# Umberto ECO

# AÇIK YAPIT

Çeviren: Yakup Şahan



KABALCI

UMBERTO ECO

❑

# AÇIK YAPIT

**KABALCI YAYINLARI : 22**
**İnceleme Dizisi : 6**

**Kapak Düzeni: Ebru Grafik**
❑
**Kapak Filmleri: Ebru Grafik**
❑
**Kapak Baskı: Çetin Ofset**
❑
**Dizgi: Bibliotek Dizgi**
❑
**Baskı: Yaylacık Matbaası**
❑
**Cilt: Temuçin Mücellithanesi**

Başmusahip Sok. Talas Han 16/5 Cağaloğlu - İstanbul
Tel: 522 63 05 Fax: 526 84 95

# Umberto Eco

# AÇIK YAPIT

Çeviren:
Yakup Şahan




İSTANBUL

Yazarı: Umberto Eco
❑
Yapıtın Özgün Adı: Opera aperta
Fransızca'dan çevrilmiştir
❑
Türkçe Birinci Basım: Kasım 1992

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... 7
I. Açık Yapıt Poetikası ..... 11
II. Sanat Dilinin Çözümlenmesi ..... 39
III. Açılış Bildirişim, İletişim ..... 63
IV. Açık Yapıt Olarak Şekilsiz ..... 113
V. Rastlantı ve Dolantı ..... 139
VI. Toplumsal Bağlanma Olarak Biçim ..... 161
VII. Pareyson'un Estetiği ..... 205
VIII. Sanatın Ölümü Üstüne İki Deneme ..... 215
IX. Kötü Beğeninin Yapısı ..... 231
X. Yapı ve Dizi ..... 279
XI. Grup 63'ün Ölümü ..... 301

# ÖNSÖZ

*Bu kitap, 1958'de XII. Uluslararası Felsefe Kongresi'ne sunulan bir bildiriden doğmuştur; daha sonra, buradaki denemeler dizisinde yeniden ele alınıp derinleştirilmiştir. Ama, bir sorunu derinleştirmek, onu çözmek değildir yine de: Burada yapılmak istenen, yalnız ortaklaşa ve disiplinlerarası bir araştırmanın belki bir yanıt sağlayabileceği, bir çeşit sorular dağarcığı oluşturmaktan ibarettir.*

*Kitabımızın birinci bölümünü oluşturan denemeler, aslında bir araştırmaya çağrıdır: Burada bir ve aynı sorun, değişik bakış açılarından ve, belli bir doğrultuda olduklarını göstermeyi umduğumuz, değişik teknikler yoluyla ele alınmıştır. İkinci bölüm ise (*), Joyce'un poetikasının açımlanmasına ayrılmış olup, tam bir inceleme girişimini oluşturmaktadır: Bir* açık yapıt *tasarısının ideolojik bir sorunu, iki dünya görüşünün diyalektiğini çözmek için bir çaba gösteren bir sanatçının evrimini bir uçtan ötekine izlemek istedik.*

*Bu metinlerin konusunu belirleyebilmek için, çağdaş estetiklerin çoğunun üzerinde anlaşmaya vardığı bir kavrama başvuracağız: Sanat yapıtı, köklü bir biçimde* ikircikli *bir* bildiri, *bir tek gösterende birlikte varolan bir gösterilenler çokluğudur. Bu durumun* her *sanat yapıtının özgülüğü olması, işte ikinci denemede göstermeye çalışacağımız şey budur* (Sanat dilinin çözümlenmesi *denemesinde); birinci denemede ve daha sonra gelenlerde, bu ikircikliğin bugün nasıl yapıtın belirtik (explicite) bir* ereği, *öbürlerine yeğ tutularak*

---

(*) Burada bu adı geçen ikinci bölüm çevrilmemiştir.

*gerçekleştirilecek bir değeri olduğu, kimi zaman, Joyce'un yapıtında olduğu gibi, son sınırlarına dek bir değer olduğunu göreceğiz.*

*İkircikliği değer olarak gerçekleştirebilmek için, çağdaş sanatçılar çoğun şekilsizliğe, düzensizliğe, rastlantıya, sonuçların belirlenimsizliğine (indéterminatıon) başvurmuşlardır. Bu yolla, bir yapıtın hangi sınırlarda ikircikliğini keskinleştirebileceğini ve, "yapıtın" niteliğini yitirmesine yol açmaksızın, seyircinin etkin müdahalesine bağlanabileceğini belirleyecek,* biçim *ile* açılış *arasındaki diyalektiği saptamak istemişlerdir. Burada "yapıt" sözcüğünden şu anlaşılmalıdır: Yorumların ardışıklığına, bakış açılarının evrimine olanak veren, ama aynı zamanda bunları düzenleyen yapısal özelliklerle donanmış bir nesne. Kültür tarihinden de aydınlanmak isteyerek, ayrıca, sanatçıların kullandıkları işlemsel programlarla* bilimsel *araştırma çerçevesinde hazırlanıp kotarılanlar arasında ilişkiler kurmaya da çalıştık. Başka bir deyişle, doğa bilimleri, ruhbilim ya da mantık alanında yöntemlerin evrimiyle belirtik bir bağlantı içinde oluşmuş, belli bir sanat yapıtı anlayışını göstermeye de çalıştık. Bu denemeler, genel olarak, (felsefi tanımları daha önceden varsaysalar bile), kültür tarihi denemeleridir. Açık yapıt poetikalarının betimlenmesini bir bakış açısı olarak ve bir yaklaşım yolu olarak seçme yoluyla, Batı uygarlığının oluşumunda bir konağı aydınlatmak isterler.*

Poetika *sözcüğünden ne anlamalı? Rus biçimcileri ve Prag yapısalcılarından Fransız yapısalcılarına giden akım, "poetika" sözcüğünden, özsel olarak ve yalnız ve yalnızca incelenmiş dilbilimsel yapıların nesnel görüşü açısından, yazınsal yapıtın incelenmesini anlarlar.*

*Biz ise, "poetika" sözcüğüne, klasik anlamına daha yakın bir anlam veriyoruz: Bu, katı kuralların bir dizgesi değildir (saltık yasa olarak Ars Poetika değildir); buna karşılık,* sanatçının her zaman kendisine önerdiği işlemsel programdır; sanatçının belirtik ya da örtük olarak kafasında düşündüğü şekliyle, yapılacak yapıttır.

Belirtik ya da örtük olarak *diyoruz, çünkü poetika ile ilgili her araştırma, ya sanatçıların belirtik sözlerine (örneğin Paul Verlaine'in* L'Art Poetique*'i ya da Maupassant'nın* Pierre et Jean*'ı ya da yapıtların*

*yapısından (ama onu aşarak) yola çıkan bir çözümlemeye dayanır: Çünkü yapıtın* yapılış *tarzı, onun* yapılmış olmasının istenildiği *tarzı belirleme olanağı verir. Dolayısıyla, açıktır ki, bizim anladığımız anlamda "poetika" kavramı, yani yapıtın oluşumu ve yapılanması, yapısalcıların (daha dar) kavramını aşar: İlk (primitif) tasarının incelenmesi, bir iletişim yöneliminin belirtileri olarak düşünülen, sanatsal yapıtın bağlayıcı yapılarının çözümlenmesiyle sürer gider.*

*Ama biz yalnız yaratıcının tasarısına gönderme yapmayacağız. Yapı olarak da olsa, bir yapıtın incelenmesinin,* tüketilebileceği *tarzları dışta bırakarak, nesneyi ele almakla yetineceğini sanmıyoruz. Bizim tanımımız bu iki etkeni de kuşatır. Üretim ile tüketimin birbirine yabancı iki nesnenin kökeninde bulunabileceği bir gerçektir; ama, üretici bir işlem (dolayısıyla bir nesne, bir yapıt) tasarladığı anda, sanatçının ayrıca bir tüketim tipini tasarladığı da yine bir gerçektir; çoğun, o,* çeşitli tüketim olanakları tasarlar, *bunların hepsini aklında tutar.*

*Başka bir deyişle, üretimi yapan sanatçı, nesnesiyle bir* bildiri *yapılandırdığını bilir: Bir* alıcı *için çalışmakta olduğunu bilmezlikten gelemez. Bu alıcının nesne-bildiriyi, tüm ikircikliklerinden yararlanarak yorumlayacağını bilir; ama, bu yüzden, o* iletişim zincirinden *yine daha az sorumlu saymaz kendini. Bunun sonucu olarak, her poetika, daha baştan, işlemsel bir tasarı olarak, iletişim tasarısını açıkça ortaya koyar; o, bir* nesne *üzerine ve onun* etkileri *üzerine* tasarıdır. *Buna koşut olarak, bir örtük poetika saptamak, nesneden zevk aldığımız (ya da başkalarının zevk aldığı) tarz ile tasarıyı yeniden bulmak demektir. Poetikalar üstüne her araştırma, bu iki yanı göz önünde tutmak zorundadır öyleyse; hele hele,* geniş bir yorum olanakları yelpazesiyle donanmış bir bildirinin tasarısı *olan,* açık yapıt *poetikaları sözkonusu ise.*

*Bu türden araştırmalar çoğun tasarı ile sonuç, poetika ile yapıt arasında belli bir dengesizliği ortaya çıkarırlar. Büyüleyici bir tasarının başarısız kalan (manqué) sonucu, onun hem yapısal dengesizliğini ve hem de başlangıçtaki yöneliminin o* kaçırılan şansını *açığa vurur. Başarıları başarısızlıklardan ayırt eden ve güzel ile çirkin sonucuna somut olarak varan eleştiri, bu türden*

*karşılaştırmalara dayanar. Bizim amacımız böyle değildir: Bizi yalnız tasarı ilgilendiriyor; çünkü, bizim niyetimiz kültür tarihinin bir olüntusunu, bir poetikalar görüngübilimiyle aydınlığa kavuşturmaktır; giderek, bunlar, başarısız kalan yapıtlarla sonuçlanmış olsa da. Bu böylece anlaşıldıktan sonra, doğaldır ki, birçok durumda, bizim araştırmamızda, içinde tasarı ile sonucun örtüşür gibi göründüğü yapıtlar üzerinde olacaktır.*

# I

# AÇIK YAPIT POETİKASI

Son zamanlarda görülen çalgısal müzik kompozisyonları arasında, belli bir sayıda kimileri vardır ki, çalıcıya (icracı) tanıdıkları olağanüstü bir özgürlükle belirginleşmektedirler. Burada, çalıcı artık klasik müzikte olduğu gibi, salt bestecinin işaret ettiği noktaları kendi duyarlığına göre yorumlama yetkisini taşımakla kalmıyor; ayrıca, yapı üzerinde etkimek, yaratıcı bir doğaçlama edimi içinde notaların süresini ya da seslerin ardışıklığını belirlemekle de yükümlü bulunuyor.

Birkaç örnek verelim:

1. Karlheinz Stockhausen'in XI. Klavier-stück'ünde besteci, bir ve aynı sayfada, bir dizi müzikal yapı öneriyor; bunlar arasında başlangıç yapısını özgürce seçmek ve sonra buna göre öbür yapıların dizilişini saptamak, çalgıcıya kalıyor. Yorum özgürlüğü, parçanın "anlatısal" zincirlenişi üzerinde etkiyor, gerçek bir müzikal tümceler "montajı" yapıyor.

2. Luciabo Berio'nun tek flüt için Sequenza'sında ise, yorumcu yine müzikal bir örgü (trame) karşısında bulunuyor; ama burada seslerin ardışıklığı ve yeğinlikleri ayrıca gösteriliyor. Her notanın süresi, metronomun düzenli vuruşlarıyla belirlenen, genel bir zaman çerçevesi içinde, yorumcunun kendisine vermiş olduğu değere bağlanıyor.

3. Henri Pousseur, *Scambi* ("değiş-tokuşlar") kompozisyonuyla ilgili bir açıklamada bulunuyor: *Bu yapıt, bir müzik parçası olmaktan çok, bir olanaklar alanıdır, seçim yapmaya bir çağrıdır.* Nitekim, Scambi onaltı bölümden oluşuyor, bunların da her biri iki ayrı bölüme bağlanabiliyor; ama bu yüzden, sessel gelişme (devenir) nin mantıksal sürekliliği tehlikeye düşmüyor. Gerçekten de iki bölüm, ortaklaşa karakterlerle belirlenen özdeş bir biçimde başlıyor ve bu karakterlere dayalı olarak, ayrı ayrı doğrultularda gelişiyor; buna karşılık öteki iki bölüm de aynı noktada sona erebiliyor. Burada herhangi bir bölümden başlama ve bitirme olanağı, birçok kronolojik birleşime yol açabiliyor. Son olarak, özdeş bir tarzda başlayan bölümler de üst üste gelebiliyor ve daha karmaşık bir yapısal polifoni yaratabiliyor. Kompozitöre göre, bu onaltı bölümün manyetik banda alınarak ticaret dünyasına sürülmesi de düşünülebilir; herhangi bir müzik meraklısı, epeyce pahalıya mal olacak akustik bir tesis kurma koşuluyla, bunları birleştirmek yoluyla, eşsiz bir yaratıcılık yeteneği gösterebilir; kişisel olarak, sessel (sonore) maddeye ve zamana karşı yeni ve kollektif bir duyarlığın kanıtını ortaya koyabilir.

4. Pierre Boulez, *Piyano için 3. Sonat*'ında, bir birinci bölüm öngörüyor (Formant I: Antiphonie'); bu, on yaprağı dağıtılmış on parçadan oluşuyor ve (bütün birleşmeler kabul edilmese bile), yine bir o kadar fiş oluşturabiliyor. 2. Bölüm (Formant 2: "Trope" [eğretileme]) dört parçadan oluşuyor; bunların dairesel yapısı da, herhangi birinden başlama olanağını sağlıyor; yeter ki, daireyi kapatacak biçimde, daha sonrakilere bağlanmış olsun. Her bölüm içindeki yorum olanakları sınırlı kalıyor. Ancak, bunlardan biri —"Parantezler"— örneğin zamanı gösteren bir ölçü ile başlıyor ve içlerinde zamanın özgür kaldığı geniş parantezlerle sürüp gidiyor. Birinden ötekine geçişin bağlantı kipini açıklayan işaretler (örneğin tutmaksızın, kesintisiz zincirleme, vb.) bir çeşit kuralın sürüp gitmesini sağlıyor; dahası, parantezler arasında bulunan her yapı çalınmayabiliyor.

Birçokları arasından seçilen bu dört örnek, bu tür müzikal iletişim biçimlerini, geleneğin bizi alıştırmış olduğu öbür biçimlerden ayıran büyük ayrımı ortaya koymaktadır. Sözgelişi, klasik bir müzikal yapıt —Bach'ın bir füg ü, *Ayda* ya da *Le Sacre du Printemps*—

kompozitörün hiç değişmeyecek bir tarzda kurmuş olduğu bir sessel gerçeklikler bütünüdür; o, kendi düşündüğü biçimi (az ya da çok aslına uygun bir biçimde) çalıcının yeniden bulabilmesi için, bu gerçeklikleri saymaca işaretlerle anlatır. Buna karşılık, yukarda değinmiş olduğumuz müzikal yapıtlar, tamamlanmış ve belli bildiriler, ilk ve son kez belirlenmiş biçimler oluşturmazlar. Bundan böyle artık belli bir yapısal doğrultuda yeniden düşünülüp yaşanmayı isteyen yapıtlar karşısında değil; yorumcunun araya girmeye kalkıştığı anda gerçekleştirdiği "açık" yapıtlar karşısındayızdır.(1)

Terimsel anlam bulanıklığını göze alarak "açık" yapıtlardan söz ediyorsak, hemen belirtelim ki, biz bunu bir saymacaya (convention) uymak için yapıyoruz: Yapıt ile yorumcusu arasında yeni bir diyalektiğin anlatımı olarak kullanmak üzere bu sözcüğü alıyoruz, öbür anlamlarını bir yana bırakıyoruz.

Estetik nesnenin "tüketimi" sırasında olup bitenleri aydınlatabilmek için, estetikçiler kimi zaman sanat yapıtının "tamamlanmışlığı" ile "açılışından" söz ederler. Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de: nitekim, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekâsı ve duyarlığı üzerinde yaptığı etkilerin bir-aradalığıyla (configuration) yeniden bulunabilir: Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar. Ama öte yandan, her tüketici de uyarıcıların oluşturduğu burca karşı bir tepki göstererek, bunlar arasındaki bağıntıları görmeye çalışarak, kişisel bir duyarlık, diyeceğim belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler, kendine özgü bir bakış açısından sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar. Aslında bir biçim, birçok bakış açısına göre düşünülüp anlaşılabildiği; kendisi olmaktan asla geri kalmaksızın, büyük bir görünüm ve çeşitli titreşimler (résonnances) ortaya koyabildiği ölçüde geçerlidir estetik bağlamda. (Örneğin, buna karşılık bir yol trafik levhası ancak tek bir görünüm altında düşünülebilir; onu fantezist bir yoruma bağlamak, tanımına değin içini boşaltmak demektir.) İşte bu anlamda *her* sanat yapıtı, sağın bir tarzda ölçülü tartılı (calibré) bir örgenlik yetkinliği içinde tamamlanmış ve "kapalı" bir biçim olsa bile, en azından, o biricik tekilliği asla bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle, yine "açık" bir yapıttır. Bir sanat yapıtından haz

almak, onun bir yorumunu yapmak, onu söyleyip çalmak, özgün bir bakış açısından onu yeniden yaşamak demektir.(2)

Ne var, şurası açıktır ki, Berio'nunkiler ya da Stockhausen'inkiler gibi yapıtlar, eğretilemeli olmaktan çok, somut bir anlamda "açık"tır. Bunlar (fenomen kabaca düşünüldüğünde), yaratıcının yorumcuya emanet ettiği tamamlanmamış yapıtlardır, örneğin biraz bir Meccano'nun müzik parçaları gibi; burada yaratıcı sanki bunların yazgısına, geleceğine sırtını dönmüş gibidir. Bu son yorum ne denli yanlış ve paradoksal olursa olsun, kabul etmek gerekir ki, değindiğimiz bu müzikal deneyler, dışardan bakıldığında, bu tür anlam bulanıklıklarına yatkındırlar. Ne ki, bu anlam bulanıklığının da bir yararı vardır en azından: Bugün sanatçıların niçin bu doğrultuda gittiklerini, hangi etkenlerin ve estetik duyarlıkta hangi evrimin onları bu yola sürüklediğini araştırmaya yöneltirler bizleri. Daha doğrusu: Estetik kuramı bağlamında, bu denli paradoksal deneylerin ne olduğunu soruşturmaktan geri kalamayız bundan böyle.

Pousseur'a göre, "açık" yapıt poetiği, yorumcunun "bilinçli özgür edimlerini" kolaylaştırır; onu bitip tükenmek bilmeyen bir bağıntılar ağının etkin bir özeği yapmak ister; yorumcu, bu bağıntılar arasında, yapıtın kendi kuruluşundan kaynaklanan bir *zorunluluk* ile beslenmeksizin, kendi öz biçimini geliştirip kotarır. Ama buna da belki şöyle karşı çıkılabilir ("açılış" sözcüğünün ilk anlamına, genel anlamına bağlı kalarak): Aslında her geleneksel yapıt da, maddi bakımdan tamamlanmış olsa bile, yine yorumcusundan kişisel ve yaratıcı bir yanıt bekler. Yorumcu, yaratıcıyla işbirliği kurarak, yapıtı yeniden yaratmaksızın anlayamaz. Durum böyle de olsa, hemen belirtelim ki, estetik böyle bir sonuca varmadan önce, yorumlama ilişkisinin ne olduğu üzerinde köklü bir eleştirel düşünmeden geçmek zorunda kalmıştır. Birkaç yüzyıl öncesine gelinceye kadar, çalıcılığın (icranın) ya da yorumun yapıta ne kattığı üzerinde bilinçli bir bilgiye hiç de sahip olunamamıştır. Oysa günümüzde "açılış"ı kaçınılmaz bir olgu (gerçek) olarak görmekle kalmıyoruz, onu bir yaratı ilkesi de sayıyoruz.

Nesnel veri olan yapıt ile onu algılayan özne arasında bir etkileşimi gerektiren estetik hazda öznel öğenin önemi, kuşkusuz,

eskilerin de gözünden kaçmamıştı. Nitekim Platon *Sofist* adlı yapıtında şöyle der: Ressamlar kişileri tam olduğu gibi değil, bakılacakları açıdan resmederler; bunun yanı sıra, Vitruvius da bakışıklık ile, plastik yapıtta çizgiler arasındaki oran demek olan öritmi (eurythmie) arasında bir ayrım yapar; çünkü öritmi, nesnel oranların görünün (vision) öznel gereklerine uyarlanması demektir. Öte yandan bir perspektif bilimi ve pratiğinin gelişmesi de, sanat yapıtının öznel yorumuna verilen önemi gösterir: Tablonun, belli bir köşeden bakan bir göze göre tasarımlanması gerekir. Ne var ki, bu gibi kaygıların, yapıtın "açılış"ını hiç de kolaylaştırmadığı, tartışma götürmez bir biçimde ortadadır. Tersine, çeşitli perspektif ustalıkları (artifices) gözlemciyi, tasarımlanmış bir nesneyi tek bir açıdan, *doğru olabilecek tek bir açıdan* —diyeceğim, yaratıcısının seçmiş olduğu açıdan— bakmaya zorlayan yollardır hep.

Ortaçağda da yerinecilik (allegorisme) kuramının geliştiğini görüyoruz; buna göre, Kutsal Kitap (daha sonra da yaygınlaşarak şiir ve figüratif sanatlar), dört farklı anlamda yorumlanabilirdi ancak: Sözcüğü sözcüğüne (litteral) yorum, yerine yorumu, ahlâki yorum ve gizemsel yorum (anagogique) gibi. Dante'nin bizi alışturmış olduğu bu kuramın kökeni Aziz Paul'dür. Onun arkasından bu yorum öğretisi Aziz Jerom, Augustin, Scot Erigene, Bede, Hugues ve Richard de Saint-Victor, Alein de Lille, Bonaventure, Thomas ve daha başkalarınca benimsenmiş olup, Ortaçağ şiir sanatının anahtarı olmuştur. Bu ilkeye göre düşünülen bir yapıtın kesinlikle elbette belli bir "açılış"ı olur; okur bilir ki, her tümce, her kişilik, keşfedilip anlaşılması kendisine kalmış değişik anlamlamalar taşır. Bu durumda o da kendi ruh haline göre, kendisine en uygun gelen anahtarı seçer ve yapıtı, daha önceki bir okuma sırasında benimsenmiş anahtardan farklı bir doğrultuda kullanır. Bu yüzden, burada da yine "açılış", iletişimde "belirlenimsizlik" biçiminde "sonsuz" olanaklar, yorumda özgürlük demek değildir. Okurun eli altında sadece özenle belirlenmiş ve yorum reaksiyonunun, yaratıcının denetiminden asla çıkmayacak biçimde koşullandırılmış olduğu, bir olanaklar yelpazesi vardır. Dante 13. mektubunda bu durumu çok açık bir biçimde ortaya koyar: "Bu açımlama biçimini aydınlatabilmek için şu dizeleri inceleyelim: İn exitu de Egypte / domus Jacob de populo barbaro / facta est Judea

santificaro ejus / İsrael pozestas ejus. Sözcük anlamlarıyla alındığında bu dizeler, İsrail oğulları Musa zamanında Mısır'dan çıktılar anlamına gelir; yerine olarak ele alındığında, İsa tarafından insanın kurtuluşunu anlatır. Ahlâki anlamı, günahkâr durumdan Tanrı bağışlamasına erişen ruhun doğru yola girmesidir; son olarak, gizemsel açıdan, ölümsüz onurun (gloire) özgürlüğüne erişmek üzere, fesatın (corruption) köleliğinden çıkan aziz ruhun selametini bildirirler." İşte bu yolla tüm yasal okumalar sona erer: Okur, birbirinden ayrı dört düzlemde geçen bu tümce içinde, bir anlamı öbürüne yeğleyerek birini seçebilir; ama, bu yüzden, daha önce okunmuş ve tek-anlamlı yorumlama ilkeleri dışına da çıkamaz. Ortaçağ metinlerinde karşılaşılan yerineli ve simgesel (emblematique) figürlerin anlamı o dönemin ansiklopedilerinde, hayvanlar üstüne yazılmış öykü kitaplarında, taş yazmalarında açıklanmıştır. Zorunlu'ya ve tek-anlamlı'ya dayalı olan bu poetika, düzenli bir dünyayı bir ve aynı sanatsal söylemin birçok düzeyde aydınlatabildiği; ama herkesin olası tek bir bakış açısında, yani yaratıcı Kelam'ın (Logos) bakış açısında anlamak zorunda bulunduğu varlıkların ve yasaların bir sıra-düzenini karşılar. Sanat yapıtının düzeni, imparatorluk ve teokratik bir toplum düzeniyle birbirine karışır; okumayı yönlendiren yasalar, varılacak hedefleri göstererek (buyurarak) ve bunlara erişme yollarını sağlayarak, insan edimlerinin her birinde kılavuzluğu elden bırakmayan otoriter bir yönetimin yasalarıyla özdeşleşir.

Tarihsel özetlemeleri sürdürürsek, çağdaş "açılış" kavramının sağlam bir örneğini barok estetikte bulabiliriz. Barok sanat, belirlenmiş'in, durağan'ın, tek-anlamlı'nın yadsınmasının ta kendisidir; bilindiği gibi bu nitelikler, özeksel bir eksen çevresinde yayılıp açılan, devinimden çok "temel" ebediyeti (değişmezliği) aşılayacak tarzda birbirini özeğe gönderen, bakışık çizgilerle ve kapalı açılarla sınırlandırılmış uzayıyla, klasik Rönesans biçimini belirginleştirir. Buna karşılık barok biçim dinamiktir; —doluların ve boşların, ışık ile gölgenin, eğrilerin, kırık çizgilerin, çeşitli eğilimlerdeki köşelerin oyunu ile— etkilemede bir belirlenimsizliğe yönelimdir ve uzayın basamaklı bir biçimde genleşmesini telkin eder. Devinim ve göz-aldatım (trompe-l'oeil) araştırması, ayrıcalıklı, tek-anlamlı, cepheden görüyü dıştalar ve yapıtı, sürekli dönüşüm durumunda olan

bir nesne gibi, her an değişen yeni görünümleri görebilmek için, seyirciyi durmadan yerini değiştirmeye zorlar. Eğer barok tinsellik çağdaş duyarlığın ve kültürün açık seçik dile gelen ilk dışavurumu gibi görünüyorsa, bunun nedeni, özlerin durağanlığıyla ve kozmik düzenle güvence altında olan norm'dan, yasal-olan'dan (canonique) insanın tarihte ilk kez kurtulmuş olması ve bilimsel olduğu kadar sanatsal alanda da kendisinden yaratıcı bir etkinlik isteyen, devingen bir dünya karşısında bulunmasıdır. *'Maraviglia', 'Ruh', 'Tin-wit', 'İngénium* (zekâ inceliği anlamına gelen sözcükler —çn) ve *eğretileme* poetikaları, bizantin görünümleri ötesinde, insanın bu yeni yaratıcı işlevini ortaya koyar. Burada sanat yapıtı, sağlam bir temele dayalı güzelliği hayranlıkla seyredilen bir nesne değildir artık; açımlanacak bir giz, yerine getirilecek bir ödev, imgelem için bir uyarıcıdır. Ne var ki, bütün bunlar da çağdaş eleştirinin vargılarıdır ve ancak günümüzde estetik bunları yasa durumuna getirebilmiştir. İşte bundan ötürü barok poetikada bilinçli bir 'açık' yapıt formülasyonunu görmek atak bir tutum olur.

Başka bir örnek. İçe-doğuşçuluk ile coşumculuk arasında, salt-şiir kuramının doğuşudur. İngiliz deneyciliği, genel fikirlerin ve soyut yasaların reddiyle birlikte, şairin "özgürlüğünü" de ilân eder ve daha o zamandan bir "yaratı" tematiğini haber verir. Sözcüklerin coşkusal gücü üzerine Burke'nin ileri sürmüş olduğu düşüncelerden; artık belirlenimsiz (indéterminé) anlamın ve bulanık anlamlamanm sanatı olan şiirin salt çağrıştırıcı gücü üzerine, Novalis'in öne sürmüş olduğu düşüncelere geçilir. Bu bağlamda "bir fikir, içinde ne denli çok düşünce, çok dünya, çok tepki birbiriyle karşılaşıp karışırsa", o denli kişisel ve uyarıcı olur. "Bir yapıt çeşitli yönelimlerle ve anlamlamalarla kendini gösterdiğinde; birçok yüzü, yanı olduğunda ve değişik yollarla anlaşılıp sevilebildiğinde, bir kişiliğin gerçek bir anlatımı olarak ilgi uyandırır."(4)

Ama bir "açık" yapıt kuramının bilinçli bir biçimde, ana çizgileriyle belirdiğini görebilmek için, coşkuculuğun sonunu ve XIX. yüzyılın ikinci yarısını beklememiz gerekiyor; diyeceğim, simgeciliği beklememiz gerekiyor. Verlaine'in L'Art Poetique şiiri bu anlamda son derece açıktır:

Her şeyden önce müzik gelmeli,
Bunun için de tekli dize seçilmeli
En buğulusu, havada en kolay dağılanı
Dizelerin, ağırlık ve durgunluk ötesinde.

Ama Mallarmé'nin kesinlemeleri bu doğrultuda daha da ileriye gider: "Bir nesnenin adını söylemek, şiirden alınacak hazzın üç çeyreğini gözden çıkarmak demektir; çünkü, bu haz, yavaş yavaş keşfedip bulgulama mutluluğunda doğar: İşte bunu aşılamak... Düşümüz bu." *Tek bir yorumun okura dayatılmasından uzak durulmalıdır:* Beyaz bir mekan (sayfa, çn), baskı incelikleri (typographie), şiirsel metnin sayfaya konumu sözün çevresinde bir belirlenimsizlik aylası yaratmaya, ona çeşitli telkinleri yüklemeye yardımcı olabilir.

Görüldüğü gibi yapıt artık kasten okurun özgür tepkisine açık tutulmaktadır. "Aşılamada bulunan" bir yapıt, her okunuşunda, yorumcusun coşkusal ve imgesel katkısını yüklenerek gerçekleşir. Eğer her şiir okuması, kişisel bir dünyanın, metin dünyasıyla aslına uygun bir biçimde örtüşme eğilimi göstermesini varsayıyorsa; buna karşılık aşılama gücüne dayalı bir metin de okurdan yeni, beklenmedik yanıtlar, gizemli titreşimler doğabilmesi için, doğrudan doğruya onun iç dünyasına dönük olacaktır. Simgecilik, metafiziksel yönelimlerinin, görüşlerinin büyük ya da dekadan kaynağının ötesinde, estetik algılamanın "açılış"ını taşır içinde.

Çağdaş yazınsal üretimin büyük bir kesimi, her zaman yeni yorumlamalara ve tepkilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak, simge kullanımından temellenir. Bunun için Kafka'nın yapıtı "açık" yapıta tam bir örnek olarak gösterilebilir: *Duruşma, Şato, Beklenti, Hüküm Giyme, Başkalaşım, İşkence*, onun sanatında gerçek anlamlarıyla alınmamalıdır. Öte yandan, Kafka'da, Ortaçağın yerineli kurgularında geçenlerin tersine olarak, gizli anlamlar da her zaman çok-değerlidir. Hiçbir ansiklopediye güvenilemez bu konuda ve hiçbir dünya düzenine de dayalı değildir bunlar. Nitekim, Kafka'daki simgelerin varoluşçu, tanrıbilimsel, klinik, psikanalitik yorumları yapıtın yalnız bir kesimini kendi başına tüketebilir. Ama yapıt yine tükenmez, ikircikli olduğundan hep "açık" olarak kalır. Genelgeçer

diye bilinen yasalar uygun bir dünya yerine; değerlerin ve kesinliklerin sürekli tartışmaya açık olduğu, doğrultu merkezlerinden yoksun bir dünyayı getirir koyar.

Günümüzde eleştiri alanında bir kesim çağdaş yazını simgelerle yapılanmış gibi görmek eğilimindedir —hem de yazarda simgesel bir yönelimin ve belirlenimsizliğe karşı bir eğilimin gerçekten varolup olmadığını belirlemenin güç olduğu durumlarda bile. Nitekim W.Y. Tindall, yazınsal simge üstüne yazmış olduğu bir kitapta, günümüz yazınının başlıca yapıtlarını bir çözümlemeden geçiriyor ve Paul Valéry'nin şu kesinlemesini, kuramsal ve deneysel bir yolla tanıtlamaya çalışıyor: 'Bir metnin gerçek anlamı yoktur.' Tindall bir sanat yapıtının bir aygıt olduğunu; yaratıcı da içinde olmak üzere, herkesin onu gönlünün istediği gibi "kullanabileceğini" savunacak denli ileri gidiyor. Demek ki, bu tür bir eleştiri, yazınsal yapıtı, "açılışları" bakımından sürekli bir olanak gibi, bitip tükenme bilmeyen bir anlamlar yedeği gibi görmek istemektedir. Öte yandan, eğretilemenin yapısı üstüne ve şiirsel söylemin ortaya koymuş olduğu çeşitli "ikirciklilik tipleri" üstüne çalışmalar da yine bu doğrultuda ilerlemektedir.(5)

James Joyce'un yapıtı çağdaş dünyanın varoluşsal ve varlıkbilimsel durumunun bir görüntüsü olarak anlaşıldığında, "açık" yapıt üstüne bir son örnek oluşturduğunu anımsatmaya bilmem gerek var mıdır artık? *Ulysses*'de *Wandering Rocks* gibi bir bölüm; değişik açılardan bakılabilen, Aristoteles poetikası yasalarına büsbütün bağlanamayan ve dolayısıyla, türdeş bir uzay içinde zamanın tersinmez akışına uymayan küçük bir evren kurar. Edmond Wilson'un yazmış olduğu gibi(6), *Ulysses*'in gücü, belli bir doğrultuyu izleyecek yerde, bir ve aynı nokta çevresinde (zaman boyutu da içlerinde olmak üzere) bütün boyutlarda yayılmasından ileri gelir. *Ulysses*'in dünyası bitip tükenme bilmeyen ve karmaşık bir yaşamla devinir. Sanki bildik çehrelere yeniden kavuşmak, kişileri anlamak, ilişki ve ilgi akımlarını saptamak üzere sık sık geri dönülen bir kent gibi bir dünya vardır orada. Joyce, içinde kendimizi yeniden bulma olanağı verecek tarzda, bir düzen içinde bu öykünün öğelerini sunabilmek için büyük bir teknik ustalık gösterir. Ben kendi adıma, bir insan belleğinin bir ilk okumadan sonra *Ulysses*'in tüm istemlerini karşılayabileceğini

sanmıyorum. Ama yeniden okumak istendiğinde de, öykünün herhangi bir yerinden başlanabilir; sanki her yanından içine girilebilen sahici bir kentmiş gibi tutarlı bir yapıt karşısında kalır insan; nitekim, Joyce'un kendisi de kitabının çeşitli bölümlerini eşzamanlı olarak işlediğini kesinler.

*Finnegans Wake* ile adeta kendi üzerine eğrilmiş gerçek Einstein'cı evrenle karşılaşılır (kitabın ilk sözü son sözüyle örtüşür); diyeceğim, *bitip-tamamlanmış* ama aynı zamanda sınırsız bir evrenle karşılaşılır. Her olay, her söz, bütün öbürleriyle bir bağıntı içine alınabilir ve bir terimin anlamsal yorumu da bütünlük üzerinde yansır. Ama bu yapıt anlamdan yoksun demek değildir: Nitekim Joyce yapıtı için kimi anahtarlar veriyorsa, bunun nedeni kesinlikle yapıtın belli bir anlamda okunmasını istediğindendir. Ancak bu "anlam" bir evren zenginliğindedir ve yazar bu anlamın, uzay ve zamanın —olabilir tüm uzay ve zamanların— bütünlüğünü içermesini ister. Bu tam ikircikliğin temel öğesi de, İngilizce *pun*'dır, yani cinastır; iki, üç ya da on değişik sözcük kökü, bir sözcükten bir anlamlar yumağı yapabilmek için birbirine karışır, dolanır; bu anlamların da her biri daha başka duyumsatma (ima) özeklerine açılabilir ya da bağlanabilir; bu özekler de kendi başlarına yeni burçlara, yeni yorumlara açık olurlar.

Joyce üzerinde ilerde de uzun uzadıya duracağız.(*) Ama burada bizim için asıl ilginç olan, oniki sesli dizisel müzikten sonraki müzik dinleyicileri için Pousseur'ün yazmış olduğu şu satırların *Finnegans Wake* okurlarının durumunu da daha önceden dile getirmiş olmasıdır: "Birebir bir belirlenimcilik ile görüngüler birbirine bağlanmadıkları için, bitip tükenme bilmeyen bağıntıların kurmuş olduğu bir ağ ortasında gönlünce yer değiştirmek; kendi yaklaşım boyutlarını, kendi tutamak noktalarını, kendi gönderme ölçeğini bir bakıma kendi başına seçmek; olabilir en çok sayıda ölçeği ve boyutu sonuna dek harekete geçirmek, çoğaltmak, açmak, dinleyicilere düşen bir görevdir."(7) Bu alıntı, gerektiğinde, çağdaş dünyada "açık" yapıt sorunsalının birliği ile bizim önerilerimizin aynı doğrultuda olduğunu da kanıtlar.

---

(*) Önsözdeki yıldızlı dipnota bakınız (çn)

Bu "açılış" eğiliminin yalnızca belirsiz aşılama ve coşkusal çekim düzleminde ortaya çıkmış olduğunu sanmak yanlıştır. Brecht'in oyun-poetikasını incelediğimizde, bu daha anlaşılacaktır: Burada dramatik eylem, kimi gerilimli durumların sorunlu bir sergilenmesi olarak düşünülür; ama dramaturg bunlara bir gözüm önermez — gözlenecek olguları, bir yana çekilerek, adeta dışarıdan seyirciye sunmakla yetinen "epik" oyun tekniğini izler. Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkarmak, seyircinin üstüne düşen bir görevdir. Brecht'in dramları gerçekte ikircikliklik içinde son bulur (*Galileo* oyunu bunun ilginç bir örneğini oluşturur). Yalnız burada sözkonusu olan artık o bungunluk (angoisse) içinde yaşanan bir gizin ya da sezinsenen bir sonsuzluğun marazlı ikircikliği değildir; bir çözüm bulunması gereken sorunlarla karşılaşma şeklindeki toplumsal bir varoluşun çok somut ikircikliğidir. Dolayısıyla yapıt bir tartışma anlamında "açık"tır: Bir çözüm istenir, beklenir, ama bu, seyircinin bilinçlenmesinden doğmalıdır. Böylece "açılış", devrimci bir eğitim aracına dönüşür.

Yukarıda verdiğimiz örneklerde "açılış" kategorisi çeşitli sanat yapıtı tiplerine uygulanıyordu; ama bunların hepsi de yazımıza başlarken vermiş olduğumuz Webern-sonrası kompozisyonlardan çok uzakta bulunuyordu. Baroktan simgeciliğe varıncaya sözkonusu olan, hep okurun *kuramsal, anlıksal* bir işbirliğinden temellenen bir "açılış" idi; okur, *daha önceden kurulmuş* ve belli bir yapıyla donanmış estetik bir olguyu özgürce yorumluyordu (giderek bu yapı sonsuz sayıda yorumlamaya yol açacak durumda olsa da). Buna karşılık Pousseur'ün *Scambi*'leri gibi çalıcı/okur, müziksel söylemi, yaratıcısıyla hemen *neredeyse maddi* bir işbirliği içinde kuruyor ve yapılandırıyor. Yapıtın *yapımına* katılıyor.

Ama hemen belirtelim ki, bu, bu tipten bir yapıtı "bitip-tamamlanmış" olanlardan daha üstün ya da aşağı saymak anlamına gelmez. Burada bizim amacımız, yaratıların estetik değeri üzerine bir yargıda bulunmak değil; çeşitli poetikaları hem yansımaları, hem de konuları (matiere) oldukları kültürel duruma uygunlukları içinde karşılaştırmaktır. Ama ne var ki, *Scambi*'ler (ya da ilk başta değindiğimiz kompozisyonlar) gibi bir yapıt da ortaya yeni bir sorun çıkarmakta ve "açık" yapıt çerçevesinde, maddi bakımdan

tamamlanmamış ve önceden kestirilemeyen yapıları üstlenmeye yatkın yaratılarla ilgili daha dar (kısıtlı) bir kategoriyi ele almamıza yol açmaktadır: Bunlar da *devingen yapıtlar* diye nitelenebilir.

Bu olay yalnız müzik alanıyla ilgili değildir; plastik sanatlara değin uzanmaktadır. Günümüzde öyle sanat yapıtları vardır ki, bunlar öyle bir devingenlikle donanmıştır ki, seyircinin gözleri önünde, tıpkı bir kaleidoskopta olduğu gibi, biçimden biçime girebilmektedirler.

Elemanter düzlemde *Calder Devingenleri* (Les mobiles de Calder) bunlar arasında sayılabilir; diyeceğim, havada yer değiştirebilen ve çeşitli birleşmeler gösterebilen ve böylece kendi öz uzamlarını ve öz boyutlarını sürekli olarak yaratan yapılardır bunlar.

Daha üst bir düzeyde Karakas Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ni örnek olarak gösterebiliriz; bu, "her gün yeniden yaratılacak okul" diye ün salmıştır: Burada salonlar devingen panolarla kurulur; öyle ki, profesörler ile öğrenciler incelemekte oldukları mimarlık ya da şehircilik sorunlarına göre, çalışma koşullarını ayarlarlar, yani binanın iç yapısını sürekli olarak değiştirirler.

Öte yandan *Bruno Murani*'nin uygulamaya koyduğu ve şaşırtıcı etkiler yaratan bir resimleme yöntemi de bu arada sayılabilir. Bir sihirli fener (lanterne magique - cam üzerine boyanmuş figürlerin büyütülmüş görüntülerini bir ekrana yansıtan optik aracı, çn) yardımıyla, plastik maddelerden yapılan bir kolaj perdeye düşürülür (hepsi renksiz maddelerden oluşan, katlanmış ya da üst üste konmuş ince yaprakların meydana getirdiği soyut bir kompozisyondur bu) ve ışığı polarize eden "polaroide" bir mercekten ışık geçirilir. Böylece ekran üzerinde, yeğin bir kromatik güzellikte bir kompozisyon elde edilir. Daha sonra mercek yavaş yavaş döndürülür: Böylece yansıtılan figür renk değiştirmeye başlar, ebemkuşağının tüm renklerinden geçer ve üst üste konmuş olan çeşitli plastik maddelerin kromatik etkimesi (réaction), biçimler üzerinde etkiyen bir dizi başkalaşım yaratır. Mercek isteğe göre ayarlanarak, seyirci, renklerin gamı ve diyapozitiflerin plastik durumu ile düzenlenen sınırlar içinde, estetik nesnenin yaratısına fiilen katılır.

Daha az ilgi çekici bir alanda, sanayi desen sanatı bir dizi devingen yapıtın kökeninde yer alır: Sökülüp yeniden kurulabilen

koltuklar ve lambalar; aralarında yaşadığı şekilleri, günümüz insanına, kendi beğenisine ve gereksinimine göre yaratma ve düzenleme olanağını veren parçaların oluşturduğu kitaplıklar (masalar) gibi.

Son olarak yazın alanında *devingen yapıtın* şaşırtıcı bir ilk örneğini söyleyebiliriz: Mallarmé'nin *Kitabı*; şairin tüm etkinliğinin sonunda gelip bağlanacağı bir sonuç, bütünsel bir dev yapıttır bu: Tüm dünyanın gerçekleşmesidir (çünkü, şaire göre, "dünya, sonunda bir kitap olmak üzere vardır")(*). Ne var ki Mallarmé, bütün ömrü boyunca bu kitaba çalışmış olduğu halde, asla gerçekleştiremeyecektir onu; yapıtın yalnız kimi taslakları bize ulaşabilecektir; o da çok kısa bir zaman önce, dikkatli bir filolojik araştırma sonunda.(8) Mallarmé'nin bu girişiminin temellendiği metafizik yönelimler belki tartışılabilir; ama, biz burada sadece yapıtın dinamik kuruluşu üzerinde durmak istiyoruz; çünkü, çok kesin bir şiirsel ilkeyi gerçekleştirmeyi kuruyordu yapıt: "Bir kitap ne başlar ne de biter, olsa olsa öyle gibi görünür" ilkesini.

*Kitap*, "açık" ve devingen bir yapı olmalıdır; *Coup de Dés* gibi bir kompozisyon anlamında olmamalıdır yalnızca; çünkü, dilbilgisi, sözdizimi ve baskı düzenlemesi burada çok-biçimli öğelerin bir çokluğunu oluşturuyordu ve bu öğeler arasındaki bağıntılar da belirlenimsiz kalıyordu.

*Kitap*'ın sayfaları belli bir sıraya göre ard arda dizilmeyecekti; tersine, bir yer-değiştirme (permutation) dizgesiyle düzenlenecek birçok kümelenmeye yatkın olacaktı, Yapıt, aralarında bağlanmamış bir dizi fasikülden oluşacaktı; her fasikülün ilk ve son sayfası, fasikülün başını ve sonunu gösteren, ikiye katlanmış tek bir büyük yaprak üzerine yazılacaktı; kitabın içinde devingen, tek kat yaprakların bir oyunu (işleyişi), olası tüm birleşimlere olanak sağlayacaktı; ama bunların hiçbiri yine de anlamdan yoksun olmayacaktı; açıktır ki, şair her birleşimden sözdizimsel bir değer ya da gidimli bir anlamlama sağlamayı düşünmüyordu. Tümcelerin ve sözcüklerin yapısı —bir aşılama gücüyle donanmış ve öteki sözcük ve tümcelerle aşılayıcı bir ilişki kurabilecek nitelikte sayıldıklarından— tüm yer-değiştirmelere izin verecekti; bunlar da yeni ilişkilere, dolayısıyla, yeni aşılayıcı çevrenlere açık olacaktı. "Kitabın cildi,

görünüşte sabit olsa da, bu oyunla, devingenleşiyor, ölüyken, yaşam kazanıyordu." Geç dönem skolastik oyunlarla (özellikle *Lullisime* oyunlarıyla) modern matematik teknikleri arasında yarı yoldaki birleştirici bir çözümleme, sınırlı sayıda devingen öğelerden yola çıkarak, şaire astronomik sayıda birleşim ortaya koyma olanağını veriyordu. Öte yandan yapıtın fasiküllerle sunulması, yer-değiştirimlere kimi sınırlamalar getirerek Kitap'ı, yazarın amaçlamış olduğu belirli aşılama alanına bağlayacaktı. Bu alan da aslında, yazarın sözsel öğelerin seçimi ve bunların birleşim anıklığının vurgulanmasıyla daha önceden öngörülüyordu.

Bu birleştirimci mekaniğin burada "orfik" türde tanrısal bir esinin hizmetinde olması; devingen ve açık bir nesne olarak Kitap'ın yapısal gerçekliğini etkilemez. Açık ilişkileri daha önceden kendiliğinden çağrıştırmaya yönelik bir metnin öğelerinin yer-değiştirimini olanaklı kılarak, *Kitap*, okurun gözünde durmadan yenileşecek, sürekli bir kaynaşıp birleşme (fushion) durumunda bir dünya olma savındaydı. Dile getirmeyi değil de, yerine geçmeyi ve gerçekleştirmeyi istediğini söyleyebileceğimiz saltığın bu çok-yanlılığının yeni yanlarını durmadan ortaya koyacaktı. Böyle bir yapıt içinde, belli ve tek-yönlü (anlamlı) bir anlamla donanmış, bağlamın etkilerine kapalı tek bir pasaj bile düşünülemezdi; çünkü, böylesine bir pasaj, kurulu mekanizmayı tümüyle işlemez hale sokabilirdi.

Aslında şaşırtıcı derecede safça düşüncelerin ve isteklerin ürünü olan, Mallarmé'nin bu düşsel girişimi, asla bir sonuca bağlanmayacaktı. Sonra, deneme sona erdiğinde de bir değeri olup olmayacağı, ya da düş gücünün tavanına çıkmış dekadan bir duyarlığın bulanık, mistik ve herkesce anlaşılmayan bir belirtisi gibi görünüp görünmeyeceği üstüne bir şey söylemek çok güç olacaktır. Ama biz ikinci varsayımdan yana olmak isteriz. Çünkü, yaşadığımız dönemin başında böylesine anlamlı bir *devingen yapıt* taslağını

---

(*) "Le monde existe pour aboutir un livre".

Oysa alıntının aslı şöyle: "Tout, au monde existe pour aboutir a un livre". Dünyada herşey sonunda bir kitap olmak üzere vardır. (Mallarmé: Poésies, s.223. Librairie Generale Françaises, 1977.

bulmamız da yine ilginç bir şeydir: Bu, kimi gerekliklerin gün yüzüne çıktığının bir göstergesidir; sırf bunların varlığı bile kendi başına bir kanıt yerine geçebilir ve bu gereklikler, yaşadığımız dönemin kültürel panoramasının bütünleyici bir parçasını oluşturur.

Eğretileme ya da sanatsal simge, sessel gerçeklik ya da plastik biçim, gerçekliğin mantıki yollardan daha iyi kavranılmasını sağlayan bilgi(lenme)(*) araçları gibi görülünçe, her zaman büyük tehlikelerle karşılaşılabilir. Nitekim, Mallarmé de bu tehlikeden uzak kalamamıştır. Dünya üstüne bilgi(lenme)nin bilimde kendine özgü, herkesce kabul gören bir yolu vardır ve sanatçının falcılığa (görücülüğe-voyance) karşı duymuş olduğu her heves, şiirsel düzlemde verimli olsa bile, aslında çok tehlikeli yollardan biridir. Sanatın işlevi, dünyayı *tanımak (bilmek)* değil, dünyanın *tamamlayıcılarını* ortaya koymaktır; o, varolan biçimlere eklenen özerk biçimler yaratır, ama bunların da bir yaşamı ve kendilerine özgü yasaları vardır.

Ne var ki, sanatsal bir biçim bilimsel bilgi(lenme)nin yerini tutacak bir şey sağlayamasa da, buna karşılık onda *bilgibilimsel* bir *eğretileme* görülebilir yine de: Her dönemde çeşitli sanat biçimlerinin yapılanma tarzı —geniş anlamda benzerlik, eğretileme, kavramın bir figüre dönüşmesi tarzı— bilimin ya da en azından çağdaş kültürün gerçeğe bakış tarzını ortaya koyar.

Ortaçağ sanatçısının yapıtı, sanatçının dünya görüşünü ilk ve son kez olarak kurulmuş düzenlerin bir sıra-düzeni gibi yansıtır. Bu yapıt, pedagojik bir bildiri, tek özekli ve zorunlu bir yapılanma (ölçü ve uyakların katılığına varıncaya dek) gösterir; bunun nedeni, tasıma dayalı bir bilimi, bir zorunluluk mantığını, tümdengelimli bir bilinci yansıtmasıdır; bunlara göre gerçek yavaş yavaş, rastlantıya yer vermeksizin ve hep bir doğrultuda, hem bilimin ve hem de gerçekliğin dayanmakta olduğu ilkelerden yola çıkarak kendini dışavurur.

Barok "açılış" ve dinamizm bilimsel bilgi(lenme)de yeni bir dönemin başladığına işaret eder bir bakıma. Görsel öğenin dokunsal

---

(*) Bilgiyi (savoir), süreç olarak bilgilenmeden (connaissance) ayırmak için böyle yazdık. (çn)

öğe yerine geçmesi ve bu arada öznelliğe verilen ağırlık; resim sanatında olduğu kadar mimaride de, *görünüş* uğruna *Varlık*'ı bir yana bırakan ilgi, yeni duyum ve izlenim ruhbilimleri ve felsefelerine, Aristoteles'çi töz gerçekliğini bir dizi algılamaya indirgeyen görgücülüğe yol açar. Öte yandan, ayrıcalıklı bir bakış açısının, sözgelişi, kompozisyonda özeğin bırakılması, Kopernikçi evren görüşüyle ve yer küresi merkezciliğin yanı sıra, onun metafizik vargılarının kesin olarak bir yana atılmasıyla birlikte gider. Barok mimaride ya da resimde olduğu gibi, modern bilimsel dünyada da parçaların değerleri eşittir; bütün, alabildiğine genleşmek ister; insan artık dünyanın hiçbir ideal yasasıyla sınırlanmaya yanaşmaz ve bir bulguya, gerçeklikle hep yenilenen bir temasa eğilim gösterir.

Çöküntü dönemi simgecilerinde rastlanıldığı biçimiyle "açılış", kendine göre, kültürün, kendi çevrenlerini genişletmek doğrultusunda yeni bir çabasını yansıtır. Mallarmé'nin çok boyutlu kitap tasarıları, Öklides'çi-olmayan geometrilerin evrenini çağrıştırır (yeni görünümler yaratmak üzere açılıp kapanabilen ve böylece devingen ve biçimden biçime girebilen ikinci büyük parçalara bölünen yüzeylerin oluşturduğu bir kitap türüdür bu).

Çağdaş bilimde kimi eğilimlerin "açık" yapıt (ve daha da ötesi, devingen yapıt) poetiğinde az çok kesin ve belirgin bir biçimde yansımış olduğunu görmek de şaşırtıcı bir şey değildir. Nitekim, Joyce'un yaratmış olduğu evrenin yapısını betimleyebilmek için, uzay/zaman süreklisine başvurmak, neredeyse artık beylik bir şey olmuştur. Öte yandan Pousser'ün yapıtlarından birine değinirken, "olanaklar alanı"ndan söz etmesi ve böylece çağdaş kültürün en belirgin kavramlarından ikisini: Fizikten alınan "alan" kavramı ile felsefeden alman "olanaklılık" kavramını kullanması da bir rastlantıya bağlanamaz; bunlardan birincisi klasik neden/sonuç ilişkilerinin (diyeceğim, tek-yönlü ve tersinmez ilişkilerin) yenilenmiş bir görünüşü demektir ve burada bu ilişkilerin yerini, bir karşılıklı kuvvetler dizgesi, bir olaylar takımı, bir yapılar dinamizmi almıştır; ikincisi ise çağdaş kültürün durağan ve taşıma dayalı bir düzen anlayışını terk ettiğini ve tarihte uygulanmış olan kişisel karar ve değerlerin sahip olduğu esnekliğe (ductilité) dikkatle eğilmeyi yansıtır.

Müzikal bir yapıda seslerin dizilişinin zorunlu olarak belirlenmiş olmaması; dizisel müzikte, söylemin ardışık devinimlerini öncüllere dayanarak çıkarsamaya olanak veren tonal bir özeğin artık bulunmaması; nedensellik ilkesinin geçirmekte olduğu bir bunalıma karşılıktır! İki değerli mantık (*doğru* ile *yanlış*, olgu ile onun çelişiği arasındaki klasik karşıtlık), bilgi(lenme)nin olası tek aracı değildir artık ve çok-değerli mantıkların ortaya çıktıkları da bilinmektedir; bunlara göre, *belirlenimsiz-olan* (indéterminé) da, sözgelimi, bir bilgilenme kategorisi olmuştur bundan böyle: İşte bu kültürel bağlamda yeni bir poetika doğmuştur; sanat yapıtı artık zorunlu ve önceden kestirilebilen bir erekle donatılmıyor; yorumcunun özgürlüğü, modern fizikte gördüğümüz kesinliğin bir biçimi oluyor; bu kesiklik, çağdaş fizik için, bir başarısızlık, çözümsüzlük uğrağını değil, tersine, kaçınılmaz ve köklü bir durumu temsil ediyor, en azından atom-içi düzeyde.

Mallarmé'nin *Kitap*'ında ve adı geçen kompozisyonlarda yapıtın herhangi bir çalınışı ile sonal tanımının birbiriyle örtüşmesinin istenildiği görülüyor, çünkü, her çalış yapıtı geliştiriyor ama onu tüketmiyor; değişik çalışların her birini tamamlayan yapımlar oluyor. Kısacası, her çalışta bütünlüğü içinde verilen yapıt, her çalıştan sonra yine eksik olmaktan geri kalmıyor. Bu nedenle, bu tür poetikaların fizik bilimindeki tamamlayıcılık yasasıyla çağdaş olması, bir rastlantıdır denilebilir mi? Çünkü, bu yasaya göre de elemanter bir parçacığın çeşitli davranışları eşzamanlı olarak gösterilemez ve bunları betimleyebilmek için değişik modeller kullanma zorunluluğu vardır; bu modeller, "akla uygun bir biçimde kullanıldıklarında doğrudurlar, ama aralarında yine çelişkiler de bulunur ve bunun sonucu olarak onların birbirini karşılıklı olarak tamamladıkları" söylenir. Bilim adamının deneysel bir durum için yapmış olduğu gibi, bu sanat yapıtları için de bir dizge üstüne *eksik bilgilenmenin*, onun formülasyonunun temel bir bileşenidir denemez mi? Ve değişik deneysel koşullarda ele geçen verilen bir tek görüntüde (image) toplanamaz, ama birbirinin tamamlayıcısı sayılmalıdır, çünkü yalnızca onların bütünlüğü, bilgi(lenme) olanağını sona erdirir(10) denemez mi?

Yukarda ikirciklikten, tinsel bir durum ve kuramsal bir kategori

diye söz ettik. Ruhbilim ile görüngübilim de, alışkanlığın ve alışıklığın tüm kalıplaşmalarından önce, kendi canlılığı içinde dünyayı kavrayabilmek için, bilgi(lenme)nin saymaca kavramları berisinde yer alabilme olanağını, *algısal ikirciklikler* ile göstermektedirler.

Husserl daha önceden şöyle yazıyordu: "Her bilinç durumunun bir 'çevreni' vardır; öbür bilinç durumlarıyla ve kendi öz akış evreleriyle olan bağlantılarının geçirdiği değişmeye uygun olarak değişir bu da... Dolayısıyla, sözgelişi, dışa dönük her algılamada, nesnenin 'gerçekten algılanmış' olan yanları; böyle olmayan ve beklenti içinde sezgisel olmayan bir yolla, algılamada 'gelecekteki' yanlar olarak ancak öncellenmiş olan yanlara gönderme yaparlar. İşte bu her yeni algılama evresinde yeni bir anlam kazanan, sürekli bir 'ileriye-dönüklük - prétention'tür. Bundan başka, algılamanın, daha başka algısal olanakları kuşatan çevrenleri de vardır; diyeceğim, algılamanın akışına etkin bir biçimde başka bir doğrultu verdiğimizde, sözgelişi bakışımızı bu yana çevirecek yerde öte yana çevirdiğimizde, ileriye ya da daha başka bir yöne adımlarımızı attığımızda edinebileceğimiz olanakları da kuşatır demek istiyorum."(11)

Öte yandan Sartre da varolanın (existant) sonlu bir dizi dışavuruma indirgenemeyeceğini, çünkü bunların her birinin hiç durmadan değişen bir özne ile ilintili olduğunu gösterir. Nesne, sadece çeşitli abschuttungen (ya da profiller) göstermekle kalmaz, ayrıca bir ve aynı abschuttungen üzerinde çeşitli görünüşler de varolabilir. Dolayısıyla nesneyi belirleyebilmek için, parçası olduğu bütün dizi içinde onu yeniden yerleştirmek gerekir. Bu yolla geleneksel varlık ve görünüş ikiliği yerine, sonsuzun sonlu'nun içine oturtan bir sonsuz ve sonlu kutupluluğu getirilmiş olunur. Bu "açılış" biçimi her algılama ediminin temelinde vardır ve bilgisel deneyimizin her konağını belirginleştirir: Bundan böyle her görüngüde, belli bir *güç* (pouvoir), "gerçek ya da olanaklı bir dizi görünüş halinde akıp geçme gücü" bulunur. "Görüngünün varlıkbilimsel temeliyle ilişkisi sorunu, algısal açılışın bu bağlamında, görüngünün, bizim kendisinden edinebileceğimiz algıların çok-değerliliğiyle ilişkisi sorununa dönüşür."(12)

Merleau-Ponty bu doğrultuda daha da ileri gider: "Bireşimi

hiçbir zaman tamamlanmadığına göre, nasıl oluyor da bir şey gerçekten karşımıza çıkabiliyor bir an için? (...) Kendisinden edindiğimiz bakış açılarından hiçbiri onu tüketemediğine göre ve çevrenler de hep *açık* olduğuna göre, edimde varolan bir bireyin deneyi gibi dünya deneyini nasıl yaşayabilirim? (...) Şey'e ve dünyaya inanç, tamamlanmış bir bireşim üzerine bir sanı (presumption) anlamına gelir sadece; ne var ki, birbirine bağlanacak bakış açılarının doğası yüzünden bu tatmmlık olanaksızlaşmıştır; çünkü onlardan her biri çevrenleriyle daha başka bakış açılarına alabildiğine gönderme yapar... Dünyanın gerçekliğiyle tamamlanmamışlığı arasında bulduğumuz çelişki, bilincin her-yerde-bulunması (lubiquité) ile bir tek bulunma (presence) alanına girmesi arasındaki çelişkidir. (...) Bu ikirciklik bilincin ya da varoluşun bir yetersizliği (imperfection) değildir, onların bir tanımıdır. (...) Aydınlığın (açıklık) yeri sayılan bilinç, tersine, bulanıklığın yeridir asıl."(13)

İşte görüngübilimin dünya insanları olarak durumumuzun temelinde bulup ortaya çıkardığı sorunlar. Görüngübilim, hemen yalnız filozoflara ve ruhbilimcilere değil, ayrıca sanatçılara da yaratıcı etkinliklerinde uyarıcı olmaktan geri kalmayan savlar önerir: "Demek ki, *açık olarak* kendini göstermek (...) bize her zaman *görülecek başka şey* vaat etmek, şey'in ve dünyanın özünde vardır."(14)

Güvenilir ve sağlam zorunluluğun bu şekilde red edilmesi, ikircikliğe, belirlenimsizliğe karşı gösterilen bu eğilim, zamanımızdaki bir bunalım halini yansıtıyor diye düşünülebilir belki; ama, ayrıca, açık yapıt poetikalarının, yaşamının ve bilgi(lenme)sinin şemaları sürekli bir biçimde yenilenmesine açık, yetilerinin ve çevrenlerinin adım adım bulgulanmasına girişmiş bir insanın olumlu olanaklarını dile getirdiği de düşünülebilir. Biz bu ikilem üzerinde durmaksızın, kimi uyuşmaları (concordances) ya da en azından çağdaş kültürün değişik kesimleri arasındaki birliği ortaya koyan ve yeni bir dünya görüşünün kurucu öğelerini sağlayan kimi uyumları saptamayı yeğledi. Bu ortak doğrultu, *yapı benzeşimleri* (analogies de structure) adı verilebilecek bir şey biçiminde sanata da geçer.(15)

Ancak ortak doğrultu demek, koşutluk demek değil elbet. Sözgelişi devingen yapıt, bir durumun değil, birbirine karşıt, çelişkili

ya da şimdiye değin uzlaştırılamamış birçok bilgibilimsel durumun eşzamanlı yansıması olabilir. Gerçekten de, az önce gördüğümüz gibi, açılış ile dinamizm kuvantik fiziğin belirlenimsizliğine ve kesikliliğine bağlanıyorsa da, bunlar şimdi Einstein'cı kimi durumların örneklemeleri gibi görüneceklerdir bize.

Dizisel bir müzik parçasının çok-yönlü (multidirectionnel) dünyası, Einstein'ın tasarlamış olduğu uzay/zaman evrenine gerçekten çok benzer(16) — çünkü burada dinleyici, bakış açılarının tümünün eşit derecede değerli olduğu, kutupsuz bir sessel öğeler bütünlüğünden başlayarak, kendi ilişki dizgesini kendisi kurmak zorundadır; bunun gibi, Einstein'm evreninde de her birimiz için geçmişi, şimdiyi ve geleceği oluşturan herşey bütün (blok) halinde verilmiştir ve maddesel bir parçacığın varlığını oluşturan, bize göre birbirini izleyen olayların bütünlüğü bir çizgi ile, parçacığın *evren çizgisi* ile gösterilmiştir... Her gözlemci kendi öz zamanı akıp geçtiği sürece kendi için yeni uzay/zaman kesitleri bulgular; oysa gerçekte uzay/zamanı oluşturan olayların tümü, bu bilgilenmeden daha önce de vardır, bunlar gözlemciye maddi dünyanın ardışık yanları gibi görünür.(17)

Einstein'm görüşü, bir evren bütünlüğüne inanışıyla, ku antik bilgibilimden kesinlikle ayrılır. Dolayısıyla, kesikli ile belirlenimsizlik yalnız görünüşte şaşırtıcıdır: Gerçekte, Einstein'ın kendi sözleriyle söylersek, bunlar zar atan bir Tanrıyı değil, kesin yasalarla dünyayı yöneten, Spinoza'nm tanrısını varsayar. Bu evrende görelilik deneyin sonsuz değişebilirliğiyle, olası sonsuz ölçümlerle ve görünüşlerle oluşur. Bütünün nesnelliği, kesinlikle empirik ölçümlerin göreliliğini saptayan, yalın biçimsel betimlemelerin (diferansiyel denklemlerin) değişmezliğinden kaynaklanır.

Einstein düşüncesinin içerdiği metafiziğin bilimsel değeri üzerinde bir yargıda bulunmaksızın denebilir ki, bu evren ile devingen yapıt evreni arasında anlamlı bir benzeşme bulunmaktadır. Einstein'ın metafiziğinde deneyim-dışı (extra-expérimentale) bir varsayımdan öteye bir şey olmayan Spinoza'nm tanrısı; sanat yapıtında olgusal bir gerçekliğe dönüşür ve yazarın düzenleyici eylemiyle örtüşür: Yapıt gerçekten *açıktır* ama, içinde bulunan *bağıntılar alanı* çerçevesinde açıktır. Einstein'ın evreninde de olduğu gibi, ayrıcalıklı bir deneyin

reddi, bağıntıların karmaşasını (chaos) değil, onların örgenleşmesini sağlayan kuralı içerir. Devingen yapıt birçok kişisel müdahaleye olanak verir, ama biçimsiz, kişiliksiz bir tarzda ve herhangi bir müdahale doğrultusunda olmaz bu. Aslında ne zorlayıcı, ne de tek-yönlü olan, tersine yönlendirilmiş bir çağrıdır, yazarca istenilen bir dünyaya, görece özgür bir girişe çağrıdır.

Özetlersek, yazar yorumcuya *tamamlanacak* bir yapıt sunar. Ama bunun nasıl yapılacağını kesin bir şekilde bilmezse de, yapıtın yine kendi yapıtı olarak kalacağını bilir; yorumsal diyalog sonunda, bir başka kimsenin örgenleştirdiği bir biçim, somut olarak ortaya çıkacaktır, ancak o, bu biçimde de yine *yaratıcı* olarak kalacaktır. Üstlendiği rol, daha baştan ussal, yönlendirilmiş ve kimi organik gerçekliklerle donanmış olanaklar önermekten ibarettir; olanakların gelişmesini belirleyen de bu gerekliklerdir.

İki ayrı flütçünün çalmış olduğu Berio'nun *Sequenza*'sı; değişik piyanistlerce (ya da aynı piyanistçe birçok kez) yorumlanmış olan, Stockhausen'in *Klavier stück*'ü ya da Pousseur'ün *Mobile*'i asla birbiriyle özdeş değildir, ama bu yüzden de temelsiz değildir. Yazarın başlangıçta önermiş olduğu verilerle güçlü bir biçimde bireyleşmiş *oluşturucu* (formateur) bir gücün fiili gerçekleşmeleri gibi görülmelidir onlar.

Yukarıda değinmiş olduğumuz plastik yaratılar için de durum aynıdır: Gerçi bu yapıtlar değişikliğe uğrar ama, bir beğeni ve belirli biçimsel eğilimler çerçevesinde yapıttaki gerecin eklemlerinin elverdiği ölçüde uğrarlar.

Başka bir düşünce düzleminde Brecht'in dramı da seyirciden özgür bir yanıt beklemekle birlikte, yine de (retorik düzlemde ve kanıtlamada) bu yanıtı yönlendirecek bir tarzda kurulmuştur: sonunda, diyalektik ve Marksçı tipte bir mantığı önceden varsayar.

Üzerinde durduğumuz *"açık"* ve *"devingen"* yapıtlardan hiçbiri, herhangi bir biçim kazanmak üzere kargaşadan çıkmaya hazır bulunan rastlantısal öğelerin bir yığışımı gibi görünmez bize; burada sözkonusu olan hep gerçek bir yapıttır. Nitekim bir sözlükte de binlerce sözcük vardır; isteyen herkes bunlarla şiirler, fizik kitabı ya da imzasız mektuplar yazabilir. Bu anlamda da, o da sunmuş olduğu

gerecin tüm olası biçimlerine "açık" bulunmaktadır, ama sözlük kesinlikle bir *yapıt* değildir. Bir yapıtın "açılışı" ve dinamizmi bambaşka bir şeydir: Kendi organik canlılığının oyunu içine sokarak, değişik tamamlayıcıları bütünselleştirme anıklığı vardır onun ve bu canlılık, tamamlanma değil, değişik biçimlerde sürüp-gitme (subsistance) anlamına gelir.

Bu son çözümleme kaçınılmazdı; çünkü bizim Batılı anlayışımıza göre, sadece bir kişinin elinden çıkan ve çeşitli yorumlardan sonra da içten tutarlı bir örgenlik olarak kalan —ne tarzda anlaşılır ya da sürdürülürse sürdürülsün, varlığını, değerini ve anlamını borçlu olduğu o kişisel damgayı (izi) koruyan— bir ürün "yapıt" adını taşıyabilir. Buna karşılık estetik, poetikaların çeşitliliğini göz önünde tutsa bile, eninde sonunda genellemelere özlem duyar; bunlar kesinlikle dogmatik ya da ebedi (değişmez) olmayabilirler, ama estetiğe, sessel yapıların yer değiştirimine dayalı, hem elektronik kompozisyonları ve hem de *Tanrısal Komedia*'yı "sanat yapıtı" gibi görme olanağını verir. Estetik, beğenilerin ve sanat anlayışlarının ötesinde, bir sürekliliği (constance) ve köklü yapıları yeniden bulmak ister haklı olarak.

Daha önce de gördüğümüz gibi, *devingen* "açık" yapıtlar, yazarla birlikte *yapıt yapmaya* (faire l'oeuvre) bir çağrı ile belirginleşmektedir. Daha geniş bir düzlemde ("devingen yapıt" *türünün bir cinsi* olarak) bir tip yapıtlara işaret etmiştik; bunlar maddi bakımdan tamamlanmış olmakla birlikte, içsel ilişkilerin yeşerip büyümesine yine açık kalırlar ve algılama sırasında bunları bulup seçmek de kendine düşen bir görevdir. Daha da genel olarak, her sanat yapıtı açıkça ya da örtülü olarak, bir zorunluluk poetikasının ürünü de olsa, olası okumaların gücül olarak sonsuz bir dizisine açıktır: Bu okumaların her biri yeni bir bakış açısına, bir beğeniye, kişisel bir "çalış" tarzına göre yapıtı yeniden yaşatır.

Bir ve aynı sorunun işte üç yanı. Ama estetiksel düşünce, hem de çağdaş olanı, herşeyden çok, üçüncü yana bağlı kalmakta: Yapıtın *sonsuzluğuna*, hem de bitip tamamlanmış yapıtın. Yorumlama görüngübilimiyle ilgili en güzel sayfalar arasında yer alabilecek, Pareyson'un bu konuda yazdıkları da şöyle: "Sanat yapıtı (...) bir

biçimdir; diyeceğim, sonuna varmış bir devinimdir. Sanki sonlu içine konmuş bir sonsuzluktur. Bütünlüğü, vargısından kaynaklanır ve dolayısıyla durağan ve devinimsiz bir gerçekliğin kapamşı gibi değil, bir biçim içinde toplanmış olan bir sonsuzluğun açılışı gibi görülmelidir. Bu yüzden, yapıtın sonsuz sayıda görünümü olur; bunlar "parçalar" ya da "bölümler" değildir; çünkü her biri, yapıtı *tümüyle* içerir ve belli bir bakış açısından ortaya çıkarır. Çalışlardaki çeşitlilik, hem yapıtı yorumlayan bireyin, hem de yapıtın kendisinin karmaşıklığından temellenir. (...) Yorumcuların sayısız bakış açısı ve yapıtın sayısız görünümleri (karşılıklı olarak) birbirini yanıtlar, birbiriyle buluşur ve birbirini aydınlatır. Dolayısıyla, yorumcu yapıtı bütünlüğü içinde ortaya koyabilmek için, onu özel görünümlerinden biriyle kavramak zorundadır ve buna karşılık, yapıtın özel bir görünümü de kendisini kapabilecek ve böylece bütünleşme üstüne yenilenmiş bir görüş verebilecek yorumcuyu beklemek zorundadır." Pareyson daha da ileri gider ve şöyle der: "Tüm yorumlar kesindir, bağlayıcıdır; şu anlamda ki, her biri yorumcunun gözünde yapıtın kendisidir, ama aynı zamanda gelip geçicidir de; çünkü yorumcu, kendi yorumunu sonsuza değin derinleştirmek zorunda olduğunu bilir. Kesin oldukları ölçüde, bu yorumla birbirine koşuttur, öyle ki, biri ötekileri dışta bırakır, ama bu yüzden de onları yadsımaz yine."(18)

Kuramsal estetik düzeyinde ortaya atılmış olan bu savlar, her türlü sanat biçimine ve her dönemin sanat anlayışına uygulanabilir. Ancak, gerçek bir "açılış" sorunsalının doğuşunu ve gelişmesini görebilmek için, yaşadığımız dönemi beklemek gerekmiş olması da bir rastlantı değildir. Genel düzlemde estetiğin burada değerlendirdiği şey, "açık" yapıt poetikasına özgü, daha açık ve daha kesin kimi gereklikleri yeniden ele almaktan ibarettir. Ama bu demek değildir ki, "açık" yapıt ve devingen yapıt kavramları, yüzyıllar boyunca yaşanan bir deneye bir şey katmaz; çünkü oldum olası, sanatta her şey vardır; her bulgu, daha önceden, en azından, Çinlilerce yapılmış bulunmaktadır. İşte o zaman felsefi bir disiplin olarak estetiğin kuramsal düzlemi ile yaratı programı olarak poetikanın pratik düzlemi arasında, inceden inceye bir ayrım yapmak yerinde olacaktır. Estetik, yaşadığımız dönemde çok önemli bir gerekliliği değerlendirerek, yaratısını yönlendiren işlemsel ölçütlerden bağımsız olarak, her sanat

yapıtına uygulanabilen belli bir deney tipinin olanağını bulguluyor. Buna karşılık, devingen yapıt poetikaları (ve pratiği) yine bu olanak içinde, çağdaş kültür akımının tümüyle eşzamanlaşmasında özgül anıklıklarını buluyor. Estetikte her türlü yorumun genel koşulu olan şey, burada, gerçek bir etkinlik (action) programı oluyor. Bundan böyle "açılış", çağdaş sanatçının ve yorumcunun temel olanağını oluşturuyor. Öte yandan estetik de bu deneylerinde, kendi sezgilerinin bir onanmasını, çeşitli yoğunluk düzeylerinde yapılabilecek yorumsal bir durumun son uçtaki dışavurumunu görecektir.

Aslını ararsanız, bu düşünceler salt estetikle de ilgili değildir; toplumbilimle, eğitimle de ilintileri vardır. *Devingen yapıt* poetiği (kısmen de "açık" yapıt poetiği), sanatçı ile sanat tüketicisi arasında yeni bir tip ilişkileri, estetik algılamasının yeni bir işleyişini başlatır; sanat ürününe toplum içinde yeni bir yer açar. Son olarak, sanat yapıtı üzerinde düşünme (contemplation) ile kullanımı arasında umulmadık bir ilişki kurar.

Tarihsel köklerinde ve çağdaş dünyanın daha başka yanlarına onu yaklaştıran göndermeler ya da benzeşimler oyununda böylece aydınlanmış olan, çözümlenmesini yapmış olduğumuz yeni sanat biçimi, tam bir evrim içindedir. Kusursuz bir biçimde açıklanmış ve sınıflandırılmış olmak bir yana, birçok düzlemde bir sorunsal açmaktadır: Kısacası, açık ve devingen bir durum sözkonusudur.

## DİPNOTLAR

(1) Bir anlam bulanıklığını hemen giderelim: *Çalıcı* denilen (bir partisyonu çalan müzisyen ya da bir metni söyleyen sahne oyuncusu) yorumcunun müdahalesini; *tüketici* denen (bir tabloya bakan, sessizce bir şiir okuyan ya da başkalarının çaldığı bir müzik yapıtını dinleyen) yorumcunun müdahalesi ile karıştırılmamalıdır elbette. Ama estetik çözümleme düzeyinde her iki yanın yapmış olduğu iylem, bir ve aynı *yorumlama* tavrının değişik biçimleri gibi de görülebilir. Bir sanat yapıtının *okunması*, "seyri", "tadılması" bireysel ve örtülü bir "icra" biçimini temsil eder. *Yorumlama süreci* kavramı, bu davranışların bütününü kuşatır. Bütün bunlar için Pareyson'un bir düşüncesine,

*Estatica-Teoria della Formativita*'nın, özellikle VI. bölümüne gönderme yapacağız. Şunu da ekleyelim: İcracının (müzisyenin, okuyucunun) karşısına 'açık' olarak çıkan kimi yapıtlar, tüketici kitlesince, kesin bir seçimin tek-yönlü (anlamlı) sonucu gibi alımlanır, kimi durumlarda ise, icracının seçimi ikinci bir seçim olanağını sürdürür götürür ve kitle de buna çağrılıdır.

(2) "Açılış"ın bu genel biçimine gösterilen dikkat, Roland Barthes'ın eleştirel yöntembiliminde çok açıkça görülür: "Bu elverişlilik küçük bir erdem değildir; tam tersine o, edebiyatın, doruğuna erişmiş varlığıdır. Yazmak, dünyanın anlamını sarsmaktır, ona *dolaylı* bir soru açmaktır; ama yazar bir son soluk kesilişiyle (susmense) buna yanıt vermekten çekinir. Bizim her birimiz vermelidir bu yanıtı kendi tarihini, dilini, özgürlüğünü de katarak; ama ne var ki, tarih, dil ve özgürlük alabildiğine değiştiklerinden, insanların yazara verdikleri yanıtlar da alabildiğine değişik olacaktır: Her türlü yanıtın dışında yazılmış olana, her zaman yanıt verilecektir. Anlamlar kesinlenirler, sonra birbirleriyle yarışa tutuşurlar, daha sonra başkaları yerlerini alır ve böylece geçer gider, ama soru kalır. Ama oyunun gerçekleşebilmesi için (...) kimi kurallara uymak gerekir: Bir yandan yapıtın gerçekten bir biçim olması, gerçekten sarsılmış bir anlam göstermesi gerekir, ama kapalı bir anlam asla... (*Sur Racine*'e Önsöz, Paris, Seuil, 1963). İşte bu anlamda, edebiyat (ama sorun bütün sanatlar için de vardır) kesinliği olmayan bir nesneyi, kesin bir biçimde gösterecektir.

(3) Lanuova sensibilita, "Incontri musicali"de S.2, Mayıs 1953, s.25; Esprit'de, Ocak 1960, s.52, Vers un nouvel univers sonore başlığı altında yeniden basılmıştır.

(4) Preromantik ve romantik poetikaların bu evrimi üstüne, bak. L. Anceschi, Autonomia ad eteronomia dell'arte, 2. baskı. Florance, Vallecchi, 1959.

(5) W.Y. Tindall, *The Literary Symbol*, Columbia Un. Press, New York, 1955. İkirciklik'in estetikte taşımış olduğu önemin çözümlenmesi için, bak. G.Dorfles'in önemli saptamaları ve bibliyografik yollamaları, *İl divenire delle arti*, Turin, Einaudi, 1959, s.51.

(6) Esmund Wilson, *Axel's Castle*, London, New York, Scribner's Sons, 1931, s.210.

(7) Pousseur, op,cit., s.60.

(8) Jacques Scherer, *Le 'Livre' de Mallarmé* (Basılmamış belgeler üstüne ilk araştırmalar) Paris, Gallimard, 1957 (Bak. özellikle 3. böl., *Physique du Livre*).

(9) Werner Heisenberg, *Das Naturbild der Heutigen Physik*, Hambourg, Rowohlt, 11,3. Ve Physics and Philosophy, London, Allen L. Nerwin, 1958, bak. 3. Bütün bunlar için, ayrıca Louis de Broglie'ye başvurunuz: *Matiere et Lumiere* (Albin Michel, 1937), *Continu et discontinu* (Albin Michel, 1941), *La Physique novelle et les Quanta* (Flammarion, 1937).

(10) Niels Bohr, Albert Einstein: Philosopher-Scientist (Schilpp baskısı, 1949) kitapta Einstein ile kalem çatışması. Bilgibilimciler, çok haklı olarak, fiziksel kategorilerin ahlâk ve ruhbilimsel alana yaygınlaştırılmasını eleştirmişlerdir. (Belirlenimsizlik ile ahlâki özgürlüğün özdeşleştirilmesi, vb. Sözgelişi Philipp Frank, 1958 Eylül Uluslararası XII. Felsefe Kongresi'ne, *Present Role of Science* başlığını taşıyan bir bildiri sunmuştur.) Şimdi buna bakıp da bizim de burada sanat yapıtı yapıları ile dünyanın varsayılan yapıları arasında bir benzeşme (analogie) kurmak istediğimiz düşünülmemelidir. Belirlenimsizlik, tamamlayıcılık, nedensizlik (non-causalité) fizik dünyanın *varlık tarzları* (manieres d'être) değildir; dünya üzerinde betimleme dizgeleridir. Dolayısıyla, burada bizi ilgilendiren nokta, "varlıkbilimsel" bir durum ile yapıtın yapıbilimsel (morphologique) bir niteliği arasında —varsayılan— bir ilişki değildir; biz burada sadece fiziksel süreçlerin belli bir açıklama tarzı ile estetik yaratı ve haz alma süreçlerin belli bir açıklama tarzı arasında bir yakınlık kurmaya çalışıyoruz; çünkü bunların her ikisi de işlemsel etkililik düzleminde geçerlidir: Kısacası, *bilimsel bir yöntembilim* ile (açık ya da örtülü) *bir poetika* sözkonusudur.

(11) Edmund Husserl, Méditations Cartésiennes, 2. meditation, para. 19. Paris, Vrin, 1953, s.39). Husserl'de, tamamlanmış, olduğu gibi tanınabilen, ama yine de "açık" olan bir biçim olarak nesneye gönderme, çok açık bir biçimde bulunur: "Nitekim küp —bir yandan bakıldığında— görünmeyen yanlarının somut belirlenimi üstüne bir

şey demez. ama yine de o baştan küp olarak 'kavranır', daha sonra özellikle renkli, pürüzlü vb. olarak kavranır, çünkü bu belirlenimlerin her biri belirlenimsizlik içinde daha başka özgülükler bırakır her zaman. Belki hiçbir zaman gerçekleşmeyecek daha kesin fiili belirlenimlerden önce olarak, 'özgülüklerin bu belirlenimsizlik içinde kalması' algılayıcı bilincin kendisinde bulunan bir konaktır; 'çevren'i oluşturan da kesinlikle odur". (agy, s.39)

(12) J.P. Sartre, L'Etre et le Néant, (Böl. I. Paris, Gallimard, 1943). Sartre, tüm bilgilerimizin içinde oluştuğu bu algısal durum ile sanat yapıtıyla bilgisel-yorumsal ilişkimiz arasında bir eşdeğerlik bulunduğunu da kaydeder: "Proust'un dehası, üretilmiş yapıtlara indirgenmiş durumda bile, bu yapıt üzerinde edinilebilecek ve Proustçu yapıtın tükenmezliği adı verilebilecek, olası bakış açılarının sonsuzluğuna eşdeğer olmaktan geri kalmaz yine de.' (s.14)

(13) H.Merleau-Ponty, Phénomenologie de la Perception, Paris, Gallimard; 1945, s.581-583.

(14) Agy. 384.

(15) Yalınkat benzeşmeler kurmanın tehlikeli bir yol olduğunu kabul etmek gerekir. Ama biz burada, ileride yapılacak bir araştırmaya çıkış noktası olarak benzeşmeden söz ediyoruz. Sorun (öbür disiplinlerde olduğu gibi estetikte de) değişik görüngüleri *yapısal modellere* indirgemek ve bu yolla orada benzeşmeleri değil, yapı benzerliklerini (similarities) ortaya koymaktır. Araştırmanın bu noktasında Jacobson'un bir tümcesini anımsamak yerinde olacaktır: "Tehlikeli benzeşmelerden hemen ürküntü duyanlara yanıtım şudur: Ben de tehlikeli benzeşmelerden nefret ederim, ama üretken benzeşmeleri de severim. *(Essai de Lingustique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, s.38)

(16) Yapıların çok-yönlü parçalanması üstüne bak. A.Boucourechliv, *Problemes de la Musique moderne*, N.R.F., Aralık 1960-Ocak 1961.

(17) Louis de Broglie, *Oeuvre scientifique de A. Einstein*, A.E.'de: *Philosopher-Scientist*, agy.

(18) Luigi Pareyson, *Estetica-Teoria della formativita*, agy, s.204-209 ve VIII. bölümün tümü (*Lettura, interpretazione e critica*).

# II

# SANAT DİLİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

*Kendi kendine devinen* yapılardan *bizim içlerinde devindiğimiz* yapılara varıncaya dek, çağdaş poetikalar, bakış açılarının devingenliğine ve yorumların çokluğuna dayanan bütün bir dizi biçim önermektedir bize. Ancak daha önce de gördüğümüz gibi, hiçbir sanat yapıtı gerçekte "kapalı" değildir; her yapıt, belli bir görünüşün ötesinde, sayısız olası "okuma"ya yatkınlık gösterir.

Bu durumda her sanat yapıtını bir açılış yapan şeyi derinlemesine çözümlememiz ve bugünkü kasıtlı açılışın buna nasıl bağlandığını, ya da ondan nasıl ayırt edildiğini araştırmamız gerekecektir.

Başka bir deyişle, sanat yapıtının niçin "açık" olduğunu, bu açılışın onun yapısında nasıl yer aldığını ve açılış ayrımlarının hangi yapı farklarına karşılık olduğunu anlamaya çalışacağız.

*Bir uzlaşma yeri olarak*

*ve bir bütünlük olarak*

*estetiksel nesne.*

Kır görünüm resimlerinden *Parma Manastırı*'na varıncaya dek, her sanat yapıtı sayısız tadıma açık bir nesnedir. Ama yapıt, içinde bulunduğu anın kaprislerini yapıt üzerinde toplayacak bir kişililğin her türlü davranışına basit bir vesile olduğu için değil; tersine, kendi başına bitip tükenme bilmeyen bir deney kaynağı diye belirlendiğinden ve bu deneyler çeşitli yollarla onu aydınlatarak, her

defasında yeni bir yanını ortaya koyduğundan, yapıt böyledir.

Estetiksel deneye (yaşantıya, çn) genelde uygulanagelen *genel-geçerlik* (evrensellik) kavramı da aslında bu görüngü ile ilgilidir. "Hipotenüsün karesi, öbür iki dik kenarın karelerinin toplamına eşittir" dendiğinde, her yerde geçerli bir yasa ortaya konmuş olur; ama bu yasa, gerçeğin, çok iyi belirlenmiş bir tek özelliğini ilgilendirir. Buna karşılık, bir dize ya da bir şiir söylendiğinde, söylenilen sözcükler, anlamlama olanaklarını tüketebilecek gerçek *denotatuma* (göndergeye) hemen çevrilemez, tüm evrenin küçültülmüş bir görüntüsünü adeta sağlaymcaya değin, durmadan derinleşen bir dizi gösterileni gerektirirler. Bütünlük olarak sanatsal anlatım üstüne Croce'nin önermiş olduğu (çoğunlukla da bulanık olan) kurama verilebilecek anlam, herhalde bu olmalıdır.

Croce'ye göre, sanatın sağladığı tasarım, bütünü kuşatır ve evrenin yansısını içinde taşır: "Onda, herşey, bütünün yaşamının kalp atışıdır ve bütün de herşeyin yaşamındadır; basit bir sanatsal tasarım, aynı zamanda hem kendisidir ve hem de evrendir; bireysel bir biçim içinde bir evren ve evren olarak bireysel bir biçim. Şairin deyişlerinin her birinde, imgeleminden doğan yaratıkların her birinde, insanın tüm yazgısı, yani tüm umutları, tüm yanılsamaları, acıları, sevinçleri, insani yücelikler ve küçüklükler; insan çile doldururken de ve mutlu yaşarken de oluşmaktan ve gelişmekten geri kalmayan gerçekliğin tüm draması vardır."(1)

Bir şiirin okunmasında çoğun duyulan o bulanık duyumsamayı çok iyi anlatan şeydir bunlar; ne var ki, filozof olguyu *kaydediyor* etmesine ama, onu gerçekten *açıklamıyor* ve onu temellendirecek kategorileri de sağlamıyor. "Duygusal içeriğe sanatsal bir biçim vermek... bu ona bütünlüğün damgasını vurmak, evrensel soluğu vermektir."(2) diye kesinlerken de Croce, sanatsal biçim = bütünlük denklemini kuvvetle temellendirme gereğini ortaya koyuyor; ama bu ilişkiyi kurup saptayacak felsefi araçları bize göstermiyor. Son olarak, sanatsal biçimin duyunun lirik bir sezgisi olduğunu ileri sürdüğünde de, bu, dosdoğru, bir bütünlük karakterine bürünmesi koşuluyla kesinlikle, herhangi bir duygusal sezgisnin lirik olabileceğini ilke olarak koymak anlamına geliyor: Bundan böyle artık tam bir savı kanıtlama içinde

kalıyoruz ve estetiksel düşünce de etkileyici bir lafazanlığa dönüşüyor.

İşleyiş tarzını açıklamaksızın, estetiksel hazzın koşullarını kaydetmekte Croce tek başına değildir. Dewey de kendi adına, ünlük yaşantıda "örtülü olarak bulunan" ve simgecilerin sanatın en yetkin anlatımı olmasını istedikleri "bütünlük duygusu"ndan söz eder. "Belirtik ve odaklaşmış her nesne çevresinde, anlık yoluyla kavrayamadığımız, örtülüye bir geri çekiliş vardır. Düşünmede, ayırt edilemeyen (indistinct), bulanık denilen şey budur."

Dewey ayrıca şu gerçeğin de bilincindedir: İlk deneyin ayırtedilemeyen'i ile bulanık'ı —düşüncenin dayattığı kategorilerin katılığı berisinde— onun global yapısının işlevidir. ("Gün batarken, karanlığın yavaş yavaş çevreyi sarması, tüm dünyanın hoş bir niteliğidir. Onun dışavurumudur. Ayırdına varmak istediğimiz şu ya da bu özel nesneyi açık seçik algılamamıza ket vurduğunda yalnız, özel ve zararlı bir karaktere bürünür.") Gerçi düşünme bizi bir seçim yapmaya ve yalnız kimi öğeleri ışığa çıkarmaya zorlar, ama (tersine), bir deneyin belgisiz zenginliğini yapan şey, tüm belirli öğeleri, üzerinde dikkatle durup bilincine erdiğimiz tüm nesneleri aralarında birleştiren, onlardan bir bütünlük yaratan da yine deneydir." Düşünme (reflexion) zenginlik yaratmaz; istediği gibi bir seçim yapabileceği bir zenginlik içinde yaratılmış olan asıl odur.

Dewey'e göre sanatın belirgin özelliği, "o bir bütün olmak, herşeyi içine alan ve yaşadığımız dünyadan başka bir şey olmayan, daha büyük bir bütüne bağlı olma yetisi"ni(3) çağrıştırmak ve keskinleştirmektir; estetik temaşanın bizde uyandırdığı dinsel coşku da buradan doğar. Bütünlük izleği, farklı bir felsefi bağlamda da olsa, en azından Croce'ta olduğu kadar, Dewey'de de açıkça görülür; felsefi (doğalcı) kökenleriyle ilk ağızda katı bir olguculuğa bağlıymış gibi görünen bir estetiğin en ilginç çizgilerinden biridir bu. Gerçekte Dewey'in doğalcılığı ve olguculuğu aynı romantik özü paylaşır; bu da, onun her çözümlemesinin: ne denli bilimsel olsun olsun, kozmozun gizemi karşısında coşkusal bir konakta niçin her zaman doruğa ulaştığını açıklar. (Dewey'in örgenciliğinin, Darwin'in damgasını taşımakla birlikte, az ya da çok bilinçli olarak, Coleridge ile Hegel'den türemiş olması(4) hiç de rastlantı değildir.)

Bu durum, kozmik gizemin eşiğine geldiğinde, Dewey'in belgisiz'in deneyini ayrıştırma ve (öteki deneyler için yapmış olduğu gibi) onu da ruhbilimsel koordonnelerine bağlama olanağını verecek adımı atmaktan birdenbire korkuya düşmüş gibi görünmesini açıklayabilir; gerçekten nedendir bilinmez, durup dururken oyundan çekildiğini ilân eder. "Sanat yapıtının, belli bir tarzda, bizi çevreleyen belirsiz bir bütünlüğün duyumunu; diyeceğim, her olağan coşkuya eşlik eden duyumu derinleştirip açıklığa kavuşturması dışında, deneyin bu özellikle için hiçbir ruhbilimsel temel göremiyorum."(5)

Dewey'in felsefesinde bir açıklama öncülleri bulunduğu ve *Art as experience*'da, az önce alıntıladığımız sözlerden birkaç sayfa önce, bu öncüllerin kesinlikle yeniden sergilendiği ölçüde, böyle bir geri çekilişi temellendirmek de daha güçleşmektedir.

Aslında Dewey'de *uzlaşmacı* (transactionnelle) bir bilgi anlayışı vardır; başka yerde estetik nesne üstüne verdiği tanım ile birleştirildiğinde, bu anlayışın fikirce zengin olduğu anlaşılacaktır.

Sanat yapıtı, *yaratıcıda*, bir örgenleştirme (organisation) sürecinin ürünüdür; buna göre, kişisel deneyler, olgular, değerler, anlamlamalar bir gereçle birleşirler, artık onunla bir olmak, onunla özümsenmek üzere. (Sanat, kısaca, "bir bulanık fikri, bir coşkuyu belirli bir dolayıma (médium) dönüştürme gücüdür."(6) Eğer bir sanat yapıtı seyircinin gözünde anlamlı olabiliyorsa, bu da aynı şekilde, onun daha önceki deneylerinden gelen ve sanat yapıtının sunmuş olduğu niteliklerle eriyip kaynaşabilen değerlerin ve anlamların varlığı"(7) sayesindedir. Deneylerimizin getirdiği gereç, şiirin ya da tuvalin nitelikleriyle *karışmalıdır*; yoksa bizim karşımızda yabancı nesneler gibi kalırlar. Ama o zaman "sanatsal nesnenin anlatım değeri, edilgen evre ile etkin evrenin gereçlerinin saltık ve bütünsel bir birlikte-girginliğiyle (compénétration) belirlenir, çünkü etkin evre, daha önceki deneylerimizin getirmiş olduğu gereçle tam bir yeniden-örgenleşmeyi içinde taşır... Nesnenin anlatım değeri, duygulandığımız şeyle dikkatli algılama edimimizin duyular aracılığıyla bize iletilmiş olana eklediği şeyin bütünsel kaynaşmasının belirtisi, dışa vurumudur."(8) Bunun sonucu olarak, *biçim vermek*, "kullanılan maddeyi inceleme, duyma ve sunma tarzını karşılar; böylece madde, hızla ve et-

kili bir biçimde, ilk yaratıcıdan daha az donanımlı olan kimselerdeki benzeri bir deneyin geliştirilip kotarılmasında bir gereç olur."(9)

Estetiksel deneye bir "bütünlük" edası veren şeyin açık bir ruhbilimsel açıklaması olmayınca, açıklamanın felsefi öncülleri tartışma götürmeyecek bir biçimde ortadadır. Nitekim, Dewey'in yazılarına dayanılarak —uzlaşımcı denilen— bir ruhbilim oluşturulmuştur; buna göre, bilgi(lenme) güç bir tartışma (négociation) işidir: Özne, bir uyaranın bir andaki algılanmasıyla daha önceki algılarının anısını birleştirir; sadece bu yolla o andaki deneye biçim verebilir. Bu deney, bundan ötürü, gerçeğin özerk toplu-görünümü (configuration) olarak daha önceden varolan bir *Gestalt*'ın kaydedilmesinde durup kılmaz (özgür etkinliğimizle nesnenin ideal konumunda da kalmaz); o bizim dünyaya etkin katılışımızın sonucudur ve dünya da bu katılış etkinliğinin sonucudur.(10) *Bütünlük* deneyi (bilgi(lenme)nin "açık" konağı olarak estetik konağın deneyi) *ruhbilimsel* bir açıklamaya elverişlidir demek — nitekim, böyle bir açıklamanın yokluğu Croce'nin ve hattâ bir kesimiyle Dewey'in açıklamalarını biraz kuşkulu kılmaktaydı.

Böylece ortaya koymak durumunda kaldığımız şey, estetiksel deney sorununu büyük ölçüde aşan, geneldeki bilgi(lenme)nin ruhbilimsel koşulları sorunudur (meğer ki estetiksel deney, her türlü bilgi (lenme)nin en önde gelen koşulu, ilk ve temel evresi yapılmasın (bu da aslında akla gelmeyecek bir şey değildir, ama araştırmanın daha sonraki evresinde ve kuşkusuz, bir vargı biçiminde düşünülebilir ancak). Daha sınırlı olan bizim amacımız, algılayan özne ile estetiksel uyaran arasındaki uzlaşma sürecini incelemekten ibarettir. Bu çözümlemeyi daha sade ve daha açık kılabilmek için, onu tümüyle öznenin *dile* (language) tepkisine yönelteceğiz.

Dil, gözü uyaran foton demeti gibi, doğal uyaranların oluşturduğu bir örgenlik değildir; insanın gerçekleştirmiş olduğu bir uyaranlar örgenliğidir ve sanatsal biçim gibi, o da yapay bir olgudur. Bunun sonucu, sanat ile dili özdeşleştirmeye değin işi ileri götürmeksizin, örnekseme yöntemi (par analogie) ile çalışarak, bunlardan biri üzerinde yapılmış olan gözlemler ötekine de uygulanabilecektir. Yine aynı yolla, dilbilimcilerin anladığı gibi(11), dil, öbürleri

arasında *bir* iletişim aracı değildir, ama "*her* türlü iletişimi kuran şeydir". Dahası, "dil, gerçekten, kültürün de temelidir. Tüm öbür simge dizgeleri, dil yanında, türemiş ve ikinci dereceden kalır." (12)

Dinleyicinin üç önermeye karşı gösterdiği tepkilerin çözümlenmesi olağan dilbilimsel alanda ve genel olarak estetiksel diye nitelenen, o özel alanda görülecek farklı ya da benzer yanıtların incelenmesinde bir ilk adım atmamıza olanak verecektir. Dilin iki farklı kullanımı karşısında değişik tepki şemalarının bulunduğunutanımak zorunda kaldığımızda, estetiksel dile özgü belirgin niteliği yaratanın ne olduğunu açıklamaya çalişacağız.(13)

*Üç Önermenin Çözümü: Göndermeden Yönlendirilmiş Aşılamaya*

Geçmişteki deneylerin anısı, bir deneye nasıl yöneltilir? Bu süreç, dilsel bir uyaranla başlatılan iletişim ilişkisi içinde nasıl gerçekleşir?

*1) Gönderme (référence)*

*Bu adam Milano'dan geliyor* gibi bir önerme karşısında gösterge ile denotatumu arasında, doğrulanabilir bir ilişki kurulur zihnimizde: Adıl, ad, eylem ve yer tümleci, (burada Fransızca [de] edatını izleyen kent adıyla gösterilmiştir, *de Milan*) her biri ayrı ayrı ve çok kesin bir gerçekliğe ya da belirlenmiş bir eyleme gönderme yapar. Ama bu demek değildir ki, anlatım, anlaşıldığında, gerçekte anlamladığı durumu, soyut olarak anlamlayabilmek için, gerekli tüm niteliklere kendi başına sahiptir; hayır, o, sadece anlaşılmış olabilmek için benim işbirliğimi gerektiren saymaca terimlerin bir yanyana getirilmesidir: O andaki deneyi aydınlatma olanağını veren daha önceki deneylerin bir bölümünü, bunların her biri üzerine doğrultmam gerekir kesinlikle. Alınan iletişimin son derece yoksullaşması için, Milano adını hiç duymamış olmam, bir kenti gösterdiğini bilmemiş olmam yeterli olacaktır.

Kullanılan bütün terimlerin anlamlamasını dinleyicinin anladığı hem de tümüyle anladığı kabul edildiğinde de, böylece alman bildirişim toplamının, aynı terimlerden yola çıkacak, başka bir dinleyicinin sağlayacağı toplama eşit olduğu da söylenemez: Milano'dan önemli

haberler alırsam, tümcenin anlamı benim için daha çok olacak ve beni daha çok etkileyecektir elbette.(14) Eğer Milano anlığımda bir anılar, pişmanlıklar, istekler toplamına bağlı bulunuyorsa, aynı tümce bende değişik coşkular uyandırdığı halde, başka biri bunlara katılmak durumunda olmayabilecektir. *Bu adam Paris'ten geliyor* tümcesi, Sainte-Hélène adasına sürgün Napoleon'da, bizim güçlükle tasarlayabileceğimiz bir coşku uyandıracaktır. Kısacası, aşağı yukarı tekdüze bir kavrayış şeması gerektiren, sıkı bir biçimde göndergesel bir anlatım önünde, her dinleyici, şemayı kişiselleştiren ve ona özel bir renk kazandıran kavramsal ya da coşkusal göndermelerle ilgili anlayışını yine de karıştırır.

Bunun tersine, yorumların çokluğuna bağlı "pragmatik" çözümler ne denli çok sayıda olursa olsun, dinleyicilerin değişik kavrayışını birleştirici (unitaire) bir örüntüye indirgenebilecektir, hiç güçlük çekilmeden ve bir denetim ereğiyle. Bunun gibi, *Roma'ya giden tren saat 17.45'de 7. perondan kalkıyor*, önermesi: Roma'ya gidecek dinleyici bir iş yolculuğuna çıktığına, ölüm döşeğinde bir hastayı dolaşacağına, bir mirasa konacağına ya da eşine sadakatsiz bir kadınla buluşacağına göre, on kişide tartışma götürmez bir biçimde çok değişik tepkilere yol açabilir. Ama ne var ki, minimal hadlere indirilmiş, birleştirici bir anlayış şeması, pragmatik bir tarzda yine doğrulanabilir: 17.45'den önce, on kişiden ortaklaşa tepki, ortaklaşa bir göndergesel tabanın varlığını açıkça ortaya koyar; bu da, uygun bir biçimde donatılmış elektronik bir beynin algılamış olabileceği tabandır; elektronik beynin asıl gözünden kaçan şey, geri kalanıdır; diyeceğim, bizimki denli göndergesel ve her türlü insani iletişimden ayrılamayan, her tümcenin taşıdığı o "açılış" aylasıdır.

*2. Aşılama (suggestion)*

Şimdi de, *Bu adam Basra'dan geliyor* tümcesini ele alalım. Eğer bu tümce Basra'da oturan birine söylenmişse, onun üzerinde, Milano ile ilgili tümcenin bir İtalyan üzerinde yapmış olduğu etkinin hemen hemen aynını yapacaktır. Yok, bilgisiz, coğrafyadan haberi olmayan birine söylenmiş ise, onun kılını kıpırdatmayacaktır ya da adının geçtiğini ilk kez duyduğu ve kafasında bir çeşit boşluk, eksik bir

göndermesel şema yaratan, nerde olduğu bilinmeyen bu yer üstüne sadece bir merak uyandıracaktır. Üçüncü bir dinleyicide Basra adı, coğrafi bir anıyı değil, *Binbir Gece Masalları* bulgulanmış olan, düşsel bir yerin anısını canlandıracaktır. Böylece Basra, koordonneleri hemen belirlenebilen, gösterilen bir gerçekliğe kolayca bir gönderme yapan bir uyaran olmaktan çıkacak, anıların ve duyguların bir çağrışımsal şebekesi, "bir dilsel alanın" özeği olacak; egzotik bir hava içinde Ali Baba'yı, afyonu, uçan halıları, odalık kadınları, kokuları ve baharatları, Bin halifenin unutulmaz sözlerini, Doğu müziğinin şakraklığını, levanein güvensizliğini, Asyalı tacirin becerisini, Bağdat'ı gösterecektir.

