Metis Seçkileri 4 Susan Sontag Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş

Metis Seçkileri
Susan Sontag

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş

En erken sanat deneyimleri büyük olasılıkla şarkı söylemeye, büyüye benzer bir nitelik taşıyordu; sanat ayin için bir araçtı. İlk sanat kuramı'nda, Yunan düşünürlerinin sanat kuramında, sanatın bir mimesis, gerçeğin taklit edilmesi olduğu ileri sürülüyordu. Sanatın değerinin ne olduğu yolundaki o garip soru işte bu noktada ortaya çıktı. Çünkü taklit kuramı, kullandığı terimler gereği, sanattan kendisini gerekçelendirmesini bekliyordu. Kuramı ortaya atan Platon'un bunu, sanatın değerinin kuşkulu olduğunu belirtmek için yaptığını düşünebiliriz. Platon, sıradan maddi şeylerin kendilerini de taklit nesneleri olarak gördüğünden, aşkıncı biçimlerin ya da yapıların taklitleri, bir yatağın en iyi yapılmış resmi bile, ancak "taklidin taklidi" olacaktı. Platon'a göre sanat ne özü ne de yararlı bir şeydir (resmedilmiş yatağa uzanıp uyuyamazsınız), ne de tam anlamıyla gerçektir. Aristo-

Susan Sontag

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş

Susan Sontag 1933'te New York'ta doğdu. Chicago Üniversitesi ve Harvard'da felsefe öğrenimi gördü. Amerika Birleşik Devletleri'nin en önemli eleştirmenlerindendir. İki romanı (*The Benefactor* ve *Death Kit*), bir öykü derlemesi (*I, etcetera* [*Ben Vesaire*, Can Yayınları, 1988, çev. Gökçin Taşkın]), denemelerini topladığı *Against Interpretation*, *Trip to Hanoi*, *Styles of Radical Will* gibi kitaplarının yanı sıra fotoğraf üzerine yazdığı *On Photography* (*Fotoğraf Üzerine*, Altıkırkbeş, 1992, çev. Reha Akçakaya), hastalığın (özellikle kanserin) çağdaş toplumdaki anlamını çözümleyen *Illness as Metaphor* (*Bir Metafor Olarak Hastalık*, BFS Yayınları, 1988, çev. İsmail Murat) ve bunun devam niteliğindeki *AIDS and Its Metaphors* gibi kitapları bulunan yazarın, kitap eleştirileri ve denemeleri *New York Review of Books*, *Book Week*, *The New York Times*, *Commentary*, *The Partisan Review*, *Evergreen Review*, *Film Quarterly*, *The Nation* gibi gazete ve dergilerde yayımlanmıştır. Sontag aynı zamanda film senaryoları da yazmış ve film yönetmenliği yapmıştır.

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 80060 Beyoğlu, İstanbul

Metis Seçkileri
SANATÇI: ÖRNEK BİR ÇİLEKEŞ
Susan Sontag'tan seçme yazılar

Türkçe yayın hakları
Metis Yayınları'na aittir, 1986

Birinci Basım: Ekim 1991
İkinci Basım: Ekim 1998

Bu kitapta yayımlanan yazılardan, Yoruma Karşı (Against Interpretation), Biçem Üzerine (On Style), Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (The Artist As Exemplary Sufferer), Camus'nün *Defterler*'i (Camus' *Notebooks*), Georg Lukács'ta Edebiyat Eleştirisi (The Literary Criticism of Georg Lukács) *Against Interpretation* (Dell Publishing Co., New York, 1966) adlı kitaptan; Susmanın Estetiği (The Aesthetics of Silence) *A Susan Sontag Reader* (Penguin Books, Middlesex, 1983) adlı kitaptan; Zihin Tutkusu (Mind As Passion) ve Barthes'ı Hatırlamak (Remembering Barthes) *Under the Sign of Saturn* (Vintage Books, New York, 1981) adlı kitaptan alınmış; Satürn Yıldızı Altında (Under the Sign of Saturn) adlı deneme, *Under the Sign of Saturn* kitabından alınmakla birlikte, yazı İngilizce'de *One Way Street and Other Writings* adıyla yayımlanan (Walter Benjamin, Verso Books, Londra, 1985) kitaba önsöz olarak kullanılırken Sontag'ın yaptığı değişiklikler dikkate alınmıştır.

Kapak ve Grafik Tasarım: Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Sedat Ateş
Film Çalışmaları: Doruk Grafik
Kapak ve İç Basım: Yaylacık Matbaası
Cilt: Sistem Mücellithanesi

ISBN 975-342-217-2

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş

Susan Sontag'tan Seçme Yazılar

Hazırlayanlar:
YURDANUR SALMAN
MÜGE GÜRSOY SÖKMEN



METİS YAYINLARI

İçindekiler

Sunuş 7

Yoruma Karşı 9

Biçem Üzerine 21

Susmanın Estetiği 44

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş 73

Camus'nün *Defterler*'i 82

Georg Lukács'ta Edebiyat Eleştirisi 90

Satürn Yıldızı Altında 100

Zihin Tutkusu 121

Barthes'ı Hatırlamak 139

SEÇKİDE YER ALAN YAZILARDAN

Yoruma Karşı, *Biçem Üzerine*, *Susmanın Estetiği* ve *Camus'nün* Defterler*'i* adlı yazılar Yurdanur Salman; *Georg Lukács'ta Edebiyat Eleştirisi* ve *Zihin Tutkusu* adlı yazılar Müge Gürsoy; *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* ve *Satürn Yıldızı Altında* adlı yazılar Zafer Aracagök tarafından, *Barthes'ı Hatırlamak* adlı yazıysa Yurdanur Salman / Müge Gürsoy ortak çalışmasıyla Türkçe'ye çevrilmiştir.

Sunuş

FOTOĞRAF, sinema, öncü sanatlar ve yazın eleştirisi gibi çok çeşitli alanlarda ürünler veren Susan Sontag, şimdiye dek ülkemizde daha çok kurmaca metinleriyle tanındı. Bu seçkide bizim amaçladığımızsa, "Tutkulu bir yantutarlılıkla, çeşitli türlerden –çoğunlukla çağdaş– sanat yapıtlarının önüme koydukları *sorunlar* için yazdım: Özgül yargı ve zevklerin ardında yatan kuramsal varsayımları ortaya çıkarıp açıklığa kavuşturmak istedim," diyen Sontag'ı, eleştiri kuramı ve uygulamasına yönelik denemeleriyle tanıtmak oldu. Seçkiyi hazırlarken, hem Sontag'ın yaratıcı bir eleştirmen olarak gelişimini sergileyen kuram yazılarından, hem de ülkemizde yapıtları tanınan yazarlar üzerine yazdığı, irdeleyici görüşler getiren denemelerinden temsil edici bir derleme yapmaya özen gösterdik.

Bu yazılardaki kimi göndermelerin Amerikalı okur kitlesi düşünülerek yapılmış olmasına, kimi yazılardaki varsayımların da zaman aşımısına uğramasına karşın, yazıların geçerliliğini koruduğuna inanıyoruz; çünkü Sontag'ın çağdaş kültürü tüm boyutlarıyla ele alan, sorgulayıcı eleştiri yönteminin ve eleştiri yazılarındaki yoğun yazınsal yaratıcılığın, ülkemizde henüz yeterince gelişmemiş olan bu alana yeni boyutlar getireceğini umuyoruz. Nitekim bu yazıların Türkçeleştirilmesinde karşılaşılan en büyük güçlüklerden biri, Sontag'ın zengin ve İngilizce'nin sınırlarını zorlarcasına özgün olan dilini, kavram ve terim çeşitliliğini yitime uğratmadan yansıtabilmek oldu.

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş'in, Susan Sontag'ın diğer yapıtlarının Türkçe'ye bir bütün olarak kazandırılması ve eleştiri dilinin tüm kavram, terim ve ayrıntılarıyla ülkemizde oluşması yolunda bir ilk adım olmasını diliyoruz.

Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen

Yoruma Karşı

Şöyle bir görünüp kayboluveren bir şeydir içerik, şimşek çakması gibi bir karşılaşma. Küçücük– çok küçücük bir şeydir.

WILLEM DE KOONING, bir söyleşide

Görünüşe bakarak yargıda bulunmayanlar yalnızca sığ kişilerdir. Dünyanın gizemi görünenlerdedir, görünmeyenlerde değil.

OSCAR WILDE, bir mektupta

I

EN ERKEN sanat deneyimleri büyük olasılıkla şarkı söylemeye, büyüye benzer bir nitelik taşıyordu; sanat ayin için bir araçtı. (Bkz. Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega vb.de bulunan mağaralardaki resimler.) İlk sanat *kuramı*'nda, Yunan düşünürlerinin sanat kuramında, sanatın bir mimesis, gerçeğin taklit edilmesi olduğu ileri sürülüyordu.

Sanatın değerinin ne olduğu yolundaki o garip soru işte bu noktada ortaya çıktı. Çünkü taklit kuramı, kullandığı terimler gereği, sanattan kendisini gerekçelendirmesini bekliyordu.

Kuramı ortaya atan Platon'un bunu, sanatın değerinin kuşkulu olduğunu belirtmek için yaptığını düşünebiliriz. Platon, sıradan maddi şeylerin kendilerini de taklit nesneleri olarak gördüğünden, aşkıncı biçimlerin ya da yapıların taklitleri, bir yatağın en iyi yapılmış resmi bile, ancak "taklidin taklidi" olacaktı. Platon'a göre sanat ne özellikle yararlı bir şeydir (resmedilmiş yatağa uzanıp uyuyamazsınız), ne de tam anlamıyla gerçektir. Aristoteles'in sanatı savunmak üzere ileri sürdüğü savlar da, Platon'un her türlü sanatın özenli bir *trompe l'œil*,*

* *trompe l'œil:* göz aldanması. (ç.n.)

bu yüzden de bir yalan olduğu görüşünü gerçek anlamda sarsmaya yetmez. Ne var ki Aristoteles, Platon'un sanatın yararsız olduğu yolundaki fikrini çürütür. Aristoteles'e göre, yalan olsun olmasın sanatın belli bir değeri vardır, çünkü sanat bir tür tedavi biçimidir. Sanat gene de yararlıdır diyerek sürdürür Aristoteles karşı savını; tehlikeli duyguları uyandırıp bunları arıttığı için, sağlık açısından yararlıdır.

Platon ve Aristoteles'te taklitçi sanat kuramı, sanatın her zaman figüratif olduğu varsayımıyla birlikte gider. Ne var ki taklit kuramını savunanların, süsleyici ve soyut sanata ille de gözlerini kapatmaları gerekmez. Sanatın ister istemez bir "gerçeklik" olduğunu söyleyen yanlış inanç, taklit kuramıyla sınırlanan sorunların dışına hiç çıkmadan da düzeltilebilir ya da yontulabilir.

Gerçek durum şudur: Batı'daki tüm sanat bilinci ve sanat düşüncesi Yunanlılar'ın, sanatın bir taklit ya da temsil olduğu yolundaki kuramıyla belirlenen sınırlar içinde kalmıştır. Sanat olarak sanat –belli sanat yapıtlarının üstünde ve ötesinde sanat– ancak bu kuram nedeniyle anlaşılması güç, savunma gerektiren bir şey olur. İşte sanatın bu şekilde savunulmasıdır ki bizi, "biçim" diye adlandırmayı öğrendiğimiz şeyi, "içerik" diye adlandırmayı öğrendiğimiz şeyden koparmaya götüren o garip görüşün ortaya çıkmasına, sonra da içeriği temel, biçimiyse yardımcı bir süs kılan iyi niyetli yaklaşımın doğmasına yol açmıştır.

Modern çağda pek çok sanatçı ve eleştirmen, dış gerçekliğin temsil edilmesi yolundaki sanat kuramını, öznel dışavurum yolundaki sanat kuramı lehinde bir yana bırakmış olsa bile, taklit kuramının başlıca özelliği yerinde durmaktadır. Sanat yapıtını, ister bir resim örneğine bakarak (gerçekliğin resmi olan sanat), isterse bir bildiri örneği olarak (sanatçının bildirisi olan sanat) düşünelim, içerik gene de önde gelir. Değişikliğe uğramış olabilir. Şimdi artık daha az figüratif, gerçekliği daha az berrak yansıtır durumda olabilir. Gene de sanat yapıtının, içeriğinin *ta kendisi* olduğu varsayılır. Ya da günümüzde çoğu zaman karşılaştığımız gibi, tanımı gereği sanat yapıtının bir şey söylediği varsayılır. ("X'in söylediği şey..." "X'in söylemeye çalıştığı şey..." "X'in söylemiş olduğu şey..." vb., vb.)

II

Kuramlar ortaya çıkmadan önce varolan o arılığı, sanatın kendini gerekçelendirme gereksinmesi duymadığı, insanların sanat yapıtının neyi anlattığını sormadıkları, çünkü sanat yapıtının ne yaptığını bildikleri (ya da bildiklerini sandıkları) zamanki arılığı hiçbirimiz geri getiremeyiz artık. Şimdiden başlayarak bilinçliliğin sona ermesine dek, sanatı savunma göreviyle yükümlenmiş durumdayız. Olsa olsa tartışmaya girerken, savunma araçlarından birini ya da diğerini seçebiliriz. Gerçekten de bugün yükümlü olduğumuz şey, çağdaş gereksinmeler ve uygulamalar karşısında özellikle kör, aldırmaz ve duygusuz kalan, sanatı savunma ve gerekçelendirme araçlarını ortadan kaldırmaktır.

İçerik fikri konusunda asıl sorun da budur bugün. Geçmişteki yeri ne olursa olsun, içerik fikri bugün engelden başka bir şey değildir; bir başbelasıdır, ince ya da pek ince olmayan bir bilgiçliktir.

Çoğu sanat dalındaki gelişmeler bizi, sanat yapıtının değerinin herşeyden önce içeriğinde yattığı fikrinden uzaklaştırıyor gibi görünse de, bu fikir bugün hâlâ olağanüstü ağırlık taşımaktadır. Ben bunu, içerik fikrinin, sanatın her türlüsünü ciddiye alan birçok kişi tarafından iyice içlerine işlemiş bir sanata-yaklaşma-yolu olarak sürdürülmesiyle açıklıyorum. İçerik fikrinin aşırı önemsenmesi, o hiç bitmeyen, hiç tükenmeyen *yorum* hevesine yol açıyor. Bu önermeyi tersine çevirerek söylersek sanat yapıtlarına, *yorumlamak* üzere yaklaşmakla, sanat yapıtının içeriği diye bir şey varmış yanılsamasını sürdürmüş oluyoruz.

III

Elbette burada yorumu en geniş anlamda, Nietzsche'nin (haklı olarak) ona verdiği anlamda kullanmıyorum: "Olgular yoktur, yalnızca yorum vardır." Yorum derken, zihnin bilinçli bir edimini, belli bir şifreyi, belli yorumlama "kurallar"ını anlatmak istiyorum.

Sanata yöneltildiğinde yorum, tüm yapıttan bir dizi ögeyi (X'i, Y'yi, Z'yi vb.) koparıp almak anlamına geliyor. Yorumlama işi, aslında çeviri işine dönüşüyor. Yorumcu, bakın diyor, X'in aslında A olduğunu –ya da A demek olduğunu– görmüyor musunuz? Y'nin aslında B olduğunu? Z'nin de aslında C olduğunu görmüyor musunuz?

Bir metni dönüştürmeye varan bu garip işleme ne gibi bir durum yol açmaktadır? Yanıt için gerekli malzemeyi tarihte bulabiliriz. Yorumla ilk kez, klasik dönemin sonundaki ekinde, bilimsel aydınlanmanın getirdiği "gerçekçi" dünya görüşünün, mitin gücünü ve inanırlığını ortadan kaldırmasından sonra karşılaşıyoruz. Mit-sonrası düşüncenin peşini bırakmayan soru –dinsel simgelerin *uygun* olup olmadığı– bir kez sorulduktan sonra, eski metinler o durumlarıyla kabul edilebilir olmaktan çıktı. Eski metinleri "modern" isterlerle bağdaştırabilmek amacıyla yoruma başvuruldu. Böylece Stoacılar, tanrıların ahlaklı olması gerektiği görüşüne uyarak, Zeus'la onun taşkın ailesinin kaba saba özelliklerini Homer'in destanlarında alegorilerle yumuşatma yoluna gittiler. Zeus'un, karısını Leto'yla aldatışını anlatırken Homeros'un kastettiği şeyin aslında güçle aklın birleşmesi olduğunu söylediler. Aynı yolu izleyerek İskenderiyeli Philon da Tevrat'taki gerçek tarihsel öyküleri tinsel örneklemeler olarak yorumladı. Philon'a göre Mısır'dan çıkışın öyküsü, çölde kırk yıl dolaşma, vadedilen ülkeye varış, aslında birey ruhunun kurtuluşunu, çektiklerini, sonunda özgürlüğe kavuşmasını anlatan alegorilerdi. Öyleyse yorum, metnin açık anlamıyla, (daha sonra gelen) okurların isterleri arasında bir uyuşmazlığı varsayıyor. Bu uyuşmazlığı çözmeye çalışıyor. Demek ki bir metin, her nedense kabul edilemeyecek duruma gelmiştir ama gene de bir yana atılamamaktadır. Yorumlama, reddedilemeyecek ölçüde değerli sayılan eski bir metni yenileştirerek koruma yolunda benimsenen köktenci bir stratejidir. Yorumcu, metni silmeden ya da yeniden yazmadan *değiştirir*. Ama değiştirdiğini kabul etmez. Metnin içinde yatan gerçek anlamı açıklığa kavuşturduğunu söyleyerek onu daha anlaşılır kıldığını savunur. Yorumcular, bir metni ne ölçüde değiştirirlerse değiştirsinler (bir başka ünlü örnek, açıkça erotik olan Neşideler Neşidesi'nin Museviler ve Hıristiyanlarca "ruhsal" yorumlara uğratılmasıdır), hep metinde gizli olan bir anlamı bulup çıkardıklarını iddia etmek zorundadırlar.

Oysa zamanımızda yorum daha da karmaşık bir duruma gelmiştir. Çünkü çağdaş yorumlama girişimleri, çoğu zaman sorunlu metne duyulan dinsel bağlılıktan değil (gerçi bunun altında da bir saldırganlık gizli olabilir), apaçık bir saldırganlıktan, görünüşlere duyulan açık bir nefretten doğuyor. Eski yorumlama biçemi inatçı ama saygılıydı; yaptığı şey, metinde yazılı olan anlamın üstüne başka bir anlam eklemekti. Oysa modern yorumlama biçeminde metin değiliyor, değilirken de yok ediliyor; metnin "arkasında" bir şeyler aranıyor; değilerek,

gerçek olduğuna inanılan alt-metin ortaya çıkarılmaya çalışılıyor. En çok tutulan, en etkili modern öğretiler, Marx'ın ve Freud'un öğretileri, sonunda çok ayrıntılı yorumbilim dizgeleri, saldırgan ve saygısız yorum kuramları olup çıkıyor. Gözle görülebilen tüm görüngüler, Freud'un deyişiyle *açık içerik* olarak tanımlanıp bir kefeye konuyor. Bu açık içeriğin de, altında yatan gerçek anlamı *–örtük içeriği–* bulup çıkarmak için didik didik edilip bir yana atılması gerekiyor. Marx'ta devrim ve savaş gibi toplumsal olaylar, Freud'da bireyin yaşamına ilişkin olaylar (nevroz belirtileri ya da dil sürçmeleri) ve metinler (düşler ya da sanat yapıtları) – bunların hepsi yorumlanacak şeyler olarak ele alınıyor. Marx'a ve Freud'a göre bu olaylar ancak anlaşılabilir *gibi görünen* şeylerdir. Aslında, yorum olmaksızın hiçbir anlamı yoktur bunların. Anlamak *yorumlamak*'tır. Yorumlamak da görüngüyü yeniden ortaya koymak, sonuçta ona eşdeğer bir şey bulmaktır.

Nitekim yorum (pek çok insanın sandığı gibi) mutlak bir değer, zamana bağlı olmayan bir yetiler alanına dayanan zihinsel bir davranış değildir. Yorumun kendisi de, insan bilincinin tarihsel çerçevesi içinde değerlendirilmeden geçirilmelidir. Bazı ekinsel bağlamlarda yorum, özgürleştirici bir edimdir. Ölü geçmişi gözden geçirip düzeltmenin, tümüyle yeniden değerlendirmenin, ondan kaçmanın bir yoludur. Başka bazı ekinsel bağlamlardaysa gerici, küstahça, korkakça ve boğucu bir edim olup çıkar.

IV

Zamanımız böyledir işte; yorumlama girişiminin büyük ölçüde gerici, boğucu olduğu bir zaman. Kentlerin havasını bozan otomobil ve ağır sanayi dumanları gibi sanat yorumlarından çıkan dumanlar da duyarlıklarımızı zehirliyor günümüzde. Klasikleşmiş çıkmazı, canlılık ve duyum yetenekleri pahasına zekânın aşırı şişmesi olan bir ekinde yorum, zekânın sanattan aldığı öce dönüşüyor.

Bu kadarla da kalmıyor. Zekânın dünyadan aldığı öç oluyor. Yorumlamak –yalancı bir "anlamlar" dünyası kurmak adına– dünyayı yoksullaştırmaktır, eksiltmektir. *Dünya*'yı, *bu dünya*'ya dönüştürmektir. ("Bu dünya!" Sanki başka bir dünya varmış gibi.)

Dünya, bizim dünyamız, zaten yeteri kadar eksilmiş, yoksullaşmıştır. Bu dünyanın her türlü kopyası uzak dursun bizden; elimizde bulunan dünyayı daha yakından yaşamayı yeniden öğrenelim yeter!

V

Çağımızdaki örneklerin çoğunda yorumlama, hiçbir sanat yapıtını irdelemeden bırakmama bilgiçliğine dek varıyor. Gerçek sanat bizi rahatsız etme yetisi taşır. Sanat yapıtını içeriğine indirgeyip sonra *bu içeriği* yorumlamakla o sanat yapıtını ehlileştirmiş oluruz. Yorum, sanatı evrilip çevrilebilir, rahatsız ediciliği giderilmiş bir duruma getirir.

Yorum bilgiçliğine yazın alanında öbür sanatlarda olduğundan daha çok rastlanır. Yazın eleştirmenleri yıllardır şiirin, oyunun, romanın ya da öykünün ögelerini başka bir şeye çevirmeyi görev sayıyorlar. Bazen bir yazar, verdiği ürünün çıplak gücü karşısında öylesine rahatsızlık duyar ki, yapıtına –biraz utanma, biraz nitelikli taşlama yoluyla da olsa– doğrudan, açık bir yorum da ekler. Thomas Mann böyle aşırı yardımsever yazarlara bir örnektir. Daha çetin yazarlar söz konusu olduğunda, eleştirmenler açıklayıcı yorum ekleme işini zaten bayıla bayıla yaparlar.

Örneğin Kafka'nın yapıtları en azından üç yorumcu ordusu tarafından kitle talanına uğramıştır. Kafka'da toplumsal alegori bulanlar, yapıtlarında çağdaş bürokrasinin yarattığı sıkıntıların ve çılgınlıkların örneklerini, bunların sonucunda doğan buyurgan devleti görürler. Ruh-çözümleme alegorisi bulanlarsa Kafka'nın, babasına karşı duyduğu umarsız korkunun, hadım edilme endişelerinin, iktidarsızlık duygusunun, düşlere sığınmasının örneklerini görürler. Kafka'nın yapıtlarını dinsel alegori olarak görenler de *Şato*'daki K.'yı cennete girmeye çalışan biri, *Duruşma*'daki Joseph K.'yıysa Tanrı'mn amansız, gizemli adaletiyle yargılanan biri olarak kabul ederler... Yorumcuları sülük gibi kendine çeken başka bir yapıtlar bütünü de Samuel Beckett'inkilerdir. Beckett'in içedönük bilinciyle –en temel ögelerine dek soyulmuş, koparılmış, çoğu zaman bedensel hareketsizlik biçimine indirgenmiştir bu bilinçlilik– işlediği zarif oyunlarını da modern insanın Tanrı'dan yabancılaşmasının ya da ruh çarpıklıklarının alegorisi olarak yorumlarlar.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... yazar üstüne yazar sıralanabilir burada; çevresinde kalın bir yorumlama kabuğu oluşan yazarların listesi sonsuzdur. Ne var ki yorumun, yalnızca sıradan kişilerin dehalara düzdüğü övgülerden oluşmadığını da belirtmek gerekir. Gerçekten de yorum, bir şeyi anlamanın modern yoludur ve her nitelikteki yapıta uygulanır. Nitekim Elia Kazan'ın *Arzu Tramvayı*'nı

sahneleyişi üzerine yayımladığı notlarda, oyunu yönetebilmek için önce Stanley Kowalski'nin temsil ettiği şeyin ekinimizi yutan şehvetli, öç alıcı barbarlık, Blanche Du Bois'nın temsil ettiği şeyinse, biraz yıpranmış durumda da olsa, Batı uygarlığı, şiir, incelikli giysiler, loş ışıklar, ince duyarlıklar ve başka herşey olduğunu keşfettiğini okuruz. Tennessee Williams'ın bu güçlü ruhsal melodramı da böylece anlaşılır olmuştur artık: Bir şey üzerine, Batı uygarlığının çöküşü üzerine yazılmıştır bu melodram. Stanley Kowalski adında yakışıklı, kaba bir adamla Blanche Du Bois adında çökmüş, perişan bir güzel üzerine yazılmış bir oyun olarak kalsaydı, yönetilmeye değmez olacaktı anlaşılan!

VI

Sanatçıların, yapıtlarının yorumlanmasını isteyip istemedikleri önemli değildir. Belki Tennessee Williams *Tramvay*'ı Kazan'ın yorumladığı gibi düşünmüştür. Cocteau da *Bir Ozanın Kanı* ve *Orfeus* için, bu filmlere Freud simgeciliği ve toplumsal eleştiri açısından yakıştırılan ince yorumları düşünmüş olabilir. Oysa bu yapıtların değeri, "anlamları"ndan başka bir yerde yatmaktadır kuşkusuz. Gerçekten de Williams'ın oyunuyla Cocteau'nun filmleri, bu iddialı anlamları taşıdıkları ölçüde eksik, yalancı, uydurma ve inandırıcılıktan yoksundur.

Kendileriyle yapılan söyleşilerden anlaşıldığına göre, Resnais ve Robbe-Grillet, *Geçen Yıl Marienbad'da*'yı bilerek, aynı inandırıcılıkta birkaç yoruma birden açık olacak biçimde tasarlamışlardır. Gene de *Marienbad*'ı yorumlama dürtüsüne karşı direnmesi gerekir insanın. *Marienbad*'da önemli olan, bazı imgelerin arı, çevrilemez, duyum yüklü yakınlığı ve bazı sinemasal biçimlendirme sorunlarına getirilen dar da olsa güçlü çözüm yollarıdır.

Ingmar Bergman da gene, *Sessizlik*'te geceleyin bomboş sokakta yuvarlanan varili, penis simgesi olarak kullanmış olabilir. Düşünerek yaptıysa aptalca bir düşüncedir bu. ("Öykücüye değil, öyküye inan," der Lawrence.) Kaba bir nesne olarak, otelin içinde geçen gizemli, birdenbire oluşuveren üstükapalı olayları hemen yansıtan bir duyumsal eşitleyici olarak alındığında bu varilli kesim, filmin en çarpıcı anıdır. Varile Freudcu bir yorum yakıştırmaya çalışanlar, perdede olup bitenlere kendilerini kaptıramadıklarını ortaya koymuş oluyorlar.

Bu türden bir yorum (bilinçli olsun, bilinçsiz olsun) yapıtla yeti-

nilmediğini, onun yerine başka bir şey koyma isteği duyulduğunu gösterir.

Sanat yapıtının, içerik ögelerinden oluştuğu yolunda o epeyce kuşku götürür kurama dayanan yorum, sanata kötülük eder. Sanatı bir kullanım nesnesi, zihnin ulam kalıplarına göre düzenlenebilecek bir şey düzeyine indirger.

VII

Elbette yorum her zaman işe karışmaz. Aslında, günümüzde sanatların çoğu yorumdan kaçınma güdüsüyle yapıldığı izlenimini veriyor. Yorumdan kaçabilmek için sanat, gülünç bir parodiye dönüşebiliyor. Soyutlaşabiliyor. Ya da ("salt") süsleyici olabiliyor. Ya da sanat-olmayan'a dönüşebiliyor.

Yorumdan kaçma, modern resmin kendine özgü bir niteliği olmuştur. Soyut resim, sıradan anlamıyla, içeriksiz olma çabasıdır; içerik yoksa yorum da olamaz. Pop sanat da aynı sonuca bunun tam tersi bir yoldan ulaşır; öylesine bağırgan, öylesine "ne idüğü belli" bir içerik kullanır ki, gene yorumlanamaz olup çıkar.

Fransız şiirinde (yanıltıcı bir adla Simgecilik denen akımla birlikte) şiirlere suskuyu sokma ve sözcüklerin *büyü*'sünü geri getirme yolunda girişilen büyük deneyden başlayarak, modern şiirin büyük bölümü de yorumun kaba kıskacından kurtulmuştur. Şiir alanında çağdaş zevk konusunda girişilen en son devrim –Eliot'ı yerinden indirip Pound'u yücelten devrim– şiirde eski anlamıyla içerikten uzaklaşma, modern şiiri yorumcuların heveslerine kurban etmekten kurtarma isteğini gösterir.

Elbette burada büyük ölçüde Amerika'daki durumdan söz ediyorum. Amerika'da yorum, cılız ve ihmal edilebilir bir *avant-garde* sergileyen sanat dallarında, kurmacada ve oyunda almış başını gidiyor. Amerikan romancılarıyla oyun yazarlarının çoğu, aslında ya gazetecidirler ya da saygın toplumbilimciler, ruhbilimciler. Yazın alanında, programlı müziğin eşdeğeri olacak şeyler yazıyorlar. Kurmacada ve oyunda biçim konusunda yapılabilecekler öylesine sığ, esinsiz ve durağan bir noktaya geldi ki bilgi, yani haber vermekle sınırlı kalmadığı zamanlarda bile içerik hâlâ garip bir biçimde ortada, ele gelir, apaçık bir şeydir. Şiir, resim ve müziğin tersine, (Amerika'da) roman ve oyun, biçimlerinde bir değişikliğe gitme endişesi göstermedikleri öl-

çüde yorumun saldırısına açık kalacaklardır.

Oysa sanatı yorumun istilasına uğramaktan kurtaracak tek savunma yolu –çoğu zaman biçimle, içerik pahasına deneylere girişmek diye anlaşılan– programlanmış *avant-garde*'cılık değildir. Hiç değilse ben öyle olmamasını diliyorum. Çünkü bu, sanatı dur durak bilmeyen bir koşuşturma içine itmek demektir. (Aynı zamanda biçimle içerik arasındaki ayrımın sürdürülmesi demektir ki bu da bir yanılsamadır.) İdeal olarak, yorumculardan başka bir yolla kaçınmak da mümkündür: Yüzeyi bütünleşmiş ve tertemiz, akışı hızlı, seslenişi doğrudan yapıtlar oluşturmak; öyle ki yapıt sonunda... neyse o olsun. Bu yapılabilir mi günümüzde? Kanımca filmlerde yapılıyor. Şu anda sinemanın tüm sanatlar içinde en canlı, en heyecan verici, en önemli sanat biçimi olmasının nedeni budur. Belli bir sanat biçiminin ne denli canlı olduğu, kendi içinde yanlışların yapılmasına geniş olanak tanıması, gene de iyi olabilmesiyle ölçülebilir belki de. Örneğin Bergman'ın filmlerinden birkaçı –modern ruh üzerine yarım yamalak bildirilerle dolu olsa da, bu nedenle yorumları üstüne çekse de– yönetmenin özentili çabalarının ötesine geçer. *Kış Işığı* ve *Sessizlik*'te imgelerin güzelliğiyle görsel açıdan üstünlüğü, öyküde ve konuşmaların bazılarında bulunan o toy yarı entelektüelliği silip götürür. (Bu tür çakışmazlığın en dikkate değer örnekleri D. W. Griffith'in yapıtlarıdır.) İyi filmlerde her zaman, bizi yorumlama isteğinden kurtaracak bir dolaysızlık vardır. Cukor, Walsh, Hawks ve daha birçok yönetmenin yaptığı eski Hollywood filmlerinde insanı yoruma girişmekten kurtaran bu simgesellik-karşıtı nitelik bulunur; bu nitelik, Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* ve *Jules ve Jim*, Godard'ın *Serseri Âşıklar* ve *Hayatını Yaşamak*, Antonioni'nin *Serüven* ve Olmi'nin *Nişanlılar*'ı gibi yeni Avrupalı yönetmenlerin en iyi yapıtlarında bulunandan hiç de az değildir.

Filmlerin, yorumcuların saldırısına uğramamasının nedeni, aslında bir bakıma sinemanın bir sanat olarak çok yeni olmasıdır. İkinci bir neden, sinemanın çok uzun süre yalnızca eğlendirici filmler yapması, başka deyişle bu filmlerin yüksek ekine değil de kitle ekinine ait sayılması yüzünden, düşünen insanların dikkat alanının dışında kalmasıdır. Üstelik sinemada çözümlemeye girişmek isteyenler için içerik dışında tutunacak başka bir şey her zaman bulunur. Çünkü romanın tersine sinemada –kamera hareketlerinin açık, karmaşık, tartışılabilir teknolojisi, kesimler, filmin yapılışında kullanılan çerçevenin yapısı ve iç dokusu gibi– bir biçimler sözlüğü vardır.

VIII

Ne tür bir eleştiri, ne tür bir yorum isteniyor sanatlar üzerine bugün? Çünkü ben sanat yapıtlarının yorumlanamaz, betimlenemez, açıklanamaz şeyler olduğunu söylemek istemiyorum. Bu yapılabilir. Sorun bu işin nasıl yapılacağıdır. Sanat yapıtının yerine zorla el koymayacak, ona hizmet edecek eleştiri nasıl bir şey olacaktır?

İlk başta gerekli olan şey, sanatta biçime daha büyük bir dikkatle eğilmektir. *İçerik*'e aşırı ağırlık vermek, yorumu saldırganlığa sürüklüyorsa, *biçim*'in daha yaygın, daha kapsamlı bir yolla betimlenmesi de yorumu susturacaktır. Burada gerekli olan şey biçimler[1] için – kural koyucu olmaktan çok betimleyici– bir sözlük oluşturmaktır. En iyi eleştiri, ki buna pek rastlanmadığını belirtmek gerek, içerik sorunlarını biçim sorunlarıyla iç içe ele alan eleştiri türüdür. Film, oyun ve resim alanlarında sırasıyla Erwin Panofsky'nin "Filmlerde Biçem ve Anlatım Aracı", Northrop Frye'ın "Dramatik Türlerin Genel Dizini" ve Pierre Francastel'in "Bir Plastik Uzanım Yok Edilmesi" adlı denemeleri geliyor aklıma. Roland Barthes'ın *Racine Üzerine* adlı kitabıyla Robbe-Grillet üzerine iki denemesi, tek bir yazarın yapıtlarına uygulanmış biçimsel çözümleme örnekleridir. (Erich Auerbach'ın *Mimesis*'indeki en iyi denemeler de –örneğin "Odysseus'un Yarası"– bu türdendir.) Hem türe, hem yazara uygulanan bir biçimsel çözümleme örneğiyse Walter Benjamin'in "Öykü Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Yapıtları Üzerine Düşünceler" adlı denemesidir.

Bir sanat yapıtının görünüşünü gerçekten doğru, zekice ve sevgiyle betimleyen eleştiri de aynı ölçüde değerli olacaktır. Bunu başarmak, biçimsel çözümleme yapmaktan çok daha güçtür. Manny Farber'in bazı film eleştirileri, Dorothy Van Ghent'in "Dickens'ın Dünyası: Todgers'ın Pansiyonundan Bir Görünüş" adlı denemesi, Randall Jarrell'ın Walt Whitman üzerine denemesi burada anlatmaya çalıştığım türün az bulunur örnekleridir. İçine girip orasını burasını karıştır-

1. Burada güçlüğü yaratan şeylerden biri, kafamızdaki biçim fikrinin uzamsal oluşudur (Yunanca'da bulunan biçim eğretilemeleri hep uzam kavramlarından üretilmiştir). Elimizdeki sözlüğün zamansal sanat biçimleri yerine uzamsal sanat biçimlerini anlatmaya daha yatkın olması bu yüzdendir. Zamansal sanatlar içinde bu gözlemin dışında kalan tek sanat tiyatrodur: Belki de bu, tiyatronun sahnede görsel ve resimsel olarak açılan bir öyküleme biçimi (yani zamansal) olmasındandır. Romanın poetikası, açık seçik bir öyküleme görüşü, henüz geliştirilememiştir. Burada film eleştirisi bir başlangıç olabilir, çünkü film her şeyden önce görsel bir biçimdir, ama gene de yazının bir alt-bölümüdür.

madan sanat yapıtının duyumsal yüzeyini aydınlığa kavuşturabilen denemelerdir bunlar.

IX

Saydamlık bugün sanatta –eleştiride de– en yüce, en özgürleştirici değerdir. Saydamlık bir şeyi kendi halesi içinde yaşamak, nesneleri kendileri olarak yaşamak demektir. Örneğin Bresson'un, Ozu'nun filmlerindeki, Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'ndaki büyüklük buradan kaynaklanır.

Bir zamanlar (diyelim ki Dante için), birçok düzeyde birden yaşanabilecek sanat yapıtları tasarlamak devrimci ve yaratıcı bir gelişme sayılıyordu belki. Bugün sayılmıyor. Bu tutum modern yaşamın en büyük başbelası olan o gereksiz fazlalıklar yaratma ilkesini pekiştirmekten başka bir işe yaramaz.

Bir zamanlar (yüksek sanat yapıtlarının kıt olduğu zamanlarda) sanat yapıtlarını yorumlamak, devrimci ve yaratıcı bir adım sayılıyordu belki. Bugün sayılmıyor. Kesinlikle gereksinme duymadığımız şey, Sanat'ı Düşünce'yle, (daha da beteri) Sanat'ı Ekin'le şimdi olduğundan da fazla birleştirmeye kalkışmaktır.

Yorum, çıkış noktasını, sanat yapıtının duyumsal yaşantılar yarattığı varsayımından alır. Bugün böyle bir şeyi varsayamayız artık. Kentsel çevremizde, duyumlarımızı hiç durmadan bombardıman eden çelişik tadlara, kokulara, görünümlere bir de, salt çoğaltılmak için çoğaltılan ve her birimizin kolayca ulaşabileceği sanat yapıtlarının eklendiğini düşünelim. İçinde yaşadığımız ekin bir fazlalıklar ekini, bir aşırı üretim ekinidir: Bunun yarattığı sonuç, duyumsal algılarımızdaki keskinliğin gittikçe körelmesidir. Modern yaşamın tüm koşulları – maddi şeylerin bolluğu, aşırı kalabalığı– el birliği ederek duyumsal yetilerimizi öldürür. Eleştirmenin görevinin de, (başka bir çağdaki yetilerin ışığında değil) bizim duyumlarımızın, bizim yetilerimizin ışığı altında değerlendirilmesi gerekir.

Şimdi önemli olan, duyumlarımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi *görmeyi*, daha çok şeyi *işitmeyi*, daha çok şeyi *duyumsamayı* öğrenmemiz gerekiyor.

Bugün bizi bekleyen görev, sanat yapıtında bulunabilecek içeriğin tümünü bulup çıkarmak değildir; yapıtı limon gibi sıkarak, onda bulunabilecek içerikten fazlasını çıkarmaksa hiç değildir. Bizi bekle-

yen görev, içeriğe verilen önemi azaltmak, böylece yapıtı bir bütün olarak görebilmektir.

Sanat üzerine yapılan her türlü yorumun amacı, sanat yapıtlarını –benzer biçimde, onları yaşayışımızı– kendimiz için daha az değil, daha çok gerçek kılmaktır artık. Eleştirinin işlevi yapıtın *ne anlama geldiğini* göstermek değil, *nasıl o şey olduğunu*, hatta onun *o şey olduğunu* göstermek olmalıdır.

X

Sanatta gereksinme duyduğumuz şey, yorumbilim yerine sevgibilimdir.

1964

Biçem Üzerine

BUGÜN, ya biçem ya içerik diyen eski karşıtlığı bir *fikir olarak* savunurken suçüstü yakalanmak isteyen saygın bir yazın eleştirmenine rastlamak güçtür. Bu konuda sofuca bir oybirliği egemendir. Herkes, biçemle içeriğin ayrıştırılamaz olduğunu, her önemli yazarın güçlü bir bireysellik taşıyan biçeminin onun yapıtlarının organik bir parçası olduğunu, hiçbir zaman yalnızca bir "süs" olmadığını kabul edivermeye hazırdır.

Oysa eleştiri *uygulamaları*'nda o eski karşıtlık hemen hemen hiç sarsılmadan sürüp gitmektedir. Biçemin içeriğe eklenen bir süs olduğu fikrini söz arasında reddediveren eleştirmenlerin çoğu, tek tek yazın yapıtlarını ele aldıklarında bu ikiliği kabul ederler. Eleştiri söyleminin dokusunu neredeyse tek başına kuran, hesap sorulmadan kalan ve eksiksiz dile getirilmiş, hazır, işlek bir yedek söylem olmaksızın vazgeçilmesi zor olan, belli entelektüel amaçlarla çıkar beklenen yatırımları sürdürmeye hizmet edecek bir ayrımdan kopuvermek ne de olsa o kadar kolay değildir.

Aslında, belli bir roman ya da şiirin biçeminden, istesek de istemesek de, biçemin salt süsleme, bir ek süs olduğunu anıştırmadan "biçem" olarak söz edebilmek son derecede güçtür. Salt bu kavramı kullanmakla, ne denli üstü kapalı olursa olsun, biçemle başka bir şey arasında bir karşıtlığı ister istemez gündeme getirmiş oluruz. Pek çok eleştirmen bunun farkında değil gibidir. Kuramsal olarak, biçemin içerikten sıradan bir biçimde süzülüp ayrılabileceğini reddetmekle kendilerini yeterince güvenceye almış sanırlar; oysa bu arada yargılarında, hep kuramda reddetmeye hevesli oldukları şeyin üstüne basmaya devam ederler.

*

Eleştiri uygulamalarındaki somut yargılarda o eski ikiliği devam ettirme yollarından biri, oldukça değerli sanat yapıtlarını bir yandan iyi diye savunurken, yanlış bir adlandırılmayla biçemleri denen şeyin kaba ya da özensiz olduğunu söylemektir. İkinci bir yol da, oldukça karmaşık bir biçemin, hemen hemen hiç gizlenmeyen bir ikiyanlılıkla ele alınmasındaki sıklıktır. Biçemleri –"güzel"i bir yana bırakalım– girift, kapalı, anlaşılması zor olan çağdaş yazarlar ve başka sanatçılar şaşmaz bir biçimde övülürler. Gene de, bu tür biçemin, çoğu zaman bir tür içtensizlik olarak algılandığı açıktır: arı durumda ortaya çıkmasına izin verilmesi gereken malzemeye, sanatçının müdahale ettiğinin kanıtları.

Çimen Yaprakları'nın 1855 baskısına yazdığı önsözde Whitman, geçen yüzyıldan beri pek çok sanatın, yeni bir biçemsel sözcük dağarcığının yapıta sokulmasına yol açan, alışılmış bir oyun olma anlamında "biçem"i reddettiğini dile getirmiştir. Çok belirgin bir tarzı olan bu büyük şair, "En büyük şair, biçemi daha az belirgin olan, kendini daha özgürce dışarıya akıtabilen şairdir," sonucuna varır. "Bu şair, sanatına şöyle der: Sana müdahale etmeyeceğim; yazdıklarıma, benimle geri kalan şeyler arasında bir perde gibi asılı duran herhangi bir zariflik, etki ya da özgünlük sokmayacağım; araya hiçbir şeyin, en zengin perdelerin bile asılmasına izin vermeyeceğim. Söylediklerimi, yalnızca ve yalnızca oldukları gibi söyleyeceğim."

Elbette, herkesin bildiği ya da bildiğini iddia ettiği gibi yansız, bütünüyle saydam bir biçem yoktur. *Yabancı* üzerine yazdığı tanıtma yazısında Sartre, Camus'nün romanının ünlü –kişiliksiz, açıklayıcı, akıcı, düz– "beyaz biçem"inin, nasıl Meursault'nun gözündeki (anlamsız, rastlantısal anlardan oluşan) dünya imgesinin aracı olduğunu göstermiştir. Roland Barthes'ın "yazının sıfır derecesi" dediği şey, salt eğretilemesiz ve kişisellikten uzak olmasından dolayı, her türlü geleneksel yazma biçemi kadar seçmeci ve yapaydır. Bununla birlikte, biçemsiz, saydam sanat kavramı, modern ekinin en direngen düşlerinden biridir. Sanatçılar ve eleştirmenler şuna inanırlar: İnsanın kişiliğinden kurtulması ne denli olanaksızsa, sanattan zanaatı çıkarmak da o denli olanaksızdır. Gene de bu umut –biçem *değişiklikleri*'nin getirdiği başdöndürücü hızla yüklü, modern sanat dünyasından sürekli kopuş umudu– sürüp gider.

*

Biçemden söz etmek, sanat yapıtının bütünlüğünden söz etmenin bir yoludur. Bütünlükler hakkındaki tüm söylemler gibi, biçem üzerine konuşmalar da eğretilemelere yaslanmak zorundadır. Eğretilemelerse bizi yanıltır.

Örneğin, Whitman'ın çok somut olan eğretilemesine bakalım. Biçemi perdeye benzetmekle Whitman, elbette onu süslemeyle karıştırmıştır; bunu yaptığı için de eleştirmenlerin çoğu tarafından hemen kınanacaktır. Biçemi, yapıtın maddesi üzerinde süsleyici bir örtü olarak düşünmek, perdenin aralanabileceğini ve maddenin açığa çıkacağını akla getirir; ya da eğretilemeyi birazcık değiştirirsek, perdenin saydamlaştırılabileceğini düşündürür. Ama söz konusu eğretilemenin tek hatalı anıştırması bu değildir. Eğretilemenin önerdiği başka bir şey de, biçemin bir azlık çokluk (nicelik) sorunu, bir sıkılık gevşeklik (yoğunluk) sorunu olduğudur. Sonra, o denli açık görünmese de bu, sanatçının biçeme sahip olup olmamakta gerçek bir seçme hakkı bulunduğu düşü ölçüsünde yanlıştır. Biçem, nasıl üste eklenen bir şey değilse, niceliksel bir şey de değildir. Daha karmaşık bir uzlaşımsal biçem kullanıyor olması –örneğin düzyazıyı sıradan konuşmanın söylenişi ve sesletmelerinden uzaklaştırması– o yapıtın daha çok biçeme sahip olduğu anlamına gelmez.

Gerçekten de biçem için kullanılan eğretilemelerin hemen hepsi sonunda maddeyi içe, biçemi dışa yerleştirir. Aslında bu eğretilemeyi tersine çevirmek daha yerinde olur. Madde, konu dıştadır; biçem içtedir. Cocteau'nun yazdığı gibi: "Süslemeci biçem diye bir şey hiç olmamıştır. Biçem ruhtur ve ne yazık ki bizde ruh, bedenin biçimini alır." Biçemi, görünüş tarzımız olarak tanımlayacak olsak bile, bu hiçbir zaman ille de insanın benimsediği biçemle kendi gerçek varlığı arasında bir karşıtlık olması anlamına gelmez. Aslında, bu türden bir kopma son derece az görülen bir şeydir. Hemen hemen her durumda, görünüş tarzımız, varoluş tarzımız*dır*. Maske yüz*dür*.

Bununla birlikte, açıkça belirtmem gerekir ki tehlikeli eğretilemeler konusunda söylemekte olduklarım, belli bir biçemin etkisini betimlerken sınırlı ve somut eğretilemelerin kullanılmasını dışlamaz. Biçemden, gerek fiziksel duyumların anlatılmasında kullanılan "gürültülü", "ağır", "donuk" ya da "tatsız" gibi, gerekse tartışmalar için kullanılan bir imgeyle "tutarsız" gibi kaba terimler kullanarak söz etmek zararsız görünüyor.

*

Biçeme karşı duyulan antipati, her zaman verili bir biçeme karşı duyulan antipati olmuştur. Biçemsiz sanat yapıtı diye bir şey yoktur; yalnızca birbirinden farklı, az çok karmaşık biçem geleneklerine ve uzlaşımlarına ait sanat yapıtları vardır.

Bu demektir ki köken açısından düşünüldüğünde biçem kavramı özgül, tarihsel bir anlam taşır. Biçemlerin belli bir zamanı ve yeri olduğu doğrudur; belli bir sanat yapıtının biçemini algılayışımız, her zaman yapıtın tarihselliğinin, zamandizini içindeki yerinin farkında olmayı da birlikte getirir. Dahası: Biçemlerin görülebilirliği de tarihsel bilincin ürünüdür. Bildiğimiz önceki sanatsal normlardan ayrılmasa, ya da onlarla deneyimlere girişmese, yeni bir biçemin ana çizgilerini hiçbir zaman tanıyamazdık. Daha da ötesi: Biçem kavramının kendisine de tarihsel açıdan yaklaşmak gerekir. Bir sanat yapıtında biçemin, problematik ve soyutlanabilir bir öge –son çözümlemede, arkasında aktöresel ve siyasal başka sorunların tartışıldığı bir cephe– olarak farkına varmak, sanat izleyicilerinde ancak belli tarihsel anlarda ortaya çıkmış bir şeydir. "Biçeme sahip olma" görüşü, doğruluk, ahlaksal dürüstlük, aynı zamanda doğalcılık konusundaki eski fikirleri tehdit eden bunalımlara karşı, Rönesans'tan bu yana durup dinlenmeden ortaya sürülen çözümlerden biridir.

*

Ama varsayalım ki bunların hepsi geçerli kabul edildi. Her türlü temsil etme, belli bir biçemde vücut buldu (söylemesi kolay). Bu nedenle de dar anlamda, özel bir biçemsel uzlaşım olarak kendisi olmanın dışında, gerçekçilik diye bir şey yok (bunu söylemesi biraz daha zor). Gene de biçemler vardır, biçemler vardır. Sanattaki akımlara herkes aşinadır –iki örnek: on altıncı yüzyılın sonuyla on yedinci yüzyılın başında Maniyerist resim; resimde, mimarlıkta, mobilyada ve ev eşyasında Art Nouveau– bunların hepsi salt "biçem"e sahip olmaktan öte bir şey yapar. Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, sonra Gaudi, Guimard, Beardsley ve Tiffany gibi sanatçılar açıkça görülebilir biçemler geliştirirler. Görünen odur ki bunlar, biçem sorunlarıyla uğraşmakta, gerçekten de söylediklerinden çok söyleme tarzlarını vurgulamaktadırlar.

Yukarıda belirtmeye çalıştığım ayrımın bir yana bırakılmasını is-

ter gibi görünen bu tür sanatı ele alabilmek için "biçemlendirme" gibi ya da bunun eşdeğeri olan bir terime gerek vardır. "Biçemlendirme" tam da, bir sanatçının hiç de kaçınılmaz olmayan o madde-tarz, izlek-biçim ayrımını yaptığı zaman yapıtında ortaya çıkan şeydir. Bu yapıldığı, biçemle konu birbirinden böyle ayrı tutulduğu zaman, başka deyişle birbirine karşı kullanıldığı zaman, konuların belli bir biçemde işlendiğinden (ya da kötü işlendiğinden) rahatlıkla söz edilebilir. Daha çok karşılaştığımız, yaratıcılığın söz konusu olduğu kötü işlenmiş konulardır. Çünkü sanatın malzemesi, "konu maddesi" olarak düşünüldüğünde, tüketilebilecek bir şey olarak algılanıyor demektir. Bu tüketilme sürecinde oldukça uzun bir yol katettiklerini bildiğimizden, konuların daha fazla, daha fazla biçemlendirilmeye açık olduklarını da biliriz.

