıcıları tarafından yaratıldığı keşfedilebilir ve bu kavramların felsefi-olmadığı anlamına da gelmez bu. Gerçekten Romantizmden Nietzsche ve Heidegger'e uzanan seyir çizgisini takip edersek böyle kavramların mutlak anlamda daha "şiirsel" ya da "edebi" oldukları için daha felsefi olduğu söylenebilir. Bu kavramlar herhangi bir disipliner "sistem"e ait olmadıklarından hayata yanıt verme biçimi –şiirsel dü-

47. a.g.y.

şünme-yaşama biçimi– olarak, edebiyatın parçalı, bağlamsal, kural-üretici, *deneysel* özünü daha iyi olumlarlar. Öyleyse en köksapsal biçemdeki postmodern edebiyat kuramı şudur: "Sistemik olmayan" kavram üretimi. Gelgelelim şimdiye dek hep savunduğum gibi, bu üretim daha erken tarihli Romantizm adını hak eder. Philippe Lacoue-Labarthe'ın belirttiği gibi romantik sanatçı her zaman "kendi yaşamını bir sanat eserine [...] dönüştürme, şekillendirme, biçim verme ve hatta kurgulamayla"[48] meşgul olmuştur; bu biçimdeki romantik kurgulamanın Deleuze ve Guattari'nin şizofrenik arzulamasının önemli bir özelliği olduğu göz ardı edilmemelidir. Burada anlaşılması gereken nokta, Foucault'nun da düşünüyor göründüğü gibi, bu arzulayan-kurgulamanın bir etik addedilip addedilemeyeceğidir. Şizoanalizin bazı ilkelerini (ve Deleuze ve Guattari'ye yönelik belli bir eleştiriyi zaten önceleyen böyle ilkelerin olduğu ya da olabileceği gerçeğini) Paul Auster'in eserlerinin bazılarına uygulamayı deneyeceğim önümüzdeki bölümde. Bunu yapmaktaki amacım iki yönlüdür: İlki, edebiyat çalışmalarında şizoanaliz yöntemine dönmenin herhangi bir eleştirel avantajı olup olmadığını değerlendirmek; ikincisi de (eğer varsa) bu tür avantajların etik değerlendirmelerle ilişkili olarak nereye oturabileceğini anlamak.

48. Lacoue-Labarthe, *Subject of Philosophy*, s. 128.

XI
Etik değerlendirmeler

Önceki bölümden hareketle faşizmle etiğin karşıt olduğunu söyleyebiliriz. En azından Foucault'nun, Deleuze ve Guattari'nin kapitalizm ve şizofreni projesinin örgütleme ilkesi olarak gördüğü karşıtlıktı bu. Faşizm, toplumun resmi devlet politikalarından, günlük düşünce ve uygulamaların mikro düzlemlerine kadar her köşesine sızar ve bir ahlâki mutlaklar sistemine itaat talep eder, her defasında da istediği boyun eğmeyi sağlar. Faşizm, şüphe ve hayretin önünü keserek kendini tüm etik karar(sızlık)lara kapatır. Böyle bir okumada etik, ister Heideggerci anlamda olsun isterse Deleuze ve Guattari'nin oluş kavramı açısından bakılsın, açıklığın alanıdır.

Ancak etik açıklığı faşist mutlakçılıkla karşı karşıya getirme, içinde bir tehlike barındırır. Bu tehlike, etiği görecelikle karıştır-

makta yatar: Öyle ki "etik", "her şey mübah" anlamına gelmeye başlar. "Her şey mübah" gibi mutlak bir biçem, her ne olursa olsun hiçbir şeyin dışarıda bırakılmasına imkân vermez; böylece yargının tüm normatif eleştirel standart ve değerleri terk eden mutlak görececilik ilkesi, faşizme direnemez. Dolayısıyla 1921'de İtalyan faşist Benito Mussolini'nin ileri sürdüğü gibi faşizm bile görececilik hakkı isteyebilir:

> Bu geçtiğimiz yıllarda söylediğim ve yaptığım her şey sezgisel görecelikti. [...] Eğer görececilik, sabit kategoriler ve nesnel ve ölümsüz bir hakikatin taşıyıcısı olduklarını iddia eden insanları hor görme anlamına geliyorsa [...] o zaman Faşist tutum ve etkinliklerden daha göreceli hiçbir şey yoktur. [...] Modern görececi, tüm ideolojilerin eşit değerde ve önemsiz kurmacalar olduğu gerçeğinden herkesin kendisi için kendi ideolojisini yaratma ve sahip olduğu tüm enerjiyle bu ideolojiyi zorla kabul ettirmeyi denemeye hakkı olduğu sonucunu çıkarır.[1]

Kendisi için bir ideoloji yaratma hakkı, Nietzsche'nin güç istenciyle benzeş olarak görülebilir, böylece Mussolini düşüncesi de (Deleuze ve Guattari'den daha az olmayarak) "Nietzscheci" olarak addedilebilir. Böylece postmodern edebiyat kuramının soykütüğü Jena Romantiklerinden Nietzsche'ye, Freud'a ve Mussolini'ye uzanabilir! Bu durumda postmodern edebiyat kuramının özsel temelcilik karşıtlığı, Nietzsche'nin ana figür ya da anahtar dönüm noktasını oluşturduğu Romantizmden faşizme uzanan bir soya ait olurdu.

İnsanlar onu okumamaları konusunda genellikle bu temelde uyarılsalar da, Nietzsche'yi bir Nazi önceli olarak mahkûm etmek değil burada amacımız. Ancak Üçüncü Reich'ın Nietzsche'nin eserlerini ırksal güç ideolojisini destekleyen eserler arasında saymış olmasının Nietzsche'nin maksatlarının tam bir yanlış okuması ya da fikirlerinin sapkın bir yorumlamasının sonucu olduğu da zannedilmemelidir. Nazilerin Nietzsche okumasının bayağı ve aşırı basitleştirici olduğunu söylemek de pek öyle kolay değildir. ki Deleuze ve Derrida da bu noktaya değinmişlerdir. Derrida'ya daha sonra geleceğim. Ancak Deleuze'e göre, Nietzsche'nin veciz bir üslup-

1. Veatch, *Rational Man*, s. 41'de alıntılanmıştır.

la yazıp felsefe yapması (ve felsefe *olarak* yazması), metinlerinin dış güçler tarafından kendilerine mal edilmesine yol açmıştır: çünkü veciz bir üslup, yazar özneye en minimal anlamlarda bağlanır ve Nietzsche'nin iç dünyasının bir ifadesi olarak alınamaz; bu veciz üslup, sanki Nietzsche, felsefi kavramlar üzerine derin düşünme veya akılcı söylem yoluyla hakikatin açığa çıkacağına inanan bir geleneksel metafizikçiymiş gibi, üslubun dışındaki bazı nesnelerin özü ya da iç dünyası olarak da alınamaz. Öyleyse Deleuze'e göre tıpkı bugün pek çok feministin Nietzsche'yi kadın düşmanı olarak okurken yanılıyor olmaması gibi, Naziler de onu Üçüncü Reich'ın peygamberi olarak okurken "yanılmıyordu." Ancak her iki grubu da "haklı" çıkarmaz bu. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Deleuze'e göre, Nietzsche'nin etiko-metinsel göçebeliği, öyle köktenci bir biçimde yer değiştirir, öyle heterojendir ki sonuç olarak bu, Nietzsche'yi yanlış anlamayı imkânsız hale getirirdi. Böylece Nietzsche bizi mutlak ya da pozitivist hakikate ikna etmeyi becerdiğinden değil de, yazılarının hakikatin yalnızca metinlerle ilişkiler aracılığıyla hasıl olan şey olduğunu görmemize hizmet etmesinden ötürü önemlidir. Böylece sorun, Nietzsche'nin "doğru" ya da "yanlış" okumaları arasında karar vermekten çok onun çalışmalarının değişik *efektif* okumalarını açıklamaktır. Böyle bir "efektif" okuma nosyonu, Foucault'un "kazaların hariciliği" diye adlandırdığı ilkeyi göz önünde bulundurarak hakikatin metinlere (ya da hatta tarihsel olaylara ve öznelere) içkin olduğu fikrini reddedecekti.[2]

Foucault, Nietzsche'nin "efektif tarih" ya da "soykütüğü" fikrini tartışırken kullanır bu tabiri. Ama ben, derinlemesine giremeyeceğim bu konuya burada. Ancak yine de kısaca söylemek gerekirse Foucault, kendisi için bir kavramdan çok bir pratiğe yakın olan efektif tarihin, sistem, köken, süreklilik ve telos fikirlerini reddettiğinden, (karşıt olmasa da) bildik anlamdaki tarih çalışmasına bir alternatif oluşturduğunu savunur. Eğer tarihçinin ödevi tarihsel olayları her şeyi kapsayan bir tarih *kuramı* şemsiyesi altında toplamak ise soykütükçünün ödevi "olayların herhangi bir monoton kesinlik dışındaki tekilliğini kaydetmektir." Soykütükçü böyle yaparak ta-

2. Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", *Foucault Reader*, s. 81.

rihsel olmadığı düşünülen "hisler, aşk, vicdan, içgüdüler"[3] gibi şey ve yerlerdeki tarihselliği arar. Soykütükçü, karmaşık bir arşivin titiz analizi sayesinde "aşk" gibi bir kavramın efektif tarihini kurgulayabilir; bu kurguyu yaparken de bu kavramın kurucu bir kökeni, belirli bir telosu ve kültürel ya da metafizik sürekliliği olmadığını gösterir. Kısacası, özü yoktur "aşkın." Bunun yerine, dış güçlerle (cinsel pratik ve kurumlar, etik kurallar, sağlık rejimleri ve benzerleri) kurulan ve değişik zamanlarda aşk kavramının (ya da Foucault'ya göre, söyleminin) değişik uygulamalarıyla sonuçlanan ilişkilerin heterojen toplamıdır aşk. Öyleyse "aşk"ın bir tarihi vardır ve tüm zamanlarda bu tarihin işleyişi "kendini gövdeye bağlar."[4]

Bu kısa özetten de açıkça çıkarılabileceği gibi efektif tarih pratiği, Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz diye adlandırdığı şeyle benzeşir. Bu yüzden Foucault *Anti-Oidipus* kitabını bir etik kitabı olarak tespit ederken, kapitalizm ve şizofreni projesinin soykütüksel metodu olarak gördüğü şeye yanıt veriyor olabilir. Foucault'nun "Genealogy" [Soykütüğü] başlıklı makalesinin, arkadaşlarının kitabına yazdığı Önsöz'den bir yıl önce (1971) yayımlandığı düşünülürse pek muhtemeldir bu görüş. Bu durumda, özel bir anlamda da olsa Foucault'nun, bu kitabı bir sanatın terimleriyle tarif edişi sürpriz değildir:

> Bence *Anti-Oidipus*, en iyi bir "sanat" olarak okunabilir örneğin "erotik sanat" terimiyle ifade edilen bir sanat. Görünüş itibariyle soyut olan çokkatlılıklar, akışlar, düzenlemeler ve bağlantılar gibi nosyonlar tarafından şekillendirilen arzunun gerçeklik ve kapitalist aygıtla olan ilişkisinin analizi, somut sorulara yanıt vermektedir. Bu sorular *neden* bu ya da diğerinden çok, *nasıl* devam etmekle ilgilidir. Arzu nasıl düşünceye, söyleme, eyleme sokulur? Arzu, güçlerini politik nüfuz bölgesine nasıl yerleştirebilir ve yerleştirmelidir? Ve yerleşik düzeni devirme sürecinde nasıl daha şiddetli olabilir ve olmalıdır? *Ars erotica, ars theoretica, ars politica.*[5]

Öyleyse Foucault "sanat"la edimbilgisi gibi bir şey kastetmiyor bu-

3. a.g.y., s. 76.
4. a.g.y., s. 84.
5. Foucault, "Preface", p. xii.

rada: "Yaşama sanatı"nı kastediyor. 1976'dan 1984'e kadar olan dönemi kapsayan üç ciltlik *Cinselliğin Tarihi* projesinde, "etik"in ne anlama geleceğini önceden haber veriyor burada. Ancak şu an önemli olan nokta, Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oidipus*'unun Önsöz'ündeki "sanat"ın hem irfan hem de sezgi içeren bir tür yeteneğe gönderme yapmasıdır; bu bir bilgi olarak bir tür işbilirliktir. Öyleyse "sezgi"yle, genel olarak insan türlerinin doğasında olan bir şeydense, daha çok gayri resmi olarak ya da hatta sıkı şekilde denetlenen bir tarihsel-cemaatsel zorlamalar kümesi içinde olmakla beraber bilinçsizce öğrenilen bir şey kastedilir. Birisiyle konuşurken, karşımızdaki konuşmacının yönelttiği maksatlı ironiyi fark ettiğimizi göstermek için takındığımız yüz ifadesi buna bir örnek teşkil edebilir: Bu yüz ifadesini takınmayı, fiil çekmeyi ya da bir düğünde sağdıç rolünü üstlenmeyi öğrenebilsek de, herhangi doğrudan ya da resmi bir yolla öğrenmeyiz bunları. Bu yüzden de böyle şeyler, kolayca sezgisel diye sınıflandırılabilir. Yine de böyle bir yüz ifadesi başka bir zamanda ya da başka bir yerde bambaşka bir şeyi gösterebilir: Bu yüzden de tarihsel olmadığı ya da belli bir cemaat eğitiminden bağımsız olduğu düşünülemez. Ayrıca bu yüz ifadesini takınmak için gerekli olan kas hareketlerini kesin olarak tarif etmek güç olsa da, bu kas hareketlerini yaparken tam bir kesinlik gözetmeliyiz ki başka bir ifadeyle karıştırılmasın; kınama ya da şaşkınlık gösteren yüz ifadeleri burada örnek olabilir. Böylece sezgisel bir tepki olarak düşünülen bu ifade, aslında bazı cemaatlere özgü olan belirli becerilerin kusursuzluğunu gerektirir; başka bir deyişle, sezgi bir sanattır.

Ve elbette Foucault'ya göre, etik de bir sanattır. Üstelik yukarıdaki paragraftan açıkça anlaşılacağı üzere, Foucault'ya göre, kuram ve politika da sanattır. Ancak estetik boyutları olsa da böylesi sanatların yaratıcı dışavurum biçimleriyle karıştırılmamaları gerektiğini yeniden vurgulamak gerekir. Bunlar kusursuzlaşmanın belli bir marifet ya da tecrübe gerektirdiği melekeler olmaları anlamında sanattır. Her şeyin ötesinde bunlar edimbilgisel nedenlerle –"*nasıl* devam etmekle"– ilgisi olan hayat meseleleriyle ilgili sanatlardır. Nasıl devam edeceğini bilmek, ne tamamen belirlenimci ne de tama-

men reflektif olan belirli bir yargıyı gerektirir. Böylece Foucault için –ayrıca aynı zamanda hem etik ve de sanat olan– edimbilgisi, belirlenimci kanunlar ve estetik reflektivite karşıtlığı tarafından açılmış bir alanı tanımlar. Bu nedenle edimbilgisi, yaratıcılığa karşıt değildir ve kesinlikle doğal sezgiye ya da sıradan rasyonaliteye indirgenemez. "Edimbilgisi" her zaman hesaplanabilirle hesaplanamaz karşıtlığından daha geniş bir alana işaret eder.

Buradan efektif tarihin aynı zamanda da etik olan bir edimbilgisi olduğu sonucuna varabiliriz. Meşguliyeti, "etik kuralları, idealler ve metafizik kavramların tarihi"ni, tekillikleri, genellemelerde yok etmeden, tersine teşhir edecek şekilde kaydetmektir.[6] Böylece maharetli soykütükçü, özbenzeşmeden ziyade öncelikle özfarklılıkla ilgilidir. Öyle ki soykütükçünün tarihi, "tarihçinin, dayanağını zamanın dışında bulan ve yargılarını vahiysel [apocalyptic] bir nesnellikte temellendiriyormuş gibi yapan tarihinden" farklıdır.[7] Soykütük ile tarih arasındaki temel farklılık, soykütüğün "insan doğası" anlayışlarının dayandığı "mutlakların kesinliğini reddetmesi"dir. Bu reddiye, duygular ve hisler ya da bedenlerimizi yöneten "doğal" kanunlar gibi ölümsüz veya değişmez sayılan ne varsa hepsini içerecek şekilde açımlanır:

> İnanırız ki [...] beden, fizyolojinin harici kanunları tarafından yönetilir ve tarihin etkisini bertaraf eder, ancak bu inanış çok yanlış. Beden pek çok farklı rejim tarafından biçimlendirilir; çalışma, dinlenme ve tatil ritimlerince kısımlara ayrılır; yeme alışkanlıkları ve ahlâk kuralları kanalıyla yemek ve değerlerle zehirlenir; direnişler örgütler. "Efektif" tarih sabitlerin bulunmayışıyla geleneksel tarihten ayrılır. İnsandaki hiçbir şey –gövdesi bile– kendini bilme ya da diğer insanları tanıma için temel olacak derecede istikrarlı değildir.[8]

Foucault'nun, bu satırları *Anti-Oidipus* kitabını "bir sanat" ve bir "etik" olarak tanımladığı Önsöz'le hemen hemen aynı zamanlarda yazdığı düşünülürse, kapitalizm ve şizofreni projesini efektif tarihin bir örneği olarak gördüğünü ileri sürmek uygundur. Şüphesiz

6. Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History", s. 86.
7. a.g.y., s. 87.
8. a.g.y., s. 87-8.

Foucault'nun, soykütüğün ilkeleriyle Deleuze ve Guattari'nin çalışmasına ilişkin ilkelerine getirdiği tarifler arasında bazı benzeşimler vardır. Örneğin soykütüğün ilkeleri aşağıdaki gibi sıralanabilir: (1) Tarihsel "köken" nosyonu özkimlik yerine özfarklılık (Foucault bunu "ihtilaf" ve "uyuşmazlık" diye adlandırıyor) olarak düşünülmelidir; (2) Tarihsel "soy" nosyonu (Nietzsche'de *Herkunft* diye geçer), bir benlik, ırk, kültür, fikir ya da duygu, ne hakkında olursa olsun bir süreksizlik olarak düşünülmelidir; (3) Tarihsel "zuhur" (*Entstehung*) nosyonu "ardıllık" yerine "diziler" olarak düşünülmelidir ki bu şekilde hiçbir tarihsel olay, son olarak görülmesin ve ancak bir söylemin gelişmesinde ("patlama" ve "çatışma"nın damgasını vurduğu) bir safha olarak anlaşılsın. Tarih ancak bu ilkeler temelinde "farklı ve çoklu unsurlardan oluşan ve sentezleme yeteneğiyle hükmedilemeyecek karmaşık bir sistem" olarak görülebilir.[9] Bu yüzden hükmetmeye yönelik her girişim, kültürel "yazgı," bireysel "kimlik" ve ilk "hakikat"e dair yanlış düşünceleri sürdürmeyi amaçlayan bir yalan olarak görülmelidir. Daha basitçe söylersek: Sentezlemeye karşı duyulan inanç faşisttir, dağılmayı tasdik etmek ise etiktir.

"Birlikler" ve "çokkatlılıklar" arasındaki farka dayanan faşizm/etik ayrımı, Foucault'nun *Anti-Oidipus*'a yazdığı Önsöz'de daha belirginleşir. Foucault burada Deleuze ve Guattari'nin kitabına alternatif bir başlık önerir: *Introduction to the Non-Fascist Life* [Gayri-Faşist Hayata Giriş]. Bu hayatın ilkeleri arasında "alt kümelere ayırma ve piramitsel hiyerarşi kurma yerine çoğalma, yan yana koyma ve ayrılma yollarıyla eylem, düşünce ve arzular geliştirme" ihtiyacını ve "pozitif ve çoğul olanı, aynılık yerine farklılıkları, birlikler yerine akışları, sistemler yerine hareketli düzenlemeleri" onaylamanın önemini de sıralar.[10] Burada Foucault'nun dağılmanın (farklılık, çoğulluk, heterojenlik), sentezleme (birlik, tutarlılık, özdeşlik) üzerindeki etik üstünlüğünü ileri sürdüğünü söyleyebiliriz, ki bunun da Lyotard'ın "küçüğün" "büyük" üzerindeki etik üstünlüğüne getirdiği onayın benzeşi olduğu görülebilir (bkz. 4.

9. a.g.y., s. 94.
10. Foucault, "Preface", p. xiii.

Bölüm). Foucault'nun farklılık "etiği," onun, tutarlılığın "faşizmi" olarak gördüğü şeye karşı çıkmaktadır. Ancak bu durumda, nasıl olur da Mussolini "Herkes kendisi için kendi ideolojisini yaratma hakkına sahiptir" derken farklılığın tarafında olabilir?

Burada netleştirmemiz gereken birkaç nokta var. Foucault ve Mussolini'nin ikisinin de mutlak farklılığın yandaşı olduğu gerçeği, Foucault'yu, Üçüncü Reich tarafından onaylandığı için Nietzsche'nin bir Nazi önceli olduğundan daha fazla bir post-faşist yapmaz. Ancak bunun akla getirebileceği fikir, Foucault ve Mussolini'nin ikisinin de ifade ettiği, içinde özyaratım ve sistematik baskı karşıtlığını düşünmenin sadece mümkün değil, aynı zamanda arzu edilir olduğu metafizik bir gelenekle belirli bir suç ortaklığıdır. O zaman (Foucault için) "sistem," "tutarlılık" ve (Mussolini için) "sabit kategoriler," "nesnel, ölümsüz gerçek" fikirlerinin bütünselleştirici reddi yoluyla özyaratım ya da özüreme ödevi, romantik edebiyat nosyonuna benzeşen bir mutlak düzenine yükseltilir. Dolayısıyla Foucault'nun ona göre etiğin temeli olan mutlak farklılığı onaylaması, Mussolini'nin faşizmin temeli olarak gördüğü şeyi dışarıda bırakamaz: Herkesin mutlak "yaratma hakkı." Ancak elbette Mussolini'ye göre, bu hak herkesin kendi ideolojisini diğer herkese "zorla kabul ettirme" hakkını da içerir; belki de bu noktada Foucault'nun Deleuze ve Guattari'nin etik anlayışını yorumlayışı, Mussolini'nin faşizminden temelde farklı olarak görülmelidir. Bununla birlikte Foucault'ya göre, "birey iktidarın ürünü olduğu" için "bireyin 'hakları' nosyonunun ta kendisi, üstesinden gelinmesi gereken şeydir. Dolayısıyla politik olarak bu nosyon, çoğaltma ve yer değiştirme vasıtasıyla 'bireysellikten arındırılmasına' ihtiyaç duyulan şeydir. [...] Topluluk, hiyerarşik bireyleri birleştiren organik bir bağ değil, sürekli bir bireyselleşmeyi yıkma dinamosu olmalıdır."[11] Yine de bir birey ya da topluluğun bu hakkı ifade etmeyi seçtiği –sonra da zorla kabul ettirdiği– yol buysa, Mussolini'nin yaratma hakkı onayında, bireyselleşmeyi yıkmanın yaratıcı sürecini olanaksızlaştırdığı söylenebilecek hiçbir şey yoktur. Foucault'nun "çoğaltma ve yer değiştirme"yi doğrulaması da bu sürecin bir "hak"

11. a.g.y., s. xiv.

olarak, (olduğu biçimiyle) bireyselleşmeyi yıkma hakkı olarak anlaşılmasını olanaksızlaştırmaz. Dolayısıyla altta yatan Romantizm, farklılığın gücünün onaylanması (etik) ve gücün gücünün onaylanması olarak adlandırılabilecek şey (faşizm) arasında şaşırtıcı olsa da belirli bir benzerlik üretiyor gibi görülebilir.

Şimdi soru, bu benzerliğin sadece düşünce tarihindeki bir rastlantı mı yoksa aşina bir hadise mi olduğudur. Burada bir başka soru daha gündeme gelebilir: Neden seçelim? Ya da haydi kişi seçmeyi istedi diyelim, *nasıl* seçmeli? Zira bu tür bir soru Nietzsche'nin Naziler tarafından onaylanmasıyla ilgili olarak da sıklıkla sorulagelmiştir. Bu, Nietzsche felsefesinin sapkın bir hali midir yoksa onun felsefesinin başarıya ulaşması mıdır? Bu soruya verilebilecek kolay bir yanıt yoktur. Derrida'nın görüşüne göre, Nietzsche'nin "maksatlarının" Üçüncü Reich tarafından bütünüyle ve kasıtlı bir biçimde yanlış yorumlandığını söylemek yeterli değildir; zira bu, yazarın maksatlarıyla, özmevcut hakikati özdeşleştirmek olacaktır.[12] Özellikle Nietzsche'nin durumunda, (Deleuze'ün veciz diye tanımladığı) yazı üslubunun kendisinin yorumlayıcı spekülasyon ve ihtilafı özendirdiği göz önüne alınırsa, böylesi bir özdeşleştirme zordur; dolayısıyla onun "yazısı", "felsefesi"nden ayrılamaz ve maksatlarının açığa çıktığı saydam bir araç addedilemez. O zaman kişinin Nietzsche'yi savunurken Nazilerin onu "yanlış okuduğunu" iddia etmesi için, onun *üslubunun* felsefi önemini göz ardı ederek Nietzsche'nin bir başka yanlış okumasını yapmış olması gerekir. Bu savunmanın üstüne çıkmak için Nietzsche'de hakikat ve retoriğin ayrılamaz olduğunun iddia edilmesi gerekir. Ancak bu düşünme yolu, Nietzsche'nin "maksatlarının" önemini abartıyorsa, sorun –Nietzsche'de üslubun önemine dayanan– karşı iddianın onun maksatlarına tamamen boş vermesi riskine girmesindedir. Dolayısıyla Nietzsche'yi yalnızca "saf üslup" açısından okumak, bu üslubun pek çok değişik okuması arasında herhangi bir hiyerarşi olduğunu yadsımak olacaktır. Diğer bir deyişle, eğer Nietzsche'nin "felsefesi" "yazısı"na *indirgenirse* o zaman Nietzsche'nin "doğru" ve

12. Bkz. Derrida, "Otobiography", *Ear of the Other*.

"yanlış" okumaları diye bir şey olamaz, sadece bir okumalar *çokluğu* olur.