Dinleyicinin kültürü ne denli bulanık ya da imgelemi kıpırdak ise, tepkisi de o denli akıcı ve belirsiz olacak, konturları silik ve dumanlı bulunacaktır. Daha ileride "Agendath Nethaim" adına yapılan bir reklam afişinin, *Ulysses*'nin VI. bölümünde, kendi başına konuşan Leopold Bloom'un kafasında neler doğurabileceğini göreceğiz (burada, anlatıcının yeniden kurmuş olduğu *bilinç akımı*, birçok durumda olduğu gibi, değerli bir ruhbilim belgesi değerindedir.). Belirsiz bir uyaranın etkisi altındaki anlığın bu saçmalamaları öyledir ki, ("Bassora" gibi) bir sözcüğün belgisizliği daha önceki sözcüklere de bulaşır; *bu adam* gibi bir deyiş bundan böyle giz dolu bir gerçekliğe yollama yapar ve birden daha ilginç görünmeye başlar; bunun gibi, *geliyor* eylemi de artık yalnız bir yer değiştirmeyi göstermez; en zengin ve en büyüleyici bir yolculuğu, söylencesel yollardan geçerek çok uzaklardan dönen bir hac yolculuğunu gösterir: İlk yapılan hac yolculuğunu.

Biraz önce tasarladığımız bir Iraklıya ya da bir Avrupalı dinleyiciye yönelik olarak söylendiğine göre, bu tümcede değişen nedir? Yapı bakımından hiçbir şey. Göndergesel ayrım (bunun sonucu önermenin değeri) anlatımda değil, alıcıda (récepteur) yatmaktadır.

Değişiklik olanağı da bu yüzden önermenin kendisine yabancı değildir: Çünkü bir danışma bürosu memurunun ya da yarattığı kişiyi ilginç göstermek isteyen bir anlatıcının ağzından duyulduğunda, tümce gerçekten bambaşka olur; sanki iki farklı tümce ile karşı karşıya kalınır. İkinci konuşmacının kesin bir aşılayıcı yönelime bağlı

kaldığı ve dinleyicinin bulanık tepkisinin, rastlantısal olmak bir yana, tersine, aranılan iletişim *etkisine* karşılık olduğu açıktır.

Anlatıcı, "Bassora" demekle, belli bir kente gönderme yapmayı düşünmez yalnız; bütün bir anılar dünyasını dinleyicisine açar. Ayrıca bilir ki, karşısındaki dinleyicilerin her birinde, özdeş bir tepki alanına bel bağlayamayacaktır; ya da dinleyicilerini aynı ruhsal ve kültürel koşullarda olacak tarzda seçtiyse, bunun nedeninin "aşılama alanı" denebilecek şeye göre etkisi hem belirsiz ve hem de sınırlandırılmış olacak bir iletişimi gerçekleştirmek istemesidir kesinlikle. Tümceyi ağzından çıkardığı an ve yer, tümcenin seslendiği dinleyici kitlesi, belli bir alan birliği sağlar. Aynı yönelimlerle, ama bir petrol şirketi başkanlık odasında söylendiğinde, tümcenin aynı aşılama alanına yol açmayacağı da kolayca kestirilebilir. Bu durumda, alanın *dağılmasına* karşı konuşmacının önlem alması ve dinleyicilerini istenilen doğrultuya yöneltmesi gerekli olacaktır. Eğer tümce katı bir biçimde göndergesel ise, girişim basit olacaktır; ama, hem belgisiz ve hem de belli bir çerçevede yeri olan bir yanıta yol açmak istediğine göre kesinlikle, olası çözümlerden biri, bir aşılama(lar) düzenini vurgulamaktan ve benzeş göndermelere başvurarak, uyaranı yinelemekten ibaret olacaktır.

*3. Güdümlü aşılama (ya da estetiksel nesnenin ikili örgenleşmesi)*

*"Bu adam Bisha ve Dama'dan, Şibam, Tarib ve Hofuf, Anaize ve Buraida, Medine ve Hayber'den dolanarak Basra'dan geliyor, Fırat boyunca Halep'e değin çıkmıştır."* İşte bir etkiyi yineleme yolu: Kullanılan araçlar biraz ilkel, ama yine de sessel aşılamalarla göndermelerin belirsizliğini zenginleştirebilecek, imgesel'i işitsel ile maddileştirebilecek güçtedir.(15) İmdi, sessel ustalıklar (artifices) biçiminde, duyarlığa doğrudan bir başvuru ile belirsiz bir göndermeyi ve bir anılar oyununu böylece destekleme olgusu, bizi tartışma götürmez bir yolla, sözcüğün geniş anlamında "estetiksel" diye nitelenebilecek, özel bir iletişim tipine götürür.(16)

Bu estetiğe geçişi belirleyen nedir? Maddi bir veriyi *kavramsal* bir veriyle; sesi, anlamlanmak istenen gerçeklerle birleştirmeyi bilerek isteme işidir. Bu girişim, burada beceriksizce ve ilkel bir durum-

dadır: Ayrıca terimler birbirine iyice bağlanmamıştır, sesin ve gösterilenin çağrışımı neredeyse rastlantısaldır, en azından saymacadır ve Arabistan ile Mezopotamya'ya gönderme yapan benzeri adları duyduğunda, dinleyicinin göstereceği umulan alışkanlığına dayanır.

Olanakları daha zengin başka bir örneği ele alalım. Hypolite Thésée'yi bulmak üzere yurtdışına çıkmaya karar veriyor, ama Theraméne bu çıkışın gerçek nedeninin başka bir şey olduğunu bilmektedir; bunda gizli bir acıyı sezinlemektedir. Hypólite buna şöyle yanıt verir: Çocukluğunun geçmiş olduğu yerler Phedre'nin varlığı ile kirlendikten bu yana artık güzelliklerini yitirmiştir. Ama yalnızca Phedre ona hasım olduğu için değil, kötü kalpliliği bir karakter çizgisi olmaktan da ötededir; onu iğrenç bir varlık durumuna getiren de, tragedya kişisi yapan da kesinlikle budur; karakter ilk ve son kez olarak belirlenecek ve eylem kaçınılmaz bir yazgının derinleştirilmesi gibi görülebilecek bir tarzda, Racine'in daha baştan dile getirmek istediği de budur. Phedre'deki kötülük, soyunun kötülüğüdür. Soyağacı ile ilgili küçük bir açıklama seyirciyi dehşete düşürür: Babası, Minos'tur, anası ise Pasiphaé. Bir hukuk hakimi önünde söylendiğinde, böyle bir tümcenin göndermesel bir anlamlaması olacaktır kesinlikle, ama halkın önünde söylendiğinde, etkisi son derece güçlü ve aynı zamanda belgisiz olacaktır.

Minos cehennemlik karakteriyle korkunçtur; Pasiphaé ise kendisini ünlü kılan hayvanca eylemiyle insanın tüylerini ürpertir. Tragedyanın başında Phedre henüz bir şey değildir, ama bu adlar çevresinde bir dehşet aylası yaratmaktadır. Barok bir dekor önünde boy gösteren Hypolite ile Theraméne, XVII. yüzyılın o zarif aleksandrenleriyle içlerini dökmektedirler, ama iki söylencesel kişinin sırf adlarının anılması imgeleme yeni aşılama(lar) alanı açar. Racine, bu iki adın bildirimiyle birlikte, bir ilk *aşılama* etkisi sağlar. Ama o daha fazlasını istemektedir: Bir *biçim* yaratmayı düşünmektedir, *estetiksel* bir etkiyi araştırmaktadır. Bundan böyle bu iki ad, herhangi bir iletişim gibi çıkmamalıdır ortaya ve salt içerdikleri düzensiz aşılamaların gücüyle etkili olmamalıdır. Olup biteceklerin tragedya koordonnelerini soyağacına gönderme saptayacaksa eğer, iletişim, aşılamama kesin olarak işleyecek ve dinleyicinin çağrılmış olduğu göndermeler oyununda tükenip bitmeyecek bir yolla seyirciye dayatılacaktır; herkes is-

tediği zaman, yeni aşılamaların uyaranını bulabilmek için, önerilmiş olan anlatım biçimine yine dönebilmelidir. *Bu adam Basra'dan geliyor* gibi bir söz ilk duyulduğunda belli bir etki yaratır ama, sonra, daha önce duyulanların dağarcığında yerini alır; ilk şaşkınlık ve bocalama geçince, dinleyici, hiçbir yeni ve imgesel yola çağrılı olarak duymaz kendini. Eğer anlatıma her geri dönülüşte, yeni yeni zevk ve doyum nedenleri bulunabiliyorsa, anlıksal bir yolculuğa çağrı, maddi uyarana sarılıp sarmalıyorsa, niyetin formülasyonu, etkililiği ile her zaman şaşkınlık uyandıracak kertede başarılı ise, kavramsal gönderileni (référé) duyulur uyarandan ayırmak olanaksız olacak kertede kendisini bir denge ve örgenleşme tansuğu gibi gösteriyorsa, o zaman durum bambaşka bir yol tutacaktır. O zaman hem belgisiz göndermeden ve bu belgisizliğin aşılanış tarzından, belginsizliğe çağrı çıkaran mekanizmanın kesin işleyişinden aynı zamanda zevk alınacaktır.

İşte böylece Racin,e Phedre'nin soyağacını bir tek aleksandrenle bağlıyor; ancak iki adın dizenin iki yarısına dağıtılması ile ve annenin daha derinden aşılayıcı, daha vahşi adının ikinci sırada bildirilmesi, bu şiirin acı kuvvetini ve simetrisi son kerteye çıkartıyor:

*Gönderdiklerinden beri tanrılar bu sahillere*
*Kızını Minos'un ve de Pasiphaé'nin.*

Bundan böyle bu son ad, gönderme yaptığı bulanık gerçekliklerle birlikte kendine ait olmaktan çıkıyor: Artık o belirsiz düşlemleri (diyeceğim, hayvanlık üstüne, denetimsiz tutkuların gücü üstüne, klasik söylencesel şiirselliğin barbarlığı üstüne ya da onun ilkörneksel bilgeliği üstüne hastalıklı ya da ahlâkçı görüşleri) izleme olanağı vereceği seyirciye de ait değildir. Bundan böyle Pasiphaé'nin adı şiirin; onun sağlam ölçüsünün, içine sokulmuş olduğu seslerin bağlamının, sahne söyleminin güçlü dizeminin, tragedya eylemi diyalektiğinin malıdır. Burada aşılamalar, yazarca ya da daha doğrusu onun harekete geçirmiş olduğu estetiksel makinece belirlenmiş sınırlar içinde işlenmiş, yaratılmış ve çağrıştırılmıştır. Bu makine, seyircileri kişisel tepki güçlerini bilmezlikten gelmez, tersine bu güçleri de işe karıştırır, giderek işlerliğinin ve başarısının koşulunu da burada görür: Ama onları yönlendirir ve egemenliği altında da tutar.

*Estetiksel Uyaran: İkili Örgenleşme ve Uzlaşım*

Bu noktaya gelindiğinde, dilin *göndergesel* (référentiel) ve *coşkusal* diye ikiye bölünmesinin, estetiksel kullanımı sorununu ele almamıza olanak verirse de, bu sorunu çözenin o olmadığını da söyleyebiliriz. Gördüğümüz gibi, göndergesel ile coşkusal arasındaki ayrım, hem anlatımın *yapısını* hem de *kullanımını* (utilisation) ilgilendirmektedir (ve dolayısıyla tümcenin içinde söylenmiş olduğu durumu da ilgilendirmektedir). Bir dizi göndergesel tümcenin belirli koşullar altında, coşkusal bir değer kazandığını da yine gördük. Kaynağında *buyurucu* (imperatif), dolayısıyla coşkusal olan ve kimi koşullarda göndergesel olan anlatımlarla, deney tersine de yaşanabilir: Bir İtalyan otoyolundaki "Dikkat!" işareti, bir giriş ya da çıkış yolunun yakınlığını hiç tereddüt bırakmaksızın bildirir. Gerçekte, bir anlatımın belirli bir *amaçla* (göndergesel ya da coşkusal) kullanımı, her zaman aynı anda *iki* olasılık üzerinde olur: Bu bakımdan, kimi aşılayıcı iletişimlerin durumu anlamlıdır: Burada coşkusal ayla, ikircikliğinden dolayı kullanılmış olan göstergenin aynı zamanda kesin ve açık bir gönderme gibi karşılanmasından ileri gelir kesinlikle. "Minos" göstergesi, hem ikirciksiz olarak gönderildiği kültürel ve söylencesel gerçekliği ve hem de kişinin anısına eşlik eden coşkuların ani yükselişini ve onun uyandırdığı sessel aşılamalara içgüdüsel tepkiyi kullanır (öte yandan bunlar da bulanık ve unutulmuş göndermelerle, olası anlamlamalarla ilgili varsayımlarla ve keyfi anlamlamalarla karışırlar). (17)

Sanatsal anlatımın eşiğinde, estetiksel değerin, göndergesel dil yanında da, coşkusal dil yanında da hep aynı olduğu anlaşılmaktadır böylece. Sözgelimi eğretileme kuramı geniş çapta gönderme kullanır. Dilin estetiksel kullanımı (sanatsal dil), gerçekte bir *göndermelerin coşkusal* kullanımını ve bir de *coşkuların göndergesel* kullanımını gerektirir: Duygusal tepkinin amacı, dikkati bir anlamlama bölgesine yöneltmektir kesinlikle; saltık bir biçimde tek-anlamlı olmayan göndermeler ve kendilerine destek olan terime bağlı (ilgili), kesin ve açık bir bilgi taşıyan coşkular öngörülür ve harekete geçirilir.

Bütün bunlar gerçekte, gösteren ile gösterilenin, "taşıyıcı" ile "yükün", gereç içinde bir özdeşleşmesiyle olur. Başka bir deyişle, es-

tetiksel gösterge, Morris'in görüntüsel gösterge (signe iconique) dediği şeydir: Anlamsal yollama, denotatum'a göndermeyle sona ermez, tükenmez; tersine, kendisine yapısını kazandırmış olan gereçle tek vücut oluş tarsından her yararlandığında, zenginleşir; *anlamlama durmadan göstergeye döner ve böylece yeni yankılarla zenginleşir.* (18)

Bütün bunlar, uzlaşımlı ruhbilim çerçevesinde açıklanma olanağı bulunmayan bir tansığdan doğmaz hiç de. Anlaşılan, estetiksel uyaran o yolla örgenleşmektedir ki, bu uyarıyı alan her kişi, salt göndergesel kullanımlı ve gösterilen gerçekliklerin her birini saptamak üzere, anlatımın bileşenlerini bölümlere ayırmaktan ibaret olan, basit bir iletişim işlemini yerine getirmekle yetinmez. Estetiksel bir uyaran sözkonusu olduğunda, bundan yararlanan kişi, onu geleneksel anlamına tek-anlamlı bir biçimde bağlamak üzere, bir göstergeyi yalıtlayamaz: Denotatum'u bütünlüğü içinde yakalamak zorundadır. Her gösterge bir başkasına bağlıymış ve tüm fizyonomisini başkalarından alıyormuş gibi ortaya çıktığından, artık yalnız bulanık bir bilgi (ihdication) oluşturabilir. Kesinlikle daha başka denotata'ya (denotatum'lara, çn) bağlı olduğu için, her denotatum ancak ikircikli olarak algılanabilir.(19)

Estetiksel "uyarıcı alan"da göstergeleri böyle birbirine bağlayan şey, alıcıda kök salmış alışkanlıklardır (ve bunlar onun beğenisi denilen şeyi de oluşturur): Uyak, ölçü, saymaca oranlar, gerçeğe, gerçeğe benzerliğe göndermeler, deyişsel alışkanlıklar, vb. O zaman biçim, bölük bölük parçalayamayacağımızı duyduğumuz, zorunlu ve temellendirilmiş bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Bu tek-anlamlı olmayan, çok biçimli (multiforme) gösterilen karşısında kavrama sürecinin birinci evresi, bizi aynı zamanda hem doyumlu hem de doyumsuz bırakır, değişiklik geçirmesi dolayısıyla. Böylece, başlangıçtaki anlatıma bir dönüş olur; daha önceki deneylerin anısını ister istemez işe karıştıran, karmaşık göndermelerle zenginleşmiş olarak bizim yapmış olduğumuz bir dönüştür bu; ikinci kavrayış evresi ise, bu ikinci temasla ortaya çıkan göndergelere (ya da gösterilenlere) karışmış olan anılarla beslenir. Öte yandan uyarıcı alanın karmaşıklığı, çok doğal olarak, yeni bir sıra-düzenine göre yeni

bir bakış açısında kendini gösterdiği için, bu göndergeler de ilk temas-takilerden farklılaşırlar: Dikkatimizi bir kez daha uyaranların bütünlüğüne çevirerek, daha önce küçültülmüş biçimde gördüğümüz göstergeleri ön plana geçiririz, ama bunun tersi de olabilir. Çağrıştırılan anılar kitlesini, ikinci evrede ortaya çıkmış olan göndergeler dizgesini ve birinciden gelen dizgeyi (yani ikinci evrede anı, "*uyumlusu*-harmonique" niteliğiyle ortaya çıkan dizgeyi) birleştiren uzlaşmalı (transactif) edim içinde, anlam(lama) zenginleşir. Kavrayış ne denli karışıklaşırsa, ilk (kökensel) anlatım —kendisini oluşturan madde içinde— tükenmek bir yana, o denli çok yeniyeşir, derinlemesine "okumalar"a o denli elverişli olur. Böylece, estetiksel uyarıcı alanın ve genel olarak "biçim" denen uyaranların bu örgenliğinin belirgin niteliği olan, gerçek bir zincirleme tepkime (réaction en chaine) oluşur.

Bu tepkimenin sınırı yoktur kuramsal bakımdan; gerçekte, biçim bizim için ancak uyaran olmaktan çıktığında kesintiye uğrar ve bu gerilemenin de birçok nedeninden biri, bir dikkat gevşemesi, uyarıcılara karşı duyulan bir çeşit alışkanlıktır kuşkusuz; çünkü bir yandan bunları kurup ortaya çıkaran göstergeler —çok bakılan bir nesne ya da gösterileni bir *takıntı* (obsession) oluncaya değin akıldan çıkarılamayan bir sözcük gibi— elden geçirile geçirile bir çeşit doygunluk yaratır ve adeta körelirler (ama aslında, bir süre için körelmiş olan, sadece duyarlıktır); öte yandan, algıyla bütünleşmeye başlayan anılar, belleğin uyarılmasının kendiliğinden doğan ürünleri olarak kalacak yerde, alışkanlıkla birlikte, hazır şemalar, çok eskiden kotarılmış özetler (résumé) gibi görünürler. Böylece, estetiksel haz alma süreci tıkanır ve üzerinde düşünülen biçim de, uzun süredir uyarılmış olan duyarlığımızın dinlendiği, saymaca bir şemaya indirgenir. Bir müzik yapıtı uzun yıllar dinlenildiğinde de böyle bir durumla karşılaşılır; bir an olur ki, artık yapıt bize ancak, biz kendisini öyle görmeye alıştığımız için hâlâ güzelmiş gibi gelir, oysa onun dinlerken, eskiden duyduğumuz coşkuların anısını yaşayıp tatmaktayızdır sadece; aslında, hiçbir yeni coşku duyduğumuz yoktur ve duyarlığımız da, bundan böyle artık uyarılamadığı için, imgelemimizi ve zekâmızı kavrayışın yeni serüvenlerine sürükleyemez. Biçim, bir süre için tükenmiştir artık.

Duyarlığa yeni bir tazelik kazandırabilmek için, uzun bir süre onu karantinaya çekmek, soyutlamak gerekir. Böylece, yapıtın aşılamaları karşısında daha önce duymuş olduğumuz hayreti (merakı) yeniden buluruz. Yalnız, uyaranların ve onların örgenliğinin oluşturmuş olduğu etkinin alışkanlığından da kurtulmakla kalmayız; bu arada, çoğun, zekâmız olgunlaşmış, belleğimiz zenginleşmiş, kültürümüz derinleşmiş olur ve ilk biçimin, daha önce işlerlik göstermeyen ama şimdi temel uyarıcı alanda bir uyarılma duyan duyarlığın ve zekânın kimi bölgelerini uyandırabilmesi için bu da yeterlidir.

Daha önceki hazzı ve hayreti zamanın yeniden doğurabilecek güçte olmadığı ve bize göre bir biçimin ölmüş sayıldığı durumlarla da karşılaşılabilir: O zaman, ya düşünsel gelişmemiz gücünü yitirmiştir, ya da yapıt, sözgelişi, uyaranlar örgenliği olarak, bizim bugün olduğumuz kimseden farklı bir dinleyiciye seslenmektedir. Bu son deney daha genel olarak şunu anlatır: Belli bir kültür ortamında doğmuş olan bu biçim, bizim ortamımız içinde bir yarar sağlamaz; çünkü o dönemin uyaranları günümüz insanları için değil, bir üçüncü dönem insanları için bir gönderme ve bir aşılama gücü taşıyabilir aslında. Böylece, biz de, beğeni ve kültürün ortaklaşa serüvenine katılırız ve kültürel dönemleri belirginleştiren ve yapıtların "bahtı" diye eleştiriye bir bölüm kazandıran, yapıt ile kamu arasında bir ortak-doğallık (connaturalité) yitimi deneyinden geçeriz. Böyle bir durumda yapıtın öldüğünü ya da dönemimizin gerçek güzelliği anlayamayacak durumda olduğunu ileri sürmek de doğru olmaz. Bütün bunlar, uzlaşmalı süreçten bağımsız olduğu varsayılan estetiksel değerin değişmezliğine ve hayali bir nesnelliğine yol açan, safça ve rastlantısal sözlerdir. Gerçek şudur ki, insanlık tarihinin (ya da kişisel tarihimizin) belirli bir döneminde, kimi uzlaşma (dolayısıyla kavrayış) olanakları tıkanmış olabilir. Görece basit görüngüler, sözgelişi, bir abece'nin kavranılması sözkonusu olduğunda, uzlaşma olanaklarındaki bu tıkanış kolayca açıklanabilir: Bugün eğer biz Etrüsk dilini artık anlayamıyorsak, bunun nedeni, o halkın abece'sinin anahtarını, düzgüsünü yitirmiş olmamızdır; Mısır hiyeroglif yazılarında olduğu gibi, Rosette taşına benzer bir eşdeğerlik dizgesinin elimizde bulunmamasıdır. Maddi etkenlerin, anlambilimsel saymacaların, dilbilimsel

ve kültürel göndermelerin, duyarlık yeteneklerinin ve zekânın kararlarının etkili olduğu estetiksel bir biçimin kavranılması gibi karmaşık görüngüler sözkonusu olduğunda, bu tıkanıklığın nedenleri çok daha güçlükle anlaşılabilir: Bu yüzden de kavrama olanaksızlığı, gizemli bir görüngü gibi karşılanmaya ve çok büyük olgunlukta bir gösterge gibi değerlendirilmeye kalkışılır. Ortaçağ sanatı konusunda XVIII. yüzyıl insanlarının tutmuş olduğu yol bu olmuştur. Gerçekte sözkonusu olan, estetiğin kendisinin de (olanaklarım genelde saptamakla birlikte) ayrıntısıyla açıklayamadığı estetiksel görüngülerdir. Böyle bir açıklama girişimi, aynı zamanda hem ruhbilimiyle, hem toplumbilimiyle, hem insan-bilimle, hem ekonomiyle, kısacası kültürler içindeki gelişimleri incelemeyi kendine görev sayan tüm bilimlerle ilintilidir.

Buraya değin söylediklerimizle şu noktayı saptayabiliriz: Eğer her sanat yapıtında durmadan yenilenen bir derinlik, içten (inclusive) bütünlük, kısacası bir "açılış" bulacağımızı sanıyorsak, bunun nedeni, *bu deneyin temelini hem estetiksel biçimin ikili örgenliğinin ve hem de kavrama sürecinin uzlaşmalı yapısının oluşturmasıdır.* Açılış ile "bütünlük", kendi başlarına maddesel bir yolla belirlenen, nesnel uyaranla bağlı değildir; tüm açılışlara ya da hiçbirine kendiliğinden yatkın olan özneye de bağlı değildirler: *Bilgi(lenme) ilişkisi*'nden temellenir onlar; kendileri de estetiksel yönelimlere göre örgenleşmiş bulunan, uyaranlarca oluşturulup yönlendirilen açılışlar da yine bu ilişki içinde gerçekleşirler.

### *Estetiksel Değer ve İki "Açılış"*

Şimdi şunu biliyoruz: Açılış, estetiksel hazzın temel koşuludur ve estetiksel bir değerle donanmış olduğu için, haz veren her biçim "açıktır". Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, sanatçı tek-anlamlı ve ikircikli olmayan bir iletişimi amaçlamış olsa bile, bu böyledir.

Ne ki, çağdaş açık yapıtların incelenmesi başka bir şeyi de, diyeceğim *belirtik* ve son sınırına vardırılmış bir açıklık yönelimini de ortaya koyuyor; bu açılış, artık yalnızca nesnenin özel karakterinden, diyeceğim kompozisyonundan temellenmiyor; kompozisyona giren

*öğelere* de dayanıyor. Başka bir deyişle, *Finnegans Wake*'teki bir tümcenin sonsuz sayıda anlam taşıyabilmesi, sözgelişi Racine'in bir dizesi için söylenebileceği gibi, onun estetiksel tamamlığını göstermiyor yalnız: Burada Joyce daha öte bir şeyi, daha farklı bir şeyi de istiyor; *daha işin başındayken, açık ve belirsiz bir göndergesel aygıtı,* estetiksel bir yolla örgenleştiriyor. Öte yandan göstergelerin göndergesel ikircikliği, estetiksel örgenleşmelerinden de ayrılamayacağı için, bunların her ikisi de birbirini karşılıklı olarak destekliyor ve temellendiriyor.

Bu söylediklerimizi daha açıklığa kavuşturabilmek için, *Tanrısal Güldürü*'den birkaç dizeyi, *Finnegans Wake*'ten bir pasajla karşılaştırmak isterim.

Dante burada *Kutsal Üçlü*'nün (Sainte Trinité) ne olduğunu açıklamak, diyeceğim şiirin en yüce ve en güç kavramını iletmek ister; aslında bu kavram, daha önce tanrıbilim felsefesince de, tek-anlamlı bir yolla aydınlatılmış bulunmaktadır ve en azından Dante'nin benimsemiş olduğu ideolojiye göre, tek bir yorum yoluyla cezalandırılmıştır: ortodoks yorum. İşte bunun için şair, her biri açık ve kesin bir gerçekliğe karşılık olan sözcükler kullanır:

Ey ebedi nur, ki yalnız kendinde varsın,
Yalnız kendini anlıyorsun, birbirini, sen
Onu o da seni anladığı için de kendini
Seviyor ve kendine gülümsüyorsun:(20)

Az önce söylediğimiz gibi, Katolik tanrıbilimine göre Kutsal Üçlü'nün tek-anlamlı bir içeriği vardır. Dante de onun bu bir tek ve biricik yorumunu benimser ve önerir. Ancak, onun tümüyle özgün bir formülasyonunu getirmekten de geri kalmaz; sessel ve dizemsel gerece düşüncelerini bağlar; öyle ki gereç, kavramla birlikte, kendi kavrayışına eşlik eden neşeli bir düşünsel coşkuyu dile getirir.(21) Göndergesel değerler ile coşkusal değerler birbirinden çözülüp ayrılamayacak maddi bir biçim içinde eriyip kaynaşırlar bundan böyle. Tanrıbilimsel kavram (duygu), açıklanmış olduğu tarzla öyle sıkı sıkıya birleşir ki, artık ona daha yetkin ve daha yoğun bir formülasyon yüklenemez. Bunun sonucu olarak, bu üç dizeli şiir (tercet), her okunuşunda yeniden üçlü gizem düşüncesi, yeni coşkularla

ve yeni aşılanmalarla zenginleşir ve her okumada, anlam(lama)ı, tek-anlamlı olsa da, biraz daha derinleşmiş gibi görünür.

Joyce, *Finnegans Wake*'in beşinci bölümünde, bir gübre yığını içinde bulunan ve çok-biçimli olduğu için anlam(lama)ı çözülüp anlaşılamayan gizemli bir mektubu betimlemek ister; bu mektup, *Finnegans*'ın imgesidir ya da daha doğrusu *Finnegans*'ın dilsel yansısını verdiği biçimiyle, evrenin imgesidir. Bunu belirlemek öyleyse kozmozun yapısını betimlemek demektir. Nasıl Dante için *Kutsal Üçlü*'nün belirlenmesi önemli idiyse, bu da öyle önemli bir belirlemedir. Ancak, *Tanrısal Güldürü, Kutsal Üçlü* üstüne tek bir kavram verdiği halde, evren-Finnegans Wake-mektup bütünlüğü bir kargaşa-evrenidir (chaos-mos)(*) ve bunu belirlemek, temelindeki ikircikliği göstermek, aşılamakla eşdeğerlidir. Yazar, kendi aralarında tek-anlamlı olmayan ilişkilerle birbirine bağlanmış tek-anlamlı olmayan göstergeler kullanarak, tek anlamlı olmayan bir nesneden söz edecektir. Bu yüzden belirleme sayfalar sürer gider; ama her tümce, farklı bir bakış açısından, aynı temel düşünceyi ya da daha doğrusu aynı fikir(ler) alanını durmadan önerir hep. Kitabımızın sonunda bütün bunlara yeniden döneceğiz. Şimdilik rastgele seçilmiş bir örnek verelim:

"From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrula! It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, inpolygluttural, in each ausiliary neutral idiom, sordomaticc, floriningua, sheltafocal, flatflutter, a con's cubane, a pro'b tutute strasssrab, ereperse and anythonue athall."

Dillerin tümüyle yazılmış olan bu *kargaşa-evreni*'nin çeşitli anlamları, çok-değerliliği, kargaşalı karakteri (jamba-batiste) Vico'nun çevrimleri çerçevesinde tüm tarihi yansıtma olgusu (Quinet, Michelet), barbar bir eski sözcükler sözlüğü (plogluttural), Bruno'ya yapılan işkencenin çağrıştırılması (brulo brulo), kökenbilimsel bir yolla günahı hastalıkla birleştirin iki edep dışı dokundurma: Bütün bunlar, semantik köklerin belirsizliğinden ve sözdizimsel kurgunun düzensizliğinden yola çıkılarak bize yapılan aşılamalardır ve biz de ilk yorum denemesinde kalmışızdır.

---

(*) Chaos: karmakarışık evren, cosmos: düzene girmiş evren. "Chaos-mos, çelişkili bir türetme oluyor. (çn)

Bu anlamsal çokluk da yine *estetiksel* değeri belirlemez. Ancak burada ses-birimlerinin (phonèmes) aşılayıcı zenginliğini ve ataklığını doğuran, sözcük köklerinin çokluğudur ve buna karşılık olarak, yani bir kök de çoğun iki ses arasındaki ilişkiyle aşılanmaktadır; öyle ki, işitsel *gereç* ile göndermeler dağarcığı, çözülmez bir biçimde birbirine bağlanır. Bir yandan iletişimi ikircikli ve açık kılmak kaygısı, söylemin somut örgenliğini etkiler ve sessel yoğunluğunu, kışkırtıcı gücünü belirler; öte yandan bu gerecin biçimsel örgenleşmesi, sessel ve dizemsel ilişkilerin çaplanması (calibrage), göndermelerin ve aşılamaların oyununa tepki gösterir, onu zenginleştirir. Böylece sağlanan sonuç, örgensel bir dengedir ve bu da bundan böyle bütünden herhangi bir şeyin koparılıp alınmasını yasaklar, giderek en bulanık bir kökenbilim bile olsa.

Dante'nin üçlüsü ile Joyce'un tümcesi eninde sonunda özdeş bir yol izlemektedir: Düşünsel ve coşkusal bir değerler bütünlüğü, örgensel bir biçim kurmak üzere, maddi değerlere karışır. Estetiksel yanından bakılınca, bu biçimlerin her ikisinin de, her zaman yenilenen ve her zaman köklü bir hazza "açık" oldukları görülür. Ancak Dante'nin durumunda, her zaman yeni bir tarzda, *tek-anlamlı* bir bildirinin tadı duyulur. Joyce örneğinde ise buna karşılık, yazar kendi başına (ve kendisini gerçekleştiren biçim sayesinde) çok-anlamlı olan bir bildiriyi, her zaman değişik bir biçimde tatırmayı düşünür.

Çağdaş sanatın kasıtlı olarak araştırdığı ve bizim de ne olduğunu Joyce'da göstermek istediğimiz bu değer, dizisel müziğin dinlemeyi, tonalitenin geleneksel yollarından kurtararak ve sessel gerecin örgenleştirilmesinden ve tadılmasından yola çıkan parametreleri çoğaltarak gerçekleştirmek istediği değerle özdeştir. Artık bir tablo için bir değil de birçok okuma doğrultusu önermeyi düşünürken, şekilsiz (informel) resmin amaçladığı da yine bu aynı değerdir; bir tek serüveni, bir tek dolantıyı anlatmakla sınırlanmadığı, tersine bir tek metinde birçok serüveni ve dolantıyı anlamaya okuyucu ittiği zaman, roman için de durum aynıdır.

Kuramsal açıdan bakılınca, bu değer, estetiksel değerle karışmaz: Etkili olabilmek için çok-anlamlı iletişim tasarısı, tıpkı ötekileri gibi başarılı bir biçimle birleşmek, bütünleşmek zorundadır;

ama gerçekte, bir sanat yapıtını başarılı kılan o temel "açılış" olmadan, çok-anlamlı olarak gerçekleşemez. Buna karşılık, çok-anlamlılık (plurivocité) değeri kendisini belirginleştiren biçimleri belirginleştirir; öyle ki, bunların estetiksel başarısı ancak ona gönderme yapma yoluyla tadılabilir, değerlendirilebilir ve açıklanabilir. Başka bir deyişle, atonal bir kompozisyon, tonal dilbilgisinin kapalı ilişkileri karşısında bir çeşit "açılış"ı gerçekleştirmeyi düşünmüş olduğu göz önünde tutulmaksızın değerlendirilemez: Ve bu kompozisyon bunu başarabilirse ancak geçerli olur.

Çağdaş sanatın özlem duyduğu bu ikinci dereceden "açılış" türü, bu değer, anlamlama çerçevesinde bildirinin olası anlamlarının çoğaltılması ve artırılması diye tanımlanabilir. Ancak sözcüğün kendi de bulanıklığa yatkın: kimileri, figüratif olmayan bir tablo ya da bir ses burcu konusunda, anlamlamadan söz etmeyi reddediyor. Bunun için biz bu yeni açılışı, daha çok bir *bildirişim artması* (accroissement d'information) diye tanımlamak istiyoruz.

Ne var ki böyle bir tanımla, araştırmamız yeni bir düzleme geçer ve yeni bir dönemeç yapar; çağdaş poetikaları kavrayabilmek için, şimdi estetik bildirişim kuramının (théorie de l'information) kullanılıp kullanılmayacağını ve ne ölçüde kullanılabileceğini belirtmemiz gerekiyor.

DİPNOTLAR:

(1) Breviario di Estetica, Bari, Laterza, 9. Bas. 1947, s.134.

(2) Agy, s.137.

(3) John Dewey, *Art and Experience*, New York, Minton, Balch and Co, 1934, Böl. IX.

(4) Dewey, S.C. Pepper tarafından idealizmle de suzlanmıştı. (J.D.'in Felsefesi'nde Some Questions on Dewey's Aesthetics, Evanston and Chicago, 1939, s.271 ve arkası). Pepper'e göre, Dewey'in estetiği, örgencilik ve pragmatizm gibi iki bağdaşmaz eğilimi birleştirir.

(5) Dewey, agy, Bölüm IX.

(6) Agy, Böl. IV.

(7) Agy, Böl.V.

(8) Agy. Böl.IV. Buradan şu çıkıyor sonuç olarak: "Bir sanat yapıtının çapı, o andaki algılanışında emilmiş olan, daha önceki deneylerden kaynaklanan öğelerin çokluğu ve çeşitliliğiyle ölçülür."

(10) Bir dizi deneysel kanıt için bak. *Explorations in Traditional Psychology*, F.P.Kilpatrick, New York, Ün. Bas. 1961. Ayrıca gelecek bölümümüze de bakabilirsiniz.

(11) Nicolas Ruwet, Roman Jakobson'un *Genel Dilbilim Denemeleri*'ne Önsöz, agy, s.21.

(12) R. Jakobson, agy, s.28.

(13) Aşağıdaki denemede, uygun çalışma araçlarına olduğu kadar, dil yetisinin göndergesel kullanımı ile coşkusal kullanımı kavramlarına da başvuracağız. (Bak. C.K. Ogden ve I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, London, 1923, özellikle VII. böl.) Bir sözcüğün göndergesel (référentiel) kullanımı, 1. sözcüğü karşılayan bir gerçekliğin var olduğunu, 2. dilsel simge ile gönderge (référent) arasındaki karşılıklığın doğrulanabilir olduğunu varsayar. Öte yandan coşkusal kullanım da simgenin sahip olduğu duyguları, davranışları ve yönelimleri çağrıştırma gücünden yararlanır. Ama bu demek değildir ki, biz coşkusal kullanımı dilin estetiksel kullanımıyla bir tutuyoruz ya da hattâ coşkusal kullanım ile göndergesel kullanım arasında köklü bir ayrım görüyoruz: Aşağıdaki sayfalar bunu kanıtlayacaktır. Son olarak, simge ile göndergeyi göstermek, fırsat düştüğünde, C. Morris'in önermiş olduğu terimleri, yani gösterge (signe) ve denotatum terimlerini kullanacağız.

(14) Bir sözcüğün anlamlaması dinleyicinin ruhsal tepkisiyle belirlenebilir: Bu onun pragmatik yanıdır. Anlambilimsel yanda ise, simge ile gösterilen (signifié) gerçeklik arasında, gösterge ile denotatum arasındaki ilişki düşünülür. Son olarak sözdizimsel (syntaxique) yan da söylem içinde sözcüklerin karşılıklı örgenleşmesiyle ilgilenir. Bütün bu sınıflama için bak. Ch. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Encyclopedia of United Science, I, é. Chicago, 1938.

(15) Bu çözümleme tümüyle söz (parole) ediminin dört etkene ayrıştığını kabul eder: Verici (emetteur), alıcı (récepteur), bildiri (message) ve düzgü (code) (ki bunlar gördüğümüz gibi sadece mantıki ve soyut kategoriler değildir, ayrıca coşkusal tavırları, beğenileri ve kültürel alışkanlıkları da kuşatır ve açıklarlar.)

(16) "Estetiksel derin düşünmeler, tamamlıklarını ve zenginliklerini belleğin etkisine borçludur; burada sözkonusu olan bellek, göndergesel ilişkinin gerektirdiği gibi sınırlı ve özgülleşmiş değildir; duyarlığa daha geniş bir anlam kazandırmak için, daha özgürce etkiyen bir bellektir. Bu durum, tepkilerimizi genellikle kanalize eden ketlemelerin ortadan kalkmasıyla, daha çok sayıda ve ayrışık uyaranlara bir açılışı belirler bizde." (Ogden et Richard, agy, s.157)

(17) Ch. Stevenson'un çıkardığı sonuçlara başvurarak, Ogden ve Richards'ın yaptığı ilk ayrımların katılığı hafifletilecektir (*Ethics and Language*, Yale Un. Press, 1944, bak. böl. III, 8) Stevenson'a göre dilin betimsel (göndergesel) olanaklarını çoğaltmak ile coşkusal olanaklarını çoğaltmak ayrı ayrı iki olay değildir: Eğretilemeli anlatımda bireysel yanlar söylemin coşkusal yanları üzerinde etki yapar. Bunun sonucu olarak, betimsel ve coşkusal anlamlama, burada, "bir ve aynı durumun ayrı yanlarıdır ve bu durumun ayrıca incelenmesi gereken parçaları değildir." Stevenson, bundan sonra ne betimleyici, ne de sırf coşkusal olan, ama dilbilgisel bir tutarsızlıktan ileri gelen ve bir çeşit "felsefi kararsızlığı" (perplexite) belirleyen bir tip anlamlamayı, diyeceğim "bulanık (confuse) anlamlamayı" inceleyerek (burada Joyce'un açık ve ikircikli sözcükleri akla geliyor insanın) şu sonuca varır: "Yalnız betimleyici bir anlamlamaya bağlı coşkusal bir anlamlama değil, yanı sıra bulanık bir anlamlamaya bağlı duygusal bir anlamlama da var olabilir."

Rus biçimci okulunun tartışmaları da benzeri sonuçlara bağlanmıştır. 1920 yıllarında Chklovski ile Iakubinski dilin coşkusal işleviyle belirlemişlerdi şiiri. Ama daha sonra bu görüş düzeltilmişti. İlkin, sanatsal (poetique) anlatımın giderek daha çok biçimlendirilmesiyle (formalisation), 1923'te Tomaçevski, sanatsal dilin iletişim işlevini ikinci plana atıyor ve şiiri yöneten içkin yasalara ve sözsel yapılara saltık bir özerklik veriyor. Arkasından, otuzlu yıllarda Prag çevresi yapısalcıları —biçimci okulun izleklerini daha geniş ölçekte yeniden ele alarak— sanatsal yapıtta, birçoklarıyla birlikte anlambilimsel düzeyin bütünleştiği, bir çok-boyutlu yapı görmek istiyorlar. Gerçek biçimciler sanat yapıtında fikirlerin ve coşkuların varlığını yadsımışlar ya da yazınsal bir yapıttan herhangi bir sonucun çıkarılması olanağının bulunmadığını dogmatik bir biçimde ilân etmişlerdi. Öte yandan, yapısalcılar da kaypak bir biçimde, değişik anlambilimsel düzeylerde yer alan şiirsel tümcenin kaçınılmaz ikircikliğini vurgulamışlardı." (Victor Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, 1955)

(18) Ch. Morris'e göre (*Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946), bir gösterge, göndergelerinin (denotata) özelliklerini kendinde

taşıdığı ölçüde görüntüseldir (iconique). Bu tanım sanıldığından daha kısıtlayıcıdır: Morris'in saptadığına göre, "boyanan tuval ne insan derisinin yapısını, ne de modelin konuşma ve kıpırdama yetisini taşımadığından", bir portre asla görüntüsel olamaz. Aslını ararsanız, Morris görüntüselliğin (iconicité) bir derece sorunu olduğunu kabul ederek, tanımının darlığını kendisi düzeltir. Bu yüzden, yansıma (onomatopé), dilin içinde görüntüsel bir nitelik taşıyan kusursuz bir örnek oluştururdu. Bunun yanı sıra, biçemle içeriğin, öz ile biçimin yetkinlikle uyuşmuş olduğu o sanatsal dışavurumlarda da görüntüsel karakteristikler yine bulunabilecektir. Görüntüsel nitelik, burada, bütün bu bölümümüzün açıklığa kavuşturmaya çalıştığı yapıtın öğelerinin o örgensel kaynaşmasının eşanlamlısı olmaktadır. Morris daha sonra sanata özgü görüntüsel karakteri, "estetiksel göstergenin, bir değer gösteren görüntüsel bir gösterge olduğunu" belirterek tanımlamaya kalkışacaktır (*Science, Art and Technology*, 'Kenyon Revu', I, 1939); estetiksel göstergede tüketicinin aradığı şey, kesinlikle onun duyulur biçimidir, temsil ettiği özdür (konudur). Wellek ve Warren (*Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace and Co, 1942), estetiksel göstergeyi aynı şekilde belirginleştirirler: "Şiir biricik ve yinelenemeyen bir sözcük(ler) şeması örgenleştirir, bu sözcüklerin her biri aynı zamanda hem nesne ve hem de göstergedir ve şiirin dışında hiçbir dizgenin öngöremeyeceği özgün bir tarzda kullanılmışlardır."

(19) Stevenson (agy, III. Böl., s.8) burada sözgelişi tıpkı etik terimlerde olduğu gibi, yalnız bir anlambilimsel ikirciklik (bulanıklık-vagueness) bulunmadığını, yanı sıra ayrıca sözdizimsel bir ikircikliğin, bunun sonucu olarak ruhsal tepkinin pragmatik düzlemindeki bir ikircikliğin varolduğunu anımsatır. Yapısalcılar çerçevesinde, Jakobson şu kesinlemede bulunur: "İkirciklik, kendi üzerine özeklenmiş her bildirinin, özsel, vazgeçilmez, devredilemez bir özelliğidir; kısaca, şiirin zorunlu, doğal bir sonucudur." (Bu da doğal olarak Empson'a ve onun yedi çeşit ikircikliğine yollama yapar.) "Şiirsel işlevin göndergesel işlev üzerindeki üstünlüğü, göndermeyi iptal etmez (denotation'u), ama onu ikircikli kılar." (Essais, agy, s.238). Tüm olası anlamların eşlik ettiği şiirsel söz üstüne, Roland Barthes'ın denemesine bak. *Y a-t-il une écriture poétique. Le Degre zero de l'ecriture*'de, Paris, Seuil, 1953. Bunlar, Rus biçimcileri, "şiirin amacı sözcüğün dokusunu (texture) tüm yanlarıyla algılanabilir kılmaktır" diye kesinlediklerinde, aynı sorunları önlerine koyuyorlardı. (Eikhenbaum, *Lermontov*, Leningrad, 1944) Başka bir deyişle, şiirsel söylemin özü, onlara göre, anlamlamaların yokluğundan değil, tersine çeşitliliğinden ibaretti.

(20) O luce eterna, che sola in Te sidi
Sola t'indendi, e, date inteletta
Ed intendente te, ami ed arridi!

Çeviri metni içinde verdiğimiz şiir Feridun Timur'undur. (Dante, *İlahi Komedi,* s.476, Altın kitaplar, İst.) Çevirideki (sen) tanrıyı (o) da oğulu, yani İsa'yı imliyormuş.

(21) Özgün metinde, üçüncü dize sonundaki "arridi" sözcüğünde doruk noktasına ulaşan (i) lerin, yavaş yavaş nasıl birikmiş olduğuna dikkati çekelim; bu sözcük böylece vurgulanmış olur ve şiiri belirginleştiren büyük sevincin önde gelen taşıyıcısı olur. Jakobson'la birlikte biz de diyoruz ki, "belli bir sesbirim sınıfının ortalama frekansından üstün bir birikim ya da bir şiirin, bir dörtlüğün, bir dizenin ses dokusunda, iki karşıt sınıfın zıtlaşan birliği, Poe'nun şiirli diliyle söylersek, *gizli bir anlamlama akımı* rolünü oynar." (Essai, agy, s.241)

# III

# AÇILIŞ, BİLDİRİŞİM, İLETİŞİM

Yapısı bizden özel bir biçimde işe karışmamızı ve hattâ çoğun sürekli bir yeniden kurma çabası göstermemizi isteyen yapıtları bizlere önerirken, "açılış" poetikaları, belirlenimsizlik izleğinin tüm kültürümüz üstüne yapmış olduğu çekici etkiyi yansıtırlar: Böylece içinde tek-anlamlı ve zorunlu bir olaylar dizisi yerine, bir olasılık alanının, her zaman yenilenen işlemsel (operatoires) ya da yorumsal seçmelere yol açabilecek bir durumun kurulduğu süreçlerin büyüsüne kapılır kalırız.

Bu garip estetiksel durum ve yanı sıra yaratıcıların istedikleri "açılış"ı tam olarak belirlemenin güçlüğü, bilimsel bir kurguyu, diyeceğim araştırmamıza yardımcı olabilen bilgileri içinde bulabileceğimizi sandığımız bildirişim kuramını (théorie de l'information) incelemeye yöneltiyor bizi. Bu inceleme de iki nedene dayanır: Bir yandan kimi poetikaların, bildirişim üstüne araştırmaların kaynaklanmış olduğu kültürel durumu kendilerine göre yansıttıklarını düşünmemiz; öte yandan bildirişim üstüne yapılan araştırmaların ortaya koymuş olduğu kimi araçların, gerekli düzenlemeler yapıldıktan sonra, estetik alanında da kullanılabileceklerine inanmamız. (İlerde göreceğimiz gibi, bunu bizden önce kimileri yapmış bulunmaktadır.) Kuşkusuz, *bilim* alanındaki araştırmalarla *sanat* alanındaki işlemler (çalışmalar) arasında fiili ilişkilerin bulunamayacağına ve burada kurulacak her türlü koşutluğa temelsiz gözüyle bakılacağına karşı çıkılacaktır. Bu yüzden, aceleci ve yüzeysel aktarmalardan uzak kala-

bilmek için, bildirişim kuramının genel ilkelerini inceleyeceğiz önce; arkasından da bildirişim ile estetik arasında ne gibi ilişkilerin bulunabileceğini ve birinde kullanılan yöntemlerin öbürünün alanında da ve hangi koşullarda kullanılabileceğini göreceğiz.

### *Bildirişim Kuramı*

"Kuram", bir bildiride bulunan bildirişim niceliğini değerlendirmeye çalışır.

Sözgelimi, 4 Ağustos tarihli hava bülteni, "Yarın kar yağmayacak" diye bir haber verirse, alınan bilgi (ya da bildirişim) çok azdır, çünkü herkesin kestirebileceği bir veri sözkonusudur; bununla ne bilgimin niceliği, ne de ertesi günün olaylarını kestirme gücüm artar. Ama hava bülteni, "Yarın, 5 Ağustos, kar yağacak" diye bir haber iletirse, bildirilen olayın olasılık dışında olmasından dolayı, önemli nicelikte bir bilgi (bildirişim) almış olurum.

Bir bildirinin bildirişim niceliği, ayrıca, beni ilgilendiren kişiye az ya da çok güvenmemin bir işlevidir de. Bir emlakçıya bana gösterdiği evin rutubetli olup olmadığını sorduğumda, olumsuz bir yanıt alırsam, büyük bir bildirişim edinmiş olmam ve sözünün doğruluğu konusunda kararsız kalırım. Ama emlakçının yanıtı olumlu olursa, kendi çıkarına ve tüm beklentilerine karşın, önemli nicelikte bir bildirişim almış olurum ve beni ilgilendiren konu üstüne fazladan bir şey bilirim gerçekten.

Demek ki bildirişim *eklemeli* (additif) bir niceliktir: Daha önceden bildiklerime katılan ve benim karşıma özgün bir kazanım gibi çıkan bir şey. Bildirişim niceliği matematiksel(1) yöntemlerle hesap edilebilir ve rakamlarla anlatılabilir: Bildirişim kuramının rolü de kesinlikle budur; hesapları da her türlü bildiriye uyarlanabilir: Sayı ya da dilbilimsel simgeler, ses dizileri, vb.

Bildirişim niceliğini hesaplayabilmek için şu gerçeği göz önünde tutmak gerekir: Bir olayın ortaya çıkış olasılığının maksimumu (1)'dir, minimumu da (0)'dır. Öyleyse, bir olayın matematiksel olasılığı bir ile sıfır arasında değişir. Havaya atılmış madeni paranın yazı tarafının tura tarafı kadar düşme şansı vardır: Tura düşme

olasılığı 1/2'dir. Bir zar sözkonusu olduğunda, zarın (3) üstüne düşme olasılığı, sözgelişi 1/6'dır. Birbirinden bağımsız iki olayın aynı zamanda gerçekleşme olasılığı da, her birinin kendi kişisel olasılığının sonucudur. Dolayısıyla, iki zardan birinin (1) üstüne, öbürünün (6) üstüne düşmesi olasılığı 1/36'dır.

Bunları ilke olarak koyduktan sonra, diyebiliriz ki, bildirişimin matematiksel tanımı, logaritmaların kullanımıyla elde edilebilir. Ortaya çıkabilecek bir dizi olayla bu olaylarla ilgili olasılıklar dizisi arasındaki bağıntı, bir aritmetik dizi (progression) ile bir geometrik dizi arasındaki ilişki gibi kurulur; bu ilişki bir logaritma ile anlatılır kesinlikle, çünkü ikinci dizi birincisinin logaritmasıdır.

Belli bir nicelikteki bildirişimin en basit anlatımı şöyledir:

$$\text{Bildirişim} = \log. \frac{\text{bildirinin alımından sonra alıcının olasılığı}}{\text{bildirinin alımından önce alıcının olasılığı}}$$

Bana madeni paranın tura yanma düştüğü söylenirse, şu elde edilir:

$$\text{Log}\frac{I}{1/2} = 2$$

Bildirinin alınmasından sonra, ileride değineceğimiz dip gürültüsü (bruit du fond) olmadığında en azından, olasılık hep bir olduğuna göre, şu yazılabilir:

Bildirişim = -log (bildirinin alınmasından önce alıcının olasılığı)

Madeni para durumunda: -log(1/2) = log 2

İkili (binaires) seçimlerle işleyen bildirişim kuramı, 2 tabanlı logaritmalar kullanır ve bir bildirişim birimi de *bit* (ya da *binit*) terimiyle gösterilir; bu da *binary digit* (ikili sinyal sözcüklerinin kısaltılmışıdır. 2 tabanlı logaritmanın kullanımının bir avantajı vardır: $\log_2 2 = 1$ olduğundan, bir bitlik bildirişim, bir olayın iki olasılıktan hangisinde gerçekleşmiş olduğunu bize öğretir.

Bir örnek daha verelim: (64) kareli bir satranç tablosunu alalım. Bu karelerin birine bir piyon konacaktır. Eğer bildirici (informateur)

piyonun (48.) karede olduğunu bildirirse, alınan bildirişim şöyle hesaplanabilir: Başlangıçta karenin numarasını keşfetme olasılıkları (1/64) olduğuna göre, şu anlatım yazılabilir:

$-\log_2 (1/64) = \log 2\ 64 = 6$

Dolayısıyla alınan bildirişim 6 bit[2]'e karşılık olacaktır.

Buradan şu sonuca varılabilir: *Bir bildirinin ilettiği bildirişim niceliği, bildiriyi ikirciksiz belirlemeye elverişli seçeneklerin sayısının ikili logaritmasıdır.*(3)

Bu niceliğin artışını ya da azalışını ölçebilmek için, kuramcılar, termodinamikten alınma bir kavrama başvurmuşlardır ve bu kavram günümüzde bildirişim kuramına özgü terimbilimsel bagajın bir bölümünü oluşturur resmen: ENTROPİ kavramı. Sözünün edildiğini herkesin duyduğu, çok bilinen bir kavram, ama herkesin kendine göre anladığı ve belli bir serbestlikle kullandığı, yeterince yaygın bir kavram. Termodinamik kökeninden ileri gelen, ama her zaman yerinde olmayan yorumlardan kendisini kurtarabilmek için. bir süre üzerinde durmakta yarar görüyoruz.

Clausius'un bildirdiği ikinci termodinamik yasasına uygun olarak, eğer belli bir iş niceliği (birinci yasaya uygun olarak) büsbütün ısıya dönüşebiliyorsa, buna karşılık, her seferinde, belli bir ısı niceliği işe dönüşüyorsa, bu dönüşmenin tam olarak gerçekleşmesini engelleyen kimi sınırlar karşısında bulunuyoruz demektir. Isının işe dönüşebilmesi için, değişik sıcaklıklarda bulunan iki cisim arasında ısı alışverişini bir makinamn belirlemesi gerekir: Isı kaynağı ile soğutucu (refrigerant). Makina kaynaktan belli bir nicelikte ısı alır, ama onu ancak kısmen işe dönüştürür, çünkü ısının bir kısmını soğutucuya verir. Böylece (Q) ısısı ($Q_1$) işine dönüşür, ($Q-Q_1$) ısısı da soğutucuya gider.

Diyelim ki, işin ısıya dönüşmesi sözkonusudur (1. ilke). Bu ısı yeniden işe dönüştürüldüğünde, başlangıçta varolan iş niceliği artık elde edilemez. Bir *düşme* (degradation) meydana gelmiştir — ya da söylendiği gibi, genelde artık yerine getirilemeyecek bir enerji *tüketimi* olmuştur. Kimi doğal süreçler büsbütün tersinir değildir demek: "Bu süreçlerin tek bir *doğrultuları* vardır: Bunların her biriyle,

dünya ileriye doğru bir adım atar ve bunun izini silmenin olanağı da kesinlikle yoktur."(4) Tersinmezlik (irréversibilite) üstüne genel bir ölçü sağlayabilmek için, doğanın kimi durumlara karşı (tersinmez süreçlerin evrimleştikleri durumlara karşı) bir çeşit yeğleme gösterdiğini dikkate almak gerekir; öyleyse, doğanın belli bir durum için gösterdiği yeğlemeyi nicel olarak değerlendirme olanağını veren, fiziksel bir büyüklük bulmak gerekir. Bu büyüklük, tersinmez süreçlerin hepsinde çoğalma özelliğini taşıyacaktır. İşte *entropi* budur.

Enerji "tüketimi"ni olumlayan, termodinamiğin ikinci ilkesi böylece entropi ilkesi olmuştur artık; işte bu yüzden entropi düşüncesi, "tüketim" düşüncesiyle ve onun doğal sonucuyla birleştirilmiştir. Bu sonuca göre, her doğal sürecin, giderek artan bir tüketime ve enerjinin giderek düşmesine doğru evrimi, evrenin "ısıl ölümü"nü bildirir.

Buna göre, ilk ve son olarak belirtelim ki, entropi termodinamikte bir "tüketimi" belirleme olanağı verirse de (ve dolayısıyla bilimsel düşüncelere bir "tonalite" verebileceğini düşünerek, ister istemez karamsar bir renge bürünürse de), aslında istatiktiksel bir *ölçüdür* ve dolayısıyla matematiksel bakımdan yansız bir araçtır. Başka bir deyişle, entropi, bir *maksimum eş-olasılık* durumunun ölçüsüdür ve doğal süreçler bu duruma yöneliktirler. İşte bu anlamda doğanın da yeğmeleri vardır, denir: Doğa, düzgün (uniforme) bir durumu daha az düzgün olanına yeğler; ısı da sıcaklığı yüksek bir cisimden sıcaklığı daha düşük bir cisme geçer, çünkü ısının eşit dağılım durumu, eşit olmayan bir dağılım durumundan gerçeğe daha yakındır. Başka bir deyişle, moleküllerin karşılıklı hızları, kimi moleküllerin ötekilerinden daha hızlı yer değiştirerek, ısıl değişikliklerin olduğu o ayrımlaşma durumunda olduğundan çok, düzgünlüğü olan bir duruma yöneliktir. Gazların kinetik kuramı üstüne Boltzmann'ın araştırmaları şu gerçeği ortaya koymuştur ki, doğa, entropinin ölçüsünü oluşturacağı, *temel bir düzensizliğe* yöneliktir tercihan.(5)

Entropi kavramının saltıklıkla istatistiksel niteliği, hem de tersinmezlik ilkesi kadar kesinlikle istatistiksel olan niteliği üzerinde durmak gerekir: Boltzmann'ın da göstermiş olduğu gibi, kapalı dizge içinde tersinme süreci (réversion) olanaksız değildir; yalnızca olasılık dışıdır. Bir gazın moleküllerinin çarpışması, hızların ortalama

düzgünleşmesi (uniformisation moyenne)'ne yönelen istatiksel yasalarla yönetilir. Hızlı bir molekül kendinden daha yavaş bir moleküle çarptığında, ikincisinin hızından bir bölümünü birincisine ilettiği olur, ama istatistik bakımından çok daha olasıdır ki, bunun tersine, hızlı molekül gidişini yavaşlatsın ve hızını yavaş molekülünkine göre ayarlasın ve böylece daha büyük bir düzgünlük ve bunun sonucu temel düzensizlikte daha büyük bir artış gerçekleştirsin: "Entropinin artması yasası, her türlü istatistiğin yakından tanıdığı, büyük sayılar yasasıyla güvence altındadır demek ki, ama o ayrıksı durum kabul etmeyen mekanik yasalar gibi, tam anlamıyla fiziksel yasalar ulamına girmez."(6)

Reihenbach, enerji "tüketimi" kuramından entropi kavramının kullanımına bildirişim yoluyla nasıl geçildiğini çok sade bir biçimde açıklar. Fiziksel süreçler sırasında entropinin artmasına gösterilen *genel* eğilim, akışı sırasında bir örgenliğin meydana geldiği, akışı sırasında yine olayların belli bir *olasılık-dışına* göre düzenlendiği (örgensel süreçlerin hepsi için geçerlidir bu), kısacası *azalan bir entropiye* göre düzenlendiği fiziksel süreçlerle karşılaşılabileceğini dışta bırakmaz (aslında her gün yapıldığı gibi). Entropinin genelgeçer eğrisine göre, bu azalan evreler Reihenbach'ın *Dal dizgeleri* (branch systems) dediği —yani eğriye göre çeşitli sapmalar, dal budak salmalar— ve içinde kimi olayların karşılıklı etkileşiminin bir öğeler örgenleşmesine yol açtığı şeylerdir.

Bir örnek verelim: Bir plajı oluşturan binlerce kum tanesi üzerinde rüzgâr etkisinin belirlediği genel düzensizlik içinde, dolayısıyla durumdaki düzenlilik (uniformité) içinde, ayağının izini kumun yüzeyine basan bir insani varlığın geçişi bir karşılıklı etkileşimler bütünlüğünü temsil eder; bu da izin, istatistik bakımından çok olasılık-dışı bir toplu görünümüyle (configuration) sonuçlanır.

Bir biçim, bir örgenleşme olgusu olan bu toplu-görünüm elbette bir yok olma eğilimi gösterecektir, başka bir deyişle entropinin genel eğrisine bağlı bir dallanmayı *olasılık-dışı bir düzene yer açmak için*, içinde entropinin azalmış olduğu dallanma (ramification)'yı temsil ediyorsa, bu yanlı (lateral) dizge, artan entropinin genelgeçer eğrisinde yeniden emilme (réabsorbé) eğilimini gösterir.

Oysa daha önce, bu dizge çerçevesinde —temel düzensizliğin

gerilemesi ve bir düzen kuruluşu kesinlikle göz önünde tutulduğunda— neden/sonuç ilişkilerinin ortaya çıktığı görülmüştü: Neden, kum taneleri üzerine etkimiş olan olguların bütünü (burada insan ayağı) ve sonuç da bundan doğan örgenleşme (burada ayağın izi).

Azalan entropili örgensel dizgelerde neden/sonuç ilişkilerinin varlığı, "anının-sovenir" varlığına götürür; maddi olarak söylendiğinde, bir anı bir kayıtlamadır, düzeni saklı tutulan bir durum, adeta dondurulmuş bir düzendir.(7) Nedensel zincirleri kurmakta, olguyu yeniden saptamakta bize yardımcı olur. Ve eğer termodinamiğin ikinci yasası, anının varlığını bulgulama ve temellendirme olanağını bize veriyorsa, anı da kendi başına bir bildirişim depolamaktan (emmagasinement) başka bir şey olmadığı için, *entropi ile bildirişim arasında sıkı bir bağıntı kurulur.*(8)

Bunun için, bildirişim kuramcılarının sık sık entropi terimini kullandıkları görüldüğünde şaşkınlık gösterilmemelidir. Bildirişim niceliğini ölçmek demek, bir bildirinin örgenleşmesindeki düzen ve düzensizliği ölçmek anlamını taşır.

### *Wiener'e Göre Bildirişim Kavramı*

İnsanlar ve makinalar düzeyinde denetim ve iletişim olanakları üzerinde "kibernetik" araştırmaları ile sık sık bildirişim kuramına başvuran Norbert Wiener'e göre, bir bildirinin içerdiği bildirişim niceliği, onun örgenleşme derecesiyle belirlenir; bildirişim bir düzen ölçüsüdür, düzensizliğin ölçüsü, başka bir deyişle entropi, bildirişimin karşıtıdır.

Bu da şunu demeye gelir: Bir bildiride bulunan bildirişim, o bildirinin özel bir düzene göre örgenleşme gücüyle belirlenmiştir, çünkü o böylece, olasılık-dışı bir örgenleşme aracılığıyla, doğal olayların tercihan yöneldikleri o eş-olasılıktan (equiprobabilité), o tek-düzelilikten (uniformité), o temel düzensizlikten kurtulur.

Varsayalım ki, yan yüzlerine abece'nin harfleri yazılı belli bir sayıda küpü, rastgele havaya atıyorum. Çok olasıdır ki bunlar, her türlü anlamdan yoksun bir dizi harf (sözgelişi AAASQMFLİNSUKOİ

gibi) vererek yeniden düşeceklerdir. Bu dizi bana özel olarak yeni bir şey öğretmez; bir şey öğretebilmesi için, kimi dilbilgisi ölçütlerine bağlı, belli bir dilin yazım kurallarına göre örgenleşmiş olması gerekir. Oysa bir dil insani bir olgudur; bir düzen ve belgin ilişkiler yaratabilmek için içine birçok olgunun karışmış olduğu, *branch system*'in bir örneğidir. Bir örgenlik olduğu için de —düzensizliğin eş-olasılık-dışılığından kurtulduğu için de— dil, olasılık-dışı bir olaydır, entropinin genel eğrisine karşı giden bir olay. Ama doğası bakımından olasılık-dışı olan bu örgenlik, öte yandan, kendisini yöneten kuralların içinde, *kendi olasılıklar zincirini* de belirler: Sözgelimi, bir Fransızca sözcüğün ortasında birbirini izleyen iki sessiz harfle karşılaşıldığında, daha sonraki harfin bir sesli harf olacağı, neredeyse saltık bir olasılık oranı (taux) ile önceden kestirilebilir. Müzik alanında tonal dizge dilin (ve dolayısıyla *branch system*'in) tipik bir örneğidir; (ne idüğü belirsiz gürültüler biçiminde bölünen) doğal akustik olgulara oranla, son derece olasılık-dışıdırlar, ama kurmuş olduğu örgenleşmiş dizge içinde olasılık ölçütlerini belirlerler ve bunlara dayanarak neredeyse pekin bir bilgiyle, en azından ana çizgileriyle, bir nota dizisinin (melodik) ezgisel eğrisi, ayrıca dizinin (sequence) belli bir noktasında toniğin düştüğü (la tonique) özgül yeri önceden kestirilebilir.

Bildirişim kuramı iletim (transmission) incelemesinde, bildirimleri kesinlikle değişmez olasılık yasalarıyla yönetilen örgenleşmiş dizgeler gibi görür, ama dışarıdan gelen karışıklık (perturbation) ya da metnin güçsüzleşmesi (attenuation) (diyeceğim "gürültü" ulamına giren bütün öğeler) biçiminde, bir düzensizlik, dolayısıyla iletişimin ve entropi artışının düşüş yüzdesi bu dizgelere girebilir. Eğer anlam (lama) olasılık yasalarına göre bildirimin örgenliği (organisation) ise (burada entropinin kesin bir biçimde değerlendirdiği istatistiksel eş-olasılık değil, dilsel dizge yasaları sözkonusudur), bildirimin kendisini tehdit eden tehlike, entropinin ölçüsü olduğu düzensizliktir. *Böylece entropi bir bildirinin anlam(lama)sının olumsuz ölçüsü olur.*

Bildirinin "tüketim"den kurtulabilmesi için, sızan ve alımı (reception) karıştırma eğilimi gösteren gürültüye karşın, anlam(lama) (düzen) ana çizgilerinde bozulmamış olarak kalabilecek şekilde davranabilmek için —kısaca bildirimin en azından bir bölümünün

gürültüden sonra kalabilmesi için— bildiriyi adeta saymaca düzenin yinelenmeleriyle, iyice belirlenmiş olasılıkların bir bolluğuyla sarmak gerekecektir. Bu olasılıklar bolluğu, *artık-bilgi* (redondance) dedikleri budur. Diyelim ki, "Seni seviyorum" bildirisini iletmek durumundayız. Varsayalım ki, bu tümce sıkışık bir telefon hattı üzerinde ya da acemi bir telgrafçıya bırakılan bir hat üzerinde yollanmış olsun. Ama hemen şunu söyleyelim, bildirişim bakımından karşılaşılan bütün engeller ve kazalar, *gürültü* sayılır. Bildirinin doğru bir biçimde alınmasından ve aradaki uzaklığın ya da parazit yapan öğelerin, belirgin çizgileri "senden nefret ediyorum" biçiminde anlaşılacak şekilde değiştirmesinden emin olmak üzere, bir önlem olarak "seni seviyorum, aşkım benim" diyebilirim. Bu öğelere dayanarak ve işler ne denli kötü giderse gitsin, bu bildiriyi alacak kişi onu yeniden kurma olanağını bulacaktır. Uygar yaşamın göreneklerine ve duygusal ilişkileri düzenleyen olasılık(lar) dizgesine göre, bir kimseye "aşkım benim" diye seslenildiğinde, kendisine küfredildiğini düşünemez herhalde; böylece tümcenin ilk yarısı da aydınlığa kavuşmuş olur.

Daha kesin terimlerle söylersek, belli bir dilbilimsel dizge içinde artık-bilgi, sesbilimsel, yazımsal ve dilbilimsel kuralların bütününce belirlenir. Adılların, ek parçaların, bükümlerin kullanımı, bir bildirinin örgenliğini karmaşıklaştırabilen ve öbürlerinin hepsini bir yana atarak, bir olasılığa onu daha iyi bağlayabilen birer öğedir. Ünlüler bile sözcüklerde artık-bilgi öğeleridir; sessizlerin durumunu daha olası ve daha anlaşılır kılarlar (sessizler de sözkonusu sözcüğü belirler). CHVL gibi bir sessizler bütünlüğü "at-cheval" sözcüğünü E ve A ünlülerinden daha iyi aşılayabilir; bu sonuncular da sözcüğü tam ve anlaşılır kılmak için, yine sessizler arasında yer alırlar: Bunlar ayırt-edici (distinctif) çizgilerdir, ama *artık-bilgilerdir*. Bildirişim kuramcıları İngiliz dilindeki artık-bilgilerin yüzde elliyi bulduğunu saptadıklarında, bununla şunu anlatmak istemişlerdi: İngilizce konuşulduğunda, söylenenlerin yüzde ellisi iletilmek istenenle ilgilidir, çünkü geri kalan yüzde elli dilin yapısıyla belirlenir ve ek bir açıklık kazandırma aracı olarak işe karışır. "Telgraf" biçeminde bir metin, aslında, öyle bir bildiridir ki, içinde artık-bilgilerin bir bölümü atılmıştır (adıllar, harfi tarifler, zarflar, diyeceğim anlamlama yitip gitmeksizin atılabilecek herşey). Ama öte yandan bu yolla atılmış olan

artık-bilgi, taegrafm anlaşılışım kolaylaştıran ve *yeni* bir düzen ve olasılık *biçimi* oluşturan kalıplaşmış anlatımlar, saymaca deyişlerin getirilmesiyle ödünlenir.

Olasılık yasaları bir dilin öğelerinin yinelenmesini (récurrence) öyle güzel yönetir ki, sözcüklerin morfolojik yapısı üzerinde istatistiksel bir araştırma yaptıktan sonra (en büyük yinelenme ölçütlerine göre seçilmiş) (x) sayısında harf önceden benimsenebilir ve bunlarla, rastgele harf dizileri kurulabilir; bu diziler, bu harflerin alındığı dil ile birçok ortaklaşa noktaya sahip olabilirler.(10)

Yalnız bütün bunlardan şu sonuca varılacaktır: Bir bildirinin *anlaşılırlığını* (intelligibilité) düzenleyen sıra (düzen), görünür karakterini de, başka bir deyişle bayağılığını da (banalité) belirler. Bir bildiri ne denli düzenli ve anlaşılır ise, o denli önceden kestirilebilir: Son derece sınırlı olasılık ölçütlerine boyun eğen, dilek ve baş sağlığı bildirilerinin çok açık bir anlamı vardır, ama bizim henüz bilmediğimiz şeyler üstüne çok az şey öğretirler bize.

### *Anlamlama ile Bildirişim Arasında Zorunlu Ayrım*

Bu denli az doyurucu sonuç karşısında, Wiener'den bu yana genel olarak benimsenmiş bulunan, bir bildirinin anlamlaması ile getirdiği bildirişim arasında eşdeğerliği kabul etmek olanaksız görünüyor.

Wiener'in dediği kısaca şuydu: Anlamlama ile bildirişim, her ikisi de *düzene* ve *olasılık dizgesine* bağlı, her ikisi de entropiye ve düzensizliğe karşıt, eşanlamlı sözcüklerdir.

Daha önce de belirtmiştik, bildirişim bildirinin çıktığı kaynağa da bağlıdır. Sözgelişi bir bildiri bize SSCB başbakanından gönderildiyse, beklenmedik bir bildirişim artışından ileri gelen, önceden kestirilemeyen bir karakteri olur. Bu da bize şunu anlatır: Bildirişim eklemeli olması dolayısıyla, özgünlüğe ve *olası-olmayana* (non-probabilité) bağlıdır.

Ama şimdi bunu şu gerçekle nasıl bağdaştırmalı: Bir bildiri, yapısının her öğesinde *olası* ve önceden kestirilebilir olduğu ölçüde, *anlamlıdır*. "İlkbaharda çiçekler açar" gibi bir tümcenin sade ve düz

bir anlamı olduğu ortadadır; maksimumu anlamlama ve iletme gücü vardır, ama bizim daha önceden bildiklerimize bir şey eklemez.

Bildirişim terimbilimine dönersek, bu tümce *bize hiçbir bilgi vermiyor*, diyebiliriz. Buradan şu sonuca varılabilir mi? *Bildirişim ile anlamlama iki farklı gerçeklik midir?*

Wiener'in görüşü bu değildir. Ona göre bildirişim yine düzeni anlamlar ve onun karşıtı düzensizlik de yine entropi ile ölçülür. Ama Wiener, elektronik bir beynin iletişim olanaklarını inceleyebilmek için bildirişim kuramına başvurur ve ona göre yalnız bir iletişimi anlaşılır kılanı belirlemek önemlidir. Bu temeller üzerinde, bildirişim ile anlamlama arasında hiçbir ayrım saptayamaz. Ama bu arada önemli bir saptama da yapar: "Bir bildirişim öğesi, topluluğun genel bildirişimine bir katkıda bulunabilmek için, daha önceden toplumun eli altına konmuş ata kalıtı bildirişimden çok farklı bir şeyler söylemelidir." Erdemleri, kimi kullanılmayan yapma ve söyleme tarzlarını dayatmaktan ibaret olan büyük sanatçıları örnek olarak anar; onların yapıtlarının yıpranışında şu gerçeğin sonucunu görür: Onlarda ilk kez ortaya çıkmış olan ve bir süre en saltık bir özgünlük gibi görünmüş olan şeyi, kamuoyu ortaklaşa ata kalıtı, bunun sonucu olarak bayağı saymaya alışmıştır.

Bu konu üzerinde düşünülünce görülür ki, günlük iletişim de, dilbilimsel ya da sözdizimsel alışkanlıklara karşı çıkan ve sırf bu yüzden yeni bir şeyler ileten anlatımlarla doludur, anlamın genel olarak kendilerine göre iletilmiş olduğu kurallara uymadıkları halde. Dil bir kez *olasılıklar* dizgesi olarak konduğunda, kimi *düzensizlik* öğeleri, söylenen bildirinin bildirişimini çoğaltır.

Sanat, bu görüngülerin çıktığı en yetkin alandır: Daha önceki bölümde de söylemiştik, şiirsel söylem, ses ile kavramı, seslerle sözleri kesinlikle yeni bir ilişki içinde yerleştiren ve tümceleri alışılmadık bir tarzda birleştiren, böylece aynı zamanda hem belirli bir anlamlama, hem de şaşırtıcı bir coşku ileten bir söylemdir — öyle ki anlam hemen kavranılmamış bile olsa, coşku doğabilir.

Dilin kendisine dayatacağı tüm olasılık kurallarına bağlı kalmak isteyecek bir aşığı düşünelim; şöyle diyecektir: "Arada bir, bundan çok uzun zaman önce meydana gelen olayları anımsamaya

çalıştığımda, bir akar su görür gibi oluyorum, suyu serin ve berraktır. İşte bu akarsuyun anısı, çok özel bir biçimde, kafama kazınmış bulunmaktadır, çünkü onun kıyısında, bir zamanlar sevmiş olduğum ve hâlâ da sevmekte olduğum kadın gelip oturmaktaydı. Bu kadına öylesine tutulmuştum ki, bütün aşıklarda görülen bir çarpıtma (déformation) ile, dünyada varolan kadın cinsinin tüm bireyleri arasında, sadece ona ilgi duyuyordum. Şunu da ekleyeyim ki, eğer böylece içimi açabilirsem, bu akar su, sevdiğim kadının anısıyla belleğimde birleşmiş bir biçimde bulunduğundan (bu kadının çok güzel olduğunu da söylemeliyim) ruhumda belli bir tatlılık yaratmaktaydı; işte böylece, bütün aşıklarda görülen bir yolla, içimdeki bu tatlılık duygusunu ben ona yol açan akar suyun kendisine yüklüyordum: Tatlılığı akar suya yüklüyordum, sanki onun niteliklerinden biriymiş gibi. Demek istediğim budur. Kendimi anlatabildiğimi ummak isterim." Tartışma götürmeyen bir anlam iletme kaygısı içinde olan ve artık-bilginin tüm yasalarına uymaya hazır bulunan bizim aşığın sözleri işte böyle görünecektir. Söylemini belki anlayacağız ama, bir süre sonra belki bunca açıklamadan bir şey kalmayacaktır aklımızda.

Ama diyelim ki, bu aşığın adı Petrarque'tır; alışılmış kurgulama kurallarıyla alay edebilir; gözüpek eğretilemeler yapabilir, mantıki geçişleri bir yana bırakabilir; bir anının sözkonusu olduğunu açıklamayı savsaklayıncaya kadar ileri gidebilir ve mişli geçmiş zamanı kullanarak bunu sezdirmekle yetinebilir:

Chiare, freshe, e dolciacque
Dove le belle membra
Pose colei che sola a me per donna.(12)

Petrarque onaltı sözcükle bir yandan anımsadığı kadın ve öte yandan onu hâlâ sevmekte olduğunu söyleyebilmektedir, hem de ne yeğinlikle — bir çığlık gibi yükselen bir anının coşkusu ve sanki o andaki bir görünün (vision) dolayımsızlığıyla. Aşkın hem tatlılığı ve hem şiddeti, anının yürek parçalayıcı gücü daha yeğin bir biçimde anlatılamazdı sanırım. Bu iletim, Petrarque'ın aşkı üstüne, dahası genelde aşk üstüne çok büyük bir bildirişim birikimi sağlamamıza olanak tanıyor. Şimdi, *gösterilen* açısından bakıldığında, aktardığımız bu iki metin hiçbir bakımdan farklı değildir; yalnız, sonuçta, *kurulu*

*olasılıklar dizgesine göre*, örgenliğin özgürlüğü, beklenmedik niteliği bu dizgede yol açtığı çözülme (desorganisation), maksimum bir bildirişim oranı belirlemektedir.

Kolay bir karşı çıkışı da belirtelim: Şiirsel söylemin gücünü yapan yalnızca önceden-kestirilemeyenin artışı değildir. Yoksa, çocukların oyundan önce, oyunda alacakları rolü saptamak için söyledikleri sayışmalar (am-stram-grampique et pique et colegram), Petrarque'ın dizelerinden daha şiirsel olurdu. Şu noktayı kesinlemekle yetineceğiz: Dilin alışılmadık *bir tarzda* kullanımı sonunda şiir olabilir; buna karşılık, dilsel dizgenin en olası kullanımı bir şey vermez. Ama elbet, yeniliğin deyişlerden (expressions) —ya da çok olağan duyguları belli bir tarzda yeniden yaşamaktan başka yerde olmadığı, söylenen nesnelerde olmadığı varsayıldığında. Artık-bilginin tüm kurallarına uygun olarak, Roma'nın üzerine bir bomba atıldığını bildiren bir radyo haber bülteni bildirişim bakımından elbette zengin olacaktır. Ama böylesi tipte bir yenilik, dilsel bir dizgenin yapıları üstüne girişiğimiz incelemeden ve estetiksel söylemden çok uzağa götürür bizi; bu da açıkça göstermektedir ki, *estetik, söylenilen şeye değil, daha çok söyleme tarzına* ilgi duyar. Sonra Petrarque'ın dizeleri, anlamlarını kavrayabilecek durumda olan herkes için, giderek Petrarque için de bir bildirişim taşımaktadır; bombalı haber bülteni ise, tersine, bombayı atacak pilota bir şey öğretmeyecektir ve bu haberi ikinci kez duyan kişiye de bir şey öğretmeyecektir.

Böylece, alışılmış bir "anlamlama" olmayacak bir bildirişimi taşıma olanağını içerden yöneten olasılık yasalarına karşı duran, saymaca yapılarının bir kullanımıyla ele almak durumuna geldik.

Şimdi, böyle bir durumda bildirişim düzene değil, tersine düzensizliğe ya da en azından, düzenin alışılmış ve önceden kestirilebilir, belli bir yadsınma türüne bağlı olacaktır.

Kimi zaman buna bakarak, böyle bir bildirişimin (yani anlamlamadan ayrı bildirişimin) kesin ölçüsünün entropi olduğu sonucuna varıldı. Ne var ki, eğer entropi en yüksek derecede bir düzensizlik ise ve —bu düzensizlik içinde— *bütün* olasılıkların ve de *hiçbirinin* bir arada varlığı ise, kasıtlı olarak örgenleştirilmiş bir bildirinin verdiği

bildirişimin (bu şiirsel bildiri ya da bayağı bir bildiridir) düzensizliğin çok özel bir biçimidir; daha önce varolan bir düzen içinde yalnız böyle görünen bir düzensizliktir. Bu konuda hâlâ entropiden dem vurulabilir mi?

### *Bildirişimin İletimi*

Bir an için gazların klasik kinetik kuramı örneğine ve düzgün bir hızla yer değiştiren moleküllerle dolu bir kap imgesine dönelim. Bu moleküllerin devinimi salt istatistiksel yasalarla yönetildiğinden, dizgenin entropisi çok yüksek olur ve dizgenin davranışını bütünlüğü içinde kestirilmek olanağı bulunduğunda, belirli bir molekülün ardışık konumlarını önceden kestirmek güç olur. Başka bir deyişle, molekül çok değişik davranışlar içinde görülebilir, sanki tüm olanaklara gebedir, ama biliyoruz ki, konumların sayısı da büyüktür ve bunların neler olacağı da kestirilemez. Moleküllerin bireysel davranışlarını daha iyi belirleyebilmek için hızlarını ayrımlaştırmak, tek sözcükle dizgeye bir düzen vermek ve entropisini düşürmek gerekecektir; böylece bir molekülün belli bir tarzda davranma olasılığını çoğaltmış oluruz, ama başlangıçtaki olanaklarının çokluğunu da sınırlarız.

Öyleyse her parçacığın *gerçek* davranışı üstüne bilgilenilmek isteniyorsa, araştırılan bildirişim entropiye *karşı koyacaktır*. Ancak her parçacığın gösterebildiği tüm davranışlar bilinmek istenirse, o zaman araştırılan entropi ile *doğru orantılı* olacaktır. Dizgeye düzen vermek ve entropisini düşürmek, onun üstüne bir yönden daha çok ve bir yönden de daha az bilgiye sahip olmak demektir.

Bildirişimin iletimi için de durum değişmez.

Bir bildirişimin değerini normal olarak anlatan formüle başvurarak bu noktaya aydınlatmaya çalışalım.

$$İ = N \log h$$

Burada (İ) bildirişim; (h) seçmeyle ilgili öğelerin sayısı ve (N) de olanaklı seçimlerin sayısı (sözgelişi iki tavla zarı durumunda h=6 ve N=2'dir; satrançta h=64 ve N=oyun kurallarının izin verdiği davranışların tümüdür).

Şimdi, (içinde tüm birleştirimlerin doğrulanabildiği) yüksek ent-

ropili bir dizgede, N ve h değerleri çok yüksek olur: Dolayısıyla, dizgenin bir (ya da birçok) öğesinin davranışıyla ilintili, aktarılabilecek bildirişim değeri de çok yüksek olur. Ama gerçekte, seçilen öğeyi yalıtlayabilmek ve öbür öğelerle birleştirimlerini belirleyebilmek için gerekli olan iki (binaire) seçimi bildirişime sokmak çok güçtür.

Bu durumda pek fazla güçlükle karşılaşmaksızın bir bildirim nasıl iletilebilir? Sözkonusu edilen öğelerin sayısı ile olanaklı seçimlerin sayısını azaltarak: Dolayısıyla, değişmez bir öğe sayısı öneren, kimi birleştirimleri dışta bırakan ve bunlardan yalnız birkaçına izin veren bir kurallar dizgesini işe karıştırarak. İşte bundan sonra artık, makul sayıda ikili seçimle bir bildirim taşınabilecektir. Ama elbet, N ile h'nin değerleri düşecektir ve onlarla birlikte alınan bildirimin değeri de düşecektir.

Özetle diyebiliriz ki, *bildirişim ne denli yüksek ise, onu iletmek de o denli güçtür; bildirişim ne denli açıkça iletilirse, o denli az bilgilendirir.*

Bütün bu söylediklerimiz, Shannon ile Weaver'in bildirişim kuramı(14) üstüne yazdıkları kitapta, bildirişimi entropi ile doğrudan orantılı olarak gördüklerini açıklar. Kuramın kurucularından biri olan Shannon'un bildirişimin bu yanına verdiği rolü ardılları da(15) birçok kez vurgulamıştır. Ne var ki, onların hepsi de böylesine dar bir istatistiksel anlamda alındığında, bildirişimin artık bir bildirinin doğru ya da yanlış içeriğiyle bir alıp vereceği olamayacağını, çünkü artık yalnızca bir olanağın ölçüsü olacağını söylemişlerdir.

Bildirişim matematiğinin geniş ölçüde yaygınlaşmasına ayrılmış olan bir denemede(16) Weaver'in kimi kesinlemeleri göz önüne alınırsa, bu gerçek daha açık ortaya çıkar: "Bu yeni kuramda bildirişim terimi, hem söylenen şeylere ve hem de söylenebilecek şeylere gönderme yapmaz; başka bir deyişle, bildirişim, bir bildirinin seçimindeki özgürlüğümüzün ölçüsüdür... Kabul etmek gerekir ki, matematiksel iletişim (communication) kuramında bizi ilgilendiren nokta, bireysel bildirilerin anlamı değil, tersine bildiri kaynağının global istatistiksel yapısıdır.

"Bu kuramın geliştirmiş olduğu bildirişim kavramı, ilk yaklaşımda garip ve oldukça az doyurucu görünebilir; az doyurucu-

dur, çünkü anlamlama ile bir alıp vereceği olmaz; gariptir, çünkü yalnız bir bildiriye gönderme yapmaz, tersine daha çok, bir bildirilen bütünlüğünün istatistiksel niteliğine gönderme yapar; gariptir, çünkü istatistiksel dilde bildirişim ve kesinsizlik (incertitude) terimleri sıkıca birbirine bağlıdır."

Ama bu noktaya vardıktan sonra Weaver, son derece yararlı bir ayrım yapar. *İstenebilir* (souhaitable) *kesinsizlik* kökeni bildiriyi yapanın seçme özgürlüdür; buna karşılık, fon gürültülerin varlığından ileri gelen *kesinsizlik istenmeyen* türdendir. Bu durumda, bildirişime katkıda bulunan kesinsizlik, katışıksız bir durumdaki kargaşanın (chaos) varlığına; bildiri bölgesine, sabit durumunu bozacak öğelerin karışmasına bağlı değildir; tek yönlü bir belirlenimden çok, olanakların bir örgenleşmesinin ürünüdür; "açık" bir durumun belirsizliğidir, çünkü rastgele çözülüp dağılmış olduğundan (desorganise) değil, örgenliğinin böyle olmasından dolayı kesinsizdir.

Bildirişim kuramı üstüne bu uzun açıklama, kitabımızın asıl sorununa götürür bizi. Ama onunla karşılaşmadan önce, estetik üstüne bir araştırmada, bilimsel kökenli kavramları kullanmanın doğru olup olmayacağı üzerinde biraz dursak iyi olur sanırım. Az önce "bildirişim"in istatistiksel düzlemde, iletişim düzlemindekinden çok daha geniş bir anlamı olduğunu saptamadık mı?

İstatistiksel açıdan, her türlü düzen berisinde bir birliktebulunma (coprésence) içinde, aynı anda tüm olasılıkları kavradığım zaman, bir bildirişim alırım.

İletişim açısından ise tersine, 1. bir ilk düzensizlik içinde, olasılık dizgesi olarak bir düzeni işleyip kurduğumda; 2. bu dizge içine, onun berisine (ondan önceye) dönmeksizin, kendilerine temel (fond) hizmeti gören düzenle diyalektik bir gerilim kuran düzensizlik öğelerini soktuğumda, bir bildirişim alırım.

Sanatsal söylem içinde iletişime yönlendirilmiş bir düzensizliğin kullanımını incelerken, böyle bir düzensizliğin, *tersine bir anlam verilmesi dışında*, istatistiksel entropi kavramıyla özdeşleştirilemeyeceğini hep akılda tutmak gerekecektir öyleyse: Bildirişimi amaçlayan düzensizlik, daha önceki bir düzenleme bağlantısı olan bir düzensizliktir...

*Sanatsal Söylem ve Bildirişim*

Tam bir bilimsel bağlamda Petrarque'tan yapmış olduğumuz alıntı garip gelebilecektir belki, çünkü o en azından, estetik söylemin özgünlük kaynaklarından birinin, yerleşik anlamları taşımak üzere kurulmuş olan dilin olası düzeninden kopuşunda olduğunu ve bu kopuşun olanaklı anlamların sayısını artırabileceğini de gösterir. Her estetik bildirimin belirgin niteliği, bildirişim tipi de budur ve bir önceki bölümde tartıştığımız gibi o, her türlü sanat yapıtında görülen temel "açılış"larla örtüşür. Şimdi de çağcıl sanattan, yani ortaklaşa anlamlamanın *dizgeli* bir çoğalmasını arayan sanattan birkaç örnek alalım.

Artık-bilgi yasalarına uygun olarak, "le" harfi tarifini söylediğimde, hemen arkasından gelen sözcüğün bir ad, bir sıfat ya da bir adıl (zamir) olması için, güçlü bir olasılık vardır; yine bunun gibi "halinde-au cas" dediğimde de hemen arkadan gelecek sözcüğün "fiil" olmayıp "dığı" eki olması da çok olasıdır. Ortaklaşa dilde bu böyle gider ve böyle gitmesi de iyidir. Weaver, bu türden birçok örnek vedikten sonra şu sonuca varıyor: Buna karşılık, "İstanbul'da sevimsiz bir karanfil (oeillet) avlarken" gibi bir tümcenin olasılığının son derece zayıf olduğunu söyler. Böyle bir tümce de gerçeküstücülerin uygulamış olduğu bir otomatik yazı olgusu olabilirdi olsa olsa.

Ungaretti'nin *Isola*'sını okuyalım şimdi:

A una proda ove sera era perenne
di anziane selve assorte, scese
e S'nikotrò
e lo richiamo rumore di penne
ch'erasi sciolto dalla stridulo
batticuore dell'acqua torrida... (7)

Şu birkaç dizenin dilin olasılık yasalarına çeşitli aykırılıklarını sayıp dökmeme gerek yok burada. Ayrıca —sözcüğün her zamanki anlamında "anlamlama"dan büsbütün yoksun— olan bu şiirin, çağrıştırılan ada üstüne başdöndürücü bir yığın bildirişim içerdiğini,

her okumanın bana onun üstüne bir şeyler öğrettiğini ve sözcüklerin alışılmadık bir yaklaştırımına yol açabilmekte olan büyük çağrışımları göz önünde tutmuş olan şairin yönelimine göre, bildirişimin çoğalıp durmadan yeni bakış açılarına açıldığını tanıtlamak amacıyla eleştirel bir tartışmaya başlayacak değilim.

Bildirişim kuramının teknik terimbiliminin burada sıkıcı görünebileceğini kabul edeceğim ve bu dizeleri okurken benim topladığım şeyin bir "bildirişim" olmadığını, tersine —eşdeğer terimlerle— "sanatsal anlam(lama), imgelemsel anlam(lama), şiirsel sözün (verbe) derin anlamı; olağan anlamlamaya karşı çıkaracağım tüm anlatımlar"(18) olduğunu söyleyeceğim. Bir bildirinin estetik anlamlamasının zenginliğini gösterebilmek için bir kez daha bildirişimden söz edecek olursam eğer, hemen belirteyim, bana ilginç görünen benzeşimleri vurgulamak amacıyla olacaktır bu yalnızca.

İkircikliği göze alarak bir kez daha anımsatalım ki, "bildirişim = anlamlamanın karşıtı" denklemi, bir yargı içinde ne bir değerbilimsel bir işlev taşıyabilir, ne de parametre hizmeti görebilir. Yoksa, daha önce değindiğimiz, çocukların oyun başlamadan önce yapmış oldukları sayışma (am, stram, gram...) Petrarque'ın şiirlerinden daha güzel olurdu; İstanbul'un sevimsiz karanfili ya da herhangi bir *nefis kadavra*(*) (cadavre exquis) Ungaretti'nin dizelerinden daha değerli olurdu. Bildirişim kavramı burada yalnızca daha başka *örgenleşme* etkenlerinin ileride gelip üzerine aşılanacağı estetik söylem doğrultularından *bir*'ini daha iyi kavrama olanağı verir. Başka bir deyişle, bayağı örgenleşmeden her kopuş yeni bir tip örgenleşmeyi varsayar; bu da *daha önceki örgenleşmeye göre düzensizliktir, ama yeni söylemin parametrelerine göre düzendir*. Klasik sanat *iyice belirlenmiş sınırlar içinde* saymaca düzene aykırı davranıyordu; çağdaş sanat ise, birçok temel karakteri yanında, *başlangıçtaki düzene son derece olasılık-dışı* bir düzeni sürekli olarak ortaya koyma karakterini de taşır. Başka bir deyişle, klasik sanat, temel kuralların çoğuna saygı gösterdiği bir dilsel dizgenin içine özgün coşkular (mouvements) sokuyordu; çağdaş

(*) Gerçeküstücü yazı tekniklerinden biri. Yazı, kadavra sözcüğüyle başlar, nefis sıfatıyla sürer. Bu iki sözcük, aynı tür oyunlara ad olmuştur. (çn)

sanatın özgünlüğü ise, kendi yasalarını kendinde bulan yeni bir dilsel dizge ortaya koymaktan ibarettir. Bundan ötürü geleneksel dilsel dizgenin korunması ile reddi arasında durmadan sallanır: Tümüyle yeni bir dizgenin benimsenmesi, tüm bildirişimin yitimiyle sonuçlanacaktır; *biçim* ile *çeşitli anlamalar olanağı* arasındaki diyalektik (ki "açık" yapıtların özünü biz burada görmüştük), kesinlikle bu sarkaçsal devinim içinde gerçekleşir. Daha basit bir dille söylersek, şair öyle bir dilsel dizge yaratır ki, bu artık onun içinde kendisini dile getirdiği dilin dizgesi değildir; ama varolmayan bir dil dizgesi de değildir(19): Bildirişim olanağını çoğaltmak üzere, o bir dizge içine örgenleşmiş düzensizlik biçimlerini (modulles) sokar.

Daha önce aktarmış olduğumuz Petrarque'ın dizelerinin, tüm çağdaş şiirlere yaraşır bir anlamlama zenginliği taşıdığı açıktır: Her yeni okumada, hiç duyulmadık, yeni bir şeyler bulunmaktadır orada. Ama şimdi de bir başka aşk şiirini ele alalım, bu sefer çağdaş olan şiiri, bu konuda yazılmış olanların en güzellerinden bir şiiri: Eluard'ın... *Pencere Camlarına Dayalı Alın.*

Acıdan uyuyamayanların yaptıkları gibi camlarda alın
Gecesini geçip gittiğim gökyüzü
Açık ellerimde küçücük ovalar
Kayıtsız eylemsiz çifte çevrenlerinde
Acıdan uyuyamayanların yaptıkları camlarda alın

Beklentinin ötesinde arıyorum seni
Kendimin ötesinde arıyorum seni
Bilmiyorum gayrı, seni ne denli sevdiğimi
Şimdi olmayan kim, sen mi, ben mi.

Bu şiirdeki coşkusal durum, *Chiare fresche e dolci acque*'unkine oldukça benziyor, ama iletişim (bildirişim) yolları kökten farklı. Petrarque'ta, dil düzeninden kısmi kopukluk, tek-yönlü kalan yeni bir düzen kuruyor; bu söylemin estetiksel bireyliğini oluşturan, sessel (phonetique) öğelerin, ritimlerin, sözdiziminin özgün örgenliği, ancak bir tarzda anlaşılabilen, olağan tipte bir anlam taşıyor. Buna karşılık Eluard'ta, şiirsel anlamların zenginliğinin, ke-

sinlikle, deyimlerin önerdiği anlamların ikircikliğinden doğmasına yol açacak bir yönelim apaçık ortadadır: Şair değişik coşkular ve değişik davranışlar telkin etme yoluyla, eşzamanlı olarak, coşkusal bir gerilim yaratıyor; okuyucu, kendi özel anlıksal çağrışımlarını bu duyumsatmalarla bütünleştirerek, bunlar arasından betimlenmiş olan coşkusal ana (konağa) katılımına kendisini en iyi sokanları seçebiliyor.

Bütün bunlar şunu anlatıyor sadece: Çağdaş şair şiirsel bildirisini ortaçağ şairininkinden farklı araç ve yollara göre kurar. Bir kez daha söyleyelim, burada sonuçlar sözkonusu edilmemektedir; bildirişim çerçevesinde sanat yapıtını çözümlemek, onun estetiksel başarısını açıklamak değildir; belirgin çizgilerinden ve kaynaklarından kimilerini bildirişim düzeni içinde ortaya koymak demektir.(20)

Ne ki böyle bir yakınlık iki farklı *poetikayı* ortaya koyar; bunlardan ikincisi, sanat yapıtında bir çok-kutupluluğa eğilim gösterir ve içinde yaşadığımız dönemin belirgin bir çizgisidir; diyeceğim, matematiksel disiplinlerin birçok doğrultuya açık, ikircikli bir yapı taşıyan bildirilerin içeriğinin olası zenginliğinin sınırlarını çizmek istediği bir dönemin.

Buraya değin söylediklerimizi müzikal söylem bağlamına aktaralım: Klasik bir sanat yapıtı bir olasılık dizgesi sunar ve bu çerçevede izleklerin ardışıklığı ile üst üste bindirmesi kolayca kestirilebilir; tonal dizge ise daha başka olasılık kuralları koyar; bunlara göre, dinleyicinin dikkati ve zevki, tonik (la tonique) üzerindeki şaşmaz gelişim kararlarının beklentisiyle (kimi tonal gelişmelerin kaçınılmaz kararlarının beklentisiyle) harekete geçer. Gerçekte, sanatçı, her iki durumda da yerleşik olasılık şemasından sık sık ayrılabilir ve en elemanter gama bile potansiyel bakımından sonsuz sayıda değişiklikleri sokabilir. Aslını ararsanız oniki notalı dizge (dodecaphonique) başka bir olasılık dizgesinden başka bir şey değildir. Buna karşılık, son yılların dizisel bir kompozisyonunda, müzisyen, birçok bağıntıya yatkın olan bir sesler burcu seçtiği zaman, tonaliteden kaynaklanan olasılık düzenini tümüyle bozar ve başlangıçtaki düzene göre çok yüksek olan bir düzensizlik kurar ve bu yolla, yine hem eskilerden daha büyük bir bildiri varlığına yol açan, dolayısıyla daha büyük bir bildirişime yol açan ve yeni tipte söylemlerin, dolayısıyla yeni anlam-

lamaların kurulmasına olanak veren yeni örgenleşme biçimlerini işe karıştırır. Burada da poetikanın amacı bildirişimin olanağıdır, varolmasıdır ve bu varoluşu kendisi için kuruluş yöntemi yapar. Burada da yine kopukluk tek başına estetiksel başarıyı sağlamaz: Tonal dizgeden kopmuş olan seslerin beceriksizce oluşturmuş bulunduğu birçok burç, *Eine kleine Nachtmusik*'ten daha az şey söyler bana (beni daha az ilgilendirir, daha az zengin eder). Bizim burada unutmamamız gereken şey, yeni müziğin, yapıcı bir girişimle, yeni söylem yapıları saptamaya çalışmasıdır ve bunların içinde çeşitli çözümlerin olanağı ilk hedef gibi kendini gösterir.

Hildegard Jone'a yazmış olduğu bir mektupta(21) Webern şöyle der: "Daha önceden kendinde birçok içsel ilişkiyi (12 sesin kendi aralarındaki ilişkileri) içeren bir dizi (diyeceğim 12 sesi) buldum. Ünlü antik formüle benzeyen bir şey sözkonusu burada:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

Bu formül bir kez yatay olarak okunabilir, sonra da dikey olarak; aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya, vb." Kurulan takımlar üstüne bir fikir verebilmek için Webern'in böyle bir benzeşmeyi kullanması garip karşılanabilir, çünkü bildirişim kuramcıları da sözcük bulmacasından yola çıkarak, iki ya da daha çok harf dizisinin sahip olduğu, her seferinde ayrı bir bildiri vererek kendi aralarında birleşmeleri konusundaki istatistiksel olanakları aradıklarında, örnek hizmeti gören de yine bu aynı formüldür. Yalnız bu teknik buluş, Webern için sadece o müzikal söylemin örgenleşme *yollarından biridir*; buna karşılık sözcük bulmacalarında birleştirici çözümleme asıl *amaçtır*.

Bir burcun oluşturulması bir düzenin kurulmasıdır, dolayısıyla açılış poetikası, belli bir *düzensizliği* olan bir bildiri kaynağının araştırılmasım gerektirirse, *örgenleştirilmiş* bir bildirinin aktarımından vazgeçmeksizin, bu koşulu yerine getirmeye çalışır yine; kısacası, o, salt düzensizlik ile bundan böyle kurumlaşmış olan

olasılıklar dizgesi arasında sürekli bir sallantıdır: *Düzensizliğin özgün bir örgenleşmesidir.*

Anlamlamadaki artışın bildirişimdeki bir düşüşe ve bildirişimdeki artışın anlamlamadaki bir düşüşe karşılık olduğunu öngören bu salınım, Weaver'ın gözünden de kaçmamıştır: "Bildirişim ile anlamlamanın da, kuvantum kuramında kanonik kurallara göre birleşmiş bir değişken çiftine benzer bir şey olması üstüne bulanık bir duygu taşınmaktadır; başka bir deyişle, bildirişim ile anlamlama, birinden çok istemekte diretildiğinde, öbüründen fedakârlık yapılması gereken, birleşik bir kısıtlamaya bağlıdır."(22)

*Bildirişim, Düzen ve Düzensizlik*

Abraham Moles, *Bildirişim Kuramı ve Estetik Algı* başlığını taşıyan kitabında biraraya getirdiği incelemelerinde(23), bildirişim üstüne yapılan araştırmaları dizgeli bir biçimde müziğe uygulamıştı. Burada Moles lafı hiç uzatmaksızın bildirişimi, öncedenkestirilemezlikle (imprévisibilité) doğru orantılı olarak görür ve onu anlamlamadan net bir biçimde ayırt eder. Dolayısıyla onun için sorun, ikircikli olan ve sırf bu yüzden de düzgüsünün çözülmesi (decoder) güç ama bildirişim bakımından zengin bir bildiri sorunudur. Daha önce de işaret etmiştik: Maksimumda bir önceden-kestirilemezlik istenirken, maksimumda bir düzensizlikle karşılaşılır; bunun içinde, en olağan anlamlamaları değil yalnızca, bütün anlamlamaları örgenleştirmek olanaksızlaşır. Tüm olanaklı sesleri soğurmayı, kullanılan gamı genişletmeyi, kompozisyon çalışmalarında rastlantıyı karıştırmayı isteyen tam bir müzik problemi kusursuz. Avant-garde müzik yandaşları ile eleştiricilerini karşı karşıya getiren(24) kalem kavgasının asıl can evi de, karmaşıklığı tüm kulak alışkanlıklarını ve kurumlaşmış dil olarak her olasılık dizgesini aşan, bir ses olgusunun az ya da çok anlaşılabilen karakteridir. Bize kalırsa sorun, biçim ile "açıklık" arasında, *yapıtın* olanaklı okumalarının çeşitliliği içinde süregenliği ile özgür çok-kutupluluğu arasında bir diyalektik sorunu olarak kalmaktadır.

