EDEBİYAT KİTAPLARI

MODERN EPİK

GOETHE'DEN GARCİA MÁRQUEZ'E DÜNYA SİSTEMİ

FRANCO MORETTI

TÜRKÇESİ: NURİŞEN İLERİ - MEHMET MURAT ŞAHİN



agorakitaplığı
77

FRANCO MORETTİ

İtalyan kuramcı. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl edebiyatı uzmanı. 2000'den beri karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdiği Stanford Üniversitesi'nde Roman Çalışmaları Merkezi direktörü. Ayrıca, okumanın tarihi, kültürel coğrafya, roman ve anlatı kuramı ile disiplinler arası modeller üzerinde çalışıyor. *Sings Taken for Wonders* (1983), *The Way of the World* (1987), *Modern Epic* (1995) ve *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998) gibi kitapların yazarı ve *Il Romanzo* adlı beş ciltlik derlemenin editörü. *New Left Review*'un sürekli yazarlarından.

NURÇİN İLERİ

Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun. Halen Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü'nde Yüksek Lisans yapıyor.

MEHMET MURAT ŞAHİN

1980, Adapazarı doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümü mezunu. Edebiyat eleştirisi, antropoloji ve kısa hikâyeyle ilgileniyor.

Franco Moretti

MODERN EPİK

Goethe'den Garcia Márquez'e Dünya Sistemi

a

agorakitaplığı

Edebiyat Kuramı 4

Modern Epik
Goethe'den Garcia Márquez'e Dünya Sistemi
Franco Moretti
Verso, Londra, 1996

İngilizce'den çevirenler: Nurçin İleri - Mehmet Murat Şahin
Yayına hazırlayan: Evren Mehmet Dinçer
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1994, Franco Moretti
© 2004; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ağustos 2005

ISBN: 975 - 8829 - 82 - 3

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Teri'ye...

İÇİNDEKİLER

Giriş 1

Birinci Bölüm
Faust ve On Dokuzuncu Yüzyıl 9

Geçiş
Nibelungların Yüzüğü 113

İkinci Bölüm
Ulysses ve Yirminci Yüzyıl 139

Arasöz
Bilinç Akışı - Bir Tekniğin Evrimi 194

Sondeyiş
Yüzyıllık Yalnızlık 267

Teşekkürler 291

GİRİŞ

"Kendi iradenizle, serbestçe girin."
(Dracula)

Faust'u elinize aldınız. Nedir bu? Yazarının dediği gibi, bir 'trajedi' mi? Büyük bir felsefi hikâye mi? Bir lirik içgörüler toplamı mı? Ne olduğunu kim söyleyebilir? Peki, *Moby Dick*'e ne dersiniz? Bir ansiklopedi mi, roman mı, yoksa romans mı? 1851'de yazılmış, kimin kaleme aldığı bilinmeyen bir eleştiride söylendiği gibi, 'münferit bir potpuri' mi? Ya, binyılcı 'total sanat eseri' etiketine de sahip *Nibelungların Yüzüğü*'ne ne demeli: o bir drama mı, opera mı, yoksa mit mi? Ezra Pound 1922'de *Bouvard ile Pécuchet*'yi 'artık roman değil' diyerek tanımlar. Birkaç ay sonra T.S. Eliot, *Ulysses* için aynısını tekrar eder: "Artık roman değil." Roman değilse, nedir peki bunlar? Peki, *Kantolar* ya da *Çorak Ülke*? *İnsanlığın Son Günleri* bir ti-

yatro eseri değil mi? *Niteliksiz Adam*'a ne demeli: roman mı, deneme mi? Ya Latin Amerika'dan ve Hindistan'dan ulaşan şu görkemli hikâyelere ne diyorsunuz? 'Büyülü gerçekçilik' mi? Sanki birbiriyle çelişen terimlerin birarada pek bir anlam taşımadığından haberimiz yokmuş gibi...

Faust, *Moby Dick*, *Nibelungların Yüzüğü*, *Ulysses*, *Kantolar*, *Çorak Ülke*, *Niteliksiz Adam*, *Yüzyıllık Yalnızlık*. Bunlar sıradan eski kitaplar değil. Bunlar, dev yapıtlar. Modern Batı'nın uzun araştırmalara tabi tuttuğu, içlerinde kendi gizini aradığı kutsal metinler. Fakat edebiyat tarihi, bu kitaplarla ne yapacağını şaşırmış durumda. Onları nasıl sınıflandıracağını bilmiyor; tersine, onlara birbirinden tamamen ayrı fenomenler, yani, bir defalık durumlar, tuhaflıklar, sapkınlıklar olarak bakıyor. Elbette böyle bir bakış mümkün; bir, bilemediniz iki örnek için geçerli de olabilir, ama her defasında değil. Bu kadar çok ve bu kadar belirgin sapkınlıkla, eldeki sınıflandırmada bir sorunun olması ihtimali daha büyük. Dolayısıyla, bu kadar istisnayı kaydetmektense, perspektifi değiştirmek ve farklı bir kural önermek daha yerinde gibi geliyor.

Beni bu kitabı yazmaya yönlendiren fikir, bahsedilen kitapların -ve kitap boyunca karşılaşacağımız diğer eserlerin hepsinin- benim 'modern epik' diye isimlendireceğim tek bir alana ait olduklarıdır. 'Epik' diyorum; çünkü, onu uzak bir geçmişe bağlayan pek çok yapısal benzerlik söz konusudur (doğal olarak buna analiz sırasında tekrar döneceğim). Fakat, aynı zamanda 'modern' epik; çünkü, kuşkusuz pek çok önemli süreksizlik de söz konusudur: (sadece sözel bir öykünme değil, Braudel ve Wallerstein'ın 'dünya ekonomisi'ni hatırlatan) bilişsel 'dünya metni' metaforunu -temsil edilen uzamın uluslarötesi boyutu dikkate alındığında- dikte eden bir durum için, azımsanamayacak kadar önemli süreksizliklerdir bunlar.

Epik kategorisi, kuşkusuz sorunsuz bir kategori değildir. Ancak diğer kategorilerden daha az sorunludur; ayrıca, fazladan bazı avantajları vardır. Öyleyse, epiği neyse o olarak alalım: bu kadar karışık duramayacak derecede önemli bir soruya, biraz çekidüzen verecek bir önerme olarak bakalım. İşe yarar bir önerme; ben onu, kolayca test edilebilsin -gerekiyorsa çürütülsün- diye elimden geldiğince açık biçimde formüle ettim. Peter Medawar, "Çapraşık yazan insanlar," demiş, "Ya yazma yeteneğinden yoksundurlar, ya da bir kötülüğün peşindedirler". Tamamen doğru. Açıkça görülebilir bir hata, binlerce anlaşılmaz yarı-hakikatten daha yeğ tutulmaz mı?

Benim projem ilk başta -dürüst olmak gerekirse- tamamen farklıydı. Önceleri, üzerine pek çok yazı kaleme aldığım ve yıllarca çalıştığım bir alan olan modernizmi ele almayı düşünüyordum. Bu zaman zarfında, Perry Anderson beni hep, bu kadar heterojen bir kategoriyle (Mayakovski ile George, Kafka ile Proust, hatta belki de Lawrence ile Tzara) çalışılamayacağına ikna etmeye çalıştı: gerçek, açıklayıcı bir değeri olamayacak denli çelişik ya da belirsiz bir kategoriydi modernizm. Uzun süre Anderson'ın yanıldığını düşündüm. Sonra, onun kısmen haklı olduğu (ve modernizmin bir çelişkiler alanı olarak tanımlanması gerektiği) sonucuna vardım. Sonunda, bir noktada, kendimin yanıldığında karar kıldım. İmkânsızı zorlamaktan bıkmış bir halde, modernizmi bırakıp bu projemden vazgeçtim.

Yaklaşık aynı dönemde (1987 ya da 1988), Fredric Jameson'ın modernizmin *Kantolar* veya *Çorak Ülke* gibi klasikleri için 'kutsal metin' ifadesini birçok kez kullandığı uzun bir daktilo yazısı (sonradan *Signatures of the Visible*'da[1] yayınlanan "The Existence of Italy") geçti elime. İçinde bulunduğum kararsızlık halinde -Jameson'la uzun uzadıya tartıştığım- bu niteleme, düşün-

1) F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York ve Londra, 1990, s. 155-229.

celerimi toparlamam açısından bir katalizör işlevi gördü. Birkaç aylık bir zaman içinde, farkında olmadan, zihnimdeki 'modernizm' takıntısı gitmiş, onun yerini 'epik' almıştı. Daha doğrusu, epik, modernizmi ikiye bölmüş ve zamana yaymıştı. Aniden, Birinci Dünya Savaşı sırasında yazılmış pek çok eser, aslında sadece bir uğrağını oluşturdukları çok daha geniş bir tarihin (yaklaşık 1800'den 2000'e uzanan bir zaman diliminin) parçası olarak belirdiler. Kuşkusuz, büyük bir yaratıcılık ve karmaşıklık uğrağı -dilerseniz, bütün sürecin zirve noktası diyelim-, ama artık belirli bir kategori talep eden, özerk ve tutarlı bir gerçeklik değil.

O zaman *Ulysses*'i okumaya, *Deniz Mezarlığı*'nı ya da *Mrs. Dalloway*'i değil *Faust*'u düşünerek; Eliot'u okumaya ise Mallermé ve Hofmannsthal'i değil de Wagner ve Whitman'ı aklımda tutarak başladım. Bu 'modernist' eserlerin, aslında modernizmi unutursam çok daha iyi anlaşılabileceğini keşfettim. Öncelikle, belli konuları (Kafka, sembolist akım, 'tarihsel avangardlar' gibi) atlamak, kabul etmeliyim ki bana ciddi bir mesele olarak göründü. Fakat biraz üzerinde düşününce, epik ifadesi modernizmin tümünü kapsamıyorsa, bunun, yeni sınıflandırmanın bir kusurundan ziyade, onun *varlık sebebinden* ileri geldiğine karar verdim. Modernizm kullanılmaz, fiilen işe yaramaz hale gelmişti, çünkü *çok fazla şeyi* kapsıyordu: çözüm ise alanı daraltmayı -bazı şeyleri atlamayı- öğrenmekten geçiyordu. Burada, tarihyazımsal önermenin iddiası, tevazusuyla örtüşüyordu. Mies van der Rohe, *Weniger ist mehr* demeyi severmiş: daha az, daha çoktur.

Daha az, daha çoktur. Pekâlâ, ama biraz abartmıyor muydum? İki yüzyıllık tarih diliminde, böylesine önemli bir formun gerçekten başarılı beş-altı örneğe isabet etmesi tuhaf değil miydi? P. Adams Sitney'ın Princeton'da ortaya koyduğu -ve çalışmam çoktan bitmişken duyduğum- bu eleştiri, beni uzun uzun düşündürdü. Onunla herhangi bir benzerliği olan her şeyi, fazla tereddüt etmeden, epiğe dahil edebilir-

dim: fakat bu, modernizmin hatasına benim de düşmem olurdu. 'Modernizm' hakkındaki projemden olduğu gibi, 'epik' projesinden de vazgeçebilirdim, oysa bu fikir bana hiç de cazip gelmiyordu. Sonra, Edward Mendelson'un bir makalesi beni doğru yola koydu.

> Batı'daki her büyük ulusal kültür, kendisinin ayrı bir varlık oluşunun farkına vardıkça, üzerinde ulusun tüm toplumsal ve dilsel birikimine kulak verecek, ülkesinin bütün edebi üslûplarını ve uzlaşımlarını kullanacak [...] ve genişlikte ve süreklilikte... Kitabı Mukaddes üzerine kurulu yorum ve metin endüstrisine karşılık gelebilecek, ansiklopedik bir yazar üretmiştir.[2]

Öyle ama, ben onlara 'ansiklopediler' demiyorum, çünkü farklı bir coğrafi dağılım önereceğim. Fakat bir noktada Mendelson'la tamamen mutabıkız: dünya metinlerinin az rastlanırlığı, bu sembolik formun kurucu bir özelliğidir. Bir eser bir kültürün 'kutsal metni' olmayı, *ancak biricikse* başarabilir: otuz tane İncil, kutsalın alanını genişletmez, aksine paramparça ederdi. Hayvan türleri için geçerli olan, edebi türler için de geçerlidir: hepsi aynı oranda üremezler. Bazıları, roman gibi mesela, rakamlara dayanır ve alev gibi yayılırlar. Diğerleri, uzun ve zorlu bir gebelikle gelecek olan az sayıdaki numuneye umutlarını bağlarlar –bizim ilgi alanımıza giren eserler, tam da bunlar gibi davranırlar.

Sadece birkaç eser var elimizde. Fakat daha kötüsü var. Biri bana bir 'dünya metni'nin özelliklerini birkaç kelimeyle açıklamamı istese, kendimi artan bir huzursuzlukla şöyle cevap verir bulurdum: "Bakın şöyle –çok uzun ve sıkıcıdırlar." Kim *Faust* İkinci Kısmı ya da *Ulysses*'i, okulda zorla kendisine okutulmadıkça gönüllü olarak okumaya kalkmıştır ki? Dikkat ederseniz, burada sadece Goethe ve Joyce diyorum;

2) E. Mendelson, "Encyclopedic Normatives: From Dante to Pynchon", *Modern Language Notes* 91 (1976) içinde, s. 1268. 'Ansiklopedi,' N. Frye'nin kullandığı bir terimdir (*Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1957); ben, anlauya dair çağrışımları sebebiyle 'epik' demeyi tercih ettim.

yoksa, Madach ya da Dos Passos'ı, *Kantolar*'ı ya da *Vergilius'un Ölümü*'nü ağzıma bile almıyorum...

Modern epiğin bir başka tuhaf özelliği: neredeyse kanon-üstü, yine de aslında okunmayan bir form olmasıdır. Modern epik, eğitimli biri için zorunlu (bu [yirminci] yüzyılda *Ulysses*'i, geçen yüzyılda *Faust*'u okumak *zorundaydınız*), ama yine de üzerinde pek mutabık olunmayan bir şeydir. Dünya metinlerinin fazlasıyla akademik kurumlara dayanması, aslında bir şeylerin yanlış gittiğinin, kendine yeterli olmadıklarının kesin bir göstergesidir. Kendilerine yeterli değillerdir, çünkü gerçekte o kadar da etkili olmazlar. Başyapıtlardır, kuşkusuz; fakat, insanların *Faust* için dedikleri gibi, genellikle *kusurlu* başyapıtlardır. Kimi zamansa, samimi olalım, birer yarı-başarısızlık olarak kalmışlardır.

Bu tezi, gelecek bölümlerde açımlayabileceğimi umuyorum. Burada sadece şunu tekrar etmek istiyorum ki, bu kesinlikle benim başlangıçtaki önermem değil. Ben *başarılı* başyapıtlar üzerinde çalışıyor olmam gerektiğini düşündüm ve bu konuya bir çırağın alçakgönüllülüğüyle yaklaştım. İlk şüphelerim belirdiğinde, kafamdaki soru işaretlerini bastırmayı denedim ve bir şekilde olmayacak duaya amin demeye çalıştım. Uzun vadedeyse, karşıma çıkan 'kusurlar'ın üstünün örtülemeyeceğini anladım. Öyleyse bunları hemen dikkate almalı, modern epiğin belirgin özellikleri olarak görmeliydim. Zira, isim ile sıfat arasında bir çeşit antagonizmaya; epiğin tümleştirici iradesi ile modern dünyanın bölünmüş gerçekliği arasında bir ihtilafa işaret ediyorlardı. Dünya metinlerinin kusurluluğu, tarih içinde yaşadıklarının en kesin göstergesidir.

Sonradan, morfolojik kusurlulukta evrim rotasının kanıtını gören Darwinizme olan sempatimden, dünya metinlerinin yapısal kusurlarını kabullenmek zorunda olduğumu fark ettim. Evrim teorisinin edebiyat tarihi açısından bir model oluşturabileceği düşüncesi, elbette sorgulanabilir bir

önerme –teorik gerekçeleri başka bir yerde serimledim ve başka bir vesileyle bu konuya daha uzun olarak geri döneceğim.[3] Burada sadece, edebiyat tarihinin tatmin edici bir şekilde çözmekte yetersiz kaldığı pek çok soruyu yeni -ve daha iyi- bir yolla açıklamamıza uygun düştüğünü göstererek, Darwinci paradigmanın verimliliğini kanıtlamaya çalışacağım.

Daha iyi bir açıklama yapayım... Bugünkü eleştiri atmosferinde, doğa bilimlerinden ilham almak, fazla başarı şansı olmayan bir programdır. Ama önemli değil. Edebi formların materyalist tarihi, rastgele dile dökülemeyecek kadar görkemli bir meydan okumanın tarihidir. Bu edebi formların nasıl işlev gördüğünü, insanların okumaktan hazzettiği şu karmaşık şeyleri açıkça bilmek ve anlamak; açıkçası, edebiyatla ilgili herkes açısından, bundan daha iyisini bilmiyorum. Fakat bu, akıldışı bir haz; bunu hiç bir şekilde meşru göstermeye çalışmayacağım.

Teknik bir mesele üzerine birkaç söz daha. Bilindiği gibi, Darwin ve Lamarck'ın evrim teorileri arasındaki önemli farklardan biri; Lamarck için değişimlerin, evrimsel zorunluluklar açısından işlevsel olmaları, Darwin içinse, işlevsel olmamalarıdır. Başka bir deyişle, Darwin'de tarih, tamamen bağımsız *iki* rotanın (rastlantısal değişiklikleri ve zorunlu seçmenin) birlikte dokunmasıdır. Bizim durumumuzda: *retorik yenilikler*, rastlantının sonucuyken; *toplumsal seçme*, zorunluluğun çocuğudur. Bu kitaptan çıkacak olan edebi tarih, ikiye yarılmış bir bütündür: alışkın olduğumuz tarzdan daha az zorlayıcı, fakat daha ilginç, belirsiz, süreksiz, tuhaflıklar ve soru işaretleriyle doludur. Hakkını teslim edersek, böyle bir tarih, iki başlı bir eleştirmen ister: 'nasıl'la uğraşmak için, yarı-formalist; 'neden'le uğraşmak için, yarı-sosyolog. *Kısacası*: yarı yarıya. Pek makul bir uzlaşma değil, daha çok Jekyll ve Hyde gibi. Doğrusu, bu ikiliğin altından kalkabilmek için, her türlü zehri içerdim.

3) Bkz. "On Literary Evolution", *Signs Taken for Wonders* içinde, 2. genişletilmiş basım, Verso, Londra 1987.

Fakat bu ikisi, formalist ile sosyolog anlaşabilecekler mi? Evet, sosyolog, edebiyatın toplumsal tarafının *onun formunda* yattığı ve formun ise kendi yasalarına göre geliştiği fikrini kabul edebilirse; formalist de, kendi payına, edebiyatın büyük toplumsal değişimleri *takip ettiği* -çoğu zaman 'arkadan geldiği'- fikrini kabul edebilirse. Arkadan gelmek, olanı tekrar etmek ('yansıtmak') demek değil, fakat tam tersi: tarihin koyduğu problemleri *çözmek* anlamına gelir. Zira her dönüşüm, kendi bagajında belli etik özürleri, algısal belirsizlikleri ve ideolojik çelişkileri taşır. Kısacası, her dönüşüm, toplumsal birliği istikrarsızlaştıran ve bireysel varoluşu zorlaştıran bir *sembolik fazla yük* taşır. İşte, edebiyat bu gerilimi düşürmeye yardım eder. Edebiyatın problem çözücü bir vazifesi vardır: varoluşu daha anlaşılır ve daha kabul edilebilir bir hale getirmek. İleride göreceğimiz üzere, edebiyat, aslında iktidar ilişkilerini -hatta, bu ilişkilerin şiddetini- daha kabul edilebilir kılar.

Hayat ile form, tarih ile retorik arasında oynanan bu akıl almaz satranç üzerine son bir söz. Ben her ikisini ve aynı zamanda süregiden eşitsizliği -ve tekrar edersek, kusurluluğu- açıklamaya çalışım. Katmanların süreksizliğine dikkat çekmek için, doğrudan alıntılar yapmakta bonkörlük ettim: kısmen ihtisasa saygımdan, kısmen de doğrudan alıntıları açık ve samimi bulduğumdan. Zaten amacıma da böylesi uygun düşerdi. Bu, bana yıllar önce -pek çok şeyin yanı sıra- fazladan pasajlara karşı körelmeyen bir sabır göstermeyi öğreten matematikçi Emma Castelnuovo'yu hatırlattı.

Pekâlâ, şimdi önümüzdeki çalışmaya dönelim. Küçük bir uyarıyla. Bu çalışma, bölünmez bir bütün oluşturuyor. İlk kısım biraz daha teorik, ikinci kısım bir parça daha analitik: yine de tek bir argümanın iki safhası. Aynı model, tek tek bölümler için de geçerlidir. En iyisi, bundan sonraki sayfaların sırasıyla okunmasıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FAUST VE ON DOKUZUNCU YÜZYIL

BİR



"bir kahraman istiyorum..."[1]

Hegelci anlayışta, epik form üç temele dayanır. Bunların ilki, hikâyeyle ilgilidir:

> Epik, [...] şartların ve ilişkilerin bütün genişliği içinde ifadesini bulması gereken bir edimin gerçekleşmesini kendine konu edinir...

1) "Bir kahraman istiyorum, az rastlanan bir istek"; bu, Byron'ın *Don Juan*'ının ilk mısrasıdır. "Bir kahraman istiyorum" elbette 'Bir kahraman diliyorum' ya da 'Bir kahramanım yok' anlamlarından birine yorulabilir.

Hegel'e göre, bu edimin, bir tümlüğün *(totalite)* ortaya çıkmasını mümkün kılması gerekir:

> şartların ve ilişkilerin bütün genişliği içinde [...] bir ülkenin ve çağın total dünyasıyla bağlantılı, zengin bir olay olarak [bir edimin olmasını kendine konu edinir]...

Son olarak, epik tümlük şu özelliğe sahiptir:

> Daha sonradan katı dinsel dogma veya sivil ve ahlâki yasa haline gelen her şey, zihnin yaşayan bir tutumu olarak, bu tekil bireyden ayrışmamış olarak kalır.[2]

Bireysellikten ayrışmamış ve 'yaşayan' bir tümlük: bir kahraman sayesinde şekil alan ve onda kendini tanıyan bir dünya. Bu, Hegelci epiğin üçüncü öğesidir –aynı zamanda, en kırılgan olanıdır, çünkü tarihsel evrim, çok yakın zamanda kahramanlar çağına son vermiştir. Bir kere 'devlet hayatı' yerleştiğinde, evrensel olan ile bireysel olanın birliği bozulur: 'etik ve doğruluk' 'tamamıyla bireylere bağlı olmak'tan çıkar, yasalar ve devlet aygıtında nesnelleşirler:

> Evrensel olan, bireyin dirimselliğinin aşılmış, ya da tesadüfi ve önemsiz görüldüğü kendi evrenselliği içinde hüküm sürer.[3]

Kısacası, Devlet'in gelişiyle, artık bireysellik tümlüğe bir form veremez, ancak kendini ona riayet etmekle, enerjisine hâkim olup, kendine buyrulana bağlı kalmakla sınırlandırır. Bunun hemen ardından Hegel, -siyasetle edebiyatı birleştirerek- 'günümüzün monarkları'nı düşünmemizin yeterli olduğunu söyler. Onlar:

---

2) G. Hegel, *Aesthetics*, İngilizce'ye çev. T.M. Knox, Oxford University Press, Oxford 1975, Cilt 2, s. 1044-1045 (çeviri değiştirilmiştir).
3) A.g.y., cilt 1, s. 184 (çeviri değiştirilmiştir).

mitik çağların kahramanlarından farklı olarak, bütünün *somut* başları değillerdir, ancak, yasanın ve anayasanın kendilerinden bağımsız olarak ortaya çıkarıp yerleştirdiği kurumların az çok soyut merkezleridirler.[4]

Hegelci anlayışın büyük yeniliği, neo-klasisizmden çok da farklı olmayan analitik içeriğinden ziyade, epik şiiri acımasızca tarihsileştirmesindedir. Çünkü, epik teamüllerin gerçek temelleri sadece Devlet-öncesi dönemdeyse -bu tarihyazımsal yargı bundan böyle sorgulanmayacaktır-, o halde epikle modernlik arasında ters orantılı bir ilişki bulunur. Birinin olduğu yerde, diğeri olamaz –ve tersi. Günümüze yaklaştıkça epik daha fazla anlamını yitirir. Hegelci Bradley, yirminci yüzyılın başlarında şöyle yazıyordu: 'pantolonlar, makineler ve polisler' dünyasında:

> Bizde Yasa vardır: ki Yasa [...] muazzam bir başarı ve paha biçilmez bir servettir; ancak, büyük boyuttaki çarpıcı olaylara ya da bireysel eylemlere karşı tercih edilemez.[5]

Yaklaşık aynı zamanlarda genç Joyce'un da yazdığı budur:

> Bugünlerde hayat, genellikle acınacak bir can sıkıntısıdır [...] Epik yabanıllık, her an tetikte duran gözetleyici bakışlarca imkânsız kılınmıştır.[6]

Epik yabanıllık... Modern epiğin sorununu mükemmel şekilde tanımlayan bir deyiş: *Estetik*'in 'bireysel dirimselliği', şimdi 'yabanıl' bir şey olarak deneyimlenir. *Faust* ve *Moby Dick* 'bar-

4) *A.g.y.*, cilt 1, s. 193.
5) A.C. Bradley, "The Long Poem in the Age of Wordsworth", *Oxford Lectures on Poetry* (1909) içinde, Macmillan, New York 1955, s. 191.
6) Bu pasaj 1900 Ocak ayında Dublin'de sunulan "Drama and Life" tebliğinden alınmıştır. Bkz. (ed.) E. Mason ve R. Ellmann, *The Critical Writings of James Joyce*, Viking Press, New York 1959, s. 45.

barca', Wagner ve modernizmin çoğu 'ilkel' bulunacaktır. Hatta bunlara 'gerici' tanımını da ekleyebiliriz. Kelimenin tam anlamıyla, gerici: modern toplumların aşırı karmaşıklığını ortadan kaldırıp, bireye sorgusuz hâkimiyetini iade ederek, tarihi tersine çevirmeye çalışmak. Bu, ilerleyen sayfalarda *Faust*'ta, Ahab'da, Wagner'de sıkça karşılaşacağımız bir ayartma kaynağıdır. Fakat, gerçeklikten ziyade, bir *ayarti*'dır. Hıristiyan yasasını yürürlükten kaldırmaya ve iktidarın parçalanmasına karşı koymaya çalışan İmparator Justinianus'un hayatının uzun uzun anlatıldığı İbsen'in erken dönem eserlerinden *İmparator ve Galileliler*'de görülebilir bu. Tarihin akışı durdurulamaz artık: Justinianus'un yabanıllığı iflas eder ve İbsen, burjuva oyunları yazmaya döner. Hegelci hüküm, gerçekten doğrulanmış görünür.

Hegel'in estetik üzerine dersler verdiği ve *Hermann*'la *Dorothea*'nın temkinli alçakgönüllülüğünü, epik tahayyül için açık tek yol olarak işaret ettiği aynı yıllarda, bu idilik metnin yazarı, çok farklı iddialarla kaleme aldığı bir eserini tamamlıyordu. İçinde kahramanının 'bütün dünya'ya uzandığı, tüm insanlıkla bir olma arzusunu haykırdığı bir eser:

> Söylüyorum sana, zevk değil mesele!
> Baş döndüren, acılı neşeye adamışım
> Kendimi, dinçleştiren usanca, seven nefrete!
> Ruhumdan söküp atmışım bilgi kösnüsünü
> Şimdi tüm erimiyle acının yüzleşecek ruhum
> Ve kendi benliğimle kucaklayacağım
> Bütüne pay edilen yaşantıyı İnsanlık soyuna,
> Ruhumla kavrayacağım en yükseği
> Ve en derini, kalbim bilecek insanlığın tüm acısını ve hazzını.
> Yayacağım kendimi böylece, onun benliği olarak,
> Ve sonunda kendim, onun gibi, yok olacak.
>
> (*Faust*, 1765-75)

Öyleyse, kim haklı: modern epiğin imkânsız olduğunu ilan eden Hegel mi, bir modern epik yazmakta olan Goethe mi?

"önce Edim vardı"

> Edim, bireyin en açık dışavurumudur; mizacının olduğu kadar amaçlarının da dışavurumudur: insan, esas ve en derin varlığında neyse, yalnızca edimiyle hakikat kazanır.[7]

Bunlar, Hegel'in sözleri. Yakın zamanda ve daha tumturaklı şekilde Maurice Blanchot da aynı konuyu ele almıştır:

> Kahramanlık, dışavurumdur; özle görünüşü birleştiren edimin mucizevi parlaklığıdır. Kahramanlık, edimin ışık saçan egemenliğidir. Sadece edim, kahramanca olabilir; edimde bulunmayan kahraman, bir hiçtir...[8]

Sözün kısası, edim yoksa kahraman yoktur. Kahraman yoksa, epik yoktur. Şimdi, *Faust*'taki harika monologlardan birini okumanın tam sırası:

> Okuyorum, "Başlangıçta Söz vardı": neden, şimdi
> Takılıyorum burada! Değiştirmeli bunu, ama nasıl?
> 'Söz' bunca harika ve ulu olabilir mi?
> Başka bir çevirisi olmalı,
> Ruhun yardımıyla, bulmalıyım.
> "Başlangıçta Akıl vardı" yazmalı.
> Bu ilk satırı yazmadan, düşün yeniden;

---

7) Hegel, *Aesthetics*, cilt 1, s. 219.

8) M. Blanchot, "The End of the Hero", *The Infinite Conversation* içinde, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 370. 'Kahraman' terimi burada sadece raslantıyla ya da alışkanlıkla 'eril' değildir. Epik ile savaşın köken itibariyle iç içe geçişi, ta günümüze kadar gerçekten de kadın figürlerini önemsiz rollere itmiştir. Joyce'un Penelope'u harika bir monologa sahip olacak kadar şanslıdır –ancak kitabın son bölümüyle kısıtlanmıştır. Bu sembolik dengesizlikten dolayıdır ki, kanımca, Avrupalı kadın yazarlar her zaman, romanları, epik hikâyeciliğe tercih etmişlerdir.

Aklı selim kalemin aceleciliğinden sakınsın.
Değil mi ki 'akıl', âlemi yaratıcı akışına koyan?
"Başlangıçta Güç vardı" yazmalı.
Böyle olmalı –oysa daha yazarken,
Uyarıyor beni içerden, böyle olmayacak.
Ruh konuşuyor, biliyorum nasıl yazılacak,
Kocaman harflerle: "Başlangıçta Edim vardı."
(*Faust*, 1224-37)

"Im Anfang war die Tat": bu, şüphesiz, Faust'un hemen sonra gelen "Okuma Odası" sahnesinde savunduğu, Goethe'nın de 1800'lerde çıkardığı taslakta bütün şiirin temeli olarak kurduğu düşüncedir. Fakat bunca mağrur ilan edilen ilke, gerçek eserde fazla bir karşılık bulamayacaktır. Henüz *Faust*'un ilk kısmı bitirilmeden, Schiller, bu konuya dair kendi şüphelerini Goethe'ye iletiyordu. 26 Haziran 1797'de, "Zannımca, Faust faal hayata yöneltilmeli..." diye yazmıştı. İkinci Kısım'ın yayınlanmasıyla, şaşkınlık artar. Heine, Goethe'yi eyleme 'duyarsız kalmak'la eleştirirken; Vischer, kendini Köylü Savaşları'nın ortasında bulan bir Faust umduğunu söyler.[9] Son olarak, 'büyük dünya'nın kaderi açısından önemli bir uğrakta, 1938'de Thomas Mann şöyle yazmıştır:

> Goethe, bahsettiği "tatlı, tensel günahın derinliklerini" [*Faust*, 1751] şiirsel olarak tasvir etmek ya da başarıyla hayal kırıklığı arasında gidip gelen, kahramanının kendini feda etmesini istediği eylemin var olması için, şiirsel açıdan fazla bir şey yapmaz [...] Bir sürü tuhaf esrarengiz maceradan sonra, Faust'un yorulmak bilmez insan eylemliliğinin sınanacağı girişimlere dönmesi için uzun zaman beklenmelidir.[10]

9) Goethe'nin Faust'uyla çağdaş birçok Faust'tan sadece ikisi -Klinger (1791) ve von Soden (1797)- siyasal-vatansever faaliyetler içinde yer alırlar. (Konu hakkında bkz. E.M. Butler, *The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge 1952.)
10) Thomas Mann, "Über Goethes *Faust*" (1938), *Adel des Geistes* içinde, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1948, s. 682.

Pekâlâ, sonra: Goethe faal bir kahraman ister, onu telaffuz edilecek olağanüstü ve uygun sözlerle donatır, ona şeytani güçlerin yardımını sağlar –yine de hiçbir şey vermemiş gibidir. Her sahneden sonra ("Kapının Önünde"ki uzun gezinmeler, "Auerbach Meyhanesi"ndeki ve "Büyücülerin Mutfağı"ndaki sessizlik, oraya buraya serpiştirilmiş uyku ve rüyalar, iki "Walpurgis Gecesi" sahnesinden ve iç savaştan önemsiz birer parça) Faust, gittikçe daha çok bir tür boş tefekkür içine hapsolur. Bu noktada, eski epikle arasındaki tezat daha bir keskinleşir. Homeros'da, kahramanın *eylemsizliği* bile -çadırındaki Achilles'i düşünün- büyük çaplı pratik sonuçlar doğurur: eylemsizlik - kendince- eylemdir. *Faust*'ta ise, tam tersine, devasa bir seyirlikteki gibi, kahramanın varlığı, şeyleri oldukları gibi bırakır. Mefistofeles'in sözleriyle:

> *Göreceksin* yakında neler yapabileceğimi.
> Kimsenin bilmediği az rastlanır bir *seyirlik*.
> (1673-4)

Bir kahraman arıyorduk, oysa bir seyirci bulduk. Öyleyse ne yapmalı?

Belki, baştan başlayarak, tezi tersine çevirebilir ve Faust'un ataletinde modern epiğin tümlüğü için tek şansı görebiliriz. Hegel gerçekten haklıysa ve modern dünyada 'bireyin dirimselliği aşılmış görünüyorsa', o halde geriye 'insanlığın evrensel bireyi'ni[11] *edilgenlik içinde* aramaktan başka bir şey kalmamış demektir. Bu yeni senaryoda, epiğin büyük dünyası, dönüştürücü eylemde değil ancak tahayyülde, düşte, sihirde şekillenecektir. Bu, Marlowe'dan Goethe'ye geçişte

11) Bu tanımlama C.F. Göschel'in *Über Goethes Faust und dessen Fortsetzung*'dan (1824) alınmıştır; H. Schwerte'ye göre (*Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Klett, Stuttgart 1962, s. 58) Faust ilk defa bu kitapta dünya-tarihsel terimler içinde tanımlanır.

açıkça algılanabilir bir kaymadır. On altıncı yüzyılın son yıllarında Faust şöyle konuşur:

> Ben her ne istersem bana vermen,
> Ben her ne istersem bana anlatman,
> Her arzumu yerine getirmen için.
> (*Doktor Faustus*, 1, 3, 93-5)

Burada, her şey Faustus'un iradesine dayanır. Her mısrada iki kez görünen birinci tekil şahıs, her eylemin kaynağı ve amacı olarak pasajı sımsıkı tutar ("*Ben* her ne istersem *bana* vermen" için). Mefistoteles ise yaratıcılıktan ya da özerklikten yoksun bir uygulayıcıdır. Fakat her şey Faust'a bağlı olduğundan, kahramanın öznelliği, eserin *sınırıdır*: 'içinde' olmayan hiçbir şey, onun dünyasına ait değildir –bu da fazla bir yekûn tutmaz. Sonuçta, Faustus ruhunu birkaç panayır hilesine satarken, 'her ne'lerin yüksek tutkuları (Helen hayali dışında) hükümsüz kalır. Güçlü iradeli kahraman, Faust'un *trajedisini* olağanüstü güçlü kılıyorken; diğer taraftan, efsanenin *epik* potansiyeli, kahraman tarafından tamamen engelleniyordur.

Pekâlâ. İşte, Goethe'nin Faust'u:

> *En derin benliğimde* kucaklayacağım
> Bütüne pay edilen yaşantıyı
> İnsan soyuna; *aklım* kavrayacak
> Ve en derinleri...
> (1770-73)

Burada, dramatik irade, neredeyse kendi üstüne kapanmıştır. Temel olarak, Faust, arzulamamayı arzulayacaktır: kendi türünün kaderine müdahale etmektense, bu kaderi paylaşmayı arzu edecektir. Marlowe'a bakarsak, durum tersine çevrilmiştir: olay örgüsünün trajik potansiyeli zayıf, epik potansiyeli daha güçlüdür. Zira Faust'un sözleri, Marlowe'un kahrama-

nının ilgisini çekmeyen şeyleri anıştırır: 'En derin benliğinde kucaklanacak' bir evrenin epik yoğunluğu –bütün insanlığa pay edilen yaşantı. Elbette burada, edilgenliğin, kahramanın kendisinin tam aksine dönüştürmekle tehdit ettiği, ikiye yarılmış, tek-boyutlu bir tümlükten bahsediyoruz. Yine de bu -Avrupa'nın engin ufkuna büyük ihtiyaç duyduğu bir (tarihsel) uğrakta göreceğimiz gibi- yeniden keşfedilen bir tümlüktür. Ayrıca, bu edilgen kahramanın büyük bir erdemi vardır: eylemin dışında kalırken, *suçun* da dışında kalır. Önce, kısa bir parantez açalım, bunun hakkında söylenecek daha çok şey var.

Edebi evrim. I

Kahramansız bir epik. Faust'suz bir *Faust*, ya da bir derece Faustyen-olmayan bir Faust. Fakat durum buysa, Şeytan'la anlaşma niye? Bunu zorunlu kılan, tam da Faust'un 'eyleme' *(to act)* iradesi değil mi? Mefistofeles, sahneye tam da Faust'un Aziz John'un '*logos*'unu 'Edim'le tercüme ettiği sırada çıkmaz mı?

Hepsi doğru, yine de bir figürün kökeni her zaman fiili işleviyle örtüşmez ve Mefistofeles'in -önceleri, Marlowe'da olduğu gibi, Faust'un hizmetkârı olarak yaratılmış olsa da- aslında çok daha farklı bir rolü vardır. Bunun doğrulanması, Mefistofeles'in yer aldığı ilk büyük episoddan gelir: Margareta'nın baştan çıkarılması. Burada, Faust ne istediğinden gayet eminken, yardıma ihtiyacı yoktur: Az bir süre sonra, kızla karşılaştıktan hemen sonra, haykıracaktır:

> İki hafta mı! Bu küçük yaratığı yoldan çıkarmak için,
> Şeytan'a hiç gerek kalmazdı, altı saat dinlenebilsem
> Yolumu bulmak için.
>
> (2642-44)

Başka şekilde ifade etmeye çalışırsak, Faust 'eyleme'ye hazır olduğu zaman Mefistofeles pek fayda etmez. Elbette birkaç mücevher bulur ve kıza yaklaşmasında Faust'a yardım eder etmesine, ama yine de eylemi ilerleten o değildir ve aslında Birinci Kısım onsuz da olabilir. Birinci Kısım: 'trajik' kısım. Fakat Mefistofeles'in açıkça ön plana çıktığı İkinci Kısım -'epik' kısım- değil: orada Mefistofeles kâğıt parayı bulur, iç savaşta çarpışır, Hollanda'yı kurar, bir Cadılar Bayramı'ndan diğerine uçar...

Öyleyse köken ile işlev arasındaki bu süreksizlik üzerinde biraz duralım. Mefistofeles, daha önce belirttiğim gibi, *Faust*'un trajik çekirdeği için düzenlenmişti, oysa orada aslında pek bir işe yaramaz. Diğer taraftan, Goethe'nin önceki tasarılarında yer almayan şiirin epik genişlemesinde önemli bir işlev üstlenir: "Gökte Prolog", "Walpurgis Gecesi" ve İkinci Kısım'ın tüm fantazmagoryalarında. Mefistofeles olmadan, bunların hiçbiri olmayacaktır. Başka bir deyişle, *Faust* İkinci Kısım ve belki de modern epik olmayacaktır. Her halükârda, *Faust*'tan başlayan *böyle bir* modern epik olmayacaktır. Öyleyse, bütün bir edebi tür, Goethe'nin kendi kuruluşunu destekleyen karakteri bulmasıyla mümkün (sonuçta, tahayyül edilebilir) hale gelir. Ama *bu karakter hiç de bu işlevi yerine getirmek amacıyla yaratılmamıştı*. Dahası, Goethe, onu Margareta trajedisinin ilk sahnelerinde elinin altında hazır buldu. Yine de, *onunla ne yapabileceğini fark etmesi, bir çeyrek yüzyılını aldı*.

Özetle, "*Faust* İkinci Kısım", tesadüfün sonucuydu. Dahası, gecikmiş eylemin getirdiği şans. Tuhaf değil mi? Evet. Eğer edebiyatın bilinçli bir projenin ürünü olduğunu düşünüyorsanız, gerçekten de saçma. Fakat tuhaflık, eğer şeylere edepsizce yaklaşır ve Levi-Strauss'un, zamanında *Yaban Düşünce*'de formüle ettiği karşıtlığı Goethe'ye uygularsanız, yok olacaktır. Tüm çalışma planlarına ve günlerini çok iyi

düzenlemesine karşın, *Faust*'un yazarı bir mühendis değil, bir yaptakçıdır *(bricoleur)*. Bir epik şiir tasarlamak ve rasyonel olarak bu amaca yönelik araçları hazır etmekten ziyade, o, güçlü bir epik potansiyeli olan bir karakteri, tesadüf eseri -bir trajedinin tam ortasında- elinin altında bulur. Ve böylelikle, tereddütle geçen onlarca yıldan sonra, bir epik şiir ortaya koyar. Egemen tarihyazımı modellerine göre, araçlarla amaçlar arasındaki ilişki tamamen tersine çevrilmiştir: araçlar, somut teknik imkânlar çok önemliyken; proje, ideoloji, poetika pek de önemli değildir.[12] Bunun bir kusur olmadığı belirtilmelidir. Tam tersine, planlar ve poetika (belki), durağan bir formel paradigma içinde işlerler: söz uygun düşerse, 'normal' edebiyat zamanlarında. Ama paradigmalar değişiyorsa, sadece zaman kaybıdırlar, çünkü değişim planlı değildir: değişim, en sorumsuz ve başıbozuk -en kör- retorik deneylerin meyvesidir. Poetika bunun arkasından, sıklıkla da epey arkasından, ayağını sürüyerek gelir. Poetika, kesinlikle ona rehberlik etmez, çoğu zaman onu gerçekten anlamaz da. Yirminci yüzyılın en meşhur icadı -bilinç akışı- bize bunun mükemmel bir örneğini sunacaktır.

Edebi evrimin motoru olarak yaptak *(bricolage)*. Epik yaptakın anahtarı olarak Mefistofeles. Oysa Mefistofeles, orada şans eseri bulunur, çünkü Goethe, herhangi bir dramatik zorunluluk olmadan bildik ayartma trajedilerinin (*Emillio Galotti*'deki Marinelli'ler, *Aşk ve Entrika*'daki Wurm'lar gibi) kötü avukatından vazgeçmekte ve onu Şeytan'la değiştirmek-

12) Sadece 1800 taslağı değil, Goethe'nin 1816'da *Dichtung und Wahrheit*'in dördüncü cildi için yazdırdığı "*Faust* İkinci Kısım"ın çalışma planının bile, esasen tamamlanmış eserle ilgisi yoktur. Ortaya konan son hali tarafından hep yalancı çıkarılan *Ulysses*'in taslakları için de aynısı geçerli olacaktır. Joyce'un çalışma yöntemi -Dublin'le ilgili mümkün her ayrıntıyı toplamak, çünkü, hiç belli olmaz, herhangi bir şey her an işinize yarayabilir- tam da bir yaptakçının çalışma yöntemidir.

te karar kılar. Yıllarca iki figür arasındaki fark önemsiz görünür. Sonra, birden ortaya çıkar. Müşavirin aksine, Mefistofeles pek çok şey yapabilir: başka bir deyişle, *işlev değiştirmeye* müsaittir. Ve bu, önemli bir özelliktir. Edebi evrim normalde yokluktan yeni temalar veya yeni yöntemler icat ederek değil, ancak tersine, tam da *şimdi elimizde olanlar için yeni işlevler* bularak ilerler. Bu, Darwin'in teorisinin temelindeki düşüncelerden biridir[13] ve Rus formalistlerinin 'yeniden işlevselleştirme'sinde tekerrür eder. Birçok örnek arasından biri, Victor Şklovski'den:

> Araç, her tekil örnekte, yaratılma anındaki işlevini [...] aynen korumaz [...] Ucuz bir baskıdaki renkler gibi, aracın taslağını aştığı, ya da uygulandığında, tersi bir istikamet tutturduğu olur.[14]

Aracın taslağını aştığı olur... Schönberg, *Uyum Teorisi*'nde, "Nasıl oldu da ahenksizlikler kullanışlı hale geldi?" diye merak ederken, kendi olgunluk dönemi eseri için can alıcı bir noktaya parmak basmaktadır. Kendi sorusunu cevaplarken de adım adım yeniden işlevselleştirmeyi tasvir eder gibidir:

> İnanıyorum ki, ahenksizlik öncelikle bir tondan diğerine araya giren tonlar üzerinden geçerken belirdi ve bu geçişler, iki sözcüğün kaynaşmasından, sıçramaları yumuşatmak, uygunsuz tonları melodik olarak, bu örnekte büyük ölçekle, bağlamak isteğinden kaynaklandı. Bu isteğin bir diğeriyle, daha çok derin ve sezinlenebilen şeyleri de kullan-

13) Bkz. S.J. Gould ve E. Vrba, "Exaptation: a missing term in the science of form", *Paleobiology* 1 içinde, 1982.
14) V. Şklovski, *Material i stil v romane L.N. Tolstogo 'Vojna i Mir'* (Moskova, 1928). Evrim teorisi ile Rus formalizmi arasındaki ilişkilere dair bkz. Franco Moretti, "On Literary Evolution", *Signs Taken for Wonders* içinde, Verso, Londra 1987.

ma isteğiyle rastlaşması ise, belki sadece, tarihsel evrimin sıklıkla ortaya çıkardığı tesadüfi çakışmalardan biridir.[15]

O halde, yaptak. Ve yeniden işlevselleştirme. İlki, makro-yapısal bir kavramdır: bir metnin bir bütün içinde nasıl işlediğini tanımlar. Diğeri ise, mikro-yapısal bir kavramdır: bir eserin temel parçalarına neler olduğunu tanımlar. Oysa bu örnekte, mikro ile makro arasında mutabakata şiddetle ihtiyaç duyulur. Yeniden işlevselleştirme sadece esnek yapılarda olur, dağılmadan yeniliği içine alabilir. Yaptak ise çok yönlü 'kırıntılar' ister, ilk baştaki asıl işlevine yenisini ekler. Bu, parçaların bütünü gerektirdiği ve birbirlerini desteklekdikleri bir dairedir. Kimi zamansa aslında meziyetli bir daire: Mefistofeles ve *Faust*'un gelişimi; tarihsel materyal ve *Savaş ve Barış*'ın gelişimi; ahenksizlik ve sıralı müzik; ileride göreceğimiz bilinç akışı ve *Ulysses*'in başkalaşımı. Hepsi de şanslı, başarılı karşılaşmalardır. Fakat hiçbir zaman -mantıksal olarak olması gerektiği gibi- *tamamıyla* başarılı değillerdir. O halde, bir öğe kendine yeni bir işlev edinirken, eskisine ne olur?

Kimi zaman sessizce geri çekildiği, çoğu zamansa eski işlevin dolaşımda kaldığı ve kolayca yeni bir yapısal ayak bağına dönüştüğü olur. Tarihsel malzemenin bolluğu, *Savaş ve Barış*'ı son derece zenginleştirir; oysa Tolstoy'a, romanın, kötülüğü herkesin diline düşmüş ikinci epilogunu zorla dayatır. Mefistofeles trajik bir şeytan olarak başlar, sonra epik yarı-dürtüye

15) Anton Schönberg, *Theory of Harmony* (1922), İngilizce'ye çev. Roy Carter, University of California Press, Berkeley 1978, s. 47. Schönberg'in başka bir makalesinde yazdığı gibi ("New Music, Outmoded Music, *Style and Idea* içinde, İngilizce'ye çev Dika Newlin, Williams ve Norgate, Londra 1951, s. 48): "Muhaliflerim benim için inşaatçı, mühendis, mimar, hatta matematikçi dediler –beni methetmek için değil, on iki perdeyle beste yapma yöntemim nedeniyle." İlk bakışta bir yaptakçıdan çok bir mühendisi andırsa da, Schönberg bile, teknik evrimdeki 'tesadüfi çakışmalar'ı soğukkanlılıkla teslim eder.

dönüşür; yine de geriye şeytandan bir şeyler kalır ve Goethe, kendini hiç kimseyi asla ikna etmeyen bir teolojik finali yazmaya mecbur bulur. *Nibelungların Yüzüğü*'nde müzikle dramanın kesişiminde; yine *Ulysses*'in karmaşıklığında benzer bir sorunla karşılaşırız. Bu kusurluluk, tekrarlıyorum, tamamıyla mantıksaldır: Çünkü yaptak ile yeniden işlevselleştirme arasında takdire değer bir mutabakat olabilir; fakat kesinlikle, tanımı gereği, önceden düzenlenmiş bir harmoni yoktur. O halde, umuyorum ki bu iki kavram, edebiyat tarihini daha kavranabilir ve daha ilginç kılarlarken, ona en somut haliyle *başarısızlık* ihtimalini de dahil ederler. Buysa edebiyat tarihini daha da kavranabilir ve çok daha fazla ilginç kılacaktır.[16]

Masumiyet retoriği. I

Faust'a dönelim. Ve onun ilk kurbanına: Margareta. Ayartılmış; annesini zehirlemeye ve oğlunu boğmaya sürüklenmiş;

16) Doğal evrimin 'kusursuzluğu'nu yüceltenlere karşı polemiğe girmek, evrimin her sonucunun kaçınılmaz kusurluluğunu 'Panda prensibi'yle karşılayan Stephen Jay Gould'un en sevdiği argümanlardan biridir. "[Kusursuzluk] evrim için kötü bir argümandır, çünkü kadir-i mutlak bir yaratıcının koyutlanmış eylemliliğini taklit eder. Tuhaf düzenlemeler ve eğlenceli çözümler, evrimin delilleridir –makul bir Tanrı'nın asla girmeyeceği, ancak tarihle tahdit edilen, doğal bir süreç olduğundan, zaruri girilen yollar ("The Panda's Thumb", S. J. Gould, *The Panda's Thumb* içinde, Penguin, Londra 1983, s. 20. Konuyla ilgili olarak ayrıca bkz. F. Jacob, "Evolution and Tinkering", *Science* içinde, Cilt 196, Haziran 1977; ve N. Eldredge, *Time Frames*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1985, s. 147-148).

Edebi eleştiriye gelince, yaratımcı inanç (metin, tam ve kusursuz bir dünyadır ve yazar, her şeyi önceden gören saatçidir) ile yapıbozumcu irfan (en küçük bir çelişkide, metin bütünün kaosa sürüklenir) arasında bölünmüştür. Bir kez daha, Rus formalizmi - özellikle Şklovski- çözümün taslağını sunmuştur: metnin çeşitli parçaları arasındaki 'kusurlu bağı' normal bir olgu olarak, ne saklayarak ne de abartarak kabul etmek. Sanatsal tekniğin evrimini: şans fırsatları ve 'karışıklıklar', yapısal problemler ve -hatta 'dürüst, ama pek samimi olmayan' - 'akrobatik çözümler'den oluşan gayet somut bir kesim-ve-çekim süreci olarak sunan Erwin Panofski'nin duruşuna da yakındır. Bu ifadeleri *Perspective as Symbolic Form*'dan (1927) aldım: İngilizce'ye çev. Christopher Wood, Zone Books, New York ve Cambridge Mass. 1992; ve özellikle *Gothic Architecture and Scholasticism*, Archabbey Press, Latrobe Pa. 1951, s. 70 dipnot. 'Batı dış cephelerinde gülpencere sorunu' ve bunun Fransız Gotiği için yarattığı zorluklar hakkındaki mükemmel tartışma.

erkek kardeşi gibi kendisi de katledilmiş. İçinde aşkın, dar dünyanın engellerine duyulan sabırsızlıkla çatıştığı aşırı duygusal bir kararsızlığın nesnesi (öyle ki Faust, kendini -bir sezgisel deha gösterisiyle- onun son sözü olacak olan 'Heinrich' ismiyle tanıtır). Öyleyse Margareta, *Faust* hikâyesinin en mükemmel 'fantazm'ıdır ve ona hayalet gibi dadanmıştır dense - örneğin, Lenau'nun kasvetli *Faust*'unda olduğu gibi[17]- bunda hiçbir tuhaflık olmayacaktır. Fakat Margareta gerçekten hayalet olarak dönse de, bunu bir meleğin kılığında ve Faust'un selameti adına yapar ("zamanında Gretchen olarak bilinen Una Poenitentium"). Daha genel olarak, *Faust*, edebi bakımdan fantazmalar ve hayaletlerle dolup taşsa da[18]; tekinsiz, kötücül öğe neredeyse hiç rol oynamaz. Bu benzersiz bir özelliktir ve daha uzun bir incelemeyi hak etmektedir.

Faust'un kompozisyonunun pek çok özgüllüklerinden biri hemen göze çarpar. Margareta trajedisi dosdoğru yazılmıştır, gerçekten de daha 1775'de tamamlanmıştır. Burası eserin sonu olabilirdi ve olmalıydı. Fakat, hayır, görünen o ki Goethe'yi yüzyılın bir yarısı, hayatının son aylarına kadar zorunlu çalışmaya mecbur eden bir şey vardı –eklemeler, planlar, yeniden yazmalar, değişiklikler. Niye bunca inat? *Faust*'un ilk halinin çok da başarılı olmamasından mı acaba?

Bilakis. Başarısı fazlasıyla iyi bile olmuştu ve Goethe, kahramanını şu geçmiş günahın yükünden kurtarmak ister. Bu günah 'Faust'un trajedisinin trajikliğinin soyulması'dır:

---

17) "Geceleyin sırtlan misali, düşler ister/Mezarlarından çıkarmayı benim ölmüşlerimi", N. Lenau, *Faust*, 1836. Yine: "Düşler, inatçı canavarlar hala/Sürükler delilığın laneti cesetlerini bile." Ayrıca şu sahnelerin tümüne bakınız: 'Nalbantın Atölyesi', 'Göl', 'Duş'

18) "Görüyor musun nasıl kuşatmış çevremizi/Bu hortlaklar takımı fırdolayı?/Diken diken oldu başımda saçlarım ..." (5486-8). "Büyülü sözlere gerek yok sanırım", Mefistofeles kendi kendine söylenir, "Kendi kendine bulur bu uzamı ruhlar"(6375-6). Ve yine: Klasik Walpurgis Gecesi, Helen, Dördüncü Perde'nin hortlak ordusu ve Freud'un *Günlelik Hayatın Psikopatolojisi*'ne epigraf olarak seçtiği şu mısralara kadar: "Şimdi görüntülerle dolmuş ortalık/Kimse bilmiyor bunlardan kurtulmanın yolunu" (11410-11).

Hans Schwerte'nin 'Faustçu ideoloji'nin temeli saydığı bir işlemdir ve bu işlem -genel kültürün oluşumunda son derece önemli olan popüler yorumlar açısından düşünüldüğünde- gerçekten de bir başarı elde etmiştir.[19] Tanrı'nın Mefistofeles'in onu yanlış yola düşürmesine meydan okuduğu, Faust'un adının ilk kez yankılandığı 1799'da eklenen "Gökte Prolog" kadar erken bir dönemde başlayan bir süreçtir: sanki Faust'un kendi varoluşunun efendisi olmadığını göstermek için, çünkü daha üstün güçler onun üzerine çekişirler –hatta bahse girerler. Ya aynı şekilde, 1799'da yazılan Mefistofeles'in çağrışımlarına geldiğimizde ... çağrışım mı? –hiç de değil! Faust dindarca, Kitabı Mukaddes'in kutsal sözlerini "Kalbimde aziz bir yeri olan Alman dili"ne (1223) çevirirken, Şeytan'ı odasında bulur –ve Mefistofeles'in tatlı dille iknaya, vaatlere, şaşırtıcı nüktelere, tevazu gösterilerine başvurduğu iki hummalı sahnenin sonunda Faust, onun arkadaşlığını kabul eder.

Kısacası: Faust, Şeytan'la anlaşma yapar, çünkü onun tarafından ayartılmıştır. Margareta gibi, Margareta'dan önce –ve aslında, Tanrı'nın kendisi Mefistofeles'i onu ayartmak için kışkırt-

---

19) Şaşırtıcıdır, yapılan yorumlarda Margareta'nın trajedisi es geçilmiştir; ona ya hiç gönderme yapılmamıştır (örneğin bkz. J.A. Hartung, "Beitrage zur populare Erklarung des Faust", *Jahresbericht des Königlichen Preussichen Gymnasium zu Schleusingen* içinde, 1844; F. von Sallet, *Zur Erlauterung des zweiten Theiles vom Goethe'schen Faust. Für Frauen geschrieben*, August Schultz, Breslau 1844, J.C.E. Loesch, *Das böse Prinzip in Goethes Faust und Chamissos Schlemihl. Eine Parallele*, 1835 [?]), ya da İkinci Kısım'ın Faust'unun 'olanlar üzerine bir örtü çektiği' ve böylelikle bir çeşit 'barış' ortaya koyduğu ilan edilmiştir (C.H Weisse, *Kritik und Erlauterung des Goethe'schen Faust*, Reichenbach, Leipzig 1837, s. 51).

Hamiş 1995. 23 Mayıs'ta, *Il Manifesto* (Roma), Bonn'dan Guido Ambrosino'nun bir makalesine yer verdi. Makale, 'Hans Schwerte'nin aslında eski SS lideri ve savaş suçlusu Klaus Barbie'nin işbirlikçisi Hans Ernst Schneider olduğu açıklıyor. Savaştan sonra, Schneider/Schwerte 'dul' Annemarie'siyle yeniden evlenir, kızını 'evlât edinir' ve 1968 öğrenci hareketine sempatiyi ve Sosyal Demokrat liderlerle kişisel ilişkileri de içeren, parlak bir entelektüel kariyere adımını atar. En önemli çalışmasının 'trajedinin trajiksizleştirilmesi' (ya da benim deyişimle, 'masumiyet retoriği') hakkında olması çok anlamlıdır.

uğından, Mefistofeles Margareta'dan daha çok ayartılmıştır. Öyleyse, ayartılan, nasıl olur da ayartmadan dolayı suçlanabilir?

Fakat, anlaşmanın karara bağlandığı "Faust'un Çalışma Odası" başlıklı iki sahnede olan biten bundan ibaret değildir. Baştan alacak olursak, başka bir kompozisyon tuhaflığı daha söz konusudur. Faust efsanesinin birçok çeşitlemesinde, bir olgu her zaman aynı kalır: Şeytan'la olan anlaşma asıl olandır, dolayısıyla diğer her şeyi önceler. Goethe'nin yazacağı Mefistofeles'li ilk sahne (tahminen 1772-1773 yıllarından) "Kasvetli Bir Gün. Açık Kır" başlıklı olanıdır, ki burada Faust yol arkadaşına ilenir, Margareta'nın yazgısından dolayı onu suçlar ve ondan kurtulacağına yemin eder: sanki Goethe, ilk elden, kendi kafasında Faust'la Mefistofeles arasındaki hısımlıktan ziyade *hasımlığı* vurgulamak ister gibidir. Gerçekten de bu durak, onun açısından tüm şiirdeki en zor andır: bunun yolunu bulması *otuz yıllık* tereddütten sonra olacaktır, böylece 6 Nisan 1801'de Schiller'e yazdığı 'büyük boşluk'u sonunda dolduracaktır. Gerçi o zaman bile, biraz daha uğraşması gerecektir: yüzlerce mısra boyunca , Emil Staiger'ın gösterdiği gibi, anlaşma anı garip şekilde yanlış başlangıçlar, arasözler, ertelemeler ve tekrarlarca geciktirilecektir.[20]

Anlaşma mı? Bu bile değil, bir bahis –yarı mutabakat, yarı meydan okuma. Dolayısıyla, Mefistofeles, Faust'un müttefiki mi yoksa en azılı düşmanı mıdır, karar vermek imkânsızdır: Faust'un kendi eylemlerinin nihai sorumluluğunu sefil yoldaşına yükleyerek kurtulmasını sağlayan eserin yapıcı bir düzenbazlığı. Bundan dolayı, *Faust* Birinci Kısım'da Mefistofeles'e ihtiyaç duyulur. Margareta'yı ayartırken Faust'a yardım etsin diye değil, tam tersi sebepten: çünkü Faust, aslında her şeyi kendi başına yapabilir –Goethe de bunu *engellemeye* çalı-

20) E. Staiger, *Goethe*, Atlantis Verlag, Zürih-Freiburg, 1956, cilt 2, s. 334 dipnot

şır. Gece yarısı düellosunda Valentino'nun darbelerini savuştururken olduğu gibi, Mefistofeles, Faust'u, ayartmanın şiddetinden ve -sonuç olarak- tüm şiddetten korur.[21] Onun sayesinde, modern epos, daha doğrusu, tüm Batı kültürü için temel önem taşıyan, strateji ortaya çıkar: inkâr ve sahiplenmeme stratejisi: şiddeti, kendi dışına yansıtma. Goethe'nin parlak ve korkunç keşfi: masumiyet retoriği.