Örneğin Sternberg'in yaptığı bazı sessiz filmlerle (*Selâmet Avcıları [The Salvation Hunters], Chicago Geceleri [Underworld], Deniz Şeytanları [The Docks of New York]*), 1930'larda Marlene Dietrich'le yaptığı altı Amerikan filmini karşılaştıralım. İlk dönem Sternberg filmlerinin en iyilerinde çok belirgin biçemsel özellikler, çok incelikli bir estetik yüzey vardır. Ama *Deniz Şeytanları*'nda denizciyle yosmanın anlatısıyla ilgili duygularımız, *Sarışın Venüs*'te (*Blonde Venus*) ya da *Kızıl İmparatoriçe*'de (*The Scarlet Empress*) Dietrich'in canlandırdığı tipin serüvenleriyle ilgili duygularımıza hiç benzemez; *Deniz Şeytanları*'nı bir biçem alıştırması olarak düşünemeyiz. Sternberg'in bu geç dönem filmlerini belirleyen özellik, konuya karşı (romantik aşk, meşum kadın) takınılan alaycı tutum, konu maddesi üzerinde, ancak abartmaya, tek sözcükle biçemlendirmeye dönüştürüldüğü ölçüde ilginç olan bir yargıdır... Kübist resim, ya da Giacometti'nin heykelleri, sanatta "biçem"den ayrı tutulabilecek bir "biçemlendirme"ye örnek olamaz; insan yüzü ve figüründeki çarpıtmalar ne denli büyük olursa olsun, bu çarpıtmalar yüzü ve figürü *ilginç* kılmak adına yapılmamıştır: Oysa Crivelli ve Georges de la Tour'un resimleri benim anlatmaya çalıştığım şeyin örnekleridir.

Sanatta, biçemden ayrı olarak biçemlendirme, konu maddesine karşı ikiyanlı bir tutumu (şefkatle çelişen nefreti, saplantıyla çelişen ironiyi) yansıtır. Bu ikiyanlılık, biçemlendirme demek olan retorik gösteri yoluyla, konuya karşı belli bir uzaklığı koruyarak sağlanır. Ama yaygın olarak her zaman ortaya çıkan sonuç ya sanat yapıtının aşırı derecede sığ ve yinelemeli olmasıdır, ya da birbirinden farklı kesimlerin bağlantısız, kopuk görünmesidir. (İkinciye iyi bir örnek Or-

son Welles'in *Şanghaylı Kadın*'ının görsel olarak çok başarılı olan gelişme bölümüyle filmin geri kalan kesimi arasındaki ilişkidir.) Kuşkusuz, sanatın yararlılığına (özellikle ahlaksal yararlılığına) inanan bir ekinde, ciddi sanatı eğlence sanatlarından korumak gibi yararsız bir gereksinmeyle yükümlü bir ekinde, biçemlendirilmiş sanatın tuhaflıkları geçerli ve değerli bir doyum sunar. Bu doyumları başka bir denemede, *camp* beğenisi başlığı altında betimledim. Gene de açıkça ortadadır ki biçemlendirilmiş sanat, uyumluluktan yoksun, neredeyse elle dokunulur aşırılıklardan oluşan sanat, hiçbir zaman en yüksek türden sanat olamaz.

*

Biçem kavramının tüm çağdaş kullanımlarının peşini bırakmayan düşünce, biçimle içerik arasında varsayılan karşıtlıktır. Biçim işlevi yüklenen biçemin, içeriği bozduğu duygusundan nasıl kurtulmalı? Kesin görünen bir şey var. İçerik kavramı yerine oturtulmadıkça, biçemle içerik arasındaki organik ilişkinin, herhangi bir yolla olumlanması gerçekten inandırıcı olamayacaktır – ya da bu olumlamayı yapan eleştirmenleri, kendi özgül söylemlerini değiştirmeye götürmeyecektir.

Pek çok eleştirmen, bir sanat yapıtının, biçemle süslenmiş belli miktarda içerik (ya da –mimarlıkta olduğu gibi– işlev) "içermediği" fikrini kabul edecektir. Ne var ki bu eleştirmenlerin çok azı, kendilerinin kabul etmiş göründükleri şeyin olumlu sonuçlarına imza atacaktır. "İçerik" nedir? Ya da daha kesin söylersek, biçem (ya da biçim) ve içerik karşıtlığının ötesine geçtiğimizde, içerik kavramından geriye ne kalır? Bu sorunun yanıtı kısmen, sanat yapıtında "içerik" bulunmasının kendi başına oldukça özel bir biçemsel uzlaşım oluşturduğudur. Eleştiri kuramına düşen büyük görev, konu malzemesinin *biçimsel* işlevini ayrıntılarıyla incelemektir.

*

Bu işlev kabul edilip doğru dürüst araştırılmadıkça eleştirmenlerin, sanat yapıtlarını birer "bildiri" olarak ele almaya devam etmeleri kaçınılmazdır. (Soyut olan ya da büyük ölçüde soyutlaşan müzik, resim

ve dans gibi sanatlarda bu kaçınılmazlık daha azdır elbette. Bu sanatlarda sorunu eleştirmenler çözmemiştir; sorun onların ellerinden alınmıştır.) Elbette bir sanat yapıtı bildiri olarak, başka deyişle bir soruya verilen yanıt olarak düşünülebilir. En ilkel düzeyde, Goya'nın Wellington Dükü portresi, şu sorunun yanıtı olarak incelenebilir: Wellington'ın nasıl bir görünüşü vardı? *Anna Karenina* aşk, evlilik ve ihanet sorunlarının irdelenmesi olarak ele alınabilir. Sanatsal temsilin yaşama yeterli benzerlik taşıması, örneğin resimde büyük ölçüde bir yana bırakılmış olsa da, bu tür bir benzerlik ciddi roman, oyun ve filmlerle ilgili değerlendirmelerin çoğunda hâlâ güçlü bir yargı ölçütü olmaya devam ediyor. Eleştiri kuramında, bu görüş oldukça eskidir. Hiç değilse Diderot'dan bu yana tüm sanat dallarında eleştirinin, gerçeğe benzerlik ve ahlaksal dürüstlük gibi görünüşte birbirine benzemeyen ölçütlere başvuran ana geleneği, sonuçta sanat yapıtını *sanat yapıtı biçiminde yapılan bildiri* olarak ele alır.

Sanat yapıtlarını bu yolla ele almak, bütünüyle bir yana atılacak bir tutum değildir. Ama bu açıkça, sanatı yarar sağlamak için –fikir tarihini araştırmak, çağdaş ekini tanımlamak ya da toplumsal dayanışma sağlamak gibi amaçlar için– kullanmaktır. Böyle bir ele alışın, biraz eğitimi ve estetik duyarlığı olan kişinin sanat yapıtına bakarken içinde olup bitenlerle çok az ilişkisi vardır aslında. Sanat yapıtı olarak yaklaşılan sanat yapıtı, bir bildiri ya da bir soruya yanıt değil, bir yaşantıdır. Sanat yalnızca bir şey hakkında değildir; kendisi de bir şeydir. Sanat yapıtı, yalnızca dünya *üzerine* bir metin ya da yorum değil, dünyanın *içinde* bir şeydir.

Söylemeye çalıştığım, bir sanat yapıtının bütünüyle kendine gönderme yapan bir dünya yarattığı değildir. Elbette, sanat yapıtları (müzik bunun önemli bir istisnasıdır) gerçek dünyaya –bilgimize, yaşantılarımıza, değerlerimize– gönderme yaparlar. Bilişim ve değerlendirmeler sunarlar. Ama onların belirleyici özellikleri, kavramsal bilgiye (ki bu mantıksal ya da bilimsel bilginin belirleyici *özelliğidir;* örn. felsefe, toplumbilim, ruhbilim, tarih gibi) değil, heyecanlanma gibi bir şeye, bir bağlanma olgusuna, kendinden geçme ya da tutsaklık durumunda bir yargıya yol açmalarıdır. Bu da şu anlama gelir: Sanat yoluyla edindiğimiz bilgi, bir şeyin kendisinin (bir olgu ya da bir ahlak yargısı gibi) bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçeminin yaşantısıdır.

Sanat yapıtlarında *dışavurma gücü*'ne verilen büyük önem de, dışavurma gücünün –yani biçemin– değerinin, haklı olarak içeriğin (içe-

rik yanılgıyla biçemden yalıtlandığında) önüne geçirilmesi de böylece açıklanmış olur. *Yitik Cennet*'in (*Paradise Lost*) bize getirdiği doyumlar, Tanrı ve insan hakkındaki görüşlerinden değil, şiire katılmış olan üstün enerji, canlılık ve dışavurma gücünden gelir.

Dışavurma gücü ne olursa olsun bir sanat yapıtının, o deneyimi yaşayan kişinin katılımına garip bir biçimde bağlı olması da bundandır; çünkü insan "söylenen"i görebilir; gene de duyarsızlığından dolayı ya da dikkati çelindiği için etkilenmeden kalabilir. Sanat baştan çıkarmadır, ırza geçme değil. Sanat yapıtı, kendi dayatma niteliğini ortaya çıkaracak şekilde tasarlanmış bir yaşantı önerir. Ne var ki sanat, baştan çıkarıcılığını, deneyimi yaşayan kişinin katılımı olmaksızın gerçekleştiremez.

*

Sanat yapıtlarına bildiri gözüyle bakan eleştirmenler, "imgelem"i över göründükleri zaman bile "biçem" üzerine bir şey söylemekten sakınırlar. Onlar için imgelemin tüm anlamı aslında zaten "gerçeklik"in aşırı duyarlıkla verilmesi demektir. Dikkatlerini yoğunlaştırmayı sürdürdükleri şey, sanat yapıtının zihni ne ölçüde belli dönüşümler yapmaya götürdüğü değil, sanat yapıtının yakaladığı bu "gerçeklik"tir.

Ne var ki bildiri olarak sanat yapıtı eğretilemesi bir kez yetkesini yitirince "biçem"e karşı edinilen ikiyanlılığın da yok olması gerekir; çünkü bu ikiyanlılık, bildiriyle o bildirinin dile getiriliş tarzı arasında var sanılan gerginliği yansıtır.

*

Bununla birlikte sonuçta, biçeme karşı takınılan tutumlar, yalnızca sanat yapıtlarına (yararcı açıya karşıt olarak) "uygun" bir açıdan bakmayı gündeme getirerek düzeltilemez. Biçeme karşı takınılan ikiyanlı tutumun kökeninde yatan, basit bir hata değildir –öyle olsa söküp atıvermek çok kolay olurdu– tersine, bir tutkudur, bütün bir ekinin tutkusudur. Bu tutku, geleneksel olarak sanatın "dışında" bulundukları düşünülen ama sanat tarafından sürekli bozulma tehlikesi içinde olan değerleri, açık söyleyecek olursak, gerçeği ve ahlakı koruma ve sa-

vunma tutkusudur. Biçeme karşı takınılan ikiyanlı tutumun arkasında, son çözümlemede, sanatla ahlak, estetik olanla aktöresel olan arasındaki ilişki konusunda Batı'da yaşanan tarihsel kargaşa vardır.

Çünkü ya sanat ya ahlak diyen sorun sahte bir sorundur. Bu ayrımın kendisi bir tuzaktır; ayrımın inanılabilirliğini korumaya devam etmesi, aktöresel olanı değil, yalnızca estetik olanı sorgulamaktan gelir. Estetik olanın özerkliğini savunmaya çalışıp (epeyce rahatsızlık duyarak kendim de aynı şeyi yaptım) savı bu temelde yürütmek, aslında kabul edilmemesi gereken bir şeyi baştan kabul etmek demektir – açık söyleyecek olursak, bir sanat yapıtını yaşantıyla algılarken, sadakatimiz için yarışan ve birbirinden bağımsız, biri estetik, öbürü aktöresel iki tür tepkinin varolduğunu kabul etmektir. Sanki o deneyimi yaşarken, bir yanda sorumlu ve insancıl bir davranışla, öte yanda bilincin zevk içinde uyarılışı arasında gerçekten bir seçme yapmak zorundaymışız gibi!

Elbette, sanat yapıtlarına hiçbir zaman salt estetik tepkiler göstermeyiz – insanları seçmede ve eylemde bulunurken sergileyen bir oyun ya da romana salt estetik tepki göstermediğimiz gibi, daha belirsiz de olsa, Jackson Pollock'ın bir tablosuna ya da bir Yunan vazosuna gösterdiğimiz tepki de salt estetik değildir. (Ruskin, resmin biçimsel özelliklerinin ahlaksal yanları üzerine çok zekice yazılar yazmıştır.) Ama sanat yapıtındaki bir şeye, gerçek yaşamdaki bir edime tepki gösterdiğimiz anlamda ahlaksal tepki göstermek de uygun değildir. Tanıdığım birisi karısını öldürse ve bunun için (ruhsal açıdan da, yasal açıdan da) hiçbir ceza görmese, kuşkusuz çok kızarım; oysa Norman Mailer'ın *Amerikan Rüyası*'ndaki kahraman, karısını öldürüp bundan hiç ceza görmeden sıyrıldığında kızmış görünen pek çok eleştirmenin tersine ben hemen hemen hiç kızgınlık duymam. Divine, Darling ve Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası*'ndaki (*Notre Dame des fleurs*) diğer kişiler, evimize davet edip etmemeye karar vermemiz gereken gerçek kişiler değildirler; imgesel bir manzaradaki figürlerdir onlar. Bu nokta açıkça ortada gibi görünmektedir, ama çağdaş yazın (ve sinema) eleştirisinde soylu-ahlakçı yargıların yaygınlığını koruması, bu noktanın birçok kez vurgulanarak yinelenmesini gerekli kılıyor.

Ortega y Gasset'in *Sanatın İnsansızlaştırılması*'nda belirttiği gibi, pek çok kimse için estetik zevk, sıradan tepkilerden temelde ayırt edilemeyecek bir zihinsel durumdur. Bu insanların anlayışına göre sanat, kendilerini ilginç insan yaşantılarıyla temasa geçiren bir araçtır. Bir oyunda, filmde ya da romanda insanların yazgılarına üzüldükleri

ve sevindikleri zaman, bu gerçek yaşamda benzer olaylara üzülmek ya da sevinmekten farklı değildir aslında – şu farkla ki insan yazgılarını sanat yoluyla yaşamak, daha az ikiyanlılık taşır; insanı görece daha az içine alır ve acı verici sonuçlara yol açmaz. Aynı zamanda bu yaşantı, bir ölçüde daha yoğundur; çünkü acıları ve zevkleri kendi dışlarında yaşadıklarında insanlar, buna daha hevesli olabilirler. Ama Ortega'nın da savunduğu gibi "(sanatsal) yapıtın insancıl içeriğiyle uğraşmak, estetik yargıyla ilke olarak bağdaştırılamaz."*

Bence Ortega bütünüyle haklıdır. Ama ben bu konuyu onun bıraktığı yerde kesmek istemiyorum; o, bıraktığı noktada, estetik tepkiyi ahlaksal tepkiden üstü kapalı bir biçimde yalıtlamış oluyor. Bense sanat ahlakla bağıntılıdır, diyorum. Sanatın ahlakla bağıntılı olma yollarından biri, sanatın ahlaksal *zevk* verebilmesidir; ama sanata özgü ahlaksal zevk, edimleri onaylamanın ya da onaylamamanın getirdiği zevk değildir. Sanattaki ahlaksal zevk, aynı zamanda sanatın gördüğü ahlaksal hizmet, bilincin zekice doyurulmasından gelir.

*

"Ahlak"ın anlamı, alışılmış ya da kronikleşmiş türde (duygular, edimler dahil) davranışlardır. Ahlak öyle bir edimler, yargılar ve duygular kodudur ki bizler davranma alışkanlıklarımızı bu koda göre belli bir yolda pekiştiririz; bu kod, başka insanlara (yani insan olduğu kabul edilen herkese) karşı *genelde* sanki sevgiyle doluymuşuz gibi davranma ya da davranmaya çalışma ölçütü getirir bize. Söylemek gereksiz; sevgi aslında, gerçekte ve imgelemimizde tanıdığımız insanlar arasın-

* Ortega şöyle devam eder: "Bir sanat yapıtı, içinde John'la Mary'nin ya da Tristan'la Isolde'nin devinen yazgısından başka bir şey görmek istemeyen, görü'sünü buna göre ayarlayan seyircinin gözleri önünden silinip gider. Tristan'ın ıstıraplarını, ancak gerçek olarak alındığı sürece ıstıraptır, ancak o zaman acıma duygusu uyandırır. Oysa bir sanat nesnesi gerçek olmadığı sürece sanatsaldır... Ne var ki algılama düzeneklerini, sanat yapıtının ta kendisi olan cama ve saydamlığa uyarlayabilecek insanların sayısı çok değildir. Tersine insanlar, sanat yapıtının saydamlığı içinden öteye bakar, yapıtın işlediği insan gerçekliğini seyrederek eğlenirler... On dokuzuncu yüzyıl boyunca sanatçılar, hiç de arı olmayan bir biçimde sürdürdüler uğraşlarını. Kesinlikle estetik olan öğeleri en aza indirgediler ve yapıtın neredeyse bütünüyle kurmaca insan gerçeklerinden oluşmasına izin verdiler... Bu türden yapıtlar (gerek Romantizm, gerek Doğalcılık) ancak kısmen sanat yapıtları ya da sanatsal nesnelerdir... On dokuzuncu yüzyıl sanatının böylesine çok tutulmasına şaşmamalı... bu sanat değil, tersine yaşamdan alıntıdır."

da ancak birkaç kişi için duyduğumuz bir şeydir... Ahlak, bir davranma *biçimi*'dir, kendine özgü seçmelerden oluşan bir repertuar değil.

Ahlak bu şekilde –istemin, kendine bu dünyada bir davranma ve varolma yolu dayatan başarılarından biri olarak– anlaşılınca, edime yönelik bilinçle, ki bu ahlaktır, bilincin doyurulması, ki bu estetik yaşantıdır, arasında hiçbir türsel karşıtlık bulunmadığı açıkça ortaya çıkar. Sanat yapıtları özgül bir içerik öneren bildirilere indirgendikleri, ahlak da özgül bir ahlakla özdeşleştirildiği zamandır ki ancak (her özgül ahlakın kendi posası, sınırlı toplumsal çıkarların ve sınıfsal değerlerin savunulmasından başka bir şey olmayan ögeleri vardır), bir sanat yapıtının, ahlakı tehlikeye soktuğu düşünülebilir. Gerçekten de, estetik olanla aktöresel olan arasındaki ayrım, bütünüyle ancak o zaman belirlenebilir.

Ahlakı tekil olarak, bilincin içinden doğan bir karar olarak anladığımız zamansa, öyle görünüyor ki sanata gösterdiğimiz tepki, duyarlığımıza ve bilincimize dirilik kattığı sürece "ahlaksal"dır. Çünkü, bir edime ahlaklı demek için önkoşul olarak bir seçme yaptığımızı, körükörüne ve düşünmeden boyun eğmediğimizi varsayarsak, ahlaksal seçme yapma yetimizi besleyen ve bizi eyleme geçmeye hazır kılan şey, duyarlıktır. Sanat bu "ahlaksal" görevi yerine getirir, çünkü estetik yaşantının (çıkar gözetmeme, yoğunlaşarak düşünme, dikkatlilik, duyguların uyanması) ve estetik nesnenin içsel nitelikleri (zariflik, zekâ, dışavurma gücü, enerji, duyumsallık) aynı zamanda yaşama gösterilen ahlaksal tepkiyi oluşturan temel bileşenlerdir.

*

Sanatta "içerik" sanki bilinci, temelde *biçimsel* dönüşüm süreçleri içinde yakalayan araçtır, erektir, tuzaktır.

"İçerik"ine ahlaksal açıdan itiraz ettiğimiz sanat yapıtlarını vicdanımız sızlamadan beğenebilmemiz bundandır. (Burada yaşanan güçlük, önermeleri entelektüel açıdan bize yabancı olan *İlahi Komedya* gibi sanat yapıtlarını beğenmekte ortaya çıkan güçlükle aynı türdendir.) Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi*'ne ve *Olimpiyat Oyunları*'na başyapıt demek, estetik yumuşaklıkla Nazi propagandasını kapatmaya çalışmak anlamına gelmez. Burada Nazi propagandası açıkça ortadadır. Ama başka bir şey daha vardır ki bunu reddetmekle kayba uğ-

rarız. Zekânın, zarifliğin ve duyumsallığın karmaşık devinimlerini yansıttıklarından Riefenstahl'ın bu iki filmi (Nazi sanatçıların yapıtları arasında eşsizdir bunlar) propaganda, hatta röportaj türünün ötesine geçer. Bir de bakarız ki –elbette oldukça büyük bir rahatsızlık içinde– "Hitler"i görüyoruz ama Hitler değil bu; "1936 Olimpiyatları"nı seyrediyoruz ama 1936 Olimpiyatları değil seyrettiğimiz. Riefenstahl'ın sinemadaki dehası aracılığıyla "içerik" –onun amaçladıklarının tersine bile olsa bunu varsayma iznini verelim kendimize– bütünüyle biçimsel bir rol oynar duruma gelmiştir.

Bir sanat yapıtı, sanat yapıtı olduğu sürece –sanatçının kişisel amaçları ne olursa olsun– hiçbir şeyi savunamaz. En büyük sanatçılar yüce bir yantutmazlığa erişirler. Kuşaklar boyu, akademisyenler ve eleştirmenlerin boşu boşuna insan doğası, ahlakı ve toplum hakkında kendine özgü "görüşler" çıkartmaya çabaladıkları Homeros'u ve Shakespeare'i düşünelim.

Sonra, Genet örneğini ele alalım – gerçi burada, benim belirtmeye çalıştığım nokta açısından ek kanıtlar var, çünkü sanatçının amaçladıkları biliniyor. Yazdıklarına bakıldığında Genet bizden acımasızlığı, alçaklığı, ahlaksızlığı ve cinayeti onaylamamızı istiyormuş gibi görünebilir. Ama sanat yapıtı oluşturduğu sürece Genet hiçbir şeyi savunmakta değildir. Yaşantılarını kaydetmekte, yutup öğütmekte, dönüştürmektedir. Öyle ki Genet'nin kitaplarında bu sürecin kendisi onun açıkça ortada olan konusudur; kitapları yalnızca birer sanat yapıtı değil, sanat hakkında yapıtlardır da. Bununla birlikte (çoğu zaman olduğu gibi) bu süreç sanatçının gösterdiklerinin önüne çıkmadığı zamanlarda bile, dikkatimizi çeken şey gene o olur; yaşantının süreçten geçirilişi olur. Genet'nin kişilerinin gerçek yaşamda bizi iğrendirmeleri hiç önemli değildir. *Kral Lear*'deki kişilerin çoğu da iğrendirir bizi. Genet'nin ilgilendiği şey, imgeleminin taşıdığı dinginlik ve zekâyla "konu"sunun* ortadan kaldırılıp yok ediliş tarzıdır.

Bir sanat yapıtının "söyledikleri"ni ahlak açısından onaylamak ya da onaylamamak, bir sanat yapıtından cinsel heyecan duymak kadar dışsal bir şeydir. (İkisine de sık sık rastlanır elbette.) Bunlardan birinin uygun ve yerinde olduğuna ilişkin getirilen savlar öbürü için de pekâlâ geçerlidir. Gerçekten de, konunun ortadan kaldırılıp yok edilmesine ilişkin bu kavram, belki de sanat değeri taşıyan erotik yazın,

* konu: *subject*; burada İngilizce'deki "*subject*" sözcüğünün her iki anlamını ("konu"; "kişi, özne") dikkate almak yerinde olacaktır. (ç.n.)

filmler ya da resimlerle (daha iyi bir sözcük bulunmadığı için) pornografi demek zorunda kaldığımız şeyler arasındaki tek ciddi ölçüttür. Pornografinin bir "içerik"i vardır ve pornografi bizimle o içerik arasında (iğrendirerek, arzulatarak) bağıntı kurmak üzere tasarlanmıştır. Pornografi, yaşamın yerine geçen bir şeydir. Oysa sanat heyecanlandırmaz; ya da heyecanlandırsa bile, bu heyecan estetik yaşantının koşulları içinde yatıştırılır. Yüksek sanat bütünüyle düşünmeye, devingen bir biçimde düşünmeye götürür bizi. Okur, dinleyici ya da seyirci, sanat yapıtında bulunanlarla gerçek yaşamın geçici olarak özdeşleştirilmesinden ne denli heyecanlanmış olursa olsun, eninde sonunda onun tepkisi –sanat yapıtına bir sanat yapıtı olarak tepki gösterdiği sürece– mesafeli, dinlendirici, düşünce dolu, duyguca özgür, kızgınlığın ve onayın ötesine geçmiş olmalıdır. Genet geçenlerde, kitaplarının okurlarda cinsel heyecan yaratması konusunda, "demek ki kötü yazılmışlar, çünkü şiirsel coşku öylesine güçlü olmalıdır ki hiçbir okur cinsel bakımdan uyarılmamalıdır. Kitaplarımda pornografik yanlar olsa da reddedecek değilim onları. Yalnızca zariflikten yoksun olduklarını söylüyorum," demiştir.

Bir sanat yapıtı her türlü bilgiyi içerebilir, yeni yaklaşımlarla (bazen övgüye değer) yönergeler sunabilir. Dante'den Ortaçağ dinbilimi ve Floransa tarihi öğrenebiliriz; ilk tutkulu melankolimizi Chopin'le yaşayabiliriz; Goya bizi savaşın barbarlığı konusunda, *Bir Amerikan Trajedisi* de ölüm cezasının insanlık dışı olduğu konusunda ikna edebilir. Ama sanat yapıtları olarak ele aldığımız sürece bu yapıtların bize getirdiği doyum başka türdendir. İnsan bilincinin nitelikleri ya da biçimlerinin yaşantısıdır.

Bu yaklaşımın, sanatı salt "biçimcilik"e indirgediği yolundaki karşı görüşün *tutunmasına izin* verilmemelidir. (Biçimcilik sözcüğü, modası geçmiş ya da eskimiş estetik formülleri mekanik olarak yineleyip duran yapıtlar için kullanılmalıdır.) Sanat yapıtlarını canlı, özerk bilinçlilik örnekleri olarak gören bir yaklaşım, ancak sığ biçim-içerik ayrımına boyun eğmeyi reddettiğimiz zaman karşı çıkılacak bir şey olacaktır. Çünkü sanat yapıtının içeriği olmaması, dünyanın hiç içeriği olmamasından farklı bir anlama gelmez. Bunların ikisi de vardır. İkisine de kanıt getirmek gerekmez; ikisinin de hiçbir biçimde kanıtları olamaz zaten.

*

Örneğin Maniyerist resimde ve Art Nouveau'da biçemin aşırı gelişmişliği, dünyanın bir estetik görüngü olarak algılanışının vurgulu biçimidir. Ama gerçekçiliğin baskın dogmatik biçemine tepki olarak ortaya çıkan, kendine özgü bir yolda vurgulanmış bir biçimdir. Tüm biçemler –yani, tüm sanat– bunu savunur. Dünya da, eninde sonunda, bir estetik görüngü'*dür*.

Bu demektir ki dünya (varolan herşey), sonuçta, gerekçelendirilemez. Gerekçelendirme, ancak –varolan şeylerin tümünü değil de– dünyanın bir kısmını öbür kısmıyla ilişki içinde düşündüğümüz zaman gerçekleştirilebilecek bir zihinsel işlemdir.

*

Sanat yapıtı, kendimizi ona verdiğimiz sürece, tam ya da mutlak bir talepte bulunur bizden. Sanatın amacı, ister özel ve tarihsel, ister ebedi olsun, gerçeğe bir ek oluşturmak değildir. Robbe-Grillet "Eğer sanat bir şeyse," demiştir, "herşeydir; o zaman da kendine yeterli olmalıdır ve onun ötesinde hiçbir şey olamaz."

Ne var ki bu tutum kolaylıkla karikatürize edilebilir, çünkü biz dünyada yaşıyoruz ve sanat nesneleri de bu dünyada yaratılıp beğeniliyor. Sanat yapıtının özerkliğini –onun hiçbir "anlama gelmeme" özgürlüğünü– savunmak için söylediklerim, sanatın etkisini, çarpıcılığını ya da işlevini tartışma gündeminden düşürmez; yeter ki sanat nesnesi, sanat nesnesi olarak işlevde bulunurken estetik olanı, ahlaksal olandan ayırmaya çalışmanın anlamsızlığı kabul edilsin.

Sanat yapıtına, bir tür besin olma eğretilemesini birkaç kez uyguladım. Bir sanat yapıtına katılmak elbette, kendimizi dünyadan koparma yaşantısını getirir. Ne var ki sanat yapıtının kendisi de, bir bakıma daha açık ve zenginleşmiş biçimde bizi dünyaya iade eden titreşimli, büyülü ve örnek bir nesnedir.

*

Raymond Bayer şunları yazmıştır: "Tek tek her estetik nesnenin bize kendine özgü bir ritimle dayattığı şey, enerjimizin akışına getirdiği eşsiz ve tekil bir formüldür... Her sanat yapıtı kendi içinde bir ilerle-

yiş, bir durduruş, bir tarayış ilkesi taşır; bir enerji ya da gevşeme imgesi, yalnızca [sanatçının] olan bir okşayıcı ya da yok edici el." Buna, yapıtın fizyonomisi ya da ritmi, benim yeğlediğim adlandırışla biçemi diyebiliriz. Elbette biçem kavramını, sanat yapıtlarını okullara ya da dönemlere göre tarihsel olarak sınıflandırmak üzere kullandığımızda, biçemlerin bireyselliklerini gözden silmiş oluruz. Oysa, bir sanat yapıtının karşısına (kavramsal açıya karşıt olarak) estetik bakış açısından çıktığımızda, yaşantımız hiç de bu olmaz. Sonra, sanat yapıtının başarılı olması ve bizimle hâlâ iletişimde bulunma gücü taşıması ölçüsünde, bizim yaşadığımız, yalnızca biçemin bireyselliği ve beklenmedikliği olur.

Yaşamımızda da durum aynıdır. Toplumsal bilimlerin ve ruhhekimliğinin etkisi ve halk arasında yaygınlaşmasıyla gittikçe daha çok sayıda insanın yaptığı gibi, yaşamlarımızı dışarıdan görürsek, kendimize genellemelerin örnekleri gözüyle bakmaya başlarız; bunu yapmakla da, kendi yaşantımız ve kendi insanlığımıza çok derin ve acılı bir biçimde yabancılaşmış oluruz.

William Earle'ın geçenlerde belirttiği gibi *Hamlet* bir şey "hakkında"ysa, insanlık durumu hakkında değil, Hamlet hakkında, onun kendine özgü durumu hakkındadır. Sanat yapıtı, bilinçliliğe dokunulabilir biçim kazandıran bir tür gösterme, kaydetme ya da tanık olmadır; amacı, tekil bir şeyi açık kılmaktır. Genelleme yapmadıkça (ahlaksal, kavramsal) yargılamaya gidemeyeceğimiz doğruysa, o zaman –yapıtın kendisi hakkında sanat yapıtı olduğu yargısı verilse bile– sanat yapıtları yaşantısının ve bu yapıtlarda temsil edilen şeyin, yargıyı aştığı da doğrudur. *İlyada*'da, Tolstoy'un romanlarında ve Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi, en yüksek sanatın niteliği olarak tanıdığımız şeyin tam da bu nitelik olduğu doğru değil midir zaten? Bu nitelikte sanatın sıradan yargılarımızın, kişileri ve edimleri iyi ya da kötü diye kolayca yaftalayıvermemizin ötesine geçtiği? Sonra, böyle bir şeyin gerçekleşebilmesinin çok iyi bir şey olduğu? (Ahlak adına bir kazançtan bile söz edilebilir burada.)

Çünkü ahlak sanatın tersine, eninde sonunda, yararcılıkta *bulur* varlık nedenini: yaşamı, hepimiz için daha insanca ve daha yaşanır kılmasıyla ya da kılması beklentisiyle. Oysa bilinçlilik –eskiden, oldukça yan tutar bir biçimde düşünme yetisi diye adlandırılan şey– eylemden daha geniş ve daha değişken olabilir ve öyledir de. Bilincimizin besinleri vardır, sanat ve kendi üstüne katlanan düşünce; bunlar da ya varoluş nedenleriyle kendilerini haklı gösteren ya da hiçbir haklı

gösterici nedene gerek duymayan etkinlikler olarak betimlenebilir. Sanat yapıtının başardığı, bizi yargılama ya da genelleme yapmaya götürmek değil, tekil bir şeyi görmemizi ya da kavramamızı sağlamaktır. Zevkli duyumun eşlik ettiği bir kavrama edimi, sanat yapıtının tek geçerli amacı ve yeterli varoluş nedenidir.

*

Sanat yapıtı yaşantısının özünü, sanatla diğer insan duygu ve edimleri arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmanın en iyi yolu, belki de istem kavramına başvurmaktır. Bu, yararlı bir kavramdır, çünkü istem yalnızca bilincin, enerji dolu bilincin kendine özgü bir durumu değildir. İstem aynı zamanda dünyaya karşı takınılan bir tutum, bir öznenin dünyaya karşı takındığı tutumdur.

Bir sanat yapıtında cisimleşen, yapıtla verilen karmaşık istem, hem dünyayı yok sayar hem de dünyayla olağanüstü yoğun ve öznelleşmiş bir yoldan karşı karşıya gelir. İstemin bu ikili özelliği Bayer'in şu sözlerinde çok özlü bir biçimde dile getirilmiştir: "Her sanat yapıtı bize bir isteğin şemalaştırılmış ve kopmuş anısını verir." Şemalaştırıldığı, koptuğu, bir anı olduğu ölçüde, sanatta bulunan istem de kendini dünyadan belli bir uzaklığa koymuş olur.

Bunların hepsi de Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'ndaki ünlü sözünü getirir akla: "Sanat, doğanın bir taklidi değildir; tersine doğaya yapılan bir ektir, onu aşmak üzere yanına dikilen fizikötesi bir ekidir doğanın."

*

Tüm sanat yapıtları, temsil edilen yaşanmış gerçeklikten belli bir uzaklıkta olma temeline oturtulmuştur. Bu "uzaklık", tanımı gereği, belli ölçüde insandışı ya da kişisizdir; çünkü bize sanat olarak görünebilmesi için yapıtın, "yakınlık"ın getirdiği duygusal müdahaleleri ve coşkusal katılımı sınırlaması gerekir. İşte bir yapıtın biçemini oluşturan da bu uzaklığın derecesi ve kullanılışı, uzaklığın üzerindeki uzlaşımlardır. Son çözümlemede "biçem" *sanattır*. Sanat da, çeşitli biçemleştirilmiş, insansızlaştırılmış temsil yollarından daha öte ya da

daha az bir şey değildir.

Ne var ki –başkalarının yanı sıra Ortega y Gasset tarafından da savunulan– bu görüş, kolaylıkla yanlış yoruma yol açabilir, çünkü kendi normuna yaklaştıkça sanatın, bir tür ilgisiz, güçsüz oyuncak olduğunu söyler gibidir. Ortega'nın kendisi de, sanat yapıtlarının yaşantısında söz konusu olan ben'le dünya arasındaki çeşitli diyalektikleri atlayarak, bu tür bir yanlış yorumlamaya büyük ölçüde olanak sağlamış olur. Ortega kendine özgü, tinsel açıdan soylu, tadına varma ölçütleri bulunan bir tür nesne olarak sanat yapıtı kavramı üzerinde, herşeyi dışta bırakırcasına yoğunlaşır. Bir sanat yapıtı herşeyden önce bir nesnedir, bir taklit değil; ayrıca tüm yüksek sanatın uzaklık, yapaylık, biçem üzerine, Ortega'nın insansızlaştırma dediği şey üzerine kurulduğu doğrudur. Ne var ki buna, hareket yönünün yalnızca dünyadan öteye doğru değil, aynı zamanda dünyaya doğru da olduğunu eklemezse, uzaklık (aynı zamanda insansızlaştırma) kavramı yanıltıcı olur. Sanatta dünyayı alt etmeye ya da aşmaya gelince, bu bir bakıma dünyanın karşısına çıkmak, dünyanın içinde olma istemini bilemek ya da eğitmektir aynı zamanda. Öyle görünüyor ki Ortega, hatta aynı tutumu daha sonra savunan Robbe-Grillet, "içerik" kavramının büyüsünden hâlâ bütünüyle kurtulmuş değildirler. Çünkü sanatın insana ilişkin içeriğini sınırlamak ve sanatı herhangi bir ahlaksal ya da toplumsal ideal'in hizmetine sokacak insancıllık, toplumcu gerçekçilik gibi bayatlamış ideolojileri uzaklaştırmak için, Ortega ve Robbe-Grillet, sanatın işlevini göz ardı etme ya da azaltma gereğini duymuşlardır. Oysa sanat, son çözümlemede içeriksiz olarak görüldüğü zaman işlevsiz olmaz ki! Ortega ve Robbe-Grillet'nin sanatın biçimsel doğasını savunmadaki tüm inandırıcılıklarına karşın, ortadan kaldırılan "içerik" hayaleti, onların savlarının kıyılarında gizli gizli dolaşmayı, "biçim"e kansız cansız da olsa, içi boşalmış da olsa bir görünüş kazandırmayı sürdürmektedir.

"Biçim" ya da "biçem", bu ortadan kaldırılmış hayalet olmaksızın, bir kayıp duygusu olmaksızın düşünülebilir oluncaya dek onların bu savları eksik kalacaktır. Valéry'nin gözüpekçe tersine çevirdiği sav da –"Yazına gelince. Başka herkes için 'biçim' olan şey, benim için 'içerik'tir"– pek bir işe yaramaz. Kendimizi böylesine yerleşmiş ve açıkça ortada olan bir ayrımın dışında düşünmemiz zordur. Bunu ancak –istem kavramı gibi– başka, daha organik, kuramsal bir çıkış noktası benimseyerek yapabiliriz. Böyle bir çıkış noktasından beklediğimiz şey, sanatın ikiyanlı niteliğinin hakkını vermesidir: hem nesne,

hem de işlev olarak; hem oyun, hem de bilincin canlı biçimi olarak; hem gerçekliğin aşılması ya da desteklenmesi, hem de gerçeklikle karşılaşma yollarının açık kılınması olarak; hem özerk bireysel yaratma, hem de bağımlı tarihsel görüngü olarak.

*

Sanat, istemin bir şeyde ya da uygulamada nesnelleştirilmesi, istemin kışkırtılması, uyandırılmasıdır. Sanatçının bakış açısından bu, istemli bir isteğin nesnelleştirilmesidir; seyircinin görüş açısındansa istem için hayali bir dekorun yaratılmasıdır.

Gerçekten de, çeşitli sanatların tarihi baştan başa, isteme karşı takınılan değişik tutumların tarihi olarak yeniden yazılabilir. Nietzsche ve Spengler bu konuda öncü incelemeler yayımlamışlardır. Son zamanlarda yapılan değerli bir girişim de, Jean Starobinski'nin yazdığı bir kitapta, büyük ölçüde on sekizinci yüzyıl resmi ve mimarlığıyla ilgili olan *Özgürlüğün İcadı*'nda (*The Invention of Liberty*) bulunabilir. Starobinski bu dönemin sanatını, insanın kendini ve dünyayı denetlemesi konusundaki yeni fikirler açısından, ben'le dünya arasında yeni ilişkileri cisimlendiren bir şey olarak inceler. Sanat, duyguların adlandırılması olarak görülür. Duygular, özlemler, hevesler, böylelikle adlandırılarak sanat tarafından gerçek anlamda keşfedilirler ve kesinlikle yaygınlaştırılmış olurlar: örneğin on sekizinci yüzyılda düzenlenmiş bahçelerin ve çok beğenilen harabelerin uyandırdığı "duygusal yalnızlık".

Öyleyse artık şu açıkça ortadadır: Yukarıdan beri özetleyegeldiğim ve sanatı istemin hayali manzarası ya da dekoru olarak nitelendirdiğim o sanatın özerkliği öyküsü, sanat yapıtlarının tarih içinde belirlenebilir görüngüler olarak incelenmesini yalnızca öngörmekle kalmaz, gerektirir de.

Örneğin, açıktır ki modern sanatın girift biçemsel büklümleri, insan isteminin, teknoloji yoluyla şimdiye kadar örneği görülmemiş boyutlardaki *teknik* uzantılarının türevleridir; insan isteminin de yepyeni bir toplumsal ve ruhsal düzene mahvedici bir biçimde bağlandığı, bunun sürekli değişime dayanan bir bağlanma olduğu açıktır. Ama şunu da belirtmek gerekir: Teknolojinin patlaması, ben'le toplumun çağımızda birbirlerinden kopma olasılığı, isteme karşı takınılan tu-

tumlara bağlıdır; bu tutumlar da kısmen, belli bir tarihsel anda sanat yapıtlarıyla icat edilir ve yaygınlaştırılır; sonra da değişmez insan doğasının "gerçekçi" yorumları gibi görünmeye başlar.

*

Biçem, sanat yapıtındaki karar ilkesi, sanatçının isteminin imzasıdır. İnsan istemi de sonsuz sayıda tavır içine girebileceğinden, sanat yapıtları için sınırsız sayıda olası biçem söz konusudur.

Dışarıdan, yani tarihsel açıdan görüldüğünde, biçemsel kararlar her zaman –yazının ya da hareketli dizgi harflerinin icadı, müzik aletlerinin icadı ya da dönüşümü, heykelcinin ya da mimarın yeni malzemeler bulması gibi– herhangi bir tarihsel gelişmeye bağlanabilir. Ne var ki bu yaklaşım, sağlam ve değerli olmakla birlikte, sorunu çok kaba bir biçimde ele almaya gider ister istemez; yalnızca "dönemler", "gelenekler" ve "okullar" ele alınır bu yaklaşımda.

İçeriden görüldüğünde, başka deyişle, tek bir sanat yapıtını inceleyip onun değerini ve etkisini açıklamaya çalıştığımızda, her bir biçemsel karar bir keyfilik ögesi taşır, bu öge *propter hoc** ne denli haklı gösterilebilir olursa olsun. Eğer sanat, istemin kendi kendine oynadığı yüce bir oyunsa, "biçem" bu oyun oynanırken kullanılan kurallar dizisinden oluşur. Kurallar da her zaman, eninde sonunda, yapay ve keyfi bir sınır demektir; ister (*terza rima,* on iki vuruşlu dize ya da cephesellik gibi) biçime ilişkin kurallar olsun, isterse belli bir "içerik"in bulunmasına ilişkin kurallar olsun. Sanatta keyfi olanın ve gerekçelendirilemez olanın rolü, hiçbir zaman yeterince kabul edilmemiştir. Aristoteles'in *Poetika*'sıyla eleştiri girişiminin başlamasından bu yana, eleştirmenler sanatta gerekli olanı vurgulama yanılgısına düşürülmüşlerdir.(Aristoteles, şiirin tarihten daha felsefi olduğunu söylediğinde şiiri, yani sanatları, bir tür olgusal, özel, betimleyici önerme olarak görülmekten kurtarmaya çalışması açısından haklıydı. Ama sanatın, felsefenin bize verdiği şeye benzer bir şey, bir sav sunduğunu önermesi açısından yanıltıcıydı söyledikleri. Sanat yapıtının önermeler ve sonuçlar getiren bir "sav" olduğu eğretilemesi o günden bu yana eleştirmenleri yönlendiregelmiştir.) Bir sanat yapıtını övmek iste-

* *propter hoc:* bu nedenle (ç.n.)

yen eleştirmenler çoğunlukla, yapıtın her bir parçasının haklı bir gerekçesi bulunduğunu, olduğundan başka olamayacağını kanıtlamak zorunda hissederler kendilerini. Ve her sanatçı, kendi yapıtı söz konusu olduğunda rastlantının, yorgunluğun, dış çelicilerin payını anımsayarak, eleştirmenin söylediklerinin yalan olabileceğini, o parçanın pekâlâ da başka türlü olabileceğini bilir. Bir sanat yapıtının öne çıkardığı kaçınılmazlık duygusu, onun parçalarının kaçınılmazlığından ya da zorunluluğundan değil, bütünün kaçınılmazlığı ya da zorunluluğundan oluşur.

*

Başka deyişle bir sanat yapıtında kaçınılmaz olan, biçemdir. Bir yapıt doğru, tam, (kayıp ya da zarar olmaksızın) başka türlü düşünülemiyorsa, bizim tepkide bulunduğumuz şey de biçemin niteliği demektir. En çekici sanat yapıtları bize sanatçının başka bir seçeneği yokmuş yanılsamasını yaşatanlardır; öylesine gömülmüştür sanatçı biçeminin *içine*! *Madame Bovary* ve *Ulysses*'in kuruluşlarında zorlanmış, süslenmiş, yapay olan yanları *Tehlikeli İlişkiler* (*Les Liaisons Dangereuses*) ve Kafka'nın *Değişim*'i gibi aynı derecede büyük yapıtlarda bulunan rahatlık ve uyumla karşılaştırın. Sözünü ettiğim ilk iki yapıt, gerçekten büyüktür. Ama en yüksek sanat, kurulmuş değil, gizlenmiş görünür.

Biçeminin bu yetkelilik, güven, dikişsizlik, kaçınılmazlık niteliğine sahip olması, elbette ki sanatçının yapıtını başarının en yüksek katına çıkarmaya yetmez. Bach'ın yapıtları kadar Radiguet'nin iki romanında da bulunur bu nitelikler.

*

"Biçem"le "biçemlendirme" arasında gözettiğim ayrım, istemle istemlilik arasındaki ayrıma benzetilebilir.

*

Bir sanatçının biçemi, teknik açıdan, sanatının *biçim*'ini açımlamak için kullandığı özel deyişten başka bir şey değildir. "Biçem" kavramının getirdiği sorunların, "biçim" kavramının getirdiği sorunlarla çakışması bundandır; bu iki sorunun çözümlerinde de pek çok ortak yan bulunacaktır.

Örneğin, biçemin işlevlerinden biri, biçimin Coleridge ve Valéry tarafından belirtilen o önemli işleviyle özdeştir, çünkü biçimin şu önemli işlevinin daha bireysel bir biçimde belirlenişinden başka bir şey değildir: zihnin yapıtlarını kaybolmaya karşı korumak. Bu işlev tüm ilkel, sözlü yazınların ritimli, bazen de uyaklı niteliğinde kolaylıkla gösterilebilir. Ritim ve uyak, ayrıca şiirdeki ölçü, söz oyunları simetrisi, antitezler gibi daha karmaşık biçimsel kaynakları maddi işaretlerin (yazının) icat edilmesinden önce, sözcüklerin kendilerini anımsanır kılabilmek üzere sundukları araçlardı; eskil bir ekinin, belleğe kaydetmek istediği herşeyi şiir biçimine sokması bundandır. Valéry'nin dediği gibi "yapıtın biçimi, önceden kestirilebilen niteliklerinin toplamıdır; bu niteliklerin fiziksel devinimi, bizden kendisini tanımamızı ister ve düşüncenin ifade edilmesini tehlikeye sokan bütün o değişken çözülme nedenlerine karşı direnir; bu çözülme nedenleri ister dikkatsizlik, ister unutkanlık, hatta isterse, o yapıta karşı zihinde doğabilecek itirazlar olsun."

Öyleyse biçim –kendi özgül söylemindeki adıyla biçem– duyumsal etkilerin bir planıdır; ivedi duyumsal etkiyle (ister bireysel, ister ekinsel) bellek arasındaki alışverişin aracıdır. Belleğe yardımcı olma işlevi, her biçemin neden bir yineleme ya da fazlalık ilkesine bağlı olduğunu, neden bu ilke açısından çözümlenebileceğini açıklar.

Bu, aynı zamanda sanatların çağdaş dönemde ortaya çıkan güçlüklerini de açıklar. Günümüzde biçemler, sanat yapıtlarının üzerine kurulduğu yineleme ilkelerini sanat seyircilerinin bütünüyle özümsemelerini sağlamak üzere, uzun bir zaman süreci içinde yavaş yavaş gelişip birbirlerinin yerine aşamalı olarak geçmezler; tersine, seyircilere hazırlanmak için soluk alacak ara bırakmayacakmış gibi görünen bir hızla art arda gelirler. Çünkü insan bir yapıtın kendisini nasıl yinelediğini algılamazsa, yapıt tam anlamıyla algılanamaz demektir; bu nedenle de anlaşılamaz demektir. Bir sanat yapıtını anlaşılabilir kılan şey, yinelemelerin algılanmasıdır. İnsan Merce Cunningham'ın "Kışdalı"nı, Charles Wuorinen'in bir oda müziği konçertosunu, Burroughs'un *Çıplak Öğle Yemeği*'ni ya da Ad Reinhardt'ın "siyah" resimlerindeki "içerik"i değil de, çeşitlilik ve fazlalık ilkelerini (ve bunlar

arasındaki dengeyi) kavramadıkça, bu yapıtlar ister istemez sıkıcı, çirkin, akıl karıştırıcı ya da bunların üçü birden olmaya devam edecektir.

*

Biraz önce belirttiğim gibi geniş anlamda belleğe yardımcı bir araç olmanın ötesinde, biçemin başka işlevleri de vardır.

Örneğin, her biçem kendi içinde bir bilgibilimsel kararı, neyi, nasıl algıladığımızın yorumunu taşır. En kolay biçimde sanatların çağdaş döneminde, kendilerinin farkında oldukları dönemde görülebilir bu; ama sanatın tümü için daha az geçerli olduğu da söylenemez. Nitekim Robbe-Grillet'nin romanlarındaki biçem, insanlarla nesneler arasındaki ilişkilere, dar da olsa, pekâlâ geçerli bir sezgiyle yaklaşımı ifade eder: Yani, insanlar aynı zamanda nesnedirler; nesnelerse insan değildir. Robbe-Grillet'nin, kişileri davranışçı yaklaşımla ele alışı ve nesneleri "insanlaştırma"yı reddedişi, biçemsel bir karar demektir – nesnelerin görsel ve topografik özelliklerinin eksiksiz bir anlatımını vermek; görmenin dışındaki duyum araçlarını, belki de varolan dil bu duyumları ifade etmede o kadar eksiksiz ve yansız olmadığı için, bütünüyle dışarıda bırakmak. Gertrude Stein'ın *Melanctha*'sında kullandığı çevrimsel yinelemeli biçem, onun, yeni farkında olunan şeyleri belleğin ve beklentinin sulandırmasına duyduğu ilgiyi gösterir; Stein, dilde kipler dizgesiyle gölgelenen bu sulandırmaya "çağrışım" der. Stein'ın, yaşantının şimdiki zamanlığı üzerinde ısrarla durması, onun şimdiki zaman kipine bağlı kalma, sıradan kısa sözcükler seçme, bunlardan oluşan öbekleri hiç durmadan yineleme, son derece gevşek bir sözdizimi kullanma ve noktalama imlerinin çoğunu inkâr etme kararıyla özdeştir. Her biçem, bir şey üzerinde ısrarla durma aracıdır.

Görüleceği gibi biçemsel kararlar, dikkatimizi bazı şeylere yoğunlaştırarak aynı zamanda bir bakıma dikkat alanımızı daraltmakta, başka alanları görmemize izin vermeyi yasaklamaktadır da. Ama bir sanat yapıtının öbürüne göre çok daha ilginç olması, biçemsel kararların, bizim o yapıtta daha çok sayıda şeyi görmemize izin vermesine değil, yoğunlaşma alanı ne denli dar olursa olsun o dikkatin yoğunluğuna, yetkesine ve bilgeliğine bağlıdır.

*

Bilincin tüm içerikleri, sözcüğün gerçek anlamında, anlatılamazdır. En yalın duyum bile kendi bütünlüğü içinde, betimlenemezdir. O nedenle her sanat yapıtı, yalnızca aktarılan bir şey değil, aynı zamanda anlatılamaz olanın belli bir yolda ele alınışı olarak anlaşılmalıdır. En yüksek sanatta insan, söylenemeyecek şeylerin ("tören" kurallarının), ifade etmeyle ifade edilemez olan arasındaki çelişkinin her zaman farkındadır. Biçem araçları, aynı zamanda kaçınma teknikleridir. Bir sanat yapıtında en yüklü ögeler, çoğu zaman onun suskularıdır.

*

Yukarıda biçem hakkında söylediklerim büyük ölçüde, sanat yapıtlarıyla ve onlardan nasıl söz etmemiz gerektiğiyle ilgili belli yanılgıları düzeltmeye yöneliktir. Ama şunu da belirtmek gerekir ki biçem (yaşantının biçiminden ya da niteliğinden söz ettiğimizde) her türlü yaşantıya uygulanabilecek bir kavramdır. İlgimizi güçlü bir biçimde talep eden pek çok sanat yapıtı, önermekte olduğum ölçüte vurulduğunda nasıl arılıktan uzak ya da karışıksa, sanat yapıtı olarak sınıflandırılamayacak yaşantılarımızdaki pek çok şey de, sanat nesnelerinin bazı niteliklerine sahiptir. Bir konuşma, hareket, davranış ya da nesne en dolaysız, en yararlı, en duyarsız ifade tarzından ya da dünyadaki varoluştan ne zaman belli bir sapma gösterirse, bunlara "biçem"e sahip şeyler gözüyle, hem özerk hem de örnek şeyler gözüyle bakabiliriz.

1965

Susmanın Estetiği

I

HER ÇAĞIN kendi "tinsellik" tasarısını yeniden üretmesi gerekir. (Tinsellik = planlar; terimler; insanlık durumunda içkin olan sancılı yapısal çelişkileri çözmeyi, insanlık bilincini bütünlemeyi, aşkıncılığı amaçlayan davranış örnekleri.)