Bildirişim kuramına göre aktarılması en güç bildiri, alıcıda daha

geniş bir duyarlık alanına başvurduğu için, daha geniş, hiç süzme yapmaksızın çok sayıda öğenin geçmesine elverişli bir oluk (kanal) kullanan bildiridir: Bu oluk büyük ölçüde bildirişim taşır ama bu çoğun anlaşılırlığın zararına (intellegibilité) olur. *Philosophy of Composition* başlıklı yazısında Edgar Allen Poe bir şiirin uzunluğunu, diyeceğim bir oturumda okunabilen uzunluğunu belirlediğinde —çünkü bütünün etkisi ona göre ne parçalanmalı ne de ertelenmeliydi— savı insana safça bir şey gibi görünebilir: Gerçekte ise o okuyucunun şiirsel bildirişimi alma ve özümseme yeteneği üzerinde durmaktaydı. Antik estetikte sık sık karşılaştığımız yapıtın sınırları sorunu sanıldığından daha az bayağıdır ve insan öznesi ile anlaşılır etkiler biçiminde örgenleşmiş uyaranların nesnel bir yığını arasında karşılıklı etkiyen bir ilişki kaygısını gösterir. İşte "sürenin algısal eşiği" problemi de Moles'de benzeri bir tarzla ortaya çıkar; ancak ruhbilim ve görüngübilim konularında modern bilgilerimizin katkısıyla birlikte ortaya çıkar. Diyelim ki durmadan artan bir hızla yinelenen ezgisel olguların kısa bir ardışıklığı ile karşı karşıyayız; bir an gelir ki, kulak artık sesleri birbirinden ayrı olarak değil, ayrımsız bir ses karışımı olarak algılar. Ölçülebilen bu eşik aşılamayacak kimi sınırları gösterir. Olasılık dizgeleri arasında devinmeye alışık özneler için hazırlanmamış olacak bir düzensizliğin artık kimseyi bilgilendirmeyeceğinin yeni bir kanıtıdır bu. "Açılış" poetikasını olumlu bir tarzda belirginleştiren düzensizlik eğilimi, *egemenlik altına alınmış* (dominé) bir düzensizlik, bir *alan* içinde kalmış olanaklılık, *oluşturucu etkinlik tohumlarınca* (germes d'activité) kısıtlanmış özgürlük eğilimi olmalıdır.

Biçimsel dünyalar çokluğu ile, her türlü estetik haz olasılığını ortadan kaldıracak ayrımlaşmamış kargaşa arasında, yalnız bir adım vardır atılacak: Bir "açık" yapıtın kompozitörü için çözüm, sarkaçsal bir diyalektiktedir yalnız.

Bu bakımdan, elektronik müzik kompozitörünün durumu bizce ilginç: Seslerin ve gürültülerin sınırsız dünyası eli altında olduğundan, bunların egemenliği altına düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Dinleyiciye aşırı uçta ve karmaşık bir özgürlüğün sesli bir gerecini sunmak ister; bu da onu durmadan gerecin süzdürülmesinden ve montajından söz etmesinden onu alıkoymaz: Elemanter düzensizliği akıtmak ve yönlendirilmiş bir olanağın matrislerine bağlı kılmak için

adeta absisler getirir. Sonunda, Moles'in haklı olarak belirttiği gibi, *bozuntu* (perturbation) ile belirtge arasında ayrım kalmaz: O sadece yönelimli (intentionnel) bir edimden ileri gelir. Elektronik kompozisyonda da *gürültü* ile *ses* arasındaki ayrım, yaratıcının dinleyiciye *yorumlanacak* bir magmayı *sunmaya* iten istençli edimiyle yok olur. Ancak böylece o hem maksimum düzensizliğe ve hem de maksimum bildirişime yönelik olduğu ölçüde, özgürlüğünün bir bölümünü (iyi ki) feda etmek ve seçildiğini ve belli bir ölçüde, örgenleşmiş olduğunu farkedeceğinden dolayı bir belirtge gibi yorumlayacağı bir gürültü içinde dinleyiciye kendini yönlendirme olanağını verecek düzen modüllerini işe karıştırmak zorunda kalacaktır.(25)

Moles, Weaver'in daha önce yapmış olduğu gibi, anlaşılırlık arttıkça bildirişimi sınırlayan bir çeşit belirlenimsizlik ilkesine gönderme yapabileceğini sanıyor. Ama o daha da ileri gidiyor; belirlenimsizliği belli bir düzeyde alınmış doğal dünyanın bir değişmezi sayarak, iletişim ilişkisinin bu karakteristiğini, kuvantik fizikte gözlemlerin kesinsizliğini bildiren formüle yakın görünen bir formül yazıyor. Şimdi, bilimsel disiplinlerden alman, belirlenimsizlik mantığı ve yöntembilimi, formüllere indirgenebilir kesin bir açıklama vermeksizin de, poetikaların formülasyonunu etkileyebilen bir dışsal kültür olgusu oluşturuyorlarsa, sanatsal deney için; buna karşılık *özgürlük-anlaşılırlık* ilişkisi düzeyinde yeri olan bu ikinci tip belirlenimsizlik, bilimlerin sanatlar üzerine çok ya da az uzaktan bir etkisi gibi karşılanamaz bizce; tersine, üretken bir diyalektiğin özgül koşulu sayılabilir: Appollinaire'in deyimiyle söylersek, *düzen ile serüvenin* sürgit savaşımı. İşte yalnız bu koşulla "açılış" poetikaları sanat yapıtı poetikalarıdır.

### *Çıkma Yazı*

Bu noktaların hepsi daha da açıklık ister. Gerçekten, matematiksel bildirişim kavramının sanatsal bir bildiriye ya da daha başka bir bildiriye uygulanamayacağı gösterilebilir, çünkü (*tüm* olasılıkların birlikte-varoluşu ve entropisi olarak kendi başına bildirişim, bildiri kaynağının bir karakteristiğidir: Başlangıçtaki bu eş-olasılık zamanla

belirlendiğinde, seçip ayıklama vardır ve dolayısıyla düzen, dolayısıyla anlam vardır.

Eğer bildirişim kuramını yalnızca bir kaynaktan alıcıya aktarılan bit'leri ölçmek için kullanılmış matematiksel kuralların oluşturduğu bir karmaşa gibi görürsek, bu karşı çıkış son derece doğrudur. Ama bu aktarım insanlar arasındaki bildirişimle ilgili olduğu anda, bildirişim kuramı bir *iletişim kuramı* olur ve bizim de bu bildirişimi ölçmek için kullanılan bir teknikten (diyeceğim, taşımakta oldukları anlamlardan bağımsız olarak ele alınan belirtgelerin fiziksel alışverişini ilgilendiren bir teknikten) alınan kavramların insani bildirişime uygulanıp uygulanamayacağını saptamamız gerekir.

Bir bildirişim kaynağı her zaman yüksek bir entropi ocağı (locus) ve saltık olanaklılıktır. Bir bildirinin aktarımı, belli bir bildirişimin seçilmesini ve anlam-aktaran (signifying) bir karmaşa şeklinde örgenleşmesini gerektirir. Bu noktada, bildirişimin alıcısı eğer bir makina (aldığı belirtgeleri özel bir düzgüye kesin olarak geri gönderebilen —her belirtgenin bir ve yalnızca bir şeyi anlamladığı— bildirilere çevirmek üzere programlanmış bir makina ise), ya bildirinin tek bir anlamı olur, ya da otomatik olarak gürültüyle özdeşleşir.

İnsanlar arasında bildirimlerin aktarımında olup bitenler kuşkusuz çok farklı şeylerdir; her veri belirtge, tek-yönlü olarak açık bir düzgüye gönderme yapmak şöyle dursun, onu bir yankı odası gibi çınlatan yan-anlamlarla (connotations) yüklüdür. Bu durumda, kendisine göre her verili gösterenin özel bir gösterilene karşılık olduğu göndergesel basit bir düzgü artık yeterli değildir. Yeterli olmaktan çok uzaktır da, çünkü daha önce de görmüş olduğumuz gibi, estetiksel özlemleri olan bir bildiri sahibi, düzgüyü oluşturan o yasa(lar) ve belirlenim(ler) dizgesini çiğnemek için kesin olarak, elden geldiğince ikircikli bir tarzda onu bile bile yapılandıracaktır. Öyleyse, bütün düzeni bile bile zorlayıp çiğneyen ya da en azından soruşturan bir bildiri ile karşı karşıyayız demektir. Başka bir deyişle, estetiksel bildirinin ikircikliği, düzgünün bile bile "düzensizleştirilmesi"nin, diyeceğim seçimden ve ortaklıktan geçerek, tüm bildirişim kaynaklarının belirgin entropik düzensizliğine kendini dayatmış olan düzenin düzensizleştirilmesinin sonucudur. Öyleyse diyebiliriz ki böyle bir

bildirinin alıcısı, bir belirtge(ler) dizisini bildirilere dönüştürmeye programlanmış olan mekanikteki karşılığından farklı olarak, bir bildirişim sürecinin sonal evresi gibi karşılanamayacaktır artık. Daha çok yeni bir iletişim zincirinin ilk adımı gibi görülecektir, çünkü almış olduğu bildiri kendi başına *olası bildirişimin başka bir kaynağıdır*; başlangıçtaki bir düzensizliğin henüz daha belirlenmekte olması, yorumlanması gereken bir bildirişim kaynağı olsa da saltık düzensizlik değildir ama, *daha önce var olan düzenlilik içindeki* düzensizliktir bu yine de. Yeni bir bildirişim kaynağı olarak estetiksel bildiri, bilgilendiren normal bir zincirin *kaynağına* özgü tüm belirgin çizgilere sahiptir.

Bütün bunlar genel bildirişim kavramını alabildiğine yaygınlaştırmaktadır doğal olarak, ama burada önemli olan nokta, değişik iki durum arasındaki benzeşme olmaktan çok, onların aynı çalışma yöntemini paylaşmış olmalarıdır. Başlangıçta bir bildiri, örtülü anlamlamaları yeni bir bildiri biçiminde örgenleşmeden önce yavaş yavaş belirmesi gereken bir düzensizliktir, diyeceğim yorumlanması gereken bir yapıt değil, yorumlanmış bir yapıt olmadan önce (sözgelişi *Hamlet* bir olası yorumlar kaynağıdır; buna karşılık, Ernest Jones'in Hamlet'i okuması ya da T.S. Eliot'nun aynı konudaki okuması bir bildiridir ve düzensizleştirilmiş bir bildirişim niceliğini bir seçilmiş anlamlar düzenlenmesinde yoğunlaştırmıştır.

Açıkça görülmektedir ki, ne bu belirlenmiş olan bildirişim, ne de kaynak-bildiri (source-message)'nin bilgilendirme yeteneği kesinlikle ölçülebilmektedir. Bildirişim kuramının bir iletişim kuramı olmasının yeri ve nedeni de budur işte: O temel bir ulamsal şemayı korur ama, algoritmik dizgesini de yitirir. Başka bir deyişle, bildirişim kuramı bize yalnız bir olası bağıntılar şeması sağlar (düzen-düzensizlik, bildirişim-anlamlama, ikili kopukluk, vb.); bunlar daha geniş bir bağlamda yer alabilirler ve kendi özgü çevresinde bir kanal boyunca açıktan açığa aktarılabilen birçok belirtgenin nicel ölçümü olarak geçerlidirler yalnız. İnsani varlıkça belirtgeler bir kez alındığı zaman, bildirişim kuramının ekleyecek daha başka bir şeyi kalmaz ve ya anlambilime ya da göstergebilime yol açar, çünkü bundan böyle sorun bir anlam (lama) sorunudur —anlambilimin konusu olan ile bildirişimin konusu olan bayağı anlamdan çok farklı olan anlamlama türü. Öte yandan, bildirişim kavramının bir genişletilmesini gerekli kılan da kesinlikle açık

yapıtların varoluşudur (diyeceğim, sanat yapıtlarına özgü açıklığın varoluşudur, olası yorumların kaynağı gibi kendilerini gösteren bildirilerin varoluşudur).

Bildirişim kuramının sanatsal bildirinin ne olduğunu açıklamak için tasarlanıp düşünülmediğini ve dolayısıyla, dilin hem düz anlamlamasını (denotative) ve hem yan anlamlamasını (connotative) yanlarını işe karıştıran süreçlere uygulanamayacağını göstermek gerçekten çok basit olacaktır; o denli ki, herkes bu önerme ile hemen anlaşabilecektir. Öte yandan, birçok profesörün onu estetik alanına uygulamaya çalışmış olmasının nedeni de, kesinlikle, bildirişim kuramının estetiksel görüngülere uygula*namaması* ve uygula*namayacağıdır*; bunun gibi, kimilerinin dilsel görüngüleri açıklamak üzere onu kullanmaya çalışmış olmasının nedeni de, yine, kesinlikle bildirişim kuramının anlama süreçlerine uygulanamamasıdır. Gerçekten, bildirimin kuramıyla ilintili kavramların, özgün kullanılışlarında, bir sanat yapıtıyla hiçbir ilgisi olmadığı içindir ki, bu denemede ben de onların buna ne ölçüde uygulanabileceğini belirlemeye çalıştım. Kuşkusuz, daha işin başında uygulanabilir nitelikte olsalardı, uygulanabilir olup olmadıklarını anlamaya çalışmak da boşuna olurdu.

Öte yandan benim bunu anlamak istememin tek nedeni de, bir sanat yapıtının eninde sonunda daha başka bir iletişim biçimi gibi çözümlenebileceğine inanmamdır. Başka bir deyişle, benim kanıma göre, son çözümlemede, bir sanat yapıtının temelindeki düzenek (doğrulanması gereken şey de budur), iletişim düzeneklerini belirginleştiren davranışın aynını ortaya koymalıdır; bu davranışlar arasında şu davranış türleri de vardır: Bir tek kanal boyunca, her türlü yan anlamdan yoksun belirtgelerin (sinyallerin) basit aktarımıyla ilgili olanlar; belli bir sinyal ile belli bir mekanik ve elektronik davranış arasında tek-yönlü bir karşılıklılık kurabilen, önceden-düzenlenmiş bir düzgüye dayalı bir işlem bölümü için bilgiler olarak bir makinenin alabileceği sinyallerdir bunlar.

Öte yandan, aşağıdaki noktalar artık şimdi açık olmasaydı, karşı çıkışı altından kalkılamazdı:

1. Bildirişim kuramından alınan kavramların estetiğe uygulanması, açık, çok-değerli, ikircikli sanat yapıtı düşüncesini doğurmuş

değildir. Daha çok her sanat yapıtının kendi ikircikliği ve çokdeğerliliği, kimi profesörleri bildirişim ulamlarını görüngünün açıklanmasına özellikle yatkın görmeye itmektedir.

2. Bilgi aktaran ulamların iletişim görüngülerine uygulanması, *bütünleştirilmiş koşutluk* (integrated parallelism) düşüncesini dilbilimsel görüngülere uygulamış olan Jakobson'dan, bildirişim kuramı kavramlarını algıya uygulamış olan Piaget ve onun izleyicilerine, aynı yolda giden Lévy-Strauss'a, Lacan'a, Rus göstergebilimcileri Max Bense'e, Brezilya yeni eleştiriciliğinin savunucularına vb. değin birçok profesörce bugün artık desteklenmektedirler. Disiplinler-arası ve uluslar-arası bu gibi verimli bir ortaklaşa onama, gelip geçici bir heves ya da gözüpek bir genelleme sayılamaz. Burada karşılaştığımız şey, birçok kapıyı açabilecek anahtarı bize sağlayacak ulamsal bir aygıttır.

3. Öte yandan, benzer çalışma yollarıyla ya da denetim dışında kalan aşırı genellemelerle karşılaşsak bile, bilginin varsayımlardan yararlanan ve tehlikeli kestirme yollara sapabilen bir imgelem yardımıyla çoğun ilerleme gösterdiğini kabul etmemiz de gerekir. Nitekim, kesinliğe fazla düşkünlük ve tedbirde aşırılık, çoğun insanı öyle yollardan uzaklaştırır ki, bu yollar pekâlâ tehlikeli olabilirlar, ama ayrıca insanı öyle yüksek düzlüklere çıkarırlar ki, bir ilk aceleci topoğrafik incelemede gözden kaçabilecek ince ve büyük yollarıyla birlikte, yepyeni bir görünüm de önümüzde açılabilir.

4. Bildirişim kuramının ulamsal aygıtı ancak *genel göstergebilim* bağlamı içinde yer aldığında yöntembilimsel bakımdan verimliliğini gösterir (araştırmalar ancak şimdilerde bunu anlamaya başlamış olsalar da). Bilgi aktaran kavramları red etmeden önce, göstergebilimsel bir yeniden okuma ışığı altında onların doğrulanması gerekir.

Böyle bir göstergebilimsel çaba bu denemeye alınamazdı elbette. Şimdi bu çıkma yazıda yanıtlamaya çalıştığım karşı çıkışlar, büyük kesimiyle *Opera aperta* (26) üstüne tam ve bilimsel olarak sağlam birkaç eleştiriden birinin yazarı Emilio Garroni'den gelmektedir. Ama ben de bu karşı çıkışların tümüne doyurucu bir yanıt vermiş olduğum savında değilim. Buradaki açıklayıcı yorumlar gerçekte birçok yeni-

den geçirmeye karşın, özgün yapısını yine de sürdürebilen bu denemeye, gelecekteki karşı çıkışlara birkaç yanıt sağlamak istemektedir. Ayrıca bu yanıtlardan kimisinin daha önceden özgün kanıtlamada nasıl örtük olarak bulunduklarını göstermek istemektedirler; Garroni'nin gözlemleriyle uyarılıncaya değin, onları belirtik kılmamış olsam bile. Bu sorunu daha çok araştırmaya yönelmiş olmam da bu gözlemler yüzündendir.

### *Bildirişim ve Ruhsal Uzlaşım*

Bu tartışma, bildirişim üstüne yapılan matematiksel bir araştırmanın, estetiksel yapıların açıklığa kavuşturulması ve çözümlenmesi gerekli araçları nasıl sağladığını ve matematiğin sanatlarla paylaştığı "olası" ile "olanaklı" kavramlarına karşı ilgiyi nasıl yansıttığını bize göstermiştir sanırım.

Ama şurası da açıktır ki, bildirişim kuramı bir *niteliği* değil, bir *niceliği* değerlendirir. Bildirişim niceliği yalnız olayların istatistiksel olasılığıyla ilgilidir; buna karşılık onun *değeri* yalnız bizim kendisine verdiğimiz değer, ilgi çerçevesinde ölçülebilir.(26) Bildirişimin niteliği de değeriyle ilgilidir (ona bağlıdır). Önceden-kestirilemeyen (bu ister bir hava bülteni, ister Petrarque ya da Eluard'tan bir şiir olsun, önceden-kestirilemeyen ama doğrulanabilen) bir durumun değerini ve sahip olduğu tekilliklerin yapısını belirleyebilmek için, *hem yapısal olguyu tek başına ve hem de kendisine gösterdiğimiz dikkati göz önünde tutmamız gerekir.* İşte bu noktaya gelindiğinde, *bildirişim* sorunsalı *iletişim* sorunsalına dönüşür ve dikkatimiz de olası bildirişimlerin nesnel bir dizgesi olarak bildiriden, bildiriyi alıcıya bağlayan iletişim ilişkisinde, içinde alıcının yorumunun bildirişimin fiili değerini oluşturduğu bir ilişkiye dönmek zorundadır.

Bir göstergenin bildirişim olanaklarının istatistiksel çözümlenmesi, aslında *sözdizimsel* tipte bir çözümlemedir: *Anlambilimsel* ve *pragmatik* boyut, burada sadece ikinci dereceden bir rol oynar; birincisi, hangi durumlarda ve hangi koşullar altında bir ve aynı bildiri, başka birinden daha fazla bildirişim sağladığını belirlemek üzere; ikincisi de böyle bir bildirişimin yol açabileceği davranışı göstermek üzere bir rol oynar.

Ancak kesin bir düzgüye göre düşünülüp tasarlanmış ve zengin bir artık-bilgiye dayalı göstergelerin aktarımı "alıcının" müdahalesine, yorumuna başvurmaksızın gerektiğinde açıklanabilirse de, artık-bilgisi zayıf ve olasılık-dışı oranı çok yüksek bir dizi göstergenin aktarımını çözümleme sözkonusu olduğunda, alıcının bildiriyi seçerken ve içine bir olasılık katarken dayanmış olduğu anlıksal tavırları ve yapıları da göz önünde tutmak zorunlu olur; buradaki olasılık elbette daha önceden orada vardır ama, yalnızca birçok olasılıktan biri olarak bulunmaktadır.

Bu ise, iletişim görüngülerinin yapısal bir çözümlenmesine *ruhbilimsel* bir bakış açısı getirmek demektir: Böyle bir işlem de, Husserl'den Rus biçimçilerine varıncaya dek, dil üzerine biçimci araştırmaları yönlendirmiş olan ruhbilime karşı yönelimlere ters düşecektir. Bir iletişim yapısının sahip olduğu anlamlama olanakları incelenmek istendiğinde, bildirinin "alıcısı" bir yana bırakılamaz (yalıtlanamaz). Görüngünün sırf ruhbilimsel yanını göz önüne almak, en azından biçimsel olarak konuşulduğu zaman, o *özel bir durumla* (ruhbilimsel durumla ve ayrıca daha da genişleyerek tarihsel, toplumsal ve insanbilimsel, vb. bir durumla) bağlantısı içinde yorumlanmadıkça, bildirinin herhangi bir anlamı olamayacağını tanıyıp kabul etmemiz demektir.(27)

Bu durumda, uyaranlar ile alıcının dünyası arasında, hem algı ve hem de zekâ düzeyinde yerleşen bir uzlaşma ilişkisi üzerinde durmak gerekir: Aslında, algılama ve usavurma edimlerini kendi süreçleri içinde oluşturan bir uzlaşım ilişkisidir bu. Bizi ilgilendiren durumda, bu inceleme yöntembilimsel bakımdan zorunlu bir aşamadan öte bir şeyi oluşturur: Sanat yapıtının "açık" bir *tasarrufu* (jouissance) olasılığıyla ilgili olarak buraya değin söylediklerimizin hepsine bir pekiştirme sağlar. Son zamanlarda ortaya çıkan ruhbilim akımlarının ana izleklerinden biri, gerçekten, düşünsel ve algısal her sürecin *temel* "açılış" izleğidir bence.

Bu bakış açılarının kökeninde, biçim ruhbiliminin bir eleştirisi vardır. Bu ruhbilim anlayışına göre, algılama, nesnel bir örgenlikle *daha önceden* donanmış bir uyaranlar *toplu-görünümünü* doğrudan doğruya kavrar; algılama edimi yalnızca bu toplu-görünümü tanıtır,

nesnenin yapıları ile öznenin fizyo-psikolojik yapıları arasında bir eşbiçimcilik (isomorphisme) ile.(28)

Gestaltçılardan sonra gelenler, böylece ruhbilim üzerine baskı yapan metafiziksel bir varsayıma karşı çıktılar ve değişik düzeylerdeki bilgisel deneyi, aşama aşama, *bir sürece göre* gerçekleşen bir deney diye betimlediler. Nesnenin olanaklarını tüketmeyen, onun yalnızca kimi yanlarını, öznenin yetenekleriyle karşılıklı etkileşime elverişli olanları ortaya çıkaran bir sürece göre. (29)

Daha önce gördüğümüz gibi, Dewey'in doğalcılığıyla beslenmiş (ama ileride değineceğimiz kimi Fransız akımlarının da etkisi altında kalmış) olan Amerikan uzlaşmacı ruhbiliminin ileri sürdüğüne göre, algılama, çağrışımcılığın değinmiş olduğu duyum atomlarının o alımlanması olmasa da, bizim güttüğümüz amaçlara uygun olarak *bize göre* aldıkları *biçimi, değeri* kendilerine yüklemek üzere, içinde anıların, bilinçdışı inançların, özümsemiş olduğum kültürün (başka bir deyişle, *edinilmiş deneyimin*) uyaranlar oyunuyla kaynaşıp bütünleştiği bir ilişkiyi temsil etmekten de geri kalmaz. "Her deneyde değer vardır" demek, belli bir ölçüde, her algısal deneyin gerçekleşmesinde, her zaman sanatsal bir bileşen, "*yaratıcı yönelimleri olan bir eylem*" vardır demeye gelir. R.S. Lillie'nin bir zamanlar dediği gibi, "Temel yapısı içinde, ruhsal gerçeklik, önceden görür ve soruşturur. Yarım kalmış bir deneyi tamamlamak ve bitirmek ister. Canlı organizmanın bu karakteristiğinin büyük önemini tanımak, yaşamsal örgenliğin zorunlu bir parçası olan kararlı fiziksel koşulları ne bilmezlikten gelmek, ne küçümsemek demektir. Örgenliği oluşturan psiko-fizik dizgede, bu iki etkeni eşit derecede bir önemle donatılmış olarak ve global bir etkinlik içinde birbirini tamamlayıcı olarak görmek gerekir."(30) Biyolojizm ve doğalcılık yükü daha hafif bir çerçevede diyebiliriz ki, biz yalnızca bizim için bir anlamı olan "bütünlükleri" insani varlıklar diye kavrarız; oysa daha başka sonsuz sayıda "bütünlükler" vardır, ama biz bunlar üstüne hiçbir zaman bir şey bilmeyiz; her durumda örtülü olarak tüm olası öğeleri ve bunun gibi bu öğeler arasındaki olanaklı tüm bağıntıları yaşamak, deneylemek elbette bizim gücümüzün dışındadır. İşte bunun için de algılamanın oluşturucu etkeni olarak edinilmiş deneye başvurmak zo-

runda kalırız bir durumdan ötekine: "Gözdeki retina tabakanın belirlenmiş bir toplu-görünümüne bağlanabilen olanakların sınırsız sayısı arasından her zaman seçme yapmak zorunda olan örgenlik, daha önceki deneylerine başvurur ve geçmişte en olası olmuş olanın yeni karşılaşılan fırsatta da yine öyle olabileceğini ilke olarak koyar... Başka bir deyişle, bizim gördüğümüz şey daha önceki deneylerimizden çıkarılan bir ortalamanın işlevidir kesinlikle. Öyle görünüyor ki, olasılık tipinde bir karmaşık bütünleşme ile daha önceki deneyler ile şimdiki uyaranlar ağını böyle bir ilişki içine koyarız sanki. Böyle bir işlemden çıkan algılar, dışımızda varolanlar üstüne saltık buluşlar (révélations) değildir artık, edinilmiş deneylerimiz üstüne dayalı, kestirimler ya da olasılıklardır."(31)

Algının olasıcı bir yapıda olduğu, Piaget'nin başka bir bağlamda öne sürmüş olduğu bir şeydir. Geştaltistlere karşı çıkarken o da, duyusal verinin yapılanmasında, hem doğuştan gelen etkenlere ve hem de dış etkenlere bağlı olan, durmadan girişim yapan bir dengelemenin (equilibration) ürününü görmek istemişti. "Algılama alanında düşünsel alanda olduğu gibi, kuşkusuz hiçbir şey salt deneyle açıklanamaz ama şimdiki ya da daha önceki deneyin, duruma göre az ya da çok önemli olan bir katılımı olmaksızın hiçbir şey de açıklanamaz."(32)

Bilgilenmenin bir süreç işi, hem de "açık" bir sürecin işi olduğu, Piaget'nin zekâ üstüne verdiği çözümlemede daha da açık bir biçimde görünür.(33)

Zekâ, dengesi, durması, düzenli bir şekilde durup yeniden çalışması, etkililik ve uygulama düzeyinde zorunlu, sonal bir evre olan "tersinir" yapılar kurmak ister. Kendi başına alındığında zekâ bizim "açık" süreç adını verdiğimiz şeyin bütün niteliklerini gösterir. Özne, Geştaltçıların önceden oluşmuş ve durağan biçimlerine değil, tersine, bir ilişkinin iki öğesini birleştirdikten sonra, onları yeniden çözüp ayırma ve ilk çıkış noktasında yeniden buluşturma olanağını ona veren, devingen ve tersinir yapılara ulaşabilmek için, deneyin yol gösterdiği bir dizi varsayım ve girişimde bulunur.

Piaget A+A = B ilişkisini örnek alır; bu değişik şekillere girebilir: A = B-A' ya da A' = B-A, ya da yine B = A-A', vb. gibi. Bu olası

bağıntılar oyununda, algılamada meydana gelmek isteyen gibi tekyönlü bir süreç değil, çeşikli dönüşlere (reversions) izin veren işlemsel bir olanaklılık sözkonusudur (birçok değişiklik yapılmasına elverişli oniki sesli diziyle az çok karşılaştırılabilecek değişik dönüşlere örneğin).

Piaget'nin anımsattığı gibi, şekillerin algılanmasında düzenlemeler ve yeniden-özeklenmeler (recentrations) meydana gelir: Ruhbilim elkitaplarında karşılaştığımız ikircikli siluetleri çeşitli yollarla kavramamıza yol açar bunlar. Ama bir usavurma dizisinde bir yeniden-özeklenmeden bambaşka bir şey de ortaya çıkar: işlemsel devingenlik adına, durağan algı biçimlerinin bir çeşit çözülmesine, erimesine (dégel) olanak sağlayan, genel bir özekten-uzaklaşma (decentration) ortaya çıkar; yeni yapıların sallantılı olanağı da buradan kaynaklanır.

Düşünsel işlemlere özgü tersinirlik eksikliğinde, algılama düzeyinde karşılaşılan ve bir kesimiyle deneyin katkısı sayılan düzenlemeler, "tersinirliğin tümü bir kez olanaklaştıktan sonra, işlemsel olacak birleşim düzeneklerini belirlerler ya da haber verirler hemen."(34) Başka bir deyişle, zekâ düzeyinde devingen ve değişken yapıların geliştirilmesi varsa, o zaman algılama düzeyinde, *algılamayı da* birçok çıkışı olan açık bir süreç yapmakta katkıda bulunan olasıcılıkçı ve rastlantısal süreçler bulunur (deneyin tartışma konusu yapmaya izin vermediği algısal değişmezliklere karşın). Ve her iki durumda da, öznenin yapıcı etkinliği ile karşı karşıyayız demektir.(35)

Bilgi(lenme)nin bir süreç ve bir "açılış" olduğunu gösterdikten sonra, daha önce birçok kez karşılaşılan bir ayrıma karşılık olan iki yola göre açıklamamızı artık şimdi sürdürebiliriz:

1. Ruhbilimsel çerçevede, *herhangi* bir sanat yapıtının verdiği estetiksel haz, bilgi(lenme)yi temellendiren aynı bütünleşme düzeneklerine dayanır. Algılama içindeki etkinlik de, bir biçimin sağladığı estetiksel hazzın (jouuissance) temel koşuludur. Burada, daha önce birinci dereceden "açılış" adını verdiğimiz şeyle karşı karşıyayız.

2. *Çağdaş* poetikalar bu düzeneklere dönmeyi isterler ve estetiksel hazzı bir biçimin *sonal* tanınmasından daha çok, bir biçimde her

zaman yeni profiller ve yeni olanaklar bulmaya yol açan, sürekli olarak "açık" bir sürecin kavranılmasında bulurlar. Burada da daha önce ikinci dereceden "açılış" adını verdiğimiz durumla karşı karşıyayız.

Bu çift yol üzerinde, uzlaşımsal tipte bir ruhbilimin (diyeceğim biçimlerin nesnel yapılarından çok, *oluşuna* (genese) dikkat eden bir ruhbilim) ancak ikinci ve tam anlamdaki "açılışı" anlama olanağı verdiğini göreceğiz.

### *Uzlaşım ve Açılış*

İlkin, bütün zamanların sanatının, ne bakımdan, bilerek tamamlanmamış halde bırakılan deneylerin bir kışkırtması; *aldatılmış birbeklenti* yoluyla, tamamlanmışlığa karşı duyduğumuz doğal eğilimi uyandırma amacıyla, ansızın kesintiye uğratılan deneylerin bir kuruluşu olabildiğini görelim.

Léonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*(36) adlı yapıtında, bu ruhbilimsel düzenek üstüne güzel bir çözümleme vermişti; bu çözümlemeden kanıtlama, nesnel muzikal yapıları bizim tepki şemalarımızla ilişki içine yeniden koymakla birlikte, geniş ölçüde Geştaltist temellere dayalı bulunmaktadır.

Wertheimer'e göre, bir düşünce *süreci* şöyle betimlenebilir: ($S_1$) durumu ve ($S_1$)'in çözümünü gösteren ($S_2$) durumu (onun *ad quem* sonucudur) veri olduğuna göre, bizim "süreç" adını verdiğimiz şey, birinci durumdan ikincisine geçiştir; yapısal bakımdan eksik ve ikircikli olan ($S_1$)'in yavaş yavaş bir tanım edindiği ve ($S_2$) olarak da bir çözüm bulduğu geçiştir.

Meyer bu aynı süreç kavramını müzikal söyleme uyguluyor: Uyarıcı bir alan dinleyicinin dikkati karşısına ikircikli, eksik olarak çıkar ve bir *doyum beklentisini* belirler; dinleyiciyi, ikircikliğin çözüleceği sabit bir noktayı bulmaya zorlayan adeta bir bunalım durumu yaratır. Beklenti birden kesildiği ya da ketlendiği için, bu süreç bir coşkuyla birlikte gider. Doğrudan doğruya bir doyum olsaydı, coşkusal bir şok olmazdı. Ama yapı bakımından zayıf ya da kesinliği olmayan bir örgenlikteki bir durum bir açıklığa kavuşma beklentisini doğurur ve bu açıklığa kavuşmadaki her gecikme de öte yandan

duygusal bir heyecana yol açar. Bu ketlemeler (inhibitions) ve tepkiler oyununun müzikal söyleminin anlamlamasında özel yeri vardır: Günlük yaşantıda birçok kritik durum çözümsüz kaldığı ve tıpkı gelmiş oldukları gibi rastlantısal bir tarzda yitip gittikleri halde, müzikal alanda bir beklentinin ketlenmesi, beklenti ile çözüm arasındaki bağıntının belirtikleşmesinden ve bir sonuca varmasından dolayı anlam kazanır. *Uyaranlar-bunalım-beklenti-doyum-bir düzenin yeniden kurulması* çevrimi bir sonuca varmış olduğu için bir anlam (lama) kazanır. "Müzikte, bir ve aynı uyarıcı bütünlük, kesin olarak müzik beklentilere yol açar, onları ketler ve onlara anlamlı çözümler sağlar."(37)

Bir beklenti nasıl doğar? Sözkonusu olan ne tür bir bunalımdır? Dinleyiciyi doğurabilecek çözümler hangileridir? Meyer'e göre bu sorunların hepsi Geştalt kuramıyla çözülecektir. Beklenti ile doyumun ruhbilimsel diyalektiği aslında biçim yasalarına bağlıdır: Doygunluk, iyi, eğri, yakınlık, eşitlik vb. yasalarına. Dinleyici, sürecin belli bir bakışıklık yasasına göre sonuca varmasını ve elden geldiğince *en iyi* bir biçimde örgenleşmesini görmek ister. Bu düzenli işlerliğin tıkanmasından doğan coşku, iyi biçim eğilimi ve daha önceki biçimsel deneylerin anısı, dinleyicide *beklentiler* yaratmak üzere araya girerler: Ketlenmiş eğilimin içinde doyum bulduğu çözüm kestirimleri, biçimsel ön-oluşumlar (prefiguration) gibi. Bir yerde ketleme varsa eğer, orada beklenti zevki de vardır; ki bu da bilinmeyen karşısında bir güçsüzlük duygusu gibi bir şeydir: Çözüm ne denli beklenmedik olursa, zevk de o denli yeğin olur. Şimdi, estetiksel haz böyle bir bunalımın sonucu ise, Meyer'in belirttiği gibi, bütünüyle alınan müzikal söylemi de, açıkça, biçim yasaları yönetecektir, ama bir koşulla, söylemin gelişimi sırasında bu yasalar durmadan çiğnenecektir; dinleyicinin beklediği çözümler apaçık değildir, ama alışılmadık çözümlerdir, kurala aykırılıklardır ve bunlar sürecin sonal yasallığını daha dolu ve daha egemenlik altına alınmış kılarlar.

Her neyse, bütün bu tartışmanın kutbu, beklenen ve eksik kalmış olan iyi biçimdir. Şimdi, biçim kuramına göre, "iyi" toplugörünüm, birlikçi karmaşalar halinde düzenlendiklerinde, doğal verilerin *zorunlu olarak* benimsedikleri toplu-görünümdür. Müzikal biçim de aynı köklü kararlılık karakterlerine sahip olabilir mi?

Bu noktaya geldiğinde Meyer Geştaltçılığını yumuşatır ve *optima örgenliğin* müzikte olsa olsa *kültürel bir veriye* yollama yapabileceğini ileri sürer. Bu demektir ki, müzik evrensel bir dil değildir; kimi çözümleri daha başkalarına yeğleme eğilimi de, tarihsel açıdan belli bir müzikal kültürün ve öğreni döneminin ürünüdür. Böyle bir müzikal kültür içinde, kimi sessel olaylar, bunalım öğeleri olacaktır, ama buna karşılık, başka birinde, biteviliğe çok yaklşan bir yasallığın örneklerini oluşturackalardır. Bir bütünün algılanması dolayımsız ve edilgen değildir: Belirlenmiş sosyo-kültürel bir bağlam içinde yürütülmesi *öğrenilmesi gereken,* bir örgenleştirme edimidir; öyleyse algılama yasaları da doğal ve doğuştan olmaktan çıkmaktadır; kimi *kültür örüntülerinden* oluşurlar: Edinilmiş biçimler, özümseme şemaları, yeğlemeler ve alışkanlıklarından oluşan örgenleşmiş bütünlükler, kendisi de doğal, tarihsel ve sosyal bir çevrenin işlevi olan, eğitimin sonucu olan, düşünsel inançlar ve coşkusal eğilimler gibi.(38)

Meyer TTRLSEE harflerinden oluşan bir uyaranlar bütünlüğünü örnek alır; bu harfleri çeşitli yollarla kümelendirip düzenleyerek, biçimsel bakımdan doyurucu yığışmalar sağlar: Sözgelimi, TT/RLS/EE kümesi, çok elemanter bitişiklik yasalarına uygun olmakla birlikte, tartışma götürmeyecek bir bakışıklılık da ortaya koyar. Bunun gibi bir İngiliz okuyucusu da LETTERS düzenlemesini yeğleyebilecektir herhalde, çünkü onda bir anlam bulacak ve bu da ona her bakımdan "iyi" gelecektir. Buradaki düzenleme, edinilmiş bir deneye göre, bir dilin varlık biçimlerine göre oluşmuştur. Müzikal bir uyaranlar bütünlüğü için de durum aynıdır: Bunalımların, beklentilerin, kestirimlerin ve doyurucu çözümlerin dayandığı diyalektik, belirli bir kültürel ve tarihsel bağlam yasalarına uyar. Batı dünyasının dinleyici kültürü, en azından yirminci yüzyılın başına değin, tonal idi; dolayısıyla tonal bir kültür çerçevesinde kimi bunalımlar bunalım ve kimi çözümler de çözüm olabilmişlerdir; hiç kuşkusuzdur ki, ilkel ya da Doğu müziğiyle herşey çok daha başka olacaktır.

Meyer bunları söyledikten sonra ve de birçok örgenleşme biçimini göstermek üzere değişik müzikal kültürleri çözümlediği halde, yine örtülü olarak Geştaltist geleneğe döner: Her müzikal kültür kendi sentaksını geliştirip kotarıyorsa, bu sentaks da belirli tepki

biçimleri sağlama yoluyla, dinleyicilerini yönlendirir; her söylem tipinin kendine özgü yasaları vardır, bu yasalar onun biçim yasaları olurlar ve bunalımlar ile çözümlerin dinamiği de bu yasalara bağlı kalır. Dinleyici bunalımlar dinlenirken, bozuntuyu (perturbation) yatışma (apaisement) halinde, sapmayı da müzikal alışkanlıkların belirlediği bir kutupluluğa dönüş içinde çözmek ister. Bunalım ancak çözümle birlikte haklı ve yerindedir; dinleyici, bunalım için bunalım değil, çözüm ister. Meyer, bütün örneklerini müzikten alır, bunun nedeni, kanıtlamasının, son çözümlemede, tutucu bir tavrı savunmasıdır: Bize verdiği, *tonal* müziğin ruhbilimsel-yapısal bir yorumudur sadece.

Meyer ruhbilimsel bakış açısından bildirişim kuramına geçtiğinde de aynı tutumla ortaya çıkar.(39) Bir biçem, *olasılıklar dizgesidir* ve olasılık bilinci de, bir gelişimin devamıyla ilgili kestirimleri göze alan seyircide örtülü durumdadır. Müzikal söyleme estetiksel bir anlam vermek, kesinsizliği belirtik kılmak ve onun istenilir bir şey gibi tadını çıkarmak demektir. Meyer'in savına göre, "müzikal anlam (lama), müzikal *örüntünün* sürekliliğinin olası biçimlerinin bir değerlendirilmesini gerektiren (appelant) daha önceki bir durum, böylece beklenmiş olan sonucun tonal ve zamansal yapısı konusunda kesinsizliğe düştüğünde ortaya çıkar. Kesinsizlik ne denli büyük ise, bildirişim de o denli büyük olur. Belli bir olasılığa uyan simgelerin bir dizisini oluşturan bir dizge, *rastlantı yasalarına uygun* (stochastique) bir süreçtir; böyle bir süreç içinde olasılıklar daha önceki olaylara bağlı bulunurlarsa, o zaman Markoff zincirinden ya da sürecinden sözedilir."(40)

Eğer müzik, içinde müzikal bir olayın varoluşunun daha sonraki bir olayın ortaya çıkışı üstüne belli bir olasılığı dayattığı, tonal çekicilikler dizgesi ise, o zaman kulağın doğal beklentilerine yanıt veren olay farkedilmeksizin geçer ve bunun sonucu, onun gerektirdiği kesinsizlik ile coşku ve elbette bildirişim de— azalır. Çünkü bir Markoff zincirinde, çıkış noktasından uzaklaşıldıkça kesinsizlik de azalmaya başlar, kompozitör de bildirişimi zenginleştirmek amacıyla, bile bile ve durmadan, kesinsizlikler getirme zorunluluğunda görür kendini. Tonal dizgeyi belirginleştiren ve onu sürekli olarak olasılığın bıkkınlığını bozmaya, gidermeye zorlayan, *soluğun kesildiği* (suspense) durum işte budur. Her dil gibi müziğin de belli bir oranda artık-

bilgisi vardır ve kompozitör, dinleyicinin ilgisini artırabilmek için bunu yok etmek ister.

Ne var ki Meyer bu noktaya geldiğinde, edinilmiş deneyin kalıcılığı üstüne görüşlere döner ve müzikal söylemin akustik gürültüden başka bir de *kültürel gürültüsü* olduğunu söyler. Bu ikinci tür gürültü, alışık olduğumuz tepkilerimizle (yani özümseme şemalarımızla) her müzikal biçemin gerektirdiği tepki arasındaki ayrımla belirlenir. Meyer'e göre çağdaş müzik, artık-bilgiyi bir yana ata ata, dinleyicinin, müzikal söylemin anlamlamasını duyumsamasını önleyen bir çeşit gürültüden öte bir şey değildir bundan böyle.(41) Başka bir deyişle, bildirişime gerekli düzensizlik ile Moles'i de daha önce kaygılandırmış olan, bütünsel anlaşmazlık arasındaki bu sallantıyı çözülmesi gereken bir problem değil, kaçınılması gereken bir tehlike sayar. İstenilebilir bir kesinsizlik ile istenilmeyen bir kesinsizlik arasında ayrım yapan Meyer —ama tarihin payına düşenin ve edinilmiş biçim dizgelerinin evrim gücünün bilincinde olmakla birlikte— müzikal duyarlıkta hakiki bir evrimin olanağını tanımaz. Ona göre müzik dili, olasılık-dışının içine ancak çok ihtiyatla girebileceği bir olasılık(lar) dizgesidir. Bundan ötürü, zamanla, olanaklı kesinsizlikler dağarcığının bilinen olasılıklarla bütünleşecek kertede, "normal"leşeceğini ve işin başında bildirişim olan bir şeyin yavaş yavaş artık-bilgiye dönüşeceğini düşünmeye hakkımız vardır. Boş yere coşku ve sürprizin arandığı hafif müziğin kimi alanlarında sık sık karşılaşılan bir şeydir bu; Tino Rossi'nin bir şarkısı, bir ek bildirişimden tümüyle yoksun ve bayağı kurallara göre kurulmuş, sabit fiyatlı bir dilek bildirisi kadar herkesce bilinen bir şeydir.

Her insani varlık belli bir kültürel *örüntü* içinde yaşar ve yaşamını bir edinilmiş biçimler dizisi temeline göre yorumlar; bu kültürel evrenin kararlılığı, çevrenin kışkırtmaları arasında makul bir biçimde dolaşabilmemiz için ve olayları bir bütünlük halinde örgenleştirebilmemiz için esastır. Ancak böyle bir dizgede insanın yapılanmış bütünlük durumunu sürdürmesi ile onu hiç değişmezmiş gibi koruması arasında çok fark vardır. Düşünen varlıklar olarak yaşamımızın sürüp gitmesinin bir başka koşulu zekâmızın ve duyarlığımızın evrimleşmesidir kesinlikle; öyle ki, her edinilmiş deney, daha önceki deneyler dizgesini, yeniden yapılandırarak zengin-

leştirir ve değişikliğe uğratır. Edinilmiş elbette yapılanmış kalmak, dolayısıyla denge yasalarına göre evrimleşmek zorundadır, ama *yeniden örgenleşmek* zorundadır da yine, diyeceğim değişikliğe de uğramak zorundadır. Batı kültürünün ilkel denilen uygarlıklar karşısındaki dinamizmini ve üstünlüğünü de yaratan, bu ikili sürecin başarısıdır. Bunlar, geliştirmiş oldukları edintiler dizgesi barbar ya da etkisiz olduğu için değil (çünkü içinde doğmuş olduğu duruma çok uyarlıydılar), tersine, evrimleşemedikleri için ilkeldiler. Temsilcileri, kültürel bir model üzere durağan bir biçimde sürüp gittiklerinden, kökenindeki olanaklarını tüm zenginliği içinde yorumlama gücünde olmadıklarını göstermişlerdi; onun ilk yaşantılarını (deneylerini) içi boş formüllere, kuttörensel öğelere, dokunulmaz tabulara dönüştürmüşlerdi.

Batı çağdaş kültürünün üstünlüğüne inanmamız için birkaç neden arasında, yeni modeller, yeni açıklamalar geliştirerek (bunlar, bireysel ya da kamusal duyarlığın az ya da çok bir hızla uyarlandığı değişikliklerdir), koşulların meydan okuyuşuna yanıt vermedeki o kıvraklık, o anıklık da vardır elbet.

Benzeri bir evrim sanat biçimlerinde, hiç değişmezmiş gibi görünen, ama gerçekte sürekli devrimlere dayanarak yeni yasalar ve yeni dogmalar kurmaktan yine geri kalmayan bir "gelenek" içinde meydana gelmiştir. Belli bir dizge içinde yerini almış, her gerçek sanatçı, yeni biçimsel olanaklar ve duyarlığın yeni gerekliklerini kurarak, onun yasalarını çiğnemekten geri kalmamıştır. Daha önceden Beethoven'in yetiştirmiş olduğu, Brahms'ın bir senfonisinin dinleyicisinin eli altında; daha önceden Haydn'm yetiştirmiş olduğu, Beethoven'in bir senfonisinin dinleyicisinin elinin altında olandan daha zengin ve başka bir beklenti, öngörü dizgesi bulunur.

Yeni müziğin kuramcıları, biçimsel yeniliklerinin ve yenilenmiş beklentilerinin, derhal yeni kazanım dizgelerine dönüşüp örgenleşmesinden; tamamlanmış olmaya, beklentinin sonal doyumuna yeğleme yapmasından ve böylece Henri Pousser'ün *ruhbilimsel eylemsizlik* (inertie psychologique) adını verdiği şeyi yüreklendirip yüceltmesinden dolayı, klasik geleneği kesinlikle eleştirmektedir. Tonalite, kısa süreler dışında, bütün kompozisyonun bağlı kaldığı bir ku-

tupluluk yaratmaktadır; çekim kutbuna yeniden getirerek, işitsel eylemsizliği hafifletmek üzere bunalımlar hazır ordadırlar. Pousser'ün belirttiğine göre, bir parçanın gelişimine yeni bir tonalitenin katılması bile bu eylemsizliği, güçlükle de olsa, aşma zorundaki bir hüneri gerektirir: *Modülasyon* denen şeyi. Ne var ki, bu da bütünlük sıra düzenini yıkarak, yeni bir çekim kutbu, yeni bir tonalite, yeni bir eylemsizlik dizgesi getirir kendi başına.

Bütün bunlar rastlantı işi değildir: Sanatın biçimsel ve ruhbilimsel gereklikleri; sıradüzenli bir düzene, saltık yetke kavramına, tekanlamlı ve hiç değişmeyen bir hakikat iddiasına dayalı, toplumsal örgütlenmesi zorunluluğu yansıtmakta olan ve çeşitli sanat biçimlerinin kutladıkları ve kendi düzeylerinde yineledikleri bir toplumun dinsel, siyasal ve kültürel gereksiklerini yansıtıyordu.(42)

Çağdaş poetika deneyleri (gerçi bir önceki açımlamamız özellikle müzikal biçimlerle ilgiliydi ama, daha yukarıda gördüğümüz gibi, günümüzde bütün sanat benzeri bir evrimi izlemektedir) durumun ne denli değiştiğini göstermektedirler.

Bir "ikinci derecede açılış"ın araştırılması, yapıtın temel değerleri olarak ikircikliğin ve bildirişimin seçilmesi; yeniden bulunmuş bir düzenin seyri gerisinde izlenen bir *ruhbilimsel eylemsizlik* reddini temsil etmektedirler.

Günümüzde vurgu süreç üzerine, *birçok düzeni* kavrama olanağı üzerine yapılmaktadır. Açık bir yolla yapılandırılmış bir bildirinin alımında, beklenti, bir beklenilenin öngörüsünden çok öngörülemeyenin bir *beklentisini* gerektirir. Estetiksel bir deneyin değeri, bu durumda, bir bunalım, açılmış olduktan sonra, edinilmiş deyişbilimsel alışkanlıklara uygun olarak, yeniden kapandığında değil, tersine —sürekli bir dizi bunalıma, olasılık-dışılığı başat olan bir sürece dalışımızdan sonra— özgür bir seçim yaptığımızda bize görünür. Bir düzensizlik içinde, tamamen geçici, varsayımsal ve aynı anda ya da sonraları yine üstlenebileceklerimizle birbirini tamamlayıcı olasılık dizgeleri kurarız. Bu yolla, bütün bu dizgelerin eş-olasılığımdan ve bütünlüğü içinde alınan sürecin açık olanağından yararlanırız kesinlikle.

Daha önce demiştik ki, yalnız yapıların *oluşuna* dikkatli olan bir

ruhbilim, çağdaş sanatın bu eğilimini destelemeye izin verebilir. Gerçekten de bize öyle geliyor ki, rubilim bu konuda kendi öz girişimini "açık" yapıt poetikalarıyla aynı doğrultuda ve tamtamına derinleştirmektedir.

Ruhbilimciler, "algı, termodinamikte ya da bildirişim kuramında görülen modele göre olasılık çerçevesinde anlatılabilir" derlerken, bundan ne anlamaktadırlar? Algı, duyulur toplu -görünümün bir anlık kararlılaşmasından başka bir şey değildir ve alıcının uyarıcı alanda toplamış olduğu yararlı bildirişimlerin az ya da çok artık-bilgili kümelenmesi onun yardımıyla kendini dışavurur. Bir ve aynı uyarıcı alandan değişken bir artık-bilgi derecesi olan belirsiz sayıda modeller elde edilebilir; Geştaltçıların "iyi biçim" dedikleri şey de, gerçekte, bütün bu modeller arasında, "minima bir bildirişim" isteyen ve "maksima bir artık-bilgi içeren"idir. İyi biçim dolayısıyla "dalgalı bir algısal bütünlüğün maksimal olasılık durumu"na karşılık olmaktadır.

Uyarıcı bir alan içinde, özne, oraya özel nedenlerle itilmiş olduğunda, en artık-bilgili biçimi benimser; ama arka planda kalmış olan daha başka olanaklı eşgüdümlülüklerden vazgeçmemeye de yatkındır. Uyarıcı alanın çeşitli araştırma yolları, işlemsel ve hattâ tipolojik bir bakış açısından sınıflandırılabilir: "Devşirebildiği tüm bildirişim öğelerinden yararlanmadan önce farkedilmiş olan bir yapıyı işlemeye karar veren ve araştırmasını kısaltan birey; araştırmasını uzatan ve karşısına çıkan yapıları tanımayı reddeden birey; gerek olanaklı birçok kararı birbiriyle karşılaştırmak, gerek yavaş yavaş kurulmuş birleştirici bir algılama ile onları daha iyi bütünleştirebilmek için, her iki tutumu uyuşturan birey birbirinden ayırtedilebilecektir, ama bunlara, düş durumunda (onirisme) görüldüğü gibi, aralarındaki bağdaşmazlıkları farketmeksizin, bir yapıdan başka birine kayan birey de eklenebilir. Eğer algılama bir bağlanma, bir girişim ise, yararlı bildirişimlerin araştırılması yoluna girmenin ya da girmekten çekinmenin çeşitli yolları vardır."(43)

Bu gibi öncüller bir kez konduktan sonra, ruhbilimci, algısal uygulamalar üzerine ya da hiç görülmedik tipteki düşünsel işlemler üzerine dayalı bir öğrenme döneminin (apprentissage) alışılmış tepki şemalarını ne ölçüde değiştirebileceğini açıklamaya çalışmak zorunda

olacaktır. Ve bu problemin, estetiğin, sanat tarihinin ve beğeni görüngübiliminin, evrim yüzyılları boyunca, makroskopik bir düzeyde, bunu çözmediyse de en azından yaşamış olduğunu teslim etmemiz gerekir: Yeni tipteki yaratıların biçimlerin anlamını ve gerçekliği algılama tarzını değişikliğe uğrattığı kaç kez görülmüştür. (44)

"Açık" yapıt poetikası bu tarihsel dönüşümlerden birini gözlerimizin önüne koyuyor kesinlikle: İşte bir kültür ki, algılanmış biçimlerin dünyası ve yorumlama işlemleri önünde, farklı araştırmaların ve çözümlerin birbirini tamamlayıcı oyununu kabul ediyor; işte deneyin sürekliliği değer olarak saymaca olmuş bir sürekliliğin yerine geçiyor; işte çeşitli araştırma yöntemleri, kendilerine özdeş bir çıkış noktası gösteren bir yasadan değil, birbirleriyle çeliştikleri ve birbirini tamamladıkları ölçüde, kesinlikle geçerli sayılabilmelerinden bir örgensel birlik kazanmaktadırlar, diyalektik karşıtlığa girmektedirler ve böylece yeni bakış açıları ve daha geniş bildirişimler meydana getirmektedirler.

Burjuva uygarlığının geçirdiği bunalım, bir kesimiyle, ortalama insanın kendisine dışardan sağlanmış, kişisel bir araştırma çabasıyla gerçeklikten koparılmamış, edinilme biçimlerin oluşturduğu dizgelere uzak kalamamasından ileri gelir. Gününü kurtarma, tek kişinin buyruğuna girme, sürü zihniyeti ve kitleleştirme (massification) gibi bilinen sosyal hastalıklar, ahlâkta ve politikada, moda alanında olduğu gibi beslenmede de, estetik beğeniler düzeyinde olduğu gibi eğitim ilkeleri düzeyinde de "iyi biçim"le özdeşleştirilmiş kavrayış ve değerlendirme standartlarının edilgen bir tarzda edinilmesinin ürünüdürler. Siyasal alanda olduğu gibi ticari reklam alanında da her türden gizli kandırmalar ve bilinçaltı (subluminaires) uyarmalar, "iyi biçimlerin" edilgen edinilme tarzına yol açar ve bunların gereksiz bolluğu içinde ortalama insan da hiç çaba göstermeksizin yaşar gider.

Bundan ötürü şöyle bir soru sorulabilir: Çağdaş sanat, modellerden ve şemalardan sürekli olarak kopup ayrılmaya bizi alıştırarak — çünkü her modelin ve her şemanın gelip geçici karakterini model şema sayacak ve bir yapıttan ötekine değil sadece, her yapıtın kendi içinde de almaşlarının zorunluluğunu kabul edecek— kurtarıcı bir

işlevi değilse bile, belgin bir pedagojik işlevi yerine getirmez mi acaba? Durum böyle olduğunda, çağdaş sanat, estetik beğeninin ve yapıların ötesini amaçlar ve daha geniş bir söylem içinde yerini alır: Çağcıl insan için bir kurtuluş olanağını, algı ile zekânın (düşüncenin) ikili düzeyinde, özerkliğin yeniden kazanımına giden yolu temsil eder.

## DİPNOTLAR

(1) Bu nicel değerlendirme bildirinin alıcısıyla ilgili her türlü görüşü dıştalar. Daha sonra bu noktaya yine döneceğiz, s.94.

(2) *Information Theory*, New York, Prentice-Hall, 1953'de, Stanford Goldman'ın derinleştirilmiş incelemesine bak. Ayrıca A. Moles'in şu yapıtına da başvurduk: *Theorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

(3) Bu tanım dilbilimcilerce benimsenmiş olan ilkeye yakın görülebilir; buna göre de ayırt edici her çizgi (sesbirim) anlambilimsel bir bir birlik içinde (biçimbirim-morphéme) bir karşıtlığın iki terimi arasında bir seçmeyi gerektirir. (Bak. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*, Paris, 1949, s.15 ve s.33 ve arkası; Jakobson, *Essais, agy*, s.104; sesbilimsel karşıtlıkların bildirişimsel yapısı üstüne, bak, Guilbaud, *La Cybernétique*, Paris, P.U.F., 1954, s.103). Bunun gibi, konuşucu tarafından dilbilgisel bir biçimin seçimi, alıcıyı bildirişim *bit*'lerince verili bir bütünlük karşısında bırakır. Nitekim Boas, "the man killed the bull, adam boğayı öldürdü" gibi bir anlatımda, alıcının, bildiriye bir anlam verebilmesi için belli bir sayıda seçenek arasından seçmeler yapmak zorunda olduğunu göstermiştir. Gerçekten de dilbilimciler bildirişim kuramına üstün bir araştırma aracı olarak başvurmuşlardır. Dolayısıyla *artık-bilgi ile olasılık-dışı* arasındaki bildirişimsel diyalektik, *karşılaştırma tabanları* ve *değişkeler* arasındaki *ayırt edici çizgiler* ve *artık-bilgi çizgileri* arasındaki dilbilimsel diyalektik ile ilişki içine konmuştur. Jakobson *tanecikli yapıda*, dolayısıyla, kuvantik betimlemeli bir dilden sözeder.

(4) Max Planck, *Wege zur physikalischen Erkenntnis*, Leipzig, S. Hirzel Verlag, Böl.I

(5) Agy, Böl.I.

(6) Hans Reinenbach, *The Direction of Time.* Un. of California Press, 1956, s.55. Planck'ın görüşü başka türlü galiba; o entropiyi, deneysel olarak olanaksız olguları a priori dıştalayan doğal bir gerçeklik gibi görme eğiliminde görünüyor (agy, s.30)

(7) Reinenbach, agy, s.151.

(8) Agy, s.167.

(9) Norbert Wiener, *The Human Use of Human Being,* Boston, Houghton Mifflin Co., 1950, Böl.I.

Özetleyelim. Düzensizliğin bir eş-olasılığı vardır, buna göre bir düzen, *bir tek* olasılıklar zincirinin seçimi olduğundan, olasılık-dışı bir olaydır. Bir kez kurulduktan sonra, bir düzen bir olasılıklar dizgesi olacaktır ve ona göre her sapma yeniden bir olasılık-dışı görünecektir.

(10) Tite-Live'in dilinde en olası trigramlarından birkaçı kura çekilerek elde edilen bir dizi harf sıralanarak, tartışma götürmeyecek bir biçimde belli bir "latinlikle" donatılmış bir sözde-sözcükler bütünlüğü sağlanır: İBUS. CENT. İPİTİA. VETİS. İPSE. CUM. VUVUS. SE. ACETTİ. DEDENTUR. (Bak G.T. Guilbaud, *La Cybernétique,* Paris, P.U.F., 1954, s.82)

(11) Wiener, agy, s.145.

(12) Aydınlık, serin ve tatlı sular
Kıyısına koydı o güzel bacaklarını
Bence o tek var olan Kadın!

Chanson CXXVI (Çev. Cochin, Paris, S.E.D.E.S., 1961)

(13) *Belli bir tarzda.* Hangisi? Estetik açıdan, başarılı sanatsal bir biçimi belirleyen, dolayısıyla bir önceki bölümde, *açılış ve estetiksel değer* paragrafında çözümlenip belirlenmiş olan.

(14) R.Shannon ve W.Weaver, *The Mathematical Theory of Communication,* Illionois Un. Press, 1949.

(15) Dolmadn, agy, s.330-331; ve Guilbaud, agy, s.65.

(16) Warren Weaver, *The Mathematics of Information, Automatic Control*'de.

(17) Kumsala indi akşamleyin
Eski ormanların akşamıydı yine orada,
ve ilerledi,
Ve bir kanat şakırtısı duyunca anımsadı
Kaynar suyun yürek parçalayan.

Kalp çarpıntısından kopuk...

(Yazar ile Jean Lescure çevirisi, *Les Cinq Livres,* Paris, Ed. de Minuit, 1953)

(18) Rus biçimcilerinin de ele almış olduğu aynı sorundur, ama *priem ostrannenija* adı altında, bildirişim çerçevesinde onu formüle etmeksizin; bunun anlamı da şuydu: "garipleştirmek, farklı kılmak, alışkanlıklarından söküp ayırmak." Burada gariplik etkisi barok anlamında alınmamalıdır ve yalının yerine getirilmişin konabileceği anlamına gelmez; anlamladığı şudur: "normdan ayırmak", okuyucuyu algısal ya da düşünsel alışkanlıklarına karşı çıkan ve dikkatini önerilmiş olan öğe üzerinde toplayan bir hünerle kavramak. Nitekim Çiklovski, Tolstoy'un kimi deyişbilimsel yollarını çözümlerken, romancının günlük nesneleri tanımıyormuş gibi yaptığını ve onları sanki ilk kez görüyormuş gibi betimlediğini gösterir. Yeni romanın kimi eğilimlerinin "gariplikten" yola çıkarak nasıl yorumlanabileceği kolayca görülmektedir. Sterne'in *Tristram Shandy*'si üstüne Çiklevski'nin yapmış olduğu çözümlemede, roman yasasından sürekli ayrılıkların ortaya konuşu aynen görülmektedir.

(19) Ama kimi dadaistlerin yaptıkları da buydu; 1916'da Hugo Ball Zurich "Cabaret Voltaire"de, bir çeşit anlaşılması güç fantastik bir dilde yazılmış şiirler okuyordu. Günümüzde de hâlâ belli bir müzikal avant-garde, *yalnız ve yalnızca* rastlantıya bel bağlayabileceğine inanmaktadır. Ancak bunlar da limit-durumlardır ve sadece kimi sınırlar saptamak bakımından deneysel bir ilgi taşımaktadırlar.

(20) "Başka bir deyişle: Bir sanat yapıtının belli bir tipte bildirişim sağlaması, onun estetiksel değerini belirlemede, tartışma götürmeyecek bir biçimde yardımcı olur, dolayısıyla onu okumamız ve değerlendirmemiz tarzını belirlemede de. Belli bir bildirişim niceliği, biçimsel ilişkinin bütünlüğü içinde rolü olan ve biçime kendi öz koşullarını dayatan bir öğe oluşturur. Ancak bildirişim çerçevesinde bir çözümlemenin, bir sanat yapıtının değerlendirilmesi sorununu tüketebileceğini sanmak safça bir davranış olur." Journal of Aesthetics and Criticism, 1959 Haziran sayısında yayınlanan *Bildirişim Kuramı ve Sanatlar* üstüne *Sempozyum*'da karşılaşılan saflık.

(21) *Briefe an H.Jone und J.Humplick,* Wien, 1959.

(22) V.Weaver, agy.

(23) Paris, Flammarion, 1958. Aynı konuyu işleyen makaleler "Cahiers d'etudoes de Radio-Télévision"nun değişik sayılarında çıkmıştı.

(24) Incontri Musicali, III, 1959'da, Henri Pousseur'ü Nicolas Ruwet karşısına çıkaran polemik.

(25) G.Moles, agy, s.88: "Anlamsız, boş bir gürültünün sessel maddesi şekilsiz ise, kendisine bir kimlik kazandırabilmek için verilmesi gereken minimum düzen niteliği nedir, kendisine bu bireyliği kazandırabilmek için sağlanması gereken minimum spektral biçim nedir? Elektronik müzisyen için kompozisyon sorunu, kesinlikle böyle ortaya konmaktadır. Levi Strauss da, (kılı kırk yaran, yaşamöyküsel ve fıkralı ve dolayısıyla bildirişimce zengin) zayıf bir tarih (öykü) ile daha güçlü (genelleştirilmiş) tarih tiplerini karşı karşıya getirdiğinde, yine aym problemi amaçlamaktadır: "Tarihçinin bulunduğu düzeye göre, tarihçi kavrayıştan kazandığını, bildirişimde yitirir, bunun tersi de doğrudur." (*La Pensée suvage,* Paris, Plon, 1962, s.346).

(26) Goldman, agy, s.69.

(27) Matematiksel bildirişim kuramı, fizik dünya olaylarından sağlanan istatiksel bir incelemeye karşılık oluyorsa, şu anda yapmak üzere olduğumuz ilerleme de bizi, daha özel olarak insani bildiriye uygulanan bir *iletişimler kuramına* götürür. Bir hazırlık düzeyinde, bildirişim kuramcılarının yapmış olduğu gibi, "bildiri" kavramının hem fiziksel bildirişim ve hem de insani bildirişim için kullanılmasının doğru olabileceğini düşünüyoruz. Ancak, şimdi estetiksel etkinliğin sorunlarını daha tam olarak kavramak istiyorsak, Jakobson'un İngiliz okuluna yönelttiği eleştirilerin doğrultusunda gitmemiz gerekir: "Konuşmacı ya da dinleyici ile hiçbir bağıntısı olmayan bir dil modeli kurmak ve böylece fiili iletişimden kopuk bir düzgüyü esas kabul eden denemeler, dili skolastik bir yapıntıya (uyduruğa) indirgeme tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar." (*Essais,* agy, s.95)

(28) "Bilgi(lenme), nesnesinin örgenliğini yaratmaz; gerçek ve etkili bir bilgi (lenme) olduğu ölçüde, onu taklit eder. Evrene yasalarını diktę eden us değildir, ama daha çok us ile evren arasında doğal bir uyum vardır, çünkü bunlar aynı genel örgenlik yasalarına bağlıdırlar." (P.Guillaume, *Psychologie de la Forme,* Paris, Flammarion, 1937, s.2049)

(29) "Çok sayıda olgu da göstermektedir ki, birincil duyusal verilerin algısal yorumlarının dikkate değer bir şekillenebilme (plasticite) yetisi vardır ve bir ve aynı madde, koşullara göre çok farklı algılamalara yol açmaktadır." (H.Piéron, *La Perception* sempozyumuna rapor, Louvin, 1953, Paris, P.U.F., 1955, s.11)

(30) *Randomness and Directiveness in Evolution and Activity in Living Organism,* "Amerikan Doğabilimcisi"nde, 1948, 82, s.17.

(31) J.P. Kilpatrick, *The Nature of Perception, Explorations in Transactionel Psychology*'de, New York Un. Press, 1961, s.41-49.

(32) *La Perception* sempozyumuna rapor, agy, s.21. Ayrıca, *Les Mecanismes Persceptives,* P.U.F., 1961. bak.: "Özne ile nesne arasındaki etkileşimlerin nedeni, Geştalt kuramı kurucularının görüngübilimden almış olduğu nedenden bambaşka görünüyor bize. Olguların bize telkin edermiş gibi göründükleri algısal denge kavramı, varolan kuvvetlerin sağın ve otomatik dengesini taşıyan bir fiziksel alan kavramı değildir; dışarıdan gelen bozuklukları yumuşatmaya çalışan, özne bakımından etkin bir ödünleme kavramıdır.

...Genel olarak denebilir ki, özne ile nesne arasındaki etkileşim, gelişimden bağımsız ve her türlü oluşun yabancısı olan, örgenleşme biçimlerinin, özne ile nesneyi aym bütünlüklerde birleştirmelerinden değil, tersine öznenin gelişimi sırasında durmadan yeni şemalar kurması ve özümsenen nesnenin özellikleri ile özümseyen öznenin yapıları arasında belirlenebilir bir sınır olmaksızın, algılanmış olan nesneleri orada özümsenmesinden ileri gelir. Daha önce de dediğimiz gibi, (...) bu durumda görgücülüğün yapısız jenetizmi ve Geştaltist görüngübilimin oluşsuz yapısalcığı karşısına, her yapının bir oluşun ürünü olduğu ve her oluşun daha evrimleşmiş bir yapıdan daha karmaşık bir yapıya geçiş olduğu şeklindeki genetik bir yapısalcılığı çıkarmak yerinde olacaktır." (s.450-51)

(33) *La Psychologie de l'intelligence,* Paris, A.Colin, 1947, Böl I ve III.

(34) *La Perception,* agy, s.28.

(35) *La Psychologie de L'intelligence,* agy, Böl. III; algının olasıcı incelenmesi için de, *Les Mecanismes Perceptives,* agy, Böl. III, burada Piaget, zekânın işlemsel süreçlerini algılama süreçlerinden ayırt etmekle birlikte, ikisi arasında "kesiksiz bir dizi aracının fiilen bulunduğunu" ileri sürer (s.13). Deney bile "sadece basit bir okuma gibi değil, yavaş yavaş gelişen bir yapılanma gibi" (s.443) ortaya çıkar. Daha doğrusu: "Özeklenme, göndermeye bağlanma, başka bağlama aktarma ya da öncelleme noktalarının seçimiyle işe başlayarak, araştırma sözkonusu olduğunda, özne nesnenin zorlamasını duymaz, tersine denemelerini bir problemin çözümünde olduğu gibi yönlendirir." (449)

(36) The University of Chicago Press, 1959.

(37) Tam olarak *gerçekleşmiş,* uyaranların ve yanıtların, bunalımların ve

çözümlerin bir *çemberi* kavramı gibi, bu coşkular kuramı da açıkça Dewey'den alınmıştır: *Deney* kavramının kendisidir bu. (Meyer'e bak, agy, s.32-37)

(38) Özellikle H.Cantril'e bak, *The Why of Mans's Experience,* New York, MacMillan, 1950.

(39) Leonard B. Meyer, *Meaning in Music and Information Theory,* 1957 Haziran tarihli, "Journal of Aesthetics and Art Criticism"de ve *Some Remarks on Value and Greatness in Music,* agy, 1959 Haz.

(40) Bir (j) olayının olasılığı (pj) diye yalıtık olmadığında, tersine önce gelen bir olaya bağlı olduğunda: Pij = pj f(pi) olduğunda, Markoff zincirinden sözedilir. İşte "laboratuvarda" elde edilmiş bir Markoff zinciri örneği: Kağıt yaprakları üzerine trigramlar yazılır —her yaprağa bir trigram— belli bir dilde kendisininki istatistik olarak aydınlanmış olan bir sıklığa uygun olarak her trigramı yineleyerek. İlk iki harfleri özdeş olanları birlikte kümelendirerek, yapraklar birçok kutuya yerleştirilir. Böylece bir kutuda, BUR, BUS, BUT, BUM; başka bir kutuda İBA, İBU, İBL, İBR, vb. olacaktır. Rastgele bir trigram çekilir ve son iki harfi okunur (İBU çekildiyse bu BU olacaktır), sonra BU ile başlayan kutudan ikinci bir trigram çekilir. Çıkan eğer BUS ise, daha sonra US ile başlayan bir trigram aranır ve böyle devam edilir. İşte bu ardışıklık, bu notun başında verilmiş olan formüllerle yönetilir, olasılığı bakımından.

(41) Kendisini Pousseur'ün karşısına çıkaran polemikte (Bak "Inemtri musicali" agy) Nicolas Ruwet (Müzikal küme kavramını, dilbilimsel yöntembilim ışığında, son derece incelikle çözümlerken ve onu ayırt edici birimlerin kümesi içinde tanımaya çalışırken); kendileri apayrı bir biçimde kullanıma elverişli kılan yapısal özelliklere sahip oldukları için, kimi karşıtlık dizgelerinin dillerin hepsinde bulunduğunu belirtir. Bu da onu şu soruyu sormaya sürükler: Acaba müzikte tonal dizge, bu üstün karakteristik çizgilere kesinlikle sahip değil midir? Bu durumda, Webern'in tragedyası da, onun, ne sağlam *karşılaştırma tabanları, ne de yeterince karşıtlık dizgeleri olan,* yapısal bakımdan kararsız bir zemin üzerinde evrimleşmek bilincinde olmasından ibarettir.

(42) *La Perception,* agy, s.95 ve 98'de Ombredane'ın müdahalesi.

(43) Ruwet'nin (41 sayılı nottaki) eleştirisine yanıt olarak, diyeceğiz ki, sinirsel süreçlerin sabit ve üstün örüntülerine karşılık olduğu ortaya konduğu ölçüde yalnız, bir *karşıtlıklar dizgesinin* başkalarından daha kararlı olduğu

söylenebilir. Eğer tersine, bu süreçler de bütünlüğü içindeki antropoljik durumun evrimine uygun olarak uyarlanıp değişikliğe uğrayabiliyorsa, bir dilin yapısını zekânın ve algılamanın yapılarına birleştirdiği kabul edilen, belirlenimci ve tek yönlü zincirin koptuğu görülmeyecek mi? Ve iki yapı düzeni arasında diyalektik bir ilişkinin kurulduğu ve bunun içinde, değiştiren ile değişeni ayırt etmenin güç olacağı görülmeyecek midir?

# IV

## AÇIK YAPIT OLARAK ŞEKİLSİZ

Bir şekilsizlik (informel) poetikasını çağdaş resim sanatının belirgin bir niteliği saymak, bir genellemeyi gerektirir. "Şekilsiz", bir eleştirel ulamken, böylece günümüz kültürünün genel bir eğilimini göstermeye başlar; o kerte ki, Wols ya da Bryen gibi gerçek anlamdaki *taşist* (lekeci) ressamları, *action painting, art brut, art autre* gibi akımların öncülerini kapsamına alır. Bu durumda, şekilsiz en geniş bir "açık" yapıt poetikası anlayışıyla birleşir.

Bir yorum olanakları "alanı", temelli bir belirlenimsizlikle donanmış bir uyaranlar burcu oluşturduğu için, durmadan değişen bir dizi "okuma" önerdiği için, son olarak karşılıklı çeşitli bağıntılara yatkın olan bir öğeler burcu olarak yapılanmış olduğu için, şekilsiz gerçekten "açık"tır. Bütün bunlar, ressamların şekilsizi Webern-sonrası müzik yapılarına ve İtalya'da *Novissimi* denilen, ayrıca şekilsiz diye tanımlanmaktan da çekinmeyen, o şiir anlayışına bağlama gereğini ortaya koyar.

Şekilsiz, yağlı boya yapıtın içine belli bir "devinim" getirmeyi amaçlayan bir deney zincirinin son halkası gibi görülebilir. Ama bu sözcüğe verilen anlamı da açıklığa kavuşturmak gerek. Devinim araştırılması, plastik sanatların bütün evrimiyle ilgilidir. Daha önce mağara resimlerinde, ayrıca *Sumatra Zaferi*'nde (İ.Ö.480'de bir deniz zaferi anısına dikilen ve 1863'te bulunan anıt, çn) görüyoruz onu: Nesnelerin özel devinimini çizgilerin devinimsizliğinin aracılığıyla tasarımlama yolunda bir girişimdi bu o sıralar. Bir kişiyi ya da bir tari-

hi, devinimlerinin ardışık evrelerinde gösteren bir ve aynı figürün yinelenmesi de başka bir yolla aynı amaca dönüktür. Souillac katedralinin giriş kapısının tenpanumunda kullanılmış olan tekniktir ve papaz Theophilus'un öyküsünü betimler; ayrıca Kraliçe Mathilde'in Bayeux'deki halı işlerinde de görülür, fotogramların yan yana konmasından oluşan gerçek bir sinema-tografik öykü; yapıtın kendi yapısını ve göstergenin doğasını işe karıştırmaksızın, güçlü bir biçimde saptanmış yapılar yardımıyla devinimi tasarımlayan bir tekniktir bu.

Onun yapıtın yapısını değişikliğe uğrattığını görebilmek için, Magnasco'yu, Tintoret'i, özellikle de izlenimcileri beklememiz gerekir, çünkü o zaman gösterge belirsiz, ikircikli olur, hareketli (anime) görünmek ister. Ama tasarımlanmış *biçimler* bu yüzden yine de belirlenimsiz değildirler. Gösterge, kendi ikircikliğiyle, biçimlerde belli bir titreşim, çevrelerindekilerle daha sıkı bir temas telkin eder; biçimle biçim arasındaki, biçimle ışık arasındaki, biçimle fon arasındaki kenar çizgileri, katı ayrımlar tartışılabilir. Ama seyirci yine de şu biçimi değil de bu biçimi tanımaktan geri kalmaz bu yüzden. Geleneksel toplu-görünümlerden kuşkulanılması, genç Monet'nin katedrallerinde daha önce bulduğumuz şekilsize o çağrı, hem bir çözülmenin olanağını ve hem de bir belirlenimsizliğin verimliliğinin ne olabileceğini düşünmeye itmiştir seyirciyi yavaş yavaş.

Fütürist konturların dinamik hızının düşmesi (demultiplication) ile kübist ayrışım (decomposition), biçimlerin devingenliğine başka perspektifler açar. Ama en azından bu devingenlik yine de başlangıçtaki biçimlerin kararlılığına dayanır: Bu biçimler, çarpıtma ve ayrıştırma ile yadsındıklarına olumlanmış olurlar.

Yontu sanatı, açık yapıt doğrultusunda bir adım daha atar: Gabo'nun ya da Lippol'ün plastik biçimleri, seyirciyi etkin bir biçimde işe katılmaya, devindirici bir girişime çağırır. Kendi kendine belirlenmiş olan biçim *ikircikli* görünecek ve kendisine bakılan açıya göre, değişik görülecek tarzda kurulmuştur.(2) Yontunun çevresinde dolanan seyirci, bir başkalaşım karşısında kalır. Bu, ayrıcalıklı bir cephe görünüşünün bırakılmasıyla daha önce barok mimaride olup bitene benzer biraz. Ama açıktır ki, her yontunun değişik açılardan görülebilme özelliği de vardır; Belvedere Apollon'u karşıdan ya da ar-

kadan bakıldığına göre aynı değildir. Ama kimi yapıtların karşıdan görülmek üzere düşünülüp tasarlanmış olmasından başka (sözgelişi gotik katedrallerin yontulu sütunları gibi), çeşitli açılardan biçimin ele alınmış olması, genel olarak dikkati bütüne yöneltme eğilimi gösterir; değişik bakış açıları birbirini tamamlar ve birbirine eklenebilir, görünümler (aspects) de bütünün işlevidir. Arkadan bakılan Apollon, Apollon'u bütünlüğü içinde sezme olanağını verir; karşıdan bakış da önceki bakışın bir pekiştirilmesi olur. Diyeceğim, biri ötekini gerektirir. Tam biçim, bellekte ve imgelemde yavaş yavaş yeniden oluşur. Buna karşılık, nerden bakılırsa bakılsın, Gabo'nun yapıtının görünüşü, birbirini dıştalayan değişik bakış açılarının birlikte-bulunmasını düşünmeye zorlar. Her bakış açısı kendi başına doyurucudur, ama bakış açılarının tümünü bir seferde düşünmek isteyecek kimseyi de doyumsuz bırakır (gerçekte bu da olanaksızdır).(3)

Calder daha ileri gider: Biçim gözlerimizin önünde yer değiştirir ve "devinim içinde yapıt" olur. Devinimi, seyircinin devinimiyle birleşir. Kuramsal olarak, yontu ile seyirciden her birinin konumlarının meydana geldiği zaman içinde iki an (konak) bulunmaz artık. Yapıt şimdi seçme(ler) oyununu önermekle yetinmez: Onu fiilen gerçekler ve bir olanak(lar) alanı olur.

Munari'nin "vetrini"lerinin projeksiyonları, genç avant-garde'ın devinim içindeki yapıtları, bu öncülleri en uç sonuçlarına değin geliştirmektedirler.

Yukarıda vermiş olduğumuz geniş anlamdaki şekilsize eğilim, işte bu değişik eğilimler arasındaki yerini alır. Devinim içinde bir yapıt sözkonusu değildir; öyle ya, tablo, orada, gözlerimizin önünde, kendisini oluşturan resimsel göstergelerle ilk ve son kez olarak, maddi biçimde belirlenmiş bulunmaktadır. Bir seyircinin devinimini gerektiren bir yapıt da sözkonusu değildir artık — maddenin pürüzleri üstüne ve boyanın kabarıklıkları üstüne ışığın değişik düşmelerini göz önünde tutarak bakılması gereken daha başka bir tablodan daha öteye, bu devinimi gerektirmez. Gelgelelim yine de bu "açık" yapıt sözkonusudur —giderek, onun daha çok bir olgunlukla ve daha köktenci bir yolla böyle olduğu da söylenebilir: Burada, gerçekten, göstergeler, yapısal bağıntıları daha başlangıçta tek yönlü bir tarzda

belirlenmiş olan burçlar gibi düzenlenmiştir, göstergenin ikircikliği (izlenimcilerde olduğu gibi) biçim ile fon arasındaki ayrımın güçlendirilmesiyle sınırlı değildir: Tablonun konusu, fonun kendisi olur (tablonun konusu, sürekli başkalaşımlar olanağı olarak fondur).

İşte —seyirci için— kendi doğrultularını, kendi ilişkilerini, kendi bakış açılarını seçme ve bu bireysel toplu-görünümden yola çıkarak, eşzamanlı bir dıştalama ve içerme (implication) olayıyla, birbirini dışladıkları halde bir arada bulunan öbür yorumları sezme olanağı da buradan gelir. Burada, salt şekilsizin poetikasında değil, geneldeki "açık" yapıt poetikasıyla ilgili olan bir çift sorun ortaya çıkar:

1. Böyle bir konumun tarihsel nedenleri, kültürel art-alanı, içerdiği dünya görüşü nedir?

2. Bu gibi yapıtlar okunabilir mi? Eğer okunursa, iletişimlerinin koşulları ve böyle bir iletişimin suskunluğa ve kargaşaya dönüşmemesi için gerekli güvenceleri nelerdir? Başka bir deyişle: Okuyucuya bile bile sunulan bir bilgi yığını ile minimum bir miktar anlayışın sağlanması arasındaki gerilimi belirleyebilir miyiz ve yazarın istenci ile seyircinin yanıtı arasında bir uyum var mıdır?

Bu sorunlardan hiçbiri, üzerinde durulan yapıtların estetiksel değeri, "güzelliği" ile ilgili değildir. Şekilsizin gerçek estetiksel olanakları sorununa, bu bölümün üçüncü yazısını ayırıyoruz.

### *Bilgibilimsel Eğretileme Olarak Şekilsiz*

Kültürel art-alan bakış açısından, şekilsiz, "açık" yapıtın bütünüyle birleşir. Burada da sanatsal biçimler, bilgibilimsel eğretilemeler olarak, aslında belirli bir kuramdan çok genel bir inanışa bağlı olan, dağınık bir kuramsal bilincin yaratıcı (yapılandırıcı) çözümü olarak karşımıza çıkarlar. Sanat düzleminde, doğal olguların yorumunu yöneten istatistiksel dağılım ile belirlenimsizliğin ulamlarını yeniden bulurlar. Şekilsiz, böylece kendisine özgü olan yollarla, nedensellik ilkesini, iki değerli mantıkları, tek yönlü (anlamlı) ilişkileri, çelişki ilkesini tartışma konusu yapar.

Buraya değin söylenenlerde, her ne pahasına olursa olsun sanat biçimlerinde kavramsal bir bildiri bulmak isteyen bir filozofun bakış açısını görmek haksızlık olacaktır. Gerçekte sözkonusu olan, sanatçıların kendilerinin bir bilinçlenmesidir; uğramış oldukları kültürel etkileri kullandıkları dil de çok iyi ortaya koyar. Elbette, sanatsal bir davranışı belirginleştirebilmek için, bilimsel ulamları ileri geri düşünmeksizin kullanma çoğun tehlikeli olur; bilimsel bir terimi felsefi ya da eleştirel bir söyleyişe aktarmak, anlamda bir dizi sınırlamaları ve doğrulamaları dayatır: Sözcüğün yeni bir kullanımının ne ölçüde yalnız telkin edici ya da eğretilemeli bir değer taşıdığını belirlemek gerekir. Ancak estetikte ya da başka bir yerde, "belirlenimsizlik", "istatistiksel dağılım", "bildirişim", "entropi" vb. gibi terimlerin kullanımı sakıncalı görülürse, geleneksel estetik ile felsefenin, fizik ile kozmoloji terimlerinin kökenindeki "biçim", "güç", "tohum" gibi sözcükleri geniş ölçüde kullandıkları gözardı edilmiş olur. Buna şöyle de karşı çıkılabilir: Bu terimbilimsel karışıklıklar, geleneksel felsefeyi, daha kesin disiplinler karşısına sanık sıfatıyla çıkmaya sürüklemiştir kesinlikle. Ama bize göre, yaratıcı yönelimlerini ortaya çıkarmak isteyen sanatçıda bilimsel terimlerin kullanımında aşırılığa kaçıldığını söylemek bir yana, bir sanatın yapılarında gerçeğin o varsayılan yapılarının yansısını görmekten de uzak kalacağız. Yalnızca, çevresindeki kimi kavramların yayılmasının bu sanatçıyı etkilediğini, öyle ki, sanatının, bilimce yayılmış olan dünya görüşüne imgeleminin yanıtı gibi görülmek istediğini ve görülmesi gerektiğini bildireceğiz: *Sanat, bu görüşün yapısal bir eğretilemesidir.*

Bu alanda, yine söyleyelim, bizim araştırmamızın varlıkbilimsel bir sayım-döküm (inventaire) ile hiçbir alıp vereceği yoktur; bizimki fikir tarihine alçakgönüllü bir hizmettir.

Bu eğilimin örnekleri müze katologları ile eleştirel makalelerde kolayca bulunabilir. Bunlardan biri de George Lathieu'nün *Aristoteles'ten Lirik Soyutlamaya* (5) başlığını taşıyan makalesidir; burada ressam, Batı uygarlığında *ideal*'den gerçekliğe, *gerçeklikten soyutluğa* ve *soyutluktan olanaklıya* ilerleyişin gidişini izlemek ister. Bu, şekilsizin, lirik soyutlamanın ve ortaklaşa bilinç kendilerini bütünleştirmeden önce, avant-garde'ın bulmuş olduğu, o yeni biçimlerin poetikalarının tarihsel oluşudur. Mathieu'ye göre, biçimlerin evrimi bilimsel kavram-

ların evrimiyle koşut gider: "Sanat alanında tüm klasik değerlerin çöküşüyle karşılaşıyorsak, bu denli derin koşut bir devrim de bilimler alanında olmuştur ve oradaki uzay, madde, eşdeğerlik, genel çekimle ilgili kavramların son zamanlardaki iflası ve belirlenimsizlik, olasılık, çelişti, entropi kavramlarının yeniden ortaya çıkışı, her yönden bir gizemcilik uyanışını ve yeni bir aşkınlık (transcendement) olanağını koyuyor.

Açıktır ki, yöntembilim düzleminde, belirlenimsizlik gibi bir kavramın hiçbir gizemli konutu (postulat) olamaz; bu, gerekli önlemler alınarak, kimi mikrofizik olgularının betimlenmesine izin verir. Felsefi düzlemde ise, ihtiyatla kullanılması gerekir. Ancak bunu kabul etmek ve bunda imgelemi için bir uyaran bulmak hakkı Mathieu'den esirgenemez. Tersine, "bilimsel" uyarandan resimsel göstergelerin yapılandırılmasına giderken, belli bir benzeşmenin bulunup bulunmadığını, yöntembilimsel kavram içinde örtülü olarak bulunan şeylerin görüsü ile yeni sanat biçimlerinin içerdiği görü arasında, herşeye karşın, bir sürekliliğin olup olmadığını anlamaya çalışmak gerekir. Yukarıda da yazmış olduğumuz gibi, barok poetika, Kopernik devriminin getirmiş olduğu yeni evren görüşünden yola çıkarak geliştirilmişti: barok yapıda bakış açılarının çeşitliliği, artık sonsuzluk boyutlarınca genişlemiş, ne yer merkezli, dolayısıyla ne de insanmerkezli olan bir evren görüşünden etkilenir. Bundan başka bu poetika, gezegensel dolantıların (orbites) eliptik karakterinin Kepler'ce bulgulanmasında da hemen hemen yer almış bulunuyordu, çünkü bu bulgu da kozmik yetkinliğin simgesi olarak dairenin üstün konumunu kuşkuya düşürüyordu. Bunun gibi, Mathieu'nün yaptığı üzere, kuramda, Öklitçi-olmayan geometrilerin ortaya çıkışı ile Fauvistes'ler ya da kübistler de klasik geometrik şekillerin bırakılışı arasında, soyut resmin ortaya çıkışı ile sanal ya da transfinis sayıların ve kümeler kuramının ortaya çıkışı arasında, yeni plastisizm ya da yapısalcılığın ilk girişimleri ile Hilbert'te geometrinin belitlendirme (axiomatisation) girişimleri arasında bir koşutluk kurulabilir: "Kısacası, Von Neumann ile Morgenstern'in Oyunlar kuramı, bu yüzyılın en önemli bilimsel olaylarından biri olan kuram; Toni del Renzio'nun *action painting* konusunda vermiş olduğu örneklerle, günümüz sanatına uygulanmasında çok verimli olduğunu göstermiştir. Bundan böyle olanaklıdan *olasıya*

giden bu geniş alanda, cansız, canlı ya da ruhsal maddenin yasalarını yöneten belirlenimsizliğin bu yeni serüveninde, üç yüzyıl önce Chevalier de Mere'nin Pascal'a sormuş olduğu problemler aşılmıştır. Dali'nin nesnel-rastlantı ya da Duchamp'ın ironi-ötesi gibi kavramlarının aşılmış olduğu gibi. Rastlantının nedensellikle yeni ilişkileri, olumlu ve olumsuz rastlantı-karşıtının (anti-hasard) işe karıştırılması, kartezi-yen usçuluk ile bugünkü uygarlığımızın kopukluğunun fazladan bir pekiştirilmesidir."

Ressamın az önce değindiğimiz az ya da çok tehlikeli olan bilimsel savları üzerinde ve belirlenimsizlik canlı, cansız ve ruhsal maddenin yasalarını yönetir şeklindeki garip inanışı üzerinde durmayalım! Bilim, çok belirli yöntembilimsel bir çerçeveye, ihtiyatla kavramlar getirdiğinde, onların devrimci anlamlarını algılayan dönemin tüm kültürünün, duygusal ve imgelemsel bir tepkinin şiddetiyle onları ele geçirmekten vazgeçmesi nasıl düşünülebilir? Belirlenimsizlik ilkesinin ve kuvantik yöntembilimin bize dünyanın yapısı üzerinde bir şey öğretmediği, yalnızca kimi görünümlerini betimleyebilme yolunu verdiği doğrudur: Ama buna karşılık, saltık olduğuna inanıyan, dünyanın metafizik çatısını (yani nedensellik ilkesi ya da çelişki ilkesini) oluşturdukları düşünülen değerlerin de onlar gibi saymaca olduklrı, ama artık dünyayı açıklamak için olduğu gibi başka bir dünya yaratmak için de gerekli olmadıklarını bize açıklarlar. İşte bunun için, sanatta, yeni kavramların biçimsel eşdeğerlerinin kesin kuruluşundan çok (insaturation), eski kavramların yadsınması ile karşılaşılır. Yine bunun içindir ki, şeylerin varsayılan bir yapısından öteye bir şey vaat etmeyen bilimin yanında, bu yeni dünyanın en azından olanaklı bir imgesini, zekâya göre hep geride kalan duyarlığın henüz kendine mal etmediği bir imge bulunur: Nitekim, üç yüzyıldır hiç kıpırdamadığı pekâlâ bilindiği halde, "güneşin doğduğunu (yükseldiğini)" düşünme eğiliminde değil miyiz gene de?

Bütün bunlar, yeni bir sanatın işlevinin nasıl bilgibilimsel bir eğretileme olduğunu açıklar. Olaylardaki kesiklik, birleşik ve kesin bir evren igesi olanağını kuşkuya düşürüyor; yeni sanat, bu aynı dünyayı, içinde yaşadığımız bu dünyayı tasarımlamamız ve bunu yaparken onu kabul etmemiz ve duyarlığımızla bütünleştirmemiz için bir yol öneriyor. "Açık" yapıt tam bir zihin açıklığıyla kesiklik üstüne bir

imge vermeyi düşünüyor: Onu anlatmıyor, çünkü o bu kesikliktir. Bilimin soyut ulamları ile duyarlığımızın canlı maddesi arasında, *aracı* olarak kendini koyuyor; o, dünyanın yeni görünümlerini kavrayabilmemizi sağlayan, bir çeşit aşkın (transcendantal) şema gibidir.

Kimi şekilsiz yapıtlar karşısında eleştirinin lirik okuma protokollarını, böylesine açık, böylesine ikircikli bir uyaranlar alanının imgeleme sunduğu yeni özgürlüklere karşı duyduğu içten yakınlığı, işte bu bakış açısında yorumlamak yerinde olur.

"Dubuffet, temel gerçekliklerle ve *mana* ile, insani varlıkları kendilerini çevreleyip kuşatan nesnelere bağlayan büyülü akımlarla uğraşır. Bununla birlikte sanatı, her türlü ilkel sanattan daha karmaşıktır. Birçok ikircikliğine ve anlamlama bölgesine daha önce de değinmiştim. Bunların birçoğu tuvalin karmaşık mekan düzenlenmesiyle, ölçeklerin bilinçli karıştırılmasıyla, sanatçının nesneleri aynı anda değişik açılardan görme ve tasarımlama alışkanlığıyla yaratılmıştır... Bu, aslında çok karmaşık bir optik deneydir, çünkü yalnız sizin bakış açınız değişmekten kesilmekle kalmaz, yalnız bir falzein kenarında ya da bir ovanın ortasında sona eren yolları çağrıştıran görünümlerle, birçok optik açmazla karşılaşmakla kalınmaz; üstelik, insan, tabloca, üzerinde geleneksel hiçbir tekniğin kullanılmadığı, açıktan açığa düz bir yüzeyce birden kapılır kalır. Ne var ki, bu çeşitli görü tümüyle normaldir, çünkü kırda gezinirken, tepeleri tırmanırken ve dolambaçlı yollarda dolaşırken de nesneler böyle görünür. Uzayın değişik noktalarında nesneleri bu sırayla ya da ardışık olarak yer değiştirirken görme eğilimi de, elbette, bir göreliliği ya da zamanın eşzamanlı bir varlığını gösterir."(6)

"Fautrier de bize öyle bir kutu resmi yapar ki, sanki kutu kavramı henüz varolmamış gibidir; o, bir nesne olmaktan çok, düş ile madde arasında bir tartışma, olanaklı ile gerçeğin birbirine sürtünüp geçtiği kesinsizlik bölgesinde 'kutu' doğrultusunda bir yordamlamadır... Sanatçı, nesneler başta türlü olabileceklerdir şeklinde sürekli bir duyum içindedir."(7)

"Fautrier'nin maddesi... sadeleşip yalınlaşmayan bir maddedir, ama olası anlamlar kapıp özümseyerek, gerçeğin değişik yanlarını ya da konaklarıyla birleşerek, yaşanılmış deneyle doygunlaşarak, hep daha karmaşıklaşarak sürer gider."(8)

"Dubuffet'nin tasarımına en uygun öznitelikler çok farklıdır ve bambaşka bir değerleri vardır: Sonsuzluk, ayrımsızlık, kesiksizlikdir bunlar (ve bu terimler kökenbilimsel anlamlarında alınmıştır). Madde bakış açısından *gözlemlemek*, kavramsal profillerin kırılıp parçalandığını, nesnelerle kişilerin görünümlerinin çözülüp dağılarak ortadan kaybolduğunu görmek demektir.

Herhangi bir iz, biçimsel tanımın herhangi bir bulunuşu sürüp giderse eğer, bu bakış açısı onu soruşturmamızı, çoğaltarak enflasyon yaratmamızı ve bir yansıtmalar ve bölünmeler kargaşası içinde onu karıştırmamızı ister."(9)

"Okuyucu", yapıtın getirdiği yeni özgürlük, sonsuz çoğalma gücü, belirlediği bilinç-dışı yansımalar ve iç zenginleşmesi karşısında coşar. Tuvalin kendisi bile onu nedensellik bağlarıyla ya da tek-yönlülüğün çekimiyle belirlenmemeye; bulguların her zaman daha çok *önceden-kestirilemeyen nitelikte* olacağı bir yolu tutmaşa çağırır.

Bu "okuma protokolları" arasında, en özlülerden ve en ilginçlerden birisi, Camille Bryen'in resminde neler gördüğünü anlatan Audiberti'nin okuması olmalı:

"Kısacası, burada ne soyut vardır ne de üstelik figüratif. Bir-kara-leyleğin-ya da bu bakımdan bir muslukçunun-uyluk kemiğindeki iç irmik, bir aile albümü gibi, her çeşit posta kartını içinde taşır: Sözgelişi, Gaziler Oteli'nin (Invalides - muharip gaziler için Paris'te kurulan ünlü saray-anıt-otel, çn) kubbesi ya da Yokohoma'da New Grand Hotel gibi. Atmosferdeki ışık kırınımı, madeni dokularda usta-ca işlenmiş seraplar yansıtır. Submeduları stafilo koküs bakteri sürülerin Menton Ticaret Mahkemesinin siluetini çizmek için dizilir-ler... Bryen'in resmindeki sonsuzluk, ressam, yürürlükteki devinimsiz resmin daha önce olup bitenlerle ve sonra olacaklarla olağan ilişkisini kesmemekle kaldığında, daha nitelikli olur gibi geliyor bana. Yine söylüyorum, çünkü bu gerekli, bence onun yapıtı kendi başına gerçekten devinir. Uzayda ve zaman içinde devinir. Deniz diplerinin zehirli bitkileri içine dalış yapar ya da tersine sivrisineklerin çürük dişlerinin uçurumlarından göz kapaklarımıza ve ellerimizin ayalarına doğru süzülüp uçar. Hem kimyasal resim maddesinin ve hem de görü gücünün, onu oluşturan molekülleri, bakışın yatay duşu altında

çarpınır ve ayarlanırlar. Sürekli yaratı ya da buluş, burada işbaşında yakalanır. Bryen'in resmi, bir 'özelliği', başka bir resim gibi, bu dünyadaki herşey gibi. Menkul Değerler Borsası, örümceklerin egzotikliği ve kobalt satıcısı ormanların değişmeyen birliğini göstermez, hayır... Bitmiş, insan içine çıkarılabilir ve imzalanmış, toplumsal ve tecimsel boyutuna geliştirilmiş olsa da, bu resim kendisini göreni ve görünmeyeni-gören kıldığı kişinin dikkatini ve derin düşüncesini beklerken de, ilk ağızda önerdiği biçimler ya da biçim-olmayanlar, tuvalin ve kağıt yaprağın önündeki, ayrıca görünmeyi gören ruhun önündeki, herşeyin önündeki mekanda değişikliğe uğrarlar. Doğumlara yol açarlar: Çok geçmeden yıldızlar yuvar yapar, olasılıkla, egemen olan ikincil dekorlar ve profiller arasında. Arka fondaki görüntü üstüne serili saydam yataklara yerleşirler. Ve birdenbire resim, kabaca söylenip geçildiği gibi, bir çeşit kibernetiğe teslim olur. O zaman sanat yapıtının kendi kendine insanilikten sıyrıldığını, insanın imzasından kendini kurtardığını görürüz. Elektronik ölçerlerin ölçmekten hoşlanacağı özerk bir devinime katılmaya razı olur (ama elbet bu ölçerlerin fişinin hangi prize takılacağı bilinirse)."(10)

Burada bir "açık" yapıtın hem olanakları hem de sınırları görülmektedir. Gerçi Audiberti'nin tepkilerinin yarısının estetiksel etkiyle hiçbir alıp vereceği yoktur ve göstergelerin telkin ettiği kişisel saçmalıklardır (divagations) ama bunların varoluşu bile gerçek bir sorun ortaya koyar: Burada kendi imgeleminin oyunlarıyla fazla ilgilenecek, "okuyucuya" özgü bir sınır mı sözkonusudur, yoksa başka yerde meskalinin (yoğun görsel sanrılar veren alkoloit, çn) oynadığı rolü oynayacak, yapıtın kendi sınırını görmek mi gerekir? Aşırı uçtaki varsayımlar ne olursa olsun, bu metinde serbest bir sayım dökümün her adım başı çoğalan zıtlıkların ve önermelerin sınırsız bir biçimde sergileme olanaklarının yüceltilmesini buluyoruz. Tıpkı okuyucunun kitabın denetiminden çıktığı gibi, görünüşe göre yapıt da, belli bir anda, her türlü denetimden, giderek yaratıcısının denetiminden çıkıyor ve çılgına dönmüş elektronik bir beyin gibi *sponte sua* konuşmaya koyuluyormuş gibidir. O zaman sürüp giden, artık bir olanaklar alanı değil, ayrımı olmayan (indistinct), kökensel (originaire), özgür durumda belirlenimsiz olan, herşey ve hiçbir şeydir.

Audiberti, "kibernetik özgürlükten" sözediyor. Bu söz bizi bildi-

rişim kuramına yolluyor ve sorunun canevine sokuyor: burada değindiğimiz yapıtların iletişim olanakları nelerdir?

### *Şekilsiz ve Bildirişim*

Bundan önceki bölümde açıklanmış olanları kısaca anımsamaya çalışalım. Bildirişim kuramı, matematiksel formülasyonlarında (kibernetik tekniğe uygulamalarında değilse de) "anlamlama" ile "bildirişim" arasında köklü bir ayırım yapar. Bir bildirinin *anlamlaması* (ama bildiri sözcüğünden de, anlambilimsel göndermeleri değil de, belli bir miktarda biçimsel bağıntılı aktarmakla yükümlü olarak resimsel bir toplu-görünümü anlamak gerekir), düzenin, saymacaların ve dolayısıyla yapının "artık-bilgisi"nin işlevidir. Olasılık kurallarına, önceden-kestirilebilir öğelerin yinelenmesinde önceden yerleşik ve yeniden ele alınmış bulunan örgenleştirme ilkelerine ne denli çok bağlanıldıysa, anlamlama da o denli açık ve ikirciksiz olur. Tersine olarak da, yapı ne denli çok olasılık-dışı, ikircikli, öncedenkestirilemez, düzensiz olursa, *bildirişim* de o denli artar: Bildirişimden de bilgilendirme olanağını ve yalnızca olanaklı düzenler gizilgücünü anlamak gerekir.

Kimi iletişimler *anlamlamayı,* düzeni, apaçıklığı gerektirirler. Harflerden başlayarak trafik yol işaretlemesine varıncaya dek, pratik bir yararlılığı olan her iletişim böyledir. Bunlar tek bir yolda anlaşılmalıdır, ne yanlış anlama, ne de kişisel yorum olmamalıdır. Başka durumlarda ise, tersine, *bildirişim* değeri, anlamlamalarının bitip tükenme bilmeyen zenginliği araştırılır. Sanatsal iletişimler ve estetiksel etki böyledir.

Bundan başka, dedik ki, her sanat biçimi, ortaklaşa dilin saymacalarını ve geleneksel eğretisel simgeleri kullanmış olsa bile, yalnızca bu öğelerin yeni örgenleştirilmesiyle, her durumda, bir bildirişim artışına karşılık olan örgenleşmeyle değer kazanır. Buna karşılık "klasik" sanat, önceden kestirilemeyen düzeltmelerden ve gelip geçici kopukluklardan geçerek, sonunda, seslenmiş olduğu ortaklaşa duyarlıkça kabul edilmiş olan yapıları pekiştirmek ister ve kimi artık-bilgi yasalarına, özgün bir biçim altında yenilenmiş bir pekiştirme vermek gibi,

tek bir amaçla karşı koyar. Oysa çağdaş sanat, anlaşılan, başka her türlü değerin ötesinde, tam da kullandığı ve çarpıtmak istediği anda, öncüllerini tartışma konusu yaparak, ortaklaşa dili yöneten olasılık yasalarında bir kopukluğu araştırır.