Derrida'ya göre, gerçekten Nietzsche'nin pek çok değişik okumasının olması ve diğerlerinin önüne geçen tek bir "doğru" okumasının olmaması bir sorun değildir. Ancak okumaların bir hiyerarşisi olduğundan, Nietzsche okumalarının yalnızca bir çeşitliliği olduğunu söylemek de yeterli değildir. Dolayısıyla ortada sadece yatay bir farklılık (çokluk/çeşitlilik) yoktur, aynı zamanda dikey bir farklılık (hiyerarşi) da vardır. Eksenlerden birini iptal etmek, Nietzsche'nin felsefesini kesin bir biçimde anlamından saptırmakla sonuçlanacaktır: Bu haliyle Nazilerin Nietzsche'yi sadece "dikey olarak" (altında yatan, Aryan üstünlüğün olumlaması açısından) okumuş olduğu, güç istenci onayının çeşitli olanaklarla (ya da arzularla) bağlantılandırıldığı ve Alman halkının yazgısıyla sınırlandırılmadığı "yatay" bir okumayı göz ardı ettikleri söylenebilir. Diğer taraftan Nietzsche'yi sadece "yatay olarak" okumak, yazısının retorik yüzeyi bir dikey maksat ekseniyle kesilmiyormuş gibi bir sonuca sevk eder, ki bu da felsefesinin bir "derinliği" olduğunu reddetmek olurdu. Ancak can alıcı nokta şu ki, bu eksenlerden biri ya da diğeriyle sınırlandırılmış bir Nietzsche okuması, anlamı çarpıtsa bile, tamamen "yanlış" da sayılamaz. Nietzsche'nin metinlerinde Nazi yorumu ya da bunun karşıtı olan bir tür yoruma açık söz oyunu için ortada hiçbir kanıt olmadığı söylenemez. Buradaki durum daha çok Nietzsche'nin yazısının tekilliğinin, yorum çeşitliliğine izin veren niteliğidir: Öyleyse Nietzsche yorumları arasındaki aşırı farklılıklar, Nietzsche'nin yazısındaki farklılığın bir sonucudur. Bu yazının içinde, arkada yatan bir hakikat ya da yazar maksadı olduğu öne sürülemeyeceği gibi, bu yazının mutlak surette her türlü yoruma açık olduğu da sanılmamalıdır. Öyleyse Nietzsche'nin *nasıl* okunacağı Nietzsche'nin *ne* yazdığından bağımsız düşünülemez, ancak tamamen buna da indirgenemez. Dolayısıyla Nietzsche'yi okurken kelimenin tam anlamıyla yazısına –yazdığı biçimiyle sayfadaki sözcüklere– dikkat etmek zorunda olduğumuzu söyleyebiliriz, ancak bunu bu sözcüklerin "arkasında" yatan üniter ya da tutarlı anlamı bulmak amacıyla yapmayız. Tersine buradaki mesele, Nietzsche

metinlerinin "dışındaki" bazı çıkarların, kendilerini nasıl bu metinlerin "içindeki" belli retorik araçlara bağladıkları ve bu araçların nasıl bu çıkarların egemenliğine girdiği üzerine düşünmek meselesidir. Böylesi çıkarların tümünün amacı, Nietzsche'nin felsefesinin anlamını belirlemek, böylece üzerinde iktidar sahibi olmaktır. Ancak Nietzsche'nin güç istencini onayladığı düşünülürse bu amacın, onun felsefesinin "dışında" olduğu da pek düşünülemez. Bu nedenle, durum pek de "çıkar gözetmez okumaların" Nietzsche metinlerinin dışında ve "çıkar gözetmez hakikatin" metinlerinin içinde olduğu biçiminde değildir; daha doğrusu, bu metinlerin kendisi, Nietzsche'nin yazdığı şey ve kastettiği şey arasındaki farklılığı kararverilemez kılacak biçimde içeri/dışarı ilişkileri meselesiyle oynamaktadır. Kararverilemez kalmalıdır, çünkü bu farklılık, içinde soru olarak ortaya çıktığı bu metinlerde zaten bulunmaktadır, dolayısıyla da "farklılığın" Nietzsche'de hem yatay hem de düşey düzlemde işlediği söylenebilir.

Bu, Nietzsche'nin her zaman farklılığın "içindeki" farklılığın farkında olduğu anlamına gelmez. Bir kez daha söylemek gerekirse: Nietzsche metinleri onun maksatlarına ya da bir yazar bilinci nosyonuna dayanmaz. Bununla birlikte, bu metinleri ayırt eden özellik, bazen onlara "karşı" çalışır görünmesine yol açan bir yolla da olsa farklılık içindeki farklılıktır; böyle bir farklılık asla kesin olarak dahili ya da harici yahut kesinlikle yatay (bağlantısal) ya da düşey (seçici) değildir. Örneğin Nietzsche'nin "kadın sorununa" dair yazıları sıklıkla kadın düşmanlığı ile suçlanır. Belki Nietzsche maksat itibariyle bir "kadın düşmanı"dır. Belki gerçekten de kadınlar üzerine yazdığı yazıların "arkasında" belli bir kadın düşmanlığı yatar. Ancak Nietzsche'nin maksatlarına dair bu düşey açıklama, Nietzsche'de "kadın"ın "hakikat" ile *ilişkilendirildiği* gerçeğini göz ardı eder. Öyleyse yatay düzlemde kadın sorunu hakikat sorununa bağlanır. 10. Bölüm'de gördüğümüz gibi Heidegger için hakikati açan (açığa çıkaran) sanattır; ancak bu Nietzsche'nin "kadını"nın Heidegger'in "sanatı"nın karşılığı olduğu anlamına gelmez. Gerçekten de Heidegger'e göre, Nietzsche'nin hakikat kavramı, Varlığın hakikatini Heidegger'in varlıkbilimsel farklılık olarak ad-

landırdığı şey (yani Varlık ve varlıklar arasındaki farklılığı "önceleyen" ya da bu farklılığın "içindeki" farklılık) açısından düşünmek için sonuçta çok "metafizik" kalır. Diğer bir deyişle, tüm köktenciliğine karşın, Heidegger'e göre Nietzsche, Platon'dan beri süregelen Varlığı kendi içinde düşünemeyen ya da varlıkları çeşitli farklılıkları içinde düşünme yöntemine başvurmadan edemeyen metafizik geleneğin bir parçası olarak kalır.[13] Ancak Derrida'nın görüşüne göre Heidegger, Nietzsche'yi metafizik geleneğe bağlarken hataya düşer, ki bunu ancak Nietzsche metinlerinin sahip olduğu altüst edici gücün üzerine bir tür yorumsal [hermeneutic] düzen empoze ederek yapabilir.[14] Derrida'ya göre, bu altüst ediş, hem Nietzsche'nin "üslubu" açısından hem de Nietzsche'deki altüst edici "cinsel farklılık" sorunuyla ilişkili olarak anlaşılmalıdır.

Burada "kadın" sorunu yine karşımıza çıkıyor. Nietzsche'nin yazılarında "kadın", "kavram" ve "metafor" arasındaki –ya da daha genel olarak felsefe ve edebiyat arasındaki– farklılığın başına dert olan bir mecaz olarak alınabilir. Şimdi Heidegger'e göre, bizim bugün anladığımız anlamıyla felsefe, Platon'un "yanlış bir yöne sapması"yla başlar; biz bu sapmayı felsefi düşüncenin uzmanlaşması olarak adlandırabiliriz.[15] Heidegger'e göre, (onun "metafizik" terimiyle adlandırdığı) Platoncu gelenek hatalı bir biçimde felsefi düşünceyi genel düşünceden ayırmış, böylece bilim, edebiyat ve diğerleri biçimindeki daha başka uzmanlaşmalara giden yolu açmıştı. Bunun bir sonucu olarak "düşünce," "felsefe" diye bilinen belirli bir düşünme yoluyla bağlantılandırılmaya başlamıştı; böylece diğer düşünme yolları daha değersiz görülmüş, felsefenin egemenliği altına sokulmuştu. Bu nedenle, felsefe diğer söylemlerin düşüncelerini bilen ve tercüme eden baş söylem mertebesine konmuş ya da kendini bu mertebeye yerleştirmişti. Bu yolla, örneğin edebi düşünce olarak adlandırılabilecek şey, felsefi denetleme ve

13. Bkz. Heidegger, *Nietzsche*.
14. Bkz. Derrida, *Spurs*.
15. Heidegger'in Platon'un hatasını önceleyen bir tür felsefe-öncesi köken kastetmediğine dikkat edilmelidir. Bir anlamda, Heidegger'e göre "felsefe öncesi" "tarih öncesi"nden ziyade kökensiz bir başlangıç – (tarihsel anlamda) asla "olmamış" olan ancak (felsefi anlamda) her zaman "olan" bir başlangıçtır. Bkz. Heidegger, *Identity and Difference*.

yönetime tabi kalmıştır ve felsefe ebebiyat üzerinde bir güce sahip olmayı sürdürmektedir, çünkü bir anlamda felsefe edebiyatın bilmediğini bilir: Felsefe, edebiyatın ne "düşündüğünü" "bilir." Dolayısıyla felsefenin, metaforları kavramlara dönüştürdüğü ya da metaforik (edebi) düşüncenin temelini anlayarak "metaforlar"ın anlamını kavradığı söylenebilir. Ancak kavram/metafor ayrımının, varlıkbilimsel farklılıktan bir başka sapma olduğu, bu nedenle de felsefenin düşünce üzerindeki egemenliğini devam ettirmek için koruduğu ve gözettiği bir ayrım olduğu gösterilebilirse; o zaman bu, felsefenin (metafizik olarak) böylesi bir hakikati ya da Varlığın hakikatini asla bilmemeye mahkûm olduğunu da gösterirdi. Ve Derrida bunun tam da Nietzsche'deki "kadın" figürünün gösterdiği şey olduğunu savunur. Nietzsche yazılarında, kadınlara karşı çirkin bir biçimde kötücül olsa da, onun için felsefenin dışarıda bırakmaya çalıştığı her şeyi "kadın" temsil eder: Tutku, çelişki, üslup, metafor ve hatta yazının ta kendisi. O zaman Derrida'nın okumasına göre, Heidegger'in hatası, Nietzsche'nin "yazı"sını (hem bir uygulama hem de felsefe olarak) farklılıktaki farklılığı düşünme – ya da Heidegger'in terimleriyle, bir "gayri metafiziksel" düşünme – girişimi olarak görmemesindedir.

Ancak Derrida'nın açıklamasında, Heidegger'in "Nietzsche"si çok sınırlı (ya da dikey) ise de, bu, Nietzsche'yi yalnızca saf ya da yatay farklılık ideali üzerinden okumamız gerektiği anlamına gelmez. Nietzsche'yi çok "sınırlı" okumak olasıyken, çok "geniş" biçimde okumak da olasıdır. İşte Deleuze ve Guattari'nin Nietzsche'yi okuma biçimi böyle olabilir; çok geniş ya da yatay. Çünkü onların okuması bir anlamda hem Heidegger'in okumasına karşıt, ama aynı zamanda hem de sadık bir biçimde Heideggercidir. Okumaları, Heidegger'inkinden, Nietzsche'nin çok genel bir farklılık nosyonunu, her zaman Devlet felsefisi söyleminin düzenli kavramlarını altüst eden ve deviren dengesizlik, eşitsizlik ve genel çokatlılığın harekete geçirici gücü olarak onaylamasını kabulüyle ayrılır. Ancak bu gücü metafiziğin kökeni olmaksızın başlangıç olarak bir tür felsefe öncesi ya da varlıkbilim öncesi dürtüye yorarak, Deleuze ve Guattari'nin Heidegger'e sadık kaldıkları söylenebilir. Bunda da

kapitalizm ve şizofreni projesinin; farklılığın gücünü, gücün gücü olarak onaylamasıyla Nietzscheci olduğu, varlıkbilimsel farklılığa (ya da Deleuze ve Guattari'ye göre, felsefi düşüncenin soyutlamalarını öncelemesi gereken soyutlama düzeyine) dek "geriye" giden bir yol bulmaya gösterdiği bağlılıkla bir o kadar da Heideggerci olduğu söylenebilir.

Burada farklılığın gücü olarak "etik" ve gücün gücü olarak "faşizm" arasında daha önceden yaptığımız ayrımı anımsayabiliriz. Şimdi bu ayrımın da yalnızca varlıkbilimsel farklılıktan bir diğer sapma olduğunu varsayacağız ki, "metafizik olmayan" ya da "felsefe öncesi" düşünce, etik ve faşizm arasında hiçbir fark görmesin, öyle mi? Eğer durum böyleyse, o zaman Deleuze ve Guattari'nin (bir tür uygulamalı felsefe öncesi düşünce olarak sundukları ve) şizoanaliz diye adlandırdıkları şey, en az "etik olmayan" olma arzusu kadar "antifaşist" olma arzusunu da ifade edebilir. Bu, Deleuze ve Guattari'yi felsefe ve edebiyatın ayrı kimliklerini koruyan kavram/metafor ayrımını gevşetme girişimlerinde üstlerine düşen tüm sorumluluğu feshetmeyi istedikleri yollu suçlamak anlamına gelmez. Ancak kavram/metafor ayrımı, bir kez içsel ve önlenemez biçimde "faşist" addedilirse, bu durum "etiğe" bir anlam ve güce sahip olmak için pek bir yer bırakmaz. Bu bakımdan, bu bölümün başında Mussolini'den alıntılanan sözlerin gösterebileceği gibi, "antifaşist" olma arzusu gerçekten de faşizmin içinde yatan bir arzu olabilir. Mussolini "faşizm"in "görececilik" anlamına gelmesini isterken, Deleuze ve Guattari'nin "şizofren" olma arzusununkine benzer bir arzuyu ifade etmekte olabilir; çünkü Deleuze ve Guattari'ye göre, (Devlet felsefesinin bakış açısına göre aslında düşüncenin antitezi olan) şizofrenik "düşünce"nin görece kararsızlığı felsefe dışıdır, bu nedenle de antifaşisttir, dolayısıyla da Heidegger'in "şiirsel düşünme" fikrindeki düşünceye yakındır (bkz. 10. Bölüm).

Öyleyse Mussolini "faşizm"in "görececilik" anlamına gelmesini istediyse, diyebiliriz ki, Deleuze ve Guattari de "faşizm"in "metafizik" anlamına gelmesini istedi. O zaman politik baskıya karşı yapılan antifaşist muhalefet, felsefi baskıya karşı yapılan etik muhalefetten ayrı düşünülemez. Dolayısıyla arzunun politik (faşist)

denetimi ile düşüncenin felsefi (metafizik) denetimi aynı şeydir. Bu bakımdan metafiziğin kavramlar ve metaforların ayrılığını koruma arzusu, faşizmin Devlet içindeki politik hiyerarşi ve ayrımları sürdürme arzusuyla iç içe geçmiştir. Dolayısıyla metafiziği alt eden biri, faşizmi de alt etmiş olur (ve tabii tersi de geçerlidir). Metafiziği (faşizmi) yenmek, onun reddettiği her şeyi onaylamakla (ki, bu da etiktir) mümkündür. Mantığa bağlı oluşuyla metafizik, ciddi ve dikkatlidir; bu yüzden de arzunun akışlarını takip ederken oyuncu ve gevşek olunmalıdır. Kişisel olmayan hakikate bağlı oluşuyla metafizik, bağlam ve olumsallığa hiçbir güç hakkı tanımaz; bu yüzden de kişinin hakikati cisimleştirmesi, metaforlaştırması ve politize etmesi gerekir. Kısacası kişinin, aklın derin içkin gücüne duyulan metafizik bağlılığa karşı, dışarı, yüzeysel, raslantısal ve akıldışını onaylaması gerekir.

Şimdi bu modele göre, edebiyat çalışmalarının da, hem metinlerin arasındaki (bir kanon biçiminde) hem de metinler içinde (anlam düzlemleri açısından) "ağaççıl" hiyerarşi ve ayrım mantığını uygulama arzusunda, metafizik (ya da faşist) olduğu açıktır. Dolayısıyla etik, metafizik olmayan, antifaşist, şizoanalitik edebiyat yaklaşımının ilk ilkesinin, edebiyatın, bilginin bir "dalı" olarak konumunu, böylelikle de felsefenin altında sınıflandırılmasını reddetmek olacağını söyleyebiliriz. Düz bir zeminde açımlanan düşünce, artık hiyerarşik olarak edebi ve felsefi rejimler tarafından denetlenen metaforik ve kavramsal alanlara bölünemez. Aslında düşünce, düşüncenin içine aktığı ve düşüncenin içine akan arzu, sezgi ve deneyimler, politikalar, tarihler ve kültürel bağlamların akışından koparılmış cansız bir soyutlama olarak da görülemez. Böyle bir düzleme yayılan edebiyat, artık tekil eserler olarak incelenemez, ancak *edebiyatın eseri* ya da çokluğun eseri olarak incelenebilir. Böyle bir eser ancak o zaman estetik anlamda sanat eserinin sonluluk ve özkimliğine dair geleneksel anlayışın tersine açılmalar ve açıklık açısından anlaşılabilir, ki bunu bir anlamda Heidegger'e borçluyuz. Ayrıca bu, bir dizi tarihsel açılım ve oluş sırasında kesintili, çelişkili sistem dışı patlamalarında etkin bir eser gibi görülebilir, ki bu fikri de bir anlamda Nietzsche ve Foucault'ya borçluyuz. Bu eserin

açık olurken istediği şey, kökeni ve sonluluğuna dair bir açıklama değildir; bu eser daha çok heterojen etkilerinin bir açıklamasını ister. Bu etkiler, eserin özerk bir varlık olduğu nosyonu ya da metafizik tarafından eserlerin ait olduğunun düşünüldüğü (edebiyat, felsefe, politika gibi) özerk sistem ya da rejimlerin var olduğu nosyonuyla sınırlandırılamayacak şeylerdir. Gelgelelim özerklik, sistem ve kimlik kavramlarıyla sınırlandırılamayan eser, geri çekilmez; tam tersine bu kavramlara indirgenememesi onun tekilliğini tasdik eder. Şizofrenin çoklu kişilik modeline dayanan eserin tekil kimliği, onun *çoklu kimlikleri*dir (ya da çokkatlılığıdır). Dolayısıyla şizoanalizin nesnesi, *çalışılmakta olan* "eserler" değildir; ya da "olmuş olan" değil, "olmakta" olandır. Bu bakımdan herhangi bir edebiyat metnine uygulanacak şizoanalitik yaklaşım belirli prensiplerden hareketle çalışır: (1) Metinler varlık değildir, toplamalardır; (2) Toplamalar bileşim değil, çokkatlılıklardır [multiplicities]; (3) Çokkatlılıklar, kural-bağımlı soyutlamalar değil sorun-duyarlı edimselliklerdir [pragmaticalities]. Öyleyse edebiyatın üretim ve tüketimi arasındaki olası ilişkilerin bir toplamasını oluşturan etkin bir süreç olarak farklılığa vurgu yapılır; öyle ki "edebiyat" her zaman tarih, politika, arzu ve benzeri sözümona dışarılardan ayrılmaz kalır. Edebiyata içerisi ve gelenek nosyonlarına dayanan bir kimlik yüklemeyi, dolayısıyla da edebiyatın bütünsel bir nesne ya da metinler "sistemi" oluşturduğunu reddetmektir bu. Gelgelelim böyle bir reddin anlamı, edebiyatı (sözgelimi romantik edebi mutlak kavramı açısından) nadir kılmak ya da idealize etmek değildir; bu, daha çok edebiyatın işleyişlerinin günlük olgusal hayatınkiler gibi çöküşlerin olduğu kadar atılımların da bir sonucu olduğunu göstermektir. Böylece edebiyatı sistemsiz bir toplama olarak düşünerek Deleuze ve Guattari, aslında edebiyatı edimbilgisel olarak düşünmeyi denemektedir. Onlara göre, edebiyatı sistemli bir ("kanonik" metinlerin oluşturduğu) atılım ve yenilikler dizisi (bir "gelenek") olarak görme arzusu faşisttir; bu, toplumsal düzen ve tahakküm ideallerine hizmet eder; dolayısıyla edebiyatı şizofrenik çöküşler –ya da yaşamın edimbilgisi– olarak görmek devrimci değilse bile etiktir, çünkü amacı iktidar yapılarının işlemezliğini, özgürleştirici bir biçimde göstermektir.

Örneğin, bir disiplin ya da kurum olarak edebiyat çalışmaları, bir edebiyat idealini kendisiyle özdeş bir sistem olarak korumalıdır; bu öyle bir idealdir ki, toplumsal iktidar ve düzenin çıkarlarıyla uyum içindedir. Bu ideali korumak için edebiyat sisteminin, diğer disiplinlerin (felsefe, sosyoloji, ekonomi vb) ve tarih, politika, teknoloji, yayıncılık endüstrisi ve popüler kültür gibi "dış" güçlerin işgaline (yer yurt edinme girişimlerine) karşı korunması gerekir. Bu ideal, edebiyatın özünü, kişisel olmayan ve tarihsellik, politiklik, felsefilik içermeyen bir şey gibi algıladığına göre, belki de ironik bir biçimde bütünüyle "kuramsal"dır. Dolayısıyla, (karmaşık ise de) bütünlük içinde bulunan bir sistem –ki halihazırda popüler, politik, felsefi ve benzeri "çıkar çevreleri" tarafından uygulanan, dıştan gelen içerme çabaları altında ezilen bir sistemdir– ya da kanonik metinler geleneği olarak edebiyat nosyonu üzerindeki ısrarı nedeniyle, Harold Bloom'un Deleuze ve Guattari'den daha "kuramcı" olduğunu söyleyebiliriz. Oysa Deleuze ve Guattari'nin görüşüne göre, Bloom'un savunduğu gibi bir edebiyat kuramının ta kendisinin çıkarları, hiyerarşi ve ayrıma dayalı bir toplumsal düzen kuramının çıkarlarıyla örtüşür. Ancak elbette, "toplumsal düzen" yalnızca bir kuram değildir; en örtülü olduğunda en etkin olduğu söylenebilecek bir pratiktir aynı zamanda. Böylece Batı kanonuna ilişkin kuram, boş bir soyutlamanın yanı sıra etkin bir toplumsal kontrol pratiği olarak da görülmelidir: Kuram, "edebiyat"ı, evrensel hakikate ve değere ilişkin özerk bir alan olarak, iktidar ve edimbilgisinin ikinci derecedeki güçlerinden bağımsız bir şekilde üreterek işler. Bu yolla hakikat ve değer; kendi içinde bir amaç olarak, tarih ve politikadan ayrılmış, ama aynı zamanda çıkarlarını gizlemek için bu çıkarlara yönelmeye hazır bir şekilde ortaya çıkar. Dolayısıyla edebiyatın "çıkar gözetmeyiş"in kalesi olarak üretiminde hizmet edilen, tam da iktidarın edimbilgisidir. Zira hiç kimse, bozulmamış "hakikat" ve "değer" gibi bir olasılığa inanmıyorsa, o zaman, örneğin politik iktidar, kendi birincil motivasyonu olarak bu olasılığa hiçbir zaman yönelemezdi. Bunun yerine kendi edimsel amaçlarını ve kendini arayan hırs ve önyargılarını, kimliğinin toplamı ve arzusunun bütün kapsamı olarak teşhir etmek zorunda kalırdı.

O halde Deleuze ve Guattari'nin açıklamasına göre, hakikat ve güzellik, hiçbir zaman iktidar ve edimbilgisinden yalıtılamaz. Sosyo-tarihsel fenomen ve bağlamlar, tüm biçemleriyle tüm düşünce işlemlerine dahil edilir. Deleuze ve Guattari, felsefi kavramların yaratılmasının bile, mutlak saflığında düşünceler olarak görülmemeleri gerektiğini savunurlar; çünkü kavramlar, sadece dışarısıyla ilişkili olarak ortaya çıkarlar: "Felsefede bile kavramlar, yanlış anlaşılan ya da ortaya yanlış konulan sorunların fonksiyonu olarak oluşturulur."[16] Böylelikle felsefeye, önünde eğilinecek metafizik bir sistem olarak değil, ele alınması gereken, deneysel bir *pratik* olarak bakarlar: "Büyük filozofları takip etmenin en iyi yolu nedir? Söylediklerini tekrarlamak mı, yoksa *yaptıklarını yapmak*, yani er geç değişecek sorunlar için kavramlar oluşturmak mı?"[17] Oysa felsefenin, bir tür köktenci ampirizm olarak bu şekilde yeniden kavramlaştırılmasında potansiyel bir tehlike pusuda bekliyor olabilir: Ampirizmi temel bir soyutlama olarak algılayan Deleuze ve Guattari'nin "edimbilgisi," temelcilik karşıtı, rasyonellik karşıtı, metafizik karşıtı ve "faşizm" karşıtı meydan okumasında, görececiliğe kayma riskini taşır. Burada, karşı çıktığı sistematik ya da dikey (hiyerarşik ve bölümlere ayırıcı) farklılıktan daha aşağı kalmayacak ölçüde yatay (köksapsal ve göçebe) farklılığı olumlamasında, militan ve diktatör bir hale gelme riski taşır. Deleuze ve Guattari'nin köktenci, hatta devrimci bir biçimde ampirik olanı yeniden düşünmesinde, romantik edebi mutlak kavramına bir dönüş yapılır: Bir anlamda, modern hayatın öldürücü ampirikliğine karşı bir güç olarak oluşturulmuş bulunan edebi mutlak kavramı, Deleuze ve Guattari için, postmodern şimdiki zamanda ampiriği yeniden düşünmenin dayanağı haline gelir. Nesne, güç ve kavramların yersiz yurtsuzlaşması ve yeniden yurt edinmesine ilişkin şizofren süreçleri olumlamaları, dinamik itaatsizliği edebiyatın koşulu ve mutlağı kabul eden romantik olumlamaya benzer. Dolayısıyla, romantikler tarafından hiçbir zaman böyle adlandırılmayan, ama yine de belli bir soruna –düşüncenin akılcılaştırılması ve hayatın kentleştirilmesi

16. Deleuze ve Guattari, *What is Philosophy?*, s. 16.
17. a.g.y., s. 28.

gibi görülen, modernlik sorunu olarak da adlandırılabilecek bir soruna– yanıt vermek için icat edilen bir kavram, Deleuze ve Guattari tarafından, başka ama yine bununla ilgili bir soruna yanıt vermek için benimsenmiştir. Şöyle ki; sorun tam da "uymak" iken, kural koyan bir düşünce sisteminin fikir ve beklentilerine nasıl "uyulur"? Hiçbir şey, hiçbir zaman tam olarak uymaz; çünkü Deleuze ve Guattari'nin görüşüne göre düşüncenin özelliği, dinamik kuralsızlık tarafından belirlenir, dolayısıyla kavramlar ve nesneler arasındaki farkı bile temellendirmenin bir dayanağı yoktur. Onlar için, diziyi bir ardışıklık içine sokacak, herhangi bir olaylar dizisi arasında bir uyum bulma arzusu paranoyakçadır. Gelgelelim Deleuze ve Guattari için arzunun hakiki doğası, uyum (güya bir şeylerin arasındaki uyum) değil de katılmaktır (bir şeyin içine uyum): Dolayısıyla paranoyakça olan, gerçekten bastırılmış bir şizofrenidir. Şizofrenlerin, iktidardakiler –politikacılar, metafizikçiler ve diğer faşist "Oidipalleştiriciler"– tarafından "uygun" görülen düşünme ve davranış biçimlerine uyacaklarını hiç kimse düşünemez. Ancak Oidipus karşıtı, faşizm karşıtı olan şizofren, elbette farklı, diğer bir deyişle, katılımcı, göçmen ve sistemik olmayan bir şekilde düşünür. Bu yolla şizofren, metafizik ve Devlet felsefesi tarafından da tanımlandığı üzere, düşünce için uygun değildir; halbuki Deleuze ve Guattari için düşünce uydurulmuş değildir, uydurulabilirdir. O halde, şizofrenik düşünce bir sorundan diğerine kuramsal olarak değil de, edimsel olarak geçtiğinden Deleuze ve Guattari'nin açıklamasına göre Oidipus karşıtı şizofren, hakiki filozoftur. Dolayısıyla şizofrenik düşüncenin bir tür ampirizm, ama romantik anlamda "edebi" olan bir ampirizm olarak görülebileceği yer, edimsel kuram dışılığıdır.

Kuramdan ziyade bir pratik olarak şizoanaliz, metafizik olmaktan çok ampiriktir. Ancak kurama karşı çıktığı anlamına gelmez bu. Bunun yerine pratik üzerindeki vurgu; sosyo-tarihsel fenomen ve bağlamlardan, edimsel olumsallık ve sorunlardan, politik olay ve süreçlerden kuramı koparmanın imkânsızlığına ilişkin bir olumlamadır. Kuram ve toplumun sürekli olarak içe doğru katlanmasında "ampirik" sayılan şey, "kavramsal," hatta "kültürel" olarak anlaşı-

lan şeye karşı düşünülemez. Bir fikirler dünyası ve bir diğer madde dünyası, göstergeler dünyası ve bir diğer gösterge-olmayanlar dünyası olamaz. Oysa, Marx'ın deyişiyle tıpkı kapitalizmin mübadeleyle artan değerler arasında bir farklılığı korumaya adanması gibi, metafizik de farklılıklar (örneğin, kavramlar ve nesneler) arasındaki uyum yokluğunu korumaya adanmıştır. Bu görüşte, metafizik ve ekonomik açılardan algılanan "farklılık" aynı şeydir. Böylece Deleuze ve Guattari, farklılığın metafizik ve ekonomi tarafından, arzuya ait kural koyucu bir yapı olarak denetlendiğini savunur: Dikey farklılık, arzu eden özneyle arzu edilen nesne arasına bir hat çeker. Fakat şizofren, bu hattı bir düzleme dönüştürür (yersiz yurtsuzlaştırır ve yeniden yurt edindirir); böylelikle "özne" ve "nesne"nin hiyerarşik olarak bölünmekten çok, yatay olarak ilişki içinde bulunduğu yeni bir farklılık kavramı oluşturmuş olur. Bu yatay (köksapsal) farklılık düzleminde, edebiyat, felsefe, politika vb. arasında artık ayrılmalar değil, sadece olumlu birliktelikler bulunur. Dahası bu birliktelikler soyut değil, ampiriktir; kuramsal olarak formüle edilemezler, sadece edimbilgisel olarak tecrübe edilebilirler. Dolayısıyla farklılık düzlemi boyunca, tecrübe akışlarını yönetmek için hiçbir kural bulunmaz; nereye ve neden geçileceğine ilişkin bir kuram değil, sadece *nasıl* geçileceğinin edimbilgisi yer alır. O zaman edimbilgisi, yaşamın verimli olmakla birlikte kökensiz ve ereksiz olduğu bu yerde, yaşamın mutlağıdır. Böyle bir mutlak açısından ya da verimli yaşama olarak adlandırılabilecek bu şey açısından ortada takip edilecek bir etik ilkeler kümesi bulunamaz, yalnızca farklı edimbilgisel ihtimallere göre keşfedilecek ya da deneyimlenecek bir dizi etik ilişki bulunur. Bu mutlak, etkili, şizofren yaşam düzleminde etik bir pratiktir, bir kuram değil.