Modern çağda, tinsel tasarı için en etkin eğretilemelerden biri "sanat"tır. Bu tür adı altında bir kez toplandıktan sonra (oldukça yeni bir gelişmedir bu), ressamın, müzisyenin, şairin, dansçının etkinlikleri, her bir sanat yapıtının bu çelişkileri düzenlemeyi ya da bağdaştırmayı amaçlayan az çok zekice bir paradigma oluşturması nedeniyle, bilinci istila eden biçimsel dramların sahnelenmesine rahatça uyarlanabilen bir alan olmuştur. Elbette bu alanın sürekli yenilenmesi gerekir. Sanat için belirlenen amaç ne olursa olsun, bu amacın, sonunda kısıtlayıcı olduğu, bilincin en geniş amaçlarına ters düştüğü görülür. Kendisi bir gizemlileştirme biçimi olan sanat, art arda bir dizi gizemsizleştirme bunalımına girer; eski sanatsal amaçlar saldırıya uğrar ve görünürde, başkalarıyla değiştirilir; aşınmış bilinç haritaları yeniden çizilir. Ama bütün bu bunalımlara, gerekli –bir bakıma ortak– enerjiyi sağlayan şey, birbirinden epeyce kopuk, sayısız etkinliklerin bir tek tür içinde birleştirilmesinden başka bir şey değildir. "Sanat" var olmaya başladığı anda, sanatın modern dönemi de başlar. Ondan sonra, bunun içinde sınıflandırılan etkinliklerin her biri, son derece *sorunlu* etkinliklere dönüşür; hepsinin süreçleri ve sonunda, var olma gerekçeleri sorgulanabilir.

Sanatların "sanat"a terfi ettirilmesiyle, sanatla ilgili en önemli mit, sanatçı etkinliğinin mutlaklığı miti çıkar ortaya. Düşünceye daha az dayanan ilk çeşitlemesinde bu mit, sanatı insan bilincinin, kendinibilme peşinde koşan bilincin *ifadesi* olarak ele alıyordu. (Mitin bu çe-

* *via negativa:* olumsuz yol. (ç.n.)

şitlemesinin ürettiği değerlendirme ölçütlerine oldukça kolay ulaşılmıştı: Bazı ifadeler daha tam, daha yüceltici, daha bilgilendirici, öbürlerine göre daha zengindi.) Mitin sonraki çeşitlemeleri sanatla bilinç arasında daha karmaşık, trajik bir bağlantı önerir. Sonraki mit, sanatın ifadeden ibaret olduğunu reddederek onu daha çok zihnin kendinden yabancılaşma gereksinmesine ya da yetisine bağlar. Artık sanat bilincin kendini ifade etme, böylelikle de ima yoluyla kendini doğrulama yolu olarak anlaşılmaz. Sanat kendi başına bilinç değildir; daha çok – bilincin kendi içinden evrimleşerek gelen– panzehiridir onun. (Mitin bu çeşitlemesiyle üretilen değerlendirme ölçütlerine ulaşmak çok daha zor olmuştur.)

Ruhbilim-sonrası bilinç kavramından çıkarılan daha yeni mitler, sanat etkinliğinin içine, büyük din mistiklerinin betimlediği mutlak varoluş durumunda söz konusu olan pek çok çelişkiyi de yerleştirir. Mistiğin etkinliğinin nasıl ister istemez *via negativa*'yla,* Tanrı'nın yokluğuna ilişkin bir dinbilime dönüştürülmesiyle, bilginin ötesindeki bilgisizlik bulutunu özlemekle, konuşmayı aşan sessizlikle bitmesi gerekiyorsa; sanatın da karşı-sanata, "konu"yu ("nesne"yi, "imge"yi) elemeye, niyetin yerine rastlantıyı koymaya, sessizliğin peşinden koşmaya doğru yönelmesi gerekir.

Sanatla bilinç arasında doğrusal bir bağlantı kuran eski çeşitlemede, yaratıcı itkilerin "tinsel" bütünlüğüyle sıradan yaşamın dikkat çelici "maddesellik"i arasında bir savaşım gözleniyordu; bu savaşım da, özgün yüceltmenin yoluna bir sürü engel çıkarıyordu. Ne var ki sanatın bilinçle diyalektik bir alışveriş olduğunu söyleyen yeni çeşitleme, daha derin, daha engelleyici bir çatışmayı gündeme getirir. Sanatta vücut bulmayı arayan "tin", sanatın kendi "maddesel" niteliğiyle çatışır. Maskesi düşürülerek sanatın keyfiliği ortaya çıkarılır; sanatçının araçlarının somutluğu (özellikle dil söz konusu olduğunda, bu araçların tarihselliği) bir tuzak olarak kendini gösterir. Sanatçının, ikinci elden algılarla dolu bir dünyada, özellikle de sözcüklerin kaypaklığıyla karmakarışıklaşan etkinliği, araçsallığın lanetine uğrar. Sanat, sanatçının düşmanı olur; çünkü onu, özlediği gerçekleştirme ediminden – aşkıncılıktan– yoksun bırakır.

Bu nedenle sanat, altedilmesi gereken bir şey sayılmaya başlar. Her bir sanat yapıtına şu yeni öge girer ve onun yapısal niteliğini oluşturur: kendini –ve sonunda sanatın kendisini– yok etmesi için yapılan (üstü kapalı ya da açık) bir çağrı.

II

Sahne değişir; karşımızda boş bir oda vardır.

Rimbaud, esir ticaretinden servet yapmak üzere Habeşistan'a gitmiştir. Wittgenstein da bir süre köy öğretmenliği yaptıktan sonra hastanede hastabakıcı olarak ayak işleri yapmayı seçmiştir. Duchamp satranca başlamıştır. Uğraş alanlarından böylesine örnek bir biçimde vazgeçmelerinin yanı sıra bu insanların her biri şiir, felsefe ya da sanatta daha önceki başarılarını değersiz, önemsiz gördüklerini açıklamıştır.

Ama sürekli susmayı seçmiş olmaları, yapıtlarını olumsuzlamaz. Tam tersine bu, yarıda kesilen şeye geriye dönüşlü ek bir güç ve yetke katar –yapıtın reddedilmesi, onun geçerliliğini gösteren yeni bir kaynağa, sorgulanamaz ciddiyetinin belgesine dönüşür. Bu ciddiyet, sanatı (ya da bir sanat biçimi olarak uygulanan felsefeyi: Wittgenstein), ciddiyeti sonsuza dek sürecek bir şey, bir "amaç", tinsel tutkuların sürekli taşıyıcısı olarak görmemekten kaynaklanır. Gerçekten ciddi olan tutum, sanatı ancak sanatın terkedilmesiyle ulaşılabilecek bir şeye giden "araç" olarak görme tutumudur; daha acımasızca yargılandığında, sanat sahte bir yol ya da (Dadacı sanatçı Jacques Vaché'nin kullandığı sözcükle) aptallıktır.

Artık bir itiraf olmasa da sanat, daha önce hiç olmadığı ölçüde bir kurtuluş, bir çilecilik uygulamasıdır. Sanat aracılığıyla sanatçı – kendinden ve sonunda sanatından– arınır. Sonra, (sanatın kendisi değilse de) sanatçı, gene de "iyi"ye doğru bir ilerleme içindedir. Ama eskiden sanatçının iyiden anladığı, sanatında usta olmak, onu gerçekleştirmekken, şimdi sanatçı için en yüce iyi, amaçlanan mükemmellik hedeflerinin kendi gözünde duygusal ve ahlaksal açıdan önemsizleşeceği noktaya ulaşmaktır; bu durumda da sanatçı, sanatta bir ses bulmaktansa susmaktan doyum alır. Bu anlamda susku, bir sona gelip dayanma olarak susku, akla bir nihailik havası getirir; bu hava, kendinin farkında olan sanatçının, suskuyu bir düşüncede yoğunlaşma bölgesi, tinsel olgunlaşmaya hazırlık, konuşma hakkını kazanmakla sonuçlanan zorlu bir sınav olarak ciddi bir yaklaşımla kullanma geleneğini açıklayan havaya (Valéry ve Rilke tarafından çok iyi betimlenmiştir bu) karşıttır.

Ciddi olduğu sürece sanatçı, izleyicisiyle arasındaki diyaloğu koparmaya sürekli itilir. Susma, bildirişimde bulunma isteksizliğinin,

modern sanatın başlıca motifi olan izleyiciyle ilişki kurma, "yeni" ve/ya da "ezoterik" olana bıkıp usanmadan bağlanma konusundaki ikiyanlılığın daha ileri bir uzantısıdır. Susma, sanatçının dünyadan kopma yolunda gösterebileceği en uç davranıştır: Susma yoluyla sanatçı, karşısına patron, müşteri, tüketici, düşman, aracı ve yapıtının çarpıtıcısı olarak çıkan dünyaya olan tutsaklık bağlarından kurtarır kendini.

Gene de "toplum"un böyle reddedilmesinde, büyük ölçüde toplumsal bir davranış görmeden edemeyiz. Sanatçının, uğraşını uygulama gereksinmesinden sonunda kendisini kurtarmasına varan ipuçları, sanatçı arkadaşlarını gözlemesinden ve kendini onlarla ölçmesinden çıkar. Bu türden örnek bir karar, ancak sanatçı dehaya sahip olduğunu ve bu dehayı yetkin bir biçimde kullandığını kanıtladıktan sonra verilebilir. Kendi kabul ettiği ölçütlere göre, akranlarını bir kez geçtikten sonra, sanatçının gururunun yöneleceği tek bir yer kalır geriye. Çünkü, susma özleminin kurbanı olmak, daha öte bir anlamda, herkesten üstün olmak demektir. Sanatçının, başkalarından daha çok soru soracak ölçüde zeki, sinirlerinin daha sağlam ve mükemmellik ölçütlerinin daha yüksek olduğunu gösterir. (Sanatçının, sanatını sorgulamada, kendisi ya da sanatı tükeninceye dek *direnebileceği*'ni kanıtlamaya gerek bile yoktur. René Char'ın yazdığı gibi: "Hiçbir kuş, sorulardan oluşan bir çalılıkta ötecek yürekliliğe sahip değildir.")

III

Örnek modern sanatçının susmayı seçmesi, kendisini gerçekten daha suskun kılacak son yalınlaştırma noktasına dek götürmez onu. Daha çok görülen, sanatçının konuşmayı sürdürmesi, ama izleyicilerinin işitemeyeceği bir biçimde sürdürmesidir. Zamanımızda değerli sanatın büyük kesimi, izleyiciler tarafından susmaya (anlaşılmazlığa, görülmezliğe ya da işitilmezliğe) geçiş olarak; sanatçının beceri ustalığının, uğraşına karşı taşıdığı sorumluluk duygusunun –bu nedenle de bunlara karşı saldırganlığının– açığa çıkarılması olarak algılanmıştır.

Modern sanatta görülen, izleyicilerde hoşnutsuzluk, kışkırtma ya da engelleme yaratma yolundaki kronikleşmiş alışkanlık, çağdaş estetikte "ciddiyet"in başlıca ölçütü olarak yüceltilen susma idealine sınırlı ve iğreti bir katılım olarak görülebilir.

Ne var ki bu, susma idealine katılmanın çelişkili bir biçimidir. Çelişkili olmasının nedeni de, sanatçının yalnızca sanat yapıtları üret-

meyi sürdürmesi değil, aynı zamanda yapıtın izleyicisinden yalıtlanmasının hiçbir zaman sürekli olmamasıdır. Zamanın geçmesiyle, daha yeni, daha güç yapıtların araya girmesiyle, sanatçının sınırı çiğnemesi ödüllendirici, sonunda meşru bir şey olur. Goethe, Kleist'ı, oyunlarını "görünmez bir tiyatro" için yazmakla suçlamıştır. Ama sonunda görünmez tiyatro "görünür" olmuştur. Çirkin, uyumsuz ve anlamsız olan, "güzel" olmuştur. Sanat tarihi, art arda gelen bir dizi sınır ihlalinden oluşur.

Modern sanatın belirleyici amacı, izleyicileri tarafından *kabul edilmez* olmaktır; bu amaç tersine çevrildiğinde, dinleyicilerin –modern anlamda izleyicilerin, gözleyen seyirciler topluluğunun– varlığının da sanatçı açısından kabul edilemez olması demektir. Hiç değilse Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'nda, bizim bildiğimiz anlamda izleyicilerin, yani oyuncularca görmezlikten gelinen topluluğun, Yunanlılar tarafından tanınmayan bir şey olduğunu belirtmesinden bu yana, çağdaş sanatın büyük bir kesimi, sanattan izleyiciyi bütünüyle kaldırma isteğine kapılmış gibi görünüyor; bu istek de kendini, çoğu zaman "sanat"ı bütünüyle ortadan kaldırma girişimi olarak gösteriyor. ("Yaşam"ın lehine mi acaba?)

Sanatın gücü eğer *olumsuzlama* gücünden geliyorsa, sanatçının izleyicisiyle giriştiği tutarsız savaşta son silah, susmaya daha çok, daha çok yaklaşmak olacaktır. Sanatçıyla izleyicisi arasındaki duyumsal ya da kavramsal uçurum, kayıp ya da kopuk diyaloğun bıraktığı boşluk, çileci bir olumlamanın temelini de oluşturabilir. Beckett, "aşılamaz yoksulluğuna içerlemeyen ve alıp verme farsına kapılmayacak kadar gururlu olan bir sanata ulaşma düşü"nden söz eder. Ama en aza inmiş etkileşimi, en aza inmiş yetenek alışverişini ortadan kaldırmanın yolu yoktur–tıpkı, niyeti ne olursa olsun, zevk yetisinde (kayıptan çok) kazanç yaratan yetenekli ve diri bir çilecilik olamayacağı gibi.

Modern sanatçılar tarafından kasıtlı ya da kasıtsız olarak girişilen saldırganlıklardan hiçbiri, izleyiciyi ortadan kaldırmayı da, onu başka bir şeye, sıradan etkinliklerle uğraşan bir topluluğa dönüştürmeyi de başaramamıştır. Başaramaz da. Sanat, "mutlak" bir etkinlik olarak anlaşılıp böyle değerlendirildiği sürece ayrı, seçkinci bir etkinlik olarak kalacaktır. Seçkinler, kitlelerin varlığını önvarsayarlar. En yüksek sanat, kendini temelde "rahipçe" amaçlarla tanımladığı sürece, seyretmeye, dinlemeye, okumaya ya da işitmeye çağrılacak –sonra da evlerine gönderilecek– oldukça edilgen, alana hiçbir zaman tam olarak girmemiş, gözleyici bir din-dışı topluluğun bulunduğunu önvarsaya-

cak ve onaylayacaktır.

Bu durumda sanatçının yapabileceği tek şey, izleyicisiyle ve kendisiyle yüz yüze gelmenin değişik koşullarını bir ölçüde değiştirmektir. Sanatta susma fikrini tartışmak, temelde değiştirilemez olan bu durum içindeki çeşitli seçenekleri tartışmak demektir.

IV

Sanatta gerçek anlamda susma kendini ne ölçüde gösterir?

Susma, bir *karar* olarak vardır: Sanatçının örnek intiharında vardır (Kleist, Lautréamont), ki sanatçı böylece "çok aşırı"ya gittiğini doğrulamış olur; bir de, yukarıda söz edildiği gibi, sanatçının uğraşından örnek olsun diye vazgeçişinde vardır.

Susma, *ceza* olarak da vardır: Sanatçının örnek deliliğinde görülen kendini cezalandırmada vardır (Hölderlin, Artaud); ki böylece sanatçı, aklı başında olmanın, bilincin kabul edilmiş sınırlarının ötesine geçmek için ödenecek bir bedel olabileceğini göstermiş olur; bir de elbette, sanatçının tinsel uyumsuzluğuna ya da grup duyarlılığının yok edilmesine karşı "toplum" tarafından uygulanan (sansürden tutun da sanat yapıtlarının yok edilmesine, para cezalarına, sürgüne, sanatçıyı hapse atmaya dek uzanan) gerçek cezalar biçiminde vardır.

Bununla birlikte gerçek anlamında susma, izleyicinin yaşadığı bir deneyim olarak var olmaz. Olsa bu, izleyicinin hiçbir uyarının farkında olmadığı ya da bir tepkide bulunmadığı anlamına gelirdi. Ama bu olamaz; programlanarak bile yaratılamaz. Uyarının farkında olmama, tepkide bulunamama, ancak izleyicinin orada eksik bir konumda var olması ya da ("uygun" bir tepkinin ne olması gerektiğine ilişkin kısıtlayıcı fikirlerin getirdiği yanılgıyla) kendi tepkilerini yanlış anlamasından kaynaklanır. İzleyiciler, tanımları gereği bir "durum" içindeki duyarlı varlıklardan oluştuğu sürece, hiç tepki göstermemeleri olanaksızdır.

Ne de susma, gerçek anlamda sanat yapıtının bir *özelliği* olarak var olacaktır –hatta Duchamp'ın hazır nesnelerinde ya da Cage'in *4'33"* adlı yapıtında bile ki bunlarda sanatçı, yerleşmiş sanat ölçütlerini karşılamak için nesneyi gösterişli bir biçimde bir galeriye koymaktan ya da gösteriyi bir konser sahnesine oturtmaktan fazla bir şey yapmamıştır. Nötr yüzey, nötr söylem, nötr izlek, nötr biçim yoktur. Herhangi bir şey ancak –niyet ya da beklenti gibi– başka bir şey açısından

nötrdür. Sanat yapıtının kendi özelliği olarak susma, ancak kotarılmış anlamda ya da doğrudan olmayan anlamında var olabilir. (Başka türlü söylersek: Bir sanat yapıtı var oluyorsa, onun suskusu, içindeki ögelerden biridir yalnızca.) Ham ya da bilerek yaratılmış susma yerine, bizden sürekli uzaklaşan bir susma ufku yönünde atılan çeşitli adımlar görürüz – bu adımlar, tanımları gereği, hiçbir zaman bütünüyle tamamlanamaz. Bunun sonuçlarından biri, pek çok kişinin aşağılayıcı bir alayla duygusuz, ruh çöküntüsü içinde, teslim olmuş, soğuk diye nitelendirdikleri sanat türüdür. Oysa bu özel nitelikler, ancak sanatçının nesnel niyeti bağlamında var olabilir; bu niyet de her zaman sezilebilir. Uzlaşımsal açıdan yaşamsız konuların getirdiği eğretilemeli suskuyu işlemek (Pop Art'ın çoğunda olduğu gibi) ve duygusal titreşimlerden yoksunmuş gibi görünen "minimal" biçimler kurmak kendi içlerinde diri, çoğu zaman iyileştirici seçmelerdir.

Son olarak da, sanat yapıtına nesnel niyetler atfetmeden önce, algılamayla ilgili olan şu kaçınılmaz gerçeği belirtmek gerekir: Algılamanın her anında her türlü yaşantı olumludur. Cage'in ısrarla belirttiği gibi "Susku diye bir şey yoktur. Ses çıkaran bir şey her zaman olmaktadır," (Cage, sessiz bir odada bile nasıl hâlâ iki şeyi duymaya devam ettiğini anlatır: kalbinin atışlarını ve başındaki kan dolaşımını). Bunun gibi, boş uzam diye bir şey de yoktur. İnsan gözü baktığı sürece, her zaman görülecek bir şey var demektir. "Boş" olan bir şeye bakmak, hâlâ bakıyor olmak –insan, yalnızca kendi beklentilerinin hayaletlerini bile görse– hâlâ bir şey görüyor olmak demektir. Doluluğu algılayabilmek için, doluluğu belirleyecek çok keskin bir boşluk duygusunun korunması gerekir; bunun tersi de doğrudur; boşluğu algılayabilmek için insanın, dünyanın öbür bölgelerini dolu olarak algılaması gerekir. (*Ayna'nın İçinden*'de Alice rastlantıyla bir dükkâna girer; "her türlü garip nesneyle dolu gibi görünen bir dükkân – ama hepsinin en acaibi, üstünde ne bulunduğunu tam olarak seçebilmek için ne zaman bir rafa iyice bakacak olsam, o raf bomboş oluyordu, çevresindeki raflar, alabilecekleri kadar çok şeyle dolu olsa da.")

"Susma", karşıtını anıştırmadan, buna yaslanmadan edemez; nasıl "aşağı" olmaksızın "yukarı", "sağ" olmaksızın da "sol" düşünülemezse, susmayı tanıyabilmesi için insanın, ses ya da dille çevrelenmiş bir ortamın varlığını kabul etmesi gerekir. Susma, yalnızca konuşmanın ve diğer seslerin dünyasında var olmakla kalmaz; herhangi bir sessizlik, kimliğine sesle delinmiş bir zaman süresi içinde kavuşur. (Böylelikle, Harpo Marx'ın dilsizliğindeki güzellik, büyük ölçüde,

onun çenebazlarla çevrelenmiş olmasından kaynaklanır.)

Tam bir boşluk, salt suskunluk –kavramsal ya da olgusal olarak– pek gerçekleştirilemez. Belki de sanat yapıtının başka birçok şeyin bulunduğu bir dünyada var olmasından dolayıdır ki susma ya da boşluk yaratan sanatçının, ister istemez diyalektik bir şey üretmesi gerekir: dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, titreşen ya da çok şey söyleyen bir suskunluk. Susma, kaçınılmaz olarak bir konuşma biçimi (pek çok durumda bir yakınma ya da suçlama biçimi) ve diyalogda bir öge olarak kalır.

V

Sanatta araçları ve etkileri kökten indirgeme programları –bu arada sanatın kendisinin reddedilmesi için yapılacak nihai istek– diyalektik olmayan bir açıdan, yüzeydeki değerleriyle ele alınamaz. Susma ve susmayla bağıntılı fikirler (boşluk, indirgeme, "sıfır derecesi" gibi) çok karmaşık kullanım dizileri getiren sınır kavramlar, belli bir tinsel ve ekinsel retorikte önemli terimlerdir. Susmayı bir retorik terimi olarak tanımlamak, elbette, bu retoriği sahtecilikle ya da içtensizlikle suçlamak demek değildir. Bence, susma ve boşluk mitleri, "sağlıksız" bir zamanda üretilebilecek her mit kadar besleyici ve geçerlidir– çünkü böyle bir zamanda, "sağlıksız" fiziksel durumlar, sanatlardaki üstün yapıtların çoğu için gerekli enerjiyi sağlar. Ama bu tür mitlerin acıklılığını da yadsıyamaz insan.

Bu acıklılık şu gerçekten kaynaklanır: Susma fikri, temelde, yalnızca iki tür değerli gelişmeye izin verir. Ya (sanat olarak) bütünüyle kendini olumsuzlama noktasına dek götürülür ya da kahramanca, zekice tutarsızlıklar biçiminde işlenir.

VI

Zamanımızda sanat, susma çağrılarının oluşturduğu gürültüyle doludur.

Şuh, hatta neşeli bir nihilizm. Susmanın gerekli olduğu kabul ediliyor, ama gene de konuşmaya devam ediliyor. Söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını anladıktan sonra, insan *bunu* söylemenin bir yolunu arıyor.

Beckett şu isteği dile getirmiştir: Sanat, "gerçekleştirilebilirlik düzlemi"ndeki sorunları altüst etme yolundaki tüm tasarıları reddetsin, "ufak sömürülerden, hep o aynı eski şeyi birazcık daha iyi yapıyor gibi görünmekten, yapıyor olmaktan, sıkıcı bir yolda biraz daha ilerleyebilmekten ve ilerliyor olmaktan bezmiş" olan sanat emekliye ayrılsın. Bunun alternatifi, "ifade edilecek bir şeyin, ifade edebilmek için kendisinden yola çıkılacak bir şeyin, ifade etme gücü diye bir şeyin, ifade etme isteğinin bulunmadığını, bu arada ifade etme zorunluluğunun olduğunu ifade etmekten" oluşan bir sanattır. Bu zorunluluk nereden kaynaklanır? Ölüm isteğinin estetiği, bu isteğe engellenemez bir canlılık katıyor gibi görünmektedir.

Apollinaire, "J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes,"* der. Ama hareketler *yapmaktadır*.

Sanatçı hem susmayı gerçek anlamda kucaklayıp hem de sanatçı olarak kalmayı sürdüremeyeceğine göre, susma retoriğinin gösterdiği şey sanatçının, etkinliğini eskisinden daha dolambaçlı bir yoldan izleme kararlılığıdır. Bunlardan biri, Breton'un "dolu marj" kavramıyla anlatılan yoldur. Sanatçı, sanat alanının çeperlerini doldurmak, merkezi kullanım alanını boş bırakmak buyruğunu almıştır. Sanat, özelleşmiş, kansızlaşmış olur – Duchamp'ın filmcilikteki tek denemesi, 1924-26'dan kalma bir yapıt olan *Kansız Sinema*'da anıştırıldığı gibi. Beckett de "yoksullaştırılmış resim" fikrini, "gerçekten verimsiz, her türlü imgeden yoksun" bir resim fikrini ortaya atar. Jerzy Grotowski'nin Polonya'daki Tiyatro Laboratuvarı için hazırladığı manifestonun adı "Yoksul Tiyatro Çağrısı"dır. Sanatın yoksullaştırılması için önerilen bu programlar, yalnızca izleyicileri korkutmak amacıyla verilen gözdağları olarak değil, tersine izleyicinin deneyimini geliştirme stratejileri olarak anlaşılmalıdır. Susma, boşluk ve indirgeme kavramları, bakma, işitme vb. için önerilen yeni reçetelerin ana çizgileridir – bunlar ya daha ivedi, daha duyumsal bir sanat deneyimine yol açar, ya da sanat yapıtıyla daha bilinçli, daha kavramsal bir biçimde yüzleşir.

* "Yalnızlıklar ortasında boş hareketler yaptım." (ç.n.)

VII

Ufku susma olan sanattaki araçlar ve etkilerin indirgenmesi zorunluluğuyla dikkat yetisi arasındaki bağıntıyı düşünelim. Bir yönüyle sanat, dikkati yoğunlaştırma, dikkat becerilerini öğretme tekniğidir. (İnsanın tüm çevresi böyle tanımlanabilecek olsa da bu tanım –öğretici bir araç olarak– özellikle sanat yapıtları için geçerlidir.) Sanatların tarihi, üzerlerine dikkatin yoğunlaştırılacağı nesneler topluluğunun keşfedilmesi ve formüllendirilmesidir. Sanatın gözünün, çevremizi tam olarak nasıl ve hangi sırayla tarayıp, "adlandırıp", nesnelerden sınırlı bir seçme yaptığını, bundan sonra da insanların bu nesnelerin önemli, zevk alınacak, karmaşık varlıklar olarak farkına vardığını geriye doğru izleyebiliriz. (Oscar Wilde, bazı on dokuzuncu yüzyıl şairleri ve ressamları kendilerine sisi görmeyi öğretmeden önce insanların sisi görmediklerini kanıtlamıştır; film çağı başlamadan önce de insan yüzündeki çeşitlilikleri ve incelikleri o ölçüde gören kimse yoktu kuşkusuz.)

Bir zamanlar sanatçının görevi yalnızca yeni dikkat alanları ve nesneleri bulmakmış gibi görünüyordu. Bu görev bugün de geçerliliğini korumaktadır, ama sorunlu bir nitelik kazanmıştır. Dikkat yetisinin kendisi sorgulanmaya başlamış, daha sert ölçütlere vurulur olmuştur. Jasper Johns'un dediği gibi: "Herhangi bir şeyi *açık seçik* görmek bile çok önemlidir, çünkü *hiçbir şeyi* açık seçik göremeyiz."

Bize ne denli az şey sunulursa belki de bir şeye yönelttiğimiz dikkatin niteliği o denli iyi (daha az kirlenmiş, daha az dağılmış) olacaktır. Yoksullaşmış sanatla donanmış, susmayla arınmış olan insan belki o zaman dikkatin, o kaçınılmaz yaşantı çarpıklıklarına yol açan engelleyici seçiciliğinin ötesine geçmeye başlayabilir. İdeal olarak insanın herşeye dikkat gösterebilmesi gerekir.

Eğilim daha aza, daha aza doğrudur. Ama "daha az" hiçbir zaman, kendisini "daha çok" olarak böylesine gösterişli bir biçimde öne çıkarmamıştır.

Sanatın eksiksiz dikkat isteyerek, "eksiksiz yaşantı" olmayı amaçladığını söyleyen güncel mitin ışığında, yoksullaştırma ve indirgeme stratejileri, sanatın benimseyebileceği en yüce amaçlara yönelmiştir. Gerçekte güçsüzlük değilse bile alçakgönüllülük gibi görünen şeyin altında şu dipdiri laik küfürün yattığı sezilebilir: zincirlerinden kurtulmuş, seçici olmayan, eksiksiz "Tanrı" bilincine erme isteği.

VIII

Sanat-üretiminin ve sanat yapıtının aracıyla iletilir olma niteliğini ifade etmede *dil,* ayrıcalıklı bir eğretileme gibi görünüyor. Bir yandan konuşma, hem (örneğin imgelerle karşılaştırıldığında) maddi olmayan bir araç, hem de aşma, tekilliğin ve olasının ötesine geçme tasarısında öze ilişkin risk taşıyan bir insan etkinliğidir (tüm sözcükler, somut özel şeylere kabaca dayanan ya da gönderme yapan soyutlamalardır çünkü). Öte yandan dil, sanat üretiminde kullanılan tüm malzemeler içinde en kirli, en bulaşık, en tüketilmiş malzemedir.

Dilin bu ikiyanlı niteliği –soyutluğu ve tarih içinde "düşmüş" olması– bugün sanatların taşıdığı talihsiz niteliği örnekleyen bir mikrokozmos oluşturur. Sanat, aşkıncılık tasarılarının dolambaçlı yollarında öylesine uzaklara gitmiştir ki en köktenci, en cezalandırıcı "kültür devrimi" olmaksızın geriye dönebileceğini düşünemeyiz artık. Beri yandan sanat bugün, eskiden Avrupa düşünce yaşamının en yüce başarısı olarak görülen o tüketici çalkantıda, laik tarih bilincinde boğulmak üzeredir aynı zamanda. İki yüzyılı birazcık aşan bir sürede tarih bilinci kurtuluştan, kapıların açılmasından, mutlu bir aydınlanmadan, neredeyse taşınamayacak kadar ağır bir kendinin-bilincinde-olma durumuna dönüşmüştür. Sanatçının, zaten başarılmış olan bir şeyi anımsatmayacak bir sözcük yazması (ya da bir imge yaratması, bir hareket yapması) hemen hemen olanaksızdır.

Nietzsche'nin dediği gibi: "Bizim üstünlüğümüz şudur: Bizler, karşılaştırmalar çağında yaşıyoruz; herşeyin doğruluğunu, daha önce hiç olmadığı biçimde, sınama olanağımız var." Bu nedenle "değişik biçimde tad alıyoruz, değişik biçimde acı çekiyoruz: İçgüdüsel etkinliğimiz akıl almaz sayıda şeyi birbiriyle karşılaştırmak."

Bir noktaya kadar, sanatçının araçlarının ortaklığı ve tarihselliği öznellikler-arasılık olgusunda üstü kapalı olarak vardır: Herkes dünyada-bir-varlık'tır. Ama bugün, özellikle dili kullanan sanatlarda, bu normal durum olağanüstü, bezdirici bir sorun olarak hissedilmektedir.

Dil, salt ortaklaşa paylaşılan bir şey olarak değil, çürümüş, tarihsel birikimle ağırlaşmış bir şey olarak algılanmaktadır. Böylelikle, her bilinçli sanatçı için yapıtın yaratılması, karşılıklı düşmanlık olasılığını barındıran iki alanla, anlam alanları ve bu alanların birbirleriyle ilişkisiyle uğraşmak demektir. Bunlardan birincisi, sanatçının kendi anlamıdır (ya da böyle bir anlamın bulunmamasıdır); ikincisiyse, sa-

natçının kendi dilini hem genişleten hem de köstekleyen, bu dili ödün verici kılan, onun saflığını bozan ikincil anlam dizileridir. Sanatçı tutsaklık ya da küstahlık tutumunu benimsemeye itildiğinden, sonunda kendi içinde kısıtlayıcılık taşıyan iki alternatif arasında seçme yapar. İzleyicilerine dalkavukluk eder ya da onları susturur; zaten bildikleri bir şeyi sunar ya da istemedikleri bir şeyi vererek onlara karşı saldırganlığa girişir.

Modern sanat, böylelikle, tarihsel bilincin yarattığı yabancılaşmayı tümüyle aktarır. Sanatçı ne yaparsa yapsın bu, zaten yapılmış bir şeyin (çoğu zaman bilinçli olarak) devam ettirilmesidir; bu da sanatçıda, kendi durumunu, sürekli olarak öncülleri ve çağdaşlarının konumlarıyla karşılaştırarak denetleme zorlaması yaratır.

Tarihe böylesine alçakça tutsak olmasını ödünleyebilmek için de sanatçı kendini, bütünüyle tarih-dışı, bu nedenle de yabancılaşmamış olan sanat düşüyle yüceltir.

IX

"Suskun" sanat bu hayalî, tarih-dışı konuma yaklaşım yollarından birini oluşturur.

Bakmak'la *gözü takılmak* arasındaki ayrımı düşünelim. Bakış, istemlidir; aynı zamanda hareketlidir; ilgi odakları yakalanıp kaybedildikçe yoğunluğu bir artar bir azalır. Gözü takılmaksa, temelde zorunlu bir nitelik taşır; değişmez, oynamaz, "sabit"tir.

Geleneksel sanat, bakışı davet eder. Suskun sanat, göz takılmasını başlatır. Suskun sanat –hiç değilse ilke olarak– dikkatimizi serbest bırakmaz, çünkü burada ilke olarak, dikkatin davet edilmesi diye bir şey zaten olmamıştır. Göz takılması, çağdaş sanatın, tarihten olabildiğince uzak, sonsuzluğa olabildiğince yakın olmasıdır belki de.

X

Susma, arınmış, kesinti yaratmayan görü için bir eğretilemedir; görülmeden önce tepki vermeyen, temel bütünlükleri insanın dikkatli gözlemiyle bozulmamış sanat yapıtlarına yakışan bir eğretileme. Seyirci,

sanata bir doğa manzarasına yaklaşır gibi yaklaşacaktır. Manzara, izleyiciden "anlaması"nı, kendi anlamlarını, endişelerini ve eşduygularını atfetmesini beklemez; daha çok izleyicinin bulunmamasını ister, izleyicinin *ona* bir şey eklememesini ister. Dar anlamda, yoğunlaşarak seyretme, izleyici açısından kendini unutma demektir: Yoğunlaşarak seyredilmeye değer bir nesne, sonuçta algılayan özneyi ortadan kaldırır.

Çağdaş sanatın büyük kesimi, izleyicinin hiçbir şey ekleyemeyeceği, doğayla olan estetik ilişkiye benzer böylesi ideal bir doluluğa – çeşitli donuklaştırma, indirgeme, bireysizleştirme, mantıksızlaştırma stratejileri aracılığıyla– heves eder. İlke olarak izleyici buna düşüncesini bile ekleyemez. Doğru algılandıklarında tüm nesneler zaten doludur. Her zaman ses çıkaran bir şey olması nedeniyle, susma diye bir şeyin bulunmadığını söyledikten sonra, "Gerçekten dinlemeye başladıktan sonra, kimsenin kafasında bir fikir olamaz," derken Cage'in anlatmak istediği de buydu herhalde.

Doluluk –uzamın, fikirlerin giremeyeceği kadar doldurulmuş olarak algılanması– nüfuz edilemezlik demektir. Susan kişi, öbürü için matlaşır: Birinin susması, o suskunluğun yorumlanması, ona söz atfedilmesi için bir dizi olasılık açar önümüze.

Bu matlığın nasıl tinsel baş dönmesi yarattığı, Bergman'ın *Persona*'sının konusudur. Kadın oyuncunun kasten susmasının iki yönü vardır: Açıkça kendisiyle ilgili bir karar olarak ele alındığında, konuşmayı reddetmesi, ahlaksal saflık isteğine onun yakıştırdığı bir biçimdir; ama aynı zamanda, davranış olarak, güç aracı olarak, sadizmin bir türü olarak bu susma, konuşma yükü yüklenmiş kişi olan hemşire-arkadaşını evirip çevirebileceği, kahredebileceği, neredeyse sarsılmaz bir güç kalesidir.

Ne var ki susmanın matlığı, endişeden uzak bir şey olarak daha olumlu açıdan da görülebilir. Keats için, Yunan vazosunun suskunluğu tinsel bir beslenme yeridir; "duyulmamış" ezgiler sürekli yaşar, oysa "şehvetli kulaklara" çalman ezgiler çürür gider. Susma, zamanı durdurmakla ("yavaş geçen zaman") eşitlenir. İnsan, Yunan vazosuna sonsuza dek bakabilir. Keats'in şiirindeki sava göre sonsuzluk, düşüncenin tek ilginç uyarıcısı, aynı zamanda ardı arkası gelmez, yanıtlanamaz sorular demek olan zihinsel etkinliğin sona erdiği tek durumdur ("Sen, ey suskun biçim, düşüncemizi çeliyorsun / Sonsuzluğun yaptığı gibi"), ki böylece fikirlerin son bir eşitlenmesine gidebilelim ("güzellik gerçektir, gerçek de güzellik"); bu da hem mutlak olarak

boştur hem de bütünüyle doludur. Keats'in şiiri çok mantıksal bir biçimde, eğer okur savı izlememişse boş bilgelik, sıradanlık gibi görünebilecek bir önermeyle sona eriyor. Zaman ya da tarih kesin, belirlenmiş düşüncenin aracı olduğuna göre, sonsuzluğun suskusu, düşüncenin ötesinde düşünceye giden yolu hazırlar; bu da, geleneksel düşünce ve zihnin alışılmış kullanımları açısından bakıldığında hiç de düşünce değilmiş gibi görünür – oysa yeni, "zor" düşünme biçiminin işareti olabilir.

XI

Susma çağrılarının arkasında, algısal ve ekinsel açıdan tertemiz bir zemin bulma isteği yatar. Sonra, en yüreklendirici, en hırslı çeşitlemelerinde susmanın savunulması da, tümden kurtuluş için mitsel bir tasarıyı dile getirir. Öngörülen, sanatçının kendi kendisinden, sanatın tek bir sanat yapıtından, sanatın tarihten, tinin maddeden, zihnin algısal ve zihinsel sınırlarından kurtulmasıdır.

Artık bazılarının bildiği gibi, henüz tanımadığımız düşünme biçimleri vardır. Henüz ortaya çıkmamış olsa da, bu bilgiden daha önemli, daha değerli bir şey olamaz. Bunun yarattığı ivedilik duygusu, tinsel huzursuzluk yatıştırılamaz; çağımızın köktenci sanatının yakıtını oluşturmaya devam eder. Susmayı ve indirgemeyi savunmasıyla sanat, kendi üzerine bir şiddet edimi yöneltmiş olur; sanatı bir tür kendi kendini evirip çevirmeye, el çabukluğuyla bulup çıkarmaya – bu yeni düşünme biçimlerini doğurtmaya– dönüştürür.

Sanatın kendisi, insan değerlerinin özlenen köktenci bir öte-değerlendirilişinin habercisi olduğundan, susma, sanatın öte-değerlendirilmesinde bir stratejidir. Ama bu stratejinin başarısı, sonunda bu stratejinin terk edilmesi, hiç değilse önemli ölçüde değiştirilmesi anlamına gelecektir kesinlikle.

Susma bir kehanettir; sanatçının eylemleriyle, aynı anda hem yerine getirmeye hem de tersine çevirmeye çalıştığı bir şey olarak anlaşılabilecek bir kehanet.

Dil, nasıl susmayla kendi aşkıncılığını gösterirse, susma da kendi aşkıncılığını –susmanın ötesindeki bir sözü– gösterir. İyi ama, sanatçı *bunu* biliyorsa, bu girişim tümüyle inançsız bir edim de olabilir mi acaba?

XII

Ünlü bir alıntı: "Düşünülebilen herşey açık seçik düşünülebilir. Söylenebilen herşey de açık seçik söylenebilir. Ama düşünülebilen herşey söylenemez."

Burada şuna dikkat etmek gerekir: Wittgenstein, ruhbilimsel soruna değinmekten özenle kaçınarak, "düşünülebilen herşeyi" insanın (düşünülebilecek olsa bile) söze dökmeyi ya da (açık seçik olsun, olmasın) "söylenebilecek herşeyi" söze dökmeyi neden, ne zaman ve ne gibi koşullarda *isteyeceği*'ni sormuyor.

XIII

Söylenen herşey hakkında şunu sorabiliriz: *Neden*? (*Bunu* neden söylemeliyim? de dahil. Sonra da: Neden herhangi bir şey söyleyeyim?)

Üstelik *söylenen* hiçbir şey, dar anlamda, doğru değildir. (İnsan, doğrunun ta kendisi *olsa* bile, söyleyemez doğruyu.)

Gene de, söylenen şeyler bazen yararlı olabilir – *söylenen* bir şeyi doğru saydıklarını belirttikleri zaman insanların normal olarak anlatmak istedikleri budur. Söz aydınlatabilir, rahatlatabilir, akıl karıştırabilir, yüceltebilir, kirletebilir, çatışmaya düşürebilir, hoşnut edebilir, üzebilir, afallatabilir, canlılık yaratabilir. Dil, normal olarak eylem yaratmak amacıyla kullanılsa da, yazılı olsun, sözlü olsun, bazı sözel önermelerin kendileri bir eylemin yerine getirilmesidir (söz vermede, yemin etmede, bağışlamada olduğu gibi). Eylemlere yol açmaktan daha yaygın bir şey olarak sözün başka bir kullanımı da, belki daha çok söze yol açmasıdır. Ama söz, susturabilir de. Durum herhalde şudur: Karşıt kutbu susma olmasa, bütün dil dizgesi çöker. Sözün diyalektik karşıtı olarak, başlatıcılık işlevinin ötesinde susmanın da –söz gibi– daha özgül, daha kaçınılabilir kullanımları vardır.

Susmanın bir kullanımı da, düşüncenin bulunmadığını ya da yadsındığını belgelemektir. Susma, baskıcı toplumsal ilişkilerde büyülü ya da öykünmeci bir süreç olarak sık sık kullanılır; Cizvitler'in üstleriyle konuşmaya ilişkin kurallarında ve çocukların terbiyesinde olduğu gibi. (Bu, Trappist* tarikatında görüldüğü türden belli manastırla-

* Çok sıkı kuralları olan, konuşmayı bile yasaklayan Katolik mezhep; bu mezhebin manastırları(nda rahip). (ç.n.)

rın öğretilerinde uygulanan susmayla karıştırılmamalıdır; bu öğretilerde susma, hem çileci bir edimdir, hem de eksiksiz "doluluk"a erme durumuna tanıklık eder.)

Buna açıkça karşıt, başka bir susma kullanımı da düşüncenin tamamlandığının belgelenmesidir. Karl Jaspers'in sözleriyle: "En son yanıtları bulmuş olan, artık öbürüyle konuşamaz; inandığı şeyin hatırı için gerçek iletişimin akışını koparmış olur."

Susmanın bir kullanımı daha: Düşüncenin sürmesi ya da araştırılması için zaman sağlamak. Söz, düşüncenin önünü dikkate değer bir biçimde keser. (Bir örnek: Eleştirmenin, belli bir sanatçının *şu, bu* vb. olduğunu belirtmeden edemeyeceği eleştiri girişimi.) Ne var ki insan bir konunun kapanmadığına karar verdiğinde, o konu kapanmış olmaz. Bazı çağdaş tin sportmenlerinin, susma alanında giriştikleri gönüllü deneyimlerin, ayrıca ortodoks Freudcu ruhçözümlemesinin bir yanıyla büyük ölçüde buyurgan, bilmiş suskunluğundaki bilgelik ögesinin ardında yatan neden herhalde budur. Susma herşeyi "açık" bırakır.

Susmanın bir kullanımı daha: Sözün en yüksek bütünlüğe ya da ciddiliğe erişmesine yardımcı olmak ya da bunu sağlamak. Uzun susmalarla ara verildiğinde sözcüklerin nasıl daha bir ağırlık kazandığını herkes farketmiştir; neredeyse dokunulabilirlik kazanır sözcükler. Ya da herkes gene, daha az konuştukça insanın, belli bir uzamdaki fiziksel varlığını daha çok duymaya başladığını da farketmiştir. Susma, "kötü konuşma"yı, –bununla kopuk konuşmayı kastediyorum– ortaya çıkarır; bedenden, bu nedenle de duygulardan kopmuş konuşmayı. Konuşmacının duyusal varlığı ve somut kendine özgülüğünden, dili kullanmadaki bireysel durumundan organik olarak etkilenmeyen konuşmayı. Bedenle desteklenmediği zaman sözün niteliği bozulur. Konuşma sahteleşir, anlamsızlaşır, bayağılaşır, ağırlığını yitirir. Susma, bir tür safra oluşturarak, haslığını yitirmiş dili yönlendirerek, hatta düzelterek bu eğilimi durdurabilir ya da dengeleyebilir.

Dilin haslığını tehlikeye sokacak (herhangi bir soyutlanmış önermenin ya da önermeler topluluğunun niteliğinden çok, konuşmacı, sözce ve durum arasındaki ilişkiye bağlı olan) bu etmenlerin ışığında, Wittgenstein'ın sözünde önerildiği gibi "söylenebilecek herşeyi" açıkça söylemek için yapılacak hayali tasarı, korku yaratacak ölçüde karmaşık görünür. (Ne kadar zaman verilecektir? Çabuk konuşması mı gerekecektir insanın?) Filozofun, açık seçik konuşmadan kurulu (susmaya yalnızca "söz edilemeyen şey" niteliği atfeden) evreni, ahlakçının ya da ruh doktorunun karabasanı gibi görünecektir – hiç değilse

kimsenin gönül rahatlığıyla girmemesi gereken bir yer olacaktır. "Söylenebilecek herşeyi" söylemek *isteyen* kimse var mıdır? Ruhbilimsel açıdan bunun inanılır yanıtı, öyle görünüyor ki "hayır"dır. Ama, –modern ekinin gittikçe önem kazanan bir ideali olarak– "evet" de inanılır bir yanıttır. Pek çok insanın *yapmak* istediği bu değil midir bugün – söylenebilecek herşeyi söylemek? Ama bu amaç, iç çatışmalara yol açmaksızın korunamaz. Bir ölçüde ruh tedavisi ideallerinin yaygınlaşmasıyla insanlar "herşeyi" söyleme isteğiyle yanıp tutuşuyorlar (böylelikle de, başka sonuçlarının yanı sıra, kamusal ve özel çabalar arasında, bilgiyle sırlar arasında artık gittikçe ufalanmakta olan ayrımı iyice yok ediyorlar). Dünya çapında elektronik bildirişim ve jet yolculuğuyla, organik açıdan sağlıklı bir insanın şok geçirmeden özümseyemeyeceği kadar çabuk ve şiddetli bir hızda birbirine bağlanan, aşırı nüfus artışının eline düşmüş bir dünyada, insanlar sözün ve imgelerin daha fazla artmasına karşı nefret duymaktan dolayı da acı çekiyorlar. Basılı dil ve konuşma kadar ("haber"den "sanat nesneleri"ne dek) sınırsız "teknolojik yeniden üretim" ve neredeyse evrensel boyutlarda dağıtılabilirlik gibi birbirinden farklı etkenler kamu dilinin siyaset, reklamcılık ve eğlence dünyalarında bozulması, özellikle modern kitle toplumunun iyi eğitim görmüş üyelerinin gözünde, dilin değer yitirmesine yol açmıştır. (Ben burada, McLuhan'ın tersine, imgelerin gücü ve inanırlığında da, dilin başına gelenlerden hiç de az olmayan, temelde ona benzer bir değer yitiminin olduğunu savunacağım.) Bunun sonucunda da dilin saygınlığı azalırken susmanın saygınlığı artmaktadır.

Bu noktada artık, çağımızda dile karşı edinilen ikiyanlılığın toplumbilimsel bağlamına gönderme yapıyorum. Elbette konu bundan çok daha derinlere gider. Özgül toplumbilimsel belirleyicilere ek olarak burada, dile karşı hep süregelen ve düşüncenin belli bir yüksek, *acı verici* karmaşıklık düzenine ve tinsel ciddiliğe ulaştığı zamanlarda Doğu'nun ve Batı'nın belli başlı uygarlıklarının her birinde formüle edilmiş memnuniyetsizliğe benzer bir şeyin de etkili olduğunu kabul etmek gerekir.

Geleneksel açıdan dilden bu duygusal kopma, "kutsal" ve "kutsal olmayan", "insanca" ve "tanrısal" gibi üst-mutlakları bulunan dinsel sözcük dağarcığı aracılığıyla olabilmiştir. Özelde, sanatın ikilem ve stratejilerinin öncülleri, mistik geleneğin köktenci kanadında bulunabilir. (Hıristiyan metinleri arasında, Dionysios Areopagites'in *Mistik İlahiyat Üzerine*'si, anonim *Bilmeme Bulutu*, Jakob Boehme ve Meis-

ter Eckhart'ın yazıları; sonra Zen, Taocu ve Sufî metinlerde bunların koşutları.) Mistik gelenek, Norman Brown'un deyişiyle "Dilin nevrozlu niteliği"ni her zaman kabul etmiştir. (Boehme'ye göre Adem, bilinen tüm dillerden farklı bir dille konuşmuştur. Bu, duyusal dünyanın bütünleyici parçası olan varlıklara yaraşan, duyuların dolaysız ifade aracı olan "duyusal konuşma"ydı; başka deyişle, o hasta hayvandan, yani insandan başka tüm hayvanlar tarafından hâlâ kullanılmakta olan dildi. Boehme'nin tek "doğal dil" dediği, çarpıtmalardan ve yanılsamalardan kurtulmuş o biricik dil, cenneti yeniden bulduğunda insanın yeniden kullanacağı dildir.) Oysa zamanımızda, bu gibi fikirlerde en çarpıcı gelişmeler, din geleneklerinin utangaç mirasçılarından çok, sanatçılar (ve belli ruh hekimleri) tarafından sağlanmıştır.

Sıradan bir zihnin yazgısı olan kurumuş, kategorileşmiş yaşama açıkça başkaldıran sanatçı, dilin yeniden gözden geçirilmesi için kendi çağrısını yapar. Çağdaş sanatın büyük bir kesimi, kirlenmiş dilden, bazı çeşitlemelerinde de, dünyayı yalnızca uzlaşılmış sözel (aşağılayıcı anlamda "ussal" ya da "mantıksal") açıdan kavramanın getirdiği çarpıtmalardan arındırılmış bir bilinç arayışıyla harekete geçmiştir. Sanatın kendisi, bilinç üzerindeki yaşamsız, durağan sözellik alışkanlıklarının kıskacını gevşetme yollarını arayan, "duyusal söz" örnekleri sunan bir tür karşı şiddet olmuştur.

Hiç değilse sanatların dinsel söylemden dil sorununu devralmalarından bu yana oldukça büyük oylumlu bir hoşnutsuzluk ortaya dökülmüştür. En sonunda, bilincin en yüce amaçları açısından yetersiz kalan yalnızca sözcükler değildir; hatta sözcükler buna engel bile değildir. Sanat, çifte hoşnutsuzluğu ifade eder. Hem sözcük yetersizliği çekeriz, hem de bir sözcük kalabalığı vardır. Bu da dille ilgili iki yakınmayı ortaya çıkarır. Sözcükler çok kabadır. Sonra, sözcükler çok telaşlıdır – bilinçte, insanın duygu ve eylem yetileri açısından yalnızca felç edici olmakla kalmayıp zihni etkin bir biçimde öldüren ve duyuları körleştiren bir aşırı harekete yol açarlar.

Dil, bir olay konumuna indirilmiştir. Zaman içinde bir şey olur; bir sözcenin öncesini ve o sözceden sonra geleni, susmayı gösteren bir ses konuşur. Öylèyse susma, hem konuşmanın önkoşulu, hem de uygun biçimde yönlendirilmiş konuşmanın sonucu ya da amacıdır. Bu örneğe göre sanatçının etkinliği, susmanın yaratılması ya da sağlanmasıdır; etkili sanat yapıtı, ardında susma bırakır. Sanatçı tarafından yaratılan susma, çoğu zaman ikna yoluyla tedavi değil de şok tedavisi örneğini izleyen algısal ve ekinsel tedavi programının bir par-

çasıdır. Kullandığı araç, sözcükler olsa bile, sanatçı bu göreve gene de katılabilir: dil, dili denetlemek, dilsizliği ifade etmek için kullanılabilir. Mallarmé şiirin işinin sözcük batağına saplanmış gerçekliğimizi, sözcükleri kullanarak –nesnelerin çevresinde suskunluklar yaratarak– temizlemek olduğuna inanıyordu. Sanatın, suskunluk sancağı altında, dil ve dilin vekilleri aracılığıyla, dilin kendisine karşı toptan bir saldırıya geçmesi gerekir.