Dante şu dizeyi yazdığında:

*Fede è sustanzia di cose sperate* (İnan, umulan şeylerin özüdür), geçerli tanrıbilimin kabul ettiği bir kavramı iletebilmek için, yaşadığı zamanın dilinin dilbilgisel ve sözdizimsel yasalarını kullanıyordu. Bu iletişime daha da doygunluk verebilmek için, özenle seçilmiş sözcükleri, umulmadık yasalara ve bilinmeyen ilişkilere göre düzenliyordu. Anlambilimsel içeriği tümcenin genel ritmi ile ve seslerle öylesine sıkı sıkıya birleştiriyordu ki, tümce yepyeni, başka dile çevrilemez oluyordu, telkin gücü artıyordu. Bu yolla dinleyiciye yüksek oranda bildirişim sunabilecek duruma geliyordu; ama burada, gönderme yaptığı göndergeler üstüne bilgimizi zenginleştirecek anlambilimsel bir bildirim değil, sadece verili biçimin zenginliğine dayanan estetiksel bir bildirişim sözkonusudur.

Şu dizeyi yazan çağdaş şair: *Gecesini aşıp geçtiğim ovalar* (garip bir ilişkiye göre, anlambilimsel bir içeriği, sessel bir gereci ve ritmleri düzenleyen) eski şairin işlemini yineliyorsa eğer, o bunu elbette başka bir amaçla yapmaktadır. Onun için bilinen bir dili ve edinilmiş fikirleri "güzel" ve "hoş" kipinde kutsama değil, sözcüklerin hiç görülmedik bir kullanımını ve imgelerin alışılmadık bir mantığını, okuyucuya belli bir tipte bir bildirişim, bir yorum olanağı, bir tek yönlü bildirinin iletimi olarak, anlamlamanın tam karşısında olan telkinlerden oluşan bir demeti verebilecek tarzda önerebilmek için fikirlerin alışılmış zincirlenişiyle, dilin saymacalarıyla ilgisini kesmek sözkonusudur.

Bizim buradaki niyetimiz, az sonra ele alacağımız bütün öbür estetiksel yan-anlamlamaların dışında, sanatsal iletişimin bu çoğul yanını amaçlamaktadır. Bu bölümün başında söylediğimiz gibi, herşeyden önce, *yenilik-bildirişim istenci, yazar ile seyirci arasındaki iletişim olanaklarıyla ne ölçüde uzlaşabilir olduğunu* belirlemek sözkonusudur.

Müzik alanından birkaç örnek alalım. Bach'ın bir menüetinin şu

tümcesinde (*Netonbüchlein für Anna Magdalena Bach'dan alınmıştır*):



belli bir artık-bilgiye bağlı, saymaca bir olasılıklar dizgesine katılım, müzikal bildirinin anlamlamasını açık, tek yönlü kılmaya yardımcı oluyor. Olasılık yasası, tonal gramerin yasasıdır, ortaçağ sonrası batılı dinleyicinin duyarlığı buna alışıktır: Aralıklar, frekans farklılıklarından öte bir şey oluştururlar, örgensel ilişkilerin ortaya konmasını gerektirirler. Bu ilişkileri kavrayabilmek için, dinleyici, algılamanın "nesnel" denen verilerinin özümsenmiş dilsel saymacalardan daha az önemli olduğu bir "ussallık indisine-indice" göre, her zaman en basit yolu seçer. Birinci mezürün ilk iki zamanı, fa majörün tam uyuşum derecelerini içerir; üçüncü zamanda sol ile mi, bir dominant uyumunu gerektirir; bunun da açık yönelimi kadansiyel hareketlerin en elemanteriyle toniği kuvvetlendirmektir; gerçekten de, ikinci mezür toniği tüm bağlılıkla yineler. Başka türlü olsaydı, menüetin başlangıcında, yanlış bir izlenime inanmak zorunda kalacaktık. Herşey o denli açık ve dilsel bakımdan o denli tutarlı ki, bu tümcenin bu sezgisel dizeden olası uyumlu ilişkiler, yani tümcenin "basse"ını (bütün bu nota dizisinin aşağı yarısı; basso, çn) çıkarsayabilmek için birazcık kulak olması yeterlidir.

Webern'in bir kompozisyonunda durum bambaşkadır: Bir ses dizisi bir burç gibi ortaya çıkar ve içinde hiçbir ayrıcalıklı doğrultu yoktur. Yasal tonal özek yokluğu, dinleyiciye kompozisyonun gelişmesini önceden görmeyi, ona tek bir doğrultu yüklemeyi yasaklar. Zincirlemeler ikircikli dir: Bir nota dizisinin arkasından başka biri gelebilir, ama hangisi olduğu bilinmez ve olsa olsa daha önceden oluşmuş bulunan bir duyarlık kendisine iletildikten sonra onu kabul edebilir: "Uyum açısından, herşeyden önce (eşzamanlı ve ardışık, bütün yönlerde yükseklik ilişkilerini anlıyoruz bununla), Webern müziğinde her sesin, kendisiyle kromatik bir aralık oluşturan (her ikisi değilse de) seslerin biri yanında (hemen nerdeyse) doğrudan doğruya yer aldığı

görülür. Ne var ki, çoğun bu aralık, yarım-ton ya da bir ikinci minör biçiminde karşımıza çıkmaz (ki bu, özellikle genelleştirildiğinde, özünde yine yönetici, melodik, *zincirleyicidir* ve her zaman bir ve aynı uyumsal alanın esnek deformasyonlarını, daha yukarıda betimlenmiş olan tasarımına bağlanır), ama yedinci majörün ya da dokuzuncu minörün gevşemiş biçimiyle görünür. İlişki dokusunun temel ilmekleri gibi karşılanan ve böylece işlenen bu aralıklar, oktavların otomatik ve duyarlı değerlendirilmesini engeller (son derece basitliğinden dolayı, her zaman *kulağın eriminde* bir işlemdir bu), frekansiyel ilişki içine koymaların yönünü durmadan *saptırırlar, doğrusal* işitsel bir mekanın imgelenmesine karşı gelirler."(11)

Bu tür bir bildiri, Bach'ın tümcesinden daha ikircikli ise ve dolayısıyla daha az tek-yönlü bir anlamlama ile daha büyük bir bildirişim zenginliği taşıyorsa— elektronik müzik bu yönde daha da ileri gidecektir: Bir ses bütünlüğü, bir "küme" içinde erimiş olarak sunulur ve bu küme içinde frekans ilişkilerini çözmek kulak için olanaksızlaşır (kompozitör onların seçilip tanınmasını istemez, ama birbirine girişlerinin [enchevetrements] tüm ikircikliği, kuvveti içinde kavranılmasını ister); dahası, böylece toplanmış olan sesler, hiç işitilmedik frekanslar üstlenirler, artık "müzikal nota"nın bildik görünümünü taşımazlar ve alışmış olduğumuz işitsel dünya dışına bizleri götürürler. Anlamlamaların alanı genişler, bildiri birçok yanıtlara açılır, bildirişim bundan ötürü büyük ölçüde çoğalır.

Şimdi de bu belgisizliği —ve bu bildirişimi— son sınırına götürelim: İşitilebilir bütün seslerin eşzamanlı bir varoluşu, *beyaz gürültüyü,* tüm frekansların ayrımsızlaşmış toplamını doğurur. Şimdi, iyi bir mantıkla, maksimum bir bildirişime karşılık olması gereken bu beyaz gürültü, gerçekte bir *sıfır bildirişime* karşılık olur. Her türlü aydınlatıcı bilgiden yoksun olan kulağımız, artık bir seçme bile yapamaz. Kökensel mağmanın karşısında edilgen ve güçsüz kalır. Demek ki öyle bir eşik vardır ki, onun ötesinde bildirişim zenginliği "gürültü"ye dönüşmektedir.

Bununla birlikte gürültünün de kendi başına bir belirtge (signal) oluşturduğunu söyleyelim. Somut müzik ve elektronik müziğin kimi yapımları, böylece belirtge değeri kazanan gürültü örgenliklerinden

başka bir şey değildir. Ancak, bu türden bir bildirinin aktarımı haklı olarak bir problem ortaya koyar: Beyaz gürültülerin renklendirilmesi problemini, diyeceğim, bir kimlik, spektral bir minimum yapı yükleyebilmek için gürültüye verilmesi yerinde olacak minimum düzen problemi.(12)

Figüratif alanda da benzeri bir görüngü ile karşılaşılır. Bir Bizans mozayiğini ele alalım. Bildirişim çerçevesinde bir çözümlemeye çok elverişli olan, klasik bakış açısından artık-bilgili bir iletişim örneği. Mozayiğin her küçük küpü bir bildirişim birimi, bir *bit* gibi görünebilir; bildirişimin bütünlüğü bu birimlerin toplamıyla verilidir. Şimdi, geleneksel bir mozayiğin çeşitli öğeleri arasında yerleşen ilişkiler (Saint-Vital de Ravenne'daki *Corteğe de l'impératrice Theodora*, diyelim) hiç de bir rastlantı işi değildir. Belgin olasılık yasalarıyla düzenlenmişlerdir. İlk ağızda, figüratif bir saymaca vardır; buna göre, yapıt, insan vücudunu ve doğayı yinelemek zorundadır. Bizim algısal şemalarımıza dayalı olan bu örtülü saymacą, bedenlerin konturuna göre mozayiğin küplerini birleştirmeye gözü sürükler (zorlar); zaten, bedenlerin sınır çizgileri de kromatik birlikleriyle belirginleştirilmiştir. Küpler bir bedenin bulunduğunu *telkin etmekle* kalmaz: Yüksek derecede artık-bilgili dağılımlarıyla, zincirleme bir dizi yinelemelerle, konturlar üzerinde diretirler hiçbir ikirciklik sürüp gitmeksizin. Eğer siyah bir belirtge gözbebeğini tasarımlıyorsa, uygun bir biçimde düzene konmuş başka bir belirtge dizisi kaşları ve gözkapaklarını göstererek bildiriyi yineler; bundan böyle göz artık ikirciksiz olarak seçilip tanınabilir. Buna bir de *iki* gözün bakışıklı tasarımını ekleyelim: Başka bir artık-bilgi öğesi olarak. Çünkü, öyle ya, çağımızda bir ressam, karşıdan görülen bir yüzü —başarı ile— anlatabilmek için kimi zaman bir gözle yetinmektedir. Ama bizim mozayiğimizde gözler hep iki tane olacaktır, çünkü figüratif kimi saymacalar orada harfi harfine uygulanmaktadır: Bildirişim çerçevesinde, verili dizge içindeki olasılık yasalarını oluşturan saymacaları. Bütün bunlar bizi tek-yönlü bir anlamlama ile sınırlı bir bildirişim oranı yüklü figüratif bir bildiri önüne getirip bırakıyor.

Şimdi de bir beyaz kağıt yaprağı alalım, onu ikiye katlayalım ve her bir yarım üzerine bir dizi mürekkep lekesi damlatalım. Elde edilen şekil, kesinkes rastlantısal olacak, hiçbir düzeni bulunmayacaktır.

Şimdi de lekeli yüz öbürüyle örtüşecek tarzda kağıdı katlayalım. Kağıdı açtığımızda, öğelerin bakışıklı yinelenmesiyle, belli bir düzeni olan bir desen karşısındayızdır; bu yinelenme, en elemanter bir artık-bilgi biçimi, en basit bir olasılık şeklini oluşturur. Bundan ötürü de, tasarım kökten ikircikli kalmakla birlikte, seyircinin, en azından birkaç tutamak noktası vardır: Doğrultular gösterilmiş, ilişkiler belirtilmiştir. Göz, Ravenne mozayiği karşısında olduğundan son derece daha özgürdür; ne var ki, burada öbürlerine yeğ tutularak kimi figürleri tanımaya yönelmiştir; bunlar, değişik ve değişken figürlerdir ve tanılanmaları, seyircinin bilinçdışı eğilimlerini gerekli kılar. Buna karşılık çağırdıkları olanaklı yanıtların çeşitliliği, önerilmiş olan algısal figürün (toplu-görünümün) bildirişim gücünü, ikircikliğini, özgürlüğünü gösterir. Dahası, önce de belirttiğim gibi, bu figürün birçok yorumsal doğrultusu da vardır; o kerte ki, testi önererek ruhbilimci, deneğinin yanıtının yanıtlar alanı dışında kaldığında, yanlış yola saptığını anlar.

Şimdi de bildirişim birimleri olarak mozayik parçalarını ve mürekkep lekelerini de bırakalım da, bir kompresör silindirle aynı biçimde parçalara ayrılmış, karılmış (agglomréré) ve ezilmiş, "makadam" adı verilen şeyi oluşturan minik taş parçalarını ele alalım. Bunlarla kaplanmış bir yola bakıldığında, neredeyse istatistiksel bir yolla dağılmış sayısız öğenin bulunduğu algılanır. Bunların toplanmalarını hiçbir düzen yönlendirmez. Toplu-görünüm baştan aşağı açıktır ve kuramsal olarak olanaklı maksimum bildirişimi eli altında tutar, çünkü bu öğelerin herhangi birini, daha başkalarının herhangi birine ideal bağlarla bağlamaya hiçbir şey engel olmaz; çünkü hiçbir yerden hiçbir telkin başlangıcı görünmez. Ama bu durumda —beyaz gürültü durumunda olduğu gibi— bütün dağılımlar için eşit bir olasılık (bir eş-olasılık) olması, bildirişim olanaklarını artıracak yerde, onları hiçe indirir. Daha doğrusu, bu olanaklar matematiksel düzlemde kalırlar, ama iletişim düzleminde yok olurlar. Göz artık hiçbir düzen işareti almaz.

Burada da yine iletişim olanağı, iletişim açık olduğu, nazik bir dengede, *maksimum düzensizlikle bağdaşabilir minimum düzensizlik* içinde kaldığı ölçüde zengin olur. Bu ince denge, tüm olanakların belirsiz olduğu alan ile bir olanaklar alanı arasındaki sınırı gösterir.

Demek ki, ikircikliğin zenginliğini, şekilsizin verimliliğini, belirlenimsizliğin kışkırtmasını kabul eden bir resim sanatının sorunu budur. İletişim olarak kalmakla birlikte, diyeceğim, kendisine belirtge niteliği kazandıran bir yönelimin karşı-damgası (contre-marque) ile maksimum *gürültü* iletişimi kalarak da, seyirciye serüvenlerin en özgürünü önermeyi düşünür o. Bu damga olmadığında, seyirci yolların örtüsünü ya da duvarların lekelerini tam özgürlük içinde araştıracaktır. Doğa ile rastlantının eli altına koyduğu bu bildiri olanaklarını bi tuval çerçevesine aktarma gereğini hiç duymayacaktır. Burada şunu belirtelim ki, gürültüyü belirtge gibi göstermeye sadece yönelim yeter. Ham bir maddeyi bir "artefact" gibi "göstermek" için, bir çuval bezini çerçeveye aktarmak yeter. Ama burada, bu işaretin (marque) çeşitli varlık biçimleri ve seyircinin özgürlüğüyle ilgili olarak yapılmış telkinlerin kuvveti işe karışır.

İşaret salt mekanik olabilir. Sözgelimi, bir duvar üzerinde bir çatlağı bir tebeşir çizgisiyle çerçeve içine alırsam, onu telkin gücü olan bir toplu-görünüm gibi seçerim, öneririm, giderek yapay bir yapıt ve iletişim olgusu olarak yaratırım, dahası da: ona gerçekten tek-yönlü bir "okuma" doğrultusu da dayatırım. Ama daha başka durumlarda, işaret son derece daha karmaşık, toplu-görünümünün de içinde olacaktır; benim figüre dayatacağım düzen çizgileri de ona maksimum bir belirlenimsizliği saklı tutmaya eğilim gösterebilecekler, ama seyirciyi de, öbür çözüm yollarını dıştalayan belirli bir olanaklar alanına göre yönlendirmekten de geri kalmayacaklardır. Yaratılarının en rastlantısalında da göstergelerini hemen hemen istatistiksel bir tarzda dağıttığında da başka bir şey yapmaz ressam. Nitekim, Dubuffet Materiologies'lerinden böyledir: Yol kaplamalarına ya da işlenmemiş topraklara göndermesi apaçıktır ve ressam da böylece seyirciye tüm belirlenimlere yatkın, şekilsiz bir maddenin tüm telkinleri önünde yer aldırmaya çalışır, ama biri çıkar da, yapıtlarından birinde V.Henri'nin ya da Jean D'Arc'ın portresini görürse, buna da ilk şaşacak yine kendisi olacaktır ve göstergelerinin böylesine olasılık-dışı bir örgenliğini, marazlı bir kafanın marifetlerine yükleyecektir.

*"Sismografik bir sanat"* başlığını taşıyan, taşizm üstüne bir kararsız denemede Herbert Read, bir duvar üzerindeki bir leke karşısındaki kendiliğinden gelen tepkilerimizin oyununun da yine es-

tetiksel bir tür olup olmadığını soruyor. İmgelemin bir ürünü ile imgelemi uyaran bir nesne arasında ayrım vardır, diyor: İkinci durumda, sanatçı artık ressam değil, seyircidir. Bir lekede, öyleyse denetim öğesi, görüye yol gösteren biçim eksiktir. Lekeci sanat, biçim-denetimden vazgeçerek, aynı zamanda *güzellikten* de vazgeçecektir ve yalnız *canlılık* üzerine oynayacaktır.

Açıkça söyleyelim ki, canlılık ile güzellik arasında bir seçme istenseydi, bu bizi fazla ırgalamazdı. Uygarlığımızın bugünkü çerçevesinde ve beğenideki (tümüyle usdışı) evriminin bugünkü kertesinde, canlılık, biçimin yadsınması olarak, güzelliğe yeğlenecek olsaydı, güzellikten vazgeçmekte hiçbir sakınca olmayacaktı.

Ama bizi ilgilendiren sorun başka: Sözkonusu olan, bir canlılık ediminin *iletişim* gücüdür: Bir özgür tepkiler oyunu ne ölçüde bilinçli olarak meydana getirilebilir? Bilge *Zen*'in seçmiş olduğu yaşamsal kuvvette kayıtsız koşulsuz kendini bırakmadan çok uzakta, bir uygarlık içinde yaşıyoruz. O, kendisini çevirip saran özgür olanakları, bulutların hareketlerini, sudaki yansımaları, dünya işlerini, ıslak yapraklar üzerinde güneşin oyunlarını mutluluk içinde seyreder ve bunda Bütün'ün kesiksiz ve çok-şekilli (proteiforme) utkusunun pekiştiğini görür. Bizler, görsel ve imgelemsel özgür çağrışımlara çağrı çıkarmak için, bir telkin tasarısına uygun olarak yaratılmış bir nesnenin yapay bir örgenliğiyle, onların harekete geçirilmeye çalışıldığı bir dünyada yaşıyoruz. Burada, seyirciden, sadece, bu yapay uyaranların kendisine telkin ettiği çağrışımlara bağlı kalması değil, yararlandığı anda (ve daha sonra da bu yararlanmanın doğrulanması için geriye bir düşünsel dönüşle) böylece yapılmış olan nesne üstüne bir yargıda bulunması da isteniyor. Başka bir deyişle, burada, yapıt ile ondan edindiğim deney arasında yine bir diyalektik sözkonusu; örtülü olarak benden hem deneyime dayanarak yapıtı değerlendirmem ve hem de bu deneyi yapıta bir dönüşün denetiminden geçirmem istenmektedir. Son olarak, yapıtın gerçekleştiği kipler içinde, deneyimin nedenlerini bulmak zorundayım: Yapıtı, kullanılan araçlara (yollara), elde edilen sonuçlara, erişilen yönelimlere, gerçekleşememiş yöneliklere göre değerlendirmek yoluyla. Çünkü yapıtı değerlendirmek için başvurabileceğim tek ölçüt, kesinlikle, estetik haz sağlama olanaklarımla yazarın çalışmasında örtülü olarak dışavurmuş olduğu yönelimler arasındaki uyuşmadır.

Canlılık, eylem, devinim, işlenmemiş madde değerlerini tutan bir sanat ve şans yapıt ile yapıtın çağrıştırdığı "okumalar"ın "açıklığı" arasındaki diyalektiğe dayanır. Bir *yapıt* olarak kaldığı sürece bir yapıt *açıktır*. Bunun ötesinde, açılış *gürültü* ile özdeştir.

Bu "eşiği" belirlemek estetiğin alanına girmez: Her tabloda, çeşitli yorum olanaklarının ("açılış") okumaya yönlendiren ve seçimleri yöneten bir alanda bilinçli olarak ne ölçüde yer almış olduğunu saptayan eleştirel düşüncedir. O zaman, artık bir gürültüden başka bir şey olmayan bir belirtge ile tekbenci (solipsiste) bir hezeyandan başka bir şey olmayan bir alımlama arasında, saçma bir diyaloğa indirgenecek yerde, bildirinin de bir iletişim değeri olur.

## *Şekilsizin Biçimi*

André Pierre de Mandiargues'in Dubuffet'ye ayırdığı bir denemede, canlılığın baştan çıkartıcılığı denen o şeyin karakteristik bir örneği bulunmaktadır: Ressam, diyor Mandiargues, *Mirobolus, Macadam et Cie* ile birlikte bir son uca erişiyor. Yukarıdan görülen, işlenmemiş haldeki toprak parçalarını gösteriyor; artık ortada hiçbir soyutlama yoktur; yalnızca maddenin dolayımsız varlığı görülür ve onun da en somut yanından yararlanabiliriz. Böylece sonsuzluğu toz halinde seyrederiz: "Dubuffet, sergisinden az önce *texturologies*'lerinin sanatı tehlikeli bir noktaya getirdiğini; burada ayrımların, düşünme makinası gibi çalışabilen, seyircinin düşünceleri ve görüleri için bir ekran yerine geçen nesne ile, en bayağı ve ilgiden en yoksun bir nesne arasında çok ince ve kesinlikten uzak olmaktadırlar. Bu durumda, sanata tutkun kişilerin, sanat böylesine uç noktaya itildiğinde sanat olan ile asla olmayan şey arasındaki ayrımının sıkıcı olma tehlikesiyle karşı karşıya gelmesinden telaşlanmaları da kolayca anlaşılacaktır."(14)

Ne var ki, böylesine kaygan bir toprakta ressam sınır çizgisini tanırsa, seyirci de ya maksatlı bir bildirinin tanısı önünde eğilebilir ya da beklenmedik tepkilerin denetimsiz, yaşamsal akışına kendini bırakır. *Texturologies*'ler karşısında duyduğu duyumları ve Nil'in çamurlu ve yüklü akışının kendisine esinlediği duyumlarla aynı

düzleme koyduğunda, Mandiargues'in seçtiği ikinci yoldur. Ya da ellerini kuma daldırdığında ve parmakları arasından küçük taneciklerin aktığını gördüğünde ve bu sırada el ayalarının maddenin ılıklığını duyduklarında, yaşamış olduğu somut sevinci yeniden bulduğunu söylediğinde. Ama bir kez bu yol tutulduktan sonra, niçin durmalı, niçin yine tabloyu seçmeli, madem ki gerçek kumdan, doğanın elimiz altına koymuş olduğu maddenin sonsuzluğundan olanakça daha yoksulsa o? Çünkü hiç kuşkusuzdur ki, işlenmemiş maddeyi, aynı zamanda hem onu böyle göstererek ve hem de onda bir telkin alanı çizip belirlemek yoluyla örgenleştirme olanağını veren sadece çerçevedir. Tablo, *gerçekleştirilmesi gereken bir seçim* olmadan önce, *gerçekleşmiş seçimler* alanıdır zaten. Bu öylesine doğrudur ki, eleştirmen, canlılığa neşidesini (hymne) söylemeden önce, ressamı ve tasarısını kutlamakla işe başlar. Denetimsiz bir çağrışıma ulaşabilirse, bunun nedeni herşeyden önce, duyarlığının göstergelerle yönetilmiş, denetilmiş, yönlendirilmiş olmasıdır ve bu göstergeler ne denli rastlantının ürünü olsalar da, bir yönelimin ürünü olmaktan da geri kalmaz ve dolayısıyla bir *yapıt* oluştururlar.

Galiba Batılı bir sanatsal iletişim anlayışına en yakın olan eleştirel okuma, yapıtın kendi maddesini kazanmış olduğu rastlantısal ile beklenmediğin içinde "zanaat" ya da "disiplin" olanı tanılamaya eğilim gösteren okumadır sanatçı, rastlantının kuvvetlerini istenilen anda bu disiplinle harekete geçirebilir, böylece yapıtını *evcilleştirilmiş bir şans,* bir tür devindirici çift yapar ve bunun kutupları biriyle temasa geçtiklerinde, birbirini yok etmek bir yana, potansiyel ayrımlarını korurlar.(15) Bunlar, Dubuffet'de teksturolojiye bir fren ve doğrultu sağlayan ve böylece ressama "çağrıştırmalar ve göndermeler klavyesi üzerinde o nama" olanağını veren geometrik isteklerdir. Fautrier'de ise, rengin özgürlüğünü, sınır ile sınır eksikliği arasında bir diyalektikle bütünleyip düzelten desendir(16), öyle ki "gösterge maddenin genleşmesini durdurur."

*Action Painting*'in kendiliğinden dışavurumlarında bile, seyirciye saldıran ve her türlü yorum özgürlüğünü bırakan biçimlerin bir çokluğu, herhangi bir dünya olayının kayda alınmasına hiç benzemez: Bir dizi davranışın (devinimin) kaydıdır o. Şu halde, bir davranış, bir iz bırakmadır, uzaysal ve zamansal bir doğrultusu olur, bunu da kesin-

likle resimsel gösterge açıklar. Göstergeyi tüm doğrultularında izleyebiliriz, ama (bir kez çizildikten sonra artık tersinir olmaktan çıkan) davranışın, ona dayatmış olduğu (tersinir) doğrultuların bir alanı vardır. Gösterge yardımıyla ilk davranış bizi sürükleyip götürür ve bu yitik davranışın izleri üzerinde, biz yol alırız ve onun yeniden bulgulanmasıyla dururuz; bu bulgu aynı zamanda iletişim yöneliminin de bulgulanmasıdır... Bu tür resim, doğanın özgürlüğünü korur, ama göstergeleri yaratıcısının elini açığa vuran bir doğadır bu: Tıpkı ortaçağ metafizikçisi için doğanın Başlangıçtaki Eylemi durmadan hep dışavurması gibi. Öyleyse bu resim yine bir iletişim, bir *yönelimden* bir *alımlamaya* geçiştir. Alımlama açıksa, bunun nedeni yönelimin daha önceden böyle olmasıdır ve bir *biricik*'i (unicum) değil, bir vargılar çokluğunu iletmeyi amaçlamasıdır ve bu alımlama da, bütün öbürleri gibi bir duruma, bir biçimin örgenleşmesine dayalı bir iletişim ilişkisinin sonunda kendini gösterir. İşte bu anlamda şekilsiz, tek doğrultulu klasik biçimlerin bir reddidir, ama iletişimin temel koşulu olarak biçimin bir yana bırakılması da değildir. Şekilsiz, aslında her "açık" yapıt gibi, biçimin ölümünü ilân etmeye itmez bizi, tersine onunla ilgili daha kıvrak bir kavram yaratmaya, *biçimi bir olanaklar alanı* gibi düşünmeye yol açar.

İletişimin temel ulamlarına bağlı kaldığı için de (bildirişim kapasitesi oluşturma kapasitesine dayandığı için de), canlılığa ve rastlantıya dayalı sanat, biçimsel örgenleşmenin yan-anlamlarıyla birlikte, bir estetiksel değerlendirmenin koşullarını sağlar. Sözgelimi, Pollock'un bir tablosuna bakalım. Göstergelerin düzensizliği, konturların bozulması, figürlerin parçalanması, seyirciyi kendi kendine bir bağıntılar örgüsü kurmaya çağırır. Ama göstergenin saptamış olduğu özgün davranış bir yöneliş oluşturur ve yaratıcının yönelimini yeniden bulmaya yardım eder. Şimdi bu etki, davranışın gösterge dışında olmayışından, göstergenin bizi saymaca yoluyla göndereceği bir gönderme olmayışından ileri gelir (kısaca, dizi halinde yeniden-üretilebilecek ve saymaca bir tarzda bir "özgür patlama" düşüncesini çağrıştırabilecek bir canlılık hiyeroglifi oluşturmayışından ileri gelir). *Davranış* ile *gösterge* burada, yinelenmesi olanağı olmayan, garip bir denge bulurlar; bu denge, oluşturucu enerjinin, yani biçimlerin (göstergelerin) ilişkisi, davranışların (yönelimlerin) ilişkisi ötesinde,

dikkatimizin seçip görebildiği biçimiyle göstergeler arasındaki bağıntıların bir oyununun etkisi altında eylemsiz gereçlerin bir kaynaşması sonucudur. Demek ki, ses ile anlamın, sesin saymaca değeri ile coşkusal değerinin birbirine karıştığı o ayrıcalıklı anlarda, geleneksel şiir dilinin yaptığı kaynaşmaya benzer, öğelerin bir kaynaşması meydana gelmektedir. Batı kültürünün sanatın belirgin çizgisi saydığı şeydir bu kaynaşma: *Estetiksel olgu.* Yorumcu, telkin edilmiş olan tepkilerin özgür oyununa kendini bıraktığı anda, telkinin kökenini orada bulabilmek için ve uyarıcının ustalığının tadına varabilmek için, nesneye döner. O zaman yalnız kişisel serüvenin değil, yapıtın kendi niteliğinin, estetiksel değerinin tadını da çıkar. Çağrışımların özgür oyununun gerçekte göstergelerin durumuna bağlı olduğunu bir kez kabul ettikten sonra, bunlar yapıtın bütünleyici parçaları olurlar, yapıtın kendisinden kaynaklanan bütün dinamizmlerle birlikte, kendi birliğinde topladığı bu içerikler arasında yerleri olur. Seyirci, bir biçimin, *yapıt* olduğu için kesinlikle *açık* olan bir yapıtın niteliğinin tadını çıkarır (ve betimler, çünkü şekilsiz bir yapıtın yorumcusu başka bir şey yapmaz).

Görüldüğü gibi, çok daha zengin bir bildirişim türü, nicel bildirişimde destek bulmaktadır: Estetiksel bildirişim türü yani.(17)

Nicel bildirişim türü, göstergelerin bütünlüğünden, olanaklı maksimum telkini çıkarmaktan, diyeceğim bu göstergelere yazarın yönelimleriyle bağdaşabilir, kişisel tüm bütünleşmeleri yüklemekten ibarettir. "Açık" yapıtın bilinçle aradığı değer budur. Klasik biçimlerde ise tersine, bu değer, yorumun zorunlu koşulunu oluştursa da, o öne sürülmüyor, giderek belgin sınırlar içinde tutulmaya çalışılıyor.

İkinci tür bildirişim ise, birinci türün sonuçlarını kökeninde olan örgensel niteliklere bağlamaktan ibarettir; işlenen bu telkin zenginliği arkasında, bilinçli bir örgenlik, oluşturucu bir yönelimi kavramaktan ve ondan doyum sağlamaktan ibarettir. Tasarıyı tanımak, her seferinde bir şaşkınlık ve zevk kaynağı, iç dünyasının ya da yaratıcının kültürel *art-alanının* daha derin bir bilgisinin sağlanması için bir fırsattır.

İşte bunun için, *yapıt* ile *açılış* arasındaki diyalektikte, yapıtın

kalıcılığı, hem iletişimin ve hem de estetiksel hazzın olanaklı kalması için bir güvencedir. Her iki değer birbirini gerektirir ve içten içe birbiriyle bağlıdır (saymaca bildirinin tersine, yol işaret panolarında olduğu gibi, burada iletişim estetiksel bir nitelik taşımaksızın sürer gider; öyle ki, maddenin örgenliğiyle gerçekleşen iletişimin etkililiğinden yararlanmak üzere göstergeye dönme durumunda kalınmaksızın, iletişim göndergenin kavranılmasıyla tamamlanır). "Açılış" kendi payına, uygarlığımızın en kıymetli değerlerinden biri gibi aradığı, çok zengin bir yararlanma türünün güvencesidir. Kültürümüzün bütün öğeleri dünyayı *olanaklılık* ulamına göre düşünmeye, duymaya ve son olarak *görmeye* bir çağrı değil midir?

## DİPNOTLAR

(1) Yazar burada *Il Verri* dergisinin, 1961'de I Novissimi (Feltrinelli, Milan) kitabında toplanmış olan şairlerine gönderme yapıyor: Nanni Balestrini, Alfredo Guiliani, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Adoardo Sanguineti. Bu çekirdek çerçevesinde daha sonra *Groupe 63* şairleri toplanmıştır.

(2) İlk bakışta, Gabo'nun sanatsal bakımdan tuttuğu konumlar "açık" yapıt kavramıyla hiç de uzlaşmaz gibidir. Herbert Read'e yazmış olduğu 1944 tarihli bir mektupta (Read'in *The Phylosophy of Modern Art,* London, Faber and Faber, 1952'de değinilmektedir) Gabo çizgilerin saltık niteliği ile sağınlığından söz eder, sonra da kargaşa imgeleri değil, düzen imgelerini çağrıştırır: "Hepimiz, olmasını dilediğimiz biçimiyle bir dünya imgesi kuruyoruz ve bu tinsel dünya her zaman bizim yaptığımız şey olacak yaptığımız biçimiyle. Ona biçim veren, tutarsız ve düşman gerçeklikler yığınından yola çıkarak, ona belli bir düzeni dayatan, yalnızca insanlıktır."

Ama şimdi bu sözleri, 1924'te Yapıcılığın Manifestosu'nda Gabo'nun söyledikleriyle karşılaştıralım: Düzen ve sağınlık (exactitude), doğanın örgenliliğini, oluşturucu gücünü, gelişiminin dinamizmini sanatın yeniden yaratırken dayandığı parametrelerdir. Dolayısıyla sanat bitip tamamlanmış ve belli bir imgedir (görüntüdür), ama doğal büyüme (çoğalma) denilen o sürekli süreci, ***kinetik*** öğeler aracılığıyla dile getirmeye de anıktır. Bir görünüm, bir toprak kıvrımı, duvar üzerindeki bir leke gibi sanat yapıtı da farklı görselleştirmelere elverişlidir ve değişken profiller gösterir; düzen ve sağınlık niteliklerine uyarak, doğal olguların devingenliğini yansıtır. Burada, belli bir

yapıt "açık" bir doğa görüntüsü meydana getirir diyebiliriz. Read, plastik ikircikliğin öbür biçimlerine güvenmediği halde şöyle der: "Gabo ile Pevsner'in konstrüktivizminde ortaklaşa olan gerçekliğin özel görüşü, mekanik uygarlığın yüzeysel görünümlerinden, ne de görsel verilerin" kübik planlarından ya da "plastik oylumları"ndan türemez... tersine, çağcıl bilimin bizlere gösterdiği biçimiyle, fiziksel evrenin yapısal sürecinden ileri gelir. Konstrüktif sanata en iyi giriş Whitehead'in ya da Schroedinger'in incelenmesidir... Sanat —başlıca işlevi de budur— bilimin araştırıp ortaya çıkardığı evrensel çokluğu kabul eder, ama onu plastik bir simgenin somut niteliğine bağlar..." (s.233)

(3) Ezra Pound da Brancusi'nin yapıtları karşısında benzeri bir izlenimden söz eder: "Brancusi korkunç şekilde güç bir iş seçmiştir: Biçimlerin tümünü bir tek biçimde toplamak. Evren üstüne düşünceye dalmanın bir Budist'ten istediği denli, çok zaman isteyen bir iş... Denilebilecektir ki, bir yontu üzerinde durulurken, binlerce bakış açısından her birinin kendine özgü bir yaşamı olacaktır (Tanrısal bir yaşamı, dememe izin verecektir herhalde Brancusi)... En pis sanatın en dıştalayıcı hayrankârı bile, *bir tek* bakış açısından ele alındığında, doyurucu bir yontu kurmanın; yontuya bakılan açının herhangi bir açı olduğunda, seyirciyi doyurabilecek bir yontunun yapılmasından daha kolay olduğunu kabul edecektir. Anlaşılmaktadır ki, bir tek kitle yardımıyla bu "biçimsel doyumu" iletmek, anıtsal ya da dramatik birleşmeler aracılığıyla geçici bir görsel ilgi uyandırmaktan daha güç olmalı..." (Brancusi üstüne tanıklık, "The Little Review" dergisi, 1921).

(4) Munari'nin ünlü "vetrini"lerinden başka, Grubunun *Miriorama*'ları (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi) ve Jacoov Agam'ın dönüşebilir yapıları, Pol Burg'un "devingen burçları", Duchamp'ın *rotorelief*(leri) gibi son kuşağın kimi deneylerini anabiliriz. (Sanatçı kendi yaratı edimini gerçekleştiren tek kişi değildir; seyirci de yapıt ile dış dünya arasında temas kurar ve bu amaçla onun derin niteliklerini çözer ve yorumlar ve bu yolla yaratıcı sürece katkıda bulunur.) Enzomari'nin dönüşümlü nesneleri, Munari'nin eklemli yapıları, Diter Rut'un devingen yaprakları, Jesus Soto'nun kinetik yapıları (bunlar, der Clause Gremer, seyirciyi motor gibi kullandıklarından dolayı kinetik yapılardır. Seyircinin hareketlerini yansıtırlar, gözlerinin hareketi bile olsa. Yer değiştirme kapasitesini öngörürler, etkinliğini zorlamaksızın harekete geçirirler. Kendilerini harekete geçiren kuvvetleri içermediklerinden, kinetik yapılardır bunlar. Çünkü dinamizmlerini seyirciden alırlar.) Jean Tinguely'nin makinaları (ki, seyirci tarafından hareket ettirildiği ya da çalıştırıldığı

için, her zaman yeni yeni toplu-görünümler çizerler), Vasarely'nin biçimleri gibi genç kuşağın kimi deneylerini burada anabiliriz.

(5) *L'Oeil*'de, Nisan 1959.

(6) James Fitzsimmons, *Jean Dubuffet,* Bruxelles, 1958, s.43.

(7) A.Berne-Joffroy, *Les Objects de J.Fautrier,* N.R.F., Mayıs 1955.

(8) G.C. Argan, *Bergson a Fautrier,* Aur Aut'da, Ocak 1960.

(9) R.Barilli, *J.Dubuffet, Materiologies,* Galleria del Naviglio, Milan, 1961.

(10) Jacques Audiberti, *L'Outre-Boite,* Gallimard, Paris, 1952, s.26-35.

(11) Henri Pousseur, *Una Nuova Sensibilita Musicale,* Incontri musicali'de, No:2, 1958. 'Esprit' dergisinde, *Yeni bir sesli evrene doğru* başlığı altında yeniden basılmıştır, Ocak 1960, s.52.

(12) Daha önceki bölümde, *Bildirişim, düzen ve düzensizlik* paragrafına bak.

(13) The Tenth Muse, Routledge and Kegan, London, 1957, s.35 ve arkası.

(14) *Jean Dubuffet ou le Point Extreme,* 'Cahiers du Musee de poche'da No:2, s.52.

(15)Renato Barilli, *La Peintura de Dubuffet,* 'Il Verti'de, Ekim 1959. Barilli, Dubuffet'nin metinlerine gönderme yapar, *Prospectus aux amateurs de tout genre,* Paris, 1946 ve özel olarak *Notes pour les fins-lettres* başlığını taşıyan bölüme.

(16) Palma Bucarelli, *Jean Fautrier, Pittura e Materia,* Milan, İl Saggiatore, 1960. 67. sayfada maddenin kayması ile konturların sınırları arasında sürekli karşıtlığın bir çözümlenmesi bulunacaktır; bunun gibi, sonsuzluğu telkin edilen özgürlüğü ile yapıt için olumsuz bir olanaklılık gibi karşılanan, bir sınır yokluğunun bungunluğu arasındaki ayrım da bulunacaktır, s.97: "Bu nesnelerde, kontur, bir veri, açık bir varoluş oluşturan rengin topaklanması (grumeau)dan bağımsızdır. Kontur maddeyi aşar, bir mekan ve bir zaman gösterir, başka bir deyişle, bir bilinç boyutu için maddeyi çerçeveler." Bu eleştirel okumalar elbette sözkonusu olan yapıtlarla sınırlıdır ve buna dayanarak, her türlü biçimsel deney için geçerli bir ulamlar dizgesi çıkarmak sözkonusu değildir. Başka durumlarda, desen ile renk arasındaki diyalektik yok olacaktır (burada Matta'yı, İmai'yi ya da Tobey'i düşünüyoruz ve araştırma farklı bir yön kazanacaktır. Dubuffet'de *texturologies*'lerin geometrik alt-bölünmeleri artık olmadığında bile, bu durum tuval üzerinde doğrultu telkinleri ve fiili seçmeler araştırmaya engel olamaz.

(17) Daha önce figüratif klasik sanatta *ikonografik* anlamlama ile *estetiksel* anlamlama arasındaki bağda bu ilişkinin bir örneğini buluyoruz. İkonografik saymaca bir artık-bilgi öğesidir: Bir koçla birlikte bir oğlan çocuğunun yanında durmakta olan sakallı bir adam ortaçağ ikonografisinde— Hazreti İbrahim'dir. Saymaca kişiyi ve karakterini bizim için pekiştirmek amacıyla *diretir*. Panofsky burada Maffei'nin *Judith et Holopherne* örneğini önerir. (Bak. *Zum Problem der Rschreibung und Juhaltsdeutung von Werke der bildenden Kunst,* Logos'da, XXI, 1932.): Bu tuval üzerinde tasarımlanmış kadın, bir tepsi üzerinde kesilmiş bir insan başı ve bir kılıç getirir. İlk öğe, Salomé'nin sözkonusu olduğu kanısını uyandıracaktır, ama barok ikonografik saymacalara göre, Salomé hiçbir zaman bir kılıçla gösterilmemiştir. Buna karşılık, Judith'in Holopherne'nin başını bir tepsi üzerinde taşıdığı bir hayli görülmüştür. Başka bir ikonografik öğe tanıyı daha da kolaylaştırmaktadır: Kafası kesilenin yüz anlatımı bir azizden çok kötü bir insanı çağrıştırmaktadır.Öğelerin artık-bilgisi böylece bildirinin anlamlamasını aydınlatır ve sınırlı da olsa, nicel bir bildirişimi iletir. Öte yandan bu nicel bildirişim de estetiksel bildirişimi, örgensel kurgudan yararlanmayı ve sanatsal yapımı değerlendirmeyi kolaylaştırır. Panofsky'nin belirtmiş olduğu gibi: Bir azizin başını ya da Tanrının koruduğu bir kahraman kadının başını taşırken ya da bir günahkârın başını elleri arasında tutarken, bir nedimenin tasarımını gördüğümüze göre, tablo çok farklı bir tarzda değerlendirilecektir, estetik açıdan da olsa.

# V

# RASTLANTI VE DOLANTI

Televizyon, ortaya çıkışından beri, o kadar çok tartışmanın konusu oldu ve o kadar çok kuramsal düşüncenin ortaya atılmasına yol açtı ki, artık bir "televizyon estetiğinden" söz edilmeye başlandı.

İtalyan felsefi terimbiliminde estetik sözcüğü, geneldeki sanatı, onun kökenindeki insan ediminin ve üretilen nesnenin kalıcı karakterlerini konu edinen her türlü kurgusal araştırmaya gönderme yapar. "Resim" ya da "sinema" estetiğinden söz edebilmek için, bu yolla, resimsel ya da sinematografik deneyle ortaya konmuş olmakla birlikte, bundan böyle daha genel bir düşünmeye konu olan; kuramsal bir çözümleme nesnesi olabilen insani tavırları aydınlatan ve felsefi antropolojinin derinleştirilmesine olanak verebilen kimi sorunların düşünülmesi gerekir. Teknik görüşleri, dışavurumları, deyişbilimsel çözümlemeleri ya da eleştirel değerlendirmeleri bir "estetik" gibi gösterebilmek için, sözcüğe değişik ve daha somut bir anlam verilmelidir — başka ülkelerde olduğu gibi. İtalyan terimbilim geleneğine bağlı kalınmak istenildiğinde, *poetikalardan* ya da teknik-deyişbilimsel çözümlerden söz etmek daha yerinde olur, böylece bu disiplinlerin önemi ve birçok durumda, giderek kuramsal durumda, felsefi "estetikler" yanındaki üstünlükleri tanımış olur.

Bizim açımızdan, ilkin, kimi konumları güçlendirerek, kimi kuramsal tanımların genişletilmesine yardımcı olarak (geçerli ulamlara indirgenemeyen bir olgu önünde), televizyon olayının ve onun hareke-

te geçirdiği yapıların, gerçekten estetiksel düşünceye ne getirebileceğini incelemek ilginç göründü.

İkinci yaklaşımda da —bu kez poetikalar düzeyinde— televizyon söyleminin iletişimine olanak veren yapılar ile çağdaş sanatın daha başka alanlarda önerdiği "açık" yapılar arasında bulunabilecek ilişkiyi ele alacağız.

### *Canlı Çekimde Estetiksel Yapılar*

I. Bugüne değin televizyon üstüne yapılmış değişik tartışmalar gözden geçirildiğinde, televizyon sanatının gelişimine katkısı olabilecek, ama geneldeki estetiğe hiçbir katkısı olmayan kimi izleklerin ortaya çıktığı görülür. Bugüne değin kabul edilmiş olan açıklamaları kuşkuyla karşılamaya ,ya da ilkeleri ve kavramları yeniden tanımlamaya bizi zorlayan hiçbir "yeni olgu" da görünmemektedir ortada.

Ekranın boyutları ve kameraların objektiflerine bağlı özel bir derinlikle belirlenmiş bir televizyon "uzayından" sözedildi. Öte yandan (olayların ya da kimi sahnelerin canlı çekimlerinde) gerçek zamanla çoğun özdeşleşe ve her zaman belli ruhbilimsel haller içindeki bir seyirci kitlesi ve bir uzayla ilişkisiyle özgülleşmiş bulunan bir televizyon "zamanı" üzerinde de duruldu. Günümüze değin görülmüş olanların hepsinden sayı ve nitelik bakımından farklı; o denli ki, bireyin maksimum bir yalnızlığa itildiği ve "topluluk-collectivité" etkeninin ikinci planda yer aldığı birimlerdeki seyirci kümeleri, yani seyirci kitlesiyle televizyon arasında kurulan o çok özel, şimdiye dek hiç görülmedik iletişim türü de incelendi. Bütün bunlar sahneye koyucunun, sahne yöneticisinin, televizyon yapımcısının durmadan karşılaştığı sorunlar; bir televizyon estetiğinin araştırmak zorunda kaldığı sorunlar.

Ne var ki, sanatsal her iletişim aracının kendine özgü "uzay"ı, kendine özgü "zaman"ı, halkla ilişkisi olması, felsefi düzlemde bir saptamadan öte bir şey değildir. Televizyonla ilintili sorunlar, her sanat "türü"ne "maddesi-matiere" ile diyalog kurmasını, kendi özel dilbilgisini ve sözlüğünü kurmasını öngören sözü pekiştirir sadece. Bu

anlamda, televizyon, bir filozofa, öteki sanatlardan ne daha çok, ne daha az bir şey verir.

"Estetik"ten söz ederken, yalnızca "sanatsal" (burada sözcüğü en saymaca ve en sınırlı anlamında alın) programları, diyeceğim dramaları, komedyaları, lirik yapıtları ya da daha başka geleneksel sahne oyunlarını düşünseydik, bu vargı kesin sayılabilirdi. Ancak daha geniş estetiksel bir düşünce, bunların sanat "oranını" inceleyebilmek için, tüm iletişim olaylarını göz önüne alabilir: Biz de bu yolu izlersek, bizim araştırmamız için en ilginç katkı, televizyona özgü bir iletişim kipi tarafından verilecektir kesinlikle: Canlı çekim (prise de vues en direct).

Belli bir sayıda sorun daha şimdiden çözülmüş sayılabilir. Olup bittiği anda bir olayın çekimi ve dalgaya konumu bir *montaj* işini varsayar çünkü olay birkaç kameraca (en azından üç kameraca) kaydedilir ve en iyi sayılan görüntü yeniden aktarılır: Burada, olayın akışı ile *çağdaş,* doğaçtan bir montaj sözkonusudur. Sinematografik yapımda, çekim, montaj ve gösterim (projection) birbirinden iyice ayrı birer aşamadır. Burada ise özdeşleşirler. Daha önce belirtilmiş olan, gerçek zaman ile televizyon zamanı arasındaki o başka özdeşleşmenin kökeni de buradadır: Hiçbir anlatı yöntemi (yolu), gösterilmiş olan olgunun, özerk (kendi) süresi olan süreyi kısaltamaz.

Bu basit saptamalardan yola çıkarak, hem yapımla hem de alımla ilgili ruhbilimsel, teknik ve sanatsal bütün bir dizi sorunun doğduğu görülmektedir hemen. Sözgelimi, yapım bakımından, reflekslerin, o zamana değin yalnız ulaşım işlerinde ve sanayi çalışması alanında taşıdıkları bir önemi kazandıkları görülmektedir. Ancak sanatsal bir sorunsalın canlı çekiminin yaptığı iletişime daha da sıkıca yaklaşarak, başka bir saptamanın ortaya çıktığını da göreceğiz.

Canlı çekim bir olayın hiçbir zaman düpedüz bir yinelenmesi değildir, olup bitenin *bir yorumudur her zaman;* giderek bu yorum kimi zaman sonsuz-küçük ölçekte olsa da. Bir olayı kaydedebilmek için, yapımcı kameraların birbirini tamamlayıcı birçok görüş açılarını alabilecek tarzda yerleştirir; kameraların hepsi, aynı görüş alanına çevrilmiş olmalıdır ya da (sözgelişi bir bisiklet yarışında olduğu gibi) devingen aracın yer değiştirmelerini izleyebilecek tarzda, değişik

görüş noktalarına yerleştirilmelidir. Kameraların durumu, teknik olanakların bir işlevidir, ama bu başlangıç aşamasında, *seçme* payı yine de dıştalanamaz.

Olayın başladığı anda yapımcı üç ya da daha fazla ekran üzerinden kameraların gönderdikleri görüntüleri alır; bu görüntülere dayanarak, operatörlere görüş alanları içinde şu ya da bu çerçevelemeyi (cadrage/, *seçmeyi* emreder, çünkü her operatörün elinde alanı daraltma ya da genişletme, ya da ayrıca kimi derinlik etkilerini vurgulama olanağını veren objektif vardır. Bu iş yapıldıktan sonra, yapımcı yeni bir *seçme* karşısında bulunur: Önündeki görüntülerden birini dalgalara gönderecek ve seçilmiş görüntülerin ardışıklığıyla montajını yapacaktır. Böylece seçme, birlikte bulunan olayları birbiriyle örüp dokusunu yapabilmek için, tek tek görüntülerin kompozisyonu, anlatısı, gidimli (discursive) birleştirilmesi anlamına gelir.

Doğrusunu isterseniz, günümüzdeki televizyon röportajlarının çoğunun konusu, yapımcıya çok az bir yorum payı bırakan olaylardır. Bir futbol maçında ilgi merkezi, topun yer-değiştirmeleridir ve bunun dışına asla çıkılamaz. Ne var ki, burada bile, amaçların kullanımlarına, kişisel girişimlere ve ekip hareketlerine, küçük bir seçme payı karışır: Tek tek oyuncuların özel katkıları üzerinde durmak isteyen bir kamera, takım çalışmasını yeğleyenden çok farklı şeyler söyler. Öte yandan da kimi olaylar yorumlanmaya ve anlatı biçimine sokulmaya daha elverişlidirler. Sözgelişi, 1956'da, iki ekonomist arasındaki tartışmanın yayınlanması sırasında kamera, konuşmacılardan biri saldırgan bir tonda soru sormakta iken, öte yanda diğerinin bir sinir bunalımı içinde parmakları arasında durmadan mendilini büktüğünü gösteriyordu: Açıktır ki, program yapımcısı tartışmanın ekonomik değerinden çok coşkusal yanına ilgi duyuyordu. Montaj tartışmaya dramatik bir karakter kazandırıyordu, ama bu da yersiz değildi ve istenç dışında da olsa, bir konumu tutmaya yol açıyordu. Seyirciler, tartışmanın mantıksal kuruluşuna kendini kaptırmış ve coşkusal yanlarına teslim olmuş bulunuyordu; konuşmacıların fiziksel niteliklerine değil de kanıtlamalarının değerine dayanması gereken kuvvetler arasındaki ilişki de, böylece bozulmuş oluyordu.

Monaco Prensi Rainer'in Grace Kelly ile evlenme törenlerinin yayınlanması da yorumlama sorunları bakımından iyi bir örnek olmuştur. Olaya birçok bakış açısından yaklaşılabilirdi: Siyasal ve diplomatik bir olay, bir Hollywood parodisi, bir operet, duygusal bir aşk vb. Şimdi, yayım hemen yalnızca işin pembe yanı üzerinde, olguların romantik görünümleri üzerinde durdu ve bunun için, renklerle dolu ama derin yönelimlerden yoksun bir açıklama ortaya koydu. Askeri gösteri sırasında —bulunması elbette dekoratif bir nitelik taşıyan— bir Amerikan bölüğünün askeri bir müzik parçasını çalmakta iken kamera, balkon demirine dayandığı için üstü kirlenen ve pantalonunun tozunu silkelemek için eğilmiş bulunan ve aynı zamanda nişanlısına keyifle gülümsemekte olan Prens Rainer üzerinde duruyordu. Herhangi bir yapımcı (herhangi bir gazeteci) de aynı seçmeyi yapabilirdi belki (meslekte, "scoop" [özellikle hemen ilgi çeken haber, gazetelerin habercilikte birbirini atlatması, çn] dedikleri şeydi bu). Ne ki, bu seçme, öykünün geri kalanım belirleyecekti ve ona özel bir renk katacaktı. Eğer sözkonusu olan anda, kamera Rainer'nin üzerinde odaklanacak yerde, üniformalarını giymiş Amerikalılar üzerinde odaklanmış olsaydı, o zaman, iki gün sonra, dini tören sırasında, daha önce yapmış olduğu gibi, prenseslerin yüzünden çok töreni yöneten rahibin üzerinde odaklanmış olabilirdi. Oysa kameralar, coşkusunu apaçık ortaya koyabilmek için nişanlı hanımın yüzüne doğru devamlı olarak yöneltilmişlerdi. Öyküye bir ton birliği verebilmek için, yapımcı bölümden bölüme hep aynı tonda kalıyordu. Böylece belli bir seyircinin beğenisine doyum sağlıyordu, ama başka bir anlamda onu belirliyordu da. Teknik ve toplumbilimsel etkenlere bağlı kalmakla birlikte, belli bir özgürlüğü de koruyordu: *Öykü anlatıyordu.*

Elemanter bir tutarlık ilkesine uygun olan ve tasarlandığı anda gerçekleşen bir anlatı (narration), *doğaçtan öykü* denilecek şey budur. Televizyon olayının estetiği ilgilendiren yanıdır bu. Halk ozanlarının ve türkücülerinin şiirleri ve şarkıları *commedia dell'arte* de eskiden benzeri sorunlar ortaya çıkarıyordu; orada da aynı doğaçlama ilkesini buluyoruz, ama daha çok bir özgürlükle, daha az dıştan gelen zorlamalarla, yürürlükte olan hiçbir gerçekliğe gönderme yapmaksızın. Günümüzde ise sorun çok daha keskin olarak *jam-session* (bir grup

caz müzisyenince yapılan hazırlıksız gösterim, çn) adı verilen caza özgü, o kompozisyon biçimiyle ortaya çıkmaktadır: Bir topluluğun çeşitli üyeleri bir izleği seçiyorlar ve bir kesimiyle doğaçlama yaparak ve bir kesimiyle de ortaklaşa bir anlayış (genie) yasalarına uyarak, onu özgürce açımlıyorlar; bu ortaklaşa anlayış onlara *ortaklaşa, eşzamanlı, doğaçtan* ve yine de (manyetik band üzerine kaydedilmiş olanların hepsi arasında seçilmeye layık olup başarılı olduğunda) *örgensel* bir yaratı olanağını veriyor.

İşte bu bizi birçok estetiksel kavramı, özellikle de yaratı sürecini ve yaratıcının kişiliğini ilgilendiren herşeyi, denemeleri ve sonucu, bitip tamamlanmış yapıtı ve onu hazırlamış olan şeyi, isterseniz öncüllerini, diyelim incelemeye ve ne olursa olsun daha çok bir kıvraklıkla kullanmaya çağıracaktır. Caz konusunda, öncüller bölümünde, belli bir ortaklaşa çalışma alışkanlığı ve *riff*(*) gibi geleneksel küçük buluşların kullanımı ya da dağarcığın ezgisel-uyumlu formüller bulunur. Özgür buluş oyununa bir sınır koyan, ama sanatsal örgenliğin büyümesinde kimi hazırlık yapılarını belirleyen rolle ilgili kuramsal düşünceleri pekiştiren bir yığın öğe. Bütün ezgisel veriler, icracıların hepsinin öngördüğü ve ortaklaşa bir anlaşma ile gerçekleştirdikleri belli bir açımlamayı (developpement) gerektirirler. Böylece, "oluşturan biçim" klasik izleği yeniden bulunur, ama gerçek anlamdaki buluşu koşullardıran ve geliştiren dil ve müzikal retorik sorunlarına bağlanmış olarak bulunur.(2)

Yakın çekimle birlikte benzeri sorunlar kendini gösterir. Televizyon alanında:

1. Deneme ile sonuç hemen hemen tümüyle özdeşleşir. Denemeyi birçok görüntü oluşturur, ama bunlar, eşzamanlı olarak üretilmiş olduklarından, seçime az zaman bırakırlar. Bu görüntülerden yalnız bir tanesi sonucu oluşturacaktır.

---

(*) Riff: Genelde kısa ve keskin, çoğun artan ritmik bir vurguyla çalınan ve birçok kez yinelenen ya da bir renklilik sağlamak ve özel bir gerilim etkisi yapmak için geçiş tümcesi olarak araya sokularak çalınan müzikal tümceyi göstermek üzere; Amerikan karaderili müzisyenlerinin icat ettikleri argo bir sözcük. (U.Eco)

2. Yapıt ile öncüller örtüşürler, kameralar daha önceden hazırlanmış, kurulmuş olsa da.

3. En küçük bir derecede "oluşturan biçim"in etkisi yeniden duyulur.

4. Buluşun sınırları, dağarcık tarafından değil, dışsal olgularca belirlenir. Bu demektir ki, toplu olarak bakıldığında, yaratıcının özerkliği büyük ölçüde azalmıştır ve görüngünün sunmuş olduğu sanatsal olanaklar da azalmıştır.

II. Göz önünde tutulmaması güç olan bir mantığa göre, bir anlamda seçilmiş olan, ama gerçekte kendiliklerinden ortaya çıkan, özerk bir olaylar dizisine uygun olarak "öykü"nün biçim kazanması olgusu, sınırlayıcı gibi görülseydi eğer, bununla yetinilebilirdi. Şimdi, bu *koşul,* bize kalırsa, canlı çekimin gerçek sanatsal *olanağını* oluşturmaktadır,

Öyleyse böyle bir "koşul"un yapısının, anlatı olanaklarını nasıl aydınlattığını görelim.

Dolanının birliğine değinirken Aristoteles şöyle der: "Çok büyük sayıda, giderek sonsuz sayıda insan iş başına gelebilir, ama bu yüzden bu işlerden kimileri aralarında bir birlik de oluşmayabilir: Yine bunun gibi, bir eylem birliği kurmaksızın da bir kişinin eylemleri çok sayıda olabilir."(3) Yine bunun gibi, herhangi bir alanda birbiriyle ilişkisi olmayan olaylar, bakarsınız birbiriyle kesişmekte ya da örtüşmektedir ve birçok durum da değişik doğrultularda evrimleşmektedir. Belli bir açıdan bakıldığında da, bir ikinci kümede tamamlanmış görünen bir olgu(lar) kümesi, başka bir açıdan bakıldığında, tersine, bir üçüncü kümede sürüp gitmektedir. Açıktır ki, bütün bu olguların kendi başlarına, ilişkilerinden bağımsız olarak, bir gerekçesi vardır: Meydana gelmiş olmakla doğrulanmışlardır da. Ama yine açıktır ki, biz onları birleştirici bir bakış açısından ele alma gereksinimi de duyarız; başkalarının zararına, kimi ilişkiler taşıyormuş gibi görünen, aralarından kimileri yalıtlanarak dahi olsa. Kısacası, olguları biçim biçim *yeniden-kümeleriz;* ya da yine "deneyler" halinde onları birleştiririz.

Burada "deney" sözcüğünü kullanıyoruz, çünkü Dewey'in formülasyonuna bağlanmamıza yardımı dokunuyor onun; bu formülasyon da bizim düşündüklerimize uygun geliyor. "Deneysel gereç, kendi gerçekleşmesine yöneldiğinde, deneylerden söz edilir. İşte yalnız o zaman bir deney, deneyin genel akışı ayrımlaşarak bütünleşir..." Bir deney içinde, akma, bir şeyin bir şeye doğru akışıdır.(4) Böylece, iyi yapılmış bir iş, sona ermiş bir oyun, önceden saptanmış bir sonla süresini doldurmuş her eylem, "deney" diye nitelendirilebilir.

Günlerimizin bilançosunda gerçekleşmiş deneyleri, sadece ana çizgileri belirmiş ya da henüz tamamlanmamış deneylerden ayırırız. Ama böylece, tam olarak gerçekleşmemiş deneyleri de, bizi henüz ilgilendirmedikleri için, ya da fiili gerçeklenmelerinden iyice bilinçlenmediğimiz için bir yana da bırakabiliriz pekâlâ. Bunun gibi, bir olaylar alanı içinde en ivedi çıkarlarımıza ve gözlem aşamasında bizim olan moral ve coşkusal durumlara göre, deneyleri yalıtladığımız olur.(5)

Dewey'in "deney" kavramında bu açıklamayı ilgilendiren nokta, daha çok örgensel bir sürece aidiyet değil (yani özne ile çevresi arasındaki etkileşim değil), biçimsel yandır: Bir deneyin, *bir yapı olarak bir tamamlanma,* bir *gerçekleşme* olarak görünmesi olgusudur.

Kendilerininkini yaşamaktan çok başkalarının deneylerini sezinlemeye ve tasarımlamaya çaba gösteren bir gözlemcinin davranışı da ilginç bir şey olmalıdır. Böylece o da, deneylerin bir öykünmesini (Aristoteles'in *mimesis*'i anlamında) gerçekleştirir ve en azından, kişisel bir yorum ve mimesisi yaşar.

Bu deney *mimesis*'lerinin estetiksel bir değer taşıması, onların aynı zamanda *yorum, yaratı —seçim* ve *kompozisyon*— olmasından ileri gelir; giderek olaylar adeta kendiliklerinden bu seçimi ve kompozisyonu gerekli kılmış olsalar da.

Deneyler daha geniş bir olay(lar) bağlamında tanınmaya ya da soyutlanmaya çalışıldığı ölçüde, estetiksel değer de o denli açıkça görünür. Kısacası, bu, bizim için karmaşık olan bir çeşitlilik içinde, bir iç tutarlılık, bir birlik arama ve kurmadır. Sözkonusu olan birleşik bir bütünlüğü araştırmaktır, öyle ki, "çeşitli parçaları öyle

düzenlenmelidir ki, onlardan biri değişik bir yere konduğunda ya da dışta bırakıldığında, bütünlük çöküp yıkılacaktır."(5) Bu da bizi yeniden Aristoteles'e getirir(6) ve deneyleri tanımak ve yinelemek için gösterilen çabanın, ona göre, şiir sanatıyla karıştığını anlamamıza yol açar.

Bunun tersine, tarih bir tek olgu sunmaz,"bir dönemi sunar ve bu dönemin bütün olgularını bir ya da birçok kişilerle bağlantısı içinde ele alır ve düşünür; olaylar ne denli çeşitli de olsa, aralarında tamamen rastlantısal bir ilişkisi vardır."(7) Aristoteles'e göre tarih, bizim yukarıda dokundurma yapmış olduğumuz olaylar alanının panoramik fotoğrafı gibidir. Oysa şiir, içten tutarlı bir deney, olgular arasında genetik bir ilişkiyi alan içinde soyutlar; bir diğer bakış açısından, örgenleştirir, son çözümlemede.(8)

Bütün bu gözlemler, canlı çekimde sanatsal bir davranış olduğunu gösterir. Denilebilir ki, "deneyleri" az ya da çok doyurucu bir yolla yanıtlanabildiğinde, gücül durumda estetik vardır; başka bir deyişle, bir olaylar kümesine bir "biçim" verilebildiğinde.

Dolayısıyla dramatik karakterli bir olaydan söz edildiğinde, sözgelişi bir yangından, "filan yerdeki yangın" bağlamına giren öğelerin toplamı, değişik anlatısal bakış açılarından ele alınabilir; sözgelimi yıkıcı ateş destanından belediye itfaiyecilerine, kurtarma dramasından halk yığınının sevceen ya da vahşi merakına dönük bakışına değin.

Hangi öyküyü söyleyeceği, seyircilerine hangi "gerçekliği" sunacağına karar vermek, karemaraya düşer; çünkü, gerçekliğin her tasarımlanması (gösterilmesi), bir seçim ve bir değerlendirmeyi gerektirir. Canlı TV yayını, *sinema-hakikat* poetikasına çok yakın düşer.

III. Canlı çekime özgü olan doğaçlama koşulları başka bir sorun çıkarmasaydı, televizyon olayının sanatsal karakterini, sonuç olarak içermiş olduklarıyla birlikte tanımak kolay olacaktı şimdi.

Mantıki deney konusunda bu saptama daha başka türdeki deneylerin hepsi için de geçerlidir. Dewey şöyle der: "gerçekte, bir düşünce deneyinde, öncüller yalnız bir sonuç kendini gösterdiğinde görünürler."(9) Başka bir deyişle, yüklemsel (prédicative) etkinlik,

basit bir tasımsal çıkarımdan ibaret değildir, tersine, deneyin telkinleri üzerine durmadan yinelenen bir çabadan ibarettir ve öyle ki, başlangıçtaki hareketleri geçerli kılma ve temellendirme sonal sonuca düşer.(10) Bundan ötürü, bir deneyin hem "öncesi" ve hem de "sonrası", elimizdeki tüm verilerin uzayıp giden işleyişinden (processing) sonra görünür, örgenleşir. Bu verilerin de elbet daha önceden *"önceleri"* ve *"sonraları"* bulunmaktadır ama, bunlar yalnız zamandizisel niteliktedir ve özlü (essential) değildir; yalnız yükleme (predication) süreci bir kez sona erdikten sonra yine orda kalanlardır.

Bu durumda, televizyon yapımcısı şaşırtıcı bir zorunluluk karşısında bulunur: Daha henüz sadece zamandizimsel evreler oldukları bir anda, bir deneyin mantıki evrelerini tanılama zorunluluğu. Olayların yığını içinden bir anlatısal ipucu bulup çıkarabilir ama, en gerçekçi sanatçının bile eli altında bulunan şeyden yoksundur o: A *posteriori* bir düşünme marjı ile *a priori* bir örgenleştirme gücü. O, bir *dolantının birliğini, fiilen* akıp geçtiği sırada ve hem de başkalarıyla karışmış olarak akıp geçtiği sırada korumak zorundadır. Kameraları maksatlı olarak bir yerden ötekine aktarırken, yapımcı adeta olayı tam da meydana geldiği anda keşfetmek ve fiilen meydana geldiği biçimiyle keşfetmek (bulmak) zorundadır. Hiçbir paradoks yapmaksızın denebilir ki, o, dolantısının daha sonraki anını ve yerini bulup önceden kestirmek zorundadır. İşte bunun için onda sanatsal edim, hem sıkı sıkıya sınırlıdır ve hem de yepyeni bir türdendir. Çok özel bir türün olayla bir özdeşleşmesi; kendisine olayla *birlikte* gelişme, *onunla* örtüşme ya da ne olursa olsun, onunla özdeşleşme ve o tamamlanmadan önce onu ortaya koyma olanağını veren, bir aşırı-duyarlık, bir sezgi (kabaca "kokusunu alma" (flair) biçimi gibi tanımlanabilir o.(11)

Demek ki, burada öykünün açımlanması yarı yarıya bir sanat etkisi ise, bir yarısıyla da doğal bir olgudur. Sonuç, kendiliğindenlik ile becerinin (artifice) garip bir karışımı olacaktır; burada beceriklilik kendiliğindenliği belirleyip seçecektir; buna karşılık, kendiliğindenlik de yapaylığa hem düşünülüp tasarımlanması ve hem de gerçekleştirilmesi bakımından yol gösterecektir. Eskiden, bahçevanlık ya da hidrolik gibi sanatlar, kimi doğal kuvvetlerin gelecekteki etkileri ile o andaki hareketlerini belirleyen ve onları bir yapıtın

örgensel oyununda bütünleştiren, bir beceri örneği vermişlerdi. Ama, canlı çekimle birlikte, olaylar artık kendilerini önceden kestirebilecek çerçevelere girmez oluyorlar: Kendileriyle aynı zamanda doğan çerçeveler gerektiriyorlar ve bunlar onları hem belirliyorlar ve hem de onlarla belirleniyorlar.

Yapımcı etkinliğini minimumda yürüttüğünde bile öylesine alışılmadık bir yaratıcı serüven yaşar ki, son derece ilginç bir sanatsal olay ortaya çıkar. Yapıtının değeri de, ne denli kaba ve gelip geçici de olsa, bir doğaçlama görüngübilimine kışkırtıcı bakış açıları açar.

### *Olayların Özgürlüğü ve Alışkanlıkların Belirlenimi*

I. Canlı çekimin ruhbilimsel ve biçimsel yapılarının bu çözümlenmesi sona erince, normal kullanılışı dışında, bu tür "öykü"nün geleceği nedir, sanatsal olanakları nelerdir diye sorulabilir. Ayrıca, rastlantının getirdiklerinden ve "yorumcu"nun girişimlerinden (burada, "şimdi-ve-burada- olup biten şey" izleğini belli bir özgürlük marjı ile "icra eden" yapımcının girişimlerinden) yararlanan bu tip bir yaratıcı etkinlik ile bizim "açılış" diye adlandırdığımız, çağdaş sanatın o belirgin çizgisi arasında yadsmamayacak benzerlik üzerinde de soruşturma açılabilir.

Öyle sanıyoruz ki, bu ikinci soruyu yanıtlarken, birincisi üzerine de bir nebze ışık serpilebilecektir.

Canlı çekim, binlerce olanağının edilgen açılışı içindeki yaşam ile "dolantı-plot" arasında; diyeceğim, "seçilmiş" ve monte edilmiş olaylar arasında tekanlamlı ve tekyönlü ilişkileri gerektiğinde doğaçlama yoluyla kurarak, yapımcının önerdiği örgü (trame) arasındaki ilişkiyi çok iyi gösterir.

Anlatısal montajın bu konuda bağlayıcı bir öğe olduğunu daha önce görmüştük. Bu o denli doğrudur ki, canlı çekimin yapısını belirleyebilmek için, Aristoteles'çi poetikaya başvurmak zorunda kaldık ki, bu kusursuz bir dolantı poetikasıdır; dramanın ya da romanın, saymaca olarak "iyi kurulmuş" denilen o romanın geleneksel yapılarını betimleme olanağını veren poetikanın ta kendisidir.

Ne var ki dolantı terimi, Aristoteles'çi poetikanın öğelerinden biridir yalnız. Çağımız eleştirisi çok iyi göstermiştir ki, dolantı, işlevi trajik (ve anlatısal) olgunun (eylemin) en derin anlamını getirmek olan olguların, dışardan bir düzenlenmesidir sadece. (12)

Kentteki veba hastalığının nedenlerini araştırırken, Oedipus babasının katili ve öz annesinin kocası olduğunu anlayınca, gözlerini kör eder: İşte, oyunun dolantısı da bundan ibarettir. Trajik eylem, daha derin bir düzeyde yer alır; burada görülen, hiç değişmeyen yasalarıyla, yazgı ile yanılgının karmaşık, varoluşsal bungunluk içindeki oyunudur Dolantı, kesinlikle tek yönlüdür, eylem, ikircikliklerle renklenebilir ve bin türlü yoruma açılabilir. Hamlet dolantısı, örneğin, her karşılaştığımız liseli öğrenci tarafından özetlenebilir ve buna bir diyeceğimiz olmaz; buna karşılık, oyundaki *eylem* ırmaklar gibi mürekkep akıtmışlır ve daha da akıtacaktır, çünkü o *biricik* olsa da, tek *yönlü* değildir.

Şimdi, çağdaş roman, olguların anlamsız ve özsüz olmasına dayalı sözde-serüvenleri kotarmak üzere, dolantının çözülmesine daha çok yönelmektedir (sonuç için temel olan çeşitli olaylar arasında tek-anlamlı ilişkilerin kurulması gibi görülen dolantının çözülmesine yani). Leopold Bloom'un, Mrs Dallow'in, Robbe-Grillet'nin kişilerinin başına gelenlerin hepsi anlamsız ve özsüz şeylerdir. Ama başka bir anlatı açısından bakıldığında, hepsinin birer özlü olgu olduğu, bir *eylemi* dünya ile ilintili bir söylem içeren ruhbilimsel, simgesel ya da yerinesel bir açımlamayı belirlemeye çalıştıkları görülür.

Bu söylemin doğası (yapısı), çeşitli tarzlarda anlaşılabilmesi, değişik ve birbirini tamamlayıcı sonuçlara götürebilmesi —bütün bunlar bir anlatı yapıtı vesilesiyle "açılış tan söz etmeye izin verir. Dolantının reddi arkasında, dünyanın bir olanaklar yumağı olduğu ve sanat yapıtının bunu göz önüne alması gerektiği gerçeğini tanımak vardır.

Gerçi roman ve tiyatro (Ionesco, Beckett, Adomov, Gelber'in *The Connection*'ı gibi yapıtlar) kararlı bir biçimde bu yola girmişlerdir ama, dolantı üzerine kurulu bir sanat olan sinema, bir süre bundan uzak kalmak istemiş gibidir. Bu tutumu haklı çıkaran birçok neden vardır. İlkin, sinemanın toplumsal rolü. Öbür sanatlar tam

laboratuvarlarına çekildikleri bir sırada, "açık" yapılar üzerinde deney yapmak üzere, sinema büyük halk kitlesiyle teması sürdürmek ve kültürümüzün köklü ve yerinde gereksinmelerinden biri olan geleneksel dramatürjiye katılmayı ona sağlamak zorundadır. Bu noktada şunu da eklemek isterim: Bir açık yapıt poetikasının biricik çağdaş poetika olduğunu sanmak da yanlıştır., Bugün, ayrıca, başka gereklikleri de olan ve geleneksel yapıları modern bir tarzda kullanarak bunları karşılayabilen bir kültürün dışa vurumlarından birini —kuşkusuz en önemlilerinden birini— oluşturur. Sözgelimi, *Stagecoach* gibi kökten Aristoteles'çi bir film, modern bir *dolantı filmi* için çok geçerli bir örnektir.

Ama dolantının geleneksel yapılarından kesinlikle kopup ayrılan yapıtlar, hiçbir hazırlık olmaksızın —tam yerinde bir söz bu!— yine de perdelerde görünmektedirler. Buradaki olaylar, kendi aralarında saymaca anlamda dramatik ilişkiler taşımamaktadırlar. Ortada olup biten bir şey yok, ama bir şey olduğunda da, bunun anlatılan bir olgu olduğu söylenemez artık, rastgele karşılaşılan bir şeydir. Burada özellikle Antonioni'nin ünlü yapıtlarını aklımızdan geçiriyoruz: *L'Avventura, La Notte,L'Eclisse, il Deserto Rosso* gibi.

Bu filmlerin önemi yalnız göstermiş oldukları araştırma ve yenilik kaygısından ileri gelmemektedir, halk tarafından kabul görmüş olmalarından da ileri gelmektedir: Belki tartışılabilir; ama, her ne olursa olsun olanaklı bulunan bir olgu gibi, eleştirilmiş, yerilmiş, ama sonunda yine kabul edilip özümsenmiş olmalarından ileri gelir. Şu noktayı da belirtelim ki, bu anlatı yöntemi, kollektif duyarlık, birkaç yıldır, televizyon röportajı mantığına artık alıştıktan sonra denenmemiştir: Bunda da belki rastlantıdan öteye bir şey vardır. Ne denli bağlı ve içten tutarlı olursa olsun röportaj olayların işlenmemiş ardışıklığını bir ha madde gibi kullanan bir öyküdür. Yol gösterici bir ip bulunsa da, öykü konu dışılıklarda (digression) her zaman kendini yitirir ve ölü zamanlar (dönemler) içerir: Nitekim, bir koşucunun hedefe varışı beklenirken, yapacak daha iyi başka bir şey olmadığı için, kamera halk üzerinde ya da civardaki binalar üzerinde oyalanmaya koyulur.

*Avventura*'nın birçok sayfası, bir canlı çekime benzer; *La Notre*

'un gece şenliğinde ya da kadın kahramanın füzeler atan çocukların arasında gezindiği oluntuda da durum aynıdır.

Dolayısıyla, canlı çekimin —eşzamanlı neden ya da çağdaş basit bir olay olmak sıfatıyla— anlatısal yapıların "açılış"ı üstüne ya da daha önceden kurulmuş her türlü örgü (trame) dışında, doğrultularının çokluğu içinde yaşamı yeniden üretme olasılığı üzerine bir inceleme içinde kendine özgü bir yere sahip olup olmadığı soruşturulabilir.

II. Ama burada hemen bir ikircilikle karşılaşıyoruz: Yaşam "açılış" değildir, ama *rastlantıdır*. Bu rastlantıyı bir olanaklar düğümüne dönüştürebilmek için, buraya bir örgenleşme şeması getirmek zorunludur. Aralarında daha sonraları —yalnızca daha sonraları— çok-değerli ilişkilerin kurulabileceğ, bir burcun öğelerini seçmek gerekir.

*Avventura*'da "açılış", düpedüz bir rastlantı yerine "istenilen" bir rastlantıyı bile bile geçiren bir montaj ürünüdür. Dolantı yoksa eğer, bunun sebebi sahneye koyucunun seyirciye bir askıda kalış (suspension), bir belirlenimsizlik duygusu iletmeyi, onu "romanesk" içgüdülerinden yana yanıltmayı ve içinde her türlü düşünsel ve moral ikilem arasında kendi yollarını bulmaya zorlayacak bir yapıntıya onu daldırmayı düşünmesidir. Başka bir deyişle, "açılış" son çözümlemede bir *olanaklar alanının* kılı kırk yaran ve hesaplı kitaplı bir örgenliğini varsayar.

Şimdi, canlı bir çekimin olgular arasında bu birden "açık" örgenlemeye elverişli olanları seçebilmesini engelleyecek bir şey yoktur. Ama burada, iki temel etken işe karışır: Bunlara, kullanılan yöntemin *doğası* ve toplumsal *amacı*, sentaksı ve sönük olduğu *kitle* denilebilir.

Sırf rastlantı (şans) olarak yaşamı kendisine konu edindiği için, canlı çekim, Aristoteles'çi türden, son çözümlemede hakikate-benzerliğin yasalarının ta kendisi olan o nedensellik ve zorunluluk yasalarıyla yönetilen, geleneksel bir örgenlik kipine başvurarak, ona egemen olmaya çalışır.

*Avventura*'da Antonioni belli bir konakta bir gerilim durumu yaratır: Öğle güneşiyle kasılıp kavrulan bir havada, bir adam, bir genç

mimarın açıkta ortalıkta çizmiş olduğu bir desen üzerine bir mürekkep hokkasını kasten boşaltır. Şimdi her gerilim bir çözüm ister. Bir western filmde, mesele, kurtarıcı bir etki yapacak ve her birinin eylemlerini güdüleyerek, hem hakarete uğramışı ve hem de hakaret edeni haklı çıkaracak bir kavga ile sona erecektir. Antonioni'nin filminde ise, durum bambaşka bir yol izliyor. Kavga kopacak gibi oluyor ama, kopmuyor: Davranışlar ve duygular, bütün duruma egemen olan fiziksel ve ruhsal bitkinlik içinde eriyip gidiyor... Böyle bir köklü belirlenimsizlik, ancak dramatik verinin uzun bir bekletilmesi (decantation) sonunda ortaya çıkabilir. en doğal beklentilerin çiğnenmesi burada öylesine kasıtlı ve bilerek oluyor ki, çok kesin hesapların sonucu olması gerekiyor: Olaylar rastlantısal görünüyorlarsa eğer, kesinlikle böyle olmadıklarındandır.

Buna karşılık bir futbol maçının canlı yayını, sonal amacı gol (ya da bölümü bozan ve seyircilerin yuhalamalarına yol açan, kaçırılan gol) olan bütün bu gerilimleri ve kararları, kendi aralarında birbirine bağlamaktan vazgeçemez. Röportajın işlevi de budur, oyunun işlerliğine temel saydığı şeyi, sessizce geçiştiremez. Ancak bir kez gol atıldıktan sonra, yönetmen, seçim yoluyla, ya çılgın durumdaki halk kalabalığının görünümüne bağlanacaktır (coşkusal gevşemeyi izleyen normal ferahlık tepkisini, beklenen yatışma halini) ya da birdenbire, tartışmalı ve özgün bir girişimle, komşu sokaktaki küçük bir görüntüyü (bildik el kol hareketleriyle pencerelerdeki kadınları, güneşte yumaklanıp uyuyan kedileri) ya da asıl oyuna büsbütün yabancı olan, herhangi bir başka görüntüyü; daha önceki görüntüyle pek ilintisi bulunmayan, bitişik yörede meydana gelen bir olayı gösterebilecektir. Böylece yapımcı oyundan, moral ya da belgesel düzlemde, kısıtlı bir yorum önerecektir; ya da her türlü yorumu, her türlü bağı, önceden kestirebilen her türlü ilişkiyi; düşünüp taşınılarak yürütüldüğünde, *yeni roman*'ın kesenkes nesnel kimi betimlemeleri ile aynı etkiyi gösterebilecek, edilgen bir nihilizm dış vurumu içinde red edecektir.

Çekimi görünüşte canlı (diyeceğim, doğrudan) ve gerçekte uzun bir hazırlık sonucu olduğunda, hakikate benzerlik yasalarına göre olayları birbirine bağlamamıza yol açan o içgüdüsel mekanizmaya yabancı olan, olup bitenlerin yeni bir vizyonuna gönderme yaptığında,

yapımcının yapabileceği işte bunlardır. Ayrıca unutmayalım ki, Aristoteles'e göre de sözbilimsel (rhètorique) hakikate-benzerlik var olduğunda, şiirsel hakikate-benzerlik de vardır: Bu da şu demeye gelir: Bir dolantı içinde, her birimizin "sağduyusu"nun yaşamda olabileceğini bize umdurduğu o olayları yalnızca, hemen hemen saymaca bir tarzda ve söylemin beylik düşünülenleri, mantıki ve doğal diye kabul ederiz. Yönetmen, ortak duyu yoluyla, seyircilerinin, gerçek olayların bir kesintinin normal sonucu olarak göreceği şeyi, sanatsal söyleminin normal sonucu olarak kabul eder seve seve genel olarak.

III. Demek ki canlı çekim, kendi akışı içinde, *seyircilerin* gereklikleri ve beklentileriyle *belirlenmektedir*; ve seyirciler yalnız dünyada olup bitenleri bilmek istemez, yanı sıra iyi kurulmuş bir roman şeklinde onu görmeyi ve işitmeyi de bekler; çünkü onun "gerçek" yaşamı algılarken seçtiği yol da budur — tüm rastlantı öğelerinden sıyrılmış ve dolantı olarak yeniden kurulmuş yaşamı. (13) Çünkü dolantılı roman (geleneksel biçimiyle), insanların olaylar arasında, olup bitenlere tek yönlü anlamlar yükleyerek değindikleri sırada bağlı kaldıkları adeta alışılmış, ama genel olarak akla yatkın ve işlevsel olan tarza karşılık olur. Çünkü, kemikleşmiş saymacalar ötesinde, bir yaşamın hiçliğini değil de kuşkusuz, yeni görünümlerini bulabilmek için, yaşamı yorumlarken genelde dayandığımız alışık ilişkilerimizi çözüp dağıtma istenci, deneysel romanda bulunur yalnız. Böyle bir tutum kültürel bir kararı, "görüngübilimsel" bir anlayış halini, edinilmiş eğilimleri "parnatez arasına" alma istencini varsayar. İşte bu istenç, bilgi edinme ve "olup bitecekleri" öğrenmek için (yerinde bir dilek) televizyon ekranının başına oturmuş seyircide yoktur.

Ne ki, gerçekte, sahada iki takım arasındaki gerginlik maksimum yeğinliğe ulaştığında, yerlerinde oturmakta olan seyircilerin, dünyanın boşluğunu anlayıp, beklenmedik davranışlar göstermelerini engelleyecek bir şey de yoktur: Nitekim, kimisi stadı bırakıp gidebilir; kimisi güneşte uzanıp uyuyabilir; bir üçüncüsü de, dini şarkılar tutturabilir. Bütün bu olup itenlerin canlı yayını, hayranlık uyandıran bir öykü-olmayan (non-story)ın doğmasına yol açabilir, ama bundan ötürü de, hakikate-benzemeyen bir şey

önermemiş değildir; o günden sonra böyle bir olanaklılık, hakikate-benzerliğin bir parçası olacaktır.

Ne var ki, tersine bir kanıt getirilinceye değin, bu varsayım, genel sanıya göre az olasıdır ve seyirci, tam tersine, hazırda bulunanların coşkusunu bekler ki, bunu da kameranın sağlayacağı düşünülür.

IV. Haberleşme aracı televizyon ile ondan belirlenmiş bir ürün isteyen seyirciler arasındaki işlevsel ilişkiye bağlı olan bu zorunlulukları dışında, başka bir zorunluluk daha vardır; bu, *sentaksik* türdendir ve hem üretim yoluyla ve hem de yapımcının ruhbilimsel refleksleriyle belirlenir.

Yaşam, özünde, anlatısal bir yorumunu vermeyi düşünen yapımcıyı şaşkına çevirecek denli ipe sapa gelmeyen bir şeydir. O, öyküsünün ipini durmadan elinden kaçırmak, rastlantısalın ve ayrımlaşmamışm fotoğraçısına dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. İstenilen, ayrımlaşmamışm (indifférenciè) değil; o belgin bir ideolojik yönelim içerir; rastlantısal ve yaşanmış ayrımlaşmamışm. Bu dağınıklıktan kurtulabilmek için, yapımcı dolayımsız verilere durmadan olanaklı bir örgenleşme şeması eklemek zorundadır ve bunu da, çok kısa bir sürede doğaçlamalı bir tarzda yapmalıdır.

Şimdi, böylesi bir kısa sürede ruhsal bakımdan en kolay yaklaşılabilir ilişki, alışkanlıktan gelen, kamuoyunun hakikate-benzer gibi gördüğü ilişkidir. Alışılmadık bir ilişkiye göre, iki olayı birbirine bağlamak, daha önce de gördüğümüz gibi, bekletip dinlendirme (decantation), eleştirel düşünme, kültürel kaygı, ideolojik seçim gerektirir. Bu durumda, burada olup bitenleri alışılmadık bir tarzda, (öyle ki ilişki-olmayan (non-rapport) yani ekzantrik ilişki içgüdüsel olacak ya da müzikal dille söylersek, tonal bir ilişkinin yerine dizisel bir ilişki geçecek tarzda) olup bitenleri görmekten ibaret olacak, yeni bir alışkanlığı işe karıştırmak gerekecektir.

Duyarlılığın gerçek bir eğitimine karşılık olan bu yaratıcı alışkanlık, yeni anlatısal teknikler derinden derine özümsendikçe kazanılamaz. İmdi, televizyon yapımcısının hiç de böyle bir boş vakti yoktur ve bugünkü kültürel örgütlenme de ondan bu kadarını istemez. Eğitiminin kendisine sağladığı tek ilişki(ler) kurumu —çağdaş roman

ya da sinemanın incelemesine girmemiş herhangi bir kimsenin eğitiminin yapmış olduğu gibi— hakikate-benzerlik saymacasınca dikte ettirilmiştir. Karşısına çıkan tek sentaksik olanak, *hakikate-benzerliğin* geleneksel yasalarına uygun bağlılaşmadır (çünkü çok kesindir ki, biçimleri kendilerinde yöneten yasalar yoktur, yasalar her zaman insani yorumun işlevidir ve dolayısıyla, bir biçimin yasaları, imgelememizin alışkanlıklarıyla ister istemez örtüşmek zorundadırlar.)

Şunu da ekleyelim ki, yeni tekniklerin yabancısı olmayan bir yazar da olsa, her insan, somut ivedi bir durum karşısında bulunduğunda, alışıklığa ve ortaklaşa nedensellik kavramına göre tepkide bulunur —bunun sebebi de, bu ilişkilerin, uygarlığımızın bugünkü durumunda, günlük yaşamda bize en kolayca yol gösterebilecek olanlar olmasıdır hâlâ.

1961 yazında Alain Robbe-Grillet bir uçak kazası geçirmiş ve bunu burnu kanamadan atlatmıştı ve bunun sonunda gazetecilerce sorguya çekilmişti. *Express* dergisinin alaycı bir tarzda belirtmiş olduğu gibi, henüz heyecanın sarsıntısı içinde olan Robbe-Grillet'nin yapmış olduğu öykü, soluk kesici, duygululuk ve öznellik yüklü, bir başlangıcı bir doruğu (climax) ve bir sonu olan, Aristoteles ya da Balzac türünde, geleneksel bir anlatının bütün görünüşlerini taşıyordu. Makalenin yazarına göre, Robbe-Grillet kazayı anlatmak için romanlarında kullanmış olduğu aynı kişilik-dışı, nesnel, yansız biçimi kullanmış olsaydı, yeni öykü tekniklerinden kazandığı papalık tahtı elinden alınırdı. Şakacı yanıyla bu düşünce tarzı zararsızdı; ama, bu konuşmayı harfi harfine alacak olan ve romancıyı içtensizlikle suçlayan kişi (çünkü, olağanüstü bir durumda, yazar olup bitenlere bakış tarzından vazgeçmiş ve karşısında savaşım vermekte olduğu görüşü benimsemiş gibi görünüyordu), çok ciddi bir yanlış anlamanın kurbanı olacaktır. Çünkü, Öklides'çi olmayan geometrilerde uzman olan bir kişinin, bir gömme dolap kurmak amacıyla odasını ölçmek için Riemann geometrisine baş vurması gerektiğini; bir görelilik yandaşının kaldırım kenarından yolda geçmekte olan bir otomobil sürücüsüne saati sorarken, Lorenz dönüşümleri temeline göre saatini ayarlaması gerektiğini hiç kimse iddia edemez Kimi yeni parametreler, deneysel durumlara uyan araçlar verebilirler

—laboratuvarda ya da edebi buluş çerçevesinde) ve üstelik günlük olaylar arasında kendimize bir yön vermek gerektiğinde de, uygun olmayabilirler. Bir kez daha söyleyelim, bu durum, onların yanlış olduğu anlamına gelmez; tersine, benzeri durumlarda (en azından şimdilik), günlük olaylarda herkesçe kullanılagelen geleneksel parametrelerin daha etkili olduğunu gösterir.

Gözlerimiz önünde ortaya çıkan ya da bizden dolayımsız (hemen) bir yanıt bekleyen bir olguyu yorumlama sözkonusu olduğunda —ya da bir televizyon kamerasıyla onu kaydederek betimlemek söz konusu olduğunda— alışık olduğumuz saymacalar çok daha uygun düşer.

V. Özel bir seyirci kitlesi karşısında kendisine belirlenmiş bir işlev yükleyen toplumsal bir durum içinde, şimdiki dönemde, gelişiminin bu aşamasında, televizyon dilinin durumu işte budur. Ama daha değişik tarihsel bir durumda, canlı çekimin, duyarlığın daha özgür uygulamalarına, zenginleştirici çağrışımsal deneylere bir giriş oluşturabileceğini, kısacası, başka bir ruhbilimsel ve kültürel boyut doğrultusunda bir evre olduğunu düşünmeye de hiçbir şey engel değildir. Ama, bizim olgusal verileri hesaba katmamız ve televizyon iletişim aracı kadar, kamunun bugünkü durumuyla uygun yasalarını da ele almamız gerekecektir. Günümüzde, *Avventura*'yı anımsatacak bir röportaj, kötü bir yayım ve kültürel göndermesi de, "açılış"a yaptığı gönderme de oldukça (ironik) alaycı görünecektir.

Eğer içinde yaşadığımız dönemde çeşitli "açık" yapıt poetikalarının belginleştiği görülüyorsa, sanatsal iletişimin her türlüsü için hiç de geçerli değildir bu yöneliş. En çok tüketilen ve sanatsal düzeyi en yükseklerde olabilen, çağdaş üretimin büyük bir kesiminde, Aristoteles'çi anlamda, dolantı yapısı yine bulunuyor (çünkü, estetiksel değer, tekniklerin yenilgiyle ille de karıştırılmıyor —bunlara başvuru, sanatın en güvenilir koşullarından birini bulduğu, araçların ve düşüncenin bir özgünlüğünün belirtisi olsa da çoğu zaman). Öte yandan, canlı çekim, hepimizde var olan —ve her zaman kendisini doyurmak için bir sanat biçimi, eski ya da yeni bir formül bulacak olan— o köklü dolantı gereksiniminin son sığınaklarından biri kalır. Onu, yanıt verdiği gerekliklere ve bu yanıtı olanaklı kılan yapılara göre değerlendirmek gerekir.

Günlük olayların köklü belirlenimsizliği üzerine her zaman vurgu yapabildiği için, canlı çekim birçok "açılış" olanağını korumaktan da geri kalmaz. Onun bütün yapacağı iş, çeşitli marjinal açıklamalarla, çevre gerçekliğinin hızla araştırılmasıyla, birinci eyleme bağlanmayan ama bağlanmamışlıkları dolayısıyla da yine ilgili bulunan (çünkü, aynı olaylar seti için yeni bakış açıları, yeni doğrultular ve yeni olanaklar önerirler) her türlü imgelerle, tüm hakikate benzerlik yasalarına göre filme alınmış temel olayı zenginleştirmektir.

Seyirci belki böylece, *yaşamın,* akışını hırsla izlediği tarihe sığmadığı ve kendisinin de bu tarihle karışmadığı şeklinde, az ya da çok bulanık bir duyum sahibi olacaktır. Bu *başka* yan-açıklamalar (annotations seyirciyi dolantının büyüsünden kurtararak, onu "başka bir ülkeye yerleştirerek", edilgen bir dikkati ansızın ona yasaklayarak, değerlendirmeye (yargılamaya) kışkırtacaktır, ya da en azında , ekranın inandırıcı gücünü tartışmaya zorlayacaktır.

## DİPNOTLAR

1) (Bireysel) doğaçlama mekanikleri üstüne, bak: W.Jankelewitch, *La Rhapsodie* (Paris, Flammarion, 1955)

2) Aristoteles, *Poetics,* 145 ıa, 15. Aktarma, *Arstotle, Horace, Longibus: Classical Literary Criticism* (Haemondworth: Penguin, 1965, s.42).

3) Dewey, *Art as Experience* (New York: Minton Balch, 1965, s.35-36).

4) Bu tanıma göre, bir deney, son nesnel nedenleri kapalı kalan bir biçimin yüklemidir (predication).

5) Aristoteles, Agy., 145 ı a, 30, s.43.

6) Agy., 1459 a, 20, ss. 65-66.

7) Luigi Pareyson'a bak. *İl verisimile nelle poetica di Aristotele,* Torino, 1950.

8) Dewey, Agy., s. 38.

9) Luigi Pareyson, *Estetica, Teoria della formativita,* 2. baskı. Bologne: Zanichelli, 1960) 2. böl. ve 5. böl.

10) Bu tutum, henüz var olmayan, ama sürece yön vermekten de geri

kalmayan bir bütünle ilişkiye göre, parçaların bir durumun ukarşılar. Sınırları belli bir alanda kendi bulgulanmasına yol açan bu "bütünlük" türü, Geştalt modelini anımsatır. Anlatısı yapılacak olay, kendisine bir biçim kazandırdığı varsayılan edimi belirlemek yoluyla, daha önceden kendini gösterir (prefigure). Yalnız, -uzlaşmalı ruhbilimin belirtmiş olduğu gibi- sezinlediği bütünlüğe tam da bağlanmış olduğu anda, "yaratıcı"nın kişiliğini ister istemez ele verecek bir dizi seçim ve sınırlamalarla yalnız bu bütünlüğe erişebilme dışında. Bir kez bu bütünlüğe erişildiğinde, artık o öznel olarak sezilmiş olan bir nesnelliğin anlaşılması gibi görünecektir.

11) Dolantı ile eylem arasındaki ayrım için bak. F. Ferguson ve H.Gouhier, *L'Oeuvre thèatrale,* Paris, Flammarion, 1958. (Özellikle, *Eylem ve dolantı,* böl.)

12) Yaşam Üç Silahşörler'den çok ∞s'e benziyor; gelgelelim bizler, Ulysse'ninkinden çok Üç Silahşörler'in modeline göre onu düşünmek isteriz: ya da daha doğru olarak, yaşamı anımasamayı ve üzerine bir yargıda bulunmayı, onu ancak iyi yapılmış bir roman modeli üzerine yeniden düşünerek başarabiliyoruz.

13) Televizyon röportajlarını biçimi bu denemenin yazılışını izleyen üç yıl içinde (1962-1965) gerçekten gelişti. Avant-garde ile kitle iletişimleri arasındaki, deneysel varsayımlarla bunların hak kitlesince karşılanışı arasındaki diyalektik, sanıldığından daha fazla ve daha elverir bir biçimde işlevini gösterdi.

# VI

# TOPLUMSAL BAĞLANMA OLARAK BİÇİM

Piyasada neyin tuttuğunu ya da neyin tutmadığını hiç gözünden kaçırmayan ünlü bir köşe yazarı, geçenlerde okuyucularını, "yabancılaşma" sözcüğüne karşı uyarıyordu; çünkü o günlerde sözcük tümüyle bir yana atılmış ve gözden düşmüştü; birkaç best-seller okuyucusu ile köşede bucakta kalmış kimi çağdaş Bouvardslar ve Pècuchets'lerden (G.Flaubert'in aynı adı taşıyan romanın iki kahramanıdır. Zamana ayak uyduramazlar, çn) başka bir değer verip ağzına alan kalmamıştı. Filozofların kullanmış oldukları teknik terimlerin piyasada tutunup tutunmalarına bakmamaları gerekir elbet; ama, bir sözcüğün, bir anda müthiş bir biçimde tutulduktan sonra yine birden ağıza alınmaz oluşuna kuşkusuz ilgisiz de kalamazlar. Gerçekten, "yabancılaşma" terimi 1960'ların başında ilk ortaya çıkışından sonra, bu denli niçin tutulmuştu? Şimdiye değin iyi ya da kötü kullanılmasının, kendi başına, uygarlık tarihinde en çirkin ama bilinmeyen yabancılaşma örnekleri olduğu söylenebilir mi?

Her şeyden önce terimin kökenine bakalım ve kullanımını düzeltelim. Sözcük, (genelde İngilizcede olduğu gibi) "from" edatıyla ya da "in" ve "to" İngilizcede ismin "den" hali (from), "de" hali (in), "e" hali de "to" edatı ile yapılır. Edatlarıyla kullanılmış olduğuna göre anlamını değiştirir. Felsefi gelenek son kullanımı, *Entfremdung* şeklindeki Almanca sözcüğün en doğru çevirisi olarak yeğler; bu sözcük de başka bir şey adına kendinden vazgeçme, dışsal bir güce

kendini bırakma, kendi dışında bir şeyde başkası olma; dolayısıyla, üzerinde bir etki yapılabilmesi için bir eyleyen (agent) olmaktan çıkma demeye gelir. Buna karşılık, bir şeye "yabancılaşma -estrangement from" anlamında, "...den yabancılaşma-alienation from" daha çok Almanca *Verfremdung* sözcüğüne karşılık olur ve çok farklı bir anlam taşır.

Bununla birlikte, terim günlük kullanımında başka bir anlama da gelmektedir; bu da, bize etkiyen, bizim kendisine bağlı bulunduğumuz, büsbütün bizim dışımızda olan bir şeyi; bizimle hiçbir ilişkisi olmayan düşman bir gücü, tüm direnmelerimize karşın bizi kendi buyruğu altına alan, ama biz kendimiz olduğumuz ve o da bir "başkası", özellikle bizim olduğumuzdan farklı olduğu için, bir gün bizim yok edebileceğimiz, ya da en azından reddedebileceğimiz kötü bir istenci gösterir.

"Yabancılaşma" teriminin bu özel anlamını taşıyan bir kişisel mitos kurmakta herkes özgürdür elbette; ama, Hegel'e ya da Marx'a göre onun taşıdığı anlam herhalde bu değildir. Hegel'e göre insan, emeğinin ya da eylemlerinin ereğinde (in) kendisini nesnelleştirmek yoluyla kendini yabancılaştırır. Başka bir deyişle, nesneler ve toplumsal ilişkiler dünyasında (in) kendisini yabancılaştırır; çünkü, kendisinin de uyarlanmak ve saygı duymak zorunda olduğu, yaşama ve gelişme yasalarına göre onu kurmuştur. Ama, öte yandan, Marx nesnelleşme (entausserung) ile yabancılaşma (Entfremdung) sözcükleri arasında açık bir ayrım yapmadığı için Hegel'i eleştirir. Çünkü, birinci durumda, insan kendisini bir nesneye çevirir; kendisin dünyada yaratılarıyla anlatır ve böylece dünyayı kurar ve sonra ona bağlanır, angaje olur. Ancak, bu dünyanın işleyişi (mekanizması) egemenlik kurmaya başladığında, diyeceğim, insan onu kendi yaratısı gibi birden tanıyamamaya, ürettiği şeyleri kendi amaçları doğrultusunda kullanamamaya başladığında ve tersine, onların amaçlarına hizmet etmek zorunda kaldığında (ki o bunları başkalarının amaçlarıyla özdeşleştirmek zorundadır), kendini yabancılaşmış olarak bulur; bundan böyle artık ne yapacağını, ne duyacağını ve ne olacağını kendi yaratıları söyleyecektir ona. Yabancılaşma ne denli güçlü ise, insanın hâlâ denetimi altında tuttuğu (oysa, gerçekte, kendisi denetim altına girmiştir) ve içinde bulunduğu

durumun olası dünyaların tümünün en iyisi olduğu inancı da o denli köklü ve derindir.

Marx'a göre nesnelleşme aslında olumlu ve gerekli bir süreçtir; buna karşılık yabancılaşma, tarihsel bir yolla yaratılmış bir durumdur; dolayısıyla, tarihsel bir çözümü vardır ve bu çözüm de komünizmdir.

Başka bir deyişle, Marx'a göre Hegel'in sorunu, yabancılaşma sorununu bir anlık (zihin) sürecine indirgemiş olmasından doğar: Bilinç, kendi nesnesinde kendini yabancılaştırır ve yalnız nesnede kendisini tanımak yoluyla kendi gerçekliğini bulup anlar. Ama bu bilgi de otomatik bir yolla nesnenin yadsınmasını gerekli kılar, çünkü, bilinç nesneyi tanıdığı anda, nesnenin kendisini yadsımak yoluyla kendi yabancılaşmasındna da kurtulur. "Böylesi nesnellik" der Marx Hegel için, "insanın doğasına ve kendilik bilincine (self-consciousness) uygun düşmeyen yabancı (alien) bir durum olarak kabul edilir. Dolayısıyla, yabancı bir şeyle üretilmiş ve yabancılaşmayla belirlenmiş olan insanın nesnel özünün yeniden sahiplenilmesi (reappropriation), yalnız yabancılaşmanın değil, ayrıca nesnelliğin de aşılmasını gerektirir. Bu demektir ki, insana, nesnel-olmayan, yani tinsel bir varlık gözüyle bakılır... Yabancılaşmış nesnel özün sahiplenilmesi ya da yabancılaşma gözüyle bakılan nesnelliğin ortadan kalkması... Hegel'e göre, aynı zamanda, ya da en başta, nesnelliğin ortadan kalkması anlamına gelir; çünkü, yabancılaşmada kendilik-bilincini zedeleyen şey, nesnenin sınırlı (determinate) karakteri değil, nesnel karakteridir."(1)

Böylece kendilik-bilinci olarak kendini kuran bilinç, nesneye yabancılık durumuna son vermekle kalmayacak; saltığa karşı duyduğu o çılgın istekle, nesneyi yeniden kendi içinde almakla onu öldürecektir de. Hegel'i bu yolla yorumlayarak Marx'ın, insan emeğinin yarattığı nesnenin, tıpkı doğanın, teknolojinin ve toplumun gerçekliği gibi *var olduğunu* ileri sürmek yoluyla tepki göstermek zorunda kalmış olması şaşırtıcı bir şey değildir. Hegel'in gösterdiği başarı, insan emeğinin işlevini ve çapını belirlemekteydi; insan, bu nesne ile bağlantı içinde özgürlüğünün bilincini ne denli kazanmış olsa, ne denli uyanmış olsa da, emeğin değeri yadsınamazdı. Emek tinin bir etkinliği olarak değil (çünkü bilinç ile bilgisinin nesnesi

arasındaki karşıtlık, düşünsel bir savlamalar ve yadsımalar oyununda çözülüp eriyebilir), daha çok, bundan böyle yaratmış olduğu şeyle somut bir biçimde uğraşması gereken, insanın güçlerinin dışlaştırılması (externisation) olarak görülmelidir. Gerçi insan, "yabancılaşmış özünü kendisine yeniden geri almak (resume)" istiyorsa, nesneyi yok edemez (tinsel bir diyalektik ile); daha çok, yabancılaşmaya son verebilmek için, diyeceğim, kendisiyle yarattığı nesne arasındaki bu sıkıcı ve rezil ayrılığı ortaya çıkaran koşulları değiştirmek için, pratik bir yolla davranış göstermek zorunluluğunu duyar.