O zaman Deleuze ve Guattari'nin köktenci ampirizm olumlaması aynı zamanda köktenci kuşkuculuğun bir olumlamasıdır.[18]

18. Burada Deleuze ve Guattari'nin, Hume'un birlik ve nedensellik fikrine yönelik kuşkucu yaklaşımının mirasçısı oldukları görülebilir. Hume'un bu kuşkucu yaklaşımı, onu, Fransa'da bir deha olarak saygı görürken, XVIII. yüzyıl Britanyası'nda bir çeşit skandal figüre dönüştürmüştü. Bkz. Hume, ilk kez 1758'de basılan *Enquiry Concerning Human Understanding* ve ayrıca Deleuze'ün Hume'a ve kuşkucu geleneğe ilgisinin bir izahı için Deleuze, *Empiricism and Subjectivity*.

Onlara göre ampirik olan, kurama karşıt değildir, dolayısıyla da metafiziksel olmayan hakikatin zemini olarak görülemez. Ampirik olan, düşüncenin hayaliliğinin tersine "katı" değildir; dahası Deleuze ve Guattari'ye göre düşünce –ve hayali, soyut, kuramsal ya da hayali olarak anlaşılan her şey– ampirik sayılmalıdır. Nasıl ki Foucault için tarihsel etkiden kaçıyor görünen her şey –beden, sezgi, vicdan vb– tarihin dışında göründüğünden gene tarihsel sayılması gerekiyorsa, "olan" her şey, düşünce de dahil, ampiriktir. Elbette bu Deleuze ve Guattari'nin anladığı anlamda "ampiriğin" tarih dışı bir şey gibi anlaşılması gerektiği anlamına gelmez; tam tersine ampiriği kuram –ampirizm karşıtlığının dışına yerleştirmenin anlamı, ampiriğin her zaman son derece tarihselleşmiş ve politikleşmiş olduğunu, bu yüzden de kültür ve arzu alanının içinde bulunduğunu göstermektir. Gelgelelim daha önce söylediğim gibi, bu yaklaşımdaki tehlike, ampiriğin romantik edebi mutlak kavramı modelinde belirli bir biçimde estetikleştirilmesinde yatabilir. Örneğin arzunun psişik (fiili) ekonomisi yerine politik (gerçek) ekonomisini ve kuramın soyut ekonomisi yerine tarihselin ekonomisini vurgulamayı istemekle Deleuze ve Guattari, her şeyi "ampirik" altında sınıflandırmaya zorlanmıştır. Ampiriği –romantik "edebiyat" gibi olumlu biçimde kararsız ve dinamik olabilmesi için– açarak bu iki düşünür, bir anlamda farklılığı kapatmak zorunda kalmıştır. Ampirik *bolluk* [plenitude] tam gelişmiş mevcudiyetin bir biçimidir, bu yüzden de 5. ve 6. Bölümlerde ele alınan Derrida'nın mevcudiyet eleştirilerine tabidir. Farklılığın ampirizminin (yatay farklılık olarak) olumlanması Deleuze ve Guattari'yi farklılaşmayı (dikey farklılık anlamında) yalnızca olumsuz terimlerle –noksan, yoksunluk, acı, baskı vb. olarak– yorumlamaya zorlar. Bu durumda ampirik bolluğa getirdikleri aşırı olumlama, "yokluğun" belirli bir olumsuzlaması ya da iptaline dayanır; bu ise onların ampirik yorumunun da bir tür teoloji olduğunu akla getirir: Ampirik bolluğa teolojik bir inanç olarak adlandırılabilecek bu şey, içi boşaltılmış var olmayış korkularının bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir.[19] Ancak her durumda

19. Benzer bir noktaya Wyschogrod, *Saints and Postmodernism*, s. 212-14'te de değinilmiştir. Olağanüstü bir Deleuze ve Guattari okuması için bkz. bu noktanın belirtildiği "Depravity, Sanctity, and Desire" adlı bölüm.

Deleuze ve Guattari'nin ampirik onayının esrik tonu, içinde ampiriğin estetikleştirilmesinin yaşamın doluluğu olarak göründüğü belirli bir mevcudiyet varlıkbilimi kuruyor gibi görülmelidir. Bu, varlıkbilim açısından etik olan, dışarı taşan arzulama-üretme olumlamasında mevcut bolluğun tarafında görünmelidir; ki böylece etik varlık, güç istenci zengin olan olsun. Böyle bir varlık için etik –belki diğerlerinin sorumluluğunu üstlenmek ya da adalet çağrılarına kulak vermek talebi gibi– bir "talep" olarak yorumlanamaz, ancak isteyen varlığın bahşetmeyi seçtiği bir "cömertlik" eylemi olarak düşünülebilir. Bu bakımdan onay varlıkbiliminden dikey farklılığı silip atma girişimine karşın, hiyerarşi ve bölünmenin Deleuze ve Guattari'nin etik kavramlaştırması için can alıcı olduğu görünebilir. Diğer bir deyişle, eğer etik bir talep değil de yalnızca bir seçimse o zaman varlıkların mertebe açısından anlaşılması gerekir: Güç istenci taşan daha yüksek varlık, (John D. Caputo'nun belirttiği gibi) "kendisinden daha az olan [...] daha aşağı olan her şey[e]" karşı cömert bir biçimde etik davranmayı seçer. Böyle yapar, çünkü "Vermek, ancak kendine vaatte bulunma yeteneğine sahip, yalnızca kendine borçlu olan bir varlıktan kaynaklanır; bu varlık kendine vaatte bulunurken başka her şeye de cömert davranır."[20]

O zaman bu hesapta yoksullar kaçınılmaz bir biçimde "etik olmayan" olmaya mahkûmdurlar, ancak elbette buradaki "yoksulluk" olumlama noksanlığı anlamına gelmektedir. Gelgelelim Aydınlanma *filozoflarındaki hayalgücü* noksanlığı (bkz. 9. Bölüm) olarak görülen şeye duyulan romantik horgörünün bir değişkesi olarak tanımlanabilecek, şizofren düşünce etik pratik ilişkilendirmesine belirli bir seçkincilik eklenmiştir. Etiği kavram yaratma, göçebelik, şizoanaliz, köksapsal düşünce ve benzerleri *olarak* tanımlayan Deleuze ve Guattari'nin de yaratıcı ya da avangard sanatçıyı tüm öbür var oluş tarzlarının üzerinde ayrıcalıklı kılan bir romantik geleneği sürdürdüğü düşünülebilir. Arzularının bastırılmasında kapana kısılmış ve aklın esiri olmuş öbür varlıklar, her şeye karşın onlara karşı yine de etik olmayı seçen sanatçının (ya da Deleuze ve Guattari'ye göre şizofrenin) altında yer alır. Dolayısıyla sanat gibi etik de var

20. Caputo, *Against Ethics*, s. 58.

olmayışın olumsuzlanması şeklindeki varlığın olumlanmasının bir sonucu olarak içten gelir. Bununla birlikte, etiğin bu "edebi mutlakçı" kavramlaştırılmasında, bir gereklilik olarak anlaşılmasına dair tüm umutlar yok olmuştur: Kişi yalnızca kendi seçerek etik değerlere sahip olur, hiçbir şekilde zorunluluktan değil. Bu nedenle, istencin bir işlevi olarak etik yalnızca ağaççıl düşünce karşıtı şizofrenin, üzerinde hak iddia edeceği bir uygulama değildir: Güya ağaçsever, etik olmayan, Devlet felsefecisi "faşist" de etik üzerinde hak iddia edebilir.

Bununla birlikte, Deleuze ve Guattari'nin varoluşun (ya da kuşkusuz onlara göre çokkatlılıklarındaki varoluşların) bir olumlanma uygulaması olarak etik "kuramı"yla ilgili sorunlar olsa da, bu durum, çalışmalarının edebiyat çalışmalarına hiçbir katkısı olmadığı anlamına gelmez. Örneğin yazıyı bir edimbilgisi olarak görme ısrarları; yazar bilinci, edebiyat beğeniciliği, edebiyat mutlakçılığı, duyumsal hakikat nosyonlarının ve edebiyatın, özü sunulamaz özel bir tür yazı olduğu fikrinin esrarını dağıtmaya yardım edebilir. O zaman edebiyatın edimbilgiselleştirilmesi, (yazar bilinci ve benzeri) kavramların efektif tarihlerinin yazılması için kapılar açabilirdi; bu kavramların, edebiyat anlayışlarına özgü görünen, ancak edebiyatın daha açık ya da belki daha demokratik bir pratikler kümesi geliştirebileceği biçimleri sınırlama işini üstlendiği açığa çıkarılabilir. Öyleyse edebiyat çalışmaları, edebiyatı bir edimbilgisi sayarak, ilk kez 1920'li yıllarda İngiliz eleştirmen I. A. Richards'ın kullandığı ve Yeni Eleştiri'nin gelişiminde merkezi bir önem taşıyan terimi kullanırsak bir "pratik eleştiri" disiplini olarak kendini "yeniden becerilerle donatabilirdi."[21] Gelgelelim edebiyat metninin özkimliği fikrine dayanan Yeni Eleştirel doktrinden, edebiyatın özfarklılığı anlayışına doğru köktenci bir kaymaya ihtiyaç olacaktı daha sonra ve bu anlayış, özfarklılığı bazı "Kıta Avrupası" filozoflarının saygı gösterdiği kavramsal bir soyutlamadan ibaret olmak yerine bir edimbilgisi sayacaktı. Bu bakımdan Deleuze ve Guatta-

21. Bkz. Richards, *Practical Criticism*. Bu metin Yeni Eleştirel "yakın okuma" yönteminin kaynağıdır ve bu yöntem, 1930'ların ortalarından 1970'lerde sözümona disipliner "kriz"e vesile olan yapısalcılığın ortaya çıkışına kadar özellikle ABD'de edebiyat çalışmaları disiplinini tanımlamıştır.

ri'nin köksap kavramı, edebiyat metinlerinin altında pek çok anlam yatan özerk kendilikler olduğuna dair metafizik fikri sarsmaya yardım edebilir. Köksap kavramı, anlamı "katmanlanmış" ve "gizlenmiş" olarak görmemiz yerine, anlamın pek çok yolla türlü türlü yüzeylerde yayıldığını görmemize yardım edebilir (ancak elbette, yatay boyutun işleyişini tıkamasına izin verilmemelidir).

Örneğin Paul Auster'in yazısına da işte bu özfarklılığın edimbilgisi açısından yaklaşılabilir. Auster'in yazısı, bir tür kendisinin ve diğer yazarların metinlerine bağlanan bağ ve ercik saplı kökçüksistemi ya da köksapı oluşturur. Bu bakımdan kullandığı hiçbir başlık, (bir kök-kitabı gibi) kendi başına ayakta durur gibi düşünülemez; ancak her metin diğerlerinin ve bir tür genel-anlamda-yazının izlerini taşır. Ancak elbette bu izleri takip etme işinin ta kendisi bir özel-anlamda-yazı oluşturur. Burada verilebilecek pek çok örnek var, fakat bir tanesi yetecektir. Daha önce basılan ancak birbiriyle güçlü bir biçimde bağlı, *Cam Kent* (1985), *Hayaletler* (1986) ve *Kilitli Oda* (1986) adlı üç öyküyü bir araya getiren *New York Üçlemesi*'nde (1987), dedektif romanları yazarı Daniel Quinn. Manhattan'ın Yukarı Batı Yakasının caddelerindeki gezinmeleri sırasında gizemli Peter Stillman'ın günlük hareketlerinin izini sürerken kendisi bir dedektife dönüşür. Bir süre sonra Quinn, Stillman'ın gezinmelerinin gelişigüzel olmadığını, tersine maksatlı olduğunu ve Stillman'ın yürürken aslında caddelerin önceden tasarlanmış bir kombinasyonunu dikkatlice katederek her gün bir harf yazdığını düşünmeye başlar. Bir kez bu fikir aklına geldikten sonra Quinn, aynı zamanda Stillman'ın "Bu mesajı herhangi bir yere bırakmadığını [...] Bunun elle havaya resim çizmek gibi bir şey olduğunu"[22] bilse de onun şifreli bir mesaj yazmış olduğunu düşünmeden edemez: BABİL KULESİ. Diğer bir deyişle, Quinn'in bu vakayı çözme ya da Peter Stillman'ın kendi oğlunu öldürmeyi planlayıp planlamadığı sorusuna yanıt bulma *arzusu*nun ister istemez her şeyi vaka *gibi* çerçeveleme gibi edimsel etkileri vardır. Öyleyse arzusunun

22. Auster, *New York Trilogy*, s. 71. [Bu üçleme Metis Yayınları'nca Türkçe'ye çevrildi: *Cam Kent*, çev.: Yusuf Eradam, *Hayaletler*, çev.: Fatih Özgüven, *Kilitli Oda*, çev.: Yusuf Eradam, Metis Yay., 1993]

parergonal (bkz. 9. Bölüm) olduğunu söyleyebiliriz; öyle ki görünüşte en önemsiz olan ayrıntılar bile bir ipucunun gösteren gücüyle şifrelenir. Bundan böyle, artık bir vaka-dışı ya da göstergeolmayan olanağı bulunmaz, yalnızca yazı ve komplo alanı olarak dünya bulunur. Ve elbette Pynchon'ın *The Crying of Lot 49*'daki kadın kahramanının "Oidipal" alanıdır bu (bkz. 1. Bölüm).

Ancak burada söz edilen, dedektif romanının klasik ya da kökkitap biçeminin alanı değildir. Örneğin kinizmi her vakada kitabı kapamasını asla engellemese de, Philip Marlowe: "İğrençliğin parçası" olduğunu bilir, ancak yine de ele alıp da çözemediği esrar yoktur.[23] Öyleyse Quinn'in paranoyası sayesinde *New York Üçlemesi* dedektif romanının klasik biçemini taklit eder görünürken, aynı zamanda bu biçemin en köklü varsayımını çökertir. Quinn, kökkitap dedektifinin ipuçlarını dikkat dağıtıcılardan ayırmak rolünü üstlenebilmek için gösterge ve gösterge-olmayanın farksızlığına düpedüz fazla dolanmıştır; bu yüzden tüm yapabildiği ancak, bir karakterin "içinde" yaptığı hareketleri takip etmek için bu rolün yüzey etkilerini yansıtmaktır.

Üstelik bir "benliğe" sadık kalmaya karşı karakterin içinde olmanın ne anlama geldiği sorusunun ta kendisi, Auster'in yazısının köksapsal yüzeyi boyunca sıklıkla ortaya çıkar. Örneğin Quinn dedektiflik işini icra ederken bir anlamda kelimenin tam anlamıyla kendisinin aynı zamanda Edgar Allan Poe'nun 1839'da yayımladığı bir kısa öykünün anlatıcısının da kullandığı takma ad olan William Wilson takma adıyla yazdığı özel dedektif romanlarının kahramanı olan kendi dedektifi Max Work'ü canlandırmaktadır.[24] Ancak dedektiflik işine girişebilmesi için Quinn'in önce öykünün başında telefon numarası kendi telefon numarasıyla karıştırılan ve adı "Paul Auster" olan dedektifi canlandırması gerekir. Elbette bu aynı zamanda, kendisinin yarattığı bir dedektif olan bir karakter hakkında William Wilson adını kullanarak yazan bir karakter olarak Daniel Quinn'i yaratan yazarın da adıdır. Ancak illa aynı Paul Auster ol-

23. Chandler, *Big Sleep*, s. 220. Bu roman ilk kez 1939'da basılmıştır.
24. "Kendimi şimdilik William Wilson diye adlandırmama izin verin. Şu an önümde yatmakta olan temiz sayfanın adımın çağrılmasıyla kirlenmesine gerek yok" ("William Wilson," Poe, *Fall of the House of Ushr and Othe Writings*, s. 158).

ması gerekmez ve böylece belki de yalnızca şans eseri. Quinn sonunda "Paul Auster"la karşılaştığında onun Daniel adında bir oğlu olan bir dedektif (ve böylece başta belirtilen "Paul Auster") değil de, bir yazar olduğunun ortaya çıkması gerekir. Bu bilmeceyi çözmenin bir yolu, bizim dedektif rolüne soyunmamız ve Paul Auster'in bir başka metnine giden kaçış hattını izlememiz olabilir. Bu metin, Paul Auster'ın babasının ölümü üzerine düşünümleri ve bir gün –adı Daniel olan – oğlunun da öleceği korkusu üzerine düşünmeleri arasında bölünen *Yalnızlığın Keşfi* (1982) adlı kitabıdır. Ancak Daniel adlı bir çocuğun babası olan bir Paul Auster'ın yinelenmesi bir bütünlük oluşturmaz; bu, daha çok Paul Auster'ın yazısının kökçük sistemi içinde "Paul Auster" adını içeren karmaşık çağrışım ve raslantılar zincirindeki bir halka işlevi görür.

Quinn'nin karşılaştığı Auster, daha önceki anıların Auster'i ile birleşse de, aynı zamanda adı *New York Üçlemesi*'nin kapağında yazılı olan Paul Auster tarafından yazılan diğer metinlerdeki diğer karakterlerle de birbirine bağlanır. Örneğin Fanshawe da yazardır ve *Kilitli Oda*'nın büyük bir bölümünde bir hayalet gibi namevcut olan bir karakterdir ve *New York Üçlemesi*'nin Auster'ıyla bir takım benzerlikler taşır: Her ikisi de bir zamanlar bir Rus film yapımcısının karısı hesabına kitap yazarak para kazanmış, Meksika Körfezi'ndeki bir petrol tankerinde sıradan bir denizci olarak görev yapmış, yirmili yaşlarında iki yıllığına Paris'te tek odalı bir apartman dairesinde yaşamıştır ve yine her ikisinin de, ergenliğinde nevrasteni geçirmiş bir kızkardeşi vardır.[25] Ayrıca Fanshawe'in "dulu"nun ebeveyni de Norveçlidir ve Quinn'in karşılaştığı Auster da Norveç kökenli bir kadınla evlidir ve *Yalnızlığın Keşfi*'ndeki bir rüyada, ("aslında ben demek istese de kendinden [...] A. diye bahseden") anlatıcı A., kendisi ölmek üzere olduğundan "dul" kalmak üzere olduğunu söylemek için eski karısının evinin kapısını çaldığını hayal eder. Elbette A. ölmez ve rüyanın mantığına göre böyle olmasının kaçınılmazlığına karşın karısı da dul kalmaz. "Dul" karısına sunulan gerçeklere göre böyle olması kaçınılmaz olsa da,

25. Auster, *New York Trilogy*, s. 288, 270-8 ve 263; *Invention*, s. 60-4 ve 25-7. [Bu roman, *Yalnızlığın Keşfi* adıyla, İlknur Özdemir'in çevirisiyle Can Yayınları tarafından 1991 yılında yayımlandı.]

Fanshawe da ölü değildir. O zaman A. ve Fanshawe aynı karakter midir? Ne de olsa her iki "dul" (aynı kadın?) da kocalarının edebi eserlerinin vasiyet hükümlerini yerine getirmekle görevlendirilmiştir. Ancak o zaman nasıl olur da Fanshawe'ın tek oğlunun adı Ben iken, A. ve Auster'ın her ikisinin de Daniel adında tek bir oğlu vardır? Öyleyse eğer A., Auster ise, aynı zamanda Fanshawe da olamaz gibi görünürdü. Ancak eğer A. gerçekten (A. ve Fanshawe'ın göründüğü kitapların, imzasıyla yayımlandığı) Paul Auster ise, *New York Üçlemesi*'nde görünen (ya da tekrar görünen) Paul Auster da A. olan Paul Auster'la aynı mıdır? Üstelik A. aynı zamanda "ben" [I], yani *Yalnızlığın Keşfi*'nin birinci tekil şahıs anlatıcısı ise o zaman "ben" olan A. aynı zamanda Daniel Quinn olan Auster midir?:

> Dedektif dediğin bakar, dinler, nesneler, olaylar deryasında dolaşır ve bütün bunları bir araya toparlayıp anlamlı kılacak bir düşünce, bir fikir arar durur. Aslında, yazarla dedektif birbirinin yerini tutabilir. Okuyucu dünyaya dedektifin gözüyle bakar, ayrıntıların tomurcuklanmasını ilk kezmiş gibi yaşar... Private Eye. "Kiralık Göz", yani özel dedektif. Bu terimin Quinn için üçlü bir anlamı vardı. "I", [*inspector* kelimesini] yani özel dedektifi akla getirirken, "göz" soluk alıp veren ben'in [I] bedenine gömülmüş o minicik yaşam tomurcuğuydu. Aynı zamanda yazarın gözlerini temsil ediyordu; kendisinden dışarı bakıp dünyanın kendini ona açımlamasını isteyen insanın gözlerini.[26]

"I" aynı zamanda harfi harfine, Daniel Quinn'in soyadının merkezinde bulunan harftir; "ben"in (I) vekâlet edemeyeceği hiçbir ad olmadığından bu merkez aynı biçimde aynı anda her yerdedir. Diğer bir deyişle, eğer A., Quinn olan ben (I) ise, "Paul Auster" adının birçok olması gerekir.

Bundan dolayı, bu adın izleri Paul Auster her ne zaman –ya da her nerede– yazarsa orada bırakılır. Örneğin, A.'nın Columbia'dan iki derecesi vardır. Daniel Quinn, Columbia Üniversitesi Kütüphanesi'nden bir kitap almak için mezun kartını kullanırken, *Ay Sara-*

26. Alıntı, küçük bir değişiklikle, Yusuf Eradam'ın çevirisinden alınmıştır. (Auster, *Cam Kent*, Metis Yay., s. 12-13) [İngilizce'de "ben" anlamına gelen "I"ın okunuşu "göz" anlamındaki "eye" sözcüğünün okunuşuyla aynıdır. Burada buna dayanan bir söz oyunu yapılıyor. (ç.n.)]

yı'nın (1989) anlatıcısı Marco Stanley Fogg da Columbia Üniversitesi mezunudur.[27] Üstelik Marco Fogg'un en iyi arkadaşının adı Zimmer'dir ve Zimmer onun hayatını kurtarır ve nekahet döneminde "eski bir Batı Yakası akaret binasının ikinci katındaki" bir apartman dairesindeki "ufacık domuz ahırı"nda kalmasına izin vererek onun bakımıyla ilgilenir.[28] A.'nın bize anlattığı gibi, Zimmer aynı zamanda kronik şizofreni nöbetlerinden mustarip olduğu varsayılan Alman şair Hölderlin'in otuz altı sene boyunca yalnız başına yaşadığı kuleyi inşa eden marangozun adıdır. "Zimmer'in cömertliği ve iyilikseverliği olmasaydı Hölderlin'in hayatının erken sona erebileceğini söylemek mümkündür."[29] Dolayısıyla her biri, yazmak için bu ya da başka bir zamanda kilitli bir odanın yalnızlığına çekilen Hölderlin Fogg, Fogg Fanshawe, Fanshawe Quinn, Quinn Auster ve Auster da ben [I] olan A.'dır.

Bu kısa tartışmaya bakılarak, edebiyat eleştirisi uygulamasına "köksapsal" bir yaklaşımın, yanıtladığından daha çok soru soracağı görülebilir. Belirli güvenceleri (metnin özkimliği, yazarın belirleyici bilinci, edebi anlamın duyumsallığı ve benzerleri) terk eden köksapsal eleştiri, kendi başına ya da en azından bütünüyle gelişmiş bir kuram ya da yöntemin desteği olmaksızın edimsel spekülasyon ödevini yürütmeye bırakılır. Belirli herhangi bir gönderme çerçevesinin yokluğunda, edebi metnin yapısı geleneksel edebiyat eleştirisinin elverdiğinden çok daha açık görünür. Auster'ın yazısı örneğinde (onunla sınırlı olmamakla birlikte) bu açıklık, karakterlerin kimliklerinin yanı sıra Auster'in kendi metinleri içinde ve arasındaki, kendi metinleriyle ve diğer yazarların (mesela Poe) metinleri arasındaki kararverilemez biçimde rastlantısal ya da maksatlı yinelemeler açısından da bir çeşit çokkatlılık olarak görünebilir. Böyle bir açıklık, Auster'ın yazısına, metinlerini farklı ya da ayrı kendilikler olarak gören bir nosyon yerine, yazı metninin –yüzeyi edebi, otobiyografik, popüler ve pek çok başka etki kaynağı ya da

27. Auster, *Moon Palace*, s. 97 [Bu roman, *Ay Sarayı* adıyla Seçkin Selvi'nin çevirisiyle 1991 yılında Can Yayınları'nca yayımlanmıştır.]; *Invention*, s. 60; *New York Trilogy*, s. 41.
28. Auster, *Moon Palace*, s. 72.
29. Auster, *Invention*, s. 100.

izini içeren bir metnin– çokkatlılığının farksızlığı açısından yaklaşmak gerektiğini akla getirir. Üstelik böyle bir açıklık, bulgularının önceden belirlenmiş biçimde kuramsal değil de edimbilgisel olarak ortaya çıkmasına izin vermesi gereken eleştiriye (bu tek model olmasa da, belki bir tür şizofreni biçimindeki) belirli bir gevşeme getirmeyi gerektirir. Ancak bu, edimbilgisinin yaratıcı ya da "kâşif ruhlu" olmasını engellemez; gerçekten de sorunlara çözüm bulmakla ilgilendiğinden, edimbilgisinin bu sorunların ayırdına varmanın yanı sıra onları çözmeye yönelik girişimlerinde de "imgelemi güçlü" olmalıdır. Ancak her şeyin ötesinde, edebiyatın edimsel özfarklılığına yönelik köksapsal bir yaklaşım, bir "metafizik olmayan" olma vaadi taşır ve daha önce de öne sürdüğüm gibi, bu vaatte her zaman belirli bir "etik olmayan" olma riski bulunur. Zira eğer metafizikten (Derrida'nın savunduğu gibi) kaçınılamaz ise; o zaman etiğin (onayın onayı yoluyla) metafizikten kaçınmayla ilişkilendirilmesi, arzulanandan daha az etkili olan bir etikle sonuçlanmaya mahkûmdur. Deleuze ve Guattari'nin farklılığı, çağrışımsal ya da yatay çalışma düzlemiyle sınırlaması, aklın baskıcı gücü olarak gördükleri şeye (ayırmacılık ya da ayırt etmeciliğe) bir karşı hamle girişimidir. Ancak burada ikisi aklı yalnızca olumsuz terimlerle yorumlamaya, böylece etiği ve edimbilgisini bir *yaratıcı* özfarklılık nosyonuyla romantize etmeye zorlanırlar. Öyleyse yine de çalışmaları, edebiyat analizinin en açık ya da asistemik "disipliner" yöntemi olarak (edebiyatı özfarklılığın edimbilgisi olarak kabul etmeye dayanan) pratik eleştirinin dönüşünün habercisi olmayabilir. Deleuze ve Guattari'nin açıklamasına göre, böyle bir yöntemin açıklığı, aslında rasyonel metodolojik uygulamalar olarak görülenlerin dışarıda bırakılmasıyla sınırlıdır; bu da aklın bastırdığı iddia edilen şeyleri olumlamak adına yapılır. Ancak eğer aklın müdahaleleri düpedüz baskıcı değilse, o zaman belki de aklın dışarıda bırakılması yerine, son bölümde öne süreceğim gibi dönüşü daha çok ilgi hak eder.