Faust'un, çekip gitmek isterken Mefistofeles'in mücevherleri Margareta'nın odasında bıraktırdığı "Akşam" sahnesi kadar erken işlemeye başlayan yansıtma mekanizması, elbette ayartma gerçekleştikten sonra yoğunlaşır. Bu "Bir Orman Mağarası"nın Mefistofeles'ine duyulan 'tiksinti', "Kasvetli Bir Gün. Açık Kır"ın nefretidir. Oysa Mefistofeles, telaşsız, yapmacık bir kinizmle yansıtma gerçekliğini aydınlatır: "Kısacası, efendim, ne şekilde olursa/Eğer bu sizi eğlendiriyorsa kandırın kendinizi" (3297-8). İşin özünde, gerçek anlaşma tam olarak budur: "Saggörülü akılların bildiğini/Yüksek sesle söyle"memek; değerler dünyasıyla arzular dünyasını birbirinden iyice ayrı tutmak –sulandırılmamış amaçlar ve vicdansız araçlar. Philemon ve Baucis'in öldürülmesinden sonra:

> Benim sözlerime kapalıydı kulaklarınız!
> Ben soygun değil değiş tokuş istiyordum
> Sağır vahşiler! Bundan iğreniyorum.
> *(11370-73)*

Oysa Mefistofeles sağır değildir: olan sadece, *Faust*'un mekân ve zamanında 'savaş, ticaret ve korsanlığın' 'bölünmez bir teslis' oluşturmasıdır (11187-8). *Faust* ilksel birikimin şiiridir,

---

21) Şiddetin inkârı, modern epik formun sabitlerindendir. Lessing'in tasarladığı *Faust*'ta, bir melek, şeytana Faust'un bir kopyasını verir, gerçeğini saklı tutar; *Peer Gynt*'te kahraman temize çıkarılır, çünkü (korkunç) edimleri pek 'ciddi' değildir.

diye yazar Lukacs, *Goethe ve Çağı* adlı kitabında: 'kanla işleyen sermaye'yi anlatır bizlere. Gayet doğru ve Mefistofeles bu kanın ilencini üstüne almak için vardır orada. Onunla Faust arasındaki karşıtlıkta, dünya hâkimiyetinden iftihar eden, fakat bunun sürüp gitmesini sağlayan şiddeti görmezden gelen Batı'ya özgü hakikat ile yalan (Sartre olsa 'kötü niyet' derdi) harmanlanır. Herman Melville'in sözleriyle:

> Vaktiyle balinanın gözlerinin bulunduğu yerde yürekler acısı, kör ve patlak iki ur kabarıyordu. Ama gene de bu balinaya acıyamazdık. Yaşlılığına, sakat kanadına, kör gözlerine karşın; öldürmek zorundaydık onu. İnsanoğlunun sevinçli düğünlerine, bayramlarına ışık salması için; kimse kimsenin kılına dokunmamalı diye vaazlar verilen görkemli kiliselerin aydınlanması için, öldürmek zorundaydık onu.[22]

Goethe'nin Faust'u, Margareta'ya uyguladığı şiddetten nasıl temize çıkardığını görmüştük. Şimdiyse *Faust* İkinci Kısım'ın merkezindeki kadın figürüne dönelim. Üçüncü Perde'nin başında:

> Ben onca hayran olunan, onca ayıplanan Helena,
> Şimdi denizden geliyorum ben...
> (8488-9, çeviri değiştirilmiştir)

Hayran olunan, ayıplanan: Helena, kendi üzerine kapanmış bir paralel anlatı şeklinde, başkalarının yargılarıyla tanımlanır. Şimdiki zamandaki gerçekliği ikinci mısraa, birinci tekil şahıs daha da uzağa -mümkün olan en uzak grama-

---

22) *Moby Dick*, 80. Ele alacağım eserler arasında *Moby Dick*, Batı'nın uygar hayatı için gerekli olan şiddeti ve bunun Batı'nın uygar bilinci için gerekli olan inkârını teslim etmekte en açık olanıdır. Ancak bu kitapta bile, maskeleme mekanizmaları eksik değildir: şiddet, insanlar değil, hayvanlar -aslında metafizik bir yaratık olan Moby Dick- üzerinde uygulanır; kahraman, *Faust*'ta olduğu gibi ve ondan daha çok, zararsız İshmael ile şeytani Ahab arasında bölünmüştür.

tik pozisyona- yerleştirilir. İsmi bile yaşayan kişiden soyutlanır, yabancı bir şey gibi iki virgül arasına kapatılır: hepsi de Helena'nın kendi ağzından anlatılır. Aslında bu bir kadın değil, Faust'un kolayca mülküne alacağı bir şeydir. Fakat Faust, fethini meşrulaştırmayı nasıl becerecek ve 'zor'u nasıl 'hak'ka dönüştürecektir?

İlk planda, Yunan kralının Helena'yı feda ederek onu kurban etmenin yolunu aradığı yorucu bir yakın geçmiş sayesinde ("Sparta'da Menelaus Sarayı'nın Önünde).[23] Bu koşullarda, Faust'un gelişi tamamıyla farklı bir değer kazanır. Bu, artık bir fetih eylemi olmaktan çıkar, bir *barbarlıktan kurtuluş* eylemidir: ideolojik bakımdan gayet etkili olan bu tersine çevirme, bir şekilde sömürgeci tahayyülün tüm başyapıtlarında kendini gösterir. Robinson Crusoe, Cuma'yı diğer yerlilerin insanyiyiciliğinden kurtarır; Lord Jim, Doramin kasabasını Ali'nin alçakça saldırılarından korur; Passepartout ve Phileas Fogg, Aoudo'yu 'barbar' Sati 'töresi'nden kurtarırlar. Manidar olan, (*Robinson Crusoe* dışında) bütün bu eserlerin, Batılıyla Yerli Kadın arasında bir evlilik tasarlamalarıdır; çünkü evlilikle, fetih *rızaya* dönüşür ve böylelikle bütünüyle meşrulaştırılır.

Bunların yanı sıra başka şeyler de vardır. İşte, Helena'nın gelişi üzerine Faust:

> Şaşkınlık içinde görüyorum, ey kraliçe!
> Keskin nişancıyı da, vurulanı da burada
> Görüyorum yayı da, fırlattığı oku da
> İşte, yaralı. İzliyor birbirini oklar
> Bana da değeni var. Duyuyorum dört yanda
> Vızıldıyor tüylü uçları kalede, dışarıda

23) "Karısı olarak mı, kraliçe olarak mı geleyim buraya?/Yoksa bir adak mıyım, prensin acılardan/Grekilerin çekilmez mutsuzluktan kurtulması için?/Ben bir savaş ganimetiyim, belki bir tutsak?" (8527-30).

Neyim ben şimdi? Ne yaparım artık ben?
Asi yaptın bendelerimi, kalelerimi
Koruyan bekçileri, korkuyorum ordum
Katılacak hep yenen, yenilmeyen kadına
Ne kaldı benim için, kendimi, benim olduğunu
Sandığım ne varsa, sana bırakmaktan başka?
(9258-69)

Yorumlara göre, burada Ortaçağ-Hıristiyan aşkıyla, klasik-pagan güzelliği buluşur. Kesinlikle doğru –benzer şeyler Verne ve Conrad için de söylenebilir. Fakat Faust'un şövalye aşkı, aynı zamanda gerçek iktidar ilişkisini tersine çevirir ve böylece maskeler: savaş ganimetini, fatihin kalesindeki tutsağı 'ele geçen fethedilemez kadın' olarak ilan eder. Yansıtma mekanizması, tersine çevirme mekanizmasıyla desteklenir.

Öyleyse, masum bir anlaşma. Sonra, masum davranışlar. En sonundaysa, masum bir *arzu*. Somut eylemin Mefistofeles'in işi olduğu dikkate alınırsa, Faust'un istekleri oldukça belirgin bir hal alacaktır. Mefistofeles, Dördüncü Perde'de, "Hadi söyle bana, senin iraden hükmedecek/Söyle bana, şimdi hangi hevesin doyurulmak isteyecek" (10196-97) diye ilan eder. Ve Faust: "Engin denize yönelmişti bakışım... " Cümlenin edilgen kuruluşu, bir anda hayalini gayri-iradi bir şeyle besler. Ve sonra:

Engin denize yönelmişti bakışım
[...]
Sokuluyor binlerce köşe bucağa, sinsice
Verimsizlik yayılıyor her yana kısır deniz
Kabarıyor, büyüyor, yuvarlanıyor, kaplıyor
Issız alanın o tiksinç yüzeyini,
Dalga üstüne dalga, bir gücün egemenliği,

Geri çekilirken, yararlı bir kalıntı yok.
Bundandır duyduğum kaygı, üzünç
Başı boş öğelerin işe yaramayan gücü!
Çabalıyor kendini aşmaya anlayış gücüm
Bununla savaşmak, bunu yenmek istiyorum.
(10198-221)

Hesapsız, dize gelmeyen bir genişlik, tuhaf yaratıklarla ve belirsiz zenginliklerle dolu; her kim sömürebilirse onun eline bırakılmış... Düz anlamının ötesinde, Goethe'nin denizi bize, ister istemez Avrupa dışındaki dünyayı hatırlatır: ilerlemeye muktedir olmayan enerjisi, onu Hegelci 'tarihsiz halklar'la ilişkilendirir, ve fethi, anlam bahşetme süreci olarak meşrulaştırır. Yine de tüm bunlar, bir *metafor* formu içinde kalmaya devam eder: Faust'un sözlerinde yer alırlar –aynı zamanda, çoğu kez onlarca maskelenmiş olarak. Dalgalarla savaşmak, hatta onları sürgüne yollamak (10229, dipnot), kuşkusuz suç değil. Somut bir fetih eylemi olmaktan çok, sadece bir sahil hayalidir: yine 'edilgen' kahramanın eylemliliği. Öyleyse, düş görmenin kime ne zararı olur?

> Mekânsal anlamda ihtimallere göz attığında, [kâşifin] gözü, kendini zamansal anlamda ihtimallere -gelecek için imkânlar, geliştirilecek kaynaklar, doldurulacak ya da Avrupalılarla yeniden iskân ettirilecek toprak alanları olarak- bakarken bulur [...] Daha genel olarak, Avrupalı emeller, bakan insanı önündeki manzaraya dalıp düşünürken yakalayan hayaller *(reverie)* formunda ortaya çıkar [...] Bu anlamda hayallere, on dokuzuncu yüzyıl keşif yazılarında çokça rastlanır [...] hayal geleneği, çok sık ve özgül bir şekilde, medenileştirici misyonunu sahneye yansıtır.[24]

24) M.L. Pratt, "Scratches of the Face of the Country; or, What Mr Barrow Saw in the Land of the Bushmen", H.L. Gates Jr. (ed.), *'Race', Writing, and Difference* içinde, Chicago University Press, Chicago 1984, s. 144-145.

> Sigunga denilen bir yerde, öğle yemeği için durduk. Körfezin ağzındaki ada, aklımıza buranın misyon kurmak için güzel bir yer olduğunu aklımıza getirdi ... Gayet geniş bir köyü kapsayabilecek ve kusursuzca savunulabilir olan ada, ihtiyatı elden bırakmadan, misyonu ve cemaatini kapsayabilir; karayla çevrili olan körfezse, balıkçı tekneleri ve ticaret gemilerini koruyabilirdi.[25]

Hayır, düş görmek suç değil. Tamamen masum bir uğraşı. Veya belki, insanın kendini hiç de masum olmayan başka bir şeye hazırlamasının tamamen masum bir yolu.

'Devasa girişimlerin hayalini görür...'

Faust'un hayallerinden bir başkası:

> Daldan dala iskeleler kurmalıydım
> En uzaklara değin görmeliydim
> Bütün yapıklarım önümde, gözlerimin
> Görmeliydim, kuş bakışıyla insan aklının
> Bu eşsiz yapıtını, istediğim gibi bulmalıydım
> İnsanoğlunun aldığı, yurtlandığı toprakları.
> (11243-50)

Bu ilhamlı satırlar pek ele vermez, oysa birazdan Faust, Mefistofeles'e yaşlı çifti (Philemon ve Baucis) 'yolundan kaldırması'nı emredecektir. Önceden dediğim gibi, kötü niyetin 'bölücü' özelliğidir bu: Faust'un hayalinin olağanüstü güç ve yoğunluk kazandığı, üretken bir bölünmedir. "Görmeliydim, kuş bakışıyla insan aklının/Bu eşsiz yapıtını istediğim gibi bulmalıydım": onun tarafında olmayı kim istemez? Yine Goethe'ye dönelim:

---

25) H.M. Stanley, *How I Found Livingstone* (1874), akt. M. Turgovnick, *Going Primitive*, Chicago University Press, Chicago 1990, s. 27. Sömürgeci düşünce, adayla 'inşa edilir' ve şart kipinde alınır: tıpkı Faust gibi, Stanley de hiçbir şeyden sorumlu değildir.

Bu çamur çukurunu, bu kokuşmuş yeri
Kurutmak son büyük kazancım olacak.
[...]
Yeşil alanlar, bereketli, insanlar, sürüler
Esenliğe kavuşacak bu yeni topraklarda.
Sağlamca yerleşecekler oraya, güçlü
Çalışkan bir halkın oturulur kıldığı.
Karada bir cennet olacak buralarda.
[...]
Öyle! Büsbütün bu hayale verdim kendimi.
(11561-73)

Bir cennet. Yine de temkinli. Tövbeli ve şimdi tek düşüncesi çalışma olan bir ayartıcı değil bu. Faust, tövbe etmiş bile değildir: kendini *ekonomik* bir ayartıcıya dönüştürerek, sadece eylem alanını değiştirmiştir. "Lirik heves", diye yazar Werner Sombart, "spekülatörün 'ruhu'nun 'koşulu'dur":

> Elinden gelen bütün tutku yoğunluğuyla, girişiminin başarısının düşünü kurar [...] Elindeki işi tamamlasın yeter, diğerleri bunun üzerine eklenecektir, iki yarımküre onun girişimlerinin övgüsüyle yankılanıncaya dek. Devasa girişimlerin hayalini görür [..] Spekülasyoncu girişimcinin özel yetenekli tipindeyse, muhtemelen şairin dinleyicilerinin gözünde altın madenlerinin büyüleyici resimlerini çizebilme hünerini gösterebilir, böylece [...] girişiminin kendisiyle işbirliği yapanlar kadar dünyaya da sağlayacağı nimetleri göstermek ister.[26]

Sombart burada Zola'nın *Para*'sına gönderme yapar; fakat yaptığı yorum, kötücül görkemiyle *Faust*'un son sahnelerine de bir o kadar uygundur. Büyük ihtimalle modern fabrikanın ilk görüntüsü olan Derbyli Wright'ın resmindeki gibi, *Faust*'ta

26) W. Sombart, *The Quintessence of Capitalism* (1913), İngilizce'ye çev. M. Epstein, T. Fisher Unwin Ltd, Londra 1915, s. 91-92.

çalışma, *gece* çalışmasıdır: gündüze hoyratlık eden ve doğal ritimlerini bozan bir çalışma günü.[27] Faustçu hayallerin 'büyüleyici resimleri'ndeyse, ilk endüstri devriminin bu despotizmi, "onunla işbirliği yapanlar için ... lütuf" olarak yeniden yazılır. Burada, ücretli emekçiler[28] sivil toplumun eleştirmenlerinin tasvir ettiği, endüstriyel şehirlerin bataklıklarında bitkin sürüklenen 'köleler' değillerdir: onlar '*tätig-frei*', özgür ve faaldirler, daha doğrusu, çalışmak-ta-özgürdürler.

Çalışmayı kapitalizmden ayırmak, kısacası: çalışmanın aldığı yabancı, zorba biçimleri saklama ve böylelikle korumak. Bu, Goethe'nin eserlerinin gerçek bir sabitidir, dahası sadece onun da değil:

> Ishmael hiçbir zaman sıkıcı, yorucu ya da zahmetli bir vazifede evrensel hakikatin bir alegorisini bulduğundaki gibi mutlu değildir. Ishmael çalışmayı sembolik olarak yorumlayabildiğinde, çalışma insan hayatının daha geniş bir yapısının veya koşulunun örgüsünü aldığında, fazladan değer edinir.[29]

Doğru, Ahab'ın gemisi *Pequod* yüzergezer bir fabrikadır, ve en kötüsünden: oysa budalalık ya da hastalık üretmez, ancak deha ve sağlık üretir. Kapitalizmin bu ilk maskesine, sonradan Ahab'ın sağladığı çok daha etkili bir başkası eklenir. Kendi kişiliğinde, on dokuzuncu yüzyılın 'endüstri kaptanı' metaforu bölünür. Endüstri gözden yiterken, kaptan tüm sahneyi tek başına kaplar:

---

27) "Benim büyük tasarılarım var, tezden gerçekleştirilecek/Benim sözlerim var, benim hükümran irademi işleyecek/Uyanın uşaklarım, herkes uyansın, işe koyulsun/Benim cesur planımı görünür kılsın/Alın araçları, kazmalar kürekler koşulsun!/Ben hepsini gösterdim, size yapmak kalsın!" (11501-6).

28) "En güzel yapı böyle ortaya konur/Bir akıl binlerce ele yeter" (11509-10) "'Eller' = siyasal iktisadın 'işçileri'dir," diye kaydeder G. Della Volpe (*Critique of Taste*, NLB, Londra 1978, s. 65).

29) P. Royster, "Melville's Economy of Language", S. Bercovitch ve M. Jehlen (ed.), *Ideology and Classic American Literature* içinde, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 313-314.

> Ahab'ın çılgınlığı, iktidarı gasp etmesi ve aşırı otoriterliği, *Pequod*'u yoluna koyan ekonomik sistemden eleştiriyi uzak tutar. Ahab, geminin sahiplerinden daha tehlikelidir, [...] çıkar sistemine karşı isyanı, Ishmael'in eleştirilerini, insan hayatını sermaye yaratmaya kurban eden balinacılık endüstrisinin kendisinden saptırır hep.[30]

Paratoner olarak Ahab, *Pequod*'un kaptanının sadece on dokuzuncu yüzyıl kahramanlarının en Faustvari örneği değildir; fakat ayrıca, Faust'un kendisinden bile daha Faustvari olduğu düşünülürse, çok daha ilginç bir şeydir. Günbatımında Ahab kendi kendine, "Bayağı, tad alma gücünden yoksunum," diye mırıldanır (*Moby Dick*, 36), âdeta Faust'un "zevk bayağılaştırır" sözlerini yankılar: fakat Faust böyle sözlerin zorlamasına gelmezken ("Sadece arzuladım, arzuladığımı yaptım/Sonra başka şeyler arzuladım" 11437-8), Ahab sonunda sadece, "yalnızlığın yıkımı [...] tek başına kumanda etmenin köleliği [...] kırk yıldır yenilen kupkuru tuzlu yemekler"in anısıyla kalakalır (*Moby Dick*, 131). Kaygı kapısını çaldığında, Faust'un hayatının son gecesidir; Melville'de ise, 'dayanılmaz acı' (*Moby Dick*, 28) daha başından, bu sürekli feragatı, Faust'un başıboş gezinmesinin tam zıddı olan düz bir çizgi üzerindeki bu buyurgan devinimi sürdürmek için oradadır.[31] Eni konu, Ahab, yaptığı işin zorbalığını reddetmez: *Pequod*'un bütün 'elleri'ni kestirecek emri duraksamaksızın kendisi verir. İşte şunlar, Faust'un söylemesi gereken, ama hiçbir zaman söylemediği sözlerdir:

> Nedir bu? Nedir bu bilinmez, bu anlaşılmaz, bu akıl sır ermez! Hangi sinsi, kurnaz tanrının; hangi hain, taş yürekli

30) A.g.y., s. 32.

31) "Kaptan Ahab dimdik durmuş, gözlerini geminin batıp çıkan pruvasından ötelere dikmişti. Bu korkusuz dik bakışta, inatçı, sonsuz bir güç; kararlı, boyun eğmez bir irade vardı" (*Moby Dick*, 28). Ayrıca: "Zor çevirirsiniz beni yolumdan. Çelik raylar üstünde gidiyor benim ruhum" (*Moby Dick*, 36).

> kralın buyruğuyla tüm sevgileri, özlemleri tepip, zorla soluk soluğa gidiyorum bu yolda? [...] Ahab, Ahab'ın kendisi mi? Kendim mi, Tanrı mı, yoksa bir başkası mı bu kolumu kaldıran?
>
> (*Moby Dick*, 131)

Akıl sır ermez sinsi, anlaşılmaz kral.... Burada, yine Şeytan'la işimiz: fakat Ahab'ın *içinde*, dışında değil (Melville'in Mefistofeles'i Fedallah, önemsiz bir figürdür). Öyleyse, *Pequod*'un kaptanı kimdir? Ahab, Faust mudur? Yoksa Mefistofeles mi? "Dünyasının merkezinde yer alan [Şeytan'la anlaşma] mitiyle Melville, nasıl bir ikili oyun oynamaktadır?"[32]

Fiedler'in sorusuna cevap olabilir: oyun, Goethe'nin çoktan oynadığı ve Wagner'in tekrar ettiği oyundur –kahramanın bölünmesi. Her şeyden önce, bu, 'epik tür'ü başlangıcından itibaren belirleyen bir aygıttır:

> Achilles kahramandır, Agamennon ise kralların kralıdır. Fark -diye yazar Blanchot- hep olacaktır [...] İmparatorun yeğeni, şövalye ve doğal olarak soylu olan kahraman, iktidara yakındır –çoğun iktidardan daha güçlüdür, ama onun iktidarı gariptir.[33]

Garip mi? Kişiden kişiye değişir. Ahab için, doğrudur. Ama, Ishmael ya da Faust ya da Bloom için değil. Genel olarak, denebilir ki, modern epik, kahramanı, dünyasının sınırlarından merkezine; epik eylemin riskinden, belki de cürmünden, menfaatlerin emniyetli keyfini sürmeye taşımıştır.

Bu ilk bölümün sonunda geriye doğru bakarsak, bulduğumuz sonuç, tüm bu eserlerde 'tümlük' ifadesinin aldığı çok

---

32) L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960, s. 542.
33) Blanchot, "The End of the Hero", s. 370.

özel formdur: 'tümlük'le *'Estetik*'te, Faust'un monologlarında ve bazı yorumlarda karşılaştık, fakat daha sonra şeytanlar ve fantazmalar, hayaller ve masumiyet hakkında konuşmak için bir kenara koydum bu terimi. Yine de konuyu değiştirmiş olmadım, çünkü bu metaforlar, modern tümlüğün temel taşları ve maskeleridir: şiddetini cisimleştirir –ve *saklarlar*. Benzer şeyler kahramana da olur. Faust için 'insanlığın Evrensel bireyi' denilir: hem doğru, hem yanlış. Yanlış; eğer bununla, modern insanlıkta anlamlı olan ne varsa onları kendisinde birleştirdiği kastediliyorsa. Doğru; eğer bununla, Goethe'nin Faust'u bütün bir dünyanın menfaatlerini arzulayacak ve onlara erişecek bir konuma yerleştirdiği kastediliyorsa. Kısacası, Batı'nın evrensel *hâkimiyeti* üzerine temellenmiş bir figür olarak evrensel kahraman: işte bu, gelecek bölümlerin konusu.

İKİ

Miras alınan form

Goethe'nin geç dönem liriklerinden biri olan "Amerika Birleşik Devletleri'ne", "*Amerika, du hast es besser*"[1] diye başlar:

Amerika, sen daha şanslısın
bizim kıtadan, eski olandan,
ne harap kalelerin var
ne de bazaltların.

1) Goethe, *Werke*, Cilt 1, Winkler Verlag, Münih, 1972, s. 294-295.

Senin ruhun tedirgin değil,
yaşamak vaktiyken,
ne anlamsız hatıralarla
ne de beyhude didişmelerle.

Şimdiyi iyi kullan!
Eğer çocukların şiir yazarsa,
onları korusun mutlu yazgıları
şövalye, eşkiya ve hayalet masallarından.

Harap kaleler, anlamsız hatıralar, beyhude didişmeler... Pekâlâ Hans Blumenberg'in modern çağın meşruiyeti üzerine yazdığı harika çalışmayı okuyor olabilirdik. Bir yanda, Antikite ve Hıristiyanlık 'geleneğinden radikal kopuş'la meşruiyet kazanma denemesi, diğer yanda, 'tarihin gerçekliğinin ... asla yeni baştan başlayamayacağı' olgusu, dolayısıyla -yeni çağın değerden düşürdüğü, ancak yürürlükten kaldıramayacağı- geçmiş, modern çağı taciz etmeyi sürdürür.[2] Gerçekten de, geçmiş kendi 'miras alınan sorunsalları'nı ona yükler, diye devam eder Blumenberg; dünyanın yaratılışına, ya da amaçlarına dair büyük teolojik sorulardan -bir kere formüle edildiklerinde- artık yakasını kurtaramaz, böylelikle modernliği, kendisinin olmayan ve sonunda kendine has tinsel fizyognomiyi kaybedeceği bir alana zorlar.

Blumenberg'in argümanının başka birçok yönü var, fakat burada ben, kendimi yukarıdakiyle sınırlandırarak, şimdiden bazı okuyucuların aklına takılan bir soruyu formüle etmek için kullanacağım. Bir modern epik ... on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında böyle 'sembolik form'a, gerçekten de herhangi bir *ihtiyaç* var mıydı? Ayrıca, birçok zorluğu ortaya çıktıktan sonra, bu denemeden niçin vazgeçilmedi? Yok-

2) H. Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, MIT Press, Cambridge Mass. 1985, s. 116

sa, roman zaten yeterli değil miydi? Tüm bu sorular -Blumenberg'i açımlayarak- şu şekilde cevaplanabilir: Bir 'modern epik' ortaya çıktı, çünkü o, 'miras alınan bir form'du. Klasik antikite, Hıristiyanlık ve feodal dünya, bu formla, medeniyetlerin temelini, tüm anlamını, kaderlerini tasarlamışlardı. Teoride, modern edebiyat, bu teamülden vazgeçmiş ve romanın daha dar mekân-zamanıyla yetinmiş olmalıydı. Fakat bu, geçmişin büyüklüğü karşısında kendi astlığını kabullenmek olurdu. Her ne kadar, *Meister*'da Goethe, Avrupa romanını 'şimdiyle mutlu olma'ya ikna etmiş olsa da, -küçük küçük, sahne sahne ve uzun süre hiçbir planı olmadan- antikiteye kendi yurdunda meydan okumak için zamanda gerilere gitmişti.

Blumenberg'in argümanı geçerliyse, ayrıca bu argüman edebiyat dünyası için de doğruysa, o halde, önce formüle ettiğim soru ('bir modern epiğe gerçekten de ihtiyaç var mıydı?') tümüyle değiştirilmelidir. Geçmişten gelen baskıyla, modern epik ortaya çıkmak zorundaydı; öyleyse, doğru soru, *modern epiğin başarılı olup olmadığı*dır. 'Miras alınan form' düşüncesi, epik denemeleri ima eder; hiçbir şekilde başarılarını garanti etmez –aslında, ideal şartların artık sürmediğine işaret eder.[3]

Edebi evrimin kusurluluğuna -bu kez, epik formun kendine has zorluğuyla katlanmış olarak- geri döndük. Epik, Homeros'tan itibaren, toplumun kendi kültürünün hakiki bir ansiklopedisi işlevi görmüştür: özünün ve temel bilgisinin deposu. Oysa, bilgi alanını bölümleyen ve ihtisaslaştıran modern Avrupa, böylesi bir hevesi anakronik ve neredeyse gerçekdışı kılar. *Doktor Jivago*'daki karakterlerden biri şöyle der:

3) "Gerçekten de şaşırtıcı olan fenomen, [1790 ile 1825 arasındaki dönemde] İngiltere'de epik türün örneklerinin hızla çoğalmasıdır. Batı edebiyatı tarihinde başka örneği olmayan bir durumdur bu," diye yazar Stuart Curran. Sonra da ekler: "Büyük iddialarla yazılmış önemsiz şiirlerin [...] bir taraması [...], bir epik şiir yazmanın zorluklarını ortaya koyacaktır" (*Poetic Form and British Romanticism*, Oxford University Press, Oxford, 1986, s. 158, 166).

> Aniden bu şeyin, *Faust*'ta bile rastlasanız, neden böyle ölümcül, çekilmez ve yapay olduğunu anladım. Hepsi hepsi bir gösteriş, kimse bundan hoşlaşmaz aslında. Modern insanın ona ihtiyacı da yoktur. Evrenin gizemleriyle aklı karıştığında, fiziğe bakar, Hesiod'un altılılarına değil.
>
> (*Doktor Jivago*, "Başka Bir Dünyadan Gelen Kız", 10)

Fiziğe bakar ve Hesiod'u unuturdu. Modernliğin meşruiyetini 'bilimsel merak'ta bulan Blumenberg de bu tutumla tam bir mutabakat içinde olurdu. Fakat, sorunun başka bir tarafı daha var. François Jacob:

> Oysa bu [bilimsel] bakış açısı için ödenen bedelin yüksek olduğu anlaşıldı. Bu bedel, bütünlüklü bir dünya görüşünden vazgeçmekti, şimdi belki daha fazla öyledir [...] Diğer -mitsel, büyüsel, ya da dinsel- açıklama sistemleri, her şeyi kapsar. Her alan birbiri için geçerlidir. Tüm muhtemel sorulara cevapları vardır [...] Bilim daha farklı ilerler [...] Aslında, modern bilimin başlangıcı, 'Evren nasıl yaratıldı?' gibi genel soruların yerini, 'Bir taş nasıl düşer? Su bir boruda nasıl akar?' gibi sınırlı soruların aldığı zamanlara götürülebilir.[4]

Sanki burada Jacob, Pasternak'ı cevaplıyor gibidir: fizik, hiçbir zaman Hesiod'un yerini almayacaktır, *çünkü aynı soruyla muhatap değildir*. Ve tersinden: 'tekil bir dünya görüşü'ne ihtiyaç duyuldukça, modern bilim şu 'her şey için geçerli ... ve tüm sorulara cevabı bulunan sistemler'e başvurmak zorunda kalacaktır. Gayretkeş yorumcularından birinin yazdığı üzere, "pek çok farklı konulara dair bir yığın kitabın"[5] dengini ortaya koyan *Faust* gibi. İnsan, ister istemez *Kantolar*'ı ve *Ulysses*'i aklına getiriyor; *Bouvard ile Pécuchet*'te sonlanan bin beş yüz kitabı; ya da I.A. Richards'ın ünlü özdeyişine göre, içinde *Encyclopaedia Britannica*'nın bir düzine ciltinin yarısını içeren *Çorak Ülke*'yi.

---

4) F. Jacob, "Evolution and Tickering", *Science*, Cilt 196, Haziran 1977, s. 1161.
5) C. Loewe, *Commentar zum Zweiten Theile des Goethe'schen Faust*, Logier, Berlin, 1834, s. 2.

Burada yeniden, epiğin ansiklopedi tutkusuna dönüyoruz. Yani, ilave bir paradoksla birlikte başa dönmüş oluyoruz. Bir anlamda Jacob da Pasternak da haklıdır; bir yandan, fizik ne Hesiod'u ne de epiği silmiştir; diğer yandan, onları kabul edilemez kılmıştır. Bu miras alınan formun 'çifte raptı'dır: ne onsuz yapılabilir, ne de ona inanılabilir. O halde, geriye tek bir çözüm bırakılmıştır: epik evrenselciliği pratiğe geçirmek –fakat ciddiye almadan. *Gargantua*, *Tristam Shandy*, "Walpurgis Geceleri", *Bouvard ile Pécuchet*, *Peer Gynt*, *Ulysses*...

"Süregiden ansiklopedik geleneği arıyorsak, hiciv ve ironiye bakmalıyız," diye yazar Northrop Frye.[6] Sonuna kadar doğru. Fakat, Frye'nin inanıyor gözüktüğü, ironik tercihin, ansiklopedik projenin eleştirisini gerektirdiği de doğru mudur? Bir örnekte -*Bouvard ile Pécuchet*- 'evet' cevabını vermek kolaydır. Fakat, diğer örneklerde, ele gelmeyen ve açık olmayan bir şeyler vardır: Goethe'den Pound'a hep aynı şekilde tekrar eden inatçı bir müphemlik. Elbette, ansiklopedik eserle dalga geçilir: *yine de yazılır*. Anlamını kararsız kılan ironi, tam da bu sebepten bizi acayip şekilde ciddiye almaya zorlar. *Faust*'u ve *Ulysses*'i elimizde ciltlerce yorumla birlikte okumak –kısacası, onlar *üzerinde çalışmak*.[7]

---

6) N. Fyre, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1957, s. 322.

7) Genel olarak, modern epik, en kötüleri dahil mümkün tüm anlamlarıyla akademik [skolastik] bir türdür ve Joyce'un ünlü 'eleştirmenleri üç yüz yıl meşgul etme' sözü, epiğin gerçek doğasını mükemmel biçimde yansıtır. Liseler ve kolejler için zorunlu tutulmamış olsaydı, *Faust* İkinci Kısım ve *Ulysses*, muhtemelen kültürel ufkumuzdan kaybolmuş olurlardı. Ancak, okullar didaktik eserlere bayıldıklarından, modern epiği en gözde türlerinden biri olarak onları seve seve seçmişlerdir.

Burada kanonun, örneğin on okuzuncu yüzyıl romanına özgü kendiliğinden ve dağınık oluşumundan çok farklı, sınırlı, kurumsal oluşumunun bir örneğiyle karşı karşıyayız. Normal şeklinin (akademinin kadir-i mutlaklığına inanılan Amerika'daki insanların düşündüğü gibi) sınırlı, ya da (eğitimli küçük burjuvaların kadir-i mutlaklığına inanılan Avrupa'daki insanların düşündüğü gibi) dağınık olup olmadığı, örneklerle ampirik olarak çözülmesi gereken bir sorudur. Yine de genellikle, basın ve okur yazarlık, kısıtlı kanonlaşmaya karşı yaygınlığını arttırmış olmalıdır. Bu bakımdan da 'epik' örneği, herhalde tamamen atipik kalacaktır.

Tekil dünya görüşü'nü sonlandırmaktan çok, canlı tutmak için en ideal strateji, ironi gibi görünür: mükemmel bir savunma mekanizması olarak ironi, miras alınan formun çifte raptından kaçarken, epiğin yeni dünyada varlığını sürdürmesini sağlar. Varlığını sürdürmesi; yani, tüm alçakgönüllülüğüyle, daha fazlası değil. Ansiklopediyi kaba gürültüye döndürmek, yeni bir formun başlangıcından çok, başarısızlığın önüne geçmenin bir yoludur. Büyük bir zekânın göstergesidir, ama bağımlı, imkânsız bir görevi kendine iş edinen, tarihin müthiş baskısı altında işleyen bir zekânın. Bu bakımdan, *Faust*'u ve tüm diğerlerini gölge gibi takip eden kötü sıfat, tamamen yerindedir. Muhakkak, başyapıtlardır. Fakat, kusurlu başyapıtlar.

Eşzamansızlık. I

Modern dünyanın kutsal metinleri için, ne kadar çok zorluk. Biz yine Goethe'nin Amerika Birleşik Devletleri'ne yazdığı şiirde ifade edilen şeye dönelim. Daha yakından bakıldığında, iki taraflı bir sorun; çünkü epik, sadece geçmişten alınan bir form değil, aynı zamanda geçmişin *ezdiği* bir formdur. Staige'e göre, "[onun] hayatiyeti, geçmişin derinliklerinde saklıdır";[8] Bahtin'e göre, geçmiş burada "mutlak ve sabit [...] herhangi bir görecelilikten yoksundur", böylelikle yazarına ve okuyucusuna "bir torunun saygılı bakış açısı"nı dayatır.[9] İlk bakışta, Goethe gerçekten de böylesi bir üstünlüğe boyun eğiyor gibi görünür. *Faust*, şiir formunda bir tür Avrupa'dır; harap kaleler ve beyhude çatışmalarla dolu, edebi olarak geçmi-

8) E. Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, çev. J. Hudson ve L. Frank, Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 1991, s. 100.
9) M. Bahtin, "Epic and Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, University of Texas Press, Austin 1981, s. 13 dipnot.

şin istila ettiği; karakterleri, mekânları, vezinleri, hikâyeleri, alegorileri, fantazmaları...

Geçmişin istila ettiği şimdi: fakat, bu yük ezici midir? Goethe'nin tavrı, gerçekten de 'torun'un 'saygılı' tavrı mıdır? Kuşkusuz, değildir. Doğrusunu söylemek gerekirse, *Faust*, tam da tersi sebepten dolayı, çığır açan bir eserdir: çünkü Faust, eski dünyayı *hafifletir*; bu şekilde, modern dünyanın tinsel huzurunu tehdit edebilecek olanı etkisizleştirir. Hiç de değiştirilemez bir geçmiş değil:

> Klasik Walpurgis Gecesi'nde, eski tarihin ve mitin tüm formları, geleneksel konumlarından çözülür ve özleri itibariyle dönüştürülürler. Bu, mitin işlevsizleştirilmesi [...] geçmişin, zorunluluğun prangalarından kurtuluşudur.[10]

Ve yine:

> Geçmiş, şimdiki zamanda bir varoluş formu edinecekse [...] Gerçeklik usulünü İhtimal usulüne terk etmelidir.[11]

Schlaffer şöyle devam eder: "Çağların Arşivi olarak geçmiş, poetik ve tarihsel anıların deposu"dur ve arzu ettiğinizde kendi amacına uygun bir şekilde kullandırılacaktır.[12] "Bir tüy gibi... süzüleceğim/Tarihin akışında"; Peer Gynt şevkle, "ve tekrar yaşayacağım/Bir rüyada gibi, eski günleri;/Kahramanların azgın savaşlarını göreceğim/Bir seyircinin/Güvenli bakışından..." (*Peer Gynt*, IV, 9). Bu *Faust* ya da *Peer Gynt*'teki gibi "insanın birkaç saatte çok uzun bir zamanı yaşayabileceği, birkaç adımda

---

10) R. Wieland, *Zur Dialektik des ästhetischen Scheins*, Anton Hain, Königstein/Ta 1981, s. 144.
11) H. Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19 Jahrunderts*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1981, s. 107.
12) *A.g.y.*, s. 104-105.
13) *Revue de Paris*, 15 Mart 1900, akt. R.H. Williams, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, California University Press, Berkeley 1982, s. 77.

uzun mesafelere yolculuk edebileceği"[13] Evrensel Sergi havasıyla, Bahtin'in ve Blumenberg'in değişmez geçmişinden çok az şey kalır. Sadece -"Bir Walpurgis Gecesi"nin parodi Aydınlanma insanı- 'Bay Arsey-Phantarsey', giden yüzyılların ağırlığı altında acı çekmeye ve 'tinlerin despotizmi'yle savaşmaya terk edilir.[14] Faust hiçbir şekilde ortaçağ yanılsamalarıyla hareket edenleri aforoz etmez; onun yerine, hizmetine alır ve endüstriyel imparatorluğunun yükseleceği toprakları fethettirir –tıpkı, başka yerlerde, antikite figürlerini emperyal sarayın halkını eğlendirmek için kullandığı gibi. Tersinden vampirler, yaşayanlar, ölüleri açlıktan kırarlar ve geçmişin gölgelerini kendilerini eğlendirmeye zorlarlar. Tekrar Wieland'a kulak verelim:

> Klasik Walpurgis Geceleri'nin teması tastamam yaratım değildir, daha çok geçmişten -geçmişin aracılığıyla- yeninin yaratılmasıdır.[15]

Yeninin geçmişten yaratılması ... Tıpkı yaptaktaki gibi: eski materyaller, yeni muamele. Sonuç ise müphem bir sicil; Fuar ile arkeoloji, hicve özgü indirgeme ile akademik ciddiyet arasında bir orta yoldur. Daha önemlisi, nedir: klasik figürlerin gelenekçe sabitlenmiş 'nesnel' anlamları mı, modern kahramanın dolayımladığı 'öznel' yeniden yorumlamaları mı? "Bunlar düşler midir", Peneios'ların yanında Faust şaşırır, "bunlar hatıralar mıdır?" (7275).

Düşler mi, hatıralar mı? Goethe cevaplamaz, çünkü ikisi birdendir; bu iç içe girmenin ilk sonucu, Faust'un bir haçlı

14) "Olacak iş değil, hâlâ burada mısınız?/Dünya aydınlandı, siz yok olmalısınız/Kahrolası ruhlar dans ediyorlar korkmadan/Nizamı kurduk, oysa bu evde hâlâ hayaletler var./Çoktan süpürüp atmaya çalışım bunları/Bu hurafe pisliğini. Olacak iş değil!"
15) R. Wieland, *Zur Dialektik des asthetischen Scheins*, s. 146-147.

şövalye kılığında Yunanlı Helen'e uyaklı şiiri öğrettiği üçüncü perdenin adı çıkmış pastişinde doruğa varan tarihsel anlamın korkunç değer kaybıdır. Tarihsel konumlarından azad edilen, farklı çağlardan figürler ve tarzlar, birarada varolurlar; Pherae düzlüğündeki gibi, "zamanın dışında"dırlar (7436). Schlaffer'in yazdığı gibi, bu *Nacheinander*'den *Nebeneinander*'e geçiştir: 'peş peşe'yi vurgulayan geri dönüşsüz bir sekanstan, 'yan yana'ya dikkat çeken eşzamanlı bir düzenlemeye.[16] Bu, aynı zamanda, Ernst Bloch'un 'eşzamansızlık' dediği paradoksal ilişkiler düzeninin mükemmel örneğidir: pek çok birey, aynı dönemde yaşasalar da, kültürel ya da siyasal bakış açısından farklı çağlara aittirler. "Her insan aynı Şimdi'de var değildir ..." diye başlar, Bloch'un makalesi: "Onlar ancak dışsal olarak, bugünden bakıldığında aynı Şimdi'de vardırlar. Ama bu, onların hepsinin aynı zamanda yaşadıkları anlamına gelmez".[17]

---

16) H. Schlaffer, *Faust Zweiter Teil*, s. 106-107.

17) Bu makale, Bloch tarafından 1932'de yazılmış ve üç yıl sonra *Erbschaft dieser Zeit*'da (1935) yayınlanmıştır (*Heritage of Our Time*, Polity Press, Oxford, 1994) Ancak, eşzamansızlık düşüncesi [*Ungleichzeitigkeit*, kimi zaman İngilizce'ye 'senkroniksizlik' olarak da tercüme edilmiştir] önceki yüzyıldan beri biliniyordu. Nietzsche *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de, "Almanlar, dünden önceki ve yarından sonraki günün insanlarıdır *–onların henüz bir bugünleri yoktur,*" diye yazar (İngilizce'ye çev. R.J. Hollingdale, Penguin, Londra, 1973, s. 152). Strindberg ise *Miss Julie*'ye önsözde şöyle der: "Bir geçiş çağında yaşayan modern karakterler olduklarından [...] benim insanlarım, atalarından daha kararsız ve parçalı, eskiyle yeninin bir karışımı, [...] geçmişin ve bugünün kültürel aşamalarının yığışımıdır."

Bloch'a daha yakın yıllardaysa, modernin arkaikle uyumsuzca üst üste binmesi meselesine sıkça psikanalitik kültürde ("*Analysis Terminable and Interminable*"ın [1937] 'ilkel çağların ejderhalarının gerçekten de neslinin tükendiği'ne dair şüphelerinde doruğa çıkar) ve ayrıca Sovyet edebiyatında rastlanır: Pilnyak'ın *Çıplak Yıl*, Babil hikâyeleri ya da *Usta ve Margarita*'da. Son olaraksa, *Sleepwalkers*'da Hermann Broch (İngilizce'ye çev. Willa ve Edwin Muir, Martin Secker, Londra, 1932, s. 79-80): "Joachim ve Ruzena, varlıklarının küçük bir parçasıyla ait oldukları zamanda, yaşadıkları yılların onları mecbur ettiği çağda yaşayan mahlûklarmış gibi görünüyorlardı; daha büyük bir parçalarıysa, başka bir yerdeydi; belki başka bir yıldızda ya da başka bir yüzyılda, ya da belki sadece kendi çocukluklarındaydı. Bertrand, dünyanın farklı yüzyıllara ait, birarada yaşamak zorunda olan ve hatta çağdaşı olan insanlarla dolu olduğunu düşününce şaşırdı; bu, belki de, dengesizliklerinin ve birbirlerini rasyonel bir çerçevede anlamalarında karşılaştığı zorlukları açıklayabilirdi."

Bloch 1932'de, Almanya'da yazıyordu, bu nedenle gayet doğal olarak kendi mekânsal-zamansal paradoksunun yıkıcı potansiyellerinin fazlasıyla farkındaydı. Yıllar sonra ve kendisinden bağımsız olarak, Jens Kruse, *Faust*'ta eşit derecede tartışmalı bir durum buldu: "geçmişin ve geleceğin aynı zamanda yer alabileceği" bir bugün; *Finnegans Wake*'in 'basınçlı' ya da sihirli gerçekçiliğin her an dağılma noktasındaki 'tuhaf bugün'ü gibi, sıkıştırılmış bir bugün.[18] Geleceğin insanı, Homunculus, Galatea'nın mitik kabuğu karşısında paramparça son bulur; Helen'in oğlu ve Faust, İkarus'un kaçışını tekrarlayarak, Byron'ın yüzüyle yeryüzüne düşerler. İkinci kısmın birinci ve dördüncü sahnelerindeki ekonomik krizler; üçüncü ve dördüncü sahnelerdeki savaşlar; birinci, ikinci ve beşinci sahnelerdeki yangınlar; Antikite'nin en ünlü iç savaşının anıldığı Klasik Walpurgis Gecesi'ndeki deprem...

Yapılan eleştirilerde *Faust* İkinci Kısım'daki 'dinginlik' o kadar vurgulandı ki, bu nokta üzerinde bir daha düşünülmez oldu: oysa bu kısım, 'istisna hali'nin şiiridir. Faust, kendi payına en çok, her kurulu düzenin radikal krizinde rahat eder. Güçlüdür, ama toprak mülklerinin yüküyle zorlanmaz; kendi çıkarlarına göre hareket etmeye ve onları değiştirmeye hazırdır; mesafeli ama yine de bize çok yakındır –Wilhelm dönemi sosyolojisinin onun hakkında konuşacağı 'Yabancı'nın ta kendisidir. Kişiliğinde eşzamansızlığın dengesizliğini tecessüm ettirir ve acımasızca kullanır. Mefistofeles'le, yanında eşyanın normal akışını bozacak parlak

18) J. Kruse, *Der Tanz er Zeichen*, Anton Hain, Königstein/Ts 1985, özellikle s. 156-166. Bu sıkıştırılmış bugünün en açık örneği 'Helen' perdesidir. Bu kısımda neredeyiz ve 'ne zaman'da? Homeros şiirlerinin çağında mıyız? –Klasik tragedya? – 'Kavimler göçü'? – Haçlı seferleri? – Ya da Grek bağımsızlık mücadelesi?

bir icadla, hep bir başka çağdan döner; bu yüzden, düzeni yeniden sağlamak için tekrar ona ihtiyaç duyulur. Son bölümün konusuna dönecek olursak, bu, bir bakıma, bir tumlük oluşturmak ve bunu kendi lehine çevirmektir. Yine de...

Yine de, bir imparatorluğu önce mahvedip, sonra kurtarınca Faust, gülünç bir ödül ister: 'böyle bir ülkenin olmadığı', tuzlu sudan bir şerit halinde uzanan (11039). Emperyal diet (10279), "Huzur getirecek olan/Efendi olsun," diye ilan eder: huzuru sağlayacak olan da Faust'tur. Fakat Faust, imparatorluktan feragat eder. Peki, neden?

"Küçük bağımsız dünyalar"

Marlowe, *Doktor Faustus*:

> Yıldızlar kadar ruhum olsa,
> Hepsini de verirdim Mefistofilis'e.
> Onunla dünyanın imparatoru olacağım
> Uçuşan bulutlar arasından köprü yapacağım
> Geçmek için okyanusu bir tabur adamla.
> Afrika kıyılarını bağlayan tepelere
> Bu ülkeyi İspanya'ya kıta yapan
> Benim tacımda payı olan.
> İmparator yaşamayacak benim gidişimle
> Ne de bir Alman hükümdar olacak.
>
> (Perde I, Sahne 3, 102-111)

Burada, emir vermeyi seven bir Faust'la karşı karşıyayız. Bölgesel imparotorluğun gözlerini kamaştırdığı bir Tamburlaine-Faust'u: düşman sınırlarını dümdüz eden ve bütün dünyayı, merkezinde tek bir egemenin olduğu, tek bir kıta haline getiren bir siyasal-askeri birim. Oysa Marlowe ile Go-

etme arasında, dünya değişmiştir; silahların düzleştirdiği bir gezegen düşü artık fazla bir anlam ifade etmez. Immanuel Wallerstein:

> Bir dünya ekonomisinin 500 yıl sürmüş olup, buna rağmen bir dünya imparatorluğuna dönüşmemiş olması, modern dünya sisteminin özgüllüğüdür –gücü de bu özgüllüğünde saklıdır.
>
> Bu özgüllük, kapitalizm denilen iktisadi örgütlenme biçiminin siyasal yönüdür. Kapitalizm gelişme imkânı bulmuştur, çünkü dünya ekonomisi sınırları içinde bir değil, birçok siyasal sisteme sahipti.
>
> [...] iktisadi bir form olarak kapitalizm, iktisadi faktörlerin herhangi bir siyasal oluşumun tam olarak kontrol edebileceğinden daha geniş bir alanda işlemesine dayanır. Bu, kapitalistlere, yapısal temeli olan bir manevra serbestliği verir.[19]

Burada açık olalım. Faustçu dünya egemenliği tutkusunu hükümsüz ve geçersiz kılan, kapitalist dünya sisteminin gelişi değildir. Olsa olsa, bunun tersi doğrudur: bu, ona, fazladan güç ve alan -dahası, fazladan kötülük imkânı- verir. Böyle bir egemenlik, basitçe askeri fetih olarak algılanamayacaktır artık; Marlowe'cu 'dünya imparatoru' figürünün gerçek bir anlamı yoktur. Burası, yeni Faust'un sahneye çıktığı yerdir. Kendisinde, Birinci Bölüm'de gördüğümüz gibi (kendisi için savaşanları hiçbir şekilde yadsımasa da), savaşçılıkla hiçbir alışverişi olmayan ve dünyayı çarçur etmektense 'içine alma'yı, her yerde banknot ya da feodal kale gibi sınırlı fakat gayet etkili araçları devreye sokarak, eşyanın gerçekliğini kendi lehine çe-

19) I. Wallerstein, *The Modern World-System*, Academic Press, New York-San Francisco-Londra, 1974, s. 348.

virmeyi tercih eden Faust vardır.[20] Tıpkı modern dünyanın hegemonik güçleri gibi, Faust da tümden hâkimiyetle ilgili değildir pek; o, daha çok, bu bileşik sistem içinde bir amaçtan ötekine hızla hareket etmesini sağlayacak denizlerin ve gökyüzünün hâkimiyetiyle ilgilidir (Sahne III'te Yunan periferisi, Sahne IV'te emperyal yarı-periferi, Sahne V'te 'Hollanda' merkezi).[21]

Buradan bakıldığında, çok bildik 'Goethe'nin şiirinin tekilliği' tartışmasına yeni bir gözle bakılabilir. 13 Şubat 1831'de Eckermann, "*Faust*'un tüm temel sahneleri," der,

> ...her biri kendi içinde tamamlanmış, küçük bağımsız dünyalardır; hepsi birbirine dayansa da, birbirleriyle nadiren temas kurarlar. Şairin öncelikli amacı, çoğul bir dünyayı tasarlamaktır; bunun için, ünlü bir kahramanın hikâyesini, kendisi her ne isterse dizeceği bir iplik olarak kullanır. Goethe, "Tamamen haklısınız," diye karşılık verir...

Hayır, belki o kadar değil. Ünlü kahraman, sadece bir iplikten daha fazla bir şeydir: *Faust* da, kendi payına, şu 'küçük dünyalar'ın bağımsızlıklarını nasıl kaybettiklerinin hikâyesi. Elbette, burada 'şumullü dünya' kesinlikle birörnek değildir. Yine de, hep *bir*'dir. Anlatı tekniğiyle ilgili bir soru bu noktaya açıklık getirecektir.

---

20) 'İçine alma' kavramı hakkında bkz. *Modern World-System III*, Academic Press, Londra, 1989, s. 127 dipnot. Wallerstein bu sürecin en yoğun uğrağını -Rusya, Osmanlı İmparatorluğu, Hindistan ve Batı Afrika'nın dahil edildiği- 1750 ile 1850 arasındaki döneme yerleştirir. Yanı, beşte dörtlük kısmı Goethe'nin hayatıyla örtüşen ve merkezi altmış yılı (1772-1832) *Faust*'un yazılmasını kapsayan bir zaman aralığı. *Civilisation de l'Europe des Lumieres* (Paris, 1971) adlı kitabında Pierre Chaunu, benzer şekilde, 'öteki kültürel-zamansal uzamların Avrupa tarafından erozyona uğratılmasının başlangıcı'nı 1780 civarına yerleştirmektedir.

21) Toprak hâkimiyetinden denizlerin hâkimiyetine geçişe Melville de işaret etmektedir: "Amerika istediği kadar Meksika'yı Teksas'a eklesin, Küba'yı Kanada'nın üstüne koysun; İngiliz istediği kadar Hindistan'ı sarsın, güneşte parlayan bayrağını dört bir yana açsın; gene de dünyamızın üçte ikisi Nantucket'lilerindir, çünkü denizler onundur. İmparatorluklar imparatorların malı olduğu gibi, denizler de Nantucket'linin malıdır..." (*Moby Dick*, 14)

Schiller 1797 Nisan ayında Goethe'ye, "Parçaların özerkliği," diye yazar, "epik şiirin temel özelliklerinden biridir. Bu, Goethe'nin -ve daha sonra Hegel'in- neredeyse tartışmasız benimseyeceği bir yargıdır (aynı saptama, Eckermann'ın sözlerinde de bu şekilde yinelenir). Bundan önceki yüzyıldaysa bu konu hiç açık değildir. Bir on yedinci yüzyıl makalesinde, şöyle bir yorumla karşılaşırız:

> [Epik] Şiirin temel Kurallarından biri Eylem Birliğidir [...] Ve bütün *Episodların* temel eyleme bağlanması zorunludur, ki bu şekilde hepsi mecburen birbirine dayansınlar: birleştirildikleri Bedenin Organları olsunlar.[22]

Birleştirildikleri bedenin organları... Parçaların özerkliğini, neo-klasik simetri ve merkezilik beğenisiyle uzlaştırmak zordur; gerçekten de, bir yirmi yıl sonra, 'epik beden' metaforu mantıksal sonuçlarına varır:

> Bu [belki en güzeli Episodlar Unvanı'nı hak eden] arasözler, zorlanmış ve gayri-doğalsa, yani kaçınılmaz olarak belli bir olaydan ya da Eylem Episodu'ndan, Şiire bağlandıkları Dolayım yoluyla kaynaklanmıyorlarsa, Kurtçuk yapıştığı Hayvan'a ne kadar aitse, ya da Sarmaşık veya Hanımeli sarıldıkları Ağaç'ın ne kadar parçalarıysa, onlar da Şiir'in o kadar parçasıdırlar [...] Esas Eylem'in unutulmasına ve Gözden uzaklaşmasına sebep olacak kadar, fazlasıyla uzuyorlarsa, onlar ancak Anlatımı bozan ve Gücünü zayıflatan birçok Tümör ve büyük İfrazat olabilirler.[23]

Organikçi anlayış, bilindiği gibi, ender rastlanır her-zaman-yanlış-olma-erdemine sahiptir: fakat bu sefer her za-

---

22) Bu makale 26 Ocak 1695'te *Authentick Mercury*'de çıkmıştır ve şu kitaba dahil edilmiştir: H.T. Swedenberg Jr. ed., *The Theory of the Epic in England 1650-1800*, California University Press, Berkeley-Los Angeles, 1944, s. 220.

23) Blackmore, *Essays upon Several Subjects*, 1716, c. 1, s. 56-57; a.g.y. içinde, s. 224.

mankinden daha yanlıştır, çünkü Blackmore'un arzu ettiği tarz, arasözden uzak bir epik, Homeros'un ve Vergilius'un yarısını dışarda bırakmak zorunda kalırdı. Öyleyse, arasözün *de facto* gerçekliğinin farkında olarak Eylem'in önceliğini koruyacak bir yol bulunmalıdır. Ve çözüm, on sekizinci yüzyılın ortasında ortaya çıkar: Henry Home, ikincil episod kategorisini, bir olay tipini ('olay') eylemin açılımına, ve diğerini ('episod') eylemin genişlemesine atfederek tekrar ikiye böler:

> Felaketi yakınlaştıran ya da geciktiren her olay ... esas eylemin bir parçası olmalıdır. Bu, şu şekilde tanımlanabilecek episodun doğasını açıklar: "Esas eylemle bağlantılı, ancak ne onun yakınlaşmasına ne de gecikmesine katkısı olan bir olay." Aeneas'ın cehenneme düşüşü, felaketi ne yakınlaştırır ne de geciktirir; bu yüzden de bir episoddur.[24]

Eylemi ne yakınlaştıran ne de geciktiren bir episod. Fakat bu nasıl mümkün olabilir? Sahneyi terk edecek olursak, cevap Home'un sözlerinde ima edilir. *Başka bir dünyaya* taşınarak: *Odysseia*'nın, *Aeneid*'in, *Kantolar*'ın başlangıcının Hades'i; *Faust*'un Cadılar Bayramı, *Moby Dick*'in Okyanusu, *Bouvard ile Pécuchet*'nin Kitaplığı ya da *Peer Gynt*'in Saharası. Burada anlatıya verilen aralar, coğrafi bir yayılmanın parçasıdırlar. Tarih yavaşlarken, dünya genişler.[25]

Buraya kadar, epik dünyanın ilk yarısı hakkında konuştuk: Eckermann'ın 'bağımsız dünyalar'ı, Schiller ve Goethe'nin

---

24) H. Home (Lord Kames), *Elements of Criticism* (1762), Huntington and Savage, New York 1843, s. 424-425. Akt., "Epic and Dramatic Compositions", Bölüm 23.

25) Bu arada, tüm anlatı türleri bu mekânsal ve zamansal yayılımı kabul edemezler: örneğin on dokuzuncu yüzyıl romanları, ulus-devletin yoğun ve homojen mekânında ihtiyaçlaştıklarından, arasöze çok az yer bırakmışlardır (ve günümüzün roman üzerine kurulu anlatıbilimi, arasöz kavramını 'unutmuştur').

'özerk parçalar'ı. Ya diğer yarısı? Faust'un ve Mefistofeles'in birleşik dünyası? Belki burada, epik formun farklı bir teorisine dönebiliriz. David Quint, "Epik, doğrusallıktır," diye yazar:

> ... teleoloji: bütün olaylar, nedenleri olan bir sona doğru yönlendirilir, ya da zorlanırlar. [...] Bu zafer-olarak-tarihin anlatılma şeklinin, çok-bildik edebi olay örgüsüyle -bir bütünü birbirine bağlanmış giriş, gelişim, sonuç şeklinde sunan olay örgüsüyle- yakınlığı vardır.[26]

Şimdi de Morton Bloomfield:

> Epiğin ardında bir modeli takip etme nosyonu vardır, kişinin kendi alınyazısına *hizmet etmesi* vardır [...] Temel düşünce, hizmet etmek ve görevini yapmaktır [...] merak değildir. [...] Kısacası, tipik epiklerde eksik olan, 'macera', beklenmedik olana açılma, bilinmedik olanla karşılaşmadır [...] Romansın ayırıcı özelliği ise rasyonelliğin olmaması ve irrasyonel ya da güdülenmemiş episodların bu rasyonelliğin yerini almasıdır. Bu episodlar aslında maceralardır ve anlatı tekniği açısından romansa tadını verenler de onlardır.[27]

Kişinin görevini yapması, meraklanmaması... Hayır, bu *Faust*'unkinden çok daha kapalı bir dünyadır. Bloomfield'ın ve Quint'in epik sona dair yaklaşımları, bunu zorunlu kılar bence. Onlara göre, sona erdirme her alternatif ihtimali bastırır ve böylece tam anlamıyla 'eksiksiz' bir ideolojiyi cisimleştirir: kader, görev, doğrusal teleoloji. Yine de...