Bu ayrılığın doğası da hem toplumsal ve hem de ekonomiktir: Kapitalist üretim biçimi insan emeğinin, üreticisinden kökten bağımsız olan bir nesnede kendini somutlaştırdığını; öyle ki, üretici ne denli çok nesne üretirse, o denli bitip tükendiğini göz önünde tutar. Bu durumu şöyle de özetleyebiliriz: İşçi ürettiği nesnelere bağlıdır; sonra, istesin istemesin, bunları temsil eden paranın egemenliği altına girecektir; bundan sonra da, üretmeyi ne denli sürdürüp götürürse, o da o denli ürettiği mallar gibi olur. Başka bir deyişle, "o artık kendi emeğinin ürünü değildir; dolayısıyla, bu ürün ne denli büyük ise (artarsa) o da o denli azalacaktır."

Çözüm: Ortaklaşa üretim dizgesidir; burada emekçi (işçi), artık başkaları için değil, kendisi için, kendi yakınları için çalışmaktadır ve böylece yaptığı şeyin kendi ürünü olduğunu ve onunla birleştiğini bilir.

Peki ama o zaman, Marx'm ileri sürmüş olduğu gibi, Hegel nasıl bu denli kolayca nesnelleşme ile yabancılaşmayı birbiriyle karıştırabilmişti?

Daha sonraki tarihsel ve sanayi gerçekliğinin sağlamış olduğu bir bakış açısından ele alındığında, yabancılaşma sorununun tümünü başka bir yönden inceleyebiliriz. Hegel iki yabancılaşma biçimi arasında hiçbir ayrım gözetmiyordu; çünkü, gerçekte insan, yaratmış olduğu yapıtlarda ve değişikliğe uğratmış olduğu doğada kendini nesnellendirdiği an, kaçınılmaz bir gerilimi de üretir. Böylece bir gerilimin iki kutbu, bir yandan, insanın nesne üstüne kurduğu egemenlik, öte yandan da kendisinin nesnede büsbütün eriyip

yitmesidir, ona büsbütün teslim olmasıdır. Bu, ileri sürülenin yadsınmasıyla yadsınan şeyin ileri sürülmesi arasındaki süregen savaşıma dayalı, diyalektik bir dengedir. Dolayısıyla, yabancılaşma, insanın başkasıyla ve ister sevgide, ister toplum içinde ya da sanayi kuruluşlarında olsun (2) nesnel şeylerle her ilişkinin bütünleyici bir parçası gibi görülecektir. O zaman yabancılaşma sorunu da (en azından yetineli olarak, Hegel'in terimleriyle söylersek), "insanın kendilik-bilinci sorunu olacaktır; bu da ayrı bir "cogito" (düşünüyorum, çn) olarak kendini düşünemediğinden, kendi başına kurduğu dünya içinde ve tanıyıp zaman zaman yanlış anladığı başka bir *Ben* içinde, yalnız kendini bulabilecektir. Ama, kendini bu başkasında bulma yolu, bu nesnelleşme her zaman, az ya da çok bir yabancılaşma biçimidir, *aynı zamanda hem bir kendini yitirme ve hem de bir kendini yeniden bulma (recovery)* dır.(3) Açıktır ki, Hegel'in öğrettiği, Marx'a göründüğünden daha somut görünüyorsa bugün bize göre bunun sebebi, bizim kültürümüzün onu Marx'tan geçerek bir kez daha okuma fırsatını.bulmuş olmasıdır.

Ama bu noktaya gelindiğinde, Marx'tan geçerek Hegel'i yeniden okuduktan sonra, yabancılaşma insanın nesnelerle ve doğayla ilişkisinin kaçınılmaz, köklü bir karakteri olduğu için, onu ortadan kaldırmaya çalışmanın beyhude olacağını söylemek üzere Marx'ı atlayıp Hegel'e dönmek durumunda olursak, bu da sıkıcı bir şey olacaktır herhalde. Tıpkı, "varoluşsal bir durum" olarak yabancılaşmayı karşılamanın sıkıcı olacağı gibi; çünkü, böyle bir deyimin olumsuz bir varoluşçuluk açısından ne denli ikircikli olabileceğini biliyoruz; bu türden bir varoluşçuluğa göre, "varoluş yapısını-structure of existence" aşma yolunda yapılan her girişim sadece yeniden bizi onun üzerine atacaktır.

Bizim kanıtlama yolumuz ise değişik bir yol izleyecektir. Marx'm değinmiş olduğu yabancılaşma türü, bir yandan politik ekonomice incelenenle, diyeceğim, özel mülkiyete dayalı bir toplumdaki işçilerin ürettikleri nesneleri kullanış tarzından türeyenle aynıdır (işçi, başkaları için ürettiğinden, güzellik üretirken kendisini çirkinleştirir, makinalar üretirken de makinalaşır). Öte yandan, her gerçek üretim sürecinin özünde yatan yabancılaşma türündendir o. Bu ikinci tür yabancılaşma, işini kendi başına bir erek görmeyen, onun

yerine işini yaşamını sürdürme aracı sayan (ama ne ürün, ne de emek kendisine ait olmadığı için, böyle bir yaşam içinde kendisini de tanıyamayan) işçi tarafından geliştirilir.

Özel bir toplumun varlığını sürdürebilmesi için bu iki yabancılaşma türü kaçınılmaz olduğundan, Marx çizgisindeki bir akıl yürütmeye göre, toplumun üzerinde temellenmiş olduğu ilişkiler dizgesindeki köklü bir değişikliğin yabancılaşmayı önleyebileceği söylenebilir.

Öte yandan böyle bir toplumsal değişiklik insanı bu tür bir boyunduruktan kurtarabilse de (ve ürettiği nesne gibi hem kendi için hem de toplum için gerçekleştirdiği üretici emeği ona geri verse de nesne'de yabancılaşmasının karakteristiği olan sürekli gerilim olduğu gibi kalacaktır (sorunun daha çok anlaşılmasına Hegel'in yapmış olduğu katkı da işte buradadır); çünkü, işçinin üretmiş olduğu nesne, kendisini denetlemekle tehdit edecektir hep. Bu tür bir yabancılaşma, gerçekten bir yapı gibi ya da, isterseniz, bir nesneyi ürettikten sonra ya onu kullanmak ya da sadece onun üzerinde düşünmek niyetiyle ona dönen her öznenin karşılaşmış olduğu bir problem olarak algılanabilecektir. Burada benim saptamalarım, bu özel türdeki yabancılaşma üzerinde odaklanacaktır —diyeceğim, her nesnelleşme edimini izleyen yabancılaşma üzerinde; çünkü, anladığım kadarıyla, bu problemin kendine özgü belirgin çizgileri vardır ve insan ile onu çevreleyen dünya arasındaki ilişkinin bir parçasıdır. Biliyorum, Marksçı bir bakış açısı, ekonomik yabancılaşmayı önleyebilmiş bir toplumda bu sorunun daha büyük bir özgürlükle ve bilinçle ele alınabileceğini kolayca öne sürebilecektir. Ama, böyle bir durumda da problem ivediliğinden yine de pek bir şey yitirmiş olmayacaktır.(4)

Şimdi burada belirtilmiş olduğu gibi, yabancılaşma hem eylemle ve hem de bilinçle önlenebilir, ama temelli önlenemez. Birbirini seven iki kişi arasında bile bir yabancılaşma görüyorsak (çünkü, bunlardan her biri, ötekinin görüntüsüne uymak zorundadır), o zaman herhalde, içinde üretim araçları üzerindeki kollektif ortaklığın, yaşam ve her türlü insani ilişki temelinde yer alan diyalektikten yabancılaşmayı büsbütün önleyecek bir uygarlık düşünemeyiz.

Bu noktaya gelindiğinde, yabancılaşma artık özel bir toplumsal

yapıyla sınırlanmış değildir; daha çok, insanla insan, insanla nesne, insanla toplum, insanla mitos, insanla dil arasındaki her türlü ilişkiye değin yaygınlaşır. Böyle olunca da o, üstümüzdeki etkileri dolayısıyla, ruhbilimsel olaylar görünüşü veren tüm ekonomik ilişkileri açıklamaya yardımcı olmakla kalmaz; ayrıca, kişiliğimiz üzerindeki etkisi tüm toplumsal ilişkilerimizde kendini açığa vuracak kertede çok yaygın ruhbilimsel ve fizyolojik bir davranış biçimi gibi de görülmelidir. O zaman yabancılaşma kimi koşullar altında, insan kümelerinin yapısından en özel anlıksal davranışa değin giden ve daha başka koşullar altında da bireysel anlıksal davranıştan insan kümeleri yapısına değin giden bir olay gibi görünecektir. Yaşamamız, çalışmamız, üretmemiz ve ilişkiler kurmamız gerçekliği, yabancılaşmada varlığımızı sürdürmekte olduğumuzu anlatır.

Hiçbir kurtuluş umudu yok mu? Yok gerçekten; gerilimin olumsuz kutbunu yok etmek de olanaksız. İşte bunun için, bir yabancılaşma durumunu betimlemeye kalkıştığımız her zaman, tıpkı kendisini saptamış olduğumuzu düşündüğümüzde olduğu gibi, ondan nasıl kurtulacağımız bilmediğimizide anlarız. Önerdiğimiz her çözüm, aynı problemin bir kez daha yinelenmesidir, değişik bir düzeyde olsa da. Bu durum —bir karamsarlık içinde, önlenemez bir biçimde paradoksal, "saçma" diye nitelediğimiz bu durum— gerçekte sadece diyalektiktir: Kutuplardan birini ortadan kaldırıvermekle çözülüvermez hemen. Saçmalık, (absurd), bir mazoşistçe algılanmış, diyalektik durumdan başka bir şey değildir (5).

Bir makina üretiyoruz, sonra bu makina, kendisiyle ve kendi aracılığıyla, dünya ile olan ilişkimizi tatsızlaştıran insanlık-dışı bir gerçeklikle üzerimizde başkı kuruyor. Sanayi dizaynı bu probleme bir çözüm yolu bulmuş gibi görünüyor: Güzelliği yararlılıkla kaynaştırıp birleştiriyor ve bize insanileştirilmiş bir makina, insan ölçeğinde kesilip biçilmiş bir makina sunuyor —bir harman makinası (blender), bir bıçak ya da daktilo, hoş bir tarzda becerilerini reklam ediyor ve kendisine dokunmaya, vurmaya ya da kendisini kullanmaya bizi çağırıyor. Böylece insan, işlevine ve bu işlevin yerine getirilmesini sağlayan araca, uyumlu bir biçimde indirgenebiliyor. Ama bu iyimser çözüm, ahlâkçıyı ve toplumsal eleştirmeni doyurmuyor: Şeylerle ve dünya ile olan ilişkilerimizi daha tatlılaştırarak, gerçekte birer köle

olduğumuzu bize unutturan sanayi iktidarı adına bambaşka bir baskı biçimi ortaya çıkıyor. Bir paradoksal almaşık düşüncede, işimizi elden geldiğince sıkıcı kılacak araçları tasarlayıp bulmak oluyor ve böylece, üretmekte olduğumuz şeyin asla bizim olmayacağını bir saniye bile unutmamaktır. Ama böyle bir seçenek, ömürlü bir çözüm yolu olmaktan çok, aklını kaçırmış bir kişinin düşü gibi görünüyor. Bir an şöyle düşünelim: Dışardan başka bir gücün adına çalışacak yerde, kendileri için ve toplum adına çalışan kimselerce bu nesneler kullanılmaktadır. Bu durum, biçimle işlevi uyumlu bir yolla bütünleştirmeye çalışan amacı daha haklı gösterecek midir? Göstermeyecektir gerçekten çünkü, bu durumda, kullanıcılar, ortaklaşa kazanç için değil, daha çok hedefin güzelliğine toptan teslimiyet içinde, sanki bir kendinden geçiş halindeymiş gibi çalışacaklardır. Nesnece kendilerinin kullanıldığını farketmeksizin, nesneyi kullandıklarını sanacaklardır. Böylece, en son araba modeli, tüm moral enerjimizi üzerinde toplayan ve,bir ikameden başka bir şey olmayan bir şeyin sahipliğinden sevinç duyarak, kendimizden geçmemize yol açan mitolojik bir görüntü olacaktır çoğun. Ama, yetkin bir biçimde planlanmış kollektivist bir toplum örneğinde de değişmez bu durum; çünkü, burada da her toplum üyesi hem kendisine ve hem de yurttaşlarına son model araba sağlamaya çalışacaktır: Hoşa giden bir biçimin (seyri) düşüncesi, yapıtımızla bütünleşmemizi kolaylaştıracaktır ve moral enerjimizi boğup öldürecek ve bizi bir amaç gütmekten alıkoyacaktır.

Daha insani bir toplum düşü, elbet, ayrıca herkesin içinde ortak iyilik için çalışabildiği bir toplum düşüdür: Daha çok ilaç, daha çok kitap ve daha çok araba sağlamaktır. Ama, bu bile yabancılaşmayı ortadan kaldırmaya yetmeyecektir. Batı Yakası beatniks'leri ile Mayakovski meydanında protesto yapan "bireyci" şairlerin koşut davranışlarını kanıt olarak gösterebiliriz buna.

Bu protesto yapan kişileri ister istemez desteklemeye sürüklenen aydınları her zaman bulabilirsek de, bu özel durumda, hem Beatniks'lerin ve hem de Yevtuşenko'nun yanıldıklarını ileri sürmek daha da akla yakın olacaktır sanırım —tarihsel açıdan hem de onlar kendi diyalektik işlevlerini yerine getirmiş olsalar da.

Yanılıyorlar, çünkü protestoları, çoğun kurtuluşu insanın iç boşluğuna marazlı bir biçimde eğilmeye (contemplation) indirgiyor; onlara göre sadece bir umar (remedy) arama bile yabancılaştırıcı durumla bir suç ortaklığıdır. Oysa, olası tek kurtuluş, durumla etkin ve pratik bir bağ kurmaktır. İnsan çalışır, bir nesneler dünyası yaratır ve kaçınılmaz bir biçimde, kendisini onlara bırakır. Ama o zaman bu nesneleri kabullenmek yoluyla, onlara bağlanmak yoluyla ve onları hiçe sayacak yerde, dönüşüm adına onları yadsıma yoluyla; her dönüşümde, aynı diyalektik durumla, aynı yeni, dönüşüme uğramış gerçeğe teslim olma tehlikesiyle karşı karşıya geleceğinin bilinciyle yabancılaşmasından kendini kurtarır. Bundan daha insani ve olumlu bir seçenek olabilir mi?

Hegel'i daha açımlarsak diyebiliriz ki, insan kendi içine, kendi iç tapınağına kilitlenemez: Kendi işiyle kendisini dışarıya koyması gerekir ve bu yolu izleyerek, kendisini on- da yabancılaştırır. Çünkü tersine, kendine çekilmeyi ve kendi arılığını ve tinsel bağımsızlığını seçerse, kurtuluşu değil, hiç oluşu (annihilation) bulacaktır. Emeğinden kaynaklanan nesnel durumda uzlaşmayı red ederek yabancılaşmayı aşmaz. Bu durum, bizim insanlık halimizin ta kendisidir.Bu tür tehlikeyi red eden bilinç şekli (figüre), " güzel ruh " şeklidir. Peki ama, "güzel ruh"un başına neler gelir.

"Bu denli saydamlık kertesinde açıklık kazandığında, en yoksul biçimiyle var olur bilinç... kendine dışarlaştıracak kuvveti, kendisini bir nesne yapma gücünü gösteremez ve varoluşuna katlanır. İç varlığının aşınmasını, eylem ve varoluşla kirletme korkusu içinde yaşar. Kalbinin temizliğini koruyabilmek için, güncel olanla temas kurmaktan kaçınır ve soyutlamanın son kertesine varmış olan bir Ben'den vazgeçmek kendisine özlü bir varoluş kazandırmak, ya da başka bir deyişle, kendi düşüncesini varlığa dönüştürmek ve (düşünce ile varlık arasındaki saltık ayrılığa bağlanmak yolunda, kendi isteğiyle yarattığı bir güçsüzlük durumu içinde inatla durur. Yaratmış olduğu o boş nesne, onun içini bir boşluk duygusuyla doldurur...Yaşadığı anların o saydam temizliği içinde, hüzün yüklü bir "güzel-ruh" olur, genelde söylendiği gibi; içindeki ışık donuklaşır ve söner ve açık havada dağılan şekilsiz buhar gibi dağılır gider... "Güzel ruh"un artık hiçbir somut gerçekliği kalmamıştır; salt benliği ile bu benliğin

kendini dışarlaştırmak ve edimsel (gerçek) bir şeye çevirmek için duyduğu gereklik arasındaki çelişkide varlığını sürdürür; bu kökleşmiş ve sabit karşıtlığın dolayımsızlığı içinde varolur... Bu yüzden "güzel ruh" kendi bağdaşmaz dolayımsızlığındaki bu çelişkinin bilincinde olduğundan, dengesizdir, düzensizdir ve çılgınlığa eğilimlidir, özlemlerde kendini harcar ve tükene tükene sararıp solar." (6)

* * *

Geçerken söyleyelim, "güzel ruh"a almaş olan diyalektik, öznenin nesneden keyifle eriyip sona ermesidir. İki benlik yıkımı biçimi arasında bir kurtuluş şansı var mıdır?

Günümüzde bu "güzel ruh" açmazı yine önerilmekte (ama bu kez Marksçı bakış açısından değil, geleneksel bir bakış açısından); Elemire Zolla kitle toplumu üstüne yazdığı bir eleştiride yapıyor bu öneriyi: Sadece nesnel durumu red etmekle kalmıyor o (diyeceğim bir sanayi toplumunda insanın durumunu dile getiren, "modern uygarlık, -sanayi gerçekliği -kitle kültürü- seçkinler kültürü birleşmesini); ayrıca, her kollektif eylemi mahkûm ederek ve, bunun yerine, toplumsal eleştirinin kendi global reddi ile yaratmış olduğu bir *tabula rasa* düşüncesini savunarak, ondan toptan çekilmeyi de öneriyor.

Zolla'nın savına göre, "düşünce umar sağlayamaz, ama olup bitenlerin gerçekte nerede yer aldığını anlamalıdır" ve "anlamak da kabul etmek değildir". Düşünce umar sağlayamaz derken, Zolla ile beraberim, ama o bu türden bir anlayışın gerçekte ne olduğu konusunda hiç de açık değildir. Aslında, bu "güzel ruh"un kendisini bilebilmek için, her zaman içinde kendisini yitirmek tehlikesiyle karşılaştığı nesneyi yok etme zorundadır. Onun "anlayışı", "güzel ruh"un nihilist bilgisine çok yakınmış gibi görünmektedir. Zolla'ya göre, içinde yer almaksızın nesneyi "anlamak" önemlidir; oysa gerçekte nesneyi anlayabilmek için, insanın kendisini onun içine koyması gerekir. Böylece nesne, salyıklıkla yadsınması gereken bir şey olarak değil; daha çok, uğruna üretilmiş olduğu insani emeğin izlerini hâlâ taşıyan bir şey olarak anlaşılacaktır. Nesne, yalnız bu çerçevede ve yanısıra olumsuz yanlarıyla anlaşıldığında, ondan özgürleşebilecektir (kurtulabilecektir). Ya da daha çok bilgimiz bir

özgür ve özgürleştirici sürecin temeli olacaktır. Ancak, daha baştan nesne, insanın dışında ve insana düşman olarak algılanmamalıdır; çünkü, gerçekte nesne bizizdir, çünkü o bizim düşüncemizdir ve işaretimizi (damgamızı) taşır. Onu bilmek, bizim kim olduğumuzu bilmek anlamına gelir. Dolayısıyla, bu bilgi süreci şefkat ve umuttan niçin yoksun olsun?

Bir örnek vereyim. Zolla, *Cecilia* adındaki romanının ilk sayfalarında kahramanı kadın ile arabası arasındaki fizik-gerçeklikte erotik-ilişkiyi betimler. Arabayı çıplak ayakla sürerken, kaslarının tümünde, onun titremelerini duyar, sevgili nasıl bilinirse o da onu öyle bilir ve onun esnekliğine ve hareketlerine kendi bedeniyle karşılıkta bulunur. *Cecilia* bir eşyaca, dahası, kötü bir "şey"ce sahip olunan, insani varlığın yetkin bir örneğidir; çünkü, arabalar daha sonra romanda "karnı şişik at keneleri" ile "katı kavkının mezarımsı güzelliğinden yoksun, hantal ve kederli böcekler" ile karşılaştırılır. Okuyucu için *Cecilia,* yabancılaşmış insanlığın örnek-tipi olur ve ancak arabasıyla olan ilişkisi ne ölçüde yabancılaşmaktadır?

Aslını ararsanız, birçok sürücü arabasıyla buna benzer bir ilişki kurmaktadır herhalde. Araba sürmek için en önemli koşul da şudur: Ayağımızı yalnız makinayı denetim altında tutabilmek için değil, ayrıca onunla temasımızı sürdürebilmek için de kullanmak; ayaklarımız aracılığıyla arabayı vücudumuzun bir parçası gibi duymak; böylece hız ölçer bir tachometer'in soyut aracılığına başvurmaksızın vitesi değiştirme, yavaşlatma, rölantide çalışma zamanının ne zaman geldiğini bilebilmek. Bedenimizi arabaya vermekle, duyarlığımızın gücünü büyütmekle ancak onu insanca kullanabiliriz: Bir makinayı insanileştirebilmenin tek yolu, kendimizi makinalaştırmaktır.

Zolla şöyle diyecektir: Benim de söylemek istediğim sonuç budur kesinlikle —diyeceğim, yabancılaşma öylesine dağılmıştır ki, bir aydın kişi bile ondan kurtulamaz; bu yalnızca kimi işgilli karakterleri etkileyen bir sözde-olay olmaktan çok uzakta, çağcıl toplumun genel ve dönüşü olmayan yoksullaşmasının bir belirtisidir. Zolla, bu türden bir ilişkinin (diyeceğim, bedenimizin dokunduğumuz eşyaya geçip yayılması, nesnenin insanileştirilmesi ve kendimizin de

nesnelleştirilmesi), tarihin ta başından beri; diyeceğim, atalarımızdan biri çakmak taşını bulduğundan ve avucunun içine uyacak şekilde onu çakmak gibi kurduktan ve böylece çakmakla onu tutan el arasında çakmak biçimine soktuktan; böylece, (kullanımı sırasında) onun titreşiminin elin sinirleriyle duyulması ve sinirlerin duyarlıklarının yaygınlaştırılması sağlanıp, onunla kendisini tutan el arasında her türlü ayrım giderildikten bu yana var olduğunu unutuyor.

İlk çağlardan beri insan bedeninin yayılma yeteneği (ve dolayısıyla, insanın doğal boyutlarını değiştirme yeteneği) *homo faber*'in temel koşulu olmuştu. Böyle bir durumu, insan doğasının bir değer yitirmesi (degradation) gibi görmek, doğa ile insan bir ve aynı şey değildir demeye gelir. Bu da, doğa insanla ilişkide var olur, insanda ve insanla belirlenir, genişler ve değişikliğe uğrar fikrini bir kabul etme güçsüzlüğü demektir: İşte bunun için insan doğanın özel bir anlatımıdır; salt onun üzerinde etkileyebilme ve onu belirleyebilme kapasitesi yüzünden —diyeceğim, kendisine "Ben" deme hakkını veren bir kapasite yüzünden, kendisini çevresinden ayırt eden etkin, değiştirici bir anlatımıdır.

*Cecilia* ile çakmak taşını bulan kişi arasındaki tek ayrım, her birinin eyleminin karmaşıklığından ileri gelir; yoksa, bunlar yapıca birbirine çok benzer. *Cecilia,* topladığı fındıkları kırmak, üzerine diz çöktüğü toprağı dövmek üzere, eline geçirdiği aygıtı çılgınca kullanmaya başlayan; ta ki yabancı eylemleri içinde, ilk ağızda o nesneyi niçin eline aldığını unutacak denli bütün bütüne kendinden geçen (tıpkı kimi içkili ve coşkulu alemlerde davulcunun davulu çalmayı kesmesi ve davulların asıl kendisini çalmakta sanması gibi) mağara adamını andırır.

Bir *ante quem* sınır vardır; diyeceğim, bu sınıra değin bir arabanın bize sahip olmasına izin verme, bir sağlık belirtisidir ve bizim arabaya sahip olabileceğimiz tek yol da budur: Böyle bir sınırın bulunduğunu ve bu sınıra ulaşma olanağının var olduğunu sezememek, nesneyi anlamıyoruz ve dolayısıyla, onu tahrip ediyoruz demeye gelir. "Güzel ruh"un bundan böyle yardımlarında kendini yitirerek yapmış olduğu da işte budur. Buna karşılık bir de *post quem* sınır vardır; bu da, hastalığın başladığı yerdir. Ayrıca nesneyi, nesne

üzerinde deneyimizi, onu kullanışımızı anlamanın da bir yolu vardır; bu da kendi saf iyimserliği içinde, bir sınırın bulunduğunu, süregen yabancılaşma tehlikesini bize unutturur.

Güzel ruh'un reddinin karşıt ucunda, Dewey'in felsefesini buluyoruz.

Dewey, insan ile doğanın bütünlüğüne, yetkin bir deneyin gerçekleştirilmesine inanır; bu deney, öyle bir durumdur ki, içinde birey, eylemi, davranış gösterdiği bağlam ve kullandığı araç öylesine bir bütünleşirler ki, bundan bir uyum ve başarı duygusu doğar. Böyle bir bütünleşme, olumlu bir durumun tüm yanlarını taşır (ve gerçekte, Dewey onu estetiksel değerlendirmede yetkin bir örnek olarak karşılar) ama, ayrıca, içinde yabancılaşmanın tümünün ters bir biçimde kabul edilmiş ve değerlendirilmiş olduğu bir durumu da belirleyebilir. Her deney, canlı bir yaratık ile, içinde yaşadığı dünyanın bir kesimi arasındaki karşılıklı etkileşimin sonucudur. Bir insan bir şey yapar, diyelim, bir taşı yerden kaldırır. Bunun sonucu, başından bir şey geçmiştir, bir şeyden etkilenmiştir: Kaldırılan nesnenin ağırlığı, yüzeysel dokusu, tür gibi. Bu tür denenip yaşanmış özellikler daha başka bir şeyler yapmayı belirler. Taş çok ağır ve çok köşelidir, yeterince sağlam değildir; ya da daha başka kimi sınanmış özellikler, yapılışında düşünülmüş olan kullanıma uygun olduğunu göstermiştir. Benlik ile nesnenin karşılıklı bir uyarlanması ortaya çıkıncaya ve bu özel deney sona erinceye değin, süreç sürer gider.. İkisi arasındaki etkileşim, elde edilmiş olan toplam deneyi oluşturur ve onu tamamlayan kapanış da duyulan bir uyumun kuruluşudur.

Bu özel deney kavramının, *Cecilia* ile arabası arasındaki ilişki gibi tipik bir yabancılaşma örneğini, kesinkes olumlu bir yolla olsa bile, nasıl belirleyebildiğini anlamak kolaydır. Bir nesneyle olan bir ilişkinin, sırf çok başarılı olması dolayısıyla, kesinlikle yürümeyebileceği şeklindeki trajik kuşkunun Dewey'in felsefesinde yeir yoktur. Dewey'e göre kişi ile bir nesne arasında, bütünleşme yoluyla çözülemeyen bir kutuplaşma bulunduğunda sadece, bir deney başarısız olabilir (diyeceğim, kusursuz bir deney olamaz) bütünleşme olduğunda, deney de vardır ve bir deney sadece olumlu olabilir. Dewey, Cecilia'nın arabasıyla olan ilişkisini, sırf toptan bir

bütünleşmeden temellendiği ve içinde tüm özgün kutuplulukların birbiriyle birleştiği bir uyumun anlatımı olduğu için iyidir diye görecektir.

Dolayısıyla, nesnelerle ve başkalarıyla olan ilişkilerimizde var olan, yabancılaşmanın yinelenmesine ve kaçınılmaz olanağına dönük iki aşırı uç tutumu saptıyoruz böylece: Birincisi, karamsar tutum; bu, nesneyi, içinde içerilmiş olacağı korkusuyla, tahrip eder (ya da kötülük olarak reddeder); ikincisi ise, iyimser tutumdur; buna göre de nesne ile bütünleşme, bir ilişkinin tek olumlu yanıdır.

Dünya ile bağlanmamıza ve içinde davranış göstermemize olanak verdiği için, ikinci tutumun karakteristik niteliği olan dünyada bulunma (hazır olma) esastır. Ama, dünya ile olan her işimize eşlik eden korku ve uyarlanmamızın başarısızlıkla sonuçlanabileceği bilinci de ilişkinin iyiliği için esastır.

Arabamla olan etkileşimimde doğru bir diyalektik dengeyi sürdürebilmem için, sadece işlemsel tasarılarımın, makinayla erişebileceğim biyolojik uyumdan her zaman benim için daha önemli olmasını güvence altına almam gerekir. Çünkü, arabayla ne yaptığımı, ondan ne istediğimi ve onun bana neyi yapma olanağını verdiğini bildiğim sürece, onun büyüsüne kapılma tehlikesiyle karşılaşmam. Benim üzerimde onun denetimi ele alması ve adeta beni yönlendirmesi için bırakacağım zaman toplamı, günümün geri kalan saatleriyle ve giderek trafik lambalarından ve kavşaklardan geçerken onun bana yol göstermesine izin verdiğimde de, onun tarafından asla tümüyle soğurulup yutulmayacağım; daha çok, onu düşüncelerime bir çeşit sessel (sonic) ya da ritmik bir artalan gibi kullanacağım gerçeğiyle, akla yatkın bir biçimde dengelenecektir. (Bu, kuşkusuz, düşüncelerimin ritmi ile arabamın hareketi arasında bir diyalektiği de gerektirecektir: Arabaya uyarlanmam nasıl düşüncelerimi etkilerse, düşüncelerim de arabamla olan ilişkimi etkileyecektir. Ani bir sezgi bir kas spazmına, gaz pedalında fazla basınca çevrilebilecektir; dolayısıyla, beni arabanın bir aracına kolayca dönüştürebilen uyutucu ritimde ve hızda bir değişikliğe çevrilebilir. Öte yandan, Joyce daha önce, tuvalette kitap okuyan Bloom'un betimlenmesinde, bu konuda söylenebilecek her şeyi söyledikten sonra, ruhbilimsel ile fizyolojik arasındaki karşılıklı ilişki üstünde daha niye durmalı?)

Bir kez bu kutupluluğun bilincine vardığımda, nesne içinde kendimi görürken, özgürlüğümü koruyabilmek için birçok "gizli-ascetic" dolap bulabileceğim; bunların da en sonuncu ve adisi şudur: Arabaya hor bakmak, kirli tutmak, bakımını bile bile savsaklamak, motoru zorlamak— başka bir deyişle, onunla temelli bütünleşmekten uzak kalabilmek için elinden geleni yapmak. Böylece, *Verfremdung* aracılığıyla *Entfremdung*'tan uzak kalabilirim, *yabancılık* (estrangement) aracılığı ile de *yabancılaşmaktan* kurtulabilirim, Becht'inkine benzeyen bir tekniktir bu; o da oyunundaki olaylarla seyircilerinin hipnotize olmasını önlemek için, sahnedeki lambaların hep yanmasını ve seyircilerin sigara içebilmelerine izin verilmesini istiyordu.

Bütün bunlar birçok çalışma yöntemi üstüne bir az ışık serpmektedir. Sözgelimi, Zolla'nın "ölümcül beğeninin trajik örneği" saydığı, Cendrars'tan birkaç dizeyi ele alalım:

*Toutes les femmes que j'ai rencontrèes se dressent aux horizons*
*Avec les gestes piteux et les regards tristes des sèmaphores sous la pluie.*

*Karşılaştığım bütün kadınlar dikiliyorlar çevren perdesinde,*
*Yağmur altındaki semaforların hazin bakışları ve acıklı hareketleriyle.*

Bu dizeleri biz teknolojik görünümün bir yanını insanileştirmek için yapılan sanatsal (şiirsel) bir girişim gibi görebiliriz haklı olarak, yoksa tümüyle bizim için yabancı kalacaktır; kendisine simgesel değerini vererek günlük işlevinden teknik bir aleti kurtarmanın bir yolu olarak; yıpranmış "şiirsel imgelere" başvurmaksızın, tersine, daha çok yeni tepkilere imgelem sokmaya çalışarak, duyguları işlemenin yeni bir yolu olarak. Başka bir deyişle, nesneyi bir tanıma, anlama, yaşamımızda tuttuğu yeri değerlendirme ve bunların hepsini yaptıktan sonra da, ona bağlanmak zorunda olmadıklarından, eğretilemeli olsalar da, kendi ereklerimiz yolunda onları nasıl kullanabileceğimizi anlama doğrultusunda bir girişim gibi okuyabilirdik. Zolla'nın ölümcül (macabre) diye gördüğü şeyin ışıldak(sèmaphore) ile ya da daha başka ışıklı bir belirtge (signal) ile bir alıp vereceği yoktur; ama, Cendrars'ın çağrıştırıldığı yitik aşkların

umutsuzluğu ve perişanlığı ile bir ilintileri bulunabilir. Her ne olursa olsun, burada şiir görevini yapmıştır. Eski bir formüle yeni bir biçim kazandırmış ve bize yeni bir görünüm olanağı sunmuştur.

Şimdi sorun şöyle oluyor: Araba sürücüsünün durumunu mağara adamının durumundan niçin daha yabancılaştırıcı buluyoruz? Bir Achilleus'ün kalkanına değil de, bir ışıldağın insanileştirilmesine niçin alınıyoruz? (Unutmayalım ki, birincisi, kendisini de üreten "sanayi" süreci ile birlikte, *İlyada*'da, büyük ayrıntılarıyla betimlenmiştir ve bu görünüm, Homeros zamanındaki aydınları çok şaşırtmıştır). Bir sürücüyü arabasına bağlayan ortak-yaşamlı (symbiose) ilişkisinde yabancılaşma görüyoruz da, bir at sürücüsünü atma bağlayan ilişkide böyle bir şey görmüyoruz, oysa bu iki durumda da kişinin bedenselliği taşıtın bedenine yayılıp gitmiyor mu?

Günümüzde, teknolojik uygarlığımızda nesneler çok yaygınlaşmış, çok karmaşıklaşmış, çok özerk oldukları için herhalde, kendimizi onların tehdidi altında hissediyoruz. Biçimlerinin yavaş yavaş daha az insan biçimli olma eğilimi göstermesi de ayrıca onların başka görünmelerine yardımcı olmaktadır. Yalnız bunun için başka bir sebep daha vardır: Eskiden mağara adamı ile aracı arasında doğrudan bir temas vardı, dolayımsız bir ilişkiydi bu ve bir tek tehlike taşıyordu: Kullanılan nesne ile kullanan arasında tam bir bütünleşme. Buna karşılık araba yalnız sürücüsünü kendisine yabancılaştırmaz; büyük yolları yöneten (highways) yasa(lar) dizgesine, prestij yaşamasına (yeni bir model arabaya, özel bir aksesuvara, daha çok beygir gücüne sahip olma gibi), bir piyasaya, arabayı kazanmak için içinde bireyin kendisini yitirmesi gereken bir rekabet dünyasına da onu yabancılaştırır. Başka bir deyişle, yabancılaşma, bütün düzeylerde, insani varoluşun kronik bir koşuldur, ama, o, Marx'ın ekonomik çözümlemelerinde çok açık bir ileri görüşle belirttiği gibi, çağdaş sanayi toplumumuzda özellikle belirginleşmiştir.

Çağımız insanı için yabancılaşma, bir astronot için ağırlıksız olma kadar belli bir şeydir: Nasıl davranacağımızı, nasıl yeni özerklik kazanacağımızı ve özgür olmanın yeni yollarını nasıl düşünüp bulacağımız içinde öğreneceğimiz bir durumdur.

Bir gaz pedalı olmadan yaşayamayacağımızı, ışıldağı

düşünmeksizin belki de sevemeyeceğimizi anlamak zorundayız. Trafik lambalarına başvurmaksızın da aşktan söz edebileceğimizi düşünen kimseler var hâlâ. Bunlardan bir de *Liberace* için güfteler (lyrics) yazan adam. Makinaların insanlık-dışı gerçekliğinden kurtulabilmiştir o: Yaratmış olduğu dünya hâlâ "kalp", "aşk" ve "anne" gibi kavramlar çavresinde dolanıp durmaktadır. Ama işinin ehli olan ahlakçılar böyle bir *flatus vociz* (yellenme) arkasında neyin yattığını iyi bilmektedir: Halkı aldatmak için kullanılan taşlaşmış değerler dünyası. Güfte yazarı, kimi dilsel deyimleri kullanmak yoluyla, kendini ve okuyucularını, eski bir dilsel biçim olarak ortaya çıkan bir şeye yabancılaştırmıştır.

Bu son gözlemle, tartışma, bir durumla gerçek, dolaysız bir ilişknien incelenmesinden, insanın durum üstüne çözümlemesinin dayandığı biçimlerin incelenmesine geçiyor. Sanat ya da sözde-sanat biçimleri düzeyinde yabancılaşma kendini nasıl dışavuruyor?

Burada "yabancılaşma" terimini en geniş anlamında kullanmaya kararlı olduğum için, bu konu üstüne kanıtlamam da iki ayrı çizgide, ama belki aynı doğrultuda gelişecektir.

Herşeyden önce bilimsel bir dizge içinde bir yabancılaşma türünden söz edilebilir ve bu da buluş (invencion) ile tarz (manner) arasında, özgürlük ile biçimsel kısıtlamalar arasında bir diyalektik olarak çok ustaca tanımlanabilmişti. Sözgelişi, uyak dizgesini ele alalım bunun için.

Uyak, uyak olarak, birçok deyişbilimsel örüntülere (pattern) ve saymacalara göre, bir mazoşizmin baskısıyla değil; yalnızca disiplinin insanı buluşa iteceği ve kulağa hoş gelebilecek ses çağrışımlarını sevmeye zorlayacağı genelde kabul edilmiş olduğu için geliştirilip kotarılmıştı (ve buluş yapmayı yüreklendireceği). Bu saymacalar sayesinde, şair artık esrikli duygularının ve ççşkularının kurbanı ya da mahkûmu olmaktan çıkmıştır: Uyak kuralları onu sınırlandırıyor ama, aynı zamanda kurtarıyor da; tıpkı bir ACE (Amerikan Eğitim Konseyi'nin kısaltılması, American Council on Education, çn) bandının koşucunun kas liflerinden birinin kopması korkusu duymaksızın koşmasını sağlaması, ama öte yandan ayak bileğinin ya da diz kapağının hareketini kısıtlaması gibi. Dahası, bir saymacayı

kabul eder etmez, onda kendimizi yabancılaşmış görürüz: İkinci dize kısmen birinci dizenin uyağıyla belirlenir. Belli bir uygulama kendini ne denli çok öne sürerse, yaratıcı seçenekleri düşünmeye o denli çok iter bizi, o denli çok hapseder. Öte yandan, uyağın kullanımı da bir uyak sözlüğünün hazırlanmasına yol açar; bu, ilkin bir olası uyaklar dergisi olarak başlar, ama sonunda bir ortak uyaklar kataloğu olarak sona erer. Böylece şair de bir süre sonra uyaklar-*da* giderek daha çok yabancılaşır ister istemez. Biçimsel yabancılaşmanın tipik bir örneği, halk türkülerine güfte yazan yazarlardır; belli bir saymaca ile öylesine koşullanırlar ki bunlar, "remember-anımsamak" sözcüğünü aklına getirdiğinde, hemen hüzünlü bir "eylül-september" çağrıştırıverirler. Olanaklı sessel bir uyuşum dizgesi olarak uyağa bel bağlamakla kalmazlar; ayrıca, istenilen etkiyi yaratma aracı olarak da uyağa yabancılaşırlar —diyeceğim, tüketicinin istemlerini karşılama aracı olarak da. Bir yandan, dilsel dizgeye yabancılaşırlar; öte yandan da dinleyicilerini belirginleştiren, önceden-belirlenmiş tepkiler dizgesi-ne yabancılaşırlar.. (Satılan şeylerin yalnızca belli beklentileri karşılayan şeyler olduğu, o ticari ilişkiler dizgesine değinmeye gerek duymuyorum artık burada.)

Ne var ki büyük şairler bile bu gibi dizgelerle koşullanırlar, giderek okuyucularının beklentilerine kesinlikle kulak asmama kararında olsalar bile, "remember" sözcüğü için sık sık karşılaşılmayan bir uyak bulma olasılığı gerçekte sınırlıdır. Bunun sonucu olarak, şair ya uyak bakımından, ya izlek bakımından, ya da her ikisi bakımından sınırlanmıştır. Böylece, bir dizenin sonunda "remember" sözcüğünü kullanmaktan çekinecektir. Oysa başarılı bir sanat yapıtı, öyle zengin bir ses ve duygu yorumu ister ki, şair, duyarlığı sadece alışkanlığa yanıt veren bir dinleyici kitlesinde anlamsal bir yankı (titreşim) sı olmayan bir sesi kullandığı anda önerdiği biçimin çok az iletişim gücü olur (eğer olursa). Öte yandan, şair her zaman alışılmadık bir dile baş vurabilir ve kendine özgü bir uyak görüntüsüne sahip olabilir ve bu durum da, ayrıca izleklerini ve fikirleri arasındaki çağrışımı etkiler, belirler. Burada da yine o bir durumun etkisi altında kalacaktır; ancak bunun ve yabancılaşmanın bilincinde olması, onu kendi avantajına çevirme ve bir özgürlük aracına dönüştürme olanağını sağlayacaktır. Sözgelimi, Montale'in

umulmadık uyaklarını ele alalım: Onun şiir sanatında, zorlama bir diyalektik gerilimin yabancılaşması, önde gelen bir buluş ve şiirsel özgürlük örneğine dönüşmüştür. Ayrıca her özel çözüm yeni bir yabancılaştırıcı durum için bir temel olabilir ve genelde olur. Montale'm öykünücülerinin hepsi bunun kusursuz örnekleridir: İmgelem eksiklikleri, özgün ya da özgür olma için en küçük bir şans bırakmaksızın onların eylemlerini belirleyen, (kendilerinin olmayan) özel bin biçim-e (to) yabancılaşmalarının kesin göstergesidir.

Ama bu örnek böylesine karmaşık bir durum açıklayamayacak denli basittir. Uyak konusunda buluş ile öykünme arasındaki diyalektik, yalnız, marjinal kalabilen ve bir dilin tüm yapılarını etkilemeyen, edebi bir saymaca düzeyinde kendini gösterir. Öyleyse şimdi dikkatimizi çağdaş kültür ile daha yakından ilgili bir probleme çevirelim .

Tonal dizge, Rönesans'tan günümüze değin müziğin gelişmesini yönetmiştir: Bir dizge olarak, hem de üstelik edinilmiş bir dizge olarak (tonalitenin doğal bir olgu olduğuna artık inanan kalmamıştır), müzikte tonal dizgenin rolü şiirde uyağın oynadığı role çok benzer. Tonal müzikçi, yapıtlarını, kafasının akışmadığı bir dizgeye boyun eğerek (uyarak) yaratır. Bir senfoni tonik üzerinde vurgu yaparak başarılı bir biçimde sonuçlandığı zaman, müzisyen dizgenin kendisininkini etkilemesine izin verir; çünkü, onun üzerine temellendiği saymacadan kurtulabilmek için, hiçbir şey yapamamıştır, ama, büyük bir müzisyen, bu saymaca içinde her zaman dizgeyi yeniden önermek için yeni yeni yollar bulabilir.

Bununla birlikte bir müzisyenin dizgeden çıkma zorunluluğunu duyduğu zamanlar da vardır. Örneğin, Debussy "hexatonal-altıtonlu" ölçeği kullanarak bunu yapmıştı. Söylemek istemediği şeyleri tonal gramerin kendisine söyletmeye zorladığını anladığı için, dizgeden çıkmaya karar vermişti. Schönberg eski dizgeden kesin olarak ayrılmıştı ve yenisini kotarmıştı. Stravinsky, tersine, onu kabullenmiş, ama yalnız üretiminin özel bir evresinde ve sadece olanaklı bir yolla kabul etmişti: Parodisini yaparak, diyeceğim, ululadığı anda bile soruşturmasını sürdürerek.

Ne var ki, tonal dizgiye karşı bu başkaldırı, buluş ile tarz

arasındaki diyalektikten ötesini de ilgilendirir. Saymacaları pek katılaştı ve buluş olanakları ağı (web) eskiyip bitti diye sadece, bir dizge de bırakılmaz. Başka bir deyişle, sırf o kısır "remember"-september" düetinden kurtulunamadığı için bir dizge red edilemez. Yapısı, eski bir dünya görüşünü yansıttığı ve gösterdiği için red eder müzisyen tonal dizgeyi.

Dönüp dönüp söylenildiği gibi, tonal müzik öyle bir dizgedir, ki, bunun içinde belli bir tonalite bir kez seçildikten sonra, bütün kompozisyon, toniğin sonal yeniden pekiştirilmesi ile, bir sükun ve uyum durumunu yeniden kurabilmek için bile bile yol açılmış bir bunalımla genleşmeler dizisi aracılığıyla eklemlenir. Sonal durak (repose) ne denli uzun süre ertelenirse, o denli çok haz verir. Ayrıca birçok kimsenin söylediğine göre, bu biçimsel alışkanlığın kökenleri, eşyanın hiç değişmeyen düzenine saygı temeline dayalı bir toplumdadır; başka bir deyişle, tonal müzik hem toplumsal ve hem de kuramsal düzeyde, bütün bir eğitim dizgesinin temel tutumunun sadece başka bir yolla yinelenmesinden ibarettir. Kuşkusuz, toplumsal bir yapı ile müzik dilinin yapısı arasında böylesine tam bir yansıma (reflective) ilişkiyi önkoşul olarak koymak, aceleci bir genelleme gibi karşılanabilir; ancak günümüzde tonal müziğin, konsere gitme alışkanlığının bir araya getirmiş olduğu insanların —diyeceğim günün özel bir saatinde, özel giysiler içinde estetiksel duyarlıklarını dile getirmekten hoşlanan ve bir bunalım ve kararlılık yaşantısından geçmek üzere, bir giriş bedeli ödeyen ve böylece "tapınak"tan ayrıldıktan sonra, sanatın arıtıcı etkisiyle kendini büsbütün yunmuş yıkanmış diyen kimselerin oluşturduğu rastlantısal bir topluluk müziği olması da bir şans eseri değildir.

Müzisyen, seyircilerin özel bir ahlâki, ideolojik ya da toplumsal bir gerçeğe, özel bir dünya görüşüne, içgüdüsel bir yolla bağlanmaksızın artık işitemedikleri özel ruhsal durumlarla kimi sessel (sonic) frekansların çoktan özdeşleşmiş olduğunu anladığı anda tonal dizgenin bunalımının bilincine erer. Bu açmazdan kurtulabilmek için, avantgarde müzikçi yeni bir dil, yeni bir sessel ilişkiler dizgesi, pek az kişinin müzik diye tanımaya hazırlıklı olduğu yeni bir müzikal biçim kurduğunda, iletişimsizliğe ve bir çeşit aristokratik soğukluğa kendini mahkûm eder... Yalnız bunu belli bir amaçla yapar; eğer, yine eğer ve

eskimiş bir değer dizgesine bağlı kalmaya istekli olduğunda kendisine bir dinleyici kitlesi sağlayacak bir iletişim dizgesini red ettiğini anlatmak için yapar.

Bundan ötürü, avant-garde müzisyen tonal dizgeyi, saymaca bir müzik yasaları dizgesi kendisini bağlamış olduğu için değil sadece, toplumsal bir etiğe ve belli bir dünya görüşüne bağladığı için de ayrıca red eder. Elbet, kabul edilmiş olan iletişim dizgesinden kopup ayrıldığı ve onun sağladığı avantajlardan vazgeçtiği an, kaçınılmaz bir yolla o insanlığa-karşı (antihuman) bir etkinlik içindeymiş gibi görünecektir; oysa gerçekte bu etkinliğe, dinleyicilerini kandırmaktan ve aldatmaktan kaçınmak amacıyla girişmiştir. Müzikal bir modeli red etmek yoluyla, avant-garde müzisyen gerçekte (az ya da çok bilinçli olarak), toplumsal bir modeli red etmektedir. Ancak, bu ikili reddin hiçbir olumlu yanıt olmadığını ileri sürmek de yanlış bir tutumdur.

Avant-garde müzisyenin red ettiği müzikal dizge, aslında sadece görünüşte iletişim kurar. Gerçekte, o bitip tükenmiştir, kurumuştur. Sâdece klişeler üretebildiğinden, kimseyi şaşırtamaz olmuştur artık. *Muzak* 'laşmıştır (kimi restoranlarda iş yerlerinde hafif ama sürekli çalınan müzik, çn) ya da ortalama halk türküsüdür, güzün ocakbaşında soluk bir anıyı gösteren harcıâlem "triptych of loss"tur. "Remember", "November-kasım", "ember-kor ateşi"dir. Çağrıştırılan durum hazindir, yürek yıkıcıdır; üstelik, o alışık olunan resimlerle verilmiş olsa da, artık hiçbir coşku uyandırmaz. Bununla çok sık karşılaştık. Onun için artık o tüm anlamını yitirmiş ve sadece bir nakarat, bir çeşit ninni olmuştur. Betimlediği melankoli ile bizi duygulandırmaktan çok, tüm sahte iddialarımızı pekiştirir hep. İçinde yaşadığımız evrenin eskiden olduğu gibi düzenli ve güvenilir olduğunu söyler bize, ama, bu da, doğru olmaktan çok uzaktır elbet. Dünyamız tam bunalım içindedir. Sözlerdeki düzen, artık eşyanın düzenini karşılamamaktadır. Birincisi hâlâ geleneksel bir dizgeyi izlemekte ısrar ederken; ikincisi, en çok düzensizlik ve kesiklikle belirginleşmektedir, ya da bilim böyle demektedir bize. Duygularımız ve coşkularımız, gerçekliğimizle bir ilişkisi kalmamış kalıplara dönmüş deyişlerde katılaşmıştır böylece. Toplumsal yasalar, zamanımızın toplumsal kararsızlığını pek güç yansıtan düzenli dizgelere dayanmaktadır hâlâ. Başka bir deyişle dil, her günkü temel

üzerinde karşılaştığımızla hiçbir ilgisi olmayan olaylı bir dünya görüntüsü sunar. Gerçekte, dünyamız, dilimizin öngördüğü düzenli, içten tutarlı bir dünyadan çok farklıdır ve, yerleşik dizge ile kopuk durumda olan avant-garde sanatçının sunduğu parçalı, dağınık görüye çok daha yakındır.

Biçim yoluyla protestoya girişen sanatçı, iki düzeyde davranış koyar. Birinde, biçimsel dizgeyi red eder, ama onu ortadan kaldırmaz toptan; daha çok, on-da kendini yabancılaştırarak ve kendi yıkıcı eğilimlerini araştırarak, onu içten dönüşüme uğratır. Öte yandan, dünyayı olduğu gibi, yani tam bunalım içinde, bir örgenleşme dizgesine değil de bir düzensizlik iddiasına (assumption) dayalı yeni bir grameri formüle ederek kabul etmiş olduğunu gösterir. Bu da, yaşadığı dünyada kendisini içermesi yolu olur onun, çünkü bulduğunu sandığı yeni dil, daha çok, kendi varoluşsal durumunca kendisine esinlenmiş bulunmaktadır. Hiçbir seçim yolu yoktur, çünkü, tek seçeneği, bir bunalım varlığını gözardı etmek, ona neden olan düzenin dizgelerine bel bağlamayı sürdürmek · yoluyla, onu yadsımak olacaktır. Bu doğrultudan gitme zorunda bulunduğu için de, o beyin yıkayıcısı bir kişi (mystifier) olacaktır; çünkü, seyircilerini, kendi düzensiz gerçeklikleri ötesinde, başka bir ideal durumun var olduğuna; bunun da dünya işlerinin günümüzdeki durumunu değerlendirme yolunda kendilerine olanak sağlayacağına inandırmaya sürükleyecektir bile bile. Başka bir deyişle, kendi düzenli dilleriyle anlatılmış, düzenli bir dünyaya güvenmeye zorlayacaktır onları.

Avant-garde sanatçıların içinde yaşadıkları insan topluluğuyla temasları olmadığına (ve buna karşılık geleneksel sanatın sıkı bir temas içinde olduğuna) genelde inanılmasına karşın, bunun karşıtı da doğrudur. Çünkü, gerçekte, yalnız avant-garde sanatçılar içinde yaşadıkları dünya ile anlamlı bir ilişki kurabilirler. (9)

Çağdaş sanatın biçimsel yapılarının dilimiz gibi öbür geleneksel dizgelere de niçin durmadan meydan okuduğu şimdi artık anlaşılmış olmalıdır iyice. Şiirde olduğu gibi resimde de, sinemada olduğu gibi tiyatroda da açık yapıtın ortaya çıkışından söz açmak, bundan böyle olanaklı ise, bunun sebebi, kimi sanatçıların, çağdaş bilimin önermiş olduğu hem fiziksel ve hem de ruhsal dünya üstüne yeni görüşü

benimsemeleri ve eskiden düzenli bir dünyadan söz edilirken kullanılmış olan aynı biçimsel terimlerle bu dünyadan söz edilemiyeceğini anlamış olmalarıdır.

Ne ki, bu noktada, çağdaş poetika eleştirisi, biçimsel yapılara yersiz (undue) dikkatin, çağdaş sanatın soyutlamalara ve soyut kurgulamalara insandan daha çok ilgi duyduğu anlamına gelmediğini unutmamalıdır. Böyle bir yanlış-anlama, sanat yalnız geleneksel bir biçim içinde insandan söz edebilir inancının sadece başka bir anlatımıdır ve bu da, özünde, sanat yalnızca dünün insanından söz edebilir demeye gelir. Ne var ki, bugünün insanından söz edebilmek için, sanatın bir seçme yapmasına da gerek yoktur; tüm yerleşik biçimsel dizgelerden kopup ayrılmaktan başka, çünkü onun asıl konuşma aracı biçimdir. Başka bir deyişle —ki buna estetiksel bir ilke denebilir— sanatın insandan ve onun dünyasından anlamlı bir biçimde söz edebildiği tek yol, onun biçimlerini özel bir yolla örgenleştirmektir (düzenlemektir), onlarla resmi bildirim yazmak değildir. Biçim, bir düşünce taşıyıcısı olmamalıdır, bir düşünme yolu (tarzı) olmalıdır. Birkaç yıl önce, bir İngiliz müzik eleştirmeni olan *Sindey Finkelstein* küçük bir kitap yayınlamış ve burada dinleyicilere "müziğin fikirleri nasıl anlattığını" söylemek istemişti. Kitabın büyük bir kesimi yedinci yüzyıla düşkünlüğünden dolayı Brahms'ın bir "tutucu" olması ve halkın sorunlarına ilgilendiğinden dolayı da, Çaykovski'nin "ilerici" bir müzisyen olması olasılığı üzerinde duruyordu. Ne ki, böyle bir sorunu tartışabilmek için, estetiğe başvurmaya da gerek yoktur: Çaykovski'nin halka ilgi göstermiş olmasına karşın, yüksek ezgili kompozisyonlarının, burjuvalardan destek görmelerine karşın, onun görüş açısını asla değiştiremediğini; buna karşılık Brahms'ın onyedinci yüzyıla "dönmesinin" yüzyılın sonunda almış olduğu doğrultuyu müziğe kazandırmasında son derece etkili olduğunu söylemek yeterlidir. Brahms'ı bırakalım, bir müzisyen ancak yeni bir dünya görüşünü yeni bir müzikal biçimde dile getirmeye başarabildiği ölçüde "ilerici" olur, sayılır. Schönberg, *Warsaw Survivor* adlı yapıtında, Nazi vahşetine tam bir kültürel hakareti dile getirebilmişti: Biçimler üzerinde uzun bir süre çalıştıktan sonra, müzik açısından dünyaya yeni bir tarzda bakma yolunu bulabilmişti. Ama Schönberg tonal dizeyi kullanmış

olsaydı, *Warsaw Survivor*'u değil, en koyu tonalite yasalarına uygun olarak aynı konuyu açımlayan, *Warsaw Concerto*'yu meydana getirirdi. Hoş, Addinsel bir Schönberg değildir elbet, dünyanın bütün on-oniki-ton dizileri de onu Schönberg yapmaya yetmez. Öte yandan, bir kompozisyonun üstünlüğünün tümünü de (değerini de), hemen yalnız yaratıcısının dehasına da yükleyemeyiz. Bir yapıtın biçimsel çıkış noktası, şunu da belirler: Varşova'nın bombalanmasını işleyen tonal bir söylem hemen sadece şekerlenmiş acılara ve kötü inan yollarında ilerlemeye düşemez.

Bu da bizi konunun can evine yaklaştırır: Bir durumu, bu durumla dile getirilemeyen bir dil aracılığıyla betimleme olanağı olamaz. Her dil, kendi özel içermeleriyle kültürel bir ilişkiler dizgesini yansıtır. Sözgelişi, Fransızca *Esprit* sözcüğünü, içermeleri köklü bir biçimde idealist lan, İngilizcedeki "spirit" sözcüğüyle, olgucu bir metinden çeviremem.

Daha birçok anlatı yapılarına da uygulanır bu. Bir durumun ya da bir yerin betimlenmesiyle başlayan, arkasından temel karakterlerin fiziksel ve ruhsal betimlenmesini veren bir roman, otomatik bir yolla yaratıcısının belli bir eşya düzenine inancını içerir —insanların içinde dolahıp eyledikleri doğal bir sahnenin nesnelliğine, fizyolojik özelliklerin ruhsal ve ahlâksal boyutuna ve son olarak okuyucuyu bağlamın doğasından, karakterlerin özelliklerinden ve daha başka eşzamanlı etkenlerden— büyük olasılıkla daha sonra doğacak olayların tek-yönlü dizisine indirgeme olanağını verecek, kesin nedensel ilişkilerin varlığına inandığını anlatır.(10)

Bir sanatçı eli altındaki iletişim dizgesinin, betimleket istediği tarihsel duruma yabancı olduğunu anladığı anda, problemini çözebilecek tek yolun, o durumu somutlaştıracak ve onun *modeli* olacak yeni biçimsel yapıların bulunması aracılığıyla olduğunu anlayacaktır.

Bir yapıtın gerçek içeriği, *oluşum biçiminde* (modo diformare) dile gelen dünya görüşüdür. Sanat ile dünya arasında herhangi bir ilişkinin çözümlenmesi bu düzeyde yer alır.

Sanat dünyayı kendi biçimsel yapılarıyla bilir (ki bunlar da, bu yüzden, artık salt biçimsel bakış açılarından değil, tersine, onun hakiki

içeriği olarak görülmelidir). Edebiyat, dünyanın değişik yanlarını anlamlayan bir sözcük(ler) örgenliğidir; buna karşılık, edebiyat yapıtının kendisi, sözcüklerinin örgenleniş tarzına göre, dünyanın bir görünümüdür; giderek, kendi başına alındığında, her tekil sözcük kesenkes bir anlam taşımasa ya da dünya ile bir ilgisi yokmuş gibi görünen olaylar ile arasındaki ilişkilere gönderme yapsa da yalnızca. (11)

Bu değinilen öncüllere dayanarak şimdi bir sanayi toplumunun varlığından bilinçli olarak, bu gerçekliği hem olanakları ve hem de sınırları içinde anlatmayı amaçlayan bir edebiyat durumu incelenebilir artık. Teknolojik bir toplumda insanların karşılaştığı yabancılaşmayı duyumsayan, onu "ortak" bir dille (diyeceğim, herkesce anlaşılabilen bir dil türüyle), bir "konuyu" (diyelim ki çağdaş toplumda işçinin durumunu) iletme aracı olarak göndergesel bir yolla kullanılan bir dille betimlemeye ve açığa vurmaya karar veren bir şair, hem cömertlikle övülecek ve hem de sahtekârlıkla suçlanabilecektir. Şimdi de kusur ve çelişkilerini zorunlu olarak son kertesine değin vurgulayan salt imgelemsel bir şairin durumunu çözümlemeye çalışalım.

Şairimiz tüm insanlığın paylaştığı somut bir durum bulduğunu düşünür. Bunda da haklı olabilir. Ama ayrıca, duruma büsbütün yabancı bir dil kullanarak onu betimleyebileceğini ve değerlendirebileceğini de düşünür; işte onun çift yanlı bir yanlış anlamanın kurbanı olduğu yer de burasıdır. Bu dil, ona bu durumu kavrama olanağı sağlıyorsa, o zaman o bu durumu da yansıtıyor demektir ve aynı bunalımdan onun da etkilenmesi gerekir. Yok tersine, eğer dili durumun yabancısı ise (onun dışında ise), o zaman onu tam olarak hiçbir zaman kavrayamayacaktır.

Şimdi de, böyle bir durumun betimlenmesinde uzmanlaşan birinin —diyelim bir toplumbilimcinin, ya da daha iyisi insanbilimcinin— bu problemi nasıl ele alacağını inceleyelim. Eğer Batılı toplumun etik ilamlarına bağlı kalarak, ilkel bir topluluğun etik ilişkilerini betimlemeye ve belirlemeye kalkışacak olursa, artık o durumu anlamayacak ya da başkaları için anlaşılır kılamayacaktır. Özel bir kut-töreni (rite) "barbar" diye tanımlandığı anda (ki ondokuzuncu yüzyıl gezginlerinin yapmış olduğu buydu), kut-törenin *varlık nedenini*

bulduğu kültür modelini bizim anlamamızda yardımcı olamayacaktır. Öte yandan, hiçbir kayıt koymaksızın "kültür modeli" kavramını benimseme yolunu tutarsa (diyeceğim, betimlemek istediği toplumu, öteki toplumsal durumlarla hiçbir bağıntısı olmayan, saltık bir şey gibi görmeye karar verirse), kut-töreni yerlilerin gördüğü gibi betimlemek zorunda kalacak ve böylece, onu bize açıklayamayacaktır. Bu yüzden, onun, ulamlarımız bu işe uygun olmadığı için, bir dizi dolayım yoluyla, yerlilerin kendi ulamlarını bizimkilerine benzer bir şeye çevirme seçeneğinin tek yol olduğunu anlayacaktır ve bu arada, önerdiği şeyin bir açımlama olduğunu ve aslına bağlı bir çeviri olmadığını durmadan anımsatmak zorunda kalacaktır.

Böylece yapmış olduğu betimleme, onu, olanaklı iki yanlışlık arasında bir ip cambazlığı yapmaya zorlayan, bir çeşit üst-dile dayanacaktır. Bir yanda, Batı terimleri çerçevesinde durumu değerlendirme tehlikesi ve öte yanda yerlilerin düşünüş tarzına tümüyle kendini bırakma ve çalışmasının amacını tümüyle yozlaştırma tehlikesi. Başka bir deyişle, bir yanda "ilkel" bir uygarlıktan öbürüne geçen ve hiçbirini anlayacak durumda olmadığı için, "onların" hepsini olası en kötü bir biçimde "uygarlaştırmaya" çalışan —bunun anlamı da onları "sömürgeleştirmeye" çalışan demektir— eski gezginlerin aristokratik tutumuyla karşılaşacaktır. Öte yanda ise, her bağıl kültür modelini kendi başına-açıklanabilir ve kendi-başına-haklı bir kendilik sayarak, iki kültür arasındaki boşluk arasında köprü kurmaya hiçbir zaman gücü yetmeyecek, bir dizi betimsel vinyetler sağlayan bir insanbilimcinin kuşkuculuğu ile karşılaşacaktır. En iyi çözüm yolu, en zoru da olsa, elbette, kendi betimleyici dilini formüle ederken, durumun köklü diyalektik yapısını (doğasını) unutmayan ve aynı zamanda onu hem anlayabilmek ve hem de kabul edebilmek için gerekli araçları ve bildik terimler çerçevesinde ondan söz edebilme yollarını sağlamaya çalışan, insanbilimin duyarlı çözüm yoludur.

Şimdi de "model" şairimize dönelim. Bir toplumbilimci ya da insanbilimci olmaktan çok bir şair olmaya karar verir vermez, *ad hoc* teknik bir dil geliştirme girişiminden vazgeçer ve geleneksel şiir biçimlerine bağlı kalarak, sanayinin havasına göre kendi söylemini "şiirleştirmeye" bakar. Bu gelenek içinde az ya da çok anılara dayalı, iç açılmalı (confessionnel), ya da "gün batışlarıyla ilgili" bir lirizmi

seçebilir, ama ne olursa olsun, söylemi, çoğun kendinden kaçan dramatik bir durumun iskandalına sadece kişisel tepkisini dile getirecektir. Bu söylem ondan kaçacaktır, çünkü onun dili de bir içini dökme geleneğiyle sınırlanmıştır ve bu yüzden somut ve nesnel bir ilişkiler bütünlüğünü kavrayacak durumda değildir.

Dahası, onun dili de anlatmaya çalıştığı durumun bir ürünüdür — problemleriyle karşı karşıya gelmeyi red ettiği için, anıda ve lirizmde sığmak arayan ve değişiklik araştırmasını nesneden özneye aktaran bir durumun dilidir.

Şimdi de varsayalım ki, bir roman yazarı, anlaşıldığına göre kendisiyle ilgili, teknik, siyasal ya da halkça olan bir dille, aynı durumu yeniden canlandırmaya çalışıyor. Eğer bir insanbilimci ise, ilgili tüm iletişim biçimlerinin listesini çıkaracaktır ilkin; sonra, birbirleriyle bağıntı içinde ve her birinin kullanış yoluna göre onları çözümleyecektir. Yok eğer duruma ve onun karakteristik diline anlatısal bir biçim vermek isterse, eli altındaki tüm öğeleri, geleneksel edebiyattan alınma anlatısal bir gelişim içinde örgenleştirmek zorunda kalacaktır. İnsan ilişkilerinin çarpıtıldığı, bozulduğu ve genel olarak konuşursak, sürekli bir bunalım içinde olduğu bir durumun dilini böylece elde ettikten sonra, parçacıklı, çözülüp dağılan hakiki yapısını, bir süreklilik ve düzen görünüşüyle otomatik olarak gizleyen bir anlatı saymacasına göre onu örgenleştirmeye yönelir; bu da başlangıçtaki yönelimlerine ket vurur. Kuşkusuz, bu düzen görünüşü yalnız aldatıcı değildir, ayrıca yersizdir de; çünkü, hakçası, düzenli bir dünya görüşünü dile getirmeye dönük, anlatısal yapılara aittir gerçekte. Bu düzenin durumuna yabancı olan bir dil çerçevesinde anlatılmış olması da bir çeşit değerlendirme oluşturur. Anlatıcı bir yabancılaşma durumunu anlamaya bağlanmış bulunmaktadır ama, kendisini on-*da* yabancılaştıramamıştır. Daha doğrusu, kendisini amacından uzaklaştıran anlatısal yapılara başvurarak, ondan uzak kalmıştır.(12) Geleneksel bir anlatı yapısı, müzikte "tonal" bir kompozisyon yapısına benzetilebilir. En aşırı uç örneği de dedektif öyküleridir. Burada herşey yerleşik bir düzen bağlamı içindedir ilkin: Yasaya dayalı olarak, ussal bir biçimde yönetilen paradigmatik bir etik ilişkiler dizisi vardır ortada. Bir şey bu düzeni bozar, karıştırır: Bir cinayettir bu. Cinayete yol açan düzensizliğin yozlaştırmadığı bir

usun (dedektifin usu) yönettiği bir araştırma başlatılır. Dedektif, kuşkulular listesinden, içinde yaşadıkları toplumsal ve etik dizgeye uygun olanları, uygun olmayanlardan ayırır. Sonra bu sonuncuları, dizgeden sapma ölçülerine göre sınıflara ayırır; ilkin görünüşte sapanlarla gerçekten sapanları ayırt eder. Başka bir deyişle, yanıltıcı ipuçlarını ayırıp bir yana atar; bunun işlevi de, okuyucuyu soluğu kesik bir durumda tutmaktır ve az sonra cinayetin gerçek nedenini ve kuşkulandığı kişiler arasında olasılıkla bu nedenlerden en çok etkilenebilecek birini bulur. Bunun arkasından suçlu cezalandırılır ve düzen yeniden kurulur.

Şimdi varsayalım ki, bir dedektif roman yazarı, diyeceğim geleneksel yapılara tam güveni olan bir tür yazar (bu yapılar en basit düzeyde dedektif romanın karakteristikleridir, ama daha karmaşık bir düzeyde Balzac'ta da görülür), menkul kıymetler borsasında çalışan bir kişinin durumunu betimlemeye karar vermiştir. Eylemleri özel bir düzen parametreleriyle ya da serbest teşebbüse dayalı bir ekonominin parametreleriyle ya da piyasadaki akıl almaz sallantılardan başka bir şey olmayan parametrelerle telkin edilebilirler —bunlar, ister gerçek bir sanayi durumuyla ya da ister dinamikleri, bireysel kararlara dayanmaktan çok uzak, tersine onları çok aşan, dolayısıyla belirleyen ve etkileşim etkenlerinin özerk çevriminde ele geçenlerin hepsini yabancılaştıran (gerçekten yabancılaştıran) bir finans birliğiyle ilgili olurlar. Böyle bir kişinin dili de, değer dizgesi de, ne herhangi bir düzene, ne de herhangi bir ruhbilime bağlıdır. Kadınlara davranışı, özel bir ruhsal düzensizlikce (sözgelimi bir Oidipus kompleksi yaşayabilir) dikte ettirilebilir, ama bütün öbür ilişkilerinde, mali durumun nesnel toplu-görünümüyle güdülenir; böyle bir durumda eylemleri ile bilinçli dürtüleri arasında hiçbir nedensel ilişki bulunmaz. Bu türden bir roman yazarı, zamanımızın karakteristiği olan ve dilimiz ile eylemlerimizi olduğu kadar duygularımızı da etkileyen bir çözülme biçimiyle uğraşmak zorunda kalır. Ama bilir ki, kahramanın almış olduğu bir karar, geleneksel nedensellik yasalarıyla önceden kestirilebilen türde bir etki meydana getirmez, çünkü kahrammın gerçekleştirdiği durum, onun eylemine baştan sona başka bir değer kazandırabilir. Bunun sonucu olarak eğer yazar bu kahramanın öyküsünü, anlatısal nedenselliğin geleneksel yasalarına göre

söylemeye çalışırsa, kahraman onun elinden kaçar kurtulur. Bunun yerine, eğer insanbilimcinin rolünü benimser de, durumu, tüm toplumsal ve ekonomik içermeleriyle betimleyecek olursa, her türlü betimlemeyi sağlamak zorunda kalacak, ama araştırmasının daha sonraki evresine inandırıcı bir yorum da bırakacaktır. Başka bir deyişle, betimlemeyi düşündüğü "model" için her türlü ayrıntıyı sağlamak zorunda kalacak ama, birçok yazarın yapmaktan hoşlandığı gibi, özel bir gerçeklik görüşünü dile getiren biçimsel bir örgenlik içinde görüşünü kapatmak yoluyla, betimlemesine herhangi bir ereklilik kazandıramayacaktır.

Onun daha başka yapabileceği tek seçim, durumun çerçevesine uygun olarak kahramanını betimleme olacaktır. Başka bir deyişle, kahramanının ilişkilerinin karmaşıklığını ve belginsizliğini ve davranış parametrelerinin varolmayışını, kendi anlatım parametrelerini bilinçle tartışma konusu yaparak betimleyecektir.

Çağdaş gazeteciliği Joyce nasıl ele alır? Bu konuya yabancı bir dil kullanarak söz etmez ondan, etmek de istemez. Dolayısıyla, ortalama bir başyazar odasında, bir gazeteci kümesinin yaptığı rastlantısal ve tamamen önemsiz bir dereden tepeden konuşma ile *Ulysses*'in bütün bir bölümünü oluşturur. Konuşmanın her parçası, en iyi gazetecilik biçemiyle ve en geleneksel Victoriyen başlıktan rezil bir akşam gazetesi paçavrasının sözdizimine boş veren yöresel diline varıncaya, bütün herşeyi düzenleyen deyişbilimsel kademeli bir ilerleyişe göre, dosdoğru bir biçimde başlıklandırılmış ve çerçevelenmiştir.

Bu yolu tutmakla Joyce, gazetecilik dilinin olası tüm sözbilimsel figürlerini karşılamakla kalmaz, ayrıca kitle iletişim aracı üstüne kanısını da dile getirir. Çünkü dışında kaldığında, bir durumu değerlendirme hakkının olacağına inanmadığından, o durumu biçimsel bir yapıya dönüştürmeye ve onun kendi başına bırakılmasına karar verir. Başka bir deyişle, onun anlatımlarını, yöntemlerini üstüne alarak, durumda kendini yabancılaştırır. Ama bu anlatım ve yöntemlere biçimsel bir yapı vererek, durumdan yine kurtulabilir ve onu denetim altında tutabilir. Başka bir deyişle, yabancılaştığı durumu anlatısal bir yapıya çevirme yoluyla, yabancılaşmakta uzak kalır. Klasik bir örnektir bu. Daha çağdaş bir örnek göstermek istersek, Antoni-

oni'nin *Eclipse*'i gibi bir filmi ele alabiliriz.

Antonioni, dünyamız ve onun sorunları üstüne, çağdaş sanayi durumumuzla ilgili sanatsal bir kanıyı dile getirmeye can atan herhangi bir film yönetmeninin ilgisini çekecek bir toplumsal gerçeklik üstüne bir şey söylemez - ya da en azından pek fazla bir şey söylemez. Hiçbir nedene dayanmaksızın, ya da coşkusal kuruluk yüzünden birbirinden ayrılan, bir erkek ile bir kadın olmak üzere iki kişiyi gösterir. Kadın, daha sonra başka bir erkekle iş pişirir, ama bunun da yine bir nedeni yoktur ve herhangi bir coşkusal bağlanma ile de ilgili değildir. Roman, kişilerinin coşkusal eylemsizliği ve gelişigüzel edimleri, hem insani ilişkileri hem içinde bunların geçtiği durumu egemenliği altında tutuyormuş gibi görünen, nesnelerin haşin ve kaçınılmaz varlığıyla düzenli bir biçimde noktalanır. Önceden de kestirilebileceği gibi, filmin temel sahnesi, görünmeyen bir mantığa göre, hiçbir neden yokken ve de hiçbir belli ereğe yönelik olmaksızın, servetlerin kazanılıp yitirildiği, menkul kıymetler borsasıdır. ("Ne oluyor bütün bu milyonlara") diye soruyor bir genç hanım, bir genç borsa tellalına. Genç, hiçbir şey bilmediğini rahatça kabul ediyor, ama saldırgan tutumu, işinde iradesi güçlü bir insan izlenimi uyandırıyor, oysa gerçekte o da kumarda ortaya sürülen bir paradır, denetimi altına almaya çalıştığı durumun tam baskısı içindedir: Yabancılaşmanın kusursuz bir örneğidir. Bu durum hiçbir ruhbilimsel parametre açıklayamaz: kesinlikle bu böyledir, çünkü günümüzde birleştirici parametrelerin bulunacağına inanmanın yolu yoktur. Her birey çeşitli dış kuvvetlerin elinde parçalanıp istenildiği gibi kullanılmaktadır. Kuşkusuz, bir sanatçı, bütün bu olup bitenleri bir yargı(lama) olarak anlatamaz, çünkü her yargılama etik bir parametre ile birlikte, ussal bir dizge sentaksını ve gramerini, içinde olayların birbirini nedensel bir biçimde izlediği geleneksel bir film gramerini gerektirir. Film yönetmeni için en iyi çözüm, bölümlerin belirlenimsizliği içinde, durumun moral ve ruhsal belirlenimsizliğini göstermektedir: Görünüşte hiçbir neden yokken, sahneler birbirini izler; kamera, hiçbir nedeni ve hiçbir amacı olmayan bir yeğinlikle nesneler üzerinde dolaşır. Antonioni, seyircisine iletmek istediği yabancılaşmayı dile getirebilmek için, biçimlerini serbest bırakır. Söyleminin gerçek yapısı içinde onu dile getirmeyi seçmiş olmakla, seyircilerini etkilerken, kendisini denetlemeyi de başarır. Ya-

rarsız ve olası dışı kahramanlar arasında, bu yararsız ve olası dışı bir aşk üstüne olan bu filmi, çağdaş insan ve onun dünyasıyla ilgili olarak, bir ondokuzuncu yüzyıl dolantısının mantıki, ussal gerekliklerine göre yapılandırılmış, sözgelimi tulumları içinde işçileri ve sayısız toplumsal çatışmayı içeren panoramik bir melodramdan daha çok şey söyler bize. Çünkü böyle bir dolantı sonucunda, tüm çelişkiler evrensel bir düzen içinde çözülüp gider.(13) Gerçekte ise, insanın kendi durumuna dayatabildiği tek düzen, düzensizliği durumun anlaşılmasına yol açan bir yapısal örgenlik düzenidir.

Doğaldır ki, sanatçı bir çözüm yolu getiremez. Zolla'nın işaret etmiş olduğu gibi, düşünce anlamak zorundadır. Onun görevi umar sağlamak değildir. En azından şimdilik böyle.

Bütün bunlar, avant-garde'ın ve onun betimleme olanaklarının işlevine daha açık bir anlam kazandırır elbet. Dünyayı anlayabilmek için, avant-garde onu derinden derine araştırır, eleştirel durumunu içerden üstlenir, onu betimleyebilmek için, onun içinde kendisini dile getirdiği ayni yabancılaşmış dili benimser. Ancak bu dile betimleyici bir işlev vererek ve bir anlatısal biçim olarak onu yalın bir biçimde ortaya koyarak, avant-garde da yabancılaştırıcı yanlarından onu ayırır ve bize onu olduğu gibi gösterme olanağını verir.

Bu poetikanın bir başka işlevi de şu olabilir: Sanatın öngördüğü nesnelerin yeni algılanması ve yeni bir yolla birbirine bağlanması, durumumuzu köhne bir dünya görüşünü dile getiren tek-yönlü bir düzeni ona dayatmak yoluyla değil, daha çok bilimin yapmış olduğu gibi, karşılıklı olarak birbirini tamamlayan birçok sonuca yol açan modeller geliştirip kotarmak yoluyla anlamaya götürebilir bizi. Bu yolda, bizim en yakın uğraşlarımızdan çok uzaktaymış gibi görünen o sanatsal süreçler, aslında, bu dünyada çok daha kolayca hareket edebilmek için gerekli olan, imgelemsel ulamlarla donatabilirler bizleri.

Ne var ki, bu sonuca vardıktan sonra da, kendisine içerden sahip olabilmek için, ilk evresi varolan durumun kabulünü ve bizim onda batıp yok oluşumuzu gerekli kılan bu sürecin, durumun toptan bir nesnelleşmesi ve "sürekli varoluş akışı"na edilgen bir katılım ile sona ermeyeceğini, herhangi bir kertede kesinlikle ileri sürebilir miyiz? Birkaç yıl önce Calvino, bir "nesnellik deryası"nın tedirgin edici ve

boğucu varlığını açığa vurduğunda, bu sorunu ortaya çıkarmıştı. Gerçekten, salt bir eylemsizlik kaydı olarak, çözülmenin nerdeyse fotoğrafik bir çoğaltımı olarak, olup bitenlerin (Zen'i akla getiren terimlerle) mutlu görüsü diye bağlanılan bir hayli edebiyat vardır.

Ne var ki, daha önce de belirttiğimiz gibi, ideal bir insani ölçüm standardına karşı çıkararak, "varoluş akışı"na dayanıklık gösterme olanağı yoktur. Ortaya çıkan şey us dışı, budalaca, fizikötesi bir veridir: Değişikliğe uğramış doğa dünyası, insan elinden çıkmış yapıttır. Şimdi biz bu insan elinden çıkmış dünyayı, sanki bizim çalışmamızdan bağımsız olarak varmış gibi, sanki kendi yasalarına göre gelişip ortaya çıkmış gibi görüyoruz. Oysa bizim yarattığımız bu dünya şimdi artık kendi araçlarına dönüştürebiliyor bizi, ama ayrıca yeni bir insani ölçüm için parametreler kurmada gerekli olan öğelerle bizi donatabiliyor da. Varoluş akışı, eğer kendinden hiç söz etmeksizin onun içinde yaşasaydık, o özünde bozulmamış ve bize düşman olarak kalırdı. Ancak, kendisinden söz etmeye başlar başlamaz, sadece çarpıtılmalarını kaydetmek için bile olsa, onu değerlendiririz, on-*da* kendimizi yabancılaştırırız ve böylece ona yeniden sahip olma doğrultusunda bir ilk adımı atarız. Ne denli nesnel bir şekilde olursa olsun, bir "nesnellik deryası"ndan söz etmek, bu nesnelliği daha baştan insani boyuta indirgedik demeye gelir.

Ama Calvino onu bu şekilde görmez. Tam tersine. Robbe-Grillet'nin yapıtı üstüne bir kuram geliştirdiğinde söylemiş olduğunu, kesin kabul ediyormuş gibi görünür. İkircikli ("yanlış" da diyebilirdim) görüngübilimsel poetikasmda, Robbe-Grillet, kendi anlatısal tekniğinin nesneler üstüne bağlanmamış (uncommitted) bir görüyü, bizim yanımızda ve ötemizde, nesnelerin varoldukları gibi kabulünü amaçladığını ileri sürer. "Dünya ne anlamlıdır ne de saçma. O *vardır,* gayet basitçe... Çevremizde animistik ya da koruyucu sıfatların gürültücü paketini umursamaksızın, nesneler *orada vardırlar.* Yüzleri seçilebilir ve dümdüzdür, *el değmemiş haldedir,* ne kuşku uyandırıcı biçimde parlak ne de saydamdır. Bizim bütün edebiyatımız onların en küçük bir köşesini aşındırmayı, en hafif kıvrımlarını düzeltmeyi henüz başaramamıştır... Herşeyden önce, bırakın onların varlığı ile nesneler ve davranışlar kendiliklerinden yerlerine otursunlar ve bırakın bu varoluş onları coşkusal, toplumsal, metafiziksel ya da Freud'çu herhangi

bir başvuru dizgesine kapatmaya çalışabilecek her açıklayıcı kuram üstünde egemenliğini sürdürsün."(14)

Bu tür bir anlatım, Calvino'nun telaşını geniş ölçüde doğrular. Ama hak ettiğinden daha fazla güvenmek de doğru değildir buna. Bir sanatçının belirtik olarak bize söylemiş olduğu şey, çoğun, örtülü olarak söylemiş olduklarıyla çelişir, yapıtını kurmuş olduğu yolda. Bir oluşturma yönteminin başarılı bir anlatımı olarak alınan bir sanat yapıtı, bütün bir kültürün ve bütün bir dönemin biçimsel eğilimlerine; bilim ve felsefe gibi daha başka alanlardaki benzeri yolları da yansıtabilen eğilimlere gönderme yapabilir. Böyle bir Kunstwollen fikri, çağdaş bilimsel eğilimlerin kültürel anlamıyla ilgili bir söyleme çok uygun görünebilir. Dahası, Robbe-Grillet'nin yapıtında yapmış olduğunu söylediği şey ile gerçekte yapmakta olduğu şey arasında, tam bir tutarsızlık vardır. Onun kitaplarında nesneler, bizden büsbütün kopuk, bizim dışımızda metafizik kendilikler gibi görünmez; daha çok, bizimle çok özel bir ilişkileri varmış, bizim tarafımızdan "yönelimlendirilmiş" gibidirler. Gerçeklikleri kabul edilmiş ve değerlendirilmiş, dolayısıyla insani bir boyuta indirgenmiştir. Robbe-Grillet'nin yapıtı hem nesneleri ve hem de onları gören ve gelecekte de aynı şeyi yapmanın yeni bir yolunu yine bulabilse de, artık onlara bağlanmayabilen insanları ele alır. *Labirent*'deki kişilik düzenlemesinin akışkanlığı —ki burada nesneler de aynı derecede akıcıdır— gerçekte, çağcıl bilimsel varsayımlardan çıkmış olduğu biçimiyle, yeni bir zaman ve tersinirlik görüşünün, sadece bir anlatımıdır. (Başka bir yerde de değinmiş olduğum gibi, *Labirent*'teki zamansal yapı, daha önce Hans Reichenbach'ın da ana çizgileriyle belirtmiş olduğu aynı yapıdır.(15) Makroskopik ilişkiler düzeyinde tek uygulanabilir zaman kavramı, geleneksel anlatı yapılarında —ve daha özgül olarak, neden ile sonuç arasındaki tersinmez ve tek-yönlü ilişkide yansımış olduğu biçimiyle— klasik fiziğin zaman anlayışı olmasına karşın, sanatçı, saltık bir biçimsel geçerliği olmayan, ama yeni uyaranlara karşı bütün bir kültürün içinde tepki göstermekte olduğu yolun karakteristiğini oluşturan bir deneyi yapmaya karar verebilir; böylece, anlatısını, klasik-olmayan bir zaman kavramına göre yapılandırabilir. Bu noktada, böyle bir zaman kavramı, artık uzak mikrofizik olayları betimlede kullanılan bilimsel bir model değildir;

daha çok, bizim içerden oynadığımız ve bütün yaşamımıza biçim veren bir tür oyun olur.

*Labirent*'in olanaklı yorumudur bu sadece, ama *Labirent*'te, Antonioni'nin *Eclipse*'de betimlemiş olduğu menkul kıymetler borsası durumu için de çok uygun bir eğretileme olarak kullanılabilir, çünkü burası, insanların durmadan kendilerinden başka biri olduğu, yatırımlarının gelişimini izlemek ve neden ile sonucun tek-yönlü sıralanışına göre, olayları yorumlama olanağı bulamadıkları bir yerdir.

Robbe-Grillet bütün bunları kitabında yapmayı düşünmüştü, demiyorum elbet. Bu zorunlu da değildi. Yapmak zorunda olduğu, herşeye karşın, temel ikircikliğinden hiçbir şey yitirmeksizin, her çeşit kişisel yoruma kendini verebilecek, yapısal bir durumu yaratmaktı: "Romanın kişilerine gelince, kendi başlarına birçok olanaklı durumu telkin edebiliyorlar; her okuyucunun kaygısına göre, her tür yorumla uyuşabiliyorlar —ruhbilimsel, psikiyatrik, dinsel ya da siyasal— ama bu gizilgüçlülüklere karşı kayıtsızlıkları da hemen kendini gösteriyor... Geleceğin roman kahramanı, tersine *orada* kalacaktır. Başka yerde kalacak olan yorumlardır; onun çürütülemez varlığı karşısında, yararsız, fazladan, giderek yersiz görünecektir onlar."(16)

Robbe-Grillet, bir anlatı yapısının, yol açabileceği tüm yorumların *altında* kalması gerektiğini düşünürken elbette haklıdır, ama onlara yabancı olduğu için, onlardan büsbütün uzak kalabileceğini düşünmekte de haksızdır. Onlara yabancı kalamaz, çünkü bizim için bildik olan bir durum dizisini temsil edebilen bir çeşit *önermesel işlevi* vardır. Kendisine bakış tarzımıza bağlı, farklı bir yolla her birimizin yerine getirdiği önermesel bir işlevdir, ama yerine getirilmek üzere orada bulunmaktadır, çünkü gerçekten ilke olarak konulabilen bir ilişkiler dizisinin olanakları alanıdır o. Tıpkı bir müzikal dizi kuran sesler burcunun, bu sesler arasında bizim kurabileceğimiz ilişki dizisinin olanaklar alanı olduğu gibi. Anlatı yapıları olanak alanları olmuştur; bunun da önde gelen nedeni, kendisini anlamak üzere çelişkili bir duruma girdiğimizde, böyle bir durumun eğilimlerinin artık a priori olarak belirlenebilen doğrusal bir gelişim göstermesidir. Daha çok, onların hepsi bize göre olanaklı görünür, kimisi olumlu biçimde, kimisi de olumsuz, kimisi de durum dışına çıkış yolu olarak ve daha başka kimisi de bunalıma yabancılaşma biçimi olarak.

Yapıt böylece dünya-da-ki-varlığımızın ikircikliliğini yeniden üreten bir açık yapı olarak bilimin, felsefenin, ruhbilimin, toplumbilimin betimlemiş olduğu şekliyle kendini önerir — tıpkı otomobille olan ilişkimizin sahip olma ile yabancılaşma arasındaki diyalektik bir gerilim, birbirini tamamlayıcı olanakların bir düğümlenmesi olduğu gibi.

Kuşkusuzdur ki, Robbe-Grillet, çok daha büyük bir problemin sadece bir örneğidir, ama bu örnek uçta bir örnek olması dolayısıyla, *yeni roman* yazarlarının, siyasal manifestoları desteklemelerine niçin bu denli sıkça Sartre'ın yanında olduklarını anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu durum da Sartre'ın kafasını kurcalıyordu: Anlatılarında siyasal sorunlardan bu denli uzaklaşmış gibi görünen bu yazarların, kişisel olarak bunlara karışmaya nasıl can attıklarını anlayamıyordu. Ama gerçekte, bu yazarların hepsi (kimi az kimi çok) yapıtlarındaki dünyaları işleyebilmenin tek yolunun anlatısal yapılarla "oynama" olduğunu biliyordu, çünkü bireysel ruhbilimsel ve yaşamöyküsel düzeyde bilinç sorunları sayılabilecek sorunların hepsi, edebiyatta, yapıtın yapılanış tarzıyla ancak yansıtılabilirdi. Bundan ötürü, bu yazarlar, sanatlarında siyasal bir tasarıdan söz etmeyi red ederlerken, onu dünyaya bakış tarzlarında anlatıyorlardı ve dünyaya bu bakış tarzını da, tasarımlarına çeviriyorlardı. İlk ağızda bu karar insanlıkdışı gibi görünebilir, ama bir kez daha düşünülünce, insancılığımızın üstlenebileceği tek biçim olduğu da kabul edilebilir.

*Göstergeler*'de Maurice Merleau-Ponty, insancılığı şöyle tanımlıyor: 'Günümüzde bir insancılık varsa eğer, o, Valéry'nin, 'varlığını her zaman önceden kabullendiğimiz insan içindeki o küçük insandan' söz ettiğinde çok güzel betimlemiş olduğu yanılsamadan kendini kurtarmıştır... 'insan içindeki küçük insan', bizim anlatımsal işlemlerimizin sadece bir hayaletidir; hayranlık duyulması gereken insan, bu hayalet olamaz —çıtkırıldım bedeni içine, daha önce pek çok konuşma ile yapılmış olan bir dil içine ve kararsız bir tarih içine yerleşmiş, kendini toparlayan ve görmeye, anlamaya ve anlamlamaya başlayan insandır. Bundan böyle, günümüz insancılığında, hiçbir gösteriş ve süs yoktur artık. O artık bedenin karşıtı olarak insanı, dilin karşıtı olarak anlığı, olguların karşıtı olarak değerleri sevmez. O artık sade bir tarzda, alçakgönüllülük dışında, insan ve anlıktan söz etmez:

Anlık ve insan, hiçbir zaman *var* olmamıştır; bunlar, bedenin devinimi, dilin bir *eser* ve birlikte-varoluşun hakikat olduğu bir devinim içinde kendilerini gösterirler."(17)

*Daha önceden pek çok konuşma ile yapılmış bir dil içinde yerleşik olarak:* İşte sorun budur. Sanatçı, daha önceden pek çok konuşma yapmış olduğu için, dilin, anlatmak istediği durum-*a* yabancılaşmış olduğunu bilir. Bu dili kabul ettiğinde, durum-*a* kendisini de yabancılaştıracağını bilir. Bu yüzden, durumdan kaçıp kurtulabilmek ve onu dışardan yargılayabilmek amacıyla, bu dili içerden çökertmeye çalışır. Dil ancak kendisinin iç evriminin bir parçası olan diyalektiğe uygun bir yolla çökertilebileceğinden, böyle bir çökmeden doğacak dil de, bir bakıma, kendisinden önce gelenin bulanımıyla meydana gelmiş olan tarihsel durumu yine yansıtacaktır. Dili zorlarım, çünkü onunla artık bizim olmayan sahte bir bütünlüğü dile getirmeyi red ederim, ama bu yolla da bütünlük bunalımından doğmuş olan ve söylemimle egemen olmak istediğim çözülmeyi anlatmak ve kabul etmekten başka bir şey yapamam. Bu diyalektiğin başka bir seçeneği yoktur. Daha önce değinilmiş olduğu gibi, bir sanatçının yapmayı umabileceği şey, yabancılaşma üstüne, onu yeniden üreten bir biçim içinde nesnelleştirme yoluyla ışık serpiştirmektir.

*Edoardo Sanguineti*'nin *Poesia Informale* (Şekilsiz Şiir) başlıklı denemesinde taslağını çizmiş olduğu durum işte budur: Doğrudur, sinir bozukluğu gibi görünen bir şiir sanat vardır, ama bu bozukluk herşeyin üstünde, tarihseldir de. Bunu kötüleyebilmek için, kendisini gözümüz önüne koyabilecek ve bilincini taşıyabilecek bir biçimde, onun uzlaşmalı diline inanmamız gerekir; çağdaş avant-garde'ın çelişkilerini keskinleştirmek gerekir, çünkü özgürlüğe giden yol, ancak bir kültür içinden geçerek bulunabilir, çözmek istediğimiz bunalımı, büyük bir ölçüde yaşamamız gerekir; kısacası., tüm *Palus Putre dinis*'den geçmek gerekir, çünkü "suçsuz olmak, artık olanaksızdır", ve "ne olursa olsun, bize göre, biçim sadece biçimsizlikten, hoşlanalım ya da hoşlanmayalım, payımıza düşen biçimsiz çevrenden gelebilir."(18)

Bu durumun bir hayli tehlikeli olduğu açıktır. Yaptığımız son alıntı kimi gnostiklerin tavrını anımsatıyor (sözgelişi, Carpocrates'in

tavrını); bunların inanışına göre, evrenin efendilerinin yani meleklerin elinden kurtulabilmek için, kötülük deneyinden geçmek ve tamamen arınmış olarak oradan yeniden çıkabilmek için, bayağılığı da köküne değin incelemek gerekiyordu. Böyle bir inanışın tarihsel sonucu, Templars'ın gizli kut-törenleri ve en büyük azizi Gilles de Rais olan bir yeraltı kilisesinin litürjik sapıklıkları biçimine girdi.

Gerçekten de bunalımın dilini kabul etmek yoluyla kendi gerçeğini kavramaya çalışan her sanatçıya göre bir manerist (özel bir biçeme ya da tarza abartmalı ya da yapay katılan, çn) vardır ve bu amacını anlamaksızın tekniği ödünç alır ve böylece avant-garde yapıtı düpedüz maniyerizme, kendi özünden hoşnutsuzluğa dönüştürür; tıpkı başkaldırmanın iç sıkıntısını ve eleştiriciliğin acısını yalnız ve yalnızca yapı düzeyinde yer alan biçimsel bir yaşamaya dönüştürmekle, var olan durum-*a* başka bir yolla kendini yabancılaştırma gibi.

Öte yandan, bir durumdan söz edebilmenin tek yolunun, onu iyice araştırma ve anlatım araçlarını benimseme yolu olduğu söylenebilirse eğer, bu sürecin sınırlarını ve sanatçının kendi deneyini bir çeşit buluşa gerçekten çevirip çeviremediğini ya da gerçekte, bunun sadece hoş, edilgen bir tatil olup olmadığını belirlememize yardımcı olacak bir karşılaştırma ölçeğini belirlemek olanaksızdır. Ama bu, her seferinde bir yapıtı çözümleyen eleştirel söylemin işidir; çağdaş poetiğin belli bir tutumuyla ilintili, felsefi bir araştırma değildir. Biz en çok bir estetiksel varsayım önerebiliriz: Bu bilinç süreci, tüm yapısal bağlantılarıyla kendini dile getiren örgensel bir yapıt ortaya koyduğu her zaman, bunun hem yaratıcısının ve hem de okuyucularının bilinç derecesinin kanıtı olduğunu ileri sürebiliriz. Bu türden bir yapıtın biçimi, temsil ettiği kültürel gerçekliğe başvurmaktan geri kalamaz, hem de elden geldiğince tam ve örgensel bir yola başvurur. Her başarılı biçim, şekilsiz bir maddenin bilinçli bir yolla insani bir boyuta çevrilmesinden temellenir. Sanatçının maddeyi egemenliği altına alabilmesi için, herşeyden önce onu anlaması gerekir, ama bir kez anladığında da, onun tutsağı olamaz artık ve bu arada onu sert bir biçimde değerlendirmesinin de önemi yoktur artık. Onu tüm açık kalplilikle kabul etmiş olsa bile, yalnızca içermelerinin zenginliğini gördükten ve bize ters gelen eğilimlerini beğenmezlikten gel-

meksizin, görüp ayırt ettikten sonra kabullenmiştir. Marx ve Engels'in, hem bir tutucu ve hem de bir meşruiyetçi olarak gördükleri Balzac'ta çok yetkin bir biçimde gerçekleştiğini gözlemledikleri bir durumdur bu ve onlara göre Balzac, anlatmak için seçtiği dünyanın zenginliğini çok derin bir görüyle ana çizgileriyle belirleyebilmiş ve örgenleştirebilmiştir ki, yapıtı —diyeceğim kimi sorunlara hiç ilgi duymayan ve temelde kendi dünyasıyla barışık bir yazarın yapıtıydı— içinde yaşadığı durum üstüne ilericilik adına siyasal bir yargıyı dile getiren *Eugene Sue*'nün yapıtından farklıydı. O dönemin burjuva toplumunu anlama ve değerlendirme yolunda bir başvuru yapıtıydı. Başka bir deyişle, Balzac, içinde yaşadığı durumu benimsiyordu, ama onu tüm bağlantıları ile öylesine anlatabiliyordu ki, onun tutsağı da olmuyordu ya da en azından yapıtında böyle değildi.

Balzac çözümlemesini bir dolantı düzleminde, konusunu sunduğu yolda yürütüyordu (amacı da araştırmasının içeriğini örneklemekti). Çağdaş edebiyat dünyayı artık bu modele göre çözümlemiyor; daha çok, bir yapısal eklemlenmeyle ile sergiliyor onu — öyle ki, bu eklemlenme kendi başına konu ve dolayısıyla yapıtın içeriği oluyor.

Bu da edebiyatın —müzik, resim ve sinema gibi— belli bir insani durumun rahatsızlığını nasıl dile getirdiğini gösterir. Ayrıca, çağdaş toplumun, onun biricik konusu olmasını da bekleyemeyiz haklı olarak. Edebiyat da kendi yapıları içinde, bilimin öngördüğü evren görüntüsünü, diyeceğim, kavramsal bir düzeyde evrene birleştirici bir biçim veremediği için, estetik bir düzeyde, estetik bir biçim içinde, onun yerini dolduracak şeyi geliştirip kotarmaya çalışan metafizik iç sıkıntısının son sınır çizgisini gerçekleştirebilir. *Finnegans Wake*, böyle bir edebi yönelişin örneği sayılabilir pekâlâ.

Kimileri de sanıyor ki, evrensel ilişkilere ilgi duyma, insan soyuna karşı bir ilgisizlik anlatımıdır ve daha çok insani sorunlardan uzak kalmanın bir yoludur. Bize göre bu görüş saçmadır. Bilimsel imgelemin algılamış olduğu başdöndürücü ve varsayımsal evrenleri, kendi açıklığı ve belirlenimsizliği içinde anlatmaya çalışan bir edebiyat, insan soyuyla da ilgilidir elbette, çünkü o, varolan toplugörünümünü insani bir süreç yardımıyla kazanmış olan bir evren belir-

lemeye çalışır; burada, "süreç" sözcüğüyle anlatmak istediğim, nesnel bir gerçekliğe betimleyici bir modelin uygulanmasıdır. Burada da yine edebiyat, bilgimizin konusuyla olan ilişkimizi ve dünyaya verdiğimiz biçimle ilgimizi ya da ona vermeyi beceremediğimiz biçimi dile getirecektir ve imgelemimize, eksik olduklarında teknik ve bilimsel etkinliğimizin büyük bir kesimini anlayamayacağımız şemalarla donatmaya çalışacaktır ki, o zaman da bu şemalar gerçekte bizim için yabancı olacak ve yaşamlarımız üstünde denetimlerini kuracaklardır.

Kısacası, sanatsal süreç, düzensizliğe, şekilsizliğe bir biçim vermeye çalışır ve çözülme de, nesnelere gidimli bir açıklık vermek isteyen bir usun çabasından başka bir şey değildir. Söylemi kapalı ise, bunun nedeni, nesnelerin kendileriyle ve bizim onlarla ilişkilerimizin henüz çok kapalı olmasıdır — gerçekten, öylesine kapalıdır ki, sözbilimin temiz podiumundan onu tanımlama savında bulunmak, gülünç bir iddia olacaktır. Bu, sadece, gerçeklikten kaçıp kurtulmanın ve onu terketmenin bir başka yolu olacaktır. Ama bu da en son ve en başarılı bir yabancılaşma şekli olmayacak mı?

## DİPNOTLAR

1. Marx'tan yapılan bütün alıntılar, *1844 Ekonomik ve Siyasal Elyazmaları*, "Critique of Hegel's Dialectic and General Phylosophy", *Seçilmiş Yazılar*, Karl Marx, Çev. David McLellan, Oxford: Oxford University Press, 1977'den yapılmıştır, s.101-102, 105.

2. André Gorz, *La Morale de l'histoire* (Paris, Seuil, 1959)

3. Jean Hyppolite, *Etudes sur Marx et Hegel* (Paris, Riviere, 1955). Hyppolite'in yabancılaşma kavramı, Gorz'unki gibi, Hegel'in ikinci bir kez okunuşundan temellenir. Başka bir deyişle, yabancılaşma olanağı her türlü toplumda ve her zaman bulunur, giderek, Marx'ın yabancılaşmanın nedeni saydığı, o nesnel koşulların değişikliğe uğramasından sonra bile.

4. Marx, "ekonomik" yabancılaşmanın önlenilmesinden sonra bile bir diyalektiğin (ilişkinin) olası süreğenliğinin bilincinde görünmektedir: İnsani kendilik-bilincinin en olumlu anlatımı olarak ve olumlu bir gerçekliğin gerçekleştirilmesi olarak, sosyalizmi kurabilmek için, komünizm ilkin dini ve özel mülkiyeti ortadan kaldırmak zorundadır. Ama komünizm kesinlikle bu

yadsımanın yadsınması içinde bir olumlama olmaktadır: "Komünizm, olumsuzlamanın olumsuzlanması formunda olumluyu ve böylece, insani özgürleşmede ve haklarını kazanmada, insani gelişimin bu çok önemli evresinde hem gerçek hem de zorunlu bir aşamayı temsil eder. Komünizm, yakın geleceğin dinamik ilkesi ve zorunlu bir biçimidir, ama komünizm bu haliyle insani gelişimin amacı, insani toplumun biçimi değildir." (Marx, "Private Property and Communism", *Selected Writings*, K.Marx, s.96). Bu sayfalar yukarıda önerilmiş olan formülasyonun ışığı altında okunabilirdi: Devrimci bir eylem, kimi toplumsal koşulları değişikliğe uğratma yoluyla ekonomik yabancılaşmayı ortadan kaldırabilirdi ve bu da öbür, sürekli olan, nesne'ye yabancılaşma biçimlerinin ortadan kaldırılması yolunda pekâlâ bir ilk adım olabilirdi.