XIV

Sonunda (önce mistik gelenek tarafından belirlenen, şimdiyse ortodoks olmayan ruh tedavisi ve yüksek modernist sanat tarafından sağlanan) bilincin köktenci eleştirisi, suçu her zaman dile yükler. Bir yük gibi algılanan bilinçlilik, şimdiye dek söylenmiş bütün sözcüklerin anısı olarak düşünülür.

Krişnamurti, olgusal bellekten ayrı olan ruhsal belleği bir yana bırakmamız gerektiğini savunur. Aksi halde, yeniyi eskiyle doldurur dururuz; her yaşantıyı bir öncekine ekleyerek yaşantıyı bütünüyle kapatmış oluruz.

Her coşku ya da düşüncenin *sonu*'na dek giderek, (ruhsal bellekle güvence altına alınmış olan) her türlü sürekliliği yok etmemiz gerekir.

Sona dayandıktan sonra, bunun ardından gelecek olan şey (bir süre) susmadır.

XV

Dördüncü Duino Ağıtı'nda Rilke, dil sorununu eğretilemeli bir önermeyle açıklar ve susmanın ufkuna olabildiğince yakınlaşmak için uygulanabilir saydığı bir süreç önerir. "Boşaltma"nın bir önkoşulu, insanın neyle "dolu" olduğunu, içine ne gibi sözcüklerin ve mekanik hareketlerin bir bezbebek gibi tıkıştırılmış olduğunu sezmesidir; ancak o zaman, bezbebekle kutupsal bir karşıtlık içinde, "melek" aynı ölçüde insanlık dışı ama "daha yüce" bir olanağı, önceden hiç düşünülmemiş, dil-ötesi bir seziyi temsil eden figür olarak ortaya çıkabilir. Bezbebek de, melek de olmayan insanlar, dilin egemenlik alanı içinde konumlanmış olarak kalırlar. Oysa doğa için, sonra nesneler için, sonra başka insanlar için, sonra salt izleyici olmadaki sakat konumun dışındaki

bir konumdan yaşanacak sıradan yaşam örüntüleri için dilin saflığını yeniden kazanması gerekir. Rilke'nin Dokuzuncu Ağıt'ında betimlediği gibi, dilin kurtarılması (ki bu, bilincin içinde içselleştirilerek dünyanın kurtarılması demektir) uzun, son derece cefalı bir görevdir. İnsanlar öylesine "düşmüşlerdir" ki işe en yalın dilsel edimden, nesneleri adlandırmaktan başlamaları gerekir. Söylemin genel çürümüşlüğünden, bu en küçük işlevden öte bir şey korunamaz belki de. Dilin sürekli bir indirgeme durumu içinde kalması gerekebilir pekâlâ. Ama dilin adlandırmaya adanması yolundaki bu tinsel alıştırma mükemmelleştirildiğinde, dilin başka, daha ayrıntılı kullanımlarına geçilebilir belki; bilincin kendisinden yabancılaşmasına izin verecek hiçbir şeye girişilmemelidir.

Rilke için, bilincin yabancılaşmasının üstesinden gelmek, düşünülebilir bir şeydir; bunun için de mistiklerin o köktenci mitinde olduğu gibi, dili bütünüyle aşmak gerekmez. Dilin çapını ve kullanımını büyük ölçüde daraltmak yeter. Yalın olduğu yanılgısını veren bu adlandırma edimi için son derece büyük bir tinsel hazırlık ("yabancılaşma"nın karşıtı) gereklidir. Duyuların temizlenmesi ve uyumlu bir biçimde keskinleştirilmesinden başka bir anlama gelmez bu (sözelussal ekinlere karşı aynı düşmanlıktan kaynaklanan ve kabaca aynı amaca yönelik olan "duyuların sistematik boşaltılması" gibi vahşi tasarıların tam karşıtıdır).

Rilke'nin önerdiği çare, bütünüyle yerleşmiş topyekûn bir ekinsel kurum olarak dilin duyarsızlığını kullanmakla salt suskunluğun intihara benzer başdönmesine kapılmak arasında bir yerde durur. Ama dilin adlandırmaya indirgenmesini öneren bu orta alana, Rilke'ninkinden bambaşka bir yolda da el konabilir. Rilke'nin önerdiği (Francis Ponge'un da önerip uyguladığı) zararsız adcılığı, başka birçok sanatçı tarafından benimsenen kaba adcılıkla karşıtlayalım. Modern sanatın, bize daha aşina olan envanter estetiğine başvurması –Rilke'de olduğu gibi– herşeyi "insanlaştırmak" amacıyla değil, daha çok onların insanlık dışılığını, kişisizliğini, insanca endişelere karşı kayıtsızlığını ve bu endişelerden kopukluğunu doğrulamak için yapılır. (Adlandırmayla "insanlık dışı" uğraşma örnekleri: Roussel'in *Afrika İzlenimleri*; Andy Warhol'un serigraf baskı resimleri ve ilk filmleri; Robbe-Grillet'nin, dilin işlevini salt fiziksel betimlemeler ve yerlerle sınırlamaya çalışan ilk romanları.)

Rilke ve Ponge, önceliklerin *bulunduğunu* varsaydılar: boş nesnelere karşı zengin nesneler, belli bir çekiciliği olan olaylar. (Bizi dili so-

soyarak ortaya çıkarmaya, "nesneler"in kendilerinin konuşmasını sağlamaya yönelten dürtü budur.) Daha kesin söylersek, Rilke ve Ponge şunu varsaydılar: Sahte (dile batmış) bilinç durumları varsa, has bilinç durumları da vardır – bunları bulup çıkarmak sanatın işlevidir. Bunun alternatifi olan görüş, bazı şeylerin öbürlerine göre daha "önemli" olduğu geleneksel ilgi ve anlam sıradüzenini inkâr eder. Gerçek ve sahte deneyim, gerçek ve sahte bilinç arasındaki ayrım da inkâr edilir. İlke olarak insan, herşeye ilgi göstermeyi istemelidir. Uygulaması her yerde bulunsa da en güzel biçimde Cage tarafından formüle edilen bu görüş, envanter, katalog ve yüzeyler sanatına, aynı zamanda "rastlantı"ya yol açmıştır. Sanatın işlevi, deneyim çokluğuna açık olma durumu dışında, hiçbir özgül deneyimi kutsamak değildir; bu da uygulamada, çoğu zaman saçma ya da önemsiz sayılan şeyleri kararlı bir biçimde vurgulamakla sonuçlanır.

Çağdaş sanatın, katalog ya da envanterdeki "en küçük" anlatı ilkesine bağlılığı, neredeyse kapitalist dünya görüşünün parodisi gibidir; bu dünyada çevre, parçalanıp "kalemler"e bölünmüştür (nesneler ve insanlar; sanat yapıtlarını ve doğal organizmaları kapsayan bir kategori) ve gene bu dünya görüşünde her kalem bir metadır – başka deyişle, kendi başına, taşınabilir bir nesnedir. Envanter sanatında, değerler birbirleriyle aynı düzeye getirilmeye çalışılır; bu da, kendi içinde ideal vurgusuzluğa erişmiş bir söyleme yaklaşma yollarından biridir. Geleneksel olarak bir sanat yapıtının etkileri, izleyicide belli bir deneyim ardıllığı yaratmak üzere eşitsiz dağıtılmıştır: Coşkusal beklentileri önce uyandırmak, sonra yönlendirmek, son olarak da doyurmak. Şimdi önerilen, geleneksel anlamda bu vurgulamaların bulunmadığı bir söylemdir. (Gene, bakma ilkesinin karşısında göz takılması ilkesi.)

Böyle bir sanat (izleyiciyle sanat nesnesi, izleyiciyle onun coşkuları arasında) büyük bir "uzaklık" yaratma çabası olarak da betimlenebilir. Ama ruhbilimsel açıdan uzaklık, çoğu zaman en yoğun duygu durumlarıyla bağlantılıdır; böyle bir duygu durumunda bir şeyin ele alınışındaki soğukluk ya da kişisizlik, o şeye duyduğumuz doyurulamaz ilginin ölçüsü olur. "Anti-hümanist" sanatın büyük kesiminin önerdiği uzaklık, aslında saplantıyla eş değerdedir – "nesneler"le ilgilenmenin öyle bir yönüdür ki bu Rilke'nin hümanist adcılığıyla uzaktan yakından bir benzerliği yoktur.

XVI

"Yazma ve konuşma edimlerinde garip bir şey var," diye yazıyordu Novalis 1799'da. "İnsanların yaptığı gülünç ve şaşırtıcı yanlış, sözcükleri nesnelerle ilgili olarak kullandıklarına inanmalarıdır. Dilin doğasının farkında değildirler – dil, doğası gereği, yalnızca ve yalnızca kendisiyle ilgilenir; dili böylesine bereketli, böylesine harika bir giz kılan şey de budur. İnsan ancak konuşmak için konuştuğunda, söyleyebileceği en özgün, en gerçek şeyleri söyler."

Novalis'in önermesi, görünürdeki bir paradoksu açıklamaya yardım edebilir: Sanatın susmasının böylesine yaygın bir biçimde savunulduğu bir çağda, giderek artan sayıda sanat yapıtının kekeleyerek konuşmaya çalışıyor olması. Laf kalabalığı ve yinelemeler, çoğu bir tür varlıkbilimsel kekelemeyi işleyen düzyazı kurmaca, müzik, film, dans gibi zamana bağlı sanatlarda özellikle dikkati çekecek ölçüdedir – bu yapıtların, başı-ortası-sonu bulunan doğrusal bir yapıyla sağlanan, temiz, fazlalıklardan arınmış bir söylem adına verilecek teşvikleri reddetmesiyle daha da kolaylaşan bir laf kalabalığı ve yineleme. Ama aslında bir çelişki yoktur burada. Çünkü susmaya çıkarılan çağdaş çağrı, dilin düşmanca bir yana atılmasını göstermekle kalmaz yalnızca. Aynı zamanda dile, dilin güçlü yanlarına, geçmişteki sağlıklılığına ve özgür bilince getirdiği yeni tehlikelere çok yüksek bir değer verildiğini de gösterir – bu yoğun ve ikiyanlı değerlendirmeden, hem bastırılamaz (ve ilke olarak bitip tükenmez) hem de garip bir biçimde anlatım gücünden yoksun, acı verici ölçüde indirgenmiş görünen bir söyleme doğru itki ortaya çıkar. Stein, Burroughs ve Beckett'in kurmacalarında, dili konuşarak susturmanın ya da insanın kendisini konuşa konuşa susturmasının mümkün olabileceği yolunda bir bilinçaltı düşüncenin varlığı sezilebilir.

Akılcı bir yaklaşımla ne gibi sonuçların beklenebileceği düşünüldüğünde, pek de umut verici bir strateji değildir bu. Ne var ki susma estetiğinin, ne büyük bir sıklıkla boşluğa karşı hemen hemen hiç denetlenemeyen bir nefretle birlikte ortaya çıktığını göz önüne alırsak, o denli garip bir strateji olarak da görünmez.

Birbirine zıt bu iki itkiyi bağdaştırmaya çalışmak, uzamları, hafif duygusal ağırlık taşıyan nesnelerle ya da zar zor ayrımlanmış renklerden, farksız ayrıntılarla dolu nesnelerden oluşan büyük alanlarla doldurma, ya da alabildiğine az ton değişikliği, duygu çeşitlemeleri, yük-

selip alçalan vurgulamalardan oluşan bir söylem kurma gereksinmesine yol açabilir. Bu süreçler, tehlikeyi uzaklaştırmaya çalışan saplantı-nevrozlu bir insanın davranışlarına benzer. Böyle bir kişinin edimleri de aynı biçimde tekrarlanıp duracaktır, çünkü tehlike aynıdır; tehlike hiçbir zaman uzaklaşacak gibi görünmediğine göre de, bu edimler sonsuza dek tekrarlanıp gidecektir. Ne var ki, saplantılılığa benzeyen sanat söylemini besleyen coşkusal ateşler, öylesine kısılmış olabilir ki insan onların orada bulunduğunu neredeyse unutur. O zaman, kulağın duyabileceği tek şey, tekdüze bir mırıltı ya da vızıltıdır. Gözün görebileceği tek şey de, uzamın nesnelerle derli toplu bir biçimde doldurulması, daha kesin söylersek, nesnelerin yüzey detaylarının sabırla kopya edilmesidir.

Bu açıdan bakıldığında nesnelerin, imgelerin ve sözcüklerin "suskunluk"u, onların tomurcuklanmasının önkoşulu olur. Bunlarda daha güçlü, daha kendine özgü bir enerji yükü bulunsa, sanat yapıtının çeşitli ögelerinin her biri daha büyük bir ruhsal alan talep ederdi; o zaman da toplam sayılarının indirgenmesi gerekebilirdi.

XVII

Bazen suçlamalar, dilin tümüne değil, yalnızca yazılı söze yöneltilir. Nitekim Tristan Tzara, yeni bir sözlü efsaneler çağı başlatmak üzere tüm kitapların ve kütüphanelerin yakılmasını istemiştir. McLuhan da, herkesin bildiği gibi, ("görsel uzam"da var olan) yazılı dille ("işitsel uzam"da var olan) sözlü konuşma arasında çok keskin bir ayrım gözeterek, duyarlığın temelini oluşturan sözlü konuşmanın ruhsal ve ekinsel üstünlüklerini över.

Suçlu olarak yazılı dil seçiliyorsa, peşinde koşulacak olan şey, dilin indirgenmesinden çok, daha gevşek, daha sezgisel, daha az düzenlenmiş ve daha az vurgulanmış, (McLuhan'ın terimiyle) doğrusal olmayan ve –belirgin bir biçimde– daha lafazan bir şeye dönüştürülmesidir. Ama zamanımızın büyük düzyazı anlatılarının belirleyici özelliğini oluşturan da bu niteliklerin ta kendisidir elbette. Joyce, Stein, Gadda, Laura Riding, Beckett ve Burroughs, normlarını ve enerjilerini, çevrimsel yinelemeli hareketleri ve temelde birinci-tekil şahıs sesi kullanan sözlü konuşmadan alan bir dil kullanırlar.

"Kurtulmanın formülü, konuşmak için konuşmaktır," demiştir Novalis. (Neden kurtulma? Konuşmadan mı? Sanattan mı?)

Benim fikrime göre Novalis, yazarın dile en doğru yaklaşımını çok özlü bir biçimde belirlemiş ve bir sanat olarak yazın'ın temel ölçütünü sunmuştur. Ama sözlü konuşmanın, bir sanat olarak yazın dilinin ne ölçüde ayrıcalıklı bir örneği olduğu hâlâ yanıt bekleyen bir sorudur.

XVIII

Sanatın dilinin, özerk ve kendine yeterli (sonunda kendi üstünde düşünen) bir şey olarak anlaşılmasının gelişmesiyle gelen bir sonuç da sanat yapıtlarında geleneksel olarak aranan "anlam"ın zayıflamasıdır. "Konuşmak için konuşmak", bizi dilsel ya da dil-benzeri önermelerin anlamına başka bir yer aramaya zorlar. Sanat dilinin ölçütü olarak (sanat yapıtının dışındaki varlıklara yapılan göndermeler demek olan) anlamı, "kullanım" lehine terketmeye itiliriz. (Wittgenstein'ın ünlü tezi "anlam kullanımdır", sanata canlı bir biçimde uygulanabilir ve uygulanmalıdır.)

Kısmen ya da tamamen "kullanım"a dönüştürülmüş "anlam", her yerde yaygın olarak kullanılan *sözcüğü sözcüğüne anlatım* stratejisinin ardında yatan sırdır; bu da susmanın estetiğinde büyük bir gelişmedir. Bunun bir çeşitlemesi, Kafka ve Beckett gibi birbirinden çok farklı yazarlarda örneğini bulan üstü örtük bir sözcüğü sözcüğüneliktir. Kafka ve Beckett'in anlatıları bilmecemsi görünürler; çünkü hem okuru kendilerine yüksek-güçlü simgesel ve alegorik anlamlar atfetmeye davet eder gibidirler, hem de bu tür atıfları reddederler. Gene de incelendiğinde anlatı, sözcüğü sözcüğüne ne diyorsa, ondan fazla bir şey söylemez. Bu yazarların dili, gücünü, tam da anlamın böylesine yalın olmasından alır.

Bu tür yalınlığın etkisi, çoğu zaman bir tür huzursuzluk yaratmaktır – bildik eşyalar yerinde bulunmadığı ya da alışılmış rollerini oynamadığı zaman duyulan huzursuzluk gibi. İnsan, bu beklenmedik sözcüğü sözcüğünelikten, Gerçeküstücüler'in "rahatsız edici" nesnelerinden, hayali bir manzarada bir araya getirilmiş beklenmedik boyut ve konumdaki nesnelerden duyduğu ölçüde huzursuzluk duyabilir. Bütünüyle gizemli olan herşey, ruhsal olarak hem rahatlatıcı hem de huzursuzluk yaratıcı olabilir. (Birbirine zıt olan bu iki duyguyu kışkırtmak için mükemmel bir mekanizma: bir Hollanda müzesinde bulunan, ağaçların sanki ormanı dinliyormuşçasına gövdelerinin iki yanına kondurulmuş

kulaklarla donatıldığı, ormanın tabanına gözlerin serpiştirildiği bir Bosch resmi.) Bütünüyle bilinçli bir sanat yapıtı karşısında insan, bedensel olarak sağlıklı birinin, kolu bacağı kesik birini gördüğünde duyduğu huzursuzluk, uzaklaşma, şehvet, rahatlama karışımına benzer bir duyguya kapılır. Beckett şu niteliklere sahip bir sanat yapıtından olumlu bir yaklaşımla söz eder: "Kısmi bir nesne olmak yerine, eksik parçalarıyla tam görünen bütün bir nesne. Bir derece meselesidir bu."

Ama sanatta (ya da başka bir şeyde) bütünlük nedir; tamlığı oluşturan nedir? Bu sorun, ilke olarak çözümsüzdür. (Bir sanat yapıtı, ne yoldan yapılmış olursa olsun farklı olabilirdi ya da olabilir.) *Bu* parçaların bu düzende olma zorunluluğu hiçbir zaman verili bir şey değildir; yakıştırılmıştır.

Bu temel olasılığı (ya da açıklığı) kabul etmekten kaçınmak, izleyicide kapalılığını yorumlayarak bir yapıtı onaylama isteği yaratan şeydir, düşünceye yatkın sanatçılar ve eleştirmenler arasında ortak olan, bir sanat yapıtının her zaman "konusu"nun biraz arkasında kaldığı ya da "konusu"na yetmediği duygusunu yaratan şeydir. Ama insan sanatın bir şeyi "ifade ettiği" fikrine bağlanmadıkça, bu süreçler ve tutumlar kaçınılmaz şeyler olmaktan çok uzak kalacaktır.

XIX

Sanatın "ifade" olduğu yolundaki bu inatçı görüş, susma kavramının en yaygın, en kuşkulu çeşitlemesine yol açmıştır – bu kavram "tarif edilemez" fikrini akla getirir. Bu kuramda, sanatın alanının "güzellik" olduğu varsayılır ki bu da anlatılamazlık, betimlenemezlik, tarif edilemezlik gibi etkileri anıştırır. Gerçekten de, ifade edilemez olanı ifade etmeyi aramak, sanatın asıl ölçütüdür; bu arayış bazen, düzyazı yazınla şiir arasında kesin –bence savunulamaz– bir ayrıma yol açar. Valéry romanın, sözcüğün gerçek anlamında hiç de bir sanat olmadığı yolundaki (Sartre tarafından çok farklı bir bağlamda yinelenen) ünlü savını işte bu görüşten kalkarak ileri sürmüştür. Valéry'nin gösterdiği neden şudur: Düzyazının amacı bildirişimde bulunmak olduğundan, dilin düzyazıda kullanımı tümüyle dolaysızdır. Şiirinse, bir sanat olduğundan, oldukça farklı amaçları olmalıdır: Temelde anlatılamaz olan bir deneyimi ifade etmek; dili, dilsizliği ifade etmek için kullanmak. Düzyazı yazarlarının tersine şairler, kendi araçlarını yok etmek-

le, onun ötesine geçmekle uğraşırlar.

Bu kuram, sanatın güzellikle uğraştığını varsaydığı sürece pek de ilginç değildir. (Modern estetik, özünde boş olan bu kavrama bağımlılığı nedeniyle sakatlanmış durumdadır. Sanki sanat güzellik "hakkında"ymış, bilim de gerçek "hakkında"ymış gibi!) Ama kuram, güzellik kavramından kurtulsa bile, daha ciddi bir itiraz hâlâ ortada durmaktadır. Tarif edilemez olanı ifade etmenin şiirin temel işlevi olduğu görüşü (bütün sanatların paradigması sayılan bu görüş) naif bir biçimde tarih dışıdır. Tarif edilemez olan, elbette bilincin değişmez bir ulamı olsa da, her zaman sanat alanında yer almaz kesinlikle. Tarif edilemez olanın geleneksel sığınağı dinsel söylemdi; ikinci olarak da (Platon'un Yedinci Mektup'unda anlattığı gibi) felsefe alanındaydı. Çağdaş sanatçıların, susmayla –bu nedenle de onun uzantılarından biri olarak "tarif edilemez"le– ilgilenmeleri, tarihsel açıdan sanatın, bugün de sürmekte olan "mutlaklığı" yolundaki çağdaş mitin sonucunda doğan bir şey olarak görülmelidir. Susmaya verilen değer, sanatın *doğa*'sından çıkmaz; tersine çağımızda sanat nesnesine ve sanatçının etkinliğine belli "mutlak" niteliklerin atfedilmesinden çıkar.

Sanatın tarif edilemez olanla *uğraşma* derecesiyse daha özgül, aynı zamanda daha çağdaş bir konumdur: Modern anlayışta sanat hep biçimsel türden bir sistematik sınır ihlaliyle ilişkili olmuştur. Modern sanatçıların, eski biçimsel uzlaşımları sistemli olarak bozmaları, yapıtlarına belli bir dile dökülemezlik havası katar – örneğin izleyiciler, olabilecek ama söylenmeyen başka şeylerin olumsuz varlığını rahatsızlık duyarak hissettikleri zaman; saldırganca yeni ya da zor bir biçimde söylenmiş herhangi bir "önerme", belirsiz ya da yalnızca boş görülme eğilimine girdiği zaman. Ne var ki tarif edilemezliğin bu özellikleri, sanat yapıtının olumluluğunun farkına varma pahasına kabul edilmemelidir. Çağdaş sanat, kendisini olumsuzlama zevkiyle tanımlamış olsa da, çözümlendiğinde, biçimsel türden bir dizi olumlamadan oluştuğu görülecektir.

Örneğin her sanat yapıtı bize bir şeyi *bilme* için bir paradigma ya da örnek, bir bilgibilim sunar. Ama tinsel bir tasarım, bir mutlağa yönelmiş heveslerin taşıyıcısı olarak bakıldığında herhangi bir sanat yapıtının bize sağladığı şey, toplum-ötesi ya da etik-ötesi bir *incelik* kazandırmak için özgül bir örnek, bir terbiye ölçütü oluşturmasıdır. Her sanat yapıtı, neyin söylenip neyin söylenemeyeceği (ya da temsil edilip edilemeyeceği) hakkında belli tercihlerin birleştiğini gösterir. Aynı zamanda neyin söyleneceği (ya da temsil edileceği) konusunda ön-

ceden kutsanmış kuralları altüst edecek üstü kapalı bir öneride bulunabilmek için kendi sınır çizgilerini ortaya koyar.

XX

Çağdaş sanatçılar susmayı iki üslupta savunurlar: yüksek sesle ve alçak sesle.

Yüksek sesli üslup, "doluluk"la "boşluk" arasındaki dengesiz karşıtlığın ürünüdür. Doluluğun duyusal, kendinden geçirici, dil-ötesi bir biçimde algılanmasının, gelip geçici olma gibi kötü bir ünü vardır; korkunç, neredeyse anlık bir dalış içinde doluluk, olumsuz susmanın boşluğuna düşüverir. Tehlikeleri (tinsel bulantı, giderek delirme gibi tehlikeleri) göze aldığının bütünüyle farkında olsa da susmanın bu üslupta savunulması, çılgınca ve aşırı genellemeci olma eğilimindedir. Aynı zamanda sıklıkla vahiy niteliği taşır ve vahiy niteliğindeki her türlü düşünme yolunun onursuzluğuna da katlanmak zorundadır: Açık söylersek, sonu kehanetle bilmek, o günün geldiğini görmek, onu yaşayıp sağ kalmak ve sonra da bilincin yanıp kül olması, dilin kesinlikle, bütünüyle kirlenmesi, sanat söyleminin olanaklarının da tüketilmesi için yeni bir tarih belirlemek.

Susmadan söz etmenin öbür yoluysa daha tedbirlidir. Temelde bu yol, geleneksel klasikçiliğin başlıca özelliğinin bir uzantısı olarak gösterir kendini: Uygunluk durumlarına, yakışma ölçütlerine ilgi duymak. Susma, en son dereceye çıkarılmış "ketumluk"tur yalnızca. Elbette bu ilgi, geleneksel klasik sanat ekseninden buraya aktarılırken – öğretici ciddilikten ironik bir açık kafalılığa doğru– ton değiştirmiştir. Susma retoriğini savunanların gürültülü üslubu daha tutkulu görünse de, bu retoriğin (Cage, Johns gibi) daha alçak sesle konuşan savunucuları, aynı ölçüde ağır bir şey söylemektedirler. Onlar da, sanatın programlı bir biçimde inkâr edilmesi yoluyla, sanatın mutlak hevesleri konusundaki o aynı fikre tepki göstermektedirler; onlar da, burjuva-akılcı ekinin belirlediği "anlamlar"a, hatta alışılmış anlamda ekinin kendisine karşı aynı aşağılayıcı tutumu paylaşırlar. Fütüristler, bazı Dadacı sanatçılar ve Burroughs tarafından vahiyin acımasız umarsızlığı ve sapık görüşü olarak dile getirilen şey, daha nazik bir sesle ve bir dizi oyunbaz olumlama biçiminde söylendiği için hiç de daha az ciddi olmuyor. Gerçekten de büyük ölçüde, sistematiğe yakın bir iro-

niyle ele alınsa bile, susmanın modern sanat ve bilinç için geçerli bir kavram olarak kalma olasılığının bulunduğu savunulabilir.

XXI

Kendilerini tüketip bitirmek –kendi duyumlarını, içine gömüldükleri terimlerin anlamlarını tüketmek– tüm tinsel tasarıların doğasında bulunan bir şeydir. ("Tinsellik" işte bu nedenle sürekli olarak yeniden icat edilmek zorundadır.) Bilinç için yapılan gerçekten nihai tasarıların tümü, eninde sonunda düşüncenin ta kendisinin açıklanması tasarılarına dönüşür.

Sanatın bir tinsel tasarı olarak kavranması bunun dışında değildir. Köktenci dinsel mitler tarafından yayılan olumlu nihilizmin soyutlanmış, parçalanmış bir kopyası olan zamanımızın ciddi sanatı, gittikçe bilincin en acı verici vurgulamalarına doğru kaymıştır. Öyle anlaşılıyor ki bilincin ateşle sınandığı alan olarak sanatın bu ciddi kullanımını dengeleyecek tek uygulanabilir şey ironidir. Şimdiki beklenti, sanatçıların sanatı ortadan kaldırmaya devam edecekleridir; ancak ileride daha daraltılmış çeşitlemeleriyle yeniden canlandırmak üzere. Sanat, süreğen bir sorgulamanın basıncına dayanabildiği sürece, bazı soruların belli bir oyunbazlık niteliği taşıması istenir bir şey gibi görünüyor.

Ne var ki bu beklenti de, ironinin geçerliliğine bağlıdır belki. Sokrates'ten bu yana tek tek bireyler için ironinin taşıdığı değere sayısız tanık vardır: hem insanın kendi gerçeğini arayıp bulması ve savunması için karmaşık, ciddi bir yöntem olarak, hem de insanın akıl sağlığını kurtarma aracı olarak. Ama ironi, ne de olsa temelde kolektif bir etkinliğin –sanat yapmanın– zevkine dönüştüğünden, bu denli işe yarar bir şey olmayabilir.

İroninin ekini baştan sona kaplamasının, çürümenin sel baskınını, o ekinin canlılığı ve gücünün yaklaşan sonunu gösterdiğine inanan Nietzsche gibi kategorik bir yargıya gitmeye gerek yoktur ille de. Tüm ciddi modern sanatçıların vakitsiz vatandaşlığına soyunduğu, siyaset ertesi, elektronik bağlarla birbirine bağlanmış o kozmopolit kentte, ekinle "düşünme" arasındaki belli organik bağlantılar kopmuş gibidir (ve sanat, artık kesinlikle büyük ölçüde bir düşünme biçimidir); öyle ki Nietzsche'nin teşhisini bir ölçüde değiştirmek gerekebilir. Ama ironinin, Nietzsche'nin kabul ettiğinden daha olumlu kaynakları varsa, o

zaman bu kaynakların nereye kadar götürülebileceği sorusu hâlâ geçerlidir. İnsanın varsayımlarının, sürekli çürütme olanaklarının, gelecekte sonsuza dek, sonunda umarsızlığa gelip dayanıncaya, ya da insanı soluksuz bırakacak bir kahkahayla noktalanıncaya dek sürüp gitmesi olası görünmüyor.

1979

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş

CESARE PAVESE yazarlığa aşağı yukarı 1930'da başlamıştır; İngilizce'ye çevrilmiş ya da burada* basılmış kitaplarını –*Tepedeki Ev, Ay ve Şenlik Ateşleri, Yalnız Kadınlar Arasında* ve *Tepelerin Şeytanı*'nı– 1947-49 yılları arasında yazmıştır; bu nedenle İngilizce çevirilere bağlı kalan bir okur Pavese'nin eserlerinin bütünlüğü konusunda genel bir yargıya varamaz. Gene de yalnızca bu dört romandan, bir romancı olarak Pavese'nin temel özelliklerinin incelik, ekonomi ve denetimlilik olduğu çıkartılabilir. Biçemi düz, kuru ve duygusuzdur. Konu çoğu zaman vahşet olsa da, Pavese'nin romanlarındaki soğukkanlılık dikkat çekicidir. Bunun nedeni, asıl konunun vahşet dolu bir olaydan çok (örn. *Yalnız Kadınlar Arasında*'daki intihar; *Tepelerin Şeytanı*'ndaki savaş) anlatıcının dikkatli öznelliğinde yatıyor olmasıdır. Bir Pavese kahramanının tipik çabası, akıcılığa erebilmektir; tipik sorunuysa, iletişim kopukluğudur. Romanlar, vicdanın içine düştüğü bunalımları ve bu bunalımlara karşı direnmeyi anlatır. Coşkuların belli ölçüde körelmiş, duyguların ve bedensel canlılığın zayıflamış olduğu varsayılır. Kendi duygularıyla giriştikleri ironik ve melankolik yaşantılar arasında bir gidip bir gelen, vakitsiz düş kırıklığına uğramış bu hayli uygar insanların acıları, yabancısı olmadığımız şeylerdir. Ne var ki modern duyarlığın bu türü üzerinde yapılan keşiflerin –örneğin son seksen

* Yazar, Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanmış kitapları kastetmektedir. Cesare Pavese'nin ülkemizde yayımlanan kitapları ise şunlardır: ***Senin Köylerin*** (*Paesi tuoi*, 1941), e yayınları, çev. Egemen Berköz; ***Yoldaş*** (*Il Compagno*, 1947), Halk Basımevi, 1971, çev. Can Porsemay ve e yayınları, 1990, çev. Can Porsemay; ***Çıplak Modeller*** (*La bella estate*, 1949), Varlık Yayınları, 1961, çev. Nermin Türkmenoğlu ve Çaba Yayınları, 1988, çev. Semih Tiryakioğlu; ***Ay ve Şenlik Ateşleri*** (*La Luna e i falò*, 1950), Adam Yayıncılık, 1984, çev. Mehmet Doğan; ***Yaşama Uğraşı*** (*Il mestiere de vivere, diario 1935-1950*, 1952), e yayınları, 1990 (3. basım), çev. Cevat Çapan; ***Plaj*** (*La Spiaggia*, 1942), Ara Yayıncılık, 1990, çev. Ahmet Atala; ***Tepedeki Ev*** (*Casa in Collina*, 1948), Can Yayınları, 1995, çev. Eren Cendey; ***Leuko ile Söyleşiler*** (*Dialoghi con Leucò*, 1947), Can Yayınları, 1996, çev. Kemal Atakay. (ç.n.)

yılda yazılmış Fransız roman ve şiirlerinin çoğunun– tersine, Pavese' nin romanları, heyecansız ve masumdur. Ana olaylar her zaman sahnenin dışında ya da geçmişte yer alır; erotik sahnelerden de tuhaf bir biçimde kaçınılır.

Kişilerin birbirlerinden kopuk ilişkilerini bir ölçüde ödünlemek istercesine Pavese, onları bulundukları yerle derin bir ilişki içine sokar – çoğu zaman bu, Pavese'nin üniversiteye gittiği ve yetişkinliğinin büyük kesimini geçirdiği Torino'nun kent görüntüsü ya da Torino' yu çevreleyen, Pavese'nin doğup çocukluğunu geçirdiği Piemonte bölgesidir. Gene de bu yer duygusu, bir yerin anlamını keşfetme ve ortaya çıkarma arzusu, Pavese'nin romanlarına bölgesel kurmaca özelliklerinden hiçbirini kazandırmaz; Pavese'nin romanlarının İngilizce konuşan okurlar arasında pek fazla heves uyandırmamasının nedeni, bir ölçüde bu olabilir; Pavese, gerek Silone'den, gerekse Moravia'dan çok daha yetenekli ve özgün bir yazar olsa da, onların uyandırdığı heyecanı uyandırmamıştır. Pavese'deki yer ve insan duygusu, bir İtalyan yazardan beklenecek yer ve insan duygusu değildir. Ama unutmamak gerekir ki Pavese Kuzey İtalya'da yetişmiştir; Kuzey İtalya da, bir yabancının düşlerindeki İtalya değildir; Torino'ysa yabancıları kendine çeken o tarihsel titreşimlerden ve bedensel hazlardan yoksun büyük bir sanayi kentidir. Pavese'nin Torino'su ve Piemonte'sinde hiçbir anıt, hiçbir yerel renk, hiçbir etnik çekicilik bulunmaz. Gerçi o yer vardır, ama ulaşılmaz, anonim ve insanlıktan yoksun bir yer olarak vardır.

Pavese'deki, insan-yer ilişkisi duyumu (insanların, bir yere özgü kişilik dışı gücün etkisine girip o yere saplanışları) Alain Resnais'nin, özellikle de Michelangelo Antonioni'nin filmlerini –*Dostluk*, (Pavese' nin en iyi romanı olan *Yalnız Kadınlar Arasında*'dan uyarlanmıştı), *Serüven* ve *Gece*'yi– gören herkese tanıdık gelecektir. Ne var ki Pavese romanının erdemleri, yaygın erdemlerden değildir; Antonioni'nin filmlerindeki erdemlerin de çok tutulan erdemler olmaması gibi. (Antonioni'nin filmlerinden hoşlanmayanlar, onları "edebi" ve "aşırı öznel" olarak nitelendirirler.) Antonioni'nin filmleri gibi Pavese'nin romanları da ince, kapalı (ama asla bulanık olmaksızın), dingin, antidramatik ve kendine yeterlidir. Antonioni başta gelen yönetmenlerden olsa da, Pavese günümüzün başta gelen yazarlarından değildir. Gene de Pavese, Amerika ve İngiltere'de şimdiye kadar gördüğünden çok daha fazla ilgiyi hak eden bir yazardır.*

Geçenlerde, Pavese'nin 1935'ten 42 yaşında intihar ettiği 1950 yılına kadar tuttuğu güncesi İngilizce olarak yayımlandı.** Bu günceler, Pavese'nin romanlarıyla hiçbir tanışıklık olmaksızın, kendine özgü modern bir edebiyat türünün örneği –yazarın "günce"si, "defterler"i ya da "günlük"ü– olarak okunabilir.

Bir yazarın günlüğünü niçin okuruz? Kitaplarını aydınlattığı için mi? Çoğu zaman aydınlatmaz. İleride basılmak niyetiyle yazılmış oldukları zaman bile, günlük türünün taşıdığı hamlık nedeniyle okuruz daha çok. Yazarı kendi ağzından dinleriz; yapıtlarında taktığı benlik maskelerinin ardındaki "ben"iyle tanışırız. Romandaki içtenlik derecesi ne olursa olsun bunu sağlayamaz; birinci tekil şahısla yazdığı ya da kendine çok açık biçimde gönderme yapan üçüncü şahsı kullandığı zaman bile. Pavese'nin romanlarının çoğu, İngilizce'ye çevrilmiş olan dört romanı dahil, birinci tekil şahısla anlatılmıştır. Gene de biliriz ki *Kayıp Zamanın İzinde*'yi anlatan Marcel ne kadar Proust, *Dava* ve *Şato*'yu anlatan K. ne kadar Kafka'ysa, Pavese'nin romanlarındaki "ben" de o kadar Pavese'dir. Bize yetmez bu. İnsanın dini için kendisini kurban etmesinin beklendiği dinsel inanç çağlarında olduğu gibi, modern okurun beklentisi de bugün yazarı çırılçıplak karşısında görmektir.

* Aynı şey, başka bir İtalyan için, Pavese'yle aynı yılda (1908) doğan ama hâlâ sağ ve yazmakta olan, pek çok roman ve öykünün sahibi Tommaso Landolfi için de geçerlidir. Bugüne dek, İngiltere'de *Gogol'ün Karısı ve Başka Öyküler* adlı, dokuz öyküden oluşan tek ciltlik bir öykü seçkisiyle temsil edilen Landolfi, çok farklıdır ve iyi yazdığı zamanlarda, Pavese'den daha güçlü bir yazardır. Landolfi'nin marazlı nüktedanlığı, hoşgörüsüz entelektüelliği ve yıkım konusunda oldukça gerçeküstücü görüşleri, onu Borges ve Isak Dinesen gibi yazarlara daha yakın kılar. Ama Landolfi ve Pavese'de, onların yapıtlarını bugün büyük ölçüde İngiltere ve Amerika'da yazılmakta olan kurmacadan hem farklı kılan, hem de, görünüşte, o kurmacanın okurlarına sıkıcı gösteren ortak bir yan vardır. Landolfi ve Pavese'nin paylaştıkları bu özellik, temelde yan tutmaz, içe kapalı bir yazma tasarımıdır. Bu tür yazarlıkta, bir öyküyü anlatma edimi, herşeyden önce bir zihinsel edim olarak görülür. Öykü anlatmak, açıkça insanın zekâsını kullanması demektir; Avrupa ve Latin Amerika kurmacasını belirleyen nitelik olarak anlatının birliği, aslında anlatıcının zekâsının birliği demektir. Ne var ki bugün Amerika'da yaygın olan kurmacanın yazılmasında zekânın bu sabırlı, cefakeş, gösterişsiz kullanımı hemen hemen hiç söz konusu değildir. Amerikalı yazarlar, çoğu zaman olgular kendi kendilerini açıklasın, kendi kendilerini yorumlasın isterler. Anlatıcının sesi duyuluyorsa eğer, bu ses büyük olasılıkla, el değmemiş bir zihinsel temizlik –ya da zorlanmış bir cinlik ve kıvraklık– içindedir. Nitekim Amerika'da yazılanların çoğu, Avrupa'da yazılanların klasik tarzının tersine, kaba bir biçimde retoriktir (başka deyişle, araçların amaçlarla bağlantılarını gösteren bir kuru kalabalıkla doludur); Avrupa'daki klasik tarz, etkisini, retorik-karşıtı –mesafeli, sonuçta yantutmaz bir saydamlığı amaçlayan– bir biçemle yaratır. Gerek Pavese, gerekse Landolfi, bu retorik-karşıtı geleneğe tamı tamına otururlar.

** *The Burning Brand: Diaries 1935-1950*, Cesare Pavese. İngilizce'ye çeviren A.E. Murch (ve Jeanne Molli), New York, Walkerand Co.

Günlükler bize yazarın ruhunun çalışma odasını gösterir. Peki, yazarın ruhuyla neden böylesine ilgileniriz? Yazar olarak yazarın kendisine duyduğumuz aşırı ilgiden değil. Yolu Paul ve Augustine tarafından açılan, ben'in keşfini acı çeken ben'in keşfiyle eşit tutan o Hıristiyan içe bakış geleneğinin en son ve en güçlü mirası olan ruhbilimle doymak bilmez bir açlıkla uğraşmamızdan. Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alarak) örnek bir çilekeş olmuştur. Sanatçılar arasında da yazar, sözcüklerin ustası, çektiği acıyı en iyi ifade edebilecek kişi gözüyle baktığımız insandır.

Yazar örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freudcu anlamda değil, sözcüğün düz anlamında yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür. Yazar, çektiği acıyı, sanatta elde edeceği kazanç uğruna kullanmayı keşfetmiş kişidir – tıpkı azizlerin, ruhların selameti için acı çekmenin yararlı ve gerekli olduğunu keşfetmeleri gibi.

Pavese'nin güncelerini birbirine bağlayan ortak nokta, onun çektiği acıları nasıl kullanacağı, onlardan nasıl yararlanacağı konusundaki düşüncelerinde aranmalıdır. Kullanım yollarından biri edebiyattır. Bir ötekisiyse, hem sanata yönelme ve sanatı yetkinleştirme tekniği, hem de kendi başına bir değer olarak yalnız kalabilmeyi öğrenmektir. Üçüncü kullanım biçimi de, acı çekmenin en uç noktası olan intihardır – ama burada intihar, acı çekmeye son verme olarak değil, tersine acıdan yararlanmanın en aşırı ucu olarak anlaşılır.

Günlüklerin 1938'de yazılmış bir sayfasında şu dikkate değer düşünce zinciriyle karşılaşırız: "Edebiyat, yaşamın saldırılarına karşı bir savunmadır. Edebiyat şöyle der yaşama: 'Beni aldatamazsın. Alışkanlıklarını biliyorum, tepkilerini önceden tahmin edip izlemekten zevk alıyorum ve normal akışını durduracak kurnaz tuzaklara düşürerek sırlarını çalıyorum senin.'... Olaylar karşısında genelde edinilen öbür savunma yoluysa, ileriye doğru taze bir sıçrayış yapmak için güç toplarken sığındığımız sessizliktir. Ne var ki kendimizi, sessizliğe gene kendimiz itmemiz, sessizliğe itilmeye, ölüm yoluyla bile olsa, boyun eğmememiz gerekir. Bu zorluk karşısında tek savunma yolumuz, kendimize bir zorluk seçmektir... Doğaları gereği had safhada, sürekli acı çekebilen kişilerin bir avantajı vardır. Acının şiddetini tersyüz edip onu kendi yaratımız, kendi seçimimiz yapabilmemiz, ancak böyle olur; ona boyun eğeriz. İntihar için haklı bir neden."

Başlıca örneklerini gözden geçirecek olursak, modern biçiminde

yazar günlüklerinin garip bir evrimden geçmiş olduğunu görürüz: Stendhal, Baudelaire, Gide, Kafka ve şimdi de Pavese. Bencilik'in saklanmaya hiç gerek duyulmadan ortaya dökülüşü, ben'den vazgeçme yolunda kahramanca bir arayışa dönüşür. Pavese'de, Gide'in kendi yaşamını sanat yapıtı gibi gören o Protestan anlayışı, kendi tutkusuna saygı, kendi duygularına güven ve kendine duyulan sevgi yoktur. Kafka'da görülen o kendi acılarına, kendini hiç alaysız, tam anlamıyla ince bir biçimde adama tutumu da yoktur. Romanlarında "ben" sözcüğünü rahatlıkla kullanan Pavese, günlüklerinde kendinden genellikle "sen" diye söz eder. Kendini betimlemez, tersine kendine seslenir. Kendi kendisinin alaycı, öğüt verici, azarlayıcı gözlemcisidir. Benliğin böylesine içe kapanık bir bakış açısından görülmesinin aşırı sonucu, kaçınılmaz biçimde intihar olacaktır gibi gelir insana.

Günceler sonuçta, uzun bir iç hesaplaşma, kendini sorgulama dizisidir. İçlerinde ne gündelik hayatla ya da gözlenmiş olaylarla ilgili bir not, ne de aile, dostlar, sevgililer, iş arkadaşları ya da (Gide'in *Günlükler*'inde olduğu gibi) genel olaylara gösterilen tepkilerle ilgili betimlemeler vardır. Bir yazarın güncesinden geleneksel beklentileri doyuracak tek şey (Coleridge'in *Defterler*'i ve gene Gide'in *Günlükler*' inde olduğu gibi), biçem ve edebi kompozisyon konusunda sayısız düşünceler ve kendi okudukları hakkında tuttuğu uzun notlardır. Pavese, İtalya dışına çıkmamış olsa da, "tam bir Avrupalı"dır aslında; günceleri, onun bütün Avrupa edebiyatı ve düşüncesini, özel ilgi duyduğu Amerikan edebiyatını çok iyi bildiğini gösterir. Pavese yalnızca bir romancı değil, bir *uomo di cultura*'dır*: Şair, romancı, kısa öykü yazarı, edebiyat eleştirmeni, çevirmen ve İtalya'nın en önde gelen yayınevlerinden birinin (Einaudi) yayın yönetmenidir. Güncelerdeki sayfaların çoğunda, edebiyat-adamı-olarak-yazar'ın sesi vardır. Rig-Veda, Euripides ve Defoe'dan Corneille, Vico, Kierkegaard ve Hemingway'e kadar değişen son derece çeşitli yazarları okumakla geçmiş bir ömrün sonunda edinilmiş duyarlı ve ince yorumlar vardır. Burada göstermek istediğim, günlüklerin bu yönü değil; çünkü modern okurlarda özel ilgi uyandıran şey, günlüklerin bu yönü olmamıştır. Gene de şuna dikkat etmek gerekir ki Pavese kendi yapıtlarından söz ederken bunların yazarı olmaktan çok, okuru ya da eleştirmeni tavrıyla yapar bunu. Yapıtın oluşum süreci, yazmayı düşündüğü roman, şiir ya da kısa öykülerle ilgili plan ve taslaklar yoktur. Tartışma konusu edilen tek

* *uomo di cultura:* kültürlü kişi, kültür adamı (ç.n.)

şey, bitmiş yapıtlardır. Günlüklerde göze çarpan bir başka eksiklik de Pavese'nin siyasetle ilgili düşünceleridir – ne 1935'te on ay hapis yatmasına yol açan anti-faşist etkinliklerine, ne de Komünist Parti'yle uzun yıllar süren, kararsız ve sonuçta düş kırıklığıyla biten ilişkisine dair tek sözcük vardır.

Güncelerde iki *persona** bulunduğu söylenebilir. İnsan olarak Pavese; eleştirmen ve okur olarak Pavese. Ya da: geçmişe yönelik düşünceleri ve ileriye yönelik düşünceleriyle Pavese. Duyguların ve tasarıların, kendini suçlayıcı ve günah çıkartıcı çözümlemeleri vardır; düşüncelerin odağı –bir yazar olarak, kadınların âşığı olarak ve ileride intihar edecek bir insan olarak– kendi yetenekleridir. Sonra geçmişe yönelik bütün o yorumlar vardır: tamamlanmış bazı yapıtlarının çözümlemeleri ve bunların diğer yapıtları arasındaki yeri; okuduklarıyla ilgili notlar. Pavese'nin yaşamının "şimdi"si güncelerine girse bile bu büyük ölçüde onun yetileri ve umutlarının gözden geçirilmesi olarak çıkar karşımıza.

Yazma ediminden ayrı olarak, Pavese'nin tekrar tekrar döndüğü iki temel konu vardır. Biri, Pavese'yi daha üniversite yıllarından (iki yakın arkadaşı intihar ettiğinden) beri meşgul eden ve günlüğün neredeyse her sayfasında karşımıza çıkan intihar temasıdır. İkincisiyse, romantik aşk ve erotik başarısızlıktır. Pavese, olağanüstü cinsel yetersizlik duygusuyla acılar içinde kıvranan bir insan olarak gösterir kendisini; bu acılarını, cinsel teknik, sevginin umutsuzluğu ve cinsiyet savaşıyla ilgili her türlü kuramla destekleyerek aşılması güç bir duvara dönüştürmüştür. Kadınların cinselliği kullanmaları, cinsel sömürücülükleri hakkındaki görüşleri, kendisinin sevememesi ya da cinsel yönden karşısındakine doyum verememesiyle ilgili itiraflarla iç içe girer. Ömrü boyunca hiç evlenmemiş olan Pavese, günlüklerinde uzun süren birçok aşk macerasına ve birçok rasgele cinsel deneyime duyduğu tepkileri anlatır; bu tepkiler genellikle bir sorun çıkacağını hissettiği anlarda ya da ilişkiler başarısızlıkla sona erdikten sonra not edilmiştir. Kadınların kendileri hiçbir zaman betimlenmez; ilişkide geçen olaylara ise en ufak bir gönderme yapılmaz.

Pavese'nin de yaşayarak gördüğü gibi, bu iki tema aslında birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Yaşamının son aylarında Amerikalı bir film yıldızıyla girdiği mutsuz ilişkinin ortasında şöyle der: "İnsan kendini bir kadına duyduğu aşk yüzünden öldürmez, çünkü sevgi –her türlü sev-

* *persona:* kişi (ç.n.)

gi– bizi kendi çıplaklığımız, sefaletimiz, kırılganlığımız, hiçliğimizle ortaya çıkarır. Derinlerde, çok derinlerde, akıp gitmekte olan bu şaşırtıcı aşk ilişkisine var gücümle tutunmamış mıydım? ... Salt kendimi o eski düşünceye geri götürmek için, onu eskiden beri hep aklımı çelip duran o itkiye, o eski düşünceye, aşka ve ölüme geri dönmenin bir özürü yapmamış mıydım? Bu, kanımda olan bir şey benim." Ya da alaylı bir havayla şöyle der Pavese: "Kadınları düşünmemek mümkündür, tıpkı ölümü düşünmemek gibi." Kadınlar ve ölüm Pavese'yi hep aynı huzursuzluk ve kötümserlik havasıyla büyülemiştir; çünkü her iki durumda da Pavese'nin başlıca sorunu, bunlara yeterli olup olamayacağı düşüncesidir.

Pavese'nin aşk konusunda söylemek istediği, romantik idealleştirmenin o bildik öteki yüzüdür. Pavese de, Stendhal gibi, aşkın temelde bir kurmaca olduğunu yeniden keşfeder; ara sıra bir hata yapan aşk değildir; aşkın kendisi, temelde bir hatadır. İnsanın, bir başkasına bağlanma sandığı şey, maskesi düşürüldüğünde, yapayalnız ben'in sayısız danslarından biri olarak çıkar karşımıza. Aşka böyle bakmanın, yazarın modern göreviyle nasıl da eş anlamlı olduğunu görmek kolaydır. Sanatı bir taklit olarak gören Aristotelesçi gelenekte yazar, gerçeği kendi dışındaki bir şey olarak betimlemekte bir araç ya da aracıydı. Sanatı bir ifade olarak gören Modern gelenekteyse (kabaca Rousseau'dan bu yana) sanatçı, kendisiyle ilgili gerçeği anlatır. Bu nedenle yanılgıyla sevilen kişi ya da nesnenin değerine ilişkin bir yaşantı ya da açığa vuruluş sanılan aşkı, insanın kendi deneyimi ya da açığa vuruluşu olarak gören bir aşk kuramı çıkar ortaya ister istemez. Aşk da, sanat gibi kendini ifade etme yollarından biri olur. Oysa, bir kadını elde etmek, bir roman ya da şiir yazmak gibi yalnızlık içinde yaşanan bir deneyim olmadığından, başarısızlığa mahkûmdur. Bugün ciddi edebiyat ve sinemanın başta gelen konularından biri, başarısızlıkla sonuçlanan aşktır. (Karşıt savla karşılaştığımızda, örneğin *Lady Chatterley'nin Sevgilisi* ya da Louis Malle'in *Aşıkları*'yla karşılaştığımızda, olayı bir "peri masalı" olarak nitelendirme eğilimine gireriz.) Aşk ölür, çünkü doğuşu bir hatadır. Gene de insan, Pavese'nin deyişiyle, dünyayı bir "çıkar ormanı" olarak gördüğü sürece bu, zorunlu bir hata olarak kalacaktır. Yapayalnız kalmış ben'in acısı hiç dinmez. "Hayat, acı çekmektir ve aşkın verdiği keyif bir uyuşturucudur."