XII
Aklın dönüşü

Paul Auster'in yazısına dair önceki tartışmamız, muhtemelen baştan beri bizi rahatsız eden önemli bir soruyu gündeme getirecektir: Postmodern edebiyat kuramı neyi metin addeder?[1] Geçmişte bu so-

1. Bu soruyu daha da karmaşıklaştırmak için Auster'in "yazı"sı artık çizgi roman (ya da "grafik roman") formatında bulunmaktadır: Bkz. Karasik ve Mazzuccheli. Dashiell Hammett ve Chandler tarafından geliştirilen türün uzlaşımlarını hem yeniden yaratan hem de örten günümüz Amerikan suç romanlarının "resim kurmaca" uyarlamalarında uzmanlaşan – ve kara sinema geleneğinin solgun ışık kullanımından esinlenilerek - "Neon Lit: Noir Illustrated" diye adlandırılan serinin ilk kitabı *Paul Auster's City of Glass*'dır. Üstelik Auster'in "yazı"sı şimdi sinemaya doğru da genişliyor: *The Music of Chance* (1990) adlı romanı aynı adla beyazperdeye uyarlandı (1994); Wayne Wang'ın yönetmenliğini yaptığı *Smoke* (1995) adlı filmin senaryosunu Auster yazdı ve daha yakın zamanda *Blue in the Face* (1996) filmini hem yazdı hem de yönetti.

ru insanlara ya absürd gelmiş ya da cevabı zaten belli gibi görünmüş olabilir. Elbette bugün de pek çok edebiyat eleştirmenine yine öyle geliyordur. Edebiyat eleştirmenleri, bir araba tamircisinin "Motor nedir?" sorusunu sormaya duyduğu ihtiyaçtan daha fazla olmadığına inanıyorlardır metnin ne "olduğu"nu sormaya duydukları ihtiyacın. Tamirciler, diferansiyellerle *differend*'larla olduğundan daha çok ilgilidir; belki de aynı şey, pek çok edebiyat eleştirmeni için de söylenebilir. Tamircilerin Lyotard'ın farklılık kuramına profesyonel olarak ilgisiz olmalarının (elbette kişisel olarak kesinlikle ilgilenmeyecekleri anlamına gelmez bu) nedeni, bunun, motor tamirinde işlerine yarayacak hiçbir pratik bilgiye tekabül etmemesidir elbette. Bir arabanın motorunu tamir etmek ve *differend* üzerine bir kuram oluşturmak, birbirinden farklı dil-oyunlarıdır. Wittgenstein'i iyi bilmeyen bir araba tamircisi şöyle açıklayabilirdi bunu: "Tamir etmek ve kuramsallaştırmak çok farklı iki şeydir."

Ancak Lyotard'ın açıklamasına göre *differend*, kuramsal bir soyutlama değil, ampirik bir engellemedir. Böylece nasıl tamir edilmesi gerektiğine dair edimsel bir soru arz eder. Bir *differend*'ı tamir etmekle, damlatan bir benzin filtresini tamir etmek arasında dünya kadar fark olduğuna şüphe olmasa da, Lyotard'a göre bir *differend*'a nasıl bağ yapılacağı sorusu, kuramsal bir sorun değil, yine edimsel bir sorundur. Benzin filtrelerini tamir etmek için kurallar vardır, ama bir tartışmadaki deyimlerin nasıl bağlanacağına dair kurallar yoktur. Böylece bir farklılık tarafından yaratılan edimsel bağlama sorunu, yaratıcı ya da sezgisel bir yanıt gerektirir. Farklılık hissedilmeli ya da hayal edilmelidir, böylece onu tamir etme sorunu kısaca söylemek gerekirse belirleyici bir yargılama yerine reflektif bir yargılama eylemini emreder. Sanatla ilgili sorunların yanı sıra adaletle ilgili sorunlarla karşılaştığımızda da tüm yaratıcılığımızı kullanmaya davet ediliriz.

Bu, etik bir kararın, estetik ya da metinsel bir uygulama olduğunu (veya tam tersi) öne sürmektir; ki bu da edebiyat çalışmalarının "takdir" ve "yükümlülük" arasındaki muhtemel bağlantıları göz önüne alması için vesile oluşturabilir. Bu şekilde edebi metinler, içinde üretildikleri ve okundukları olgusal, politik, edimsel, top-

lumsal ve tarihsel çevrelerden bağımsız değil, bilakis bu çevrelerin bir parçası sayılabilirler. Bir anlamda, edebiyat çalışmaları disiplininin kendini disiplin olmaktan çıkarması için yaptığı bu çağrı, muhtemelen postmodern edebiyat kuramının en meydan okuyucu yönüdür. Edebiyatın "özerkliği," toplumdan bağımsız bir nüfuz alanı olarak düşünülen kültürün "özerkliğini" akla getirir. O zaman postmodern edebiyat kuramı, edebiyat çalışmalarını kendisini gevşetmeye ve bir disiplin olmaktan çıkarmaya çağırırken, "kültür" ve "toplum" arasındaki bölünmeyi reddeder. Edebiyat çalışmaları öğrencilerine edebiyatın kültürel değerlerini takdir etmeyi öğretirken, bir toplumsal uygulama içindedir. Edebiyat çalışmaları şimdiye dek büyük oranda alçakgönüllü olan *nasıl* yargılamalı edimbilgisi yerine, oldukça azametli olan *neyi* yargılamalı sorusuyla ilgilenegelmiştir. Böylece belki de postmodern edebiyat kuramının önemi, dikkatini "ne"den uzaklaştırıp "nasıl" sorusuna yönlendirmesiyle tartılmalıdır.

Yine de bu durum dikkatlice tartılmalıdır. Postmodern edebiyat kuramının sahiplendiği yaratıcı oluşun köktenci olumlaması olarak romantik miras, rasyonel varlığın ezici gücü olarak gördüğü şeye karşıtlığına dayanır. Canlı hayalgücüyle despot rasyonalite arasındaki karşıtlık, reflektif aklın performasının, pratik aklın kullanımına hem karşıt hem de ondan üstün addedilmesine yol açan yanlış Kant okumasına dayanır. Bu yanlış okumada Üçüncü *Eleştiri*, düşüncenin temelsizliğinin bir "kanıtı" olarak alınır. Düşüncenin temelsizliği ise; pratik aklın sosyo-tarihsel değerlendirmesinin, hakikatin her zaman için sunulamaz, görece, çokkatlı, metinsel, retorik, metaforik, olumsal, toplumsal cinsiyetlere dayanan, durumsal, kültürel, bakış açılarına dayanan, heterojen, köksapsal, süreksiz ve akla gelebilecek her anlamda yoruma ve tartışmaya açık olduğu "hakikati"ni bastırmak için tasarlanmış karmaşık bir hile olduğunu "kanıtlar." Genel olarak bu, özellikle "edebiyat"ın "edebi mutlak" olarak anlaşıldığı biçimde, hakikatin edebi anlayışıdır. Bu yüzden de ben şimdiye kadar genellikle kullanılan "postmodernizm" ya da "postmodern kuram" yerine hep daha genel bir terim olan "postmodern edebiyat kuramı"nı kullandım. Bunun nedeni, postmodernizm

açısından, *edebi metn*in hakikat ve varlık, düşünce ve arzu, iktidar ve kültürün dinamik yorumlanabilirliğine benzeş olmasıdır. Üstelik edebi metin, değişik şekillerde okunmaya açık oluşuyla bilinçdışıyla ve yapısalcı dil kuramıyla da benzeştir. Bu nedenle de hem psikanaliz hem yapısalcılık, postmodern edebiyat kuramının romantik mirasının birer parçasıdır.

Öyleyse neden postmodernizmi basitçe, Romantizmin geri gelişi olarak görmüyoruz? Bu soruya bir yanıt, Fredric Jameson'un "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" (1984) adlı ünlü denemesinde verilmiştir. Fredric Jameson, burada postmodernizmin *toplumsal* konumlanışının, Romantizmin geçmişte sahip olduğundan çok farklı olduğunu savunur. Eskiden utanılacak ve antisosyal görülen romantik duyarlık, "kültürel alanda bir mutasyon" geçirerek bugün artık tehdit oluşturmayacak bir hale gelmiştir. Bu mutasyon, romantik metinlerin köktenci aşırılık ve ahlâksızlıklarının daha önceki sarsıcı değerini yitirerek "kanonlaşması ve akademik olarak kurumsallaşması"nın bir sonucudur. Örneğin modernist sanat ve yazında dışavurulan romantik deneysel istencin, kendini modernizmde tükettiği görülebilir; dolayısıyla bizim için Joyce ve Picasso "artık çirkin" değildir. "Gerçekten de kesin olarak bu, postmodernizmin ortaya çıkışının en akla yakın gelen izahlarından biridir. 1960'ların genç nesilleri, daha önceki muhalefet ve skandal nosyonlarını, 'muhalefet' ve 'skandal'ın ancak emtia olarak mevcut olduğu bir geleceğe mahkûm ederek geçmişin muhalif modern akımını bugün bir grup ölü klasik olarak karşılayacaklardır."[2] Böylece örneğin *The X-Files* gibi bir televizyon programının, demokrasinin gerçek işleyişi üzerine kinik bir tutumu "pazarladığı" ya da belki de komplo teorilerinin ve alternatif bilgilerin yükselen popülarite ve güvenilirliğiyle insanların politik yabancılaşmaları üzerine gündelik kültürde ortaya çıkan görüşü, izleyiciye ısıtıp tekrardan sunduğu söylenebilir. Bu yüzden bu program, kamu kurumlarının (güvenlik güçleri) ve kamu değerlerinin (rasyonel fikir birliği) sözde muhalif ya da karşı koyucu okumalarını metalaştırır ve böylece de içerir. Televizyon kanallarının *prime-time*'ında, "alter-

2. Jameson, "Postmodernism," s. 16.

natif" hakikat, popüler gerçekliğe devredilir; hatta öyle ki olaylar ne kadar tuhaflaşırsa o kadar inanılır olur. Elbette isimlerini ve yeraltı dünyasındaki güçlerini saklamak için hiçbir şeyden kaçınmayan yolsuzluğa bulaşmış adamların şüpheli kartelleriyle işbirliği içindeki ard arda gelen hükümetlerce, (özellikle de uzaylılara dair) gerçekliği genişleten her türlü bilginin bir "sır" gibi kamuoyundan saklandığına inanıldığından, olağandışının olağana devredilmesi gerekir. Böylece politika sahnesine kanser sızar; ki bu, *The X Files*'ın, kötü adamı hep elinde yanan bir sigarayla göstererek yapmayı pek sevdiği bir mecazdır.

Bu okumada *The X Files*, birinci bölümde kısaca söz ettiğim *The Crying of Lot 49*'ın yeniden yazımı gibi görülebilir. Ancak bu metinler arasındaki aralıkta – ki sadece tarihsel değildir bu aralık – paranoya olağanlaştırılmış ve yerini kinizme devretmiştir. O zaman Jameson'un da savunduğu gibi bu durum, Pynchon'un romanında zuhur eden postmodernizmin, politik kültür ve tarihe yönelik paranoyak yaklaşımının artık kuruntulu düşüncenin gizil bir göstergesi olmaktan çıkıp başka türlü düşünmenin postmodern sanatının bir işaretine dönüştüğü *The X-Files*'da uç noktalara ulaştığı savını destekler görünür. Aşırı etkin bir hayalgücünün bir göstereni olan paranoya, postmodernizm içindeki toplumsal konumunu, artık gücünü rasyonaliteden alan ama aslında mutlak beyin kontrolüne dayanan bir sistem karşısında yurttaşın yegâne savunması sayılmaya başlayacak biçimde kaydırmıştır. Bu görüşe göre akıl, insan aydınlanmasının bir aracı değil, "serbest piyasa" ya da "demokratik hükümet" kisvelerine bürünmüş totaliter ekonomi politiğe hizmet etmekten fazlasını istemeye cüret etmemizi engelleyen bir boyun eğdirme teknolojisidir. Elbette Jameson'un burada anlatmak istediği nokta şudur: Böyle bir paranoya eskiden şok edici veya devrimci, dolayısıyla da romantik aşırılığında yalnızca marjinal olarak etkin görünmüş olabilir; ancak aslında "geç kapitalizm"in ekonomik rejimi, bu devrimci paranoyayı (ve neden devrimci şizofreniyi de olmasın?), politik hayalgücü bütünüyle romantize edilmiş, dolayısıyla da artık hiçbir şeye şaşırmayan bir kamuya geri satmaktadır. O zaman bir anlamda paranoya, özel bir şey olmaktan çıkarılmış ve

(belki "değişik" ve "şiirsel" düşünme arasında bir ilişki varmış gibi görülecek biçimde) varlıkbilimsel farklılığın popüler biçiminin düzenine iade edilmiştir. Bir diğer anlamda, Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin savlarının tersine, Romantizm "bitmemiş" olmaktan çok uzaktır: Jameson'ın savına göre aslında Romantizm, kurumsallaştığı için skandal gücünü yitiren modernist metnin "köktenci sınır ihlali"nin kanonizasyonuyla sona erer. Benzer bir biçimde, Lyotard'ın görüşüne göre Romantizm, tarihteki skandalların en üst sınırı olan, dolayısıyla da tarihsel hayalgücünün öfkeyi yaşantılama ve ifade etme kapasitesini tüketen Auschwitz'le sona ermiş görülebilir. O zaman, "kültürel" Romantizmin Joyce'un kanonlaştırılması ya da Auschwitz'in susturucu etkisinin yol açtığı bir genel konum olarak toplumsallaşmasından evvel, hakikatin yaratılması gerektiği fikrine inandığı söylenebilir; bu yüzden de kültürel Romantizm yazınsaldır. Oysa "toplumsal" Romantizm, hakikatin dönüştüğüne inanır; bu yüzden de metinseldir. Bir kez hakikatin toplumsal, tarihsel, politik ve kültürel alanın bütün metinsel yüzeyinde bir uçtan bir uca (belki de köksapsal olarak) genişlediğine inanılmaya başlanınca, insan estetik "buluş," politik "çözüm," tarihsel "kesinlik" ve benzeri olanaklar konusunda kinik olmayıp da ne yapabilir? Zira her ne kadar "edebiyat", "metnin" altında düzleştirilmiş olsa da metinsel işleyişlerin hâlâ, kendisinin bitmeyen kuramı olan romantik edebiyat kuramıyla anlaşılması gibi bir durum söz konusudur. Öyleyse her "buluş" ya da "çözüm" sadece ve çeşitli okumalara ya da takip eden pek çok olası hamleye açılan bir başka metin ya da açılış hamlesidir. Ve Joyce ve Auschwitz'den sonra güneşin altında yeni hiçbir şey olmadığından, her metin daha önce denenmiş başka metinsel kavram ve hatların, imge ve fikirlerin, felsefe ve duyguların karman çorman bir karışımıdır yalnızca.

Öyleyse Jameson'un savına göre postmodernizm, hem Romantizme bir dönüş hem de Romantizmden bir kopuş olarak görülmelidir. Bu, postmodernizme belirli bir özkimlik atfetmek ve böylece de Lyotard'ın "şimdi"nin postmodern "durum"un zamanı olduğu iddiasına destek vermek olacaktır. Aynı zamanda, Deleuze ve Guattari'ninki gibi aklı, faşizmle (ya da diğer empoze etme biçimle-

riyle) eşit, dolayısıyla da karşı çıkılması gereken bir yapı sayan temelcilik karşıtı bir felsefe ya da politikanın herhangi bir değişkesini doğrulamaya yardım eder bu. Bu bilgiler ışığında William Gibson ya da Pat Cadigan'ın siberpunk romanlarının, kökeni romantik döneme ve Mary Shelley'in *Frankenstein*'ına (1823) dayanan bir gotik bilimkurgu geleneğinin geç dönem örnekleri olmak yerine, kendi kendine çözülen bilgi akışı ve ekonomik kaçış hatlarından oluşan köktenci yeni dünya düzenine yanıt veren metinsel "patlamalar" olduğu görülebilir. Örneğin Cadigan'ın *Fools* [Budalalar] (1992) adlı romanında, karakterler mikroçiplere yüklenmiş anılar satın alır, böylece de diğerlerinin hayatlarının ufacık bir parçasını "yaşantılayabilirler." Teknoloji, "hatalı kimlik" kategorisini bir totoloji yapar; insanların yalnızca pek çok çeşitli komputerize roman karakterine dönüştüğü ve bir sonraki "sanal" duyguya duydukları doyumsuz arzuya bağımlı olan gözü dönmüş bir göçebe "hafızakeşler" altsınıfı barındıran bu dünyada, "karakter amnezisi" durumları, yaygın bir tehlikeye dönüşür. Hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı biçimindeki eski romantik düşünce artık öyle basmakalıptır ki, şu anki bir duygunun bir başka roman karakterinden "sızmış" olup olamayacağını merak etmek tamamıyla doğaldır; böyleyken fantastik, günlük hayatta gerçekten öyle bütünüyle sıradan bir şeydir ki, sokaklarda, insanlar ve hologramlar arasındaki tek fark, insanların içinden geçip yürüyemeyeceğinizdir. Anlatıcı, "Her şey çok akıl almazdı, ancak içinde yaşadığımız zaman böyleydi," der.[3]

"Gerçekliğin" böylesine tersyüz olduğu ve "siberuzay"ın sanal boyutlarını da kapsayacak biçimde alabildiğine esnediği bu zamanlar pek tabii akıl almazdır. Bu ortam, ilk olarak Gibson'un *Neuromancer* (1984) adlı kitabında tasarlanmış ve artık siberpunk türünün standart bir unsuru olmuş, hatta bir kavram olarak popüler bilime de sızmıştır.[4] Doğru teknolojiye sahip olan biri, değişik yerlere gidip girebileceği, diğer insanlarla görüşüp konuşabileceği ve her şeyin ötesinde bilgi çalabileceği gölgesiz bir matris olan sibe-

3. Cadigan, *Fools*, s. 117.

4. Bkz. Gibson, *Neuromancer*. Bu roman da grafik adaptasyon muamelesine maruz kalmıştır. Bkz. Haveu ve Jensen, *William Gibson's Neuromancer*.

ruzaya "aniden dalabilir." Orada ölmek de olasıdır, ancak Gibson'un *Mona Lisa Overdrive* (1988) [Mona Liza Hızlandırıcısı] adlı kitabındaki bir karakterin söylediği gibi: "*Orada orası yoktur.*"[5] Benzer bir biçimde, Deleuze ve Guattari'nin asla gerçek bir alan gibi "orada" olmayan, ancak sanal oluşunun bir sonucu olarak "orada" olmadığı da kolaylıkla söylenemeyen tutarlılık düzlemi kavramı ya da uzamı için de aynı şey söylenebilir. Üstelik bir kavram olarak "siberuzay," Deleuze ve Guattari'nin bugünkü köktenci felsefenin bir popüler kültür pratiği olmasının pek muhtemel olduğu iddialarına iyi bir örnek oluşturur. Popüler kültürde insan, katı ya da biçimsel kurallara göre düşünmeye mecbur değildir ve (bir sonraki muhtemel anlatısal hamle, bir şarkının bir sonraki muhtemel ölçüsü ya da bir filmdeki bir sonraki çekim gibi) edimbilgisel bir gereklilik olarak karşısına çıkan her bir sorunu çözerken ya da belki kendini belirsiz yollarla ona bağlayarak ya da onun safına geçerek sorunun üstesinden gelirken, daha yaratıcı düşünebilir. Elbette onların bakış açısına göre, böyle bir düşünmeye felsefe içinde müsaade edilmez, çünkü felsefedeki "mantıklı" düşünme buyruğu, süpriz unsuruna karşı bir yasaklamadır.

Ancak postmodernizmi yalnızca Romantizmin toplumsallaşması ya da olağanlaşması olarak görmek, onu geleneksel değerlere karşı saygısız bir tavır almakla sınırlandırma tehlikesine düşmektir. Bu görüşe göre postmodern, aşağılık olanın yahut toplumun düşünmemizi ya da arzulamamızı yasakladığı ve bu yüzden de bastırmaya çalıştığı her şeyin cazibesi diye adlandırılabilecek şeye yönelen. Romantizmin barındırdığı belirli bir ayrıcalıklı tutumun popülerleşmesini temsil eder. Öyleyse Romantizm, yüksek beğeni ve öğreti "geleneği" nosyonuna zarar verecek biçimde çalışmışsa, bunu "kültürlü" bir ahlâki ve estetik anlayışın insan arzusunun kargaşası ve günlük politik toplumun bayağı duygusal hayatına karşı koyması gerektiği için yaptığı söylenebilir. Öyleyse yasaklanmışlara yönelen bu romantik olumlamayla, yüksek kültürün tahakküm gücü göz önüne serilmiştir. Bundan sonra, "elit" ve "popüler" temsil düzenlerini birbirini dışta bırakmak yerine karşılıklı olarak bilgilendi-

5. Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, s. 45.

ren üretim alanlarına dönüştürmeye yardım eden arzu ve politika, birbiriyle ve "kültür" nosyonlarıyla ayrılmaz addedilebilir. Bu görüşe göre postmodern edebiyat, yüksek/aşağı ayrımı açısından ziyade, hem "ucuz kitapçı" romanlarında hem de çalışmaları devlet ödenekleriyle desteklenen ve edebiyat ödül komiteleri tarafından alkışlanan "ciddi" yazarlarınkilerde ifade bulan, aşağılık olana duyulan belirli bir merak açısından anlaşılabilir. Örneğin, Amerikalı çoksatan yazar James Ellroy'un *Silent Terror* (1986) [Sessiz Terör] adlı romanı tamammül edilmez ölçüde şiddet içeren, bir seri katilin hayatını, suçlarını birinci tekil şahıs ağzından anlatan bir romandır. Belki de metnin, Martin Plunkett'in öldürme *arzusunu* ve bundan aldığı aşağılık hazzı mazur göstermeyi ve açıklamayı reddetmesi, bu romanın postmodern duruşuna işaret eder. Başlangıçta Plunkett bizi uyarır, ancak neden "terör" yaratmayı seçtiği sorusu karşısında hep "sessiz" kalır:

> Her şeyin üstünde, benim aklım var, benim sessizliğim. Korku pazarlamasının bir dinamiği vardır: Onu abartılı bir gösterişle sunun, dehşete düşerken bile her şeyi geride bırakıp uzaklaşan bir hareketle sunun, sonra da gerçek ya da mecazi ışıkları yakın; en baştan gerçek olamayacak kadar korkunç olan kâbusun bitişi için minnettarlık duygusuna yol açın. Ben bu dinamiğe uymayacağım. Bana acımanıza izin vermeyeceğim. *Kendi* hücresinde saçma sapan boşboğazlık eden Charles Manson'a acıyın siz, o hak ediyor merhametinizi [...]. Anlatmak üzere olduğum yolculuğumun sonunda bozulmadan dimdik ayakta duran ben ise, saygıyla önümde eğilinmesini hak ediyorum [...].[6]

Roman, Plunkett'in öldürme arzusunun "derinliğine" inmeyi reddederek, yalnızca su yüzeyinde işleyen bir güç olan "arzu"nun göçebe ya da köksapsal hareketlerinin izlerini sürüyor gibi görünebilir. Dolayısıyla bu roman, Deleuze ve Guattari'nin arzulama-isteme gücünün "içinde" herhangi bir ruhsal ya da etik bütünlük bulunmayışını, varlığın itici gücü olarak açıklayan izahının "kurgusal" bir örneklemesi olarak görülebilir. O zaman *Anti-Oidipus* ve *Mille Plateaux* gibi *Silent Terror* de aşağılık olana, toplumun bastırılmış

6. Ellroy, *Silent Terror*, s. 8.

"belden aşağısı" ya da insan doğasının karanlık "nüvesi" yerine, gerçeklere dayanan günlük yaşantının *yüzeyinde* ampirik olarak görünen bir şey olarak yaklaşır. Bu yaklaşım yalnızca Ellroy'un popüler romanıyla sınırlı değildir. "ciddi" edebiyat tarafından da sunulur. Örneğin, sıklıkla Melville ve Faulkner'la karşılaştırılan Amerikalı ödüllü romancı Cormac McCarthy'nin *Child of God* [Tanrı'nın Çocuğu] (1973) adlı eserinde aşağılık olan, metnin yüzeyinde her yere nakşedilmiştir. Ancak hiçbir yerde. Doğu Tennessee'deki küçük bir dağ köyü ahalisini korkutup yıldıran ve yakalanıp hapse gönderildikten sonra bir gün cesedi "hücresinde, yerde ölü bulunan" dağ adamı seri katil Lester Ballard'ın cesedine olanların anlatıldığı bölümdekinden daha belirgin değildir:

> Bedeni Memphis'teki devlet tıp fakültesine gönderilmişti. Burada bodrum katındaki bir odada formalinde saklanmış, daha sonra da okula yeni getirilen diğer vefat etmiş kişilerin yanındaki yerini almak üzere başka bir bölüme sevk edilmişti. Taş bir levhanın üzerine derisi yüzülmüş, bağırsakları çıkarılmış, bedeni parçalara ayrılmış biçimde sergilenmek üzere yatırılmıştı. Kafası testereyle yarılmış, beyni çıkarılmıştı. Kasları kemiklerinden soyulmuştu. Kalbi sökülmüştü. Bağırsakları çıkarılmış, dışarı konmuştu; dört genç öğrenci, kurbanların bağırsaklarına bakıp geleceği okuyan eski zaman kâhinleri gibi onun üzerine eğilmişlerdi. Bu şekillerde, gelecek daha korkunç canavarları görüyorlardı belki. Üç ayın sonunda, ders bittiğinde Ballard bu masadan alınıp plastik bir torbaya konmuş, kendi türünden diğerleriyle şehrin dışındaki bir mezarlığa götürülüp orada defnedilmişti. Okuldan bir rahip onun için basit bir ayin yapmıştı.[7]

Bu örneklere dayanarak "postmodern"in, aşağılık olanın albenisinin onaylandığı veya bu duruma yol açan bir alanı tasvir ettiği söylenebilir. Üstelik bunu genel bir "durum"un çok güçsüz ya da gevşek bir göstereni olarak görmek, onu, kendi gücünün ölçüsü olarak görmek olacaktır aynı zamanda. Diğer bir deyişle, "aşağılık olanın albenisi"ne özgürce boyun eğen ya da bu albeniyi onaylayan düzenleyici ilke olarak adlandırılabilecek şey, kültürel üretimin köktenci değişik kurgulamalarının ortaya çıkmasına, kültürü farklı nes-