5. "Dalla natura all industria" (*Menabò 4*, s.96) da Gianni Scalia'nın söylediklerini doğru yorumluyorsam eğer, kapitalist toplum ile kollektivist toplum arasında varolan bütün çelişkilerin üstünde ve ötesinde bugün varolan şey, *sanayi toplumudur* ve o da, en azından yabancılaşma düzeyinde, öbürleriyle aynı problemlerin çoğunun acısını çekmektedir. Kimi yazarların (sözgelişi, Raymond Aron'un) kapitalizm ile kollektivizm arasındaki karşıtlığı umursamamayı, kesinlikle "sanayi toplumu"na bağladıklarını sanıyorum. Öte yandan, sanayi toplumu kavramı da geçerli kalıyor ve iki ekonomi türü arasındaki klasik ayrıma saygı gösterildiğinde bile, akılda kalabiliyor. Aşağıdaki sayfalarda incelediğim örneklerin tümünün bir sanayi toplumundan alınmış olmasının ve *herhangi* bir sanayi toplumunda bulunabilmesinin nedeni de budur.

6. G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Mind,* çev. J.B. Baillie (New York, Harper Torchbooks, 1967) ss. 665, 667, 676.

7. John Dewey, *Art as Experience,* (New York: Minton Balch, 1934) s.44-45.

8. Tonal dizgenin onüçlü bir savunması için, bak. Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: Chicago University Press, 1959). Tonaliteliğin anlamının tarihsel yorumu için (benim önerdiğim anlamda) bak Henri Housseur'ün aydınlatıcı denemesi: "La nuova sensibilita müsicale, *Incontri Musicali* 2'de; ve Niccolo Castiglioni'nin *Il linguaggio musicale* (Milano: Ricordi, 1959).

9. Bugünkü durumda, sorun, burada kuramsal uygunluk dolayısıyla, özel bir söylem ayırmak amacıyla başvurmuş olduğum genellemeden görünebileceğinden çok daha karmaşıktır. Yeni bir müzikal evrimin daha başlangıcında ve çok önemli bir dönemeç noktasında kendini bulan ve doğruluğu ile inancına kesinlikle söz söylenemeyen bir sanatçı, Schonberg

örneğiyle, yukarıda benim tanımladığım şey tam bir avant-garde eylem "modeli", *Ur-avant-garde*'tur (ve bunun içinde *Ur-* kronolojik bir sırayı değil, mantıki bir sırayı gösterir). Başka bir deyişle, eğer kültürel evrimin akışında yalnız bir tek avant-garde örneği olsaydı, benim kanıtlamam da çok basit ve tartışma götürmez olurdu. Ama gerçekte, çağdaş kültür bir "avant-garde'lar kültürü"dür. Böyle bir durumu nasıl açıklayabiliriz? Bundan böyle ret edilen bir gelenek ile yeni bir düzen öneren bir avant-garde arasında açık bir ayrım yapamayız artık, çünkü her avant-garde hareket bir önceki avant-garde hareketin yadsınmasıdır; o da, bağım çağdaşlığına göre, kendisini yadsıyan avant-garde'la bağıntısı içinde bir gelenek gibi henüz görülemez. Bundan dolayı, doğru bir *Ur-avant-garde* eylemin çoğun bir avant-garde tarzın uyaranı olduğu ve günümüzde "avant-garde olma"nın bir geleneğe ait olmanın tek yolu olabileceği kuşkusu da işte buradan gelir. Bu durum çoğun, sanatsal başkaldırının yeni-kapitalist dönmeliği gibi görülmüştür. Başka bir deyişle, sanatçı, piyasa kendisinden öyle olmasını istediği için, bir başkaldırandır. Dolayısıyla, başkaldırısının gerçek bir değeri yoktur, çünkü o sadece bir saymacadır. Ama yakından izlenince, bizim bu "kötülememiz", burada karşılaştığımız şeyin, sanat tarihinde her zaman varolan buluş ile tarz arasındaki doğal diyalektik olduğu kolayca anlaşılabilir. Bir sanatçı, dünya görüşünde köklü bir değişme içeren yeni bir biçim bulduğu her zaman, sanatının biçiminin içermelerini hiç anlamadan alan bir yığın sözde-sanatçı tarafından hemen taklit edilmiştir. Böyle bir olayın kaçınılmazlığı ve bizimki gibi bir uygarlıkta (ki burada nesneler o denli hızla tüketilirler ve değişiklik o denli anidir ki, hiçbir yenilik hiç de uzun bir süre yeni değildir) buna sık sık rastlanılmasından dolayı kesinlikle, her avant-garde eylemin bir daha yeni buluşla hemen yadsınması ve böylece tarz olmaktan önlenmesi özellikle önemli bir noktadır. Bu iki diyalektiğin birleşmesi, görünüşteki yenilikler, izlek üzerinde salt maniyerci çeşitlemeler ve gerçek yenilikler, bu çeşitlemelerin yadsınmaları arasında sürekli bir almaş (alternation) meydana getiriyor. Böylece, birçok ardışık avant-garde'ın yadsımış olduğu biçimler, çoğun yenilerinin sahip olmadığı bir gücü koruyorlar.

Öte yandan, avant-garde yöntemlerin, çökmekte olan sanatsal bir durumu karşılamanın ve söküp parçalara ayırmanın en hızlı ve doğrudan yolu olduğunu ayrıca söyleyebilirsek de, tek yolu değildirler. Yadsınmakta olan her düzen içinde bir başkası vardır: Parodi, böyle bir düzenin alaylı öykünülmesi (Schönberg yerine Stravinsky seçeneği), başka bir deyişle, yıpranmış bir yabancılaştırıcı anlatım biçimi iki yoldan biriyle yadsınabilir: Temellendirilmiş olduğu iletişim kipleri sökülüp parçalanabilir ya da bu biçimler parodi yoluyla uzaklaştırılabilir. Böylece, parodi ile ironi, avant-

garde'ın daha genel, devrimci ateşine uygun, daha ince almaşlar olarak görülür. Ayrıca çok tehlikeli, ama akla yakın, üçüncü bir olanak daha vardır: Gerçek bir dizgeyi soruşturup silkelemek için özel bir dizgenin iletici biçimleri benimsenebilir —sıkışık bir durumda, avant-garde'ın daha çok yıkıcı ve daha az anlaşılır— edimlerinin yol açmış olduğu, sadece olumsuz olarak duyabilecek olan, dinleyicilerinin o kesiminin bilincini yükseltebilmek için, kitle iletişim araçları kullanılabilir.

10. Yabancı bir kentte dolaşırken, hem zaman öldürmek ve hem de (genel olarak boşuna ve çoğun bilinçaltı bir umutla) yalnızlığını gidermek için bir bara giren her okuyucunun bildiği bir duruma bir örnek alacağım. Bundan daha can sıkıcı ya da daha insanı sarsıcı bir durum düşünülemez, ama hepimiz onu anlarız ve tümüyle "edebi" olarak kabul ederiz. Niçin? Çünkü bir barda yalnız başımıza otururbut, başımıza bir şeylerin geleceğini edebiyat bize söylemiştir: Bir dedektif romanında olduğu gibi, şehvet dolu bir sarışın birden ortaya çıkıverebilir, ya da Hemingway'de olduğu gibi, çok bayağı bir diyalog içinde *nada*'nın ani, ayrıca kaçınılmaz keşfi yapılabilir. Böylece pis, anlamsız bir durum, anlatı yapılarının uygulanmasıyla üzerine atılmış olan sahte çekicilik yardımıyla tamamen kabul edilebilir olur, kabul her başlangıç için kabul edilebilir bir sonuç ve bir son olur, çünkü bu yapılar, sonu olmayan bir başlangıcı kabul etmezler; daha başka kimi anlatılardan ve (Antonioni'ninkiler gibi örneğin) kimi filmlerden farklı olarak, çünkü bunlar yaşamda çoğun karşılaştığımız gibi, sonunda bir avuntusu olmayan, başladığımız herşeyi sonuca bağlamak için, toniğe dönme güvencesi olmayan, tamamlanmamış durumlar çıkarır karşımıza.

11. Modo di formare ("oluşturma yolu-way of forming") kavramı için bak Luigi Pareyson'un *Estetica*'sı.

12. *Menabò*'nun son sayılarından birinde, Elio Vittorini'nin çok doğru olarak belirttiği gibi, "bugün, dünyaya karşı sorumluluğunun tüm ağırlığını dilinde toplayan bu anlatı, tarihsel açıdan etkin bir anlamın varsayımına, nesnelere varsayılan dilsellik öncesi içerikleriyle yaklaşan, onları izlekler, sorunlar vb. gibi işleyerek ele alan herhangi bir literatürden çok daha yakındır".

13. Böylece, anlatı tekniği, filmin ve onun en önemli anlatımının gerçek içeriği olur. Eğer öykü seyirciye kapalı gelirse, bunun nedeni, yazara da, yönetmene de kapalı olmasıdır — ne var ki onlar bu karanlığa, kendisine sahte bir düzen dayatmaktan çok gerçek olarak saygı göstermeyi yeğlerler. Başka bir deyişle, kendi filmleriyle bir durumu yaratmaktan çok, durumun kendi filmini yaratmasına olanak vermeyi yeğlerler. Bu tür film için başka bir örnek, Godard'ın *Soluk Soluğa*'sıdır; bunun açımlanması da kahramanını etki-

leyen aynı ruhsal düzensizlikten etkilenmiş görünür. Edebi bir örnek olarak, Johnson'un *Conjecturs on Jacob*'unu gösterebiliriz; burada anlatıcının içten bölünmesi, Almanya'nın moral, siyasal ve coğrafi bölünmesinin bir anlatım olmakla birlikte, onun anlatı tekniğine de yansır.

14. Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel,* (New York: Grove Press, 1965), ss.10,20,21.

15. Umberto Eco, "Il tempo di 'Sylvie' ", *Poesia e critica* 2'de.

16. Robbe-Grillet, *For a New Novel,* s.22.

17. Maurice Merleau-Ponty, *Signs,* çev. Richard Mc Cleary (Evanston, III: Northwestern University Press, 1964), s.240.

18. *Il Novissimi,* Milano, 1961. *Sanguineti,* gelenekle ölümcül bir biçimde tehlikeyle karşılaştırılmış olan sözcüklerin ve sözcük kümelerinin tümünü kullanarak kültür bataklığı içinden yolunu açtığı halde, buna karşılık, *Nanni Balestrini* gazetelerin, reklamların ve genel konuşmaların günlük bataklığından geçmeyi yeğler. Balestrini'nin deneylerini (el yazısıyla şiirlerini, elektronik kompozisyonlarını değil) Dadaizmin anlatımları gibi görenler unutuyorlar ki, Dada sözcükleri bir kenara çektiğinde ve onları başka bir yerde gelişigüzel birbirine yeniden yamadığında, amacı okuyucuyu harekete geçirmek ve usavurmasının düzeni yerine, umulmadık ve verimli bir düzensizlik koymak yoluyla zihnini uyarmaktır. Buna karşılık, Balestrini, bir düzeni altüst etmek yoluyla, bir düzensizlik yaratmadığını, tersine düzen yerinde bu düzensizliği bulmuş olduğunu ileri sürer.

# VII

# PAREYSON'UN ESTETİĞİ

Pareyson'un oluşturuculuk (formativity) kuramı, görü olarak idealist sanat kavramı karşısına, biçim olarak sanat kavramını koyar ve bu "biçim" terimi de örgenlik anlamına gelir; kendi başına bir yaşamı sürdüren bir fizikselliğin oluşturduğu ve kendi yasalarıyla uyumlu bir biçimde dengelenip yönetilen, anlatım kavramı karşısına da eylem oluşturma olarak üretim kavramını koyan bir örgenlik.

## *Oluşturuculuk*

Pareyson'a göre, tüm insan yaşamı biçim(ler) bulma ve üretmedir. Düşünsel, moral ya da sanatsal düzeyde olsun, insanoğlunun her yaptığı şey bir biçimle sonuçlanır — kendi başlarına bir anlaşılırlıkla donanmış, her yönden gelişmiş, örgensel, özerk yaratıklardır bu biçimler; kentsel kuruluşlar kadar kuramsal kurguları da, günlük başarılı işler kadar teknik çabaları da, şiirler kadar resimleri de kapsarlar.

Her biçim, bir buluş edimi, yani yapılmakta olan nesnenin gerektirdiği üretim kurallarının bulgulanması olduğu için, her insani yapıt da özünde sanatsaldır. Ama her biçim üretiminde sanatsal öğe bir kez saptandıktan sonra, sanat yapıtını daha başka bir biçim türünden ayırt eden özerklik ilkesini bulmak da zorunlu olur.

Croce'nin idealist felsefesi, her insani etkinliğin birliğini ve ayrımını açıklayabilir, çünkü bireyselin girişim gücünden ve bölünmezliğinden yola çıkarak, her eylemin nasıl aynı zamanda hem bir etkinlik özgüllüğünü ve hem de tüm öbür etkinliklerin bir noktada toplanmasını istediğini açıklamaya çalışır. Eğer eylem saltık olarak tinsel olsaydı, bir etkinlik ile daha sonraki arasında bir ayrım olamayacaktı, çünkü bütün etkinlikler bir ve aynı etkinliğe indirgenecekti. Nasıl herhangi bir kurgusal girişim, eşzamanlı olarak ahlâksal bir bağlanma, bir araştırma tutkusu ile araştırmayı yönlendirebilecek ve sonucunu düzenleyebilecek sanatsal bir duyarlığı gerektiriyorsa, bunun gibi, sanatsal eylem de bir ahlâkı gerektirir (ama bağlayıcı bir yasalar takımı (dizisi) olarak değil, daha çok, sanatı bir misyona ve bir ödeve çeviren ve oluşturucu etkinliği, gerçekleşmesi gereken yapıtınkinden daha başka bir yasayı izlemekten alıkoyan bir ahlâkı), bir coşkuyu (ama sanatın tek kurucu öğesi olarak değil, daha çok sanatsal bağlanmanın varsaydığı ve içinde geliştiği duygusal renk olarak coşkuyu) ve bir zekâyı (ama estetiksel işleme yabancı olmayan, tersine oluşturucu erkinliğe içerden eşlik eden ve onun sonucuyla bir erek kazanmış bulunan, eleştirel bir denetim olarak, yapıtın örgenleşmesini yöneten değişmez (sürekli) bilinçli değerlendirme gücü olarak zekâyı) gerektirir.

İşbaşmdaki bireysel'de bütün bu etkinlikler bulunduğuna göre, sanatı öbür kişisel girişimlerden ayırt eden şey şu olgudur: Sanatsal süreçte, bir bireysel'in tüm etkinlikleri aynı salt oluşturucu yönelimi paylaşır: "Sanatta, insanın tinsel yaşamını kuşatan ve daha başka özgül işlemlerin uygulanmasını işe karıştıran oluşturuculuk, bütün öbür etkinliklere egemen olurken ve onları kendine bağlarken, özerk bir doğrultu üstlenmek yoluyla, kendi başına belli bir özgüllük kazanır... Sanatta bireysel, oluşturma için oluşturur, oluşturmak üzere düşünür ve eyler."

Bütün bu savlar ve yanı sıra "salt oluşturucuk" olarak sanatın tanımı belki yanlış anlaşılacaktır ve eğer biçimle içerik ve biçim ile öz (madde) arasındaki o ebedi karşıtlığın kör ışığı altında okunduğunda, özellikle bu böyle olacaktır. Öte yandan, örgenlik olarak biçim kavramı da tüm biçimçc karşı çıkışları yatıştırmaya yetecektir. Payerson'a

göre biçim, düşünceyi, duyguyu ve özü (maddeyi) bir etkinlik içinde birleştiren yapılanmış bir nesnedir; buradaki etkinliğin amacı bu üç öğenin uyumlu eşgüdümüdür ve bu etkinlik, yapıt yaratılırken kendi dışavurduğu ve oluşturduğu yasalara göre işlerlik gösterir.

Dahası var, "oluşturma için oluşturmak" "hiçbir şey oluşturmamak" anlamına gelmez; her biçimin içeriği sanatçıdır — ama bu olgu da, yine, sanatçı yapıtın nesnesidir, *anlatının* konusudur demeye gelmez. Sanatçıyı oluşturma, yapıtla, *biçem* olarak, bir *oluşturma yolu* olarak ortaya çıkar. Sanatçı yapıtın içinde, bir eylemin somut ve son derece kişisel bir izi olarak bulunur. "Sanat yapıtı sanatçının bütün kişiliğini ortaya çıkarır, hemen sadece konusunda ve izleğinde değil, ilkin ve en başta, oluşmuş bulunduğu o biricik ve kişisel yolda ortaya çıkarır."

Bu tanım, "içerik" "madde" ve "biçim" gibi terimlerle ilgili bütün tartışmaları anlamsız kılar. Bir yapıtın içeriği, onun yaratıcısıdır, ama aynı zamanda biçimidir de, çünkü yaratısına kendi *biçemini* sanatçı verir — bu da hem sanatçının kendi yapıtında kendisini oluşturma yoludur, hem de yapıtın kendisini olduğu gibi dışavurduğu yoldur. Böylece bir yapıtın asıl *konusu*, sanatçının kendisine biçim verme yoluyla kendini dile getirdiği öğelerden biri olmaktan başka bir şey değildir.

### *Sanatın Maddesi (Özü)*

Biçim olarak anlaşılan sanatın olsa olsa fiziksel bir varoluşu bulunur sadece. Fiziksel dışarlaşması hemen yalnızca doğal bir sonuç olan, Croce'nin bir içsel eğretileme (figuration) yanılsaması, yaratıcılığın en zengin ve en verimli alanlarından birini bile bile görmezlikten geliyordu. Croce'ya göre sezgi ile anlatım, birbirinden ayırt edilemezdi (dolayısıyla, bir imge ile ses ya da onu anlatan renk arasında ayrım yapılamazdı; gerçekten, imge de kendi başına bir anlatımdı); buna karşılık, anlatım ile dışarılaşma iki ayrı şeydi — sanki bir imge, gönderme yapmaksızın, dayanıksız ve fiziksel bir işlemle sağlanmış bir telkin olmadan, renk ya da ses gibi meydana ge-

lebilirdi. İşte bu nedenledir ki, Croce'nin estetiği tam da en etkili olduğu bir sırada iken (ve bu etkisine karşın), birçok filozof ve sanatçı, sanatta madde (öz) sorununu, yani her sanatsal üretim için kaçınılmaz olan madde ile diyaloğu titiz bir çözümleme konusu yaptı. Burada direnç diye anlaşılmakta olan fiziksellik, oluşturma eylemi için hem bir etmen ve hem de bir engel olarak gereklidir.

Engellerin dayattığı kısıtlama içinde sanatçının en gerçek özgürlüğünü bulduğu o diyaloglu etkinliği araştırırken Pareyson'u ilgilendiren sorunlar işte bunlardır, çünkü bu, bulanık bir özlem dünyasından, eli altındaki gereçlerin olanakları karşısındaki somut bilince geçiş olanağını sağlar. Onun yasalarını bir örgenliğe yeniden sokar ve o da bunları yapıtın yasaları sayar. Pareyson'un çözümlemesi, Flaubert'ten Valery'ye ve Stravinsky'ye varıncaya değin birçok sanatçının deneyinden sağlanan, geniş çapta bir belgelenmeye dayanır.

Bundan ötürü madde, engelleme yasalarını belki yapıt yasalarına dönüştürecek buluş etkinliğine bir engeldir. Bu genel tanıma göre, Pareyson'un öğretisinin en kişisel yanlarından biri, "madde" başlığı altında, sanatsal üretim dünyasında birbiri karşısına çıkan ve birbiri içine giren o gerçekliklerin tümünü bir araya getirmekten ibarettir: "Anlatım araçları", aktarım teknikleri, düzgülenmiş kurallar, geleneksel bütün "dil yetileri", sanat araçları vb. gibi. Bütün bunlar, genel "madde" ulamında, yani sanatçının üzerinde durduğu dış gerçeklikte yer alır. Böylece eski bir sözbilim geleneği, bir mermer parçasının yontucuya oynadığı oyunun aynını bir yazara oynayabilir: Etki telkin etmek için seçilmiş bir engel rolünü. İşlevsel yapıtın asıl amacı "madde" olarak görülmelidir. Diyeceğim, sanatçının yorumlayabilmek ve sanatsal yasalara çevirebilmek zorunda olduğu bir özerk yasalar takımı gibi.

Oluşturuculuk estetiğine göre sanatçı, oluşturmada, büsbütün yeni yasa ve ritimler bulur fiilen, ama bu yenilik bir hiçlikten doğmaz. Hem kültürel geleneğin hem de fiziksel dünyanın, başlangıçtaki direnç biçiminde ve düzgülenmiş edilgenlikteki sanatçıya sunmuş olduğu bir telkinler dizisinden ibarettir.

Bu da bizi yine Pareyson'un estetik öğretisinin bir başka yanına

götürür: Sanatsal yaratı, bir "sınama", öneriler, taslaklar ve daha başka "madde" üstüne sabır isteyen soruşturmalar aracılığıyla işlerlik konusudur. Ama bu yaratıcı serüvenin hem bir gönderme sorunu ve hem de bir karşılaştırma terimi vardır. Sanatçılar sınamalarla çalışır, ama her sınama, olması gerektiği biçimdeki yapıtla yönlendirilir, diyeceğim, oluşturma sürecinin özünde yatan ve üretici süreci yöneten çağrılar ve istemlerle. "Bu yüzden sınama, hem belirlenmeye ve hem de yine çok sağlam olan bir ölçüte dayanır: Sonucun bir sezgisi, olacak biçimin kestirilmesi". Pareyson, sanatçının, kendisine yönelik olarak çaba gösterdiği biçime, "oluşturma biçimi" diyor.

### *Oluşturma Biçimi ve Oluşturucu Süreç*

"Oluşturma biçimi" kavramı, kendi başına empirik gerçekleşmesinin kılavuzu olarak, yeni bir "yapıt" kavramına yol açar. İlk ağızda, bir yapıtın daha baştan bir "belirtge", daha önceden kendi içinde büyüyüp tam bir biçim olma olanağını taşıyan bir tohum — başka bir deyişle, *çekirdek içinde tohum*— bir yapıt olarak bir yapıtın varolduğunu öngören iddialarla şaşkınlığa düşebiliriz. Ama bu "tohum" bir değer kazanır, diyeceğim, bütün nitelikleri üstlenir ve verimli olur, ama yalnız bir kişice kavranıldığı, anlaşıldığı ve benimsendiğinde. Bir fırça darbesi, müzikal bir tümce, bir şiir dizesi (özellikle, Valery'ye göre tüm şiirin gelişimini belirleyen ilk dize) hep biçim tohumlarıdır ve bunlar, gelecekteki toplu-görünümlerin öncülleri olarak, sırf varolmaları ve bulunmaları dolayısıyla, örgensel gelişimin iç tutarlılığını önceden varsayar. Dolayısıyla sanatçı, değişkedeki örtülü iç tutarlığı, kendi iç tutarlığına çevirmek ve izleyebileceği çeşitli doğrultular arasından kendisine en yakın olanı, yalnızca tam olarak gerçekleşebilecek olanı seçmek zorundadır.

Sanatçı ile "oluşturma biçimi"nin bu diyalektiği, işin başında, yapıtın olanağını kişileştirilmiş özerk bir kendilik olarak telkin ediyormuş gibi görünebilir. Ama "oluşturma biçimi" kavramı, insani yapıt ile doğal biçim yasaları arasındaki köklü yakınlık inancından temellenir. Biçimler, insanın yönelimliliğine karşıt olmayan doğal yönelimliliğe göre evrimleşmek ister, çünkü birinci yönelim ancak

ikincisinin yorumunda üretken olabilir. Biçimsel insani yasalar bulmak doğanın oluşturuculuğuyla çelişmez, daha çok onu genişletir. Oluşturucu eylemin bu serüvenli, soruşturucu yanı, Pareyson'u, doğaçlamanın değeri ve "madde"nin potansiyelini anlamak yolunda bir araç olarak pratik üstüne birçok yoğun ve özlü sayfa yazmaya ve esin sorununu bilinen romantik ve Diyoniziyak şemalar dışında ele almaya sürüklemiştir.

Bütün parçalarında tamamlanmış, özerk ve uyumlu olduğunda, yapıt artık kendisini bitmiş (tamam) bir model olarak sunar. Bu konakta, Pareyson'un çözümlemesi yapıtın iç tutarlığı ve bütünün tüm kurucu parçalarına güveni üzerinde odaklanır ve böylece, hem zamanın tahribatından yalnız kısmen kurtulabilmiş yapıtların yol açmış olduğu yorumlama sorunları, hem de "parça"nın doğası ve biçimsel gizilgücü ile ilgili değerli bilgileri eleştiriye sağlar. Ama bu ayrıca "yapı" ile "şiir" arasında Croce'nin görmüş olduğu karşıtlıkta yeni bir bakış açısı oluşturur, çünkü bir yapıtın tüm bölümleri artık yalıtık "şiir sanatı" örneklerine bağlanmaz; daha çok, sanatsal bir örgenliğin bütünleyici parçaları olarak görülürler: İçinde tüm gereksiz görülen sözcüklerin "yapısal" bir değer taşıdığı (burada "yapı" terimini "biçim", sanatsal bir kendiliğin eşanlamlısı olarak kullanıyorum) bütünsel bir biçim, çünkü destek olduğu biçimin yetkinliğini ve yasallığını paylaşır o.

Son olarak bütün bu kuramsal formülasyonları birleştiren şey, bir biçim bir kez tamlığını ve özerkliğini kazandı mı, yalnızca ve yalnızca *dinamik bir yolla* ele alındıysa yetkin görülebilir diyen köklü öncüldür. Estetiksel düşünme, biçime yaşam kazandırmış olan süreci gerisin geriye izleyen etkin bir incelemedir. Yapıt böylece, yapılışına karışmış olan çabanın anlatısı olarak belirlenir: "Biçim, inandırıcı ve kapsayıcı yanıyla, sürecin ta kendisidir; yetkinliği, vargısı ve bütünlüğü olduğu süreçten ayrılamazdır. Biçim kendisine yaşam vermiş olan üretici etkinliğin geçerlikteki belleği ve sürekli anımsanmasıdır."

## *Yorumlama Kuramı*

Biçim, bir eğretileme sürecinin doruğuna erişmesi ve bir dizi ardışık yorumun başlangıcıdır. Bir eğretileme ürünü olarak biçim, sonucuna varmış olan oluşturma sürecinin kesilmesidir. Ancak, biçim olma olgusu, onu sonsuz sayıda değişik bakış açısına açmış olduğundan, kendisini bir biçim olarak edimleştiren süreç, sürekli bir yorum olanağı olarak da gerçekleşir. Bir biçimin kavranılması ve yorumlanması, oluşturucu süreci tersine yeniden izleyerek, durağan düşünme içinde değil, devinim içinde biçime yeniden sahip çıkarak gerçekleştirilebilir. Aslında derin düşünme, sadece bir yorumun vargısını izler; yorumlamak ise, üreticinin bakış açısını benimsemek, çalışmasını sınamalarında ve konuyu soruşturmalarında, işaretleri seçmesinde ve yanıtlamasında, yapıtın içten tutarlığının ne olmak istediğini sezmesinde izlemek anlamına gelir. Nasıl sanatçı belirtgelerin özündeki düzensizlikte, gelecekteki bir dizgenin çizgilerini sezebiliyorsa, bunun gibi yorumcu da tamamlanmış fiziksel bir bütün olarak, yapıtın egemenliği altına girmeyi red edecektir ve bunun yerine sürecin başlangıcında yer almaya ve olması düşünüldüğü biçimiyle yapıtı yeniden kavramaya çalışacaktır. Sırf bu yoldan giderek, o zihninin gözlerine yavaş yavaş görünecek olan ideal biçimi ("oluşturma biçimi"ni), edimsel olarak varolan yapıt ("oluşturulmuş biçim") karşısında ölçüp tartabilecektir. Ve böylece, her ikisi arasındaki benzerlik ve ayrımların bilincine varacaktır. "Her yapıt, icrasıyla özdeştir, ama icrayı da aşar. Kendisini ona teslim ettiğinde ve tek varoluş yolunu onda bulduğunda, onunla özdeşleşir, ama aynı zamanda onun uyaranı, yasası ve yargıcı olduğunda, onu aşar." Bu da, bir yapıtın basit bir okunuşu ile onun üzerine gerçek bir eleştirel değerlendirme arasındaki ayrımın nasıl nitelikten değil de, daha çok, karmaşıklıktan, bağlanmışlıktan temellendiğini açıklar. Bunların her ikisi de yorumlayıcı edimdir; tıpkı çeviriler ve ayrıca gösterimler ve bir yapıtın başka bir ortama aktarımı ve dolayısıyla bitmemiş ya da eksik (sakatlanmış-mutilated) bir yapıtın yeniden kurulması, hatta —hem eleştirmenlerin hem de oyuncuların uygulamalarıyla, ayrıksı olsa da, tam olarak doğrulanmış olmasına karşın aşırı bir iddia gibi görünse

de— gösterim sırasında bir yapıtta yapılan değişiklikler gibi yorumlayıcı edimlerdir. Bu örneklerin hepsi işin ta başından beri bir oluşturucu sürecin yeniden izlenmesini, çoğun değişik durumlar (koşullar) altında da olsa onun sonucunu yineleyen bir yorumu gerektirir.

Düşünmenin, gösterimin ve değerlendirmenin bu özümsenmesinin ve yanı sıra sürükleyip getirdiği tüm sorunların birliği, kimilerini Pareyson'un kuramının çeşitli sanatlar arasındaki fiili ayrımları açıklayamayacağı; böylece, onların iç sorunlarının tartışılmasını önleyeceği kuşkusuna düşürmüştü. Ama gerçek hiç de böyle değil gibi görünüyor. Onun kuramı, gerçekte, sözgelimi bir müzikal gösterim ile bir çeviri ya da bir onarım arasındaki kuşku götürmeyen işlemsel ayrımları, bunun yanı sıra, bu etkinliklerden her birinin yol açtığı olanaklı yakınlıkları ve özel ruhbilimsel durumları inceleme olanağını verir. Bununla birlikte, unutulmamalıdır ki, Pareyson'un yorum kavramı üzerine getirmiş olduğu kapsamlı tanım (belirleme), başka bir kavramla sıkı sıkıya bağlıdır; eğer bu nokta gözardı edilirse, onun kesinlemelerinden birçoğunun yanlış anlaşılmasına yol açılır ister istemez. Bu yorumlama kuramı, ancak ve ancak biçem bir oluşturma yolu diye tanımlanırsa, tam anlamını kazanabilir.

### *Oluşturma Yolu Olarak Biçem*

Pareyson'un estetiği, varoluşsal bir durum içinde bulunan bireyle topluluğunun oluşturduğu kültürel bir dünyayı, önkoşul olarak koyar ve bu bireyler de yine, yapılarının büyük birliğinden dolayı iletişime açıktırlar. Biçim kavramı, iki kişi arasında bir iletişim edimi gibi anlaşıldığında daha iyi anlaşılabilir. Biçim bir kez oluştuktan sonra artık kişilik-dışı bir gerçeklik olarak sürüp gidemez; daha çok, hem oluşturucu süreç ve hem de bir oluşturma kişiliğinin somut bir anısı olarak edimleşir. Oluşturucu süreç ile oluşturma eyleyicisinin kişiliği sadece yapıtın nesnel dokusunda, diyeceğim biçeminde örtüşürler. "Biçem"le demek istediğim de, çok kişisel, yinelenemeyen, "oluşturma yolu"nun belirgin özelliğidir —her sanatçının yapıtında bıraktığı ve yapıtın oluşturulma yoluyla örtüşen tanınabilir izidir.

Dolayısıyla sanatçı yapıtta kendine biçim verir. Bir yapıtı anlamak, fiziksel bir nesnede yaratıcısına sahip olmak demektir.

Pareyson'un sanata özgül (specific) saydığı "salt oluşturuculuk" kavramını yanlış anlamamak için bu nokta unutulmamalıdır. Biçim kendini yalnız başına iletir, ama onda sanatçı, biçem olarak yer alır. Bu öncüller oluşturuculuğun çok dıştalayıcı olarak doğalcı ya da örgenselci yorumunu yıkmaya yeterli olacaktır herhalde. Yapıtta sanatçı, "kendi somut deneyini, iç yaşamını, biricik tinselliğini, içinde yaşadığı dünyaya kişisel tepkisini, düşüncelerini, alışkanlıklarını, duygularını, ideallerini, inançlarını, özlemlerini" oluşturur, biçimlendirir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu sanatçı yapıtında kendini anlatır demeye de gelmez; oluşturucu bir yol olarak onda kendini açığa vurur demektir.

Sanatı bir bilgi(lenme) yolu gibi gören bütün bu öğretilere karşı, oluşturma estetiği, bir sanatçının zorunlu olarak verebileceği biricik bilginin, bir oluşturucu yolda somutlaştırılmış kişiliğinin bilgisidir — bunların hepsi de bir sanatçıyı, sanatında, dünya üstüne kişisel görüşünü ya da sadece dünya üstüne karanlık bir duygusunu bile önermekten alıkoyamaz.

### *Yapıtın Süregenliği ve Yorumun Sonsuzluğu*

Sanatçının somut kişililği ile yorumcunun kişiliği arasındaki bu kutuplaşma, bir sanat yapıtının süregenlik gizilgücünü, yapıtın kendisinin açmış olduğu yorumların sonsuzluğu içine yerleştirme fırsatını verir Pareyson'a. Sanatçı, bir biçime yaşam kazandırmakla, onu sonsuz sayıda olanaklı yoruma yatkın kılar. *Olanaklı* diyoruz, çünkü "yapıt" yalnız kendisine getirilen yorumlarda yaşar ve "sonsuz" diyoruz, ama biçimin kendi verimlilik niteliğinden dolayı değil, tersine, bu verimliliğin ister istemez sonsuz sayıda yorumcu kişilikle karşılacağından ve bunların her birinin kendine özgü görme, düşünme ve varlık yolu olduğundan dolayı diyoruz. Yorum, "yakınlıkta" (in congeniality) bir uygulamadır, insan davranışının köklü birliğine dayanır ve hem yapıta karşı bir bağlılık edimini ve hem de sanatçının

kişiliğine karşı bir açıklık edimini varsayar, ama bu, kendi hoşlanmadıkları ya da yeğledikleri ile, kendi duyarlıkları ve ketlemeleriyle birlikte, bir başka kişiliğin göstermiş olduğu bir bağlılık ve açıklıktır. Eğer konusu kapalı olsaydı ve iyice belirlenmiş bulunsaydı, bu varoluşsal verilerin tümü, yorumu yasaklamaya yeterdi. Ama biçim bütün bir kişisel dünyayı (ve bu yolla bütün bir tarihsel bağlamı) örgenleştirmekten başka bir şey olmadığı için, öyle ki, binlerce değişik görünümlü bir tek bütünlük olarak karşımıza çıktığı için, yorumcuların kişisel durumları yapıta herhangi bir yaklaşımı yasaklamak şöyle dursun, bu yaklaşıma fırsatlar sağlar. Hem yaklaşımda yapıta sahip çıkma, bütünlüğü içinde onu görme yoludur, hem de onun her zaman farklı bir bakış açısından ele alınabileceğinin bilincinde olarak: "Kesin ya da başkalarını dıştalayıcı bir yorum olamaz; tıpkı yaklaştırımlı ve geçici yorum olamayacağı gibi." Yorumcu, yapıta bir yaklaşım aracıdır ve yapıtın ne olduğunu ortaya koyarak, o kendini anlatır; diyeceğim, aynı anda hem yapıt ve hem de görme yolu olur.

Elbette, Pareyson'un çözümlemesi kuramsal düzeyde optimum bir estetik deneyi varsayar. Bununla birlikte, bu yorumsal görüşün vurguladığı şey, yapıtın içinde, oluş, biçimsel özellikler ile yorumcunun olanaklı tepkileri arasındaki içten içe ilişkidir. Yeni Eleştiricilik biçimlerinin ayrı ayrı tutmakta direndikleri (tüm dikkatlerini, öbür ikisini dıştalayarak ikincisine çevirdikleri halde) bu üç yan, oluşturma estetiğinde birbirinden ayrılamaz. Bir yapıt, yol açmış olduğu yorumsal tepkilerden oluşur ve bunlar da, onun içsel doğuş sürecinin yeniden izlenmesi olarak kendilerini gösterirler — bu doğuş süreci de, "tarihsel" bir doğuş sürecinin deyişbilimsel çözümünden başka bir şey değildir.

# VIII

# SANATIN ÖLÜMÜ ÜZERİNE İKİ DENEME

Düş gördüğümüzü düşümüzde gördüğümüzde
İyice yaklaşmışızdır uyanıklığa

Novalis

Birçok çağdaş sanat yorumu, tarihsel temellendirmelere, bir poetikanın ya da bir yöntemin tanımlanmasına (belirlenmesine) estetiksel değerlendirmeden daha çok ilgilenildiği izlenimini uyandırıyor, oysa estetiksel değerlendirme, eleştirel bir şema kadar, "çirkin" ya da "güzel", "şiir" ya da "şiir-değil", "sanat" ya da "sanat-değil", daha kestirme söylersek, örtülü bir poetika ile bağlantılı olarak, "başarılı" ya da "başarısız" gibi terimlerle dile getirilen, değerbilimsel bir şemayı da gerektiriyor.

Ama bu izlenimin de kimi nedenleri var. Gerçekten, alanlardan niçin pek az kişinin onu mahkum edebildiğini ve böyle bir tehditi duymayanlardan da yine niçin pek az kişinin onu açıklama ve üstüne kuram geliştirme cesaretini bulabildiğini insan düşünmekten kendini alamıyor.

Bu da ilginç bir soru ortaya çıkarıyor: Bu durum, çağdaş sanat eleştirisinin yaptığı bir seçmeden mi ileri geliyor, yoksa çağdaş birçok yapıtın dile getirdiği yeni bir sanat kavramına mı bağlıdır?

Değerbilimsel eleştiriinn birçok savunucusunun mahkum ettiği bir eylemden suçlanmıştım ben: Çağdaş sanatın kimi olaylarını, sanatsal çalışma yolunu, temel olan yönelimler (poetikalar) ve bu yönelimleri bildiren tarihsel nedenler bakış açısından betimlemeye çalışmıştım. Başka bir deyişle, hangi sanat kavramı, bugünün sanatçılarının çoğunu güdülemektedir? Bu yeni fikir ne ölçüde çağdaş bir estetiksel bilincin gelişimini yansıtmaktadır? Ve bu yönelimler, nasıl çalışma yolları yöntemleri, biçimsel yapılar olabilmektedir? "Açık yapıt" kavramı bu olayların açıklanmasında özellikle etkili olacak gibi görünüyordu, bunun için de ben onu önermiştim. Açıktır ki, böyle bir seçim, sözkonusu yapıtların eleştirel değerlendirilmesinin tümünü otomatik bir yolla dıştalıyordu. Benim bir yapıtın başarısı ya da başarısızlığıyla ilgilenmeyeceğim anlaşılmaktaydı, çünkü benim yaklaşımım, edebi, eğretimeli ya da müzikal bir eleştirisel yaklaşım değildi, bir kültür tarihçisinin yaklaşımıydı. Çünkü ben, çağdaş kültürün kimi yanlarına açıklık getirebilecek özel biçimsel yaklaşımların hem tasarıları ve hem de ürünleri olarak, yalnız yapıtlarla ilgileniyordum. Eleştiriciliğin bununla bir alışverişi yoktu. Belli ki, geçerli ve geçersiz yapıtlar arasında değerbilimsel bir ayrım yapma tehlikesinden kaçınmak için bu tür bir çalışmayı mahkum edenler, aslında, poetika tarihçisinden eleştirmenin işini yapmasını bekliyorlardı. Bu, biraz da, Sarajevo cinayetinin etkilerinin tarihsel araştırılması sırasında (bu olay, Müttefiklerin savaşa müdahalesi gibi tarihsel hareketler üzerinde ve Rus Devrimi üzerinde nasıl bir etkide bulunmuştur diye araştırılırken) ansızın birinin çıkıp da caninin davranışının ahlâki mi, değil mi diye düşünmesini andırıyordu. Başka bir bağlamda tamamen geçerli de olsa, böyle bir etik görüşün, nedenlerle sonuçların tarihsel bir çözümlenmesinde hiçbir yararı olamazdı. Dahası, iyice düşünüldüğünde, bu tür bir karşı görüşün hiç de yerinde olmadığı ortadaydı. Her ne ise, özel bir dönem üzerinde çalışan bir tarihçinin, konuyla ilgili gördüğü olaylar üzerinde incelemesini toplaması çok doğaldır. Bunun gibi, zamanının sanat devinimlerinin betimlenmesine girişen kültür tarihçisi de, örtülü ya da belirtik poetikalarıyla kendisini çok ilgilendiren, bitip tamamlanmış sanat yapıları olarak da onayını almış bulunan, o sanat olaylarının tartışmasına ister

istemez sürüklenecektir, yoksa onları gözünden kaçırmış ya da onların kendisinde uyandırabileceği kızgınlığı, tatsızlığı ya da can sıkıntısını gizleyememiş olur.

Dahası, kültür tarihçimiz eleştirel bir çözümlemeye katılma kararı verdiyse eğer, "çirkin" ve "güzel", "şiir" ve "şiir-olmayan" gibi ulamlarla çalışabilecek midir, yoksa onların dile getirdiği şiirsel yönelimler ve yapısal modeller üzerine betimlemesini mi yineleyebilecektir sadece? Bundan başka, eleştirel değerlendirme ile yapısal çözümleme arasında ayrım yapılmış olmasına karşın, onüçüncü yüzyıl ya da Perikles dönemi poetikaları üstüne gerçek bir tarihsel çözümlemeyi yürütme olanağı bulunsaydı, her türlü değerbilimsel değerlendirmeyi gereksiz kılacak yapısal bir çözümlemeye ister istemez düşmeksizin, çağdaş sanatın daha kışkırtıcı olayları üstüne eleştirel bir değerlendirme dile getirilebilir mi?

Bütün bunlar, dönüp dolaşıp bizi baştaki sorumuza getiriyor: Betimleyici bir çözümleme (terimin asıl Husserl'ci içerlemelerine hiç gönderme yapmaksızın, "görüngübilimsel" bir söylem olarak kimilerinin belirlediği şey), özgür bir kuramsal seçime mi bağlıdır, yoksa çağdaş sanatın doğasınca mı zorunlu kılınmıştır? Başka bir deyişle, bir yapıtın estetik değerlendirilmesinin yerini almaya kalkışan bir poetikanın betimlenmesi ve temellendirilmesi; konuşmacının bir poetika profesörüymüş gibi karşılanmak istemesi gerçeğine mi, yoksa daha çok ilgilendiği yapıtların yalnız ve yalnızca özel bir poetikanın anlatımları olarak anlaşılıp değerlendirilebileceği gerçeğine mi bağlıdır?

Bütün bunlar bizi birçok tartışmalı sonuca götürür. Herkesce kabul edilmektedir ki, bir yapıtı anlayabilmek için, ona temel hizmeti görmüş olan poetikanın anlaşılmış olması kaçınılmazdır. Sözgelimi, Dante'nin *Paradiso*'sunu(1) kuşatan yanlış anlamalar, bu tanrıbilimsel anıtın, sanatçı ortaçağın en yaşamsal ve çok derin şiirsel bir anlatımı olduğunu göremeyen kimi profesörlerin kültürel miyopluğunun sonucudur yalnız. Öte yandan şurası da doğrudur ki, modern sanatta Romantizmden günümüze değin, poetika sadece sanatsal bir nesnenin üretimini amaçlayan (ve bu durumuyla nesne bir kez gerçekleştikten sonra yok olmaya mahkum) bir tasarı olarak görülmemiştir. Tam ter-

sine, sanatın temel konusu, izleği, *varlık nedeni* olmuştur. Sanat yapıtları, sanat üstüne el kitapları olmuştur. "Şiirin şiiri", "şiir üstüne şiir sanatı", "ikinci dereceden şiir" — bunlar bir ve aynı eğilimin örnekleridir hep. Sözgelimi, Mallermé, şiir yazma olanağını tartışmak üzere şiir yazmıştı. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, Joyce'un *Finnegans Wake*'i, kendisinin poetikasıdır da. Kübist bir resim, yeni bir resim mekanının olanakları üstüne bir söylevdir. Oldenburg'un bütün yapıtı, geleneksel anlamda sanat yapma budalalığı üstüne uzun bir söylevdir, sanatsal etkinlik ile (protesto olarak, bir kurtuluş bildirisi olarak) etik eylem arasında bile bile yapılan bir seçimdir.

Bu örnekler yeni bir şey söylemez. Yeni olan, tersine, çağdaş sanatın bu yeni eğiliminin sonuçlarını karşılarken gösterdiğimiz şiddet ve kararlılıktır. Kabul etmeliyiz ki, 1. sanat yapıtı, kendi poetikasının somut bildirisidir (ve bir poetikanın genellikle az ya da çok bilinçle getirmiş olduğu kuramsal problemlerin bildirisidir): Bir dünya görüşü, bir sanatın işlevi kavramı, bir insani iletişim fikri üstüne bir bildiridir; 2. bir sanat yapıtına en uygun yaklaşım yolu, örneklemiş olduğu çalışma yollarını bilip tanımaktır; 3. bu çalışma yolları, kendiliklerinden bir modele ve dolayısıyla bir soyutlamaya indirgenebilir (bağlanabilir), çünkü bunlar hem betimlenebilir ve hem de açıklanabilir. Bu durumda, böyle bir söylev, yapıt üstüne söylenebilecek herşeyi söylemiş olmayacak mı? Bundan böyle "güzel" ya da "çirkin" yapıt sözü edilmesine hiçbir gerek kalmayacak, çünkü *yapıtın başarısı yalnızca, sanatçının çözmek istediği poetika sorununu dile getirip getirmediği ile ilgili bulunacaktır.*

### *İlk Varsayım: Sanatın Ölümü*

Sık sık karşılaştığımız bir şey var: Okuyucu ya da çağdaş sanat seyircisi, yapıtın tüm olarak neye dair olduğunu (diyeceğim, bir anlatı zamanının yeni bir örgenleştirilmesi, mekanın yeni bir bölümlere ayrılması, ya da okuyucu ile yazar, metin ile yorumcu arasında belli bir ilişki gibi, gerçekleştirmek istediği yapısal düşünceyi) bir kez anladığında, özellikle de sanatçının açıklayıcı bilgileri vermesiyle ya da yapıtı sunan eleştirel bir deneme yardımıyla onu anladığında, artık

yapıtı sunan eleştirel bir deneme yardımıyla onu anladığında, artık yapıtı okumak istemez. Ondan sağlanabilecek herşeyi daha önceden elde etmiş gibi hisseder kendini ve okuma külfetine girişince de, onun kendisine vaat etmiş olduğu şeyi sunmakta başarısız kalması ile düş kırıklığına düşebileceğinden korkar.

Geçenlerde *Max Saporta*'nın 1 no'lu Kompozisyon'u ile karşılaştım. Kitaba kısa bir göz atmam, mekanizmasının ne olduğunu ve hangi yaşam görüşünü (ve elbette hangi edebiyat görüşünü) önermekte olduğunu anlamam için yetmişti; bundan sonra da, her sayfasının açılışında değişik bir öykü vereceği vaadine karşın, seyrek satırlı sayfalarından bir tekini bile okumak içimden gelmedi. Benim için kitap, yapıcı düşüncesini bildirdiği anda, olası tüm okunmalarını da yitirmişti artık. Sayfalarından kimileri belki çok güzel olabilirdi ama, kitabın amacı yanında bu sadece bir rastlantıdan ibaretti. Bir sanatsal olay olarak tüm değeri kurgusunda, bir yaratıcının (genelde çok az olduğu varsayılan) yönelişlerine göre de bir değil, söylenebilecek tüm öyküleri söyleyecek olan bir kitap olarak düşünülüşünde (tasarlanışında) yatıyordu.

Öykülerin söyleyebildikleri de ikincil olup, artık ilginç de değildi. Ne yazık ki, yapıcı düşünce de öte yandan hemen hiç de ilgi uyandırıcı değildi, çünkü çağdaş anlatı sanatınca, çok daha güçlü bir biçimde ve daha önce gerçekleştirilmiş bir yiğitlik hareketi üstüne zorlama bir çeşitlemeydi sadece. Bunun sonucu olarak, Saporta'nın yapıtı aşırı uçta bir durumdu yalnız ve sırf bu yüzden dikkati çekiyordu.

Ama böyle bir sonuca varmak için Saporta'ya gerek yoktu. Hepimizin bildirdiği gibi *Finnegans Wake*'in kimi yorumları, yapıtın kendisinden daha ilginç, öğretici ve eğlendirici olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bunun gibi, bir filmin özeti ya da gerçekleştirilmesinde uyulan ölçütlerin betimi de, çoğun filmden daha inandırıcı oluyor. Gerçekten, sık sık karşılaşıldığı gibi, bir yapıt, şiirsel yönelimlerinin bizde uyandırdığı umutları karşılamayabilir. Bir soyut sanat yapıtıyla karşılaşan işin acemisi birinin o bayağı sorusu ("ne demek istiyor"), diyeceğim, estetikle, eleştiri ile ya da poetika tarihiyle hiçbir alıp vereceği yokmuş gibi görünen bu soru bile, göründüğünden daha da

aydınlatıcıdır. Umarsız kalan bir seyirci resmin yaratıcısının ne yapmak istediğini sorar, çünkü bunu bilmezse, resimden zevk alamayacaktır. Biri çıkar da bunu ona açıklarsa, o da yapıtı değerlendirmeye başlayabilecektir. Yapıtı ya da ussal yorumu mu? Ne olursa olsun, kişinin eleştirel yaklaşımı açıkça göstermekte (sanki bu da zorunluymuş gibi), modern sanatta poetika sorunu yapıtın kendi yaratısından daha çok önem kazanmıştır; bir yapıtın kuruluş yöntemi, kurulmuş olan yapıttan çok daha önemli olmuştur ve biçim de artık sadece biçimsel bir yaklaşımın sonucu olarak değerlendirilebilir.(2)

Eğer bu gözlemler doğruysa, değişik vurgularla da olsa, çağdaş sanatın tüm ürünlerine uygulanabilirse, o zaman, estetiksel hazzın, bir zamanlar olduğu o coşkusal ve sezgisel tepkiden çok daha düşünsel bir çeşit değerlendirmeye yavaş yavaş dönüştüğünü kabul etmek gerekecektir. Bu sadece bir varsayım, ama doğruysa, umutsuzluğa da kapılmak için bir neden yoktur. Nitekim, ortaçağ okuyucusu da düpedüz bir görünüşün altındaki yerinesel anlamın bulgulanması yolunda zekâsını kullanmaktan bir haz duymadı mı? Ve bu düşünsel bulgulama bir coşku ile renklenmedi mi? Yüzyıllar boyunca sanat düşüncesi birçok değişiklik geçirmiştir. Bir zamanlar her estetiksel buluşa eşlik ettiği düşünülmüş olan sezgisel kıvılcımlanış ve coşkusal ürperiş, günümüzde artık yalnız bir yana bırakılmakla kalmıyor; ayrıca özel bir tarihsel dönem ve kesin bir kültür modelleri takımıyla sınırlanmış bulunuyor, hem de tüm çekiciliklerini yitirmiş olduklarını varsaymak yanlış olsa da.

Ama çağdaş estetiğe göre, sanatın anlatmak istediği bu ise, az önce betimlediğim, yoğun bir biçimde kendi-özünü çözümleme eğilimi, sanatın çöküşünün bir göstergesi gibi görülebilir kesinlikle — bundan da öteye, ölümünün somut bir örneğinin göstergesi olarak.

Piero Raffa göre, "avant-garde", "sanatın ölümü"na ya da daha çok, sanatın geçmişte yerine getirdiği kültür işlevinden tümüyle farklı bir işleve geçişini hızlandırmaya yönelik, tarihin bir cilvesidir. Bu kavramı anlatabilmek için ben bir eğretileme, "tarihin cilvesi" eğretilemesini kullandım, ama bu, birçok avant-garde ideolojinin olup bitenlerin bilincinde olmadığı anlamında alınmamalıdır. Tam tersine, bunların çoğu olup bitenin hem de öylesine bilincindedir ki, sözünü

ettikleri hep odur... Bu değişiklik, yaratıcı süreçle ve onun ürettiği varsayılan sanatsal haz türüyle bağlantısı içinde, ussal kendilik bilincinin bir fazlalığı olarak kendini dışavurur... Günümüzün sanatı giderek keskinleşen eleştirel bir bilinçlenme, kendisinin bir 'ideolojileştirilmesini' istiyor... Bu da yapıtların edimsel olarak söylediği şeyle, onları temellendiren öğretisel fazlalık arasında paradoksal bir dengesizlikle sonuçlanıyor."(3)

Bu olaym ya da olayların bu örtüşmesinin, betimleme adına, "sanatın ölümü" diye nasıl tanımlanabildiğini anlayabiliriz, ama gerçekte bu sözün ne demek istediğini açıklamaya yeterli değildir. Kolay bir Hegel'cilik yaparak, sanatın çözülüp felsefeye dönüştüğünü ileri sürüyormuş gibi mi anlamalı onu, yoksa tersine daha ince bir kurgulamanın öncülü olarak mı görmeli? Benim aklımda, estetik olmaktan çok felsefi olan, "La Questione della morte dell'arte e la genesi della moderna idea di artisticita" ("sanatın ölümü" sorunu ve modern sanatçılık düşüncesi) gibi bir denemede bulunabilen bir kurgulama var; Dino Formaggio "L'Idea di artisticita" adlı yapıtını bu denemeyle açıyor.(4)

Bu denemede Formaggio, bundan önceki sayfalarda bizi uğraştırmış olan öğelerin —diyeceğim, bir şiir sanatının şiir sanatı ve bu olayın eleştirel bilincinin ortaya çıkışının— daha önce nasıl Schiller, Novalis ve Hegel'de bulunduğunu (Hölderlin'i anmaksızın) gösteriyor. Bu yaratıcılara ve "sanatın ölümü" kavramının evrimine ayırdığı dikkatli çözümleme, "sanatın tarihsel bir sonu"na inanmanın pek basite indirgeyici bir yol olduğunu ve formülü Hegel'ci anlamda, yani "belli bir sanat biçiminin sonu" anlamında almanın daha akla yakın olduğunu gösteriyor. Bu sanat biçimi de, yeni "sanat" düşüncesinin oluşunun, aynı terimin bir önceki kültür için anlamladığınm yadsınması gibi göründüğü, tarihsel bir gelişimin bir parçasıdır.

*Formaggio* denemesinin akışı içinde, *De Sanctis*'ten (1817-1883) bir sayfa aktarıyor; ünlü İtalyan eleştirmen burada idealist ondokuzuncu yüzyılın bu sürecin ne denli çok bilincinde olduğunu açıkça gösteriyor. Ama onu yaklaşmakta olan bir ölümün belirtisi diye yorumlamaktan çok, diyalektik yadsımadan doğmuş olan yeni bir

gelişikin başlangıcı gibi görmeyi yeğliyordu De Santis. "Sanatın durumu üstüne yakınmanın ve şunu değil de bunu istemenin ne yararı var? Bilim, şiire sızmıştır ve burada kalacaktır, çünkü bu gerçek insan zihninin bugünkü durumuna karşılık vermektedir. Bizler güzel bir şeye, acaba akla uygun bir şey mi diye hemen düşünmeksizin hiçbir zaman bakamamışızdır — ve burada artık eleştirinin ve bilimin tam ortasındayız! Yalnız zevk almakla yetinmek istemiyoruz, aldığımız zevkin bilincinde de olmak istiyoruz; yalnız duymak istemiyoruz, anlamak da istiyoruz. Günümüzde soylu şiir, soylu inanç gibi, olanaksızdır artık. Nasıl kuşkularla canımız sıkılmaksızın dinden söz edemiyorsak, gerçekten doğru olan duygularımız üstüne felsefe yapmaksızın duymak da ya da görümüzü anlamaya çalışmaksızın görmek de elimizde değildir artık. Goethe'ye, Schiller'e, Byron'a ve Leopardi'ye, anladıkları kadarıyla, bir "koşuklu metafizik" kurmuş olmaktan dolayı kızanların hepsi, felsefeye lanet okuyarak bağırıp çağıran ve imanın elden gittiğine dövünen rahipleri anımsatıyorlar bana. Ne yazık ki artık inan göçüp gitmiştir ve şiir de ölmüştür. Ya da daha doğrusu, inanç ile şiir ölümsüz olduklarına göre, ölü olan şey, onların varoluş yollarından biridir. Günümüzde inanç, inançtan kaynaklanır, şiir de derin düşünmeden. Ölmedi onlar, yalnızca farklılaştılar."(5)

Açıktır ki, De Santis'in betimlediği durum, bugünkü durumumuz değildir, ama bizim durumumuzun tohumlarını elbette içerdiği gerçeği bir yana bırakılmış olsa bile, bu bildirimde önemli olan, büyük bir eleştirmenin zamanına gelinceye değin tek olanaklı bir sanat kavramı gibi görünen bir kavramın bunalımını kabul ederken gösterdiği diyalektik güvenme ve açıkkalpliliktir. Bizler de bu güveceye yatkın olabilirdik, önümüzde bulunan şey şimdilik tamamen kesinsiz görünebilse de. Formaggio buna yetenekli olduğunu açıkça göstermiştir: "Sanatsal ve estetiksel etkinlik içinde, kimi bilinç şekillerinin (figürlerinin) diyalektik ölümü ve bu yolla süregiden kendilik-bilinci içinde bunların durmadan dönüşümleri ve yeniden doğmaları" şeklindeki anlayışı kendi sanat kavramının tam temeline ilke olarak koyduğu zaman, göstermiştir. Formaggio, bütün çağdaş sanatı, "o temel yine sıfırdan başlama" yöneliminde, yeğinlikle özünü yansıtma tutumunda

tanınabilen, bir ölümlü kendilik-bilinci devinimiyle çalkalanıyormuş gibi görür. Yalnız bunu olumlu bir devinim olarak görür: "Ölümün ölümü" olarak ölüm, "yadsınmanın yadsınması" olarak yadsıma. Bütün bunlar bizi şu sonuca götürür: Önerilen varsayım geçerli olduğunda bile (ben bununla poetikanın şiir üzerindeki ve ussallaştırılmış bir yapının soyutlanmasının, yapıtın kendi somutluğu üzerindeki egemenliğini anlatmak istiyorum), bizim cesaretimizi kırmak bir yana, tersine, bu yeni düşünceden doğacak olan yapıtlara uygulanabilecek yeni eleştirel ulamları incelemeye bizi çağıracaktır. Sanatsal bir nesneyi, hem düşünsel bir araştırma için bir vesileye ve hem de ussallaştırılmış bir modelin desteğine dönüştürerek de, sanatsal sürecin özerkliğini temelli yitirebileceği korkusunu duymamalıydık. Daha önce de gördüğümüz gibi: Taş üzerine yazıların ne özerkliği olmuştu? Ya büyü ya da dinsel nedenler dolayısıyla çizilmiş olduklarından, "sanatsal" değerleri üzerinde hiç durulmuyordu (çünkü hep mağalaraların diplerinde gizleniyorlardı). En çok avant-garde sanatın — tüm sanata karşı bir propagandacı, siyasal eğilimle (işçi resimleri, kutlama şiirleri, ekolojik senfoniler, vb.) tek değerlendirme ölçütlerinin estetiksel değil, siyasal olan ayrışık etkinliklere yozlaştırılıp dönüştürmek için, uzun uzadıya polemik yaptıktan sonra— benzeri bir duruma nasıl düştüğünü ve şimdi zorunlu bir durum olarak, öteki poetikaları eleştirirken gösterdiği ayrışıklığı (heteronomy) kendisi için kabul etmek zorunda kaldığını belirtmeliydik. Gerçekten de eşit derecede ayrışık olan her iki sanat, aynı kültür bağlamını paylaşmakta gerekçelerini ve geçerliklerini bulacaklardı sanki: Bir yanda propagandanın çağrısı (appeal), öte yanda felsefi-bilimsel düşünme. Tarihte öyle başka dönemler de olmuştur ki, iki değişik sanatsal eğilim, kendi özerkliğini ve kendine yeterliğini ortaya koyacak yerde, bu karşılıklı olarak dıştalayıcı türdeki ilişkiye bağlanıp kalmışlardır.

### *İkinci Varsayım: Estetiksel Değerin Yeniden Kazanılması*

Ne var ki özerklik ile ayrışıklık üzerine bütün bu konuşmalar başka bir durumda hiç duraksamadan kabul edebileceğimiz olası bir

sonuç (vargı) konusunda bizi çok kuşkucu kılabilir. Eğer çağdaş sanat yapıtı bir poetika ilanına ve buna dayanarak onun dünya görüşüyle ilgili felsefi bir bildirime indirgeniyorsa —başka bir deyişle, eğer sanat yapıtı bilgi için başka bir dayanak oluyorsa— o zaman, onun çalışma yolları, bilimin ya da felsefeninkilerden nasıl ayrılacaktır? Eğer ussallaştırılmış yapısının somutlanmasında sanat yapıtı özel bir zaman ve mekân kavramını dile getiriyorsa bu kavram, öteki disiplinlerce kotarılmış olan kavramdan nasıl ayrılacaktır?

Çağdaş sanatın savunucuları şöyle yanıtlayabilirler sanırım: Bir sanat yapıtı dünya, insan ya da ikisi arasındaki bağıntının nasıl kurulduğu üstüne kimi fikirleri dile getirdiğinde, kendi kuruluş yoluna göre, bunu her zaman "bütünsel" anlamda yapar: sanki yapıt ya da yapıtın gerçekleştirdiği yapısal model (sözgelimi, *Finnegans Wake*'te görüldüğü gibi), bir gerçeklik özetiymiş gibidir; oysa hem bilim hem de felsefe (en azından metafizik olmayan felsefe), gerçekliğin birbirinden ayrı yanlarının geçici bilgisini sadece sunan, kısmi tanımlar çerçevesinde işler, çünkü bize kapsayıcı bir bireşim veremezler ya da imgelem yapıtları olacaklar ve sanat dünyasına gireceklerdir. Bireşim adına, böyle bir yanıt şu aşağıdakine çevrilebilecektir: Sanat bize nesneler üstüne örgensel bir bilgi sunar, başka bir deyişle, kendilerini tek bir biçimde toplayarak, bizi nesnelerle tanıştırır. Poetikalar tasarlamış olduğu ve eleştirel söylemce ortaya çıkarılmış olan yapısal model, sadece bir toplu-görünüm, bir Geştalt'tır ve yalnız bütünlüğü içinde ele geçirilebilir. Birbirinden ayrılmış öğelerinde doğrulanamaz, daha çok değişik yanlarıyla ussal bir biçimde çözümlenebilir olsa da, imgelem düzeyinde, sezgisel bir görünün önerisi olarak kabul edilebilir. Bu tür bir yanıt bizi herşeyden önce sanatsal söylem için ayrılmış bir özerk bölgeye geri götürür. O zaman anlarız ki, eğer çağdaş sanatta oluşturulmuş nesnenin dile getirdiği varsayılan biçimsel model arkasında görünmemeye eğilim gösterdiği doğruysa, bu modelin bir zamanlar oluşturulmuş nesneye ait olan tüm ayrıcalıkları üstleneceği ve bunun sonucu, örgensel nitelikleri bakımından sadece "anlaşılmak"la kalmayacağı, ayrıca "haz da vereceği" ve dolayısıyla en iyi estetik anlamda beğenileceği de yine doğrudur.

Başka bir deyişle, kimilerine göre *Finnegans Wake*'in en ilginç

yanı yapıtın kendisi değil, ona destek olan tasarıdır. *Finnegans Wake,* dairesel bir evren yapısından söz eder; böyle bir evrende, değişik öğeler arasında çeşitli ilişkiler kurulabilir ve yanı sıra, her öğe, bağlamı anlamak istediğimiz tarza göre değişen çeşitli anlamlamalar ve bağlam kapasiteleri gösterebilir. Bunun tersi de geçerlidir. Bu metin içinde bizim dikkatimizi en çok çeken şey, yalnız edimsel bir cinas değildir; yanı sıra, cinaslara dayalı tam bir dil olanağıdır; gerçek olayların çok-biçimlilik imgesi olarak hemen her zaman ortaya çıkacak bir dil çok-biçimliliğidir. Ama bu tümüyle yapısal dizaynda, anlaşıldığında, Yunan tapınağının uyumlu biçimlerinin seyrini yöneten aynı imgelemsel mekanizmaları, aynı zekâ şemalarını çalıştırabilen, karmaşık ve güzel kalibre edilmiş bir örgenlik gibi haz uyandırabilir. Ama başka bir yolla, daha büyük bir düşünsel incelme ile estetiksel değeri iyileştirebiliriz demek midir bu? Ya da parlak bir biçimde çözülmüş güç bir denklemin, onu anlayan ve değerlendiren bir matematikçi için bir değeri vardır dediğimizde, söylediğimiz tarzda estetiksel bir değerden mi söz etmekteyiz?

Ancak, bir kez daha söyleyelim, bir uç soruya bir yanıt bulmak üzere olduğumuz bir sırada, açıklanamayan bir şey olduğunu anlıyoruz. *Finnegans Wake*'i okumamızda tek zevk aldığımız şeyin ona temel olan poetikanın olduğu ve dilsel olayın somut anlatımının bizi hiç de ilgilendirmediği doğru mudur, ama gerçekten doğru mudur? Genel olarak diyebiliriz ki, eleştirel giriş yazılarının geniş dizisi, yapıtın yapısal mekanizmasını anlamayı, yapıtın derinliğine incelenmesinden bizim için daha kolay kıldığı doğrudur, öte yandan, yapıtın yapısal mekanizmasını bir kez anladıktan ve kitabın sayfaları içine girme yürekliliğine vardıktan sonra da, yapıtın yapısının yeni somut görünümleriyle durmadan karşılaştığımız ve bunların, yapıttan gerçekten ilk kez tat aldığımızı bize duyurduğu da doğrudur. Ama bu da elbette demek değildir ki, yoğun maddilik yüklü bu gibi bireysel örneklerle karşılaştığımızda, yalnız yapıtı değerlendirebiliriz ve yalnız bu örnekler yapıtın geri kalanına ve ona temel olan şeye öfkeye kapılmaksızın hoşgörüyle bakmamıza olanak verir. Böyle bir yorum, bütün *Divine Comedy*'yi "yapıya" (sanatsal olmayan çatı diye hoşgörülen) ve (tek haz veren parçalar diye karşılanan) lirik parıltılara

söküp parçalayan idealist estetiğin yapmış olduğu yanılgıya aynen düşmek olur. Ancak: a) bir yapıtın bütün yapısı, bir poetikanın bildirimi olarak değerlendirilmelidir; b) böyle bir yapıt, poetik tasarısı, temelinde yatan tasarısının somut, maddi ve algısal olarak haz duyulabilen bir sonuç olarak değerlendirilebildiğinde ancak tam olarak duyulup anlaşılmış sayılabilir gibi iki önerme arasında hiçbir çelişki yoktur.

Bir yapıtı algılanabilir bir biçim olarak beğenmek, nesnenin fizik uyaranına, yalnız salt düşünsel olarak değil, ayrıca —deyim yerindeyse— fiziksel olarak da tepki göstermek anlamına gelir. Çeşitli yanılgılarla dolu olan nesneyi beğenmemiz, düşünsel anlayışın karakteristiği olan tek-yönlü sağınlığını asla taşımamaktadır ve aynı zamanda kişisel, değişken ve açık olmaktadır. Romantik estetik sanatın beğenilmesini bir sezgi edimi diye tanımlıyordu; bir biçimin gereğince anlaşılmasının, salt düşünsel anlayışa indirgenemeyen çok sayıda etkeni içermesi gerçeğinin altını çizmek için diyeceğim ki, yalnız a posteriori olarak çözümlenebilen örgensel bir tepkiyi hep birlikte oluşturan etkenleri. Böyle bir deneyi, *bir estetiksel coşku* diye hemen tanıyabilirdik, ama eğer o yalnızca, romantiklerin düşünmüş olduğu gibi, kavramsal değil de coşkusal bir yanıtı işe karıştırmış olsaydı.

Bütün bunlara dayanarak şu sonuca varabiliriz: Çağdaş yapıtlar başarılı ve başarısızlık çerçevesinde eleştirel bir yolla değerlendirilebilirler, ama yalnız ve yalnızca biz bu terimleri *örgensel* anlamlarında (güzel ile çirkin, şiir ile şiir-olmayan şeklindeki bulanık ikileşmenin yerini almak üzere) alırsak. Bu da şu demeye gelir: Bir yapıtın yapısal modelinin, biçimçe gerçekleştirilen ve iletilen birincil değer olarak göründüğü durumlarda bile (başka bir deyişle, yapıt en çok bir poetika taşıyıcısı olarak göründüğünde), yapıt, estetiksel değerini tam olarak ancak oluşturulan ürün, biçimsel modele bir şey eklediği ölçüde gerçekleştirir (öyle ki, yapıt kendisini bir poetikanın "somut oluşumu" şeklinde dışavurur). Yapıt kendi poetikasından daha fazla bir şeydir (başka yollarla da eklemlenebilir), çünkü bir poetik modelin bir fizik biçim kazandığı süreç, anlayışımıza ve değerlendirmemize bir şeyler ekler.

Sanatın her türlü coşkusal işlevden yoksun ve sezgiyle kavrana-

mayan ussal bir maddesiz kurgu gibi görüldüğü o tarihsel dönemlerde bile bu belirgin nitelik bulunuyordu. Ortaçağ insanı bir yapıtı, yerineli anlamlarla ussal bildirimleri birleştirmesine bakarak değerlendiriyordu, ama onun zamanında da güzel bir biçim değerlendirilmesinin altını çizmenin bir *görü,* diyeceğim, duyusal bir edim, nesnenin soyut biçimiyle değil sadece, karmaşık yapısıyla, tözüyle de fiziksel bir ilişki olduğu anlaşılıyordu genelde.

İşte bunun için, bir sanat yapıtı üstüne büyük olasılıkla bize bir değerlendirme, bir yargı sağlayacak estetiksel ulamlar, De Sanctis'ten bu yana aralıksız hazırlanıp kotarılmış olanlardır; şöyle ki: a) bir biçim, "içerikler"in gerçekleşmiş, somut bir kaynaşmasıdır (bu içerikler, biçim kazanmadan önce, ya düşünsel soyutlamalardır ya da karanlık ruhsal dürtülerdir; b) bir sanat yapıtı, bir ruhsal/kültürel evren ile özel, yeri doldurulmaz bir biçime girebilen bir madde arasında bir kaynaşma, bir "özümseme"dir; c) bir sanat yapıtı, kendi adına gerçekleştirmiş olan oluşturucu bir etkinliğin sonucudur.(6)

Bu biçim kavramı, daha önce başka problemleri çözmüş olduğu gibi, çağdaş sanatsal olaylar problemini de çözebilecektir. İlk zamanlar bu kavram (burada, kültürel ya da ruhsal bir içeriğin dışta görünüşü olarak anlaşılan) "biçim" ile (burada yapıtın dışında da mantıki düşünme ve ruhsal iç açılması biçimlerinde varolabilen kültürel ve coşkusal öğelerin bir bütünlüğü gibi anlaşılan) "içerik" arasındaki "çekişmenin" soyut bir çözümü olarak görülmüştü. Şimdi ise, (burada kültürel bir söylem bağlamı içinde kotarılmış olan ve kotarılabilen ve somut sanatsal bir nesne biçimini taşıma gereği duymayan biçimsel bir model olarak anlaşılan) "poetika sorunu" ile (birçok durumda, bir poetika sorununun ince bir çözümü için sadece geçici ve esaslı olmayan bir taşıyıcı olan) bir "fiziksel örgenlik" arasındaki "çekişme"nin somut çözümü olarak ortaya çıkıyor.

Belli bir dönemin poetikası üzerine bir tanım çok yerinde bir şey olur ve yapıtların daha derinden anlaşılabilmesinde yararlı bir araç gibi görülebilir de, ama bir yapıtı temellendirebilmek için pek yeterli sayılamaz. Bir yapıt, yalnız ve yalnızca, doğrudan temasla bize daha zengin, daha çeşnili, daha ele avuca sığmayan ve daha dokunaklı bir şey sunarsa, "iyi" sayılabilir. *Ulysses*'i okuduğumuz her zaman, poeti-

kasının bize söylemediği bir şeyler anlarız ve bu da ayrıca poetikasının bildirimini genişletip doğrulamamıza yardımcı olur.

Bu ikinci varsayımın ışığında, eleştirel bir değerlendirme olanağını böylece bugünkü estetiksel çevrene geri getirebiliriz. Başka bir deyişle, kültürel bir betimleme, yapısal kavrayış, tarihsel bir temellendirme için yalnız bir bahane olmaya mahkum görünen o yapıtlar bile bize bir seçme sunabilir.

Bu ikinci varsayım birincisine bir almaş olmaya ek olarak, sanat kavramında gelecekteki değişiklikleri göz önünde tutarken, uzun zamandır kültürümüzün bir parçası olan eleştirel bir söyleme de yer açabilen koşulları bir belirleme girişimidir de.

Kuşkuculara gelince, onları da şöyle yanıtlayabiliriz: Çağdaş sanatın her olanaklı değerlendirmeyi art niyetle başından savmaya çalıştığı doğru değildir; düşünsel iletişimin ve daha başka soyutlamaların dolambaçlı yolundan onun sıvıştığını görebilmek için sadece, en iyi niyetlerle, sezgiyle ve bir somutluk beğenisiyle yapıta yaklaşan, dünkü eleştirinin beklentileriyle alay etmez. Doğru değildir bu. En kararlı deneysel yapıtlar bile atlatamaz insanı, *eğer* eleştirmenler uyanık ve tetikte ise. Ancak uyanık ve tetikte olabilmek için, eleştirmenler, sanat kavramının günümüzde girmiş olduğu doğrultuyu anlamak zorundadır; böylece, özel bir poetikaya somut, fiziksel bir anlatım kazandırmaya çok ilgi duyan ve kendi söylemlerinden tüm coşkusal tufeylileri bile bile dıştalayan yapıtlarda, "lirik duygusal anlatımlar" aramakla zamanını boşuna harcamaz.

Çağdaş poetikaları inceleyen yapıtların, öteki eleştirel süreçler yanında öncelliği olan bir geçerliğe sahip olmalarının nedeni de işte budur kesinlikle: Seçmeye yer açarlar bunlar, yeter ki bu seçme, seçmenin bütün koşullarının bağlı bulunduğu, kuramsal estetik araştırmalardan ya da hem poetikaların hem de seçme ölçütlerinin tarihsel gelişimleriyle çoğun ilgili olan, kültür tarihi araştırmalarında beklenmesin.

## DİPNOTLAR

1. Eco, İtalya'da "idealist eleştiricilik" diye bilinen şeye gönderme yapıyor; buna göre, *Dante*'nin *Paradiso*'su, *Inferno*'su kadar "sanatsal" değildir, çünkü o tanrıbilimsel (diyeceğim "kavramsal") bir konuyu işler, buna karşılık sonuncusu daha "insani" tutkuları ele alır —İngilizce'ye çevirenin notu.

2. Bu noktayı doğrulayabilmek için, Nanni Balestrini ile ben, bir zamanlar "yedi yitik, ya da hiç yazılmamış şiirin" belgin ve tam betimlenmesini yazmaya karar vermiştik; bu yazıda onları deyişbilimsel özellikleri üstüne, sözgelimi dizelerinin yapısı, boş yerlerin kullanımları, sözcük seçimleri, noktalama, yabancı ya da uydurma sözcüklerin kullanımı vb. üstüne eksiksiz bir açıklama verecektik. Sonra, şiirlerin anlamlarını ve yapılarının bir kez betimlendikten sonra, şiirleri yazmaya gerek kalmayacak denli, niçin önemli olduğunu açıklayan eleştirel bir deneme eklemeyi düşündük. Bu bir oyun olamazdı. Tam tersine. Gerçekte, fikir öylesine ciddi ve sonuçlarla yüklüydü ki, hem şiirlerin betimlenmesini hem de denemeyi yazma tasarımızı geçersizleştiriyordu hemen, çünkü bu türden bir yazının düşünülmesi yazının kendisinden daha anlamlı ve önemliydi zaten. Kısacası, bu denemeyi yazmaya karar vermekle, onu birden durdurmasaydım, hiçbir zaman sona ermeyecek bir çeşit dairesel sürece başlardık; bu deneme de, bu durumun dairesel liğinin bir betimlemesi olduğundan, onun üst-söylemi (meta-discourse) olmuştu. Ama deneme, bu başdöndürücü durumun merkeze çekiminden kurtulabilmişti, tıpkı üzerindeki yazının (epigraph) çağrıştırdığı kör rüya kuyusunun kenarında kalmayı başardığı gibi. Başka bir deyişle, bu deneme, böyle bir kör kuyunun sadece düşünülmesinden duyulmuş olan yıldırının doğrudan bir sonucudur.

3. "Anticipazioni sulla 'morte dell'arte" (Sanatın ölümü üstüne öncellemeler, *Nuova prospettive della pittura italiana* (Bologna: Edizioni Alfa, 1962)

Raffa'nın görüşünü şöyle düzeltmek isterdim: Yapılar ile onları temellendiren öğretisel fazlalık arasında bir ayrım yapmaktan çok (en azından en başarılı olanları sözkonusu olduğunda) kendi kendilerinin öğretisel iletişimi, kendi öz temellendirilmeleri ve kendi fazlalıkları olan yapıtlardan söz edebilirdik.

4. Milan: Ceschina, 1962.

5. Francesco de Sanctis, "Alla sua donna" (Torino: Einaudi, 1960; orig. pub. Leopardi, 1855), s.400.

6. Luigi Payerson'un "oluşturuculuk estetiği"ni ve özellikle de onun biçem, içerik ve sanatta öz arasında bulduğu ilişkiyi; içinde her çalışma yolu tasarısının *modo di formare*'de, yani özel bir "biçimsel yaklaşım"da kendi çözümünü bulabileceği, oluşturulmuş maddenin fizik dünyasına, yakınlıkla dolayımlanmış bir giriş olarak eleştirel yorum fikrini düşünmekteyim. Payerson sanatı "oluşturuculuk için oluşturuculuk" diye tanımladığında, biçimci (kaligrafik dememek için) kendini beğenmişlik'in sorumsuz dünyasına kaçıp kurtulamaz; bir sanatçının belgin ve zorlayıcı ahlâksal ve siyasal fikirlerle güdülenebileceğini de dışta bırakmaz; bu fikirlerin gerçekte yapıta değer, beğeni ve güç katabileceğini de dışta bırakmaz. Daha çok, sanatsal süreç bağlamını; özünde konunun kendisine yabancı olan bir amaç için (bu amaç ister bir poetikanın sunumu olsun, ister bir dua ya da sadece bir propaganda) sanat konusunu bir vesileye çevirmek istemeyen biçimsel etkinliklerle sınırlandırmaya çalışır. Payerson'a göre, sanatçı bir yolla oluşturmak, bu oluşturmaya (biçime) katılan bütün öğelere değer kazandırmak demektir; öyle ki, bunlar artık bir tek oluşturulmuş nesne gibi değerlendirilebilir, yorumlanabilir ve yargılanabilirler. Bir sanatçı kuramsal düzeyde bir poetika geliştirilebilir ve bu amaçla kullanacağı sözcükler kendi fikirleri için uygun bir taşıyıcı olabilirler, ama ayrıca kendi poetikası da olan bir yapıt üretmeye koyulduğu anda, ona örgensel bir kıvam (consistency) verebilmek için (ki bu da ondan soyut bir model olarak değil, bir nesne olarak yararlanılabilme olanağını sağlayacaktır) bu poetikayı da oluşturmak zorundadır.

# IX

# KÖTÜ BEĞENİNİN YAPISI

Kötü beğeni, Croce'nin, sanatın belirgin niteliği olarak saydığı şeyi paylaşır: Onun ne olduğunu, nasıl aranılacağını ve niteleneceğini herkes bilir, ama yine de kimse tanımlamasını yapamaz. Bunun için çoğu zaman uzmanlara, bilirkişilere, "beğenili" kimselere başvurma gereği duyulur ve o zaman, bunların davranışı temel alınarak, özel bir kültür durumuyla bağlantılı olarak, iyi ya da kötü beğeninin ne olduğu tanımlanabilir.

Kötü beğeniyi kimi zaman içgüdüsel bir yolla, diyeceğim açık bir oran eksikliğiyle ya da yersiz, yakışıksız düşen bir şeyle —genel olarak *gaf* deyip geçtiğimiz, hoyrat bir uyarı ya da yersiz bir gösterişle— karşılaştığımızda, içimizde kabaran bir öfke ile tanırız: "Güçlü ve karanlık bir biçimde, bilinçaltımızdan yükselip gelen, etkin bir kin ve nefretti bu. Onun sözlerini sanki kendi bilinç-altında işitiyordu kadın, ama *bilinçli olarak* neredeyse sağır gibi olduğundan ona karşı hiç aldırdığı yoktu bunlara"; "ince, alıngan, kadınsı, demonyak ruhu çok iyi biliyordu bunu." (Burada geçen her iki örnek de, D.H. Lawrence'ın izniyle, *Women in Love*'dan alınmıştır.) Bütün bu durumların hepsinde kötü beğeni, bir ölçü, tanımlanması çok güç bir "ölçü" eksikliğidir, çünkü yerine göre ve yaştan yaşa değişir bu.

Öte yandan, Milano'daki *Cimitero Monumantale*'deki ölülerin yontularından ya da Los Angeles'teki *Forest Lawn*'dan daha kötü

beğenili bir yer bulmak da çok güç olmalıydı herhalde. Üstelik, bu tamamen yerinde ve haklı olan Cenova uygulamaları, diyeceğim Merhamet, Istırap, Bağışlayıcılık vb.nin tasarımlanması, ölçü eksikliğiyle de suçlanamazdı. Açıkçası onların sorunu hiç de bu değildi. Eğer bir ölçü eksikliği vardıysa, nesnenin biçimiyle bunun hiçbir alıp vereceği yoktu, daha çok tarihle ya da koşullarla ilgiliydi: Öyle ya, yirminci yüzyılın ortasında, Canova'ya (İmparatorluk Avrupası dönemi yeni klasizmin en büyük temsilcisi olan İtalyan yontucusu; 1757-1822, çn) öykünmenin bir anlamı yoktu; hem de bir Istırap tasarımı, bir mezarlık içinde hiç de yersiz kaçmıyordu. Evet, yersiz kaçmıyordu ama, en azından hoyratça görülebilecek bir şeydi de; burada, bu özel durumda, benimsenecek doğru tutumu, örtülü bir biçimde insana buyurup duruyordu. Çünkü yontu, bir kimsenin mezarının nasıl ziyaret edilmesi gerektiğini söylüyordu; böylece, kişisel davranışımızın ve duygularımızın bireysel anlatımına yer bırakmıyordu.

Bu son örnek, geniş çapta kabul edilen, ölçüye hiçbir doğrudan gönderme içermiyormuş gibi görünen ve özellikle sanatla ilgili başka bir olanaklı kötü beğeni tanımına götürür bizi: Bir etkinin peşinen hazırlanıp yapımı ve sonra da dayatılması.

Alman kültürü, belki alışılmış bir hayaleti başından savuşturma çabası içinde, bu olgunun incelenmesine ve tanımına özel bir dikkat göstermiş ve bunun için yeni bir ulam, nerdeyse başka bir dile çevrilmeye gerek duyulmayacak kertede açıkça anlaşılan ve bu yüzden her dilde aynı adla kullanılan, *Kitsch* ulamını bulmuştur.(1)

### *Bir Kitsch Deyişbilimi*

"Uzakta, deniz hışırdıyor ve rüzgâr, büyülü bir suskunluk içinde, kurumuş yaprakları yavaş yavaş kıpırdatıyor. Altın ve fildişi işlenmiş, kalın ipek bir rob, kollarından dalga dalga akıyor, kırmızı örgülerle çevrilmiş düz, yuvarlak bir enseyi açığa vuruyordu. Brunhilde'ın boş odasında, henüz hiçbir ışık yanmamıştı: Değerli Çin vazolarından koyu, fantastik gölgeler gibi ince palmiyeler yükseliyordu; bunların ortasında, eski, hayaleti andıran yontuların soğuk mermer bedenleri

ağarıp parlıyorlardı. Duvarlarda belli belirsiz görünen, altın çerçeveli resimlerin yumuşak parıltısı seziliyordu. Brunhilde, başına oturmuş olduğu piyanonun tuşları üzerinde yavaşça kayan elleriyle, tatlı bir düşünceye dalıp kendinden geçmişti. Böylece müzik, sıcak küllerden çıkan, rüzgârla taranmış duman tülleri gibi, sanki yırtık pırtık fantastik giysiler içinde dönerek ve süzülüp yükselerek, fersiz ateşten uzakta, sıkıntılı bir araştırma içinde akıyordu. Yavaş yavaş ve görkemli bir biçimde yükseliyordu ezgi, güçlü vurgularla patlayıp dağılıyor, çocuklar ile melekler korosunun dille anlatılamaz tattaki seslerinin yakarışı, büyüsü ile, yeniden kendine dönüp katlanıyordu; eski dikili taşlarla dolu, geniş, ateşli, ıssız vadiler ve karanlık ormanlar üstünde fısıldıyordu; tenha kır mezarlıklarında oynuyordu. Aydınlık çimenlikler böylece açılıyordu, ince yapılı bahar avlıklarıyla; öte yandan sonbahar, bir yaprak sağanağının altına oturmuş, kötü bir yaşlı cadı kadının arkasına gizleniyordu. Neredeyse kış gelecekti; karın üstünde boyu göklere yükselen kocaman ışıldayan melekler, müziği dinleyen çobanlar üstüne eğilecekler ve Bethlehem'li harika çocuk üstüne şarkılar söyleyeceklerdi.

"Kutsal Christmas gizleriyle dolu, harikulâde bir büyü, böylece rahat bir uykuya dalmış kışlaşmış vadi çevresini, sanki günün gürültüsüyle şaşkınlaşmış, bir harpın dalgın şarkısı gibi, sanki tanrısal doğuşun hüzünlü şarkısındaki giz gibi sarmıştı. Dışarda, gecenin rüzgârı, altın evi sevecen ellerle okşuyor ve yıldızlar soğuk kış gecesinde başıboş dolaşıyorlardı."

Bu parça basit bir benzek değil, Walter Killy'nin(2) yapmış olduğu şeytanca düşünülmüş bir kolajdır ve altı Alman yazarından alınmış olan parçalardan meydana getirilmiştir: Bunlardan beşi piyasa edebiyatının yeni üreticisi; bunların dışında kalan biri de, üzülerek söyleyeceğim, Rilke'nin ta kendisi. Killy'nin belirtmiş olduğu gibi, parçanın bu karışık kökenini bulmak kolay bir iş değil; altı parçanın hepsinde ortaklaşa çizgi, duygusal bir etki doğurma çabası ya da daha doğrusu daha önceden sonuna dek işlenmiş ve nesnel içeriği (geceleyin rüzgâr? Piyano başında genç bir kız? Ya da kurtarıcının doğumu?) temel *Stimmung*'ı arkasında ikinci dereceden ilgi konusu olarak kalacak bir tarzda, usulüne göre sarıp sarmaladıktan sonra, okuyucuya onu

sunma isteği. Burada asıl niyet *lirik* bir hava yaratmaktır ve bunu yapabilmek için de, yazarlar zaten şiirsel yan anlamlarla yüklü ve ayrıca heyecan uyandırabilecek (rüzgâr, gece, deniz gibi) gelişigüzel seçilmiş deyimleri kullanıyorlar. Ama her sözcüğün kendi başına çağrıştırıcı gücüne açıkça güvenmeyen, herhangi bir olası kaçağa karşı etkiyi koruyacak tarzda, her deyimi yinelemelerle iyice doldurmuş görünen yazarlara göre, bu da yeterli değildir. Bunun için, denizin, içinde hışırdamakta olduğu suskunluk da "büyülü" olacaktır ve rüzgârın elleri, sanki yumuşaklıkları yetmezmiş gibi, "okşayacaktır"; öte yandan, üstünde yıldızların başıboş dolaştığı ev de "altından" olacaktır.

Killy, ayrıca uyaranın ikame edilebilmesine, her yana yayılıp büyüme eğilimine —başka bir deyişle, artık-bilgisine de— dikkati çeker. Alıntıladığı parça, artık-bilgili bir bildirinin tüm belirgin niteliklerini üzerinde taşır; bunun içinde, bir uyaran birikim ve yineleme yoluyla bir başkasına destek olur, çünkü her bireysel uyaran, lirik kullanımla yıprandığından, istenilen etkiyi gerçekleştirebilme yolunda ek bir yardma gereksinim duyabilir.

(Hışırdıyar, akıyor, kayıyor, avare dolaşıyor) eylemleri, metnin "sıvılığını" vurgulamaya (lirizmin koşulu) yardım eder ve böylece her aşamada bir geçicilik duygusu, her zaman kendi yankısında çözülme noktasında olan, ama hiçbir zaman buna izin verilmeyen, etkinin geçiciliği duyulur.

Killy, lirik coşkuya bel bağlama gereksinimini arada sırada duyan büyük şairlerden de örnekler verir; (Goethe'de olduğu gibi) bu, belli bir mantığa göre eklemlenmiş, anlatının dile getiremediği öykünün temel bir çizgisini birden ortaya çıkarabilmek için, düzyazıya şiir aşılama anlamına gelse bile. Ne var ki, Kitsch'de, bir ton değişikliğinin hiçbir bilgisel işlevi yoktur, yalnız duygusal uyaranı güçlendirir; öyle ki, sonunda, bu tür oluntusal içe-alış (insertion) bir kural olur çıkar.

Okuyucuyu bir bulgulama edimine katmayı düşünmeyen, tersine özel bir etkiyi, estetik hazzın ta kendisi olduğu inancıyla, kayda almaya zorlamak isteyen herhangi bir sanatsal iletişim gibi, içinde eklemlenmiş olduğu yola göre, Kitsch de bir çeşit sanatsal aldatmaca ya da

Hermann Boch'un yazmış olduğu gibi, "sanatın değer dizgesinde bir kötülük öğesidir."(3)

Sanatın yerini tutacak, kolayca sindirilebilir bir şey olarak Kitsch, öyle uzun boylu bir çaba gösterme gereğini duymaksızın güzelliği anlamak ve tatmak isteyen tembel bir okuyucu kitlesi için ideal bir yiygidir. Killy'ye göre Kitsch geniş ölçüde bir küçük burjuva işidir; gerçekte, imgelerin sadece birincil gücünün ikincil bir öykünmesini değerlendirebildikleri halde, özgün bir dünya tasarımından zevk alabileceğini sanan, bir halk kitlesinin kültür iddiasıdır.

Killy, Almanya'dan birçok Anglo-Sakson ülkesine yayılan ve Kitsch'i bir küçük burjuva işi diye tanımladıktan sonra, onu kitle kültürünün, diyeceğim ortalama tüketici kültürün en göz alıcı anlatımlarıyla bir tutan geleneksel eleştiriye katılıyormuş gibi görünüyor.

Öte yandan Broch da herhangi bir sanat türünün, en azından bir damlacık Kitsch olmadan varolup olmayacağından kuşkulanır ve Killy de Kitsch'in sunmuş olduğu sahte dünya tasarımının, gerçekte sadece bir yalan mıdır, yoksa insanın hiç kanmayan yanılsama susuzluğunu gidermek midir diye düşünür. Kitsch'i, "sanatın doğal oğlu" diye gönderme yaptığında, çok daha karmaşık ve sorumlu bir estetik hazzın, çok daha güç ve dıştalayıcı üretimini göze alacak yerde, tüketici istediği anda bir etki yaratma gücü olan bu doğal oğulun bulunmasının, toplumda sanatın geleceği için olduğu kadar, sanatsal yaşam için de pekâlâ esas olabileceğinden, bile bile bizi kuşkuya düşürür. Bu gibi kanıtlamalar, çoğun, daha çok tarih dışı bir sanat kavramından temellenir, çünkü gerçekte bir yapıtın doğrudan bir etki yaratabilmesinin, böyle bir yapıtın sanat dünyasından dışarı atılması yolunda asla bir neden olmadığı gerçeğini anlayabilmek için, daha başka tarihsel bağlamlarda sanatın gerçekleştirmiş olduğu işlevi ele almak yeterli olacaktır, bunun anlaşılması için. Aristoteles'e inanırsak, Yunan ülkesinde, sanatın ruhsal bir etki yaratma işlevi bulunuyordu; en azından, hem müziğin ve hem de tragedyanın işlevi bu türdendi. Bu özel bağlamda, etkinin gerçekleşmesine yol açan biçimin değerlendirilmesini işe karıştıran, estetiksel haz kavramına, edimsel

olarak başka bir anlam verilip verilmediği başka bir sorundur. Ama şu kadar söyleyelim yeter: Kimi toplumlarda sanat, günlük yaşamla o denli derinden bütünleşmiş bulunmaktadır ki, onun birincil işlevi artık kesinlikle, elden geldiğince, fiili özel tepkilere (gülünç, dinsel, erotik, vb. tepkilere) yol açmak olmuştur.

Sanatın teknik bir beceri sayılmadığı (eski Yunan'da ve ortaçağda olduğu gibi) daha çok salt sanat adına yaratılmış bir şey gibi göründüğü bir kültür bağlamında, bir etkinin üretimi Kitsch oluyor. Bu tanıma göre, "sanatsal" araçları kullanarak ayrışık bir ereği gerçekleştirmeyi amaçlayan her süreç, çeşitli biçimlere girebilen, ama sanatla karıştırılmaması gereken "sanatçılık-artisticity" diye daha jenerik bir başlık altında gösterilebilir. Nitekim, bir çöreğin yapılmasında ne denli sanat gösterebileceğimin bir önemi yoktur; bu basit bir ustalıktan öte bir şey değildir, çünkü terimin soylu anlamında, sanat olabilmek için onun tadından dolayı istenmemesi, biçemi dolayısıyla beğenilmesi gerekir.(4)

Ama sanatçılığı ayrışık bir erek (heteronomous end) taşıyormuş gibi görünen bir nesnenin, tanımı gereği, kötü beğeni de olduğunu söylemeye izin veren nedir?

Giyenin bedensel güzelliklerini ortaya çıkaracak şekilde biçilmiş bir giysi, tanımı gereği, bir kötü beğeni ürünü değildir (seyredenin dikkatini yalnızca giyenin en göze batan niteliklerine çekmiş olsa, böylece onun kişililiğini, özel bir fizik güzelliği için, sırf bir desteğe indirgeyecek bile olsa). Ne var ki, bir etki üretme, bir Kitsch örneği oluşturmak için yine de yeterli değilse eğer, o zaman, başka bir şey daha gerekir bu iş için. Bu başka şey de Killy'nin çözümlemesinden çıkar, onun dikkatimize sunmuş olduğu yazı parçasının sanat olarak ele alınmayı istediğini duyduğumuz anda. Nitekim biz de, geleneksel olarak sanat yapıtı gözüyle bakılan yapıtlarda daha önce görünmüş olan anlatım biçimlerini onun açıktan açığa kullanmasına bakarak, bunu hemen anlarız. Başka bir deyişle, Killy'den alınan yazı, sadece duygusal etkiler yaratmayı amaçladığından değil, okuyucularını, bu etkilerden hoşlandıklarında, ayrıcalıklı bir estetik deneyi paylaşmış olduklarına inandırmaya çalışıp durması yüzünden de Kitsch'tir.

Bir yazının bir Kitsch parçası olabilmesi için, bildirinin özünde bulunan dilsel etkenlerden daha çok bir şeye gereksinimi olur: Yazarının onu okuyucularına satma niyeti ile, okuyucuların da onu beğenmiş olması şarttır. Kitsch, belli bir davranış türü ya da belli bir kişilik türü kadar sanatı ilgilendirmez; kendisini içinde görebilecek tarzda belli bir yanılgı biçimine gerekseme duyan bir "Kitsch-insan"a ilgi duyar. Şimdi bunu kabul edersek, o zaman Kitsch, olumsuz bir kuvvet, sürüp giden bir beyin-yıkanması (mystification), sanatsal deneyin özünde bulunan sorumluluklardan daimi bir kaçış gibi görünecektir. Tanrıbilimci R.Egenter'in bir zamanlar söylemiş olduğu gibi, Yalanların Babası, yığınları her türlü kurtuluşa yabancılaştırabilmek için, Kitsch'i kullanıyor, çünkü beyin yıkama ve avutuculuk gücü bakımından onun iskandallatdan çok daha güçlü olduğunu biliyor; zira, en gerçekçi bir biçimde onlara saldırdıkları anda bile, erdemlilerin ahlâki savunmalarını harekete geçirme eğilimi taşır bunlar.(5)

*Kitsch ve Kitle Kültürü*

Doğrudan bir etkiyi amaçlayan bir iletişim olarak Kitsch'in tanımı, kuşkusuz, onu kitle kültürü ile özdeşleştirmeye ve avant-garde'ın öne sürmüş olduğu "yüksek" kültürler diyalektik bir karşıtlık içine koymaya yardımcı olmuştur.

Kültür sanayi, jenerik bir tüketici kitlesine (büyük bir kesimi uzmanlaşmış kültürel yaşamın karmaşıklıklarından büsbütün habersiz tüketiciler), hazır kotarılmış etkileri satmak yoluyla ilişki kurar; bu da yanı sıra, bu etkilerin kullanılış yolları için yönergeleri ve yol açacakları tepkilerin bir listesinin çıkarılmasını gerektirir: Aslını araştırsanız bu teknik, onaltıncı yüzyılda halk kitaplarının işportada satılış tekniğine çok benzer. Ama o zaman bile coşkusal çekicilik, belli bir ürüne karşı halkta gereksinim uyandırmak için en iyi yoldu. Onaltıncı yüzyıl halk kitaplarının başlıklarından ve bu arada ondokuuncu yüzyıl romanlarından ve halk öykülerinden geçerek, günümüz sloganlarına değin, bu çalışma yolu pek çok değişmiş sayılmaz. Bunun sonucu olarak, küçük burjuva ve kitle kültürü (ki her ikisi de tepeden tırnağa sa-

nayileşmiştir), yapıtın kendisinden çok, bir sanat yapıtının varsayılan etkileriyle ilgilenirken, sanatçılar karşıt bir uçta yer almışlardır: Onların üzerinde durdukları ne yapıttır, ne de uyandırdığı etkiler, tersine bunların her ikisine götüren süreçtir.

Clement Greenberg'in çok başarılı formülüne göre, avant-garde, sanat süreçlerini izler, Kitsch ise onların etkilerini. Picasso, olası bir etkinin nedenini resimler, buna karşılık Repin (özellikle Stalin zamanında çok tutulan yağlıboya ressamı) olası bir nedenin etkisini resimler. Avant-garde, yapıta götüren süreçlerin ağırlığını vurguladığı ve onları söylemin asıl nesnesine çevirdiği halde, Kitsch, yapıtın seyircilerde uyandıracağı tepkiler üzerinde dikkatini toplar ve bunları onun *varlık nedeni*(6) gibi görür. Bu tanım, çağdaş eleştiriciliğin o yeni tutumuyla çok ilintilidir; buna göre, Romantizmden günümüze değin şiir giderek artan bir biçimde bir üst-şiir sanatı (meta-poetry), (şiir sanatı ve onun gizilgücü üstüne bir söylem) özelliklerini taşımaktadır. Bunun sonucu olarak, günümüzdeki poetikalar, yapıtların kendilerinden çok daha önemlidir, çünkü aslına bakarsanız, yapıtlar kendi poetikaları üstüne söylemlerden öte bir şey değildir, ya da daha doğrusu, kendi poetikalarıdırlar aynı zamanda.(7)

Ne ki, Greenberg Kitsch'in, seçkinlerin kültürel düzeylerinde bir yükselişin sonucu olmadığını anlamış gibi görünmüyor; bunun karşıtı doğrudur daha çok. Kitle tüketimine göre ayarlanmış ve kolay etkilerin üretilmesine dayalı bir kültür sanayi, aslında baskı makinasının bulunmasından önce doğmuş bulunuyordu. Seçkinlerin kültürü bir bütün olarak toplumun dili ve duyarlığı ile çok içli dışlı karıştığında, halk kültürü de yaygınlaşır. Kitle kültürü sanayisi bir yükseliş gösterdiğinde ve toplum kolayca tüketilebilir bildirilerle dolup taştığında, sanatçılar kendilerinde başka bir yetenek göstermeye başlarlar. Halk öyküleri (romanları) kitlelerin günlük yaşamdan kaçış ve kültürel yükseliş gereksinimlerini karşıladığında, fotoğraf sanatı, bir zamanlar resim sanatı alanına giren hem hatıra ve hem de pratik işlevleri üstlendiğinde, sanat bir avant-garde (bu terim henüz bulunmadığında bile) tasarı geliştirmeye girişir. Birçoklarına göre, bunalım ilkin ondokuzuncu yüzyıl ortasında duyulmuştur. Burjuvazinin kendi özellikleri üzerinde durup düşünme gereksinimini karşılamakta ve

onları gelecek kuşaklara aktarmakta, Nadar başarı gösterirken, öte yandan izlenimci ressamlar atölye dışında çalışmaya başlamışlar, insanların gördüklerini sandıkları şeyleri değil, her algılama sürecini, görme edimini oluşturan ışık ile madde arasındaki etkileşimin kendisini, özgürce resmediyorlardı.(8) Şiir için şiir sorunsalının daha ondokuzuncu yüzyılın başında apaçık ortaya çıkması, bir rastlantı değildir: Onsekizinci yüzyılda gazeteciliğin doğuşu ve halk romanının yaygınlaşmasıyla birlikte, kitle kültürü olayı şairler için gerçek bir tehdit olmuştu ve onlar durumun ilerde daha da kötüleşeceğini sezinleyerek, iş işten geçmiş olmadan bir şeyler yapmaya karar vermişlerdi.

Daha önce değindiğimiz gibi, Kitsch kimi istemleri karşılamak üzere, kendilerini sanat diye yutturmaksızın, kültür sanayince yayınlanmış bir dizi bildiriden başka bir şey olmasaydı, Kitsch ile avant-garde arasında hiçbir diyalektik ilişki olmaması gerekirdi. Kimilerine göre, sanat için kitle kültürünü bir süt-anası saymak, asıl sorunu kıyısından dolanıp geçiveren bir yanlış anlayıştır. Ve gerçekten biz kitle iletişiminin, çağdaş toplumun karışık birçok nedenlerden —ki bunlardan biri beğeniye karşılık olmaktır— gereksinim duyduğu, bir bildiriler ağının yoğun dolaşımı olduğunu göz önünde tutarsak, o zaman sanat ile bir haber yayınlanması, bir reklam, bir trafik işareti ya da Başkanla bir mülakat(9) arasında herhangi bir ilişki, şaşırtıcı bir çelişki bulunamaz. Bu tür bir yanlış anlayış, jenerik bir bildirişim aracısı, bir hizmet olarak televizyon ile sanatsal iddiaları olan özgül bir iletişim aracı olarak televizyon arasında ayrım yapma zahmetine girmeksizin, bir "televizyon estetiği" geliştirme kararını taşıyan kimselerde çok görülüyor. Sürücüleri uyarma amacını taşıyan trafik işaretleriyle yapılan etkinin ya da özel bir ürününün sürümünü amaçlayan ticari bir reklamın, iyi ya da kötü beğenide olduğunu tartışmanın ne yararı olabilir? Her iki durumda da tartışma konusu bu değildir. Trafik işareti konusunda, sözgelişi, sorun yurttaşları ilgilendirir ve pedagojik bir nitelik taşır; ruhbilimsel baskı ise, ortalama bir sürücünün ruhsal durumu göz önünde tutularak daha ussal bildirinin yeterli olamayacağı bir durumda, toplumun tümünce onaylanmış bir ereği gerçekleştirmek amacıyla kullanılır. Reklam durumunda ise,

sorun ahlâki, ekonomik ve siyasaldır, çünkü bir kazanç sağlamak amacıyla ruhbilimsel baskıya başvurmanın meşruluğu sözkonusudur.