Yine de Faust'tan bir mısrayı açarsanız (11581: Faust geçen anın duraksadığı bir noktadadır), Goethe'nin 'Yapacağım'ların üzerini çizdiğini, bahsi sonsuza kadar açık ve Faust'un kade-

26) D. Quint, *Epic and Empire*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992, s. 33.
27) M.W. Bloomfield, "Episodic Motivation and Marvels in Epic and Romance", *Essays and Explorations* içinde, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1960, s. 105-106.

rini tamamıyla belirsiz bırakacak 'Yapabilirim'lerle değiştirdiğini keşfedersiniz. *Moby Dick*, Ahab'ın lanetlenmesiyle İshmael'in olgunluğa doğru gelişmesinin ortasında kararsız, bir hiçkimsenin-toprağında son bulur. 'Penelope', göreceğimiz gibi, *Ulysses*'i sonuçlandırmaktan ziyade yeniden açar. *Çorak Ülke*'de alegorinin tekanlamlı karakteri, son mısraların fragmanlarına parçalanır, sonra da 'anlayışı geçen' Sanskritçe sözde çözülür. Hiçbir şekilde bir sonuca varmayan *Bouvard ile Pécuchet*, *Niteliksiz Adam* ya da *Kantolar*, ya da sonu en az teleolojik versiyonunda karar kılınana dek dört kez değiştirilen *Nibelunglann Yüzüğü*'nden bahsetmeyelim bile...

Hepsi de zayıf, kararsız sona ermelerdir; ne metni bitirirler, ne de anlamını bir defada hepten kesinleştirirler. Şimdi bunu söylemek, modern epiğin bütünlükten yoksun bir topluluk, Eckermann'ınki türünden 'bağımsız dünyalar'dan ibaret takımadaları gibi kaldığı anlamına mı gelir? Hayır, ille de değil. Bu daha çok, epik formun tekilliğinin, *kesin bir sonuçta* değil, aksine, hep *yeni baştan başlama yeteneğinde* saklı olduğu anlamına gelir. Birleşik bir dünya, ille de kapalı bir dünya değildir; şayet Faust neredeyse tamamen arasözlerden oluşuyorsa, bu onun tekil bir eylemden yoksun olduğu anlamına değil, aksine, *arasözlerin kendilerinin epik eylemin merkezi amacı halini aldıkları* anlamına gelir.

Arasöz -tam olarak, arasözün çoğalması- Eylemin tözü ve amacı olur. Neden olmasın? Arasöz, Alessandro Portelli'ye göre, 'bütün dünyayı tek bir metne uydurmaya' çalışan bir tekniktir: tam da modern epiğin ihtiyacı olan şey.[28] Faust'un bir dünyadan diğerine hareket etmesi, *gücünün göstergesidir*: bu, yeni dünya sisteminde gerekli olan hareket özgürlüğüne, tinsel hareketliliğe, hatta kinizme işaret eder. Ne de olsa, Bloomfield

28) A. Portelli, *The Text and the Voice: Writing, Speaking and Democracy in American Literature*, Colombia University Press, New York, 1994.

ve Quint'in kapalı neticeleri, bölgesel bir imparatorluğa uygun sonuçlardır: başka bir alternatif gelişmeyi yok etmeyi amaçlayan askeri harekâtın doğrusal Eylemi için geçerlidir. Oysa dünya sistemi örneğinde, bu modern-öncesi olay örgüsünün teleolojisi *keşifin* sürekli araya girmesiyle yer değiştirir: hiçbir şekilde şiddeti dışlamasa da, kesin sonuçlara ulaşmak için pek çok değişkenin bulunduğu bir sistem içindeki eylemlilik.[29]

O halde, epik ile iktidar arasında çok somut bir bağlantı var demektir; ama bu, ulaşılacak bir amaç biçimini almaz artık, çünkü her amaç artık pranga gibi hissedilmektedir: gücün, onaylanmasından ziyade, *sınırlanmasıdır*. Burada yakalayabileceğimiz, yirminci yüzyılın en tipik ideolojisi halini alacak olan şeydir: ihtimallerin bastırılmasından ziyade, açılması olarak ideoloji. Bu konuya daha sonra tekrar döneceğiz.

Dünya metinleri. I

Tekrar Bloch'a dönüyoruz. Bloch, 1932 tarihli makalesinde, "Almanya genel olarak", diye gözlemler,

> 1918'e kadar burjuva devrimini tamamlamamıştır, İngiltere'ye benzemez, Fransa'ya ise hiç benzemez; senkroniksizliğin, yani, geçmiş iktisadi varoluşun ve bilincin henüz üstesinden gelinmemiş artıklarının klasik toprağıdır.[30]

İngiltere ve Fransa bir yanda, Almanya diğer yanda. Senkroniksizlik, Bloch'un gözünde, dünya sistemi içinde belirli bir konumla bağlantılıdır: merkezin görece homojen devletlerine yabancı, aksine, bileşik gelişmenin hüküm sürdüğü

29) Bu yapı, bir bilinmeyene doğru uzatılan, muntazaman da boşa çıkan arasözleriyle *Odysseia* tarafından büyük ölçüde öngörülür. Dolayısıyla, *Odysseia*'nın bir imparatorluğun değil, mitik güçlerin yerel şiddetinin deniz yollarıyla 'içerildiği' bir dünya sisteminin -Akdeniz- temsili olması, bence bir tesadüf olamaz.
30) Bloch, *Heritage of Our Times*, s. 90-91.

yarı-periferi açısından tipiktir. Modern epik formun çoğu başyapıtını, bu yarı-çeperde buluruz: Goethe'nin (ve erken dönemindeki Wagner'in) bölünmüş Almanya'sında; Melville'in Amerika'sında (*Pequod*: kana susamış avcılık ve endüstriyel üretim); Joyce'un İrlanda'sında (işgalcisiyle aynı dili konuşan bir koloni) ve Latin Amerika'nın belirli bölgelerinde.[31] Anlattığım üzere, hepsi de bileşik gelişme alanları: genellikle oldukça farklı yerlerden kaynaklanan, tarihsel bakımdan homojen-olmayan toplumsal ve sembolik formlar, sınırlı bir mekânda birlikte var olurlar. Bu anlamda, *Faust* 'Alman' değildir, tıpkı *Ulysses*'in 'İrlandalı' ya da *Yüzyıllık Yanlızlık*'ın 'Kolombiyalı' olmadığı gibi: hepsi de coğrafi referans çerçevesinin ulus-devlet olmaktan çıktığı, daha geniş bir birim -bir kıta, ya da bir bütün olarak dünya sistemi- haline geldiği *dünya metinleridir.*[32]

Bundan böyle, romana ihtiyaç duyan ulusal kimliğin kuruluşu, epik için, çok daha geniş bir coğrafi atılımla yer değiştirir: *Faust*'un açıkara arketipi olduğu küresel bir atılım. Dünya sisteminin havalanışı gerçekleşmiştir (artık yoldadır) ve bu yeni gerçeklik, kendini sembolik formda bulmuştur. Dünyanın temsili için hangi teknik kullanılacaktır?

---

31) Edebi formların muhtemel bir coğrafyası burada ortaya çıkıyor: dünya metinleri yarı-periferide yoğunlaşırken, roman Fransa ve İngiltere gibi, dünya sisteminin merkezindeki, gayet homojen ulusal kültürlerde filizlenir. (Modern trajedi ise "The Moment of Truth" adlı makalemde belirttiğim üzere, farklı bir coğrafyaya sahiptir: *Signs Taken for Wonders*, genişletilmiş 2. baskı, Verso, Londra, 1987).

32) Rus edebiyatı bu açıdan özel bir durum, epikle romanın diğer Avrupa edebiyatlarında görülmemiş bir yoğunlukla iç içe geçtiği, son derece ilginç bir durum ortaya koyar (Puşkin, Gogol, Tolstoy, Pasternak: bkz. F.T. Griffiths ve S.J. Rabinowitz, *Novel Epics*, Northwestern University Press, Evanston 1990, s. 1-4). Yani, ortaya epikle roman arasında varılan (*Novel Epics* [Roman Epikler] = 'yeni' epikler, ancak aynı zamanda 'romansı' epikler), neredeyse ayrı bir dünya oluşturan Rus 'ulus-imparatorluğu'na tam anlamıyla uygun düşen bir uzlaşım çıkmıştır. İlginçtir -Avrupa tarzı ulus-devletlerden daha geniş, başka bir jeopolitik gerçeklik olan- Amerika Birleşik Devletleri, epik denemelerin bol olduğu bir edebiyat üretmiş olabilirdi. Oysa Rus örneğinden farklı olarak, Amerikan epiği, açık kozmopolit yönelimler sergilemiştir ve on dokuzuncu yüzyıl romanının çekim gücü orada neredeyse hiç fark edilmez.

Bir tarih değerlendirmesinden, eşzamansızlığa ulaştık: *Faust* İkinci Kısım'daki doğrusal zamanın parçalanmasını açıklayabilmek için zorunludur eşzamansızlık. Diğer taraftan, tarih, Bloch'un tezlerini geliştirerek, coğrafyayla iç içe geçer. Reinhardt Koselleck'in çalışmalarında, karşılıklı bağımlılık artar:

> 1800 civarında tek bir kavramda cisimleşen ilerlemenin temel deneyimi, kronolojik olarak tekbiçimli bir zamanda var olan eşzamansızlıkların bilgisinde kök bulur. On yedinci yüzyıldan sonra, tarihsel deneyim gittikçe [bunlara uygun şekilde] düzenlenmiştir.

Ve yine:

> Yeryüzünün coğrafi düzlemde açılması, senkronik karşılaştırma süreciyle diyakronik olarak düzenlenmiş olan, farklı ancak birlikte var olan kültürel düzeyleri gün yüzüne çıkarmıştır.[33]

Öyleyse bu, 'ilerlemenin temel deneyimi'ni oluşturan şeydir: Senkroniyi diyakroniye dönüştürmek; kendi içlerinde nötr (başka türden sosyal formlar) olan coğrafi olguları alarak, sonu 'ileri' Batı'nın 'geri kalmış' periferileri üstündeki hâkimiyetini meşrulaştırmaya varacak olan, ilerleyen bir teleolojiye göre düzenlemek. Benzer şekilde, eşzamansız fenomenler üzerinde çalışan dünya metinleri için, bu kesinlikçiliği paylaşmaktan daha mantıksal başka bir şey olamazdı. Hatta bazıları, tarih felsefesinin modelini izlerler: Imre Madach'ın *İnsanın Trajedisi* (Adem ve Havva'yla başlar, oradan Firavunlar, Miltialar, Romalı soylular ve Hıristiyanlar, Kepler, Danton ... diye gider; ya da evrensel edebiyatın belki de en büyük çerçöpü

33) R. Koselleck, "'Neuzeit': remarks on semantics of the modern concepts of movement", *Futures Past* içinde, İngilizce'ye çev. Keith Tribe, MIT Press, Boston, 1985, s. 147-148.

olan Shaw'ın *Back to Methusaleh*'i.[34] Oysa *Faust* başka bir şeydir, sadece daha iyi olduğundan da değil. Gerçek şu ki, teleolojik terimlerle okunursa, gayet anlaşılmaz hale gelir. Rönesans'ın İmparatorluk Sarayı'ndan başlar, oradan zamanın öncesinde ve dışında olan Annelere geçer; Fransız Devrimi'nin *assignat*'larının filizlendiği Rönesans'a geri döner; Pharsalus'un yıldönümünde Klasik Walpurgis Gecesi'ne geri gider; 'Helen' perdesiyle daha da gerilere –Homeros ile trajedicilerin arasında bir yerlere; Haçlı Seferleri'ne doğru ileri; Arcadia'ya geri; Byron hayaliyle iki binyıl ileri, sonra tekrar Rönesans; Ortaçağ savaşlarının ruhlarının yad edilişi; Hollanda'ya ve sonrasında ölmekte olan Faust'un endüstriyel hayallerine ilerleyiş; Ortaçağlar ile Karşı-Reformasyon arasında, Marian-Katolik bir atmosferde son buluş.

Bu sekans -bir sekans olarak- bir anlam taşımaz. Goethe teleolojik bir gelişmeden ziyade, hiçbir tutarlılık taşımadan bir çağdan diğerine atlayan zikzaklar çizer; ve bütünün vardığı yer kadar, 'Gorges Dağı' sahnesi, eldeki işe uygun bir avukat bekler. İkinci Kısımda, tarih, düz anlamıyla tarih olarak alınamaz: bir anlamı olması için, büyük bir retorik figür olarak yorumlanması gerekmektedir. Başka bir şeyin yerine durmak zorundadır. Fakat neyin?

İlerleme ideolojisi, gördüğümüz üzere, zamandaş olanın eşzamansızlığına ayrıcalık tanır: 'Birlikte' bir 'Önce-ve-Sonra'ya dönüşür, ve coğrafya, tarih olarak yeniden yazılır. Pekâlâ, modern epik içinse, tersi doğrudur: eşzamansız olanın zamandaşlığı ön plana çıkarken, 'Önce-ve-Sonra'sı bir 'Birlikte'ye dönüşür –ve tarih, devasa bir *coğrafya metaforu* haline

34) E.M. Butler (*The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge 1952, s. 275), ayrıca H. Hango'nun 1895 tarihli, pek umut verici olmayan *Faust und Prometheus*'unu zikreder. Tarih felsefesinin edebiyat üzerinde neden bu kadar yıkıcı bir etkiye sahip olması gerektiğiyse halen anlaşılmış değildir

dönüşür. Mefistofeles'in İkinci Kısım'ın korkunç makinesini harekete geçirdiği hazineler, diye yazar Francesco Orlando, Almanya için "kolonyal kaynakların yerini tutar: uzak ülkelerden değilse de, geçmişin derinliklerinden çıkarılmışlardır"; on dokuzuncu yüzyılın erken dönemlerinde, diye ekler Peter Burke, "eski, uzak ve popüler, birbirine eşitlenmişlerdir".[35] Avrupa'nın bütününü az ya da çok birleştirir gözüken bu metaforik alanda, Faust ve Mefistofeles'in zamanda ileri geri gidip gelmeleri anlamsızlığını kaybeder: 'eski'yi 'uzak'la değiştirirsek, zikzak çizmek, uzak çağlara gitmek, uzak kıyılara adım atmak sayılır (ve bu şekilde, maskelenir), coğrafi seferler serisine döner. Goethe'nin geçmişle oynadığı oyunlarda olduğu gibi, ya da sonunda Faust için 'çalışır' hale gelen efsanevi kişilikler gibi, bütün bunlar da metafordur: dünyayı elinde oynatmak, dünyayla oynamak için –bugünde gerçek kişiler üzerinde somut bir iktidara sahip olmak için. Her metafor kendinde duygusal bir taraf, bir değer yargısı barındırıyorsa, ekleyelim: yine bunlar, Batı'nın iktidarını temelde zararsız olarak sunan *masumiyet* metaforlarıdır. Geçmişe hoyrat davranmak, her şey söylenildiği ve yapıldığında, pek önemli değildir. Bir fantazmaya zarar veremezsiniz.

Tarihsel kültürün büyük ödülü, genç Nietzsche'nin en parlak tezlerinden birine göre, on dokuzuncu yüzyılın 'hatası ve kusuru'dur. Yaratıcı içgüdüyü güçsüzleştirmiş ve cesaretini kırmıştır, bu sayede 'gençliğin en güçlü içgüdülerinin kökünü kazıyabilir':

> Her canlı bir atmosfere, etrafını saran gizemli bir buguya [...] böyle bir yanılsama örtüsüne, bir koruyucu buluta ihti-

35) F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, s. 400; P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Harper, New York 1978, s. 10.

yaç duyar. Oysa fazlasıyla parlak, ani ve kamaştırıcı bir ışık olan [tarih], [insanı] kör etmenin en rezil aracıdır.[36]

Ya bu önermeyi tersine çevirmemiz gerekse? Dünya metinlerinin serbestçe dağıldığı tarih, tam da yerküreyi fethetmeye yönelmiş bir Avrupa'ya uygun bir yanılsamaysa? Nietzsche'nin tarihle zehirlenmiş bir yüzyılın grotesk sonuçları olarak dalga geçtiği 'yürüyen ansiklopediler'in hepsi burada: *Faust*, *Ulysses*, *Kantolar*, *Çorak Ülke*... Onların sayesinde, Batı, kendini kaba coğrafi gerçeklikten güvenli bir mesafede tutarak, yeni dünya gücüyle uyumlu ufuk genişliğini elde etmiş *Çorak Ülke*'nin kompozisyonuyla ilgili küçük bir ayrıntıyı düşünün: epigraf seçimi. Eliot ilk planda *Karanlığın Yüreği*'nden bir deyişi düşünür. İlginç bir tercih: bütün şiir boyunca günümüz Afrika'sına yapılan tek gönderme bu olurdu; onu başa koymak da (*Çorak Ülke*'nin tumturaklı bir örneği olduğu) sömürgeci fetihle bağlantılı jeopolitik bir fenomen olarak eşzamansızlığı gösterirdi. Fakat Pound araya girer, ve Conrad'ın deyişi ortadan kaybolur: nihai taslak, politikanın kaybolduğu ve tarihin coğrafyayla yer değiştirdiği bir İngilizce, Latince, Yunanca, İtalyanca girdabıyla açılır. Bu, masumiyet retoriğinin en ezoterik ve muhtemelen en etkili şeklidir.[37]

Masumiyet retoriği: coğrafyanın metaforu olarak tarih. Bu yapılardan onların toplumsal faydasını, ideolojik işlevlerini

36) F. Nietzsche, "The Use and Abuse of History", *Thoughts out of Season* içinde, İngilizce'ye çev. Adrian Collins, T.N. Foulis, Edinburgh ve Londra 1909, c 2, s. 4, 88 ve 60-61.

37) Başka bir örnek. *Çorak Ülke*'de yaklaşık elli coğrafi referans bulunur, İngiltere (çoğu Londra'ya, on altı referans) ve Akdeniz (çoğu güneydoğu Akdeniz'e, on yedi referans) baskındır. Başka bir deyişle, Kent ve Batılı dünya-sistemine yakalanmış Avrupa-dışı halklar: çok gerçekçi birkaç istisna dışında, İngiltere referanslarının hepsi *şimdiki zamana*, Akdeniz referansları ise *antikiteye* verilir. İki jeopolitik gerçeklik arasındaki bir karşılaşma, bu şekilde, tarihin coğrafyadan fazlasıyla görünür olduğu, farklı çağların bir karşılaşmasına dönüştürülür.

vurgulayarak bahsettim. Fakat bunlar nasıl ideolojilerdir? Onları hiç duyan oldu mu? Bana kalırsa, kimse duymadı *ve ilginç olmalarının sebebi de bu*. Çünkü ideolojinin yüce dinletisinde, edebiyatın *kendine has* aryaları vardır: tazedirler, tekerrür etmezler –çevrelerini kuşatan ideolojilerce 'öngörülemez'lerdir. Örneğin, epik form, ilerleme ideolojisine yakındır, hatta aynı hamurla yoğrulmuştur; yine de bize bir 'ilerlemenin epiği'ni vermez; benzer bir örnek aktarmak gerekirse, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz ve Fransız romanlarının bir 'liberalizmin romanı'nı vermemiş olmaları gibi. Her iki örnekte de gerekçe aynıdır: bir toplumun, normal bir durumda kopyalara ihtiyacı yoktur.[38] Bir şey bir dilde söylendikten sonra, onu başka bir dilde aynen tekrar etmenin (bunun mümkün olduğunu -kabul etmesem de- bir an varsaysak dahi) faydası yoktur.

Öyleyse, 'öngörülmemiş' ideolojiler. Çok basit bir gerekçeyle, öngörülmemiş: çünkü, ideolojiler olarak değil, ancak *retorik deneyler* olarak dünyaya gelmişlerdir. Mefistofeles, çok önemli sembolik hareketlere imkân tanır; oysa kendi kaynağı tesadüfidir ve bu figürün manevralarıyla, bilinçli herhangi bir proje olmaksızın masumiyet retoriği şekillenir. Aynı şey eşzamansızlıkla da tekrar edilir. İlk anda, Goethe sadece epik formla debelenir: sonuçta, uzlaşımların gerektirdiği gibi, Faust'u geçmişin büyük dünyasına sürer. Burada (benzer şekilde temelde retorik olan) bir ikinci sahne açılır, Goethe geçmiş-bugün-gelecek arasındaki ilişkiyle oynamaya başlar, böylelikle farklı çağların biraraya geldiği ve iç içe girdiği şu tuhaf sahneleri yaratır. Son olarak, bir üçüncü sahne daha vardır; bu yaptak, eserin son derece önemli bir tarihsel

38) Yaklaşık on beş yıl önce liberalizmin romanı konusunu çalışmak aklıma düşmüştü. Fakat böyle bir şeyin olmadığını anlamam beş yılımı aldı, niye olmadığını anlamam ise on yılımı. Ancak, anladım.

deneyimi karşılayabileceğini (ve gizlenebileceğini) gösterir: Batı'nın yeni dünya egemenliği. Form, kendi ideolojisini kurmuştur –ve gayet etkili bir ideolojidir bu. Oysa bütün bunlar, sadece formel bir dinamiğin sonucudur. Goethe'nin eserinin öncelikli amacı değillerdir; retorik, tarihle ancak sürecin sonunda karşılaşır.

İdeolojinin retoriği öncelemesi, veya onun peşinden gelmiş olması, çok da fark eder mi? Hem de fazlasıyla fark eder. İlk durumda, ideoloji, formu istenilen sonuca doğru yönlendirirken; ikinci durumda bu olmaz, çünkü burada ideoloji, ısmarlama retorik tercihlerin sınırlılığına çatar. Edebi-yazınsal ideolojinin diğerlerine kıyasla hep daha bir çarpık durmasının sebebi budur: çünkü rastlantısal deneylere, retorik prangalara ve öngörülemez dönüşlerin karmaşasına bağlı kalır. Bazen şeyleri bu şekilde yapmak, aslında bilinçli söylemden daha iyi işler: Mefistofeles'i ve Goetheci masumiyetin görülmedik dehasını ortaya çıkarır. Başka zamanlar, formel tercihler zinciri, belki de fazlasıyla hantal açmazları dayatır. Faust'tan örnek verirsek, buradaki eşzamansızlıkta olan budur. Klasik mitolojinin belki de fazlasıyla içerdiği skolastik içerik, bunun çok daha geniş bir etkileyiciliğe sahip olmasını engeller. Bir sonraki bölümde bunun bir başka örneğini göreceğiz.

ÜÇ

'Akıl almaz bir müzikal pandomim'

Bahtin'in meşhur ettiği bir antitezle başlayalım: epik tekseslilik ('üniter dil') ve romansal çokseslilik ('heterologsia'). Bahtin'e göre, ilki, yani tekseslilik, "dilsel-ideolojik dünyanın kültürel, ulusal ve siyasal merkezileşmesi görevini yerine getirir". "Daha düşük düzeylerde [...] bölgesel panayırlarda kurulan sahnelerde ve soytarıların yaptıkları gösterilerde gür bir sesle konuşmaya başlayan" diğeri, yani romansal çokseslilik ise, "merkezsiz, eleştirici güçlere" aittir.[1] Kısaca söylendiğin-

1) M. Bahtin, "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination* içinde, University of Texas Press, Austin 1981, s. 273.

de, merkezcil epik ve merkezkaç roman: bu, on sekizinci yüzyıla dek, inandırıcı bir karşıtlıktır. Sonrasında işler değişir ve edebi evrim bunu tam anlamıyla çürütür gözükmektedir. Örneğin, on dokuzuncu yüzyıl romanı, anlatıyı ulus-devletin merkezine iliştiren taşra-başkent diyalektiğiyle, bir merkezkaç gücüne tam aksi bir yönde hareket eder. Aynısı, romanlardaki karşılıklı konuşmalar ya da anlatıcının gayri-şahsi sesi için de geçerlidir: çokseslilliği beslemekten ziyade, onun zorla *indirgenmesini* dayatırlar; her yeni nesilde 'dilsel-ideolojik dünya'nın daha sıkı ve homojen bir hale gelmesine neden olurlar.

Kısacası, Bahtin'in *izniyle*, modern Batı'nın çoksesli formu, roman değildir; olsa olsa, dünya sisteminin heterojen uzamında ihtisaslaşan ve onun pek çok farklı sesine uygun bir zemin sağlamayı öğrenmek zorunda kalan, epiktir. Aslında, daha *Faust*'ta, çokseslilik, ötekiliğini Margareta'nın yaşadığı 'küçük' ('dar' demek belki daha doğru olurdu) dünyayla karşıtlık içinde işaretleyen 'büyük' dünyanın tarzıdır. Bu noktada, kızın daha ilk sözlerinden anlaşılacağı üzere -"Ben ne leydiyim, ne de güzelim" (2607)- en saf haliyle tekseslilik gücünü korumaktadır: eşya ve kişilerin değişmez, tek bir isimleri vardır. Fakat Faust'un gelmesiyle, dar dünyanın semantik kesinliği çöker: çünkü Faust'un ayartması, Margareta'yı, sözleri bir rahibinkinden 'fark'ını ayırt ederek dinlemeye ve "insanların gönüllerinde ... *her birinin kendi diliyle* aynı şeyi söylediği"ne ikna etmesinden ibarettir ("Martha'nın Bahçesi", 3461-3464). Kötü Ruh'un kahkahasının, Dies Irae'nin korkulu Latince korosu ve Margareta'nın umutsuz duasıyla iç içe geçtiği "Katedral" sahnesinde tümüyle meşumlaşan, ayartıcı, aldatıcı bir çokseslilliktir bu. Margareta'nın tüm düşüncelerinin 'o eskimiş dua kitapçığı'yla sınırlandığı zamanlar, geçmiştir artık. (*Büchelchen*, 3779: küçücük, ufak bir dünyanın küçültücüsü). Faust ona başka sözler ve pek çok düşünceler de öğretir. Ama hepsi zehirli birer hediyedir:

Vah! Vah!
Bir kurtulabilsem bu düşüncelerden
Başımın içinde aşağı yukarı dolaşanlardan
Kendime karşı olanlardan.
(3794-7)

Bir kurtulabilsem bu düşüncelerden... Deliliğin, Margareta'nın 'sesler'ini çoğaltığı ve onu daragacına yaklaştırdığı "Hapishane" sahnesi, bu kara büyülü çokseslilığin en uygun tamamlayıcısıdır. Yine de Goethe, sınırlı bir dünyada korkunç şiddetle işleyen aynı gücün, daha geniş bir uzamda çok daha farklı bir rol oynayabileceğini gösterir gibidir. *Faust* İkinci Kısım'daki kalabalık sahnelerde, çokseslilığin fesatlığı kalmamıştır: artık yaratıcılığın, kendinden geçmiş coşkunun göstergesidir. Her yeni ses, yeni bir varlıktır: özerk, bilinçli, açıkça ayrık. Bugünden ve geçmişten sesler; gerçek ve hayali; kutsal ve dünyevi; tek başına, grupla, koroyla....

Bütün bu sesler nereye konulacaktır? Hatta bunun öncesinde, aniden ortaya çıkmaları neyle açıklanacaktır? Cevabı, şiirin kronolojisi verir: "Walpurgis Gecesi"yle. Goethe'nin oluşturacağı ilk çoksesli sahne –şüphesiz, Faust hikâyesiyle olan açık bağlantıları düşünüldüğünde, raslantı sonucudur bu. Raslantısal bir seçim. Gerçekten de, Margareta'nın trajedisinin olağanüstü kreşendosu içinde yapılan kuşkulu bir arasöz (Goethe'nin sözleriyle 'kaba sapmalar'). Fakat arasöz işe yarar, raslantı zorunluluğa dönüşür. "Walpurgis Gecesi" *seçilir* ve İkinci Kısım'daki tüm çoksesli sahneler için model haline gelir: böylece Melville, Flaubert, Kraus, Joyce, Pound, Döblin için de... Bir müzisyen için bile:

> Bir sonraki cumartesi, Mahler'le aynı yolu yürüdük. Kreuzberg'deki eğlencede, çok daha kötü bir cadılar bayramı gerçekleşiyordu. Sadece sayısız atlıkarıncalar, salıncaklar, atış

galerileri ve kukla gösterileri duyuran latarnalar değil, bir askeri bando ve bir erkekler korosu da oraya yerleşmişti. Bütün bu topluluklar, aynı açık alanda, birbirlerine en küçük bir ilgi göstermeden, akıl almaz bir müzikal pandomim yaratıyorlardı. Mahler haykırdı: "Duyuyor musun? İşte, çokseslilik bu; ben onu buradan aldım!"[2]

Bahtin'in eleştirel ve zekice olan diyalojik çokseslilığı yerine, sadece akıl almaz bir gürültü patırtı. Durmadan, birbirine ilgi göstermeden konuşan sesler, *Faust* İkinci Kısım'ın neredeyse her yerinde olduğu gibi ya da *Moby Dick*'in "Geceyarısı Başkasarada"sında ya da *Aziz Anthony'nin Günaha Daveti*'nin Sapkınlar Bazilikası'ndaki gibi. Bazı dikkatli kitap eleştirilerine göre, bu, armoni yoksunluğu, düpedüz bir ahenksizliktir. *Faust*, "piyano tuşları üzerinde atlayıp zıplayan bir kedidir"; *Moby Dick*, "çaresiz bir deli gibi yüzünü buruşturur, anlamsızca konuşur, çığlık atar".[3]

Özlü ifadesiyle, kakafoni olarak çokseslilik. Bir kusur mu? Hayır, dediğim gibi, cadılar bayramı tercihi *işe yarar*: eserden esere tekrarlanır, çünkü modern epik, formun büyük bir sorununu -garip bir şekilde olsa da- çözer. Gerçek şu ki, Goethe ve diğerleri, kapitalist dünya sisteminin yol alışını temsil etme gereğiyle, (Roland Barthes'dan aktararak) 'dünya tesirleri' diyebileceğimiz bir şeyin arayışındadırlar: okuyucusuna gerçekten de dünyanın huzurunda olduğu izlenimi verecek; *metni* dünya gibi -açık, heterojen, tamamlanmamış- göstere-

2) T.W. Adorno, *Mahler*, İngilizce'ye çev. Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago 1992, s. 112. Bu pasaj şu kitaptan alınmıştır: N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig-Viyana-Zürih 1923, s. 147.

3) R. Gottschell'in *Faust*'a dair yargısı 1855 tarihlidir ve şu kitapta aktarılmıştır: H. Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Klett, Stuttgart, 1962, s. 119; *Moby Dick*'e dair yargısı ise *New Monthly Magazine* Temmuz 1855 nüshasında 'Sir Nathaniel' imzalı (muhtemelen W.H. Ainsworth'tur) yazıda geçmiştir ve *Moby Dick*'in eklerinde yeniden yayınlanmıştır: H. Hayford ve H. Parker, (ed.), Norton, New York ve Londra, 1967.

cek aygıtlar aramaktadırlar. Cadılar bayramının Babil'i, eldeki soruna tek mümkün çözüm değildir elbette. Sözgelimi, modernist çağda, birçok örnek ortaya çıkacaktır –kolajdan serbest vezne, ahenksizlikten kurtulmaktan metonimik sürüklenmeye. Ama elde cadılar bayramı vardı ve işe yaradı, çünkü ancak uyumsuz seslerin kargaşası, geniş ve kalabalık bir uzam sunar. Bakmayın, sahne biraz kaotik ve belki biraz da anlaşılmaz görünür. Ama modernliğin genişleyen evreninde, birçok şey henüz o kadar net değildir; dahası, fazla süsleyip püslemeden gürültüyle yaşamayı, gürültüyü temsil etmeyi -hatta, duymayı- öğrenmek gerekiyordur.

O halde: "Walpurgis Gecesi"nde otuz küsur farklı ses; "Düş"te bir diğer otuzu; "Klasik Gece"de kırkı. Çokseslilik, kuşkusuz: bir dünya tesiri. Fakat, tüm bu sesler *nereye* konulacak? 20 Aralık 1829 Cumartesi günü, alegorik maskara (kırk küsur farklı ses de burada) hakkında Eckermann'la konuşurken, 'hayal edilemeyecek genişlikte bir sahne'ye ihtiyaç olduğuna dikkat çeker Goethe ("bir Mars tiyatrosu" diyecektir Kraus, yüzlerce karakterli *İnsanlığın Son Günleri*'nde). Aslında, *Faust* İkinci Kısım'ın 'sahnelenemez' oluşunun sebepleri arasında, sahnenin sınırlı mekânının, bütün bir dünyaya ses verme arayışındaki bir eylemin yayılan hareketiyle uyuşmaması da sayılabilir elbette. Rudolf Arnheim, "Şaşırtıcıdır," diye gözlemler, "Goethe, sahne için bu kadar az çalışmışken, söz sanatının etkileyici malzemesiyle ne kadar çok uğraşmıştır".[4]

Şaşırtıcı, evet, eğer insanlık Hegel tarafından yaratılsaydı, sonuçta, önüne sadece şimdiden çözebileceği sorunları koyardı. Bu söz konusu değilse, bunda tuhaf olan bir şey yok demektir. Goethe baştan sona yeni bir dünya düzeniyle karşı karşıya bu-

4) R. Arnheim, *Radio*, İngilizce'ye çev. Margaret Ludwig ve Herbert Read, Faber and Faber, Londra, 1936, s. 182.

lur kendini; sonra da, onun özünü tasarlayabileceği bir sembolik form kurarak, onunla baş etmeye çalışır. Elinin altındaki teknik araçlar nereye kadar götürüyorsa, eyvallah! –bu, kısmi bir çözüm olacaktır; aynı zamanda, sık sık gözlendiği üzere, kusurlu. Cadılar bayramının çokseslilliği tam da budur. Büyük bir keşif, kusursuz olmaktan uzak. Okumakla kalırsanız, işe yarar. Fakat sahnelemeye kalkışırsanız, diye Arnheim devam eder, bir 'müze meraklı'na dönüşecektir: ayrıca, işler "daha da zorlaşır", "cismi olmayıp sadece sesi olan hayali formları temsil etmeye" kalkarsanız [...] "Ruhlara ne olacaktır mesela?"[5]

Cevap, Arnheim'a göre, *Faust*'tan bir yüzyıl sonra gelecektir. Bu, radyodur: gündelik hayatın kapılarını çokseslilliğe açan, cisimleşmemiş ses.[6] Eckermann ve Goethe yanlış taraftadırlar: maskara, bağırıp duran figüranlarla tıka basa dolu devasa sahnelere ihtiyaç duymamaktadır. Daha fazla mekândan ziyade, paralel bir mekâna ihtiyaç vardır. Radyoda olduğu gibi –daha çok da, ileride göreceğimiz bilinç akışındaki gibi. Fakat arada ne olacaktır? *Faust*'un kehanet gösteren sihri ile yirminci yüzyıl teknolojisi arasında, çokseslilik için bir mekân nasıl hayal edilecektir? Ve nerede yer edinecektir?

Öncelikle, dünya sisteminin merkezinde yer alan, gittikçe homojenleşen ve dolayısıyla çokseslilliğini gittikçe yitiren ulusdevletlerden uzakta. Ansiklopedik düşlerini gerçekleştirmek için, Flaubert'in iki kopyacısı, ilk elden -*Â la campagne!*- bürokrasinin dilini icat eden başkentten kaçmaya karar verir. Bürok-

---

5) A.g.y., s. 181-182.

6) "Bu lanet şeyi *Kantolar*'ın ilk çeyreğinde öngörmüştüm," diye yazar Pound, Ronald Duncan'a, 31 Mart 1940 tarihli bir mektubunda. Aynı mektupta -daha ne isteyebilirsiniz ki?- radyo 'şeytan kutusu' olarak tanımlanır (D. Paige, ed., *The Letters of Ezra Pound* içinde, Harcourt, New York 1950, s. 342-343). "Tıpkı gazete kültürünün *Ulysses*'te yerleşik olması gibi, *Finnegans Wake* de radyo-televizyon dalgalarının yeni kültürüyle dolup taşmaktadır," diye ekler Patrick Parrinder (*James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 231).

ratik tekseslilige gayet aşina olan *Bartleby*'nin yazarı da, Ishmael'i New Bedford'a yollar ("gerçek yamyamların sokak kenarlarında durup çene çaldıkları": *Moby Dick*, 6); sonradan daha da uzağa, "karadaki [hayat]tan çok daha fazla arsız söylentinin dolaştığı" Okyanus'a yollayacaktır (*Moby Dick*, 40).

Yine de yeterli değildir tüm bunlar. Faust'la karşılaştırıldıklarında, Melville ve Flaubert'in eserleri, onlardan beklenileni vermezler -yani, yeni çoksesli tekniği geliştirmezler- ancak çokseslilliğin büyük ölçüde *azalmasını* sağlarlar. Birkaç örnekle, bunun sebebini anlamaya çalışalım.

Amerika'da çokseslilik. I

Melville'in romanında, çoksesli öğeler kesinlikle yok değildir. Dinsel hoşgörü ve farklı kültürler arası diyalog başlığıyla sunulan Ishmael ile Queequeg'in ilk karşılaşması vardır, mesela. Daha kapsamlı büyük bir ölçekteyse, "Başkasarada-Geceyarısı" bölümünde açıklanan (Starbuck'un "Walpurgis Gecesi" atmosferinin altını çizercesine 'putperest tayfalar'ın 'cehennem orjileri'ne selam durduğu; *Moby Dick*, 37) tayfaların etnik heterojenliği vardır. Daha da geniş bir ölçekteyse, bu 'yerkürenin üçte ikisi', geçen gemiler, *Pequod*'un dolandığı dört kıta vardır. Hikâyeden söyleme geçersek, romanın önsözünü oluşturan 'Alıntılar' ve tüm romana baştan sona nüfuz etmiş olan ansiklopedicilik vardır. Yine de...

Yine de, *Moby Dick*'in hikâyesi, bir kaybedilmiş çokseslilliğin hikâyesidir. Ishmael ve Queequeg ayrılırlar, tayfalar bir gece denize sandal atarlar ve bir daha sesleri çıkmaz, geniş dünya uzakta kalır –sanki uzakta tutulur. Acaba neden? Öncelikle, *Pequod*'un tüm seslerini itiraz kabul etmeyen bir antlaşmaya hapseden Kaptan Ahab'ın 'karşı konulmaz diktatörlüğü'nden (*Moby Dick*, 32). Yaşlı Faust, "Tek etken, patronun sözüdür burada,"

(11502, tercüme uyarlanmışur) diye haykıracaktır: bu teksesli öfke, daha baştan Ahab'ta yer edecektir ve başka bir ünlü mısra ("Binlerce ele, bir anlayış gücü yeter": 11510) Goethe'nin maymunvari hayvanlarından çok, *Pequod*'un tayfaları için daha geçerlidir. Bu dilbilimsel peklik, aynı zamanda kovalamanın coğrafi duralmasıyla tamamlanır. ("Umut Burnu *etrafında* kovalayacağım onu, Horn burnu *etrafında* da, Norveç girdapları *etrafında* da kovalayacağım onu...": *Moby Dick*, 35). *Pequod*, her engelin etrafında ve ilerisinde, etrafında olup bitene kör ve sağır ilerler. Bu deniz yolculuğunda ne arasöz, ne merak, ne de akılda kalan bir karşılaşma vardır: Ahab, Odysseus'un karşıtıdır; onun gözünde, bütün evren sadece bir arkaperdedir. Dünyası kapalı ve dardır, beyazlığında evrenin tüm renklerinin yoğunlaştığı -ve kaybolduğu- tek bir balinadan ibarettir.

Öyleyse, çokseslilikin olay örgüsü içinde azaltılması. Söylem düzeyinde ise bir ikinci azaltma. Burada, teksesli araç, Ishmael'in sesidir (anlatıcı olarak Ishmael): başka kimsenin karşılık veremeyeceği bir seviyeye yerleşmiş ve kadir-i vücud *(tek ses)*. Romanın önemli bir parçası, neredeyse bölümlerin yarısı, anlatıcının düşünceleriyle sonlandırılır –Ishmael'in sözlerini özel bir otoriteyle yükleyen stratejik bir yerleştirmedir bu:

> Tüm bunları bir düşünün; sonra bu yeşil, tatlı ve uysal toprağa bir bakın; her ikisini de, karayı da denizi de şöyle bir düşünün; kendi benliğinizle garip bir benzerlik sezmiyor musunuz acaba?
>
> (*Moby Dick*, 57)

> Ama ne diye lafı uzatıyoruz? İnsanların hepsi balina halatlarına sarılmış olarak yaşarlar. Hepsi boyunlarında iple doğarlar. Ancak ölümün onları birdenbire ve hızla sarıveren düğümlerine yakalanınca, hayatın her zamanki sessiz ve sinsi tehlikelerini fark ederler. Bir filozofsanız, balina sandalında

otururken bile, ocağınızın başında, yanınızda zıpkın değil de bir maşayla oturuyormuş gibi rahattır yüreğiniz.

(*Moby Dick*, 59)

Ama, diyeceksiniz, Stubb balinayı kendi yağının ışığında yemiyor mu? Bunu yapmakla ayrıca ağırlaştırmıyor mu işlediği suçu? Öyle ama, siz aydın, pek uygar obur bay, sığır kızartması yerken kullandığınız bıçağın sapına bir baksanıza! Neden yapılmış bu sap? Yediğiniz öküzün kardeşinin boynuzundan değil mi? Peki, ya şu yağlı kazı yiyip kemirdikten sonra, dişlerinizi neyle karıştırıyorsunuz? Aynı kuşun kanadıyla değil mi? 'Kazları İşkenceden Kurtarma' derneğinin genel sekreteri, kazlar hakkında yazdığı bildirileri neyle yazardı? Bu demek sadece çelik uçlu kalemler kullanmaya karar vereli daha bir-iki ay bile olmadı?

(*Moby Dick*, 64)

Melville'in retoriği burada da hep aynıdır. Önce, okuyucuya döner: onu sorgular, rahatını kaçırır, okuduğunun anlamı üzerine düşünmeye zorlar. Sonra ona açıklar. Elbette, *Moby Dick* bir deniz hikâyesidir (özellikle de Balina Bilimi bölümleri); fakat deniz, kara gibidir; tıpkı denizcilerin bir kasaba halkına, ya da ruhun maddeye benzemesi gibi. *Moby Dick*'i 'anlamak', özdeşliklerini takip etmek demek, dünyanın bir anlamının olduğu düşüncesini kabul etmek demektir –halbuki, özdeşliğin, iki anlamı vardır. Ahab:

Ey Doğa, ey insanoğlunun ruhu! Ne anlatılmaz benzerliklerle birbirinize bağlısınız! Yaşayan, kımıldayan en küçük atomun bile, insan ruhunda upatıp bir eşi var.

(*Moby Dick*, 69)

İnsan ruhunda eşi olmak: özdeşliğin ikinci anlamı. Önem açısından değil, ancak görünüm düzeni açısından ikinci. Her

bölümün ardından, göstergenin iki tarafı arasındaki ilişki, dengesini daha da kaybeder –üstelik hep aynı yönde. Özdeşliğin ilk terimi pek çok farklı kaynaktan gelmektedir: coğrafi, anatomik, hukuksal, tarihsel, ticari. İkinci terim ise, hep aynıdır. Kalkış noktası ne olursa olsun, varılacak nokta değişmez: insan varlıklarının ahlâki doğası. 'Eş' gerçekten de bir merkezdir: kabaca dersek, yakınından geçen tüm konuşma formlarını yakalayıp yutan bir çeşit kara delik gibidir. Son çarede, *Moby Dick*'in anlatıcısının emeli, tam olarak şudur: doğa ve kültürün muhtelif kodlarını almak ve tüm bunların, aslında ahlâki üst-kodda bulunabileceğini göstermek. Diğer bir deyişle, çokselliği almak ve tek bir dile indirgemek: son kertedeyse, çokseslilikten hepten kurtulmak. Fakat, kötü niyetle değil. Sakin, ulaşılabilir ve dostça –tüm süreci birbirini daha iyi anlamak şeklinde göstererek. Bu kadar iyicil bir tekseslilik gerçekten mümkün mü?

Amerika'da çokseslilik. II

Çokseslilliğin azaltılması. Amerika Birleşik Devletleri'nin kuruluşunu düşünürseniz, tuhaf. Melville'in *Redburn*'de belirttiği gibi, "Bütün ulusların halklarınca yurt edinildiğinden, her ulus kendinin olduğu iddiasındadır [...] Biz bir ulus değiliz, bir dünya olduğumuz kadar." Whitman ise, 1855'teki *Çimen Yaprakları*'nın manifesto-önsözünde, "İşte, sadece bir ulus değil, ulusların kaynağı bir ulusuz," der. Minyatür dünya, kısacası. "Hindistan'a Yolculuk":

> Doğu denizini Batı denizine bağlayan,
> Avrupa'yla Asya arasındaki köprü.
>
> (Ey Ceneviz, senin düşün! senin düşün!
> Sen kabrine uzandıktan yüzyıllar sonra
> Senin kurduğun kıyılar rüyanı gerçek kılıyor!)

Whitman'ın Amerika'sında, eşzamansızlık gündelik, kolektif bir gerçeklik haline gelir: başka çağlardan diller, görenekler ve kutsallıklar, Yeni Dünya'yı -epikçe- 'en büyük şiir' yapar. 'Uyaksız' bir şiir, 1855 Önsözü devam eder: henüz söylenmemiş, ama 'uyakla düzenlenmiş' olmayacak da. Başka türlü söylersek, Avrupa şiirini 'büyük halk kitleleri içinde görkemle dolaşan ayrıntı ve detaylara kör eden' (Avrupa şiirini, çoksesli dünyanın çeşitliliğini tasarlamakta aciz bırakan) katı formlarca kayıt altına alınmayacak uyaksız bir şiir. Allen Grossman şöyle yorumlar:

> Whitman'ın politikası, çoğalmayı ya da çoğullaşmayı (çok'u bir'leştirmeyi) değiştokuşun getireceği kayıp olmadan yeni bir erişim ilkesi oluşturmaktır[...] Whitman'ın eserlerinin kronolojisinde, bir formel ilke olarak 'açık' mısra, kurtuluş konusuyla aynı zamanda görünür ve bu konunun görünmesini mümkün kılan koşulu oluşturur.[7]

Bu şekilde, diye devam eder Grossman, 'sentaktik merkezileşme'nin yerini alan, yeni bir 'eşdeğerli mısraların sekansı' tekniğiyle bir 'içerme retoriği' öne sürülür.[8] Sekans –ya da liste: epik formun tipik aygıtlarından biri. Leo Spitzer'in kaotik sayıp dökme üzerine makalesinde yazdığı anlamda, Whitman'a, modern şiirdeki çok bilindik etkilerden bazılarını oluşturmasını sağlayan bir aygıt: fragman, kaotizm, özel isimlerin sihri, 'şeylerin demokrasisi', kozmopolitanizm...

İşte burada, çokseslilliğin mekânı ve tekniği: Amerika ve Liste. Spitzer aynı yerde, "Devasa ölçüleriyle küresel dünya

---

7) A. Grossman, "The Poetics of Union in Whitman and Lincoln", W.B. Michaels ve D.E. Pease, ed., *The American Renaissance Reconsidered* içinde, John Hopkins University Press, Baltimore ve Londra 1985, s. 191-192.
8) *A.g.y.*, s. 193, 195.

görüşünü mümkün kılan, Amerika kıtasıdır; bunda ısrar etmeliyiz," diye yazar. Tekrar:

> Whitman'ın listeleri (*der katalogdichter*, katalog şairi, der Eulenberg onun için) ile tasniflenmiş malların büyük almanakları arasında bir bağlantı bulmak hiç de anakronizm değildir. *Çimen Yaprakları* 1855'te yayımlanır ve yaklaşık bu tarihler, Batı pazarlarının -büyük mağazaların- muazzam bir gelişim göstermeye başladığı zamanlardır.[9]

Der Katologdichter. Gerçekten de, 1855 Önsözü'nde Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk tanımı, aynı zamanda eserin ilk listesidir; sanki biri, diğeri olmadan hayal edilemezdir. Listenin, Grossman'ın gördüğü gibi, 'kurtuluşun formel ilkesi' olduğu aynı derece kesin midir? "Kendimin Şarkısı", Bölüm 51:

> Kendimle mi çelişiyorum?
> Öyleyse öyle, kendimle çelişiyorum:
> (Genişim ben – çoklukları içeriyorum).

'Genişim ben – çoklukları içeriyorum'. Fakat, bu 'içermek' ne anlama geliyor? İçine almak ve korumak? Belki de, dizginlemek ve kontrol etmek? Liste nedir, öyleyse: listelediği şeylerin özerkliğine dokunmayan şeffaf bir vasıta mı? –yoksa, yörüngesine giren her şeye kendi rengini veren, kendince yoğun ve donuk bir vasıta mı?

Önceki önermeyi zekice savunan Grossman'la başlayalım tekrar. 'Eşdeğerli' mısraların bir sekansında, her yeni mısrayla birlikte doğal olarak bir şeyler (sıklıkla bahsedilen nesne) değişir, bir şeyler de aynen kalır. En yalın örneklerde -"Song of the Broad-Axe"daki Karşılamalarda- değişmeyen öğe, listenin tanımlayıcı içeriğini bir çeşit duygusal kreşendoyla takip eden kendi içinde eksiksiz bir ifadedir. Başka örneklerde bir zamir ya

9) L. Spitzer, "La enumeracion caotica en la poesia moderna", *Linguistica y Historia Literaria* içinde, Greldos, Madrid, 1961, s. 297 ve 259 not

da bir zarf ('sen', 'orada', 'o zaman') olabilir; bu örneklerde -en genel olanlarıdır- ne kadar çok şey sayılıp dökülürse, değişmeyen öğenin semantik ağırlığı da o kadar artar. "Açık Yolun Şarkısı" şiirinde, örneğin, 'sen'le başlar, 'sen'ler yavaş yavaş bahsi geçen pek çok yeri üst üste bindirir, listeyi tamamen tanımlayıcı bir sekans olmaktan çıkarıp, sonu gelmez, gergin bir tirada dönüştürür. Yine "Kendimin Şarkısı"nın otuz üçüncü bölümünde, -bir mısranın başında defalarca tekrarlanan- 'orada' sözü, giderek hipnotik bir güç edinir, gramatik düzlemde kesinlikle kendisinin tabi olması gereken sahneleri hükmü altına alır. Balın peşinden koşturan ayıyı ve buharlı gemiyi akılda tutamazken, oradan oraya hiçbir engelle karşılaşmadan dolaşan Amerikalının her yerde boy göstermesini kesinlikle unutmazsınız. Diğer bir deyişle, listelenen şeyleri unutursunuz; oysa onları birarada tutan ve onlara anlam veren *formu* hatırlarsınız.

Önemli olan da budur. Whitman'ın listesi nötr bir kap değildir, ancak düzenleyici bir modüldür: Amerika'nın çeşitliliğini kadir-i mevcut ve değişmez bir poetik sese tabi kılan, Panofski'ci anlamda bir 'sembolik form'. Bir ses, ya da aynen tam anlamıyla bir ızgaradır –bir *bakış*. 'Görüyorum' veya 'Bakıyorum', hemen her zaman gözlemlenen şeylerin bir toplamı olan listeyi oluşturmakta kullanılan en genel ifade tarzıdır. 1855 Önsözü'ndeki 'uyaksız şiir': 'şeylerin demokrasisi' (Spitzer), eski şiirin görmezden geldiği nesneleri görünür kılar. Yine de, bu kulağa hoş gelen ifadenin eşitlikçi coşkusunun ardında, çok daha farklı bir şey göze çarpar: kontrol ve gözetim. Bentham'ın Panoptikonu ve Polanyi'nin 'topyekûn denetimi'; Dickens ve Sherlock Holmes'un arzuladığı çatıların kalkması; Zamyatin ve Orwell'ın cam evleri... Zamanında buna işaret edenler -hiç değilse- olmuştu:

> Bu insan ırkının başında, hudutsuz ve koruyucu bir güç durur; kendine onların hoşnutluklarını güvence altına alma-

yı ve kaderlerini gözetmeyi görev bilir. Bu güç mutlak, dakik, düzenli, tutumlu ve ılımlıdır...[10]

Mutlak ve dakik: liste gibi, soyut düzenliliği ve sayısız somut ayrıntılarıyla. Büyük Listeci için 'gözetmek', kesinkes uygundur:

> Yataktan yatağa gidiyorum –Uyuyanlarla uyuyorum, her biriyle, sırasıyla,
> Düşümde diğer düşçülerin tüm düşlerini düşlüyorum,
> Diğer düşçüler oluyorum.
>
> ("Uyuyanlar")

"Ne alay ediyorum ne tartışıyorum –sadece tanık oluyor ve bekliyorum," diye ekler "Kendimin Şarkısı"nın Beni (bölüm 4); "Ortalardayım, direngen, açgözlü, yorulmak bilmez, ve benden sıyrılamazsınız" (bölüm 7). Bunları söyleyen, bir şairin sesi mi? Yoksa Polis olmasın?

> Benden uzak durmayı öğretiyorum –ama kim benden
> uzak durabilir?
> Her kimseniz kimsiniz, şimdiden peşindeyim hepinizin.
>
> ("Kendimin Şarkısı", 47)

Bitirelim artık. Zamanında Matthiessen'in işaret ettiği Whitman'ın hitabet ilgisi, retorik sorulara başvurduğu aşırı sıklıkta kendini gösterir: başka bir deyişle, bir şüpheye -hatta, bir diyaloga- müsaade eder gibi gözüken, ama gerçek bir ifade kazanmayan yapılardır bunlar. Çünkü retorik sorularla hatip, sahneye, ikinci bir hatipten ziyade ikinci bir ses çıkarır. Dahası: ikinci bir hatip olmaması *amacıyla* ikinci bir ses icat eder. Bu da bir içerme retoğidir: fakat Grossman'kinden çok daha farklı bir tür. Öteki, Whitman'ın şiirine ancak bir vantriloğun oyuncağı olarak girebilir. Düzmece bir öteki. Kısacası, yine

10) A. de Tocqueville, "What sort of despotism democratic nations have to fear", *Democracy in America* içinde, cilt 2, Knopf, New York, 1951, s. 318.

yeniden, tekseslilik. Ama bu kendinden utanan, bu yüzden de çokseslilik olarak tebdili kıyafet dolaşan bir tekseslilik tir: demokratik tekseslilik, dedikleri.[11] Başka bir analitik bölümden sonra, yine bu konuya döneceğim.

'Mekanik bir işlemin tüm kesinliğiyle'

Faust'un başlarında, karşılıklı hamlelerle modern dünyadaki ansiklopedik hevesin zorluklarının özetlendiği kısa bir konuşma geçer. "Tüm insan ırkına/Ayrılan yaşantıyı/... kucaklama"yı isteyen Faust'a, Mefistofeles, alayla karışık, şimdi bireyle insan türü arasında kapanmaz bir uçurumun var olduğunu söyleyerek karşılık verir. Bundan vazgeçsen daha iyi, sevgili 'Bay Mikrokozmos': "böyle bir bütün/Ancak bir tanrıya göredir" (1770-72, 1802, 1780-81). Bir tanrı, bir üstinsan, sıradan insanlığın üstünde bir varlık? Flaubert için, tam da tersi: tümlükle bir ilişki için, yüzeysellik tek çözümdür –saflık, aptallık. Ansiklopedik, saftirikle kafiyelidir.

Bouvard ile Pécuchet'nin büyük keşfi: aptallık. *Sottisier*'in aptallığı ('FÉNÉLON: Su, gemi denilen şu muazzam yapıları desteklemek için yaratılmıştır'): şişirilmiş, kaba, ama konumuzla pek ilgisi yok (Flaubert de bunu fazla dert edinmez). Ve *Basmakalıp Sözler Sözlüğü*'nün aptallığı: öncekinden daha sessiz ve daha sakin: fakat artık belli içeriklerle sınırlanmadığı için, aynı zamanda daha kapsayıcı ve daha yaygın.[12] Burada, bir düşünce *kendi başına* aptal değildir: bu hale gelmesi, ancak

11) Benzer vargılar için bkz. A. Portelli, *The Text and the Voice: Writing, Speaking and Democracy in American Literature*, Columbia University Press, New York, 1994; ve D. Simpson, "Destiny made manifest: the styles of Whitman's poetry", ed. H.K. Bhabha, *Nation and Narration* içinde, Londra ve New York, 1990.

12) Bu bence *Bouvard ile Pécuchet*'nin neden tam olarak aynı önemdeki iki karaktere sahip olduğunu gösterir. Tek bir kahramanla, aptallığı belli bir entelektüel konumla ilişkilendirebilirdik; oysa, zıt anlayışları savunan iki *bonshommes* ile, aptallık belirli bir içerikten kurtulur ve formel düzlemde konumlandırılır.

onu bir klişeye dönüştüren özel bir müdahaleden sonra olur. Bu müdahale, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında yapılan büyük keşiflerden biridir: istatiksel ortalama. İşte, ilk teorisyenlerden biri, 'ortalama insan'ın mucidi, Quetelet:

> Benim bu çalışmada nazarı dikkate aldığım insan [..] sosyal öğelerin etrafında salındığı, ortalamadır: takdir ederseniz, o hayali bir mahlûk olacaktır.[13]

Yeraltından Notlar'ın sonunda, "İmkânsız bir çeşit ortalama insan olmak için [...] elimizden geleni yapıyoruz," diye okuruz. 1880'lerde birisi, ustaca yapılmış bir çoklu kareler düzeneğiyle bu ortalama insanın fotoğrafını çekmeye bile karar verir.[14] Mesele, bu hayali mahlûkun sadece basmakalıp sözlerle konuşmasıdır. Rene Descharmes:

> Basmakalıp söz, belirsiz sayıdaki bazı notasyonların, birbirinden ayrı gözlemlerin, toplumsal ve zihinsel açıdan farklılaşan bireylerin ağzından çıkan ibarelerin ve çok farklı şartlarda telaffuz edilmiş yargıların sentetik ürünüdür.
>
> Flaubert onu üreten şartlardan bağını koparmış *anonim basmakalıp sözü* tutmak istemişti [...] Her alanda, burjuvazinin bireysel zekâlarının etrafında salındığı ortalama, belli bir zihinsel düzeyin ölçüsü olacaktı. Burjuva tiplerin ortalama psikolojisi bu vasat topluluğu oluşturacaktı; eğer Flaubert'in karakterleri gerçeklik izlenimi veriyorlarsa, bu *ideal tipe* yaklaştıklarındandır.[15]

Etrafında tek tek bireylerin salındığı, ortalama insan; tek tek fikirlerin dolandığı, ortalama düşünce. Fakat 'ortalama'nın

---

13) A. Quetelet, *Physique sociale ou Essai sur le developpement des facultés de l'homme* (1835), Brüksel-Paris-Petersburg, 1869, cilt 1, s. 149-150.

14) Bu konunun tartışıldığı bir metin için bkz. I. Hacking, *The Taming of Chance*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s.182 dipnot.

15) R. Descharmes, *Autour de 'Bouvard et Pécuchet'*, Librairie de France, Paris, 1921, s. 65.

apaçık nötrlüğü bizi aldatmasın. Burada tam da on dokuzuncu yüzyılın büyük kuluçkasının huzurunda bulunuyoruz: geri dönülemez entropi büyümesi teziyle birlikte, termodinamiğin ikinci ilkesi. Bunun kültürel alandaki karşılığı: "sistem, denge durumuna yakın yükselmeye ve düşmeye devam eder"ken, sıradışı düşüncelerin ve orijinal insanların daha da azalacak ve sonunda ortadan kaybolacak oluşu.[16] Ya da, modern aptallığın bir diğer büyük gözlemcisiyle birlikte söylersek:

> Sana bir teklifim var, Gerda. Diyelim ki ahlâk meselelerinde de, gazların kinetik teorisinde olanla aynı şey söz konusu: her şey karmaşa içinde döner durur, her biri yapmak istediğini yapar, fakat bu karmaşa içinden ortaya çıkamayacak olan, lafın gelişi, hesap ettiğinde, görürsün ki ortaya çıkan tam da budur! Farz et ki şimdi, burada dönüp duran belli bir miktarda düşünce var. Bu, en muhtemel ortalama değeri ortaya çıkarır. Bu değer çok yavaş ve kendiliğinden değişir [...] bizim kişisel hareketimiz bütün bunlarda en küçük bir şeyi bile değiştiremez. Düşünebilir ve sağa ya da sola, yukarı ya da aşağı, farklı bir şekilde ya da eskisi gibi, çılgın gibi ya da düşünerek hareket edebiliriz: hiç biri ortalama değeri etkilemez. Tanrı ve evren için, hepsi *budur* –*biz* hiçizdir.
>
> (*Niteliksiz Adam*, II, 103)[17]

Ortalama, demek oluyor ki, bireyin dışında ve onu umursamadan oluşur. Fakat ufak ufak onu içine alır, beynine kadar nüfuz eder.

---

16) René Descharmes *Bouvard ile Pécuchet* hakkında mı konuşuyor? Pek değil: I. Prigogine ve I. Stengers, termodinamiğin ikinci ilkesi üzerine konuşuyorlar (*Order out of Chaos*, Heinemann, Londra, 1984, s.124).