Erotik bağlılığın kurmaca niteliğine duyulan bu modern inancın bir sonucu da, karşılıksız aşkın kaçınılmaz çekiciliğine yeni bir bilinçle boyun eğmektir. Aşk, yalnızlık içindeki ben tarafından duyulup ya-

nılgıyla dışarıya vurulduğundan, sevgilinin ben'i içine girebilmek, romantik imgelemde hipnotize olmak gibi bir çekilme yaratır. Karşılıksız aşkın büyülü çekiciliği, Pavese'nin "kusursuz davranış" dediği şeyde ve güçlü, tümüyle yalnız, herşeye karşı kayıtsız olan benlikte yatar. 1940'ta Pavese günlüğüne, "kusursuz davranış, tam bir kayıtsızlıktan doğar," diye yazar. "Bize tam bir kayıtsızlıkla davranan kişiye delicesine âşık olmamızın nedeni budur belki de; kadın, 'zarafet'i, 'mükemmellik' büyüsünü, arzu edilebilecek herşeyi temsil eder."

Pavese'nin aşk üstüne yaptığı gözlemlerin çoğu, Batı'daki cinsel sevgi imgesinin evrimini, Tristan ve Isolde'den beri bir "romantik acı çekme", bir ölüm isteği olarak izleyegelen Denis de Rougemont ve diğer Batılı imgelem tarihçilerinin kuramlarını destekleyen birer örnek vaka gibidir. Ne var ki Pavese'nin güncelerindeki "yazmak", "cinsellik" ve "intihar" terimlerinin çarpıcı bir biçimde retorik iç içe geçmişliği, modern biçiminde bu duyarlığın, aslında daha karmaşık olduğunu gösterir. Rougemont'un tezi, Batı'da aşka aşırı değer verilmesini açıklayabilir belki, ama bu konudaki modern karamsarlığı, aşkın ve şehvani doyumun, umutsuz beklentiler olduğu görüşünü açıklayamaz. Rougemont da pekâlâ Pavese'nin şu sözlerini kullanabilirdi: "Aşk, dinlerin en bayağısıdır."

Benim görüşüme göre modern aşk kültü, Rougemont'un öne sürdüğü gibi Hıristiyanlık'tan ayrılan (Gnostik, Manici, Katharosçu) bir aykırı inanç öyküsünün parçası değildir; tersine, duyguların yitirilmesi üzerinde, yoğun, modern bir yaklaşımla uğraşıp durmak demektir. "Kendimize ... kendimizi olumlu düşünecek ve bundan yarar görecek bir konuma getirmek üzere ... kendimize, romanlarımızdan birindeki kahramanlarmışız gibi bakma sanatı"nı geliştirme isteği, güncelerin başka yerlerinde sürekli üzüntü kaynağı olan kendine yabancılaşma durumundan Pavese'nin umutla söz edebildiğini gösterir. Güncelerin bir başka yerinde Pavese, "Yaşam, bedende başlar," der; sürekli olarak, bedenin akla yönelttiği kınamaları dile getirir. Uygarlık, insan yaşamında bedenin, nesnel olarak bir sorun haline geldiği aşama olarak tanımlanabilirse, o zaman şimdi içinde bulunduğumuz uygarlık, bu sorunun öznel olarak farkında olduğumuz ve tuzağına düştüğümüz aşaması olarak tanımlanabilir. Bugün bedenin yaşamına hevesleniyor, Yahudilik ve Hıristiyanlık'ın çileci geleneklerini reddediyoruz; gene de, o dinsel geleneğin bize miras bıraktığı genelleştirilmiş duyarlığın sınırları içinde davranıyoruz. Bu yüzden de yakınıyoruz; yazgımıza boyun eğmişiz ve kopukluk içindeyiz diye yakınıyoruz. Pavese'nin

tam bir inziva ve yalnızlık içinde geçecek bir yaşam sürme gücünü bulabilmeye yönelik sürekli duaları ("Kahramanlığın tek kuralı, yalnız, yalnız, yalnız olmaktır") onun, hissedememe konusunda hiç durmadan yinelenen yakınmalarıyla tam bir çakışma içindedir. (Örneğin, en iyi dostu, seçkin bir profesör ve Direniş Hareketi'nin önderi olan Leone Ginzburg 1940'ta faşistlerce işkenceyle öldürüldüğünde, Pavese'nin hiçbir şey hissedememesiyle ilgili gözlemlerine bakın.) Modern aşk kültü, işte tam burada giriyor devreye: Kendimizi, duyguları yaşama gücümüz açısından sınadığımız ve yetersiz bulduğumuz başlıca alandır bu.

Bizlerin cinsler arasındaki aşka, Eski Yunanlılar ve Doğulular' dan daha değişik, çok daha büyük bir önem vererek baktığımızı, modern aşk anlayışının, biraz zayıflatılmış ve dünyevileştirilmiş bir biçimde de olsa, Hıristiyanlık ruhunun bir uzantısı olduğunu herkes bilir. Ne var ki aşk kültü, Rougemont'un iddia ettiği gibi, Hıristiyanlık' tan kalma bir *aykırı inanç* değildir. Hıristiyanlık, ilk doğuşundan beri (Paul), tek romantik din olmuştur. Batı'daki aşk kültü, acı çekme kültünün –ciddiyetin en yüce nişanesi olarak acı çekmenin (Çarmıh örneği)– bir yönüdür yalnızca. Eski İbraniler, Yunanlılar ya da Doğulular' da aşka bu derece değer verildiğini görmüyoruz, çünkü acı çekmeye bu derece olumlu bir değer yüklenmiyor. Ciddiyetin göstergesi, acı çekme değildi; tersine ciddiyet, insanın acı çekme cezasından kaçınma ya da acıyı aşma yetisiyle, huzura ve dengeye erme becerisiyle ölçülürdü. Bunun tersine bizim devraldığımız duyarlık, ruhaniyeti ve ciddiyeti, duygusal çalkantı, acı çekme ve tutkuyla özdeşleştirir. İki bin yıldır, acı çekiyor durumda olmak, Hıristiyanlar ve Yahudiler arasında ruhani bir moda sayılagelmiştir. Bu nedenle bizim aşırı değer verdiğimiz şey, aşk değil acı çekmedir – daha kesin söylersek, acı çekmenin sağladığı ruhani değerler ve yararlardır.

Modern çağın bu Hıristiyan duyarlığına katkısı, sanat yapıtlarının ve cinsel aşk girişimlerinin, acı çekmenin en nadide iki kaynağı olduğunu keşfetmesi olmuştur. Bir yazarın güncesinde aradığımız ve Pavese'nin bize rahatsız edici bir bollukta sunduğu şey de işte budur.

1962

Camus'nün *Defterler*'i

BÜYÜK yazarlar ya koca olurlar ya da âşık. Bazı yazarlarda bir kocanın sağlam erdemleri bulunur: güvenilirlik, anlaşılırlık, cömertlik ve dürüstlük. Başka bazı yazarlar vardır ki, insan onlarda bir âşığın özelliklerini, iyi ahlaktan çok, renkli bir mizacın niteliklerini sever. Herkesin diline düşmüştür: Kadınlar heyecana, yoğun duygular yaşamaya karşılık olarak, bir kocada hiçbir zaman katlanamayacakları –içe kapanıklık, bencillik, güvenilmezlik, kabalık– gibi nitelikleri bir âşıkta hoşgörürler. Aynı şekilde okurlar da, anlaşılmazlık, saplantı, acılı gerçekler, yalanlar ve kötü dilbilgisine katlanırlar – eğer buna karşılık yazar onlara az rastlanır coşkular ve tehlikeli duygular yaşatıyorsa. Sonra, yaşamda olduğu gibi sanatta da, bunların her ikisi birden, hem kocalar hem âşıklar gereklidir. İnsan bunlar arasında bir seçme yapmaya zorlanırsa, yazık olur.

Gene, yaşamda olduğu gibi sanatta da durum şöyledir: Âşık çoğu zaman ikinci derecede kalır. Yazın'ın büyük dönemlerinde, daha doğrusu bizimki dışındaki büyük yazın dönemlerinde kocalar, âşıklardan sayıca daha kalabalık olmuştur. Modern yazın'ın esin perisi sapkınlıktır. Bugün kurmacanın evini çılgın âşıklar, sırıtkan ırz düşmanları, hadım edilmiş oğullar basmıştır – ama kocaların sayısı çok azdır. Kocalar, durumlarından hoşnut değildirler, hepsi de âşıkların yerinde olmak isterler. Thomas Mann gibi kocalık nitelikleri taşıyan sağlam bir yazar bile, erdeme karşı ikiyanlı tutumun pençesine düşmüştür; burjuvaziyle sanatçı arasında bir çatışma kılıfı altında bunu işler durur. Oysa modern yazarların çoğu Mann'ın sorununu kabul bile etmezler. Her yazar, her yazın akımı, büyük bir kızgınlık, saplantı ve tekillik gösterisi içinde öncülüyle çekişir durur. Modern yazın, çılgın dâhilerin akınına uğramıştır. O nedenle yetenekleri deha boyutlarına varmayan son derece yetenekli bir yazar ortaya çıkıp da aklı başında bir yazarın sorumluluklarını gözüpekçe üstlendiğinde, o yazarın salt yazın adamlığı değerlerinin ötesinde alkışlanmasına şaşmamak gerekir.

Burada Albert Camus'den, çağdaş yazın'ın ideal kocasından söz ediyorum elbette.* Çağdaş bir yazar olduğundan Camus de çılgınların konuları arasında dolaşmak zorunda kaldı: intihar, duygusuzluk, suçluluk, mutlak şiddet. Ama bunu öyle bir akılcılık, *mesure*,** çabasızlık, sevimli kişiliksizlik havası içinde yaptı ki öbürlerinden apayrı bir konum edindi. Yaygın nihilizm önermelerinden yola çıkarak –salt kendi dingin sesinin ve tonunun gücüne dayanarak– okuru hiç de bu önermelerin getirmediği insancıl ve insansever sonuçlara götürdü. Nihilizm uçurumunu böyle mantığa ters düşecek biçimde atlatmalarını sağlaması, okurlarda Camus'ye karşı şükran uyandıran yeteneğidir onun. Camus, işte bu nedenle okurlarında gerçek şefkat duyguları uyandırabilmiştir. Kafka acıma ve dehşet, Joyce hayranlık, Proust ve Gide saygı uyandırırlar; ama Camus dışında, düşünebildiğim hiçbir modern yazar, sevgi uyandırmamıştır. 1960'taki ölümü, tüm yazın dünyasında kişisel bir kayıp olarak yaşandı.

Camus'den ne zaman söz edilse kişisel, ahlaksal ve yazınsal yargılar birbirine karışır. Camus'yle ilgili hiçbir tartışmada, onun bir insan olarak iyiliği ve çekiciliği övülmeden geçilmez, hiç değilse bunlar anıştırılır. Bu nedenle Camus hakkında yazı yazmak, bir yazarın imgesiyle yapıtları arasında neler olup bittiğini düşünmek demektir ki bu da ahlakla yazın arasındaki ilişkiyle aynı şeydir. Çünkü mesele, Camus'nün kendisinin hiç durmadan okurlarına ahlak sorununu dayatıp durması değildir. (Öykülerinin, oyunlarının, romanlarının hepsinde sorumluluk duygusunun bulunması ya da bulunmaması anlatılır.)

* Albert Camus'nün ülkemizde yayımlanmış ve şu anda piyasada bulunan kitapları şunlardır: *Tersi ve Yüzü* (*L'Envers et l'endroit*, 1937), Ara, 1988, çev. Tahsin Yücel; *Yabancı* (*L'Etranger*, 1942), Altın Kitaplar, 1984, çev. N. Arıkan, Varlık, 1989, çev. Samih Tiryakioğlu ve Can, 1998 (7. basım), çev. Vedat Günyol; *Sisyphos Söyleni* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942), Adam, 1988 (2. basım), çev. Tahsin Yücel; *Caligula* (*Caligula*, 1945), Ara, 1989, çev. Bertan Onaran; *Düğün ve Bir Alman Dosta Mektuplar* (*Noces*, 1938 ve *Lettres à un ami allemand*, 1945), Can, 1997, çev. Tahsin Yücel; *Veba* (*La Peste*, 1947), Altın Kitaplar, 1985, çev. Nihal Önol; *Sıkıyönetim* (*L'Etat de siège*, 1948), Ara, 1990, çev. Bertan Onaran; *Başkaldıran İnsan* (*L'Homme révolté*, 1951), Verso, t.y., çev. Tahsin Yücel; *Yaz* (*L'Eté*, 1954), Can, 1996, çev. Tahsin Yücel; *Düşüş* (*La Chute*, 1956), Varlık, 1985, çev. Yalçın Tura; *Sürgün ve Krallık* (*L'Exil et le royaume*, 1957), Varlık, 1982, çev. Nihal Önol; *Ecinniler* (*Les Possédés*, 1958), Can, 1989, çev. Aziz Çalışlar; *Denemeler* (derleme, Say Kitap Pazarlama, 1989 [6. basım], çev. V. Günyol, S. Eyüboğlu), *Ölüm Cezası Üzerine Düşünceler* (*La Peine Capitale*, A. Koestler'le birlikte), Alan, 1986 (2. basım), çev. Ali Sirmen; *İlk İnsan* (*Le Premier Homme*, 1995), Can, 1996, çev. Tahsin Yücel; *Yolculuk Günlükleri* (*Carnets de voyage*), Can, 1993, çev. Ramis Dára; *Mutlu Ölüm* (*La Mort Heureuse*, 1973), Can Yayınları, 1992, çev. Ramis Dára. (ç.n.)

** *mesure*: ölçülülük (ç.n.)

Bunun nedeni, salt bir yazınsal başarı olarak yapıtlarının, okurların göstermek istedikleri ölçüde büyük bir hayranlığı hak edecek önemde olmamasıdır. İnsan Camus'nün yalnızca çok iyi bir yazar değil, gerçekten büyük bir yazar olmasını da *ister*. Ama o, büyük bir yazar değildir. Burada Camus'yü, sanatçılık rolünü, yurttaşlık vicdanıyla bağdaştırmaya çalışan koca-nitelikli başka iki yazarla, George Orwell ve James Baldwin'le karşılaştırmak yararlı olabilir. Gerek Orwell, gerekse Baldwin yazar olarak denemelerinde, kurmacalarında olduğundan daha başarılıdırlar. Bu ayrım, çok daha önemli bir yazar olan Camus' de görülmez. Ama doğru olan şudur: Camus'nün sanatı, denemelerinde daha derli toplu sunulan belli entelektüel kavramların hizmetindedir her zaman. Camus'nün kurmacası örnekleyicidir, felsefidir. Bu, kahramanlarından –Meursault, Caligula, Jan, Clamence, Dr. Rieux– değil, saflık ve suçluluk, sorumluluk ve nihilist kayıtsızlık gibi işlediği sorunlardan gelir daha çok. Üç romanı, öyküleri ve oyunları, sanatın ölçütlerine vurulduğunda, tamı tamına birinci sınıf olmanın epey altına düşen cılız, biraz iskeletimsi bir niteliğe sahiptir. En örnekleyici ve simgesel kurmacaları aynı zamanda birer özerk imgelem edimi olan Kafka'nın tersine Camus'nün kurmacası, entelektüel endişeden kaynaklandığını sürekli ele verir.

Camus'nün denemeleri, siyasal yazıları, konuşmaları, yazın eleştirileri, gazeteciliği nasıldır öyleyse? Son derece üstün nitelikli çalışmalardır. Ama önemli bir düşünür müdür Camus? Yanıt olumsuzdur. Belli siyasal tercihleri anadili İngilizce olan okurlarına ne denli itici gelirse gelsin, Sartre felsefi, ruhbilimsel ve yazınsal çözümlemeye güçlü ve özgün bir kafa kazandırmıştır. Siyasal tercihleri ne denli çekici olursa olsun Camus, kazandırmamıştır. Ünlü felsefi denemeleri (*Sisyphos Söyleni, Başkaldıran İnsan*) olağanüstü yetenekli ve bilgili bir *artçı*'nın işidirler. Bir fikir tarihçisi ve bir yazın eleştirmeni olarak da geçerlidir bu görüş Camus için. Camus'nün en başarılı olduğu yerler, varoluşçuluk ekininin (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoyevski, Heidegger, Kafka) yükünü sırtından attığı ve kendi adına konuştuğu yerlerdir. Bu, ölüm cezasına karşı yazdığı başarılı denemesi "Giyotin Üzerine Düşünceler" ve Cezayir, Oran ve Akdeniz'deki öbür yerler üzerine yazdığı güncel deneme-portrelerde kendini gösterir.

Camus'de en üst nitelikte sanat da, düşünce de bulunamaz. Yapıtlarındaki olağanüstü çekiciliği oluşturan şey, başka türden bir güzellik, 20. yüzyıl yazarlarının çoğu tarafından peşine düşülmeyen ahlaksal bir güzelliktir. Daha bağlanmış, daha ahlakçı bir tutum edinmiş

başka yazarlar vardır. Ama ahlaksal endişelerin peşinden koşma çabaları açısından Camus'den daha güzel, daha inandırıcı davranabilmiş kimse yoktur. Ne yazık ki sanatta ahlaksal güzellik –bir insandaki bedensel güzellik gibi– son derece kolay yok olup giden bir şeydir. Sanatsal ya da entelektüel güzellik ölçüsünde kalıcı değildir. Ahlaksal güzellik, hızla çözülerek tumturaklı anlatıma ya da yersizliğe dönüşüverme yatkınlığı taşır. Doğrudan bir kuşağın imgesine, belli bir tarihsel dönemde bir insanı örnek kılan niteliklerin ne olduğu konusundaki imgesine başvuran Camus gibi bir yazarda bu, özellikle sık görülür. Olağanüstü bir sanatsal özgünlük hazinesi taşımıyorsa, böyle bir yazarın yapıtları, ölümünden sonra birdenbire çıplaklaşmış gibi olur. Bazılarına göre bu çözülme, Camus'yü sağken yakalamıştır. Ünlü dostluklarına son veren o ünlü tartışmada Sartre, acımasızca ama çok doğru bir biçimde Camus'nün, kendisiyle birlikte her yere "portatif bir anıt kaidesi" taşıdığını söylemiştir. Sonra o öldürücü onur, Nobel Ödülü gelmiştir. Ölümünden az önce de bir eleştirmen, Camus'nün yazgısının Aristeides'le aynı olacağını önceden bilmiştir: Onun, kendisine "Adil" denmesinden bıkacağını.

Bir yazarın okurlarında minnet duygusu yaratması tehlikelidir belki de; çünkü minnet, duyguların en güçlülerinden, ama aynı zamanda en kısa ömürlü olanlarından biridir. Ne var ki insan, yukarıda değinilen türden acı sözleri, minnet borcu olanların öç alması olarak yorumlayıp bir yana itemez. Camus'nün ahlaki ciddiyeti, zaman zaman büyüleyici olmaktan çıkıp rahatsız edici olmaya başladıysa, içinde belli bir entelektüel zaaf taşıması yüzündendir. Camus'de de, James Baldwin'de sezdiğimiz türden, bütünüyle has, tarihsel açıdan çok yerinde bir tutku sezeriz. Ama gene Baldwin'de olduğu gibi bu tutku, yerini hemen tumturaklı bir dile, ardı arkası kesilmez, üredikçe üreyen bir güzel söz söyleme sanatına bırakıverir. Katlanılmaz tarihsel ya da fizikötesi ikilemleri yumuşatmak için sunulan ahlaksal buyruklar –sevgi, ılımlılık– çok genel, çok soyut, çok retorik kalır.

Camus, tüm bir okumuşlar kuşağının gözünde sürekli tinsel devrim durumunda yaşayan bir kahraman durumuna gelmiş bir yazardır. Ama aynı zamanda, uygarlaşmış bir nihilizm, sınırların bulunduğunu kabul eden mutlak başkaldırı paradoksunu savunan da odur – sonra da tutmuş bu paradoksu iyi yurttaşlık reçetesine dönüştürmüştür. Ne girift bir iyiliktir bu böyle! Camus'nün yazılarında, iyilik aynı anda hem kendine uygun edimi, hem de bu edimi haklı gösterecek nedeni aramaya zorlanır. Başkaldırı da öyle. 1939'da, yeni başlamış olan savaş

üzerine düşünürken, genç Camus, *Defterler*'inde yazdıklarına ara vererek şu gözlemde bulunuyor: "Şu ana dek hiçbir şeyin haklı gösteremediği başkaldırım için nedenler arıyorum." Onun köktenci tutumu, bu tutumu haklı gösterecek olan nedenlerden önce gelmiştir. On yılı aşkın bir süre sonra, 1951'de, Camus *Başkaldıran İnsan*'ı yayımladı. Bu kitapta başkaldırının çürütülmesi de gene bir mizaç davranışı, bir kendini ikna etme edimiydi.

Dikkate değer olan, incelikli mizacına karşın, Camüs'nün böylesine gönülden eyleme geçip o gerçek tarihsel seçimleri yapabilmesiydi. Camus'nün, kısa yaşamı içinde en azından üç örnek seçme yapmak zorunda kaldığını –Fransız Direniş Hareketi'ne kişisel olarak katılmak, Komünist Parti'yle ilişkisini kesmek ve Cezayir isyanında yan tutmayı reddetmek– ve benim fikrime göre, bu üç seçmeden ikisinde kendini övgüye değer biçimde temize çıkardığını unutmamak gerekir. Yaşamının son yıllarında Camus'nün sorunu, dindarlaşması, burjuva hümanizmine özgü bir ciddiliğe kayması ya da sosyalist cesaretini yitirmesi değildi. Onun sorunu, daha çok kendi erdeminin kazdığı kuyuya düşmesiydi. Halkın vicdanı olarak davranan bir yazarın, bir boksör gibi, olağanüstü sağlam sinirleri ve duyarlı içgüdüleri olmalıdır. Bir süre sonra bu içgüdüler ister istemez zayıflayacaktır. O yazarın aynı zamanda duyguları açısından da dayanıklı olması gerekir. Camus gerçekten o denli dayanıklı değildi; Sartre'ın olduğu şekilde dayanıklı değildi. Kırklı yılların sonlarında pek çok Fransız aydınının Komünizm'den yana olmaktan vazgeçmelerindeki yürekliliği küçümsemiyorum. Ahlaksal bir karar olarak Camus'nün kararı o zaman yerindeydi; Stalin'in ölümünden beri de Camus, siyasal anlamda pek çok kez intikamını almıştır. Ne var ki ahlaksal ve siyasal kararlar her zaman rahatça çakışmıyor birbiriyle. Cezayir sorununda –gerek Cezayirli, gerek Fransız olarak üzerinde yetkiyle konuşabilecek tek kişi olduğu bu sorunda– tavır almakta acı verici bir biçimde yetersiz kalması, onun ahlaksal erdemi konusunda son ve talihsiz bir tanıklık oluşturdu. Ellili yıllar boyunca Camus, kişisel bağlılıkları ve yakınlıklarının, kesin siyasal kararlar vermesini olanaksız kıldığını açıkladı. Bir yazardan neden bu kadar çok şey isteniyor diye soruyordu, sızlanırcasına. Camus, suskunluğuna sığınırken, Komünizm konusunda *Temps Modernes*'den ayrılan grup içinde onu izleyen Merleau-Ponty de, Sartre da, Cezayir Savaşı'nın sürmesini protesto eden iki tarihi manifesto için etkili kişilerin imzalarını topluyorlardı. Gerek genel siyasal ve ahlaksal görüşleri Camus'nünkülere o denli yakın olan Merleau-Ponty'nin, gerekse siyasal

bütünlüğünü Camus'nün on yıl önce yerle bir etmiş gibi göründüğü Sartre'ın, vicdan sahibi Fransız aydınlarını o kaçınılmaz tutuma, edinilebilecek tek tutuma, Camus'nün de edinmesini herkesin umduğu tutuma götürecek durumda olmaları dayanılmaz bir çelişkidir.

Birkaç yıl önce Camus'nün kitaplarından birini geniş açıdan değerlendirirken Lionel Abel, ondan Soylu Edim'den farklı olarak Soylu Duygu'yu cisimlendiren insan diye söz etmişti. Bu kesinlikle doğrudur ve Camus'nün ahlakında herhangi bir ikiyüzlülük olduğu anlamına gelmez. Eylemin, Camus'nün ilk endişesi olmadığı anlamına gelir. Eyleme geçme ya da eylemden kaçınma yetisi, hissedebilme ya da hissedememe yetisine göre ikincil önemdedir. Camus'nün geliştirdiği şey, entelektüel bir tutumdan çok –sonuçta getireceği tüm siyasal iktidarsızlık riskleriyle birlikte– hissetmekten korkmamayı öğütlemekti. Camus'nün yapıtları, durumlar peşinde koşan bir mizacı, soylu edimler peşinde koşan soylu duyguları açığa vurur. Gerçekten de Camus'nün kurmacalarının ve felsefi denemelerinin konusu tam olarak bu kopukluktur. Orada, acı verici olayların betimlenmesine eklenmiş (soylu, çileci, aynı zamanda mesafeli ve acıma dolu) bir tutumun reçetesini buluruz. Bu tutum, bu soylu duygu, olayla gerçekten bağıntılı değildir. Olaya getirilen bir tepki ya da çözüm olmaktan çok, onun aşılmasıdır. Camus'nün yaşamı ve yapıtları, ahlak hakkında olmaktan çok, ahlaki tutumların *pathos*'u üzerinedir. Bu *pathos* Camus'nün modernliğidir. Onun bu *pathos*'a onurla ve yiğitçe katlanma yetisi, okurların onu sevmelerine ve ona hayran olmalarına yol açan şeydir.

Dönüp dolaşıp gene, bu kadar çok sevilen ama bu kadar az tanınan adama geliyoruz. Camus'nün kurmacalarında, ünlü denemelerinin soğuk ve sakin sesinde, bedensellikten kopmuş bir şey vardır. Son derece güzel, rahat bir hava taşıyan o unutulmaz fotoğraflarına karşın böyledir bu. İster bir yağmurluk, ister süveterle yakası açık bir gömlek, isterse takım elbise giymiş olsun, dudaklarının arasında bir sigara asılıdır her zaman. Pek çok açıdan ideal bir yüzdür bu: Çocuksu, yakışıklı, ama aşırı yakışıklı değil; ince, sert, ifadesiyse hem yoğun hem alçakgönüllü. Tanımak istersiniz bu adamı.

Camus'nün 1935'ten ölümüne kadar tuttuğu notları kapsayan üç ciltten birincisi olan *Defterler 1935-1942*'de,* hayranları doğal olarak kendilerini etkileyen insana ve çalışmalarına bol bol doyacaklarını umut ederler. Herşeyden önce üzülerek söyleyeyim ki Philip Thody'

**Defterler, 1935-1942*, A. Camus, Fransızca'dan çev. Philip Thody, NY, Knopf.

nin çevirisi iyi bir çalışma değil. Yer yer yanlışlarla dolu; bazen de Camus'nün kastettiği anlamı ciddi ölçüde tersine çevirecek kadar kötü. Dili hantal; Camus'nün sıkı dokulu, akıcı, çok güzel biçeminin İngilizce'deki eşdeğerini hiçbir zaman bulamamış. Kitapta ayrıca, belki bazı okurları rahatsız etmeyecek engelleyici bir akademik aygıt var; beni rahatsız etti. (Camus'nün İngilizce'de nasıl olması gerektiği konusunda bir fikir edinmek isteyen meraklı okurlar, Anthony Hartley'in *Defterler*'den yaptığı ve iki yıl önce *Encounter*'da çıkan doğru ve duyarlı çevirisine bakabilirler.) Gene de sadık olsun, tonlara karşı duyarsız olsun hiçbir çeviri, *Defterler*'i olduğundan daha az ya da daha fazla ilginç kılamaz. Kafka'nın ya da Gide'inkiler gibi büyük yazınsal günceler değildir bunlar. Kafka'nın *Günlükler*'inin akkor halindeki entelektüel parlaklığı yoktur. Gide'in *Günceler*'indeki ekinsel incelik, sanatsal ustalık, insanca yoğunluk da yoktur *Defterler*'de. Olsa olsa Cesare Pavese'nin *Günlükler*'iyle karşılaştırılabilir bunlar; bununla birlikte kendini kişisel olarak açma, ruhsal yakınlık ögesi yoktur *Defterler*'de.

Camus'nün *Defterler*'inde çeşitli şeyler bir arada bulunur. Bunlar yazın alıştırması defterleri, yazıları için kullandığı taşocaklarıdır; sözcük öbekleri, kulağına çalınan konuşma parçaları, öyküleri için fikirler, bazen de daha sonra romanlara ve denemelere katılan paragraflar ilk kez buraya not edilmiştir. *Defterler*'in bu kesimleri, eskizler gibidir; bu nedenle ben bunların, Thody'nin yayımlanan yapıtlara eklediği hevesli notlamalara ve göndermelere karşın Camus'nün kurmacalarına hayran olan okurlara bile çok heyecan verici geleceğini sanmam. *Defterler*'de oldukça sınırlı alanda çeşitli okuma notları (Spengler, Rönesans tarihi vb.) –*Başkaldıran İnsan*'a giren çok geniş çaplı okuma buraya kesinlikle kaydedilmemiştir– ayrıca ruhbilimsel ve ahlaksal konular üzerine birçok özlü söz ve düşünce vardır. Bu düşüncelerden bazılarında, büyük bir gözüpeklik ve incelik görülür. Okunmaya değerdir bu düşünceler; ayrıca yaygın Camus imgelerinden birini yok etmeye yardımcı olabilir – bu imgeye göre Camus, Raymond Aron gibi biridir: Alman felsefesinin çıldırttığı ve Anglo-Sakson deneyciliğini ve sağduyusunu Akdeniz erdemi adı altında, gecikmiş olarak benimsemiş biri... *Defterler*, hiç değilse bu birinci cilt, evcilleştirilmiş sevimli bir Nietzschecilik atmosferi yayar. Genç Camus, bir Fransız Nietzsche'si gibi yazmaktadır; Nietzsche'nin vahşi olduğu yerde melankolik, Nietzsche'nin öfkeli olduğu yerde çileci, Nietzsche'nin mani derecesinde kişisel ve öznel olduğu yerde kişiliksiz ve nesnel bir tonda yazar. Son olarak da *Defterler*, belirgin bir biçimde kişiliksizlik özelliği taşıyan kişisel yorumlarla –

daha doğru bir tanımla bildiriler ve kararlarla–doludur.

Camus'nün *Defterler*'ini en iyi anlatan nitelik belki de kişiliksizliktir; öylesine özyaşamöyküsü karşıtı şeylerdir bunlar. *Defterler*'i okurken, Camus'nün (pek çok yazarın tersine) yalnızca iç yaşam anlamında değil, dış yaşam anlamında da çok ilginç bir yaşam sürmüş olduğunu anımsamak zordur. *Defterler*'de yaşamıyla ilgili hemen hemen hiçbir şey kaydedilmemiştir. Çok yakından bağlı olduğu ailesiyle ilgili hiçbir şey yoktur. Bu dönemde geçen şu olaylardan da hiç söz edilmez: Théâtre de l'Equipe'teki çalışmalarından, birinci ve ikinci evliliklerinden, Komünist Parti üyeliğinden, sol kanat bir Cezayir gazetesindeki yayıncılık mesleğinden.

Bir yazarın günlükleri, elbette günce ölçütlerine göre değerlendirilmemelidir. Bir yazarın defterlerinin çok özel bir işlevi vardır: Onlarda yazar, yazarlık kimliğini parça parça kurarak oluşturur. Yazarların defterleri tipik olarak, istemle ilgili önermelerle doludur: yazma istemi, sevme istemi, aşkı inkâr etme istemi, yaşamı sürdürme istemi. Günlük, yazarın kendi gözünde kahraman olduğu yerdir. Yazar, günlüğünde yalnızca algılayan, acı çeken, mücadele eden bir varlık olarak bulunur. Camus'nün *Defterler*'indeki tüm kişisel yorumların kişiliksiz bir nitelik taşıması, yaşamındaki olayları ve insanları tümüyle dışarıda bırakması bundandır. Camus, yazdıklarında kendisinden yalnızlık içinde bir insan olarak söz eder – yalnız bir okur, bir dikizci, güneşe ve denize tapan biri, dünyada bir gezgin. Bu tutumuyla tam bir yazardır o. Yalnızlık, modern yazarların bilincinin vazgeçilmez eğretilemesidir; yalnızca Pavese gibi kendilerini duygusal uyumsuz ilan eden yazarların değil, Camus gibi insanlara karışmayı seven ve toplumsal açıdan sorumlu yazarların bile.

Böylece *Defterler*, sürükleyici olmalarına karşın, Camus'nün kalıcı boyutlarının ne olduğu sorununa çözüm getirmediği gibi, bir insan olarak onunla ilgili duygularımıza da derinlik getirmez. Sartre'ın sözcükleriyle Camus, "insanın, eylemin ve yapıtın hayran olunacak bir çakışmasıdır." Bugün, yalnızca yapıtlar kalmıştır geriye. İnsan, eylem ve yapıtın bu çakışmasının, binlerce okur ve hayranın kafalarında ve gönüllerinde esinlediği her ne ise, yalnızca yapıtları özümseyerek bütünüyle yeniden kurulabilecek bir şey değildir bu. Camus'nün *Defterler*'i, yazarın ölümünün ardından bize, bir insan olarak onun hakkında daha çok şey söyleyebilseydi ne önemli ve mutlu bir olay olurdu; ne yazık ki söyleyemiyor.

1963

Georg Lukács'ta Edebiyat Eleştirisi

MACAR felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Georg Lukács, Komünist dünyanın sınırları içinde yaşayanlar arasında, Marksist olmayan akıllı kişilerin de ciddiye alabilecekleri bir Marksizm'den söz eden en önemli isimdir.

Ben (pek çokları gibi) Lukács'ın günümüz Marksizm'inin en ilginç ya da en inanılır biçiminden söz ettiği kanısında değilim; onun, (kimilerinin adlandırdığı gibi) "Marx'tan bu yana en büyük Marksist" olduğu kanısındaysa hiç değilim. Ancak Lukács'ın, ayrı bir itibar ve ilgiyi hak ettiği kuşku götürmez. Lukács, Doğu Avrupa ve Rusya'daki yeni entelektüel kımıldanışların kılavuzu olmakla kalmıyor; Marksist çevrelerin dışında da uzun süredir bir ağırlık taşıyor. Örneğin, ilk yazıları Karl Mannheim'ın (sanat, kültür ve bilgi sosyolojisi üzerine) birçok fikrine kaynak oluşturmanın yanı sıra, Mannheim yoluyla modern sosyolojiyi de tümüyle etkilemiştir; ayrıca Lukács'ın Sartre ve onun aracılığıyla Fransız varoluşçuluğu üzerinde de büyük etkisi olmuştur.

1885'te zengin, yeni soyluluk kazanmış bir Yahudi bankacılar ailesinin oğlu olarak Georg von Lukács adıyla Macaristan'da doğmuştur. Ta başından beri olağanüstü bir entelektüel kariyeri olmuştur. Daha ergenlik çağındayken yazılar yazıyor, konferanslar veriyordu; bir tiyatro kurmuştu ve bir liberal gazete çıkarıyordu. Berlin ve Heidelberg Üniversiteleri'nde okumak üzere Almanya'ya gittiğinde, büyük hocaları Max Weber ve Georg Simmel'i zekâsıyla şaşkınlığa düşürmüştü. Temel ilgi alanı edebiyattı; ancak başka herşeyle de ilgileniyordu. 1907'de verdiği doktora tezi *Trajedinin Metafiziği* adını taşıyordu. 1908'de yayımladığı ilk büyük yapıtı, iki ciltlik *Modern Tiyatronun Evrim Tarihi*'ydi. 1911'de edebiyat üzerine denemelerini derlediği *Ruh ve Biçimleri*'ni, 1916'da *Roman Kuramı*'nı* yayımladı. Birinci Dünya Savaşı sıralarında, ilk felsefi görüşü olan yeni-Kantçılık 'tan, Hegel felsefesine, oradan da Marksizm'e geçti. 1918'de (adından

von'u düşürerek) Komünist Parti'ye katıldı.

Bundan sonra Lukács'ın meslek hayatı, giderek kapalı bir sisteme dönüşmüş bir görüşü benimseyen, üstelik bir de entelektüellerin söyleyip yazdıklarını ciddiye alarak izleyen bir toplumda yaşayan bağımsız bir entelektüelin çektiği zorlukların hayret verici bir kalıtı oldu. Çünkü Lukács'ın Marksist kuramı yorumlayışı, ta başından beri oldukça keyfi ve spekülatifti.

Parti'ye girdikten kısa süre sonra Lukács, hayatında iki kez yer alacak bir şeyi yaparak, bir devrime katıldı. 1919'da Macaristan'a dönerek Béla Kun'un kısa Komünist diktatörlüğü sırasında Eğitim Bakanı oldu. Kun rejimi devrildikten sonra, hayatının bundan sonraki on yılını geçireceği Viyana'ya kaçtı. Bu dönemde yazdığı en önemli kitap, Marksist kuramı felsefi açıdan ele alan ve bugün neredeyse efsaneleşmiş olan *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ydi (1923) –bütün yazdıkları arasında Marksist olmayanlar tarafından belki de en çok saygı gören yapıtı olan bu kitap çıkar çıkmaz Lukács, Komünist hareketten gelen güçlü ve durmak bilmez bir saldırıya maruz kaldı.

Bu kitabın yarattığı şiddetli tartışmalar, Lukács'ın Viyana'daki sürgün yıllarında Macar Komünist Partisi'nin liderliği için Kun'a karşı giriştiği savaşı kaybetmesinin belirleyici nedeni oldu. Lenin, Buharin ve Zinovyev'den başlayarak bütün Komünist dünya tarafından saldırıya uğradıktan sonra Lukács, Macar Komünist Partisi'nin merkez komitesinden ihraç edildi ve dergisi *Kommunismus*'un yöneticiliği elinden alındı. Ancak bu onyıl boyunca Lukács, bir adım bile gerilemeden ve söylediklerinin hiçbirini geri almadan kitaplarını savunmayı sürdürdü.

Ardından, Berlin'de bir yıl geçirdikten sonra, 1930'da, ünlü Marx-Engels Enstitüsü'nün (bu enstitünün parlak yöneticisi N. Ryazanoff 1930'ların sonlarındaki sürek avı sırasında ortadan kaybolmuştur) personeli üzerine bir araştırma yapmak amacıyla Moskova'ya gitti. Bu dönemde, Lukács'ın öznel açıdan neler yaşadığını bilemiyoruz. Elimizdeki verilere göre, 1931'de Berlin'e döndükten sonra 1933'te, Hit-

* Bu kitap (*Die Theorie des Romans*) ülkemizde *Roman Kuramı* adıyla yayımlandı (Say, 1985, çev. Sedat Ümran). Lukács'ın ülkemizde yayımlanmış ve mevcudu bulunan diğer yapıtları şunlardır: *Estetik I* (1985, 2. basım), *Estetik II* (1981), *Estetik III* (1988) (*Die Eigenart des Ästhetischen*, 1962), Payel, çev. Ahmet Cemal; *Avrupa Gerçekçiliği* (derleme), Payel, 1987, çev. Mehmet H. Doğan; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (derleme), Payel, 1986, çev. Cevat Çapan; *Tarih ve Sınıf Bilinci* (*Geschichte und Klassen bewusstsein*, 1923) Belge, 1998, çev. Yılmaz Öner. (ç.n.)

ler iktidara gelince tekrar Moskova'ya gitti; aynı yıl, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'yle o zamana kadarki bütün yazılarını, "burjuva idealizmi"ne bulaşmış oldukları için halk önünde büyük bir aşağılamayla reddetti.

Lukács Moskova'da on iki yıl sürgün yaşadı; önceki görüşlerinden caydığını ilan etmesine, yapıtlarını Komünist ortodoksluk çizgisine getirmek için verdiği tüm çabalara rağmen, gözden düşmüş biri olarak kaldı. Bununla birlikte, Ryazanoff'un tersine o korkunç sürek avından paçasını kurtardı. En güzel kitaplarından biri olan *Genç Hegel*'in (1938'de yazılmış, ancak on yıl kadar sonra basılmıştır) yanı sıra, modern felsefeye karşı kötü, indirgemeci bir broşür olan *Aklın Yıkılışı* da (1945) bu döneminin ürünleridir. Bu iki kitap arasındaki çelişki, Lukács'ın daha sonraki yapıtlarının niteliğinde görülen büyük dalgalanmaların tipik özelliğidir.

1945'te savaş bitip Macaristan'da Komünist bir hükümet iktidara geçince Lukács anayurduna bu defa temelli dönerek Budapeşte Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. Bunu izleyen onyıl boyunca yazdığı kitaplar arasında *Goethe ve Çağı* (1947) ile *Thomas Mann* (1949) sayılabilir. Derken, yetmiş bir yaşında, Lukács 1956 devriminin önderlerinden biri konumunda ortaya çıkarak devrimci politikaya inanılmaz ölçüde etkileyici ikinci bir giriş yaptı ve Imre Nagy hükümetine bakan olarak atandı. Devrimin bastırılmasından sonra sınırdışı edilerek Romanya'ya gönderildi ve evinde gözetim altına alındı; dört ay sonra ülkesine dönmesine, ders vermeyi ve gerek Macaristan gerekse Batı Avrupa'da kitap yayımlamayı sürdürmesine izin verildi. Lukács'ın Imre Nagy'nın akibetinden kurtulmasının ancak yaşı ve büyük uluslararası prestiji sayesinde olduğunu düşünüyor insan. Nedeni ne olursa olsun, devrim önderleri arasında yargılanmayan, görüşlerinden caydığını halk önünde ilan etmek zorunda bırakılmayan, yalnızca Lukács oldu.

Devrimden hemen sonra *Çağımızda Gerçekçilik*'i (1956), geçen yıl da [1963] uzun süredir beklenmekte olan, iki ciltlik dev *Estetik*'inin birinci cildini yayımladı. Kültür bürokratlarının ve kıdemli Komünist eleştirmenlerin kendisine yönelttiği saldırılar hâlâ sürüyor; ancak, Kadar'ın giderek liberalleşen rejimiyle yönetilen ülkesinden çok, örneğin Doğu Almanya'dan geliyor bu saldırılar. İlk yazıları (kendisi bunları hâlâ şiddetle reddediyor), İngiltere'de, Batı Avrupa'da ve Latin Amerika'da –Fransızca'ya ve İspanyolca'ya büyük ölçüde çevrilmiş durumda Lukács– Marx'ın ilk yapıtlarına karşı doğan ilginin ışığında, giderek daha çok okunuyor; buna karşılık Doğu Avrupa'daki yeni entelektüel-

ler kuşağından çoğu kişi için Stalinizm'in fikir ve uygulamalarını temkinli ama amansız bir biçimde yerinden etmenin mihenk taşı olarak alınan, onun son dönem yapıtları.

Kuşkusuz Lukács'ın, kişisel ve siyasal açıdan ayakta kalmak – yani çok değişik kişilere çok şey ifade etmek– konusunda büyük bir yeteneği var. Sonuçta Lukács, marjinal entelektüellerin konumunu neredeyse katlanılmaz kılan bir toplumda, hem marjinal hem de merkezi konumda olabilmek gibi güç bir işi becermiş durumda. Ancak, bunu yapabilmek için yaşamının büyük bölümünü şu ya da bu biçimde sürgünde geçirmek zorunda kaldı. Dış sürgününden daha önce söz ettim. Ancak bunun yanı sıra, Lukács'ın yazılarında işlemeyi seçtiği konularda ortaya çıkan bir iç sürgün de söz konusudur. Lukács'ın en bağlı olduğu yazarlar Goethe, Balzac, Scott ve Tolstoy'dur. Yaşından ötürü ve Komünist kültürün ölçütlerini benimsemeden önce geliştirdiği duyarlılığı sayesinde Lukács, kendisini (entelektüel olarak) şimdinin dışına göç etmekle koruyabilmiştir. Onun kayıtsız şartsız onayını kazanabilen çağdaş yazarlar, yalnızca temelde on dokuzuncu yüzyıl roman geleneğini sürdürenler –Mann, Galsworthy, Gorki ve Roger Martin du Gard– olmuştur.

Ne var ki on dokuzuncu yüzyıl edebiyat ve felsefesine olan bu bağlılık, yalnızca estetik bir seçim değildir (tıpkı Marksist –ya da Hıristiyan, Platonik– sanat görüşünde de salt estetik seçimler olamayacağı gibi). Lukács'ın bugünü yargılamakta kullandığı ölçüt, ahlaki bir ölçüttür; bu ölçütün geçmişten alınmış olması da ilginçtir. Lukács'ın "gerçekçilik"ten bahsederken kastettiği şey, geçmiş görüsünün bütünlüğüdür.

Lukács'ın şimdinin dışına kısmen göç etmekte kullandığı bir diğer yol da, yazılarını yazarken seçtiği dildir. Kitaplarından yalnızca ilk ikisi Macarca yazılmıştır. Geri kalanlar –yaklaşık otuz kitapla elli deneme– Almanca yazılmıştır; bugünkü Macaristan'da Almanca yazmaya devam etmekse, bile bile polemik açmak demektir. On dokuzuncu yüzyıl edebiyatına yoğunlaşmak ve Almanca yazmayı inatla sürdürmekle Lukács, bir Komünist olarak –milliyetçi ve öğretisel değerlere karşı– Avrupalı ve hümanist değerleri önermeyi sürdürmüştür; Komünist ve taşralı bir ülkede yaşamasına karşın, gerçek bir Avrupalı entelektüel olarak kalabilmiştir. Söylemek gereksiz, ülkemizde tanınması çok gecikti.

Ancak, Lukács'ı Amerikalı okura tanıtan bu iki yapıtın* ikisinin de edebiyat eleştirisi ve "erken dönem"den ziyade "geç dönem" yapıtları olması, belki de bir şanssızlık. Balzac, Stendhal, Tolstoy, Zola ve Gorki'yi ele alan sekiz denemeden oluşan *Avrupa Gerçekçiliği Üzerine İncelemeler* kitabı, Rusya'da sürek avının başladığı otuzlu yılların sonlarında yazılmıştır; bu korkunç dönemin izleri kitabın, kaba bir politik yaklaşımla yazılmış birkaç pasajında kendini gösterir; Lukács bu yapıtını 1948'de yayımlamıştı. *Çağımızda Gerçekçilik,* ellili yıllarda yazılmış, biçem açısından o kadar akademik olmayan, tartışmaları görece canlı ve hızlı akan, daha kısa bir yapıttır; Lukács, kitapta yer alan üç denemesinde bugün edebiyatta söz konusu olan seçenekleri gözden geçirerek, gerek "modernizm"i, gerekse "sosyalist gerçekçilik"i, "eleştirel gerçekçilik" adını verdiği –temelde on dokuzuncu yüzyıl roman geleneği olan– akım adına reddeder.

Çevrilmek üzere bu kitapların seçilmiş olmasını şanssızlık addediyorum dedim; çünkü burada karşımıza felsefi yazılarının tersine, okunması zor olmayan, kolayca ulaşılabilir bir Lukács çıkıyorsa da, onu yalnızca edebiyat eleştirmeni olarak görmek durumunda kalıyoruz. Lukács'ın bir edebiyat eleştirmeni olarak içkin değeri ve niteliği nedir? Herbert Read onu bol bol övmüştür; Thomas Mann onu "günümüzün en önemli edebiyat eleştirmeni" olarak nitelemiştir; George Steiner onu "çağımızın tek Alman edebiyat eleştirmeni" olarak görür ve "eleştirmenler arasında yalnızca Sainte-Beuve ve Edmund Wilson'ın Lukács'ın eleştirisinin çapına ulaşabildiğini" öne sürer; Alfred Kazin ise onu açıkça on dokuzuncu yüzyıl büyük roman geleneğinin yetenekli, güvenilir ve önemli kılavuzu olarak görür. Ancak elimizdeki kitaplar bu iddiaları doğrular nitelikte midir? Sanmıyorum. Hatta, son günlerde Lukács'ın –George Steiner ve Alfred Kazin'in elimizdeki çevirilere önsöz olarak hazırladıkları yazılarda görülen coşkuyla daha da desteklenerek– moda olmasının, doğrudan edebi ölçütlerden çok, kültürel iyi niyetten kaynaklandığını düşünüyorum.

Lukács'ı överek destekleyenleri anlayabilmek kolay. Ben de, salt son on yıldır Marksizm'i ciddi olarak tartışmayı imkânsız kılan o Soğuk Savaş kısırlıklarını protesto etmek adına da olsa, kuşkularımı saklı tutarak, Lukács'a olumlu yaklaşmaktan yanayım. Ne var ki "geç dö-

**Avrupa Gerçekçiliği Üzerine İncelemeler*, çev. Edith Bone, New York, Grosset & Dunlap; *Çağımızda Gerçekçilik*, çev. John ve Necke Mander, New York, Harper. (*Thomas Mann Üzerine Denemeler*, İngiltere'de 1964'te çevrilip yayımlanmıştır. 1936'da yazılmış olan *Tarihsel Roman* da ancak bu yakınlarda çevrilmiştir.)

nem" Lukács'a cömert davranabilmenin yolu, ancak onu tümüyle ciddiye almamaktan; ahlaki şevkine, fikirden çok biçemmişçesine estetik açıdan yaklaşarak onu inceden inceye himaye etmekten geçer. Benim eğilimim ise, Lukács'ın kendi söylediklerini temel almak yönünde. O zaman Lukács'ın Dostoyevski'yi, Proust'u, Kafka'yı, Beckett'i, hemen tüm modern edebiyatı reddetmiş olmasına ne demeli? Steiner'ın önsözünde yaptığı şekilde Lukács'ın "Viktorya dönemi eleştirmenleri gibi ... köktenci bir ahlakçı olduğu"nu, "Bu büyük Marksist'te eski türde bir Püriten bulunduğu"nu söylemek, pek de uygun düşmüyor.

Adı kötüye çıkmış köktencilikleri evcilleştirmek için kullanılan bu türden sığ, bilgiççe yorumlar, yargının iflası anlamına gelir. Lukács'ın –Marx gibi, Freud gibi– ahlaksal açıdan uzlaşımcı, hatta kesinlikle iffetli olduğunu keşfetmek, ancak entelektüel bir gulyabani klişesinden yola çıkılmışsa şirin ya da çekici gelebilir insana. Önemli olan şudur: Lukács, edebiyatı gerçekten de ahlaki tartışmanın bir dalı olarak ele alır. Bu ele alış biçimi inanılır mıdır, güçlü müdür? Duyarlı, ayrım getirici, gerçek edebi yargılara varılmasına izin verir mi? Şahsen ben Lukács'ın 1930'lu, 1940'lı ve 1950'li yıllardaki yazılarını ciddi olarak zedeleyen şeyin, onun Marksizm anlayışı değil, savının kaba sabalığı olduğu kanısındayım.

Her eleştirmenin yanlış yargıları olabilir kuşkusuz. Ancak yargıdaki bazı sapmalar, duyarlığın tümünde kökten bir eksikliğe işaret eder. Nietzsche'yi –Lukács'ın yaptığı gibi– salt Nazizm'in müjdecisi diye silip atan, Conrad'ı "yaşamı bütünlüğü içinde resmetmediği" için eleştiren (Conrad "romancıdan ziyade kısa öykü yazarıdır aslında") bir yazar, tek tek yargı hataları yapmıyor, onaylanamayacak ölçütler öneriyor demektir.

Ayrıca, doğru anladıysam Kazin'in önsözünde önerdiği gibi Lukács'ın, nerede nasıl yanılmış olursa olsun, haklı olduğu noktalarda güvenilir olduğuna da katılamam. Romanda on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi geleneği ne kadar takdire değer olursa olsun, Lukács'ın önerdiği takdir ölçütleri gereksiz bir kabalık taşır. Çünkü herşey, Lukács'ın şu görüşüne dayanır: "Eleştirmen, ideoloji ile (*Weltanschauung* [dünya görüşü] anlamında) sanatsal yaratı arasındaki ilişkiyle uğraşmalıdır." Lukács, taklitçi sanat kuramının son derece kaba bir çeşitlemesine bel bağlamıştır. Bir kitap bir "resmetme"dir; "tasvir eder", "tablo çizer"; sanatçı "sözcü"dür. Büyük gerçekçi roman geleneğinin, bu terimlerle savunulmaya hiç de gereksinmesi yoktur.