Ancak, Kitsch ile avant-garde arasındaki diyalektik sorun, yukarda ele alınanlar gibi, daha ciddi işler (konular) yararına, tüm estetiksel değerlendirmeye uzak durmakla çözülmez. Tam tersine, çünkü avant-garde Kitsch'in yayılmasına bir tepki olarak kendini göstermekle kalmaz, buna karşılık Kitsch de kendisini yenilemeyi ve avant-garde'ın buluşlarına varıncaya kadar gelişmesini sürdürür. Avant-garde, kültür sanayinin sürekli gelişimi için deneysel bir laboratuvar hizmeti görmeyi reddederek, durmadan yeni biçimler bulur; Kitsch de, avant-garde'ın yeni fikirleriyle acımasızca kışkırtılıp durduğu için, kendi ticari standartlarına göre, okuyucuların dikkatini kendi varlık nedenlerine yönlendirmeye çalışan yöntemsel biçimlerin etki-üretme formüllerine dönüştüren süreç içinde, bunları hazırlayıp incelemeyi, uyarlamayı ve yaymayı sürdürür.

Bu özel bakış açısından, kitle kültürünün insanbilimsel durumu, yenilikçi fikirler ile kabul edilebilir ayarlamalar arasında süreğen bir diyalektiğe bağlıymış gibi görünecektir ve bunun içinde, birinciler durmadan ikincilerce ele verilecektir, çünkü okuyucuların büyük bir kesimi, gerçekte ikincisini yaşayıp durmaktayken, birincisini yaşadığı inancındadır.

### *Orta-Kültür (Mid-Cult)*

Ne var ki, avant-garde ile Kitsch arasındaki diyalektik ilişki öyle basit bir şey değildir. Kuramsal olarak konuştuğumuzda, sorunun formülasyonu yeterince inandırıcı görünebilir ama, onu hemen kabul etmeden önce, birkaç somut durumun üzerinde durmamız yerinde olacaktır sanırım. Sözgelişi, cenaze ya da adak şamdanları, küçük denizcilerle odalık kızları gösteren porselen oyuncaklar, komik kitap kahramanları, dedektif öyküleri, B westernleri vb. şeylerin üretimi gibi, kitle kültürünün en düşük düzeyli örneklerinden kimilerini ele alalım. Bu durumların hepsinde, bir etkinin meydana getirilmesini amaçlayan (coşturma, kaçış, hüzün, sevinç, vb. sözgelişi) ve oluşturucu sanat

yapım yollarını üstlenen bir bildiri alırız. Birçok durumda da, çok yetenekli yaratıcılar, yüksek kültürden yeni öğeler ve alışılmadık çözümler alırlar. Dahası, genel olarak söylersek, bildiriyi gönderen, gönderilen kişinin iletişimini bir sanat yapıtı gibi görmesini umamaz; avant-garde'dan almış olduğu öğelerin de bu şekilde tanınmasını ve değerlendirilmesini istemez, çünkü kendi amaçlarına hizmet edeceğini düşünerek onları kullanır. Ama bu demek değildir ki, porselen üzerinde odalıkları yaratırken, dekadan bir hareketin etkisini az çok duymamıştır, ya da Beardsley'in Salome'sinden Gustave Moreau'ya varıncaya kadar sıralanan arketiplerin çekiciliğine yabancı kalmıştır; tıpkı, benzeri göndermelere yanıt verirken tüketicinin de bir kültür andacı, sosyal bir mevki nişanı, bir "yüksek" beğeni belirtisi vb. olarak, oturma odasının ortasına o encik-boncuğu koyma durumunda olduğu gibi. Ancak bir reklamcı özel bir içkiyi ya da yeni bir arabayı piyasaya sürmek için avant-garde bir çalışma yolu tuttuğunda ya da Tin Pan Alley Beethoven'in "Für Elise"ini bir dans havasına çevirdiğinde, bu kültür ürününün kullanımı, estetik bir deneyle hiçbir alıp vereceği olmayan ve olduğu iddiasında da bulunamayan bir tüketime yöneliktir. Öte yandan, böyle bir ürününün tadını çıkarırken, tüketici, özgün yapıtın soyluluğundan bir şeyleri taşıyan deyişbilimsel bir öğeyi, özel bir söz kümesini yakalayabilir de. Bu söz kümesinin nereden geldiğini bilmese de, biçimsel düzenleniminden, işlevinden yine de haz duyulabilir ve süreç içinde başka, "daha yüksek" deneylerin yerini tutmak istemeden, başka bir estetik deneyden tad alabilir. Bu örnekler, değişik bir sorunlar dizisi getirir önümüze (reklamın meşruluğu, dansın pedagojik ve toplumsal işlevleri gibi), ama bunların Kitsch sorunsalı ile çok az ya da hiçbir ilgisi yoktur. Sanat olma iddiası taşımayan etkiler doğurmayı amaçlayan kitle ürünleridir bizim üzerinde durduğumuz.

Kitle kültürünün en keskin eleştirmenleri bunu anlamıştır. Ve gerçekten, bütün bu "işlevsel" ürünleri, çözümlenmeye değmeyen olgular gibi görmüşlerdir (çünkü bu olguların estetik sorunlarıyla bir ilintisi yoktur ve eğitim görmüş aydın bir kişide de hiçbir ilgi uyandırmaz) ve tersine, dikkatlerini kültürel tüketimin başka bir düzeyine çevirmişlerdir: Orta (middle) nın düzeyine.

Dwight Mac Donald'a göre, kitle kültürünün en düşük düzeyi (ki o buna kısaltılmış olarak "mass-cult" demektedir), kendi bayalığında, köklü bir tarihsel itki, Marx ve Engels'in betimlemiş olduğu erken kapitalizminkine benzeyen yabanıl bir kuvvet bulur. Sınıflar arasındaki duvarları, geleneği ve beğeniyi yıkan, tüm kültürel ayrımları kaldırıp yok eden, "dinamik, devrimci bir kuvvettir" bu. Türdeşleşmiş kültür denilebilecek şeyi yaratarak, her şeyi birbirine karıştırır, katıştırır... Mass-cult çok, hem de çok demokratiktir. (Başka bir deyişle, düşüncesizce işlevliliği içinde, mass-cult, avant-garde modelleri izleyebilirse de, "yüksek" bir kültüre gönderme yapabilmek için hiç tedirgin olmaz, seyircilerini de bunlarla tedirgin etmez.)

Ne var ki, mass-cult'ün iddialı piçi olan mid-cult ile durum böyle değildir elbette; o, "yüksek kültür"ün bir yozlaşmasıdır, mass-cult üzerinde büyük bir üstünlüğü vardır, gerçekte "tümüyle seyirciye bağlı bulunduğu halde", asıl gerçek kendisiymiş gibi geçinebilmektedir... Orta kültür, kitle-kültürünün temel niteliklerini taşır — formülleri, tepkinin tamamlayıcılığını, popülerlik dışında her türlü standart yokluğu— ama onları kültürel bir incir yaprağıyla, edeple örter. Mac Donald'ın "mid-cult" ile ne demek istediğini anlayabilmek için, Hemingway'in *The Old Man and Sea* romanı üstüne yazmış olduğu o kıyıcı, ama keskin görüşlü çözümlemeyi okumak gerekir.

Kitsch ile avant-garde arasındaki diyalektiği sadece Hemingway'in yapıtını inceleyerek izlemek olanaklıdır. Başlangıçta onun yazısı, çok açık bir biçimde gerçekliği bir bulgulama aracıdır, ama yavaş yavaş ve sanki hiç değişmemiş gibi görünmesine karşın, böylesine heyecan uyandırıcı bir yazara yakınlaşmak isteyen okuyucularının isteklerine dayanamaz. Mac Donald, Hemingway'in ilk kısa öykülerinden "Yenilmez"i ele alır; 1920'lerde boğaları parkta dize getirmiş olduğu sırada yazmış olduğu bir boğa güreşçisi öyküsüdür bu: "Manuel Garcia, Don Miguel Rotana'nın yazıhanesine çıktı merdivenlerden. Valizini yere bıraktı ve kapıyı çaldı. Hiç yanıt veren olmadı. Manuel, holde dikilirken, odada birinin bulunduğunu hissediyordu. Kapıdan anlaşılıyordu bu." Seçme bir Hemingway parçasıydı. Hemen bir iki sözcükle, kişilerin takındığı durum dile gelmekteydi. İzlek, son

şansını kullanan bir emektarın durumudur. *The Old Man and Sea*'nin başlangıcı da yine bize son şansını kullanan bir emektarı anlatır:

"Gulf Stream'de küçük bir kayıkla tek başına balık avlayan ihtiyar bir adamdı ve bir tek balık tutamadan tam seksen dört gün gelip geçmişti. İlk kırk gün, bir oğlan çocuğu vardı yanında. Ama tek balık tutumadan geçip giden kırk günün sonunda, çocuğun büyükleri ihtiyar adamın artık kesinlikle ve son olarak umarsız (salao) durumda bulunduğunu, bahtsızlığın en kötü şeklinin de bu olduğunu kendisine anlattılar ve çocuk onları kıramadı ve balığa çıkışlarının daha ilk haftasında üç iri balık avlayan başka bir kayığa geçti. İhtiyarın her gün boş kayığıyla balıktan döndüğünü görmek çocuğa dokunuyordu ve ya sarılmış iplerini ya da kanca ile zıpkını, direğe sarılmış yelkenini taşımakta ona yardım etmek için yanına gidip geliyordu her zaman. Yelkeni un çuvallarıyla yamanmıştı ve sarılıp dolandığında sonu gelmeyen bir bozgunun bayrağı gibi görünüyordu."

Mac Donald bu parçanın Pearl Buck'un *The Good Earth*'de kullandığı, Kutsal Kitabın yapma biçemiyle yazılmış olduğunu söylüyor (Midbrowslar için şeytanca bir büyü taşıyormuş gibi görünen bir biçemdi bu); düzyazıya eski şiirlerin ritmini verebilmek için, pek yerinde kullanılmış olacak virgüllerin yerine, ve'ler getiriliyordu. Kişiler de jenerikte (oğlan çocuğu, ihtiyar adam) ve öyle kalacaklardı; ta ki sonunda bunların yalnızca birey olmadıkları, aynı zamanda evrensel değerler oldukları ve dolayısıyla onların aracılığıyla okuyucuların felsefi bir deneyden (yaşantıdan), derin bir gerçekliği yaşamaktan geçeceği izlenimi uyandırılıncaya kadar. "Yenilmez" elli yedi sayfa uzunluğundadır, *Old Man*'in yüzkırk sayfa olmasına karşılık; bu yüzden onun içinde yalnız çok şey geçmekte olduğu değil, üstelik anlatılanlardan daha çok şeyin geçmiş olduğunun hissedildiği de söylenebilir, tersi bir izlenim uyandırsa da *Old Man.*

İhtiyar Adam, sahte bir evrensellik kıyısında inatla yaşayıp gitmekle kalmaz, ayrıca Mac Donald'ın "yazıya müdahale-editorializing" dediği şeye (başka bir deyişle, kendi reklamını yapmaya) da sık sık başvurur. Kitabının belli bir yerinde "Ne garip bir ihtiyarım ben!" diye konuşturur ihtiyarı Hemingway. Mac Donald buna sert bir çıkışla

yanıt verir: "Lafı bırak, ihtiyar, göster bunu!" Bu öykünün ortalama okuyucunun niçin hoşuna gittiğini anlamak kolaydır: Çünkü o, erken Hemingway'in dış süslerini hâlâ taşımaktadır (diyeceğim, doğallığını, mesafeli davranışını), ama burada tümüyle sindirilinceye değin eritilip yinelenir bunlar. Nitekim, artık kötü talihine alışmış olan Manuel Garcia'nın aşırı duyarlığı, o ele avuca sığmayan empresaryonun düşmanca varlığı, kapalı kapıdan sezilmesiyle anlatılırken, ihtiyar adamın kötü talihi, tersine okuyucuya açıklanır: sempatisi, gözleri yaşarıncaya değin yazarın yapmış olduğu el işaretleriyle "sonu gelmeyen bir bozgun bayrağı" gibi görünen yamalı yelkene çekilir (ilk yaptığımız alıntı parçasındaki Brunhilde'm odasının üstünde süzülüp duran büyülü suskunluğa ve kısık ışığa. çok benzer bir durum). Öte yandan, eğretilemesi, edebiyat yasasının artık bir parçası olan, daha başka sanat bağlamlarından benzeri eğretilemelerin anısını aklına getirmeseydi, hiçbir ortalama okuyucu bu yelkenin inandırıcı gücüne karşılık veremezdi. Bir kez bellekte kısa devre olduğunda ve şiirsellik (poeticity) izlenimi kayıtlanıp duyulduğunda, oyun bitmiş sayılır. Okuyucu bir sanat tüketiminde bulunduğunun ve Güzelliğin yüzünde Hakikati görmenin bilincindedir. bu noktada Hemingway, artık herkesce değerlendirilebilen bir yazardır ve dolayısıyla Nobel ödülünü hak etmiştir. (Mac Donald'ın anımsattığı gibi, bu ödül daha önce Pearl Buck'a verilmişti.)

İnsanlık durumunun öyle tasarımları vardır ki, bu tasarımlarda bu durum, genelleştirilmiş dememek için, öylesine evrenleştirilir ki, onun üzerine öğrenebileceğimiz şey, her türlü yaşantıya (deneye) uygulanabilir ya da hiçbirine. Bu tür bilgilenmenin çoğun bir estetiksel deney içinde gizlenmesi, onun kökten yanlış olduğunu pekiştirir sadece. Yalancılığa ve yalana indirgenmiş yaşama Broch ile Egenter'in göndermeleri anımsanacaktır burada. Bu durumlarda, orta-kültür, Kitsch'in eşanlamlısıdır, terimin en tam anlamında. Salt avutma işlevini üstlenir ve düşüncesiz (eleştiri dışı) kaçışlar için uyaran olur: Kısacası, pazarlanabilir bir yanılsama için. Öte yandan, Mac Donald'ın çözümlemesini kabul edersek eğer, keskin sezgileri sayesinde, problemin üstlendiği ayırtılara karşı uyanık olmamız gerekir. Örneğin, orta-kültürün tüm belirgin çizgileri, hep birlikte kendini göstermez her

zaman. Onun almtılandığı parça, orta-kültür için tam bir örnektir, çünkü: 1. Avant-garde'ın çalışma yollarını alır ve herkesce anlaşılabilen bir bildiri yaratmak üzere, onların şeklini atar; 2. bu çalışma yollarını, geniş ölçüde daha önce kullanıldıktan ve aşırı derecede kullanıldıktan sonra, artık büsbütün yıprandıktan sonra alır; 3. bildiriyi bir etkiler kaynağı olarak kurar; 4. onu sanat diye satışa çıkarır ve 5. tam bir kültür deneyi geçirdiğine ikna ederek, tüketicisine doyum sağlar.

Bu beş koşulun hepsi bir orta-kültür ürününde her zaman bulunur mu, yoksa arada bir karşılaşılan bir örnek midir bu? Bu koşullardan biri eksik olduğunda, yine orta-kültürden söz edilebilir mi? Mac Donald, verdiği öteki örneklerde, her biri o beş koşuldan birini ya da daha çoğunu içeren çeşitli anlamlar arasında gider gelir. Orta-kültürün bir örneği de *Revised Standard Version of the Bible*'dır, "günümüz insanları için metni açık ve anlamlı" kılmak amacıyla, parçalarından Disneyland yapmak üzere, WESTMINSTER ABBEY'i bozup parçalamak istercesine, İngiliz dünyasının en büyük anıtı, King James Versiyonunu harap eden Yale Divinity School himayesinde yıllarca önce yayınlanmış olan bir yapıttır bu. Ancak bu özel durumda, Mac Donald'ın, kitlelerin Kutsal Kitap gibi metinleri okuyup anlama gereksinim ve hakları bakımından ileriye gitmiş olmalarına değil daha çok estetiksel ürüne ilgi duyduğu açıktır (bir kez tanındıktan sonra, Yale Divinity School'un *Revised Standart Version of the Bible*'ın yayınlanmasını tamamen destekleyen bir gereksinimdir bu). Ama bu özel durumda, orta-kültür, harcıalemleştirme (popularization) ile özdeşleşir (1. nokta) ki bu da özünde kötü olarak karşılanmıştır o zaman.

Başka bir orta-kültür örneği, Book-of-the-Mont Club'tır, çünkü o, *The Good Earth* gibi yapıtlar yayınlar ve dolayısıyla gerçekte ticari bir meta olan bir şeyi sanat diye piyasaya sürer (4. ve 5. noktalar). Thornton Wilder'ın *Our Town*'ı da bir orta-kültür örneğidir, çünkü okuyucuları eleştirel sürece katılmaya çağırmak için değil, uyutup avutmak amacıyla (3. nokta), Brecht'in yabancılaştırma tekniğini kullanır. Ama bu orta-kültür örnekleri arasında Mac Donald ayrıca eski Bauhaus dizaynlarını günlük kullanım eşyalarına çevirmiş olan (2.

nokta) kimi ürünleri de katıştırır — eleştirmenleri gerçekten kızdırmaması gereken bir olgudur bu, çünkü aslında, Bauhaus dizaynçıları, dizaynlarının toplumun bütün düzeylerinde dağılmış olmasını istiyorlardı. Ama buna şöyle karşı çıkılabilir: Gerçekte yaratıcılarının yönelimlerine göre bu dizaynların amacı baştan sona yeni toplumsal ve kentsel bir sahneyi dekore etmekti ve dolayısıyla büsbütün yabancı olan bir bağlamda, onları sırf tüketim nesneleri olarak kullanmak, anlamlarının çoğundan kendilerini yoksun bırakacaktı. Ama bu düşünüş yolu, Mac Donald'ı gerçekten kızdıran şeyin halkın anlayacağı bir biçime çevirme düşüncesi olduğu ile ilgili kuşkumuzu gidermeye yeterli değildir. Gerçekte onun için avant-garde ile orta-kültür arasındaki diyalektik ilişki, aslında katı ve tek-doğrultudadır. (yüksekten ortaya geçiş, aşamalı bir entropiyi gerektirir); "yüksek" sanatın değerlerini de hiç soruşturmaz. Başka bir deyişle, avant-garde etkinliklerin derin tarihsel nedenleri olduğundan hiç kuşku duyar gibi görünmez ve bu nedenlerden, kimisinin avant-garde ile orta-kültür arasindaki tedirginlik veren ilişkiden doğmuş olabileceğini göz önüne getirmez. Mac Donald'a göre "avant-garde", tek değer alanı olan "yüksek" sanatla eşanlamlıdır ve onun sonuçlarını dolayımlamak için yapılan her girişim kötü sayılmalıdır; bunun da nedeni çok basittir: Çünkü ortalama insan, yani böyle bir aracılığı gerekli kılan modern sanayi uygarlığının bir yurttaşı umarsız bir durumdadır. Bunun sonucu olarak, Mac Donald'ın gözünde avant-garde'ın oluşturucu yöntemleri, çoğunlukça anlaşıldıkları anda güvenilir olmaktan çıkar; bu olgu da Mac Donald'ın bir yapıtın değerini yalnız yayınlanmaması (non-diffusion) çerçevesinde değil, ayrıca yayınlanabilir olmama (non-diffusibility) çerçevesinde değerlendirdiğinden de kuşkulandırır insanı. Bu durumda, onun orta-kültür eleştirisi "revaçta olma" ve "revaçta olmama" oyununa tehlikeli bir girişten öte bir şey olmayabilir; dolayısıyla, başlangıçta mutlu azınlığa yönelik olan bir şey, çoğunlukça değerlendirilip istendiği anda, hem değerini ve hem de geçerliğini(11) yitirir. Ama bu demektir ki, bundan böyle eleştirinin yerini snobluk almıştır ve kitlelerin istemlerinin sosyolojisi ve bilinci, eğer olumsuz değilse, eleştirinin yargısı ve beğenisi üzerinde olağanüstü bir etkisi vardır: O artık ortalama insanın sevdiği şeyi hiç

sevmez, tersine sevdiği şeyden de her zaman tiksinir. Her iki durumda da yasayı dikte eden ortalama halktır ve soylu eleştirmen de kendi oyununun kurbanı olur.

Biçimlerin tüketimiyle ilgili estetiksel bir toplumbilime snopluğun sızmasına izin vermek çok tehlikelidir. Biçimsel çalışma yolları eninde sonunda yıpranır, ama tüketimi değerlendirmek için en iyi ölçütlerin hangisi olduğuna kim karar verecektir? Eleştirel duyarlık ile snopluk arasındaki ayrım çok küçüktür: Bir kitle kültürü eleştirisi, son uçta ve çok incelmiş bir kitle kültürü ürünü olabilir; buna karşılık, sadece başkalarının henüz yapmadığını yapan soylu kişi gerçekte, yapılmayacak şeyi öğrenmek için onların neler yaptıklarına bağlı kalır bütünüyle. Bireysel duygulara, özel tatlara ve değer yargılarına kendini bırakıvermiş bir beğeni eleştirisi, kısır bir oyuna, olsa olsa birkaç tatlı coşku yaratabilen ama bütün bir toplumun kültürel olayları üstüne pek bir şey söylemeyen bir oyuna döner. Böylece, iyi ve kötü beğeni, belli bir küme ya da toplum içinde, bir bildirinin karmaşık işlevliliğini belirlemekte kesinkes yararsız, güçsüz ulamlara dönüşür. Kitle toplum belirlenimlerinde ve olanaklarında öylesine zengindir ki, bir bulgulama kültürü, bir salt tüketim kültürü ile halkın anlayabileceğine çevirme ve aracılık kültürü arasında, son derece büyük hazırlıklar gerektiren dolayımlar ve tepkiler ağını gerektirir; bunlardan hiçbiri de basit bir Güzel ya da Kitsch tanımına hemen indirgenemez.

Yüksek sanatça yaratılmış olan örtülü bildirilen gizli güzelliklerinin bulunup ortaya çıkarılmasına sadece ilgi duyan, ideal bir okuyucular topluluğu adına yapılmış bütün bu boşuna çürütmeler, bir günün sonunda birkaç esaslı tepkiyi (gülme, korku, haz, hüzün, sıkıntı vb.) çağrıştırabilmek ve bu yolla fiziksel ve düşünsel yaşantısında bir denge oluşturabilmek umuduyla bir kitaba ya da bir filme başvurabilen, çevremizdeki orta tüketiciye tümüyle boş verir. Dengesi yerinde kültürel bir bağlam (toplum), bu türden bir bildirinin yok edilmesini istemez; onun tek gereksinimi, bunları denetim altında tutabilmek, dozlarını ayarlayabilmek ve sanat olarak satılmamalarına ve tüketilmemelerine göz kulak olmaktır.

*Kamusal Bildirinin Yapısı*

*Etkilerin üretilmesi* ve *tüketilmiş biçimlerin harcıalemleştirilmesi:* Kitsch'in ya da orta-kültürün tanımı, bu iki temel kutup arasında oynar denebilir. Birincisi, bildirinin biçimsel karakterine gönderme yapar; ikincisi ise, tarihsel "yazgısına", toplumbilimsel boyutuna.

Bu iki kutup elbette bir araya getirilebilir ve bir ve aynı durumun birbirine bağlı iki görünümü olarak ele alınabilir. Adorno müzikal ürünün bir fetişe(12) indirgenmesinden söz ettiğinde —ve bu yazgının yalnız halk türkülerinin başına değil, harcıalemleştirildiğinde, kökenleri daha soylu sanatsal ürünlerin de başına geldiğine işaret ettiğinde— şunu anlatmaya çalışır: Özel bir kompozisyonu dinlerken, bir bildirinin kendilerinde yapmış olduğu etkilerden dolayı tüketicilerin o bildiriyi değerlendirip değerlendirmedikleri gibi; gerçekte, onun eski biçimini ilk özgün estetik deney biçimi gibi aldıkları için onu değerlendirip değerlendirmediklerini bilmek de çok önemli bir sorun değildir. Adorno'ya göre, bu ayırdına varma işiyle hiçbir ayrım getirilemez, çünkü her iki durumda da ortalama insanın ticarileşmiş sanatsal ürünle ilişkisi, körce ve düşüncesizce bir fetiş tapınımında anlatımını bulur. Hem iyi hem de kötü müziği çözümsel yolla kavramayı istemediğinden ve buna gücü de yetmediğinden, onu olduğu gibi, piyasanın yasası onu öyle buyurduğu için, tüketilmesi iyi olan bir şey gibi kabul eder; böylece, kendi yapısını dile getirmek için, herhangi bir gereklik duymaz.

Daha önce verimsiz olduğunu gördüğümüz bu kökten olumsuz eleştiricilik, kitle tüketicilerini jenerik bir fetişe ve tüketim nesnesini de bir başka açıklanamaz fetişe çevirir ayrıca; kitle tüketimi düzeyinde çok çeşitli yolların bulunduğunu da göz ardı eder.

*Sanatsal Bildirilerin Tüketimi ve Yeniden Kazanılması*

Her sanat yapıtı, bir gönderilen kişice düzgüsü çözülmesi gereken bir bildiri gibi görülebilir. Ama birçok bildiriden farklı olarak sanat yapıtı, tek-yönlü bir anlam aktarmayı amaçlayacak yerde, ikircikli ve sonu-açık (bağlanmamış) göründüğü ölçüde başarılıdır kesinlikle. Açık yapıt kavramı, dilin şiirsel işlevi üstüne Jakobson'un getirmiş olduğu tanıma göre yeniden formüle edilebilir doyurucu bir biçimde.(13) Şiir dili terimleri bile bile göndergesel işlevlerini kökten değiştirip bozacak tarzda (onlar arasında, düzgünün genel yasalarını zorlayan sözdizimsel ilişkiler kurma yoluyla) kullanır; tek-yönlü bir düzgü çözme olanağını tanımaz; yürürlükteki düzgünün artık yardımcı olamayacağı kertede zorlanmış olduğu izlenimini verir gönderilene. Gönderilen kişi de, böylece düzgüyü bilinmeyen bir bildiriyi çözmek zorunda ve dolayısıyla bildirinin düzgüsünü bildirinin kendisinden öğrenmek zorunda kalan bir şifreci durumunda görür kendisini.(14) Bu noktada, gönderilen, kendisini bildiriyle kişisel olarak öylesine ilgili bulur ki, dikkati, bildirinin gönderme yaptığı varsayılan gönderilenlerden (signified) gösterenlerin (signifiers) yapısına geçer yavaş yavaş ve bu yolla şiirsel bildirinin gereklerine uyar; bu bildirinin ikircikliği de kendisini asıl dikkat konusu olarak önermesinden ileri gelir. "Bildirinin bu kendi üstüne vurgu yapmasına şiirsel işlev denir."(15) Bir özerk süreç olarak, biçim adına biçim olarak sanattan söz edildiğinde, iletişim kuramının ve yapısal dilbilimin aşağıdaki gibi tanımlayacağı, sanatsal bildirinin özel bir yanı (görünüşü) üzerinde durmamız gerekir: "Olduğu gibi *bildiriye* yönelik durum (set), kendi adına bildiri üzerinde odaklanmak, işte dilin *şiirsel* işlevi."(16)

Bu ölçüde, ikirciklik, bildirinin bir gereci (accessory) değildir; temelli bir özelliğidir. Bildiri gönderilen kişiyi, bildiriye farklı bir biçimde yaklaşmaya, yani onu basit bir taşıyıcı olarak kullanmaya değil (çünkü taşıdığı içeriği bir kez kavradığı anda, konuyla toptan ilgisi kalmaz), daha çok onu sürekli olarak değişen anlamların hiç değişmeyen bir kaynağı gibi görmeye zorlayan da budur — tipik yapısı, ısrarla düzgüsünün çözülmesini isteyeceği için, gönderilenin

olanaklı tüm düzgü çözümlerini eşgüdümleyecek ve kendisini yorumlarının geçerliğini, bildirinin yapısına onları yeniden bağlayarak yeniden soruşturmaya zorlayacak tarzda örgenleşmiş olan bir kaynak gibi. (17)

Burada bizim için önemli olan, bir şiirsel bildirinin gönderilenlerinin, yorumlayıcı bir gerilim durumu içinde kendilerini bulmalarıdır; bunun da nedeni, bildirinin ikircikliğinin, kendisini düzgünün bir ihlali gibi dile getirmesiyle, onlara bir sürpriz gibi görünmesidir. İşin daha başında, bu türden bir bildiri düzgüsü çözümü, hiçbir yeni düzgünün önceden kestiremediği göstergelerin alışılmadık, beklenmedik örgenliğine bir giriş serüveni gibi görünür. Yeni düzgünün bulgulanmasına bağlanan (daha önceden hiç kullanılmadığı ve aynı zamanda hem onayladığı hem ihlâl ettiği genel düzgü ile ayrıca bağlantısı olmadığı için yeni) ve herhangi bir dışsal düzgünün desteğinden yoksun olan gönderilenler, kendi varsayımsal düzgülerini kurabilmek için, kendi duyarlıklarına ve kendi anlayış güçlerine güvenmek zorundadırlar. Yapıtı anlayışları da bu etkileşimin bir sonucudur.(18)

Ancak yapıt bir kez anlaşılınca ve durmadan zenginleşen bir algılama çevrimine girince, ona yavaş yavaş alışmış olan gönderilenlerin gözünde ilgisini yitirmeye başlar. Bir zamanlar, düzgünün ihlâli sayılan şeyi oluşturma yolu, onun yeni olanaklarından biri olmuştur artık; en azından, her sanat yapıtı bir topluluğun kültürel alışkanlıklarını değiştirebildiği ve en "sapık" anlatımı bile kabul edilebilir kıldığı ölçüde. Böylece şiirsel bildiri, gönderileni şaşırtmaz olur; o da, kendisiyle içli dışlı olmasına göre, artık onu kendisine en yakın zamandaki yorumunu ya da onu özetleyen bir formülü uygulayarak sadece, düzgüsünü çözebilir. Böylece bildirişim gizilgücü kanalize edilir, deyişbilim öğeleri (stylemes) de tükenir.(19)

Bu gerçek, toplumbilimciler arasında "biçimlerin tüketimi'" diye bilinen olguyu açıklamak ve bir biçimin "fetiş"leşmesine yol açan sürece açıklık getirmek için yeterli olmalıdır — diyeceğim, biçim, olduğu şey ya da olabildiği şey dolayısıyla değerlendirilmemeli artık ve buna karşılık, temsil ettiği şey, taşıdığı varsayılan ağırlık dolayısıyla aranıp istenmelidir. Gizemi ya da ikircikliği ya da dile gel-

meyen Güzelliği ya da Ebedi Kadın'ı temsil ettiği için, ya da o az çok "karışık" bir konuşma konusu olduğu için ("Bir kadın mı o gerçekten?", "Bakın, bir fırça darbesi daha vurun, bambaşka olacak o gülümseme!") gibi *Mona Lisa*'yı sevmek, özel bir bildiriyi kendisi için değil, artık bir formül içinde sertleşip katılaştığı için, bildiriye bir etiket gibi yapışan, daha önceki bir düzgü çözümünden ötürü kabul etmek demektir. Bu durumda, Leonardo'nun resmine, yapısı kendi başına değerlendirilmeye layık bir bildiri gibi değil, gösterileni reklam yoluyla her yana yayılmış bir formül olan, saymaca bir gösteren olarak bakarız artık.

Bu durumda şöyle diyebiliriz sanırım: Kitsch terimi, a) daha önceden tüketilmiş görünen, b) daha önceden tüketilmiş olduğu için, kitlelere ya da ortalama tüketiciye ulaşan, c) büyük sayıda tüketici tarafından daha önceden kullanılmış olması, aşınmasını hızlandırdığı için, çabucak yeniden tüketilebilecek her nesneye uygulanabilecektir. Bir baş yastığına işlenen *Mona Lisa* gibi olaylar, bu yorumu yüreklendirecektir elbette.

Ne var ki olağan bildirimlerin tüketiminden söz edildiği gibi, şiirsel bildirilerin tüketiminden söz edilemez. ("Pencereden sarkmayın!") gibi bir bildiri Avrupa trenlerinin çoğunun penceresi altında o denli çok görülmüş ve yorumlanmıştır ki, artık neredeyse tüm etkisini yitirmiştir. Bu bildirinin yeniden etkili olabilmesi için, yenilenmesi ve yeni bir biçimde yinelenmesi gerekir. Sözgelişi, uyarıya uymayanlara verilen para cezasının bir listesi buna eklenebilir ya da şöyle, hiç beklenmedik bir formülle bildiri duygusallaştırılabilir: "İki ay önce, Mr. Jones, bu pencereden sarktığı sırada, bir ağaç dalma çarpmış ve gözünü yitirmişti."

Gelgelelim şiirsel bildiride böyle bir şey yapılamaz. Onun gösterdiği ikirciklik, dalgın şifreci için devamlı bir uyarıdır, şifreci için devamlı bir çağrıdır. Nasıl harcıalem duruma getirilirse getirilsin, tüketilirse tüketilsin ve fetişleştirilirse fetişleştirilsin, şiirsel bir bildiri her zaman bakir bir zihinle kendisine yaklaşan birini bulacaktır; giderek, bu, onun bildiriyi, *başlangıçta yaratıcısınca düşünülmüş olan çok az ya da hiç ilgisi olmayan yeni bir düzgüye göre* yorumlayabileceği anlamına gelse de.

Bu türden "yanlış yorum", yüzyıllar boyu bir sanat yapıtının "yazgısının" kaçınılınaz doğal bir sonucu olmuştur. Yunanistan'ın mermer "beyazlığı" diye Romantik yorumu, yabancı bir düzgüye göre düzgüsü açılmış olan bir bildirinin kusursuz bir örneğidir.

Kuşkusuz, bir fetiş, bir sosyal mevki nişanı, kültürel bir sav olarak satın alınan ünlü bir klasik resmin reprodüksiyonu, Kitsch tüketicisi için tıpkı baş yastığı üzerindeki *Mona Lisa*'nın yaptığı etkiyi gösterebilir. Öte yandan, çok olasıdır ki, dikkatsiz okuması sırasında bu tüketici yapıtın beklenmedik bir biçimde, çok daha zengin tüketim türünü kısa bir süre görebilme fırsatını verecek ve böylece yapıtı çok basit bir tüketim biçiminden kurtaracak bir yanıyla —yapısal karmaşıklığının sonsuz yanlarından biriyle— karşılaşacaktır.

Yalnız en dolayımsız göndergesel yanlarıyla değerlendirilmiş olan Giorgione'nin *Tempesta*'sı (ikonografik yanalmlarından biri göz önüne alınmaksızın, sözgelişi çoban bir Mercury gibi değil, yakışıklı bir genç gibi görülmüştür); sadece bir kuru ot vagonuna öykünmesi gibi alınan, Bruegel'in *Hay Wagon*'u; Renzo ile Lucia'nın başına gelecekleri öğrenmek için sadece okunmuş olan *Manzoni*'nin *The Betrothed*'i; büyü işlerine kesinlikle hiç gönderme yapılmaksızın devinen bir hayvanın canlı skeci olarak sadece sevilen, *Almara* mağaralarındaki *Wounded Bison*: Bütün bunlar, kısmi bir düzgü-çözüm (decoding) örnekleridir, ama yine de, ilkel biçimde de olsa, yaratıcısının yöneliminden bir parça olan kimi yanları açığa vurma yoluyla, seyirciyi yapıta daha da yaklaştırabilirler. Yüzyıllar boyunca sanat yapıtlarının yaşamına bu gibi yanlış-anlamalar, yanlış okumalar bulaşmış bulunmaktadır; gerçekten, o kerte ileri gidilmiştir ki, bunlar neredeyse birer kural (norm) gibi görünmüşlerdir, oysa örneklik düzgü çözümü (biricik olduğu için değil, zengin, karmaşık ve kapsayıcı olduğu için örneklik), ideal eleştiriciliği oluşturur çoğun. Bu da hemen şunu gösterir: Bir biçimin tüketilmesi her zaman bütünsel ve tersinmez değildir. Sırf düzeylerinden biri dolayısıyla değerlendirilmiş olan yapı bile, tüm deyişbilimsel-öğelerini birbirine bağlayan köklü yakınlığa göre arka-planda, pusuya yatmış bir varlık gibi, gizilgüç bakımından daha tam bir değerlendirmenin yerine getirilmemiş bir vaadi gibi, eldeğmemiş bir biçimde kalacaktır.

Öte yandan, sakat ya da eksik bir okuma, büsbütün silip yok etmeksizin, yine de bildiriyi yoksullaştırırsa da —bunun karşıtı da olabilir. Keyfi bir düzgü ışığında okunan, az bir bildirişimi içeren bir bildiri, düşünüldüğünden daha da zengin görünebilir çoğun. Altamira'nın *Wounded Bison*'u çağdaş estetik ölçütlere göre yorumlandığında, büyük bir bölümü bildiri *gönderilenince katılmış* bir yönelim zenginliği kazanır otomatik olarak. Kazıbilimsel birçok bulgu, genellikle,yaratıcıları için temelli yabancı olan göndermeler yardımıyla yorumlanmıştır: Kopuk kollar ve zamanın olağan yıpratmaları, kültür yüzyılları boyunca kazanılmış olan, ama Yunan zanaatçısınca hiç bilinmeyen anlamlarla yüklü, bir doyumsatıcı (allusive) bir tamamlanmışlığın gösterenleri olurlar. Dahası, gizli bir öğeler dizgesi olarak, nesne, hem bu gösterenler dizgesini ve hem de olası gösterilenler dizgesini de içerebilir. Bunun gibi, yerel kültürü (bilgeliği) (lore) arayan bir aydın kişinin gözünde, halk eğlentisinde kimi formlar, komedyenin hiç aklından geçmeyen bir Fescennine (Carmina Fescennina: Eski Latin şiirinde söylenen, çok açık-saçık ve hattaâ müstehcen şarkılar, bu yüzden de yasaklanmışlardır, çn) müstehcenliğiyle yüklüymüş gibi görünebilir; dahası, seyircilerinin varsayılan beğenisini karşılamak isteğiyle, o gösterisine, hâlâ işlerlik gösteren ve içgüdüsel olarak geliştirilip kavranılan, bir dizi arketipik davranışlara göndermeyi de katıştırabilir.

Çok yüklü bir düzgüye göre yorumlanmış bir bildirinin başına gelen, sanatçıların bağlamdan çekip çıkardıkları ve sanat yapıtı olarak çattıkları (frame) *object trouvé*'nin (bulunmuş eyla, çn) başına gelene çok benzer: Bu durumda, sanatçı kültürel geleneğince kotarılmış olan gösterilenlerin olası gösterenleri olarak, nesnenin kimi yanlarını seçip ayıklar. Hiçbir düzgüsü olmayan (sözgelimi doğal bir nesne), ya da farklı bir düzgüsü olan (bir sanayi ürünü sözgelişi) bir bildiriye, keyfi olarak fazladan bir düzgü dayatma yoluyla, sanatçı gerçekte o bildiriyi yeniden bulur (icat eder), yeniden formüle eder. Burada sorun, sanatçının nesneyi yabancı bir gelenekten seçilip alınan göndermelerle (sözgelimi çağdaş sanat geleneğinden, buna göre bir taş *Henry Moore*'in bir yontusuna benzeyebilir ve mekanik bir bütünlük de *Jacques Lipchitz*'in yarattığı yapıta) nesneyi keyfi olarak

iyice doldurup doldurmadığı, ya da gerçekte başka düzgülerin öğelerini kendisininkiyle bütünleştirerek, doğal ya da sanayisel varlık biçimlerine göndermeleri, kendi oluşturma yollarıyla, çağdaş sanatın katıp katmadığı sorunudur.(20)

Alıcının alımı (reception), böylece bildirinin bildirişim gücünü değiştirip bozar. Yapısının karmaşıklığından ötürü, şiirsel bildiri çeşitli düzgü çözümleri bulma gücünü korur. Kitle üretimi ve kitle tüketimi fırtınasına tutulan bildirilerin yaşamı da içinde olmak üzere, büyük çöküntülü anlarımızda sandığımızdan çok daha değişik ve önceden kestirilemez olur. Düzgülerin ve çözümlerinin en rastgele ve naif bir yolla üst üste bindirilmesi (superimposition) bile, bildiri ile alıcı arasında basit bir şemaya indirgenemeyen bir alışverişi —araştırmaya, incelemeye ve yenilemeye temelli açık kalacak bir alışverişi— gerektirir. Her bildiriyi düpedüz gürültüye indirgiyormuş ve dalgın dalgın yapılan bir alımdan serpilip gelişiyormuş gibi görünen günlük bir tüketiciliğin düşüncesizce haşinliğine karşın, işte burada beğeniler belirlenir ve yapıtlar yeniden bulgulanır.

### *"Pars Pro Toto" ya da "Boldinizm" Olarak Kitsch*

Bir sanat yapıtı, çeşitli düzeylerde meydana gelen (görsel ya da sessel ritimler düzeyinde, dolantı düzeyinde, ideolojik icerik düzeyinde vb.)(21) birçok öğe arasında (nesneyi meydana getiren maddi öğeler, yapıtın içerdiği gönderme dizgesi, yapıtın yol açtığı ve eşgüdümlediği ruhsal tepkiler dizgesi, vb.) bir ilişkiler dizgesidir.

Bu yapının birleştirici belirgin niteliği, yani estetiksel niteliği şudur: O, görülüp tanınabilen bir çalışma yöntemine göre, yani bir yapıtın biçemini oluşturan ve yaratıcısının kişiliğini, yanı sıra tarihsel ve kültürel bağlamını yansıtan "oluşturma yoluna" göre örgenleşmiş görünür her zaman.(22) Örgensel bir yapıt olarak bir kez tanındıktan sonra, sanatsal yapı, bizim burada deyişbilimsel-öğe (stymlemes) adını verdiğimiz öğelerin tanısını göz önünde tutar. Yapının birleştirici karakterine göre, her deyişbilimsel-öğenin belirgin nitelikleri vardır; bunlar, onu öteki deyişbilimsel-öğelere ve temel yapıya

bağlar — öyle ki, bir deyişbilimsel öğe, tüm yapıtın yapısını anlatmaya yeterlidir; tıpkı sakat bir yontuya, kopmuş bir kolu yeniden bağlama olanağı bulunduğu gibi.

Başarılı sanat yapıtı bir model oluşturur ve öykünmeye yol açar. Bu da iki değişik tarzda olur. Birincisinde sanat yapıtı kendisini, öteki sanatçılara kişisel deyişbilimsel çalışma yöntemlerini kotarmayı esinleyebilen, özel bir oluşturma yolunun somut örneği olarak sunar. İkincisinde ise sanat yapıtı, bütün bir araştırmacı kuşağını, özel bir bağlamın belirgin çizgilerini (giderek bunlar ondan çıkarılmış olduktan sonra da) çağrıştırmak için, gerekli deyişbilimsel-öğeleri sağlar. (En azından salt anımsatmada yardımcıları olarak, çünkü bir tüketici belli bir deyişbilimsel-öğeyi tanıdığında, içgüdüsel bir yolla, onun kökenini de anımsar ve ilk başarısını yeni bağlamla birleştirir.)

Sanat, kendisine ayıracak zamanı çok az olan ortalama tüketici için çok karmaşık bir iştir. O, olsa olsa, onun en açık niteliklerini değerlendirebilir ya da daha önceki bir yorumun silik bir görüntüsü olan bir formüle göre, onu yorumlayabilir. Öyleyse, böyle sıkıştığı bir sırada, özellikle etkili olduğu anlaşılmış bulunan parçacıksal deyişbilimsel-öğeler sağlamak yoluyla ona niçin yardım etmemeli? Eğer Poe'nun "çanların ritmik çınlaması" halkın zihninde güçlü bir etki yaratıyorsa, bir deterjan reklamında bunu niçin kullanmamalı? Burada ne denli başarılı olacağının da önemi olmaz, çünkü reklam hiçbir zaman estetiksel bir deney olarak karşılanmaz.

Stravinsky'nin yapıtı da klasik alıntılarla doludur; bunlar açıkça bilindikleri halde, herhangi bir yorumda göz önünde tutulması gereken, çok önemli öğeleridir kompozisyonlarının. Kolajlarda ve "çokgereçli" kolaj resimlerde de durum aynıdır; burada da tablonun tuvaline bağlanan çeşitli gereçler, kendi öz kökenlerine gönderilmeyi ister.

Ancak Kitsch'in en göze batan çizgilerinden biri, bir alıntıyı yeni bir bağlama tam olarak özümsetememesidir. Başka yerden alınmış olan deyişbilimsel-öğe (destek olarak dayanılmayacak denli güvenilir olmayan, bütünleşilemeyecek denli ayrışık olan) yeni bağlamdan, çıbanlı baş parmak gibi dışarı uğrar ve hiçbir zaman bilerek yapılan bir alıntı gibi karşılanmaz. Tam tersine, gerçek bir nesne,

özgün bir buluş diye kakıştırılır. İşte bunun için ben Kitsch'i yapısal çerçevede, ilk özgür bağlamından ayrılıp yalıtlanmış ve genel yapısı, özgün olan ile aynı türdeşlik ve zorunluluk ilkelerini taşımayan bir bağlama sokulmuş bir deyişbilimsel-öğe olarak tanımlamak istedim; oysa sonuç, yeni deneylere yol açabilecek güçte, daha yeni yaratılmış bir yapıt olarak önerilmekte.

Yaşadığı dönemin ortalama seyircileri arasında haklı bir ün yapmış bir ressamın yapıtında, bu türden bir çalışma yönteminin tipik bir örneğini buluyoruz: *Giovanni Boldini.*

*Boldini,* ünlü bir portreci, bir hanımlar ressamıydı, sahiplerinin saygısını ve zevkini kazanmış olan portrelerin yaratıcısıydı. Başka bir deyişle, *Boldini*nin sanatı rağbetteydi. Portresini ısmarlayan güzel kadın (ister soylulardan olsun, ister yüksek burjuvazinin basit bir üyesi olsun) bir sanat yapıtı kazanma kaygısında değildi; istediği tek şey, güzel bir kadın olduğu gerçeğinin tatlı bir biçimde ve de tartışma götürmeyecek bir biçimde anımsatılmasıydı. Bu ereğe ulaşabilmek için *Boldini* resimlerini, istenilen etkiyi meydana getirmek için özel bir dikkatle, kitaptan yapıyordu. Kadınlarının çıplak yerleri, incelmiş bir doğalcığının bütün yasaları göz önünde tutularak boyanıyordu: Hoşa gidecek bir şekilde, etlice, kaymak gibi beyaz, heyecanla kızarmış. Dudakları etli ve nemlidir, tenleri sanki ipek gibidir; gözlerindeki bakış tatlı, atak, şeytani ya da hülyalı olabilir, ama her zaman dosdoğru, keskin ve seyircinin üstüne dikilmiştir. Bu kadınlar soyut bir güzellik fikrini çağrıştırmazlar; biçimsel konu dışı konuşmalara bir vesile de yapmazlar onu; özel tipte kadınları temsil ederler ve bir ölçüde kendilerine bakanlarda arzu uyandırırlar. Cléo de Mérode'un çıplak resmi insanı tahrik eder, Prenses Bibesco'nun omuzları seyircinin içini gıcıklar, Marthe Regnier'nin cinsel çekimi doğrudan temasa çağırır.

Ama Boldini bu kadınların giysilerini resmetmeye geçtiği anda, gerdandan korseye (bele), buradan da etekliğin plilerine ve bunlardan da arka plana geçtiği anda, sanat dünyasına atılmak üzere tüm resim gastronomisini bir yana bırakır: Konturlar artık eskisi gibi belgin değildir, renkler ışıklı darbelerle tuvali sıyırır geçer, nesneler boya damlacıklarıdır, eşyalar ışıkta erirler. Boldini'nin tablolarının alt kısmı

izlenimcidir. Burada yekten avant-garde olmaya çalışır, çağdaş resimden alıntılar yapar. Tablolarının üst kısmı sırf gastronomi ise, alt kısmı sanattır. Ö arzu uyandıran boyunlar ve yüzler öyle bir renk dünyasından çıkarlar ki, yalnız burada bakılabilir onlara. Bir saray nedimesi gibi sere serpe olmaktan müşterinin huzursuzluk duymasına gerek yoktur: Resminin geri kalanı yalnızca ruhun hoşuna gitmeyi, daha katışıksız bir değerlendirmeye yol açmayı, daha yüksek haz biçimi yaratmayı amaçlar. Müşteri de seyirciler de güvence altındadır: Yalnızca sanatı yaşamakla kalmazlar, duyularıyla ona yanıt da verirler ayrıca; ki bu da Renoir'ın elle dokunulmayan kadınlarıyla ya da Seurat'nın cinsiyetsiz siluetleriyle yapılacak öyle kolay bir iş değildir. Ortalama tüketici, kendi yalanını tüketir.

Ama onu ahlâki bir yalancılık, toplumsal bir yalancılık, ruhsal bir yalancılık olarak tüketir, çünkü aslında o, yapısal bir yalancılıktır. Boldini'nin resimleri, ödünç alınan deyişbilimsel-öğeleri özümseyemeyen bir bağlama tam bir örnektir. Resimlerinin alt ve üst kısımlarındaki biçimsel tutarsızlık su götürmez. Kadınları deyişbilimsel-öğelerden yapılma (stylematic) sirenlerdir, belden yukarısı tüketilecek ve belden aşağısı seyredilecek. Yüzlerden ayaklara inerken ressamın biçemini değiştirmesi için hiçbir kesin neden yoktur aslında. Burada akla yakın açıklama şudur: Yüzler müşterilerin isteklerini karşılamak üzere resmediliyordu açıkcası, ama giysiler de ressamın tutkularını karşılayacak bir biçimde, ama giysilerin müşterilerin zevkini okşayacak biçimde boyanmış olmasından başka, en azından böyle saygıdeğer bir yüzün ancak böylesine övgüye değer giysiler içinde kendisini gösterebileceğine onların da inanması gerekiyordu.

Kitsch terimi yalnız dolaysız bir etki yaratmayı amaçlayan sanat türüne uygulanmaz; başka sanat biçimlerinin ve saygıdeğer etkinliklerin de benzer bir amacı vardır. Öte yandan sadece kesin bir dengesizliği de göstermez, çünkü birçok çirkin yapıtın da belirgin bir çizgisidir bu. Ayrıca daha önce değişik bir bağlamda görünmüş olan deyişbilimsel-öğeleri ödünç almış olan bir yapıta da bağlanamaz o sadece, çünkü kötü beğeniye düşmeksizin de böyle bir şey olabilir. Kitsch, estetiksel bir deney kisvesine girerek, kendini sanat diye

yutturarak, kışkırtıcı ereklerini haklı çıkarmaya çalışan sanat türüne gönderme yapar.

Kimi zaman Kitsch sanki bilinçsizce, farkında olmaksızın ve hemen hemen hoşgörülebilir bir yanılgı biçiminde ortaya çıkabilir. Çok açık bir mekanizmayı ortaya koyduklarından, bu durumlar ayrıca ilginç olur.

Bir Manzoni deyişbilim-öğesini gülünç bir etkiye çevirmekte bilinçsiz bir biçimde başarılı olmuş bulunan, küçük bir İtalyan yazarını, Edmondo de Amicis örneğini ele alalım. "Ödünç" alınan deyişbilim-öğesi, Manzoni'nin Monza rahibesi öyküsünde bir ünlü bir pasajın son kısmıdır. Ondan önceki sayfalar, Gertrude'u yanlış bir işi tutmaya iten korkunç olayları uzun uzadıya açıklar. İsyancı kişiliğini evcilleştirmekte başarılı olduktan sonra, şimdi de kendini bir rahibe olmaya adar. Şimdi, okuyucu, Egidio sahnede beklenmedik ve kaçınılmaz olarak birden görününceye değin, şöyle düşünür: "Pencerelerinden biri, Gertrude'un mahallesinin bir bölümünü oluşturan küçük bir avluya bakıyordu. Avludan geçerken ya da orada boşu boşuna dolaşırken Egidio onu bir iki kez gördüğü için, uzaklaştırıcı olmaktan çok yakınlaştırıcı bir girişimin güçlüğünü ve kötülüğünü anlamıştı ve onunla konuşmak üzere bütün cesaretini toplamıştı. Zavallı kızcağız da buna yanıt vermişti."(23) Son tümcenin taşlara kazınacak etkililiği, üstüne sayfalarca eleştiri yazılmıştı: "La seventurate rispose". Tümce son derece basit: Üç sözcük, bir harfi tarif, bir sıfat ve bir de eylem. Dahası, tüm özlülüğüne karşın, Gertrude'un yanıtı üstüne, karakterinin karmaşıklığı üstüne öğrenilmesi gereğini duydukları herşeyi ve yazarının buna kendi ahlâki ve coşkusal yanıtını okuyuculara söyleyebiliyordu. "Sventurata" sözcüğü aynı zamanda hem bir hüküm giydirmeyi ve hem de savunmayı (apology) gösteriyordu; tümcenin öznesi olma rolünde, hem roman kişiliğini ve hem de onun tüm yaşamını, geçmişini, şimdisini ve geleceğini belirliyor. Eylem, dramatik olmaktan öte bir şey değil: "rispose", "yanıtladı". Yanıtın özü, (tenor) ya da yeğinliği üstüne bize bir şey söylemeksizin, onun tepkisi üstüne genel olarak bir bilgi veriyor. Bu basit davranışın (gesture) anlattığı ve açığa vurduğu kötülüğün derinliğini anlatmakta tümcenin bu denli

güçlü, bu denli etkili olmasının nedeni de, kesinlikle budur — şimdi anlıyoruz ki, isyan edip patlamak için, bilinçsiz de olsa sadece kıvılcım beklemekte olan bir rahibenin davranışıdır bu.

Tümce tam zamanında ortaya çıkıyor, bir mezar taşı gibi bizi çarpan bir matem havasıyla uzun bir ayrıntı birikimini sonuca bağlamak için. Deyişbilimsel düzenleme üstüne olağanüstü bir örnek.

*Cuore* adındaki kitabının unutulmaz sayfalarını yazarken, Edmondo de Amicis bunun farkında mıydı acaba? Değildi belki, ama benzeşme ortada ve biraz da dikkate değer. Okulundan atılan kötü bir çocuk olan Franti, annesiyle birlikte okula döner. Başöğretmen kadına acıdığı için, çocuğu kovmaktan vazgeçer. O perişan, saçı başı darmadağınık, sırılsıklam ıslanmıştır. Ne ki, yazarın bu ayrıntıların istenilen etkiyi yaratabilmeleri için yeterli olduğunu düşünmediği açıkça görülüyor. Nitekim, zavallı kadını, yürek parçalayıcı, derin derin iç çekmeler ve ünlemeler serpiştirilmiş bir konuşmaya başlatıyor ve başöğretmene hazin öyküsünü anlattırıyor. Saldırgan bir koca ve daha neler, neler. Sanki bu da yetmezmiş gibi okuyucunun çıkışı üstüne kısa bir betimleme yapmak istiyor: Solgundu ve boynu büküktü, yırtık pırtık başörtüsü döşemede sürükleniyordu, kafası sallanıyordu, merdivenlerin tümünü ininceye değin öksürdüğü duyulmuştu.

Beklenebileceği gibi bu noktada başöğretmen Franti'ye dönüyor ve ona, yeri göğü sarsan bir öfkeyle: "Franti, anneni öldürüyorsun!" diye bağırıyor. "Herkes dönmüş Franti'ye bakıyordu ve o densiz gülümsüyordu." Bu yazı parçasını bağlayan deyişbilimsel-öğe, Manzoni'nin kullanmış olduğuna çok benzer: "E quell'infame rispose": Burada da yine özne olarak bir sıfat ad ve geçmiş zamanda bir eylem var. Benzerlik bu kadar. Tümcenin içinde ortaya çıktığı bağlama göre, bu ibarenin tamamen ayrı bir anlamı da vardır. Herşeyden önce, okuyucunun hem sahneye bir son verebilmek için ve hem de aşırı heyecanını biraz yatıştırmak için, kesinlikle bir *coup de théatre* (tiyatro olayı, çn) beklediği bir anda meydana geliyor. İkincisi, özneyi gösteren sıfat ad, öylesine mahkumiyetle yüklü ki, çocuğun gerçek kötü davranışlarıyla karşılaştırıldığında, nerdeyse komikleşiyor. Üçüncüsü, "gülümsüyordu" eylemi, Manzoni'nin

"rispose"u denli duyumsatıcı ve ikircikli değil hemen hemen. Franti'nin gülümsemesi, bu özel noktada, kıyıcılığının bir kanıtı oluyor. Söylenecek herşeyi söylüyor ve hem de söylenebileceği kertede kesinlikle. Bu tümce, Manzoni'ninkinden farklı olarak, hiçbir yere götürmez. İşte bu tarzda melodram sona eriyor ve başarılı bir deyişbilimsel-öğenin harcanıp bozularak Kitsch'e nasıl döndüğünü gösteriyor. Amisis konusunda tek hafifletici durum, onun bu işi bile bile yapmış olmamasıdır.

Yönelim açıkça göründüğünde, açık bir Kitsch örneği vardır ortada: Orta-kültürün tipik olan Kitsch türü. Kitsch, dini sanata uygulanmış olan kübizmdir; sanki, geometrik bir Madonna, modern beğeni için, Rönesanstaki eşinden daha çok çekiciymiş gibi. Kitsch, bir Rolls Royce marka arabanın motor kapağını süsleyen dev kanatlı kuştur, daha dürüst aerodinamik ve yararcı ölçütlere bağlı bir nesnenin prestijini çağrıştırmak üzere, Helenistik bir tarzdır. Kitsch, alım gücü bakımından yararsız olsa da, çalımı için gerekli olan, alışılmışın ötesinde uzun antenli, transistörlü bir radyodur. Kitsch, bir Rolls Royce motor kapağına ya da kurumlu bir spor arabanın çizgilerine caka satan Volswagen bok böceğidir. Kitsch, *Van Gogh*'un *Günebakanları*'nın röprodüksiyonunu üzerinde taşıyan bir battaniyenin örtülmüş olduğu sedirdir, *Boticelli*'nin *Venüs*'ünün işlenmiş olduğu bir çay tepsisidir, *Kandinsky*'yi anıştıran bir dekoru olan bir bardır.

### *Malezya Leoparı*

Okuyucuyu bulgulamanın tadını çıkarmaya çağıran şiirsel bir bildiri ile haz bulgulamaya öykünen Kitsch nesnesi arasında daha birçok bildiri türü vardır; örneğin, kitle tüketimi için düşünülmüş olanlardan —sanatsal bir amacı ya da iddiası olmayanlardan— değişik türde deneyleri ve estetiksel coşkuları uyarmaya yönelik ve bu ereklerine ulaşabilmek için, avant-garde sanattan yöntemler ve deyişbilimsel-öğeler alan ve sonra da onları harcıalemleştirmeksizin de olsa, çeşitli etkiler yaratma gibi yorumlayıcı bir deney yaratma amacını güden, karma bir bağlam içine sokan zanaatçı bildirilere

varıncaya değin. İşte bu iki işlev yüzünden, böyle bir bildiri çoğun özel bir yapı kazanabilir ve yararlı bir iş görebilir. Bu tür bir bildiri ile şiirsel bildiri arasında, *Elio Vittorini*'nin "tüketici malları" ile "üretim araçları" arasında bulduğu ayrımın aynısı vardır. Ama şiirsel bir işlev göstermek isteyen bir bildiri, bu tür bir iletişimin temel koşullarını karşılayabilse de, çoğun belli bir dengesizlik, yapısal bir kararsızlık ortaya koyar; buna karşılık, yalnız kendi okuyucusunun dürüstçe hoşuna gitmeye bakan bir bildiri, çoğun, nerdeyse tam bir denge oluşturabilir. Bu da gösteriyor ki, birinci durumda, yönelimlerinin açıklığına karşın, yapıt bir başarısızlıktır ya da en azından kısmi bir başarıdır; buna karşılık ikinci durumda, öyle bir başarılı malla karşılaşırız ki, tüketici onun yapısının yetkinliğini de değerlendirebilir; mal (commodity), eski deyişbilimsel-öğeleri gerçekten yeniden canlandırabilir. Bu örnekte, garip bir yeniden kendine gelme (recovery) örneğiyle karşılaşıyoruz, bunun aracılığıyla bir mal, ilk kez olarak uyarıcı bir tarzda, başkalarının daha önce başarısızlıkla denediği belli bir oluşturma yolu önerebiliyor. Dolayısıyla, özgür deneyler yaratmayı amaçlayan bir tür sanat ile çalışma yollarının yerleşmesini amaçlayan başka bir tür arasındaki bir diyalektik ile karşı karşıyayız. Bu diyalektikte, şiirsel bir bildirinin temel koşullarını yerine getiren ikincisi oluyor çoğun; buna karşılık birincisi de gerçekleştirme yolunda atak bir girişimdir.

Elbette, her iki durumda da tam bir eleştirel araştırmayı hak etmektedir. Bir kez daha söyleyelim, estetiksel düşünce, iletişimli bir deneyin optimal koşullarını belirleyebilir, ama özel durumları yargılayamaz.

Ama benim burada asıl yapmak istediğim, aynı kültürel tüketim çevrimi içinde, bulgulama yapıtları, dolayım yapıtları, mallar ve sözde-sanat yapıtları arasında, başka bir deyişle, avant-garde kültür, kitle-kültürü, orta-kültür ve Kitsch arasında ayrım yapma olanağını veren basamakları vurgulamaktır.

Bu ayrımları daha da açıklığa kavuşturabilmek için, edebiyattan aldığımız dört örneği göz atalım: Birincisinde Marcel Proust bir kadını, Albertine'i ve onun öyküsünü, diyeceğim onu ilk kez gördüğünde yazar üstünde, yani Marcel üzerinde bıraktığı izlenimi betimliyor. Proust okuyucusunun iştahını kabartma yoluna gitmiyor;

daha çok, eski bir duruma yeni bir yaklaşım yolu araştırıyor. Çünkü konunun hiçbir yeniliği yoktur artık (bir erkek ile bir kadının karşılaşması ve erkeğin buna gösterdiği tepkidir), ama Proust bayağı olaylara yeni bir yaklaşım geliştirmek ister.

İşin başında, herşeyi Albertine'in bir betimlenmesine bağlamayı red ediyor. Bunun yerine, onu bize gıdım gıdım, bir birey olarak değil, daha çok bölünmez bir bütünlüğün çizgileri, gülümsemeleri ve davranışları, sürekli bir görüntüler akışına karışıp erimeyi sürdüren bir genç kızlar kümesinin bir parçası olarak göstermek istiyor. Bu akıcılık duygusunu güçlendirmek için de, izlenimci bir biçemi seçiyor; bunun içinde "un oval blanc" ("oval bir yüz"), "des yeux noirs3 ("kara gözler"), "des yeux verts" ("yeşil gözler")i betimlediği zaman bile, somatik bildirişim tüm şehevi çağrıştırımını yitiriyor, bir koro içinde bir nota oluyor (ve gerçekten o, kızlar kümesini "confus comme une musixue où je n'aurais pas pu isoler et reconnaitre au moment de leur passage les phrases, distinques aussitôt apres, artık yalıtlayamayacağım ve geçişleri sırasında, birbirinden farklı ama hemen arkasından unutuluveren tümceleri tanıyamayacağım bir müzik gibi karışık" bir bütünlük olarak görüyor.) Bu betimlemeden parçalar aktarmak güçtür, çünkü sayfalarca sürer gider bu ve kısaltılmış bir tasarımlar çekirdeğine de indirgenemez, ama yavaş yavaş bize Albertine'i tanıtır; yalnız, hep dikkatimizin yanı sıra yazarının dikkatinin kendi gerçek amacını kaçırmış olabileceği duygusuyla olur bu. Okuyucu, tıpkı bir cangılda olduğu gibi, imgeler arasından kendisine yolunu açar. "Mettaient entre leurs corps liaison invisible, mais harmonieuse comme un' meme ombre chaude, une meme atmosphére, faisant d'eux un tout au milieu de la qelle se déroulait lentement leur cortege — birbirinden bağımsız ve kopuk bedenler arasında yavaş yavaş ilerledikleri sırada bir ve aynı sıcak gölge gibi, bir ve aynı hava gibi uyumlu, görünmeyen bir bağlantı kuran, böylece onları, alaylarının ortasından yavaş yavaş geçtiği kalabalıktan farklı olduğu kadar parçaları arasında türdeş bir bütünlük oluşturan" genç kızlar arasında gönlü çeken bir yüzü ayırt etmekteki beceriksizliğiyle sarsıldığı kadar, "joues boufues et roses" ("tombul ve pembe yanaklar") ve "teint bruni" ("yanık tenler") ile etkilenmez.

Kuşkusuz, bütün deyimleri bir bir çözümlemeye kalkışırsak, bir Kitsch parçası uydurmak için gerekli öğelerin hepsini bulabiliriz. Ama Proust'un sıfatları hiçbir zaman kesin bir nesneye ve hele kesin, belli bir coşku uyandırmaya yönelik değildir; öte yandan, bulanık bir lirizm aylası da yaratmaz; çünkü o okuyucu, parçanın kendisine verdiği izlenimler ağını çözmeye çağrılmış olsa da; ayrıca durmadan bu izlenimlere egemen olması, aynı zamanda hem alıcı ve hem de eleştirel kalması ve asla bağlamın uyandırdığı kişisel duygulara kendini bırakmaması beklenir ondan, çünkü bunlar, herşeyin üstünde, bağlamın duygusu olarak kalmalıdır. Özel bir anda, Marcel kızlardan birinin ela gözlerinden etkilenir, kendisini çarpıp allak bullak eden "rayon noir" ("kara ışın") ile etkilenir. Ama izlenim hemen bir düşünce ile karşılık görür: "Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont 'qu une brillante rodelle de mica, nous ne serions pas avides de connaitre et d'unir a nous sa vie." ("Böyle bir kızın gözlerini sadece bir mika yuvarı diye düşünseydik, onun yaşamını tanıyıp birleşmeye can atmazdık.") Sadece bir anlık duraksama, arkasından şöyle sürüyor, ama artık coşkuyu red etmek için değil, daha çok yorumlamak, inini dibini karıştırmak için. Okumamıza yalnız bir tek çizgiyi izleme izni verilmemiştir. Pasaj uyutulmamızı istemez. Telkin gücü bizi büyülemeye değil, daha çok yorumlayıcı etkinliğe bir yüreklendirmeye dönüktür.

Ama eğer karşılaşma Marcel tarafından betimlenecek yerde, büyülenmeye, tedirgin edilmeye, avutulmaya, uyuşturulmaya can atan bir halkın hizmetinde çalışan dürüst bir sanatçı tarafından betimlenmiş olsaydı, çok farklı bir şeyle karşılaşırdık. Sandokan'ın, Malezya Kaplam'nın başına gelen işte budur, Emilio Salgari'nin *Monpracen Kaplanları*'nda, daha çok Labuan İncisi diye bilinen, Marianna Guillonk ile ilk karşılaştığında.

"Bu sözleri daha henüz söylemişti ki, Lord yeniden odaya döndü. Arkasında, neredeyse ayaklarının ucuyla halıya basarak ilerleyen görkemli bir yaratık vardı; Sandokan onu görünce, şaşkınlık ve hayranlıkla söylenmekten kendini alamadı.

"Onaltı onyedi yaşlarında, küçük ama dal gibi ince ve zarif, güzel yapılı ve sadece tek elle tutulacakmış gibi görünen ince belli bir

kızdı. Yüzü (teni) yeni çiçek açmış bir gül fidanı gibi pembe ve tazeydi. Küçük başı hayranlık uyandırıyordu, gözleri denizin suları gibi maviydi, alnı son derece pürüzsüz ve altında, uçları neredeyse birbirine değen, iki ince yay kaşın kalem çizgisi beliriyordu.

"Sarışın bir yele, güzel bir dağınıklık içinde, bir altın yağmuru gibi, göğüslerini örten beyaz korse üzerine dökülüyordu.

"Bu denli çocukça görünen bu kadın karşısında, korsan, dosdoğru ruhunun derinliklerine inen bir ürperme ile irkiliyordu."

Bu yazı parçasını yorumlamaya gerek bile yok: Dolayımsız bir etki yaratmak için gerekli her türlü düzen alınmış, hem Marianna'nın betimlenmesinde ve hem de Sandokan'ın tepkisinde. Öte yandan, bu hiçbir sanatsal iddiası olmayan bir zanaatçılık işi; Emilio Salgari sanat ürettiğini hiç aklından bile geçirmemiştir.(25) Bütün yapmak istediği, sevimli bir düşle okuyucularına bir kaçış yolu sağlamaktı. Düzyazısı yorumlanmaya hiç gerek göstermiyordu; okunsun hemen, yeterdi bu. Yapıtı, Kitsch sayılamayacak kertede dürüst bir kitle-kültür örneğiydi. Yol açtığı coşkuların bizim gençliğimiz için iyi mi kötü mü olduğunu; biçeminin bir orta öğretim okulu disiplin yasasına uygun olup olmadığını belirlemeyi, eğitimcilere bırakıyoruz, çünkü o, ya klasiklere ya da düpedüz Kitsch'e karşı eğilim gösterir genelde.

Şimdi de, biçimi ya da yeteneği dolayısıyla okuyucularına hem saygın ve hem de yaklaşılabilir olan, bir etki yaratabilen ve aynı zamanda kitle-kültürü üstünde olan bir ürün sağlamaya karar veren, beğenili ve kültürlü bir yazarın durumunu ele alalım. Onun aynı duruma yaklaşımı (bir kadınla bir erkeğin karşılaşması durumuna), daha çok iki değerli (ambivalent) olacaktır: Bir yanda, okuyucuların düş gücünü ve coşkularını harekete geçirebilen bir karakteri (kadını) yaratmak isteyecek, öte yanda bir ar duygusu, belli bir ölçüde eleştirel uzaklık yaratarak, sözlerini denetlemeyi ona buyuracaktır. Sandokan ile Marianna'nın karşılaşmasını böyle betimleyecekti herhalde.

"İkincisi beş dakika sürdü; sonra kapı açıldı ve Marianna içeri girdi. İlk izlenimi, ne yapacağını bilemeyecek kertede şaşkınlık oldu. Guillonk ailesi kıpırdamadan duruyordu, nefesleri kesilmişti; Sandokan şakaklarında damarlarının atışını bile duyabiliyordu.

Güzelliğinin yarattığı ilk sarsıntı ile erkekler kusurlarını farkedemiyorlar ya da çözümleyemiyorlardı, oysa az da değildi bunlar; bu eleştirel değerlendirmeyi ebediyen yapamayacak çok kişi olmalıydı.

"Uzun boylu ve iyi yapılıydı, büyük ölçekte. Teni, kaymağa benziyordu, onun tadını taşıyordu sanki; çocuksu ağzı, kirazdı sanki. İnce dalgalarla bükülen, kuzguni saçlar altında yeşil gözleri parıldıyordu devinimsiz, yontularınki gibi ve onlar gibi biraz acımasızdı. Beyaz, geniş etekliğini çevresinde döndüre döndüre, yavaş yavaş hareket ediyordu ve bütün kişiliğinden, güzelliğinden emin bir kadının alt edilmez suküneti türemekteydi."

Bu gastronomik betimleme, büyük bir deyişbilimsel düzenlemeyi ve güzel bir ritm duygusunu ortaya koyar ama, bu pasajın, bir öncekinde bulunmayan, tartışma götürmez *concinnitas*'ına (bir edebiyat yapıtında, parçaların bütüne ve birbirine uygunluğundaki uyum ve zarafet anlamında Latince bir sözcük, çn) karşın, iletişimsel yolu, Salgari'nin kullanmış olduğuyla çok benzeştir. Bununla birlikte, sayfanın ortasında yazarın işe karışması, Albertine'nin gözlerinin betimlenmesinde Proust'un kullanmış olduğu deyişbilimsel öğeyi kullanır. Yazarın az önce esinlemiş olduğu etkiyi, aynen tartışma konusu yapar. Ne ki Proust bu denli doğrudan ve tek-yönlü bir şeyi yazmaya kalkışamazdı ve Salgari de sözlerini bu denli akıllıca yumuşatamazdı. *Guiseppe Tomasi di Lampedusa* tam da bu ikisi arasında yer alır. Aktarılan parça aslında *The Leopard*'dandır(26), orada Angelica, Salinas ve Tancredi adlarının yerine Salgari'nin kitabından alınma adlar koydum. Donnafugata'da Angelica'mn ortada görünüşü tam bir orta-kültür ürünü gibi yapılandırılmıştır, ancak bunun içinde kitle-kültürü deyişbilimsel öğelerle Hi-cult (tarihsel kültür, çn) duyumsatmaları arasındaki bulaşıklık (contamination), kaba bir benzeğe dönüşüp bozulmaz. Bu parça, Proust'unki gibi, bulgulamaya girişmez, ama gençliğimizin yetişmesine çok elverişli, saygın, dengeli, tam bir düzyazı örneğidir yine de. Ödünç alınan deyişbilimsel öğe gereğince kullanılır. Sonuç, tahrik etmeksizin hoşa gidecek ve okuyucunun dikkatini bildirinin yapısı üzerinde tümüyle toplamaksızın, bir çeşit eleştirel katılıma yol açacak bir maldır.

Elbette, bu parça bütün kitap değildir, ama onun anlamlı bir numunesidir. Bu yapıtın başarısı bu kültürel karakteristiklerle açıklanır tam olarak ve ayrıca, başarısı da onu, ne bir orta-kültür ürünü, ne de Kitsch ürünü olarak tanımlamaya yeterlidir. Bu yapıt ayrıca bir dizi toplumsal, siyasal, sorunu çözebilme üstünlüğünü taşıyan bir maldır, çünkü bu sorunlar, önemli olmalarına karşın, böylesine açık bir biçimde, bu denli geniş bir okuyucu kitlesi karşısına hiç çıkmamıştır.

*The Leopard* çok güzel bir maldır ama, tam bir Kitsch ürünü değildir. Hiçbir karma-bulaşıklık (cross-contamination) Kitsch kadar tam başarılı değildir ve prestij düşkünlüğü de çok daha açıkça görülür. Aşağıdaki parça bu son ulamın, en adisinin yetkin bir örneğidir.

Edebi yapıtlar da üretmiş olan tek bilim-kurgu yazarı olmakla, orta-entelijansiya arasında ün salmış olan Ray Bradbury (ki bu bir anlamda doğrudur, çünkü düpedüz bilim-kurgu öyküleri yazacak yerde, açıkça "lirik" bir biçem kullanarak, onlara sanatsal bir görünüm vermeye çalışmıştır hep), *Playboy* için de bir uzun öykü (novella) yazmıştı bir ara. Herkesin bildiği gibi, *Playboy* dergisi, az ya da çok kışkırtıcı pozlarda, çıplak kadınların parlak kaymak kağıda resimlerini basıp yayınlayarak ün salmış bir magazindir. İddiası, sunduğu ürünün yetkin olmasıdır, sanatsal değeri değildir — pornografik yayınların hepsinde görülen savunma şekli de budur. Dolayısıyla *Playboy* bir Kitsch ürünü değildir. Ama *Playboy*'un kültürel istekleri de vardır. Amacı, seks ve eğlence düşkünlerinin *New Yorker*'ı olmaktır ve bu erekle, hoşgörü ve mizah adına, magazinin geri kalanıyla olasılık-dışı bir birleşmeye hiç de horgörmeyen ünlü yazarları işbirliğine çağırır. Ama gülünçtür ki, *Playboy* toplumdaki durumunu yükseltmek ve okuyucularından kiminin tedirgin vicdanını ("ama çok güzel makaleleri de var") diyerek, onlara kültürel bir savunma bahanesi sağlamak yoluyla yatıştırmak için, bu işbirliğini aradığı halde, dergiyi ve yanı sıra bahtsız yardımcılarının bahtsız öyküsünü Kitsch'e çeviren de yine kesinlikle bu girişimdir. Elbette ki, Ray Bradbury'nin başına gelen tam olarak böyle değildir, çünkü o daha önceden Kitsch ile işe başlamıştı.

Bradbury'nin uzun öyküsü de aynen iki kişi arasındaki bir

karşılaşmayı anlatıyor. Ama bu kez bir erkek ile bir kadın arasındaki değil, çünkü böyle bir durum, bu denli "sanat" üretiminden anlayan bir yazar için açıkça çok bayağı bir iş olurdu. Dolayısıyla, *In a Season of Calm Weather* başlığını taşıyan öyküsünde, Bradbury bize bir erkekle bir sanat yapıtı arasındaki karşılaşmayı ve bundan doğan aşkı anlatacaktır. Bradbury'nun kahramanı, tapındığı puta, *Picasso*'ya yakın olabilmek için, Fransız Riviera'sında, Vallauris yakınlarında yazını geçirmeye karar veren bir Amerikalıdır. Sadık karısı da kendisine eşlik etmektedir. Ama niçin Picasso diyeceksiniz. Çünkü Picasso demek, sanat demek, modernlik, ün demektir. Çünkü Picasso çok geniş ölçüde ün kazanmıştır ve yapıtı, tümüyle fetişleşmiş olsa da, yorumlanmaya da gerek duymaz artık. O zaman en iyi seçim, Picasso'dur.

Bir akşam, gün batarken, kahramanımız düşlere dalmış, boş kumsalda dolaşıyordur; birden, biraz uzaktan bir çomakla kum üzerine figürler çizen kısa boylu bir adam görür. Söylemeye gerek yok, bu Picasso'dur. Ne var ki, kahramanımız, daha da yaklaşıp kum üzerine çizilmiş figürleri görünceye değin bunu anlayamamıştır. Hayretle büyülenmiş gibi, küçük adamın resim çizmesini seyrediyordur. Tek söz söylemiyordur, görü uçup gitmesin diye, nerdeyse nefes bile almıyordur. Herhalde, resmini bitirip, Picasso çekip gittikten sonra, rahatça soluk alabilmiştir. Aşık yapıtı korumak ister, ama deniz yükselmektedir.

Bir özetin, öykünün biçeminin gerçek değerini ortaya koyamayacağını düşünerek kahramanımızın, küçük ihtiyar adamın kum üzerine resim çizerken seyredaldığı sırada neler gördüğünü söyleyelim:

"... çocukların; harplerine ve biralarına seke seke koşuşan müzisyenlerin ve uzaktaki çimenliklere, korulara, yıkık tapınaklara ve volkanlara seyirten genç tek-boynuzluların desenleri bulunuyordu. Dümdüz bir çizgi gibi uzayıp giden kıyı boyunca, ateşler ve terler içinde sırılsıklam olan, yere doğru eğilmiş bu adamın eli, ağaçtan kalemle bir şeyler çiziktiriyor, çizgileri birbirine bağlıyor, üste, alta, araya, içeriye, dışarıya, çevreye ilmikler atıyor; dikilip bir şeyler mırıldanıyor, duruyordu; sonra, sanki bir esriklik gezisi, deniz güneşi

henüz söndürmeden önce, hedefine erişmesi gerekirmiş gibi hızlanıyordu. Yirmi otuz yarda kadar uzakta kır ve orman perileri, ırmak ve göl perileri, yaz pınarları birden boy göstermeye başlıyorlardı. Ötede kum, körelen bir ışık altında, erimiş bakır rengine dönüşmüştü ve şimdi üzerinde bir bildiri çizik çizikti, hiç kimsenin hiçbir zaman okuyamadığı ve okuyamayacağı. Herşey kendi öz rüzgarında fır fır dönüyor ve kendi ağırlığı içinde duruyordu. Kimi zaman şarap satıcısının dans eden kızlarının üzümle kanlanmış ayakları altında şarap akıyordu; kimi zaman buharlaşan denizler, parayla zırhlanmış canavarların doğmasına yol açıyordu; öte yanda çiçek açmış uçurtmalar, uçuşan bulutlar üstüne kokular saçıyordu... Kimi zaman... Kimi zaman..."

İşte burada da yine yoruma hiç gerek yok. Neyi görmesi gerektiği ve neyi beğeneceği, okuyucuya açıktan açığa söyleniyor, hem de nasıl — Picasso'nun yapıtında. Ama dahası da var işin, bu pasaj, Picasso'nun tüm yapıtı, ya da daha doğrusu, yapıtının daha kolay ve dekoratif döneminin bir özünü, bir özetini, bir derişik halini veriyor, bu da elbette bize (ya da aramızdan henüz anlamamış olanlara) Picasso'nun bile Kitsch'e temelli yabancı olmadığını anlamamıza yardım ediyor. Bir yanda, Bradbury, Picasso'yu düzgülerin en katışıksızı ile yorumluyor (büyük kesimiyle arabesk düşkünlüğüne ve kalıplaşmış figürler ile basmakalıp coşkular arasında kolay bir bağlantılar dizisine indirgeniyor); öte yanda da, dekadanlardan alınma birçok deyişbilimsel-öğeyi birbirine beceriksizce teğelleyerek, yazısını koruyor (bunun içinde Pater'in, Wilde'ın ve en erkenci epifanik Joyce'un —kuş kız!— vb.nin sönük yankıları işitiliyor.) Ne ki bu bildirinin arkasında yatan asıl yönelim de, öz-yansımalıdır (self-reflexive): Okuyucunun "böylesine güzel yazabilen" bir yazarın karşısında korku ve saygı duyacağı, biçemine ilgi göstereceği varsayılmaktadır.

Orta-kültürlü okuyucu için en tam izlenim, bir "yoğun lirik gerilim" olacaktır. Başka bir deyişle, öykü yalnız son derece kolay yenilenebilir değil, yanı sıra, çok güzeldir de; daha da öteye, bir Güzellik duygusu iletmeyi başarmaktadır. *Playboy*'da bu tür bir güzellik ile, çevresindeki çıplakların güzelliği ayarındaki ayrım çok

küçüktür ama anlamlıdır da: Çıplaklar, açıkça, yalnız var olmayan bir gerçekliği değil, bir telefon numarası da olabilen bir gerçekliğe gönderme yaparken, Bradbury'nin öyküsü asıl doğasını eskimiş bir "sanat" peçesi arkasına iliştirmeye çalışıyor. İkiyüzlülüğüne bakılınca, Bradbury'nin yazısı Kitsch diye nitelenebilir pekâlâ kolayca.

## *Sonuç*

Böylece tüm olanaklara bakıp, estetiksel bağlamda Kitsch için bir tanım bulmuş oluyoruz.

Şimdi varsayalım ki, bir okuyucu Bradbury'nin öyküsüne kendini kaptırıp, Picasso'yu anlamayı kendine iş ediniyor ve ustanın yapıtlarından biriyle ilk kez karşılaştığında, bu edebi uyarıyı tümüyle silip unutturacak ve çok kişisel bir şey duyumsuyor; diyeceğim, kendisini resim dünyasına çeken ve bu yapıtın nasıl oluşturulduğunu araştırmaya zorlayan bir şeyi duyumsuyor. Peki ama bu durum bile iyi ile kötü beğeni üstüne kuramsal tüm tanımlara karşı uyanık davranmamız için yeterli bir uyarma değil midir?

Hastalığın da bizleri Tanrı'ya yakınlaştırdığını unutarak, Tanrı'nın yolları bitmez tükenmez, der kimileri. Ne ki, doktorun görevi de tanıda bulunmak, hastalıkları iyileştirmektir.

Demek ki, kesin bir sonuca varma çabasında olan kitle iletişim araçlarının her araştırmasından, a priori olarak kuşkulanmamız gerekiyor. Çünkü kitle kültürünün insanbilimsel durumu içinde herşey olabiliyor, olaylar tersine dönebiliyor; alımlama aktarımın fizyonomisini değiştirebiliyor ve herşey yön değiştirebiliyor. Nitekim Kitsch de kimi zaman bildirinin yanında oluyor, ama çoğunlukla, üretimini başka bir şeymiş gibi yutturmaya çalışan göndericinin (sender) yanında bulunuyor. Kitsch, Addinell'in *Warsaw Concerto*'sudur, patetik etkilerin ve ("İşitiyor musun? bomba atan uçaklar geçiyor şimdi.") gibi, öykünmeci telkinlerin birikimiyle ve Chopin'in ağır bir elle çalınmasıyla. Tıpkı Malaparte'nin *La Pelle*'inde (insan derisi) betimlenmiş biçimiyle o güzel müzik parçasının

değerlendirilmesinin Kitsch olduğu gibi. Bestecinin de katılmış olduğu bir İngiliz askerlerinin toplantısında, bu parçanın notaları işitildiğinde besteci ilk ağızda bunların Chopin'in bir parçasında olduğunu zanneder. Bunu duyan oradaki subaylardan biri, büyük bir kıvançla sanatçıyı düzeltir ve "Addinsel bizim Chopin'imizdir!" der. İşte bu anlamda "ritmik-senfonik" diye bilinen müzik türü, dans müziğini, cazın atılganlığını ve klasik senfonilerin ağırbaşlılığını birleştirmeye çalışırken tuttuğu yolda, Addinsel'in parçalarındakilere benzeyen etkiler yaratabilir. Ama kompozitörün belli bir ustalığı varsa eğer, her türlü Kitsch kuşkusundan uzak olabilecek ve kabul edilebilecek yeni bir ürün; yüksek bir müzikal evrenin tatlı bir harcıalemleştirilmesi olacak, çok özel bir yapıda yeni bir ürün yaratabilir. Gershwin'in *Rhapsody in Blues*'su, kompozisyonun özgünlüğünden ve Amerikan halk gerecini beklenmedik yeni biçimlere çevirirken gösterdiği yenilikten ötürü, işte böyle bir müzik parçasıdır. Ama geleneksel bir konser salonunda, kuyruklu giysiler içindeki bir yönetmen tarafından, klasik konserlerde her zaman karşılaşılan bir dinleyici kitlesi için çalındığında, bu kompozisyon ister istemez Kitsch'leşir, çünkü ne yönelimlerine ne de kapasitelerine uygun olan tepkileri uyarmaya çalışır. Çünkü yabancı bir düzgüye göre çözümlenmiştir.

*Gershwin*'in dans müziği, tersine, hiçbir zaman Kitsch'leşmez; nedeni de çok basittir: O her zaman, yapmaya başladığı şeyi yapmıştır ve yapar ve onu yetkinleştirinceye dek yapar. *Gershwin Lady be Good*'unu hiçbir zaman bir kaçış aracından başka bir şey gibi, dansa çağrıdan başka bir şey gibi görmemiştir ve kesinlikle de bunun için onu yazmıştır ve böylece de satışa çıkarmıştır. Bu noktaya gelindiğinde, bu türden bir kaçışın dengeli bir yaşama yol açabileceği ya da *syncopation*'un (genelde daha az kuvvetli olan tempoları güçlendirerek değiştirmek, çn) esinlediği bu tür sevinin yüzeysel bir flörtleşmeden başka bir şey olup olmadığı haklı ve yerinde olarak düşünülebilir. Ama eğer içinde bu tür müziğin özel bir tür fizyolojik ve coşkusal uyarmaya yol açabileceği bir durumu kabule hazırsak, o zaman, *Gershwin*'in müziğinin hem beğenili bir biçimde ve hem de doğru olarak görevini yapmış olduğunu kabullenmek zorundayız.

Bunun gibi, yukarıda *The Leopard*'dan yapılan alıntı pasaj, okuyucularını eğlendirme yönelimiyle çok dürüst olmakla birlikte, şiirsel bir bildiri olarak, ya da ortaya çıkıncaya değin işlenmemiş olarak kalmış olduğu varsayılan gerçekliğin kimi yanlarının özgün bir kavranışı (revelation) olarak önerildiğinde, aşırı derecede iddialı görünebilir. Ama bu durumda, Kitsch'i üretmiş olma sorumluluğu sırf yazarın değil, okuyucunun da, eleştirmenin de üstüne düşer — elbette eğer eleştirmen, bir kadın ağzını kiraz tadıyla, gözlerini de bir yontunun gözleri gibi yeşil diye sonucak; saçların gece karanlığı rengini de, bütün değeri görüsünün özgünlüğünden ileri gelen bir bildirinin deyişbilimsel-öğeleri gibi gösterecek tarzda bildirinin düzgüsünü çözen biriyse.

Kitle kültürünün yayılmasına bakıldığında, dolayımların ve bu ödünç almaların dizilişinin tek-yönlü yol olduğu söylenemeyecektir: Tek ödünç alıcı Kitsch değildir. Günümüzde, Kitsch'ten kendi deyişbilimsel-öğelerini sık sık ödünç alan, avant-garde kültürdür.

Reklamcılığın en kaba ve iddialı grafik simgelerini seçip, bunları, her türlü orandan uzak tutarak, marazi ve alaycı dikkat nesnelerine dönüştürdüğünde ve bir müzenin duvarlarına bunları astığında, *Pop Art*'ın yapmış olduğu da budur. Bu, avant-garde'ın, Kitsch'ten öcünü alışıdır ve aynı zamanda ona bir derstir, çünkü birçok durumda, avant-garde sanatçı, Kitsch üreticisine yabancı bir deyişbilimsel-öğeyi, iyi beğeniyi elden bırakmaksızın nasıl yeni bir bağlam içine alacağını gösterir. Bir tuval üzerinde, bir ressam tarafından nesnelleştirildiğinde, hem Coca-cola alameti farikası ve hem de komik bir soyunma sahnesi, daha önce taşımadığı bir anlam kazanırlar.(27)

Ama burada bile Kitsch, reklamları için, onun çalışma yollarını ve deyişbilimsel-öğelerini ödünç alma yoluyla, avant-garde'tan öcünü almakta fırsatı hiç kaçırmaz; burada da yine önemli olan tek şey, belli bir etkinin üretilip kotarılması ve daha yüksek bir beğeni düzeyi sergilemektir. Bu da, her modern sanayi toplumunun, beğeni alanında bile her yeniliğin her zaman gelecekteki kötü bir beğeninin kaynağı olduğu, ölçütlerin hızla birbirinin yerini almasının, tipik bir durumu olan bir olay içinde yalnızca bir oluntudur.

Avant-garde ile kitle üretimi arasındaki ,diyalektiğin (ki bu Kitsch'i olduğu kadar pratik kullanıma dönük birçok ürünü de kapsar), hem onun sıkıcı ritmini ve hem de iyileşme olanaklarını nasıl ortaya çıkardığını gösterir. Ama o, yeni yöntemsel müdahalelerin olanağını da göz önünde tutar; bunların, denenmesi gerekecek olan sonuncusu ve en sahtesi, genellikle, sadece Kitsch'in o bezirgan yüzünü örten bir peçe olan, Güzelliğin zamana bağlı olmayan değerine görünüşteki bir katılımın onarımıdır.

## DİPNOTLAR

1. Ludwig Giesz, *Phonemenologie des Kitsches*'de (Heidelberg: Rothe Verlag, 1960) terim için birkaç kökenbilim öneriyor. Birincisine göre, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Münih'i gezen ve ucuz resimler almak isteyen Amerikan turistlerinin bir "sketch-taslak resim var mı?" diye sordukları zamana değin gerilere gider terimin kökeni. İşte bunun sonucu olarak, Almanca *Kitsch* terimi, bir "estetik deneyden" geçmek isteyen kimselerce satın alınmış olan her türlü ıvır zıvıra uygulanmaya başlamıştır. Öte yandan, *Kitschen* (yol boyunca çamur toplamak) fiili, Mecklenburg lehçesinde zaten vardır. Aynı fiil, "birçok seçkin görünüş kazandırmak için, mobilyayı elden geçirmek" anlamına da geliyordu; buna karşılık *verkitschen* fiili de "ucuza satmak" demekti.

2. Walter Killy, *Deutscher Kitsch* (Göttingen: Vavdenhock and Riprecht, 1962). Killy'nin denemesi, Alman edebiyatından bir karakteristik parçalar antolojisini tanıtıyor. Kendi benzeği için yararlandığı yazarlar sırasıyla şunlardır: Werner Jannsen, Nataly vob Eschtruth, Reinhold Muscghler, Agnes Günther, Rainer Maria Rilke, Nathanael Jünger.

3. Hermann Broch, "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches", *Dichten und Erkennen*, cilt I (Zürih, 1955). "Kitsch sorunu üstüne notlar" diye çevrilmiştir, *Kitsch: Kötü Beğeni Dünyası*'nda, Gillo Dorfles bask. (New York: Universe Books, 1969).

4. Luigi Payerson, "I teorici dell'Ersatz"da, *De Homine* 5-6 (1963), *Estetica*'da daha önce tartışılmış olan başlıca kuramsal sorunları yineleyen kısa bir deneme. Sanatsal ürünün "sindirilmesinin" sakin tanınmasına karşı giriştiği polemikte, Payerson her insanı yapıta sızan jenerik "zanaatçılık" ile bu tutumun "doruğu ve yüksek derecesi" olarak, "norm ve model", beğeni

eğitimi, yeni oluşturma yolları önerisi, biçim adına yönelimli oluşturma olarak sanat arasında bir ayrım yapar. Ona göre, kültür sanayinin ürünü, "zanaatçılık"ın basit anlatımlarından başka bir şey değildir ve bu durumuyla hem tüketime ve hem de yıpranmaya mahkumdur. Elbette, zanaatçılık süreçleri arasında Payerson, özel bir poetika, ya da tarihsel bir dönemin genel eğilimi temeli üzerinde (pedagojik, siyasal ya da yararcı) ayrışık ereklere erişmeyi bilinçli bir biçimde amaçlayan tüm sanat yapıtlarını sokmuyor. Bu durumlarda, sanatçı, yönelimlerini biçimsel tasarısında somutlaştırabildiği ölçüde, yapıt, kendi dışında bir şeyi amaçlamakla birlikte, ayrıca, kendi adına bir biçim olarak kendini dışavurabildiği ölçüde sanat vardır.

5. R.Egenter, *Kitsch und Christenleben,* (Ettal, 1950), Giesz'ce almtılandığı gibi.

6. Clement Greenberg, "The Avant-Garde and Kitsch", Dorfles'de, *Kitsch: The World of Bad Taste.*

7. 8. Böl. Bak. "Sanatın Ölümü Üstüne İki Varsayım".

8. "Salon de 1859"da, Baudelaire, fotoğrafın sanatın yerine geçme tutkusuna karşı büyük bir kızgınlığı dile getiriyor ve bütün fotoğrafçıları, etkinliklerini, imgelem dünyasına sızmaya çalışmaktan çok görüntülerin yararcı kaydını yapmakla sınırlamaya teşvik ediyor. Ama çimenlerini basıp ezmemesini sanayiden isteyen sanat mıdır, yoksa sanatı başka bir alana iteleyen sanayi midir? Bu yeni durum karşısında Baudelaire'in tavrı için, bak. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations*'larda, (New York: Schocken, 1960).

9. Gerhart D. Wiebe, "Culture d'elite et communications de masse", *Communications* 3'de. Daha katı bir araştırma yöntemi adına, Wiebe, sanatın karakteristikleri ile kitle iletişiminin karakteristikleri arasında, bir tek üründe çoğun birleşmiş olsalar bile, bir ayrım önerir. "Mass media" işlevleri üstüne duygusunun gerçekten "bütünleşmiş" görünmesi dışında:" Halk TV programları ne denli düzenleyici bir toplumsal ve ruhbilimsel bir işlevi yerine getirebilirse, diyeceğim, bizim düşündüğümüzden daha çalkantılı olabilen bir bağlam içinde bir dengeyi korumak istedikleri ölçüde... Eğer onlar bir gereksinimi karşılamasalardı, kimi çarpıklıkları düzeltmeselerdi, kimi istekleri yerine getirmeselerdi, bu programları seyretmek için halkın da bu kadar zaman harcamayacağını söyleyecek kadar ileri giderdim ben de."

10. Dwight MacDonald, *Against the American Grain,* (New York: Tandom Kouse, 1952), ss.40-43 ve genel olarak bölüm (Masscult and Midcult).

11. T.W. Adorno, "Über den Ferischcharakter in der Musik und die

Regression des Hörens", *Dissonanzen* (Göttingen, 1985).

12. Agy.

13. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Selected Writing*'de, Cilt 3 (The Hague: Mouton, 1981).

14. Değinildiği gibi, düzgü ve düzgü çözümü (decoding) kavramları dilsel olmayan iletişimlere de uygulanabilir — sözgelimi, kavramsal uyaranların örgenlikleri olarak, görsel ya da müzikal bildirilere de. Ama böyle bir bildiriyi anlambilimsel bir düzeyde çözebilir miyiz? Figüratif ya da simgesel resim konusunda bu pek güç olmayacaktır herhalde, çünkü bunların mimetik yapısı ikonografik saymacalar gibi anlambilimsel göndermeleri de doğurabilecektir. Öte yandan, bir kültürel geleneğe dayalı, içinde her rengin belgin bir göndergesinin bulunduğu, dilsel bir dizge kadar belki inandırıcı olmayabilecek, yorumlayıcı bir düzgü pekâlâ bulunabilecektir. Müziğe gelince, Claude Levi-Strauss ondan bir düzgü gibi sözediyor, çünkü o belgin bir gramere gönderme yapıyor (tonal ya da oniki sesli); G.Charbonnier, *Levi-Strauss ile Konuşmalar*, Çev. John ve Doreen Weightman (London, Jonathan Cape, 1969), ss.120-121. Ayrıca düzgü kavramının dizisel müziğe pek uygulanamadığını anlıyor ve dolayısıyla dizisel müzikte gramerin sadece bir bürün (prosody) gibi işlerlik gösterdiği, bundan ötürü "dilsel kuralların temel çizgisinin, kendi başlarına nedensiz olan sesler aracılığıyla değişik anlamları dile getirmeyi olanaklı kılan özelliğin bu seslerin ikili karşıtlıkların bir dizgesinin parçası olduğunu" ileri süren bir varsayım kotarmıştır. Dizisel müzikte, buna karşılık, "karşıtlar fikri yine kalır ama, notaların karşıtlıkları bir dizge olarak eklemlenmemiştir. Bu anlamda, düzgü, semantik olmaktan çok daha dışavurumludur (expressive)." Levi-Strauss'ın karşı çıkışı önemlidir, çünkü soyut resme uygulanabilir. Ama semantik bir boyut taşımayan gramatikal bir düzgü temeli üzerine kurulmuş olan, tonal müziğe de uygulanır.

15. Jakobson, *Selected Writings*, Cilt 3, s.558. Bildiri belgin anlamlar iletibilir ama birincil olan, bildirinin kendisidir. Semantik olmayan sanatlarda bile "poetik" ya da "sanatsal" anlamdan söz edilebilir. Çok açık ve belgisiz semantik göndermeleri ve çok belgin bir sentaktik yapısı olan sanatsal bildiriler vardır (Jackson Pollock'un resimleri sözgelimi). Çoğu zaman, bu özel bildirilerin anlambilimsel etkililiği, onların bağlamsal ilişkilerine verdiğimiz bilinç derecesine bağlıdır. Sözgelişi, mimarlıkta, öğelerinden her biri özgül işlevlere gönderme yaptığı için değil sadece, yapı bakımından eklemleniş tarzında ve kentsel bağlamıyla bağlanış tarzında da, genel nesnenin üstlendiği simgesel yapıdan dolayı da, bir binanın anlambilimsel

değerinden söz edilebilir; Gillo Dorfles'e bak. "Valori cominicativi e simbolici nell'architectura, nel disegno industriale e nella pubblicita", *Simbolo, cominicazione, consuma*'da (Torino: Einaudi, 1962). Bu durum, semantik bir işlev taşıdığı söylenebilen böyle belgin bir göndergesel beğeni (ideolojik durumlara sözgelimi), sık sık üstlenilebilen, biçimsel müzik yöntemlerinde de görülebilir ve bunların semantik bir işlevi olduğu söylenebilir. Resimde de olabilir bu kesinlikle, çünkü orada, bir biçem bile (gelenekle kazanılmış yorumlayıcı bir süreç sayesinde) neredeyse anlam aktaran, saymacalaştırılmış bir değer üstlenir. Sözgelişi, bir sanat yöneticisi Robbe-Grillet'nin bir romanının ceketini Mondrian'dan bir resimle resimlemeyi kabul edebilir, ama Beckett'in oyunlarından bir kitap için aynı resmi asla kullanamaz. Bu örneklerin hiçbirinde gösteren'in gösterilen'le ilişkisinin konuşulan dildeki kadar belgin olmadığı açıkça görülmektedir, ama bu ilişki "poetik" şiirsel bildiriye göre ikincildir, tıpkı şiirsel iddialarla bir bildirinin yapılandırılmasında tartışma konusu yapıldığı gibi. Şiirsel bildiride göstergelerin yapılandırılması yalnız gösterenleri değil, coşkuları ve algıları da eşgüdümler; müzikte ve dekoratif sanatlarda olduğu gibi. Dolayısıyla, Levi-Strauss soyut sanatı, "anlamsal yapıda bir tür gerçeklik sunmaktan ibaret olan, sanat yapıtının temel öz-niteliği"nden yoksun olmakla suçladığında, o ya sanat kavramını belli bir tür sanatla sınırlamaktadır, ya da sadece şiirsel bir bildiride, semantik işlevin farklı bir yolla eklemlenmesi gerektiğini tanımayı red etmektedir.

Bu açmazdan uzak kalabilmek için, A.A. Moles, bildirinin anlamsal ve estetiksel yanı arasında bir ayrım geliştirdi ve burada ikincisi öğelerinin yapılanmsına bağlandı. A.A. Moles'e bak. *Information Theory and Esthetic Perception*, Çev. Joel E.Cohen (Urbana: University of Illinois Press, 1966).

16. Jakobson, *Selected Writings*, Cilt 3, s.25. Ama bu demek değildir ki, gösterilenler (bulunduklarında) hesaba katılmazlar. Tersine, şiirsel bildiri, gönderme yaptığı gösterilenleri soruşturmaya bizi öylesine gerçekten zorlar ki, anlamlama örüntülerinde, sorunsallı yapılarının köklerini bulmak üzere sık sık bildiriye dönmek zorunda kalırız. Daha önceden varolan gösterilenlerde bile (örneğin, *İlyada*'da Truva Savaşı), şiirsel bildiri onların üzerine yeni, daha zengin bir ışık serper, böylece daha ileri bir bilgi için bir araç olur.

17. Rus Biçimcileri, Prag yapısalcılarından önce bu konumun postülalarını hazırlamış bulunuyorlardı. Bak. Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague: Mouton, 1955).

18. 2. Böl. Bak, "Şiirsel Dilin Çözümlenmesi".

19. Dorfles'e bak, *Kitsch: The World of Bad Taste.*

20. Umberto Eco, "Di foto fatte sui muri", *Il Verri* 4 (1961), aynı yapıt, "Giriş", *I Colori del Ferro* (Genoa: İtalsider, 1963). "Hazır yapım-ready made'ın anlambilimsel sorunları" bak Claude Levi-Strauss'un Charbonnier ile yapılan konuşmada. Levi-Strauss'a göre, alışık olduğu bağlamdan çekilip çıkarılan ve başka bir bağlam içine konan nesne, "anlambilimsel bir bölünmeye" yol açar, diyeceğim, gösteren ile gösterilen arasındaki olağan ilişkiyi bozar. Ama bu semantik bölünme de bir kaynaşmayı hesaba katar, çünkü bu nesneyi başka biriyle temasa geçirmek gibi basit bir olgu yüzünden, yeni nesneler, kimi örtülü yapısal özelliklerini ortaya çıkarabilirler.

21. Bir "dizgeler dizgesi" olarak sanat yapıtı kavramı için bak. René Wellek ve Austin Warren, *Theory of Literature,* (Harmondworth: Penguin, 1973).

22. *Modo di Formare* (Oluşturma Yolu) kavramı için bak, Luigi Payerson, *Estetica: Teoria della formativita,* 2. baskı, (Bologne: Zanichelli, 1960). Ayrıca, yukardaki 4. nota bak.

23. A.Manzoni, *The Betrothed,* Çev. Bruce Penman (Harmondsworth: Penguin, 1972), s.206.

24. Marcel Proust, *Under a Budding Grove,* Çev. C.K. Scott Moncrief (New York: Random House, 1982).

25. Özel olarak okuyucuyu tahrik etmeyi amaçlayan karakterlerin fiziksel betimlenmesinin tam da harcıalem romanların karakteristiği olmadığı savunulmuştur. Ondokuzuncu yüzyılın büyük anlatı geleneği bunu her zaman yapıyordu. Öte yandan, bunu yapmanın çeşitli yolları da vardır. Salgari'nin Marianna betimlemesi tümüyle "jeneriktir", hiçbir derinlik taşımaz. Özel çizgileri başkta bir roman "kahramanı kadın"ınkiler olabilir. Balzac'ın karakterlerinin (kişilerinin) betimlenmesi ilk ağızda Salgari'ninkilere benzer gibi görünebilir, ama gerçekte Proust'unkilere daha yakındırlar (Salgari'nin okuyucularınca kolayca beğenilmiş olsalar da). Karakterin ruhbilimi üstüne daha önceden bir şeyler bildiğimizde ve fiziksel niteliklerinden her birini daha derin bir çizgiye kolayca bağlayabildiğimizde de Balzac Abay Chabert'i romanda otuz sayfada betimler — "jenerik" diye tanımlanabilecek ya da başka çehrelere uygulanabilecek hiçbir şeyin onun çehre betimlemesinde bulunmaması dışında. Betimlemenin okuyucu üzerinde yaptığı etki, sayfanın geri kalanıca hemen sorunsallaştırılır.