17) Kaderin istatistiki bir olgu olduğu fikri, iki dünya savaşı arasında Alman-dili literatüründe gayet popülerleşmiş gibidir. Örneğin, Franz Biberkopf'un hayatı (*Berlin Alexanderplatz*, 1928), kendi iradesinden bağımsız itme ve çekmelerin arasında harcanır: öyle ki Biberkopf, hiçbir şeyin kendi başına ve kendiliğinden bir şeyleri değiştirmediğine ve kendinizi akıntıya bırakabileceğinize ikna olur. Bugün unutulmuş, ancak 1933'te ses getiren bir başarı kazanmış olan bir romanda da, *Bir Yirminci Yüzyıl Trajedisi*, benzer şeylere rastlanır.

> Genç bir insan zihinsel olarak diriyse [...] etrafına sürekli düşünceler yayar. Fakat, sadece etrafında karşılık bulan düşünceler ona yeniden döner ve onda yoğunlaşırken, geriye kalan hepsi uzamda dağılır ve kaybolur. [Ve böylece] zaman içinde kişinin sıradan ve gayri-şahsi düşünceleri kendilerine belli bir kalıklık edinirlerken, sıradışı olanlar buharlaşırlar, mekanik bir işlemin tüm kesinliğiyle, her birimiz yavaş yavaş daha da vasatlaşırız.
>
> (*Niteliksiz Adam*, II, 29)

Sıradan ve gayri-şahsi düşünceler, kendilerine belli bir katılık edinirler... 'Bir'in gayri-şahsi alanı'na girmiş bulunuyoruz; 'bir' ya da 'onlar'; 'nötr'; yüzsüz olsa da, her yerdeki soyut Her-Hiçkimse.[18] Bu, diye yazar Barthes, Racine'in 'tehditkâr zamir'idir: 'saldırganlığın gramatik göstergesi'dir.[19] Aslında aptallığın, aptal olmayı bırakmadan, ne kadar vahşi olabileceğini enine boyuna gösteren birçok kişi oldu: Kraus, Döblin, Celine, Naipaul. *İnsanlığın Son Günleri*'nde, "Cinayetle suçluyorum ..." dendiğini okuruz; bu 'kapkara' aptallığın gözüpek *özeti* olabilecek şekilde: "Cinayetle suçluyorum, tüm basmakalıp sözleri".[20]

Basmakalıp ibarelerle cinayet. Flaubert herhalde hoşlanırdı Kraus'un sövgüsünden; yine de *Bouvard ile Pécuchet*'in aptallığı, bireyin topluma onun en gözde ibarelerini verdiği,

---

18) J.-P. Sartre, *The Family Idiot*, Cilt 1, İngilizce'ye çev. Carol Cosman, University of Chicago Press, Chicago, 1981. 'Onlar', doğal olarak Heidegger'in '*herkes*'inden gelir ve (Flaubert'in basmakalıbı ve Musil'in ortalaması gibi) bir entropi sürecinin ürünüdür: "'onlar'ın varoluşsal özelliği olan ortalamalık [...] istisnai olan her şeyi gözaltında tutar [...] her türlü öncelik gürültüsüz bastırılır" (M. Heidegger, *Being and Time*, 1927, İngilizce'ye çev. John Macquarrie ve Edar Robinson, Basil Blackell, Oxford, 1962, s. 164-165).

19) R. Barthes, *On Racine*, İngilizce'ye çev. Richard Howard, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1992, s. 35.

20) K. Kraus, *The Last Days of Mankind*, II, 10. *Par excellence* öldürücü ahmaklık, Kraus'un teşhisine göre, zalim (dolayısıyla, hayvanca) anlamlı, sözlüksel (dolayısıyla, aptal) metafordur. 'rüzgârın yol açtığı bir yangın gibi', 'aniden dili tutulmak', 'yaraya tuz basmak', 'elimizden alınmış'... Kraus'un gözünde, gazetelerin ihtisaslaştığı banallik ile şiddetin bu karışımı, demokratik zamanlarda savaş yapmanın ideal yoludur.

toplumun ise her gün yenileriyle onu beslediği, basmakalıp sözün bir tür sonsuz yankıya dönüştüğü daha iyicil ve ortaklaşa bir şekil alır. Böyle uysalca bitip tükenmez, sonsuza kadar devam edebilecek bir devre içinde, artık 'kim'in konuştuğunu kestirmek zorlaşır: her şey gayri-şahsi bir tarza doğru giderken, dil, tam olarak 'kendi ayarı'yla konuşur gibidir. İşte, en büyük Flaubertçi teknik budur: *Bouvard ile Pécuchet*'in hikâyesinin neredeyse her sayfasına yayılan serbest dolaylı anlatım tarzı –bütün aralar, basitleştirmeler, hatırlama çabaları, yarı-tartışmalar, uzlaşma çabaları. İşte, felsefeyle boğuşan iki kahramanımız:

> Diğer taraftan, ahlâki duyarlılığın bedenle alıp vereceği yoktur: "Arşimed'in yerçekimi kanununu keşfederkenki hazzıyla, Apicius'un yaban domuzunu gövdesine indirirkenki pis keyfinde ortak olan ne var!"
>
> Bu ahlâki duyarlılığın dört nevi bulunur ve ikincisi olan 'ahlâki arzular', beş çeşide ayrılabilirken, dördüncü neviin görüngüsü olan 'hisler', kendi aralarında iki çeşide ayrılır; bunlardan biri, 'şüphesiz, meşru bir yönelim ancak abartıldığında egoizme varabilecek olan' kendini sevmedir.
>
> Bilme yetisiyle birlikte rasyonel algı gelir; içinde iki ana hareket ve dört derece ... bulunur.
>
> *(Bouvard ile Pécuchet, 8)*

Burada kim konuşuyor? Bouvard mı, yoksa Pécuchet mi? İkisinden biri mi, yoksa felsefe el kitabı mı? El kitabı mı, yoksa konu olan felsefeci mi? Felsefeci mi, yoksa anlatıcı mı? Sonu gelmeyecek bir kreşendo içinde, hikâyenin tüm sesleri iç içe geçer –aslında, hikâyeyle söylem arasındaki ayrımın kendisi silinir. Ahlâkçılıktan kurtulma olarak edebi tarihyazımının selamladığı bir sonuç, fakat burada aslolan, Flaubert'in korkunç bir şekilde tekbiçimliliğe doğru sürük-

lenmesidir: geriye bir tek sesin kalması nedeniyle 'kim'in konuştuğunun artık açık olmamasıdır. Çünkü geriye bir tek ses kalmıştır. Bu *Bouvard*'ın büyük, ölümcül başarısıdır: aptallık üzerine bir kitap ile aptalca bir kitap arasındaki farkı ortadan kaldırmasıdır.

Kültürel entropinin bir sonucu olarak basmakalıp söz. Sonraki ise, teksesli bir dünyanın tarzı olarak basmakalıp söz. Son olaraksa, deneyimin mezarı olarak basmakalıp söz –*Einfache Formen*'de André Jolles'in 'özdeyiş' [*Spruch*] olarak isimlendirdiği. Çünkü özdeyiş, der Jolles, "sürekli ya da söylemsel olanın tersine, olumlayıcı ya da sabitleyici bir tür yüklemdir": "durumun herhangi bir anlamda eleştirel değerlendirmesini yapamadığımız" durumlarda ortaya çıkar.[21] Özdeyişi ancak,

> deneyimin bize dayattığı tüm yorucu sonuçları ve içerimleri [başımızdan savmak için kullanırız] [...] Kendimizi yaşanmış ve algılanmış olayları yorumlamak derdinden muaf kabul ederiz: "Sonu iyi biten her şey iyidir."[22]

Bir yanda, deneyim: ve onunla birlikte, argümanlar, sonuçlar, yorumlar, yargılar –hepsi çoğul, hepsi belirsiz sonuçların dinamik kurguları. Diğer yanda, özdeyiş: tekil, üçüncü tekil şahıs, o kadar genel ve soyut ki, tartışılmaz. Bir akıl yürütme şeklinden çok, diye devam eder Jolles, bu "bir sonuç, bir karşı-imzadır": olup biteni araştırmaz, fakat "onu, denebilirse içine almadan, kayda döker".[23]

Kısacası, deneyimin tam da gerçekliğini inkâr etmeyi ister görünür: onu kabul etmeyi reddeder, hiçbir şey olmamış gibi dav-

---

21) A. Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen, 1968, s. 163-164, 157.
22) *A.g.y.*, s. 167-168.
23) *A.g.y.*, s. 158, 168. Jolles'le aynı yıllarda Heidegger, "Boş konuşma," diye yazar, "bir şeyi kişinin öncelikle kendisinin yapmadan, her şeyi anlamasının imkânıdır" (*Being and Time*, s. 213).

ranmaya çalışır. Bu bir kayıp mıdır? Şüpheniz olmasın. Yine de, bu uzam açan bir durumdur: ortadan kaldırırken, yeni bir şeylerin ortaya çıkışını mümkün kılan bir kayıptır. Gerçekten de yarım yüzyıl sonra, edebiyat tarihyazımında en şaşırtıcı işlev değişimlerinden birinde, basmakalıp söz deneyim-kesici bir mekanizma olmaktan, modern deneyimin en maceracı temsilinin destekleyicisi haline gelecektir: *Ulysses* ve bilinç akışı. Bilinç akışının tahayyül edilebilir olması için, gündelik deneyimin başına bir yarı-felaketin gelmesi gerekiyordu: yarı-işlenmiş güdülerin, birbirine karışmış anıların ve kapalı çağrışımların ortasında sürüklenmeliydi. Mesela, Goethe'ci *Bildungsroman*'ın zengin, yoğrulabilir deneyimi işler kalsaydı, Leopold Bloom hiçbir zaman icat edilmezdi (daha kötüsü, Stephan Dedalus'un hac yılları üzerine aşırı uzun bir romanı olurdu). Oysa Flaubert, 'oluşum' romanının sonunu getirmiştir; ve sersemleştirmek, azıcık bir şansla, yeni insanı dünyaya getirmiştir. Sonu iyi biten her şey iyidir.

Edebi evrim. II

Melville, Whitman, Flaubert. Teknikler farklıdır, ama eğilim hep aynıdır: çokseslilikten, tekseslilige doğru. Gittikçe şahsi ve tamamen baskıcı özelliklerini kaybeden (şu sekansı bir düşünün: Ahab, Ishmael/anlatıcı, Kendim, 'onlar') ve artan şekilde soyut ve 'demokratik'leşen bir tekseslilik. 1922'de, "Messrs Bouvard ile Pécuchet, demokrasinin temelleridir," diye yazar Pound.[24] Dahası, onlar demokrasiyle vasatlık arasındaki yaşayan bağlardır: tıpkı Whitman'ın Kendisini, demokrasinin toplumsal denetimine ve Ishmael'i, kültürel standardlaşmaya yaklaştırdığı gibi. Bu bizi şaşırtmamalı, çünkü her siyasal formun kendi yatak arkadaşları vardır ve Batı demokrasisi (diğerleri yanında)

24) E. Pound, "*Ulysses*", *The Dial* içinde, Haziran 1922; şimdi T.S. Eliot, ed., *The Literary Essays of Ezra Pound* içinde, Faber and Faber, Londra, 1954, s. 403.

vasatlık ile toplumsal denetim arasında bölüştürülmüştür. Demokratik kültürün *ilk* göze batan yönleri bunlardır, çünkü bunlar süregenliği garanti altına alırlar; bir kültür, parçalanmamak istiyorsa, başlangıcında katı olan bir şeylere dayanmalıdır. Çokseslilikle demokrasi arasındaki doğal ittifaka dair Bahtinci düşünceye karşı, uzun lafın kısası, demokrasinin ilerleyişi *tekseslilik eğilimlerini*; sayısız farklı kültürleri değil, bir ortak kültürü *güçlendirmiştir.*[25]

Yarım yüzyıl içinde, çokseslilığı azaltan ve tekseslilığı artıran bir yörünge; tarihsel bir yörüngedir. Ama bu, ne tarihi? Tam olarak, *neyin* tarihi? Daha genel olarak da, edebiyat tarihinde, 'tarihsel' olan nedir? Metin mi? Muhakkak: belirli yıllar boyunca yazılmış, sonra üzerinde tekrar çalışılmış, daha sonra da yayınlanmış olduğundan, her metin gerçek bir tarih yığınıdır. Yine de, daha fazlasını istemediğinizde bile -mesela, Faust'a ayrılan altmış yıl-, bireysel metin tarihsel bir yörüngeyi belirlemek için asla yeterli olmaz: ondan uzaklaşmalı ve başka eserleri oyuna dahil etmelisinizdir. Geometri gibidir: bir çizgi çizmek için, en az iki noktaya ihtiyacınız vardır.

Benim aklımdaki 'çizgi', ister istemez, edebi türdür: fikrimce, edebiyat tarihinin asıl kahramanı. Anlaması daha zor olan şeyse -geometri metaforuna bağlı kalmaya devam edersek- geçtiği 'noktalar'ın doğasıdır. Bu noktalar bireysel metinler midir? Hem evet, hem hayır. Evet, çünkü edebi tür kavramı her zaman somut, belli eserlere dayanır: *Faust*, *Moby Dick*, *Çimen Yaprakları*, *Bouvard ile Pécuchet* ... Fakat teorik düşünce, metinden, morfolojik evrimin amaçları açısından metnin kendisinden çok daha değerli başka şeyleri; yani, aracı *(device)* çı-

25) Demokraside olan romanda da olur, diye ekleyebiliriz. *Moby Dick* ve *Bouvard*'ın çokseslilikten nasiplerini almaları, *epik* bileşenlerinden kaynaklanır: romanın sesinin -Melville'in anlatıcısı, Flaubert'in dolaylı üslûbunun- peyderpey indirgediği bir diğer uzlaşımın kalıntısıdır.

karmak için, metin üzerinde çalışmak -daha çok da, parçalarına doğru çekiştirmek- zorundadır. Bu sayfalarda, çokseslilik, tekseslilik, basmakalıp sözü. Daha sonrasında, alegorinin çevrimini, ya da bilinç akışını. Edebi türün, sembolik formların tarihi ileri doğru taşırkenki ortağı, metin değil, araçtır. Bizim edebi değişimi; metinden metine ve yıldan yıla takip ederek, dönüşümlerini ölçüp karmaşıklıklarını inceleyerek 'görmemizi' sağlayan, yine araçtır. Yeterince şanslıysak, bir doğum ve ölüm tarihi bile belirleyebiliriz.

Tür ve araç. İlki, tür, bireysel metinden çok daha büyükken; diğeri, araç, fazlasıyla küçüktür. Ölçüsünü kaçırmış, ikiye yarılmış bir edebiyat tarihi. Hepsi bu da değil. Bu sayfalarda nasıl bir tarih, nasıl bir yörünge çizilir?

Sürekli gelişimin düz çizgisi değil, muhakkak. Çokseslilik in hikâyesini -biri aracın cesaretini ölçen, diğeri zamanın geçişini gösteren- Kartezyen eksenlerde düşünürseniz, bir anda *Faust*'la yüksek bir değer elde edersiniz; ama sonra, düşmeye başlarsınız (*Moby Dick*), daha da düşmeye (*Çimen Yaprakları*), ta ki sıfır noktasına ulaşana kadar (*Bouvard ile Pécuchet*) düşmeye devam edersiniz; sonra, Birinci Dünya Savaşı civarında tekrar yükselmeye başlayıncaya kadar hareketsiz durursunuz. Dalgalı bir eğridir bu: önce yükselen, sonra çekilen, süreksiz bir tarih. Sonuçta, Gould ve Eldredge'in 'kesintili denge' teorisiyle ortaya koydukları anlayıştır: sıkıntı dönemleri ve kısa korku anlarıyla dolu bir askerin hayatı gibi evrim. Tanrı bilir, modern epiğin tarihi bunları teyit eder.[26]

---

26) Sıkıntı ve korku hakkındaki ifade, jeolog Derek Ager'nındır. Kesikli denge durumunun edebi tarihe uygulanması konusunu "On Literary Evolution"da değerlendirmiştim (bkz. *Signs Taken for Wonders*, genişletilmiş 2. baskı, Verso, Londra, 1987), şu makalede ise somut bir örnek serimlemeye çalışmıştım: "'A Useless Longing for Myself': The Crisis of the European *Bildungsroman*, 1898-1914", Ralph Cohen, ed., *Studies in Historical Change* içinde, University of Virginia Press, Charlottesville, 1992.

Çok geniş olan ile çok küçük olan arasında ikiye yarılmış bir tarih. Her zaman durağan gibi, yine de her an patlamalarla sarsılan bir tarih. Bu gerçekten de bir *tarih* mi o halde? Elbette, çokseslilişin eğrisi *tarihte* olur. Oysa tarih *yüzünden* de değil mi? Hiç de değil. Bu aracın yükseliş ve düşüşlerinde, zamanın geçişi *uzamda hareketten* daha az yekûn eder. On dokuzuncu yüzyıl çokseslilişi, Goethe'nin Almanya yarı-periferisinde zirvesindedir ve dünya sisteminin merkezine yaklaştıkça daha da düşer (ABD, Fransa); İngiltere'de, hepten yoktur (ve yeni yükseliş aşaması *Ulysses*'in -İrlanda- yarı-çeperinde başlar). 'Çok küçük olan'ın (tekil aracın) dağılımı, böylelikle 'çok geniş olan'ınkini (epik ve romanın farklı gelişim alanlarını) onaylar ve gerçek bir edebi coğrafyanın çıkarılması -pek de uzak olmayan- ihtimalini görür gibi oluruz.

DÖRT

Alegori ve modernlik. I

"Etrafına biraz olsun bakınmayan ve pek deneyimi olmayan okur, *Faust* İkinci Kısım'dan hiçbir şey anlamayacaktır": Goethe, 17 Şubat 1831'de Eckermann'a böyle yazar; şiirinin alımlanmasında ortaya çıkan yanlış anlamalara bakılarak değerlendirilirse, bu, gerçekten de kehanet gösteren bir yorumdur. Fakat bir o kadar da kendinden menkul bir kehanettir, çünkü *Faust*'un zorlukları, okuyucunun deneyimine bağlı olmaktan daha çok, açıkça alegorik bir yapıyı tercih eden yazarın kendisine dayanır.

Alegori, belirli bir retorik figürdür burada; dilbilimsel göstergelerin sorunlarına benzer bir anlama sorunu ortaya koyar.

Çünkü, her iki durumda da, elimizde iki yönlü bir dilbilimsel varlık (gösterge için: gösteren/gösterilen; alegori için: düz anlam/alegorik anlam) ve iki düzlem arasında tamamıyla uzlaşımsal bir ilişki vardır. Başka bir deyişle, gösteren *lupa*'dan (dişi-kurt), kelimenin İtalyanca'da taşıdığı anlama ulaştıracak hiçbir yol yoktur; ve bu düz anlamdan, yine *İlahi Komedya*'nın Kanto I'deki alegorik anlamını çıkarmak imkânsızdır. Bu, uzlaşımsal bir ilişkidir, dolayısıyla bir gösterge düzleminden diğerine geçmeyi sağlayan tek bir yol vardır: yani, ait olduğu bütün kodu bilmek gerekmektedir. Goethe'nin diyeceği gibi, 'bunun üzerinde çalışmak': etüd etmek gerek.

Etüd etmek. Alegorik göstergenin bu uzlaşımsal doğasının kendisi, tam da modern estetiğin en ünlü tartışmalarından biri için kalkış noktasını oluşturur: özellikle Goethe'nin zamanında kızgınlaşan, alegori ile sembol arasındaki çatışmadır bu. Uzlaşımsal olduğundan, alegori, tedricen bir olumsuz çağrışımlar zinciri edinmiştir. Yapay, mekanik ve ölü bir figürdür. (Arızi bir anlam düzeyine indirgediği) düz anlamı araçsal olarak kullanması, duyumsal deneyimin -ve böylelikle estetik alanın kendisinin- bir parça kitabi soyutlama lehine aşağılanması olarak görülmüştür. Neresinden baksanız (aslında her şeyi bir anda söyleyen bir suç), alegori, yüzeysel olarak tek anlamlı bir formdur: edebiyatın semantik çokluğunu indirgeyerek, bizi tek bir icazetli anlamın sefaletiyle baş başa bırakır.

Devam edebilirim. Fakat gayet iyi bilinen bir hikâye bu; bunun yerine ben, yaşadığımız yüzyılda bu eğilimin nasıl tersine döndüğüne işaret etmek istiyorum. Benjamin'in Baudelaire ve *Trauerspiel* üzerinden tektüfek uğraşılarından, De Man ve Culler'ın sembol/alegori antitezini yeniden okumalarına ve oradan da Schlaffer ve Kruse'un yakın dönem çalışmalarına dek yirminci yüzyıl, alegorinin mahkûmiyetini kesinkes hü-

kümsüz kıldı ve bu figürde, modern edebiyata özgü bir kendilik-bilincinin işaretini gördü. Schlaffer ile Kruse, *Faust*'un büyüklüğünü alegorik-*olmayan* doğasında gören katı bir eleştirel geleneğe meydan okuyarak, problemin terimlerini baştan yeniden formüle ettiler: alegori, sadece *Faust* İkinci Kısım'ın kilit taşı değildir –kesinkes bu böyledir. Goethe'nin (sembolü yeğleyerek) kendi teorik kabullerinden vazgeçmesi, onun tarihsel zekâsının: alegorinin *modernliğin*, daha kesin bir dille söylersek, *kapitalist* modernliğin *poetik figürü* olduğunu anlamışlığının göstergesidir.

İlk sahnenin sonundaki kâğıt para episodu, Kruse'a göre, zenginliğin alacağı yeni formun semiyotik (geleneksel: alegorik) doğasını vurgular. Schlaffer'in alegorik maskarayı -insanlar dahil her şeyin satışa sunulduğu- büyük bir pazar olarak ayrıntılı bir şekilde okuması aynı yöne işaret eder. Benjamin'in içgörülerini geliştiren Schlaffer, alegorinin içsel formu ile Marx'ın meta analizi arasında açık bir yapısal paralellik bulur. Meta gibi, alegori de şeyleri insanlaştırır (onları hareket ettirir ve konuşturur), insanları şeyleştirir. Her iki durumda da, soyut bir gerçeklik (değişim değeri, alegorik anlam), kullanım değeri ve düz anlamın somut gerçekliğini hükmü altına alır ve neredeyse üstünü örter. Kuşkusuz, *Kapital*'in ilk cildinin 'hayaletleri' ve 'toplumsal hiyeroglifleri' vardır; 'gizler', 'sihir', 'fetişler', 'duyusallığı aşan duyusal şeyler'...

'Siyasal iktisadın eleştirisi', Schlaffer'in vardığı noktada, 'alegorik dünyanın eleştirisi' olarak yeniden vaftiz edilebilir. Çok da yerinde olur. Semantik denklikler düzeyinde, alegoriyle meta arasında paralellikler tartışılmazdır. Ancak buradan nedensel bağlantılara geçtiğinizde, işler değişir. Alegori, meta gibi işlev görür, diye okuduğumuzda, sormadan edemeyiz: Tersi neden mümkün olmasın? Neden Goethe'nin alegorisini

açıklamak için Marx'ın metaından başlıyoruz, neden Marx'ın metaını Goethe'nin alegorisiyle açıklamıyoruz?

Schlaffer'e göre bunun cevabı, sembolik formlara kıyasla toplumsal ilişkilerin önceliğinde saklıdır: benim genel olarak paylaştığım bir yaklaşım. Fakat bu durumda, itiraf etmeliyim ki, çok daha farklı bir senaryo aklıma geliyor: Goethe'yle (ve alegori konusunda her şeyi tam da Goethe gibi gören Hegel'le) büyümüş bir iktisatçı imgesi, içinde yeni toplumsal ilişkilerin bilmecemsi ve gayri-insani çehresini aydınlatmak istediği, felsefi ve bir o kadar da edebi teorisinin giriş şerhinin taslağını çıkarmaya hazırlanıyor. Öyleyse, kendi duruşunu etkili bir şekilde ifade edecek yol gösterici bir imge aramasında bir tuhaflık yok. Bunu Alman estetiği açısından, alegoriyi belirleyen 'duyumsal dünyanın altüst edilmesi' semantik alanında: 'ulaşılabilir' (*Kapital, Faust*'tan yarım yüzyıl sonra yazılmıştır) ve çoktan polemikçi istikamette seyreden bir alanda bulmasında da bir tuhaflık yok.

Bunlara ilaveten, Schlaffer alegoriyle meta arasındaki gerçekten de sıradışı karşılıklıkların altını çizdiğinde –bu, pekâlâ kendi tezi *aleyhinde* mükemmel bir argüman olur. Yeni toplumsal ilişkilerle uyumlu bir estetik formun inşası, her türlü kültürel mirasın dahil olduğu ve söz hakkı bulunduğu uzun ve zorlu bir süreçtir. Goethe'nin kapitalist gerçekliğe *kusursuzca* uyan formu -hemencecik- bulması, açıkcası inanılacak gibi görünmeyen tuhaf bir şey olurdu. Kusursuzluk zor tarih haline gelir –materyalizm haline gelmesi ise daha da zordur. Eğer her ikisine de değer veriyorsak, kusursuzluğu andıran bir şeyle karşılaştığımızda, farklı alanlardaki bir özerk kopyalama sürecinden çok (bilinçli ya da değil), bir *taklidi* akla getirmemiz daha makuldur.

Bu doğruysa, Schlaffer'in kurduğu nedensel bağlantı tersine döner ve alegori bir *açımlanandan* -metaların *Kapital*'in ilk bölümlerindeki tartışmalı ve karmaşık formülasyonları- *açım-*

layana dönüşür. Ayrıca, argümanları biraz daha incelersek, Schlaffer'in kurduğu paralellikler sallanmaya başlar. Marx için, örneğin, metalar değiş tokuş edilebilirler, çünkü niteliksel olarak farklı, niceliksel olarak eşittirler: semantik alandaysa, nitelikle nicelik arasındaki ayrımı yeniden üretmenin hiçbir yolu yoktur. Yine Marx'a göre, metalar arasındaki eşitlik, onlarda cisimleşen emeğin eşit niceliğine bağlıdır: fakat bir kez daha, cisimleşen emek düşüncesi, alegori dünyasında bir anlam taşımaz. Bu tutmadığındaysa, emek-değer teorisi de tutmaz, meta fetişizmi teorisi de. Diğer bir deyişle, Marx'ın tüm teorisi (doğru ya da yanlış) çöker, geriye de sadece formülasyonunun alegorileri kalır.

Alegoriyle modernlik arasında bir bağlantı bulmak için, o halde, yönümüzü değiştirmemiz gerekecek. Böylece, işimizin asıl zorluğuyla da yüzleşmiş olacağız.

'Düşündüm ki, sen, hepimizi tanıyor olmalısın'

Bu bölümün başında dediğim gibi, herhangi bir dilbilimsel göstergede olan, alegoride de olur. Daha açık söylersek, bir yabancı dilin sözcüklerinde olduğu gibi, başta tamamen anlamsızdırlar; sonra, kod bulundu mu, tamamen netleşirler. Goethe, 1827 Ocak ayında Eckermann'a, "*Sihirli Flüt*'te olduğu gibi" der, "daha yüksek anlam harekete geçirildiğinde gözünden kaçmayacaktır ..."; Karanlıkla Aydınlık arasında hiçbir geçiş renginin yer almadığı *Flüt*, gerçekten de ara yollara kıt sempatisi olan bir figürün mükemmel örneğidir.

Cehalet ile kesinlik arasında açık bir karşıtlık. Bu sanatın ölümü veya sanatın uzlaşımsal doğasının kabulü olarak görülsün görülmesin, alegori için durum budur. *Faust* için de durum bu mudur? Hiç de değil. Önümüze açık bir karanlık-aydınlık alternatifi koymak yerine, bu şiir, figüratif anlamla-

rın kontrolsüzce birbiri üstüne yığıldığı, bir tür hiç-kimsenin-toprağında konumlar kendini. Burada, geniş bir ölçekte, 'Spacious Hall' sahnesinin alegorik maskarasında yoğunlaştırılmış olarak bulunan olay gerçekleşir. İlke olarak, pek çok figür peş peşe giriş yaptıkça, bir Meydancı her birinin anlamını açıklar. Aslında alegorinin, kodunu bilen kişinin ağzından resmi bir açıklamayı gerektirdiğini yeniden vurgulamak için oradadır meydancı: "Geliyorlar işte, tanımazsınız onları görmekle..." (5345); "Pek şaşılasıdır, göstereyim size anahtarını ..."(5398).

Her şey olması gerektiği gibi gidiyor görünür. Oysa, belli bir noktada, Meydancı'nın açıklama yeteneği kifayet etmez:

> Bir korkum var: Pencerelerden
> Girerse içeri hava gibi görüntüler,
> Hayaletler, büyücüler, kurtaramam onlardan
> Sizi, bundandır duyduğum kaygı.
> Kuşku uyandırırsa cücenin biri,
> Toplanın şu arkada var gücünüzle.
> Bu görüntülerin açık anlamını
> Bildireceğim size, görevim gereği.
> Ancak anlaşılmayan, kapalı kalanları
> Ben de açıklayamam doğrusu.
>
> (5500-5509)

Bildireceğim size, görevim gereği... Bu karışıklığın müsebbibi Arabacı Çocuk, Meydancı'ya meydan okur:

> Hadi Meydancı, seninleyken,
> İfşa et, kimiz biz, neyleriz.
> Alegorik olduğumuzdan,
> Düşündüm ki, sen, hepimizi
> Tanıyor olmalısın bizim.
>
> (5528-32)

Yine de –sessizlik. Meydancı, dolambaçlı bir yoldan cevap vermeye çalışır ("Tanımlamaya çalışırım seni ancak/Söyleyemem adını": 5533-4), yine de fayda etmez: düz anlamla alegorik anlam arasında, tastamam geleneksel bir bağıntı vardır ve birinin tanımı, diğerinin içeriğine dair herhangi bir açıklama getirmez. Arabacı Çocuğun küçümseyici vargısıyla:

> Anlaşılıyor ki, meydancınızın görevi
> Ancak yüzdeki maskeyi göstermek,
> Hakiki gerçekliği kavramak ise uzak
> Sizin saraylı sığ aklınızdan.
>
> (5606-9)

Meydancının yalanının yakalanmasına neyin sebep olduğuna birazdan döneceğim. Ancak *Faust*'un tekanlamlı yoruma mutlak inançla başlayan -ve bütünüyle kafa karışıklığı içinde sonlanan-, planlı olarak en alegorik sahnesine işaret etmeme izin verin. Aslında, bir alegori anlaşılmadığında ne olur?

Hans Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*:

> [Sembolden farklı olarak] alegori, sadece dehanın ürünü değildir. Sağlam geleneklere dayanır ve her zaman sabit, durağan bir anlama sahiptir [...] alegori kavramı, dogmatikle sıkı sıkıya bağlıdır.[1]

Sağlam gelenek, sabit anlam. Kısacası, gelenek içinde, alegorik göstergenin kesinliği ve tekanlamlılığı vardır. Ya dışında? (Yine Gadamer:) "On dokuzuncu yüzyılda", yani "mitik ve tarihsel geleneğin artık aşikâr bir miras olmaktan çıktığı" zamanlarda?[2] Artık geçmişle canlı bir bağ oluşturmayan, sade-

1) H.G. Gadamer, *Truth and Method*, İngilizce'ye gözden geçirerek çeviren: Joel Weinsheimer ve Donald Marshall, Crossroad, New York, 1989, s. 79.
2) A.g.y., s. 133.

ce uzak ve huzur bozucu bir repertuar haline gelen tüm bu göstergeleri nasıl okumak gerekiyor?

Gadamer'e göre, cevap basittir ve son derece mantıklıdır. Alegorinin anahtarı kaybolduğunda, bu figür sessizliğe gömülür –sembol estetiğinin önereceği yeni göstergelerle yer değiştirir. Oysa tam tersi de olabilir ve aslında olmuştur:

> Anlamla gösterge arasındaki bağlantıdaki birçok belirsizlik [...] engelleyici olmadı, hatta temsili nesnenin en uzak özelliklerini semboller olarak işlemeyi teşvik etti, o kadar ki yeni kurnazlıklarıyla Mısırlıları bile geride bıraktılar. Üstelik, eskilerden miras alınan anlamların dogmatik güçleri vardı, öyle ki aynı nesne, kolaylıkla erdemi, kusur olarak veya herhangi bir şey olarak gösterebilirdi.[3]

Sınırsız ve sonu gelmeyen kurnazlıklar. Burada -Benjamin not düşer- "herhangi bir kişi, bir nesne ya da bir ilişkinin bambaşka bir anlama gelebileceği alegorinin antinomileri"yle karşı karşıyayız.[4] O halde alegorinin *sessizliği* söz konusu değil. Gadamer'in 'sağlam gelenekleri' bir kere kırıldıklarında, eski göstergeler pek de dilsizleşmezler: aslında, daha da yüksek sesle konuşmaya başlarlar. Pek çok hiyeroglife dönüştürülürler, sanki yorumlayana şöyle sesleniyorlardır: burada bir gösterge var, öyleyse muhakkak bir anlam da olmalı; fakat anahtar kaybolduğundan, arzu ettiğiniz gibi yorumlamakta özgürsünüz. Muhteşem bir durum: anlamın kesinliği –ve tam bir seçme özgürlüğü. Büyülü bir dildir bu, dinleyeninin duymak istediği kelimelerle konuşur. "1822'de Champollion,

3) Giehlow, *Die Hyeroglíphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, akt. Walter Benjamin, *The Origins of German Baroque Drama* (1928), İngilizce'ye çev. John Osborne, Verso, Londra, 1990, s. 174.
4) *A.g.y.*, s. 174-175.

hiyerogliﬂeri çözdüğünde," der Blumenberg, "romantik ruhlar açısından bu neredeyse bir hayal kırıklığıydı".[5]

Aynı nesne kolaylıkla erdemi, kusur olarak veya herhangi bir şey olarak gösterebilirdi. Modern öznellik bunda cesaret bulur ve klasik antikitenin göstergeleriyle korkusuzca oynar. Blumenberg'e göre, bu, Goethe'nin ilk gençlik dönemlerinde aklına yatan bir düşünce olmalıdır:

> Benjamin Hederich'in *Gründliches myhtologisches Lexicon*'ında [Büyük Mitoloji Sözlüğü] 1724'te yayınlanan ve Goethe'nin ulaşabileceği "Prometheus" makalesi [...] bütün diğerleri gibi, mitin alegorik açıklamalarını delil göstererek sona erer, bunu da okuyucuyu yoran onca kitabı inceledikten sonra şaşırtıcı olan, makalenin son cümlesinde okuyucuya verilen cesaretle yapar. "Herkes kendisi için bunun gibi daha çok yorum getirebilir" [...] Goethe'nin bu sona vardığında, nasıl da kendisine seslenildiğini hissetmiş olduğu tahmin edilebilir.[6]

Bir öznel yorumlar zincirleme reaksiyonu. Blumenberg'in kitabı, bu önermeyi *Faust*'a ilişkin olarak geliştirmez; oysa şiir yayınlandıktan sadece birkaç ay sonra, daha ilk yorumcu-

---

5) H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1981. Birkaç onyıl sonra, Melville ve Hawthorne, hâlâ hiyerogliﬂerin Champollion'un temelsizleştirdiği 'sembolik' yorumlarında ısrar ediyorlardı. "Onlar için hiyerogliﬂerin müphem karakteri, başlıca anlamıydı. Hiyerogliﬂer, şeklinin çeşitliliği neredeyse her yorumu destekleyen bilmecemsi dış dünyanın dilsel analoguydu [...] Her iki yazar da Champollion'un bilimsel hiyeroglif okumasının, yaklaşık dört yüzyıllık metafizik yorumları değersiz ya da anlamsız kılmadığının [...] farkındaydılar" (J.T. Irwin, *American Hieroglyphics*, John Hopkins University Press, Baltimore 1983, s. 239). *Moby Dick*'in "Çayır" bölümünde şunları okuruz: "Ben Ishmael, bu bilgisizliğimle, ispermeçet balinasının korkunç alnındaki Keldanice yazıları mı okuyacağım? Ben bu alnı önünüze koyuyorum sadece, okuyabilirseniz okuyunuz." Bu bir meydan okuma gibi görünür. Okuyucu belirli bir cevap istiyorsa, bu bir meydan okumadır. Ancak 'öznel' bir anlamla tatmin olacaksa da, doğal dünyanın Keldanicesi, nüfuz edilemezliğinden dolayı, korkunç değildir –ona atfedilebilecek sayısız anlamlardan dolayı korkunçtur. Aslında Ishmael, her ne kadar 'bilgisiz' olsa da, mesele okuma olunca kimseden geri kalmaz.

6) H. Blumenberg, *Work on Myth*, İngilizce'ye çev. Robert Wallace, MIT Press, Cambridge Mass. ve Londra 1985, s. 403-404.

larından biri bunu yapmayı çoktan kafasına koymuştu. Gerçekten de olağanüstü bir içgörüyle, Loewe'nin *Commentar*'ı, alegoriyi ikiye bölmeye karar verir: *Faust*'taki mitik ve tarihsel figürlerin titiz bir lügatçesini çıkarır –fakat anlamlarını eserin içinde kalarak tanımlamak için en küçük bir uğraşıda bulunmaz. Bir yerde kendini 'düz anlam'la sınırlayacağı uyarısında bulunur: çünkü bu kaçınılmazdır ve 'her okuyucunun kültürel seviyesine göre' alegorinin anlamı değişeceğinden, aslında oldukça yerindedir.'[7]

Değişken bir alegori: tekanlamlı hiç değil, ancak *çokanlamlılık*. Bu, bildiğimiz alegorinin kendi misyonuna ihanet eder gözüktüğü paradoksal bir durumdur. Eğer hermeneutikten vazgeçecek ve "şiirin resimsel anına [...] bu dile gelmez zenginlikteki çok renkli ve duyumsal süslemelere"[8] kendisini gönül rahatlığıyla bırakacak birileri varsa bile, genel tepki çok farklıdır. Şaşkınlık ve hayranlık içinde, *Faust*'un çokanlamlılığının -yüzyıl ortasında yaşayan bir yorumcunun kehanet gösteren bir imgesiyle-, çok daha sonu gelmez bir yorumcular ordusu ortaya çıkaracağı anlaşılır:

> En zeki insanlar arasındaki yirmi kişiden her biri *Faust*'un İkinci Kısmı'na dair kendi yorumunu yazacak olsa, tek tek her birinin bu ilk yirmi kişinin düşünmemiş olduğu başka şeyleri aydınlatacağı bir yirmi yorum daha bulmak hiç de zor olmayacaktır.[9]

---

7) C. Loewe, *Commentar zum Zweiten Theile des Goethe'schen Faust*, Logier, Berlin, 1834, s. 2-3.

8) C.H. Weisse, *Kritik und Erlauterung des Goethe'schen Faust*, Reichenbach, Leipzig 1837, s. 74. 1844'de hanımlara hitap eden bir tefsir derleyicisi, "Klasik Walpurgis Gecesi"ni anlamak için gerekli mitolojik bilgiye sahip olmadığını dürüstçe teslim edecektir: "Şiirin bu kısmı söz konusu olduğunda, ancak şiirsel korpeliğiyle bizlere dolaysız hitap eden şeye başvurabiliriz ..." (F. von Sallet, *Zur Erlauterung des zweiten Theiles vom Goethe'schen Faust*. Für Frauen geschrieben, August Schultz, Breslau, 1844, s. 19).

9) A. Schnetger, *Der Zweiten Theile des Goethe'schen Faust*, F. Manke, Jena 1858, s. x.

Yirmi yorum, sonra bir yirmi daha, sonra... Doğrusu, bunların birçoğu korkunç olurdu. Jens Kruse'un Goethe'nin şiirinin alımlanmasını 'bir yanlış anlamalar tarihi'[10] olarak tanımlaması gayet doğrudur. Ama yine de, nasıl desem, *yanlış anlamalar Faust'a uyar*: etkisini zayıflatmak bir yana, onu büyük bir semantik haleyle kuşatır, böylelikle Batı edebiyatının hakikaten emsalsiz bir eseri haline getirir. Tam da bu: *Faust* İkinci Kısım'da *okuyucunun hata yapmasına imkân veren bir mekanizma* kurmuş olması, Goethe'nin büyük icadıdır. Kısa bir analitik parantez, sonra tekrar buraya döneceğim.

Cinnet geçiren gösterge

Faust'ta, alegori, antikiteden, gölgeler dünyasından bir mesajdır. Hawthorne ve Melville içinse, kendilerini saran kültür içinde hâlâ yaşayan ve semantik gelgitleri acısız olmaktan uzak bir gelenektir. *The Scarlet Letter* ve *Moby Dick*'te, tekanlamlıktan çokanlamlılığa geçiş gerçek bir tarihsel sıçramadır: kahramanları, karakterler olmaktan çok *göstergeler* olan, geçmişle yaşanan bir kırılmadır.

Bu bildik bir hikâye. Hester Prynne'nin 'A'sı ilk başta bir suçlamanın göstergesidir; gerçekten de göstergeye dönüşen, suçlamanın kendisidir. Kitabın ikinci bölümünde, Hester pazar meydanındaki ağır meşe kapıdan çıkıp gidebilir, çünkü aslında A'yı göğsüne iğnelenmiş olarak kendisiyle birlikte götürecektir: şu üzerine işlenmiş harf o kadar ağır bir semiyotik zincirdir ki, (bütün roman boyunca, bir kere bile) 'A' göstereniyle, *'Adulteress'* ('yosma') gösterileni arasındaki ilişkiyi açıklama gereği duyulmaz. Bu bir alegoridir, diyeceği geliyor insanın, işte öyle bir şey. Tekanlamlı, değişmez, bir kerede hepten tanımlayan ve etiketleyen.

10) J. Kruse, *Die Tanz der Zeichen*, Anton Hein, Königstein/Ts. 1985, s. 1-2.

Hikâyenin neredeyse yarısına yakınında, her şey hapsedici göstergenin tekanlamlı özelliğini güçlendirmeye katkıda bulunur: kasaba halkının dedikoduları, küçük Pearl'ün ortaya çıkışı; açık suçlamalar ve gündelik imalar. Fakat yavaş yavaş ikinci bir semantik düzey, ilkinin yanısıra ortaya çıkar. Pearl (kendisinden sonra Queequeg gibi) 'yaşayan bir hiyeroglif'in soru halini alır. Harf hakkındaki söylentiler karmaşıklaşmaya, hatta çelişikleşmeye başlar. En başta gösteren düzeyinde tutulan Hester'in dikiş-nakışının 'olağanüstü hüneri', gösterilen düzeyini işgal eder. Kızıl harf kamusal alanın oluşturucu bir öğesiyken, sonunda özel alan 'efsanesi'ne dönüşür: katmanlı, değişken, kişiye ve yere göre farklılaşan –ve aslında kontrol etmenin artık kimsenin çıkarına olmadığı. Sonuçta 'A' önce maharetlinin *(able)*, sonra takdire şayanın *(admirable)* –daha sonraysa, meleğin *(angel)* yerini tutar.

Yosma'dan *(Adulteress)* Melek'e *(Angel)*. Buradaki ahlâki karşıtlık, akıldan çıkmayacak kadar açıktır: belki yine de en önemli şey bu değildir. Çünkü *The Scarlet Letter*, değerlerin ters yüz edilmesinin ötesinde, göze fazla çarpmayan, ama daha yeni ve potansiyel olarak çok daha patlayıcı bir sürece işaret eder; yani, (barok trajedinin gezginciliği gibi) göstergelerin ters yüz haliyle bir tekanlamlılıktan sadece bir diğerine değil, fakat her biri birbirine temelde eşit, çoğul yolların çokanlamlılığına geçen *alegorik göstergenin nötr bir semantik kaymasına* işaret eder. Bu, bir yıl sonra Melville'in romanıyla teyit edilen bir eğilimdir. Moby Dick öncelikle 'kişileşen kötülük'ken, sonradan 'iyi'leşmese bile (Yosma/Melek), anlamı 'Balinanın beyazlığı'ndaki nebula, 'Balinabilimi' bölümündeki düşünceler ile 'İspanyol Altını'ndaki merkezkaç -ve eşit- okumalar arasında dağılır.

Başka türlü söylersek, Hawthorne ve Melville'de, alegori tekanlamlı özelliğini kaybeder. Marcello Pagnini'nin güzel metaforuyla, alegori 'cinnet geçirir' ve farklı anlamların ça-

tışması Amerikan Rönesansı'nın büyük ve karmaşık şiirini ortaya çıkarır."[11] Çok doğru. Fakat çokanlamlılığın zaferi, edebiyatın ötesine taşınır. Kelimelerle şeyler arasındaki ilişkinin birçok yoruma açıldığı zamanlar, önemli bazı şeyler otoritenin kontrolünden kaçıyor demektir. Sözlü iletişimin değişken ortamı nedeniyle, der Alessandro Portelli, göstergeler Gadamer'in 'sağlam gelenekler'inden kurtulmaya başlarlar ve farklı bireylere farklı şekillerde düşünebilme imkânı sağlarlar.[12] Şu 'A', 'maharetli' *(able)* anlamına gelebildiğinde, fikir özgürlüğü doğar.

Dil, yerleşik gelenekten kurtuldu... Elbette bu ilişkiyi kesmenin çok daha açık bir yolu olmalıydı:

> "Geriye bakmayalım," diyerek cevap verdi Hester Prynne. "Geçmiş geride kaldı! Ne diye şimdi ona takılalım? Bak! Bu sembolle, hepsini bozuyorum ve hiç olmadığı bir hale getiriyorum!" Bunu söylerken, kızıl harfi tutan tokayı bozdu, göğsünün üzerinden alarak, kurumuş çimenlerin arasına fırlattı.
> *(The Scarlet Letter*, 18)

Geçmişi kurumuş çimenlerin arasına gömmek. Fakat Pearl geldiğinde, annesini harfi almaya ve tekrar göğsüne takmaya zorlar. Hester, harfi alıp, 'onu sonsuza kadar yutacak olan okyanus'a fırlatıp atmayı tasarlarken, bir sebepten bu gerçekleşmez ve 'A', öleceği güne kadar hep onunla kalır (hatta ötesine: mezartaşına kazınacaktır). Melville'de de olan budur, bir kez daha okyanus, alegorileri yutmayı reddeder ve Moby Dick dünyaya dair gizemli çokanlamlılığını içinde taşıyarak (kitabın çocuklar için hazırlanan kısaltılmış baskıları hariç) yaşamaya devam eder.

---

11) M. Pagnini, "Struttura semantica del grande simbolismo americano", *Critica della funzionalità* içinde, Einaudi, Torino, 1970, s. 192 dipnot.
12) A. Portelli, *The Text and the Voice: Writing, Speaking and Democracy in American Literature*, Colombia University Press, New York, 1994.

Hayır, eski göstergeler yitip gitmezler. Kendi anlamlarını çoğaltır, ele verir, bozarlar, fakat çekip gitmezler. Goethe'nin şiirindeki 'harabe kaleler'den özgür olsa da, Amerika bile, geçmiş dünyaların 'anlamsız hatıralar ve beyhude didişmeler'inden tedirgin olmadan yaşamayı başaramaz. Bu, en karmaşık ve en büyüleyici eşzamansızlık formudur: Bloch'un paradoksu, eserin asıl figüratif dokusunu istila eder ve *farklı çağlardan anlamları* aynı gösterge içinde yurtlanmaya zorlar.

Yine burada, modern Batı'nın iki büyük anlatısının arasındaki fark ortaya çıkar. Bir tarafta, yeni bir dil icat eden roman. Diğer tarafta, *eski dilin yeni yorumunu* yapan epik. İlk örnekte elimizde, herkesin aynı dili konuştuğu ve aynı dönemde yaşadığı bir dünyanın yoğunluğu vardır. Diğerinde ise, uzak çağlardan fosillerin, gelecekten yaratıklarla birlikte var olduğu bir evrenin özel *tarihsiliği* vardır. Bu devasa sembolik katmanlaşma içinde, romanın büyük icadı olan şimdiden; kendi içinde bütün bir yılın, gençliğin, kuşağın yazgısını taşıyan kısacık zaman uzunluğundan hiçbir iz yoktur. Bu şimdiki zaman, epiklerde yer almaz. *Faust*'un son mısraının ilan ettiği gibi, "Geçip gitmesi gereken/Bir kıssadan başka ne?": bir semboldür, geçmiş ile gelecek -Helen ile Hollanda, Anneler ile Homunkulus- arasına atılmış, sağlam olamayan bir köprü. Bu -bugüne hiçbir şeyin kaldığı- büyük modernist Arkaizm/Ütopya kutupsallığıdır.

Alegori ve modernlik. II

Alegori cinnet geçirir, dedim. Bir kusur mu? Hayır, yanlış anlamaların bu sürekli kaynağı, *Faust*'un ya da *Moby Dick*'in zayıflığını göstermez. Bu ancak ilk bakışta akıl almaz görünen bir durumun; kendini birbirine tamamen zıt iki nedenden dolayı dünya metinlerinde tanıyan bir medeniyetin kanıtıdır. Kendisini ilk kez bu metinlerde tanır, çünkü bunlar kendisine büyük alegoriler sunar ve bir kutsal metne özgü vahyi; en uzak

geçmişin kurulu geleneğine kök salan kesinliği müjdelerler. Kendisini ikinci kez, bu sefer çok daha uzun boylu sonuçlarıyla, bu metinleri sayısız gelecek yorumlamalara açarak, modern Batı'nın ilk açık eserlerine dönüştüren sınırsız çokanlamlılığı üzerinden tanır. Son derece etkili bir işbölümüyle, kutsal metinler okuyucuyu hükmü altına alır ve onun güvenini tazelerler; açık eser onu özgürleştirir ve Melville'in ispanyol altını gibi, "okuyucunun kendi gizemli benliğini ona geri yansıtır".

Gayet farklı bir yoldan, Üçüncü Bölüm'de çokseslilikle ilgili olarak tartıştığımız sorulara geri döndük. Çokseslilik tarihi, aracın tedricen *gerilemesine* işaretlenmişken, alegori örneğinde, tersine çokanlamlılığın *artışı* görülür. Öyleyse, dünya metinleri bize birbiriyle çelişen iki sinyal gönderiyor. Ben ya bir hata yaptım, ya da nedenini açıklamam gerekiyor.

Öyleyse, gelin baştan alalım, çokseslilikle çokanlamlılık aynı şey değil, diyelim. Çokseslilik kendisi için ihtiyaç duyduğu göstergeleri kurarken, çokanlamlılık çoktandır elimizde olan bir göstergeden, arabacı, işlenmiş harf, balina ya da her neyse ondan doğar. "Elimizde başka bir *çeviri* var," der Melville, "İspanyol Parası"nda, "fakat hâlâ *tek metin*". Alegorinin semantik özgürlüğü çok geniş olabilir; yine de çıkış noktasının tek ve değişmez olmasında (Franz Kafka'da sersemletici bir etkiye dönüşerek) kendi sınırına gelir. Bu, inanıyorum ki, çokseslilikten başına gelen 'indirgeme'ye alegorinin neden maruz kalmadığını açıklıyor: buna ihtiyaç yoktu, çünkü alegori *kendi içinde* kendisini kontrol eden mekanizmayı taşıyordu. Çokseslilikten daha çok özgürlük tanınabilir alegoriye, çünkü doğası gereği alegori *daha az özgürdür*.

Bu retorik ikilik, toplumsal ilişkilerdeki benzer bir ikiliğin göstergesi olmasın? Karl Mannheim:

> Modern iktisadi sistem (iktisadi zorunluluklar gittikçe daha çok gündelik hayatlarımızın dokusuna nüfuz ettiğinden)

'ideologlar'a şimdiye dek mümkün olduğundan daha fazla özgürlük tanımaya 'güç yetirebilir'.[13]

Sembolik katılık, diye devam eder Mannheim, iktisadi olarak hassas toplumların tipik özelliğidir: ortodoksiyle 'kendilerini birarada tutmak' ve kültürel alanın özerkliğini baskı altına tutmak zorundadırlar. Fakat kapitalist ekonominin sessiz prangaları yerleştiğinde (ispanyol parası), ideolojik zincirler gevşetilir ve toplum farklı sembolik tercihlere açılır. Artık *daha güçlüdür*, o halde *daha özgür* de olabilir.[14] Alegori, kendi içinde bu pranga-özgürlük karışımını barındırdığından, böylesi bir ilişkiler durumunu temsil etmekte en başarılı figürdür; bu nedenle de yolu her çeşit çokanlamlılığa açık tutar. Edgar Wind'in bahsedeceği yirminci yüzyıl sanatını haber verir: "muhteşem aşırılık" şimdiye dek "hoş karşılanmıştır, çünkü iğnesini kaybetmiş bir arı gibidir".[15] Bu her şeyin mübah olduğu -çokanlamlılık, çokseslilik- çünkü hiçbir şeyin artık önem taşımadığı, 'nötrleşmiş' bir kültürel alanın göstergesidir.[16]

---

13) K. Mannheim, "On the nature of economic ambition and its significance for the social education of man", *Essays on the Sociology of Knowledge* (1930) içinde, Routledge ve Kegan Paul, Londra, 1952, s. 246.

14) Kapitalizmin güçlenmesinin kültürel alanın 'hizaya getirilmesi'ni ima etmediği, tam tersinin söz konusu olduğu, Hegelci Marksizmin -tümlük düşkünlüğüyle- inkâr etmekten geri durmadığı bir noktadır. Sadece en iyi örneklerini zikretmek gerekirse: "Şu anki gelişim düzeyinde sanatçı, Hegel'in liberal çağın başlangıcında tahmin edebileceğinden kıyas kabul etmeyecek derecede, çok daha az özgürdür" (T. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, Sheed and Ward, Londra, 1973, s. 17); "Şimdi kendimize sormamız gereken, kültürel alanın yarı-özerkliğinin geç kapitalizmin mantığınca yok edilip edilmediğidir" (F. Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146, 1984, s. 87); "20. yüzyıl kapitalizmi ekonomi ve kültürü, kültürel olanı iktisadi olana dahil ederek 'yeniden birleştirmiştir'" (A. Huyssen, *After the Great Divide*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, s. 21).

15) E. Wind, *Art and Anarchy*, Duckworth, 1985, s. 10, 8.

16) "On sekizinci yüzyılın rasyonalizmi," diye yazar Henry Kamen, "hoşgörüyü desteklemiştir, ancak bu, dine gerekli olduğundan değil, dinin kendisi gereksiz olduğundan desteklemiştir" (H. Kamen, *The Rise of Toleration*, Weidenfeld and Nicolson, Londra, 1967, s. 23-24). "Hoşgörüsüzlük insanoğlu için o kadar doğaldır ki," diye gözlemler, kendi payına John Stuart Mill, "içinde gerçekten önemsedikleri her ne varsa, dinsel özgürlük hiçbir yerde pratikte gerçekleşmemiştir, dinsel kayıtsızlığın [...] ağırlığını koyduğu yerler hariç" (J.S. Mill, *On Liberty*, 1859, Collins, Glasgow 1962, s. 133).

Öyleyse, ekonominin dayattığı zorunluluklar ve ideolojilerin özgürlüğü. Mannheim'ın formülünü, tüm paradokslarıyla birlikte kendisinde yoğunlaştıran bir nesne vardır: para. Bir taraftan burjuva dünyasında para gerçekten de 'zorunlu'dur: "para, beni *insan* hayatına ve toplumu bana bağlayan, beni doğayla ve insanla ilişkilendiren bir bağdır," diye yazar genç Marx.[17] Fakat para "belli bir nitelikle, belli bir şeyle değil de [...] ancak bütün insani ve doğal nesnel dünyayla mübadele edilir" olduğundan, aldığı somut içerikler bütünüyle belirsiz kalır: her bireyin iradesi, arzusu ya da kaprisine açıktır.[18]

Paranın dayattığı zorunluluklar ve parayı kullanma özgürlüğü. Bu *Ulysses*'te tekrar karşımıza çıkacak olan Ernest Gellner'in 'düalist dünya'sının paradoksudur. Üstelik, cinnet geçiren alegorinin (miras alınan formun zorunlu doğası; yorumlamasındaki özgürlük) ve *Faust* İkinci Kısım'ın tuhaflığı da buradadır. Goethe'de Meydancı'nın eski alegorik kod-çözümü, tam da zenginlik tanrısı Pluto'ya sıra geldiğinde çöker. İlk elde, göz alıcı zenginlik: gerdanlıklar, mücevherler, pahalı taşlar. Sonra, altın olarak zenginlik. En son ise -geçişler fazlasıyla hızlı olsa da- kâğıt para olarak zenginlik. İmparatorluğun geç-feodal dünyasında, beklendiği üzere, çatışma ve parçalanma üreten, Meydancı'nın anlamadığı bir göstergeler ve metamorfozlar keşmekeşidir bu. Oysa, olay örgüsünün merkezi çizgisinde, yatırım bekleyen zenginlik yaratıcı bir güç haline gelir: Faust İmparator'a, zenginliğin 'düşlem'i, 'en yüksek doruğu'na taşıdığını ve 'bu sınırsızlığa sınırsız güven' verdiğini anlatır (6115, 6118). Hemen sonra, Mefistofeles'e dönerek:

---

17) K. Marx, "Money", "Economic and Philosophical Manuscripts" içinde, İngilizce'ye çev. Gregor Benton: bkz. *Early Writings*, Penguin Books, Londra, 1975, s. 377.
18) *A.g.y.*, s. 379.

Sana söyleyeyim, oyunların
Bak neler getirdi, can dostum.
Önce onu zengin kıldık
Şimdi de onu eğlendireceğiz.
(6189-92)

Şimdi de onu eğlendireceğiz... Bu, nihayet harcayacak birazcık parası olan bir egemenin kaprisi mi? Evet, kaprise Yunanistanlı Helen deniliyor –kapris, Faust'u Anneler'e, "Klasik Walpurgis Gecesi"ne, Helen'e, Euphorion'a götürecektir. *Faust* İkinci Kısım'daki sonsuz mekanizma, bu ilk banknotlar olmadan çalışmaya başlayabilir miydi hiç?

'Fakat sonsuz form yoktur...'

Öyleyse, edebiyat bollalaştıkça, toplumsal bağlılık açısından, formu ve yorumu daha serbestleşmiştir. Toplumu birarada tutan ve bu yüzden tekanlamlı bir yorum gerektiren kutsal metin düşüşe geçerken, hiçbir 'siyasal' sorumluluk taşımayan, bu nedenle de çoğul okumalara müsaade eden 'dünya metni' ortaya çıkmıştır.[19] Elbette, edebiyat bir zaman kültürel sistemin çeperine doğru kaymıştı. Ancak eserin istisnai prestijinin dayandığı en meşakkatli çabalarla, *Faust*'un *Wirkungsgeschichte*'si bu kaçınılmazlık havasını değiştirmiştir. Loewe'nin *Commentar*'ının deyişiyle, herkes şiirde farklı bir hakikat bulacaktır –ve *bu hakikatlerin hepsi de meşru olacaktır*. Dünya metni kitlesinin bu yok oluşu birkaç geçici vargı için benim de çıkış noktam olacak.

19) Önemli olan, kuşkusuz bir metnin dinsel dogma anlamında 'kutsal' olması gerektiği değildir, ancak toplumsal düzlemde katı bir rolünün olması gerektiğidir. Örneğin, Spinoza'nın *Tractatus Theologico-Politicus*'u modern devletin güvenliği açısından medeni yasanın Kitabı Mukaddes'ten çok daha gerekli olduğunu kabul eder: bunu, yasanın kutsal bir metnin değişmez bir yorumuna ihtiyaç duyulması takip eder; Kitabı Mukaddes 'nötrleştirilir'ken, bağımsız bireysel okumalara açık hale getirilir.