7. McCarthy, *Child of God*, s. 194.

ne ya da uygulamaların korunmasıyla (mecazın bekçisi olarak edebiyat; kavramın bekçisi olarak felsefe; olayların bekçisi olarak tarih ve benzerleri) ilgilenen ayrı etkinliklerden (edebiyat, felsefe, tarih ve diğerleri) oluşan kendi içinde bölünmüş bir saha olarak kabul eden daha geleneksel bir yaklaşımda görülebileceğinden daha çok izin verir. Deleuze ve Guattari'nin terimleriyle, aşağılık olanın albenisini, kültür içindeki bölünmeler arasında ve bunun yanı sıra estetik üretimin sahası olan "kültür" ile politik ve ekonomik üretimin sahası olan "toplum" arasındaki bölünmenin de üzerinde bir uçtan diğerine uzanan bir güç olarak görmek olur bu. O zaman kültür artık ayrı bilgi ya da etkinlik dallarından oluşan, politik-ekonomik sosyal tarihin kaygan kumlarında kök salıp yükselen bir ağaç olarak görülemez. Bunun yerine, kültürel ve toplumsalın görünmez ve heterojen bir biçimde birleştiği köksapsal bir toplama olarak görünebilir. Dolayısıyla aşağılık olanın albenisini onaylayan *Silent Terror* ve *Child of God* gibi romanlar, (kendilerinin ve diğer örneklerin yanı sıra) Oidipa'nın ikilemine akılcı bir çözüm getirmenin olanaksızlığı olarak alçaltmanın önemli bir rol oynadığı *The Crying of Lot 49*'la, alçaltmanın şiddetinin hem cinsel hem de dilbilimsel düzlemde etkin olduğu Kathy Acker'in *Empire of the Senseless*'i (bkz. 2. ve 3. Bölümler) ve olayların karar verilemez bir biçimde yorumlama alanının dışı ya da içinde gerçekleşip akılcı düşünceyle kavranamadığı, ancak açılımlarıyla ilgilenmek için arzulu bir merakla –amaç ya da anlamdan yoksun olan alçaltmayla– gözlemlenebildiği Auster'in *New York Üçlemesi* ile de bir çeşit gevşek saflaşma içinde görülebilir. Bu toplama, yalnızca edebiyat eserleriyle de sınırlı değildir. Örneğin, televizyondaki *The X-Files* yalnızca bedensel alçaltmayı (otopsiler ve acayip gövdeler) göstermekle kalmaz, aynı zamanda her zaman tarihsel anlam ve toplumsal inancın aşırılığında bulunan bir hakikatin açıklaması olarak alçaltma irrasyonalitesinin albenisinden zevk alır. Ayrıca alçaltmanın köksapsal albenisi, yalnızca estetik ve yaratıcı metinlerde bulunmaz. Deleuze ve Guattari'nin eserlerinde (sözgelimi aşağılama ve küfür biçiminde ya da akılcı düşüncenin üstünlüğüne dayanan kültürel ikonlara ve değerlere karşı büyük saygısızlıklarında görülebilecek olan) al-

çaltmanın onaylanması olarak adlandırılabilecek şey, "kuram"ın da bu toplamayla bağlantılı olduğu izlenimini uyandırır. Dolayısıyla beden meselesine eğilen Avustralyalı feminist Elizabeth Grosz, son dönem eserlerinde Kartezyen ikiliği "sorun"unun üstesinden gelinmesinin bir yolu olarak utanç verici bedensel sızıntılara ivedi bir dikkat gösterilmesi gerektiğini savunur.[8] Grosz'a göre, arzunun toplumsal olarak bastırılması ve aşağılık olanın albenisine karşı oluşturulan tarihsel yasaklamalar, bedenin akıl dışı, biyo-politik güçlerini bütünleştirici bir akıl denetimi rejiminin boyunduruğuna sokma uğraşlarında hep "ataerkil"dir: Kısacası kültürel temsil biçemleri, (bir veriden ibaret olmaktan öte) toplumsal anlamın arzulayan-üreten kaynağı olarak bedene ya karşıt ya da onu bütünüyle göz ardı eder biçimde ortaya çıkar görülürler. Bu bastırma en ünlü ifadesini Descartes'ın akıl/beden ayrımında bulmuştur. Gelgelelim düşünce ve bedenselliğin Descartes'ta ayrıldığı biçimdeki genel yargının aksine Edith Wyschogrod çok farklı bir okuma önerir:

> Aslında Kartezyen cogito, standart itirazların gösterdiğinden çok daha az zarar verici biçimde de yorumlanabilir. Descartes'in düşünen bir şey olarak benlik üzerine gerçekte kullandığı dili düşünün. Tersine, düşüncenin bir locus'u vardır; benim gövdemin bulunduğu yer de burasıdır. Kartezyen kuşkuculuğundan dışlanan gövdenin, özne olarak gövde olmadığı, nesne olarak gövde olduğu savunulabilir. Cogito'da deneyimlenen bedenselliği engellemek yerine, Descartes gövdeyi bir şey olarak kordon içine almıştır.[9]

Yine bununla ilgili olarak, Abigail Bray ve Claire Colebrook, Descartes'a yöneltilen ortodoks lanetlemelerin, ancak üstesinden gelebileceklerini umdukları şeyleri yineleyebildiklerini savunur: Bu yüzden bir üretim kaynağı olarak "beden"e yapılan (örneğin "kadın imgelerinin artık dışarıdan empoze edilemeyeceği ve içeriden üretilip ortaya çıkacağı" biçimindeki) her bir gönderme, "eleştirmeye çalıştığı kartezyen iki kutupluluğunun içeri/dışarı modelinin ta kendisi" içinde kayıtlı olduğunu göz ardı etmeyi kaldıramaz.[10]

8. Bkz. Grosz, *Volatile Bodies*.
9. Wyschogrod, *Saints and Postmodernism*, s. 77.
10. Bray ve Colebrook, "Haunted Flesh."

Buradaki önemli nokta, toplama kavramı ya da mecazının yeni kültürel kuram ve tahlil biçem olasılıkları için açılımlar sunabilmesine karşın, eski biçemlerin hemen gereksiz fazlalık durumuna düşmesine yol açmamasıdır. Gerçekten de toplama kavramı daha büyük açılımlarında, tür, bilinç, eser gibi geleneksel kavramların sınırlamalarını gevşetebilir; yalnızca sahip oldukları farklı kimlik ve değerler açısından anlaşılan metinler arasındaki bağlantıları takip etmeyi mümkün kılar. Bu bakımdan yukarıda sözünü ettiğim toplama ya da çokkatlılık, "popüler" roman ve televizyon, "yüksek" kuram ve "ciddi" edebiyat örneklerini de içeren gevşek ve heterojen bir *metin* oluşturur. Böyle bir metin, yazarlığa dair psikolojik ya da teolojik meseleleri sorun haline getirmese de kendisine nasıl yaklaşılacağına ve belki de efektif tarihin oluşturulmasında oynadığı rolün nasıl açıklanacağına dair edimbilgisel meseleleri sorun olarak ortaya koyar. Dolayısıyla metnin toplama meselesi, bu toplamaya bir metin *gibi* yaklaşarak göz ardı edilemez. Ancak bu toplamayı hem üretilen hem de üreten bir şey olarak göreceğiz diye, her türlü "eleştirel mesafe" nosyonunu ıskartaya çıkarmalıyız demek de değildir. Bu toplama "bulunmuş bir nesne" ya da "verili" bir şey değildir; öte yandan, kendisine yönelik tüm yaklaşımların bütünüyle kendi içinde kayıtlı olduğu ve her "perspektif fikri"ni bir "çarpıtma açısı"na çevirdiği anlamına da gelmez bu.

"Perspektif" ve "çarpıtma" karşıtlığı da daha önce karşılaştığımız pek çok karşıtlık gibi hatalıdır. Her perspektifin metin-yorum ilişkilerindeki her rastlantısal açının çarpıtılmasını gerektirecek biçimde çarpıtılmış olduğunu varsaymak, belirli bir ideal "perspektif" kavramının metinlerin kendileri dışında ve bir metni kendine özdeş bolluk içinde görmeyi mümkün kılacak biçimde dolaysız bir alandan okunup yorumlanabileceği izlenimini uyandırır. Böyle bir perspektif idealinin, edebiyat çalışmaları alanında hâlâ bir yeri olduğuna kuşku yoktur: Örneğin Bloom'un bütün Batı kanonu yapısı buna dayanır. Bir ideali eleştirmek, onun illa ki yok olmasına yol açmak değildir. 5. Bölüm'de gördüğümüz gibi, Derrida'nın "yapı" eleştirisi, yapı kavramlarının her zaman oyun ya da yapısallık gücü tarafından içten bölündüğünü gösterirken, içinde bütünüyle farklı

bir yapı kavramı düşünmenin mümkün olduğu yapıların *dışında* bir alan –bir kuramsal "önce" (prior) ya da "sonra" (post) alanı– ortaya koyma niyetinde değildir. "Post"yapısalcılık (yapısalcılık sonrası), yapısalcılıktan mutlak surette farklı bir düşünme pratiği ya da metafizik tarafından belirlenen yapı kavramlarının "ötesinde" düşünen bir felsefe sayılmamalıdır. Postyapısalcılığa göre, sözgelimi etik bir "yapısız" yapı kavramıyla – ya da edimbilgisiyle – karşılaştırıldığında, metafizik yapı kavramları "faşist" değildir. Diğer bir deyişle, "yapı" ve "oyun" arasındaki karşıtlık, faşizm ve etik arasındaki karşıtlıktan daha mutlak değildir. Pek çoğumuz onaylamayı seçmeyecek olsa da, faşizm de bir etik*tir*.[11] Benzer biçimde, her zaman her yapının içinde bulunan oyun ya da "performativite," yapı-yapı olmayan karşıtlığının verili bir başlangıç noktası olmaktansa çözülecek bir sorun olarak görülmesi gerektiği anlamına gelir. Elbette bu karşıtlık pek çok edimbilgisel olay ve etkinin belirli koşul ve bağlamlarına göre, her zaman tekillikler açısından anlaşılmalıdır. Herhangi bir yapı-yapı olmayan karşıtlığı (sözgelimi akıl-hayalgücü ya da faşizm-etik karşıtlığı biçimindeki bir karşıtlık) değişkesine edimbilgisel tekillik –aynı zamanda bir toplama da olacak bir tekillik– olarak yaklaşıl*ma*saydı, bu karşıtlığın toplumsal ve politik tarihlerin olgusal, deneysel ya da efektif güçlerinin dışında var olduğunun varsayılması gerekirdi. Kısacası, böyle bir durumda yapı-yapı olmayan karşıtlığının her genel, bağlamsızlaştırılmış, tarihdışı biçemi metafiziksel olurdu.

Böylece eleştirel perspektif idealini, karşı durulacak faşist ya da tahakkümcü bir yapı saymak yerine, sözgelimi yapısız çarpıtmanın, etik olumlaması aracılığıyla kabul edilmesi gereken metin-yorum ilişkilerinin kaçınılmaz bir edimbilgisi oluşturduğunu görmek gerekir. Ancak edimbilgisel tekilliklerin onaylanması; reflektif yargıyı pratik akıl, etiği faşizm ya da arzuyu düşünce ile karşılaştırmak adına ortaya çıkmak yerine, metafizik olmayan pratikle metafizik kuramı karşılaştırmak adına ortaya çıkmak zorunda değildir. Yine de bu terimler mutlak surette karşıt değilmiş gibi de addedilmemelidir. Örneğin, akıl ve hayalgücü birbiriyle aynı değilse de bütünüyle

11. Bu fikri Alec McHoul'a borçluyum.

farklı da değildir. Gelgelelim, farklı zaman ve bağlamlarda, bir çeşit her şey-ya da-hiçbiri ayrımının, bir yanda akılcı düşünceye verilen değer, öte yanda yaratıcı arzu ve sezgiye verilen değer bulunan iki kutup arasında çalışır göründüğü doğrudur. Ancak düşünce ve sezgi arasında seçim yapma meselesinin sorun olarak görülmesi gerekmez burada; daha ziyade tam da seçme sorununun, üzerinde kaçınılmaz görüldüğü zemin sorunsaldır. Bu zemin, karşıtlığın, her şey-ya da-hiçbir şey oluşudur.

Eğer her şey-ya da-hiçbir şey zemini ya da yapısı bir sorun olarak görülmezse o zaman elbette temelcilik karşıtı edimbilgisinin "etiği"ni onaylamak çok daha kolay olurdu. Bu onaylama, oyunun yapıya karşıt olması gibi, etik ve edimbilgisinin de faşizm ve kurama karşı çıktığı varsayımıyla kolaylaşırdı. Ancak 8. Bölüm'de gördüğümüz gibi, politik sol ve politik sağ arasındaki karşıtlığın görünürdeki her şey-ya da-hiçbir şeyliği, bir taraftan diğerine yönelen edimsel "sızıntılara" karşı bir engel oluşturmaz. Daha doğrusu, böyle bir sızıntının engellenemez oluşu gerçeği, iki tarafın da "özkimliği"nin bütünüyle su geçirmez ya da saf olmadığı anlamına gelir. Böylece sola oy verip ırkçı olmak ya da sağa oy verip ırkçılığa karşı olmak mümkündür. Ancak elbette bir anlamda oy verilecek "sol" ya da "sağ" da *yoktur*: Oylar doğrudan politik partilere atılır ve ancak dolaylı olarak ideallere verilir. İnsan sandığa gidip "sol"a ya da "sağ"a oy vermez; en azından kişinin oyu, bu biçimde *sayılmaz*. Bu oy, politik sistem içindeki bir politik partiye verilmiş sayılır; tarihte hiçbir zaman bir toplama olmayan bir parti ya da sistem var olmadı; bir toplama olarak, belli siyasi görüş ve uygulamalar, akit ve uzlaşmalar, bağdaşma ve muhalefetler ve diğerlerinin tutarsız ve süreksiz karışımını içermeyen bir parti ya da sistem de olmadı. Diğer bir deyişle, hiçbir zaman çokluk olmayan bir parti ya da sistem olmadı. Ancak politik ideallerin meseleyle alakasız olduğu anlamına da gelmez bu. Politik kuram, politik edimbilgisiyle karşıt olmadığından, politiğin ya da diğer bir toplama yahut çokluğun "kuramsal olmayan" edimbilgisi için umut beslemek metafizik bir düş olabilir ancak.

Öyleyse idealler kolayca terk edilemez. Politiğin –ya da edebi-

nin– edimbilgisine sapmak, böyle bir sapmanın genel sorunlarla uğraşma zorunluluğundan kurtulmayı sağlayacağı ya da bu sapmanın bir biçimde kuramdan paçayı kurtaracağını ve bu yüzden de metafizik olduğunu ve idealist olmadığını varsaymak gibi bir umut olamaz. Yalnızca kendi özmevcudiyeti içinde ya da tüm tarihsel-toplumsal yapı ve kimlik kavramlarının dışında, tüm onaylamaların ötesinde bulunan mutlak tekillik diye bir şey yoktur. Bir çokluk ya da toplamanın köktenci anlamıyla bile tekillikler, oluşum ve yorumlanabilirliğin genel koşullarıyla ya da yargı ve eleştirinin genel normlarıyla ilgisiz addedilemez. Böyle koşul ya da normların herhangi bir tekilliğin hakikatini garanti altına alabileceği anlamına gelmez bu. Aynı biçimde, genelin genelliği diye adlandırılabilecek şeyin, aksi takdirde bozucu ya da kuraldışı görünebilecek her şeyi sistematik bir biçimde yerine koyarak, tekilin tekilliğinin üzerini örteceği anlamına da gelmez. Basitçe hiçbir şeyin mutlak surette ve eşsiz bir biçimde tekil olamayacağı, dışarısıyla kurulacak her anlamdaki muhtemel (fiili ve gerçek) ilişkiden bütünüyle koparılmış saf bir "kendisi" olmayacağı anlamına gelir.

Şimdi genel bir kavram ya da ideal biçimindeki her sistemin amacının, şeyleri doğru yere yerleştirmek olduğuna kuşku yoktur. Ancak dik başlı bir biçimde değişken olmak, dolayısıyla da sistematik olmaya direnmek sıklıkla şeylerin doğasındadır (tekilliklerindedir). Ancak bu, ne sistemlerin "faşist" olduğu ne de tekilliklerin "özgür" olmak istedikleri anlamına gelir. Etiğin, gerçek amacı herkesi toplama kamplarına koymak olan sistemlerin kural koyucu genelliklerine karşı verdikleri mücadelede özgürlük düşkünü tekilliklerin tarafını tuttuğu anlamını da taşımaz bu. Ancak daha önce de tekrar tekrar gördüğümüz gibi postmodern edebiyat kuramı, yalnızca arzu ve hayalgücünün düşmanı olarak işlev görecek kaz adımlı* bir "yapı" nosyonu gerektirir, böylelikle "yapısız farklılık" nosyonunu etik mutlak düzenine yükseltir. Öyleyse bir anlamda yapısız farklılık kavramını romantik edebiyat kuramından alan postmodern etik, yüksek estetik zeminin yüksek ahlâki zeminle karıştırılmasına

* Kaz adımı: Başta Nazi Almanyası olmak üzere, bazı ülke askerlerinin tören geçişinde dizlerini kırmadan yürüme biçimi. (ç.n.)

olanak tanır, hatta bunu talep eder. Böyle bir etik, her sistemin işlevsiz olduğu bilgisine dayandığından herhangi bir etik *sistem*den üstündür. Her sistem, idealine ulaşmada yetersiz kalmak zorundadır; dolayısıyla her sistemin gerçek amacı, kaçınılmaz başarısızlığının bilgisini gizlemektir. Bunu ancak ideal özkimliğini kabul ettirmek adına içsel özfarklılığını bastırarak yapabilir. Bu yüzden bütün bir kültür sistemi bir yalana dayanır: Kültürün herhangi bir temel oluşturan bir kökeni, altında yatan bir anlamı ve içkin bir amacı yoktur. Öyleyse sapkın bir biçimde, her kültürel sistemin ya da kurumun "amacı," yararsızlığını gizlemekten başka bir amacı olmadığı gerçeğini gizlemektir. Öyleyse hem politik parti sistemlerinin hem de Devlet felsefesi ve Devlet edebiyatı olarak adlandırılabilecek şeyin amacı, bizi politika, felsefe ve edebiyatın hem kendileriyle hem de birbirleriyle ilişkileri bakımından denetlenemez biçimde sistemsiz ve köktenci biçimde süreksiz olduğunu görmekten alıkoymaktır.

Bir kez daha söyleyelim: Bir yapı eleştirisinden illa ki yapının tümden reddine varmak gerekmez. Kimi sistemlerin baskıcı olduğunu bildirmek, bu yüzden tüm sistemlerin Nazi Almanyası'ndan ayırt edilemez olduğunu söylemek anlamına gelmez. Bazı sistemler gerçekten baskıcıdır, ancak bu yüzden tüm sistemler "gayri etik" kesinlikle değildir. Öyleyse Alman Nazi Partisi'nin (ya da herhangi bir sistemin) "gayri etik" uygulamalarını, sadece saf farklılık, mutlak tekillik ve köktenci gayri kuramsalın onayından ibaret olduğu düşünülen bir "etik" ile karşılaştırma zorunluluğundan, etik içindeki farklılıkları bildirerek kurtulmak mümkündür. Edebiyat çalışmaları açısından bakarsak bu, *Silent Terror* gibi bir metni diğer metinlerle (hepsinin edebi olması gerekmez) ilişkilerinin bir toplaması olarak görmenin, onu tür ve gelenek gibi kavramların metafizik sınırlamalarından "azat edilmiş" olarak görmek gerektiği anlamına gelmez. Bildirilmesi gereken tek şey, *Silent Terror* adlı romanın, bir suç kurmaca eseri olsa da, metinsel işleyiş ve etkilerinin türsel kimliği ile sınırlanamayacağı olacaktır. Bu, tek bir metnin hem içerisi/dışarısı uzantılarının dikbaşlılığından dolayı köksapsal (çoklu, heterojen – hatta şizofrenik) dolayısıyla da özkimlikten zi-

yade özfarklılık açısından görülmesini hem de tür yapısının tamamen dışlanmadan fakat tamamen de belirleyici olmadan anlaşılmasını sağlar. Metinler gibi türler de toplamadır. Bu bakımdan toplama kavramı, metinlere yönelik daha edimsel bir yaklaşımı hesaba katar: hem türün "yapısı" hem de edebiyat "sistemi"nin metinsel olarak anlaşılmasını sağlar. Bir toplama olarak edebiyat, kendi "özü"ne dair metafizik bir sorun yerine etkilerine dair edimsel bir sorun ortaya koyar. Bununla birlikte, efektif edebiyat diye adlandırılabilecek nosyon, edebiyatın kimliği sorunundan kaçılıp sığınılacak metafizik olmayan bir sığınak olarak yanlış anlaşılmamalıdır. Kimliği bir sorun ya da bir çokluk olarak görmek, bunu ne pahasına olursa olsun yıkılması gereken bir faşist baskı yapısı olarak görmek gerektiği anlamına gelemez.

Yapıların sorunsal olduğu, ancak ille de baskıcı bir biçimde böyle olmadığı şeklindeki görüş, postyapısalcılığa atfedilebilecek bir duruştur. Dolayısıyla postyapısalcılığın farklılığı olumladığı düşünülebilir, ancak kimliğe karşı çıktığı kesinlikle söylenemez. Farklılığın karşıt olmayan olumlaması postyapısalcılığı postmodern edebiyat kuramından ayırır; hatta bu bakımdan postyapısalcılık, postmodernizme "karşı"dır, onunla ne oransız ne de içeren bir bağıntı içindedir. Postmodernin, kimliğin bütünselleştirici reddi olarak farklılığı onayı ise etik kararların eleştirel kararlar olarak görülmesini engeller. Ancak etiğin edimbilgisi olarak anlaşılması için, pratik aklın rolünün –üstesinden gelinmesi gereken bir şey sayılmak yerine– can alıcı önemde olduğunun görülmesi gerekir. Amerikalı feminist hukuk kuramcısı Drucilla Cornell bu konuda şöyle yazar: "Etik ayrı değer sistemlerini kuşatan bir dünyada var olmanın bir yoludur; rekabet eden ahlâki sistemlerin baskıcı yönlerini eleştirmemize izin verir."[12] Bu açıklamada, ahlâki sistemler baskıcı "yönler" içerebilse de tanımları gereği illa "baskıcı" değildir. O zaman hangi yönlerin "baskıcı" olarak görüleceği konusunda nasıl karar vereceğiz? Bu, tüm sistemleri baştan aşağı baskıcı addeden postmodern edebiyat kuramına göre bir soru değildir. Öyleyse bu hesapta herhangi bir sisteme –ya da meta-anlatıya– yönelik eleşti-

12. Cornell, *Philosophy of the Limit*, s. 13.

rel bir duruşu korumaya ihtiyaç yoktur, çünkü tüm sistemler etik-olmayan sistemlerdir, yalnızca arzu, hayalgücü ve farklılığın baskılanmasıyla ilgilidirler. Ancak bu, mesela bir mahkemede benimsemek için pek de etkili bir strateji olmaz, çünkü burada "Sayın yargıç, savunma makamıyla davacı arasında bir *differend* bulunur" demenin pek bir manası olmaz. Lyotard'ın, ölçülmesine dair tüm kanıtlara karşın Auschwitz suçunun boyutlarının ölçülemez olduğu iddiası örneğindeki gibi, bir suçun her zaman ölçülemez kalması fikri üzerine kurulu bir yasal sistem düşünün. Elbette hiçbir yasal sistem mükemmel değildir; bir sistem olarak kimi parçaları her zaman bir ölçüde iyi işlemiyor olacaktır. Suçun boyutlarını asla her türlü olası itiraz ve tartışmanın ötesinde ölçemeyecektir: böylece bir anlamda herhangi bir suçun boyutlarını asla bütünüyle ölçemeyecektir; ya da en azından bir tür rastlantı sonucu olmak dışında ve ancak buna inanmasına karşın belirli bir suçun boyutlarını bütünüyle ölçtüğünü asla bilemeyecektir. Ancak yasal bir sistemin her zaman (yalnızca bir uygulama olarak hep kendi özkimliğinin genel ya da ideal biçiminden farklı olacağı anlamıyla olsa da) işlemediğini söylemek, tüm yasal sistemlerin *işlemediğini* söylemekle pek de aynı şey değildir. Yani, Bob Dylan'ın şarkısındaki gibi: "Kanun dışı yaşamak için dürüst olmalısın!"

Yasa uygulayıcılarından daha az olmamak üzere, edebiyat eleştirmenleri de pratik aklın kullanımından vazgeçmeyi kaldıramaz. Eğer adalet ve edebiyat yalnızca ölçülemez ya da sunulamaz olan açısından anlaşılsaydı, insan onlar adına yalnızca bir empati ya da sezgi duygusuyla yüksek sesle konuşmaya itilirdi. Avukatların ortaya iddialar attığına ve mahkeme jürisinin rasyonel ölçmenin yanı sıra duygularına da dayanarak karar verdiğine şüphe yoktur, ancak buradan iddia ya da kararların rasyonel olarak oluştuğu sonucu çıkmaz. Adaletin pratik aklın kullanımını aştığı ya da pratik aklın neyin adil olduğunu saptamak için yetersiz kaldığı gerçeği; pratik aklı, adaletin "bir duygu işi" olduğu gibi bir zemine dayanarak gereksiz kılmaz. Carolyn D'Cruz'un belirttiği gibi: "Tekil üsluplar aracılığıyla gelen adalet talebi, yasa içindeki bir kararın adil olup olmadığını hesap edebilecek hiçbir kesin kriter olmaksızın gelir," ancak

yasa ve adaletin karşıt olduğunu düşünmek için bir bahane oluşturmaz bu.[13] Benzer biçimde, edebiyatın "asistematik" olduğu görüşünde bile, edebiyatın rasyonel ölçmenin erişiminin tamamen ötesinde olduğu fikri ortaya çıkmaz. Edebiyatı ölçülemez ya da sunulamaz olarak alan fikir –ya da kuram– gerçekten de büyük ölçüde muhafazakâr bir görüştür; bu görüş, en son Bloom'un "edebiyat"ın koşulu olarak "sevgi" kuramında ifade bulmuştur. Bu kuramı eleştirmek için, pratik aklın, düşüncenin önemli bir unsuru olduğunu ileri sürmek gerçekten de zorunludur. Zira düşüncenin reflektif yargı ya da kendi başına bir tür şizofreni biçiminde daha kökensel ya da köktenci olduğunu varsaymak, düşünceyi yaratıcı ya da imgelemsel dışavurumun düzenine indirgeme riski taşır. Ancak eğer düşüncenin yalnızca "yaratıcı düşünce" anlamına gelmesine izin verilirse –ya da daha kötüsü düşünce "duyumsal duygu" altında sınıflandırılırsa– o zaman eleştirel etiğe yönelik tüm umudumuzdan vazgeçmek zorunda kalabiliriz. Bu durumda etik olan, belirli bir sistemde ya da bu sistemin uygulamadaki bir yönü olarak baskıcı görülebilecek ne varsa eleştirmeye yönelik bir talep olmak yerine, yalnızca yaratıcı düşünürler ya da arzulayan bedenlerin yapmayı seçtikleri şey olurdu.

Bu bakımdan edebiyat çalışmalarına yöneltilen kendini "disiplin olmaktan kurtar" şeklindeki meydan okuma olarak görülebilen postmodern çağrı, belki de aynı zamanda edebiyat çalışmalarına kalan romantik mirasın bir sonucu olarak, ona derinden içkin olan bildik bir çağrıdır. Diğer bir deyişle, belirli bir disipliner olmama ya da en azından disiplinerlik dışı nosyonu, edebiyat çalışmalarının özkimliğinin mağrur bir özelliğidir. Örneğin, Geoffrey Hartman "İngilizce, yazım ve dilbilgisinin ötesinde, bir teknik değil de büyük ve karmaşık bir kültürel kazanımdır: Basit okuryazarlığın yanı sıra bir edebiyattır" diye yazar.[14] Şimdi elbette "teknik" ve "kültürel kazanım" arasındaki ayrım, Hartman'ın ifadesindeki kadar açık olmayabilir, ancak burada anlatılmak istenen nokta "bir kültürel kazanım" nosyonunun "bir disiplin" nosyonundan çok farklı bir an-

13. D'Cruz, "Responding to a Heritage," s. 167.
14. Hartman, *Criticism in the Wilderness*, s. 290.

lam ilettiğidir. Böyle bir nosyon, açıkça edebiyat çalışmalarının temelini "sevgi" ya da "beğeni" kavramının ötesinde düşünme girişimi iken, edebiyatın disipliner eğitimin bir etkisi olduğu fikrine de açıkça karşı koyar: Bunun yerine kültürel olarak edinilen bir şeydir edebiyat. Hiç de Hartman'ın yanıldığını söylemek değildir bu; yalnızca edebiyat çalışmalarının sadece çok gevşek anlamda bir disiplin olduğu (ya da kendini öyle gördüğü) görüşüne dair son derece tartışmalı falan bir şey olmadığını bildirmektir. Öyleyse edebiyat çalışmalarını kendini disiplin olmaktan çıkarmaya ya da disiplin dışı oluşunu yeniden onaylamaya yönelik çağrıların her birinin gerçekten de Harold Bloom gibi bir eleştirmenin kulağına hoş gelmesi gerekir. Gelgelelim Bloom'un, edebiyata "postmodern" yaklaşımı, maneviyatsız bir barbar güruhu değilse bile en azından disipliner kuramcıların oluşturduğu bir işgal ordusunun arkasındaki ideolojik itici güç sayması ve bu yaklaşımı edebiyata korkunç bir müdahale gibi görmesi, kendi edebiyat kuramını bütünüyle kuramsal olmayan bir şey olarak gördüğünün de bir işaretidir.