Söz konusu iki kitap, Lukács'ın bu iki "geç dönem" yapıtı, ente-

lektüel incelikten yoksundur. Karşılaştıracak olursak, *Çağımızda Gerçekçilik* diğerinden çok daha iyidir. Özellikle ilk deneme, "Modernizmin İdeolojisi" güçlü, pek çok yönden başarılı bir saldırıdır. Lukács'ın tezi, modernist edebiyatın aslında alegorik nitelikte olduğu yolundadır (Kafka, Joyce, Moravia, Benn, Beckett ve bir düzine başka yazar bir kalemde bu kefeye konuverir); sonra da Lukács, alegoriyle tarih bilincinin reddedilmesi arasında bir bağlantı kurmaya girişir. Bir sonraki deneme, "Franz Kafka mı, Thomas Mann mı?" aynı tezin çok daha kaba, daha az ilgi çekici bir şekilde yeniden öne sürülmesidir. Son deneme olan "Eleştirel Gerçekçilik ve Sosyalist Gerçekçilik", Stalin döneminin bir parçası olan düşük sanat öğretilerinin, Marksist bakış açısından çürütülmesidir.

Ama bu kitap bile birçok açıdan insanı hayal kırıklığına uğratır. İlk denemedeki alegori kavramı Walter Benjamin'in geç dönem fikirlerine dayandırılmıştır; Benjamin'in alegori üzerine denemesinden yapılan alıntılarsa, Lukács'ınkinden çok daha ince bir yazış ve akıl yürütme tarzının örnekleri olarak sayfada öne çıkmaktadır. Ne gariptir ki 1940'ta ölen Benjamin, "erken dönem" Lukács'tan etkilenen ilk eleştirmenlerden biriydi. Ancak, bu gariplik bir yana, işin gerçeği şudur: Benjamin büyük bir eleştirmendir ("çağımızın tek önemli Alman edebiyat eleştirmeni" sıfatını hak eden aslında odur); "geç dönem" Lukács ise değildir. Benjamin, edebiyat eleştirmeni olarak Lukács'ın nerelere ulaşmış olabileceğini gösteren bir örnektir.

Fransa'da Sartre gibi yazarlarla, en temsil edici üyeleri, Benjamin'in yanı sıra Theodor Adorno ve Herbert Marcuse olan Alman yeni-Marksist eleştirmenler okulu, Marksist (daha doğrusu, köktenci Hegelci) görüşü, başka şeylerin yanı sıra, modern edebiyatın en azından kimi yönlerine hakkını veren bir felsefi ve kültürel çözümleme haline gelecek şekilde geliştirmişlerdir. Lukács, işte bu yazarlarla karşılaştırılmalı ve eksiklikleri onlara göre saptanmalıdır. Lukács'ın gerici estetik duyarlılığının altında yatan nedenleri ve deneyimleri anlayışla karşılıyorum; hatta kronik ahlakçılığına, bir bakıma kaba sabalığının törpülenmesine yardımcı olsun diye kahramanca taşıdığı ideoloji yüküne de saygı duyuyorum. Bununla birlikte, ne Lukács'ın zevkinin entelektüel öncüllerini ya da sonuçlarını, yani çağdaş edebiyatın en önemli yapıtlarını bir kalemde silip atışını kabul etmek, ne de bütün bunlar son dönem eleştirel yapıtlarının tümünü gözümde değersiz kılmıyormuş gibi davranmak mümkündür benim için.

Yeni Amerikalı okurları açısından Lukács'a yapılabilecek en iyi

hizmet, ilk dönem kitaplarını, *Ruh ve Biçimleri*'ni (trajedi üzerine tezini de kapsar bu kitap), *Roman Kuramı*'nı ve elbette *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni çevirmektir. Bunun yanı sıra, Marksist sanat görüşünde içkin olan yaşamsallığı ve boyutları ortaya çıkarmak için yapılacak en iyi hizmet, sözünü ettiğim Alman ve Fransız eleştirmenlerin –hepsinden önce de Benjamin'in– yapıtlarını çevirmek olacaktır. Ancak bu grubun bütün önemli yazıları bir arada ele alındıktan sonra, Marksizm'i sanat ve kültür karşısında önemli bir görüş olarak doğru dürüst değerlendirmeye başlayabiliriz.

1964

Ek:

Karl Mannheim, Lukács'ın *Roman Kuramı* üzerine (1920'de yayımlanan) eleştirisinde, bu kitabı "estetik görüngüyü, özellikle de romanı, daha yüksek bir bakış açısından, tarih felsefesi açısından yorumlama yönünde bir çaba" olarak tanımlıyordu. Mannheim'a göre "Lukács'ın kitabının yönelimi doğruydu." Doğrudur, yanlıştır yargıları bir yana, belirtmem gerekir ki böyle bir yönelim açıkça sınırlayıcıdır. Daha doğrusu, Marksist sanat yaklaşımı hem gücünü, hem de sınırlılığını, "daha yüksek bir bakış açısı"na bağlılıktan alır. Söz ettiğim eleştirmenlerin (ilk dönemlerinde Lukács'ın, Benjamin'in, Adorno'nun vb.) yazılarında, sanatı *per se** daraltarak belli bir ahlaki ya da tarihsel eğilimin hizmetine sokma zorlaması diye bir şey yoktur. Ancak, bu eleştirmenlerin hiçbiri, en iyi durumlarında bile, ahlaksal görevler kataloğu olarak düşünüldüğünde ne kadar cazip görünürse görünsün, çağdaş toplumun özgül çıkış noktasını, dokusunu ve niteliklerini ancak dogmatik ve onaylamaz bir biçimde anlayabilmiş olan bir ideolojiyi sürdürmeye hizmet eden belli nosyonlardan kurtulabilmiş değillerdir. Sözünü ettiğim ideoloji, "hümanizm"dir. Tarihsel ilerleme nosyonuna bağlılıklarına rağmen, yeni-Marksist eleştirmenler, sosyalist olmayan ülkelerdeki çağdaş kültürün pek çok ilginç ve yaratıcı özelliğine tümüyle duyarsız kalmışlardır. *Avant-garde* sanata karşı ilgisizlikleriyle, çok farklı nitelik ve önemdeki (örneğin "yabancılaşmış", "insanlık dışı kılınmış", "mekanikleştirilmiş") çağdaş sanat ve yaşam

* *per se*: kendi başına, kendi içinde. (ç.n.)

tarzlarına tümüyle gözlerini kapayışlarıyla, on dokuzuncu yüzyılda yazan Arnold, Ruskin, Burckhardt gibi büyük tutucu modernizm eleştirmenlerinden ruh açısından pek de farklı olmadıklarını ortaya koymuşlardır. Marshall McLuhan gibi son derece apolitik eleştirmenlerin bile çağdaş gerçekliğin dokusunu çok daha iyi kavramış olmaları garip ve kaygı vericidir.

Yeni-Marksist eleştirmenlerin verdiği özgül yargıların çeşitliliği, benim öne sürdüğümden daha az bir ortak duyarlığın söz konusu olduğuna işaret ediyor gibi görünebilir. Ancak, baştan aşağı aynı övgü ölçütlerinin yinelendiği göz önüne alındığında, bu farklılıkların önemi azalır. Evet, Schoenberg gerçekten de Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi* adlı kitabında savunulmaktadır – ama "ilerleme" adınadır bu övgü. (Adorno, Schoenberg'i savunurken bunu, haksız olarak tek bir dönemle, yeni klasik dönemle özdeşleştirdiği Stravinski'ye saldırarak destekler. Geçmişe davet çıkardığı, müzikal pastişler yaptığı için – aynı şey Picasso için de söylenebilir– Stravinski "gerici", hatta giderek "faşist" olarak damgalanmıştır.) Oysa Kafka, Adorno'nun ölçütleriyle kendisini müzik tarihinde *mutatis mutandis** "ilerici" kılacak nitelikleri yüzünden Lukács'ın saldırısına uğramıştır. Kafka yazılarının alegorik, yani tarihten bağımsız olan dokusu yüzünden gericidir, oysa Mann gerçekçiliği, yani taşıdığı tarih duyumu nedeniyle ilericidir. Ama bence Mann'ın yazıları –modası geçmiş biçimleri, bilmecemsi parodi ve ironisiyle– başka bir açıdan bakıldığında gerici olarak nitelendirilebilir. Kafka'nın durumunda "gericilik", geçmişle otantik olmayan bir bağlantı kurmakla, Mann'ın durumundaysa soyutlukla özdeşleştirilmiştir. İki ölçütten hangisini kullanırsak kullanalım – bireysel zevkin tanıdığı istisnalara rağmen– bu eleştirmenlerin modern sanata karşı genel bir düşmanlık ya da kayıtsızlık içinde olduklarına karar verilebilir. Çoğunlukla, mecbur olduklarından fazla yanaşmazlar modern sanata. Yeni-Marksist Fransız eleştirmen Lucien Goldmann'ın yazılarında şu ya da bu ölçüde eleştirdiği tek çağdaş romancı André Malraux'dur. Goethe, Leskov ve Baudelaire üzerine aynı yetkinlikte yazabilmiş olan olağanüstü Benjamin bile, yirminci yüzyıl yazarlarını ele almamıştır. Üstelik, önemli bir denemesinin büyük bölümünü ayırdığı, yüzyılımızın tümüyle yeni tek temel sanat biçimi olan sinemayı da şaşırtıcı ölçüde yanlış anlamış, hakkını verememiştir. (Benjamin, filmlerin gelenekle tarihsel bilincin yok edilmesini

* *mutatis mutandis*: aynı nedenle; gerekli değişikliklerle. (ç.n.)

içerdiği, bu nedenle de –yine!– faşizmi içerdiği düşüncesindeydi.)

Hegel ile Marx'ın mirasçıları olan kültür eleştirmenlerinin teslim etmek istemedikleri şey, (yalnızca tarihsel açıdan yorumlanabilir olmakla kalmayan) özerk bir sanat biçiminin bulunduğuydu. Sanatlarda modern akımları canlandıran özgül ruh da, sanatın biçimsel özelliklerindeki gücün (duygusal güç dahil) yeniden keşfedilmesi olduğu için, bu eleştirmenler modern sanat yapıtlarıyla, "içerikleri" dışında pek duygu bağı kuramayacak bir konumdadırlar. Tarihselci eleştirmenler, biçimi bile bir tür içerik olarak görürler. Bu bakış, Lukács'ın çeşitli edebi türleri –epik, lirik, roman– çözümlemeye, toplumsal değişimin biçimde yeniden doğuşuna karşı alınan tutumu açıklamakla başladığı *Roman Kuramı*'nda açıkça görülür. Benzer bir önyargı –Hegelciliklerini kısmen Marx'tan, ama daha ziyade sosyolojiden devralan– birçok Amerikalı edebiyat eleştirmeninin yazılarında da, daha üstü kapalı, ama aynı ölçüde yaygın olarak bulunur.

Tarihselci yaklaşımın hiç kuşkusuz pek çok değerli yanı vardır. Ne var ki biçim bir tür içerik olarak görülebilirse, içeriğin tümden biçimin aracı olarak görülebileceği de söylenebilir (hatta bugün bunu söylemek belki daha da önem kazanmıştır). Tarihselci eleştirmenler ve izleyicileri, sanat yapıtlarına herşeyden önce (sosyolojik, kültürel, ahlaki, siyasal belgeler olmaktan ziyade) büyük ölçüde birer sanat yapıtı olarak bağlandıktan sonradır ki yirminci yüzyıla ait büyük yapıtların bir ikisinden ötesini görebilecek, sanattaki "modernizm"in sorunları ve hedefleriyle –sorumlu bir eleştirmenin bugün mutlaka yapması gerektiği gibi– akıllı bir ilişki geliştirebileceklerdir.

1965

Satürn Yıldızı Altında*

PORTRE fotoğraflarının çoğunda aşağıya doğru bakıyor, sağ eli yüzüne dayalı. Bildiğim en eski portre fotoğrafı onun 1927'deki halini –35 yaşında o zamanlar– gösteriyor; geniş alnına dökülen siyah kıvırcık saçlar, dolgun alt dudağının üstüne inen bir bıyık: genç, neredeyse yakışıklı. Başını öne eğdiği için ceketinin örttüğü omuzları kulaklarının ardından başlıyormuş gibi görünüyor; baş parmağı çenesine yaslanmış; elinin geri kalan bölümü işaret parmağıyla orta parmağı arasına sıkıştırılmış sigarasıyla bütün çenesini kaplıyor; gözlüklerinin ardından aşağı yönelmiş bakışları –bir miyobun yumuşak, düşlü bakışları– fotoğrafın sol alt kıyısından ötelere dalmış gibi görünüyor.

1930'lu yılların sonuna doğru çekilmiş bir fotoğrafta kıvırcık saçları pek dökülmemiş ama gençlikten ve yakışıklılıktan eser kalmamış: yüzü genişlemiş, göğsünün üst kısmı yalnızca şişkinleşmekle kalmamış, bir ağaç gövdesi gibi irileşmiş, devleşmiş. Daha da kalınlaşmış bıyığıyla başparmağı avucunun içine saklanmış tombul eli, ağzını örtüyor. Bakışlar mat ya da daha içe dönük: Bir şeyler düşünüyor – ya da dinliyor. (Benjamin, Kafka üzerine yazdığı makalede "Kulak kesilip dinleyen insanın gözleri görmez," der.) Başının ardında kitaplar var.

1933'ten sonra Danimarka'da sürgünde yaşayan Brecht'e yaptığı birkaç ziyaretin sonuncusunda, 1938 yazında çekilen bir fotoğrafta, Brecht'in evinin önünde duruyor; 46 yaşında, beyaz gömlekli, kravatlı, üzerine saat kordonu sarkan pantolonunun içinde yaşlı bir adam: gevşek, şişman bir insan haşin gözlerle kameraya bakıyor.

1937'den kalma bir fotoğraf Benjamin'i Paris'te Bibliothèque Nationale'de gösteriyor. Ondan biraz uzaktaki masada yüzleri görünmeyen iki adam oturuyor. Benjamin sağ ön köşede oturmuş, muhteme-

* Benjamin'in yapıtına genel bir giriş niteliği taşıyan bir kitap için bkz. *Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1993 (2. Basım).

len Baudelaire ve on dokuzuncu yüzyıl üzerine, on yıldan beri üzerinde çalışmakta olduğu kitabı için notlar alıyor. Masada sol eliyle açık tuttuğu bir kitaba bakıyor –gözleri görünmüyor– fotoğrafın sağ alt köşesine bakıyor gibi.

Yakın dostu Gershom Scholem, Berlin'de 1913'te Siyonist gençlik grubu ve 21 yaşındaki Benjamin'in liderliğini yaptığı Hür Alman Öğrenciler Birliği'nin Yahudi üyeleri arasındaki toplantıda Benjamin ile ilk karşılaşmalarını şöyle anlatıyor: "Dinleyicilere bir kere bile bakmadan gözlerini tavanda uzak bir köşeye dikerek ve bakışlarını o köşede yoğunlaştırarak, önceden hazırlık yapmadığı halde, hatırladığım kadarıyla neredeyse baskıya hazır bir biçimle konuşuyordu."[1]

Benjamin, Fransızlar'ın *un triste** dedikleri şeyin ta kendisiydi. Scholem, onun gençken "olağanüstü hüzünlü" bir hali olduğunu söylüyor. Benjamin ise kendisini bir melankolik olarak görüyor, modern psikolojik tanımları küçümseyip geleneksel astrolojik inançları yeğleyerek şöyle diyordu: "Ben Satürn yıldızının altında dünyaya geldim – devrini en geç tamamlayan yıldızın, gecikmeler ve yörünge kaymaları gezegeninin altında..."[2] Onun ana tasarıları, Alman Barok tiyatrosu üzerine 1928'de yayımlanan kitabı (*Trauerspiel*: tam anlamıyla, yas-oyunu) ve hiçbir zaman tamamlayamadığı *19. Yüzyılın Başkenti Paris* adlı çalışması, bu yapıtların melankoli kuramına ne kadar dayandığı iyice kavranmadıkça tam olarak anlaşılamaz.

Benjamin önemli konuların hepsine kendini, mizacını yansıtmış ve üzerine yazı yazmayı seçtiği şeyleri bu mizaç belirlemiştir. On yedinci yüzyıl Barok oyunları ("Saturnine acedia"nın** değişik yüzlerini dramatize eden oyunlar) ve yapıtlarını büyük başarıyla değerlendirdiği yazarlar –Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus– gibi, işlediği konularda onun gördüğü bu mizaçtır: Benjamin, Satürn ögesini Goet-

* *un triste*: üzgün biri, hüzünlü biri. (ç.n.)

** *Saturnine acedia*: kasvetli kayıtsızlık. (ç.n.)

1. Gershom Scholem'in, *Bunalım İçindeki Yahudiler ve Yahudilik Üzerine*'de "Walter Benjamin" adlı yazısı (Schocken 1976). Benjamin'den beş yaş küçük olan Scholem, onunla ancak Benjamin'in Berlin Üniversitesi'nden ayrıldıktan sonra devam ettiği Münih Üniversitesi'nde geçirdiği ilk dönem sırasında, 1915'te tanıştıklarını söyler. Belirtilmediği sürece, bu yazıda Scholem'den yapılan alıntılar 1964'te yazılan ve yukarıda adı geçen yazıdan, ya da aynı kitapta bulunan ve 1972'de yazılan "Walter Benjamin ve Meleği" adlı yazıdan yapılmıştır.

2. Benjamin'in, 1933 Ağustosu'nda İbiza'da yazdığı kısa bir metin olan "Agesilaus Santander"den; bu metin Benjamin'in defterlerinde bulunmuştur ve ilk kez Scholem tarafından "Walter Benjamin ve Meleği"nde yayımlanmıştır.

he'de bile bulmuştur.[3] Çünkü Goethe'nin *Gönül Bağları* kitabı üzerine İngilizce'ye hâlâ çevrilmemiş büyük denemesinde, bir yazarın yapıtlarının, hayatının ışığında yorumlanmasına karşı çıkan polemiğe rağmen Benjamin, metinler üzerinde derin düşüncelere dalarken yazarın hayatından, melankoliklik ve yapayalnızlık niteliklerini açığa çıkaran bilgileri seçerek yararlanmıştır. (Nitekim Benjamin, Proust'un "dünyayı kendi girdabına çeken yalnızlık"ını betimler; Kafka'nın da Klee gibi temelde nasıl "yapayalnız" olduğunu açıklar; Robert Walser'e özgü o "hayatta başarılı olmanın dehşeti"ni anlatır.) Hayat, yapıtı açıklamakta kullanılamaz. Ama yapıt, hayatı yorumlamakta kullanılabilir.

Berlin'de geçen çocukluğu ve öğrencilik yıllarıyla ilgili anılarından oluşan ve 1930'lu yılların başlarında yazılmış, o hayattayken basılmadan kalmış iki kısa kitapta Benjamin'in en açık otoportresiyle karşılaşırız. Doğuştan melankolik olan Benjamin'e göre, devam ettiği okulda ve annesiyle çıktığı yürüyüşlerde, "yalnızlık insana uygun tek durum" gibi görünür. Benjamin, odada tek başına otururken çekilen yalnızlıktan söz etmiyordur burada –çocukken sık sık hastalanırdı–; onun sözünü ettiği yalnızlık, büyük kentlerdeki yalnızlık, aylak aylak dolaşan, hayal kurmakta, gözlemekte, düşünmekte ve zevk peşinde koşmakta hür bir adamın yaptıklarındaki yalnızlıktır. On dokuzuncu yüzyıl duyarlılığını, olağanüstü biçimde kendinin farkında bir melankolik olarak Baudelaire'de kişileşen *flâneur** tipine bağlayan bu kafa, kendi duyarlılığını büyük ölçüde, kentlerle olan düşlemsel, ince, zekice bağlantısından inşa etmiştir. Sokaklar, pasajlar, arkadlar, labirentler, edebi yazılarında, en çok da on dokuzuncu yüzyıl Parisi üzerine yazmayı tasarladığı kitapta, ayrıca gezi notları ve anılarında yinelenip duran temalardır. (Münzevi yaşamını yürüyüşler ve harika kitaplar yazmak üzerine kuran Robert Walser, keşke Benjamin onun üzerine daha uzun bir deneme yazsaymış dedirten bir yazardır.)[4] Benjamin'in sağlığında basılmış, üstü örtük otobiyografik ögeler içeren tek kitabı *Tek Yönlü Yol*'dur. Kendisiyle ilgili bu anılar, kitapta yerlerle ilgili

3. Goethe'yi konu alan bu uzun deneme 1922'de yazılmış ve Viyana'da, Hugo von Hofmannsthal'ın çıkardığı *Neue Deutsche beitrage* adlı dergide 1924-1925'te iki bölüm halinde yayımlanmıştır. 1937'de Benjamin, bu denemeden Goethe'nin Satürn kişiliğiyle ilgili olan kesimleri alarak oluşturduğu yazıyı Fransızca çevirisiyle *Les Cahiers du Sud*'de, "L'angoisse mythique chez Goethe" başlığı altında yayımlamıştır.

* *flâneur*: aylak, boş gezen. (ç.n.)

4. Benjamin'in "Robert Walser" başlıklı kısa denemesi ilk kez 1929'da *Das Tagebuch*'ta yayımlanmıştır; bu deneme henüz başka bir dile çevrilmiş değildir.

anılar, kendini bu yerlere nasıl yerleştirdiği, bu yerlerin çevresinde nasıl dolanıp durduğuyla ilgili anılardır.

"İnsanın bir kentte yolunu bulamaması pek de önemli değildir," diye başlar, İngilizce'ye hâlâ çevrilmemiş olan *Yüzyıl Başında Berlin' de Geçen Çocukluk*. "Ama insanın ormanda yolunu kaybetmesi gibi kentte yolunu kaybetmesi de deneyim gerektirir... Bu sanatı ben çok geç öğrendim: İlk izleri, karalama defterlerimin kurutma kâğıtlarında bıraktığı labirentlerde ortaya çıkan düşlerim böyle gerçekleşti." Aynı cümleler, *Berlin Günlüğü*'nde Benjamin başlangıçta "kentin karşısında güçsüzlük" duygusuna kapıldıktan sonra, o kentte kaybolmak için ne kadar çok pratik yapmak gerektiğini önerdikten sonra bir kez daha geçer. Amacı, başını alıp giderek kaybolmayı bilen iddialı bir sokak haritası okuyucusu olabilmektir. Bulunduğu yeri hayali haritalarla bulabilmektir. *Berlin Günlüğü*'nün başka bir yerinde de, yıllarca nasıl hayatının haritasını çıkarma düşüncesiyle oynadığını anlatır. Kafasında, gri renkte tasarladığı bu harita için renkli işaretlerden oluşan bir sistem geliştirmiştir: Bu işaretler "arkadaşlarımın, kız arkadaşlarımın evlerini, Gençlik Hareketi'nin 'tartışma odaları'ndan Komünist gençlerin toplanma yerlerine kadar çeşitli kolektiflerin toplantı salonlarını, bir geceliğine tanıdığım otel ve genelev odalarını, Tiergarten'de önemli kararların alındığı bankları, türlü okullara, kazılıp örtüldüğünü gördüğüm mezarlara giden yolları, çoktan unutulmuş adlarını her gün andığımız meşhur kahveleri gayet açık biçimde gösteriyordu." Bir defasında Paris'te Café des Deux Magots'da oturmuş birisini beklerken hayatının şemasını çıkarmayı başardığından söz eder: Şema, bir labirente benziyordu; her önemli ilişki de "labirente bir giriş"i gösteriyordu.

Haritalar ve şemaların, anılar ve düşlerin, labirentler ve arkadların, dar ve geniş açılı görünümlerin sürekli yinelenen eğretilemeleri, kentlere belli bir bakış açısını olduğu kadar, belli bir yaşam biçimini de yansıtır. "Paris," der Benjamin, "bana başımı alıp gitme sanatını öğretti." Kentin gerçek doğasını tam anlamıyla kavrayışı, ona Berlin'de değil, Weimar yıllarında sık sık kaldığı ve 1933 yılından 1940'ta Fransa'dan kaçmak üzereyken giriştiği intiharına kadar göçmen olarak yaşadığı Paris'te –daha doğrusu, Gerçeküstücü anlatılarda (Breton'un *Nadja*'sında, Aragon'un *Le Paysan de Paris*'sinde) imgelenerek yeniden yaratılmış Paris'te– gelmiştir. Bu eğretilemelerle Benjamin, yönseme konusunda genel bir soruna dikkat çekmekte ve insanın karşısına bir karmaşıklık ve zorluk ölçütü dikmektedir. (Labirent, insanların

içinde kayboldukları yerdir.) Aynı zamanda Benjamin, yasak olan şeylerle ilgili bir kavram önermekte ve bunların içine nasıl girilebileceğini göstermektedir: fiziksel edimle aynı olan bir zihinsel edim yoluyla. "Sokakların oluşturduğu ağlar, fahişelik adı altında açık seçik bir hale gelir," der *Berlin Günlüğü*'nde; bundan hemen önceyse bu zengin aile çocuğunu ilk defa "sınıf eşiği"nden atlatan Ariadne adlı fahişeden bahseder. Labirent eğretilemesi, aynı zamanda Benjamin'in kendi mizacından gelen "engel" konusundaki fikrini gösterir.

Alman Trauerspiel'inin Kökenleri'nde* Benjamin, Satürn'ün etkisinin, insanları "duygusuz, kararsız ve yavaş" kıldığını yazar. Yavaşlık, melankolik mizacın özelliklerinden biridir. İnsanın, başa çıkamayacağı kadar çok olasılığı farketmesinden ama pratiklik duygusundan yoksun olduğunu anlamasından kaynaklanan pot kırma ise melankolik mizacın başka bir özelliğidir. Ve bir de –kendi koşullarında– üstün olma özleminden kaynaklanan inatçılık vardır. Benjamin, annesiyle çıktığı yürüyüşlerdeki inatçılığını hatırlar: Annesi, davranışlarla ilgili önemsiz noktaları onun pratiklik becerisini ölçme testlerine dönüştürmekte, böylece çocuğun yaratılışında beceriksizlik ("bugün bile hâlâ bir fincan kahve yapabilmekten acizim") ve düşsellikle buruklaşmış şeyleri daha belirgin hale getirmektedir. "Aslında olduğumdan daha yavaş, daha uyumsuz, daha budala görünmemin kaynağı bu yürüyüşlerdedir; bana olduğumdan daha eli çabuk, becerikli ve zeki olduğumu düşündürmek gibi her an tetikte bekleyen bir tehlike yaratmıştır bu yürüyüşler." Ve işte bu inatçılıktan "herşeyin ötesinde, baktığının üçte birini bile görmüyormuş izlenimini veren bakışlar doğar."

Tek Yönlü Yol bir yazarın ve bir âşığın (kitap "yazarın içine işleyen" Asja Lacis'e adanmıştır)[5] deneyimlerini damıtır; yazarın durumuyla ilgili olan ve devrimci ahlaklılık temasını dile getiren giriş sözlerinden, teknolojinin doğaya ve cinsel coşkulara kur yapmasına söylenen bir zafer şarkısı niteliği taşıyan son "Gözlemevine" bölümün-

* Benjamin'in *Trauerspiel*'i [Barok Tragedya] incelediği *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), İngilizce'de *The Origin of German Tragic Drama* adıyla yayımlandı; İngilizce'ye çeviren John Osborn, Londra/NLB, 1977.

5. Asja Lacis ve Benjamin 1924 yazında Kapri'de tanışmışlardır. Asja, Letonyalı bir Komünist devrimci ve tiyatro yönetmeniydi; Brecht ve Piscator'a asistanlık yapıyordu; Benjamin onunla birlikte 1925'te "Napoli"yi, onun için de 1928'de "Proleter Çocukları İçin Bir Tiyatro Programı"nı yazmıştır. 1926-27 yazında Benjamin'i Moskova'ya davet ettiren ve onu 1929'da Brecht'le tanıştıran Lacis'tir. 1930'da, sonunda karısından boşandığında Benjamin onunla evlenmeyi umuyordu. Fakat Lacis Riga'ya döndü ve sonraki on yılı bir Sovyet kampında geçirdi.

den tahmin edilebilecek deneyimlerdir bunlar. Benjamin, çağdaş deneyimler yerine anılardan yola çıktığında, kendisinden bir çocuk olarak söz ettiğinde kendisini daha doğrudan anlatır. Bu mesafeden, çocukluğundan, baktığında yaşamını, haritası çıkarılabilecek bir uzam gibi görebilmektedir. *Berlin'de Geçen Çocukluk* ve *Berlin Günlüğü*'ndeki içtenlik ve acı dolu duygu boşalımlarının mümkün olabilmesi, Benjamin'in geçmişi anlatmada tamamıyla sindirilmiş ve analitik bir yol bulmuş olmasından kaynaklanır. Bu yolla, olaylara tepki amacıyla olaylar, insanın türlü yerlerde edindiği hisleri anlatmak amacıyla yerler, insanın kendisiyle karşılaşmasını anlatmak için başka insanlar, gelecekte içine düşülecek tutkuları ve hataları sezdirmek amacıyla da duygular ve davranışlar akla getirilir.[6] Ebeveynleri dostlarını ağırlarken geniş apartman dairesinde cirit atan canavar fantezileri, Benjamin'in kendi sınıfına duyduğu nefretin ön biçimleridir; sabah erkenden kalkıp okula gitmek yerine istediği kadar uyumasına izin verileceği düşü –*Trauerspiel* üzerine yazdığı kitap ona üniversitede hocalık yapma hakkı kazandırmayınca– şunların farkına vardıktan sonra gerçekleşecektir: "mevki edinme ve güvenli bir yaşam sürme umutları hep boş çıkmıştır"; annesiyle çıktığı yürüyüşlerde "aşırı bir dikkatle" onu daima bir adım geriden takip edişi kendisinin "gerçek bir sosyal varoluşa kavuşması"nın baştan "imha edilişi"nin ön biçimleridir.

Benjamin, geçmişinden hatırlamak için seçtiği herşeyin geleceğin bir habercisi olduğunu düşünür, çünkü belleğin işi (onun deyişiyle insanın kendisini sondan başa doğru okuması) zamanı çöküşe uğratır. Anılarının kronolojik bir sıralaması yoktur; Benjamin otobiyografi adını reddeder çünkü zaman önemsizdir. (*Berlin Günlüğü*'nde Benjamin, "Otobiyografinin işi, zamanladır; art ardalıkta ve yaşamı sürekli bir akış haline getiren şeylerledir," diye yazar. "Oysa ben burada uzamdan, anlardan ve süreksizliklerden söz ediyorum," der.) Proust çevirmeni olarak Benjamin *A la recherche des espaces perdus** adı verilebilecek bir başyapıtın bazı bölümlerini yazmıştır. Bellek, yani geçmişin aşamalandırılışı, olayların akışını tablolara dönüştürür. Benjamin, geçmişini yeniden kazanmaya değil anlamaya çalışıyordur: geçmişini uzamsal biçimleri, uyarıcı yapıları içinde yoğunlaştırmaya.

* *A la recherche des espaces perdus* : Kayıp Uzamların İzinde. (ç.n.)

6. Geçmişin, gelecek hakkında önceden haber veren bir kehanet olarak okunabilme niteliği açısından *Berlin'de Geçen Çocukluk* üzerine 1961'de yazılmış çok güzel bir deneme için bkz. Peter Szondi, "Geçmişteki Umut: Walter Benjamin", *Critical Inquiry*'de çevirisi yayımlanmış, Cilt IV, No. 3, İlkbahar 1978.

Alman Trauerspiel'in Kökenleri'nde Benjamin, Barok oyun yazarları açısından "kronolojik hareketin uzamsal bir imge içinde kavranmış ve analiz edilmiş olduğu"nu söyler. *Trauerspiel* üzerine yazdığı kitap Benjamin'in yalnızca zamanı uzama dönüştürmenin ne demek olduğunu ilk ele aldığı kitap değil, aynı zamanda bu hareketi hangi duygunun belirlediğini en açık biçimde anlattığı kitaptır. "Dünya tarihinin hüzünlü güncesi", yani dur durak bilmez bir çürüme sürecinin melankolik farkındalığı içinde yüzen Barok oyun yazarları tarihten kaçıp cennetin "zamansızlığı"nı geri getirme peşinde koşmuşlardır. On yedinci yüzyıl Barok duyarlığında "panoramatik" bir tarih anlayışı vardır: "Tarih dekorla kaynaşmıştır." *Berlin'de Geçen Çocukluk*'ta ve *Berlin Günlüğü*'nde Benjamin, yaşamını bir dekorla kaynaştırır. Barok sahne dekorunun yerine geçen şey, Gerçeküstücü kenttir: düş benzeri uzamlarda insanların "kısa, hayaletsi varoluş" biçimlerine büründüğü metafizik görünümler; Benjamin'e öğrencilik yıllarında büyük üzüntü veren 19 yaşındaki şair arkadaşının intiharının, onun oturduğu odaların anılarında yoğunlaştırılması gibi.

Benjamin'in yinelenip duran temaları, onun tipik özelliğine uygun olarak dünyayı uzamlaştırma araçlarıdır: örneğin o, düşünceleri ve deneyimleri harabeler olarak algılar. Bir şeyi anlamak, o şeyin topografyasını anlamak, onun haritasının nasıl çıkarılacağını bilmektir. Ve orada nasıl kaybolunacağını bilmektir.

Satürn yıldızı altında doğan birisi için zaman, bir kısıntı, yetersizlik, yineleme ve salt doyum aracıdır. Zaman içinde, insan neyse yalnızca odur: Her zaman ne olmuşsa odur. Uzam içindeyse insan bir başkası olabilir. Benjamin'in az gelişmiş yön bulma duygusu ve bir sokak haritasını okumadaki beceriksizliği, onda yolculuk aşkına ve başını alıp gitme, kaybolma sanatında geliştirdiği ustalığa dönüşmüştür. Zaman insana pek fazla kıpırdanma olanağı vermez: Bizi arkamızdan öne doğru ittirir, şimdinin dar hunisinden geleceğe doğru üfler. Oysa uzam, barındırdığı olanaklar, konumlar, kesişmeler, geçitler, dolambaçlar, U dönüşleri, çıkmaz sokaklar ve tek yönlü yollarla gepgeniştir. Aslında haddinden fazla olanak vardır. Satürn mizacı yavaş, kararsızlığa eğilimli olduğu için, bazen kendi yolunu bıçakla açmak zorunda kalabilir. Bazen de insan bıçağı kendine saplamak zorunda kalır.

Satürn mizacının bir başka özelliği de ben'iyle sürekli bir farkındalık ve bağışlamazlık ilişkisi içinde oluşudur: Ben hiçbir zaman olduğu gi-

bi kabul edilemez. Ben, bir metindir – deşifre edilmesi gerekir. (Bu nedenle, entelektüellere uygun bir mizaçtır bu.) Benlik bir tasarıdır, inşa edilecek bir şeydir. (Sanatçılar ve şehitler için, Benjamin'in Kafka'dan söz ederken dediği gibi, "başarısızlığın saflığı ve güzelliği" peşinde koşanlar için uygun bir mizaçtır.) Benliği ve benliğin yapıtlarını inşa etme süreciyse her zaman çok yavaş ilerler. İnsan, kendisinin hep gerisinde kalır.

Herşey uzaktan görünür, yavaş yavaş öne doğru gelmeye başlar. *Berlin'de Geçen Çocukluk*'ta Benjamin, "ilginç bulduğum herşeyin uzaklardan gelerek yaklaştığını görme" yatkınlığından söz eder – tıpkı çocukluğunda sık sık hasta olduğu zamanlarda, saatlerin hasta yatağına yaklaştığını tahayyül etmesi gibi. "Belki de başkalarının bende sabır diye nitelendirdikleri şeyin kökeni budur ama gerçekte erdemle hiç ilgisi olmayan bir şeydir bu." (Elbette başkaları bunu gerçekten sabır, erdem olarak görmüşlerdi. Scholem onu, "tanıdığım insanların en sabırlısı" diye tanımlar.)[7]

Ne var ki melankoliğin deşifre etme çabalarında sabra benzer bir şeye ihtiyaç vardır. Benjamin'in yazdığına göre Proust "salonların gizemli dili"nden heyecan duyuyordu; oysa Benjamin'e daha üstü kapalı şifreler çekici geliyordu. Benjamin, amblem kitapları koleksiyonu yapıyor, anagramlar çıkarmayı seviyor, takma adlarla oynuyordu. Takma adlara duyduğu ilgi, onun gelecekte Alman Yahudisi olarak göçmenliğe duyacağı ihtiyacın bir işaretidir: Benjamin, 1933'ten 1936'ya kadar Alman dergilerinde Detlev Holz adıyla türlü incelemeler yayımlamıştı; 1936'da İsviçre'de basılan ve hayatı boyunca yayımladığı son kitabı *Alman İnsanları*'nı (*Deutsche Menschen*) da aynı adla imzalamıştı. Bu yakınlarda Scholem tarafından yayımlanan "Agesilaus Santander" adlı muhteşem metinde Benjamin, gizli bir ada sahip olma fantezilerinden bahseder; metnin adı, Benjamin'in mülkiyetinde olan bir Klee çiziminden yola çıkılarak bulunmuştur. Çizimin adı olan "Angelus Novus" Scholem'in belirttiğine göre *Der Angelus Satanas*'ın bir anagramıdır. Scholem, "daha sonraları bu yeteneğini saklamaya yöneldiyse de", Benjamin'in bu konuda "olağanüstü" bir deha oldu-

7. Scholem şöyle devam ediyor: "Benjamin'le baş edebilmek için de insanın büyük sabra sahip olması gerekirdi. Onunla, ancak çok sabırlı insanlar derinden ilişki kurabilirdi." Scholem, 1939 sonbaharında Paris yakınlarında ve Nevers'de bir kampta alıkonulduğu sırada Benjamin'in yanında bulunan birisinin tanıklığından örnekler getiriyor; Benjamin "hiçbir gösterişe kaçmaksızın, en zor koşullar altında bile sürdürdüğü, çileciliğe varan, sınırsız sabrıyla" öbür tutuklular üzerinde unutulmaz izler bırakmış...

ğundan bahseder. Benjamin, elyazısını "Öykünme Yetisi Üzerine"* adlı denemesinde irdeler.

Duygularını açmaktan kaçınmak, gizli kapaklılık melankolik kişiye bir gereklilik gibi görünür. Melankolik kişi, başkalarıyla karmaşık, çoğunlukla üstü kapalı ilişkiler içindedir. Bu üstünlük, yetersizlik, şaşkınlık, istediği şeyi elde edememe, ya da isteklerini kendi kendine bile doğru dürüst (veya tutarlı bir biçimde) ifade edememe duyguları –bütün bunlar bir dostluk maskesine ya da sapına kadar bir çıkarcılığa bürünebilir; bürünmeleri gerektiği sanılabilir. Kafka'yı tanıyanların onun için kullandığı bir sözcüğü kullanarak Scholem, Benjamin'in başka insanlarla olan ilişkisini niteleyen "neredeyse bir Çin nezaketi"nden söz eder. Buna rağmen insan, Proust'un "dostlukla ilgili hakaretleri"ni haklı gören Benjamin'in, bir aralar Gençlik Hareketi'nden yoldaşı olmuş insanlar artık ilgisini çekmez olunca yaptığı gibi, dostlarından acımasızca vazgeçebildiğini öğrenince şaşırmıyor.[8] Bu, memnun edilmesi güç, sabit fikirli, korkunç derecede ciddi adamın, belki de kendi eşiti kabul etmediği insanları pohpohlayabildiğini, Danimarka ziyaretlerinde Brecht'in kendisine "olta atması"na (kendi deyişi) ve gönül indirmesine katlanabildiğini öğrenince de şaşırmıyor. Entelektüel yaşamın bu prensi, pekâlâ bir saray soylusu da olabilirdi.

Benjamin, *Alman Trauerspiel'inin Kökenleri*'nde her iki rolü de melankoli kuramıyla çözümler. Satürn mizacının bir özelliği yavaşlıktır: "Zorba, kendi duygularının uyuşukluğu yüzünden alaşağı edilir." "Satürn'ün bir başka özelliği de," der Benjamin "vefasızlıktır." Barok tiyatroda bu, zihni "bir şeyden öbürüne atlayıp duran" saray soylusu tipiyle temsil edilir. Saray soylusunun herkesi çıkarına alet etmesi kısmen bir "kişilikten yoksunluğu", kısmen de "kitleselleşmiş, neredeyse nesnemsi bir oyuncu kadrosu haline gelmiş gibi görünen kötücül ilişkiler ağının, nüfuz edilemez düğümlenişine kolu kanadı kırık, umutsuz bir teslimiyet"i yansıtır. Saray soylusunun niçin küçümsenmemesi gerektiğini ancak kendini tarihi felaket duygusuyla, bu derecede

* Türkçe çevirisi için bkz. "Öykünme Yetisi Üzerine", *Defter* 34, Yaz 1998, çev. Zeynep Sayın. (ç.n.)

8. Bkz. H. W. Belmore, *German Life and Letters*'da "Walter Benjamin Üzerine Bazı Anılar", Cilt XXVIII, No. 2, Ocak 1975. Benjamin'in bu kinle çizilmiş, hiç de değerbilir olmayan portresi, terkedilen bu arkadaşlardan birinin, altmış yıl sonra bile kurtulamadığı hiç azalmamış kızgınlığının belgesidir. Herbert Belmore, Benjamin'in liseden sınıf arkadaşıydı; Benjamin'in mektuplarının iki ciltten oluşan Suhrkamp baskısındaki ilk mektuplar (No. 1-10) H. Belmore'a yazılmıştır.

umutsuzlukla özdeşleştiren birisi açıklayabilirdi. Benjamin'in dediğine göre, çevresindeki insanlara karşı vefasızlığı, onun maddi amblemlere duyduğu "daha derin, daha düşünceye yatkın inanca" denk düşer.

Benjamin'in betimlediği şey, basit bir patolojik durum olarak anlaşılabilir: melankolik mizacın, "kitlesel, neredeyse nesnemsi" bir şey gibi algıladığı kendi iç çatışmalarını, kötü kaderin değişmezliği olarak dışarıya vurma eğilimi. Ne var ki Benjamin'in ortaya attığı sav çok daha gözüpekçedir: Melankolikle dünya arasındaki derin etkileşimlerin (insandan ziyade) nesneler aracılığıyla gerçekleştiğini ve bunların anlamı ortaya çıkaran gerçek etkileşimler olduğunu farkeder Benjamin. Ölüm düşüncesi melankolik mizacın peşini bırakmadığı içindir ki dünyayı okumayı en iyi bilenler melankoliklerdir. Daha doğru bir deyişle, kendini hiç kimseye yapmadığı ölçüde melankoliklerin incelemesine açan, dünyanın ta kendisidir. Nesneler ne kadar cansız olurlarsa, onlar üzerinde düşünen zihin de o kadar güçlü ve yaratıcı olur.

Melankolik mizaç, insanlara vefa duymuyorsa da, nesnelere vefalı olması için kendince haklı nedenleri vardır. Sadakat, nesneleri toplayıp biriktirmekte yatar – nesneler de çoğu zaman, parçacıklar ya da harabeler biçiminde ortaya çıkar. (Benjamin, "Parçacıkları hiç durmadan üst üste yığıp durmak Barok edebiyatta çok yaygın bir uygulamadır," der.) Gerek Barok'ta, gerekse Gerçeküstücülük'te, Benjamin'in büyük yakınlık duyduğu bu iki duyarlıkta gerçekler nesneler gibi görülür. Benjamin, Barok'u şeylerden (amblemlerden, harabelerden) oluşan bir dünya ve uzamsallaştırılmış düşünceler ("Şeyler dünyasında harabeler neyse, düşünce dünyasında da alegoriler odur,") diye tanımlar. Gerçeküstücülük'ün dehası, Barok'taki harabe kültünü, tam bir kendinden geçişle genelleştirmesinde; modern çağın nihilistçi enerjilerinin herşeyi bir harabe ya da parçacığa dönüştürdüğünü –bu nedenle de biriktirilebilir kıldığını– kavramakta yatar. Geçmişi artık (tanımı gereği) ömrünü doldurmuş, şimdisiyse seri antika üretimine geçmiş, muhafızları, şifre çözücüleri ve koleksiyoncuları davet eder nitelikte bir dünyadır bu.

Bir tür koleksiyoncu olarak Benjamin nesnelere –salt nesneler olarak– bağlı kalmıştır. Scholem'e göre, birçok ilk baskı ve nadir kitaplar içeren kitaplığını kurmak "onun en uzun süren kişisel tutkusu" olmuştur. "Şeyimsi felaket karşısında donup kalan melankolik mizaç, ayrıcalıklı nesnelerin yarattığı tutkuyla harekete geçer. Benjamin'in kitapları, yalnızca kullanıma yönelik profesyonel araçlar de-

ğil, derin düşünme nesneleri, hülyaları harekete geçirme araçlarıydı. Kitaplığı da, "içlerinde onca şey bulduğum kentlerin anılarıydı: Riga, Napoli, Münih, Danzig, Moskova, Floransa, Basel, Paris... bu kitapların muhafaza edildiği odalarla ilgili anılar..."dı. Kitap avcılığı, cinsi latif avcılığı gibi, hazların coğrafyasına çok şey katıyordu – dünyayı dolaşmanın bir başka nedeniydi. Benjamin koleksiyonculukta, kendisinde akıllı, başarılı, zeki, utanmasızca tutkulu olan şeyleri yaşıyordu. "Koleksiyoncular, taktik içgüdüleri olan insanlardır" – saray soyluları gibi.

Kitapların ilk baskıları ve Barok amblem kitaplarının yanı sıra Benjamin çocuk kitaplarına ve delilerin yazdığı kitaplara da meraklıydı. "Onun için çok büyük anlam taşıyan kitaplar," diyor Scholem, "en olmadık yazıların ve garip kitapların yanına tuhaf bir düzenlemeyle yerleştirilmişti." Kitaplığın garip düzeni, Benjamin'in çalışma stratejisi gibidir: Fani, küçümsenmiş, ihmal edilmiş şeylerde anlam hazineleri arayan Gerçeküstücülük-esinli bir göz, bilgili zevklerden oluşan geleneksel ölçütlere duyduğu bağlılıkla birliktedir.

Hiç kimsenin bakmadığı yerlerde bir şeyler bulmaktan hoşlanırdı Benjamin. Karanlık, aşağılanan Alman Barok tiyatrosundan, modern duyarlığın (yani kendi duyarlığının) ögelerini bulup çıkarmıştı: alegoriye düşkünlük. Gerçeküstücü şok etkileri, kopuk kopuk sözceler, tarihsel felaket duygusu. Marsilya hakkında "Bu taşlar benim hayal gücümün katığıydı," diye yazıyordu – kentler içinde, bir doz afyon alındığı zaman bile böyle bir hayal gücüne en boyun eğmez olanıdır Marsilya. Benjamin'in yapıtlarında, umduğumuz birçok göndermeyi bulamayız – herkesin okuduğu şeyleri okumaktan hoşlanmazdı o. Ruhbilim kuramı olarak, dört temel mizaçtan oluşan öğretiyi Freud'a yeğlerdi. Marx'ı okumadan komünist olmayı ya da olmaya çalışmayı da yeğlemişti. Neredeyse herşeyi okuyan ve devrimci komünizme on beş yıl sempati duyan bu adam, 1930'lu yılların sonlarına kadar Marx'la hemen hemen hiç ilgilenmemişti. (1938 yazında Danimarka'ya Brecht'i ziyarete gittiği sırada *Kapital*'i okuyordu.)

Benjamin'deki strateji duyumu, "yazılarının yorumlanmasına karşı önlemler alan" ve aynı soydan gizil bir taktikçi olan Kafka'yla kendini özdeşleştirdiği noktalardan biriydi. Kafka'nın öykülerinde en önemli noktanın onlarda belli, simgesel bir anlamın ***bulunmaması*** olduğunu savunur Benjamin. Kendi hayal gücünün anti-Kafka'sı olan Brecht'in giriştiği çok farklı, Yahudilik'e aykırı aldatmaca duygusu onu büyülüyordu. (Tahmin edilebileceği gibi Brecht, Benjamin'in

Kafka üzerine yazdığı olağanüstü denemeden nefret ediyordu.) Masasının yanında duran, boynunda "Ben de anlamalıyım," yazılı bir levha sallanan tahta oyma eşeğiyle Brecht, ezoterik dinsel metinler hayranı olan Benjamin için karmaşıklığı aza indirgeme, herşeyi apaçık bir hale getirme yolunda daha etkili bir aldatmaca ihtimalini temsil ediyordu. Brecht'le, birçok dostunun üzülmesine neden olan "mazoşist" (sözcük Siegfried Kracauer'e aittir) ilişkisi, Benjamin'in bu ihtimalden ne denli hoşlandığını gösteriyor.

Benjamin, yaygın yorumu karşısına almak eğilimindedir. *Tek Yönlü Yol*'da dediği gibi, "Bütün öldürücü darbeler, sol elle indirilir." Bunun nedeni "tüm insan bilgisinin yorum biçimine girdiği"ni[9] görmesinden dolayı Benjamin'in, bilginin apaçık olduğu yerlerde yoruma karşı olmanın önemini kavramasıdır. Onun en çok kullandığı strateji, simgeciliği, Kafka'nın öyküleri ya da Goethe'nin *Gönül Bağları* kitabı gibi bazı yerlerden (herkesin var olduğunu kabul ettiği yerlerden) bütünüyle çıkarıp başka yerlere (tarihsel kötümserliğin alegorileri olarak okuduğu Alman Barok oyunları gibi) kimsenin ummadığı metinlere taşımaktır. "Her kitap bir taktiktir," diye yazmıştır. Bir dostuna gönderdiği mektupta, biraz da hınzırca, yazdığı şeylerde kırk dokuz anlam düzeyinin bulunduğunu iddia eder. Kabalacılar için olduğu gibi modernler için de hiçbir şey dümdüz değildir. Herşey –en azından– zordur. "Çok anlamlılık, herşeyde otantikliğin yerine geçer," der *Tek Yönlü Yol*'da. Benjamin'e en yabancı gelense açıkyüreklilik türünden şeylerdir: " 'perdelenmemiş', 'masum' gözlerle bakmak bir yalan oldu artık."

Benjamin'in savlarındaki özgünlüğün büyük bir kısmı (dostu ve müridi Theodor Adorno'nun dediği gibi) onun teorik perspektiflere yılmaz bir biçimde hükmetme gücüyle birleşen mikroskobik bakış açısından gelir. "Onu en çok çeken küçük şeylerdi," diye yazıyor Scholem. Eski oyuncakları, posta pullarını, kartpostalları, gerçekliğin oyuncak minyatürlere dönüştürüldüğü, sallayınca içinde kar yağan cam küreler gibi şeyleri severdi. Benjamin'in elyazısı da mikroskopikti; hiçbir zaman gerçekleştiremediği bir hırsı da, Scholem'in dediğine göre, bir sayfa kağıda yüz satır sığdırabilmekti. (Bu hırs, roman ve öykülerinin elyazmalarını gerçekten mikroskopik bir yazıyla mikrogramlara dönüştüren Robert Walser tarafından gerçekleştirilmiştir.) Scholem, Benjamin'i 1927 Ağustosu'nda Paris'te ziyaret ettiğinde

9. Christian Florens Rang'a Mektup (Suhrkamp *Briefe*'de No. 126), 9 Aralık 1923.

(Scholem'in 1923'te Filistîn'e göç etmesinden sonra iki dostun ilk görüşmesidir bu) Benjamin'in onu, "kendisine yakın bulduğu bir ruhun, üstüne bütün Şema'yı* sığdırdığı iki buğday taneciğini"[10] göstermek üzere Yahudi ritüel nesnelerinin sergilendiği Musée Cluny'ye sürüklediğini anlatır.

Minyatürleştirmek, taşınabilir kılmak demektir – bir gezgin ya da mülteci için nesnelere sahip olmanın en ideal biçimidir bu. Elbette Benjamin, hem hiç durmadan yer değiştiren bir gezgindi, hem de topladığı nesneler, yani tutkuları nedeniyle kıpırdayamaz hale gelmiş bir koleksiyoncuydu. Minyatürleştirmek aynı zamanda gözden saklamaktır. Benjamin, şifresi çözülmesi gereken herşeye çekildiği gibi son derecede küçük şeylere de çekiliyordu: amblemler, anagramlar, elyazıları. Minyatürleştirmek, işe yaramaz kılmaktır. Çünkü öylesine grotesk bir biçimde indirgenen şey, bir bakıma, anlamdan kurtarılmış olur – o şeyin en belirgin yanı minicikliği olup çıkar. Hem bir bütündür (yani tamdır) o şey, hem de bir parçacıktır (minnacıktır, yanlış ölçektedir). Kendisinden yararlanmaksızın üzerinde düşünülecek bir nesne ya da bir düşlem olur artık. Küçük şeyleri sevmek bir çocuğun tutkusudur; Gerçeküstücülük'ün sömürgeleştirdiği bir tutkudur. Benjamin, Gerçeküstücüler'in Parisi'nin "küçük bir dünya" olduğu gözleminde bulunur; Gerçeküstücü zevkin, salt anlaşılabilir ya da güzel bir nesne olmaktan çok bilmecemsi, giderek sapkın bir nesne olarak keşfettiği ve Benjamin'in öylesine büyük bir özgünlükle üstüne yazılar yazdığı fotoğraf da öyledir. Melankolik kişi, şeyimsi nesnelerin egemenliğinden dolayı kendini her zaman tehdit altında hisseder; oysa Gerçeküs-

* Yahudilik'te, Tevrat'ın üç parçasından oluşan iman ikrarı. (ç.n.)