Faust Birinci Kısım, ilk sahnesi, "Sahnede Önoyun", neredeyse tümüyle Şair ile Müdür arasında geçen modern izleyici kitlesi üzerine bir tartışmaya ayrılır. "Hatırlatma bana bu alacalı kalabalığı", diyerek bağırır Şair, "Gösterme bana sakın onları!" (59-60). Gişe önünde 'azgın sel' içinde itişip kakışan izleyici kitlesi, şairin sanatının tastamam zıttıdır: ilki, bayağı içgüdülerin karmaşasıyken; diğeri, birliktir –"dünyayı içine alan ve ruhuna çeken" "uyumlu bir bütün". Müdür dinler, ama sonra hepsini birden önemsizleştirmeye çalışır:

> Gözlerinin önüne ser, gözleri açılsın
> Kalabalık baksın ve şaşırsın, o zaman
> Kalplerini kazandınız, başardınız
> Demektir, ünlülerin arasına katıldınız.
> Yığınlar yığınları çeker; herkes bulur
> Kendince bir şeyler, eve götürür;
> Çok şey verdiniz, çok kişi aldı.
> Eseriniz parçalar halinde olsun
> Bir türlü olsun, bin türlü olsun;
> Yapması kolay, yemesi kolay.
> Niye bir bütün sunacaksınız, kalabalık
> Nasıl olsa bin parçaya bölecek.
>
> (91-103)

Böyle bir tavsiyeyi kabullenmeyecektir Şair. Burada, kalabalığa karşı genel tavrında olduğu üzere Şair, *Faust*'a "Adayış"taki[20] sese gayet yakındır –insanlar genellikle eklerler ki, aslında Goethe'nin kendisine de yakındır. Şüphesiz öyle, ancak *Faust*'u yazan Goethe, Müdür'le aynı fikirdedir. Yukarıda-

20) "Duyamazlar müziğimi şimdi, onlar/Birkaç ruh, ilk şarkılarımı dinlemiş olanlar./Şimdi benden uzaktalar bana yakın olanlar./Onlardan kalan ilk akis çoktan/Sessiz. Sesim duyulur, kim bilir/Kimlerce? Alkışladıkça isimsiz kalabalık/Ürperirim. Onlar yaşarlar mı hâlâ, eskiden şarkılarımla/Kıvanç duyanlar, dağılmışlar dünyanın her yanına."

ki tavsiyeleri tekrar okuyun: pek çok şey ve onları şaşırtmak; farklılaşan zevkler için farklı kayıtlar; herkesin kendince bir şeyler bulacağı episodik yapı; organik bir bütün olamayacak ve müdürlerin en vicdanlısının bile parçalara bölmek zorunda kalacağı bir eser...

Tüm bunları küçük bir edebiyat kapitalistinin ağzından duyurması, bizi İkinci Kısım'a hazırlamasının ironik bir yolu değil miydi? Bu, doğrusu hoş ama akla yatmayan bir hipotez olurdu. 1798'de "Sahnede Önoyun"un taslağını çıkarırken Goethe'nin *Faust*'a neler olacağına dair elinde hiç bir ipucu yoktur. Bu yüzden, Fransız Devrimi'nden beri Goethe'nin zihnini meşgul eden önemli meselelerden biri olan toplumsal atomizasyon eğilimini ifadelendirmek adına Müdür'ün orada bulunması çok daha muhtemeldir. Fakat öyle görünüyor ki, *Faust* İkinci Kısım, Müdür'ün açıkça bayağı tavsiyesine uymuştur. Öyleyse, ne oldu da böyle oldu?

Ne olduğu sorusunun cevabı, aslında analizimiz boyunca birkaç kere karşımıza çıktı: modern epiğin başlıca bileşenleri, *arzu edilen yenilikler* olarak değil, bilakis *çözülecek sorunlar* şeklinde ortaya çıkmıştır. Her şeyi kuşatan kahraman, sahneye boş bir geveze olarak; çokseslilik, cehennemi bir gürültü olarak; episodik olay örgüsü, eylemin çöküşü olarak; alegori, geçmişin anlaşılmaz mirası olarak çıkar. *Faust*'un bütün yapısı, mekanik doğasını vurgulayan ticari esin poetikası içinden haber verilir. Birkaç kez tekrarladım, bunlar edebi evrimin görünür izleridir: eline hazır gelen materyalleri alıp, mümkün olan en iyi şekilde kullanmaya çalışan kısıtlı bir tarihsel sürecin göstergeleridir. Bir de kendi zamanından farklılık gösteren bir varoluşa yapışan ve kendini olumsuz şartlarda işler bulan, miras alınmış formun kem gözü var. Dünya metninin bütün yapısı, aslında iki yüzyıllık çalışmanın henüz tamamıyla aşmayı başaramadığı bir zorluğun en mükemmel örneğini verir.

Bir anlığına "Sahnede Önoyun"a yeniden dönelim. Bir yanda, Şair: *'ein Ganzes'*, bölünmez bütün olarak, eserin temsilcisi. Diğer yanda, Müdür: *'in Stücken'*, parçalar halindeki eserin savunucusu. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında insanların söylemeye başladıkları gibi, organik forma karşı mekanik kurgu. *Faust* (*Moby Dick* veya *Bouvard ile Pécuchet* gibi), gittikçe daha da açık şekilde mekanik olana doğru eğilir. İlk tepkiler solmaya ve tükenmeye başlar; yeni parçalar birbirlerine bağlanmadan eklenir. Tematik düzlemde, doğal öğeler kaybolmaya yüz tutar ve sahne ölü, yapay ve müzelik formlarla doldurulur. Spengler'in Medeniyet figürleri:

> Medeniyet, Kültürün kaçınılmaz *yazgısıdır* [...] Medeniyetler, gelişmiş insanlık türünün ortaya koyabileceği en dışsal ve yapay durumlardır. Bir sonuçtur onlar, oluşan-şeyin yerine geçen oluşmakta-olan, hayattan sonraki ölüm, yayılmanın ardından gelen taşlaşma [...] Geri dönülemez bir neticedir Medeniyetler, ancak içten bir gereklilikle tekrar ve tekrar onlara varılır.[21]

Hayattan sonraki ölüm ... Medeniyet, saf antika meraklılarının bir hayalet balesine dönüştürdüğü, mumyalanmış bir ölümdür:

> Netice, bir malûmatfüruşun veya bir eklektiğin bir anlığına yeniden canlandırdığı formlarda yansımasını bulan bir günbatımıdır –yarı içtenlik ve şüpheci saflık, sanat dünyasına hâkimdir. Bugün ahvalimiz budur –yaşayan bir sanat yanılsamasını canlı tutmak için, ölü formlara yatırım yapıyoruz.[22]

Faust'a, sonradan *Moby Dick*, *Bouvard ile Pécuchet*, *Ulysses*, *Kantolar*, *Çorak Ülke*'ye yöneltilen suçlamaların hepsi burada:

---

21) O. Spengler, *The Decline of the West* (1918), İngilizce'ye çev. Charles Francis Atkinson, Allen and Unwin, Londra, 1926, s. 31.
22) *A.g.y.*, s. 207.

bilgiçlik, eklektizm, sıkıcı bir oyun, ölü form, havailik, yapaylık, yanılsama... Kanımca, hepsi de doğru. Spengler, analizinde ya da mekanik formun fenomenolojisinde hata yapmaz. Bu noktada, daha büyük bir hata, *Faust*'un alegorik, *Bouvard*'ın sıkıcı ya da *Moby Dick*'in heterojen olmadığını, her ne pahasına olursa, ispat etmeye çalışmak olurdu.

"'Yapma' bir özelliği ya da büyük oranda 'biraraya getirilmiş' olduğunu söyleyerek ..." diye yazmıştır Richard Chase, "hiç kimse [Melville'in] kitabını gözden düşüremez".[23] Çok doğru: gözümüzün önünde olanı inkâr ederek zamanı zayi etmektense, mekanik formu verili olarak almalı ve sonra da onun vaatkâr, hatta özgürleştirici taraflarına bakmalıyız. Edgar Morin:

> İlginçtir ki, bir sistem aynı anda parçalarının toplamı diyebileceğimiz şeyin hem daha fazlası hem de daha azıdır. Hangi anlamda daha azıdır? Şu anlamda ki, organizasyon, farklı parçalarında yer alan pek çok potansiyeli ketleyen prangaları dayatır. Ve bu, toplumsal organizasyonlar dahil, her organizasyonda gerçekleşir.[24]

Organizasyon, engeller dayatır; organik formun yaptığı gibi. Mekanik form ise, *Faust*'un sahnelerinde, ya da *Bouvard*'ın ve *Ulysses*'in bölümlerinde olduğu gibi, her parçası ayrı bir zamanda kurulmuş olduğundan, tersine daha çok özgürlük alanı -deney yapmak için daha çok alan- bırakır. Steiger şöyle yazar:

> Bir organizmadan büyük parçaları, bütünün varlığını tehlikeye sokmadan, kesemezsiniz. Oysa *İlyada* yarıya, hatta üçte birine indirilse bile, geride kalan kısımlara aşina olmayan birisi bu eksik kısımları pek de aramayacaktır.[25]

---

23) R. Chase, *The American Novel and its Tradition*, Bell, Londra, 1958, s. 100.
24) E. Morin, "Le vie della complessita", G. Bocchi ve M. Ceruti (ed), *La sfida della complessita* içinde, Feltrinelli, Milano, 1985, s. 51.
25) E. Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, İngilizce'ye çev. J. Hudson ve L. Frank, Pennsylvania State University Press. Philadelphia, 1991, s. 121.

İstendiğinde kesilebilecek bir form. Hatta, istendiğinde *ekleme yapılabilecek* bir form. Çokseslilikle deney yapan bir bölüm eklenebilecek; sonra, para ve alegoriyle; sonra da, dünya sisteminin büyümesiyle ilgili bir diğer bölüm ... "Önoyun"daki Müdür, "Onlara dahasını ver –fazlasını ver," demişti. Staiger ise: "Sahici epik karakterdeki bileşim ilkesi, basitçe ekleme yapmak değildir. Epik hem daha küçük hem de daha büyük ölçekte, bağımsız öğeleri biraraya getirir."[26] Daniel Madelenat ise:

> (Mısralar, episodlar ve temaları) Toplama (*aggregation*) başlığı altında, epik uzamın anıtsal boyutu, doğurganlığını gösterir: kolaj, montaj ya da bitiştirmeyle, sürekli büyümeye giden yolu açar.[27]

Sürekli büyüyen bir form: "hiçbir şeyi uymadı diye dışlanmayacak" bir form (Ezra Pound).[28] "Koyunu yutan bir piton gibi, yüzyıllarca kendini şişiren" (Frye) ve böylelikle Goethe'nin ölümünden bir yıl önce bahsettiği 'kıyas kabul etmez bütün' olmaya doğru giden bir form. Bütün bu tanımlamalar, dünyayla, genişliği içinde çekişme cesareti gösteren bir forma duyulan güvenle yapılmıştır. Fakat *Faust*'un on iki bin mısraından, Melville'in balina-biliminden ve *Bouvard ile Pécuchet*'in sonu gelmez benzer maceralarından sonra, toplama tekniğiyle ilgili şüpheler ortalarda dolaşmaya başlar:

> Sterne'in yazıları [...]form-suzdur, çünkü Sterne bunları sonsuza kadar yazmayı sürdürebilir ve ölümü, tamamlanmalarının değil, ancak eserlerinin sonu olurdu. Sterne'in

---

26) A.g.y., s. 122.

27) D. Madelénat, *L'Epopee*, PUF, Paris, 1986, s. 72. 'Ansiklopedik toplama' olarak (ikincisi üzerindeki vurgusuyla) epik hakkında, ayrıca bkz. "Thematic Modes", N. Fyre, *Anatomy of Criticism* içinde, Princeton University Press, Princeton NJ, 1957, s. 54-61.

28) Bu ifade için bkz. H.N. Schneidau, "Pound's Poetics of Loss" E.A. Bell, ed., *Ezra Pound: Tactics for Reading* içinde, Barnes and Noble, Londra ve Totowa, 1962, s. 110-111.

eserleri form-suzdur, çünkü sonsuza kadar uzatılabilirler; oysa, sonsuz form yoktur.[29]

Genç Lukacs'ın soğuk ancak zekice öne sürdüğü suçlamada, (sadece birkaç yıl sonra *Roman Kuramı*'na hâkim olacak soru) epik türlerin form-suzluğuyla alay ile (Lukacs'ın kendini hiçbir zaman kurtaramadığı) modernlikten duyulan şüphe ele ele vermektedir. Sonsuz form yoktur:

> "Unutuyorsunuz, bu kitaplar, elimizde oldukları halleriyle yarım kalmış parçalardır. Eğer Sterne yazmayı sonlandıracak kadar yaşamış olsaydı, Toby Amca ile Dul Wadman arasındaki aşk hikâyesini nereye kadar götüreceğini kim bilebilirdi ki?"
>
> "Benim dediğim de aynısı: bu kadar uzun yaşayamazdı."[30]

Bu kadar uzun ... Bu, *Faust*'u bitirmeyi açıkçası umut etmeyen yaşlı Goethe'nin samimi şaşkınlığıdır;[31] *Bouvard ile Pécuchet* ve *Niteliksiz Adam*'ı yarım bıraktıran, Flaubert ve Musil'in ölümleridir. Bireysel varoluşun kısa zaman uzunluğu ile toplumsal tümlüğün sürekli büyümesi arasındaki oyun, eşitsizleşmiştir: mekanik formun kümelenmesi, bu eşitsizliği bir şekilde karşılamaya çalışır; dünyanın ölçüsüyle rekabet etmeye çalışmak -uzun vadede- anlamsızdır. Lukacs için, 'bir bütünün nasıl kavranacağı'nı yeniden öğrenmek gerekmektedir. Edgar Morin içinse:

> Aynı zamanda, organize bütün, parçalarının toplamından daha fazladır, çünkü bu organizasyonlar olmasa olmayacak nitelikleri gün yüzüne çıkarır. Bunlar ortaya çıkmaktadırlar

29) G. Lukacs, "Richness, Chaos and Form: a dialogue concerning Lawrence Sterne", *Soul and Form*, İngilizce'ye çev. Anna Bostock, MIT Press, Cambridge Mass. 1974, s. 143.

30) *A.g.y.*, s. 138.

31) Eckermann'a, "Artık hiçbir şey beni *Faust*'tan alıkoyamaz," diye açıklar, 24 Ocak 1830'da, "çünkü onu bitirmeyi başarırsam, gerçekten de çok şaşırtıcı olacak! Bu tabii mümkün ..."

demek, ampirik olarak gözlemlenebilirler, ancak mantıksal olarak çıkarsanamazlar, demektir. Bu şekilde ortaya çıkan nitelikler parçalarla tepkimeye girer ve onları kendi potansiyellerini açığa çıkarmaya yönlendirebilirler.[32]

Organize bütün: vazife bu olsa gerek. Fakat, temayül nasıl tersine çevrilecektir? Sıralı cümlelerden oluşmuş bir form, nasıl karmaşık bir edebiyata dönüştürülecektir? Bu, çözümü olmayan bir sorun gibi görünüyor; zaten, bunu çözmeyi başaran kişi de, bir yazar değildi.

32) Morin, "Le vie della complessità", s. 51.

GEÇİŞ:

NİBELUNGLARIN YÜZÜĞÜ

BEŞ

"Önce şunu iç, kahraman, sonra senden kaçmasın uzak şeyler"

Bir tuhaflıkla başlayalım. George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite:*

> Bir dramaturgun bir oyun kurarken belki de ilk öğrenmesi gereken şey, ikinci perdede sahneye çıkan oyuncuların, izleyicinin önceden ilk perdede gördüklerini uzun uzadıya birbirlerine yeniden anlatmalarına gerek bırakmamaktır. Wagner'in kendi temalarına duyduğu tutkudan dolayı, bu kuralı çiğnemeye ne kadar çok ayartıldığı, deneyimli bir oyun yazarına doğrusu oldukça şaşırtıcı gelecektir. Siegfried'in, Wotan'dan edindiği bir otobiyografi manyaklığı, onu, karşısına çıkan herkese

> Mime ve dragon hikayesini boca etmeye meylettirir, oysa izleyiciler bütün bir akşamı zaten onun anlattığı olayları görmekle geçirmişlerdir. Hagen hikâyeyi Gunhter'e anlatır; aynı gece Alberich'in hayaleti, seyirci kadar bildiği hikâyeyi tekrar Hagen'a anlatır. Siegfried aynı hikâyeyi Ren bâkirelerine anlatabildiği kadar anlatır ve sonra peşini bırakmayan hayalet dostlarına, onu öldürecekleri ana dek anlatmaya devam eder.[1]

Nibelungların Yüzüğü hikâyeleri, süssüz safra. Shaw, dramacı Wagner'in odunluğuyla dalga geçmekte haklı. Fakat *Nibelungların Yüzüğü*'nün her şeyden önce bir *dram* olduğundan aynı şekilde emin mi? Thomas Mann:

> Wagner, kültürel gösterişten iğrenir. O böyle isteklerde bulunacak bir insan değildir. Çalışmaya her başladığında dünya yeniden kurulur ve hiç kimsenin bunu anlaması için önceden sahip olduğu herhangi bir bilgiye ihtiyacı yoktur.[2]

Her seferinde yeniden kurulan bir dünya. Bu, diye ekler Mann, Wagner'in 'epik radikalliği'dir: bu, daha ilk *Siegfried'in Ölümü*'nden itibaren onu kahramanın gençliğine; sonra, ebeveynleriyle tanışmak için, daha da gerilere; son olaraksa, *Ren Altını*'nın uzak başlangıçlarına götürür. *Faust* İkinci Kısım'da olduğu gibi, ilk trajik çekirdek, devasa bir inşaya doğru şişer ve bu yeni bağlamda, Wagnerci kahramanların otobiyografik aşırılıkları hiç de yersiz değildir. Staiger, "Sunum," der, "epik şiirin özüdür": düz anlamıyla, geçmiş olanı "hazır etmek". Önünde durarak, neşe içinde, "İşte, nasılsa öyle! diyebilmek."

> En büyük dirimsellik, geçmişin derinliklerinde yatar ve bu derinlikleri yağmalamak için hiçbir fırsat kaçırılmaz. Sa-

---

1) G.H. Shaw, *The Perfect Wagnerite* (1888), Dover Publications, New York, 1967, s. 109.
2) T. Mann, "Richard Wagner and The Nibelung's Ring" (1938), *Pro and Contra Wagner* içinde, İngilizce'ye çev. Allan Blunden, Faber and Faber, Londra ve Boston, 1985, s. 184.

vaşmaya hazır iki insan, [hem Homeros'ta, hem de Wagner'de] önce karşılıklı isimlerini ve kökenlerini sorarlar; sorulduğunda klanının tüm tarihini, en eski atalarına, hatta aileyi kuran tanrıya kadar anlatırlar [...] Epik düşünceye gereken insan ve eşya akışını sağlayan şey, tam da bu meziyetidir.[3]

Gereken insan ve eşya akışını sağlamak: *Nibelungların Yüzüğü*'nün sadece olay örgüsünü aklınıza getirirseniz, Wagner'in dünyasında belleğin değerini hemen anlarsınız. Her şey orada sona erer: âşıkların bağlılıkları ve kahramanların dirayeti; devlerin, Nibelungların ve tanrıların soyu. Kılıçlar bulunur ve kırılırlar, tavlanır ve kaybolurlar; Kül Dünyası'ndan yapraklar dökülür, tanrıların sonsuz gençlikleri tükenir... Ama Shaw'ın onca alay ettiği hikâye-anlatıcılığı, bu solan dünyayı ayakta tutar ve -Siegfried'den daha çok- bu dünyanın gizli kahramanı bu hikâye anlatıcılığıdır. Manidar şekilde, bir bellek iksiriyle öylesine iç içe geçer ki, genç kahramanın ölümünde sanki Siegfried aslında kendi hikâyesi tarafından öldürülür: Bu, aralarındaki ilişkinin bir minyatürü gibidir: *hikâye, kahramanın yerini alır*. Ölmekte olan Siegfried, Brünnhilde'nin gülüşünü ve gözlerini son kez gördüğünde, *kendisi hakkında üçüncü tekil şahıs kipinde konuşur*;[4] gramer, yeni efendi ve sahip önünde saygıyla eğilir: hikâyenin mantığı o kadar güçlüdür ki, kendilik bilincini ortadan kaldırmıştır.

Dünyayı 'kurtaran' bir güç olarak hikâye. Hangi anlamda? *Nibelungların Yüzüğü*'nün kasvetli havası düşünüldüğünde, mümkün olan tek anlamıyla: onu unutulmaz kılarak. Siegfried'i hayatta tutmak, alacakaranlığı engellemek ya da Wagner-

3) E. Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, İngilizce'ye çev. J. Hudson ve L. Frank, Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 1991, s. 104, 107, 100-101.
4) "Biri geldi seni kaldırmaya;/onun öpüşü seni uyandırır/bozar yine gelinlik bağları" (*Twilight of the Gods*, III, 2, *Wagner's Ring of the Nibelung* içinde, İngilizce'ye çev. Stewart Spencer, Thames and Hudson, Londra, 1993).

ci evrenin sonunu getirecek olan ırklar arasındaki çatışmayı dizginlemek –bunların hiçbiri mümkün değildir. Ancak hikâye, bunun anısının silinmeyeceğini ve tabii ki bir *bütün olarak dünyayı* hâlâ var kılabileceğini sağlama alabilir. Hikâye, bu dünyanın nedensel ilişkileri ve gizli bağlantılarına dikkat çekebilir. Bütünlüğünü en azından tahayyülde temin edebilir.

İşte bu, *Nibelungların Yüzüğü*'nün modern epiğe damgasını vuran *yoğunlaşmaya* doğru dönüştür. En başta da, uzamsal yoğunlaşma. *Uçan Hollandalı* operasından itibaren Wagner'de, sınırsız uzamlara ve sonu gelmez sonuçsuz yolculuklara sürekli bir anıştırma vardır. Oysa işin aslı daha farklıdır. Sieglinde, Siegmund'u gördüğünde, "*Ein fremder Mann!*", bir yabancı, diye haykırır: oysa tamamen şans eseri kamarasına giren bu adam, aslında yıllardır beklediği kardeşidir. *Valkyrie*'nin sonundaysa Brunnhilde, Sieglinde'yi Wotan'ın intikamından korumak için tam da Dev ve Dragon'un, Yüzük ve Nibelunglar'ın barındığı ağaç kovuğuna saklar onu. Siegfried dairenin üçüncü parçasının hemen başında, "Benim evim uzaklarda," diyerek ilan eder: "Ormandan doğru gideceğim/Dünyaya:/Asla dönmeyeceğim!" (*Siegfried*, I, 1): fakat önceki opera yerlerine bir hac yolculuğuna çıkar. *Alacakaranlık*'ta ise hâlâ yüzük aklında olan yalnız bir kişinin evinde sonlanır yolculuğu.

Bu, Wagnerci evrenin pek çok ikiyüzlülüğünden ilkidir: dünya aynı anda hem büyük hem de dardır. Büyüktür; gerçek uçurumlarla birbirlerinden ayrılmış beş ya da altı farklı ırk, dört öğe arasında dağıtılmışsır. Dardır; yakından bakıldığında *Nibelungların Yüzüğü*'ndeki önemli yerler sadece ona yakındır ve sadece felaket getiren güçleriyle ancak birkaç karakteri çekebilirler. Olay örgüsü bir girdap gibidir: içindeki her şeyi gittikçe daha sıkı, derin ve acımasız halkalar içinde -sadece küçücük bir metal halkaya doğru- döndürür durur. Aslında burada Goetheci arasöze uygun bir zemin bulunmaz ve kader ağlarını ne kadar uzaktan örer görünürse, aslında o kadar sıkı örer. Tama-

mıyla ayrı bir episod gibi görünen Volsung'ların hikâyesi, bizi tekrar yüzüğe getirir. Siegfried için de aynısı söz konusudur: kahramanların en özgürü, ama yine de kaderi önceden belirlenmişi, bağlantıları hepten birbirine kaynaklayacaktır.

Fakat bu ne biçim bir olay örgüsü? *Ren Altını*'nın ilk perdelerinden sonra, Francesco Orlando demiştir ki:

> Uzun sürecin sonuna dek aslında hiçbir şey olmaz. Gördüğümüz tek şey, şimdiye dek olmuş tek şeyi iptal etmeye yönelik yankılar, ya da tekrarlar, ya da sonuçsuz girişimlerdir.[5]

Gayet doğru. Eserin genel planında, *Valkyrie*'nin tümü, *Siegfried*'in tümü ve *Alacakaranlık*'ın tümü, aslında olay örgüsünde sadece bir 'hareket'e karşılık gelir: yüzüğü Fafner'den Siegfried'e kaydırmak.[6] Genellikle olan bitenin gerçekten de bir 'olay' olup olmadığı bile şüphelidir. Nothung gerçek bir işlev yerine getirmezden evvel, karşımıza Wotan'ın (müzikal) bir düşüncesi ve onun Siegmund'a yönelik bir sözü olarak; Siegmund'un bir isteği, Sieglinde'nin bir anısı, ateşin aydınlattığı bir nesne, orkestranın hatırlattığı bir motif... olarak çıkar. Siegmund, kılıcı Kül'den çektiğinde, alışık olduğumuz anlamda bir 'olay'dan bahsetmek zordur: eylemi, ancak çoktan beklenilen bir şeyin tamama erdirilmesidir. Bir kopya, bir kapanımdır ancak: bir anlamda, daha şimdiden bir *sondur*.[7]

---

5) F. Orlando, "Mito e storia ne 'L'anello del Nibelungo'", *Intersezioni* içinde, Agustos 1983, s. 351-352.

6) Anlatılabilimsel 'hareket' kavramı hakkında bkz. T. Pavel, *Poetics of Plot*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1985.

7) Nesneler için geçerli olan, karakterler için de geçerlidir: *Nibelungların Yüzüğü* (*Dutchman*'dan *Parsifal*'e tüm Wagner eserleri), *sadece tek bir kişinin yapabileceği* şeylerle -ve *sadece bu şey için* var olan karakterlerle- dolup taşar. Bu, öznenin kendi eylemine zincirlenmesidir. Sıklıkla karakterin harfiyen kendi adını kaybettiği ve yerine getirdiği edimle özdeşleşen sözel bir isimle hitap edildiği Wagnerci dilde, açık izini bırakır. Bu, tamamıyla akıcı örneklerde (*der Wanderer*, yolcu; *der Prahler*, övüngen), dilde gösterilen çabanın altında ve alışık olmayanın üstünde ve dayanılmazın bulunduğu örnekler geçer ve Dayanılmaz olan, *der wecker*, ölmekte olan Siegfried'in tüm hayatını, Brünhilde'yi uyandırmakla tüketir.

Görkemli bir dünya, fakat birkaç yer ve birkaç şeyden ve insandan ibaret bir dünya. Zamanın başlangıcından son çağa, sadece dört-beş hareketle ulaşan bir hikâye. Her şeyin merkezindeyse, kendi içinde bütün dünyaya hâkim olacak gücü kapsayan bir yüzük elbette... (Wagner'in fazlasıyla takdir ettiği) *Faust*'tan daha uzak bir yapı düşünülemez herhalde: *Faust*'un dağılımının tersine, daha *merkezcil*. Wagner'in poetikasına yoğunlaşma düşüncesinden daha gerekli başka bir şey yoktur galiba. Wagner'in "Opera ve Drama"da yazdığı üzere:

> Bir insanın fikri, ancak eylemiyle gözümüzün önüne gelir ve bir insanın karakteri, düşüncesiyle eylemi tastamam uyuşuyorsa, eylemi ve dolayısıyla, altında yatan düşüncesi [...] en büyük yoğunluğuyla kendini açığa vurarak [...] anlam kazanır.

Ve tekrar:

> *Mitosta* [...] etraftaki fenomenlerin insanların daha kavrayamadığı gerçek çağrışımları olan geniş çoğulluğu, insana kargaşa izlenimi verir: bu kargaşa izleniminin üstesinden gelmek için, fenomenlerin kendi aralarındaki bağlantıları, onların İlk Sebebi olarak kavrayabileceği kimi bağlantıları yakalamaya çalışır. [...] Mitosta böylelikle insanları şekillendiren tüm içgüdüler, kendi duyularının anlayabileceği biçimde en çeşitli fenomenleri en geniş biçimde ve en öz şekillerde gruplamaktan yanadır.[8]

Bunlar, Wagner'in Eski Yunan dramı üzerine tarihsel düşüncelerinden alınmıştır. Oysa Wagner bugün hakkında düşündüğünde, tablo değişir:

---

8) Richar Wagner, "Opera and Drama", A.Goldman ve E.Scrinchorn, ed., *Wagner on Music and Drama* içinde, Nebraska University Press, Lincoln Neb. ve Londra, 1992, s. 80-90

> Anlaşılır olmak amacıyla, şair [...] gündelik hayatta kendilerini ancak pek çok eylem momentiyle gösteren belirli sayıda motifi temel saymalı ve eyleminin momentlerinin sayısını sınırlamalıdır [...] Zaman ve uzamı, bu figürlerin hareketleriyle birarada davranır görünmesine izin vererek, [...] yoğunlaşturacaktır. Bir motifin güçlendirilmesi bu nedenle, sadece daha küçük motiflerin eklenmesiyle değil, *birçok motifi, bu bir motif* içinde eriterek olacaktır.[9]

Nibelungların Yüzüğü'nün olay örgüsü ve Wagner'in programlı eserleri, bize aynı mesajı veriyor gibidir: yoğunlaştırma, sıkıştırma, toplama. Neden?

Anıtsal amatörlük

Sorumuzu cevaplamak için, birkaç yeni öğeyi daha devreye sokmamız gerekiyor. Friedrich Nietzsche:

> Wagner'in müziğini dinlerken, içimde uyanan ıstırabı, gözün -anlamak için- daima kendi farklı konumlandırması [...] olgusuna atfetmiştim: bir an, eserdeki karmaşık işlemeciliği kaçırmamak için yakından; bir an, keskin ve kaba freskleri inceden düşünmek için uzaktan bakarak.[10]

Wagnerci kozmozun ikili optiği. Bu, Thomas Mann'ın sevdiği ve sık sık döndüğü; 'yüce fakat dünyaya uyarlanmış'; 'ince ve basit ihtiyaçlara' ; 'çoğunluğa ve azınlığa' hitap edebilen Wagner'in sanatının, 'entelektüalizm ile mit' karışımı olan temalardan biridir. "Bu kültür Bolşeviğinin dünyaca başarısı," diye noktayı koyar Mann, "traji-komik bir

9) *A.g.y.*, s.192-194. Bu cümleler de "Opera ve Drama"dan alınmıştır
10) F. Nietzsche, *Werke*, ed. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari, c. VIII, 2, *Nachgelassene Fragmente. November 1887–März 1888* (Defter W II 3), Walter de Gruyter and Co., Berlin, 1970, s. 376-377.

paradokstur"[11]; pekâlâ söz konusu olan buydu, diyelim. Yine de bu başarı, aynı zamanda *Faust*'tan *Ulysses*'e bütün dünya metinlerinin saklı (ve boşa çıkmış) arzusuydu: toplumsal tümlüğe *hitap ederken*, toplumsal tümlüğü temsil etmek. Yenilikçi ve popüler, karmaşık ve basit, dolaylı ve dolaysız olabilmek: avangard keşifle kitle kültürü arasındaki büyük yarığı kapatmak.

Bütün bunlar, Goethe'nin altından kalkamadığı, Joyce'un daha çok altında kaldığı, oysa Wagner'in başardığı şeylerdir. Acaba neden? Muhtemelen Wagner, *Faust*'un Müdür'üne kulak verdiği ve yüz küsur *leitmotifiyle*, kolayca 'parçalara bölünebilen': sürekli tekrarlanarak dinleyicinin zihnine kazınan basit ve gayet etkili bütünlükleri olan bir opera yazdığındandır. Sonuç, Wagnerci kozmos açısından kamusal alanda kalıcı bir yerdir: Pound'un yorumuna göre, 'Foire de Neuilly'den farksız bir müzik'; Nietzsche'ye 'vitrin sanatı'nı, Adorno'yaysa 'meta fantazmagoryası'nı hatırlatır.[12] Yine de burada, reklamcının hüneri bambaşka bir şeyle tamamlanmaktadır. "Richard Wagner'in Acıları ve Büyüklüğü"nde Mann:

> Yanlış anlaşılma tehlikesini göze alarak, Wagner sanatının üstün bir irade ve zekânın anıtsallaştırdığı bir amatörlük (daha katına yükseltilmiş bir amatörlük) örneği olduğu söylene-

11) Buradaki tüm alıntılar şu metinlerden yapılmıştır: "Richard Wagner and *The Nibelung's Ring*" (1938), "The Sorrows and Grandeur of Richard Wagner" (1933) ve "Reflection of a Non-political Man" (1918). Söz konusu metinlerin hepsi *Pro and Contra Wagner*'de bulunabilir. Nietzsche daha acımasızca, Wagner'in 'kitleleri harekete geçiren devasa'nın kesinlikleriyle 'düşünceden önce gelen zihin durumunu, daha doğmamış düşüncelerin sancısını, gelecek düşüncelerin sözü'nün kaçak ayartıcılığıyla karıştırdığı 'keskin budalalığı'ndan, 'Wagner'in bulutların üzerinde yaşama dehası'ndan bahsetmiştir (F. Nietzsche, *The Case of Wagner*, T. Fisher Unwin, Londra, 1899, s. 20-21, 38).

12) E. Pound, *Antheil and the Treatise on the Harmony* (1924), Da Capo Press, New York, 1968, s. 44; F. Nietzsche, "Nietzsche contra Wagner", *The Case of Wagner* içinde, s. 78; T. Adorno, *In Search of Wagner*, NLB, Londra, 1981, s. 89-90.

bilir. Bir yerde, bütün sanatları birleştirme düşüncesinin kendisinde amatörce olan bir şeyler vardır zaten..."[13]

Anıtsal amatörlük... Biliyoruz ki sadece Wagner'de rastlanmaz buna, aslında bütün modern epiklerin projesi -ve sorunu- budur: tarihin böldüğünü; bilgiyi, etiği, dini, sanatı; hikâyeyi, dramayı, lirik şiiri; edebiyatı, müziği, resmi yeniden birleştirme arzusu. Wagner'in fazladan yaptığı, Nietzsche'nin suçladığı 'utanmazlık'tır: inatçı bir kararlılıkla kendi eserinin genel vazifesini düz anlamıyla ele almasıdır. Goethe, mitle oynar;[14] Joyce, çılgın müritlerini abartılı iddialarda bulunmaya teşvik eder; Eliot, tarot falına inanıp inanmamak arasında şüphede bırakır bizi. Oysa Wagner bunları yapmaz. Wagner her şey hakkında fazlasıyla ciddidir. O kadar ciddidir ki, bir an amatörün yarı ciddi hafifliği ardında, çok daha katı -ve karanlık- *şarlatanın* yüzünü görür gibi olursunuz.

Wagner'in gözünde, tarihin parçaladığını yeniden biraraya getirmek kâfi değildir. Çok daha başka iddiaları vardır onun: tüm edimleri, tüm gerçeklik fenomenlerini *tek bir ilkeye*: enisonu keşfettiği (ve sıklıkla Wagner'de bir sihirli iksir halinde damıtılmış) gizli ilk sebebe indirgemek. Kanımca, on dokuzuncu yüzyıldan yirmi yüzyıla girilirken artan emeğin entelektüel bölünmesine karşılık gelen, çok az kişinin direnebileceği, bulaşıcı ve çelişik bir mutluluk duygusudur bu. Buradan Spengler ve Pound'un, Yeats ve Breton'un kozmolojileri: devirler, tefecilikler, ay, rüya ... anlaşılabilir. Neredeyse her yerde: tıpta, psikolojide, tarih bilimlerinde daha sessiz, başka izler bulunabilir. Aynı zamanda devler arasında: Joyce, Schonberg, Eliot...

---

13) Mann, *Pro and Conta Wagner*, s. 103.

14) "Mitin Wagnerci ve Goetheci yorumları arasında ne de büyük bir karşıtlık! [..] Kuşkusuz, her yorum kendi tarzında aynı derecede büyüktür [...] Ancak Goethe'nin bakışının görkemi hiçbir patos ya da trajedi içermez; miti kutlamaktan ziyade, onunla şakalaşır [...] Hiçbir şey Goethe'nin mite başvurmasındaki ironik tavır kadar daha az Wagnerci olamaz..." (Mann, "Richard Wagner and *The Nibelung's Ring*", *a g y*, s. 176).

Ve şüphesiz Wagner. Burada onun yoğunlaştırma dürtüsü yeni bir anlam kazanır. Artık (sadece) teknik bir tercih değil, bir sihir, hatta dini bir ilkedir:

> Aktüel hayatın şeklinin yoğunlaştırılması, ancak aktüel hayat büyütülmüş, güçlendirilmiş, mutatlaşmamış olarak göründüğünde -kendisiyle kıyaslandığında- anlaşılabilir.

Ve yine, önceden aktardığım bir paragrafa dönecek olursak:

> [Kendisini kuşatan fenomenlerin geniş çeşitliliği karşısındaki] kargaşa izleniminin üstesinden gelmek için, fenomenlerin kendi aralarındaki bağlantıları, onların İlk Sebebi olarak kavrayabileceği kimi bağlantıları yakalamaya çalışır [...] Tanrı ve tanrılar, insanoğlunun şiirsel gücünün ilk yaratımlarıdır: insanoğlu bunlarla, doğal fenomenlerin özünü bir sebepten kaynaklanıyor olarak kendisine temsil eder.[15]

İlk bakışta, pek de yeni bir şey yok gibidir: hepsi de on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Alman kültüründe yaygın olan Feuerbachçı düşüncelerdir. Fakat yeni ve hatta akıl almaz olan şey, bu cümlelerin yazarının *tanrılar icat etmeye* kalkışmasıdır. Bu, en kötü haliyle Wagner'dir: kurnaz, kötü bir naiflik. Oysa *tam da bu kutsal metin fikrine yeni bir hayat nefesi kazandırmak için gerekli olan şeydir*. Bu, modern epiğin Şeytani yüzüdür: Hıristiyan inancıyla çekişmek ve mümkünse ondan kurtulmak. Devasa boyutları olan bir küfürle ona meydan okumak: *Faust* ve *Ermiş ve Şeytan*'ın *Moby Dick*, *Ulysses* ve *İnsanlığın Son Günleri*'nin karanlık kitleleri. Ya da, aksine, yeni bir kutsallık icat etmek: *das Streben*'in, Bayreuth sığınağının kurtarıcı erdemi, Yeats'in ve sürrealistlerin hayalleri, Eliot'un mitolojisi. Her iki durumda da, dünya metni, romanın mesafeli bilinemezciliğini

15) Her iki pasaj da "Opera ve Drama"dan alınmıştır, A.Goldman ve E. Scrinchorn, ed., *Wagner on Music and Drama* içinde, s. 192 ve 88.

reddeder: kutsalın süregiden düşüşüne isyan eder ve kaybedilmiş aşkınlığı iade etmeye çabalar. Doğası gereği, sahte peygamberlerin aldatıcı şarkılarına kulak verir.

Bu sahte peygamberlerin en büyüğü aslında, ahlâksızca 'pagan' ile 'Hıristiyan'ı harmanlayıp, bu ikisi basit ve etkili bir tümlüğün yeniden icadına bağlayan Richard Wagner'dir:

> Şair, tarihi gözlemleyen birine dağınık, heterojen ve ele gelmez görüneni, bir tümlük içinde yeniden biraraya getirir. Sanatçının hayal gücünün görevi, tastamam 'bağınularının geniş çoğulluğu içinde' ("Opera ve Drama") gerçekliği yoğunlaştırarak, onu basitleştirmek ve görünür kılmaktır. Bu amaç uğruna, hayal gücünün, bilinen gerçekliği, kavranması kolay imgelere dönüştürmesi gerekir. Wagnerci dramın miti, tam da böyle imgelere bağlıdır.[16]

Yoğunlaştır ve basitleştir. Diğer dünya metinlerinin tümüne kıyasla *Nibelungların Yüzüğü*'nün popülaritesini anlamak istiyorsanız, bu ikili öğe can alıcı önemdedir. Goethe, daha sonra da Joyce için, epik girişim *ekleme*'dir: ele gelmeyen fantazmik güçlerle dolu, sınırsız bir dünya önermekten ibarettir: Wagner'de ise, bunun tersi geçerlidir: kozmik savaş, tanıdık figürle -kahramanlar ve cüceler, devler ve tanrılar- arasında ve az sayıda, önceden sürekli gelinip gidilen yerlerde verilir. Bütün bunların merkezindeyse, nihai basitleştirme: yüzükteki dünya yer alır.

Çifte mit

Buraya kadar *Nibelungların Yüzüğü*'nün temel tekniği olan yoğunlaştırmadan bahsettim. Ayrıca, kitlesel başarısının anahtarı olarak yoğunlaştırma/basitleştirmeden de bahsettim. Son

16) A. Ingenhoff, *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1987, s. 113.

kertede, yoğunlaştırma, Wagnerci evrenin siyasal başat öğesi olarak görülebilir. Adorno:

> Eserinin teori ve ideolojisinde, [Wagner] Nasyonal Sosyalistlerin özel çıkarların kamusal yarara tabi kılınması hakkındaki deyişlerini hatırlatan terimlerle işbölümüne karşı çıkar.

Ve yine:

> O, bütünüyle toplumsallaştırılan bir dünyada, bir bireyin yukarıdakilerce kararlaştırılmış bir şeyi değiştirmesinin imkânsız olduğunu fark eden ilk kuşağın üyesidir. Yine de, kuşatıcı tümlüğü adlandırmaktan yoksundu. Sonuçta, bu tümlük onun gözünde bir mite dönüştü. Toplumsal sürecin donukluğu ve kadir-i mutlaklığı, bu yüzden metafizik bir gizem olarak kutlanmıştır...[17]

Toplumsal düzlemde tüm gücü elinde bulundurma ve metafizik gizem. Bir yanda, Frankfurt Okulu'nun sabit konularından biri olan iktisadi ve siyasal iktidarın artan yoğunlaşması, diğer yanda Wagner'de Alberich'in yüzüğünde tecessüm eden bu sürecin aldığı mitolojik form. Sözün kısası, gerçek iktidarın maskesi: ideolojik hareket olarak yüzük. Doğrusu bu. Ancak bu bizi çok daha ilginç bir şeyi görmekten alıkoymasın. Diyeceğim, bütün döngü süresince, *yüzük işe yaramaz*. Şüphesiz defalarca yüzüğün bütün evreni iktidarı altında tuttuğu söylenir durur. Ancak bu sözler hiçbir zaman eyleme tahvil edilmez, üstelik yüzüğü eline geçirenlerden (Alberich, Wotan, Fasolt, Fafner, Siegfried, Brunnhilde) biri bile vaat edilen kadir-i mutlaklığa ulaşamaz. Sona doğruysa, neredeyse hiçbirinin aklına bile gelmez yüzük.

Bir *Nibelungların Yüzüğü* sosyolojisi çıkarmak istiyorsak, önümüzde düşünülmesi gereken iki temel olgu vardır: gücün

17) T. Adorno, *In Search of Wagner*, s. 108, 119.

aşırı yoğunlaşması –ve topyekûn elverişsizliği. Wagner, toprak hâkimiyetine dayalı imparatorluğa elveda der gibidir: işte dünya, işte onu hükmü altına alabilecek silah ... hiçbir şey gerçekleşmez. Sınırsız güç arzusu hâlâ gayet güçlüdür ve bazı karakterler bütün varlıklarını buna kurban ederler. Fakat işe yaramaz, dünya artık asla 'tek bir sahip'e ait olmayacaktır. Bu iki-yüzlü bir duruştur, yirmiler ve otuzların dünya metinlerinde tekrarlanacaktır: aşırı bir totalitaryen ayartma –ve bunu tamamına erdirmenin imkânsızlığı.

Yüzük işe yaramaz... Başka bir deyişle, olay örgüsü üzerinden gidersek, Wagnerci döngü bir çöküşün, kozmik bir başarısızlığın hikâyesidir. Yine de *Nibelungların Yüzüğü*'nün miti, sadece bir hikâye değildir. Bu aynı zamanda, belki temelde, *yorumlayıcı bir araçtır*. Ingenhoff'un deyişiyle, 'bağıntılarının geniş çokluğu'yla insanlık tarihini 'kavranması kolay olan imgeler' içinde yoğunlaştırmayı mümkün kılar. Siegfried'in görünmesiyle –Volsunglar ve doğa, kılıç ve kader yeniden biraraya gelir. Wotan görünür, onunla birlikte yasalar ve Valhalla, alacakaranlık ve yüzük de. Wotan'ın Valhalla'da yanması ve Siegfried'in hainice öldürülmesi, ikincil meselelerdir. Bırakın da olay örgüsü olarak mit, dünyayı ateşlere atsın: diğer mit, bizim *dünyayı görmemizi* sağlamaya devam eder. Wagnerci mitlere fazlasıyla benzeyen mitlerden hoşlanan Eliot'ın sözleriyle ifade edersek:

> [Mitik metot] basitçe, çağdaş tarih dediğimiz sınırsız beyhudelik ve anarşi manzarasını kontrol etmenin, düzenlemenin, ona bir şekil ve bir anlam kazandırmanın usulüdür.[18]

---

18) T.S. Eliot, "Ulysses, Order and Myth", *The Dial* içinde, Kasım 1923. Aynı şekilde Eliot'ta, *Çorak Ülke*'nin ardındaki Balıkçı Kral miti bir başarısızlık hikâyesidir: gerçeklik kazanamayan bir kişisel gücü uyandırır insanda. Fakat burada da, önemli olan mitin *anlatısal içeriği* değil, sembolik yoğunlaştırma yeteneğidir. Mitin görevi, 'çağdaş tarih dediğimiz sınırsız beyhudelik ve anarşi'ye bir *son* vermesi değil, ancak 'bir şekil ve bir anlam' kazandırmasıdır. Gerçek bir düzen değil, *algısal* bir düzen yaratmasıdır.

Kontrol etme, düzenleme ... fakat neye göre düzenleme? *Ulysses*'te, *Kantolar*'da, *Çorak Ülke*'de bunun cevabı kolaydır: (şimdilik böyle diyelim) modernliğin kaotik fragmanlarına göre. Fakat kaosun neredeyse hiç olmadığı *Nibelungların Yüzüğü* sagasında? Burada 'birbirleriyle olan bağıntılarının geniş çoğulluğu' içinde kavranacak olan kapsamlı dünya tam olarak nedir?

Bunun cevabı, basitçe, müziktir. Mitin merkezcil çekiminin yokluğunda, diyeceğim, her ihtimale göre *Nibelungların Yüzüğü*'nün 'sonsuz melodisi', Wagner'in çağdaşlarının algılamalarına aşırı bir meydan okuma (elbette, aşırılık) halini almıştı. *The Case of Wagner*'den meşhur bir pasaj:

> Bütün edebi çöküş ne ile belirginleşir? Bu, hayatın artık bir bütün içinde olmadığı gerçeğidir. Söz galebe çalar ve cümlenin dışına fırlar, cümle uzadıkça uzar ve sayfanın anlamını belirsizleştirir; sayfa, bütünün kaybı pahasına hayatiyet kazanır –bütün artık bütün değildir [...] sadece atomistik anarşi, iradenin konudışılığı [...] Hey yerde felç, sıkıntı ve uyuşukluk ya da düşmanlık ve kaos [...] Wagner'i takdir etmek istiyorsanız, iş başında görmelisiniz onu: ayırır, küçük bütünlüklere ulaşır, bunlara hayat verir, yayar ve görünür bir biçime sokarken. Ancak bunları yaparken kendi gücü tükenir...[19]

Keskinliği bir yana bırakılırsa, Wagnerci mitin işlevini anlamamız için mükemmel bir kalkış noktası sağlayan, ikna edici bir analizdir bu. Müzikal hücrelerin 'atomistik anarşisi' (Eliot ...) *unendliche Melodie*'nin dur duraksız (düz anlamıyla, sonu gelmez) büyümesini dengelemek için bir *ağırlığa* ihtiyaç duyu-

19) Nietzsche, *The Case of Wagner*, s. 25. Çok iyi bilindiği üzere, Nietzsche'nin kullandığı imge, Paul Bourget'nin Baudelaire hakkındaki bir yazısından alınmıştır (*Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1889, s. 25).

lur. Başka bir deyişle, mitografın yoğunlaştırılmış basitliği, bir çeşit çerçeve ve iskele işlevi görerek, müzisyene azami kompleksliği ve özgürlüğü sağlar. Müzikle dram arasındaki derin, ancak aşikâr olmaktan uzak bir ilişki böylelikle şekillenir. Bunu araşurmaya teknik bir parantezden sonra döneceğiz.

Geçiş(in) sanatı

Mitik olay örgüsünden, *unendliche Melodie*'nin büyümesini dengeleyen bir etken olarak bahsettim. Sorunun ikinci tarafına daha yakından bakalım. Adorno:

> [Wagner'in müziğinde] tüm enerji, ahenksizlik yönündedir; buna karşılık tekil çözümler gittikçe daha yıpranmıştır [...] Gerilim, devasa bir kredi sisteminde ve olumsuzlamanın olumsuzlanmasındaki gibi, her ahenksizliğin açtığı borcun kapatılması, borçların karara bağlanmasında olduğu gibi belirsizce ertelenerek mutlak bir ilkeye dönüştürülür [...] Karakteristik akort [...] tatminkârsızlığın hem keskin acısını hem de gerilimde yatan hazzı ifade eder: hem tatlı hem de zorunludur bu.[20]

Çözülmemiş ve tamamlanmamış sekansa duyulan sevgi. Ya da, kredi sistemi metaforunu kullanırsak: Wagner'in hazzı, hiçbir gelişmenin mümkün kategorisinin dışında bırakılmadığı sınırsız yayılımında yatar. Bu, Wagner'in 1858 Ekim'inde Mathilde von Wesendonck'a tanımladığı *Kunst des Überganges*'dir: intikal ve geçiş sanatıdır:

---

20) T. Adorno, *In Search of Wagner*, s. 66-67. Bu ifade belirsizliği, diye devam eder Adorno, "Wagner'den önce yoktu. Acı çekmenin tatlı olabileceğini ve haz ile acı kutuplarının katı bir şekilde karşıtlaştırılmaz, ancak dolayımlanır olduğunu, hem besteciler hem de dinleyiciler tek başına ondan öğrenmişlerdir; sadece bu deneyim, ahenksizliğin ertelenişini bütün müzik dili içinde genişletmesini mümkün kılmıştır. Wagner'in müziğinin çok az özelliği, acının hazzı kadar ayartıcı olmuştur".

> Benim müziğim [...] aşırı duygu durumları arasında geçiş makamlarını dolayımlayarak birbirine düğümler. Benim en ince ve derin sanatıma, geçiş sanatı denebilir: hepsi böyle geçişlerden oluşur. Ani ve keskin olandan hiç hazzetmemişimdir...[21]

Bütün müzik böyle geçişlerden oluşur ... Bu demek oluyor ki 'geçiş sanatı', 'aşırı duygu durumları arasında' gidip gelmekten ibaret değildir. Bu *kendi başına bir amaçtır*, (belirli hedefi dışında) anlamı hepsi eşit derecede mümkün yolların ortak birlikteliğinde yatar. Bu 'yaşlı ('çok yaşlı, aslında neredeyse ölü') kompozisyon profesörü'nce Schönderg'e yasaklı Wagner'dir, çünkü o 'kısaltılmış yedinci akoru' kullanır. Tam olarak söylersek, *Uyum Teorisi*'nde 'başıboş akorlar' olarak tanımlayacağı akorlardır bunlar:

> hiçbir tekil anahtarda duramazlar [...] herhangi bir yerde ikamet edebilirler, yine de hiçbir yerde sürekli yerleşmezler –bir kozmopolit ya da serseridirler! [...Kısaltılmış yedinci akorun] *Modulationsmotor* olarak kalıcı etkisi, anahtardan geri dönmekte gösterdiği gücünden daha çok belirsiz, erselik, toy karakterinden gelir. Kendi başına kararsızdır, birçok yönelimi birarada barındırır ve herhangi bir şey onu alt edebilir. İşte, asıl etkisi buna dayanır: her kim dolayımlayıcı olmak isterse, kendisi kişisel olarak o kadar kararlı olamayabilir.[22]

Herhangi bir şeyin alt edebileceği, pek çok yönelimli, belirsiz, kararsız bir ses... Bu teknik bir pasajdır, yine de bize modernizmin asli kategorisini: *mümkün* kategorisini minyatür halinde verir. Veya daha çok, *bu* mümkünün; gerçekte alınan yol ile sadece taslağı çıkarılan yol arasındaki ayrımın tüm önemini kaybettiği yerde. Bu tamı tamına *Nibelungların Yüzü-*

---

21) Goldman ve Strinchorn, ed., *Wagner on Music and Drama*, s. 213.
22) A. Schönberg, *Theory of Harmony* (1922), İngilizce'ye çev. Roy Carter, University of California Press, Berkeley, 1978, s. 239, 195-196.

gü'ndeki motiflerin bileşimlerinde görülen şeydir: sadece opera ilerledikçe daha da zenginleşen ve karmaşıklaşan değil, ancak her şeyden önce, açık seçik gelişimleri sabitlemek yerine mümkün bağlantıları önermeye daha çok yönelmek. Yollar çoğaldıkça, elbette sonuç da sorunsallaşmaya başlar: çünkü sonuçlandırmak, belli mümkünlerden *feragat etmek* anlamına gelir, ve bu -kendi bileşimci potansiyellerini bir sahneden diğerine sürekli arturan bir eserde- kaçınılmaz şekilde haksız bir *fakirleşme* olarak hissedilecektir. Pierre Boulez'in Wagner'idir bu: "'açık' bir yapı asla 'kapanmaz', böyle bir şey ancak geçici olarak ve istemeden olabilir." Ve yine:

> Bu, Wagner'in vargılarının neden bu kadar güçlükle noktalandığını ve bazen aceleci, keyfi ve keskin -neredeyse sabırsızlığın kaba jestleri olarak- göründüğünü açıklar [...] En güçlü eserlerinde bu sorunla cesurca yüzleşir ve yapay çözümleri reddeder. Şüphe ve belirsizlik -bütün bir dramın en baştan tekrar başlayabileceği duygusu- Wagner'in vargılarının tam da özüdür: bütün müzikal dokudan en küçük bir şey, hiçbir şey sonunda ölü olarak durdurulmaz ve hiçbir şey mutlak anlamda asla tamamlanamaz. *Nibelungların Yüzüğü*'nün sonunda, Wagner'in dramın daha sonraki oynanışı için sahneyi kurduğunu anlamak istiyorsanız *Finnegans Wake*'e kadar gitmeye gerek yoktur.[23]

İkinci Bölüm'de değerlendirdiğim, arasöz ile vargı arasındaki epik etkileşim, burada müzikle oyun arasındaki ters ve tamamlayıcı ilişki olarak yeniden su yüzeyine çıkar. Çünkü Schöberg ve Boulez haklıysa, Wagner'in olay örgülerinin ve özellikle *Nibelungların Yüzüğü*'nün olay örgüsünün kabalığı,

---

23) P. Boulez, "Time Re-explored" (1976 Bayreuth Festivali *Rhinegold* programı için), *Orientations* içinde, İngilizce'ye çev. Martin Cooper, Faber and Faber, Londra ve Boston, 1986, s. 271.

bu yayılan evreni sınırlandırmaya hâlâ muktedir olan tek güçtür. Bu sonu *unendliche Melodie*'ye (dışarıdan ve hemen hemen ihanet edercesine: Hagen'in mızrak darbesi gibi) dayatacak bir şey gerekmektedir, ancak bu son, müzikal duruş açısından meşruiyetini çoktan kaybetmiştir. Böylelikle, bu döngüyü son(uç)landırmak aynı anda hem elzem hem de keyfi bir eylem haline gelir. Elzemdir, çünkü karmaşıklık sonsuza dek büyümeye devam edemez. Ancak aynı zamanda 'keskin ve keyfi'dir, çünkü eserin içsel mantığını ele verir.

Gerçekten de, son günün son sahnesi, *Nibelungların Yüzüğü*'nün en acılı bölümüdür: bir çeyrek yüzyıllık zaman diliminde, dört kez tekrar yazılmıştır. İlkinde, iyimser bir sondur: tanrılarından yoksunlaşmış insanlığa Feuerbachçı bir selam çakılır. İkincisi, 'açgözlülüğün ve yanılsamanın yerleşikleşmesi'nin Schopenhauercı reddi şeklindedir. Üçüncüsünde *Parsifal*'i hatırlatır şekilde, kurtuluşu müjdeler. Sonuncusu ise, bildiğimiz halini alır –bu aynı zamanda *hepsinin en az bitirici olanıdır*: eserin anlamını sabitlemekten tamamen uzak, bilmem kaçıncı yineleme. Artık felsefe kalmamıştır. Ne din ne de evrensel kapsamlı bir mesaj. Brünnhilde artık sahnedeki insanlara konuşmaz, atıyla konuşur. Devir tamamlanmalıdır elbette –Wagner bunu der gibidir; anlamını finalde bulmayı beklemeyin. Dört banal cümle sonrasında, son söz müziğe düşer.

Karmaşıklık. I

Wagnerci girişimin programatik olarak en epik kavramı üzerine son birkaç düşünce. *Gesamtkunstwerk*: 'total sanat eseri'. Total dedikten sonra genelde eklenir, iki farklı gösterge sistemi içinde aynı mesajı geliştirerek müzik ile drama arasındaki paralellik bakımından. Benim analizimin sonucu ise -merkezcil, basitleştirici bir olay örgüsü; çok aşamalı,

merkezkaç partitürle- gayet farklı bir önerme ortaya koyuyor: yani, *Nibelungların Yüzüğü*'nde *müzik ve drama zıt mantıklar izler*. "Geleceğin Müziği"nden:

> Şair [...] müzisyenden, müzisyenin kendisine kapalı kalan sırrı çalar, ki sır, Melodik Form'un, müzisyenin Senfoni içinde henüz gerçekleştiremediği sonsuz derecede zengin bir evrime imkân verdiğidir [...] Böylelikle, Senfonicinin el yordamıyla dans-formuna kadar arandığı yerde, şair ona haykıracaktır: 'Müzik'in denizine korkusuzca dal; elin elimdeyken, her insanın kolayca elinin altında tuttuğu şeyden mahrum kalmaktan korkma; benimle ayakların Dramatik Eylem'in toprağında [...] Cesurca uzat melodini [...] çünkü benim elim sana yol gösterecek'.[24]

Müzik için, cesaret ve bir okyanus; drama içinse sağlam, sınırları belli bir kara. Wagner'in metaforları, benim taslağını çıkardığıma gayet benzeyen bir işbölümünü ortaya koyar. Bu aynı zamanda Pierre Boulez'in vardığı noktadır:

> [*Nibelungların Yüzüğü* geliştikçe] sanki drama ile müzik dünyaları arasında bir ikilik ortaya çıkar. Müziğin dünyası dramanınkinken fazlasıyla zenginleşirken, sadece çoğalma gücüyle dikkatimizi tek başına hükmü altına almaya başlar gibidir. Motifler özerkleşmeye yönelik güçlü bir eğilim gösterirken, sahne aksiyonu, sürekli açıklamalar yapmak için kullanılan bir mazeret gibidir –aslında drama metni, düz anlamıyla müzikal mazeret haline gelir.[25]

---

24) R. Wagner, "Zukunftsmusik", *Prose Works* içinde, c. 3, İngilizce'ye çev. William Ashton Ellis, Kegan Paul Trench Trübner, Londra, 1894, s. 337 "Opera ve Drama"da benzer düşünceler: "Şairin dağınık haldeki eylem, duyum ve ifade momentlerinin sonsuzluğunu sözde [...] hislere en ulaşabilir noktada yoğunlaştırmışsır; şimdiyse ses tonu gelir, şairin bu yoğunlaştırılmış sıkı noktayı duygusal içeriğinin azami dolulluğuna yayması gerekmektedir" (A. Goldman ve E. Scrinchorn, ed., *Wagner on Music and Drama*, s. 207).
25) Boulez, *Orientations*, s. 265.

Görece tekil bir yapı olarak ortaya çıkar, fakat sonra, peyderpey, dramatik bir mazeret ve özerk bir müzikal kozmosa dönüşür. Bu, formel değişimin nasıl gerçekleştiğinin mükemmel bir örnegidir: tutarlı ve tüm düzlemlerde eşzamanlı değil; ancak bir zamanda bir parçası, farklı oranlarda ve hatta belki farklı yönlerde değişir. Başka bir deyişle, *farklılaşma* olarak evrim: bir taraftan dramatik olay örgüsünün, bütünlüğünü sağlamak için, *basit olarak kaldığı*; diğer taraftan müzikal dokunun, çığır açıcı deneylere yönelerek, *karmaşıklığa doğru evrildiği* bir eserin tarihi olarak evrim.

Bu iki yüzlü bir yapıdır: yarı-*arkaik* ve yarı-*ileri*. Burada eşzamansızlık öylesi bir güçle işlemektedir ki, *Nibelungların Yüzüğü*'nü neredeyse ikiye böler: *mitik* içerik ve *geleceğin* müziği. Boulez'in yazdığı gibi, "Romantisizm ve yapı –pek ittifak halinde göremeyeceğiniz iki sözcük" (burada Goebbels'in 'çelikten romantisizm'ini hatırlamamak elde değil[26]). Yine, reaksiyon ve devrim. Bir yanda, diye yazar Francesco Orlando, librettonun "ayrışmaya meyleden ırkçı yönelimi;" diğer yanda,

> durmamacasına müzik içinde dolaşan, mümkün hiçbir çağrışıma kıyamayan 'devamlılığın' formel düzlemi [...] Benzerlikleri karşıtlıklara ve karşıtlıkları benzerliklere dönüştürerek -daha çok lafızlarının ötesinde- ideolojinin mistifikasyonlarını aşmayı ve yalanlamayı başarır.[27]

Dördüncü Bölüm'ün sonunda (Edgar Morin'den aktararak) belirttiğim üzere, parçalarının toplamına eşit olan, belki bundan bile az yapılar vardır. Bir de toplamlarından fazla olan yapılar vardır: bunlar, pek çok parçası kendi arasında etkile-

---

26) A.g.y., s. 265.