26. Lampedusa'nın deyişbilimsel-öğelerinin, *Guido*'da Verona'nın *Il Libro del Mio Sogno Errante*'sine değin götürülebilen bir tarihi vardır.

27. Sanat tortusu kullanan *Kitsch* örnekleri olarak ve *Kitsch* tortusu kullanan

avant-garde sanat.

Her ikisinin deyişbilimsel yöntemlerine, Levi-Strauss'ın *bri colage* (her türlü işten anlama) kavramı (bak, *La Pensee sauvage*, Paris: Plon, 1962) bakış açısından bakmak ilginç olacaktır. O zaman hem avant-garde ve hem de Kitsch, bir tür karşılıklı *bricolage*'a girişmiş görüneceklerdir, bir durumda açıkça (ve yeni boyutlar bulmayı amaçlayarak) ve ötekinde örtülü olarak (ve özgün bir biliş, "gerçek bir şey" gibi geçinmeye çalışarak).

# X

# YAPI VE "DİZİ"

Claude Lévi-Strauss *Çiğ ile Pişmiş* başlığını taşıyan yapıtının giriş kısmında "yapısal düşünce-structural thought" ile "dizisel düşünce-serial thought" terimleriyle adlandırdığı, iki kültürel tavır arasındaki ayrımları ele alır. "Yapısal düşünce" ile insani bilimlerde yapısalcı araştırma yöntemini kapsamına alan felsefi konumu anlatmak ister; "dizisel düşünce" ile de Webern-sonrası müzikal estetiği, özellikle de Pierre Boulez'in poetikasını kapsamına alan felsefeyi anlatmak ister.

Bu karşıtlık iki temel nedenden dolayı dikkate değerdir. Her şeyden önce, Levi-Strauss dizisel düşünceden söz ettiğinde, tartışma konusu, Neu Muzik denilen şey değildir sadece; sanatta olduğu kadar edebiyatta da, tüm avant-garde ve çağdaş deneyimcilik (experimentation) tavrıdır. Gerçekten de onun dizicilik (serialism) üstüne olan eleştirisi, daha önce Entretiens'lerinde ana hatları belirlenmiş olan soyut ve tasarımsal-olmayan resim üstüne eleştirisine çok yakındır; Batı kültürünün Ortaçağdan bu yana hep erketipik ve "doğal" bulduğu, geleneksel beklenti ve oluşum dizgelerine karşı çıktığı varsayılan bütün sanat biçimlerine karşı, Levi-Strauss'ın beslediği güvensizliğin başka bir örneğidir bu. İkinci olarak "yapısal düşünce" ile "dizisel düşünce" deyince Levi-Strauss iki yarı yöntembilimsel konumu değil, iki ayrı dünya görüşünü de anlatmak ister. Dolayısıyla,

bu metnin ayrıntılı bir çözümlenmesi, bir felsefe olarak karşımıza çıkarken, yapısalcılığın tuttuğu doğrultunun gereğince anlaşılması için de önem taşır.

Dizisel düşüncenin ayırt edici nitelikleri nelerdir? Levi-Strauss'ın gönderme yaptığı denemede, Boulez'in bunları belirttiği biçimiyle şöyle:

Dizisel düşünce, çok-değerli bir düşünce süreci olmuştur... Bu durumuyla o klasik düşüncenin tam karşıtıdır; klasik düşünceye göre de biçim, daha önceden varolan bir kendiliktir ve aynı zamanda, genel biçim-bilimdir (morphology). Burada (dizisel düşüncede), önceden kurulmuş ölçekler yoktur-diyeceğim, özel bir düşüncenin içinde yer alabileceği genel yapılar yoktur. Bir kompozitörün özel bir yöntembilime göre işleyen düşüncesi, kendi gereksindiği nesneleri ve kendisini dile getirme fırsatını her ele geçirdiğinde onların örgenlikleri için gerekli biçimi yaratır. Klasik tonal düşünce, genel çekim yasası (gravitation) ve çekimle (attraction) belirlenmiş bir dünyadan temellenir; dizisel düşünce ise, sürgit genişleyip yayılan (expending) bir dünyadan(1).

Açık olanakların yönlendirilmiş bir üretimi, seçimi denemeye bir çağrı, her türlü yerleşik gramerin sürekli bir soruşturulması üstüne bu varsayım, 'açık yapıt'la ilgili her kuramın temelini oluşturur, müzikte olduğu kadar, başka sanat türlerinde de. Açık yapıt kuramı, bir dizgisel düşünce poetikasından öte bir şey değildir.

Dizisel düşünce, müzikte olduğu gibi resimde de, romanda olduğu gibi şiir ve tiyatroda da, hem açık ve hem de çok -değerli bir yapıt üretimini amaçlar. Ne var, "açık yapıt" kavramı da,(atakça denemezse de, makul olarak, "açık yapıt" diye çevrildiği anda) yanında bir sorun getirir: açık yapıların çözümlenmesi için yapısalcılıkça sağlanmış olan araçlar, çok-değerlilik ve dizicilik kavramlarıyla bir arada bulunabilir mi? Başka bir deyişle, yapısal çerçevede bir dizi düşünülebilir mi? Dizi ile yapı arasında bir türdeşlik var mıdır?

Lévi-Strauss'ın kendi metninde "*pensée structurale*- yapıyla" ilgili den söz edipte "pensée structuralle-yapısal düşünce"den söz etmemesi anlamlıdır; Fransızcanın her iki terimi kullanma olanağını vermesine

karşın. Jean Poulillon denemlerinden birinde, bu semantik ayırtıyı ele alır ve bu yolla, bir açık yapıtın yapısalcı bir sorunsalla nasıl hiç bir alıp vereceği olmadığını ve dahası da, başka bir düzeyde ona gönderme yaptığını anlamamıza yardımcı olur.

Pouillon denemesinde "structurel-yapısal" sıfatını, çözümlemesinin ortaya koyduğu biçimiyle, bir nesnenin gerçek toplu-görünümüne (configuration); "structural-yapıyla ilgili" sıfatını da, yapılanmış nesnelerin çeşitli ortaya çıkışlarını (occurences) tekdüzeli olarak yöneten yasalara bağlar." Bir bağıntı, belli bir örgenlik içinde belirleyici bir rol oynadığında, *structurale'dir;* birçok dizge içinde, birçok değişik, ama eşit derecede belirleyici bir yolla kendini gösterdiğinde de *structurale'*dir."(2) Bu da *structural* ile *structurel* arasındaki ayrımı çok açık duruma getirir: dizisel düşünce, açık-yapılanmış (open-structured) (structuralles) gerçeklikleri üretir (bu gerçeklikler yapılanmamış göründüklerinde bile); buna karşılık, yapısalcı düşünce, yapısal (structurals) yasalarla uğraşır. İlerde de göreceğimiz gibi bunlar gerçekten birbirinden ayrı iki araştırma alanıdır; üstelik işin sonunda, birbirinin vardığı sonuçları öbürünün terimleriyle dile getirmek *gerekli* olsa bile. Ama bu iki terimin yüzeysel benzerliğinin âdeta karışık bir maddesi vardır; öyle ki, avant-garde'ın yapılandırma etkinlikleri, çoğun, yapısalcılığa özgül olan yapıların araştırılmasına bağlanmıştır. Birçok gözüpek eleştirmen (diyeceğim, çok okumuş okuyucular ile konu üstüne hiç bilgisi olmayanlar), yapısalcılığı, avant-garde'ın sanatsal etkinliği ve eleştirel ya da yöntembilimsel yanı gibi görmeye varıncaya ileri girmişlerdir. Çoğun safça bir safsata idi bu sadece: Çünkü, yapısalcılık bir avant-garde yöntemdir, öyleyse avant-garde'ın yöntemi olmalıdır. Bununla birlikte, kimi zaman da bu, kimilerini yapısalcı ulamları avant-garde işlemlere uygulamaya iten aceleci ve yüksek derecede tartışılabilir sonuçlar veren bir özdeşleştirme sonucu idi.

Bu bölümün amacı, yapısalcı ilgili alanını, avant-garde'ın sanatsal çabası alanından ayırmak değildir, daha çok iki değişik deney düzeyini nasıl içerdiklerini göstermek yoluyla, her birinin sorumluluklarını ayırt etmektir. Yalnız böyle bir açıklık getirdikten sonra, her iki uygulamada ortak bir dil düşünülebilir.

Öte yandan, böyle bir yanlış-anlama için de sebebler vardı; bu da Lévi-strauss'ın *Çiğ ile Pişmiş*'in girişinde, dizisel düşüncenin çağdaş bir kültür akımı olduğunu, yapısalcılıktan dikkatle ayırt edilmesi gerektiğini, çünkü birçok ortaklaşa özellikleri bulunduğunu bize anımsatmasının sebebi de budur.

Öyleyse dizi ile yapı birbirinden nasıl ayrılıyor; nasıl birbiri karşısına çıkıyor, karşıtlıkları toptan mı, yoksa parçasal mı? Her birinin sınırlanmasını kanıtı ve daha başka olanaklı doğrultularının bir işaretini birbirinde görmek zorunda mıdırlar? İnceleyelim.

Dilbilimin ve daha genel olarak bildirişim kuramının önerdiği modelleri izleyerek, yapısalcı yöntemlerin getirdiği en önemli kavramlar nelerdir?

1) *Düzgü-bildiri bağıntısı.* Gönderen ile gönderilen'in birlikte paylaştığı, önceden-saptanmış bir düzgüye göre, belli bir bildirinin düzgüsü çözüldüğü ölçüde iletişim meydana gelir.

2) *Bir seçme eksenî ile bir birleşme ekseninin bulunuşu.* On çözümlemede, bu iki eksen (axis) dilin ikili eklemlenmesinin temelidir; çünkü, her iletişim edimi, düzgünün seçim dağarcığı (repertory) ile belirlenmiş ve dizge içindeki konumlarından doğan bir karşıtlık değeriyle donanmış, ikincil bir eklemlenmenin birimleri, birincil eklemlenme düzeyinde olan birimlerin seçimi ve birleşmesinden gün yüzüne çıktığı zaman gerçekleşir.

3) *Her düzgü, daha elemanter bir düzgüden temellenir varsayımı* ve her ardışık dönüşümle düzgüden düzgüye bir iletişim edimini izleyerek; eklemli dilden, mitoslar gibi, çok karmaşık sentagmatik (syntagmatic) zincirlere; sözsel dilden mutfak ya da moda "dili"ne, her iletişimin, her dilin, her kültürel dışavurumun, her anlama ediminin gerçek yapısını kendi başına kuran, birincil düzgüye (kesin ve mantıki bir deyişle, bir Ur-düzgüye (Ur-code) geri dönülebilir.

Buna karşılık, dizisel düşüncenin en köklü kavramları nelerdir?

I) *Her bildiri, düzgüyü kuşkuyla karşılar.* Her sanatsal bildiri kendisini türeten dil üstüne bir söylemdir. Son çözümlemede, her bildiri kendi düzgüsünü ortaya koyar; her yapıt, kendinin dilsel temeli, kendi poetiği üstüne bir söylem, kendisini önceden belirlediği varsayılan

bütün o bağlardan kurtuluşun bir ilanı, kendi yorumunun bir anahtarıdır.

2) *Çokdeğerlilik kavramı da, (dikey ve yatay) iki boyutluluğa, kartezyen seçme ve birleştirme eksenine karşı çıkar.* Bir dizi, yeni bir burç olarak seçime yol açan bir olanak(lar) alanıdır, stockhausen'ın müzik "grubu" action painting'in "maddi" bütünlüğü; farklı bir bağlamdan alınmış ve yeni bir ekleme birimi olarak, hangi maddelerin, doğal bağlamındaki sentagmatik birimin birincil anlamları değil de, birleşmeden kaynaklanan anlamları olduğu bir söyleme katılan dilsel birim gibi vb. büyük sentagmatik zincirler düşünülebilir; diyeceğim, ilk eklemlemeleriyle bağlantılı, daha sonraki eklemleme örnekleri olarak kendini gösteren zincirler.

3) Son olarak, tüm kültürel alış-verişi kapsamına alan bir Urdüzgü içinde kök salabilmek. iletişim için olanaklı olsa bile, dizisel düşünce için gerçekten önemli olan, *kendilerini soruşturmak için tarihsel düzgülerin özdeşleştirilmesi, dolayısıyla, yeni iletişim biçimledir.* Dizisel düşüncenin asıl amacı, düzgülere, ilk üretici düzgüye (yapıya) geri dönme olanağını vermekten çok tarihsel bir biçimde evrimleşme ve yenilerini bulgulama olanağı sağlamaktır; dolayısıyla, dizisel düşünce, tarihin altında, her olanaklı iletişimin zamandışı (atemporal) absisinin yeniden bulgulanması değil, tarihin üretimini amaçlar. Başka bir deyişle, yapısal düşüncenin amacı *bulgulamaktır*, buna karşı dizisel düşüncenin amacı üretmektir.

Bu ayrımlara göre, Lévi-Strauss'ın dizisel düşünceye karşı çıkışlarını -kendi bakış açısından tamamen haklı çıkışmalarını- anlamak daha da kolaylaşacaktır sanırım. Söz konusu sayfalara bir kez daha bakıldığında, bu ayrımların gerçekten ortadan kaldırılamaz (irreductible) olup olmadıklarını mı, yoksa gerçekte Lévi-Strauss'ın dışta bırakıyormuş gibi göründüğü bir dolayım (mediation) için sebepler bulunup bulunamayacağı anlaşılacaktır.(3)

### *Çağdaş Sanat Üstüne Levi-Strauss'un Eleştirisi*

Lévi-Strauss tartışmasında resim ve eklemli dil (speeche) arasında bir karşılaştırma ile başlıyor.

Eğer bir dil (yetisi) (language) diye adlandırmayı hak ediyorsa, bunun sebeblerinden biri, her dil (yetisi) gibi onun da, terimleri daha az sayıda birimlerin birleşmesiyle meydana gelmiş ve kendileri de daha genel bir düzgüye bağlı olan, özel bir düzgüden ibaret olmasıdır. Ne ki, onunla eklemli dil arasında bir ayrılık vardır ve bunun sonucu olarak resmin bildirisi ilkin estetiksel algılama yoluyla ikinci olarak da düşünsel (intellectual) algılama yoluyla kavranılır; oysa dilde durum tersinedir. Eklemli dil konusunda, ikinci düzgünün işleme girmesi, birincisinin özgünlüğünü alır götürür. Dilsel göstergelerin genelde kabul gören "nedensiz-arbitrary" niteliği de buradan kaynaklanır. Bunun sonucu olarak, eklemli dilde anlam aktarmayan (nonsignifying) düzgü, ikincil düzgüde anlamlamanın (signification) aracı ve koşuludur: bu yolla, anlamlama da bir düzeyde kısıtlanmıştır. İkicilik şiir sanatında yeniden yerleşmiştir, ikinci düzgüyle birincinin gizil-gücünü, anlam aktaran değerini birleştirir. Şiir sanatı, sözcüklerin düşünsel anlamlamasını, söz dizimsel kurguları ve estetiksel özellikleri eşzamanlı olarak işler; bunlar, başka bir dizgenin, bu anlamlamayı güçlendiren, değişikliğe uğratan ya da ona ters düşen gizil-güçlü terimleridir. Aynı şey resimde de görülür; orada, biçim ve renk zıtlıkları, iki dizgeye eşzamanlı olarak bağlı, birbirinden farklı özellikler şeklinde algılanırlar: Birincisi ortaklaşa deneyim kanıtı ve duyu deneyiminin alt-bölümlere ayrılıp nesneler oluşturmasının sonucu, düşünsel bir anlamlama(lar) dizgesidir; ikincisi ise, ötekini biçimlendirerek ve birlik olarak, salt anlam aktarıcı olan bir plastik değerler dizgesidir. İki eklemli mekanizma bir üçüncü biçimi oluşturmak için birbirini bağlanır ve bu da her ikisinin özelliklerini birleştirir.

Soyut resmin ve daha genel olarak, figüratif olmama savındaki tüm resim okullarının anlamlamak (signify) gücünü niçin yitirdiği böylece anlaşılabilir çünkü onlar birincil eklemlenme düzeyini bırakıyorlar ve yanlızca ikincil eklenmeye dayanarak, yaşamlarını sürdürme yönelimlerini öne sürerler.

Daha önce *Entretiens*'lerinde ve ayrıca, dizisel müzik üstüne yapısalcı bir başka denemede, Henri Pousseur üstüne Nikolas Ruwet'in denemesinde, ana çizgileri belirtilmiş olan ispatlamasını Lévi-Strauss, bir kaç ince ayrım üzerinde durarak, daha da geliştirir.

Çin'ce kaligrafik resim bile sadece ikincil eklemlenme düzeyine giren duyulur birimler olan biçimlere dayamyormuş gibi görünürler. (Plastik olgular (occurences), tıpkı ses-birimler (poenémes) gibi, her türlü anlamdan yoksun işitsel olgulardır.) Ancak Çince kaligrafik resimde ikincil eklemleme gibi görünen bu birimler, daha önceden varolan bir eklemlenme düzeyine o plastik eklemlenmeyle büsbütün silinip yokolmamış bulunan kesin anlamlarla donanmış, bir göstergeler dizgesine dayanırlar. Kanıtlamaya tasarımsal-olmayan resimden müziğe geri dönme olanağı verdiği için, kaligrafik resim örneği yararlıdır; gerçekten müzik, salt sesli varlığın erdemiyle, kültürce yaratılmış bir birincil eklemlenme düzeyini-diyeceğim, müziksel sesler dizgesine kulak kabartır.

Bu karşılaştırma Lévi-Strauss'a, ispatlamasının geri kalanına anahtar olacak başka bir köklü sorun üzerinde bir durum koymaya zorlar:

"Çok önemli bir noktadır bu, çünkü, çağdaş müziksel düşünce, ya resmen ya da örtülü olarak, gamın notaları arasındaki, ilke olarak konmuş bağıntılar dizgisini nesnel bir biçimde savunacak bir doğal temelin varlığı varsayımını reddeder. Schönverg'in önemli formülüne göre, bu notalar yanlızca "seslerin birbirleriyle olan bağıntılarının bütünsel dizgisiyle belirlenmesi gerekir. Bununla birlikte, yapısal dilbilim dersleri Rameau'nun nesnelciliği ile modern kuramcıların saymacılığı arasındaki sahte karşıtlığın üstesinden gelme olanağını verecektir. Ses süreklisinde (continuum) her gam, tipince yapılmış olan seçimin bir sonucu olarak, notalar arasında sıradüzenli bağıntılar kurulmuştur. Bu bağıntıları dikte eden doğa değildir; çünkü, herhangi müzikal bir gamın fiziksel özellikleri, ayırt edici çizgilerinin saptanması için, her dizgenin seçtiği özelliklerini sayıca ve karmaşıklık bakımından büyük ölçüde aşar.

"Ama ne var ki, herhangi bir sesbilimsel (phonological) dizge gibi bütün modal ya da tonal (ya da politonal ya da atonal) dizgelerin fiziksel ve fizyolojik özelliklere bağlı olduğu kuşkusuz elaltındaki sonsuz sayı arasından kimilerini seçtiklerini, değişik anlamları ayırt etmeye yarayan bir düzgü geliştirmek amacıyla, onların yapabildikleri birleşmeleri ve karşıtlıkları işledikleri doğrudur. Öyleyse müzik, tıpkı resim kadar, doğal bir duygu deneyi örgenliğini varsaymaktadır; ama, o, bu örgenliği ile de edilgen bir biçimde kabul etmez."

Lévi-Strauss bu noktada somut müzik ile dizisel müzik arasındaki ayrımı belirlemeye girişir. Somut müziğin varlığı bir paradoks içerir: Böyle bir müzik, kullandığı görültülerin tasarımsal değerini alıkoyduysa eğer, eli altında birincil bir eklemlenme bulunacak; ama, tersine, bu gürültüleri sözde seslere çevirmek üzere bozup değiştirdiği için ikincil bir eklemlenmeye bir temel sağlayacak o birincil düzeyi otomatik bir biçimde yitirir.

Dizisel müzik tersine, kendisini klasik müziğin geleneksel sınırları içine yerleştiren karmakarışık bir gramer (sophisticated) ve sentaksa göre sesleri geliştirir. Ne ki o da yine soyut resim ve somut müziğin paylaştığı birçok çelişkiye düşmekten geri kalmaz.

"Dizisel yaklaşım, hafifletilmiş (tempered) gamların benimsenmesiyle başlayan o bireysel ton özgülüklerinin yavaş yavaş kısılması kendi mantıki sonucuna götürmek yoluyla, tonlarda yalnız çok hafif bir örgenlik derecesini hoş karşılamış gibidir". İmdi, Boulez'in diliyle söylersek, dizisel düşünce gereksindiği nesneleri ve kendini dile getirme fırsatını bulduğu her zaman, onların örgenleşmesi için gerekli biçimi yaratır. Bunu biraz daha farklı söylemek istersek, o, tonal gamın seslerini oluşturan bağıntıları; Lévi-Strauss'ın söylediği gibi, sözcüklere karşılık olan bağıntıları, diyeceğim birimleri (Monemes), iletişimi amaçlayan her dilin tipik birincil eklemlenme düzeyini bir yana bırakır. Bunun sonucu olarak, dizgisel müzik tek bir eklemlenme düzeyinde bir göstergeler kurma girişimiyle, yüzyılın sapkınlığına( heresy) kayıyormuş gibi gelir ona. (Kesinlikle bu yüzyılın, çünkü, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, dizisel düşünce üstüne tartışma, çağdaş sanatın tümüne işin içine karıştırır.)

"Dizisel öğretinin savunucuları, yerine ikincili getirmek için birincil düzeyi bıraktıklarını; ama üçüncü düzeyi bulgulamakla yitiği ödediklerini ve bunun da ikincilce daha önce yerine getirilmiş olan işlevi göreceğine güvendiklerini söyleyerek yanıt vereceklerdir kuşkusuz. Böylece, yine iki düzeyin elde bulunduğunu ileri süreceklerdir. Geçmişte monody ve polifoni dönemlerini görmüştük; dizisel müzik bir 'çok-sesliler (polyphonies) çok-seslisi'nin başlangıcı anlaşılmalıdır; bunun aracılığıyla, daha önceki yatay ve dikey okumalar, 'verev-oblique' bir okumayla bütünleşirler. Ne ki, mantıki tu-

tarlığına karşın, bu ispatlama bir temel noktayı gözden kaçırmaktadır. Yine de: Herhangi bir dil durumunda, ilk eklenme, çok dar sınırlar içinde olma dışında, devenimsizdir. Ama kendi aralarında kesinlikle değişebilir değildir. İki eklemlenme biçiminin her birinin işlevleri soyutta ve birbirleriyle bağıntıları içinde belirlenemez. İkinci eklemlenme ile yeni bir düzenin anlamlı bir işlevi düzeyine yükselmiş öğeler, daha önceden gerekli özelliklerle donanmış olarak bu noktaya gelmek zorundadırlar: diyeceğim, onlar daha önceden anlam için ve anlam ile damgalanmış olmalıdırlar. Bu olanaklıdır sadece, çünkü, öğeler, doğadan alınmış olmalarına ek olarak, ilk eklemlenme düzeyinde dizgeleşmişlerdir. Doğadaki benzer varlıklar arasında a priori olarak iletişim koşulları yaratan doğal dizgenin kimi özelliklerini dizgenin gözönünde tuttuğu kabul edilmedikçe varsayım yanlıştır. Başka bir deyişle, ilk düzey, gerçek ama bilinç-dışı bağıntılardan ibarettir ve bu bağıntılar, bu iki özniteliklerinden ötürü, bilinmeksizin ya da doğru olarak yorumlanmaksızın işlevlerini yapabilirler."

Bana kalırsa uzun uzun pasaj birkaç safsatayla oyalanmaktadır: İlk kanıtı şöyle söylenebilir yeniden: Dizisel müzik bir dil(yetisi) değildir, çünkü her dil (yetisi) yeri doldurulamayan iki eklemlemeye dayanır (diyeceğim, kompozisyon parametreleri, dizisel müziğin ileri sürdüğü gibi, serbestçe seçilemezler; daha önceden anlamla donatılmış sözcükler vardır ve ayrıca ses-birimleri vardır, işte o kadar, başka bir çözüm yolu da olamaz. Açıkçası, kanıt aşağıdaki gibi ileri geri oynayabilir: Sözsel dil (yetisi) yalnız bir dil biçimidir; çünkü, daha başka eklemlenme dizgilerinden temellenen, daha başka biçimler vardır(müzik dil (yetisi) gibi -bu dizgiler daha da özgürdür ve değişik örgenlikler yaratabilirler. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* adlı kitabında bu kanıta dolaylı, ama dikkate değer kesinlikle bir yanıt verir: *Klangfarben-melodie*'de, önceki bir dizgenin tınının (timbre) seçmeli değişkeninin (variant) nasıl bir ses biriminin işlevini-diyeceğim, ayırt edici bir niteliğin önemli bir karşıtlığın işlevini üstlenebildiğini gösterdiğinde.(5) Pasajın ikinci kanıtı şöyle: İki eklemlenme düzeyi arasındaki kesin ve değiştirilemeyen bağıntı, bir kaç iletişim değişmezinden, birkaç a priori iletişim biçiminden temellenir -Lévi-Strauss'ın başka bir yerde "Ruh-Esprit" dediği şeyden;

son çözümleme de bu, Ur-düzgü olarak yapıdan başka bir şey değildir. Bu aşamada, tek olası yanıt (kanıtı yapısalcı metafizik olmakla tehdit eden şeyden ve yapısalcı yöntem bağlamından döndüren yanıt) şudur: Tüm düzgüleri belirleyen bir düzgü fikri geçerliyse eğer, tarihsel bildirilerinden biriyle niçin bu denli aceleyle özdeşleştirildiğini açıklayacak -diyeceğim, çünkü tonalite ilkesine dayalıdır çekim(ler) dizgesi ya da böyle bir dizgenin tarihsel varlığının insanı, onun kendi parametreleri içinde tüm olası müzikal iletişimin parametrelerini bulmaya zorlamasını açıklayacak bir açık sebep yoktur.

Lévi-Strauss'ın karşı çıkışları, coşkusal çağrılara yol açtığında çok inandırıcı görünüyor:

"Yalnız ideolojik bakımdan dizge bir dil(yetisine) benzetilebilir, çünkü, fizyolojik ya da fizik temelinden ayrılamayan eklemli dilden farklı olarak, o, kendisini bağlayan ipler kesildiğinde, başı boş ortada kalan bir dizgedir. Yelkensiz bir gemi gibidir, kaptanınca denize açılmıştır ama, kaptan onu bir duba gibi kullanmaktan bıkmıştır artık ve kendi adına inanmaktadır ki, gemideki yaşamı ince protokol kurallarına bağlanmak yoluyla, tayfasının hem anayurt limanını hem de son duraklarını özlemle düşünmekten alıkoyacaktır." (6)

Öte yandan, (hem dizisel müzik dinleyicisini ve hem de tasarımsal-olmayan resim meraklısını etkileyen) böyle bir korku çığlığı ile karşılaşınca; bağıllıkları içinde ele alman tüm tarihsel dil yetileri üstüne konuşabilen bir üst-dil (meta-language) yöneticisi olabilecek- yapıcalcıların ağıtlarının; tarihsel açıdan eskimiş bir dilsel kullanımın geriye kalan temsilcilerinin ağıtı olduğundan insan kendini alamaz kuşkulanmaktan; çünkü, kendi iletişim biçimlerinden vaz geçemeyen kişi, kendi özel dili ile bir üst-dili birbirine karıştırma yanılgısına düşer. Başka bir deyişle, kendi ağzını (idiolect) üst-dille karıştırır; bir anlam bilimci (semiotician) için daha can sıkıcı bir harekettir bu.

Ama Lèvi-Strauss bu sıçramayı yapmakta hiç duraksamaz: Müzik ile söylenbilim, her ikisi de, değişik dinleyicilerin paylaştıkları ansal yapılara seslenen kültür biçimleridir. Ama, bu genel ilkeyi kabullenmeden önce de, keyfi bir aşırı genellemeyle bir kez daha yüz

yüze olduğumuzu söyleyelim: Bu paylaşılan ortak yapılar, dizisel düşüncenin meydan okuduğu yapılarla aynıdır-diyeceğim, tonal, dizgenin (yanı sıra tasarımsal resmin) yapılarıdır. Lèvi-Strauss bu son özdeşliği bir kez kurduktan sonra, sonal çıkarımını da yapar: Yapısal düşüncenin ortak ansal yapıları tanıması şu demektir: O, anlık üstüne etkiyen ve dolayısıyla, maddeci olan belirlenimler dizisinin bilincindedir. Buna karşılık, dizisel düşüncenin tonal dizgeden kurtulmak istediği (ki bu dizge anlıksal yapıları temsil eder) de şu anlama gelir: O kendini anlığın bilinçli bir ürünü ve özgürlüğünün bir öne sürümü gibi koyar ve dolayısıyla, idealist felsefedendir. Sonuç:

("Eğer") kamusal anlıkta, yapısalcılık, idealizm ve biçimcilik arasında sık sık karşılaşılan bir karışıklık doğuyorsa, o zaman yapısalcılık, açıkça kendini dışa vurmak yolundaki kendi kararlı ve gerçekçi esini dolayısıyla, idealizmin ve biçimciliğin gerçek dışa vurumlarıyla karşılaştırılmak zorundadır elbet (7).

## *Üretici Yapılar Üstüne*

Lèvi-Strauss'ın kanıtlamaların ve onların tümünün coşkusal derinliklerinin iyice anlaşılabilmesi için, bir yanda bilimsel ve etnolojik yapısalcılığın; öte yanda çağdaş müziğin, iletişim yasaların genel geçerlik ve belirlenimlilik (determininationi) sorununu nasıl gördüğünü anımsamamız gerekiyor.

Tonal dizgenin doğal temellerine (algılama yasaları ile işitmenin fizyolojik yapısına) yüzyıllar boyunca süren naif bir inançtan sonra, müzik (ve onunla birlikte birçok çağdaş sanat), daha karışık tarihsel ve etnografik bir bilinçlenmeden geçerek, şu sonuca vardı: Gerçekte, tonalite yasaları kültürel saymacaların tasarımlarından başka bir şey değildir, çünkü, her zaman ve hem de uzay bakımından değişik olan kültürler, değişik yasalarla düşünülmüş gibi görünmektedirler.

Bunun gibi, (Amerika'nın bulunmasının arkasından) modern kütür, dillerin ve onunla birlikte toplumsal düzenlerin halka ve devirden devire ayrımlaştıkları apaçıklığını kabullendimkten sonra, yapısalcılık, ve yanı sıra daha başka dilbilimsel ve etnolojik okullar- günümüzde,

içerdikleri değişik tüm dizgeleri yürütebilen basit, genel geçer eklemlenmeler, değişmez yapılar bulgulamayı amaçlamaktadır.

Bundan dolayı, yapısal düşünce "genel geçerleri-evrenselleri" tanımaya eğilimi gösterirken dizisel düşüncenin onları, yalnızca tarihsel olgular olan "sözde-evrenseller" diye kötülemesi çok mantıkidir.

Bu noktaya gelindiğinde, insan bu yöntembilimsel ayrımların birbirinden ayrı felsefi bakış açılarını yansıtıp yanstmadığını ya da gerçekte bunların sadece aynı soruna iki ayrı yaklaşım olup olmadığını düşünüyor.

"Varsayalım ki, genel geçer bir iletişim yapısı kavramı, bir Urdüzgü, salt bir çalışma varsayımıdır. Bilgibilimsel bakış açısından, bu türden bir çözüm, tüm varlıkbilimsel ve metafizik ikircikliği bir yana atacaktır; buna karşılık, bulguculuk (heuristique) bakış açısından o, iletişim süreçlerinin bir çözümlenmesinin böyle bir yapının bulunduğunu ortaya koymasına engel olamıyacaktır. Gerçek böyle ise eğer, dizisel düşünce (biçimlerin; sonal belirgin çizgilerini araştırmaktan çok, üretimiyle ilgili bir etkinlik), artık yapısalcı araştırmanın tehditi altında olmayacaktır -gerçekte, onunla ilgilenmek zorunluluğu olmaksızın da.) Onu gizil güç olarak içerecektir. Süregen yapılar, tüm iletişim biçimlerini kapsamlarına alabilirler, ama dizisel tekniğin (diyeceğim, kendisi bir felsefe olmaksızın, bir dünya görüşünü içerebilen bir tekniğin amacı) hiç değişmeyen yapısal ilkelerin bulgulanması değil, yeni yapılanmış gerçekliklerin kurulmasıdır.

Bununla birlikte şimdilik, varlıkbilimsel yapısalcıların öncüllerini kabul edelim. Dilbilimsel ve etnolojik araştırmanın ortaya çıkardığı iletişim yapıları vardır gerçekten: İnsan anlığının değişmeyen, değişikliğe uğratılamayan davranışlarıdır bunlar; giderek, belki de yapıları biçim bakımından fizik gerçekliğinkilerle özdeş olan, beyin aygıtının işlemsel dizgeleridirler. Ama, gerçek bu ise de, yapısal araştırma en derindeki yapıları ortaya çıkarmak zorunrdadır, *cujus nihil majus cogitari possit.* Ama, gerçekte, tonal müzik gibi, onun yanı sıra daha başka müzikal mantık türlerini de içeren ve açıklayan, daha da genel yapıların var olup olmadığı üzerinde düşünmek, bir bilim adamı için çok daha kazançlı iken, tonal müzik yapılarında niçin

çakılıp kalmalı? (Tonal müziğinki de içinde olarak) tüm gramere ve (atonal müziğin gerektirdiği gibi) gramerin her türlü yadsınmasına, bunun yanı sıra, gürültü süreklisi içinde ayırt edici çizgilerle seslerin tanımını amaçlayan her seçici dizgeye temel olan en derin üretici yapılar üzerinde niçin durup düşünmemeli?

Böyle bir araştırma, bizim hepimizin yapısalcı yöntemden kesinlikle beklediği bir şeydir ve, Yunan, Doğu ve Ortaçağ gamlarından (escales) yumuşatılmış gama, bundan Webern-sonrası müzik dizilerine ve burçlarına giden tarihsel süreci açıklamaya da yardımcı olacaktır herhalde. Tonal gibi, birincil bir dizgeyi formüle etmekle zaman harcamak zorunda kalınmayacaktır; daha çok, Chomsky'nin üretici dilbilgisi gibi bir şey, seslerin olası her karşıtlığını kapsayacak üretici bir mekanizmayı hazırlamak zorunda kalacaktır.(8)

Oysa Lèvi-Strauss'ın sayfaları şu izlenimi uyandırıyor:Yapısal düşüncenin asıl amacı, dizisel tekniği -tarih yapmak ve iletişimde çeşitlemeler üretmekle uğraşan tekniği- o asıl parametrelere karşıtlığı içinde gün yüzüne çıkan tüm iletişim türlerinin geçerliğini ölçmek için parametre olarak kullanılmış olan, önceden-saptanmış ve önceden-varolan yapılarla karşı karşıya getirmek amacıdır. Bu tutum, devrimci bir davranışı, yıkmak istediği düzenin ölçütlerine göre değerlendirmek gibi bir şey oluyor. Nerdeyse. tutulan yol biçimsel olarak kusursuzdur (ve, böylece, çoğun uygulanmıştır da), ama tarihsel açıdan gülünçtür. Genelde, hem ihlâl edilen genel düzenin ve hem de devrimci daranışm karşılıklı değerlendirilmesine olanak veren daha geniş parametreleri bulup saptayacak bilimsel bir araştırma gerekmektedir. Ancak, karşı çıkılan dizge, "şeylerin hiç değişmeyen yapısı" ile özdeşleştirilince, her türlü araştırma da ister istemez tıkanır. Böyle bir davranış, Ptoleme'nin gezegen küreler kuramının gezegenlerarası "iletişimin" tek doğal temelini oluşturduğu varsayıldığı için, kafalarının karışabileceği korkusuyla, Galileo'nun teleskopuna bakmayı red eden o kimselerden birini anımsatıyor. Bu gibi görüşlere sıkıca bağlandığında (ve yalnız o zaman), Levi-Strauss'ın yapısalcılığı (ve yalnız Lèvi-Strauss'ınki), en tehlikeli ve tutucu yanlarından birini ortaya koymak isteyen bir yapısalcı yöntembilim, daha önce ilke olarak koyduğu yapıların şimdiyi de açıklayıp açıklamıyacağını

doğruluyabilmek için, özel tarihsel hareketleri beklemek zorundadır. Özellikle, o evrensel yapılar özellikle, o evrensel yapılar özel örneklerin toptan bir çözümlenmesi sonucu olmadığında, tersine, kuramsal bir model ilerde gelecek olan tüm örnekleri açıklamak *zorunda olacak* imgelemsel bir kurgu olduğunda ve yapısalcılık bu eğilimin ortaklaşa olarak bilinci olmuş gibi göründüğünde, bu böyledir. Sırf kuramın (üstelik bu biçimler şekillenmeye henüz başlamadan çok önce geliştirilmiş olan bir kuramın, daha önceden dikte ettirmediği bir yolla yapılandıklarından dolayı yeni iletişim biçimlerine, tüm yaşam hakkını apriori olarak tanımamak çok naifçe bir şey olur. Elbet, bu yeni varlık biçimleri (modes) pekâlâ iletişimsel olmayabilir; öte yandan, yalnızca bir varsayım olarak da olsa, kuramın yeterince geniş kapsamlı olmayabileceğini düşünmemek de yanlıştır. Böyle bir durumda, dizicilik, dilsel dizgelerin ikili eklemlenmesinin son derece katı her yorumunu, ya da tüm iletişim dizgelerinin dilsel olduğu inancını ya da her sanat iletişim yapmalıdır savını kuşkuyla karşılayacaktır.

Yukarda değinilen bilgibilimsel kesinlik olmadan, salt sözcük oyunuyla (şöyle ki, "Bizden yana olmayanlar demokrat değildir" diyerek) karşımızdakileri saf dışı etmek güç olmayacaktır. Lèvi-Strauss'ın hiç de kaçınmadığı bir stratejidir bu: Belirleyici yapıların bulunduğunu kabul ettiğime göre, ben bir maddeciyim; diziciler, bu gibi yapıların bulunabileceği üzerinde durduklarına göre, idealisttirler.

Eğer bir etiket kullanmak isteseydim, buna şöyle yanıt verirdim: Her tarihsel süreç altında doğal belirleyici yapılar var olduğuna inandığı için, Lèvi-Ssrauss bir mekanisttir; diziciler de bağlamla birlikte tarihsel gelişimin (evrimin), tüm zekâ ve beğeni yapılarını değişikliğe uğratabileceğini kabullendiklerine göre, diyalektik maddecidirler. Peki ama bunun ne yararı olacak?

Ayrıca, dizisel bir bakış açısı çerçevesinde diyeceğim, dizisel bir tekniği bir dünya görüşüne, dolayısıyla, dizisel bir düşünceye dönüştüren bir bakış çerçevesinde düzgülerin toplumsal ve tarihsel temellerinin tanınmasının önemi; süper-yapısal bir eylemin bu düzgüleri değiştirmeye yardımcı olabileceği ve iletişim düzgülerinde her değişikliğin, yeni kültürel bağlamların oluşmasına, yeni düzgülerin

sürekli yeniden-yapılanmaları ile örgenleşmesine yol açabileceği: (bir iletişim dizgesi ile onun toplamsal bağlamı arasındaki diyalektik karşılıkla-bağıntılara bağlı olan) iletişimin biçimlerinin tarihsel evrimine inanç küçümsenmemelidir. Bizim bütün gereksinim duyduğumuz şey şudur: Tonal müzik evreni, bir yineleme, kapalılık estetiği ile, özel bir toplumsal ve siyasal yapının karakteristiği olan tutucu bir ideolojiyi ve pedagojiyi yansıtıp içeren (işe karıştıran) çevrimlilik (cyclicality) arasına Henri Pousseur'ün koyduğu bağlaşıklıkları unutmamaktır.(9)

### *Değişmezler Yanılsaması*

Kültür olaylarının incelenmesi yapısal enlem-boylamların kullanımını gerektirdiği her zaman, bu gözlemler uygulanabilir. Kuşkusuz, bir türdeşlik(ler) araştırması, değişmezlerin (constants) varlığını önceden varsaymadan edemez. George Dumèsil'in anımsatmış olduğu gibi (10), üçlü (triadique) bir tanrısallık tasarımı, çeşitli halkların paylaştığı bir âdet ise, nasıl böyle bir olgunun insan anlığının bir gereksinimini yansıttığını bilmemiz gerekiyorsa, bunun da bilincinde olmamız gerekir. Ama, kendi icad ettikleri tanrıların sayısını esas almaktan çok, sözgelişi, bu tanrılara karşı taşıyabilecekleri sevgi ve nefret temeli üzerinde değişik halkları birleştirmek, daha baştan akla-uygunluk (pertinence) ölçütüyle güdülenen bir seçimi işe karıştırır. "Tinin" belli bir normu özlemesindeki çeşitli yolları bulup saptamak, "tinin" normları kırıp, yenilerin önebileceği çeşitli yolları bulup saptamaktan ne fazla ne de dah az önemlidir.

İnsanı, en azından yapı bakımından, hâlâ bir maymun imiş inceleyen bir kitapta, Desmond Morris (11) şöyle diyor: "İki insansı maymun (primat), işlevindeki saldırgan gizil gücünün tümüyle kullanılmasını gerektiren bir kavgaya tutuştuklarında, zayıf olanı boyun eğme anlamına, çeşitli kut-törensel davranışlar sergiliyerek (bunların da en etkilisi cinsel bakımdan teslim olmadırı), teslimiyet (ve karşıdakinin saldırganlılığını yatıştırma) isteğini duyurma olacaktır."

Aynı hayvanbilimcisi daha sonra bu gibi teslimiyet törenlerinin, temizlik kisvesi altında gizlenmiş olsa da, insanlar arasında ne denli pek sık rastlandığını da belirtiyor. Sözgelimi, bize gerçekten ceza kesmemesi gerektiği konusunda bir trafik polisini ikna etmek istediğimizde ne yapıyoruz. Kendisiyle aynı fikirde olduğumuzu göstermek için başka bir şey yoksa, ilk ağızda suçumuzu kabul ederiz. Sonra yetersizliğimizi (incompotence) itiraf ederiz ve tehlikeli olmadığımızı iyice bilmesi için, budalaca davranışlar gösteririz: Sözgelişi, çenemizi kaşırız, sinirli sinirli ellerimizi ovuştururuz, teklemeye başlarız. Niçin? Çok basit, önceki saldırganlığımızın, aslında güçsüzlüğün başka bir biçimi olmaktan öteye bir şey olmadığını ve gerçekte, büyük gücüne boyun eğmeye hazır olduğumuzu ona göstermek isteriz de ondan. Davranışlarımızın bayağılığı içinde, teslim olma anlamına gelen aynı atavi davranışı ortaya koymak nasıl da öğretici. Değişmez ilk içgüdülerimizin hiç değişmezliğini açığa vurmak üzere gün yüzüne çıkıyor.

Ancak, (hem geçmişimizi anlamak ve hem de şimdimizi ve geleceğimizi denetim altında tutabilmek için), böyle farklı iki davranış biçiminin aynı güdülenmeye dayandığını anlamak önemli bir iş ise de, ilkel modelin nerdeyse tanınmaz duruma gelinceye değin nasıl evrimleştiğini görmek de aynı derecede ilginçtir.

Başka bir deyişle (ve yapısal modeller üstüne herhangi bir tartışmada, değişmezlere verilen önemin aynı değişkenlere (variants) vermenin ne denli önemli olduğunu gösterebilmek için), trafik memurunun ceza makbuzunu red ederken yaptığımız hafif el hareketinin, bedenimizi güçlü düşmanımıza sunmayı yansıttığı ve onun yerini aldığını anladığımızda, haklı olarak oyuna geldiğimiz duygusunu taşırız hepimiz ama, yapısalcı tüm gayretkeşliğimize karşın, ayrıca bizim uysal yaklaşımızın böylesine apaçık cinsel bir çağrıdan ne denli çok farklı bir şey olduğuna şaşmaya da hakkımız vardır.

Baştaki sorunlarıma dönmek istersek, benim öne sürdüğüm karşı çıkışlar, dizisel düşüncenin yapısal düşünce üzerinde üstünlük sağlaması için yeterli görünmüyor. Yapısal düşüncenin her yüceltilişinin (hypostatization) kendi eleştirisini nasıl (her ebedi değişmezi tarihsel bir olaya dönüştüren) dizisel tekniğin gerçekleriyle

karşılaşmasında bulduğu tanıtlanır tanıtlanmaz, dizisel tekniğin de (hem iletişim etkililiği bakımından ve hem de onun soruşturduğu tekniklere sağlam bir karşıtlık olarak), hem eski ve hem de yeni biçemlerin gönderme yaptığı son parametreleri doğrulayabilen yapısal bir yönteme göre açıklanması gerektiği anlaşılır.

Yapısal yöntemde temel sorun (burada "yöntem" terimi de sorunun bir çözümü olduğunu gösterecektir) şudur: Tarihe-karşı (antihistorical) bir bilimle zihnin karıştırılmaması için, onun aradığı yapı ile (iletişim evrensellerinin üstün dışavurumu olarak alınan) herhangi belli bir dizi arasında, herhangi bir özdeşlik kurmaktan çekinmek gerekir hep. Bu ikirciklik bir kez ortadan kalkınca, dizisel yöntem yapısal yöntemin başka bir diyalektik yanı, süreğenliğinkine karşıt olan yanı gibi görünür; dizi artık bir yapının anlatımı olur daha çok (bunu da hem her araştırma olanağını kendisine tanımamak için, hem de sonal bir gerçekliğin ütopyasını ilerlemekte olan bir araştırma (investigation in progres) yolunda düzenli bir ilkeye çevirmek için de bunu yapar) ki bu ilke de her zaman yapının ötesine, asıl temeline doğru, yapının sadece bir bildiri olduğu daha sonraki bir düzgüye doğru iteleyecektir.) Başka bir deyişle, dizi, daha sonraki bir düzgünün sadece zamansal bir dışavurumu olarak kendisini tanıyarak, onu kendi içinde, anlamı üreten tek şey olan sürekli bir gerilim ve süreğen bir yöntembilimsel kuşku durumunda, durmadan arayan bir yapı olacaktır.

### *Değişmez Olarak Yapı ve Süreç Olarak Tarih*

Eğer yapı anlığın işleyişleriyle (mecanisms) özdeşleşirse, tarihsel bilgi o zaman olanaksızlaşır. Her insan varlığında olduğu gibi, her tarihsel dönemde de bulunan (hem bir tarihsel olayı ve hem de evrensel bir değerin çizgilerini koruyan) yapısal bir bilinç-dışı kavramı, olsa olsa çelişkili çözümler üretebilir. Bu çelişkilerin en dramatik bir örneği, Lucier Sebag'ın tutarlı bir dünya görüşü içinde, Lévi Strauss'ın, Lacan'ı ve Marx'ı birbiriyle kaynaştırma yolunda yiğitçe bir girişim olan, *Marxizme et Structulisme* (12) başlıklı incelemesinde görülmektedir.

Bu metinde Lacan'ın kuramıyla bağlanmış olan Strauss'ın dersi, her tarihsel kültürü kapsamına alan evrensel bir birleştirici bulunduğunu tanımaya zorlar yazarı. Bunun gibi, Dumézil'in, birçok uygarlıkların dini düşüncesinde, tanrıbilimsel bir üçlü-bölünmenin (tripartition) tanısı, kendisini "dışavurumların çeşitliliğinden bağımsız... belli bir düzeni tanımaya ve "düzgünün erişebildiği" tek düzeyi bulgulamaya sürükler.(13) Öte yandan, der Sebag, eğer her uygarlığın temelinde "birincil karmaşalar (complexes)" varsa, bunlar niçin, bir tarihçinin inceleme konusunu oluşturan insan öbeklerinin özel dışavurumlarından çok, tüm insani anlatımı içerden belirleyen yapılar gibi görülsün?(14) Bu düşünce çizgisi, tarihsel gelişimin özünde yatan olanaklar bolluğunu yeniden kazanarak (recovering), idealist bir yapısalcılığın çelişkilerinin bırakılmasına yol açabilir: Yapıların tanısı (identify) "kendi özgül özelliklerini ortaya çıkarabilmek için hem nedenselliği ve hem de göreliliği bir yana atan"(15) düşünsel bir etkinliğin hedefi o zaman bütün sosyal-tarihsel bir gereç ikili bir okumadan geçebilecektir: Bir yanda, nedenler ile sonuçların art-süremli incelenmesi ve öte yanda araştırmanın artık kesin görmeyeceği, tersine belli bir zamanda farklı kültürel alanlar arasındaki ilişkileri açıklamayı yararlı göreceği anlam aktaran dizgelerin eş-süremli (synchronque) seçimi. Elbette bu, "bütün dizgeler, insan anlığına özgü belli bir sayıda işlemlerin" (burada "anlık-mind" -bilinç-dışı nesnel yasalar), "değişik düzeylerde, bir o kadar dışavurum gibi karşılanabilir" diyen önermeyi hiç de geçersiz kılmayacaktır. Bu durumda -Marxsçı/tarihsel bakış açısının bırakılması zorunluluğu duyulmaksızın-, "kendilerini üretmiş olan toplumdan bağımsız olark (16) mitosları, "kendilerini kullanan öznelerin bilincinde olmadığı kimi yasalara bağlı kalan bir dil"(17) olarak inceleyebiliriz. Bu zaman-dışı yapıların ortaya çıkışı tarihsel nedenselliğin kabulü ile nasıl bağdaştırılabilir? Sadece "bir anlam kaynağı olarak" tarihsel ussallığa inanmak yoluyla. Başka bir deyişle, tarihsel sürenin ussallığı, gelişmeleri, ürettikleri dizgeler gibi, aynı yasalara bağlı olan, bilinç-dışı, genel-geçer yasalara dayalı çeşikli tarihsel bağlamlarda kendilerini gösteren izleme olanağını verir. "Marxçı çözümleme, insanların kurmuş oldukları dilleri, her insani yaratının kaynağı, ana kaynağı (locus) doğrultusunda her zaman izle-

me olanağını önceden varsayar."(18) Tarih bilimi, tüm bütünlükleri ve belirlenimleri içinde ele alman bireyleri ve kümelerin praksisine karşılık olurken, böyle bir praksisin değişik düzeylerde üretmiş olduğu dizgeler son derece çeşitlenmiş bir gerçekliği sürekli bir biçimde yapılandıran insan anlığının ürünleri gibi görülebilir. İşte anlamamız gereken de budur."(19)

Ama Sebag'ın demek istediği de budur: "Her toplum, hiçbir zaman tek olanaklı olmayan, bir örgenlik ilkesine, birçok dönüşümlerden geçen bir gerçekliğe bağlıymış gibi görünür, "Özdeşleşmiş olan tüm değişik bildiriler işlevsel açıdan görülebilir ve anlamları, o özel değişik bildiriler işlevsel açıdan görülebilir ve anlamları, o özel toplumun ve o özel insanların çıkarlarına karşılık olan toplumsal gerçeklikleri yansıtır." (20) Bütün sorun, yapısal düşünce çerçevesinde benim "dizisel düşünce" diye terimlediğim şeyi anlamayı ve bütünlüğü, kendisinde özdeşleşebilen tarihsel yapıların ötesine giden bir şey olarak görmeyi olanaklı kılacak eklemlenme düzeyini bulabilmektir. Ancak, tasarı, birçok olayı ve okumayı olanaklı kılacak *tarihsel ussallık* olguları ve insanın onları eklemleme yolunu önceden belirleyen nesnel mantık olduğu an başarısızlık da kaçınılmazdır.

"Anlık, kullanımında olduğu gibi, kendisini yöneten yasalarda da, yansıttığı kadar *gerçektir; gerçek olduğu için de, kendisini daha baştan kendi nesnesi olarak ele alır.* Marx'ın yazmış olduğu gibi, bilinç, yalnız kendi dışındaki bir gerçekliğin bilinci değildir, yanı sıra kendi varlığının da bilincidir. Ama bu demek değildir ki, özne dolayımsız olarak ve sezgisel bir yolla kendinde vardır; tersine, bir nesneler dünyasıyla uğraşan bir zekânın basamaklı (progressive) kullanımıyla ve ondan kazanılmış olan, öykünülmemiş olan yasaların bir dizgesidir demeğe gelir daha çok. Öte yandan bu yasalar da araçlara dönüşebilir; çünkü, gerçekliğin örgenleşmesi ve yanı sıra onu kapsamına alan dizgenin bulgulanması büsbütün onlara bağlıdır; öte yanda, bu gerçeklik, anlığın kendi mantıki örgenleşmesinin anlamını çekip aldığı o kaynaktan başka bir şey değildir." (21)

Sürekli bir yenilenme durumunda olan, ama biçimleri, değişebilir olmakla birlikte, her zaman asli düzene (original order) karşılık olan

bir gerçeklik oluşturacak tarzda, özlü bir biçimde evrimleşme olanağını veren anlığın bu gerçekliği nedir? Alıntılanmış pasajlarından birinde Sebag bu soruya daha önce yanıt vermişti: "asli bir kaynağa benzemesidir."

"Tarihsel süreç" kavramına karşıt durumda olan "asli kaynak (ocak) - original locus" kavramıdır kesinlikle. Ya da daha çok, "asli kaynak" (izlediği) aynı yerden kaynaklanan sürekli bir olaylar zinciri olarak bir tarih görüşünü benimsemekle birlikte (ve şimdilik düşünce tarihi bize bir seçenek sağlayamadığı için), tarihsel sürecin maddiliği, her şey asli kaynağının bulgulanmasına bağlı olacak tarzda yapılmış olduğu anda yok olur -felsefe de yine baş aşağıya gelir. Öte yandan, Sèbag'ın "asli kaynağı, Hegel'in diyalektik zincirinin kaynak yeriyle aynı olmadığı, daha çok başka bir şey olduğu da anımsanmalıdır. Ve kendi kullandığı deyim, herhangi bir felsefi göndermeyi yüreksizlendiremesin diye, ayrıca bir de not ekler ve bununla bize felsefe sorunun "Varolan nedir? "diye düşünmek değil, daha çok "var olan şeyi nasıl düşünmek?" olduğunu anımstır. Sèbag'ın biçimi Heidegger'inkidir; felsefesi, Lacan'ınki. Son felsefi yapıtı, "Mitos: Düzgü ve bildiri" (22), diyalektik ile süreç olanağını açık tutma ve "fizik dünyanın kendisini algılamamıza bırakmak yoluyla kendisini aşan örgenliği ortaya çıkar çıkarmaya" yol açan süregen anlıksal yapıların varlığını tanımak yolunda her türlü arzuyu bir yana bırakır.(23)

Asli kaynak, ya da kaynak yeri, maskelenmiş varlığın, bir yandan her türlü yapıdan uzak durmak isterken, yapısal olaylarda kendisini belli etmesidir. (Kararlı ve nesnel) yapı ve (yeni yapıların sürekli olarak yeniden yaratılması) süreç, -daha önce Lèvi-Strauss'ta olduğu gibi- patlar ve geriye kalan artık yapılandırılamaz.

## DİP NOTLAR

1) Pierre Boulez, *Relevès d' apprenti* (Paris: Seui, 1966) s.297.

2) Jean Pouillon, *"Prèsentation"*, Les Temps Modernes (Novemnre, 1966), *Problèmes du Structualisme* başlıklı sayısı.

3)" Ouverture", *The Raw and the Cooked* (New York: Harper and Row, 1969) ss.18-27

*4) İncontri musicali* 3 (1959).

5)Pierre Scheffer, *Traitè des objest musicaux* (Paris: Seuil, 1966) ss.300-303

6) Lèvi-Strauss, *The Raw and The Cooked,* s.25.

7) Agy. s. 27.

8) Bu durumda, "edinç-competence" kavramına sonsuz bir etkinlik gösterebilen sonlu bir mekanizm olarak yaklaşabilmek için, kendi başına dizge, envanter, sınıflandırma bilimi oluşturan Saussure'cü düzgü varsayımlarını belki bırakmak zorunda kalacağız. Bu derin yapıyla bağlantısı içinde, tonal dizge ya da dizisel dizge gibi herhangi bir dizge "yüzeysel" bir yapı labilir -sözcüğün Chomsky'nin verdiği anlamında. Bir "dizisel" söylem olanağıyla ilgili olarak da Chomsky kurallarla ("edinçle") belirlenmiş olan bir yaratıcılık ile ("gerçekleştirme-performance") kurallarını değiştirdiği bir yaratıcılık arasında ayrım yapar. Kuşkusuz, basit bir dizisel düşünce olanağı, Chomsky'nın gönderme yaptığı dil (yetisi) evrensellerini otomatik bir yolla tartışmaya açar; öte yandan, daha önce de belirttiğim gibi, üretici bir matris, kuralların hem oluşmasına ve hem de yıkılmasına yön verebilir. Chomsky'nin çalışması açık bir birleştirici (combinatoire) dilbilgisi çalışmasına bir kapı açmıştır; ama, araştırmanın bu özel evresinde, dönüşümcü (transformational) dilbilgisinin önermelerini göstergebilimsel bir söylemin gerektirdiği daha geniş terimlere çevirmek için vakit erkendir; Chomsky'nın kendisinin de "henüz ilkel durumda-rudimentary" olarak -çoğun yeniden tanımlanmış olan kendi modeline gönderme yaptığı gözönüne alındığında, özel olarak böyledir. Bak. E.H. Lenneberg, "The Formal Nature of Language", *Biological Foundations of Language* (Melbourne, Fla.: Krieger, 1967), s. 430, "Introduction à la grammaire gènèrative", *Langages* 4 (1966) 'da Nicolas Ruwet'in önerilerini çok yararlı buluyorum ayrıca. Gualtiero Calboli'nin "Rilevamentto tassonomico e'coerenza" grammaticale, *Rendiconti* (1967): 15-16'ya bak.

9) Henri Pousseur, "La nuova sensibilità musicale", Incontri musicali è(1958)

10)*Jupiter, Mars, Quirinus* (Torini: Einaudi, 1955).

11) Desmond Morris, *The Naked Ape* (New York: Mac Graw-Hill, 1967),

12) Lucien Sebag, *Marxisme et Structuralisme* (Paris: Payot, 1964)

13) Agy., s. 121.

14) Agy., s. 123.

15) Agy., s. 125.

16) Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Random House, 1970). Onsekizinci yüzyılda "fizyokratlar" ile "yararcılar" arasındaki ayrımın,

aynı yapısal şemanın dönüşümünde nasıl anlatıldığını gösterdikten sonra, Foucault şunları kaydediyor: "Fizyokratların toprak sahiplerini ve yararcıların da tüccarlar ile girişimcileri temsil ettiklerini söylemek belki daha basit olurdu ... Ama şu ya da bu kişinin başka birini değil de bu dizgeyi niçin seçtiğini bir toplumsal kümenin üyeliği her zaman açıklayabilirse de, o dizgenin düşünülmesini sağlayan koşul asla kümenin varlığından ileri gelme." (s. 200)

17) Sèbag, *Marxisme et Structuralisme*, s. 127.

18) Agy., s. 128.

19) Agy., s. 144.

20) Agy., s. 147.

21)Agy., s. 148.

22) *Les Temps Modernes* (March 1965).

23) Agy., s. 1622.

# XI

# GRUP 63'ÜN ÖLÜMÜ

Benim de katıldığım avan-garde bir hareket üstüne, birkaç yıl önce Palermo'da kurulan bir yazarlar ve eleştirmenler grubu "Grup 63" üstüne kimi kişisel görüşlerimi bildirmek isterdim. Ne ki şimdi gerçek şu: Grup ölmüştür artık. 1969'da ölmüştü. Bir cesetten söz edemem; olsa olsa anabilirim onu. Olup bitenleri tartışmaya kalkışırsam eğer, çoktan tarihin malı olmuş olayları betimleyebilirim yalnız; zaten onlar da ince bir sicimle bağlanıp paketlenilerek kültür valizinin bir köşesine sıkıştırılmış bulunmaktadır artık.

Tamam, Samuel Beckett Stockholm davranışını gösterdikten kelli, "avant-garde" sözcüğü anlamını koruyamaz olmuştur şimdi. Yüzyılın başında devlerin ve kahramanların, diyeceğim, Apollinaire ve Breton, Marinetti ve Mayakovsky gibi insanların kullandığı tarzda kullanamayız artık onu.

İtalyan yeni-avant-garde'ının ölümü, *sözde*-avant-garde grubunun bugün ve bu çağda, kesinlikle de 1968 Mayıs'ından bu yana gösterebileceği en son ve en yiğitçe bir eylemdi herhalde. *Tel Quel* - bir derginin ve bu dergi çevresinde çağdaş filozofların ortak kurduğu kümenin adı. *Tel Quel*'deki Fransız dostlarımız, Maoculuğu, Fransız Komünist Partisini ve "yıkıcı yazı kuramı-thèorie subvarsive de lècriture"nı bir araya getirmeye çalışırken habire; İtalya'daki yoldaşları, Makyevelci bir kinizm ve edebiyatın kökten horlanması

içinde yaşıyorlardı (her zaman bir edebiyatı olmuş bulunan, ama hiçbir zaman edebiyatında yüksek bir papazlık kurumu olmayan bir uygarlık içinde); bu da onlara Apollinaire'in saat onbir yakarışını uyarlama fırsatını vermişti: "Acıyın bize, ey sonu olmayan geleceğin sınırlarında durmadan savaşan askerler, acıyın becerisizliklerimize, günahlarımıza!" Artık dua da şöyle değişmişti: "Acıyın bize; bundan böyle toplum artık geleceğin tüm kapılarını bize açıyor, yeter ki şu anda kendisini rahatsız etmeyelim. Yine biraz daha nasıl günah işleyebileceğimizi Stephen Daedalus'un planını nasıl izleyebileceğimizi ve, bir yanlışı, bir büyük yanlışı, belki ebediyet kadar sürecek bir uzun ömürlü yanlışla birleştirerek, şeytanlığı, suskunluğu ve de sürgünü nasıl geri getirebileceğimizi anlayabilmemiz için yardım edin bize."

Buna göre 1960'ların İtalyan avant-garde'ı üstüne ne söyleyebiliriz? Hangi bakış açısından onu ele alabiliriz? Toplumbilimsel bir çizgide yönlendirilmiş bir İtalyan edebiyatı bakış açısından mı? Yirminci yüzyılın ilk avant-garde'ıyla, diyeceğim Fütürizmle övünen ve sonra onu erken Faşizmin yolunda bir propaganda makinasına çeviren ve, arkasından da, çok büyük olasılıkla antifaşist olsa da kesinlikle bir edebi-gericilik olan artçı hareketleri dikkatle kollayıp gözeten ülke -işte yine aynı ülke, diyeceğim, İtalyaya, sözün, kitabın ve yazısıyla karşı karşıya kalmış yaratıcının sonal yalnızlığının tapımmı içinde kendini yitirmiş bir dizi sanatçı üreten İtalya; en azından, bir Göksel Saltıklık olarak yazı ideolojisini yakıp yok etmekten dolayı saygınlık kazanan İtalya.

Peki ama, bir *Reader's Digest* toplumbilimsel durumuna mı düşeceğiz? Ama bu da bize, Ortaçağ papazı gibi Dante üzerinde çalışan bir üniversite profesörü, Sanguineti; yanı sıra, önemli bir yayın firması yöneticisi, İtalyan radyosunda bir daire başkanı, büyük bir günlük gazetede yazar, makina yedek parçası yapan büyük bir firmada da reklâm şefi gibi yüksek mevkili ünlüleri olan, acayip bir avant-garte sağlar. Bir kongreden ötekine koşarak tüm yarımadada volta atan, bavulundakilere göre giyinip kuşanan ve yataklı vagonlarda notlarını yazan üniversite profesörlerinin oluşturduğu bir avant-garde. Ama biliyorum başka kimseler bunun bir çeşit yergi olduğunu

söylemişlerdi; ben kendi adıma, bunu bir kehanet gösterircesine, peşinen, söylevimin bir parçası olarak sundum; çünkü olup bitenler şöyleydi: İtalyan avan-garde'ı rahat bir tüketici kuşağının kültür hastalığıydı.

Böylece bütün bunlar, kurulun yüksek rahiplerince kendi başına bir Kurul (Establishment) olmakla suçlanan, ama Kurumsal yöntemlerle var olan Kurulu yıkmak istemiş olan bir avant-garte'a yola açmıştı. Yeni-kapitalizmin ikinci dereceden bir uzantısı olmakla suçlanan ve kendi görüntülerini geliştirmek üzere *Corriere della sera*' ya yardımcı olmaya bel bağlayan o yazarların tümünün düşmanlığını kazanan ve sanayi kompleksi yardım sandığının sağlam koruması içinden devrimci itkilerini gerçekleştiren bir avant-garde.

Resmi komünistler, sosyalist gerçekliğin koro-başıları, bu avant-garde'a biçimi sağın taktiğini oluşturduğu gerekçesiyle yıllarca saldırmışlardı. Ama aynı insanlar, 1968'den sonra, onun Çin aşırıcılığının aşırı taktiğini oluşturduğunu anlamıştı ve Partinin resmi haftalık dergilerinin, çok yakınlarda genç yandaşlarını edebiyatı ve biçimsel değerleri göz ardı etmemeye, siyasal *söz alma* (prisede la parole) serüvenine çok safça bir dalış göstermemeye çağırdığını görmek de, çok eğlenceli bir şey oldu.

Bizim grubun tarihine en duyarlı yaklaşım (ya da cenaze methiyesini yazma) yolu, olup bitenler üstüne genel bir tarih taslağı yapmak olacaktır sanırım: Son on yılın başında, düşünsel yetişme ve okuma bakımından, hedefleri ve ortaklaşa red ettikleri bakımından benzerliklerle birbirine bağlanmış olan, belli sayıda yazar, eleştirmen ve üneversite hocası, kafalarını kurcalayan sorunları tartışmak üzere dönem dönem toplanmaya, birlikte kitap yayını yapmaya ve bir tür "cephe" oluşturmaya karar verdiler. Grup, dizgenin kenarında iktidardan kendilerini dıştalanmış görmekten üzülmüş olabilecek, sınamadan geçmemiş genç yazarlar adına başkaldırıyı dile getirme organı değildi. Grup üyelerinin çoğunluğu zaten dizge içindeydi ve 1963'de Palermo'daki açılış toplantısından beri iktidar hakkını paylaşıyordu. Onların sorunu, ellerinde tutmak *zorunda oldukları* bu iktidarın tanımını ve çözümlenmesini yapmaktı.

"Zorunda oldukları" diyorum, çünkü, bir kuşağı ilgilendiren özgül bir olaydır bu. Grup, ellilerde-büyük barış yılları," ak onluklar" denen iki dönemde- temsili kuruluşların rahat rahminde üniversite savaşımlarının meydana geldiği ve bireyin bürokratik bir partiye bağlanmaya ya da kişisel bir kültür uzmanlaşmasına girmeye karar verdiği bir dönemde yetişmiş olan yazarları bir araya getiriyordu. Ne var ki, bu kişisel ve kültürel seçim de (ki bu bir sanayi toplumunun yeni boyutunu gözden geçirmek demekti), bu genç kuramcıları bir tür görünmeyen bir bütünleşmeye itiyordu. Kolejlerden yeni mezun olmuştuk ve yaşamımızı kazanmak için çetin bir kavgaya girmeye gereksinim de duymuyorduk. Bu yüzden halk bize: On dokuzuncu yüzyılın bohem ve anarşist öğrencilerinin, verilen yazı provalarını kontrol ettiği gibi, T.V. programları yapmak mı yoksa soyluların oğulları gibi dışarda gezmeye çıkmak mı istediğimizi sorardı.

Grup 63, yerleşik kurumlarda çalışan kimi kişilerin, hem kültür politikası cephesinde ve hem de politik eylem olarak kültür cephesinde, farklı bir seçim yapmış olmasından doğmuştu. Birinci cephede tasarı, kültürü yönetmiş olan "minik klik"in görünmeyen yapılarını havaya uçurmaktan ibaretti. Bunu yapabilmek için de mastürbasyoncu hünsa makinası o edebiyat klubünü eleştirmek zorundaydı; çünkü, güçlü, asli grubu oluşturan oydu. Bütün edebiyat ödülleri dizgesiyle alay etmemiz gerekiyordu; çünkü o, akşamleyin, jüri heyeti toplanmadan önce, bir elinde emektro kardiogram ve öbüründe hiç de inandırıcı olmayan, yargıçlara karşı bir savunma ile; "Görüyorsunuz uzun süre yaşayamıyacağım, bana bir şans daha tanıyın lütfen... diye geziye çıkan, talip adaylara tanık oluyordu. Kısacası, hiç de köklü bir gelişme sayılmazdı bu; ama, en azından şimdilik bir önem de taşımaktaydı. Bir iktidar konumundan yola çıktığımız için, çok az tehlike ile karşılaşacağımız oldukça açıktı. Artık ilgimizi çekmeyen ve giderek bir salgın (contagion) ve ar (shame) duygusu aşılayan bir fazlalıktan kurtuluyorduk. Ne var ki, bu yolla hareket etmekle, birçok olanağı da bir yana atıyorduk elbet; ama, caddelerde dilenmemize de gerek kalmıyordu. Kısacası, kahramanlar diyebileceğiniz kişiler olmadık tam olarak.

İkinci cephede (siyasal eylem olarak kültür cephesinde), işler

daha karmaşık ve geniş kapsamlıydı. Amaç, resmi kültürün *minyatür dizgesinin* eleştirisi yoluyla, burjuva toplumunun *büyük dizgesinin* eleştirisine girişmekti. Bu da yürürlükteki düzen gözden kaçırılmaksızın gerçekleştirilecekti. O sırada, uluslararası durum barışçı bir birlikte yaşama durumu içinde "dondurulmuştu"; buna karşılık ulusal siyaset sahnesi, çok önemli bir ikilem içinde "dondurulmuştu": ya merkez-sola katılma ya da Merkez-solu edilgen bir biçimde red mi? Bizler her şeyden önce, kültürel olanaklar alanının bir kalıtçısı olduğumuz ve bunun içinde yetiştiğimiz için, köklü yapıları etkileyebileceğimiz doğrudan bir yol yoktu. Kuşkusuz, bize açık olan kimi siyasal seçmeler, başkasına değil de çok özel bir partiye yönelik bir hareket vardı. Ama bunlar, hepimizi bağlamaya yetmeyecek bireysel kararlardı yalnızca.

Aslında bizim için yalnız bir yol açıktı: Bizi doğrudan doğruya ilgilendiren ve grubumuzca kolayca yönetilebilecek üst yapısal boyutta bir eleştiri aracılığıyla, büyük dizgeyi soruşturma konusu yapmak zorundaydık. Dolayısıyla, dil üstüne bir tartışma açmayı kararlaştırdık. İletişim biçimlerini yenileştirebilmek ve yerleşmiş yöntemleri yıkmak, bu kültürel biçimlerin dile getirmiş olduğu her şeyi eleştirmek, diyeceğim alt üst etmek- için fiili ve geniş kapsamlı bir platform olacağına inanıyorduk (ve kimse de bu fikirden caymadı)

Her ne olursa olsun, sonunda açık bir fikre varmıştık: Edebiyat, sanat ve felsefe düzeyinde -bir toplumun var olmasını sürdürdüğü global iletişimi oluşturan "kültür" düzeyinde- toptan bir kopukluk noktasına doğru gidilirse, bilinen ve sınanmış *medyalar* yoluyla planlarımızı "iletmemizin" kesinlikle hiçbir yararı yoktur; tersine, iletişim medyasını kırıp parçalamamız gerekir. Grup 63'ün "poetikası" ve her birinin kendine özgü bir çıkarı olan yazarlar gurubunun yüreğindeki tek ortaklaşa amaç da işte buydu.

Bu tür toplumbilimsel bir taslakta, bir poetika ve bir ideoloji üstüne bu başlangıç düşüncelerinde, kaçınılmaz bir soru geliyor hemen insanın aklına: Yeni avant-garde hangi anlamda tarihsel avant-garde'tan ayrılıyor ya da onunla boy ölçüşüyor. *Renato Poggioli* 'nin değerli çalışmasını, diyeceğim, *Teoria dell' arte d'avanguardia* 'sını ele alabilir ve avant-garde hareketler de tarih boyunca yinelenen özellikleri belirlemeye çalışabiliriz sanırım:

| | |
|---|---|
| 1.Aktivizm | Serüven;Eylem; Sturm; Coşku. |
| 2. Antagonizm (zıtlık) | Gelenek-karşıtlığı; Terslik gösterme; Karşıtlık (başkalarının hareketlerine) |
| 3.Nihilizm | Terrörizm; Kurumlara düşmanlık. |
| 4.Demagojizm | Kendi propagandasını yapma. Kalenin kıralı benim. |
| 5. Gençliğe tapınım. | Üretim; Yaratı; Gençleştirme. |
| 6. Modernlik tapınımı. | Fututizm; Okulda artık Latince yok |
| 7. Oyunlar. | Dada; Bırakın çocuklar eğlensin. |
| 8.Özveri | Başkasının yeniden doğuşuna olanak vermek için bireysel olan ölür. |
| 9. Devrimcilik | |
| 10. Poetikasının yapıt üzerine kurduğu egemenlik. | |

Bütün bu öğelerden sadece 9. ile 10. bizim avant-garde'ımızda vrdı diyebiliriz.

Örgenleşme ve hakla ilişkiler çalışmasından Nanni Balestrini'nin amacı, Kurulu terörize edebilen bir edebiyat etkinliği modeli yaratmak amacıyla, Grup 63'ün dönem dönem yapmış olduğu toplantılardan yararlanmaktı. Almanların Grup 47 modasından sonra, birbirine destek olmak zorunluluğunu duymaksızın; tersine, gerçekten akla hayalle gelmedik yırtıcılıkla çekişip birbirini parçalayan, gelişmekte olan yapıtlarını tartışmak için kamu önünde karşı karşıya gelen bu genç yazarlarca yaratılan görüntü, nerdeyse en yiğit yürekleri terörle vurmak için hesaplanmış bir görüntüydü. Sözgelişi ben tanınmış bir İtalyan romancısının boş bir kâğıtla karşı karşıya kalmış bir yazar olarak, yalnızlığının bozulması ve tamamlanmamış sayfalar üstüne konuşmak üzere, bizimle birlikte Palermo'ya inmek düşüncesiyle nasıl telaşlandığını kendi ağzından dinlemiştim. Ne ki, kuramcılardan kimilerine görüşlerini anlatmaya izin verirsek, terörist tutumun, Grubun karşısına çıkan tarihsel durumun ve kuşak olarak karşımıza çıkan fırsatların daha ölçülü onanmasına yol açtığını görürüz yavaş yavaş.

*GUGLİELMİ :* "Şu anda, terimin tarihsel anlamında, avantgarde etkinlik için hiçbir sebep yoktur. Şu anda bizim gereksinim duyduğumuz şey, yeni bir eleştirel bilinçtir. Terörizm de yine gericidir. Bizler, saltık bir elverişlilik (availability) durumunda olmanın üstünlüğünü taşıyoruz (Marcuse buna önleyici (repressive) hoş görü diyordu); öyleyse, bütün kapılar açık olduğuna göre, hangi kapıları kırıp içeri girecektik?

"Çağdaş kültür, her caddesine mayın döşedikten sonra düşmanın çekilmiş olduğu bir kent durumundadır. Elbette fetih yapmış bir kahraman gibi böyle bir kente girmez insan ve sonra da aptalcasına paramparça havaya uçmaz. Bir Gàyger sayacıyla donanmış keşif kolları göndermek daha iyi bir plandır. Deneysel bir tutumda olmak daha iyidir.

"Duruma nasıl bir yaklaşım gösterebiliriz? Bir yazar için tek bir yaklaşım vardır: Dil (yetisi). Çünkü dil, durumun tarihsel gerçekliğinden kopup ayrılamaz asla. Modern İtalya'nın tipik anonim kalıplaşmış dili, diyeceğim, bir lehçenin evriminden gelişmemiş, ama gerçekte kitle iletişim araçlarının aşağıya süzülüp akışını temsil eden bir dil, toplumsal bir koşulu ayrıntılı olarak yansıtan bir dildir. Yazarların şeyler ve içeriklerden çok, göstergeler ve dille yalnız, kavga edebileceği bir yabancılaşmayı yansıtır o."

*Giuliani:* "Bizim için şiirin ölçüsü, anlamların değer yitirmesinden ve içine düşmüş olduğumuz sözsel dünyanın fizyonomisini sürekli değiştirmekten ibarettir.

"Bunlar, Lampedusa'nın *The Leopard*'nın İtalyan kültürüne Romanesk bir tarzda tarih üstüne görkemli bir düşünme beğenisini yeniden enjekte etmiş olduğu onarım yıllarıdır. Dünya dil yoluyla doğrulanmıştır.

"Bir konuda çok açık olmalıyız: Gerçekliği bir tasarımlama aracı olarak dil, artık denetimden çıkmış bir makina, bir psikiyatra baş vurma gereksiniminde bir araçtır bugün. Dalayısıyla o, dilin dışardan değerlendiremediği; tersine, eklemlenmesi için seçmiş olduğu yolla yargılamadan geçirdiği bir durum içinde sürüp giden edimsel süreçleri taklit edebilmek için, somut biçimini kullanma yoluyla, gerçekliğin ta

içinde transfer olmak zorunda kalacaktır. Başka bir deyişle, dil gerçekliğin dışında kalmaya hazır olsaydı, onu betimleme yolunun ne nesnel ne de karşı-çıkılmaz (unchallanged) olmadığını anlaması gerekirdi. Bu yüzden dil, gerçeklik ile kendisi arasına bir dizi süzgeç ve mercek (filters and lenses), şizofrenik bir yaradılış arkı (schizophrenic arc of hummor) yerleştirmeye hazırlıklı olmalıdır. Bu anlamda onun gerçekleştirici-ustaları kimlerdi? Pound, Joyce, Beckett, Musil, Proust, Picaso. Böylece ne türden bir avant-garde ile işimiz olduğunu anlarsınız: Edebiyattaki babalarını gizlemeyi ve aynı zamanda, erkek kardeşlerini, büyük babalarıyla sıkı fıkı olduklarında, sanki bir çeşit miras vasileriymiş gibi, tekmeleyip kapı dışarı etmeyi kendine iş edinmiş bir avant-garde! »

*Fausto Curi:* "Yeni-kapitalist toplum, avant-garde şairi kabul etmişti. Avant-garde şair de yeni-kapitalist toplumu kabul etmişti. Bezgin ve karamsar poete maudit (lanetli şair) imgesi, giderek daha az kullanılıyordu. Bugünlerde avant-garde sanatçılar hem Bohemce *laneţlenmiş*'liğin iç yüzünü kökten ortaya koydukları ve onu mantıki sonuçlarının sonuna dek götürdükleri ölçüde ve hem de, ayrıca tarihsel maddecilik onları, düzensizliğin fiili varlığının onun düzenli dağılımıyla tam orantı içinde olduğu bilincine ulaştırdığı ölçüde, düzeni ve toplumu kabul etmişlerdi."

Bu çekilişteki kendini beğenme rengi, o mazoşist keyiflenme biçimindeki dürüstlük eksikliği kimsenin gözünden kaçmayacaktır herhalde.

Adorno ile Frankfurt okulunun öğütlemiş olduğu olumsuz diyalektiğin açık etkisini, yavaştan sonra İtalyan kültürüne sızmaya başlayan bir etkiyi -diyeceğim, Marcuse, kuşaklar arasındaki çatışmanın yalvacı ve kahramanı olmadan çok önceki etkiyi- bulup ortaya çıkarmak çok kolaydır. Bundan dolayı, İtalyan avant-garde 'ının Marksçılığı, ideolojik konumunda giderek artan olumsuz bir diyalektiği benimsemişti.

Düşünsel açıdan salt klasikleri okuma diyeti ve yarı Adorno'dan ve yarı Çin-yanlısı devrimcilikten alınan bir Marksçılıkla beslenip gelişen Edoardo Sanguineti'nin resmi açıklamalarında (pronounce-

ments), Dante'vari ortaçağ apokliptik Mesihçiliğe bulaşmış bir tutumun aynıyla karşılaşıyoruz, Sanguineti ile birlikte diyalektik, tarihsel açıdan isyan olanaksızlığının son olarak kabulüyle tamamlanan bir uzlaşma beğenisine götürür; ona gnostik bir renk kazandırır ve ben de bir kürsüde üstü kapalı olarak buna değinmiştim de, kuşkumu açıkça red eden çıkmamıştı. Daha doğrusu o, yüksek sesle bunu söylerken beni duyduğunda, bıyık altından bana gülümsemiştir.

Gnostik(*) Carpocrates'e göre, evrenin efendilerinin, diyeceğim meleklerin zorbalığından kurtulabilmenin tek yolu; onların her biriyle yapılmış olan borçlanmalardan yakayı kurtarabilmenin bir yolunu bulmak üzere, zorlamış oldukları en kötü alçaklıklara teslim olmaktı. Her türlü olası işi yapmak yoluyla sadece ruh, eylemden kendini kurtarabilir ve başlangıçtaki temizliğini yeniden kazanabilirdi. Bu yorumla, İsa, olası her çeşit kötülüğü görmüş tanımış, ama bunların üstesinden gelebilmiş, adam olmuştu.

Şimdi, Marksçı tipte bir tarihsel değerlendirmeden türeyen Sanguineti'nin şiir kuramı, bir yabancılaşma durumunun varlığını kabul eder ve bunun nesnel olarak temsil edilmesi şiir sanatının görevidir. Ne var ki, şiir sanatı, tarihsel bir yabancılaşmayı yalnız dil (yetisi) üzerinde, tarihsel emanetçi (depositary) olarak dil üzerinde yansıması yoluyla kayıt edebilir. Dilin tarihsel açıdan yorgunluğu (exhaution), yanıltıcı bir biçimle de olsa, her değişiklikle sonuna değin oynama yeteneği, bize artık hiçbir etkide bulunmayan mitosları çağrıştırma gizil gücü -bunlar Sanguineti'nin izlekleridir ve o hem bir bireysel sinir bozukluğu gamında (keyboard) ve hem de Batı tarihinin ortaklaşa sinir bozukluğu gamında çalmaya göz kamaştırıcı sözsel bir *virtüozite* getiriyor. Sonunda bir rahatlığa (release) erişebilmek için, kokuşmuş bütün bir dil bataklığı bir uçtan ötekine geçilmek gerekir.*Palu s putredinis (* (Latince) bataklık, çn) *Laborinthus*, bunlar Sanguinèti'nin yapıtında sık sık duyulan formüllerdir. Benvenuto da İmola ve Evrard The German gibi ortaçağ şairlerinden alıntılar. Bu kültür bataklığı

---

*(*) Gnosticism-* - Yunan ve Doğa fersefelerinin karışımı dini bir görüş (I.S. II. ve VI. yy.). Bilgi en büyük iyiliktir. İnançtan çok bilgiyle kurtuluşa erişilebilir.

içinde, Pound'tan, Eliot'tan ve Marx'tan alıntılarla oluşan, larvalar gibi durmadan köpürüp kaynaşan, simyasal Jun Jung'a yaraşır bütün bir dizi simge. Sanguineti'nin dili Yüksek Ortaçağ Dönemi benzeğinin bütün özelliklerini taşır; kurtuluş (redemption) umudumuzu herhangi bir şekilde beslemiş olan herhangi bir mitosun kabaca, trajikomik bir yıkımını (leveling) gerçekleştirir. Bulaşıcılığa (contamination), çokdilliliğe, derleme-yapıta, yetenekli kolaja ve daha başkalarına karşı duyduğu zevkle tarihsel avant-garde, gerçekte buraya dönüşü olmayan noktasına erişmeye çalışır. Öyleyse izlencesi nedir.?

"Avant-garde'ı bir müze sanatına çevirelim, bir kaçış kurtuluş umuduyla, ama, belki, kirli ellerle de olsa, çamuru güvenle arkamızda bırakmış olarak, anarşizmin ve yabancılaşmanın *Paulus putredinis*'i içine, biçimlilik ve usdışıcılık labirentine dalalım."

Eğer Sanguineti durumu geçmişteki kültürün *Mare magnum* 'una (büyük deniz) bir dalış gibi gördüyse de, buna karşılık, grupta başkaları karşıt bir görüşü savundular: En sert ve başarılı durumuyla çağdaş gerçekliğe görmeyi düşündüler. Teknoloji dünyasına gösterilen yakından bir dikkat, bu yeni avant-garde'ın değişmez bir özelliği oldu, tıpkı tarihsel avant-garde'ın olduğu gibi. Ne var ki, tarihsel avant-garde, İtalyan fütüristlerinden Rus fütürizmine değin, bir umut simgesi çevresinde, teknik ve makine imgelem dünyasının kullandığını gördü ise de, Grup 63 teknoloji dünyasıyla buluşmasını (o aşk ve nefret diyalektiğinde olduğu gibi asla tek-yönlü olarak değil) kesinlikle ironik buldu. Sözgelişi, Nanni Balestrini'nin, günlük konuşmasının kırık döküklerini, harcıâlem edebiyetin çerini çöpünü kullanmasında, şiirleri bir araya getirme yolunda ve basından kesintiler ve kırpıntılarla onu birleştirmesinde bir ironi vardı.

Antonio Porta kötülüğün varlığını aklından çıkaramayan bunalım içinde bir katolik, buna karşılık Balestrini basılı ve sözlü anlamsızlığın bulunuşuna coşkuyla aklını takmış, Sanguineti ise, ideolojik bir maske olarak evrensel kültürün varlığıyla, o takıntısından (obsession) kurtulabileceğinden emin olmakla birlikte, aklı çelik ve takıntılı kişidir. Porta'nm tekniği, bir makasçılıktır (scissarin-up), Yeni Sinema Dalgası ile, belki Godard ile karşılaştırılabilir; kendi başlarına yansız olan, ama, aynı zamanda moral ve fizik tehditle yüklü derleme-

yapıttan(scissor-work) çıkıp gelen olaylara uygulanan geleneksel poetika parçası bir süreçtir bu.

Altmışların başında Porta'nın ve Balestrini'nin kamuya anlatılan poetikasına bir göz daha atarsak, Sanguineti'ninkine çok benzeyen bir tutumla karşılaşırız (yalnız başka bir telden çalarak, denilebilir buna). Böyle bir durum, ilke olarak bir dünya koyar ortaya, ama şiir sanatı yargılamaya kalkışmaz. Tersine, şiir sanatının amacı tüm olanaklarıyla (disponibility), binlerce yan-anlamı ve eş çağrıştırımı ile, gizil Başkanlığıyla (Otherness) şaire henüz bilmediği bir şeyi, şaire bağışlama yolundaki örtülü (gizli) yeteneğiyle onu ele geçirmek ve saptamaktır. İşte bunun için kesinlikle, o, içinde hiçbirinin ayrıcalıklı bir görüş açısı taşımadığı, hiçbirinin iletilecek özel bir bildirimi olmadığı; tersine, içine girilip geçilmesi gereken çok-seçmeli yollardan oluşan bir ağın (maze) bulunduğu, sonu açık kalan(bağlanmayan) bir serüvende kendisini izlemeye okuyucuyu çağırabilir.

Bende kendisine karşı bir merak uyandırdıktan sonra, bu şairlere benim önerdiğim 'açık yapıt" üstüne estetiksel model, çağdaş müzik alanında benzeri gelişmelerle de yüreklendirilmişti; özellikle, *Passaggio, Laborinthuss* vb. gibi, Sanguineti'nin yazdığı liberettolarla "müzikal etkinlikler" türetmiş olması olası, Luciano Berio'nun yapıtı ilkeleriyle yönetilen çağdaş gizikçe ortaya atılmış bulunan koşut bir bilgibilimsel duruma bağlayabileceğimi düşünmüştüm.

Bütün bunlar, bizim İtalyan avant-garte'ımızı ile, kendine işlemsel model olarak yapısalcılığı tutmayışı yeğleyen, adaşımız Fransız avant-garde'ı arasındaki ayrımı vurgulamıştı. Roland Barthes'ın Fransa'da yaptığı tarzda, İtalya'da, avant-garde sanatsal programın parçası olarak, yapısalcı etkinlikten söz edebilmenin yolu yoktu o zaman.

Başka bir yerde, yapısalcı düşünce ile Lèvi-Strauss'm *Çiğ ve Pişmiş* 'in "açılış"ından "dizisel düşünce" dediği şey arasındaki ayrımın altını çizmeye çalıştım. Bir Boulez'in ya da bir Berio'nun müzikal fikirleri, dizisel düşünceye aktarılmıştır ve Sanguineti'nin şekilsiz (informal) şiir kavramı ile Yeni Müzik dersinin benimsemesi de böyledir. Dizililik (seriality), kendi tarzında, diylektik düşüncedir,

eş-süremlilikten çok, art-süremliliğin düşünselleştirilmesidir (intelection).

Yapısalcı düşünce ile dizisel düşünce arasındaki ayrımların kimileri, kısa bir tartışma yoluyla açıklığa kavuşturulabilir. Dilbilimsel araştırma dersi ile geneldeki iletişim kuramını izleyen yapısalcı yöntemle getirilmiş olan en önemli kavramlar hangileridir?

*1.nokta*: *Düzgü* ile *bildiri* arasındaki bağıntı.Daha önceden kurulu bir düzgüye geri dönülerek bildirisi çözülebildiği(dècodable) ölçüde, her iletişim (bildirişim) geçerlidir.

*2.nokta*: Dilin ikili eklemlenme kavramının sonal temellendirilmesi olan, bir seçici (selecvite) ve bir birleştirici (combinative) eksenin gerçekliği.

*3.nokta:* Her düzgünün, her dilin daha elemanter düzgülerin varlığına dayandığı ve bütün iletişim biçimlerinin, tek biricik ilk düzgüye doğru bir düzgüden öbürüne geriye izlenebildiği varsayımı. Bu düzgü mantıki ve varlık bilimsel bakış açısından birincidir, ilktir ve tüm iletişimin, üm dillerin, tüm kültürel işlemlerin ve anlamlama düzeylerinin tek gerçek yapısını oluşturur.

Şimdi de dizisel düşüncenin temel kavramları nelerdir?

*1..nokta* : Bütün bildiriler kendi düzgülerinin soruşturulmasını ister; sözcüklerin her edimi, yaşam kazandırdığı dilin tartışmasını oluşturur. Son uç anlamında bu demektir ki, her bildiri, kendi öz düzgüsünü şart koşar, her sanat yapıtı kendisinin dilsel temeli, kendi şiirsel dizgesinin tartışılmasıdır. Kendisini daha önce belirleyip sınırlama savında olan bağlardan çözülüp ayrılır: Her sanat yapıtı, bu yüzden, kendi okunmasının anahtarıdır da.

*2. nokta*: Çok değerlilik (polyvalence): Anlam çokluğu kavramı tümüyle, dikey ve yatay karteziyen eksenleri, paradigmayı ve sentagmayı alt üst eder, bozar. Dizi, bir sonsuz olanaklar ve çeşitli seçmeler alanı sunan kapalı bir burçtur.

*3.nokta*: Dizisel düşüncede önemli olan, tarihsel düzgülerin tanısı ve bunları soruşturma yoluyla yeni iletişim biçimlerinin üretilmesidir. Dizisel düşüncenin etkisi (effect), kökendeki temel

düzgüye yavaş yavaş geri çekilme değil, düzgülerin evrimi ve yeni düzgülerin bulgulanmasıdır. Dizi, iletişimi saltık eksenlerini ortaya çıkarmayı amaçlayan (uncovering) bir tarih raştırması değil, yalnızca geçmişin süregen dönüşümü, yeni bir eski tarihin üretilmesidir.

(Besbellidir ki, Fransız Deneycileri yapısalcılıkla temasa geçtiklerinde, salt durağan bir engelle karşılaşmamışlardı; Laçan'ın aracı konumu ile dilin, hem kendini ve hem de kullanıcılarını yaratmak için, sonsuz birleştirici kaynaklarını geliştirdiği yazılı bir metine uçtaki bir sorunu yerleştirebilecek güçteydiler. Bu durum ayrıca, Freud'un hem nedime ve hem de sağdıç (bestman) olduğu bir törenle, Sade'ın Saussure ile evlendiği dilbilimsel devrimi kolaylaştırıyordu.)

Ancak kabul etmek gerekir ki, İtalyan avant-garde'ı dil sorununda kuramsal bilinci altüst etmişti. Belki bu da mutlu bir yanılgıydı. Sayasal izlekler, çok daha doğrudan ve enerjik bir biçimde savunulmuştu onlarca. Dil eleştirileri, varoluşssal durumun bir özetlenmesine değil, siyasal statükonun eleştirisine dönüktü. Her türlü sözlüğün sonal yapısının eleştirisi, damar tıkanıklığı ve yoğunluk sözcüğü ile yozlaştırılmış bir terim olarak, ideolojinin özetlenmesi yararına bir yana bırakılmıştı. Avant-garde'ın dilinden düşürmediği "devrimci" sözcüğünün de aynı hastalığa tutulacağı üstüne sürekli bir yılgınlık (terör), buna eşlik ediyordu.

1965 Palermo Kongresinde anahtar-tümce şuydu: "Olağanüstülük (emergency): "Aynı olma yolunda olan Başkası (other) idi bu. Sanguineti'nin darbesi başarılmıştı: Müze kültürü avant-garde'ı hızla yutma yolundaydı.

Bütün bunlar göstermektedir ki, yataklı vagonlarda ve gar restoranlarda iş yapan bizim deneysel avan-garde'ımız, belki nefret ettiğini ileri sürdüğü tarihsel avant-garde'ın özniteliklerini kazanmaktaydı: Aktivizm, antagonizm, terörizm, demagojizm, gençliğe tapınım ve devrimcilik gibi. İlerde de göreceğimiz gibi, özveri yolaçacağı tehlike kavramından henüz yoksundu o. Ölüm vadisinden geçmek zorunda olduğunu anlayamıyordu ve böylece *Quindici* gazetesinin doğmasına yol açıyordu.

*Quindici* 1967'de doğmuştu; işin başında çok resimli, "ayın

oyun arkadaşı (playmate) "olarak Gertrude Stein'in tam kapak boyu resmiyle bir *Playboy* ile New York Review of Books'un ve özellikle üniversite kürsü başkanları için hazırlanmış bir pazar ekiyle bir *Sunday Times* arasında bir yolda, capcanlı bir magazin olarak düşünülmüştü.

Grup 63 böyle bir magazin dergi için mali destek bulmakta hiç de güçlük çekmemişti. Söylediğim gibi, biz Kurula bağlıydık. Ama *Quindici*'nin doğumu gerçekte bizim ilk kaçış (escape) sancımızdı.

Uzun uzun tartışmalardan sonra, *Quindici*'nin masraflarını kendi kesemizden ödemeye ve hiç çekiciliği bulunmayan, fotoğrafsız baskı sütunlarından başka bir şey görülmeyen, her biri beş ya da on bin sözcükten aşağı olmayan alabildiğine uzun yazılarla, kocaman bir cilt olarak onu çıkarmayı kararlaştırdık. Edebi eleştiri sorunlarına ilgi duyan kişilerin İtalya'daki sayısına ve dağılışına (layout) göre sonuç başarısız da sayılmazdı.

Ne var ki gazete başka bir yenilik daha başlatmıştı. Edebiyat ve kitaplar elbette yine ön plandaydı ama artık iş değişmişti: Şairler Orta Doğu bunalımını çözümlemeye başlamışlardı, dilbilimciler Papanın son emirnamesini tartışıyorlardı ve romancılar, gelecek seçimlerde kime oy vereceklerini açıklıyorlardı. Bütün bunlar, bir grup yazarca, kendi yandaşlar klubü adına yönetilen, kişisel, yetkeli birer çözümlemeydi. Sonra, 1968 Mayısı Fransa'sından birkaç ay önce, öğrenci huzursuzluğu patlak verdi. Turin üniversitesi öğrencileri ders yaptıkları binaları işgal ettiler, kendine göre ders veren özgür bir üniversite kurdular ve resmi haber araçlarının hiç bilmediği, bir yığın siyasal gereci yayınlıyorlardı (exgurgitating). *Quindici* hızla sorumluluklarını üstlendi: Bizim kuşak, daha tutucu konumlarında (siyasal olmaktan çok kültürel sorunlarda) güçlenip saf tutmakla eleştiriyordu. Grup 63 aynı tuzağa düşmekten sakınmak zorundaydı. Bizim hepimiz, öğrencilerin doğru yolda olduklarına ya da sorunları için en iyi çözümleri bulduklarına inanıyordu elbet. Ama, hepimizin anlaştığı bir şey vardı: Onlara görüşlerini açıklayacak bir platform vermek zorunda olmamız. Olaylar birden, umulmadık bir biçimde tırmanış gösteriyordu. *Quindici,* kendi gazetelerini çıkarmaya başlamadan önce, tomurcuk halindeki küçük grupların tartışma yazılarını

yayınlayabildikleri bir yer oldu uzun bir süre. *Quindici*, edebiyata belki hiç ilgi duymayan, sırf siyasa ile uğraşan çok genç militanlarca okununcaya değin, ilk baskısının dört katına çıkarmıştı tirajını.

Başlangıçta, iki yönlü, çok yüksek bir işlemdi bu. Süregen bir toplumsal devrim programlarının hemen yanı sıra, şimdi artık geleneksel konumlara yeniden çekilmiş bulunan "avant-garde'çıların" yol açtığı, bir dizi dilbilimsel yıkım programı yayınlanıyordu durmadan. Birkaç hafta içinde bizim "genç" denilen kuşağımız 'orta-in-between" kuşak oldu çıktı. İşte bunun için *Quindici* bu yeni tarihsel rolü, Grup 63 adına, ciddiyetle üstlenme ve onurla gerçekleştirme çabasını temsil etmekteydi.

Böyle bir rolü yerine getirebilmek için, gençlere bir ortam hazırlayan, ama onların söylemek zorunluluğunu duydukları şeye etkin bir biçimde katılmayan kimselerin onurlu yalnızlığından çıkmak, kaçınılmaz bir görevdi. Yazı kurulunun bir kesimi siyasal bilincimizin bir çeşit araştırılmasını üstlendi. 1968 Mayısından bu yana ortaya çıkmış olan yeni durumda, yazmanın ne anlama geldiğini kendi kendimize sormaya başladık.

Böylece bir dizi makale yayınlandı. Bunların düşünüş tarzı şöyle özetlenebilir: Her türden değişik kişileri, çağdaş sanatsal avant-garde'ın belki en güzel metinlerini Sorbonne duvarları üzerine çiziktirmeye çağrı çıkaran, *söz alma* (pise de la parole) eylemi, gerçek şairleri, dilin kendiliğinden seçilmiş temsilcileri olarak, ayrıcalıklı işlevlerinden yoksun bırakmıştır.

Dilin yapılarını ortaya çıkarıp koymak yolunda yaptığımız her girişim, birden maskesini düşürmüş, gerçek yüzünü göstermişti: *Okul* dili üstüne deneysel bir inceleme, fabrika işçileri ile öfkeli öğrencilerin gerçek diliyle yüz yüze gelmiştik. Fransız avant-garde'ı Lacan'ın sorusunu atmıştı ortaya: "Kim konuşacak?" Buna karşılık, İtalya'da, çağdaş edebiyat avant-garde'ının sorusu birden değişmişti: "Kiminle konuşulacak?" (Who is one speaking to?)", "Bu nasıl yapılacak? (How is one to do it?) Niçin? Konuşma (diyeceğim, yazı) sürdürülebilir mi hiç? Giderek, Gruptan kimileri bu konuda yazmayı bile red etmeye başlamıştı. Balestrini gibi kişiler, fabrikalardaki işçi

sınıfı hareketiyle ilgili belgeler toplamaya ve yayınlamaya koyulmuştu.

*Quindici* üç sayı daha sürüklendi gitti ve sonunda harakiri yaptı. Hiç olmazsa, her avant-garde'ın taşıdığı bir özelliği o da göstermişti: Yeni bir şeyin oluşabilmesi için, Dionizien güzel bir ölüm düşü ile, özünü feda etme. *Quindici* 'nin on altıncı sayısında, yeni ve yaşamsal bir şeye dönüşmek isteniliyorsa eğer diye, bizim avant-garde'ın karşısına çıkan problemlerin bir listesini çıkarmaya çalışmıştım. Ne ki buna uyacak bir avant-garde bulamadan, can çekişme başlamıştı bile. Birçok arkadaşımız, çoktan sona ermiş bir oyun sürdürmeye çalışıyordu hâlâ. Edebiyatın söylenecek yine bir şeyi olduğuna inanmakta haklıdırlar belki bugün. Ama, *o günlerde,* bana kalırsa, yanılmaktaydılar. *Quindici* birliğini çoktan yitirmişti. İşi bitmişti. Bundan dolayı, iki kuşkulu uzlaşmaz tutumla bölünüp parçalanmış *Quindici'* nin sonu, Grup 63'ün ölümünü de damgalıyordu.

Benim görüşüme göre, Grup 63, bu bunalımı tümüyle anlatıp sergileyebilecek kuramsal güçten yoksun olduğu için ölmüştü. Ancak, öyle sanıyorum ki, yaşamayı sürdürmenin kendisini kemikleşmiş bir kalıntıya çevirebileceğinin bilincinde olduğu için, ölmeyi kabul etmişti. Ölümümüzün aslında bir intihar olduğunu söyleyebilmek, bana gurur veriyor.

KABALCI

Ünlü ve çok yönlü İtalyan Yazar ve Düşünürü **Umberto Eco,** 1958'de, *12. Uluslararası Felsefe Kongresi*'ne, *"Açık Yapıt Sorunu"* başlığını taşıyan bir bildiri sunuyor ve konu böylece ilk kez estetik platformda tartışmaya açılıyor. Daha sonra, kimi çalışmalarıyla yazar, bu bildirisini geliştirip bir kuram oluşturuyor ve 1962'de *Opera aperta* (Açık yapıt) adıyla bir kitap halinde yayınlıyor.

Kuramın çıkış noktası ve dayanağı, yöntem-bilim açısından, biri kuramsal fizik ve öteki sanat alanı olmak üzere, iki düşünsel etkinlik alanında ortaya çıkan gelişmeler ve olaylar arasında bir benzeşmenin (analogie) gözlemlenmesi ve buna dayalı, bir örnekseme yoluyla uslamlama biçimidir. Ama, yalnız bu kadar değil elbet. *Eco*, kuramını temellendirebilmek için, mantık alanındaki gelişmelerden, söz gelimi, çok-değerli ve Diyalektik Mantık biçimlerinden; çağdaş felsefe ve, bu arada, görüngübilimden; çağdaş müzik, resim, mimarlık, vb. alanındaki gelişmelerden de yararlanır.

Öte yandan, kuramına bir ard-alan oluşturabilmek üzere, kültür ve sanat tarihine de girer. İlkçağdan (Platon'dan) başlayıp Ortaçağdan (Dante'den) geçer, Açık Yapıt'ın ilk belirtilerini araştırır; daha sonra, Barok sanat anlayışında, bu poetikanın ilk izini bulur ama, "açık yapıt" düşüncesinin bilinçle ortaya atılışını, P.Verlaine'in ünlü *Art Poetique*'inde ve daha genel olarak, Simgeci sanat anlayışında bulur; James Joyce'un Ulysses'ini ve Kafka'nın yapıtlarını *Açık Yapıt*'ın en büyük örnekleri olarak sunar.

Peki, *Açık Yapıt* nedir? Kısaca her türlü yoruma Açık Yapıt'tır. Bu; tek-yönlü, klâsik kurgu ve yorum biçimlerini reddeder; ama, biçimin ölümünü de ilana kalkışmaz; daha çok, biçim üstüne daha esnek bir kavram oluşturmayı, biçimi bir "olanaklar alanı" gibi görmeyi amaçlar. Yaratıcıyla icracıyı (okuyucuyu, vb.) işbirliğine çağırır.

*Umberto Eco* da "Batı uygarlığında İdeal'den Gerçek'e, Gerçek'ten Soyut'a, Soyut'tan Olanaklı'ya doğru derleyen bir gelişim çizgisi olduğuna ve, bunun, *"Açık Yapıt"* poetikalarının tarihsel oluşumunu gösterdiğine" inanır.

Eco'ya göre, her yapıtın bir bildirisi vardır ve her bildirinin de bir düzgüsü, bu düzgü bilinmeden, yorum yapılamaz, yapıt anlaşılmaz; işte bu kitap da, *Eco*'nun yazınsal yapıtlarının bir çeşit düzgüsüdür; *Gülün Adı* ile *Foucault Sarkacı*, bu yapıt okunduktan sonra, herhalde çok daha iyi anlaşılacaktır.