10. Scholem bu öyküyü "Walter Benjamin"de anlatır. Ama ayrıca bkz. Benjamin'in Paris'ten Scholem'e yazdığı 29 Mayıs 1926 tarihli mektup (*Briefe*'de No. 156); bu uzun mektubun sonlarına doğru Benjamin şunları yazıyor: "Bu, bir bakıma Marksist mektupla bir Liliput devleti kuramazdım. Ama sana şunu söyleyeyim ki Musée Cluny'nin Yahudi bölümünde, bu sayfanın yarısından birazcık daha büyük bir yere sığdırılmış bir Esther Kitabı keşfettim. Herhalde bu senin Paris'e gelişini çabuklaştırır." Scholem, Benjamin'in minyatürlere olan tutkusunun, onun *Tek Yönlü Yol*'da açıkça ortaya çıkan kısa, edebi sözcelere olan beğenisini gösterdiğini savunur. Belki öyledir; ne var ki 1920'lerde bu tür kitaplar oldukça revaçtaydı ve bu kısa, bağımsız metinlerin sunuluşu, özellikle Gerçeküstücü bir montaj biçemiyle yapılıyordu. *Tek Yönlü Yol*, Ernst Rowohlt tarafından şok yaratıcı reklam etkileri taşıyan bir tipografiyle kitapçık olarak basılmıştı; kapak, gazete reklamlarından, ilanlardan, resmi ve resmi olmayan birçok işaretten alınmış büyük harflerle yazılmış saldırgan cümlelerin, fotoğrafla montajından oluşuyordu. Benjamin'in, "kışkırtıcı dili" yüceltip "kitapların evrensel, yapmacıklı tutumları"nı yerdiği giriş kısmı, *Tek Yönlü Yol*'un nasıl bir kitap olmak üzere tasarlandığı bilinmeden pek bir anlam ifade etmez.

tücü zevk, bu gibi korkuları alaya alır. Gerçeküstücülük'ün duyarlığa en büyük armağanı, melankoliye neşe getirmesidir.

"Melankolik kişinin, kendisine tatma izni verdiği tek zevk, üstelik oldukça güçlü bir zevktir bu, alegoridir," diye yazıyor Benjamin *Alman Trauerspiel'inin Kökenleri*'nde. Benjamin, gerçekten de alegorinin, melankoliklerin tipik dünyasını okumanın tek yolu olduğunu belirterek Baudelaire'den şu alıntıyı yapıyor: "Benim için herşey alegoriye dönüşür." Taşlaşmış ve önemsiz şeylerden anlam çıkarma süreci olan alegori, Benjamin'in en çok işlediği konular olan Alman Barok tiyatrosunun ve Baudelaire'in kendilerine özgü yöntemleridir; felsefi savlara ve nesnelerin mikrolojik çözümlenmesine dönüştürülmüş olarak da Benjamin'in bizzat uyguladığı yöntemdir.

Melankolik kişi, dünyanın kendisinin bir şeye dönüştüğünü görür: bir sığınağa, bir yuvaya, bir büyülenmeye. Ölümünden kısa süre önce Benjamin, fantezi aracı olarak minyatürleştirme üzerine bir yazı yazmayı planlıyordu. Bu, Goethe'nin (*Wilhelm Meister*'deki)[11] "Yeni Melusina"sı üzerine yazı yazma planının devamı gibi görünüyor; Goethe'nin öyküsünde bir adam, geçici bir süre normal boyutlara çıkmasına izin verilmiş ufacık bir kadına aşık olur ve içine, kadının prensesi olduğu minyatür bir krallık yerleştirilmiş bir kutuyu bilmeksizin yanında her yere taşır. Bu öyküde dünya, çok açık biçimde taşınabilir bir şeye, bir nesneye indirgenmiştir.

Goethe'nin öyküsündeki kutu gibi, kitap da yalnızca dünyanın bir parçası değil, kendi başına küçük bir dünyadır. Kitap, okurun içinde oturduğu minyatürleştirilmiş bir dünyadır. *Berlin Günlüğü*'nde Benjamin, çocukluk sevinçlerini hatırlar: "Kitapları baştan sona okuyup geçmezdin sen; satır aralarında oturur, ikamet ederdin." Okumaya, çocuğun çılgınlığına, sonunda, yetişkinin tutkusu olan yazma da eklenir. Kitap edinmenin en makbul yolunun, onları yazmak olduğunu söyler Benjamin "Kitaplarımı Çıkarırken"[12] adlı denemesinde. Kitapları anlamanın en iyi yolu da onların uzamına girmektir: *Tek Yönlü Yol*'da Benjamin, bir manzara nasıl uçaktan seyrederek değil de ancak içinde yürünerek tanınabilirse, bir kitap da baştan sona kopya edilmeden anlaşılamaz der.

11. Bkz. Benjamin'in 17 Ocak 1940'ta Paris'teyken Gretel Adorno'ya yazdığı mektup (*Briefe*'de No. 326).

12. *Illuminations*'da, Londra, 1970; bu, Benjamin'in yazılarından yapılan, Kafka ve Proust denemelerini de içeren daha erken tarihli bir seçmedir; yayımlayan Hannah Arendt. (Türkçesi Ahmet Cemal, *Gösteri* dergisi, Ağustos 1987. [ç.n.])

Trauerspiel kitabında Benjamin, "Anlamın miktarı, ölümün varlığı ve çürümenin gücüyle doğru orantılıdır," der. İnsanın kendi yaşamında "mecazi olarak deneyim adı verilen, geçmişteki o ölü olaylarda" bir anlam bulmasını mümkün kılan budur. İnsan geçmişi, ancak geçmiş ölü olduğu için okuyabilir. Tarihi, ancak nesnelerde fetişleştirilmiş olduğu için anlayabilir. Kitap bir dünya olduğu içindir ki insan onun içine girebilir. Kitap, Benjamin'e göre içinde yürüyüşe çıkılabilecek uzamlardan biridir. Satürn yıldızı altında doğmuş kişi için birisi gözlerinin içine baktığı zaman yapılacak tek şey, bakışlarını kaçırmak, bir köşeye bakmaktır. Daha iyisi gözlerini defterine çevirmektir. Ya da başını bir kitabın arkasına saklamaktır.

İçedönüklüğe çekilmenin nedenini iradeye yüklemek Satürn insanının belirgin özelliğidir. İradesinin zayıf olduğuna inanan melankolik, bunu geliştirmek için olağanüstü çabalara girişebilir. Bu çabalar başarılı olursa, sonunda iradenin aşırı artması, genellikle kendini durmaksızın çalışma biçiminde gösterir. "Keşiş hastalığı, uyuşukluk"tan muzdarip Baudelaire, mektuplarının çoğunu ve *Günceler*'ini daha çok çalışma, hiç durmadan çalışma, çalışmaktan başka bir şey yapmama yolundaki tutkulu dileklerle bitirir. ("İradenin her yenilgisi"nden sonra umarsızlık –gene Baudelaire'in sözcükleri– modern sanatçıların ve entelektüellerin, özellikle de bunların her ikisi birden olan kişilerin tipik yakınma konusudur.) Kişi, çalışmaya mahkûmdur; yoksa hiçbir şey yapamayabilir. Melankolik mizacın hülyalılığı bile çalışmayla sıkı sıkıya bağıntılıdır; sonra melankolik, bilerek düşlere benzer fantazmagorik durumlar yaratmaya çalışabilir ya da yoğunlaşma sağlayacak durumlara uyuşturucular aracılığıyla ulaşmayı seçebilir. Gerçeküstücülük, Baudelaire'in böylesine olumsuz yaşadıklarını olumlu bir biçimde vurgulamıştır yalnızca: İradenin çöküşüne hayıflanmaz, tersine bunu ideal bir durum katına yükseltip, düşsel durumların çalışma için gerekli tüm malzemeleri sağlamakta güvenilir bir dayanak olabileceğini savunur.

Sürekli çalışan, sürekli daha çok çalışmaya çalışan Benjamin, yazarın günlük varoluşu üstüne bir hayli kafa yormuştur. *Tek Yönlü Yol*'un çalışma için reçeteler içeren birçok bölümü vardır: en iyi koşullar, zamanlama, kullanılacak araçlar. Yürüttüğü geniş çaplı yazışmaların itici gücü kısmen, çalışmalarıyla ilgili notlar tutmaktan, raporlar vermekten ve çalışmalarının varlığını kanıtlamaktan geliyordu.

Bir koleksiyoncu olarak içgüdüleri onun büyük yardımcısıydı. Öğrenmek bir tür koleksiyonculuktu; günlük okumalarından yaptığı ve her yere taşıdığı not defterlerinde biriktirdiği alıntıları ve parçaları arkadaşlarına bu defterlerden yüksek sesle okurdu. Düşünmek de bir tür koleksiyonculuktu, en azından başlangıç aşamalarında. Birbiriyle ilgisi olmayan düşünceleri ciddiyetle kayda geçirirdi; dostlarına yazdığı mektuplarda mini denemeler geliştirirdi; gelecekte yapacağı işlerin planlarını düzelterek yeniden yazardı; düşlerini yazıya dökerdi (birkaçı *Tek Yönlü Yol*'da anlatılır); okuduğu bütün kitapların numaralanmış bir listesini tutardı. (1938'de ikinci ve son kez Benjamin'i Paris'te ziyarete giden Scholem, o zamanlar okumakta olduğu kitapları yazdığı defterde Marx'ın *On Sekiz Brumaire*'inin listeye 1649 numarayla kaydedilmiş olduğunu gördüğünü anımsar.)

Melankolik, nasıl oluyor da bir irade kahramanına dönüşüyor? Çalışmanın bir uyuşturucu, bir zorunluluk olabileceği gerçeğine dayanarak. (Gerçeküstücülük üzerine yazdığı denemesinde Benjamin, "Ünlü bir uyuşturucu olan düşünme," diye yazar.) Gerçekten de, en iyi müptelalar melankolikler arasından çıkar, çünkü gerçek iptila tek başına yaşanan bir şeydir. 1920'li yılların sonlarına doğru, Benjamin'in bir doktor dostunun gözetimi altında giriştiği afyon içme deneyimleri, bir teslimiyet değil, bilinçli bir girişimdir; iradenin zorlamalarından kaçış değil, yazarlık için malzemedir. (Benjamin, afyon üzerine yazmak istediği kitabı, en önemli tasarılarından biri olarak görüyordu.)

Yalnız başına kalma ihtiyacı –insanın yalnızlığından duyduğu acıyla birlikte– melankoliğin belli başlı özelliklerinden biridir. Bir işi bitirmek için insanın yalnız kalması gerekir – ya da insan, en azından sürekli bir ilişki içinde bağımlı olmamalıdır. Benjamin'in evlilik konusundaki olumsuz görüşleri Goethe'nin *Gönül Bağları* kitabı üzerine yazdığı denemede açıkça görülebilir. Onun kahramanları –Kierkegaard, Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus– hiç evlenmemişlerdir; Scholem, Benjamin'in kendi evliliğini (Benjamin 1917'de evlendi, 1921' den sonra karısından uzaklaşarak 1930'da boşandı) "kendisi için ölümcül" gördüğünü anlatır. Doğa ve doğal ilişkiler dünyası, melankolik mizaca göre hiç de baştan çıkarıcı olarak algılanmaz. *Berlin'de Geçen Çocukluk* ve *Berlin Günlüğü*'ndeki kendi portresi, ailesine bütünüyle yabancılaşmış bir oğulu sergiler; baba ve koca olarak da Benjamin (1918'de doğmuş ve 1930'lu yılların ortasında eski karısıyla birlikte İngiltere'ye göç eden bir oğlu vardı Benjamin'in) böyle akrabalıkları ne yapacağını hiç bilememiş olan bir insan olarak görünür. Melanko-

liklerin gözünde, aile bağları gibi doğal şeyler, sahtelik dolu bir öznellik ve duygusallık demektir; tüm bunlar irade üzerinde, bağımsızlık üzerinde, iş üzerinde yoğunlaşma özgürlüğünü kısıtlar. Aynı zamanda insanın insanlığını bir sınavdan geçirme fırsatı sunar; melankolik de ta baştan bilir ki bu sınavda yetersiz kalacaktır.

Melankoliğin çalışma biçemi, işe gömülmek, işin üstünde bütünüyle yoğunlaşmaktır. Ya bütünüyle gömülürsünüz, ya da dikkatiniz dağılır gider. Bir yazar olarak Benjamin'in olağanüstü bir yoğunlaşma yetisi vardı. *Alman Trauerspiel'inin Kökenleri*'ni, araştırmalarını iki yıl içinde tamamlayıp yazabilmişti; *Berlin Günlüğü*'nde övünerek anlattığı gibi, bu kitabın bazı bölümleri bir *café*'de, caz orkestrasının yanındaki masada yazılmıştı. Ama Benjamin, oldukça üretken bir biçimde yazıyorduysa da –bazı dönemlerde, Alman gazeteleri ve dergilerine her hafta yazı verdiği oluyordu– onun için normal boyutlarda bir kitap daha yazmak mümkün olmamıştı. 1935 tarihli bir mektupta Benjamin, 1927'de yazmaya başladığı ve iki yılda bitirebileceğini düşündüğü *19. Yüzyılın Başkenti Paris*'i yazmanın "Satürn hızı"yla ilerlediğinden söz eder.[13] Benjamin'in kendine özgü yazı türü, denemedir. Melankoliğin yoğun ve tüketici dikkati, Benjamin'in düşüncelerini geliştirip ulaşabileceği uzunluğa doğal sınırlar getirmiştir. En önemli denemeleri, kendilerine zarar vermeden, tam zamanında bitmiş gibi görünür.

Benjamin'in cümleleri, alışılmış biçimde üretilmemiştir: Birbirlerinden çıkmaz ya da birbirlerini getirmezler. Her cümle sanki ilk ya da son cümleymiş gibi yazılmıştır. (*Alman Trauerspiel'inin Kökenleri*'ne yazdığı önsözde Benjamin, "yazar, her yeni cümlede durmalı ve yeniden başlamalıdır," der.) Zihinsel ve tarihi oluşumlar, kavramsal tablolar gibi işlenmiştir: Düşünceler en uç noktalarda kâğıda geçirilmiştir ve entelektüel perspektifler baş döndürücüdür. Benjamin'in, yanlış bir adlandırmayla aforistik olarak nitelendirilen düşünme ve yazma biçemine, aslında donmuş çerçeveli Barok biçem demek daha doğru olur. Bu biçemi üretmek bir işkencedir. Öyle ki, mutlak yoğunlaşmanın içe yönelik bakışları, konuyu yazarın gözlerinin önünde çözüp eritmeden önce her bir cümle herşeyi dile getirmek zorundadır.

13. 25 Mayıs 1935'te Paris'ten Werner Kraft'a yazılan mektup (*Briefe*'de No. 259). 1940 yılında öldüğünde Benjamin binlerce sayfalık el yazması bıraktı, bunların da ancak çok küçük bir bölümü yayımlandı. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (New Left Books, 1973), Benjamin'in bugüne dek ancak Almancası yayımlanmış olan Paris tasarısının malzemelerinden yapılan çevirileri içerir.

Benjamin, Adorno'ya Baudelaire ve *On Dokuzuncu Yüzyıl Parisi* üzerine yazdığı kitabındaki her fikrin "çılgınlığın kol gezdiği bir diyardan büyük çabalarla sökülüp alındığı"nı[14] söylerken, muhtemelen durumu abartmıyordu.

Bir Barok tablonun yüzeyinin hareketle dopdolu olması gibi düşüncelerle dolup taşan bu cümlelerin arkasında, daha olgunlaşmadan kesiliverme korkusuna benzer bir şey yatar. Adorno'ya yazdığı bir mektupta Benjamin *19. Yüzyılın Başkenti Paris* adlı kitabına esin veren Aragon'un *Le Paysan de Paris*'sini ilk okuduğunda duyduğu heyecanları şöyle tanımlıyor: "Geceleri, yatakta iki ya da üç sayfadan fazla okuyamıyordum, çünkü yüreğim öylesine büyük bir gümbürtüyle çarpmaya başlıyordu ki kitabı elimden bırakmam gerekiyordu. Ne muhteşem bir uyarı!"[15] Kalp yetmezliği, Benjamin'in zorlu çabalarının ve tutkularının eğretilemeli sınırıdır. (Benjamin'de kalp yetmezliği vardı.) Kalp yeterliliğiyse, Benjamin'in yazarlık başarısıyla ilgili olarak ortaya attığı bir eğretilemedir. Karl Kraus'u övdüğü denemesinde Benjamin şunları yazıyor: "Biçem, dilsel düşüncenin eni ve boyunca, banalliğe düşmeden özgürce hareket etme gücüyse, bu güç, dilin kanını, sözdiziminin kılcal damarlarından geçirerek en uzak dokulara pompalayan büyük düşüncelerin yürek gücüyle kazanılır büyük ölçüde."

Düşünmek, yazmak eninde sonunda birer yaşama erki sorunudur. İradeden yoksun olduğunu hisseden melankolik, toplayabileceği tüm yıkıcı enerjilere ihtiyacı olduğu hissine kapılabilir.

Alman Trauerspiel'inin Kökenleri'nde Benjamin, "Gerçek, bilgi alanına yansıtılmaya karşı koyar," der. Onun yoğun düzyazıları bu direncin kâğıda geçirilmiş örnekleridir ve yalanlar üreten kişilere saldıracak yer bırakmaz. Benjamin, polemiği, gerçek felsefi biçemin onuruna yakıştıramıyordu; onun yerine "yoğunlaştırılmış olumlamanın tamlığı"na ulaşmaya çalışıyordu –Goethe'nin *Gönül Bağları* kitabı üzerine yazdığı ve Goethe'nin biyografisini yazan eleştirmen Friedrich Gundolf'un savlarını yerle bir edercesine çürüttüğü denemesi,

14. New York'ta bulunan Adorno'nun 10 Kasım 1938'de Benjamin'e yazdığı bir mektuptan; *Aesthetics and Politics*'te (New Left Books, 1977) çevirisi yayımlanmıştır. [Türkçe'de *Estetik ve Politika*, Eleştiri Yay., 1985, çev. Ünsal Oskay] Benjamin, Adorno'yla (Adorno 20 yaşındayken) 1923'te tanışmıştır; 1935'te de Benjamin, Adorno'nun üyesi bulunduğu Max Horkheimer Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nden ufak bir ödenek almaya başlamıştı.

15. 31 Mayıs 1935'te Paris'ten Adorno'ya yazılan mektup (*Briefe*'de No. 260).

belli başlı yazıları arasında bu kuralın tek istisnasıdır. Ne var ki polemiğin ahlaksal açıdan yararlılığının farkında oluşu becerisi, yüksek sesi, aforizma aşkı, yılmak bilmez polemik enerjileriyle kendisinden öylesine farklı olan ve tek başına Viyana Halk Enstitüsü'nü oluşturan Karl Kraus'u takdir etmesini engelleyemedi Benjamin'in.[16]

Kraus denemesi, Benjamin'in zihnin yaşamı üzerine yazdığı en tutkulu, en sapkın savunma yazısıdır. Adorno, "'Aşırı zeki' olmanın hain lekesi Benjamin'i hayatı boyunca tedirgin etmişti,"[17] diye yazmıştır. Benjamin, bu kaba saba lekelemeye karşı, yerinde –yani ahlaksal olarak– kullanıldığında zekânın "insanlık dışı" olduğu bayrağını gözüpekçe yükselterek savunmuştu kendini. "Yalnızca cinselliğin koruyucu kanatları altında varolabilen fahişelik gibi, yazarlık yaşamı da yalnızca aklın koruyucu kanatları altında gerçekleşebilen bir varoluştur," diye yazıyordu. Bu, hem fahişeliğin kutsanması (tıpkı Kraus'un yaptığı gibi; çünkü salt cinsellik, en saf biçimiyle cinsellik demektir), hem de Benjamin'in, hiç de ihtimal verilmeyecek bir biçimde Kraus'u kullanarak yaptığı gibi, yazarlık yaşamının kutsanması demektir; çünkü "salt aklın has ve şeytansı işlevi, huzur bozucu olmaktır". Modern yazarın ahlaksal görevi yaratıcı olmak değil, yıkıcı olmaktır – sığ içedönüklüğün, evrensel insancıllık kavramının rahatlatıcılığının, züppece yaratıcılığın ve boş sözlerin yıkıcısı olmaktır.

Kraus kişiliğinde örneklediği bir kamçı ve bir yıkıcı olarak yazar tipini Benjamin, 1931'de yazdığı "Yıkıcı Karakterler"* adlı alegorik yazısında daha özlü bir biçimde, daha da büyük bir gözüpeklikle ele alır. Bu yazının tarihi düşündürücüdür; Scholem, Benjamin'in birkaç kez aklından geçirdiği intiharı, ilk kez 1931 yazında düşündüğünü yazar. İkinci defa ise bir sonraki yaz, "Agesilaus Santander"i yazarken düşünmüştür. Benjamin'in yıkıcı kişilik dediği Apollon nitelikli kamçı, "hep neşeyle iş başındadır... çok az şeye gereksinimi vardır... anlaşılmak diye bir derdi yoktur... genç ve neşelidir... yaşamın yaşanmaya değer olduğunu hissetmese de intiharın zahmete değmez olduğuna

* Türkçe'de aynı adla W. Benjamin'in *Parıltılar* adlı kitabının içinde yer alıyor (Belge Yayınları, 1990, çev. Yılmaz Öner). (ç.n.)

16. Kitap tanıtma yazılarında Benjamin'in Kraus'a benzeyen yanı ortaya çıkıyordu. Bkz. Kraus denemesiyle aynı yılda (1931) yazdığı "Sol Kanat Melankolisi"; bu yazıda, Erich Kästner'in bir şiir kitabını yerden yere vurur ve –Kästner aracılığıyla– sığ ve bilgiççe melankolik olan herşeyi aşağılar. *Screen*'de İngilizce çevirisi yayımlanmış, Cilt XV, No. 2, Yaz 1974.

17. Adorno'nun, *Prisms*'de yayımlanan "Walter Benjamin'in Bir Portresi" adlı denemesi, NLB, basılacak, 1979 [Kitap yayımlanmıştır (ç.n.)].

inanır."

Bir tür sihirbazlıktır bu; Benjamin'in Satürn kişiliğindeki yıkıcı ögeleri –kendi kendilerini yıkıma uğratmasınlar diye– dışarıya atma çabasıdır.

Benjamin burada yalnızca kendi yıkıcılığına göndermede bulunmuyor. Ona göre, intihara doğru garip bir modern itki söz konusudur. "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Parisi"nde* şunları yazıyor: "Modernliğin kişinin doğal üretim canlılığına sunduğu direnç, kişinin gücünü aşacak orandadır. İnsan yorgun düşüp ölüme sığınırsa, anlaşılabilir bir şeydir bu. Modernlik, intihar yıldızının, kahraman bir irade gücünü mühürleyen bir edimin gölgesinde olmalıdır... Bu, tutkular diyarında modernliğin *tek* başarısıdır..."

İntihar, kahramanlık boyutlarındaki iradenin, iradenin yenilgisine karşı gösterdiği bir tepki olarak anlaşılır. Benjamin'e göre, intihardan kaçınmanın tek yolu, kahramanlığın ötesine, iradenin çabalarının ötesine geçmektir. Yıkıcı kişilik, kendini tuzağa düşmüş hissetmez, çünkü o "her yerde çıkış yolları bulur". Varolan herşeyi kaygısızca yerle bir etme işine girişerek kendisini "dört yol ağzına" yerleştirir.

Kıyamete özgü bu kötümserlik, Satürn mizacının alaycılığına bürünmüş olmasaydı, Benjamin'in yıkıcı kişilik portresi zihnin Siegfried'ini –tanrıların koruyuculuğu altındaki o neşeli, çocuksu canavarı– getirebilirdi akla. İroni, melankoliğin yalnızlığına, toplum dışı seçmelerine verdiği olumlu addır. *Tek Yönlü Yol*'da Benjamin, ironiyi bireylerin toplumdan bağımsız bir yaşam sürme haklarını ortaya koymalarını sağlayan "tüm başarıların en Avrupalısı" olarak yüceltir ve ironinin Almanya'yı bütünüyle terkettiğini belirtir. Benjamin'in, ironiyi ve kendinin farkında olmayı sevmesi, onu çağdaş Alman kültüründen soğutmuştur: Wagner'den nefret etmiş, Heidegger'i küçümsemiş ve Weimar Almanyası'nın Dışavurumculuk gibi çılgın öncü akımlarını aşağılamıştır.

Tutkuyla ama aynı zamanda ironiyle, Benjamin kendisini dört yol ağızlarına yerleştirmiştir. Birçok "konumu" açık tutmak onun için önemliydi: teolojik, Gerçeküstücü/estetik, komünist konumlarını. Bir konum öbürünü düzeltiyordu; Benjamin'in hepsine birden ihtiyacı vardı. Kararlar, elbette, bu konumların dengesini bozuyordu; kararsızlık da herşeyi yerli yerinde tutuyordu. 1938 başlarında Adorno'yu

* Türkçe'de aynı adla, W. Benjamin'in *Pasajlar* adlı yapıtının içinde yer alıyor (YKY, 1993, çev. Ahmet Cemal). (ç.n.)

son defa gördüğünde, Fransa'dan ayrılmakta gecikmesinin nedenini "burada hâlâ savunulacak konumlar var," diye açıklamıştı.

Benjamin, bağımsız entelektüellerin zaten nesli tükenmekte bir tür olduğunu, kapitalist toplumca olduğu kadar devrimci komünistlerce de ömrünü doldurmuş bir şey sayıldığını düşünüyordu; gerçekten de değerli herşeyin türünün son örneği olduğu bir devirde yaşadığını hissediyordu. Benjamin, Gerçeküstücülük'ün, Avrupa aydınlarının en son entelektüel kımıldanışı olduğuna, bunun uygun bir biçimde yıkıcı, nihilist türden bir entelektüellik olduğuna inanıyordu. Kraus üstüne yazdığı denemede Benjamin retorik bir biçimde sorar: Kraus, yeni bir çağın eşiğinde mi duruyor? "Tanrım, hiç de öyle değil! Çünkü o, Kıyamet Günü'nün eşiğinde durmaktadır." Benjamin, burada kendisini düşünmektedir. Kıyamet Günü'nde Son Entelektüel –harabeleri, isyankâr görüşleri, hülyaları, onmaz hüzünleri, aşağıya çevrilmiş bakışlarıyla modern kültürün o Satürn mizaçlı kahramanı– elinden gelen haktanırlık ve insanlıkdışılıkla birçok "konuma" girdiğini ve aklın yaşamını sonuna dek savunduğunu açıklayacaktır.

1979

Zihin Tutkusu

Alçakgönüllü olamam; içimde yanıp tutuşmakta olan çok şey var; eski çözümler darmadağın oluyor; yenileri konusundaysa yapılmış bir şey yok henüz. Bu yüzden, sanki önümde daha yüz yıl varmış gibi, her yerde birden girişiyorum işe.

CANETTI, 1943

ELIAS CANETTI'nin Hermann Broch'un ellinci yaşgünü onuruna 1936 Kasımı'nda Viyana'da yaptığı konuşma, Canetti'nin tipik temalarından bazılarını cesurca ortaya atmaktadır ve bir yazarın diğer bir yazara yönelttiği övgülerin en güzel örneklerinden biridir. Böyle bir övgü, bir ardıllığın terimlerini oluşturur. Canetti, Broch'ta büyük bir yazar için gerekli olan özellikleri –Broch özgündür; çağını özetler; çağına karşı çıkar– bulmakla, kendi üstlendiği ölçütleri de tanımlamış olur. Ellisine geldiği için Broch'u kutlarken (o tarihte Canetti otuz bir yaşındadır), bu yaşı insanın yaşaması gereken sürenin yalnızca yarısı olarak tanımlarken Canetti, kendi yapıtlarına damgasını vuran o ölüm nefretini ve uzun yaşam özlemini açığa vurur. Broch'un, kısıtsız bir zihinsel duruma ilişkin görüsünü anımsatarak onun entelektüel doymazlığını överken, Canetti kendi entelektüelliğinin de aynı derecede doymak bilmez iştahına göndermede bulunur. Gösterdiği saygının yüceliğiyle Canetti, çağının soylu muhalifi olarak yazar portresine bir öge daha katmış olur: soylu bir hayran olarak yazar.

Canetti'nin Broch'u övüşü, kendisinin ulaşmak istediği katıksız ahlaksal görüş ve uzlaşmazlık üzerine; kendisine güçlü, hatta baskın örnekler bulma arzusu üzerine çok şeyi açığa vurur. Canetti 1965'teki bir yazısında, ciddi bir yazarın, en azından bir süre için, bir başka yazarın yetkesinin büyüsüne kapılmasının önemini savunmak amacıyla, 1920'li yıllarda, Viyana'da öğrenciyken Karl Kraus'a duyduğu hayranlık nöbetlerini hatırlatır: Kraus üzerine yazdığı denemeler, aslında hayranlık duyma etiği üzerinedir. Canetti, değerli düşmanlarının kendisine meydan okumasından (bazı "düşmanlar"ını –Hobbes ve Maist-

re– en sevdiği yazarlar arasında sayar); ulaşılması mümkün olmayan, insanı alçakgönüllü olmaya götüren bir ölçüt tarafından güçlendirilmekten hoşlanır. En ısrarlı ve sürekli biçimde hayranlık duyduğu Kafka için şu gözlemi yapmıştır: "Onu okurken iyi biri oluyor insan, ama hiç kibirlenmeden."

Canetti'nin başkalarına hayranlık duyma görevi ve zevkine bağlılığı öylesine içten, yazarlık mesleğine ilişkin duyumu öylesine müşkülpesenttir ki, alçakgönüllülük –ve gurur– onu çok tipik, kişisellikten uzak bir hava içinde, son derece kendisiyle ilgili kılar. *Kendisinin* hayran olabileceği birisi olmaya yoğunlaşmıştır. Canetti'nin, büyük bölümünde önemli kitabı *Kitle ve İktidar*'ı* (1960) hazırlamak ve yazmakla uğraştığı 1942 ila 1972 yılları arasında tuttuğu not defterlerinden bir seçme olan *İnsanlık Beldesi*'nin temel kaygısı budur. Kısa kısa tutulmuş bu notlarda Canetti, sürekli olarak kendisini ölmüş büyük kişilik örnekleriyle kışkırtmakta, giriştiği işin entelektüel gerekliliğini tanımlamakta, kendi zihinsel ateşini ölçmekte, takvim yaprakları birer birer koptukça dehşetle titremektedir.

Kendine güvenli, cömert bir hayran olmaya eşlik eden başka özellikler de vardır: yeterince küstah ya da hırslı olamama korkusu; salt kişisel olana tahammül edememek (Canetti'nin deyişiyle, güçlü kişiliğin bir göstergesi de kişisel olmayana sevgi duymaktır); kendine acımaktan nefret etmek gibi. Özyaşamöyküsü *Kurtarılmış Dil*'in** (1977) ilk cildinde Canetti'nin, yaşamı üzerine anlatmayı seçtiği şeyler, kimlere hayranlık duyduğundan, kimlerden bir şeyler öğrendiğinden ibarettir. Canetti, büyük bir şevkle herşeyin nasıl kendi aleyhine değil de lehine geliştiğinden bahseder; onunki bir bağımsızlaşma öyküsüdür: dünyayı dolaşmak üzere "serbest bırakılan" bir zihnin –bir dilin– bir ağzın öyküsüdür.

Bu dünyanın karmaşık bir zihinsel coğrafyası vardır. 1905'te, köklerinden uzağa fırlatılmış, sonra Bulgaristan'a yerleşmiş Sefarad bir ailenin (babası ve baba tarafından büyükleri Türkiye'den gelmişlerdi) oğlu olarak doğan Canetti, ülkeden ülkeye göçme açısından zengin bir çocukluk geçirmişti. Hem annesinin, hem de babasının eğitimlerini gördükleri kent olan Viyana –Canetti altı yaşındayken ailesinin taşındığı İngiltere, eğitiminin bir kısmını aldığı Lozan ve Zürih, yirmili yılların sonunda kısa yolculuklar yaptığı Berlin dahil– bulunduğu tüm

* Türkçe çevirisi için bkz. *Kitle ve İktidar,* Ayrıntı, 1998, çev. Gülşat Aygen. (ç.n.)
** Türkçe çevirisi için bkz. *Kurtarılmış Dil,* Payel, 1995, çev. Şemsa Yeğin. (ç.n.)

yerlerin zihinsel başkentiydi. Babasının 1912'de Manchester'da ölmesinden sonra annesi onu ve iki kardeşini Viyana'ya getirmişti; Canetti de 1938'de bu kentten, önce bir yılını geçirdiği Paris'e, oradan da yaşamının geri kalan kısmını sürdürdüğü Londra'ya göç etmişti. Yalnızca sürgündeyken, diye yazar Canetti, insan "dünyanın [nasıl] her zaman bir sürgünler yurdu" olduğunu farkediyor – Canetti'nin kötü yazgısını tekilliğinden bir ölçüde sıyırması açısından, tam ondan beklenecek bir gözlemdir bu.

Canetti, neredeyse doğuştan, sürgün yazarların mekânla kurdukları o kolayca genelleştirilebilen ilişkiye sahiptir: Bir yer bir dil demektir. Birçok dil bilmek de, birçok yeri kendi mekânı kılmak demektir. Ailesinin ona sunduğu örnek (baba tarafından büyükbabası on yedi dil bilmekle övünürdü), yerel çeşitlilik (Canetti'nin söylediğine göre, doğduğu Tuna kıyısındaki liman kentinde insan her gün yedi sekiz dilin konuşulduğunu duyabilirdi) ve çocukluğunun ivmesi, dille istekli bir ilişki kurabilmesini kolaylaştırdı. Yaşamak, dil öğrenmek – bildiği diller Ladino, Bulgarca, Almanca (ebeveyni her gün aralarında bu dille konuşuyorlardı), İngilizce ve Fransızca'ydı– ve "her yerde" olmak demekti.

Almanca'yı kendine düşünce dili olarak seçmesi, Canetti'nin yurtsuzluğunu gösterir. *Luftwaffe*'nin bombaları Londra üzerine yağarken not defterine Goethe'den aldığı esinle yazdığı sofuca övgüler ("Eğer herşeye rağmen yaşamımı kurtarabilirsem, bunu Goethe'ye borçlu olacağım."), Alman kültürüne olan sadakatinin bir göstergesidir; Yahudi olduğu için daha üstün bir kozmopolitlik gibi görme ayrıcalığını ve yükünü taşıdığı bu kültür, Canetti'yi –o sıralar yaşamının yarıdan fazlasını geçirmiş olduğu– İngiltere'de hep yabancı kılacaktır. Almanca yazmayı sürdürecektir – "Yahudi olduğum için," diye belirtmiştir bunu notlarında 1944'te. Hitler yüzünden sürgün olmuş birçok Yahudi entelektüelin katılmadığı bu karar sayesinde Canetti, nefretin batağına düşmeden kalmayı, Alman kültürünün hayranlık duyulabilecek bir şey olarak kalmasını amaçlayan şükran dolu evladı olmayı seçmiştir. Bunu başarmıştır da.

Canetti'nin, Iris Murdoch'un ilk romanlarından birkaçında yer alan filozof tipinin modeli olduğu söylenir; örneğin (Canetti'ye adanmış olan) *Büyücüden Kaçış* romanındaki, ciddiyeti ve zahmetsizce ulaştığı üstünlüğüyle kendisinden ürken arkadaşları için bir bilmece olan Mischa Fox tipinin.[1] Dıştan çizilmiş olan bu portre, Canetti'nin İngiliz hayranlarına ne kadar egzotik görünmüş olabileceğinin bir

göstergesidir. Aynı zamanda çok değişik konularda bilgili bir sanatçı (ya da sanatçı niteliği taşıyan, çok değişik konularda bilgili biri) olan, üstelik bilgeliği görev edinmiş bir kişi, İngiltere'de pek gelenekten sayılmaz; yüzyılımızın daha amansız tiranlıklarından çıkıp benzersiz eğitimlerini, en utanmaz büyüklük tasarılarını, Avrupa felaketinin uzağında duran, beslenmesi daha yetersiz kalmış irili ufaklı İngilizce konuşulan adalara taşımış onca akademik sürgüne rağmen.

Canetti'nin içten çizdiği portreler, sürgünün getirdiği acı değişimleri hesaba katsın katmasın, gezgin entelektüel modelini tanıdık kılmıştır. Bu adam (çünkü hiç kuşkusuz, erkektir bu tip) Yahudi'dir ya da Yahudi'ye benzer; çok-kültürlüdür, huzursuzdur, kadın düşmanıdır; bir toplayıcıdır; içgüdülerden nefret ettiğinden kendini aşkınlaşmaya vermiştir; kitapların ağırlığı altında ezilmiş, bilginin getirdiği büyük canlılıkla yükselmiştir. Gerçek görevi açıklama yeteneğini kullanmak değil, çağına tanıklık ederek en geniş, en *ıslah edici* ümitsizlik ölçütlerini koymaktır. Dünyadan elini eteğini çekmiş tuhaf bir kişi olarak o, yirminci yüzyıl imgeleminin edebiyat ve yaşamdaki en büyük başarılarından biridir, şehit kılığında gerçek bir kahramandır. Bu kişiliğin portreleri bütün Avrupa edebiyatlarında ortaya çıkmışsa da, Alman edebiyatında görünen bazı örneklerinde dikkate değer bir yetkinlik vardır: *Bozkır Kurdu*, Walter Benjamin'in bazı denemeleri gibi; bazılarındaysa dikkate değer bir kasvet bulunur: Canetti'nin tek romanı *Körleşme*, bu yakınlarda da Thomas Bernhard'ın *Korrektur* [*Düzeltme*] ve *Der Weltverbesserer* [*Dünya Tashihçisi*] romanlarında olduğu gibi.

Canetti'nin İngilizce'ye *Auto-da-Fé* (Engizisyon Ateşi) adıyla çevrilen romanında --özgün Almanca adı *Die Blendung* (*Körleşme*)*– münzevi, bir aşağılanma destanı yaşaması gereken, kitaplara gömülmüş saf bir kişi olarak çizilir. Ünlü Sinolog, huzurlu bekâr Profesör

1. "Nesi garip?" diye sordu.

"Bilmiyorum," dedi Anette, "Nasıl diyeyim, öylesine..."

"Ben onu garip bulmuyorum," dedi Rainborough, lafın bitmesini biraz bekledikten sonra. "Mischa'da, gözlerinden başka garip olan tek şey var, o da sabrı. Her zaman elinde yüz tane iş olmuştur; tanıdığım insanlar içinde önemsiz bir planın bile olgunlaşması için gerçekten yıllarca bekleyebilecek tek insan o." Rainborough Anette'e düşmanca baktı.

"Gazetelerde okuduğu şeylere ağladığı doğru mu?" diye sordu Anette.

"Hiç mi hiç sanmıyorum," diye yanıtladı Rainborough. Anette'in gözleri kocaman açılmıştı. (*Büyücüden Kaçış*, Viking Press, 1956, s.134)

* Ülkemizde *Körleşme* adıyla yayımlanmıştır (Payel Yayınları, 1984 [2. basım], çev. Ahmet Cemal). (ç.n.)

Kien, çatı katındaki apartman dairesine yirmi beş bin kitabıyla yerleşmiş durumdadır – amansız hırsa kapılmış bir zihni besleyen, her konudan kitaplardır bunlar. Kien yaşamın ne kadar korkunç olduğunu bilmez; kitaplarından ayrılıncaya kadar da öğrenmeyecektir bunu. Kabasabalık ve yalancılık, bu entelektüel mitosunda zihin-karşıtı ilkeyi temsil etmek üzere, her zaman olduğu gibi, kadın kılığında çıkar karşısına: Göklerdeki bu münzevi akademisyen, Georg Grosz ya da Otto Dix'in çizimlerindeki kadar korkunç bir tip olan hizmetçisiyle evlenir ve dünyanın içine fırlatılır.

Canetti, *Körleşme*'yi ilk kez sekiz kitaplık bir dizinin içinde –24 yaşındayken– tasarladığını anlatır; ilk tasarıya göre dizideki her kitabın baş kahramanı sabit fikirli bir kişilik olacak ve tüm diziye "İnsanlığın Yanılgılar Komedisi" adı verilecekti. Oysa, (taslaklarda Kien'e verilen adla) "kitap-delisi" üzerine olan roman yazılabildi yalnızca; fanatik dindar, toplayıcı ya da teknolojik hayalci romanları yazılmadan kaldı. Deliyi konu alan bir kitap –yani bir abartı– kılığı altında *Körleşme*, dünyanın dışında yaşayan, kolayca kandırılan entelektüeller üzerine tanıdık klişeleri taşımanın yanı sıra, kadınlara duyulan istisnai yaratıcılıkta bir nefretle de özellikle canlı kılınmıştır. Kien'in dengesizliğini, yazarının en sevdiği abartıların çeşitlemeleri olarak görmemek güçtür. "Kendini özgül bir şeyle, sanki dünyadaki tek şey oymuş gibi sınırlamak, fazla bayağıdır," diye not düşmüştür Canetti – *İnsanlık Beldesi* böyle Kienvari beyanlarla doludur. Bu not defterlerinde gördüğümüz, kadınlar üzerine tenezzülen edilmiş yorumların sahibi yazar, Kien'in çılgın kadın düşmanlığının ayrıntılarını kafasında kurmaktan çok hoşlanmış olmalı. Bu romandaki, maniler ve düzenlilik şemaları denizinde yüzerek saplantılı mesleğini sürdüren müthiş akademisyen betimlemesinde, Canetti'nin kendi yapıtlarından bazılarının da çağrıştırıldığını düşünüyorsunuz ister istemez. Hatta, Canetti'nin de Kien'inkinden aşağı kalmayan, geniş, akademik, ama uzmanlık konularında yoğunlaşmamış bir kitaplığının bulunmadığını öğrenseniz, şaşarsınız. Bu tür bir kitaplık oluşturmanın, Benjamin'in unutulmaz betimlemesinde olduğu gibi, kitaplara maddi nesneler olarak (ender bulunan kitaplar, ilk baskılar) duyulan tutkudan kaynaklanan kitap koleksiyonculuğuyla hiçbir ilgisi yoktur. Bu daha ziyade, ideali kitapları insan zihninin içine yerleştirmek olan bir saplantının cisimleştirilmesidir; gerçek kütüphane yalnızca belleğe yardımcı olan bir sistemdir. Nitekim Canetti, Kien'i masasının başına oturtup –kafasının içindeki sayfalar hariç– tek bir kitap sayfası bile açtırmadan, geniş

bilgi içeren bir deneme yazdırtır.

Körleşme, Kien'in delilik aşamalarını, "dünya" ve "kafa"nın üç ilişkisi içinde tanımlar: kitaplarıyla inzivaya çekilmiş, "dünyasız bir kafa" olarak Kien; hayvansı kentte gezinen Kien, "kafasız bir dünya"; "kafadaki dünya" tarafından intihara sürüklenmiş Kien. Üstelik bu dil, yalnızca çılgın kitap kurduna uygun görülen bir dil değildi; Canetti bu dili daha sonra not defterlerinde kendisini tanımlamak için de kullanmıştı: Örneğin, *Körleşme*'de teşhir edip dalga geçtiği fanteziyi pekiştirerek, yaşamını, "kafada birleşip tekrar bir olsunlar diye" herşey üzerine düşünme yolunda umutsuz bir çabadan ibaret, diye tanımlarken.

Not defterlerinde bu şekilde betimlediği kahramanca hırs, daha on altı yaşındayken kendisi için koyduğu hedefle aynıdır –"herşeyi öğrenmek"– Canetti'nin *Kurtarılmış Dil*'de belirttiğine göre, annesi bu yüzden onu bencil ve sorumsuz olmakla suçlamıştır. Hırsla istemek, susamak, özlem duymak – bütün bunlar insanın bilgi ve gerçekle girdiği tutkulu ama aynı zamanda açgözlü ilişkilerdir; Canetti, bir zamanlar, vicdan azabı çekerek de olsa "kitap sahibi olmak için incelikli bahaneler ve nedenler bile uydurmuş olduğunu" hatırlar. Hırs olgunluktan ne kadar yoksunsa, kitapların ve öğrenmenin yükünü omuzlardan atma fantezileri de o kadar köklüdür. Kitap kurdunun, bütün kitaplarını kurban etmesiyle sona eren *Körleşme,* bu fanteziler içinde en eski ve kaba olanıdır. Canetti'nin sonraki yazıları, bu yükten kurtulmaya ilişkin daha zekice ve basiretli fanteziler içerir. 1951 yılından bir not: "Hayali şuydu: bildiği herşeyi bilmek ama yine de bilmemek."

1935'te yayımlanıp Broch, Thomas Mann ve diğerlerinden övgüler alan *Körleşme,* Canetti'nin ilk kitabı (1932'de yazdığı bir oyunu saymazsak) ve tek romanıydı; bu kitap abartıya duyduğu sabırlı beğeniyle, groteske duyduğu, sonraki yapıtlarında daha dural, görece daha az vahiy içerir bir hal alan hayranlığın ürünüydü. *Kulak Misafiri** (1974), Canetti'nin yirmi yaşlarındayken, deliler üzerine yazmayı tasarladığı roman çevriminin soyut özü gibidir. Bu kısa kitap, elli monomani biçiminin hızla çiziktirilmiş eskizlerinden oluşur; kitapta Ceset-Kaytarıcısı, Eğlence-Koşucusu, Dar-Koklayıcı, Yanlış-Konuşmacı, Elem-

* Türkçe çevirisi için bkz. *Kulak Misafiri/Elli Karakter,* Payel Yayınları, 1996, çev. Şemsa Yeğin. Ülkemizde yazarın *Sözcüklerin Bilinci* (*Das Gewissen der Worte*, 1975) adlı kitabı da yayımlanmıştır (Payel Yayınları, 1984, çev. Ahmet Cemal). (ç.n.)

Yöneticisi gibi "tipler" vardır; elli tip, ama konu yoktur. Bu tuhaf isimler edebi yaratıcılık konusunda, aşkın bir kendinin bilincinde olma düzeyini göstermektedir – çünkü Canetti, ahlakçının çıkış noktasından sanat yapmanın mümkün olup olmadığını sürekli sorgulayan bir yazardır. "Eğer bir sürü insan tanıyorsanız," diye yazmıştı not defterine yıllar önce, "yenilerini icat etmeye kalkmak neredeyse zındıklık gibi görünüyor bana."

Körleşme'nin yayımlanmasından bir yıl sonra, Broch'a yazdığı övgüde Canetti, onun şu katı formülünü alıntılıyordu: "Edebiyat, bilgi açısından her zaman sabırsızlık demektir." Bununla birlikte, Broch'un sabrı, *Vergılius'un Ölümü* ve *Uyurgezerler* gibi o büyük, sabırlı romanları üretmeye ve son derece irdeleyici bir zihni bilgilendirmeye yetecek kadar engindi. Canetti, romanla nereye varılabileceği konusunda endişeleniyordu; buysa onun kendi sabırsızlığına bir işarettir. Canetti için düşünmek, ısrar etmek demektir; o sürekli kendisine seçenekler sunar, yaptığı şeyi yapma *hakkı*'nı yeniden yeniden sağlamaya çalışır. "Hayatımın yapıtı" diye adlandırdığı şeye başlamaya karar vererek bunu gerçekleştirmek üzere yirmi beş yıl kadar ortadan kayboldu; Viyana'yı terkettiği 1938 yılından sonra (ikinci bir oyun hariç) hiçbir şey yayımlamadı, ta ki 1960'da *Kitle ve İktidar*'ın ortaya çıkmasına kadar. Bu kitaba, "herşey" girdi, diyor Canetti.

Canetti'nin sabır konusundaki idealleri ve groteske olan bastırılamaz yakınlığı, Fas'a yaptığı bir gezinin izlenimlerini topladığı *Marakeş'in Sesleri** (1967) adlı kitapta bir araya gelmiştir. Bu kitapta, en alt düzeyde sürdürülen yaşamı gösteren küçük nükteli öyküler aracılığıyla grotesk, kahramanlığın bir biçimi olarak sunulur: kalkmış, koskocaman erkeklik organıyla acınası sıskalıkta bir eşek; dilencilerin en sefilleri, dilenen kör çocuklar ve tasavvuru bile iğrenç olan, tek bir ses (iiiiiiiiii) çıkaran kahverengi bir kundak; her gün Marakeş'teki alana sadaka toplamak için getirilen bu kundağa Canetti şöyle etkileyici, tipik bir övgü düzüyor: "Kundakla iftihar ediyordum, çünkü canlıydı."

Aynı döneme ait bir başka yapıtın, 1969'da yazılan "Kafka'nın Öteki Davası"nın teması alçakgönüllülüktür; bu yapıtta Kafka'nın hayatı örnek bir kurmaca olarak ele alınır ve yorumlanır. Canetti, Kafka'nın Felice Bauer'le olan nişanlılığının (Kafka'nın Felice'e yazdığı mektuplar o sırada yayımlanmıştı) ifade ettiği müzminleşmiş felaketi,

* *Marakeş'te Sesler* adıyla yayımlanmıştır (Cem Yayınevi, 1990, çev. Kamuran Şipal). (ç.n.)

başarısızlığı seçen, "her biçimiyle iktidardan geri duran" bir insanın gizli zaferi üzerine bir alegori olarak görür. Kafka'nın kendisini sık sık küçük, zayıf hayvanlarla özdeşleştirdiğini hayranlıkla belirterek Kafka'da, iktidardan vazgeçme yolundaki kendi duygularını bulur. Aslında Canetti, aşağılanmış ve güçsüz olandan yana çıkmanın etik bir zorunluluk olduğunu savunmasındaki şiddet açısından, gene büyük bir iktidar uzmanı olan, hiç sözünü etmediği Simone Weil'e daha yakın düşer sanki. Ancak Canetti'nin güçsüz olanla özdeşleşmesi, tarihin dışında yer alır; Canetti için güçsüzlüğün doruğu, örneğin sömürülen insanlar değil, hayvanlardır. Canetti, Hıristiyan olmadığından herhangi bir aracılığı ya da etkin yandaşlığı kavrayamaz. Ne de tümüyle boyun eğer. Donukluğa da doymuşluğa da ulaşamayan Canetti, hep tepki duyan, şoklar yaşayan ve bunların üstesinden gelmeye çalışan bir zihin modeli önerir.

Not defterlerindeki aforizma tarzı yazılar, *Kitle ve İktidar*'daki damıtılmış yavaş bilginin tersine, hızlı bilgi niteliğindedir. 1949'da, bu kitabı yazmaya başlamasından bir yıl sonra "Görevim," diyordu, "bencilliğin ne kadar karmaşık olduğunu göstermektir." Bu kitap uzunluğuna oranla fazla gerilimlidir. Kitapta Canetti'nin hızlılığı ile azmi çarpışır. "Bu yüzyılı gırtlağından yakalayacak" bir kitap yazmak üzere yola çıkan çalışkan, iddiacı yazarla, daha oyuncu, daha küstah, daha şaşkın ve aksi olan bir yazar sürekli birbirinin önünü keser.

Not defteri türü, hiçbir konusu olmayan, daha doğrusu konusu "herşey" olan ebedi öğrenci için mükemmel edebi biçimdir. Her tür uzunlukta, biçimde, sabırsızlık ve kabalık dozlarında yazılar yazmak mümkündür not defterine; ancak ona en çok yakışan tarz aforizmadır. Canetti'nin notlarının çoğunda, bir aforizma yazarının klasik temaları ele alınır: toplumun ikiyüzlülüğü, insan isteklerinin boşluğu, aşkın yapmacıklığı, ölümün ironileri, yalnızlığın tadı ve gerekliliği, bir de insanın kendi düşünce sürecinin incelikleri. Büyük aforizma yazarlarının çoğu, insan aptallığını aşağılama peşinde koşan kötümserlerdir. ("Büyük aforizma yazarlarını okuduğumuzda, birbirlerini iyi tanıyorlarmış gibi gelir bize," diye not düşmüştü Canetti.) Aforizma tarzı düşünce teklifsiz, yabani, zıtlaşmalarla dolu ve kibirli bir biçimde bencildir. "İnsan arkadaşlara en çok yanlarında küstahlaşabilmek için ihtiyaç duyar – yani, kendini daha iyi ortaya koymak için," diye yazıyordu Canetti; burada aforizma yazarının özgün tonu yatmaktadır. Not defteri, insanın dünyayla uğraşmak için inşa ettiği o küstah, etkin ideal benliği içerir. Fikirlerle gözlemlerin kopuk kopukluğu, ifadele-

rinin kısalığı, yararlı örneklemelerin bulunmayışıyla not defteri, düşünceyi hafif bir şey haline getirir.