27) F. Orlando, "Proposte per una semantica del leit-motiv nell 'Anello del Nibelungo'", *Nuova Rivista Musicale Italiana* içinde, Nisan-Haziran 1975, s. 245. Boulez'in konumuna çok benzer: "Bütün *Nibelungların Yüzüğü*, gerçekte, kötümser ve hatta gerici olan kabul görmüş ideoloji ve giderek yıkıcı bir birliktelik oluşturan müzikal ideoloji arasındaki karşıtlığı açığa çıkarır" (Boulez, *Orientations*, s. 275).

şim içinde olan bir sistemi oluşturur. *Faust*, önceki tip yapıların örnegidir; *Nibelungların Yüzüğü* ise ikinci tipe örnektir. Bu aslında Wagner'in niye bizim kalkış noktamız olan zorlamalı yinelemelere bunca düşkün olduğunu açıklar. Belli bir uğrakta -*Ren Altını* ve *Valkyrie*'yi, yani Siegfried hikâyesinin tarihöncesini oluşturmaya karar verdiği zamanlarda- bunları çıkarmaya karar vermiş gibidir. İşte, 20 Kasım 1851'de Liszt'e yolladığı manifesto-mektubunda yazdıkları:

> [Yeni kompozisyonel taslağın] mümkün hale getirdiği, aynı zamanda *uzunca bir anlatının getirdiği her şeyden kurtardığı, ya da en azından birkaç dolgun uğrakta bunu yoğunlaştırdığı* temsilin ayrıklığı ile, ilişkilerin zenginliğini yoğunlaştıracak yeterli uzama kavuşacağım, oysa önceki yarı-epik tarzda bütün bunları azaltmak ve zayıflatmak zorunda kalmıştım.[28]

Ayrıntılandırılmış anlatıyı kısa anıştırmalarla sınırlamak? Fakat metinler karşılaştırıldığında, Carl Dahlhaus'un gözlemlediği gibi, söz konusu olan tam da tersidir: *Alacakaranlık*'ta, Normlar sahnesi, Waltraute'nin duası, Hagen'in rüyası, *Siegfried'in Ölümü*'nün orijinalindeki bunlara karşılık gelen pasajlardan ziyadesiyle uzundur:

> Epik öğe *Nibelungların Yüzüğü*'nde paradoksal bir işlev görür [...] aslında görsel olarak önceden gösterilmiş olanların epik yinelenmesi, özellikle hareketlendirici gelişim açısından zengin olan pasajlara yeni imkânlar yaratır. Teorisyen Wagner'in, dramdan çıkarmak istediği epik özellikler, müzikal zorunluluktan yerlerine iade edilir.[29]

---

28) *Correspondence of Wagner and Liszt*, c.1, İngilizce'ye çev. Francis Hueffer, H. Grevel and Co., Londra, 1888, s. 173 (italikler benim).
29) C. Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, s. 86-87.

Yerlerine iade edilir; daha doğrusu, hiçbir zaman çıkarılmazlar. Burada, yeniden işlevselleşme tekrar iş başındadır. Olay örgüsü gereği, yinelemeler yorucudur ve meşrulaştırılamaz; operanın taslağı ayrıntılandırıldığında, basitçe kapı dışarı edilecekler-dir. Ancak belli bir noktada Wagner, tam da bu pasajların sıradışı *Leitmotif kümelenmeleri* oluşturmak açısından ideal dayanak olduğunu fark eder. Çünkü yinelemeler, kaleydoskop işlevi görür: Wagner'in müziğinin en küçük parçalarını değiştirip, daha zengin kombinasyonlar içinde yeniden düzenlerler. Bu, elinizdeki kitabın ilk kısmını sonuçlandıran sıralı cümlelerden etkileşime; mekanik formdan *karmaşıklığa* olan değişmedir.

Drama ve müzik. Yineleme ve güdülenmiş doku. Bütünde olduğu gibi detaylarda da, ilişki hep aynıdır: dramın *basitliği* ve müziğin *karmaşıklığı*. İlerleme geri kalmışlıkla birlikte var olur, aslında ona bağlıdır. Eserin bir düzlemi cesurdur, çünkü diğeri kaba ve yüzeyseldir. Bu hemen hemen bütün yirminci yüzyıl boyunca süregiden yapısal çatlaktır. Ezra Pound:

> [*Ulysses*'in] uyuşumları, Joyce'un ortaçağcılığının göstergesidir ve öncelikle onu ilgilendirir; bir inşa aracı, bir yapı iskelesi olaraksa, ortaya çıkan ürünle meşruluk kazanmıştır ve ancak onunla meşruluk kazanabilir.[30]

Yine:

> *Odysseus*'la olan paralellikleri sadece mekaniktir, bir ahmak bile bunlara dönüp iz sürebilir. Joyce'un kendi kaosunu üzerine kurabileceği bir şekle ihtiyacı vardı, hepsi bu.[31]

---

30) E. Pound, "*Ulysses*", *The Dial* içinde, Haziran 1922 (T.S. Eliot, ed., *The Literary Essays of Ezra Pound*, Faber and Faber, Londra, 1954, s. 406).
31) E. Pound, "Past History", *The English Journal* içinde, Mayıs 1933 (F. Read, ed., *Pound/Joyce, The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, Faber and Faber, Londra, 1967, s. 250).

Sadece mekaniktir, Pound haklıdır; *Ulysses*'te yapı iskelesi ile tamamlanmış bina, türdeş olmayan şeylerdir. Eleştiri alanındaki baskın yönelim, elbette kendini karşıt uğraşıya; başkalarının *Faust*'un sembolik doğasını, ya da *Nibelungların Yüzüğü*'ünde dramla müzik arasındaki armoniyi göstermeye çalışması gibi, *Ulysses*'in homojenliğini göstermeye adamıştır. Bütün bu örneklerde homojenlik kültü, sorunun en ilginç tarafının üstünü örtmüştür: teknik bakımdan devrimci olan bir geçiş eserinin, *içsel olarak süreksiz olmaktan kaçması mümkün değildir*. Çünkü morfolojik yenilik, yaptakçı gibi işler: her seferinde bir parça. Bu bazı örneklerde, iyi sonuçlar verir; diğerlerinde, pek iyi sonuç vermez. Son ürün, kader yüzüne gülerse, bir başyapıt olabilir: ancak hiçbir durumda tutarlı, bileşik bir başyapıt olmayacaktır. Yirmi yüzyılın 'dünya metni' olan *Ulysses*, bize bunun eşi bulunmaz bir örneğini verir.

İKİNCİ BÖLÜM

ULYSSES VE YİRMİNCİ YÜZYIL

ALTI

1949 yılının ünlü kara filmi *Üçüncü Adam*'da, orta yaşlı Amerikalı bir yazar, kendisini savaş sonrası Viyana'nın gizemlerine isteksizce kapılmış bir şekilde bulur. Kaybolan tanıklar, Prater Wheel'deki buluşmalar, yarı linç eylemleri ve lağımdaki patlamalar arasında, baş rol oyuncusunun başına hiç beklemediği olaylar gelecektir: bir akşam oteline dönerken büyük siyah bir limuzinin içine itilir, son süratle, tehditkâr gölgelerle dolu caddelerden geçer ve insanlarla dolu bir odaya gelirler... Bu insanlar sabırla, onun modern romanla ilgili dersini beklemektedir. Acı veren bir performansın sonunda, sinirli bir yüz ifadesiyle genç bir adam elini kaldırır ve ilk sorusunu yöneltir: "Söyleyin bakalım, Bay Martin, 'bi-

linç akışına' inanıyor musunuz?" Bu, bütün sahnenin en kötü anıdır; Joseph Cotten şaşakalır, İngiliz Kültür Merkezi'nin müdürü utancından yerin dibine geçmiştir, grotesk şapkalarıyla bir grup kadın kalkar ve çıkar giderler; izleyenler avangard çevrelerin dışında bile hâkim olan bilinç akışının halesine şahitlik ederler. Gelin, bu bölümde bilinç akışının bu başarısını anlamaya çalışalım.

Kadınlar Cenneti

Georg Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Hayat"taki sesine kulak verelim:

> Metropol tipindeki bireyin psikolojik temeli, dış ve iç uyarıcıların hızla ve kesintisizce değişmesinden ve sade bir bakışın tutsaklığı içerisindeki kesintisiz ve umulmadık biçimde artan baskılardan kaynaklanan *sinirsel uyarılmanın* yoğunlaşma aşamasındaki farklılıklardan etkilenmektedir.[1]

Simmel, bu farklılıkların önemini bu şekilde vurgulamak istemez aslında, ancak bunun ne önemi var ki! Bir yandan, Avrupa kapitalizmi başarısının doruklarındadır ve bu başarının kanıtı, tamamıyla epik boyutlarıyla kentler yaratmasıdır: dünyanın özleri, yani on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında -genelde adlandırıldıkları gibi- 'kozmopolisler,' dünyanın çeşitli yerlerinden eşi bulunmaz ürünlerin aktığı ve birçok 'uyarıcı'nın eğlendirici hale geldiği yerlerdir. Diğer yandan, bu emsalsiz bolluk, 'metropol tipini, kişinin kendi refahını, hatta zihinsel sağlığını tehdit eden 'sinirsel uyarılma'ya maruz bırakır. Büyük kentin sunmak durumunda olduğu en iyi şey, aynı zamanda en büyük tehlikedir:

---

1) G. Simmel, "The Metropolis and Mental Life", bkz. *The Sociology of Georg Simmel*, çev. ve der. Kurt Wolff, Collier- Macmillan, Londra, 1950, s. 409-410.

çok fazla uyarı, çok farklı ve çok yoğun, daha sonra Benjamin'in Baudelaire'in metropol şiiri için söylediği gibi, her an'ın 'şok'a dönüşme noktası olabileceği çok fazla uyarı.

Pekâlâ, bilinç akışı, bir şekliyle -belki de en başarılı şekliyle- bu aşırı yoğun gerilimle baş etmenin bir yoludur. Bilinç akışı, bir kriz işareti olarak başlar: sorunlar içerisinde, bombardımana uğramış, bölünmüş bir Ego'nun krizinin işaretidir. Ancak azar azar, modern kentin caddelerini sarmalayan sınırsız uyarıyla baş etmeyi ve onları yakalamayı öğrenir. Metropole bir biçim, onun sakinlerine de bir bakış açısı kazandırır. Bu yüzden, bilinç akışının yirminci yüzyılın en bilindik tekniği olması hiç de şaşırtıcı değildir: onunla neler yapıldığına bakarak, alnının akıyla başarıya ulaştığını görürüz. Fakat bu karışık bir hikâye ve bu yüzden sırasıyla ilerlemeliyiz.

Sinirsel uyarılmadan bahsediyorduk. Şaşırtıcı. Simmel ve Benjamin, metropolün yeni patolojilerini tanımlarken kesinlikle yalnız değillerdi. Mesela, yirminci yüzyıl nevrozunu -daha ilk yılında- 'Newyork sendromu'[2] olarak teşhis eden Amerikalı doktor John Girdner. Ya da, kente dönüşünde kendisini neredeyse felçli gibi hisseden -'beyni patlayacak gibiydi'- *Berlin Aleksander Meydanı*'nın kahramanı Franz Biberkopf.[3] Ancak genelde metropolün atmosferi, oldukça çelişkili korku ve vaatlerin birbirine geçtiği bir yerdir. Şayet, yeni uyarıcı bir tepkiye

---

2) Girdner'in eseri oldukça tekdüzedir fakat birkaç paragraf -'hız, asabiyet, güçlü hareketler içindeki düşünce eksikliği'- birçok yönüyle, iki yıl sonra Simmel'in tanımlarının önemini haber verir (J.H. Girdner, *Newyorkitis*, Grafton Press, New York, 1901, s. 119-120).

3) "Fark edilmeden arabadan indi ve insanların arasına geri döndü. Ne oldu? Hiçbir şey. Kapa çeneni, seni kokuşmuş piç, siz, kendinizi toparlayın, yoksa çenenize bir yumruk indirecem! Kalabalık, bir sürü insan! Nasıl bir acele ve keşmekeş içindeler! [...] bütün bunlar nedir? Mağazalara bakın, şapka mağazaları, akkorlu lambalar, salonlar. Bu kadar dolanmak için insanların ayakkabıları olmalı [...] Yüzlerce kirlenmiş pencere camı, hadi onları parlatın, sizi korkuttular mı yoksa başka bir şey mi, neden, onları parçalayabilirsiniz, parçalayamaz mısınız..." (Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, çev. Eugene Jolas, Continuum Publishing, New York, 1993, s. 4-5).

neden oluyorsa da, son derece baştan çıkarıcı olabilir: sahiplenilecek nesneler, tüketilecek ürünler, yaşanılacak yerler, oynanacak roller... Ya da sadece görülecek şeyler. Émile Zola:

> Ancak en sonunda Gaillon Meydanı'nda ortaya çıktığında, genç kız şaşkınlık içerisinde kısa bir süre durdu.
>
> "Oh Jean," dedi, "sadece, bak!"
>
> [...]
>
> "Pekâlâ," dedi, biraz durakladıktan sonra, "mağaza dediğimiz şey işte bu!"
>
> Köşede sağda [...] büyük bir kumaş mağazası var, onun gösterişli pencereleri yumuşak, solgun, Ekim ışığının içindeki parlak renklerin isyanıdır.
>
> (*Kadınlar Cenneti*, 1)

Émile Zola'nın bayağı Bon Marché ismi yerine "Kadınlar Cenneti" ismini verdiği yer, metropolün özüdür; tıpkı, dünyanın özünün metropoller olması gibi. Metropolün yarattığı vitrinin oluşturduğu yeni mekân içerisinde, artık içerisi ve dışarısı ayırt edilemez; burjuva yüzyılının emtiası, sonunda tüm ihtişamıyla gözler önüne çıkar. "'Korkmayınız!' der, mal sahibi Mouret –'Paris'teki en iyi pencere süsleyicisi' başlangıçta şöyle der: 'Korkmayınız; onların gözlerini kamaştırınız.'" İşte bu, "Kadınlar Cenneti"nin zaferini gösteren büyük indirimli satışla karşımıza çıkan şeydir:

> Sadece beyaz ve asla aynı beyaz değil; beyazın bütün tonları, birbirlerinin üzerine kümelenmiş, ışığın kendi parlaklığına ulaşana kadar birbirinin aksi ve birbirini tamamlayan. Patiskaların ve bezlerin donuk beyazıyla, pazen ve çarşafların düz beyazıyla başladı; daha sonra kadifeler, ipekler, satenler, artarak, kıvrımların aralarındaki alevin küçük dillerini oluşturmak için yavaş yavaş ateşin beyazlığını yakaladı; ve muslinlerin, gipürlerin, dantellerin ve tüllerin üzerindekilerin özgür parlaklığına

ulaşmak için, tüllerin saydamlığıyla beyaz uçuşmaya başladı, o kadar parlaktı ki doğulu ipeğin parçalarının gümüşü, geniş bölümün ara yerlerinde her zamankinden daha çok uğuldarken, onlar en uzaklarda yok olup giden bir sesti.

(*Kadınlar Cenneti*, 14)

Işığa dönüşen meta. Bundan böyle, artık kâğıt parçası bir şey değildir; ancak, kesinlikle bir uyarıcıdır: kör edici parlaklıkta bir ışın. Mouret bunun elbette farkındadır: "Müşterilerin mağazadan ayrılırken, gözlerinin ağrıdığını söylerdi." Sinirsel uyarılmanın yoğunlaşması, Mouret için, savunulmaya geçilmesi gereken bir risk değil, aksine, müthiş bir görevdi: şayet müşteri yolunu ve hatta aklını kaybederse... En iyisi, *Kadınlar Cenneti*'ne dönmek:

Cumartesi akşamı, Pazartesi günü yapılacak büyük satışların hazırlıklarına son bir göz atarken [...] kendisinin çokça beğendiği raf düzenlemesinin pek beceriksizce olduğunun farkına vardı. Fakat kesinlikle, kumaşların bir tarafta, makyaj malzemelerinin diğer tarafta olması mantıklı bir düzenlemeydi, müşterilerin aradıklarını kolayca bulabilmeleri için zekice düşünülmüş bir düzenleme [...]

"Asıl hoş olan, bir kadastrocu asla daha iyisini yapamazdı! [...] Kadın içeri girer, doğrudan gitmek istediği yere yönelir, eteklerden elbiselere, elbiselerden ceketlere, sonra da bir an bile yolunu kaybetmeden ayrılır! [...]

[Ancak şimdi], "her şeyden önce müşterilerin sürekli dolaşmasıdır önemli olan; onları her yere dağıtır, sayılarını çoğaltır, akıllarını karıştırır; ikincisi, mağazanın başından sonuna yol gösterilmek zorunda olduklarından -örneğin, bir kere elbiseyi satın aldıklarında, astarını isteyeceklerdir- her yöne yapılan bu küçük yolculuklar müesseseyi onlara üç kat daha büyük gösterecektir; üçüncüsü, hiç ayak basmak zorunda olmadıkları bölümler arasından geçmek zorunda kalacaklar,

geçerken gözlerine çarpan eşyaların çekiciliği onları ayartacak ve dayanamayacaklar; dördüncüsü..."

(*Kadınlar Cenneti*, 9)[4]

Üç kat daha büyük... Belki de "Kadınlar Cenneti" gerçekten bir cennet değildir –fakat, kesinlikle bir *dünyadır*. Ticaretin apayrı dallarını kapsar ve onları, rakiplerini öfkeden kudurtan, kendi kendine yeten bir evrene dönüştürerek birleştirir.[5] Müzelerin sanatla yaptığını, o emtiayla yapar. Evreni alıp, dört duvar arasına kapatır. Dahası, müze ve mağazanın bütünleyici hevesleri arasında akrabalıklarını anlatır gibidir. Aynı şekilde,

> 'Altes Müzesi' içerisinde 1820'lerin estetik kilisesinin en önde gelen örneklerinden birini yaratan Schinkel, 1827'de harika modern havasıyla türünün ilk örneği olan bir bonmarşe tasarladı.[6]

Bu çok mu modern, yoksa postmodern mi? Fredric Jameson ne diyor:

> İnanıyorum ki, diğer belirgin postmodern binalarla birlikte, Paris'teki Beabourg veya Toronto'daki Eaton Merkezi gibi, Bonaventura da eksiksiz bir mekân, tam bir dünya, bir tür minyatür kent olmayı arzular.[7]

---

4) Burada Zola, sadık bir şekilde, Boucicaut'un Bon Marché'nin yeni girişindeki dizilişi izler: bkz. R. Bowlby, *Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Methuen, New York ve Londra, 1985, s. 74-75.

5) "Bu yirmi sekiz mağazanın sayısı, ayrıcalıklı olarak abartılmıştır [eski kumaşçı]. Şüphesiz bazıları parçalara ayrılmıştır, fakat diğerleri kesinlikle yenidir: örneğin, bir mobilya bölümü ve Paris eşyaları için bir bölüm. Buna itimat edebilir misiniz? Paris'ten eşyalar! [...] balık satmaktan vazgeçecekler" (*Kadınlar Cenneti*, 8).

6) H. Seldmayr, *Art in Crisis. The Lost Center*, çev. H. Regnery, Chicago, 1958, s. 33. Schinkel'in planı (Louvre müzesine inanılmaz bir şekilde benzeyen –"Au Louvre" elbette ki Paris'in ilk bonmarşelerinin adı) asla yerine getirilemedi; onun yenilenmiş hali A. Grisebach içinde görülebilir, *Carl Friedrich Schinkel*, Leipzig, 1924, Şekil 80, s. 124.

7) F. Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146, 1984, s. 83-85.

Tamamen doğru: ancak bu çok yeni bir şey değil. 'Dünya binaları'nın şimdiden bir buçuk asır geriye uzanan tarihleri vardır; bu tarih içinde belki de her şey için geçerli olduğu gibi postmodern olan, sadece çoktan alınmış bir yolun bir adım ötesidir. [Bonaventura'nın] lobisinde kendi durumunuzu ve çevrede olup bitenleri anlamanız imkânsızdır. Ancak Zola, bunu Jameson'dan çok daha önce belirtmişti.

Kadınlar Cenneti'ne dönersek. Sadece Mouret'in yeni satış tekniğini dikkatlice gözden geçiriyorduk: 'düzenlenmiş kargaşa':

> Bayan Marty, büyüyen gözbebekleriyle ve bakışları önünde dans eden zengin eşyaların debdebesiyle mest olmuş, nefes nefese tekrarlıyordu:
>
> "Tanrım! Kocam ne derse desin! Çok haklısınız, bu mağazada hiçbir düzen yok. Birileri kaybolabilir ve aptallar gibi davranabilir."
>
> (*Kadınlar Cenneti*, 9)

Modern kapitalizmin görkemli dünyası, sınırlandırılmış bir dünyaya hapsedildiğinde olacağı budur. İlk başta, uyarıcının parlaklığı. Ancak daha sonra, büyümüş gözbebekleri, kontrolün kaybedilmesi, sarhoşluk... Akla, kendisini egzotik eşyaların hararetli endişesiyle sarmalayan ve daha sonra bunların ücretini ödeyemediği için kendisini öldüren Madam Bovary geliyor. Şayet burada trajediden sakınmak gerekiyorsa, uygun tıbbi bir teşhis gerekçesi hâlâ vardır:

> Bu devasa yerlerde acizliğin, yorgunluğun ve şaşkınlığın kendine has duygusunu hissetmeden birkaç saat geçirmek imkânsız [...] Kadınları şaşkına çeviren ayartıyı ve uyarıcıların ev sahipliğini de hesaba katmak gerekir, ayrıca bu uyarıcıların çokluğu, çeşidi ve yoğunluğunun insanları etkileme hızı [...] likörün, direnci düşük olan beyne yaptığı etkinin hı-

zından daha yavaş değildir. Bu 'mağaza hastalığı' [...] belli bir eşiği aşana kadar, çoğu kadın için hoş bir duygudan başka bir şey değildir, bir bardak şampanyaya sahip olmak gibidir. [...] Ancak bu zehir, diğerlerinden farklı değildir: tıpkı yavaş yavaş artan sarhoşluk gibi bu zehir de aniden yıkıma uğratan zehirler gibidir; o da aynı sonuca ulaşacaktır.[8]

Mağaza hastalığı: orada bilim adamları konuşur. Ancak daha sonra Dubuisson, Bon Marché'nin tekniğini asıl ismiyle adlandırır: baştan çıkartma. "Paris kadınlara aittir", "kadınlar da bize" ve Mouret bu noktada çok memnundur.[9]

"Dikkatli ol!" İhtiyatlı yardımcısı Bordoncle, Mouret'i uyarır: "Dikkatli ol! [...] kadınlar intikamlarını alacaklar." Hatta intikamlarını almasalar bile, Mouret tarafından aldatılan kadınlar en sonunda çok ilginç bir şey yaparlar. Çalarlar. Sürekli her şeyi çalarlar. Bu yüzden, sadece eski bir doktor olmayan, aynı zamanda *Tribunal de la Seine*'nin tıbbi danışmanı olan ve kitabında, Paris'in saygın sosyetesinde hüküm süren emsalsiz salgını, yani 'kleptomani'yi veya -yeni bir deyişle söylersek- 'hırsızlık saplantısını' açıklamaya çalışan Paul Dubuisson'dan alıntılar yaptım.[10]

Dubussion'un başlığı -"Bonmarşelerden Çalan Kadınlar"-, bu isim, onun teşhisinin özünü ifade eder: yeni patoloji, *yeni mekânın* bir ürünüdür. 'Kleptomanyaklar, bonmarşelerin dışında ke-

---

8) P. Dubuisson, *Les Voleuses des Grands Magasins*, Stock, Paris, 1902, s. 181, 187-188.

9) Bu, tam da, Michael B. Miller'in bonmarşelerinin gerçekleştirdiği baştan çıkarmayla ilgili söylemesi gerekenlerdir: "Seri pazarlama, anlaşılmayan iştahları harekete geçiren bir sihirbazlık talep eder, kahredici arzuları uyandırır, aklın yeni hallerini yaratır. Tüketimi satmak, baştan çıkarma ve gösterişçilik sorunudur [...] Göz kamaştırıcı ve duyusal, Bon Marché sürekli bir panayıra dönüşür" (*The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Allen and Unwin, Londra, 1981, s. 167). Bonmarşenin erotizmi Zola'nın farkında olduğu bir şeydi (*Kadınlar Cenneti...*) Onun için, bu yeni mekânın tipik müşterisi (büyüyen gözbebekleriyle Bayan Martry), kendi erotik yatırımını insanlardan şeylere yönelten biridir kesinlikle: "namusluydu, kesinlikle çok namusluydu, bir aşığa teslim olamayacak kadar; ancak ufak bir süs eşyası karşısına çıktığında, hiç direnmeden yelkenleri indirirdi."

10) Dubussion, *Les Voleuses*, s. 3.

sinlikle kusursuz birer hayat sürdürmektedirler'; fakat bonmarşelerin içinde her şey o kadar baştan çıkarıcıdır ki, vicdan askıya alınır, hatta en dürüst kadın bile kendisini kelimenin tam anlamıyla çalmaya *mecbur* hisseder. Ancak şayet işler böyleyse, bonmarşelerden hırsızlık yapmak bir suç olarak algılanmamalıdır; hakikaten zekice olan ticari bir tekniğin zaferyari taç giyme törenidir. Mouret, müşterilerini kör etmekte haklıydı: ve kleptomani, onun gözüpek anlayışının parıltılı bir doğrulamasıdır.

Parıltılı bir doğrulama... Aslında *fazlasıyla* başarılı, ancak ekonomik gerekçelerle değil (en azından, hırsızların mağazasında dolaştığı düşüncesi Mouret'yi rahatsız etmiyor), ama uyandırabileceği sembolik tepkiden dolayı çok başarılı. Şayet birkaç küpe ve mendil kaybolursa, ne gam. Ancak bonmarşelerde moda olan bu düşünce, ya ahlâksızlığı körüklerse...

Ne heyecan verici bir paradoks: burjuva ahlâkını sapkınlaştıran bir burjuva kurumu, Lyons Üniversitesi'nden bir profesörü, "[hangi cinsiyetten olursa olsun] on sekiz yaşından küçüklerin bu mağazalara girmesini engellemek için polisiye önlemler talep etmeye ve hatta bu mağazaların olduğu her köşeye bir jandarma dikilmesini istemeye sevk ediyor."[11] Tüketim toplumunun mucitleri çok zekiydiler ve bu yüzden çok fazla ileri gitmediler. Tüketicilerin fazlalığı, onları bir yerlere yerleştirerek düzeltilmeliydi -cadının mutfağındaki Faust gibi-, metaın büyülü aynasından uygun bir mesafede bulunmalıydılar. Tabii çok uzak da değil, çünkü fazla mesafe onların akıllarını sakinleştirip, hiçbir şey satın almadan geçip gitmelerine de sebep olabilir; aynı şekilde, zaman içinde skandallardan kaçabilmek için de çok da yakın olmamalıdırlar. Rosalind Williams diyor ki:

11) A. Lacassagne, "Les Vols à l'Étalage et dans les Grands Magasins", söz konusu konferans Cenevre Suçlu Antropolojisi Kongresi'nde verildi ve daha sonra şu dergide yayınlandı: *Revue de l'Hyptonisme et de la Psychologie Physiologique*, Haziran 1896, s. 82.

> Malın kendisi hiçbir şekilde herkes için elde edilebilir değildir, ancak metaların sınırsız bolluğunun *görüntüsü* elde edilebilirdir ve hatta neredeyse karşı konulmazdır.[12]

Malları çoğaltan bir görüntü: aslında tam olarak konuşmakta olduğumuz şey, reklamcılıktır. Williams 'kaçınılmaz' bir görüntü olarak adlandırır bunu. Sinsice düşünen Vance Packard, vurgulayarak şunları ekler:

> Büyük reklamcıların işlediği en ciddi suç, bana öyle geliyor ki, aklımızın mahremiyetini istila etmeye çalışmak. Bu, akıllarımız içindeki mahremiyet hakkıdır; makul ya da makul olmayan mahremiyet –korumaya çabalamamız gerekenin bu olduğuna inanıyorum.[13]

İnsan zihninin mahremiyetini korumak. "İşadamının satıcı propaganda avı, onu ilginç bir vahşete sürükler: bilinçaltı akıl" –*The Hidden Persuaders*'dan alınmış *Wall Street Journal*'daki bir makale. Tarihsel perspektiften bakmazsak, kesinlikle doğru. Bon Marché'den ve kleptomaniden bildiğimiz kadarıyla, reklamcılık, yeni suçlar işlemektense, Packard'ın korktuğu ihlallerin sınırlandırılması sırasında başarıya ulaşan herhangi bir şeydir. Zina dünyasından ayrılarak flört dünyasına geçmek gibi bir şey –*Kadınlar Cenneti*: jandarmalar, bayılanlar, kızgın kocalar, mahkemeler, intihar girişimleri. Reklamcılık elbette, yaptığıyla müşteriyi fetheder, ama bu onun şerefini lekelemez. Süper-ego ve gerçeklik ilkesinin direncini zayıflatır; ancak Dubussion'nun tanımladığı 'gerçek zihinsel hastalık vakaları' ordusunu da doğurmaz.

"Her şeyi bir sis ardından görüyordum", diye itiraf eder, kleptomanyaklardan biri: "her nesne bende arzu uyandırırdı,

12) R.H. Williams, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*, California University Press, Berkeley, 1982, s. 3.
13) V. Packard, *The Hidden Persuaders*, Penguin Boks, Harmonsworth, 1960, s. 216.

hepsi beni sıradışı bir şekilde büyülerdi".[14] Evet, reklamcılık kesinlikle böyle büyülü bir sistir: ancak, sadece *imgelerden* oluşmuştur, geriye hiçbir şey kalmaz. Bu, arzunun nesneyle karıştığı büyülü bir ayna; sergilenen nesneler ve onlara bakan yoldan geçen kimseler ve fantastik nesnelerin üst üste bindirilmesidir. Atget'in fotoğrafladığı vitrinler gibi. Ve vitrinler gibi (ki bazılarının kalkınmasıyla manalı bir şekilde bağlantılı) reklamcılık da, malı müşteriden sakınır, ya da tam tersi: bakmasına izin verir ama hırsızlığı önler, o suretle, ahlâki ve ceza gerektiren sonuçları olmadan, arzunun özgürce kabarmasına izin verir.

Başka bir deyişle, bireyleri metanın aşırı gücünden 'koruyan' bir odak olarak reklamcılık. Garip mi? Hiç de değil. Bu, aslında, reklamcılığın neden işe yaradığı ve ilk bonmarşelerin devasa büyüsünden neden çok daha fazla uzun süre ayakta kaldığını açıklar. Bir kez daha Simmel'e kulak verelim:

> Modern kültürün gelişimindeki başat özellik, 'nesnel tin' diye adlandırılabilecek şeyin, 'öznel tin' üzerinde ağırlık kazanmasıdır. ... Zihinsel gelişimi sırasında birey, bu tinin gelişimini çok eksik biçimde, sürekli artan bir mesafeyle izler. Son yüzyıldır nesnelerde ve bilgide, kurumlarda ve hayatımızı kolaylaştıran şeylerde somutlaşan muazzam kültüre bakarsak ve bunu, bireylerin -en azından yüksek statüye sahip olanların- aynı süre içindeki kültürel gelişimiyle karşılaştırırsak, ikisi arasında korkunç bir oran farkı ortaya çıkar.[15]

---

14) Dubuisson , *Les Voleusses*, s. 53.

15) Simmel, "The Metropolis and Mental Life", s. 421. Burada, Jameson'ın makalesiyle ilginç bir paralellik söz konusudur: "Biz kendimiz, bu yeni mekânda var olan insan özneler olarak [mekânın kendisini üreten] evrimle hiçbir şekilde aynı hızda değiliz: yalnız bırakılmış nesne içerisinde bir mutasyon olmakta, ancak buna karşılık öznede hiçbir mutasyon gerçekleşmemekte [...] mekândaki bu son mutasyon -postmodern hipermekân-, insan vücudunun kendisini yerleştirdiği güçlerin sınırını aşma konusunda başarıya ulaşmakta" ("Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", s. 82, 85). Burada yeniden, nesne ile özne arasındaki uyuşmazlık, gerçekte postmodern hipermekânla mı başlar? Yoksa Simmel'in metropolüyle mi? Ya da Zola'nın bonmarşeleriyle mi?

Birey, artan bir mesafeyle geriden izler... Bireyin nesnel ünün ardından ağır adımlarla yürümesi ve talihsiz bir şekilde her şeyden azıcık bir şeyler yakalayıp gizlemesi, *Kadınlar Cenneti*'nin mesajıdır. Bak şu işe, reklamcılık böylesi 'korkunç bir orantısızlığı' gidermeye yönelik bir mekanizmadır ve burjuva mallarının büyük dünyasını herkese ulaşılabilir kılar. Daha doğrusu, reklamcılık ve bilinç akışı.

Bilinç akışı

> (Metropol tipi insan) yüreğiyle değil, zihniyle tepki gösterir. Ruhun ayrıcalıklı konumuna, bilinç uyanıklığı sahip olur. Metropol hayatı, metropol insanındaki yüksek bilincin ve zihin hâkimiyetinin temelini oluşturur. Metropoldeki fenomenlere tepki gösterme işlevi, artık en az duyarlı ve kişiliğin derinliklerine en uzak organımıza aktarılmıştır. Metropolün ezici gücüne karşı öznel hayatı koruyan bu zihinsellik, birçok yöne dağılarak birbirinden ayrı sayısız fenomenle bütünleşir.[16]

Bunlar Simmel'in 1903'te yazdıklarıdır. Aradan yirmi yıl geçer ve Joyce bunun tam tersi bir teşhisle ortaya çıkar. 'Beynini geliştiren kişi', yani Stephen Dedalus, büyük şehirle tam anlamıyla uyum içerisinde değildir: kenar köşe ve kapalı yerleri tercih eder. Ve *Ulysses*'teki metropolün asıl kahramanı olan Bloom için de bu böyledir. Bakın "Ithaca", gününü nasıl özetliyor:

> Adeti veçhile en son neleri düşünürdü?
>
> Yoldan geçenlerin durdurup onları hayretle seyrettirecek tüm süslemelerden arınmış, arızi bir nazar atfedildiğinde, en

16) Simmel, "The Metropolis and Mental Life", s. 410-411. Spengler da aynı fikirdedir: "Bu son şehirler *tamamen* çok zekice [...] düşünülmüş olan uygulamaların, bilinçsiz hayatın yerine geçmesi" (*Decline of the West* (1918), Cilt 2, çev. Charles Francis Atkinson, Allen and Unwin, Londra, 1926, s. 99 ve 103).

yalın ve en etkin haline indirgenmiş ve çağdaş hayatın suratiyle uyum içinde yeni bir afiş türüyle olağandışı bir reklamı.
(*Ulysses*, XVII, 1769-73)*

Burada Simmel'in 'artan farkındalık'ı, ya çok az önemlidir ya da hiç önemli değildir. Bu, tamamen, akıldışı öğelerin birbirlerine karşı oynadıkları bir oyundur: mübalağalar, geçici karşılaşmalar, fanteziler, tesadüfi çağrışımlar. "Reklam kadar 'romantik' olan hiçbir şey yok," diye yazar Wyndham Lewis, *Ulysses*'ten birkaç yıl sonra, "harika ve alışılmadık bir ilahlaştırma; [...] mübalağalı telkinlerin dünyası, [...] hipnozcunun kendinden geçmesi, yahut hayal dünyası".[17] Ve Spitzer, bugün hâlâ bu konu hakkındaki en iyi makale sayılabilecek olan yazısında şöyle demektedir:

> Amerikan gazetelerinde düzenli olarak çıkan ilk reklamların (on dokuzuncu yüzyıl ortalarında) harikulâde etkileri olduğunu iddia eden imtiyazlı tıp reklamları olduğu söylenebilir. Reklam endüstrisinin başlangıcında, insanların bedenin noksanlıklarından ve fenalıklarından eski moda büyüyle korunma arzusunun bulunması son derece manidardır.[18]

Pekâlâ. Georg Simmel'in rasyonalize edilmiş metropolü: beynin, zekânın kenti. Ve Leopold Bloom'un büyülenmiş met-

---

*) Bu kitapta yer alan *Ulysess* alıntıları, Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan Nevzat Erkmen çevirisinden alınmıştır. (ç.n.)

17) W. Lewis, *Time and Western Man*, Chatto and Windus, Londra, 1927, s. 27

18) L. Spitzer, "American Advertising Explained as Popular Art" (1949), *Essays on English and American Literature* içinde, Princeton University Press, Princeton NJ, 1968, s. 275, not 35. Fransa'da da reklamcılığa uzun süre hazır ve mucize ilaçlar damgasını vurmuştu (bkz. K. Varnedeo ve A. Gopnik, *High and Low. Modern Art/ Popular Culture*, Modern Sanat Müzesi, New York, 1991, s. 243) İngiltere içinse, reklamcılık kıpırtıları, tıp ve büyü, 1909 tarihli H.G. Wells'in romanı *Tono-Bungay*'da karşımıza çıkmıştı: "onda sevdiğim şey şiiri ve sadece şiiri değil[...] büyü iksiri! Bir masal gibi [...] Hiçbirimiz kendimiz olmak ya da yaptıklarımızı sürdürmek istemiyoruz [...] bepimizin istediği şey, hep genç ve güzel kalmak." Faust'un gençlik ve Wagner'in aşk iksirlerini düşünmemek imkânsız. Aslında her çeşit içecek için gösterilen reklamların, büyülü bir zehir fikrinden kaynaklanması özel bir tercih.

ropolü: hayal ve büyü kenti. Ancak her ikisi de haklılar, çünkü farklı şeylerden bahsediyorlar. Simmel'in aklında üretim kenti varken; Joyce, tüketim kentini düşünür. İlkinde Max Weber'in acımasız 'büyü bozumu' hâkimdir, ikincisindeyse tam tersi, Ernest Gellner'in 'yeniden büyülenme ihtiyacı':

> Gerçekten ileri bir sanayi toplumu artık tüketicilerden soğuk bir rasyonalite beklemez; olsa olsa, bu soğuk rasyonaliteyi üreticilerden talep edebilir. Ancak sanayi toplumu daha da çok ilerledikçe [...] daha fazla tüketici ve daha az üretici olacaktır; iş zamanı azalacak, boş zaman çoğalacaktır. Ve tüketim içerisinde, her şey, ihtimam ve soğukluktan çok, manipülasyonun kolaylığına ve rahatlığına yönelecektir.[19]

Gellner'in vargısı gibi, bizimki de 'standartlaştırma' ile 'anomi' arasında bölünmüş, düalist bir dünyadır. Spitzer'in makalesinin[20] etrafında dolaşıp durduğu harika bir dünya ve bu, reklamcılığın paradokslarını mükemmel bir şekilde açıklar: standardlaştırılmış ürünleri alıp, onların eşsiz görünmesini sağlar. Gelin bir göz atalım.

Bon Marché'nin buluşlarından biri, Karl Marx'ı çok memnun edebilecek olan kuponlardır. İlk bakışta önemsizmiş gibi görünüyor -bir parça karton üzerinde dört şekil- fakat, bundan sonra, mallar gerçekten fetişlere dönüşür, çünkü tam anlamıyla konuşmayı öğrenmişlerdir. Rakamlarla başlarlar; daha sonra kendi adlarını ve son olarak, alfabenin geri kalanını öğrenirler. Her yer, bu yeni dile uygundur: duvarlar, otobüsler, gazete satış yerleri, lavabolar, çitler, apartman binaları, tekneler, istasyonlar... Yüz-

19) E. Gellner, *Spectacles and Predicaments*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, s. 61-63.

20) "Aynı [Amerikan] uygarlığının standartlaştırmayı bir dereceye kadar mükemmelleştirmesi ve birinin kişisel mevcudiyetinin tanınması için duyulan yoğun gereklilikle karakterize edilmesi ilginç bir paradoks" (Spitzer, *Essays on English and American Literature*, s. 272).

yılın erken dönemlerinde yapılmış resimlerde ve özellikle kübizmde (en iyi örnek: *Kent*, Otto Möller, 1921), kelimelerin heryerdeliği, aslında kent manzarasının hâkim özelliği olarak göze çarpmaktadır: Paris ya da Berlin artık *kelimelerin hakiki kentidir* sanki.[21] Temel olarak, şimdiye kadar söylemekte olduğumuz uyarıcılar/şoklar, sadece kelimelerdir. Renkli kelimeler, gerçekten, duyulara dokunduklarında olmaları gerektiği gibi ve 'yoldan geçenlerin şaşkınlık içerisinde durmalarını sağlayan' kelimeler. Franz Biberkopf'u korkutan, elektrik işaretlerine benzeyen ışıktan yapılmış kelimeler. 'Modern hayatın hızı'nı artıran abartılı, muazzam kelimeler. *Mrs. Dalloway*'de gökyüzündeki uçağın ardında bıraktığı dumana benzeyen kelimeler. Hely'nin kırtasiyesindeki Y harfi gibi, ekmek topaklarını yiyerek caddede yürüyen, yaşayan kelimeler (*Ulysses*, VIII, 126-128).

Kelimeler kelimeler kelimeler kelimeler. Kimsenin beklemediği bir bombardıman ve on dokuzuncu yüzyıl grameri, bu bombardımanla baş edemeyecek kadar acizdir. Dikkat, açıklık, konsantrasyon: eski erdemler yararsızlıktan öte kötüdür. Reklamcılığa uyum sağlamak yerine, onu sinir bozucu bir ses olarak algıladılar. Kelimelerin şehrinde, birilerinin yolunu bulması için farklı bir üslûba ihtiyaç vardır; bilincin şehrinden daha zayıf bir gramer; gergin, süreksiz bir sentaks: sanki dilin kübizmi. Ve bilinç akışı tam da bunu sunar: şeylerin işgaline yer açmak için, öznenin geri çekildiği basit, parçalı cümleler;[22] kapıları sonuna kadar açık ve her zaman bir fazla cümle ve uyarıcı için yeri olan sıralı cümlelerden paragraflar.

---

21) Görsel malzemelerin son iki koleksiyonu için bkz. Varnedoe ve Gopnik, *High and Low*, ve J. Clair, ed., *The 1920s. Age of the Metropolis*, Güzel Sanatlar Montreal Müzesi, Montreal, 1991.

22) Bu şekildeki bir ilerlemenin en açık örneği, cümlenin diğer kısımlarından önceki yüklemi yerleştirebilmeyi içerir: "Mesleğin şeytanı, kadınlar manastırının hesaplarını topluyordu"; "bu kuluçka kısrağı kadar güçlü, bazıları at kadınlar". Bkz E. Steinberg, "Characteristic Sentence Patterns in Proteus and Lestrygonians", E. Senn, ed., *New Light on Joyce from the Dublin Symposium*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.

Toplumsal fenomen ile edebi form arasındaki bu olağanüstü işbirliği içerisinde, böylece, reklamcılık ve bilinç akışı *Ulysses* boyunca birbirini kovalar ve birbirine karışır. İlki, kapitalist metropolün yorulmaz ileticisidir; ikincisi ise, değişken uyarıcıyı yakalayan ve düzenleyen alıcıdır. Fakat onları nasıl düzenler? Gerçekten de, bir 'akım'da mı bilinç *akışında* mı? Gelin, metaforun kaynağına geri dönmeye çalışalım. William James diyor ki:

> Şu gerçektir ki her birimizde, uyanık olduğumuz (ve genelde uykuda olduğumuz) sırada bir tür bilinç sürekli devam etmektedir. Bir akış vardır, durumlar, dalgalar, ya da alanlar (her ne demek isterseniz) halinde birbirini izleyen bilginin, hislerin, arzuların, düşünümlerin akışı; daima geçer ve yeniden geçer ve bizim iç hayatımızı oluşturur.[23]

Akış – alanlar. Dalgalar – durumlar. Gerçekten burada James, karşıt bilişsel metaforlar arasında kararsızmış gibi gözüküyor. Konuşma "Bilinç Akışı" başlığını taşımasına rağmen, şayet onu dikkatli bir şekilde okursanız, karşıt metafor, yani 'bilinç alanı' fazlasıyla baskın çıkar. Aslında, 'bilincin ardı sıra gelen *alanlardır*', yani çoğul alanlardır:[24] Bloom'un deneyimlerinde olduğu gibi –süreksiz, parçalı. Ayrıksı ve hemen hemen mutlak anlardan meydana gelen.

Tam olarak, ayrıksı ve hemen hemen mutlak *paragraflardan* meydana gelmiş. *Ulysses*'te olduğu gibi paragraf, normal olarak kendisini karakterize eden rastlantısallığı kaybeder ve hakiki bir formel öğeye dönüşür: düzenli nabız atışlarının ro-

---

23) W. James, *Talks to Teachers* (1899), Henry Holt, New York 1921, s. 15.

24) Bu ifade konferans sırasında iki kez tekrarlandı, s. 16-17. Daha sonra anıden, James'in dinleyicilerine akıllarında tutmaları için yalvardığı yegâne 'teknik terimler' –'odaksal nesne' ve' marjinal nesne (s. 18-19) aynı biçimde, akış imgesinden çok alan imgesine göndermede bulunur. ('Bilinç' teriminde olduğu gibi James'te de bugün olduğundan daha geniş bir anlam bütünlüğüne sahiptir ve bilinçdışı gibi çeşitli sebeplerden dolayı tanımladığımız öğeleri kapsar.)

manın ilk bölümünün tamamını ayakta tuttuğu ve düzenlediği üslûpçu bir 'kuantum'. İçerisinde, on dokuzuncu yüzyılın sonunda deneysel psikolojinin büyük içgörüsü, sözel bir biçim alır: *şimdi*. "Bıçak sırtı değil, eyer-arkası olan [...] zamana iki yönlü bakabileceğimiz" James'in 'şimdi'si.[25] Denildiği gibi, "parlak temel özüyle ve gittikçe arkasında saçaklanan kuyruğuyla algısal alanımızı kateden bir tür kuyrukluyıldız gibi", şimdi. Ampirik, ölçülebilir bir gerçeklik olarak şimdi –aslında, zamanı ayarlanmış, yüzyılın dönüm noktasında bir kereden daha fazla, on iki saniye süresince görünen bir kuyrukluyıldız. Sessizce okuyun, *Ulysses*'in paragraflarının belki de daha fazla zamana ihtiyacı var.

Şimdinin bir formu olarak bilinç akışı: reklamcılığın sürekliliği olarak şimdi. Birkaç saniye, daha fazla değil, çünkü reklamın ışığı, gerçekte kuyrukluyıldızınkine benzer: her şey, hızına bağlıdır. Şayet devam etmek zorundaysa, büyüsünü kaybeder. Zamanda olan mekânda da olur: reklamcılığın kelimeleri her yerde, ancak algısal alanın *sınırlarındaki* her yerde. Kübizm veya kolajda olduğu gibi parçalı. Gözbebeklerinizin ani bakışı için yakalaması zor. "Birkaç saniyeden fazla süremeyen hafif dönmüş bir kafanın yandan bakışı", Simmel'in flört için yazdığı gibi, "[...] rıza ve ret, ayrılmaz bir şekilde onun içindedir".[26]

Reklamcılığın metayla flörtleşme olduğunu söylemiştim. Şimdi de bunun nedenini görüyoruz: hem reklamcılık hem de flört, modern dünyanın bir paradoksuna çare bulmak ister. Simmel'e göre bir taraftan, 'provokatif fenomenlerin sayısın-

25) W. James, *Principles of Psychology* (1899, Cilt 2, s. 608-609; akt. S. Kern, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge Mass 1983, s. 82-83. Sonraki referanslar da Kern'in kitabının üçüncü bölümünden ("Şimdi" başlıklı bölümden) alınmıştır.

26) G. Simmel, "Flirtation" (1923), *On Women, Sexuality and Love*, Yale University Press, New Haven ve Londra, 1984, s. 134.

daki büyük artış'la kendimizi karşı karşıya buluruz; diğer yandan, "Basit bir şekilde bütün çekici kadınlara sahip olmanın mümkün olmadığını anlarız". Pekâlâ:

> Flört etme, bu durumun bir telafisidir. Bu sayede -potansiyel, sembolik ya da rastlantısal olarak- kadın, kendisini birçok erkeğe verebilir ve aynı mantıkla tek bir adam birçok kadına sahip olabilir."

Kadın kendini verebilir, erkek sahip olabilir... Dünyayı artık bu şekilde bölmüyoruz. Ancak tartışmanın soyut çerçevesi geçerli kalıyor. Ve şayet 'kadın' ve 'erkek' kelimelerinin yerine 'uyarıcı'yı kullanırsak, Simmel'in yirmi yıl önce yazdığı 'metropol' makalesindeki fikirle yeniden karşılaşırız. Bir taraftan, büyük kentin sınırsız 'provokatif fenomenleri'ne sahip olma isteği vardır; diğer taraftan, 'etrafımızdaki tüm çekici [şeylere] sahip olmamız imkânsızdır'. Böylelikle, flört insanları gözetirken, reklamcılık şeyleri gözetir. Onları her zaman var eder, daha fazla heyecan verici kılar belki de –ancak bizi hiçbir şeye zorlamaz. Cezbeden her ihtimali çoğaltır, ancak onları gerçekten almamıza izin vermez. Vaatleri ne doğrudur, ne de yanlış: doğrunun ve yanlışın ötesine geçmişlerdir. Simmel'e göre, bu 'büyük Belki'lerin dünyasıdır.

Dalgınlığın sosyolojisi

Reklamcılık ve bilinç akışı arasında Dublin sokaklarında bir ileri bir geri dolanan *Ulysses*'in kahramanı, yeni bir sanat öğrenmektedir: görmeyi ve görmemeyi. Bloom her şeyi fark eder, ancak hiçbir şeye yoğunlaşmaz: bir bakış ve sonra, tekrar yoluna devam eder. Metropolde bu böyledir: büyük kent-

27) *A.g.y.*, s. 150.

te yoğunlaşmış büyük dünyanın baskısından kaçmanın yolu. Ancak bunu mümkün kılan nedir?

Beyin, Simmel'e göre, anlağın hayatıdır. Ancak Joyce tam tersini söyler: 'artan farkındalık' değil, ama artan bir dalgınlık. Veya sadece artmış olan bir dalgınlık değil (Bloom dünya edebiyatının belki de en dalgın karakteridir), işlev değiştirmiş bir dalgınlık. Bu bir *eksiklik* veya yokluk olmaktan çok, etkin bir araçtır: zihinsel devrelerin hepsini birden eşzamanlı olarak harekete geçiren ve Bloom'un mümkün olduğunca çok uyarıcı almasına izin veren bir tür telefon santrali. Sadece bir örnek verelim, Bölüm 5'in başlangıcını düşünün: postaneden az önce ayrılıp, kendisini çok sıkıcı bir sohbete zorlayan M'Coy'a (uyarıcı 1: hoşa gitmeyen) çarpan Bloom. Ancak Bloom buna katlanabilir, çünkü onun aklı M'Coy'unkinin yarısı kadardır: diğer yarısı dolanır, ceketinin cebine gider, Martha Clifford'un mektubunda yazanları çözümlemeye çalışır (uyarıcı 2: belirsiz). Birkaç satır sonra üçüncü bir Leopold Bloom, dalgın bir şekilde Grasvenor Oteli'nin hoş misafirlerinden birinin üstü açık arabasına binmek üzere olduğu karşı caddeye bakar (uyarıcı 3: hoşa giden); ve onun bacaklarını görmek isteyen Bloom, bu ihtimalin peşinden gidebilmek için sohbeti sırasında başarılı bir şekilde 'yok olmayı' becerir. Kadın gözden kaybolduğunda, dalgınlığı amaç değiştirir ve M'Coy, Bloom'la konuşmaya devam ederken, 'gazeteyi aylakça açar' ve gün boyunca birkaç kez karşısına çıkacak olan reklamı 'boş bakışlarla okur' (uyarıcı 4: tarafsız) (*Ulysses*, V, 82-147).

Dalgın birey ve metropol. Akla, ellilerde formüle edilen ve biraz klasik olan bilişsel psikolojiyi getiriyor: bilişsel psikolojinin terimleriyle 'kokteyl parti sorunu' dedikleri. Bir sürü konuğun olduğu bir partiye giren herkes için...

> İlk duyum [...] sadece gürültüden ayırt edilemeyen bir karmaşadır. Ancak hemen ve hiç zorluk çekmeden, aynı an-

da gerçekleşen çeşitli sohbetlerden bir tanesini, gürültü ve karmaşaya rağmen dinlemekte başarılı olursunuz. Şayet aranızda birileri varsa ve başka bir şey hakkında çok yüksek sesle konuşmaya devam ediyor olsa bile, karşınızdakinin ne söylediğini anlamayı becerirsiniz. Ancak aynı anda hem karşınızdakini hem de yabancıyı dinlemeye çalışırsanız, bunun çok zor olduğunu göreceksiniz. İlkinden çok şey kaybedecek, ikincinin anlamınıysa yakalayamayacaksınız.[28]

Kesinlikle doğru. Ancak bir kokteyl partide dikkat bu kadar önemli midir? Oraya bir tek, konuştuğunuz kişiler üzerine 'yoğunlaşmaya' mı gidersiniz, yoksa -Bloom'un M'Coy'la sohbeti gibi- çok yüzeysel ve karmaşa içerisinde olsa bile, 'aynı anda birden fazla konuşmacıyı takip edebilmek' için mi? Aynı istek daha geniş bir ölçekte metropol için de geçerlidir –baştan çıkarıcı olsa bile, belli bir vaade bağlı olmayan, ancak *pek çok* tercihin aynı derecede mümkün olduğu metropol cazibesi. Örneğin, Julien Sorel için, tek bir rüyanın esaretinde, başkent ile taşra arasında çok büyük farklar yoktur; ancak gazeteci, şair ya da bir asilzade olmak arasında kararsız kalan Lucien de Rubempre için, Paris artık çok önemlidir; Frederic Moreau'ya geldiğimizdeyse, her kadın ve her fikirle flört etmek için merkez ile taşra arasındaki fark vazgeçilmezdir. Bloom'la ise, bu yöne doğru başka bir adım atarız. Bir reklama atılan sıradan bir bakışla başlayan bir paragraf:

Eyyamı bahurun gümüşi sıcağındaki ineklere baktı. Gümüş pudralı zeytin ağaçları. Asude uzun günler. Budanıyor, erginleşiyor. Zeytinleri kavanozlara koyarlar, hı? Andrews'tan almıştım, birkaç tane kalmış. Molly tükürüp atıyordu zeytinleri. Artık tadını öğrendi. Portakalları ince kağıtlara sarıp kasalarlar. Ağaçkavunlarını hakeza. Saint Kevin Pa-

28) S. Bagnara, *L'attenzione*, il Mulino, Bologna, 1984, s. 23.

rade'daki zavallı Citron hayatta mıdır hâlâ? Ya emektar kitarasıyla Mastiansky? Ne güzel eğlenirdik akşamları. Molly Citron'un hasırkoltuğunda. Ne güzel tutarsın, serin sapsarı meyve, tut elinde, tut burnuna kokla rayihasını. Öyle ki, yoğun, tatlı, yakıcı rayihası. Hep aynı şey yıllar boyunca. İyi para ediyormuş, Moisel söylemişti. Arbutus Place: Pleasant Street: Ah o eski günler. Kusursuz olmalı, demişti. Ta oralardan buraya: İspanya, Cebelitarık, Akdeniz, Levant'tan. Kasa kasa istiflemişler Yafa rıhtımına, adamın biri defterine çetele çekiyor, kirli tulumlu yalınayak hamallar kasaları taşımakta. Şurda neydiadıfalanfeştekiz. Merhaba! Görmedi. Selamdan öte bir tanışıklığımız yok, ruh karartıcı herif. Sırtı tıpkı o Norveçli kaptanınki gibi. Ona rastlar mıyım acaba bugün. Arazöz yolu sulamakta. Yağmuru fişteklemeye. Yerde de gökteki gibi.

(*Ulysses*, IV, 201-17)

Ulysses ilerledikçe bu paragraftan bazı temalar (Citron, Succoth, neydiadıfalanfeştekiz) nispeten etkisiz kalırken; belli temalar (Levant, zeytinler, Cebelitarık, ürünlerin fiyatları) önem kazanarak gelişir. Ancak bu sayfa hiçbir şekilde roman sırasınca kurulacak olan hiyerarşinin biçimini belirlemez. Onun (romanın) sıralı cümlelerden oluşan yapısı, gelişmeci yönlerini çoğaltarak ve onları birbirlerinden bağımsız kılarak karşıt bir duyum iletir: *çeşitli gelişmelerin hâlâ eşit bir şekilde mümkün olabildiği*, açık bir şimdi. Burada mümkün, bu şekilde, gelecekteki hiçbir gerçekleştirmeye bakılmaksızın, kendinde ve kendi için ilginçleşir. Ve böylece, son Alman bilginlerinden birine göre, *Ulysses* modern dünyanın gerçeklik ilkesine isyan eder:

> Sanat, ilkesel olarak, hayal ve fantezi âlemine ait bir fenomendir; bilinç akışı sanatı -ve özelikle *Ulysses*'inki, bütün du-

rumları kendi içeriği olarak alır ve sanatsal bir anlamda gerçeklik ilkesine bir direnci temsil eder.[29]

Bir yandan, Ernst Bloch'un *Umut İlkesi*'ni izleyen Schönheich'e göre, kesinlikle gerçeklik ilkesine sahibizdir. Diğer yandan, *Tagtraum*: 'değişim arzusu ve dünyanın gelişmesi arzusu'nu tecessüm ettiren ve bilinç akışında ifadesini bulan fantezi. Schönheich, *Ulysses*'e dönerek şu sonuca varır:

> Reklamlar, sıradan beklentileriyle izleyiciyi kandırmayı amaçlayan fantezilerin gerçekten bayağı formlarıdır. Ancak reklamcılıktan kasten beslenen yanılsama, gündelik varoluşun gerçekliğiyle çelişir [...] Reklamcılık, gerçek ve hayali dünyanın farklarından ekonomik kâr çıkarmayı mümkün kılar ve -bütün bayağılığının yanı sıra- daha iyi bir dünyaya duyulan özlemin ipuçlarını verir.[30]

Verbesserung der Welt, dünyanın düzelmesi: etkileyici olan fantezileriyle, reklamcılığın aradığı bu mudur? Kapitalizmin yavan gerçekliğinin tam karşısında, dönüştürülmüş ve geliştirilmiş bir dünya? Pek de değil, dünya hâlâ aynıdır ve sadece bizim bakışımıza sunulmuştur. Aslında, bilinç akışının havai doğası, onun fantezileşen ihtimalciliği, kesinlikle, Bloom'u emtianın dünyasına koyar, böylece yüzlerce uyarıcıyı almasına ve onlarla özgürce oynamasına izin verir. Gerçeklik ilkesine bir direniş olmaktan öte, reklamcılık, bilinç akışı, dalgınlık ve fantezileştirme *–bunların hepsi o ilkenin bazı çeşitleridir.*[31] Ve oldukça etkili çeşitler. On dokuzuncu yüzyılın katı, ciddi

---

29) C. Schönheich, *Epos und Roman: James Joyces 'Ulysses'*, Carl Winter, Heidelberg, 1981, s. 137.
30) *A.g.y.*, s. 140, 147.
31) 'Gerçeklik ilkesi' ifadesinin Freud'ta birbirlerine çok yakın olmayan çeşitli anlamları vardır. Dışsal gerçekliğin kesin bilgisini arıştırır, örneğin; veya tekrar (oldukça farklıdır), ikincisine başarılı bir şekilde kendinizi kaptırma yeteneğinizdir. Burada gerçeklik ilkesinin hep bir pragmatik anlamı olacaktır: işleyiş yasaları bilinse de bilinmese de, rahatlıkla dünyada olabilme yeteneği.

burjuvasının tuzla buz olduğu yerde, fanteziciler, vitrinler ve reklamlar arasında güvenle dolaşırlar. Dalgın ve sosyalleşmiş.