Bloom edebiyata, rasyonel düşünce ile bilinebilecekten öte bir şey gözüyle bakarken hatalı değildir. Ancak edebiyat böyle olma noktasında özellikle eşsiz değildir. Rasyonel düşüncenin tek başına bilmemizi sağlayamayacağı pek çok şey vardır; bu yüzdendir ki Kant yalnızca pratik aklın izahıyla yetinmemiş aklın üç açıklamasını yazmıştır. Kant, bazen bir şeyin onlar aracılığıyla yargılanabilir olabileceği kuralları anlamayı denemek için reflektif yargıyı kullanmamız gerektiğinden aklın tüm yararlarını bütünüyle unutmamız gerektiğini de savunmamıştır. Kant'ın reflektif yargı onaylaması pratik aklın bütünselleştirici reddine dayanmaz; böyle bir hamlenin postmodern edebiyat kuramının bir gereğine dönüştüğünün görüldüğü gerçeğine karşın bu olumlama pratik aklın reddine de dayanmaz. Gerçekten bundan postmodern gerek *olarak* bahsedebiliriz: Kendini sunulamaz olarak sunmadığı düşünülen ya da yargılanmasında kullanılacak kurallar kümesine bütünüyle kazınmış olarak görünen her şeyin bütünselleştirici reddi. Pratik olarak (ahlâki bir sistemin tersine uygulama olarak) etik adına, kurallara eleştirel yaklaşmanın gerekli olduğu açıktır; ancak bu kurallara kar-

şı koymak gerekli olmayabilir. Gerçekten karşı koyma, baskıcı olarak anlaşılması gereken bir şeye yönelik muhalif bir tutumdur; ancak bu yolla karşı koyma ve baskı, metafizik bir biçimde birbirine bağlı görülebilir. Metafizik birleşmelerinde karşı koyma ve baskı, sürekli olarak birbirlerinin karşıtına dönüşme riski taşırlar, çünkü her ikisi de kendisini ötekinin ve "ötekiliğin" iptaline adar.

Ötekiliği iptal etme, azaltma ya da denetim altına alma ödevinin metafizik olarak felsefeye ait olduğunu da söyleyebiliriz. O zaman herhangi bir "metafizik olmayan" olanağı düşünme girişiminin, ötekinin felsefi iptalinin yeniden düşünülmesini içermesi gerekir. Postyapısalcı ya da yapıbozumcu projenin metafiziğe "bir haricilik noktası kazandırma" girişimi örneği olarak görülebileceği ölçüde, Simon Critchley'in belirttiği gibi, belki de böyle bir proje aşağıdaki koşullarda tanımlanabilir:

> [Böyle bir proje] felsefe tarafından ne azaltılabilen ne kavranabilen ne de hatta tabiri caizse *düşünülebilen* bir ötekilik boyutunu açık tutmak arzusudur. Derridacı yapıbozumun amacının, geleneğin *düşünülmemesi*nden ibaret olmadığını ama daha ziyade düşünül-e-mez-olan-şey olduğunu söylemek, ne sofistike bir retorik ne de negatif bir teolojiyle meşgul olmaktır. Bu, daha çok felsefenin söylemekten âciz olduğu şeye işaret etmektir.[15]

Bir anlamda felsefenin söyleyemediği şey, edebiyat ya da felsefe için her zaman sorun yaratan, bu yüzden de felsefenin "öteki" olarak tanımlayarak iptal etmeye ya da dışta bırakmaya çalıştığı belirli bir edebilik nosyonu tarafından söylenebilen şey*dir*. O zaman bu bakımdan postmodern edebiyat kuramı, metafizik düşünce tarihine köktenci bir müdahale olarak anlaşılabilir. Edebi mutlağı olumlamasıyla postmodern edebiyat kuramının bir devrimci, metafizik-olmayan düşünme girişimi, dolayısıyla da "öteki"nin her zaman küçültüldüğü ya da iptal edildiği karşıtlıklar yapısı dışında bir düşünme girişimi olduğu görülebilir. Ancak aynı biçimde edebi mutlak onayı, metafizik olarak felsefenin bütünselleştirici reddini gerektirir; bu bakımdan da postmodern edebiyat kuramı yalnızca akla yö-

15. Critchley, *Ethics of Deconstruction*, s. 29.

nelik romantik karşı çıkışın dönüşünü temsil eder. Edebiyat çalışmaları zaten sunulamaz bir şeyin kendini edebiyat yaparak sunması fikrinden pek de rahatsız olmadığından, bir dönüş yaparak edebiyat çalışmalarına yönelik bir meydan okumadan ziyade edebiyat çalışmalarındaki bildik bir kat olarak ortaya çıkar postmodern edebiyat kuramı. Ancak farklı düşünmek için edebiyatın, felsefenin söyleyemediğini söyleyişinin hakkını vermek yeterli değildir; felsefenin *edebiyatın* söyleyemediğini söyleyebilişinin de hakkını vermek gerekir.

Bu ikili hak verme olmaksızın, ya felsefe ya da edebiyat, baş söylem olarak öne çıkardı. Baş söylemin illa faşist bir diktatörlük gibi işlev görmeye yazgılı olması ve görüş ayrılıklarını ezme fırsatı yakalamak için her zaman gözünü açık tutması gerektiği anlamına gelmez bu; ancak kendini karar verme modeli olarak tesis eden herhangi bir söylem ya da sistem kesin olarak farklılıktan çok, aynılık üretecektir. Eğer bir düşünme biçimi tüm diğer biçimlere hükmetmeye başlarsa ve siz egemen olan bu biçimde düşünmüyorsanız –ve bu yüzden de kendinizi bu yolla ifade etmiyorsanız– pek de dinlenme şansınız kalmaz. Genellikle (en azından Batı'da) muhtelif zamanlarda ataerkillik, Avrupamerkezcilik, kolonyalizm, rasyonalizm ve diğerleri olarak tanınan belli bir egemen düşünme biçimi *olduğu* varsayılır. Herhangi bir egemenlik biçimine gösterilecek olağan tepki ona karşı koymaktır; buna göre, bazen feminizm, etno-çoğulculuk, postkolonyalizm ve rasyonalizm karşıtlığı, "alternatif" düşünme biçimleri olarak savunulur. Ancak eğer düşünce yalnızca pek çok farklı düşünme biçiminden oluşuyor şeklinde anlaşılırsa o zaman düşünce farklı bir biçimde anlaşılmaz ya da düşünülemez. Düşünce eğer şu veya bu düşünme biçimi arasında bir seçim yapmaktan ibaret bir mesele olursa, düşünce içindeki düşünülmeyen, olduğu gibi düşünülemez. Düşünce, felsefi olarak düşünme ya da edebi addedilen bir biçimde düşünme yahut bir ataerkil duruşla düşünme ya da bir feminist olarak düşünme arasında bir seçim olarak anlaşılırsa böylesi bir "düşünce" dokunulmadan kalacaktır. Elbette bu iddianın nasıl karşılanacağı, kişinin metafiziğe ne

tür bir güç atfettiğine ya da metafizik olarak nasıl bir güç yorduğuna bağlı olacaktır.

Eğer metafiziğin yalnızca felsefenin kendine yakıştırdığı önem olduğu görüşü benimsenirse, ataerkillik, Avrupamerkezcilik ya da benzerlerinin egemenliğine bir karşı hamle olarak alternatif düşünme biçimlerini önermeyi denemek için politik gerekçenin daha yüksek öneme haiz olduğu öne sürülebilir. Ancak bu durumda bir karşı önlem alma arzusu ya da motivasyonu, yalnızca egemen düşünme biçimi olarak algılanan şeye karşı çıkmak olmaz, onu zorla ele geçirmek olurdu. Böylelikle tahakküm ve baskı yapısı bozulmamış, daha çok yeniden onaylanmamış olurdu.[16] Sağcı politikalar yerine solcu politikalar egemen olurdu ya da egemen düşünme biçimi felsefi düşünme yerine edebi düşünme olurdu vb. Ancak farklı politik görüşler ya da farklı düşünme biçimleri arasında açık (kesin çizgilerle ayrılmış) bir seçim, politika ve düşünce *içindeki* farklılığın üstesinden gelebilecek bir seçim olduğunu varsaymak; yine metafizik bir biçimde düşünmek olurdu. Bu da, gaspçının gasp edilen olma riskini –daha önceden muhalif ancak artık egemen olan bir gücün bir zamanlar karşı koyduğu şeye dönüşmesinin kaçınılmaz riskini– devam ettirmek olurdu.

Böyle bir riskin kaçınılmazlığına dair sayısız tarihsel (ve sadece "soyut" olmayan) örnek vardır. O zaman ampiriktir bu risk, dolayısıyla felsefi bir kavram ya da edebi bir mecaz olarak basitçe reddedilemez. Bu risk ampirik olduğundan, yani etkileri asla politik, tarihsel ve gündelik gerçekten daha aşağı olmadığından, metafizik eleştirisi de politik ve tarihsel gerçekliklere bağlı olmaktan başka bir biçimde anlaşılamaz. Gelgelelim metafizik eleştirisinin ister istemez tüm ideallerin ya da belirli bir idealizm nosyonunun ölümüne yol açtığı da doğru değildir. Örneğin 8. Bölümde gördüğümüz gibi. *Marx'ın Hayaletleri*'nde Derrida'nın "tarih" ve "devrim" gibi metafizik kavramlara getirdiği eleştirinin, onun belirli bir demokrasi idealine ve Marx'tan kaynaklanan devrimci ruh idealine

16. Bu noktanın, düşünceyi özellikle "beden" üzerindeki çalışmalarında ataerkil ve bu yüzden de baskıcı sayan belirli bir feminizm biçiminin gerekliliğiyle bağlantılı olarak bir tartışması için bkz. Tapper, "*Ressentiment* ve Güç."

bağlılığından ilham aldığı bile söylenebilir. Öyleyse düşüncedeki düşünce olmayanı düşünme girişiminin bir örneği olarak hayaleti düşünme girişimi aynı zamanda demokrasi için –ve demokrasi olarak– bir mücadelenin olumlanmasıdır. Benzer biçimde Deleuze ve Guattari'nin felsefeyi bir şizoanaliz uygulaması olarak yeniden düşünme girişimleri de (bkz. 10 ve 11. Bölümler) aynı zamanda düşünce ve arzunun "faşist" ayrımı diye gördükleri sürece politik bir müdahaledir. Dolayısıyla projelerinin, düşünceyi, tarih, politika ve yaşamanın edimbilgisiyle olan hayati bağlarına döndürme girişimi olduğu söylenebilir. Daha önce de öne sürdüğüm gibi, düşünceyi bir edimbilgisi olarak onaylamaları, şayet eleştirel etik diye adlandıracağım şeyin olanağını tüketen bir biçimde bir sistem olarak düşüncenin çok güçlü bir biçimde azarlanmasını gerektiriyorsa da bu, farklı düşünme ya da farklılıktaki farklılığı düşünme girişimlerini "apolitik" ya da "postmodern" diye suçlayıp dışlamayı gerektirmez.

Belirli bir ölçüde, romantik edebi mutlak kavramı da bir farklılığı farklı düşünme girişimi olarak görülebilir. Ancak bu girişimin etkileri, pratik akılla düşünül-e-me-y-ecek-olan bir yüce örneği olarak bir kendini kuramsallaştıran edebiyat nosyonuyla sınırlıdır. Dolayısıyla edebiyatın sunulamaz mutlağının olumlanması, onu aşmak ya da onun dışına çıkmak girişiminden daha ziyade düşünceyi yeniden düşünme girişimi değildir. O zaman Romantizm için edebiyat bir etiktir, çünkü (akıl olarak tanımlanan) düşüncenin söyleyemediğini söyler. "Söylediği şeyse," söylenemez bazı şeylerin bulunduğudur. Örneğin, varlığın hakikati ve güzelliği söylenemez; bunun yaşanması gerekir. "Yaşamak," bu ister ahlâki normların toplumsal bir sistemi ister kavramsal normların felsefi bir sistemi olsun, bir sistemin istemlerine boyun eğmek değildir; kişinin yaşamayı hayal ettiği ve arzuladığı şeydir yaşamak. Yaşamak, hayal etmektir; bu da aynı zamanda (en azından felsefe sistemi tarafından düşünmeye atfedilen anlamıyla) düşünmemek demektir. Tüm bunlar edebiyat tarafından pratik akıl olarak kavranan düşünce tarafından düşünülemeyenlerin "söylenemezliği" olarak "söylenmiş"tir.

Buradan hareketle edebiyat kuramının herhangi bir biçiminde,

muhakkak apolitik ya da etik dışı bir şey olmadığı aşikâr olmalıdır. Edebiyat sorusunu sormak, illa ki politika ve etik sorularını göz ardı etmek değildir. Gerçekten de edebiyat sistemini edebiyat *sorusu* olarak düşünen romantik anlayışın, pek çok yararlı politik sonuca yol açabilecek son derece açık bir "sistem" kavrayışı sunduğu söylenebilir. Üstelik insani deneyimin, felsefenin bilemeyeceği bazı yönleri olduğu kabulüyle Romantizm en azından (adil olmayan bir biçimde rasyonellik diye tanımladığı) belirli bir düşünme düzeninin, varlığın hakikatini asla bilmeyeceğine dair bir kuşkuya neden olur. Amacı bizi belki de kendi çıkarlarına göre yaşamak için disipline etmek olan toplumsal ve politik kurumların oluşumunun altında yatan da bu düşünce düzeni olduğundan, böyle düşünmenin bir eleştirisinin daha sonra toplumsal-politik eleştiri olanakları yaratabileceği açıktır.

Gelgelelim, genel olarak akla karşı romantik duruş, politik edimbilgisi bakımından, pek öyle önemli sonuçlara yol açmamıştır. Daha önce de öne sürdüğüm gibi, Romantizmin akla karşı duruşunun, topluma ya da en azından sistem kavramlarına da bir karşı duruş olması yüzündendir bu. Böylece akıl ve topluma karşı çıkarken Romantizm, belli bir "asistematik" idealini rasyonel düşüncenin düzenleyici gücünün dışındaki bir alan olarak olumlar. Postmodernizme, psikanalitik asistematik bilinçdışı kavramı ve yapısalcı asistematik ya da keyfi gösterge kavramı yoluyla miras kalan, bu idealdir. Ancak bu idealin konumu rasyonellik nezdinde hâlâ sunulamaz kalması gereken şey olarak romantik edebi metin kavramıdır. Dolayısıyla bir edebiyat eseri olarak bilinçdışının, aklın söyleyemediğini söylediği ya da dilin yapısının yalnızca söylenebilir olandan çok daha fazlasını içerdiği düşünülebilir. "Varlığın" makul olarak anlaşılan ya da sözcüklere dökülebilir olan her şeyi gerçekten aştığına hiç kuşku yokken makul olarak anlaşılan ve söylenebilir olan şeylerin, bu yüzden varlığın dışında olduğu anlamına gelmez bu durum. Varlığın hakikati, yalnızca edebi mutlağın çalışmasına benzeş metinsel çalışmaların bir alanı olan "kültür" içinde bulunmaz. Zira eğer varlık "kültürel varlık"la sınırlanırsa, toplumsal varlıkların hayatları beşeriden daha aşağı olarak görülmelidir. Bu mo-

delde varlığın amacı, içinde insanın toplumsal kurum, politik ideal, ahlâki norm ve rasyonel inançların kural ve yordamları tarafından belirlenmemiş yollarla "var olmasına" izin verilen kültürün aşkın alanına girerek toplumsal yapıların baskıcı gücünden kaçmak olurdu. Gelgelelim, eğer postmodernizm, Romantizmin isyankâr saygısızlık duruşunun bir kinizm tutumuna devredileceği biçimde böyle bir "kaçış" olanağını bir yana bıraktıysa, bu postmodernizmin tüm yapıları edebi metin üzerine yapılan çalışmalar açısından hesaba katmasındandır sadece.[17] Bir "yapı" olarak her edebi metin, köken ve erekten yoksundur; işleyişi yazar bilinci ya da bir türün kuralları ya da bir geleneğin hatları tarafından belirlenmemiştir. Her edebi metin, farklı bağlamlara ve okurlarının farklı kimlik ve ilgilerine göre pek çok okumaya açıktır. Dolayısıyla edebi metnin "yapısı" "yapısız"dır. Ancak "yapı olmayan" kavramı, eskiden romantik edebiyat kuramına hasredilmişken, bu nedenle de toplumsal üretimden kültürel üretimin aşkın alanına kaçış yoluyla kendini onaylamanın örnek niteliğindeki olanağı addedilirken, bugün postmodernizm tarafından tüm yapıların koşulu kabul edilir olmuştur. Öyleyse yapı olmayan kavramı artık özel bir vaka olarak işlemez, tersine (olduğu haliyle) toplumsalın dünyasına geri alınmıştır. Postmodernizm tarafından –bir ideal, meta-anlatı, toplumsal kurum, politik sistem, bir analiz yöntemi ve benzerleri biçimindeki– tüm yapılar "baskıcı" addedilir, çünkü bunlar, "yapısız" oldukları gerçeğini saklamaya zorlanırlar. Eskiden edebiyata özgü görünen şeyler, artık mutlak surette rutin ve toplumdan ayrılmaz addedilmektedir. Bir kez toplum bir edebiyat eseri gibi işliyor kabul edilince, bir "okuma"nın diğerinden daha iyi olduğuna hükmederken dayanılacak herhangi rasyonel bir temel olduğuna niye inanalım? Herhangi bir metnin doğru okuması diye bir şey yoktur ortada, yalnızca bir okumalar çokluğu bulunur.

Postmodern çokkatlılığın en ünlü alternatiflerinden biri, Habermas'ın ilk önce konuşma olarak 1980'de sunduğu, ertesi yıl da yayımladığı "Modernity – An Incomplete Project" [Modernite – Bit-

17. Dolayısıyla Frow'un *What Was Postmodernism?*de savunduğu gibi, postmodern, (edebi) kuram *içindeki* bir oyundan biraz fazla bir şey olarak görülebilir.

memiş Proje] adlı makalesinde ele aldığı "iletişimsel rasyonellik" nosyonudur. Habermas'a göre, aydınlanmanın muhakemeli tartışma ve makul bağdaşım değerlerine dayanarak uzlaşısal bir kamu alanı yaratma projesi, postmodernizm sırf topluluksal anlayışın olanaklılığına kinik bir inançsızlık besliyor diye bir kenara bırakılamaz. Üstelik köktenci olmaktan ziyade böyle bir kinizm aslında "neo-muhafazakâr"dır. Habermas'ın görüşüne göre, postmodernizm hakkındaki hakikat, onun toplumsal organizasyon, tarihsel gelişme ve politik istenç gibi büyük anlatılara yönelik günümüzde var olan inançsızlığı hatalı bir biçimde kültür alanındaki değişimlere yormasıdır. "Gelgelelim, aslında tüm bu sorunların yaratılışına kültür, ancak son derece dolaylı bir biçimde karışmaktadır."[18] Habermas'ın görüşüne göre gerçek sorun, günümüzde giderek artan bir oranda hoşnutsuzluk ve çaresizlik duygusunun hissediliyor oluşudur. Bu duygunun nedeni, "devletin ekonomik büyüme dinamikleri ve örgütsel başarısının" "günlük hayatın iletişimsel altyapısına" şok dalgaları göndererek "beşeri varoluşun daha önceki biçimlerini git gide daha derine" bastırmasıdır.[19] Öyleyse Deleuze ve Guattari gibi, Habermas da "Devlet"e pek de arkadaşça yaklaşmaz. Ancak onların tersine Habermas, etik yaşamın temelini oluşturan rasyonel tavrın ortadan kalkmasını reddeder. Gelgelelim bu reddin, Habermas'ın postmodernizme karşı ileri sürdüğü savların, postmodernin bütünleştirici reddi biçimindeki tek bir hedefe yönelik olarak geliştirildiği görülebilir. İşte bu yüzden de buradaki postmodernizm eleştirimde Habermas'ın gözlemlerine pek vakit ayırmadım. Gerçekten burada anlatmak istediğim nokta, Habermas'ın postmodernizmi tartışmayı istememesidir; onun asıl isteği postmodernizmi susturmaktır. Bunu yapmak için de onun güvenilirliğini tamamen reddetmesi gerekir; bunu da "akıl" diye adlandırdığı şeyin savunması adına yapar. Habermas'ın yanılgılı biçimde postmodernin özü ve ruhu olarak gördüğü ve aslında yazdığı tek bir sözü bile alıntılamadan kendisine her türden gülünç fikir ve ifadeyi atfettiği Derrida'yı tartışırken kullandığı olumsuzlayarak tartışma yöntemi –aklın

18. Habermas, "Modernity," s. 7.
19. a.g.y., s. 8.

muhakemeli savunması olarak adlandırılabilecek bir şeyden ziyade– bir tür teolojik küçültücü tenkide dönüşür.[20]

Buna karşın ben, farklı bir şey savunmaya çalıştım. Benim görüşüme göre, Habermas'ın postmodernizm izahı hiç ilginç olmamasının yanı sıra oldukça da etkisizdir. Gerçekten bence ilginç olmadığı için etkisizdir aslında; ilginç olmasını engelleyen etken de Habermas'ın toplumun hayat memat meselesi, kültürün ise bir oyun olduğu şeklindeki usandırıcı önyargıyı yinelemesidir. Toplumun ekonomisi ve politikası, kültürün ise estetiği ve ayrıcalığı vardır. Bu karşıtlıkla karşılaşınca –bu karşıtlığın önüne itilince– kim kültürü desteklemeye hazır olabilir ki? Ancak eğer bu karşıtlığın *yapısının* "toplum"a yönelik desteğe *yol açtığı* öne sürülürse o zaman bu sav, muhakkak pratikte aklın bir örneği sayılacaktır. Yine muhakkak ki bu karşıtlığın yapısı bu yüzden baskıcı olarak görülecektir. Şimdi postmodernizmin yapı karşıtı "savı" abarttığı doğru olabilir, böyle yaparak pratik aklın önemini küçümsediği de söylenebilir; ancak bu, "yapı" kavramları hakkında dinlenmeyi hak edecek hiçbir sözü olmadığı ya da aklın su götürmez yetke ve tutarlılığını yeniden onaylayarak kolayca postmodern "yapı olmayan" kavramına karşı çıkmak gerektiği anlamına da gelmez. Aklın savunulması, aklın eleştirisini dışarıda bırakmak zorunda kalmamalıdır; gerçekten eleştiri olanağı olmaksızın aklın her bir savunması bir inanç ya da hurafenin ifadesinden başka bir şey asla olmazdı. Postyapısalcılığın üzerinde düşünmemiz için verdiği dersin bu olduğu söylenebilir: Gelecek belirli bir Aydınlanma ideali ve demokrasi vaadinden ayrı düşünülemeyecek bir ders ya da meydan okuma. Diğer bir deyişle, yapının postyapısalcı eleştirisi ne mantıksız ne de antidemokratiktir. Üstelik, yapıya yönelttiği bu eleştirel yaklaşımda postyapısalcılık –ya da yapıbozum– postmodernizmle Haber-

20. Bkz. Habermas, *Philosophical Discourse*, "Excursus on Leveling the Genre Distinction between Philosophy and Literature" (Felsefe ve Edebiyat Arasındaki Tür Ayrımının Yıkılması Üzerine Arasöz) adlı bölüm. Habermas'ın Derrida'mn yazılarının bazılarının bilinen açıklamalarına karşı getirdiği savları değerlendiren bu bölümün bir eleştirisi için bkz. Norris, *What's Wrong with Postmodernism?* (Postmodernizmin Nesi Var?), "Deconstruction, Postmodernism and Philosophy: Habermas on Derrida" (Yapıbozum, Postmodernizm ve Felsefe: Derrida Üzerine Habermas) adlı bölüm.

mas'ın arasındaki, yalnızca aydınlanmamış red ve kavgacı karşıtlık gibi bir tutuma dayanan ilişkiden çok daha ilginç bir ilişki içindedir postmodernizmle. Postmodernizmi eleştirmek için ortada iyi nedenler olduğunu düşünüyorum; ancak eleştiri akıl *namına* harekete geçirilmezse, etiğe *karşı* olmaktan başka bir seçim şansı kalmaz.

Bu; bizi çok basit bir noktaya sevk eder. Akla yönelik romantik-postmodern karşı duruş, yine akıl hatırına hoş karşılanmalıdır. Metafiziğin dışında bir alan bulma arzusu, postmodern edebiyat kuramını, bir "metafizik olmayan" olanağı düşünme gibi bir aldanmaya yöneltirken, aldanmanın kendisi metafizik-olmayan olarak görülemez. "Aldanma" gerçektir; metafiziğe aittir. Diğer bir deyişle, rasyonel düşünce ve gündelik gerçekliği karşıtlarından ayıramayız; bu bakımdan da postmodern "aldanma," bize aklın doğası üzerine bir şeyler anlatabilir. Bize anlatabileceği şey, postmodern edebiyat kuramı böyle olduklarını söylemeye çok yaklaşsa da, arzu ve aklın karşıt olmadıklarıdır. Öyleyse arzu ve aklın birbirine karşıt olmayan ilişkisinde, yapı kavramları açık ve belirsiz olarak görülebilir. Yapıların aslında yapısız oldukları anlamına gelmez bu, yalnızca işleyiş biçemlerinin sadece kuram tarafından anlaşılamayacağı anlamına gelir. Eğer yapı kavramı ve kavramın yapısı, günlük toplumsal-politik ve tarihsel yaşantının edimbilgisinden ayrılmış, saf düşüncenin saf soyutlamaları ya da ürünleri değilse o zaman "kuram" ve "edimbilgisi"ni, kültür ve toplumu, idealler ve gündelik gerçeklikleri ve benzerlerini karşı karşıya getirmeye çalışmanın hiçbir anlamı olamaz. Bu, edebiyat çalışmaları açısından, edebi metin kavramını ve yapısını, kuram ve edimbilgisi arasındaki karşıt olmayan bir ilişkiye göre gözden geçirme ihtiyacına işaret edebilir. Böyle bir gözden geçirmeyse, edebiyatı, tarih, politika ve toplumun yanı sıra kuramla arasındaki "dışsal" ilişkiler açısından anlamayla ilgilenirdi. Bu da edebi metnin yapısının bir yüce ideal yerine bir edimbilgisel mesele olduğu anlayışına dayanarak, edebi metinlere *nasıl* yaklaşmalı sorusu üzerinde düşünme gerekliliğini içerirdi. O zaman edebiyat, artık bir öz olarak değil de bir toplama olarak anlaşılabilir, böylece de edebi metinlere bir değerler sistemi-

nin parçası olarak değil, onlara nasıl yaklaşılmalı gibi bir soru *olarak* yaklaşılabilirdi. Dolayısıyla "metin" meselesi, edimsel bir yanıt gerektiren etik sorusundan ayrılmaz bir şey gibi anlaşılırdı. Eğer –kendi maksatlarına karşın– postmodern edebiyat kuramı, edebiyat çalışmalarına, bunu gösterme konusunda yardım ederse o zaman belki de postmodern edebiyat kuramının hâlâ ortaya çıkmasına yardım edebileceği şey, edebiyatın ölümü (ve onunla birlikte uygarlığın çöküşü) değil, aklın dönüşüdür.

Kaynakça

Acker, Kathy. *Empire of the Senseless*. London: Pan, 1988.

Althusser, Louis. *Essays on Ideology*. London and New York: Verso, 1984. [*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev.: M. Özışık ve Yusuf Alp, İletişim Yay., 1998.]

Althusser, Louis. *For Marx*, çev.: Ben Brewster. London and New York: Verso, 1979. [*Marx İçin*, İthaki Yay., 2002.]

Anderson, Don. "A Fury of Intention": The Scandal of Henry James" *The Turn of the Screw, Sydney Studies in English*, 15 (1989-90), s. 140-52.

Aristotle. *Poetics: Aristotle XXIII*, çev. ve der. Stephen Halliwell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. [*Poetika*, çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yay., 1995.]