Büyük ölçüde bir aforizmacı mizacına sahip olsa da Canetti entelektüel bir züppe olmanın çok ötesindedir. (Örneğin Gottfried Benn'in tam tersidir.) Aslında Canetti'nin duyarlılığının en önemli sınırı, onda en ufak bir estetlik izinin bile bulunmayışıdır. Canetti sanat olarak sanata en ufak bir sevgi göstermez. Bir "Büyük Yazarlar" listesi vardır gerçi, ama yapıtlarında resim, tiyatro, sinema, dans ya da insan kültürünün başka hiçbir biçimi yer almaz. Canetti, "kültür" ya da "sanat"ın pekişmiş fikirlerinin üstünde oldukça azametli bir havayla duruyor gibidir. Zihnin salt üretmek için üretmiş olduğu hiçbir şeyi sevmez. Bu nedenle yazılarında pek az ironi vardır. Estetik duyarlılığın etkisinde bulunan hiç kimse, ciddi ciddi şunları yazmazdı: "Montaigne'de beni sıklıkla rahatsız eden şey, alıntıların üzerine eklediği yağlar." Canetti'nin mizacında, örneğin –bugün estet için en ikna edici modern seçenek olarak niteleyebileceğimiz– Gerçeküstücülük'e duyarlı tepki verebilecek hiçbir şey görülmez. Öyle anlaşılıyor ki Canetti, solun çekimine de kapılmış değildir.

Bu kendini adamış aydınlatmacı, mücadele edeceği hedef olarak Aydınlanma'nın el atmamış olduğu şu inancı gösterir: "tüm inançların en doğurganı, iktidar denen din." İşte Canetti'nin, sürekli protestoyu etik görev olarak benimseyen Karl Kraus'u hatırlatan yanı budur. Ancak günce yazarlığından Canetti kadar uzak biri zor bulunur. İktidar olarak iktidarı protesto etmek, ölümü protesto etmek (Canetti edebiyattaki en büyük ölüm düşmanlarından biridir) – bunlar geniş hedefler, oldukça yenilmez düşmanlardır. Canetti, Kafka'nın yapıtlarını iktidarın "çürütülmesi" olarak tanımlar; Canetti'nin *Kitle ve İktidar*'da hedeflediği de budur. Ancak yapıtlarının toplamında hedeflediği, ölümün çürütülmesidir. Çürütme Canetti için, aşırı bir ısrar anlamına gelir sanki. Ölümün gerçekten kabul edilemez olduğunda, yaşamın dışında kaldığı için eritilip sindirilemeyeceğinde, hırsı sınırlayıp onu aşağıladığı için adil olmadığında ısrar eder Canetti. Ölümü, Hegel'in öne sürdüğü gibi yaşamın içinde bir şey olarak –ölümün, sonluluğun, ölümlülüğün *bilinci* olarak– görmeyi reddeder. Ölüm konusunda Canetti ıslah olmaz, dehşetli bir materyalisttir ve yılmaz bir Donkişot tavrı içindedir. 1960'ta şöyle yazıyordu: "Ölüme karşı bir şey yapmayı henüz başaramadım."

Kurtarılmış Dil'de Canetti, hayranlık duyduğu herkese hakkını verme hevesindedir; bu da birini yaşatmanın yoludur. Tam kendine özgü bir tavırla, Canetti bunu kelimenin gerçek anlamında kasteder. Yatılı okuldaki bir hocasına ilişkin anılarından söz ederken, yokoluşa boyun eğmeme konusundaki her zamanki isteksizliğiyle şöyle der: "Eğer bugün hâlâ dünyadaysa, doksanında ya da yüz yaşında, kendisini selamladığımı bilmesini isterim."

Özyaşamöyküsünün ilk cildi, derin bir hayranlığın tarihiyle doludur: Canetti'nin annesine duyduğu hayranlık. O büyük öğretmen-ebeveyn kişiliklerinden birinin portresidir bu; böyle ebeveynlerin henüz bencil tiranlara, çocuklarının da –bugünlerde erken gelişme ve entelektüel gayrete duyulan aşağılamayı gösteren kabasaba nitelemeyi kullanacak olursak– "başarı delisi"ne dönüşmemiş oldukları bir dönemde, kendinden emin bir havayla işe girişen, Avrupa yüksek kültürünün savunucusu bir anne portresi.

"En büyük hürmetini büyük yazarlara gösteren anne", Canetti'nin gördüğü ilk hayran örneğidir; üstelik bu anne, duyduğu hayranlıkları tutkuyla, acımasızca besleyen biridir. Canetti'nin eğitimi, içine gömüldüğü kitaplardan, bunların uzun uzadıya konuşulmasından oluşuyordu. Yüksek sesle kitap okunan geceler, okunan herşey üzerine, saygı duymakta hemfikir oldukları yazarlar üzerine ateşli tartışmalar vardı. Ayrı ayrı keşifler yapıyorlardı, ancak hayranlıkta fikir birliği içinde olmak zorundaydılar; herhangi bir fikir ayrılığı, birinin ya da ötekinin boyun eğmesiyle sonuçlanan yaralayıcı tartışmalarla çözülüyordu. Canetti'nin annesinin hayranlık duyma politikaları, sadakatler ve ihanetlerle tanımlanan gerilimli bir dünya yaratıyordu. Her yeni hayranlık bir hayat memat meselesiydi. Canetti annesinin, *Aziz Matta Pasyonu*'nu dinledikten sonra bir hafta boyunca dalgınlık içinde, vecd içinde dolaştığını, sonunda Bach kendisini yalnızca müzik dinlemeyi isteyecek bir duruma getirdiği için "artık kitap devrinin kapandığını" söyleyerek ağladığını hatırlar. On üç yaşındaki Canetti ise annesini teselli ederek okumaya *muhakkak* yeniden döneceğini söylemiştir.

Annesinin daldan dala geçişlerine ve fırtınalı kişilik çelişkilerine "hayret ve hayranlık içinde" tanık olan Canetti, onun acımasızlığını da gözardı etmez. Uzun süre boyunca annenin en sevdiği modern yazar, tam da kendisinden bekleneceği gibi, Strindberg olmuştur; başka bir kuşakta bu yazar muhtemelen D.H.Lawrence olurdu. Bu ateşli okurun "kişilikli insan yaratma" üzerindeki ısrarı, çalışkan oğlunu sıklıkla "ölü bilgi" peşine düşmekle, "sert" gerçekleri gözardı etmek-

le, kitapların ve konuşmaların onu "hanımevladı" yapmasına göz yummakla suçlayarak haşlamasına yol açıyordu. (Canetti'nin bildirdiğine göre annesi kadınlardan tiksiniyordu.) Canetti zaman zaman annesinin kendisini imha etmekte olduğunu hissettiğini aktarır, sonra da bu duyguyu bağımsızlaşmaya dönüştürür. Kendi içinde de annesindeki tutkulu bağlanma yetisinin bulunduğunu anlayıp kabullendikten sonra, annesinin şevkinin hummasına, hırsının aşırı seçkinciliğine baş kaldırmayı seçmiştir. Sabır ("devasa sabır"), sebat ve kaygının evrenselliği, onun erekleri haline gelmiştir. Annesinin dünyasında hayvanlara yer yoktu, yalnızca büyük adamlara yer vardı; Canetti'ninkindeyse her ikisine de. Annesi bilimden nefret eder, yalnızca edebiyata önem verirdi; Canetti ise 1924'ten başlayarak Viyana Üniversitesi'nde kimya okuyacak, 1929'da doktorasını alacaktı. Annesi oğlunun ilkel insanlara duyduğu ilgiyi hoşnutsuzlukla karşılardı; Canetti ise *Kitle ve İktidar*'ı yazmaya hazırlanırken, şunu açıklayacaktır: "Bütün halkların bütün mitlerini öğrenmek, hayatımın ciddi bir amacıdır."

Canetti kurban rolünü üstlenmeyi reddeder. Annesinin portresini büyük bir yüce gönüllülükle çizer. Bu portrede bir tür zafer politikası da yansıtılır, trajediyi, çaresiz acıları sebatla reddetme tavrıdır bu; Canetti'nin sonluluğu, ölümü reddedişiyle bağıntılıdır ve Canetti'nin enerjisinin büyük bölümü de (o bitmez tükenmez hayranlık ve şevk duyma yetisiyle, şikâyet etmeye karşı duyduğu uygar nefreti) buradan gelir.

Canetti'nin annesi duygularını göstermekten hoşlanmazdı – ufacık bir okşaması bile büyük olay sayılırdı. Ancak –tartışan, buyuran, esinleyen, yaşamını anlatan– konuşmaları çok zengin, çok akıcıydı. Ana oğulun tutkularını paylaşma ortamı dildi: sözcükler ve sözcükler. Canetti annesinden "ilk bağımsızlaşma hareketi"ni dil yoluyla yaptı: On dört yaşında yatılı okula gittiği zaman İsviçre Almancası öğrendi (annesi "kaba" diyalektlerden nefret ederdi). Ve yine dil yoluyla ona bağlılığını gösterdi: Annesine adadığı beş perdelik bir Latince manzum trajedi yazdı (onun anlayabilmesi için her satırın altına yazılan Almanca çevirilerle birlikte metin 121 sayfa tutuyordu) ve ayrıntılı eleştirilerini almak üzere bunu annesine yolladı.

Canetti, annesinin oluşturduğu örneğe ve onun verdiği eğitime borçlu olduğu birçok beceriyi sayıp dökmekten adeta hoşlanır – bu beceriler arasında, annesine ters düşmek için geliştirilen beceriler de vardır; bunları da annenin armağanları arasında sayar: dik başlılık, entelektüel bağımsızlık, hızlı düşünme. Ayrıca çocukken konuştuğu La-

dino'nun canlılığının da hızlı düşünmesine yardımcı olduğu kanısındadır. (Erken gelişmiş bir insan için, düşünme bir tür hızdır.) Canetti, entelektüel açıdan erken gelişmiş bir çocuk için öğrenmenin o olağanüstü sürecini –örneğin Mill'in *Özyaşamöyküsü*'nden ya da Sartre'ın *Sözcükler*'inden çok daha geniş ve eğitici biçimde– karmaşık bir değerlendirmeyle sunar bize. Çünkü Canetti'nin bir hayran olarak yetisi, öğrenci olarak usanmaz bir beceriyi yansıtır; ikincisi olmadan ilki derinleşemez. Olağanüstü bir öğrenci olan Canetti öğretmenlerine müthiş sadıktır; iyi yaptıkları herşeye saygı duyar, hatta (ya da özellikle) farketmeden yaptıkları zaman bile. Şimdi "önünde saygıyla eğildiği" yatılı okuldaki o öğretmen, Canetti'nin sadakatini, bir mezbahaya yapılan sınıf gezisinde büyük bir katılıkla davranarak kazanmıştı. Bu hoca tarafından özellikle iğrenç bir sahneye bakmaya zorlanan Canetti, hayvanların öldürülmesinin "unutmamam gereken bir şey" olduğunu öğrenmişti. Annesi, sertleştiği zaman bile, Canetti'nin ateşli algı keskinliğini sözcüklerle besliyordu. Canetti, iftiharla şöyle der: "Suskun bilgiyi tehlikeli buluyorum".

Canetti "gör-ücü"den ziyade "işit-ici" olduğunu iddia eder. *Körleşme*'de Kien, "körlüğün zamana ve uzama karşı bir silah olduğunu keşfettiğinden; varlığımız engin bir körlük olduğundan" kör olmayı dener. Özellikle *Kitle ve İktidar* kitabından beri yazdığı –didaktik başlıklı *Marakeş'in Sesleri, Kulak Misafiri, Kurtarılmış Dil* gibi– kitaplarında Canetti ahlakçının organı olan kulağı vurgular ve (körleşme teması üzerinde çeşitlemeler yapmayı sürdürerek) gözü küçümser. Önem verilen bir şey tehdit altındayken işitme, konuşma ve nefes alma, yalnızca kulak, ağız (ya da dil) ve boğaz eğretilemeleriyle de olsa, yüceltilir. Canetti, "Kafka'nın yapıtındaki en *yüksek sesli* pasaj, bu suçu hayvanlar açısından anlattığı yerdir," gözleminde bulunduğu zaman, yüksek sesli sıfatının kendisi bir ısrar biçimidir.

Duyulan, –kulağın tanıklık ettiği– seslerdir. (Canetti ne müzikten, hatta ne de sözel-olmayan bir sanattan söz eder.) Açık olan duyu organı, gözden daha mütevazı, daha edilgen, daha atik, daha az ayrımcı olan kulaktır. Canetti'nin gözü aşağılaması, tipik olarak görsel olanın, yani yüzeyin, zevk ve bilgeliğini olumlayan estet duyarlılığından uzaklaştığı yönlerden biridir onun. Kulağa üstünlük tanımak, Canetti'nin daha sonraki yapıtlarında dondurulmuş, bile bile eskil kılınmış bir temadır. Canetti, Grek kültürüne karşı İbrani kültürü, göz kültürüne karşı kulak kültürü, estetik olana karşı da ahlaki olan arasındaki o

eskil ayrımı alttan alta yeniden ifade etmektedir.

Canetti bilmeyi işitmekle, işitmeyi de herşeyi duyup yine de karşılık verebilmekle eşitler. Marakeş'te kaldığı sırada edindiği egzotik izlenimleri, kendisinde geliştirmeye çalıştığı, "sesler"e karşı açık olma niteliğiyle birleştirir. Kitabın esas konusu açık olmaktır. Yoksulluk, sefalet ve çarpıklıkla karşı karşıya gelen Canetti kulak kesilir, yani sözcüklere, çığlıklara, "yaşamın kıyısında yer alan" kopuk kopuk seslere gerçekten açık olmaya çalışır. Kraus üzerine yazdığı denemede hem işitici, hem de konuşucu olarak ideal bulduğu bu kişiliği sergiler. Canetti, Kraus'un seslerin büyüsü altında olduğunu, kulağının sürekli açık olduğunu, "gerçek Karl Kraus'un *konuşucu* olduğunu" söyler. Bir yazarı ses olarak tanımlamak artık öylesine klişeleşmiştir ki, burada Canetti'nin kastettiği şeyin gücünü –ve tipik birebirliğini– gözden kaçırmak mümkündür. Canetti için ses, varlığın çürütülemez kanıtıdır. Bir insanı ses olarak görmek, ona yetke tanımak demektir; bir insanın işittiğini kabul etmek, o insanın işitilmesi gereken şeyi işittiğini söylemek demektir.

Borges öykülerindeki, gerçek bilgiyle hayali olanı birbirine karıştıran akademisyenler gibi Canetti de, bilginin, egzantrik sınıflandırmaların ve canlı ton kaymalarının hayali karışımlarından hoşlanır. Bu nedenle *Kitle ve İktidar*'da (Almancası *Masse und Macht*) emretme ve boyun eğmeyi açıklamak için fizyoloji ve zoolojiden benzetmeler kullanır; kitabın en özgün yanı da kitle anlayışını, insanlardan oluşmayan, kitleyi "hatırlayan", "kitle olduğu hissedilen" ve "mitlerde, düşlerde, konuşmada ve şarkıda bir simge yerine geçen" kolektif birimleri kapsayacak şekilde genişletmesidir. (Bu tür birimler arasında –Canetti'nin dahice oluşturulmuş kataloğuna göre– ateş, yağmur, elin parmakları, arı oğulu, dişler, orman, hezeyan sırasında görülen yılanlar bulunur.) *Kitle ve İktidar*'ın büyük bölümü, garip bir şekilde özerklik kazanan şeylerin ya da bunların çeşitli parçalarının, beklenmedik hareketlerin, tempoların ve hacimlerin örtük ya da kasıtsız bilimkurguvari imgelerine dayalıdır. Canetti zamanı (tarihi), içinde tuhaf bir biyomorfik varlıklar dizisinin –Büyük Canavar Kitle'nin çeşitli biçimlerinin– kendini sergilediği uzama dönüştürür. Kitle hareket eder, yayar, büyür, genişler, daralır. Seçenekleri çiftler halindedir: Canetti'nin dediğine göre kitleler hızlı ve yavaş, ritmik ve durağan, kapalı ve açıktır. Yığın (kitlenin bir başka biçimi) yas tutar, avlanır, suskunlaşır, dışa ya da içe dönüktür.

Yetkenin psikolojisiyle yapısının bir betimlemesi olarak *Kitle ve İktidar*, siyasal karabasan üzerine poetikasını genişletebilmek için on dokuzuncu yüzyıl tarzı bir kalabalık ve kitle söylemine döner. On dokuzuncu yüzyılda kitleler üzerine yazılan kitapların (bugün modası geçmiş oldukları ölçüde yaygındılar o dönemde), Charles Mackay'ın *Olağanüstü Halk Çıldırıları ve Kitlelerin Deliliği*'nden (1841) tutun da, Le Bon'un Freud'un hayran olduğu kitabı *Kitle*'sine (1895) ve *Devrimin Psikolojisi*'ne kadar hepsindeki ortak ileti Fransız Devrimi'nin, daha sonra da Komün'ün lanetlenmesiydi. Ancak daha önceki yazarlar kitlenin patolojisini saptamak ve bundan ahlak dersleri çıkartmakla yetinirlerken, Canetti biyomorfik paradigmalarıyla, örneğin kitlelerin yıkma tutkusunu ("bundan sık sık kitlenin en göze çarpan niteliği olarak söz edilir," diyordu Canetti) açıklamak, bütün yönleriyle açıklamak peşindeydi. Üstelik devrimin karşısında, (daha az baskıcı bir diktatörlük olarak gördüğü) statükonun yanında bir savunu oluşturmaya çalışan Le Bon'un aksine, Canetti iktidarın kendisine karşı bir savunu öneriyordu.

"Sınıf" ya da "millet" gibi nosyonları ortadan kaldırma pahasına, kitleyi ele alarak iktidarı anlamaya çalışmak, tarih dışı bir anlayışta ısrar etmek demektir. Canetti'nin Hegel ve Marx'tan hiç söz etmemesinin nedeni, bildik isimleri metinlerine serpiştirmeye tenezzül etmeyecek ölçüde kendine güvenli olması değil, savlarında keskin biçimde anti-Marksist ve anti-Hegelci bir yan bulunmasıdır. Tarih dışı yöntemi ve tutucu politik mizacı Canetti'yi –hiçbir bakımdan Freudcu olmasa da– Freud'a oldukça yakın bir çizgiye getirir. Psikolog *olmasaydı* Freud'un olabileceği tiptir Canetti; Freud için çok önemli olan birçok kaynağı –psikotik Yargıç Schreber'in özyaşamöyküsünü, antik dinlerin antropolojisi ve tarihi üzerine malzemeleri, Le Bon'un kitle kuramını– kullanan Canetti, grup psikolojisi ve ego'nun biçimlenmesi konularında oldukça farklı sonuçlara ulaşır. Freud gibi Canetti de dinde, kitle (yani usdışı) davranış prototipi bulma eğilimindedir; nitekim *Kitle ve İktidar* büyük ölçüde, bir uşçunun dine ilişkin tartışması niteliğindedir. Örneğin Canetti'nin yas tutan yığın adını verdiği şey, (Kilise'nin açık kitlelerden ebedi korkusunu ifade eden) Katolik sofuluk ve törenselliğin yavaş temposunu, İslam'ın Şii mezhebinde görülen ateşli yas törenleriyle karşıtlayarak parlak bir biçimde çözümlediği yas tutan dinler için kullandığı bir diğer addır yalnızca.

Yine Freud gibi politikayı patolojiye indirgeyen Canetti, toplumu deşifre edilmesi gereken –hiç kuşkusuz, barbarca– bir zihinsel etkin-

lik olarak ele alır. Böylece, yolundan hiç sapmadan, kitle nosyonundan "kitle simgesi"ne geçer ve toplumsal gruplaşmalarla topluluk biçimlerini kitle simgelerinin etkileşimleri olarak çözümler. Fransız Devrimi'ni bir yere yerleştirip, Devrim'deki ilginç yanı, yıkıcı olanın patlamasından ziyade Fransızlar'ın "ulusal kitle simgesi" olmasına bağladığında, Canetti'nin kitle savının nihai dönemecine ulaştığını anlarız.

Hegel ve izlerleri için, tarihsel süreç (ironinin beşiği) ile doğal süreç kökten farklıdır. *Kitle ve İktidar*'da tarih "doğal"dır. Canetti, tartışmasını tarihten yola çıkarak değil, tarihle karşı karşıya yürütür. Önce kitle değerlendirmesi gelir; sonra bunu betimlemek için "Tarihte Kitle" adı verilen bölüm. Tarih, yalnızca içinden örnekler alınmak üzere –üstünkörü– kullanılmıştır. Canetti (Hegelci anlamda) tarihsiz halkların getirdiği kanıta yanlı yaklaşır; antropolojik öykülere, ileri tarihsel bir toplumda yer alan herhangi bir olayla aynı betimleyici değeri atfeder.

Kitle ve İktidar egzantrik bir kitaptır; kelimenin tam anlamıyla egzantrik olmasının nedeni, Canetti'yi aslında apaçık olan –Hitler– göndermesini yapmaktan alıkoyan "evrensellik" idealidir. Hitler kitapta dolaylı olarak, Canetti'nin Yargıç Schreber vakasına verdiği merkezi önemde ortaya çıkar. (Canetti'nin burada Freud'a yaptığı tek gönderme, Freud birazcık daha yaşamış olsaydı, Schreber'in paranoyak kuruntularını daha doğru değerlendireceğini, bunları politik bir bakış açısının, özelde Nazi bakış açısının prototipi olarak göreceğini belirttiği ihtiyatla yazılmış bir dipnottadır.) Ancak Canetti has bir Avrupa-merkezci değildir – onun bir zihin olarak en büyük başarılarından biridir bu. Avrupa düşüncesinin yanı sıra Çin düşüncesiyle, Hıristiyanlığın yanı sıra Budizm ve İslam'la da söyleşen Canetti, indirgeyici düşünme alışkanlıklarından büyük ölçüde azade kalmıştır. Psikolojik bilgisini indirgeyici bir biçimde kullanma yetisinden yoksundur sanki; Broch'a övgüler düzen yazar, kişisel güdüler gibi sıradan şeyler üzerine düşünüyor olamazdı. Tarihsele indirgeme gibi daha akla yakın gelebilecek bir yaklaşımla da mücadele eder Canetti. 1950'de, *Kitle ve İktidar*'a başladıktan iki yıl sonra şöyle yazıyordu: "Dünyayı tarihsel olarak görme alışkanlığımdan kurtulabilmek için neler vermezdim."

Tarihsel bakış açısına karşı itirazının yöneldiği nokta, yalnızca bu daha akla yakın indirgemeciliğin kendisi değildir. Aynı zamanda ölüme karşı bir protestodur bu. Tarihi düşünmek, ölüleri düşünmek anla-

mına gelir; aynı zamanda ölümlü olduğunun insana sürekli hatırlatılması anlamına da gelir. Canetti'nin düşüncesi kelimenin tam anlamıyla tutucudur. Bu düşünce –Canetti– ölmek istemez.

"Bir şeyi düşünmeden önce onu mutlaka içimde hissetmek isterim," diye yazıyordu 1943'te; bunun içinse uzun bir ömre ihtiyacı olduğunu söylüyordu. Erken ölmek, kendini tıka basa doldurmamış olmak, bu yüzden de zihnini kullanabileceği kadar kullanamamak anlamına gelecekti. Canetti ölümle uzlaşmamak için zihnini sürekli bir açgözlülük durumunda tutmak zorundaydı sanki. "Zihinden hiçbir şeyin kaybolmaması ne harika," diye yazıyordu pek de az görülmeyen coşkulu keyif anlarından birinde not defterine, "bu bile çok uzun süre ya da sonsuz yaşamak için kendi başına yeterli bir neden sayılmaz mı?" Herşeyi kendi içinde hissetme, herşeyi tek bir kafada toplama ihtiyacına ilişkin imgelerin yinelenip durması, Canetti'nin ölümü "çürütmek" üzere büyüsel düşünce ve ahlaksal yaygara yoluyla giriştiği çabaları sergiler.

Canetti ölümle bir pazarlık yapmaya girişir. "Bir yüzyıl olsa? Yalnızca yüz yılcık! İçtenlikli bir niyete karşılık çok mu?" Ama neden bir yüzyıl olsun? Neden –Karel Çapek'in *Makropulos'un Sırrı*'ndaki (1922) 337 yaşındaki kadın kahraman gibi– üç yüzyıl olmasın? Bu oyunda, karakterlerden biri (sosyalist bir "ilerlemeci") normal bir yaşam süresinin dezavantajlarını anlatır:

> Altmış yıllık ömrü boyunca ne yapabilir insan? Hangi zevkleri tadabilir? Ne öğrenebilir? Ömrünüz ektiğiniz ağacın meyvalarını toplamaya bile yetmez; sizden önce insanlığın keşfetmiş olduğu herşeyi hiçbir zaman öğrenemezsiniz; işinizi tamamlayamaz ya da arkanızda bir ad bırakamazsınız; yaşamayı bile beceremeden ölürsünüz. Oysa üç yüz yıllık bir ömür, çocuk ve öğrenci olmak için elli yıl verir insana; dünyayı tanımak ve içinde varolan herşeyi görmek için elli yıl; herkesin iyiliği için çalışmak üzere yüz yıl; sonra da tüm insan deneyimine ulaştıktan sonra bilgelik içinde yaşamak, yönetmek, öğretmek ve bir örnek oluşturmak üzere bir yüz yıl daha. Ah, üç yüz yıl sürse insan hayatı ne kadar değerli olurdu!

Canetti'nin sözlerine benzer bunlar; ancak Canetti daha uzun yaşama isteğini, iyi yapıt üretmeye daha çok olanak bulma isteğiyle haklı çıkarmaya çalışmaz. Ona göre zihnin değeri o kadar büyüktür ki, ölüme karşı çıkmakta tek başına kullanılabilir. Zihnin kendisi, onun için bu denli gerçek olduğundan, Canetti ölüme meydan okumaya cesaret edebilir; gövdenin bu denli gerçekdışı olduğunu düşündüğü için de aşırı uzun yaşamakta yıldırıcı bir yan görmez. Canetti yüz

yaşında biri olarak yaşamaya çoktan razıdır; hayal kurarken Faust gibi gençliğe dönmeyi ya da Emilia Makropulos'a simyacı babasının verdiği o büyülü uzun gençliğe sahip olmayı talep etmez. Canetti'nin ölümsüzlük fantezisinde gençliğin hiç yeri yoktur. Salt uzun yaşamaktır istediği, zihnin uzun yaşaması. Kişiliğin de uzun ömürde zihinle aynı avantajlara sahip olduğu varsayılır: Canetti "ömrün kısalığının bizi kötü kıldığına" inanıyordu. Emilia Makropulos ise uzun ömrün bizi daha kötü kılacağını savunur:

> Üç yüzyıl boyunca sevmeyi sürdüremezsiniz. Üç yüzyıl boyunca ümit etmeyi, yaratmayı, nesneleri seyretmeyi sürdüremezsiniz. Dayanamazsınız buna. Herşey sıkıcı olur. İyi olmak da, kötü olmak da sıkıcılaşır ... Derken hiçbir şeyin aslında varolmadığını farkedersiniz ... Herşey size o kadar aşinadır artık. Herşeyde bir anlam bulabilirsiniz. Sizin için herşeyde bir değer vardır, çünkü sizin o birkaç yılcığınız zevkinizi tatmine yetmeyecektir ... Ne kadar mutlu olduğunuzu düşünmek midenizi bulandırır. Bu mutluluk da yakında ölecek olduğunuz yolundaki o berbat tesadüften kaynaklanır yalnızca. Herşeyle maymun gibi ilgilenmeye başlarsınız...

Canetti'nin kabullenemediği de bu makul sondur işte. İştahın azalması, isteğin doyması, tutkunun değerinin azalması ihtimali onu hiç rahatsız etmez. Canetti'nin, duyguların çürümesine verdiği önem, gövdenin çürümesine verdiği önemden fazla değildir, yalnızca zihnin sürekliliği önemlidir onun için. Pek az insan zihin konusunda bu kadar az duygu karışıklığıyla, bu denli rahat hissetmiştir kendisini.

Canetti sözcüklerin sorumluluğunu son derece derinden farketmiş biridir; yapıtlarının çoğunda, dünyaya nasıl dikkat edilmesi gerektiği konusunda öğrendiklerinden bir kısmını iletme çabası içindedir. Öğreti yoktur ama aşağılama, keder, hayıflanma ve coşkulu keyif vardır bol bol. Zihnin tutkusunun iletisi, tutkudur. "Zihnimde birinin Shakespeare'e 'Rahatla!' dediğini canlandırmaya çalışıyorum," diyor Canetti. Gerilimi, tükenmeyi, ahlaki ve ahlak dışı ciddiyeti süslü sözlerle savunur Canetti'nin yapıtları.

Ancak Canetti bildiğimiz irade kahramanlarından biri de değildir. Bu nedenle de Broch'ta gördüğü büyük yazar örneğine beklenmedik bir son övgüde bulunur: Böyle bir yazar, der, bize soluk almayı öğretir. Canetti, Broch'un yazılarını "zengin birer soluk alma deneyimi kaynağı" olarak över. Bu, Canetti'nin en derin, en garip iltifatıdır; bu nedenle (bekleneceği gibi en büyük hayranlığı duyduğu) Goethe'ye

de yaptığı bir iltifattır; Canetti, Goethe'nin yazılarından şu anlamı çıkarır: "Soluk alın!" Meslek edinme, bir ad sahibi olma, bilgi biriktirme gibi diğer ihtiyaçlardan bir kurtuluş olarak yorumlandığında, soluk alma en radikal uğraş olabilir. Canetti'nin bu hayranlık sürecinin sonunda Broch'a övgü olarak söyledikleri, en çok hayran olunacak şeyin ne olduğunu ortaya koyar. Ciddi hayranın en yüce başarısı, hayran olunan şeyin açtığı boşluğu doldurarak onun uyandırdığı enerjiyi derhal işe koşmaktan kaçınmakta yatar. Böylece yetenekli hayranlar kendilerine soluk alma, daha derin soluk alma izni verirler. Ancak, bunun için açgözlülüğün ötesine geçebilmek gereklidir; kendini başarının ötesinde, iktidar kazanmanın ötesinde bir şeyle özdeşleştirmek gereklidir.

1980

Barthes'ı Hatırlamak

ROLAND BARTHES geçen hafta öldüğünde altmış dört yaşındaydı; yazarlık mesleğiyse bu yaşın düşündüreceğinden daha kısaydı, çünkü Barthes ilk kitabını yayımladığında otuz yedisine varmıştı. Bu geç başlangıcın ardından pek çok kitap,* pek çok konu geldi. İnsana herhangi bir şey üzerine fikirler üretebileceği duygusunu veriyordu Barthes. Bir sigara kutusunun karşısına oturmaya görsün; bir, iki, derken pek çok fikir sökün ederdi aklına – küçük bir deneme. Bilgi meselesi değildi bu (ele aldığı konulardan bazıları hakkında fazla bir şey biliyor olamazdı); daha çok bir uyanıklık, bir kez dikkatin akışına girdi mi, bir konu üzerine *düşünülebileceklerin* hızla yazıya geçirilmesi meselesiydi. Görüngüleri yakalayabileceği ince bir sınıflandırmalar ağı vardı onun her zaman.

Gençliğinde üniversitede bir tiyatro grubu kurmuş, oyun eleştirileri yazmıştı. Yazarlık mesleğini var gücüyle uygulamaya başladığında, tiyatrodan artakalan bir şey, görünümlere olan derin bir sevgi, yapıtlarını renklendirdi. Fikirleri duyumsayışı her zaman dramatürjikti: Fikirler başka fikirlerle yarışma içindeydi. Kendi içine kapalı Fransız entelektüel sahnesine atılarak geleneksel düşmana karşı savaş açtı: Flaubert'in "edinilmiş fikirler" dediği ve "burjuva" düşünce tarzı diye bilinen şeye; Marksistler'in sahte bilinç nosyonuyla, Sartrecılar'ın da kötü inanç nosyonuyla suçladıkları, klasik edebiyat eğitimi görmüş Barthes'ınsa *doxa* (güncel görüş) yaftasını yapıştıracağı şeye karşı.

* Roland Barthes'ın bu denemede sözü geçen kitaplarından Türkçe'ye çevrilenler şunlardır: *Yazının Sıfır Derecesi* (*Le degré zéro de l'écriture*), Metis Yayınları, 1989, çev. Tahsin Yücel; *Çağdaş Söylenler* (*Mythologies*), Metis Yayınları, 1998 (ikinci basım), çev. Tahsin Yücel; *S/Z*, YKY, 1996, çev. Sündüz Öztürk Kasar; *Roland Barthes*, YKY, 1998, çev. Sema Rifat; *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* (*Fragments d'un discours amoureux*), Metis Yayınları, 1996 (üçüncü basım), çev. Tahsin Yücel. Barthes'm yapıtına genel bir giriş niteliği taşıyan bir kitap için *Yazı ve Yorum, Roland Barthes'tan Seçme Yazılar*, hazırlayan Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1998 (ikinci basım). (ç.n.)

Savaştan sonraki yıllarda Barthes, Sartre'ın ahlakçı sorularının gölgesinde, edebiyatın ne olduğuna ilişkin manifestolar (*Yazının Sıfır Derecesi*) ve burjuva kavminin putları üzerine nükteli portrelerle (*Çağdaş Söylenler*'de toplanan makaleler) yazarlığa başladı. Barthes'ın bütün yazıları polemiklidir. Ama onun mizacındaki en derin dürtü, savaşkanlık değildi. Kutlayıcılıktı. Barthes'ın anlamsızlık, duygusuzluk, ikiyüzlülük karşısında hemen kabarmaya hazır, herşeyin içyüzünü sergilemeye yönelik saldırganlığı yavaş yavaş yatıştı – giderek övgüler düzmeye, tutkularını insanlarla paylaşmaya yöneldi. Kutlamaların, zihnin içtenlikli oyunlarının sınıflandırılmasında uzman oldu Barthes.

Onu büyüleyen şey, zihinsel sınıflandırmalardı. Bu nedenle *Sade, Fourier, Loyola* adlı saldırgan kitabını yazdı; kitapta bu üç kişiyi gözüpek fantezi savunucuları, kendi saplantılarının saplantılı sınıflandırıcıları olarak yanyana koyar; bu kişileri ***karşılaştırılmaz*** kılan özle ilgili tüm sorunları bir kalemde silip atar. Zevkleri açısından Barthes (Paris'te Robbe-Grillet ve Philippe Sollers gibi edebiyattaki modernizm tanrılarına yan tutar biçimde koruyuculuk yapmış olmasına karşın) modernci değildi, ama uygulamada modernciydi. Demek istediğim, sorumsuz, şakacı ve biçimciydi – edebiyatı, edebiyattan söz ederken yapıyordu. Bir yapıtta onu heyecanlandıran şey, yapıtın savundukları, içerdiği öfkeyi dışa vuruş sistemleriydi. Sapkınlıkla ilgilenmeyi kendine görev edinmişti (sapkınlığın özgürleştirici olduğuna inanan o modası geçmiş görüşten yanaydı).

Yazdığı herşey ilginçti – canlı, hızlı, yoğun, ***keskindi.*** Kitaplarının çoğu denemelerden oluşur. (Bunun istisnalarından biri, yazarlığının ilk yıllarında Racine üzerine yazdığı polemikli bir kitaptı. Akademik gerekleri yerine getirmek için yazdığı, moda reklamcılığının göstergebilimini konu alan alışılmadık açıklık ve uzunluktaki bir kitap da, birkaç ustaca denemenin özünü taşıyordu.) Gençlik yapıtı sayılacak hiçbir şey üretmedi; o zarif, kılı kırk yaran ses ta başından beri mevcuttu. Ama ritmi son on yılda ivme kazandı; her yıl ya da iki yılda bir yeni bir kitap ortaya çıkıyordu. Düşüncelerinin ivmesiyse daha da hızlıydı. Son kitaplarında, deneme biçimi de parçalandı – denemecinin "ben"iyle ilgili suskunluğu delindi. Yazılarına, bir not defterinin özgürlükleriyle tehlikeleri karıştı. *S/Z*'de, Balzac'ın kısa bir romanını, sebatkâr bir hünerle cilalayıp metinleştirerek yeniden yarattı. Bir de şunlar vardı: *Sade, Fourier, Loyola*'ya yaptığı Borgesvari gözkamaştırıcı ekler; özyaşamöyküsüyle ilgili yazılarında, metinle fotoğraflar,

metinle yarı-gizli göndermeler arasındaki alışverişin kurmaca-ötesi kargaşası; iki ay önce yayımlanan, fotoğrafla ilgili son kitabında yanılsamayı kutlayışı.

Barthes fotoğrafın, o keskin kaydedicinin getirdiği büyülenmeye karşı özellikle duyarlıydı. *Roland Barthes* kitabı için seçtiği fotoğraflardan belki de en etkileyici olanı, gürbüz bir çocuğu, on yaşındaki Barthes'ı, genç annesinin kucağında, ona sarılırken gösterenidir (Barthes bu fotoğrafa, "Sevgi Arayışı" adını vermişti). Barthes'ın, gerçeklikle –ve kendisi için aynı şey demek olan yazmayla– bir aşk ilişkisi vardı. Her konuda yazıyordu; şu ya da bu konuda bir şey yazması için kendisine ısrar edildiğinde, yazabileceği kadar çoğunu kabul ediyordu; konuların kendisini baştan çıkarmasını istiyordu, çoğu zaman da böyle oluyordu. (Giderek baştan çıkarma onun başlıca konusu oldu.) Bütün yazarlar gibi aşırı çalışmaktan, çok fazla talebi karşılamaya uğraşmaktan, yetişememekten yakınıyordu – ama aslında o, benim tanıdığım en disiplinli, en güvenilir, en iştahlandırıcı yazarlardan biriydi. Kendisiyle yapılan birçok mülâkata zaman ayırabiliyordu; hepsi de dolu, entelektüel açıdan yaratıcıydı bunların.

Bir okur olarak kılı kırk yarardı, ama doymak bilmez değildi. Okuduğu hemen herşey üzerine yazardı; bu yüzden hakkında yazı yazmadığı şeyi okumadığını varsayabilirdiniz. Çoğu Fransız entelektüeli gibi o da kozmopolit değildi (bunun bir istisnası, onun sevgili Gide'i olmuştu). İyi bildiği hiçbir yabancı dil yoktu; yabancı edebiyatı, çeviri olarak bile, pek izlemezdi. Onu etkilemiş gibi görünen tek yabancı edebiyat, Alman edebiyatıydı: Brecht ilk döneminde ona güçlü bir esin kaynağı olmuştu; son zamanlarda, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'da temkinli bir biçimde aktardığı hüzün, onu *Genç Werther'in Acıları*'na ve liedlere yöneltmişti. Barthes, yazmasını engelleyecek ölçüde okuyacak kadar meraklı bir insan değildi.

Ünlü olmaktan çok hoşlanıyordu; bundan sonsuz, gerçek bir haz duyuyordu; Fransa'da son yıllarda sık sık televizyona çıkıyordu ve *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* en çok satılan kitaplar arasına girmişti. Gene de Barthes, eline ne zaman bir dergi ya da gazete alsa, içinde kendi adına rastlamanın ne garip bir duygu olduğundan bahsederdi. Mahremiyet duygusunu, teşhircilik biçiminde dışa vuruyordu. Kendisiyle ilgili yazılarında kendisinden, kurmaca gözüyle bakıyormuşçasına, üçüncü tekil şahısla söz ediyordu. Daha sonraki yapıtlarında kendini çok daha titiz bir biçimde, ama her zaman kurgusal olarak ortaya koyduğu görülür (kendisiyle ilgili olarak anlattığı hiçbir küçük

öykü, ardısıra bir fikir getirmiyorsa, yer almazdı yazılarında); ayrıca kişisel yaşamla ilgili zarif düşünce yoğunlaşmaları vardı; yayımladığı son makale, günce tutmak üzerineydi. Barthes'ın bütün yapıtları, son derece karmaşık bir kendini-tanımlama girişimidir.

Kendini bıkıp usanmadan, ustaca inceleyen bu yazarın dikkatinden hiçbir şey kaçmıyordu: örneğin hoşlandığı yiyecekler, renkler, kokular, okuma tarzı. Paris'te yaptığı bir konuşmada aktardığı gözlemine göre, dikkatli okurlar iki gruba ayrılıyordu: kitapları okurken altını çizenler ve çizmeyenler. Kendisinin ikinci gruptan olduğunu söylemişti: Üzerine yazı yazmayı düşündüğü kitaplara hiçbir işaret koymaz, can alıcı bölümleri kartlara aktarırmış. Onun bu tercihin nedeni üzerine geliştirdiği kuramı unuttuğumdan, burada kendim bir kuram önereceğim. Kitap işaretlemekten kaçınmasını aynı zamanda resim çizmesine ve ciddiyetle sürdürdüğü bu çizimlerin bir tür yazı olmasına bağlıyorum ben. Ona çekici gelen görsel sanat türü, dil alanından geliyordu ve yazının bir çeşitlemesiydi aslında; Erté'nin insan şekillerinden oluşan alfabesi üzerine, Réquichot'nun ve Twombly'nin kaligrafik resimleri üzerine denemeler yazdı. Barthes'ın bu tercihi, o ölü eğretilemeyi, eser "vücuda getirmek"i hatırlatıyor – insan sevdiği bir "vücut"u karalamaz!

Mizacı gereği ahlakçılığa karşı duyduğu nefret, son yıllarda giderek daha da açığa çıktı. Birkaç onyıl, doğru düşünen tarafa (yani sol kanada) sadakatle bağlı kaldıktan sonra, 1974'te o zamanın Maocular'ı olan bazı yakın arkadaşları ve edebiyattaki yandaşlarıyla Çin'e gittiğinde, içindeki estet ortaya çıktı; dönüşünde yazdığı topu topu üç sayfa tutan yazıda ahlakçılıktan hoşlanmadığını, cinsiyetsizlik ve kültürel tekdüzelikten de sıkıldığını ifade etti. Barthes'ın yapıtları, Wilde'ın ve Valéry'ninkilerle birlikte, estet olmanın adını yücelten yapıtlardır. Son yazılarının çoğu, duyuların zekâsını ve duyumların anlatıldığı metinleri kutlamaya adanmıştır. Duyumları savunurken, zihne hiçbir zaman ihanet etmemiştir. Barthes, duyumsal ve zihinsel uyanıklık arasındaki karşıtlık konusunda hiçbir Romantik klişeyi benimsememiştir

Yapıtları, altedilen ya da yadsınan hüzün üzerinedir. Barthes, herşeyin bir sistem –bir söylem, bir sınıflandırmalar dizisi– olarak ele alınabileceğine karar vermişti. Herşey bir sistem olduğuna göre, herşey altedilebilirdi. Ama Barthes, sonunda sistemlerden usandı. Zihni çok işlek, çok hırslı, tehlikeye atılmaya çok hevesliydi. Son yıllarında, üretkenliği eskiye oranla arttıkça, daha endişeli, daha kolay incinir ol-

du. Kendisi hakkındaki gözlemine göre, her zaman "büyük bir sistemin (Marx, Sartre, Brecht, göstergebilim, Metin) koruyucu kalkanı altında başarıyla çalış[mış]tı. Bugün ona, daha açıkta, daha korunmasız yazıyormuş gibi geliyor..." Kendini, destek aldığı (buna, "insan, bir şey söyleyebilmek için başka metinlerden destek almalıdır," diye açıklama getiriyordu) ustalardan ve büyük fikirlerden arındırdı; sonunda yalnızca kendi gölgesinde kalmış oldu. Kendi kendisinin Büyük Yazar'ı oldu. 1977'de, yapıtlarına adanmış yedi günlük bir konferansın bütün oturumlarına hiç aksatmadan –yorumlar, hafif saplamalar yaparak, büyük bir zevk alarak– katıldı. Kendisi üzerine yazdığı kurgusal yapıtın bir eleştirisini yayımladı. (Barthes, Barthes Barthes'ı Anlatıyor'u Anlatıyor). Kendisinden oluşan sürünün çobanı oldu.

Barthes, adını koyamadığı azaplar çektiğini, güvensizlik duygusuna kapıldığını –büyük bir serüvenin eşiğinde olduğu yolunda teselli edici bir imayla birlikte– itiraf etmişti. Bir buçuk yıl önce New York'tayken, kalabalığın önünde neredeyse ürkek bir cesaretle, roman yazmak niyetinde olduğunu açıklamıştı. Robbe-Grillet'nin bir süre çağdaş edebiyatın merkezi gibi görünmesini sağlamış olan bir eleştirmenden beklenecek roman olmayacaktı bu; en harika kitapları –*Roland Barthes* ve *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*– Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* kitabıyla başlayan ve kurmacayı, deneme türünde kurguyu ve özyaşamöyküsünü, çizgisel anlatı biçiminde değil de, çizgisel not defteri biçiminde birbirleriyle dölleyerek modernci kurmacanın doruklarına çıkmış olan bu yazardan beklenecek bir roman da olmayacaktı. Yoo, modernci bir roman değil, "gerçek" bir roman olacak, diyordu. Proust'unkiler gibi.

Özel konuşmalarında akademik mevkiini –Collège de France'ta 1977'den beri tuttuğu kürsüyü– kendini bu romana adamak için terketme özleminden, öğretim üyeliğini bıraktığı zaman maddi güçlük çekeceği yolunda (aslında dayanaksız) endişelerinden söz ediyordu. Annesinin iki yıl önce ölmesi, ona büyük bir darbe olmuştu. Barthes, Proust'un, *Kayıp Zamanın İzinde*'ye ancak annesinin ölümünden sonra başlayabildiğini söylüyordu. Bu kahredici acıda bir güç kaynağı bulmayı umudetmesi, tam Barthes'a özgü bir niteliktir.

Nasıl kendisi hakkında bazen üçüncü tekil şahıs kullanarak yazıyorduysa, çoğu zaman gene kendisinden yaşı belirsiz biri gibi söz ederdi; geleceğinden, çok daha genç birisinin, ki bir anlamda öyleydi, bahsedeceği gibi bahsederdi. Büyüklük özlemi içindeydi; gene de (*Roland Barthes*'da söylediği gibi) her zaman "'kendi başına bırakıldı-

ğında' olduğu o eski şeye, o önemsiz şeye doğru *gerileme*" tehdidi altında hissediyordu kendini. Barthes'ın mizacında ve zihninin bıkıp usanmaz inceliğinde Henry James'i hatırlatan bir şeyler vardı. Onda, fikirlerin dramatürjisi, duyguların dramatürjisine boyun eğiyordu; Barthes'ın en derinden ilgi duyduğu şeyler, neredeyse dile getirilemez olanlardı. Hırsı, Jamesvari bir *pathos* taşıyordu; tıpkı kendisi hakkında duyduğu kuşkular gibi. Gerçekten büyük bir roman yazabilseydi, bu herhalde Proust'un yapıtlarından çok, James'in son dönem yapıtlarına benzerdi.

Yaşını tahmin etmek güçtü. Daha doğrusu, sanki yaşı yok gibiydi – nitekim, yaşamının kronolojisi de çarpıktı. Zamanının çoğunu genç insanlarla geçirmesine karşın, gençliğe ya da onların çağdaş rahatlığına öykünmezdi. Ama hareketlerinin yavaş, giysilerinin bir profesöre yakışır olmasına karşın, yaşlı da görünmezdi. Dinlenmeyi bilen bir vücudu vardı: Garcia Marquez'in de belirttiği gibi, bir yazar dinlenmeyi bilmelidir. Barthes çok çalışkandı, gene de zevklerine düşkündü. Kendi hazzına zaman ayırma konusunda yoğun ama sistemli bir dikkati vardı. Gençliğinde uzun yıllarını hasta (veremli) olarak geçirmişti; insan onun, vücuduna görece geç kavuştuğu izlenimine kapılıyordu – tıpkı zihnine, üretkenliğine de geç kavuşması gibi. Yurt dışında (Fas, Japonya) kösnül serüvenler yaşadı; onun cinsel zevklerine ve büyük ününe sahip olan bir erkeğin talep edebileceği önemli cinsel ayrıcalıkları yavaş yavaş, hatta biraz gecikerek kazandı. Çocuksu bir havası vardı: dalgınlığı, tombul vücudu, yumuşak sesi, güzel cildi ve kendine yoğunlaşması. Öğrencilerle kahvelere takılmaktan hoşlanırdı; barlara, diskolara götürülsün isterdi – ama cinsel etkileşimler bir yana, size gösterdiği ilgi, sizin ona gösterdiğiniz ilgiyle sınırlıydı. (Son görüşmemizde, "*Ah, Susan. Toujours fidèle,*" diyerek, sevgiyle karşılamıştı beni. Sadıktım, sadığım.)

Okumanın bir mutluluk biçimi, bir coşku biçimi olduğunda Borges'in de yaptığı gibi direnmesi, çocuksu bir yanını açığa vuruyordu. Bu ısrarda pek de masum olmayan bir şey, yetişkinlere özgü cinsel şirretliğin keskin ucu vardı. Sonsuz kendine göndermede bulunma yetisiyle, haz arayışlarına duyuların keşfini de katmıştı. Şu ikisi özdeşti: *jouissance* (Fransızca'da hem zevk hem de "gelme" anlamını taşıyan sözcük) olarak okuma ve metnin verdiği haz. Bu da onun tipik bir özelliğiydi. Bir zihin şehvetperesti olarak büyük bir uzlaştırıcıydı. Trajik olan onu duygulandırmazdı. Olumsuzlukların olumlu yanlarını bulurdu her zaman. Modern kültür eleştirisinin değişmeyen temaları-

nı dile getirse de, kafasını felaketlere takan biri değildi. Yapıtlarında, kıyamet günü, uygarlığın çöküşü, barbarlığın kaçınılmazlığı gibi tablolar çıkmaz karşımıza. Ağıt bile yakılmaz. Barthes, beğenilerinin çoğunda eski kafalı olduğundan, daha eski bir burjuva düzeninin adabına ve okumuşluğuna özlem duyardı. Gene de kendisini modern olanla uzlaştıracak pek çok şey bulurdu.

Son derece kibar, biraz ayakları yerden kesik, yumuşak bir insandı – şiddetten nefret ederdi. Güzel gözleri vardı: hep hüzünlü gözler. Hazdan bu kadar çok söz etmesinde de hüzünlü bir yan vardı; *Bir Aşk Söylemi* çok hüzünlü bir kitaptır. Ama Barthes, vecdi tatmıştı ve bunu kutlamak istiyordu. Yaşama karşı büyük bir aşk duyardı (ölümü yadsırdı); söylediğine göre, yazılmamış romanının amacı, yaşamı övmek, yaşamaktan duyduğu şükranı dile getirmekti. O ciddi haz arama işinde, zihninin harika oyunlarında, her zaman alttan alta bir *pathos* hissedilirdi – şimdi, onun vaktinden önce gelen, öldürücü ölümüyle daha da keskinleşen bir *pathos*.

1980

—

Metis Seçkileri 4

Susan Sontag
Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş

Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, "karşı durulması güç ve özgürleştirici" eleştirileriyle çağdaş kültürü sorgulayan Sontag'ın, eleştiri kuramı ve uygulaması türünde dokuz yazısını bir araya getiriyor.

Sanatın "içerik"e verilen önemli "evcilleştirilmesi"ne karşı çıkan yazar, tek tek ele aldığı Pavese, Camus, Lukács, Benjamin, Canetti ve Barthes gibi yazarlara büyük bir sevgiyle yaklaşmakla birlikte, eleştirel mesafesini dikkatle koruyor.

Eleştirel düşüncenin günümüzde ulaştığı düzeyi temsil edecek nitelikteki yazarlardan yaptığımız özel derlemelerdir Metis Seçkileri. Kavrayış ve sezgileriyle yaşadığımız çağın düşünce iklimine katkıda bulunmuş yazarlardan örnekler sunuyoruz bu dizide.

Başka bir ülkede yaşayan bir yazarı Türkçede tanıtırken, sözkonusu iki toplum arasındaki dil, kültürel birikim, yayınlanmış ve yayınlanmamış öncüller gibi farklılıkların getirdiği güçlükler var. Türkiye'deki okuma ortamının kendine özgü koşullarını gözönünde tutarak hazırladığımız seçkilerle bu güçlüğü aşmak, eleştirel düşünceyi Türkçede tartışılabilir kılmak istiyoruz.

Metis Seçkileri 4
ISBN-13: 978-975-342-217-8

Metis Yayınları
www.metiskitap.com