Sinik Joyce. Bloom'un yavan gezintileri, 1920'lerin edebi mitlerinden bir tanesini çözer: dalgınları gözetleyen, amaçsız gezintileriyle -1924 ve 1930 Manifestolarında kutlanan 'pasif ve alıcı' durum olarak- dalgınlıkta emsalsiz bir özgürlüğü arayan Sürrealist Promanade:

> Önümüze serilmiş mucizevi bir av, sürprizlerle donatılmış bir mağazayı da içerisine alan deneyimler peyzajı ve –kim bilebilir ki? Hayatı ve kaderi değiştirebilecek olan büyük vahiy.[32]

Kaderimizi değiştirecek olan vahiyler? Hayır, bu *Ulysses* değil (ancak dürüst olmak gerekirse, bu *Paris Köylüsü* de değil). Bloom'un yürüyüşleri sırasında, tesadüf, şeylerin ve ideaların sınırsız çokluğuna bir ışık tutar: ancak bilinmeyen diyarlara gidilmez –her şey tanıdık, dünyevi ve gün ışığında yıkanmış gibidir. Bloom'un dikkati dağılmış olsa bile -aslında kesinlikle dikkati dağıldığından ve bu yüzden yeni düşüncelere açık olduğundan- Bloom'un zihninde *dünyada her ne varsa* sadece onları buluruz: şeylerin mutlak sahibi, fakat mucizelerin değil. Bunun içerisinde, reklamcılığın etkileri radyonunkilerle uyum içindedir. Rudolf Arnheim'a kulak verelim:

> Dinleyici sadece dinleyebilir, fakat radyonun teknik imkânlarına bağlı olarak cevap veremez [...]Uzmanlaşma ve işbölümünün ilkeleriyle birlikte aşırı bir edilgenlik taşır ve üretici topluluğu tam olarak aktif ve pasif bölümlere ayırmaktadır [...] Radyo aygıtının böyle bir ehemmiyet kazanmasının tek sebebi, bütün avantaj ve dezavantajlarıyla birlikte bugü-

32) Louis Aragon, "The feeling of nature in Buttes-Chaumont", *Nightwalker [Le Paysan de Paris]*, çev. Frederick Brown, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ., 1970, s. 110.

nün toplumsal formlarına takdire değer bir şekilde uyum sağlamasıdır. Radyo, duymadan konuşan bir insandır, geriye kalanlar da konuşamadan dinleyenler.[33]

Bir parça etken iken, diğer parça edilgendir... Bloom kuşkusuz edilgen parçaya aittir. Ve bilinç akışı -alan fakat iletmeyen- istasyonları, programları ve durağan enerjinin boşalmasıyla *anti litteram* taşınabilir bir radyodur. Bir gün içerisinde ne kadar çok şey algılayabilir! Burada edilgenlik sadece bir boşluk değildir, ancak -senfonilerinden uzun yürüyüşler olarak bahseden, pek çok kişiden daha çok Joyce'a yakın olan besteci Gustave Mahler hakkında Boulez'in söylediği gibi- 'zenginleştiren bir edilgenlik'.[34] Lafzi olarak alınamayacak tuhaf bir formül, fakat bu eserin başlangıcından beri -yuzyıllık teşebbüsten sonra- bize eşlik eden probleme nihayet çözüm öneren bir formül.

Hegel'in *Estetik*'ine göre, devletin, hukukun, işbölümünün, iktidar ayrımının var olduğu böyle bir dünyada, 'toplumsal tümlük', tek bir kahramanın eylemiyle dışa vurulamaz artık. Yönümüzü değiştirmemiz gerekir: *Faust*'ta söylediğim gibi, 'edilgen kahraman'a güvenmek. Bu, belli avantajları -her şeyden önce masumiyeti- olan, ancak, asla ve asla ikna edici olamayan bir figür. Aslında, Goethe bu yolda ilk girişimde bulunan kişi olsa da, 1800 taslağının 'edimde bulunmanın keyfi'ne kahramanını geri getirmeyi düşünür (ve zaten onun etrafını

33) R. Arnheim, *Radio*, çev. Margaret Ludwig ve Herbert Read, Faber and Faber, Londra, 1936, s. 271-272.

34) "Öyleyse bu eserleri nasıl dinlememiz ve 'anlamamız' gerekiyor? Sadece kendimizi anlatının seline mi bırakmalıyız, farklı psikolojik akıntılarla mı yüzmeliyiz? [...] Evet, bu mümkün! Müzik böyle sade bir tutuma izin verecek kadar güçlü, ancak böyle bir tutum gerçekten zenginlik kaynağı mı? İdeal olarak, bu müzikal karmaşanın içerisinde tüm kıyıların izini sürmeliyiz" (P. Boulez, "Mahler our Contemporary", *Orientations*, çev. Martin Cooper, Faber and Faber, Londra ve Boston, 1986, s. 299).

hiperaktif Mefistofeles'le kuşatır). Melville ve Wagner ise kararsız kalırlar: Melville, düşünen Ishmael ile zalim Ahab arasında; Wagner, 'sözleşmelerle bağlanmış' Wotan ile yenilmez kılıcıyla Siegfried arasında. Flaubert'te ansiklopedik tembellik geri seker; *Peer Gynt*'te, Ibsen aniden kahramanının yüzeyselliğine karşı mesafe alır.

Gerçekten kör bir kuyu gibi gözüküyor: sanki birçok gölge, yeni tümlüğün ilkesini bulabilmek için pasif kahramana yaklaşıyormuş gibidir. Ve Joyce bile ilkin, onda bir kopuş noktası görmez. Joyce'un asıl maksatları içinde Bloom bir sonuçtur: *Dublinliler*'in son hikâyesi –zirve, belki de koleksiyonun 'felc'inin zirvesi. Ancak işlevin dramatik değişimi içerisinde, Joyce, Bloom'u bir mikroskop altına yerleştirir ve Bloom'un edilgenliği içerisinde sadece etkin-siz-lik değil, eylem *eksikliği* olduğunu da keşfeder. Olumlu nicelikler de vardır elbet: yeni düşüncelere açıklık, çeşitlilik, dünyaya açıklık. Gördüğümüz gibi, Bloom'da dalgınlığın kendisi devingen, aktif bir güçtür: kaba anlamda hiçbir şey üretmese de, karmaşık bir durumda kendi yolunu bulmasını ve kendini organize etmesini sağlamaktadır.

Boulez'e kulak verirsek, zenginleştiren bir edilgenlik: Bloom'un bir gününün her anında olduğu gibi, şeylerin dünyası. Seçici, zeki bir edilgenlik: öyle ki hiç kimse onun zayıf veya tembel olduğunu düşünmeyecektir. Sonuçta, burada da masum bir edilgenlik: birileri, hiçbir sorumluluğa katlanamadığı için, Batı metropolünün zenginliğinin *verili* olarak alındığını görürüz. Sonunda, modern epik, kahramanını bulmuştur: ve onunla birlikte, Goethe'den beri aradığı doğrudan görünür olan tümlüğü de: dünya –*tüketimin* hakiki *büyük* dünyası. Faust yüzyılından sonra, *Ulysses*'in yüzyılı başlar.

Şimdiye kadar, sanki, bir grup hacıyatmaz üzerine çalışmaktaydım. İlki, dünyanın özü olarak metropol. Diğeri, metropolün özü olan bonmarşeler. Bir diğeri, bonmarşenin özü olan reklamcılık ve son olarak da reklamcılığın özü olarak bilinç akışı. Birbiri ardı sıra meydana gelen bu değişmelerle, bölümü açtığımız uyarıcılar, çok daha soyut bir hale gelerek onların doğasını yavaş yavaş değiştirmektedirler. Şeyler; sonra mallar; sonra imgeler; kelimeler; ve son olarak *ihtimaller*. Daha önce de söylediğim gibi, bilinç akışı, aslında, kendinin gerçekleşip gerçekleşmemesine bakmaksızın, ihtimalin tekniğidir. İhtimali, yirminci yüzyılın en tipik ideolojisine dönüştüren de tekniktir.

İhtimalin ideolojisi. Ancak bu mümkün mü? İdeoloji, yasa ve yaptırımlardan oluşmuş bir söylem değil mi: ihtimalin alanını *sınırlayan* bir mekanizma? Şayet Hegelci solun o zamanda neler yaptığını tartışırsanız ve ideolojiyi tektanrıcılığın burjuva formu olarak algılarsınız, kesinlikle öyle. Fakat bu durum kapitalizmin gelişmesiyle, yaratıcı teknolojisiyle, daha fazla tüketici isteyen üretimiyle, daha fazla şey isteyen orta sınıfıyla birlikte değişti. Böylece ihtimal, burjuva düzeninin düşmanından, onun meşru ufkuna dönüştürüldü. 1896'da *Revue des Deux Mondes*'in yazdığı gibi, '*l'âge de l'affiche*' (afiş çağı) başlamaktaydı:

> Başka zamanların anıtları, insanları duaya ve itaate teşvik etmekteydi [...] Aksine, reklam afişleri sadece bizim kendimiz, memnuniyetimiz, zevklerimiz, çıkarlarımız, yemeklerimiz, sağlığımız ve hayatımız için konuşuyor. 'Dua edin, itaat edin, kendinizi adayın...' demiyor. Hayır, afiş bizim kulağımıza fısıldıyor: 'Eğlen, kendini düşün, ye, tiyatroya git, dansa ya da konsere git, roman oku, iyi bir bira, lezzetli bir çorba, özel sigaralar iç, istediğin kadar çikolata ye...'

> Bırakın, mimarlar kendi kiliselerini yapsınlar [...] zamanımızın gerçek mimarisi, reklam afişinin gelip geçici ön yüzeyidir; her akşam yok edilir ve altında eski taş anıtın yok olduğu sayısız renkleriyle, sabahları yeniden düzenlenir..."

Taş anıt, kâğıdın ön yüzü: iki şekil, *Ulysses*'te baştan sona, Avrupa kültürünün birbirine geçen ve çatışan iki safhası. Bir yanda Yahudi-Hıristiyanlık görevi, diğer yanda reklamcılığın ihtimali. İlki sarih, hoşgörüsüz, eğitimli güçlü ideoloji; ikincisi ise anıştıran, hoşgörülü, yüzeysel, *zayıf* ideoloji. Ancak biri günümüze daha uygun. Havailiğinden dolayı güçlü değerlere -savaş zamanı dışında- gerçekten ihtiyacı olmayan ve duanın ciddiyeti yerine reklam afişinin siren fısıltısını tercih eden, metropole daha uygundur. Aslında dinin kendisi üzerine reklamı empoze ederek sona erer: reklamlara güvenen 'Zion'daki kiliseyi onaran Dr. Alexander John Dowie' üzerine (*Ulysses*, VIII, 5 dipnot.); ya da yatak odaları için parlak haç üreten Birmingham firması (VIII, 17-20) üzerine reklam kendini empoze eder. Sanki bir reklam kampanyasıymış gibi Bloom, Kudas Ayinini içinden yeniden yazdığında -"Latince. İyi buluş. Önce onları afallatıyor"[36]- reklam afişi, gerçekten eski taş anıtı kucağında boğarak öldürüyor gibidir.

Sonra, ihtimal. Tüketim evreninde, bu terimin çok basit bir anlamı var: arzu, yeni şeyleri isteme. Yirminci yüzyıl edebiyatında, *çokluğun* çok güçlü bir algısı, bu ilk anlama eklenir. Özgürlük artık *belli şeyleri* yapmaktansa, *herhangi bir* şey yap-

35) M. Talmeyr, "L'âge de l'affiche", *Revue des Deux Mondes*, Eylül 1896, s. 208-209.
36) "Rahip, kutsal ekmeği kadının ağzına koymak için eğiliyor, mırıldanma berdevam. Latince. Sonra öbürü. Gözlerini kapat ve ağzını aç. Ne? *Corpus*: vücut. Ceset. Latince. İyi buluş. Önce onları afallatıyor" (*Ulysses*, V, 348-51). Ve daha sonra: "Tören bittiye benzer. Sesleri işitiliyor. Bize duacı olun. Sonra yine, bize duacı olun. Sonra yine bize duacı olun. Tekrarlama iyi fikir. Reklamlar da öyle ya. Bizden alın. Sonra yine bizden alın" (*Ulysses*, XIII, 1122-24).

maktır: insanların çoğul, belirsiz gerçeklikler olduğu düşüncesi: hepsi aynı düzeyde mümkün varoluşların kesişimi. D'Annunzio'nun Stelio Effrena'sının, 'hissetmeye ve hayal etmeye yönelik sonsuz yetileri' üzerinde düşünürken kapıldığı fikir; 'hayatın sayısız formlarının ihtimallerini kendi içinde barındıran' Tonio Kröger; *Vatikan Mahzenleri*'nde 'kendisini sonsuz ihtimaller içerisinde hisseden' Lafcade. Saçmasapan deneylerle kendilerini sınava tabi tutan Tarr'ın karakterleri; *Törless* ve *Kandırmacalar*'dan kendilerini başkalarına dayatan karakterler; ellerinin uzanabildiği herkese bunu uygulayan rastlantısal Pirandello örneği. Paris'te Monsieur Teste, 'ihtimal şeytanı'; Christiania'da, bilinmeyen bir güçle en absürd hikâyeleri yaratan Hamsun'un *Açlık*'ındaki kahraman; Petersburg'da peş peşe iki tutarlı hareketi gerçekleştiremeyen Bely'nin karakterleri; Moskova'da her şeyin gerçekten mümkün olduğu Mefistofeles/Wolan dünyası; Prag'da Meyrink'in *Walpurgisnacht*'ında 'her an farklı bir şeytanın hükmettiği insanlar'; Viyana'da Ulrich Anders (*anders*= aksi takdirde), 'var olana, var olmayandan daha çok önem vermeyi reddeden', 'ihtimal insanı'; ve Dublin'de, tabii ki özellikle 'mümkünün mümkün olarak gerçekliği üzerinde, kendi içinde düşünen' Stephen Dedalus.

Bu kadar örnek yeter. Şimdi bir fark üzerinde duralım. Neredeyse alıntı yapılan bütün romanlarda, ihtimalin alanı, temel olarak eylemin başlangıç sözü işlevini taşır. 'Hayal etmek için sonsuz güçler', kesinlikle gerçeklikten uzaklaşır: giderek hızlanıyorlarmış gibi, güya daha da fazlasıyla zorla çarpışıyormuş gibi. Gide'in gereksiz cinayetlerini ele alalım, Hamsun ve Lewis'in gelgeç hırslarını, Broch'un 'uyurgezerliği'ni, *Törless*'in merhametsiz zalimliğini, Belly'nin terörizmini, Meyrink'in katliamını, Pirandello'nun deliliğini...

Aksine, Joyce'ta bunların hiçbiri yoktur. Bilinç akışının ortaya çıkmasıyla, iki dünya arasındaki ilişki tutmamaya başlar; ih-

tümal bağımsız bir hayata götürür, yabancı aslında herhangi bir gerçekleşme şekline düşmandır. Çünkü gerçekleşme, aynı zamanda sürekli vazgeçmedir: bir ihtimali kabul ederek, diğerlerini dışarıda bırakmaktır. Böylece, eyleme geçmek yerine, bilinç akışı kendisini, eylemle *yarışıyor* ve eylemin aleyhine büyüyor halde bulur: neredeyse romanın açılış sayfasındaki ilk ilginç kelime olan 'Chrytostomos', "Proteus", Bloom ve "Penelope" bölümlerine kadar kayıptır. "Lotus Eaters"tan bir sayfa:

> Gözlerinin siyahlığını iyice ortaya çıkarıyor. Bana bakarak, çarşafı gözlerine tutmuş İspanyol, kendisini kokluyor, ben kol düğmelerimi iliklerken. Bu kocakarı ilaçları bazen en iyisi: Dişler için çilek: Isırganotuyla yağmursuyu: Ayrana bastırılmış yulaf ezmesi. Cildi besler. Eski kraliçenin oğullarından birinin -Albany dükü müydü?- derisi bir katmış. Leopold, evet. Bizimkiler üç kattır. Sığırlar, nasırlar, sivilceler işi daha da güçleştirir. Parfüm de gerekir ama. Karınınki nasıl bir parfüm? *Peau d'Espagne*. Şu portakal çiçeği suyundaki tazelik. Bu sabunlar ne güzel kokuyor. Saf Marsilya sabunu. Şu köşede bir banyo alacak zamanım var. Hamam. Türk. Masaj. Top top kirler göbeğinde toplanır. Seni güzel bir kız keselese daha güzel. Bir de herhalde ben. Evet, ben banyo da yapayım bir. İçimde tuhaf bir özlem. Su suya karışsın. İşle zevk birarada. Masaja zamanım yok, yazık. Bütün gün dipdiri olurdum. Cenaze töreninde bir sürü ekşi surat.
>
> (*Ulysses*, V, 494-506)

Molly yatakta çıplak, Martha'yla ilişkisi, Türk hamamındaki kız, mastürbasyon düşüncesi. Ders kitabından bir sayfa gibi görünüyor: erotik arzular, hayaller. Ancak hepsi bu birleşimle özdeşleştirdiğimiz duygusal telafi hikâyelerinden ve Freud'un kendisinin Almanca *Tagtraum*'u tercüme ederken, üzerinde düşündüğü anlatı çağrışımı açıkça baskın olan te-

rimlerden (küçük roman ve hikâye) çok çok farklıdır.[37] *Ulysses*'te ("Nausicaa"daki Gerty hariç), böyle bir şeyle karşılaşmayız: bilinç akışı, ihtimalin alanını oldukça geniş tutmaya çalışırken, her anlatı belli seçimleri, yani dışlamaları dayatır. Böylece, iyi tasarlanmış bir fantezi yerine, on kelimenin dört farklı taslağını verir: biri geçmişte, biri şimdide, biri gelecekte, biri sadece farazi. Hiçbiri ön planda yer almaz ve hiçbiri ön plandan dışlanmaz. Bunlar, en saf anlamıyla ihtimallerdir: kendisinden öte herhangi bir sonuç getirmeyen, kendilerinde sahip olunacak ihtimaller. Kaderi bu oldukça da, Türk hamamındaki Bloom asla mastürbasyon yapamayacaktır.

Sonuca gelmeden önce, hemen ihtimal literatürünün uzak kökenlerine geri dönelim. *Bildungsroman*: bir genç adamın hikâyesi, imkânlar yığını ve bazı farklı geleceklerin araştırılması. Geniş, genellikle büyüleyici keşifler, fakat asla sınırsız değil. Gençlik, bir süreliğine toplumsal ilişkilerin sınırlayıcı dizginlerinden muaf tutulur: ancak yine de, mücadele etmek için geri dönecek ve genellikle kaybedecektir. Wilhelm Meister, Alman ulusal tiyatrosunu kuramayacak; Julien Sorel, Napolyon'un adımlarını takip etmeyecek; Lucien de Rubempre, şair olamayacak; Tertius Lydgate, büyük bir bilim adamı olma düşünü gerçekleştiremeyecektir... Büyük hayaller soldurulur: *kaybedilmiş imgeler*. İhtimal, gerçeklik halini alamamıştır. Bu katı, 'gerçekçi' dünya içerisinde, gerçekleşmemiş bir ihtimal, basitçe başarısızlıktır: ve son olarak hiçbir şeydir. Musil'in meydan okuma nağmeleriyle söyleyeceği gibi, 'ihtimal eksi onun gerçekleşmesi' değildir. Aslında, artık hiçbir şeydir: bir ihtimal olarak bile düşünülemez. Stephen'in satırları -'müm-

37) Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1899), Penguin Boks, Harmondsworth, 1976, s. 631-632. Freud'un diğer iki önerisi (*rêve*, hayal) sadece dilbilimsel işaretlerdir.

kün olanın bir ihtimal olarak gerçekliği' –Balzac'a pek de anlamlı gelmese gerek.

Son yüzyılın herhangi bir romanında, Bloom başarısızlığın arketipi olabilirdi: önemsiz bir iş, yarı eğitimli, sıradan amaçlar, sessizlikler ve aşağılanmalardan oluşan içsel bir hayat. Yani, bir tür Oblomov. Ancak Joyce onu bize nasıl sundu?

> Geçen hafta *Bouvard ile Pécuchet*'e yeniden göz gezdirdim -Pound, Joyce'a Kasım 1918'de yazar-, Bloom kesinlikle Flaubert'in belirttiği her şeyi yapar, mekânın onda birinde yapar ve dahası her zaman bir şeyler olabileceği hissi vardır, aslında her an her şey olabilir, oysa *Bouvard*'dayken çamurun içine saplanırlar, hatta herhangi bir şey olsa bile, hep hiçbir şey olmayacak duygusuna kapılırsın.[38]

Her an her şey olabilir. Gerçekte peki? Kesinlikle hayır, hiçbir şey gerçekleşmez orada: engellenmiştir, bu *Dublinliler*'in felcidir. Ancak *Ulysses*'te, önemli olan budur; *gerçeklik arkaplana geri çekilmiştir*. Iser'in yazdığı gibi:

> Gündelik Bloom, hayatın akışı içindeki bireysel anların koleksiyonudur sadece –Bloom'un olabileceği sınırsız ihtimaller son derece küçük bir koleksiyon.[39]

Sınırsız ihtimaller. Evet, bu, romandaki her paragrafın deneyimidir: Bloom'un günlerine anlam ve renk katan ve *her şe-*

---

38) Mektup için bkz. F. Read, ed., *Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce* içinde, Faber and Faber, Londra, 1967, s. 145.

39) W. Iser, *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore ve Londra, 1974, s. 217. "Gerçek olan, ihtimalin bıraktığı talih izidir", Iser, Musil'i tekrarlayarak böyle söyler. "Ve eğer gerçeklik, talihin izinden başka bir şey değilse, öyleyse görülemeyen ve tatmin edilemeyen büyük sayıdaki ihtimallerin yanında anlamsızlığa indirgenir" (*a.g.y.*, s. 206). "'Peki, daha sonra eğer bir gün için dünyanın yöneticisi olursan ne yapacaksın?'- 'Sanırım [Ulrich cevap verir] gerçekliği feshetmekten başka çarem yok!'" (*Niteliksiz Adam*, I, 69). Ve tekrar: "'Ona söyledim [Arnheim], gerçekleştirmek, gerçekleştirmemekten daha az ilgimi çeker [...] her an bir fikrin küçük bir parçasını tatmin ediyoruz, kendi zevkimiz için büyük kısmını bitirmeden bırakıyoruz'" (*a.g.y.*, s. 66).

ye rağmen onu hayata bağlayan, her zaman açık bir ufuk. Demek istediğim, 'potansiyel' Bloom'un varlığı, toplumsal ilişkilerin yeniden büyülenmesine katkıda bulunur: Lévi-Strauss ve Althusser'in verdiği ideoloji tanımıyla söylersek, bu 'potansiyel' Bloom, gerçek Bloom'un sefaletine imgesel bir çözüm olarak işlev görür. İhtimal ideolojisinden konuşurken, daha önce demeye çalıştığım budur. Daha açık olmak gerekirse, burada bahsedilen iyi bir ideolojidir: mutlu, esnek, meraklı. Ancak sürekli olarak mitlerin peşinde olan eleştiri tarzının hayalini kurduğu özgürleştirici bir meydan okuma değildir.[40] Aslında, biraz daha yakından bakarsak...

Bunu iyice bir düşünün: ihtimalin dehası, Ulrich Anders, hiçbir şeyin artık mümkün olmadığı bir ülkede yaşar; ve 'farklı hareket edemeyeceğini hisseden' katil Moosbruger tarafından cezbedilmiştir. Leopold Bloom, yirminci yüzyıl Avrupa'sının en açık karakteri, çok az özgürlüğün bulunduğu ve bağımsız olamayan bir ülkede boğucu bir hayat sürer. Musil ve Joyce'un tüm enerjilerini ihtimal duygusuna adayarak, paranteze almak için yer aradıkları bir gerçekliktir. Ve henüz, Maddi Teminat Kampanyalarının mahzenleri ve bilinç akışının ardında, bu sert, ilk nüve bir an için bize göz kırpar. Carl Schmitt'le birlikte tekrar etmek arzusu doğuyor: "İronilerine ve çelişkilerine rağmen, bilinçsizce [ihtimal ideolojisini] en kuvvetli ve en yakın güce boyun eğdirten tutarlı bir bağımlılığın ön plana çıktığı görülebilir."[41]

Özgürlüksüzlüğe dayalı bir özgürlük. Buna daha sonra döneceğiz.

---

40) "Burada öznenin itibarsızlığına Joyce'un eserinin nasıl katkıda bulunduğunu vurgulayacak olan bir Joyce okuması başlar; bugün birileri nasıl olur da 'benlikteki yarığa' (Kristeva) yerleştirerek Joyce'un modernitesi üzerine konuşur; şimdilerde Batı'nın söylem dünyasını çökerten gücünün zarar verdiği başka yazılarıyla bunu açığa çıkardı" (H. Cixous, "Joyce: the (r)use of writing" (1970), D. Attridge ve D. Ferrer, eds, *Post-Structuralist Joyce* içinde, Cambridge Press, Cambridge 1984, s. 15). En azından şu söylenebilir: yanlış tahmin.

41) C. Schmitt, *Political Romanticism*, MIT Press, Cambridge Mass, 1986, s. 162

Epifani, madlen, Leitmotif***

Joyce ve Zola, Joyce ve reklam afişi, Joyce ve Musil... Ve tabii ki Joyce ve Proust: Edmund Wilson'dan Joseph Frank'a ve Giacomo Debenedetti'ye, şimdiye kadar çağdaş eleştirinin klasikleşmiş bir çizgisi. Ancak gerçekten, *Ulysses* ile *Kayıp Zamanın İzinde* arasındaki ilginç *benzerlik* yeterince belirgin midir? Bir Molly'nin monologunu düşünün, bir de Guermantes'in kabul töreninin monologunu: ilk bakışta çok benzer görünen iki episod, geçmiş zamanı ele geçirmeye çalışan abartılmış ve inişli çıkışlı iki son. Fakat başlangıç noktaları aynı olsa bile, bölümler çok farklı bir şekilde gelişir. Iser, Molly'nin uykusuz kaldığı gecelerde, geçmişin çok önceleri kaybettiği netliği yeniden ele geçirdiğini yazar: zaman geri kazanılmıştır; çünkü *yeniden açılmıştır*: tüm duraganlığından ve kesinliğinden kurtulmuştur.[42] Tam tersine, Marcel'i sarmalayan mutluluğun başka bir kökeni vardır ve bu köken, 'şeylerin daimi özü'nü kesin olarak anlamak ve keşfetmekte saklıdır. Yeniden kazanılan zaman, *sabitlenen* zamandır: bir kerede tamamen parçalanmıştır ve hareketsizdir.

Bu yüzden Joyce 've' Proust yerine, ilerleyen sayfalarda Proust'a 'karşı' Joyce'u anlatacağım. Bu bir hiyerarşi meselesi değil (tabii ki bu benim tercihim). Edebi evrimin bir özelliğinin altını çizmek istedim: yaratıcı anların (Proust ve Joyce'un zamanı gibi) radikal yarıklar tarafından belirginleştiği olgusu –ve *gerçekten bu sebepten dolayı* yaratıcı olan anlar. Aklımda olan, çalı benzeri bir tarih; büyüyebildikleri kadar büyüyen eşitsiz asimetrik dallar –hatta belki de birbirlerini geçmek için yarışan

---

*) Joyce tarafından genelde bir hikâyenin sonuna doğru bir açığa vurma anı olarak kullanılır. Farkındalığı hızlandıranve basit sıradan bir durum karşısında anıden parlayıveren ve olayların-tutumların değişmesine neden olna an'dır.

**) Bir karakter, nesne veya duyuyla özdeşleştirilen müzikal tema. (ç.n.)

42) "Geçmiş şimdi, zamanın ve mekânın tüm sınırlarından özgürleştirilmiştir ve böylece geçmişte, çok önceleri mahrum bıraktıkları sonucun açıklığını yeniden kazanarak durum birinden diğerine elipitik bir şekilde akar [...] böylece hatırlanan geçmiş, tamamen yeni bileşimler önerir ve Molly'nin kendi hayatı, ihtimallerin fazlasıyla kendisine geri gelir..." (Iser, *The Implied Reader*, s. 224). (ç.n.)

dallarıyla koca bir çalıya benzeyen tarih. Hegel'in çağın ruhundan bu yana kat edilmiş uzun bir yol, fevkalâdeliği ve biricikliği içerisinde her resimde, romanda ve senfonide tekrarlanan zaman! Edebiyat tarihi, ileride göreceğimiz üzere, özellikle modernizm yıllarında bir savaş alanıdır. Fakat, bu savaş alanına girmeden önce, bir parça üslûpçuluğa bakalım:

> Proust yan cümleciklerden özel bir zevk alır, diye yazar Spitzer, çünkü bu yan cümlecikler insanın şansa, bireyin ise bütüne bağımlılığını, bir tür akustik ve arkitektonik taklit içerisinde özetlemektedir ve bu sadece bir kelime oyunu da değildir.[43]

Şans – fakat arkitektonik bir forma dönüştürülmüş. 'Bu sıkılaştırma ve yoğunlaşma'yı, başka bir makalede farklı bir noktadan okuruz:

> Ve cümleleri birbirlerine bağlamakta gösterdiği bu yetenek, Proust'un çok farklı şeyler arasındaki bağlantıyı görebilme yeteneğinden kaynaklanıyormuş gibi geliyor. Bu karışık temsillerde, neyin önce ve neyin sonra olması gerektiğini bilen, önemli ve sıradan şeyleri olması gereken yere koyan, şeyler üzerinde bir ustalık ve hâkimiyet...[44]

Birbirlerinden tamamen farklı şeyler üzerinde toptan bir hâkimiyet: harika bir metafor. Bunu *Ulysses*'e uyarlayabilir miyiz?

> *Bu hınzırların teki, insanı anında tüketir. Kim olduğuna aldırmaksızın kemiklerini sıyırır. Onlara göre, normal et bu. Kokuşmuş ettir bir ceset.* Ya peynir nedir ki? Süt cesedi. Çin Gezileri'*nde Çinlilerin beyaz insanların leş gibi koktuğunu söylediklerini okumuştum.* Ölüleri yakmak daha iyi, rahipler tamamen buna karşı. Öbür firmanın çığırtkanlığını yapıyorlar. Fırın ve Hollanda ocakları toptancılık ve acenteciliği. Salgın dönemleri. Onları yaktıkları sönmemiş kireç kuyuları. Ölüm

43) L. Spitzer, "Zum Stil Marcel Proust's" (1944), *Stilstudien* 2, Max Huber Verlag, Münih, 1928, s. 440.
44) *A.g.y.*, s. 368.

odası. Topraktan halkedilir, toprağa döneriz. Ya da denize gömülsek. Neredeydi o sessizlik kulesi Parsi'nin? Kuşlar yiyip bitirmiş. Toprak, ateş, su. En zevklisi boğulmakmış, derler. Tüm hayatın, bir anda gözünün önünden geçiverir. Hayata dönüş yok ama. Havaya gömülmezler ancak. Uçan bir makineden dışarıya. *Yeni biri öbür dünyayı boyladığında haberi yayılır mı acep.* Yeraltı iletişimi. Bunu onlardan öğrendik. *Hiç şaşmamak gerekir. Her gün karınları bir güzel doyurulur.* Olur ölmez sinekler üşüşürler. *Dignam'ın kokusunu almışlardır. Koku moku aldıkları yoktur zaten. Beyaz meyaz tuz buz olup ufalanan ceset ezmesi: kokusu, tadı beyaz çiğ şalgam dersin.*

(*Ulysses*, VI, 980-94)

İtalikle yazılmış cümleler, Eylül 1918'de *Little Review*'da yayınlanmış paragrafın ilk taslağını oluşturur; kalanların hepsi orijinal uzunluğunu ikiye katlayarak, 1918 ve 1921 yılları arasında eklenmiştir. Yan cümlecikleri çoğaltırken, Joyce'un mutluluğu büyüktür, ancak Spitzer'in de söylediği gibi, bunlar kesinlikle sadece yan cümlecikler değildir. Hatta, hâkimiyetin bir derecesinin göz kırptığı yerde ("*Eğer* ceset kokuşmuş bir etse, *o zaman* peynir süt cesedidir"), Joyce'un sıralı cümleleri ters etki yaratır: ayrı, bağımsız cümleler oluşturur. Hiçbir şey 'olması gereken yerde değil'dir: ya da şeylerin ve düşüncelerin bulunması gereken yer, artık Proust'taki gibi bir 'öncelik veya sonralık sorunu' değildir, ancak her zaman eşit ve bağımsızdır.[45]

45) İki farklı sentaksal tercih, ihtimalin iki zıt temsilini üretir. Proust'ta ihtimal, emir yan cümlelerinin ana ifadelerinin zayıflığını vurgular: bu kesinliğin zayıflatılmasıdır, yeni bir faaliyete geçen ve yüzeyselleştiren bir şartnamedir. Yüklemde konuşan ihtimal: "iddiaların geçerliliğini sınırlayan" sözlü form (Weinrich), "emniyetsizliği ve inkârı" çağrıştıran (Vossler); "cümleleri içselleştirmeye ve duygusallaştırmaya, onları nostalji, korku, şüphe, arzuyla kavurmaya" niyeti olan (Spitzer). Tam aksine, Joyce'ta, ihtimal dünyası tamamıyla gösterenin içerisindedir. Her cümle doğrudan bir iddiadır: belki yanlış anlaşılmıştır, çünkü Bloom her türlü gafı yapar, ama asla şüphesine yenik düşmez. Burada ihtimal duygusu, niceliksel kaba bir olguya dayanmaktadır: her şeyin karşılıklı ve açık bir şekilde görülebilir olduğu hiç bitmeyen ilaveler içerisinde, ön planda... vurgulanan şeyler düzenli olarak artmaktadır.

Burada şeyler üzerinde hâkimiyet yoktur. Bilinç akışının her cümlesi, hatta neredeyse her kelimesi, kendi içinde bir dünyadır: eksiksiz ve bağımsız. Her paragraf, minyatür bir arasözdür; biraz önce okuduğumuz paragraftaki gibi, sürekli büyümeye devam eder, çünkü onu kontrol edecek hiçbir 'organik' engel yoktur. Bu, mekanik formun mantığıdır: Potansiyel olarak Goethe, Flaubert, Kraus, Pound, Dos Passos, Musil'in hepsinin birden sonsuz bir toplamı... Aslında, Joyce için, *Ulysses* üzerine 'çalışmak', temel olarak *Ulysses*'i *uzatmak* anlamına gelmektedir; ta ki matbaacı sabrını yitirene ve bilmem kaçıncı kez basılmış prova kâğıtlarını Joyce'a geri gönderene kadar. Çok geç, vakit doldu, astrolojik bir geri zekâlılık Kitabın, Yazarıyla aynı gün doğmasını ister; geçici dışsal bir olgu (diğerlerinden çok daha ciddi olan ölüm gibi), bitmeyen bu forma bir son verme sorumluluğunu alır.

Ulysses de bir şekilde sonuçlanacaktır, ancak bir soru hâlâ cevap beklemektedir. Her şeyin ön planda olduğu ve her çalışma gününün yeni detaylar eklediği, tamamen bağımsız cümlelerden yapılmış bu evren içerisinde, tek tek sayfaların veya tek tek cümlelerin anlamının ne olduğu? Aslında –hâlâ bir anlamı var mı?

Gerçekçi metinlerde, 'işlevsel analizlerin tortusu'yla sıklıkla karşılaşılır, diye yazmaktadır Roland Barthes:

> İşlevsel analizin azaltılamaz tortuları burada ortaklaşır: genellikle 'somut gerçeklik' olarak adlandırılanın ne olduğunu belirtirler (anlamsız mimikler, geçici tutumlar, önemsiz nesneler, kelime fazlalığı). 'Gerçek'in saf ve basit 'temsil'i, 'ne olduğunun' (olmuş olduğunun) yalın ilişkisi, böylelikle anlama bir direniş olarak ortaya çıkar.[46]

46) R. Barthes, "The Reality Effect", *The Rustle Of Language*, Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley ve Los Angeles, 1989, s. 146.

Anlamsız mimikler, geçici tutumlar, kelime fazlalığı... Hiç şüphe yoktur ki, bu, Leopold Bloom'un dünyası. Şayet Barthes haklıysa, *anlam bakımından* oldukça *fakir* bir dünya. Aslında tamamen tersi, 'epifani'nin şürrselliği tarafından önceden sezilen bir anlam. İşte, *Ulysses*'ten yirmi yıl önce Joyce:

> (Nesnenin) ruhu, onun şeylığı, görünüşünün giysisinin altından bize bir an görünür. Yapısına çok alışık olduğumuz, en sıradan nesnenin ruhu, gözümüzün önünde parıldar. Nesne, epifanisini elde etmiştir.
>
> (*Stephen Hero*, 25)

Nesnelerin ruhu –"onların özsel gizi, anlamları [...] ikinci gerçeklikse, şeyleri temsil edilmeye değer kılan biricik nitelikleri"[47]–*Ulysses*'te karşımıza çıkan bu mu? *Claritas*, genç Joyce'un 'ışığı'? Bilakis, bilinç akışının yeniliği *önemli keşifler olmadan* sayfalarca ilerler. Nesirin gerçek dünyası budur: ayrıntılı, düzenli, hatta sıkıcı. Gözlerini istikrarlı bir şekilde yere diktiği, hiçbir şeyin daha yüksek bir gerçekliğe uçamadığı –*Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nin büyük ufkunda olduğu gibi. Ve mekânda olduğu kadar, zamanda da böyledir. Sıralı cümleler, her şimdinin -farklı ama bu farkın artık önemli olmadığı- derhal bir diğeriyle izleniyor olduğu güvenilir, mekanik bir kafes işlevi görür. Hiç bir an sivrilmez, hikâyenin anlamını bir kere sabitlemek ve hep öyle bırakmak için hiç bir an tekrarlanamaz (Proust: "ve aniden hatıralar ortaya çıktı").

Kısacası, epifanisiz bir *Ulysses*. Olgun Joyce'un kendi ilk eserlerinden ve çağdaşlarından ayrıştığı bir nokta. Dublin değil, keşiflerin şehri: Paris. *Nadja*'nın Paris'i, hepsi "ani, paralel, aklını başından alan tesadüfler, [...] görmenizi, gerçekten *görmenizi* sağlayan ışığın aydınlığı..."; hepimizin hayatımıza anlam

47) G. Debenedetti, *Il Romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1981, s. 427, 295, 303 (1962-1963 ve 1963-1964 tarihli defterler).

katacak olan keşifle karşılaşmayı beklemek için gittiği yer. Sıradan şeylerde saklı olan harikayı anlamlı kılan Aragon'un Paris'i, *Paris Köylüsü*'nde kesinlikle kutsalın kendini açığa çıkardığı yerleri göstermeyi amaçlamaktadır."[48] Ve tabii ki sürrealistlerden önce, Proust'un Paris'i: unutulmayacak bir gün, "değersiz olanın içine hapsolmuş ruhlar [...] başlar ve ürperir, bize adımızla seslenirler, onların sesini tanıdığımız an, büyü bozulur".

Madlen: bu, gerçek bir epifani –ruh, ölüm, çağrı, yeniden diriliş, mucize... Bu bölümün tam da *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nin diline yakın olan kutsallık çağrışımları, *Ulysses*'in her tür vahye olan uzaklığını belirgin kılar. Hatıraların yeniden canlanması için, Proust şöyle yazar: "Bütün engelleri ve yabancı düşünceleri durdurdum, kulaklarımı tıkadım ve yan odadan gelen seslere karşı bütün dikkati engelledim [...] Onun önüne bomboş bir mekân serdim." Boş bir mekân: oldukça doğru, kesinlikle epifaninin gereksindiği kutsal olanın formülü. Ancak boş bir mekân, her şeyin gürültü ve karmaşa olduğu *Ulysses*'in kalabalık dünyasında mümkün değildi. Sanki bilinç akışı, metoniminin sıkı örülmüş dokumasından kendisini kurtaramayacak gibiyken, *madlen* ve *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nin epifanisi, her zaman metonimiden metafora, nesirden şiire kayar:

> Ve çabucak, umutsuz bir yarın ihtimaliyle sıkıcı bir günden sonra cesareti kırılmış şekilde, bir lokma çöreği içine bandığım çaydan bir yudum ağzıma götürdüm. Kırıntılarla dolu ılık sıvı damağıma dokunur dokunmaz...

---

48) Sıradan/harika olan düşüncesi, yirminci yüzyıl başlarında çok yaygındı; Rilke'den ([Anne ve Ben], "Bize göre doğal olan her şey mucize gibi görünür" *Notebooks of Malte Laudris Brigge*, Bölüm Bir) Woolf'a ("Sıradan bir deneyimle aynı seviyede olmak için, onun sadece bir sandalye, bir masa ve aynı zamanda bir mucize, bir esrime olduğunu hissetmek gerekir": *Deniz Feneri*, III, 11) farklı bir harika anlayışı vardı. Erich Heller'in modern şiir hakkındaki büyük hipotezinin deyimleriyle; sanki bütün bu yazarlar Komünyonun mucizesi için yoğun bir nostaljiye sığınmışlardır: günlük ekmek, kutsal varlık – dahası, Proust'un güzel ve aşikar modeli *madlen*.

Şimdiye kadar, nesrin ve metonimik detayların içindeydik –dudaklar, kaşık dolusu, çörek, kırıntılar, damak... Joyce'ta olan her şey. Fakat sonra, sembolik süreklilik bozulur:

> Birden bir ürperti geldi üzerime, bana ilginç bir şeyler oluyor diye düşünerek durdum. *Mükemmel bir zevk* hislerime saldırdı [...] *aşkta olan değerli kokunun (özün)* etkisiyle doluyormuş gibiydim; hatta bu öz benim içimde değildi, o bendim.[...] Bunun anlamı neydi?"

Que signifiait-elle? "Bunun anlamı neydi?" (*Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*, 4). "Bunun anlamı nedir, bütün bunlar ne anlama gelebilir?" (*Deniz Feneri*, III, 1). Tehlike çanına benzer bir soru: anlamın dünyasına girmek için, mimesisin dünyasından ayrılıyoruz. Fakat bu, Bloom'un tüm merakına rağmen kendine asla yöneltmediği bir soru. Çünkü Bloom, tek yönlü bir dil konuşur: nağmesiz ve gizemsiz şeylerin birarada bulunduğu basit eklerden oluşmuş, tek yönlü bir dil. Etrafında sadece Roland Barthes'ın 'önemsiz mimikleri' dolanır: "Gerçeklik Etkisi" makalesindeki 'anlamsız nesneler' ve 'kelimelerin bolluğu'. Yüzeysel ve anlama karşı koyan. Çok güzel, ama neden? Bu anlam yokluğunun anlamı ne olabilir?

Biraz da kaba bir materyalizmle bakalım. Gabler baskısında, *Ulysses*'in dördüncü bölümü aşağı yukarı 550 satır. Beşincisi 570, altıncısı 1030 satırdan oluşur. Hepsi 50 sayfa ve 2,000 tek satır. Evet, böyle bir mekânda Bloom, üçte ikisinin içeriden (hatıralar, yansımalar, duygular) ve üçte birinin dışarıdan geldiği (görsel, sözlü, kokusal, dokunsal) *3,000*'den faz-

---

49) Bu episodun ilk taslağı (*Contre Sainte-Beuve*'ın önsözü için hazırlanmış) daha homojen, sembolik bir doku sunar –ve belki de Proust'un onu değiştirmesinin tek sebebi budur. Çünkü metonimi ile metafor arasındaki tek ayrılma, sadece epifaninin bir işareti değil, gerçekte *epifaninin kendisidir*: nesirin yatay dünyasından, anlamın dikey varoluşuna ulaşır.

la muhtelif uyarıcı alır. Kabalık üzerine kabalık yığar: bir sayfa ya da bir buçuk sayfa başına 60'tan fazla heterojen öğe. Kısacası, her 10 kelimeye 1 uyarıcı.[50]

İşte, size Simmel'in metropolü. En sonunda, dilbilimsel bir form kazandı. Ancak aynı zamanda basit olmaktan öte bir sorun yarattı: bu 3,000 uyarıcıyı *anlamlı* hale getirmek mümkün mü? Şayet onları *indirgemek istiyorsanız* tabii ki. Proust'un çörek kırıntıları için yaptığı gibi, onların önüne 'boş bir mekân' sererseniz ve gözlem alanını sınırlarsanız neden olmasın:

> Sonra aniden o içeri girdiğinde, bir süre sessizleşti (sanki orada duruyormuş gibi ve bir süre kendisi olmasına izin veriyormuş gibi); Kraliçe Viktorya'nın Garter mavisi kurdeleleli resmi karşısında, bir süre hareketsiz durdu; o an, hayatında gördüğü en güzel kadının o olduğunu anladı.
>
> (*Deniz Feneri*, 1, 1)

...oydu: anladığı oydu. Anlamlı bir üslûp özelliği, kanıtlanabilirliğin ritmik ve hararetli kullanımı. Bir iki nokta, diğeri, sonra bir çizgi: şeyleri yakınlaştıran ve anlamlarını sıkıştıran üçlü odaklanma. Fakat anlam, kesinlikle dışlamadan kaynaklanır: sürekli daralan bir alanın dışlaması: oydu: oydu ve geride kalan her şeyi arka plana gönderen bir dışlama. Ancak bilinç akışın-

---

50) Bu sonuçları tüm bölümleri temsil eden dokuz örnekten biçimlendirdim (IV-satırlar 1-30, 111-139, 36996, V- satırlar 27-59, 279-310, 510-541; VI – satırlar 1-28, 229-259; 992-1026) İçsel uyarıcılar bir bölümden diğerine sabit kalırken, dışsal olanların niceliksel ve niteliksel bir biçimde değiştiğini eklemek gerekir (içeriğe bağımlılığına bakarsak son derece mantıklı). Araştırmanın en şaşırtıcı olgularından bir tanesi de uyarıcıların (yüzdeye düşen) minimal niceliğinin, güçlü duygularla bağlantılı olmasıdır. Joyceçu bilinç akışını çağdaşlarınınkinden ayırt eden ve bu bölüme eklenmiş Arasöz'de geri döneceğim duygusal bir tarafsızlığın göstergesi. Diğer bir uçtaysa, ortak veri (aşağı yukarı toplamın yüzde 30'unu kaplayan) *Ulysses* ve *Bouvard ile Pécuchet*'in yakın akrabalığını gösteren, Bloom'un aklından geçen minyatür, ansiklopedik 'kayıtlar'la temsil edilir.

Genelde, niceliksel analiz, bilinç akışının 'mekanik formu' için uygun yorumlayıcı anahtar olabilir. Bütün, ayrı parçaların toplamı olduğunda, biraraya getirmek her zaman iyi bir başlangıçtır.

da, aslında hiç arkaplan yoktur: her cümle temeldir ve ön plandadır. Ön planda olduğu zaman da hiçbir şey gerçekten yakın değildir, asla 'bu' değildir. Engin bir algılayış, fakat odaklanmamış: sadece şeylerin üzerinden ustalıkla kayıp giden.

Öyleyse bu anlam yokluğunun anlamı nedir? Basit –Bloom'un yaşamasına yardım eder. Onun *metropolde* yaşamasına yardım eder: muhakkak daha fazla zekâyı ama aynı zamanda daha fazla ahmaklığı gerektiren metropol. Görmeyi ve görmemeyi, anlamayı ve anlamamayı öğrendiği yer. Erving Goffman'ın adlandırdığı gibi 'odaklanmamış etkileşim': 'sivil dikkatsizlik'.[31] Milyonlarca insanın birbirlerini yok etmeden yan yana yaşamalarını sağlayan tarafsızlık, şeffaflık, duygusal aleladelik. Şayet o Temmuz günü her şey anlamlı olsaydı, Bloom'un kafası patlardı –aynı zamanda, okuyucunun da. Sonuç olarak, *Ulysses*'i okurken, binlerce şeyin yavaş yavaş bize tanıdık geldiği olgusunu kabul etmeyi öğreniriz, fakat daha ileri gidemeyiz. Onları tekrar görür ve orada olduklarını biliriz; anlamlarından asla emin olamayız ya da neden orada olduklarından.

Bunlar, kesin bir formda asla sabitlenmeyen, sayısız defalar yinelenen bilinç akışının 'temaları'dır. Burada Proust'un aklının derinlerine inmekteyiz: "İşte o anda Swann, ses dalgaları üzerinde bir anlık yükselen ifadeyi oldukça net bir şekilde duymuştu..." Oldukça net bir şekilde duymuştu –ancak *Ulysses*'te asla kendinizden bu kadar emin olamazsınız: "O tabloyu bir yerde görmüştüm şimdi unuttum eski bir ustanın elinden mi çıkmış yoksa antik süsü mü verilmiş. Onların evinde oturmakta, konuşmakta. Acayip" (*Ulysses*, V, 289-291). Veya:

> Ama dediklerine göre, kim anlatmıştı bana, cinsel münasebetleri yokmuş. Tahmin edersiniz ki bu da çok geçmeden insanın şirazesinden çıkmasına yol açar. Evet, Crofton bir ak-

---

31) E. Goffman, *Behaviour in Public Places*, Free Press of Glencoe, New York ve Londra 1963, çeşitli sayfalar.

şam metresine yarım kilo bonfile götürürken rastlamış ona. Neydi o kadın? Jury Oteli'nin barında. Yoksa Moira'da mıydı?
(*Ulysses*, VI, 245-248)

Ama dediklerine göre, kim anlatmıştı bana... Adorno'nun Mahler'i akla geliyor:

> Verili, daha sonraysa değiştirilebilir olan tema kavramı, Mahler için yetersizdir. Tersine, sözlü gelenekte çekirdek anlatı öğesininkine benzer bir tutuma maruz kalır; her telaffuzda yüzeysel bir şekilde değişir. [...] Bu boyutta, çeşitler tatminkârlığın dengeleyici kuvvetidir. Tatminkârlığın henüz oluşamayan temanın olumlu bir göstergesi olduğu yerde, özdeşliği kendi temasından yoksun bırakırlar.[52]

Son cümle, aşağı yukarı benim söylemeye çalıştığımı özetliyor. Bir taraftan temaların 'tatminkarlığı', *madlen*'in 'pozitif tezahürü', anlamın epifanisi. Diğer taraftan, Mahler ve Joyce'taki 'değişiklikler', bilinç akışının 'sözlü geleneği': 'her söylenişte biraz farklılaşan' temalar. Ancak bu arada, daha önce de söylediğim gibi, tanıdık gelmeye başlayan temalar. Ve burada ikinci bir müzikal benzeşim gerekir:

> Wagner'in eseri bilinmeyen bir özellikle özdeşleştirilir ve bugün bile, diğer müziklere karşıt olarak, dinleyici, çözümlenemeyen kör bir düğümün veya herhangi bir şeyin hissini duyar –müziğe aşinalığına rağmen. Wagner kendisine eşlik eden dinleyicisine, açıkça tanımlanmış bir şeyin doyumunu vermez ve belli bir anın formel anlamının doğru olarak yakalanıp yakalanamayacağı konusunda hep şüphede kalınır. Sachs'ın sözleri -"Ona tutunamam, fakat unutamam da"- bunun bir anıştırmasıdır.[53]

---

52) T.W. Adorno, *Mahler*, çev. Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1992, s. 88.
53) T.W. Adorno, *In Search Of Wagner*, NLB, Londra, 1981, s. 43.

Leitmotif'in paradoksu: belki de onu bilmeden tanıyabilirsiniz. Max Chop'un kitapçıklarıyla silahlanmış Wagner seyircileri, başlangıçta onu tanımlama arzusuyla deliye dönmüşler ve *Leitmotif*'in yeniden görünmesiyle büyülenmişlerdir. Fakat bu haz, müzikal anlayışı arka plana iter. Tekrar Adorno'ya dönelim:

> *Leitmotif*'in işlevleri arasında, estetik öğenin yanı sıra, daha çok reklamınkine benzeyen meta işlevi bulunabilir: daha sonra kitle kültürünün daha genel pratiğini öngören bu müzik, hatırlanmak üzere tasarlanmıştır, unutkanları hedefler.[54]

'Kavrama'nın yerini ezber almaktadır: Adorno'nun gözünde bu, affedilemeyecek bir gerilemedir. Ancak bizim söylemimiz bağlamında başka bir şey ortaya çıkar. Staiger:

> [Homeros'ta] tanıdık olana dönüşün getirdiği mutluluk, hayatın artık durmadan akabileceği ama sürüp gittiğini, nesnelerin katı duragan varlıklar ve tanımlanabilir olduğunu bilmenin zaferi –bu öyle güçlü ki, bugün bile, bunun içerisinde bozulmamış her okuyucu, insanlığın ilk günlerinin tutkulu hislerini deneyimler.[55]

Belki de sadece insanlığın ilk günlerine yönelik bir hissiyat değildir. Metropol kendi başına -geniş, karmaşık, tehlikeli- bir dünyaysa, tanıdık olanın geri dönüşüyle gelen mutluluk, yirminci yüzyıla kesinlikle uygun düşmez. *Ulysses*'in bitmeyen melodisinde, (*Ulysses*, temalarının çokluğu ve çeşitliliği açısından *Nibelungların Yüzüğü*'nü bile geride bırakır), örneğin, *Leitmotif*'in dönüşü, her ne kadar anlamamızı sağlamasa da -bilinç akışının paragraflarında *anlayacak* ne vardır?- en azından davranışlarımızı anlamamızı sağlar. Dublin kentinden gelen şeyler

---

54) *A.g.y.*, s. 31. Reklam sloganının 'Wagnerci *Leitmotif* gibi' olarak hafızalara kazındığı gerçeği, 1911'de P. Raveau tarafından gözlemlenmekteydi, "La Guerre à l'affiche", *La Publicite*, Mayıs 1911 (akt. Varnedoe ve Gopnik, *High and Low*, s. 249).

55) E. Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, çev. J. Hudson ve L. Frank, Pennsylvania State University Press, Philadelphia, 1991, s. 102-103.

ve bireyler, yerler, jestler ve kelimeler yeniden ortaya çıkar –daima yeni bağlamlarıyla belirlenir, fakat aynı zamanda Wagnerci *Leitmotif* gibi her zaman açıkça tanınabilirler; evet, onların dönüşü *Ulysses*'i, içinde yaşanılabilir bir dünyaymış gibi hissettirir. Onun boyutları engin ve kuralları, neredeyse anlaşılmazdır. Ancak aynı zamanda -tıpkı yabancı, büyük bir kentte olabileceği gibi- burada ve orada sabitlenmiş ilk anlamlar kuruludur: arı sokması, bir kalıp sabun, Mozart'tan esintiler...

Epey çok, öyle değil mi? Yeterince, ama o kadar da değil, yani *anlam* açısından bakarsak şayet. Ancak farklı bir perspektiften bakarsak, bu gerçekten *şeylerin dünyası*. Büyük kentin dili.

Dünya metinleri. II

Bu ne sıcak böyle. Sağ elini kaşının ve başının üzerinde ağır ağır gezdirdi yeniden. Sonra gene şapkasını giydi, rahatlamıştı: Okudu gene: Mükemmel Harman, En Üstün Kalite Seylan Çaylarından Hazırlanmıştır. Uzakdoğu. *Kim bilir ne güzel yerlerdir: dünyanın cenneti,* koskoca tembel yaprakların üzerinde kendini akıntıya bırakırsın, kaktüsler, çiçekli çayırlar, *o yılankavi liana dedikleri. Sahiden öyle mi acep. Güneşin altında boş oturan Seylanlılar, bütün gün kıçlarını kaldırmadan.* On iki ayın altısında uyurlar. Hırlaşmak istemezler o sıcakta. *İklimin etkisi.* Uyuşukluk. Amaçsızlığın çiçekleri. Çoğu havadan beslenir. Azotlar. Botanik bahçelerindeki limonluklar. Duyarlı bitkiler. Nilüferler. Taçyapraklarının gücü yok şey yapacak. Uyku hastalığı kol geziyor. Gül yapraklarını çiğne geç. İşkembeyle dana paçası yemeye çalıştığını düşün insanın bir de. *Bir yerde görmüştüm o resimdeki adamı nerdeydi? Ha evet, Lût gölünde sırtüstü yatmış yüzerken açmış güneş şemsiyesini kitabını okuyor. İstesen de batmazsın: Öyle kesif ki tuzdan. Zira suyun ağırlığı, yo, su kitlesinin ağırlığı eşittir neyin ağırlığıydı? Ya da hacim eşittir ağırlığı mı olacaktı? Onun gibi bir kanun vardı.* Lise-

deki Vance parmaklarını kütürdeterek veriyor dersini. Maarifin müfredat programı. Marifetli müfredat. *Ağırlık dediğin zaman nedir ağırlık aslında? Saniyede saniyede otuz iki ayak. Düşen cisimler kanunu: Saniyede saniyede. Hepsi de yere düşer. Arza. Arzın yerçekimi gücüdür ağırlık.*

(*Ulysses*, V, 27-46: italikler, orijinal olarak *Little Review*'da basılanlardır, Temmuz 1918)

Leopold Bloom ve vitrin: bilinç akışı için ideal bir durum. Üstelik bu durumda, Belfast Doğu Çay Şirketi'nin önünde, araç Mefistofeles'in pelerini işlevi görür: mekân aracılığıyla epik arasözlerin oluşturulduğu 'başka dünyalar'a uçmayı mümkün kılar, mesela Doğu. *Faust*'un deniz kıyısındaki hayalini hatırlatan bir durum bu –fakat önemli bir farkla. *Ulysses*'in zamanında, Avrupa dışındaki mekânın fethi oldubittiye getirilmiştir ve Bloom'un -Edward Said'in 'elden düşme soyutlamalar' olarak adlandırdığı[56]- coğrafi basmakalıpları, bunun kanıtıdır: öyle çok özgüveni vardır ki, inanılmaz cahilliğini, mutlak bilgiymiş gibi gösteren bir hâkimiyete tanıklık eder. *Ulysses*'te sanki, koskoca dünyanın birdenbire suyu çekilir. Biraz daha yakından bakalım.

On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Londra. Islahat Kulübü'nün oturma odası, bir Fransız romancının gözüyle:

"Tamam, ama nereye kaçabilir (hırsız)? [...] hiçbir ülke onun için güvenli değil."

"Ufff!"

"Öyleyse nereye gitti?"

"Of, bilmiyorum. Dünya yeterince büyük."

"O bir zamanlardı..." [...]

"Ne demek 'bir zamanlar'dı? Dünya küçülerek mi büyüyor?"

'Kesinlikle..."

56) E. Said, *Orientalism*, Penguin Books, Harmonsworth, 1985, s. 252.

Daha küçük, çünkü daha hızlı yolculuk edebiliyorsunuz ("Bu doğru baylar, bundan böyle Rothal ile Allahabad arasındaki bölge, Büyük Hindistan Yarımadası Demiryolu sayesinde seksen gün içinde aşılabilir"). Ancak hızdan daha da çok dünyayı küçülten başka bir şey var, bu da *öngörülebilirlik*:

> "Sadece seksen gün içinde mi! Fakat kötü havayı, ters rüzgârları, gemi ve demiryolu kazaları ve bunun gibi şeyleri hesaba katmamışlar anlaşılan."
>
> "Her şeyi düşünmüşler", Phileas Fogg'a döner ve oynamayı sürdürür...
>
> "Ama Hindular ve yerliler rayları sökerse ya? Farz et ki trenleri durdurdular, eşya karavanlarını yağma ettiler, yolcuların kafa derisini yüzdüler!"
>
> "Her şeyi düşünmüşler..."
>
> (Jules Verne, *Seksen Günde Devri Alem*, 3)

Tout compris, her şey anlaşıldı: Phileas Fogg farkında değildir, fakat o, modern turizmin isim babasıdır. Çünkü bu cümle, muhteşem geleceğiyle, bütün diğer ekonomik yatırımlar gibi başarılı olacağı hesaplanmış bir seyahat sözü verir: tam olarak 20,000 pound; seksen gün, bir saniye fazla değil.[57] Hepsi bu da değil. Çünkü maddi güvenlik, turistlerin göstergelere rastlamasını, başka bir şeyle değil sadece -önceden bildiği- göstergelerle karşılaşmasını sağlayan semiyotik bir korumayla artırılmıştır. Bu yüzden, Mark Twain'in -ne kadar mükemmel bir isim koyduğu- *Yurt Dışında Dolaşan Masumlar* adlı bir kitabında:

> Paris'in caddelerinden süratle geçtiğimiz ve çok önceden kitaplardan aşina olduğumuz isimler ve yerlerle karşılaşıyor-

57) Genellikle, *Seksen Günde Devri Alem*, on dokuzuncu yüzyılın harika bir alegorisini sunar: bir yandan Fogg'un yolculuğunu tamamlamasına yardımcı olan ekonomi ve teknoloji (ya da, daha doğrusu, İngiliz parası ve demiryolu treni), diğer yandan ona her türlü engeli yaratan politika ve din. (Aklıma gelmişken, en tehlikeli maceralar, 1857 Hindistan İsyanı'nda ve Orta Amerika'da gerçekleşir: her iki durumda da demiryolu hattı civarında İngilizler, Hintlilere ve Yerlilere karşıdır.)

duk keyifle. Bir sokak köşesinde 'Rue de Rivoli' yazısını okumak, eski bir arkadaşı görmek gibi bir hisli; gerçek büyük Louvre sarayını resminden de bildiğimiz kadar biliyorduk...

(*Yurt Dışında Dolaşan Masumlar*, 12)

Yeniden-tanıma. Turistlerin en büyük dileği. Öyle güçlü bir arzu ki yolculuk, ancak fotoğraflarla birlikte, göstergeler içerisinde sabitlendiği zaman tamamlanabiliyor: orijinal göstergelerin iyi -ve mümkünse mükemmel- bir benzerliği içerisinde. Burada önemli olan, dünyayı görmek için dolaşan bir adam değil, kendi ansiklopedisini -dünya *aracılığıyla*- bir kez daha görmeye çalışan adam. Semiyotik bir düzeyde, Jonathan Culler, "Turizm, ötekiliği kabul etmenin zorluklarını gösterir. Ötekiliği ancak işaretleyen ve indirgeyen göstergesel yapılar aracılığıyla kabul edebildiğimizi,"[58] diye yazmaktadır.