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*, ed. J. Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.

Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. "London and Boston: Faber and Faber, 1988. [*Yalnızlığın Keşfi*, çev.: İlknur Özdemir, Can Yay., 1997.]

Auster, Paul. *Moon Palace*. New York: Viking, 1989. [*Ay Sarayı*, çev.: Seçkin Selvi, Can Yay., 1991.]

Auster, Paul. *The New York Trilogy*. London and Boston: Faber and Faber, 1987. [*New York Üçlemesi*, çev.: Yusuf Eradam, Metis Yay., 1991.]

Austin, J. L. *How To Do Things With Words*. London: Oxford University Press, 1962.

Barth, John. "The Literature of Exhaustion" *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* içinde, der. Malcolm Bradbury. London: Fontana, 1977, s. 70-83.

Barthes, Roland. *Image Music Text*, çev.: Stephen Heath. London: Fontana, 1977.

Barthes, Roland. *S/Z*, çev.: Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. [*S/Z*, çev.: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay., 2002]

Baudrillard, Jean. *Simulations*, çev.: Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983. [*Simülakrlar ve Simülasyon*, çev.: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., 1998.]

Berlin, Isaiah. *The Crooked Timber of Humanity: Chapters in the History of Ideas*, der. Henry Hardy. London: John Murray, 1990.

Blake, William. *Selected Poems of William Blake*, ed. F. W. Bateson. London: Heinemann, 1957.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press, 1975.

Bloom, Harold. *The Western Canon: The Booksand Schooloftbe Ages*. London: Macmillan, 1995.

Bloom, Harold, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller, der.

Deconstruction and Criticism. London and Henley: Routledge and KeganPaul, 1979.
Boswell, James. *Life of Johnson*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
Boyne, Ronald. *Deleuze and Guattari*. London and New York: Routledge, 1989.
Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, çev.: Elizabeth Guild. New York: Routledge, 1991.
Bray, Abigail ve Claire Colebrook. "The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Poetics of (dis)Embodiment." *Signs*, 1997).
Breur, Josef ve Sigmund Freud. *Studies on Hysteria: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, cilt II, çev. ve der. James Strachey. London: Hogarth,1955.
Brown, Norman O. *Love's Body*. New York: Vintage, 1966. Cadigan, Pat. *Fools*. London: HarperCollins, 1994.
Caputo, John D. *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
Carroll, David. *Paraesthetics: Foucault Lyotard Derrida*. New York and London: Methuen, 1987.
Chandler, Raymond. *The Big Sleep*. Harmondsworth: Penguin, 1988. [*Büyük Uyku*, çev.: Fatih Özgüven, Metis Yay., 1991].
Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, der. George Watson. London: J. M. Dent, 1975. [*Denemeler*, çev.: Halit Çakır, Yapı Kredi Yay., 1993.]
Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1989. [*Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, çev.: M. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yay., 2001.]
Cornell, Drucilla. *The Philosophy of the Limit*. New York and London: Routledge, 1992.
Critchley, Simon. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford: Blackwell, 1992.
Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1983.
D'Cruz, Carolyn. "Responding to a Heritage: Justice, Deconstruction and Injunctions of Marx." *Social Semiotics*, 6, 2 (1996), s. 159-78.
de Haveu, Tom and Bruce Jensen. *William Gibson's Neuromancer: The Graphic Novel*. New York: Berkley, 1989.
de Man, Paul. *Allegories of Reading; Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
de Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971
de Man, Paul. *The Resistance to Theory. Theory and History of Literature*, 33. Manchester: Manchester University Press, 1986.
de Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*, çev.: Wade Baskin, der. Charles Bally, Albert Sechehaye ve Albert Reidlinger. London: Fontana, 1974. [*Genel Dilbilim Dersleri*, çev.: Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yay., 1998.]
Deleuze, Gilles. *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, çev.: Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1991.
Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*, çev.: Hugh Tomlinson. New York: Columbia University Press, 1983.
Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, çev.: Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. [*Kapitalizm ve Şizofreni 1 Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası*,

çev.: Ali Akay, Bağlam Yay., 1990.]
Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev.: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. [*Kapitalizm ve Şizofreni 2 Kapma Aygıtı*, çev.: Ali Akay, Bağlam Yay., 1993].
Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. *What is Philosophy?*, çev.: Graham Burchall ve Hugh Tomlinson. London: Verso, 1994 [*Felsefe Nedir?*, çev.: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., 2001].
DeLillo, Don. *White Noise*. New York: Penguin, 1986. [*Beyaz Gürültü*, çev.: Handan Balkara, Dost Kitabevi Yay., 2002].
Derrida, Jacques. *Dissemination*, çev.: Barbara Johnson. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.
Derrida, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translations: Texts and Discussions with Jacques Derrida*, çev.: Peggy Kamuf. New York: Schocken, 1986.
Derrida, Jacques. *Of Grammatology*, çev.: Gayatfi Chakravorty Spivak. Baltimore, MD and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.
Derrida, Jacques. *Limited Inc*, der. Gerald Graff. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, çev.: Peggy Kamuf. New York and London: Routledge, 1994. [*Marx'ın Hayaletleri Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev.: Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay., 2001].
Derrida, Jacques. *Spurs: Nietzsche's Styles*, çev.: Barbara Harlow. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1979. [*Mahmuzlar Nietzsche'nin Üslupları*, çev.: Mehmet Baştürk, Babil Yay., 2002.]
Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*, çev.: Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1987.
Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, çev.: Alan Bass. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
Descartes, Rene. *Philosophical Writings*, çev. ve der. Elizabeth Anscombe ve Peter Thomas Geach. London: Thomas Nelson, 1970. [*Felsefenin İlkeleri*, çev.: Mesut Akın, Say Yay., 1998.]
Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983. [*Edebiyat Kuramı*, çev.: Esen Tanın, Ayrıntı Yay., 1990.]
Eliot, T. S. *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1954.
Eliot, T. S. *Selected Prose*, der. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. [*Denemeler*, çev.: Halit Çakır, Remzi Kitabevi Yay., 1988.]
Ellroy, James. *Silent Terror*. London: Arrow Books, 1990.
Felman, Shoshana. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
Foster, Hal. "Postmodernism: A Preface," *Postmodern Culture* içinde, der. Hal Foster. London and Sydney: Pluto, 1985, s. ix-xvi.
Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*, çev.: A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1972.
Foucault, Michel. *The Care of the Self: The History of Sexuality 3*, çev.: Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1988. [*Cinselliğin Tarihi*, çev.: Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yay., 2003]
Foucault, Michel. *The Foucault Reader*, der. Paul Rabinow. Harmondsworth: Penguin, 1986.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (çevirmeni belirtilmemiş). London: Routledge, 1970. [*Kelimeler ve Şeyler*, çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yay., 1994.]
Foucault, Michel. "Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus:Capitalism and Schizophrenia*'ya "Önsöz", çev.: Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R.Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
Freud, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, çev.: James Strachey, der. James Strachey ve Angela Richards. Harmondsworth: Penguin, 1973. [*Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*, çev.: Selçuk Budak, Öteki Yay., 1997.]
Freud, Sigmund. *The Psychopathology of Everyday Life*, çev.: Alan Tyson, der. James Strachey, Angela Richards ve Alan Tyson. Harmondsworth: Penguin, 1960. [*Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev.: Şemsa Yeğin, Payel Yay., 1996.]
Frow, John. *What Was Postmodernism?* Sydney: Local Consumption (Makale No. 11), 1991.
Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992. [*Tarihin Sonu ve Son İnsan*, çev.: Zülfü Dicleli, Gün Yay., 1999.]
Gadamer, Hans-Georg. *Philosophical Hermeneutics*, çev. ve der. David E. Linge. Berkeley: University of California Press, 1977.
Gasche, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
Gay, Peter. *The Enlightenment: An Interpretation: The Rise of Modern Paganism*. New York and London; W. W. Norton, 1977.
Gibson, William. *Mona Lisa Overdrive*. London: Victor Gollancz, 1988.
Gibson, William. *Neuromancer*. London: Grafton, 1986. [*Neuromancer*, çev.: Melike Altuntaş, Sarmal Yay., 1998.]
Gleick, James. *Chaos: Making a New Science*. London: Cardinal, 1988. [*Kaos*, çev.: Fikret Üçşan, Tübitak Yay., 1996.]
Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Sydney: Allen and Unwin, 1994.
Habermas, Jürgen. "Modernity - An Incomplete Project," çev.: Seyla Ben-Habib, *Postmodern Culture* içinde, der. Hal Foster. London and Sydney: Pluto, 1985, s. 3-15.
Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, çev.: Frederick Lawrence. Cambridge: Polity Press, 1987.
Harding, Sandra G. *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking From Women's Lives*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
Hartman, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1980.
Hartman, Geoffrey. *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1975.
Hartman, Geoffrey. *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1981.
Hassan, Ihab. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
Hassan, Ihab. *Radical Innocence: The Contemporary American Novel*. New York: Harper and Row, 1961.
Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*, çev.: A. V. Miller. Oxford: Clarendon Press, 1977.
Heidegger, Martin. *Being and Time*, çev.: John Macquarie ve Edward Robinson. Oxford: Blackwell, 1962.

Heidegger, Martin. *Identity and Difference*, çev.: Joan Stanbaugh. New York: Harper and Row. 1969. [*Özdeşlik ve Ayrım*, çev.: Erkan Uzun. Bilim ve Sanat Yay., 1997]
Heidegger, Martin. *Nietzsche*, cilt 1, *The Will to Power as Art*, çev.: David Farrell Krell. New York: Harper and Row. 1979.
Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*, çev.: Albert Hosfstadter. New York: Harper and Row, 1971.
Hobbes, Thomas. *Leviathan*, der. C. B. Macpherson. London: Harmondsworth, 1968. [*Leviathan Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*, çev.: Selahattin Özpalabıyıklar, Yapı Kredi Yay., 2001.]
Hume, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding and Selections from a Treatise of Human Nature*. La Salle: Open Court, 1963.
Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*, çev.: Carolyn Burke and Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1993.
James, Henry. *The Aspern Papers and The Turn of the Screw*, der. Anthony Curtis. Harmondsworth: Penguin, 1984. [*Yürek Burgusu Ormandaki Canavar Daisy Miller*, çev.: Necla Aytur, Adam Yay., 1988.]
Jameson, Fredric. Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*'e "Önsöz". *Theory and History of Literature*, 10. Manchester: Manchester University Press, 1986, s. vii-xxi.
Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*, 146 (1984), s. 53-92.
Johnson, B. S. "Introduction to *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?*", *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* içinde, der. Malcolm Bradbury. London: Fontana, 1977, s. 151-68.
Johnson, Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore. MD: The Johns Hopkins University Press, 1980.
Johnson, Samuel (Dr). *The Rambler*, 60, 13 October, 1750, *Eighteenth-Century English Literature* içinde, der. Geoffrey Tillotson, Paul Fussell Jr and Marshall Waingrow. New York: Harcourt, Brace & World, 1969, s. 985-87.
Johnson, Samuel (Dr). *Rasselas*, in *Eighteenth-Century English Literature*, ed.Geoffrey Tillotson, Paul Fussell Jr ve Marshall Waingrow. New York: Harcourt, Brace & World, 1969, s. 1020-65.
Kant, Immanuel. "An Answer to the Question: What is Enlightenment?," çev.: H. B. Nisbet, *Kant's Political Writings* içinde, der. Hans Reiss. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, s. 54-60.
Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*, çev.: James Creed Meredith. Oxford: Clarendon Press, 1952.
Kant, Immanuel. *Critique of Practical Reason*, çev.: Lewis White Beck. New York and London: Garland, 1976. [*Pratik Usun Eleştirisi*, çev.: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 1999.]
Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*, çev.: Vasilis Politis J. M. D. Meiklejohn'un çevirisine dayanarak. London: J. M. Dent, 1993.
Kant, Immanuel. "A Renewed Attempt to Answer the Question: 'Is the Human Race Continually Improving?'," çev.: H. B. Nisbet, *Kant's Political Writings* içinde, der. Hans Reiss. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, s. 176-90.
Kaplan, E. Ann ve Michael Sprinker, der. *The Althusserian Legacy*. London and New York: Verso, 1983.
Karasik, Paul ve David Mazzucchelli. *Paul Auster's City of Glass*. New York: Avon, 1994.

Keats, John. *Poems*, der. Gerald Bullett. London: J. M. Dent, 1974.
Kennedy, George. *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963.
Klein, Melanie. *The Psycho-Analysis of Children*. London: Hogarth Press, 1949.
Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, çev.: Thomas Gora, Alice Jardme ve Leon S. Roudiez, der. Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1981.
Kristeva, Julia. *Nations Without Nationalism*, çev.: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1993.
Kroker, Arthur ve David Cook. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. London: Macmillan, 1988.
Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2. Baskı, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1970. [*Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev.: Nilüfer Kuyaş, Alan Yay., 2000.]
Lacan, Jacques. "The Insistence of the Letter in the Unconscious," çev.: Jan Miel, *Modern Criticism and Theory* içinde, der. David Lodge. London: Longman, 1988, s. 79-106.
Lacoue-Labarthe, Philippe ve Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, çev.: Philip Barnard ve Cheryl Lester. Albany: State University of New York Press, 1988.
Lacoue-Labarthe, Philippe. *The Subject of Philosophy*, çev.: Claudette Sartiliot. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
Levi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*, çev.: George Weidenfeld ve Nicolson Ltd. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966. [*Yaban Düşünce*, çev.; Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Y. 1984.]
Levi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology 1*, çev.: Claire Jacobson ve Brooke Grundfest Schoepf. Harmondsworth: Penguin, 1968.
Lucy, Niall. *Debating Derrida*. Carlton: Melbourne University Press, 1995.
Lucy, Niall ve Alec McHoul. "The Logical Status of Searlean Discourse." *Boundary 2*, 23, 3 (1996), s. 219-41.
Lyotard, Jean-Francois. *The Differend: Phrases in Dispute*, çev.: Georges Van Den Abbeele. *Theory and History of Literature*, 46. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev.: Geoff Bennington ve Brian Massumi. *Theory and History of Literature*, 10. Manchester: Manchester University Press, 1986. [*Postmodern Durum: Bilgi Üzerine bir Rapor*, çev.: Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., 2000.]
Macksey, Richard ve Eugenio Donate, der. *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1970.
Manley, Lawrence. *Convention 1500-1750*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*, cilt 1, çev.: Ben Fowkes. London: Penguin, 1976. [*Kapital*, çev.: Alaattin Bilgi, Sol Yay., 2000.]
Massumi, Brian. "Translator's Foreword," Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* içinde, çev.: Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1992.

McCarthy, Cormac. *Child of God*. London: Picador, 1989.
McHale, Brian. *Postmodernist Fictions*. London and New York: Routledge, 1987.
McHoul, Alec. *Semiotic Investigations: Towards an Effective Semiotics*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1996.
McHoul, Alec ve Niall Lucy. "That Film, This Paper - Its Body," *Southern Review, 27, 3* (1994), s. 303-22.
McHoul, Alec ve David Wills. *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*. London: Macmillan, 1990.
Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, ed. Harold. Beaver. Harmondsworth: Penguin, 1983. [*Billy Budd*, çev.: Ahmet Seven, Yapı Kredi Yay., 1999.]
Melville, Herman. *Moby-Dick; or, The Whale*, der. Harold Beaver. Penguin: Harmondsworth, 1972. [*Moby Dick – Beyaz Balina*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu ve Mina Urgan, Yapı Kredi Yay., 1999.]
Mendelson, Edward. "The Sacred, The Profane, and *The Crying of Lot 49*," *Pynchon: A Collection of Critical Essays* içinde, der. Edward Mendelson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1978. s. 112-46.
Mickler, Steve. *Gambling on the First Race: A Comment on Racism and Talk-Back Radio, 6PR, the TAB, and the WA Government*. Perth: Centre for Research in Culture and Communication, Murdoch University, 1992.
Milter, J. Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
Milton, John. *Poetical Works*. der. Douglas Bush. Oxford: Oxford University Press, 1969.
Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*, in *Basic Writings of Nietzsche*, çev. ve der. Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 1968. [*Ahlâkın Soykütüğü Üstüne bir Kavga Yazısı*, çev.: Ahmet İnam, Say Yay., 2003.]
Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*, çev.: Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, der. Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1968. [*Güç İstenci: Bütün Değerleri Değiştiriş Denemesi*, çev.: Sedat Umran, Birey Yay., 2002]
Norris, Christopher. *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy*. London and New York: Methuen, 1983.
Norris, Christopher. *Derrida*. London: Fontana, 1987.
Norris, Christopher. *The Truth About Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1993.
Norris, Christopher. *Truth and the Ethics of Criticism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994.
Norris, Christopher. *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
Peirce, Charles S., *Collected Papers* of Charles Sanders Peirce, der. Charles Hartshorne ve Paul Weiss. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.
Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York and London: Routledge, 1990.
Podhoretz, Norman. The Article as Art." *Harper's* (July 1958), s. 74-9.
Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings: Poems, Tales, Essays and Reviews*, der. Qavid Galloway. Harmondsworth: Penguin,1967. [*Bütün Öyküleri*, çev.: Dost Körpe, İthaki Yay., 2002]
Pope, Alexander. *Selected Poetry and Prose*, 2. Baskı, der. William K. Wimsatt, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. London: Pan, 1979. Richards, I. A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Roth, Philip. "Writing American Fiction." *Commentary*, 31 (March 1961), s. 223-33. [*Olumsallık, İroni, Dayanışma*, çev.: Mehmet Küçük & Alev Türker, Ayrıntı Yay., 1995.]

Rousseau, Jean-Jacques. "Considerations on the Government of Poland and on its Proposed Reformation", *Political Writings* içinde, çev. ve der. Frederick Watkins. Madison: University of Wisconsin Press, 1986, s. 157-274.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emile*, çev.: Barbara Foxley. London: J. M. Dent, 1974. [*Emile Ya da Çocuk Eğitimi Üzerine*, çev.: Mehmet Baştürk ve Yavuz Kızılçim, Babil Yay., 2002.]

Rousseau, Jean-Jacques. *The First and Second Discourses*, çev.: Roger D. ve Judith R. Masters, der. Roger D. Masters. New York: St Martin's Press, 1964. [*Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev: Seçme Düşünceler*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Cem Yay., 1998].

Ruthrof, Horst. *Pandora and Occam: On the Limits of Language and Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man (in a Series of Letters)*, çev. ve der. Elizabeth M. Wilkinson ve L. A. Willoughby. Oxford: Clarendon Press, 1967. [*Estetik Üzerine*, çev.: Melahat Özgü, Kaknüs Yay., 1999.]

Schrag, Calvin O. "The Transvaluation of Aesthetics and the Work of Art," *Thinking About Being: Aspects in Heidegger's Thought*, der. Robert W. Shahan and J. N. Mohanty. Norman: University of Oklahoma Press, 1984, s. 109-24.

Searle, John R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. ["Söz-Eylem Nedir?", *Dilbilim Seçkisi* (der. D. Aksan), TDK 1982 içinde (çev.: O. Gödekli).]

Shakespeare, William. *Hamlet*, der. John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1936. [*Hamlet*, çev: S. Eyüboğlu, Remzi Yay., 1990.]

Shelley, Percy Bysshe. *Selected Poetry and Prose*, der. Harold Bloom. New York: Signet, 1966.

Strachey, James. "Some Unconscious Factors in Reading," *International Journal of Psycho-Analysis*, 2 (1930), s. 322-31.

Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction 1950—1970*. London: Jonathan Cape, 1971.

Tapper, Marion. "*Ressentiment* and Power: Some Reflections on Feminist Practices," *Nietzsche, Feminism and Political Theory* içinde, der. Paul Patron. St Leonards: Allen & Unwin, 1993, s. 130-43.

Thwaites, Tony. "Miracles: Hot Air and Histories of the Improbable," *Futur*Fall; Excursions into Post-Modernity.*, der. E. A. Grosz, Terry Threadgold, David Kelly, Alan Cholodenko and Edward Colless. Sydney: Power Institute Publications, 1986, s. 82-96.

Veatch, Henry B. *Rational Man: A Modern Interpretation of Aristotelian Ethics*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1966.

Virilio, Paul. *War and Cinema*, çev.: Patrick Camiller. London: Verso, 1989.

Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, cilt 6, *American Criticism 1900-1950*. London: Jonathan Cape, 1986.

Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. Oxford: Blackwell, 1958.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*, çev.: G. E. M. Anscombe. Oxford:

Blackwell, 1967. [*Felsefi Soruşturmalar*, çev.: Deniz Kanıt, Küyerel Yay., 2000.]
Wordsworth, William. *Selected Poems and Prefaces*, der. Jack Stillinger. Boston: Houghton Mifflin, 1965.
Wyschogrod, Edith. *Saints and Postmodernism: Revisioning Moral Philosophy*. Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1990.
Zavarzade, Mas'ud. *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

Dizin

A
A Defense of Poetry (Bir Şiir Savunusu) 62
A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası) 77
ABD 44
Abhor 83, 87, 89, 92
Aborijin 24, 25
acı 64
Acker 81, 84, 92, 93, 99, 100
Acker, Kathy *Empire of the Senseless* (Duygusuzlar İmparatorluğu) 72, 80
adalet 112, 113,121
ahlâki davranış normu 128
aile benzerlikleri 94, 107
akademik çalışma 114
akademik dil-oyunları 124
akademisyenler 113,114
akıl 53, 64, 65, 72, 122
akıla karşı hayalgücü 116
akılcı 43, 48, 49, 51
akılcı Kartezyen özne 49
akıldışılık 49
Alman Romantikleri 16, 63, 72
Amerikan edebiyatı 19
Amerikan gerçekliği 131
Amerikan kısa öyküsü 128
Amerikan romanı 128, 133
Amerikan yazını 130
ampirizm 29
ani uyanış 136
anlam 35, 41, 50, 51, 57,123
anlam akışı 41
anlam istilaları 58
anlam kuramı 52
anlambilim 30, 32, 36, 86,
anlamın değişken doğası 47
anlamın tekinsizliği 59
anlamın yorumbilimi 95
anlamlandırma 50
anlamlandırma düzeni 70
anlamlandırmada aşırılık 51
anlamsız 85
anlamsız konuşma 82, 83, 98
anlatı 105
anlatı metinleri 105
anlatısal dil-oyunları 99, 117
anlatısal ifade 107
anlatısal söz-edimleri (performatif) 96
Anti-Oidipus 135, 136
antropoloji 29, 32
arasyonel 28
Aristoteles 33
arkeologlar 33
arketip 129
Arnold, Matthew 137
arzu 22
arzulamanın alanı 118
arzunun politik rolü 136
As You Like It (Beğendiğiniz Gibi) 77
aşırı derecede uzun 133
aşk ve evlilik 75
aşkıncı heterojenlik 122
Athenaeum 63
Austen, Jane 63
Auster, Paul 19
Austin, J.L. 96,98

auto-poiesy 104
avangard sanat 59, 113
avangard yazı 60
Aydınlanma 80, 83, 100
Aydınlanma fikri 122
Aydınlanma projesi 121
aydınlanmanın tarihöncesi 125
ayna evresi 52
aynılık 31, 33
ayrımsal ilişkiler sistemi 50

B
bağdaşma 121
bağlama 112
bağlantı 110, 111
bağlantı seçimi 112
Balzac 117, 119
Barth, John 127
Barth, *The Sot-Weed Factor* 133
Barthelme, Donald 127, 130
Barthes, Roland 17, 66, 69, 70, 118, 117, 119, 120
Barthes'ın metinsellik kuramı 71
Barthesçi metin 67, 92
Bartleby 122
basın 78
bastırıcı 51
bastırılmış 99
bastırma 50, 57, 58, 80
Bataille 72
Batı bilimi 96
Batman 46
Baudelaire, Charles 63
Baudrillard 17, 70, 71, 81, 85, 86, 87, 88, 99, 100, 135
Baudrillard'ın simülasyon kuramı 71, 73
bayağı cinsellik 89
bayağı cinsiyetçilik 55
bayağı Romantizm 55
Beatles 44
bebek erişkin 53
beden 80
ben ve öteki 53
benlik 60, 61, 64
Berlin, Isaiah 81
bilgi 106, 108, 123, 124
bilgi ayna kuramı 109
bilgi üzerine bir rapor 123
bilginin göreliliği 128
bilgiye karşı 108
bilim 106, 107, 108, 113, 117
bilim adamları 120
bilime karşı sanat 116
bilimsel 30
bilimsel bilgi 107, 108
bilimsel hakikatin statüsü 96
bilimsel metinler 105
bilimsel söylem 99
bilimsel söylemin meşrulaştırma kuralları 96
bilimsel yöntem 29, 32
bilinç eşiği 117, 125
bilinçakışı 43
bilinçdışı 16, 21, 22, 23, 25, 28, 33, 35, 36, 37, 41, 47, 50, 51, 52, 60, 61, 66, 92, 116
bilinçdışının kanunları 37
bilinçdışının psikanalitik eseri 67
bilinçli egemenliğe karşı bilinçdışı farklılık 116
bilmenin alanı 118
bir kelimenin anlamı 50
bireyciliğe karşı yapı 116
Blake, William 63
Blake, *Londra* 81
boşluk 50
bölünmüş duyarlık 43
Braidotti, Rosi 48
Brautigan Richard, *Trout Fishing in America* (Amerika'da Alabalık Avcılığı) 130
Bronte, Emily 63
budalalık ve tutarsızlık 81
bütüncü ikici 53
bütünselleştirici red 118, 100
bütünselleştirici roman 132
büyü 80
büyük anlatı 130
büyük kuram 109
Byron, Lord 63

C-Ç
Caligula 27
can sıkıntısı 135
Capote, *In Cold Blood* (Soğuk Kanda) 130
Capote, Truman 127, 132

Carrol, David 110, 11
caz müziği 43
cinsel çoğulculuk 119
cinsel enerjiler 119
cismaniciler 80
City of Words (Kelimeler Kenti) 129
Cogito 51
Cogito ergo sum 49
Cogito olmayan 51, 54, 58
Coleridge, Samuel Taylor 61, 63, 89
Connor, Steven 108
Cook, David 101
Coppola, Francis Ford *Apocalypse Now* 88
çizgi roman 42
çoğul 118
çözümlenemez ihtilaf 111

D

De Balzac, Honore 63
De Chateaubriand, François 63
De Quincey, Thomas 63
De Sade, Marquis 63
değer 14, 21, 81,123
değişimler 134
deha 21
Deleuze ve Guattari 17, 135
Deleuze, Gilles 46, 136
demode 66
demokrasi 123
denemeciler 131
deneysel 60
deneysel kurmaca 61
dergi 42
derinlik 15
Derrida, Jacques 17, 72, 100. 121, 125, 131
Descartes 49, 61, 89
Descartes, *Philosophical Writings* 49
Desire in Language (Dildeki Arzu) 59
deyim [phrase] 110. 114, 118, 111, 112
deyim rejimi 110
deyimlenmemiş deyimler 112
deyimleme 111, 112
Dickinson, Emily 44
differend 111. 112, 116, 117, 120
differend'ın fenomenliği 112
dikkat dağıtıcı 137
dil 21, 28, 29, 30. 37, 41, 49, 50, 53, 83, 84, 90, 92
dil oyunları 114
dil oyunları kuramı 123
dil öncesi 53
dil sürçmesi 58
dil ve bilinçdışı 56, 57
dilbilgisel kullanım nosyonu 86
dilbilgisi kurallarına aykırılık 86
dilbilgisi yapısı 28
dilbilim 61
dilbilimsel anlam 51
dilbilimsel kurgu 28
dilbilimsel taşkınlık 82
dilin kanunları 37
dilin yapısalcı eseri 67
dilin yapısı 50
dil-oyunları 94, 95, 96, 97, 98, 103. 100, 104,105. 106, 107, 110, 112, 113,115, 121, 122, 125, 134
dil-oyununun kuralları 113, 114
dilsel göstergenin nedensiz doğası 47
din 48
Dire Straits 135
disiplin 14
disiplinlerarasılık 14
Disneyland 71, 88
distopik 81, 84
distopya (Dystopia/dystopic: Ütopikleşmeyen 80
distopya olarak roman 87
dışavurum 51
dişil 54, 55
dişil/eril 53
doğa 77, 79, 80, 81, 82,84
doğa/kültür 80
doğal 78
doğru dilbilgisi 86, 87
doğru okuma 58
doğru/yanlış 53
dolaşımda olanlar 14
Dorothea Schlegel 93
dövme 92, 93, 95
Duchamp, Marcel 106
duyarlık bölünmesi 43
duygusal 43
duyumsal mantıksal 53
dünyayı değiştirmek 45, 123
düşünceli 137
düşünme yolları 125

düşünmediğim yerdeyim 49
düşünülmüş ve söylenmiş olanların en iyisi 137
düşünüyorum öyleyse varım 49
düzanlam 98, 99, 107
düzanlamlı 96, 102
düzanlamlı sözce 97
düzmek ve "am" kelimelerinin kullanımı 85, 89
Dylan, Bob 44

E
Eagleton, Terry 12, 14, 51
Eagleton, *Edebiyat Kuramı* 12
edebi 58
edebi değişiklik 133
edebi değişim 134,132
edebi kelime hazinesi 91
edebi metin 57, 68,118
edebi mutlağın fenomenliği 112
edebi mutlaklık 92, 99
edebi söylem 92
edebi tür 103
edebi üretim 21, 22
edebi yapıt 52
edebiyat 11,14, 15, 16, 20, 51, 64, 65, 69, 72, 91, 103, 105, 115, 116, 117, 130, 134
edebiyat eleştirisi 11, 21, 24, 32, 52, 58, 118
edebiyat eseri 104
edebiyat felsefesi okulu 63
Edebiyat Kuramı 12, 13,14, 16, 63, 64, 72, 134
edebiyat mantığı 69
edebiyat mutlağı 67
edebiyat nedir 13, 15
edebiyat sistemi 134
edebiyat türü 66
edebiyat ve eleştiri 46
edebiyat ve toplum 12
edebiyat'ın anlamları 134
edebiyatın deneysel işlevi 137
edebiyatın imkânları 85
edebiyatın mutlaklığı 66, 103
edebiyatın sonu 112
edebiyatta bilinç akışı tekniği 75
edimbilgisi (pragmatics) 17, 96
Eaglaton, Terry 11
eleştirel 46
eleştiri 118
eleştirmen 115
Eliot, George 45, 132
Eliot, T.S. 42, 43
Elvis 45
Emerson, Ralph Waldo 44
Emile 78, 79
Empire of the Senseless 73, 83, 84, 85, 87, 87, 89, 90, 91, 93, 95, 135
entelektüel meseleler 114
entelektüel sınıf 46, 78
entelektüelizm karşıtlığı 77
entelektüeller 120,121
entelektüelleştirme oyunları 55
entellektüelizm karşıtlığı 78
eser 65, 66, 69, 70, 102,103
esere karşı metin 116
esin 104
Eski Mısır 33, 34
esrik 136
estetik meseleler 114
eşcinsel ve kadın düşmanlığı 120
etik 18
etik olarak üstün 120
etimoloji 103

F
fantezi 27, 89
farklı ruh halleri 137
farklılık 31, 33, 50, 121, 120
farklılık söyleminin bir çeşit buluşma noktası 110
farklılık türleri 46
farklılık ve çeşitlilik 112
Faulkner, William 44
Felix Catspaw (Kedi Pençesi) 34
Felman, Shoshana 54, 55
felsefe 45, 48, 49, 113
felsefe kıskançlığı 48
felsefeci 102
felsefeyi psikanalizleştirme 49
felsefi söylem 83
felsefi terim 82
feminist edebiyat kuramı 59
feminist kuram 47, 54, 55
fenomenoloji 12
fikirbirliği 120, 121, 122, 124, 134
filozof kediler 33, 34

fırtınalı deniz 65
Flaubert, Gustave 63
Foucault 44
Fransız Feminizmi 59
Fransız sembolistleri 129
Frazer, Sir James 129, 136
Freud 22, 23, 26, 28, 29, 30, 32,35, 40, 41,48, 50, 58, 61
Frow, Jhon 45

G
Gaddis, William 127
gazete 26, 42
gelecekteki geçmiş 102, 106, 134
gelenek 14, 44
gelenek ve moda 46
gelişme 84
geometri 82
gerçeğin gerçekliği 71
gerçek 66
gerçekçilik 117, 120
gerçeklik 29, 38, 49, 50, 52, 54, 66, 71, 81, 88, 89, 94
gerçeklik gibi 50
gerçeklik ilkesi 22, 23, 50
gerçekten oldukları gibi şeyler 38
gizli 24
Goethe 63
gönderen 97
gönderge 74, 97
görünüş ve gerçeklik 71, 87
gösteren 49, 56, 57,74
gösteren/gösterilen 75
gösterenler sistemi 51, 86
gösterenlerin sürekli hareketi 52
gösterge 70, 71, 74, 81, 85, 86, 87, 100, 119
göstergebilgisi 12
göstergelerin göstergesi 75
göstergenin kavramsal bileşkesi 57
gösterilenler 49, 50, 51, 56, 57, 86
grafik roman 91
Great Expectations (Büyük Umutlar) 12
Guattari, Felix 46, 136
günah öncesi 79
gündelik dil 116
günlük hayatın intizamlı düzenlilikleri 81

H
hakikat 102, 108, 14, 16, 36, 38, 50, 52, 56, 56, 57, 64, 79, 84, 91, 93, 94, 95, 96
hakikat ve kanaat 46
Hakikat yoktur 121
hakikatler 24
hakiki 21
hakiki benlik 52
hakiki doğa 68
hakiki kimlik 58
hakiki özkimlik 52
hakiki ve sahte 72
Hassan Ihab 125, 128,129, 135, 136, 137
Hassan Ihab, *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (Öte-eleştiriler: Zamanımız Hakkında Yedi Spekülasyon) 126
Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Orfeus'u Uzuvlarına Ayırmak: Postmodern Edebiyata Doğru) 127
hatalı edimler 58
Hawkes, John 127
hayalgücü 66, 68, 99
hayalgücü/akıl 118
haz düşkünlüğü 135
haz ilkesi 22
hazlarımızın ertelenmesi 22
Hazlitt, William 63
Hegelci idealizm 72, 73
Heidegger 17
Heine, Heinrich 63
hemfikir olma 122
her şeyin tartışmalı oluşu 112
Herder, Johann Gottfried 63
herkesin herkese karşı savaşı 80, 84
Herr, Michael 130
heterojen 106.110,111, 116, 117,119 130,
heterojen anlatısal bilgi 107
heterojen rejim 110
heterojenlik 112, 121
heteroseksüellik 120
hezeyan ve kıyamet 136
hezeyan ve kıyametin kenarı 135
hiper gerçekçiliğin simülasyon boyutu 89
hipergerçek 70, 88

hipergerçek vaka 87
hızlı bilgi iletişimi 78
Hobbes, Thomas 17, 80, 81, 82, 83, 84, 98
Hoffmann 72
Holcomb 132
hoşgörü 120
Hölderlin, Fredrich 63
Hugo, Victor 63
hürmet ve kinizm'135

I-İ
In Cold Blood 131
Irkçılık 120
iğrenç, vahşi ve kısa 80
ihtilaf 121,112,124
ilerleme 122
imge 70
imgenin dört ardıl evresi 70
imgesel 56,79
imgesel düzen 53
imgesel ve simgesel 53, 55, 72
İngiliz Edebiyatı 32
İngiliz edebiyatı bölümleri 13,14,15
İngiliz romantikleri 64
İngilizce 95
insan "aklı"nın yapısı 29
insan 22, 28
insan hakları 45
insan kurgusu 89
insan öznelliği 59
insan öznesi 89
insanın ölümü 22
insanların dili 90
intihar 135
İokaste 30
ironi ve çelişki 128
irrasyonel 25, 28, 58
irrasyonellik ve namevcudiyet 56
işçi sanatı 76
ittifak 121

J
Jameson, Fredric 44, 109
Jena Romantikleri 63, 64
Johnson, Louis 25, 46, 51
Joyce, James 42, 46

K
kadın hareketi 45
kadın ve edebiyat 12
kan bağı 30, 31, 33
kanon 21, 41
Kant 17, 33, 46, 65, 104,115
Kantçı 122
karar 122
karar vermeyi tercih etmiş 122
karşı 58
karşı terimi bütünselleştirme oyunu 117
karşıtlıkların romantik uzlaşımı 72
Kartezyen 61
Kartezyen özne 58
kategoriler 114
Keats, John 63, 68, 69, 93
kedi 33, 34
kelime ve şey 50
kelimesiz hakikat 69
kendinden geçme 137
kendine dönen benliğin kurmacadaki karşılığı 128
kendini meşrulaştırıcı edebi metin (auto-poiesic) 115
kent yaşamı 133
keşif 35
kimlik 89
King, Stephen 60
Kinik 114
kiplerin muğlaklığı 131
kısa öykü 128
kısa roman 128
kişiliksizleştirme 89
kişisel "gerçeklik" 37
kişisel/kamusal 53
kitap 26, 79
kitle 45
kitle kültürü 42
kıyaslanamazlık 121
klasik edebiyat 45
klasisizm 133
Klein, Melanie 27,72
klinik psikanalist 55
komplo 39
konum 17
köktenci 16
köktenci risk 61
Kristeva, Julia 17, 59, 60, 61, 62, 64, 65
kriz 95

kriz anları 136
Kroker ve Cook 135, 136, 137
Kroker, Arthur 101
Kuhn, Thomas 133
kurallar 120
kurallar kümesi 117
kurallar takımı 110
kuram 12
kuramcı 115
kuramsal 64
kurgu 52
kurgusal bir metin 32
kurmaca 60, 62, 64, 65, 72
kurmaca hakkındaki kurmaca 127
kurmaca olmayan roman 130
kurmaca ve kuram 73
kurmaca ve kurmaca olmayan 130, 131
küçük 129
küçük anlatılar 109, 110, 117, 118, 129
kült 33, 34
kültür 14.15, 79, 81, 84, 137
kültüre karşı doğa 116
kültürel değer 44
kültürel değerler ve kurumlar 75
kültürel diyalog 122
Kültürel İncelemeler 12,13,14
kültürel üretim 22
kültürün bir koşulu 29

L
Lacan, Jacques 47, 49, 51, 52, 57, 58, 60, 61, 66
Lacancı edebiyat eleştirisi 54
Lacancı imgesel 77
Lacancı imgesel/simgesel karşıtlığı 53
Lacancı kuram 55, 56
Lacancı psikanaliz 59
Lacoue-Labarthe 55, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 80, 103, 104
Lacan, *The Differend* 110
Lacan, *The Insistence of the Letter in the Unconscious* (bilinçdışındaki harfin ısrarı) 49
laf kalabalığı 133
Laios 30
Lamb, Charles 63
langue (dil) 86
Leary, Timothy 109
Leviathan 79, 80, 82, 83
Levi-Strauss, Claude 22, 23 28, 29, 30, 31, 32, 35
Lewis Oscar, *La Vida* 132
lexia, okuma birimleri 118
liberal hümanist eleştiri 40
liberal hümanist kuram 22, 26, 28, 32, 44, 87, 20
lirik epik 53
Lirik Şarkılar 75
Little Dorrit (küçük Dorit) 12
Lyotard, Jean-François 17,46, 73, 94, 95, 97, 99, 100, 102,104, 105, 106, 107, 108,110-120.121, 122, 124, 125, 127, 130, 134
Lyotard, *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* 95, 96, 102, 109, 123, 128

M
Madam De Stael 63
Mailer, Norman 127
Mailer, *The Armies of the Night* (Gecenin Orduları) 130
makro anlatılara karşı mikro anlatılar 116
makrobiçim 109
maksatsız 16
Mallarme, Stephane 63
Manley, Lawrence 21
Marksist eleştiri 122
Marksistler 88
Marksizm 81
McHale, Brian 101, 102
mecaz 84, 85
Melville, Herman 44
Melville, Herman "Bartleby" 25
Mendelson, Edward 40, 42, 43
Mendelson okuması: *The Crying of Lot 49* 41
merkezi ilke 15
meşrulaştırıcı 115
meşrulaştırma meselesi 114
meşrutiyet 95
meşrutiyet krizi 107
meta kurmaca (metafiction) 127
meta-anlatı 99, 100, 107,108, 110, 112, 113, 123, 122, 127, 120, 130
metadil-oyunu 123
metakurgu/gerçeklik 53

meta-kurmaca 42, 44, 132
metasöylemsel sistemler 109
metin 13, 15,16, 18, 38, 41, 57, 60, 66, 67, 69, 86, 87, 88, 92, 102
metin çoğulluğu 119
metin/eser 67
metin kuramı 68
metin ve metin dışı 72
metin ve simülasyon 73
metin/yorum 118, 119
metinsel 56, 70
metinsel heterojenlik türleri 115
metinsel üretim 115
metinsellik 38, 67
metinsellikten önce 38
metnin anlamı 25
metnin hareketi 67
metnin kendisi 67
metonimi 42
mevcudiyet 41, 50, 71
Middlemarch 132
mikrobiçimler 109
mikrometin 136
mit 30,31,33
Mitchell, Joni *Dog Eat Dog* 135
mitin edebiyat değeri 32
mitsel değer 30, 31, 32, 33
moda 66
modem 95, 103
modem hayatın hızı 78
modernist edebiyat 42, 43
modernist entelektüel sınıf 43, 45, 59
modernizm 44, 60, 73
modernlik 77, 84
Money for Nothing 135
mutlak bilgi 94
mutlak hakikat 108, 109,113
mutlak hakikatin doğası 69
mütevazı ve rustik hayat 77
mytheme 30, 33
mythopoeic 132

N

namevcudiyet 41, 49, 50, 71
Nancy, Jean-Luc 55, 56, 61, 62, 63,64, 65, 67, 69, 80, 103, 104
neoRomantizm 61
nesnellik 98
nevrotik 23, 48
New York avangardı 84
Newton fiziği 37
Newtoncu bilim 109
nezaket 121
Nietzsche 17, 135, 136
Nihai Çözüm 109
nihai mikrobiçim 110
nihilizm 135
niyetlenilmemiş 58
noksanlık ve bölünme 50
noktalama işaretleri 85
Norris, Christopher 121, 122, 124
nostalji 89
Novalis 63

O-Ö

Ode on a Grecian Urn (Bir Yunan Vazosu Üzerine Lirik Şiir) 72
Oedipa 38, 39, 40
Oidipalize 62
Oidipus 30, 31
Oidipus ilkesi 23
Oidipus miti 22, 23, 30, 32, 33, 35
Oidipus miti okuması 28
Oidipus öncesi 22, 79
Oidipus öncesi Oidipus 53
Oidipus, "şişmiş ayak" 30
okuma 27, 4, 79
okuma eylemi 26, 35, 58
okuma ve yazma 72
okurluk 117
okurluk metin 118
okunamazlık 91, 95
okur 26
olumsuzlama 50
onayın diyalektiği 72, 73
ortak konuşma 124
otantik kültür ve popüler kültür 46
oyun 125
oyun-anlam 41
oyunlar 16
Ödipalleşme 80
ölüm arzusu 65
önce/sonra 53
öte-eleştiri 125
öteki 45
öteki olarak benliğimiz 52
ötekilik 59, 135
özbilinç 67

özdeyiş/deneme 53
özkimlik 50
özne 22, 48, 49, 52, 72
özne kuramı 49
öznelliğin hakikati 49

P

paganlar 80
paradigma 133, 134
paralel dil-oyunları 123
paranoya 36
paranoyak 35, 37
parodi/ironi 53
patolojik 23, 28
Peacock, Thomas Love 63
performans 99
performatif 97, 98, 108, 117, 118
performatif sözceler 116
performe 100, 108
performe edilme 99
Podhoretz, Norman 131, 132
Poe, Edgar Allan 44
politik olgunluk 122
Pope, Alexander 21
popüler kültür 46
popüler roman 42
post 73
post-hippi romantikler 80
postkolonyal yazı 12
postmodern 14, 102,114,120,132
postmodern çağ 95
postmodern distopya 81
postmodern durum 45, 46, 95, 128
postmodern edebiyat 80, 99
postmodern edebiyat kuramı 16, 17, 18,19, 20, 46, 47, 105
postmodern entelektüel 45, 46
postmodern gerçek 70
postmodern gösterge 71
postmodern hakikat 109
postmodern kuram 105
postmodern metin 90, 104, 105
postmodern metnin heterojenliği 128
postmodern özne 89
postmodern sanatçı 102
postmodern yaşamdünya 125
postmodern psikanaliz 27
postmodernist 101
Postmodernist Fictions (Postmodernist Kurmacalar) 101
postmodernizm 12, 15, 16, 17, 28, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 52, 61, 69, 70, 73, 84, 100,101, 102, 103, 105, 108, 109, 112, 128, 134, 134, 135
Postmodernizm terimi 126
postyapısalcılık 16, 28, 41, 100
Pound, Ezra 45
pozitif (constative) sözceler 96
pozitif söz-edimlerine karşı performatif söz edimleri 116
pozitifler 97, 98
pozitivist 28
pragmatik 121
pragmatik olumsallık 122
prapraksi 58
protesto yürüyüşleri 45
Proust, Marcel 42
psikanalist bilinçdışı anlamında tükenmezlik 68
psikanalitik bilinçdışı 70
psikanalitik rüya 66
psikanaliz 12, 16, 25, 26, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 55, 61, 81, 99
Psikanaliz kuramı 22, 24, 28, 56
psikanalizin reddi 46
psikanalizi felsefeleştirme 49
psiko-feministler 80
Pynchon, Thomas *The Crying of Lot 49* 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 49, 72, 127, 132, 133

R

Radcliffe, Ann 63
Radical Innocence (Köktenci Masumiyet) 126, 136
rasyonel 99
rasyonel özne 88
rasyonel ya da çalışan öznenin kurtuluşu 95
rasyonellik ve mevcudiyet 56
Reed, Lou 84
refah yaratımı 95
rejimler 110, 111
ressentiment (İktidarsız hınç) 135
retorik 122
ritüel 129
Rolling Stone 45
roman 65, 131

roman türü 91
romans anlatı 53
romans edebiyatı 54
romantik 17, 56, 62, 63, 77, 92,103, 114, 132
romantik bir gelenek 15
romantik dönem 63, 65, 69, 127
romantik edebiyat 68, 112,118
romantik edebiyat kuramı 16, 69, 70, 71
romantik hakikat 109
romantik hayalgücü 93,103
romantik proje 76
romantik sonrası 55
romantik şiir 62, 66, 67, 75, 90, 93,100,105
romantikler 65, 66, 81, 104, 137
Romantizm 55, 56, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 79, 80, 82, 83, 98, 100, 103,105, 112, 125,133
Rorty, Richard 121, 122, 124, 125
Roth, Philip 131
Rousseau, Jean-Jacques 17, 63, 79, 80, 83, 78, 128
röprodüksiyon 87, 88
rustik 77
rüya 51, 52

S-Ş

S/Z 117, 118
saçma 58
saçma anlamlar 58
saçma sapan 79
sanal gerçeklik 89
sanat 105, 108, 113, 114
sanat/kuram 53
Sanat ne içindir 107
Sanat nedir 106, 107
sanat ve edebiyat 59
sanatçı 115, 120
sanatın üretimi 106
sanatta izlenimcilik 75
sapıklık 64
sapkın 58
Sarrasine 119, 117
Saussure, Ferdinand de 29, 47, 49, 50, 52, 86
Saussurecü göstergebilgisi 59
savlama ve kanıt oyunu 113
Schiller, Friedrich 63
Schlegel, Dorothea 62
Schlegel, Fredrich 62, 63
Schleiermacher 63
Schopenhauer, Arthur 63
semanaliz 59
semiotik 59, 119
sessizlik 111
sezgisel rasyonel 53
Shakespeare 75
Shakespeare oyunları 75
Shandy, Tristram 42
Shelley, Mary 63
Shelley, Percy 62, 63, 64, 65, 104
simge 129
simgesele karşı imgesel 116
simgesel 56, 58
simgesel benlik 52
simgesel dünya düzeni 62
simgesel düzen 52, 53
simgesel'den bilimsel düşünceye 136
simulacra 70, 74, 81, 85, 87
simulacrum 71, 87, 89, 99, 135
simülasyon 70, 71, 88, 99
sınırlar 125
sıradan dil 83
sıradışı durumlara duyulan şiddetli arzu 78
sistem 50
Snow White (Pamuk Prenses) 130
Sokrates 94
somutlama 28
son cümle parçası 111, 112
Sontag, Susan 127
Sophokles 30, 32
Sophokles, Oidipus 40, 41
sorgulayan eser 67
söylem 96
söylemsel konuşmanın yozlaştırılması 129
sözceler (utterance) 96, 100, 102, 107, 123
sözdizimi 30, 32, 33, 35, 86
söz-edimleri (speech-act) 96, 97, 98
sözmerkezcilik 72, 73
sözü boşuna uzatmak 133
spekülasyon 54
spekülatif 55
Sphinks 30, 31
standart okuma 51

Stein, Gertrude 42
Stendhal 63
Sterne, Laurence 42
Strachey, James 26, 27, 35, 43, 58, 78
Structural Anthropology (Yapısal Antropoloji) 28
Styron, William 127
sunulabilirlik 118
sunulamaz arzu 118
sunulamaz hakikat 108
sunulamazı göstermek 115
sunulamazı sunumun kendisinde ileri sürmek 105
sunulamazın sunulamazlığını sunmak 103
sunulamazlık 16, 17, 104, 105, 106, 116, 118, 127, 130
supramodernist 132
Sürrealist imge 85
şans ve absürdlük 128
Şaşmaz Doğa 21
şehir değerleri 84
şer görünüş 87
şiddet ve pornografi 85
şiir (poetry) 104
şiir 30, 64, 65, 65, 68, 69, 77, 90, 129, 133
şiir/nesir 53
şiir sanatı (poiesy) 103, 104
şiirsel 77, 100
şiirsel dile karşı gündelik dil 116
şiirsel hakikat 116
şiirsel kelime hazinesi 77
şizofreni 46

T

Eliot T.S. 78
tabular 93
tahakküm 88
tanıma 58
Tanner 129, 130
tarih 74, 75, 84, 99
tarihdışı 134
tarihin ölümü 73, 74, 99, 100
tarihsel 134
tarihsellikten çıkarma 100
taşkınlık 83
tekil 119
tekinsiz 59, 60
telaşlı 137
telaşlı ve hızlanmış varoluş biçimimiz 136
temel duygularımız 78
temsil 88
temsil krizi 109
temsili 120
terapi ve edebiyat 60
terapi ve kurmaca 64
The Golden Bough (Altın Dal) 136
The Literature of Silence (Sessizliğin Edebiyatı) 126
The Samurai 59, 60
The Velvet Underground 84
The X-Files [Gizli Dosyalar TV Dizisi] 46
Thiavi 81
Thompson, Hunter S. 130
Thwaites, Tony 39
Tin'in diyalektiği 95
To the Lighthouse 132
topluluk 120, 122, 125
toplumsal cinsiyetimiz 23
toplumsal edimbilgisi 124
toplumsal gerçeklik 129
transkurmaca 132
Trystero 38, 39, 41
Turner, J.M.W. 65
tutku ve aklın yitimi 89
tükenme 44
tür 18, 66, 95

U-Ü

UFO araştırmaları 36, 37
uydurmaca (fabulation) 127
uygar toplum 80, 81
uygarlık öncesi 79
uzlaşma 21, 91, 103
uzun roman 129
üretici özne yazar 67
üretim 103, 108, 67
üslup inceliği 129
üstkurmaca (surfiction) 127

V

vahşi adamlar 80
varlığımızın harikalığı 65
varlıkbilim 36
vehim 38

Viktorya dönemi 131

W
Walpole, Horace 63
Warhol, Andy 45
Whitman, Walt 44
Wittgenstein, Ludwig 46, 94, 95
Wolfe, Tom 130
Woolf, Virginia 42, 45, 132
Wordsworth 63, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 90, 100, 128
Wordsworth *Lycrical Ballads* 83

Y
yabancılaşma 128
Yahudi sorunu 109
yalancı bütünlükler 45
yalnız, yoksul, iğrenç, vahşi ve kısa 84, 87
yanıtlayan eser 67
yanlış duyma 58
yanlış okuma 38, 58
yanlış tanıma 58
yansıma 85
yapaylık 89
yapı 16, 29
yapı noksanlığı 81, 82
yapı olmayan 16, 17
yapısal 41
yapısal antropoloji 29, 30
yapısalcı 32, 33, 40, 66
yapısalcı dil kuramları 70
yapısalcı dilbilim 29, 30, 32
yapısalcı kültürel anlamın tükenmezliği 68
yapısalcı metin 66
yapısalcılık 16, 22, 28, 35, 37, 47, 56, 61, 81
yapmak 104
yaratıcı 46, 118
yaratıcı ve eleştirel 73
yaratıcı/eleştirel ikilik 115
yaratıcılık/eleştiri 53
yaratma 104
yatay olarak kesme 67
yazar 21, 41, 102
yazara karşı dil 116
yazar-analist 64
yazarın niyetleri 52
yazarlık kültü 26
yazı 92, 131
yazı üslubu 83
yazarlık 117
yazarlık metin 117, 118, 119
yazının edimbilgisi 18
yeni Amerikalı yazarlar 137
yeni Amerikan romanının kahramanı 128
yeni Amerikan yazını 127, 130
yeni biçimsel içe dönüş 128, 129
Yeni edebiyat 127
yeni metinsel uygulama türleri 75
yerleşik estetik değerler 75
yokluk 50
yorum stili 72
yorumlama yeteneği 64
yön değiştiren 24
yüce 64, 65, 70, 102
yüce sorusu 68
yüreğin temel tutkuları 77
yüzey 15

Z
zamanın edebi biçemleri 133
zararlı kötülük 87
Zavarzade, Mas'ud 131, 132
Zavarzade, *The Mythopoeic reality* 131
Zeitgeist (çağın ruhu) 15
züppelik 129

Postmodern edebiyat kuramı XVIII. yüzyıl sonu Romantik geleneğinden beslenir. İki akımın kesiştiği en önemli nokta, edebiyatla edebiyat kuramının iç içe geçmiş, giderek birbirine dönüşmüş olmasıdır. Tıpkı romantiklerin yaptığı gibi postmodern edebiyatçılar da sürekli edebiyat meselesinin bizatihi kendisiyle uğraşırlar. Bu da bizi "edebi mutlak" kavramına götürür. Edebi yaratılar hakkında yargıda bulunmaya soyunan edebiyat eleştirisiyle, edebiyatın ne olduğuna dair sorular soran edebiyat kuramı arasındaki ayrım ortadan kalkarken edebiyatın kendisi de "edebi mutlak"ın içinde erir. Ancak Romantik edebi mutlağın ayırt edici özelliği henüz düşünülmemiş olana, olasılıklara, var olanların antitezlerine açık oluşudur, kısacası devrimci bir yönü vardır. Postmodern edebiyattan ayrıldığı nokta da budur.

Bu temel sav etrafında gelişen kitap alışılagelmiş giriş kitapları gibi belli bir dönemselleştirme üzerinden, birbirini takip eden akımlar ya da kişileri izleyerek örgütlenmiyor. Onun yerine bu sav ile buna eklemlenen başka temalar etrafında, metinler üzerinden gelişiyor ve eleştirel bir yaklaşım benimsiyor. Yazar Hobbes, Johnson, Rousseau, Kant, Nietzsche, Freud ve Heidegger'in düşüncelerini izleyerek çalışmasını tarihselleştiriyor; Lévi-Strauss, Barthes, Baudrillard, Derrida, Kristeva, Lyotard, Deleuze ve Guattari'yi izleyerek, bu düşünürlerin düşüncelerini birbirleriyle çarpıştırarak savını kuramsallaştırıyor. Sadece kuramcıların değil, Acker, Auster, Barth, Pynchon gibi postmodern yazarların metinlerinin de derinlemesine çözümlemelerini yapıyor. Karşımıza zevkle ve kolay okunan bir kitap çıkıyor.

Edebiyat alanında büyük bir eksikliği kapatacak kışkırtıcı, bilgilendirici ve düşündürücü bir kitap *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Sadece edebiyatla ilgilenenlere değil, politika ve kültürel meselelerle ilgilenen kişilere de söyleyecek sözü var.

AYRINTI