Ötekiliği indirgemek... Bunlar Leopold Bloom'a dönmek için doğru sözler ve Bloom'un Doğu üzerine olan düşünceleri: dünyanın cenneti... on iki ayın altısında uyurlar... iklimin etkisi... gül yapraklarını çiğne geç... bu ifadeler tanıdık geliyor mu? Elbette, eskiden bildiğimiz şeyler: seksen günde kendilerini kültürler arasında dolaştıran Bouvard ile Pécuchet'nin basmakalıp düşünceleri. Ve bir şekilde, Joyce'un klişeleri hâlâ Flaubert'inkiler gibi iş görmektedir: bilinmeyeni bilinene indirgerler; her şeyi bilir ve *bitirirler*. Önceden söylediğim gibi, dünyanın suyunu kuruturlar: uzağı yakın ederler ve samimileştirirler.[59] Fakat bu eski işleve, *Ulysses*'in klişeleri bir yenisini eklemektedir. Bloom'un gelişigüzel çağrışımlarının yapı is-

58) J. Culler, "The Semiotics of Tourism", *Framing the Sign*, Basil Blackwell, Oxford, 1988, s. 167.

59) *Ulysses*'in beşinci ve sekizinci bölümlerinde coğrafi referansları kontrol ederken, sıradanlıkların *daha uzak* olarak vurgulanan yerlerde daha da çok olduğunu anladım -daha uzak ve *daha bilinmeyen yerlerde*. En fazla sayı Asya'da çıktı, Belfast Çay Şirketi üzerine olan bölümde bunun örneğini gördük; aynı zamanda, doğrudan akla yatkın düşüncesini getiren Afrika'da. En küçük sayı da Bloom'un oldukça içselleştirerek yaşadığı Dublin ve İrlanda'daydı.

kelesine dönüşürler: yeni metropoliten algılayış için destek. Daha radikal bir şekilde söylersek, *aşırı küstah* bilinç akışı tekniğinin var olamayacağı, *aşırı derecede sıradan* temel.

İki farklı dilin varlığıyla kolaylaştırılmış olan *Nibelungların Yüzüğü*'nde rastladığımız gibi, gerileme ve gelişmeyi birbirine karıştırmakla aynı şey. Elbette Joyce'ta tek bir dil var, fakat aynı düzeydeki bilgiyle kullanılacak olan iki yönlü düzey mevcut. Peki, o zaman bilinç akışı niye var? Söylediğim gibi (sıklıkla): modernitenin uyarıcılarını arttırmak; tek bir tanesini bile kaybetmeden, ön planda onları var edebilmek için. Ancak böyle bir çabanın bedeli vardır. Arnold Gehlen'e göre:

> İnsanın dünyaya açılması büyük bir yük olarak ortaya çıkabilir. Bir şekilde başa çıkmayı öğrenmesi gereken uyarıcılarla etkilerin çokluğu arasında kaybolmuştur [...] insan aşırı uyarıcıların yükünden kurtulmak için bir *rahatlama* bulmalıdır.[60]

Rahatlama ve başa çıkma: Bloom'un sıradanlıklarının nedeni. Teknik bir detay bunu açığa çıkarır: Joyceçu paragraflarda sıradanlıkların konumu. Başlangıçta neredeyse hiç yoktur, kapalı bir zihne sahip olmanın anlamsız olacağı; dünyaya-açıklığın an'ı. *Bouvard ile Pécuchet*'de olduğu gibi neler olduğunu bir formülle anlatmaya çalışırsak, sıklıkla sonda karşımıza çıkar. Ve neredeyse her zaman paragraf ortasında bulunur: bilinç akışının çağrışımsal galaksisini birarada tutmak için. Böylece, Bloom'un aklında bir 'sıradanlık değeri' oluşur: düzenli sabit bir ritim –iki veya üç uyarıcı, bir klişe, iki veya üç uyarıcı, bir klişe, bütün gün boyunca ona eşlik eden, dışsal ve içsel itkilerin kalabalığı içerisinde sıkı bir destek sağlayan klişeler. Bunlar Bloom'un kesinlikleridir. Şeylerin anlamının ona gözüktüğü anlar: açık ve tartışılmaz.

---

60) A. Gehlen, *Man. His Nature and Place in The World* (1950), Columbia University Press, New York, 1988, s. 28.

Şeylerin anlamının anları... Evet, gerçekten sıradanlıklar *Bloom'un epifanileri*. *Ulysses* için yerinde olan tek şey: metaforlar, evet –fakat ölü metaforlar, onu daha da şeffaf yapan, aşikârlığın örtüsüyle metonimik dokumanın üstünü örten ölü metaforlar.[61] Fakat görmüş olduğumuz gibi, oldukça doğru: dünya-kenti daha fazla sağduyuya ve *ahmaklığa* ihtiyaç duyar. Hatta, yeni bir ahmaklık türü: meraklı, artı, gayri şahsi; *farklı* uyarıcıların anomisi, *klişelerin* standartlaştırması. Epik alanın genişliği, burada, uysallığın romanesk liğiyle sıkıca birleştirilmiştir, Faust'un başlattığı proje tamamlanmıştır: toplumsallaşma epigi. Çünkü bu, 1904'teki o günün anlamıdır. Bloom sabah uyandığı andan itibaren akşam yatana kadar ne yapar? Hiçbir şey. Yürür, etrafına bakar, hatırlar, hayal kurar ve düşünür. Ancak bu güzel eylemsizlik, kendi algılayıcı aygıtlarını gözlemler ve tahayyülünü terbiye eder. Kendi dışındaki ve içindeki toplumsalın uyumunu sağlar.

Fakat nerede, içeride mi?

Serbest çağrışım

Nerede, içeride mi? Genellikle bu ünlü etiket -bilinç akışı- hiçbir yardımda bulunmaz: bir akış değildir, bilinçte değildir. Peki, nedir? *Hidden Persuaders*'in ilk bölümünün başlığı "Derinlik Yaklaşımı" ve Wenders'in karakterlerinden bir tanesi *Kings of The Road*'un sonunda şöyle der?: "Amerikalılar bizim

61) *Stephen Hero*'nun sonunda, anlamsız olanın açığa çıkarması gereken epifani, Joyce'un anlayışını oluşturmaktadır, ancak bir fikir için çok fazla çelişkilidir galiba, Joyce kendisini (Proust ya da gerçeküstücülerde olduğu gibi) *Sanatçı Olarak Genç Bir Adamın Portresi*'nin 'oldukça derin' epifanilerine adayacağı için hızlı bir geri çekilmeyle galip gelir. Anlamsızlık sadece *anlamsızlık* olarak temsil edilmek üzere, *Ulysses*'le onun eserinin merkezine yerleşmektedir. Eleştirmenlerin çok fazla beğenmediği ya da belki de anlamadıkları bir fikir: bundan dolayı, *Ulysses*'e bütün derin mesajları yükleyerek, Joyce'u kendinden kurtarmaya çalışan gayretler nafile çabalardır. Ancak zaten derinliği olan birçok roman var, *Ulysses*'in güzelliği tam da bunun karşıtı olmasıdır...

bilinçaltımızı sömürgeleştirdiler." *Ulysses*'in dünyasıyla bağlantısı aşikâr. Fakat burada gerçekten de konuşan Bloom'un bilinç akışındaki *bilinçaltı* mı?

Teknik bir ayrıntıyla başlayalım. Bilinç akışı ile 'serbest çağrışım'ın psikanalitik tekniği arasındaki benzerlik dikkati çekmektedir. Evet, Freud'un yazdığı gibi, yüksek bir serbest çağrışım derecesine ne zaman ulaşılır:

> Mesela, deneklerden serbestçe akıllarına bir ismin veya bir sayının gelmesini isterim. Deneklere olacak olan her neyse, galiba bizim kendi tekniğimizden, daha keyfi ve belirsiz olacaktır. Fakat gösterilebilir ki, bu, zihnin önemli içsel tutumlarıyla *her zaman kesin bir şekilde belirlenmiştir* [...] Rastgele seçilmiş numaraların çağrışımları, belki de en inandırıcısıdır; hızla kaçarlar ve etkinin gerçekten sendelettiği *gizli bir amaca doğru inanılmaz bir kesinlikle ilerlerler.*[62]

'Serbest' çağrışımlar? Kesinlikle bilinçli bir seçimden bağımsız. Ancak benim eklediğim vurgular şunu açığa çıkarıyor ki, Freud için gerçekten sendeleyen şey, çağrışım sürecinin *serbestliğinin eksikliğidir*. Burada gerçek kahraman, serbestlik değil psikolojik belirlenimciliktir: çağrışımları onları zorunlu neticelerine vardıran 'önemli içsel' -veya bilinçaltı- 'zihinsel tutumlar'. "Psişik hadiseler belirlenmiştir. Onları keyfi kılan hiçbir şey yoktur....." diye yazar Freud, *Rüyaların Yorumu*'nda; birkaç yıl sonraysa, *Gündelik Hayatın Psikopatolojisi* (gerçekten çok fazla Joyceçu olan fenomenleri inceler) en küçük davranışsal veya dilsel kusurdan, tesadüfü ortadan kaldırmaya çalışır.[63]

---

62) S. Freud, *Introductory Lectures On Psychoanalysis*, çev. James Strachey, Penguen Books, Harmondsworth, 1974, s. 136-137 (vurgular bana aittir).
63) S. Freud, *The Interpretations of Dreams*, çev. James Strachey, Penguen Books, Harmonswordth 1976, s. 659; *The Psychopathology of Everyday Life*, çev. Alan Tyson, Penguen Books, Harmondsworth 1975, s. 300-344.

Çok güzel. Ve şimdi Joyce'a kulak verelim:

> Latince edilmesi duaların, daha bir önemli kılıyor sanki onları. Aşai Rabbani. Yas tülleri ağlayanlar. Siyah çerçeveli mektup kâğıtları. Adın kilise kutuğüne yazılmış. Burası beni üşütüyor. İyi tıkınırlar bütün sabah bu kasvetli yerde pinekleyerek beklerler bir sonrakini lütfen. Gözler de kurbağa haaa. Onları şişiren ne öyle? Molly kapuska yiyince şişkinlik yapar Bu yerin havasından ola ki. Kasaplar, örneğin: Kanlı biftege benzerler çiğ. Kim anlatmıştı bana? Mervyn Browne. Saint Werburg kilisesinin hani o yüz elli yıllık şahane orgu alan mahzenlerinde kimi zaman kötü gazları çıkarıp yakmak için tabutlara delik açmak zorunda kalırlarmış. Fışkırıverirmiş gaz: mavi. Bir nebzeciğini içine çekseymişsin anında zartayı çekermişsin.
>
> (*Ulysses*, VI, 602-12)

Latince, dualar, yemek, rahibin yüzü, Molly, gaz, kasaplar, kilisedeki org... Bunlar gerçekten serbest çağrışımlar: bir hedefi ve mantığı olmadan, on farklı yöne gidiyorlar. Neden bu kadar özgürler? Çünkü 'gizli bir amaçları' yok; onların yönünü değiştirmek için araya girecek hiçbir kuvvet yok; 'kabaca onların yönünü' belirleyen 'önemli bir zihinsel tutumları' yok. Çünkü, bir başka şekilde ifade edecek olursak, çağrışım süresi boyunca *bilinçaltı asla etkili olmaz*.

Ancak, şayet bilinç akışının bilinçle, hatta bilinçaltıyla hiçbir bağı yoksa, Bloom'un bilinç akışında konuşan şeytan kim?

Bu 'bilinçöncesi': önceleri Freud'un ilgisini çekmiş, ancak daha sonra onun pek ilgilenmediği bir 'sistem'. Bilinçöncesinde, 'zihnin bastırılmış yanına ait ve geceleri harekete geçen' oldukça farklı isteklerle karşılaşırız.[64] Hayır, bilinçöncesinin istekleri her zaman gündüz vakti, uyanıkken ortaya çıkmış kabul edi-

64) Freud, *Interpretation of Dreams*, s. 702.

lenlerdir: 'şayet Freud bununla ilgilenmediyse', bunun 'harici sebepler'den dolayı olduğunu kendisi tipik olmayan bir kabalıkla ekler. Freud bunu harici olarak adlandırır, çünkü diğer psikolojik güçlerle çatışmanın söz konusu olmadığını vurgulamak ister. Ve yirmi yıl sonra, *Ego ve Id*'de şöyle söylemektedir: "Sadece betimsel anlamda bilinçdışı olan, ama dinamik anlamıyla bilinç dışı olmayan gizli kısma, *bilinçöncesi* diyoruz."[65]

Betimsel fakat dinamik anlamıyla değil. Şüphesiz ki, Freud'u burada sıkılmaya iten, bilinçöncesinin sembolik tarafsızlığı (ancak sıkıcı şeylerle birçok deneyimi olan bizler için değil tabii ki). Özellikle bir kelime düşünüyorum, bilinç akışının ve *Ulysses*'in abrakadabrası: 'evet', Molly'nin monologunun ilk ve son kelimesi: 'Yes'in son harfinin, kitabın ilk kelimesi 'Stately'nin ilk harfi olduğunu anlamamızı sağlayarak, kitaptaki son kelime, aslında bölümün başlangıcına, hatta kitabın başının başlangıcına bizi taşıyan, kitabı yeniden açan kelime. Hazır sırası gelmişken, size 'Evet'in karşıtının 'Hayır' olduğunu bir kez daha hatırlatayım; bu, Joyceçu bilinç akışını, Freud'un 'olumsuzlaması'nın karşısına koyar. Francesco Orlando'nun söyleyeceği gibi, bu onu, 'düşük mecazi bir değeri' olan bir dünyaya dönüştürür:[66] İçinde hiçbir şeyin yasaklanmadığı bir şey ve bu yüzden hiçbir şeyi gizlemeye gerek yok. Metoniminin metafor üzerindeki hükmü, fiili durumun retorik sonucudur, resmi tamamlamak için eklenmiş, bilinç akışındaki 'önemsiz olan'ın rolü tarafından eklemlenmiş olan şey.[67]

---

65) S. Freud, "The Ego and The Id", *On Metapsyhology: the Theory of Psychoanalysis*, ed. James Strachey, Penguen Books, Harmonsworth, 1984, s. 353.

66) F. Orlando, *Towards a Freudian Theory of Literature*, çev. Charmaine Lee, Johns Hopkins University Press, Baltimore ve Londra, 1978, s. 164.

67) Ufukta kurtuluş belirdiği zaman, kendimi metaforla karşılaşmış olarak buluyorum; bunu mecazi bir anlamda *yorumlamalıyım*, yoksa ifadeyi anlamakta başarısız olacağım. Ancak ufukta bir yelken görünürse, bu ifadeyi mecazi bir anlamda yorumlayabilirim (bir geminin sineşdoşu), ancak yelken'in gerçek anlamıyla da kendimi tatmin edebilirim. Metonimi metinleri baskı altına almıştır, bu yüzden metaforun hakimiyet kurduğundan daha az mecazi değer taşır metinler.

Dinamizm eksikliği. Taraflsızlık. Anlamsızlık. Düşük bir mecazilik. Kusurlar? Bilmiyorum. Sembolik estetik için belki de öyledir. Ancak edebi formların sosyolojisi için, bu şeffaf Araf, büyük kentte varlığını sürdürebilmek için tek ideal yol gibi gözüküyor. Enisonu, Bloom ile Biberkopf arasındaki bütün fark burada saklıdır. Biberkopf, idin ve süper egonun adamı: her şeyi abartarak ciddiye alıyor ve er geç Berlin'in bütün kargaşasının ortasında, tuttuğunu koparmaya çalışıyor. Bloom, bilinçöncesinin adamı ve hayatını sürdürüyor: yeni düşüncelere açık, hoşgörülü, kendini geliştirebilir. Onun oldukça sıradan, yasadışı olmayan istekleri psikanaliz için sıkıcı olacaktır, fakat reklamcılık için değil: yasal arzular üzerine kurulu, 'harici sebepler'e bağlı olmayan: parasızlık, zamansızlık veya kimsenin ilgilenmediği her neyse. Ve son olarak, bilinçöncesi istenilen şekilde açık ve çok, bütün bölümü oluşturan kategoriler açısından ideal mekândır: *-mümkün olarak-* mümkünün mekânı.

Stadluft macht frei, eski bir Alman atasözü. Şehir havası sizi özgürleştirir. O günlerde, kendi efendinizden özgürleştirir, demekti. Fakat bugün farklı şeyler söyler gibidir: bir nefes kadar özgür ya da bir fantezi kadar. Büyük şehirlerde hayatları son bulan milyarlarca insan –gerçekten iyi yaşadılar mı? Söylemesi zor. Fakat eminim ki çok daha iyisini *hayal etmişlerdi*. Artık itibar, buna itibar denilebilirse tabii, nerelere gidiyor: reklamcılık, bilinç akışı, bilinçöncesi.

ARASÖZ:
BİLİNÇ AKIŞI – BİR TEKNİĞİN EVRİMİ



Bir önceki bölümde, birbirleriyle bağlantılı iki önermede bulundum. Simmel'den türetilmiş olan birinci önerme, sosyolojik ve tarihsel bir önermedir: metropolün ortaya çıkışıyla, modern birey fazla yoğun ve belki de aşırı uyarılmaya maruz kalır. Retorik bir önerme olan ikinci önermemize göre, bilinç akışı bu uyarıcıları toplayabilir ve onları fevkalade bir şekilde düzenleyebilir. Ne ilginç bir teknik, insanın ne hikmetli bir teknik diyesi geliyor. Fakat daha yakından kontrol edersek, bilinç akışının evrimi, ilahi takdir tarafından yönlendirilemeyecek kadar tuhaftır. Öyleyse, onun, tuhaflıklarını izleyerek, bütün teleolojik varsayımları dışarıda bırakan soykütüğüne bakalım.

'Neden, O benim!'

Anna Karenina'nın son günü şöyle başlar:

> 'O'da kim?' diye düşündü, aynada kendisine garip bir şekilde parıldayan gözlerle bakmakta olan hararetli, yaralı yüze bakarak. 'Neden, o benim!', hemen anladı ve kendisini tepeden tırnağa süzerek, aniden onun öpücüklerini bedeninde hissetmeye başladı, ürperdi ve bu ürperti omuzlarına doğru indi. Daha sonra, ellerini dudaklarına kaldırdı ve öptü.
>
> 'Çıldırıyor olmalıyım' diye söylendi kendi kendine ve Annuşka'nın düzeltmekte olduğu yatak odasına gitti.
>
> "Annuşka!" dedi, hizmetçinin önünde duruyor, ona bakıyor, ne söyleyeceğini bilmiyordu. [...]
>
> "Annuşka, hayatım, ne yapmalıyım?"
>
> (*Anna Karenina*, VII, 27)

Aklını başına topla, diye cevaplar Annuşka. Ve bir sonraki sayfada Anna'nın hatalı tutumu, etkili bir şekilde Leopold Bloom'un dalgınlığının tadını verir:

> 'Büro ve Ambar... Diş Cerrahı... Evet, Dolly'ye her şeyi söyleyeceğim. Vronski'yi sevmiyor. Bu acı verici ve utandırıcı olacak, ama ona bildiğim her şeyi söyleyeceğim. Bana hayran ve ben onun nasihatini dinleyeceğim. Ona boyun eğmeyeceğim. Bana bunları öğretmesine izin vermeyeceğim... Filipov, Hamur Aşçısı... Duydum ki hamurunu Petersburg'a göndermiş. Moskova suyu da güzeldir. Myttischi'deki pınarlar ve kekler!' [...] 'Ne kadar çok onur duyacak ve kendisiyle tatmin olacak, benim notumu aldığı zaman! Fakat ona göstereceğim... Bu boya ne kadar da kötü kokuyor! Neden onlar sürekli boyuyorlar ve bir şeyler inşa ediyorlar? Terzilik ve Kadın Şapkacılığı [...] 'Ve hepimiz birbirimizden nefret ediyoruz –ben Kitty'den, o benden. Evet, bu gerçek. Tyutkin, Kuaför. *Je me fais coiffer par Tyutkin*, Saçlarımı Tyutkin'e yaptırıyorum. Eve gelince ona söyleyeceğim.'
>
> (*Anna Karenina*, VII, 28 ve 29)

Göstergeler, dolanan hatıralar, kokular, yabancı kelimeler... Burası gerçekten Dublin olabilir. Ancak Tolstoy ve Joyce, farklı şeyleri amaçlamaktalar. *Ulysses*'in ilk bölümlerinde, bilinç akışı resmin merkezini işgal eder: bu, Stephen ve Bloom'un sesidir, metropolün üslûbudur. Ancak *Anna Karenina*'da bilinç akışı geçici çepersel uğraklardan oluşmaktadır. O berbat sorunun gayri ihtiyari belirtileri –Gerçekten onsuz yaşayabilir miyim? Anna'nın bu noktada özdenetimini kaybetmesine yol açan soru.[1] Onun parçalı cümleleri bizi düşünmeye iter, Bloom'un kolaylıkla 'dünyaya açılması' gibi değil, çırpınarak -nafile- bir kaçış.

> Aynı anda, ne yaptığını anlayınca korkudan çarpıldı. 'Neredeyim? Ne yapıyorum? Neden?' Kendisini geriye atabilmek için kalkmaya çalıştı; fakat dev, amansız bir şey kafasına vurdu ve başından tutarak onu sürükledi. Çırpınmanın anlamsızlığını hissederek, "Tanrım, beni günahlarım için bağışla!" diye fısıldadı.
>
> (*Anna Karenina*, VII, 31)

Kendini kontrol etmek için sert, eşitsiz bir mücadele: birinci sorudan ('O Kim? Neden O benim?'), son soruya kadar ('Ne yapıyorum? Neden?'), bu, Tolstoy'un metninin anlamı. 'Cevher'e, anlatının çatallaştığı yere yaklaşıyoruz: Anna Karenina, Vronski'siz yaşayabilecek mi? Yoksa kendisini mi öldürecek? Bu, romandaki can alıcı çatallaşma: Anna'nın aklını oynatmasına sebep olacak kadar yoğun; onun dışında, bilinç akışının şiddetli bir şekilde patlamasına yol açacak kadar. Ancak böyle bir anlatı ağı, bu yeni tekniği hikâyenin çatlaklarına hapseder: onu bir *semptoma* dönüştürür, bir işarete, ama hepsi bu. Leopold Bloom'a gelmeden daha çok yolumuz var.

---

1) "Gerçekten onsuz yaşayabilir miyim?' sorusunu cevapsız bırakarak, tabelaları okumaya dalar. 'Büro ve Ambar...'" (*Anna Karenina*, VII, 28).

Tolstoy'un romanından 1900'lerde Arthur Schnitzler'in kaleme aldığı bir novellaya uzanalım: *Leutnant Gustl*. Bir konser çıkışında genç bir memur, fırıncıya çok küstahça davranır, halkın ortasında onunla dalga geçer ve fırıncı, seher vaktinden önce kendisini öldürmeye karar verir. Novella, Gustl'ın çok tutarsız olan bilinç akışı içerisinde, az sonra gerçekleşecek olan ölümünün korkusuyla, son gecenin hikâyesini anlatır –"Zaten oldukça delirmişim". Bu hikâye epey devam eder: *Anna Karenina*'nın birkaç cümlesiyle karşılaştırılınca, dikkate değer bir değişiklik. Ancak daha yakından bakarsak, her şeyden önce daha niceliksel bir değişiklik. Çünkü, yapısal olarak, Gustl'ın bilinç akışı da sadece iki anlatı çatallaşması arasında bir parantezdir –sadece biraz uzatılmıştır. Yeni oluşturulmuş bir sahne ("Bir saat öncesinde ne mutlu bir adamdım...") ve seher vaktinin ilk ışıklarıyla gerçekleşecek ve tersine döndürülemeyecek olan olay arasında ("Beni Graz'da gömecek olsalar kimin haberi olur?").

Son anda, fırıncıya inme iner ve her şey normale döner. İlahi takdir işte. Yirmi beş yıl sonra, *Fraulein Else* ile, Schnitzler bilinç akışına geri döner ve her şeyi temize çeker: saygınlık, şefkat, alçakgönüllülük, akıl, hayat. Anna Karenina ve Gustl delirmekten korkuyorlarsa da, Else gerçekten delirir: babasının onurunu kurtarmak için kendi onurundan vazgeçmek zorundadır, bu kördüğümü çözemez ve sonunda bundan dolayı ölür. *Anna Karenina* ve *Gustl*'da göz kırpan çağrışım, böylelikle çözümlenmiştir: deliliğin tarzı olarak bilinç akışı. Joseph Warren Beach şöyle diyor:

> Bilinç akışı tekniği neredeyse hiç değişmeden, fazla 'içe dönük' tipteki insanları, nevrotik, akıl sağlığı bozuk olanları veya sürekli takıntı ve sayıklama sınırında yaşayan normal bireylerin bazı ruhsal durumlarını anlatmak için kullanılır.[2]

2) J.W. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, Apple-Century-Crofts, New York, 1932, s. 529.

Doğru. Uzun zamandır unutulmuş *Mavi Yolculuk* gibi romanlar için de doğru (Kahramanı Demarest'in işkencevari uykusuzluğuyla): veya *5000* (sonunda koşucusu Monnerot'un bayılarak yere düştüğü uzak mesafe yarışının hikâyesi); veya, yenildikten sonra boksör Battling'in akıl hastanesine girdiği on beşinci raund.[3] Bu durumda, bilinç akışının yoğunluğu gerçekten 'ölçülebilir', onun formel özelliklerinden dolayı -sıralı cümleler, tesadüfü çağrışımlar, yanlış gramer, şimdiki anın genişlemesi- hikâye boyunca sabit kalmaktan çok sürekli olarak dalgalanırlar. Ve *ıstırap arttıkça* büyürler: Battling yumrukları yedikçe, tarzı daha da ilginçleşir: tehlike arttıkça, bilinç akışı daha da etkili olur. Bunu örneklemek için kısa bir liste yetecektir: Anna, Else, Mrs Dalloway'in Septimus'u, *Ses ve Öfke*'nin Quentin'i, Broch'un Vergilius'u, Jean Schlumberger'in diri diri yakılan adamı (*L'ensevili*, 1928): hepsi genellikle kendilerini öldürürler. Ve yine: Gustl, Monnerot, Benjy, Franz Biberkopf, Battling, hepsi ölüme çok yaklaşmışlardır. Sanki bilinç akışı kendi radikalliğinin kurbanıdır: aşırı sonuçlara neden olan zehirli bir üslûp.

Ses ve Öfke, birinci bölüm: Benjy'nin bilinç akışı. Belirsiz kimlikler, zamanın içindeki sıçramalar, yüksek mecazi değer. Ve vahşi bir hikâye: Benjy, ailesinin nefret ettiği, alay edilen, azarlanan, iğdiş edilen bir 'geri zekâlı'. Çifte radikal doğasıyla yorucu bir okuma gerektiriyor: korkunç olaylar ve nüfuz edilemeyen üslûp. Fakat sonra...

Faulkner, birkaç yıl sonra söylediği gibi, Quentin ve Jason bölümlerini Benjy bölümünü açıklamak için yazmıştır. Ve oldukça haklıdır da: Benjy'den Quentin'e, Quentin'den Jason'a, Jason'dan son kısmın anlatıcısına, *Ses ve Öfke* başlangıçtaki

3) C. Aiken, *Blue Voyage*, Scribner's, New York, 1927, D. Brage, *5000. Récit Sportif*, NRF, Paris, 1924; H. Decoin, *Quinze rounds. Histoire d'un combat*, Flammarion, Paris, 1930.

aşırılığından uzaklaşır ve daha geleneksel tekniklere geri döner. Bunu çok zekice yapar tabii ki: neler olup bittiğini anlamamızı sağlayan Jason da kudurmuş bir ırkçıdır; uzun süredir arzulanan açıklık, böylece adaletin düşmanıymış gibi kendisini ortaya koyar. Olması gerektiği gibi, roman, bilinç akışıyla başlar ve üçüncü tekil kişi anlatısıyla biter. Biraz karmaşık da olsa, radikalden geleneksele yön değiştirmektedir.[4]

Virginia Woolf ve Thomas Mann'la birlikte, bilinç akışına karşı-akım daha da ileri gider: yeni teknik sadece açıklanmakla kalmaz, tamamen yeniden yazılır. Bazı anlarda Lily Briscoe paniğe kapıldığında ve kontrolünü kaybetmek üzere olduğunda, Woolf'un sözdizimi böyle bir kaymayı kontrol eder ve karmaşaya bir form verebilir:

> Resmi ve tuvali arasındaki uçuş anıydı, kötü ruhlar üzerine çullandılar; onu gözyaşına boğmak üzereydiler, bu, metni başlangıcından beri, bir çocuk için, olabildiğince kararтarak korkunç hale getiriyordu.
>
> (*Deniz Feneri*, I, 4)

Dilbilgisi kurallarına aykırı hiçbir şey yok burada; düzleştirici sıralı cümleler yok, tesadüfi çağrışımlar yok. Kolay bir ardışıklık içinde, amaca doğru yol almış cümleler; bilinç akışından sonraki Proust'ta olduğu gibi, anlatısal bilinç, hâkimiyetini yeniden kazanmıştır. Istırap hâlâ var ama şaşkınlık yok. İşte, Thomas Mann:

> Yazık, hepsi yok olmalı! Derinleri gören parlak gözlerim yok artık –bir cinin geçici hevesi onu verdiği gibi geri aldı; her

4) *ABD*, Dos Passos'un epik üçlemesi de benzer bir işlev görür: bilinç akışı bölümleri ("Kamera Göz"), anlaşılması oldukça zordur ve genellikle, yeni parçalar, tarihsel karakterlerin biyografileri ve uzun doğal anlatı metinleri sunar. Carlos Fuentes'in bilinç akışı bölümlerinin her zaman geçmişle ilgili bir anahtar bulmalarını sağlayan *Artemio Cruz'un Ölümü*'nde olduğu gibi.

şey hiçliğe karışacak, ben uyanacağım. Bir zamanlar çok hoştu! Şimdi ne oldu? Neredeyiz? Jena? Berka? Tennstadt? Hayır, bu Weimar'ın örtüsü, ipek olanı, burada tanıdık tüller, çekme zil.. Ne, ne dedin? Burada cesur bir gösteri var, Allah'ın cezası! Sana iyi gelir moruk! Korkuya kapılma sakın, seni tasasız moruk!
(*Lotte Weimar'da*, 7)

Bu, György Lukacs'ın sevdiği, bilinç akışının tek kertesi. Ders kitabından kullanılmış bir ifade gibi geliyor, ama size bir şey ifade ediyor mu: Aklın yeniden inşası. 'Derinliklerin öngörüsü'yle açılıyor, erotik bir öngörü: birinci cümlenin o'su/Id'i. Ancak Freud'un meşhur vecizelerinden birinde olduğu gibi, yok olmaya mahkûm bir Id: bu yüzden yaşlı Goethe'nin bilinçli Ego'su ondan güç alarak çıkabilir. Yitik görüş için bir nostalji ("Yazık, hepsi yok olmalı"), fakat geriye dönüş yok. Cümle üstüne cümle, Ego kelimenin tam anlamıyla kendisine döner (*Wo kommst du zur dir?*, Sen de nereden çıktın?), kendi mekânsal koordinatlarını keşfeder ("Jena?, Berka? Tennstadt? Hayır...") ve kendisini kesinlikle tam olarak merkeze yerleştirir. Id kendini yeniden bulduğunda ("Ne? Ne?"), bilinçli Goethe artık kendisinden o kadar emindir ki, fazla ciddiye alınmadan hoşgörüyle karşılanır (*Brav, Alter!*), başkasına dönebileceği gibi, erotik bir hayalpereste de dönebilir. Bölünmüş Ego, yeniden birleşmiştir.

Yitik fırsatlar

Anna Karenina'dan *Gustl*'a, *Else*'ye, *Ses ve Öfke*'nin başlangıcına; Benjy'nin monologundan Lily'nin ve Goethe'ninkine. Episodik, belirsiz bir başlangıçtan azami bir karmaşıklığa doğru bilinç akışını izlemekteyiz. Ve yine geriye dönecek olursak, Faulkner'ın sertliğinden *Lotte Weimar'da*'nın on dokuzuncu yüzyıl intikamına. Bütün bir eğilim, bütün bir karşı-akım

–*Ulysses*'ten hiç söz etmesek bile! Aynı şey metropol için de geçerlidir: Tolstoy'daki bir ima, başka bir şey değil. Peki, son bölümde tartışığımız bilinç akışına ne oluyor?

Hiçbir şey olmuyor. Hâlâ bırakığımız yerde, *Ulysses*'te. Sorun başka bir yerde gizli: metinlerde değil, fakat bu Arasöz'ün farklı varsayımlarında. Zira, şimdiye dek geliştirdiğimiz argüman, *bilinç akışının sadece tek bir formu* olduğunu one sürmekte: bu yüzden, *Ulysses*, bilinç akışının evriminde belki de doruk noktası olan bir sahne. *Anna Karenina*'dan başlayarak, er ya da geç Joyce'a gitmek zorundayız. Aslında böyle olmak zorunda da değil. Oldukça ilginç çeşitlendirilmiş kendi tarihiyle bilinç akışının bir formunu bulduk, ancak bu *Ulysses*'in bilinç akışının tarihi, ama bütün bir tarihi değil. Tolstoy'dan Mann'a bu yeni teknik şekillenir, gelişir ve Joyceçu bilinç akışına dönüşemeden, neredeyse yok olur.

Öyleyse, ne yapılmalı? Basit: başlangıç noktamızı değiştirmemiz gerekir. Varsayalım ki bir tane yok da, *bilinç akışının iki farklı 'soyu' var* –ve *Ulysses* bizim henüz konuşmadığımız türüne giriyor. Göründüğü kadar açık bir varsayım değil ve tahayyül ettiğimiz edebiyat tarihi için dikkate değer sonuçları var. Ancak ilk olarak, bilinç akışının iki soyu arasındaki farklılıklara daha yakından bakalım.

Ne kadar farklı olsalar da, şimdiye değin tartıştığımız bilinç akışı çeşitlerinin ortak yanları var. *İstisnai durumlara* yönelik bir üslûptur: baygınlık, çılgınlık, intihar, ölüm ıstırabı (veya daha zararsız: uyanıklık, sarhoşluk, uykusuzluk, panik). Joyce'taysa, tam aksine, bilinç akışı *mutlak normalliğin*, sıradan bir bireyin sıradan bir gününün üslûbudur. Gündelik, dingin bir bilinç akışı: çevresine bakmakta ve her taraftan gelen uyarıcılarla oynamakta özgür. Metropoliten bir bilinç akışı, daha önceden de söylemiştim ve aslında onun doğum yeri olan metropol:

Dublin değil, fakat Paris –1887'de, Edouard Dujardin'in bir novellasında, *Kesik Defneler*'de doğdu. Kahraman, Prens Daniel, âşığını beklerken birkaç saatini harcamak zorunda: hiçbir şey yapmak zorunda olmadığı boş zamanı vardır ve bu yüzden düşüncelerinin sayısız farklı yönlere dağılmasına izin verir (yemeklere ve yoldan geçenlere bakmayı tercih ederken, kesinlikle Bloom'u çağrıştırır).[5]

Burada her şey 'gündelik' bilinç akışının parodisine hazırdır: her şey *Ulysses*'e hazırdır. Ancak hiçbir şey olmaz. Çünkü tabir caizse, Prens sevgilisini beklerken, bilinç akışına *zorlanmış* gibidir ve bundan pek hoşlanmaz: "Ne aptalca düşünceler!" Aslında novella ilerledikçe, Prens 'inandırıcı olmayan' düşüncelerinden dolayı daha da yorgun düşecektir. Bilinç akışından kurtulmak isteyecektir ve Dujardin, onun isteğini yerine getirir: beklemesine bir son verir, kız gelir ve novella daha tanıdık bir yolda ilerlemeye devam eder. Daha sonra, Dujardin tiyatro için yazmaya başlar ve bilinç akışını bütünüyle unutur.

Kısacası, Dujardin yüzyılın tekniğini keşfeder... ve onunla ne yapacağını bilemez. Az ya da çok, Fransız kültürünün bütünüyle bilinç akışından huzursuz olduğu doğrudur, ancak bu oldukça garip.[6] Daha da garip olan şey, birkaç yıl sonra bunun

---

5) Neredeyse bütün göreli cümleleri bırakan ve bazı sözlü formları kullanmayan Joyce'cu Stuart Gilbert'in çevirisi içinde benzerlik kendisini bulur, böylece aslında olduğundan daha farklı olarak, Dujardin'in deyimlerini sıralı cümlelerden ve dil bilgisi kurallarına aykırılıktan uzaklaşırır. Burada bırakılan tek Fransızca satır (oysa, aslında, Dujardin'in metni *tamamen* Fransızca'dır), sözlü kullanımlarını tamamen kontrol edemeyen bir akıl izlenimi yaratarak, resmi tamamlar (E. Dujardin, *We'll to the woods no more*, New Directions, Norfolk Conn, 1938: bkz. Bölüm 2, restorandaki sahne).

6) Joyce'a hayran olsa da Larbaud, 19232'de yazdığı novellası *Amants, heureux amants*'ı, bir gecelik şenlikten sonra bilincin intikamı üzerine kurar ("Sizin duygularınıza hitap edebilmek çok güzel, karmaşa ve çılgınlıktan sonra ruhunuz temizlenmiş ve huzurlu, aklı başında...": Gallimard, Paris, 1952, s. 129). Brage ve Decoin'in sporla ilgilenen kahramanları bile bilinç yönlendiricileridir ("O süre zarfında, bazı şeyler görürsünüz, size söyleyebilirim ve bazı düşünceleriniz olur!": *Quinze rounds*, s. 70). Dujardin'in *İç Monolog*'da (Mossein, Paris, 1931) sözünü ettiği diğer metinlerde olduğu gibi, Max Jacob'un *Le Cabinet noir* veya Jean Richard Bloch'un *La Nuit kurde*'sinde olduğu gibi, bunların hiçbiri bilinç akışı tekniğinin sentaktik ve dilbilimsel özelliklerini sunmazlar.

Avustralya topraklarında tekrarlanmış olmasıdır. Schnitzler, Dujardin'i okur, aynı zamanda sıradan bir kahraman seçer ve onu metinde *Gustl*'ı beklerken buluruz ("Oh, gerçekten mi, bu ne kadar sürecek? [...] Şimdi, şimdi biraz sabırlı ol! Nasihatlerin de bir sonu vardır!"): bir kez daha, her şey bilinç akışına hazırdır. Dujardin'in kendisinden önce, 'sonucu olmayan' bir bilinç akışı, daha önce gördüğümüz çok renkli konulara, çabucak atlayan Schnitzler'i inandıramaz. İkinci bir fırsat kaçırılmıştır. Fakat yine de bu bir son değildir. Schnitzler'den birkaç yıl sonra, Joyce da Dujardin'i okur. Ona vurulur, ancak hiçbir şey yapamaz. *Stephen Hero*'yu yazar ve bilinç akışını kullanmaz. *Dublinliler*'i yazar ve yine bilinç akışını kullanmaz. *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ni yazar ve yine...[7]

Dujardin, Schnitzler, Joyce. Ve tekrar: *Stephen Hero, Dublinliler, Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi. Ulysses*'in bilinç akışından önce, ne kadar da çok emek harcanmış! Eleştirmenlerin, edebiyatın özü olarak görmek istedikleri yeninin kahramanca uğraşısından çok farklı bir senaryo. Burada *atalet* hüküm sürmekte: değişme arzusu değil. Romancıların yeninin üzerinde tökezlediklerini görüyoruz, sonra bütün kudretleriyle ona direndiklerini: onu bozuyorlar, sulandırıyorlar, unutuyorlar... Edebiyat tarihinin anahtarı olmaktan öte, kısacası, sırası geldiğinde açıklanması gerekecek olan morfolojik değişim *pek de muhtemel olmayan* bir gelişme gibi gözükmektedir. 1914'de yaşıyor bulsaydık kendimizi ve *Defneler*'den *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ne kadar bilinç akışı-

---

7) Veya, gerçekten *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nin ilk sayfalarında bilinç akışını kullanmış olabilir -çocukluğun diline daha yakın cümleler-, daha sonra bundan vazgeçer, sanki yeni teknik büyüyen bir rahatsızlıkmış gibi. Bu tez Melvin Friedman tarafından da ortaya konur –ve bilinç akışı üzerine yapılmış olan diğer çalışmalarda da (*Stream of Consciousness: a Study in Literary Method*, Yale University Press, New Haven, 1955, s. 215-217). Bunu bir dipnota sıkıştırdım, çünkü, Friedman'ın haklı olduğuna inanmak istesem bile, bilinç akışının başlangıcı olarak *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ni incelemek gerektiğine pek ikna olmadım.

nın iniş çıkışlarını izleseydik, *Ulysses*'i bekleyebilir miydik? Ama yine de *Ulysses* gelmektedir. Ama neden? Neden Joyce, Dujardin ve Schnitzler gibi bu fırsatı kaçırmadı?

Neden Joyce

Düzenli bir şekilde ilerlemeye çalışalım. En göze çarpan nokta, bilinç akışının kendisini sunduğu formların çeşitliliğidir. *Anna Karenina* ve *L'enseveli*'de oldukça 'anlatısal' bir bilinç akışı var. Sonra, Schnitzler'in psikozu, Faulkner'ın geri zekâlısı, Biberkopf'un budalalığı. Woolf'ta ve Mann'da öznenin yeniden biraraya gelmesi. Dujardin ve *Gustl*'ın ılımlı ara sözleri. Broch'un felsefi sarhoşluğu.[8] Biraz sonra üstü kapalı bir şekilde bahsedeceğim 'lirik' eğilim. Ve tabii ki bizlere kendini üç farklı şekilde sunan *Ulysses* –Stephen'ın mantığı, Bloom'un fantezileri ve Molly'nin monologu. Özetlemek gerekirse: içinde birçok rengi barındıran iki esas 'damar' (ve birkaçı dışında, bütün kitapları kanondan örneklendirdim). Bir başka deyişle, *embarras de richesses*, zenginliğin sıkıntıları. Neden bunca çaba?

Çünkü yüzyılın dönüm noktasında Batılı bireyler tekilliklerini kaybettiler ve bölünmüş Benlik için bir dil bulmak gerekiyordu. Fakat, nasıl bir dil? Kimse bilmiyordu. Dolayısıyla, bu amaçla büyük uğraşlar başladı.[9] Zor zanaat. Tolstoy gibi birkaç parçayı ilave edip, sonra onları romandan çıkararak veya Schnitzler ve Faulkner gibi bir şekilde başlayıp, tam aksi şekil-

8) *Vergilius'un Ölümü*, aslında Metafiziğin ve Öznelliğin birleşmiş gücü tarafından bastırılmıştır. Burada bir pasajın iki sayfa boyunca sürekli devam eden ana cümlelerinin özneleri var: "Hayat [..] değişmez [...] o [...] bilmece [...] o [...] geçmiş [...] deniz rüzgârının geniş planı [...] deniz sörfü alanları [...] o [...] her şey [...] o..." (H. Broch, *The Death of Virgil*, çev. Jean Star Untermayer, Vintage International, New York, 1995, s. 30-31).

9) Ve alelacele: beş, on, hemen hemen eşzamanlı varyasyonlar. Dengeler teorisinin öngördüğü morfolojik deneyimin kısa anı: bir asrı ve küçük taslakların yarısı arasında, yirmilerin yaratıcı patlaması (bkz. D. Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1978) ve yirminci yüzyılın geri kalanının tatmin edici istikrarı.

de bitirerek dille oynamak gerekiyordu. Veya yine Joyce gibi, üç farklı anahtar içinde eşzamanlı bir uğraş vererek. Kısacası, oldukça basit mantığı olan bu büyük kafa karışıklığı: *tesadüfi bir yenilenmenin* kafa karışıklığı. 'Tesadüfi' fakat 'gayesiz' değil: teknik seçimler için her zaman bir sebep vardır, ben bunu anlatmaya çalıştım. 'Tesadüfi' olan burada, Darwinci teorinin mantığıyla anlaşılmalıdır: bilinç akışı için avantajlı olabilecek olanı önceden göremeyen bir tür ilerleme, bu yüzden, ya başarılı olacak ya da beceremeyecektir. Dolayısıyla, yok olacaktır.

Evet, yok olur. Dujardin'in kısa risalesinde veya Beach'in kendi çalışmasında -sırasıyla 1931 ve 1932 arasında yayınlanmış- adı geçen bazı başlıklar şimdilerde kesinlikle bilinmiyor. Son çalışmalarda, buna benzer örneklerle çok az karşılaşırız. Ve genelde olduğu gibi, bilinç akışı, *Ulysses*'le özdeşleştiriliyor –belki de birkaç başka isimle daha. 1920'lerin morfolojik patlamasını böylece, Brage ve Decoine, Nathan Asch (*Pay Day*) ve Sclumberger, Waldo Frank (*Rahab, Holiday*) ve Aiken'i - kim bilir başka kimleri- resimden silen özenli bir seçim takip eder. Bu küçük bir katliam, belki de o kadar da küçük değildir. Fakat insafsızca, kanon oluşumunun Maltusçu bir görünüşü: çoğu çağrılır ama pek azı seçilir. Ancak kim tarafından seçilir? Ve neden seçilir?

Kim tarafından olduğu, böyle bir durumda oldukça açık. Seçme sürecinin kahramanı, on dokuzuncu yüzyıl realizminin başarısına karar veren orta sınıf değil artık, fakat dar bir üst-okuyucu grubu: avangard yazarlar, tuhaf devlet adamları, birkaç yayıncı, sonra eleştirmenler, daha sonra da akademisyenler. Pierre Bourdieu'nün 'entelektüel kamp'ı:[10] büyük pazarların reddettiğini ödüllendiren özel bir seyirci, veya tam tersi. İyi tanımlanmış, kolayca saptanabilir bir seyirci.

10) P. Bourdieu, *Les Regles de l'art*, Seuil, Paris, 1992.

Ancak ikinci soruyu cevaplamak o kadar da kolay değil: neden Schnitzler, Broch ve hatta Schlumberger değil de, Joyce? *Ulysses*'te bilinç akışı daha mı cüretkâr ve dönemin 'beklenti ufku'ndan daha kararlı bir şekilde mi ayrılmakta?[11] Bu herkesi memnun eden hoş bir fikir, eski moda yapılar arasında orta halli, tasarlanmış eskime (*yeni olan güzeldir*). Sadece bir tek kusuru var: yanlış. Faulkner'in ve Dos Passos'un bilinç akışı, dönemin geleneklerinin Joyce'undan (nasıl tanımlarsanız tanımlayın) ötededir; *Vergilius'un Ölümü* ise daha da ötededir. Ancak, yaşamayı sürdüren, *Ulysses*'in bilinç akışıdır. Ve yaşamayı sürdürecektir, çünkü seçme süreci, böylesi bir yeniliği ödüllendirmeyecektir (Jauss'un ihlali veya formalistlerin 'yabancılaştırma'sı), ancak *sorunları çözebilen yeniliği ödüllendirecektir*. Dönemin beklentilerinin ötesine geçmek, kendi başına çok da ilginç olamayacaktır. *Yeni algısal ve sembolik bir ufuk* kurgulamak: aslında bu anlaşılabilir ve açıkça toplumsal değeri olan bir girişim.

Ulysses'in bilinç akışının kesinlikle yeni bir ufuk olduğu gerçeğini, modernitenin bazı ana problemleriyle baş edebildiğini, geçtiğimiz bölümde gösterdiğimi umuyorum; fakat şayet başaramadıysam, kendimi tekrarlamam anlamsız olacaktır. Bu yüzden, burada son bir soru üzerine birkaç kelime ekleyeceğim. Neden sadece Joyce, bilinç akışına onun kanonik formunu verebildi de bir başkası veremedi?

Çünkü, düşünüyorum da, diğerleri bilinç akışına yardımcı bir fonksiyon yüklemenin cazibesine kapıldılar. *Hikâyenin içindeki dönüm noktasını daha da dramatikleştirdiği*

11) Bkz. H.R. Jauss, "Literary History as a Challange to Literary Theory", *Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minneseto Press, Minneapolis, 1983: özellikle bölüm 6, 7, 8.

için, yeni teknik idealdi. Veya mükemmeldi -*günlük gerçekleri yeniden şiirsel kılabiliyordu*. Mallarmé'nin 1888'de Dujardin'e yazdığı gibi, "Yeni bir yılankavi temsil yolu bulduk, düğümlerle ve dönüşlerle dolu..."[12] *Virevoltant et cursif*: harika. Fakat daha sonra Mallarmé devam eder ve anlarız ki, onun için, *iç monologun* çok değerli ve yakalanması zor olan ve günlük hayatın gerçeklerini yansıtan bir *varlık sebebi* mevcuttur.[13] Bir varlık sebebine sahiptir. *Precilieux*, oldukça değerli, fakat saklı kalmış, görmesi zor, fakat sonunda ışığa çıkan. Yeniden aynı yerdeyiz, epifaniye geri döndük: Joyce'un *Ulysses*'inin -eski benliğine karşı- reddetmeye karar verdiği lirik ayartmaya geri döndük. Ancak bu, aksine, bilinç akışının bütüncül akıntısına ilham verir: Woolf'un vizyonundan Broch'un gerçeklerine, Dos Passos'un duygularından Faulkner ve Larbaud'un bazı imgelerine kadar.

Bilinç akışının bir biçimi, lirige bürünür; diğeri, olay örgüsüne itaat eder. Her iki durumda da yeni araç, çok önemli bir fonksiyon yüklenir: *anlam* kazanır. Ancak karşılığında, özgürlüğünden vazgeçecektir. Mallarmé'nin 'muazzam ihtimaller'i, önceden var olan formların içine akacak ve onların içinde hapsolacaktır: eski amaçlara yeni araçlar. Bunu, anlatı güdülenmesinin önce tahakküm kurduğu, sonraysa bilinç akışını boğduğu *Anna Karenina* ve *Defneler*'de gördük. Bu atalet: *hayat çok kısa*'da olduğu gibi, edebi hayat için de başat bir güç. Yeni olanı yavaşça yutan geleneğin ağırlığı; bu yüzden, onun nasıl yeni olduğunu fark edemez bile. Aynı sebeple, *Ulysses*'in kanonik bir itibarı vardır. Onun bilinç akışı, kendinden utanmayan tek bilinç akışıdır. Şiirsel olmaya çalışmaz. Sıradanlığı

12) Mektup 8 Nisan 1888 tarihli, Dujardin'in *İç Monolog*'undan alınmıştır, s. 15.
13) A.g.y. Mallarmé'nin fikirlerine bakarak, Dujardin oldukça samimiyetle, "zamanın göstergelerinden biri olan, şiirin romanın içine göz kamaştırıcı biçimde girme manifestosunu, içsel monolog içinde selamladığı"nı iddia etmiştir.

ve anlamsızlığı kabullenir. Mükemmelliği istemez ve bu yüzden asaletini korur.

Pekiyi. Gelin, her şeyi olduğu gibi kabul edelim. Fakat ne tür bir deha ki, diğerlerinin kaybettiği yerde, *Ulysses* kazanır? Bir nesil büyük yazar, bilinç akışına hemen bir anlam vermek arzusuyla yanıp tutuştular, ancak Joyce doğru yolu buldu ve sakin bir şekilde, onun yetersiz anlatısal işlevselliğini ve olağanüstü bayağılığını kabul etti. Niçin?

Belki de sadece Joyce'tur, kısmi yapısal başarısızlığı ardında bırakan –*Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*. Bu kitabın yazımı sırasında, epifaninin 'lirik' poetikasının sınırlarını ve faydasızlığını anlamıştı.[14] Gündelik varoluş, ona yüce bir nitelik atfetmek isteyen genç ressama direnmektedir: hareketsiz, şeffaf, *anlamsız* kalır. Joyce bu ataletle bütün roman boyunca savaşmaya çalışır ve belli bir noktada, dördüncü bölümün sonunda başarmış gibi görünür. Ancak dünyanın yavan gerçekliği hâkimiyetini yeniden kurar ve romanın son bölümünde, Joyce'un Flaubertçi tarafı günün galibi olur. Anlamsızlığı yüceltmek için artık herhangi bir çaba yoktur: her şey -kesinlikle Flaubert'te olduğu gibi- aslında *öylece* konuşmak için yaratılmıştır. Anlamsız detayların çoğaldığı yeni bir teknik elinin altında olduğundan, Joyce bu yeni tekniği deneyecektir.

Evet, belki de bu, Joyce'un bilinç akışına nasıl ulaştığını açıklar. Bilinç akışı, tekrarlıyorum, *anlamsızın* tekniğidir: sıradan gündelikliğin, değerli olanın değil. Daha sonra Joyce, epik bir eser yazmaya karar verir ve hesaplarını dengelemek için hiç de aceleci davranmaz: neredeyse yapısal olarak hiçbir değeri olmayan yüzeysel izlenimleri sayfalarca kaydeder. *Ulysses*'in kahramanı, başına olağanüstü hiçbir şey gelme-

14) *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nin başarısız yaptakçılığı ve bunun Joyce açısından sonuçları için, şu makalenin son kısmına bakınız "'A useless longing for myself': the Crisis of the European Bildungsroman", R. Cohen, ed., *Studies in Historical Change* içinde, University of Virginia Press, Charlottesville, 1992.

yen, sıradan bir adamdır: onun tarzı yoğun olarak, biraz sıkıcı ve her zaman aynı kalır. Her zaman aynı. Temel olarak, Joyce'un tüm başarısı buradan kaynaklanır. *Yeni tekniğe zaman tanımak*. Onu doğrudan doğruya bir anlama, net bir işleve bağlamak değil, gelişmesi ve değişmesi için onu özgür bırakmak. Onu dumura uğratacak bir baskı kullanmak değil. Şayet varsa muazzam ihtimallerden onu kurtarmak için, ona zaman tanımak.

Aslında, bütün bunlar bilinç akışında var. Ancak dürüst olmak gerekirse, bunlar şans eseri ortaya çıkarlar.

YEDİ

Öteki Ulysses

Eylül 1922. *Ulysses*'in yayımlanmasının ardından birkaç ay geçmiştir ve Thomas Stearns Eliot, Virginia Woolf'u ziyaret etmektedir:

> Kitap bir dönüm noktası olabilir [dedi Tom] -diye not eder Woolf, günlüğüne- çünkü bütün bir on dokuzuncu yüzyılı yok etti. Joyce'a, hakkında başka bir kitap yazacak hiçbir şey bırakmadı. Bütün İngiliz üslûplarının beyhudeliğini ifşa etti.[1]

1) V. Woolf, *A Writer's Diary*, Harcourt Brace, New York, 1954, s. 49.

Bütün İngiliz üslûplarının. Bir dost muhabbeti esnasında, Eliot şunun altını çizmektedir: üslûpçu çoğulculuk, *Ulysses*'in çokseslilîği. Oysa, *The Dial*'daki ünlü eleştirisinde buna dair tek söz etmez: sanki ne gördüğünü anlayamamış ya da söyleyecek bir sözü yokmuş gibidir. Aslında Joyce'un çağdaşları az çok ondan farksızdırlar: Schnitzler ve Woolf, Lukacs ve Faulkner, Mann ve Musil ve Curtius... Hepsi de bilinç akışıyla büyülenmişler ve çokseslilik hakkında hiçbir şey söylememişlerdir.

Bugün, bizim için tersi geçerlidir: üslûpçu çoğulculuk *Ulysses*'in merkezine yerleşmiştir ve muhtemelen uzun bir süre de orada kalacak gibidir. Mihail Bahtin'in çağımız eleştirisine verdiği önemin bir göstergesidir bu; ancak, bana kalırsa, aynı zamanda romanın kendi gelişimini takip eden bir ilgi kaymasının da göstergesidir. Biraz abartarak söylersek, denebilir ki *Ulysses*'in kahramanları Stephen Dedalus ve Bloom çifti değil, fakat roman boyunca romanın önceki üslûbunun (bilinç akışı) yeni gelen üslûpla tedricen kuşatıldığı, yeni üslûp tarafından meydan okunduğu ve sonunda mağlup edildiği, bu şekilde kendini Joyceçu evrenin hâkimi olarak dayattığı bir çeşit teknik drama içinde, iç içe geçen ve çatışan iki tekniktir: bilinç akışı ve çokseslilik.

Hızlı bir özet geçelim. *Ulysses*'in başlangıcının, bilinç akışı etrafında döndüğü gayet açıktır. Araç, önce Stephen, sonra da Bloom'la, boyut ve derinlik açısından genişler, altıncı bölüme, belki on birinci bölüme kadar da baskınlığını korur. Ancak yedinci bölümden sonra bilinç akışı artık tek başına değildir: artan bir vurguyla, pek çok çoksesli araç tarafından kuşatılır. Önce, "Aeolus"un başlık/hikâye karşıtlığı; sonra, ideolojik ("Cyclops"), duygusal ("Nausicaa") ve edebi ("Oxen of the Sun") konumların çoğulluğuna hasredilmiş bölümler. Tek tek

bölümler *içinde* çokseslilik azaldıkça, bir bölümle diğeri *arasındaki* heterojenlik yoğunlaşır. Yani, "Circe"nin ekspresyonizminin ardından, "Eumaeus"un naturalizmi, "Ithaca"nın kateşizmi, hatta Molly'nin etkileyici monoloğu, önceki tekniğin haklarını yeniden iade etmekten çok, yeni üslûpçu çerçeve içinde nihai göreceleştirilmesine -pek çoğu içinden, tek ses ve tek dilli olduğuna- işaret eder.

İlk altı bölümde, bilinç akışı baskındır; son yedi bölümdeyse, çokseslilik. Önceki bölümde ele aldığım, kolayca tanınan bir ilk *Ulysses*'tir; şimdi hakkında konuşacağım, aynı şekilde kendine has özellikleri olan bir ikinci *Ulysses* de vardır. Ayrıca, birinden diğerine geçiş bölgesinde -Joyce ilk büyük tekniğini (daha onun ayrımına varmadan) terk eder ve ikincisini ararken (fakat henüz bulmamışken)- diğer ikisinden fazla ayrışmamış, bir üçüncü *Ulysses* daha ortaya çıkar. Kaçınılmaz bir ayrışmamışlık, çünkü -"Aeolus" ile "Sirens" arasında- Joyce hangi yolu takip edeceği konusunda kararsızdır; dolayısıyla her yolu dener, biraz ondan biraz bundan: "Aeolus"un (yarı) çokseslilığı ve "Scylla ve Charybdis"in aldatıcı 'deneme-tarzı', "Başıboş Kayalar"daki kentsel kolajı, "Sirens"in müzikal kompozisyonu. Bu *Ulysses*'teki en deneysel -ve en başarısız- uğraktır. Çünkü Klee'nin resimlerinde olduğu gibi, gerçek deney(leme)leri içerir, *gerçek* deneyler ise kimi zaman başarılı olur, kimi zaman olmaz. "Aeolus" örneğinde mesela, her şey yolunda gider, aslında romanın geri kalanında da buna benzer çözümler buluruz. "Başıboş Kayalar"da da, deney(leme) başarılıdır ve pek çok vesileyle tekrar edilir: ancak Joyce tarafından değil, Döblin veya Dos Passos tarafından tekrar edilir –sanki Joyce buna (bilinç akışında Dujardin'e olduğu gibi) şans eseri rastgelmiş, ancak ondaki potansiyeli görememiştir. Diğer örneklerdeyse -"Scylla ve

Charybdis" ve hepsinden öte "Sirens"de- deneme girişimi basitçe başarısız olarak değerlendirilebilir: ne Joyce ne de başkalarınca tekrar denenmiştir.

Başarılı deneyler, yanlış yorumlanan deneyler, başarısız deneyler... Eğer Joyce eleştirel efsanenin Büyük Düzenleyicisi olsaydı, işler böyle gitmezdi. İlk *Ulysses*'ten itibaren tökezlemeler ve hatalar olmaksızın, doğruca ikincisine geçilirdi. Fakat teknik değişim düzenlenemez, bu ara bölüm, -diğer ikisinden fena halde kötü sonuçlanan- bu üçüncü *Ulysses*, Darwinci modelin bir diğer doğrulanmasıdır: morfolojik yenilikler, doğru yolu bulana kadar el yordamıyla uzunca bir süre devam eden, tesadüfi bir deneylemenin sonucudur.[2] Pek de doğru olanı değil aslında, daha çok diğerlerinden daha iyi olanı –hepsi de gözümüzün önünde, romanın ortasında *Ulysses*'in pekâlâ başka bir yönde ilerleyebileceği bir üslûp yol kavşağı gibi dururlar. "Sanat [...] o şekilde olmuş olan bir şeydir," diye yazar Arnold Schönberg, *Uyum Teorisi*'sinde. "Olduğundan başka bir şey de olabilirdi."

---

2) "Monolog tekniğinin ötesine geçme kararı," diye yazar Michael Groden, "öngörülmüş bir plan gibi görünmez, ancak Joyce'un eseri üzerindeki episod ilerlemesinin bir sonucudur. Bu ilerleme de hiçbir yerde, eldeki halihazır episoddan öteye uzanmamıştır" (*Ulysses in Progress*, Princeton University Press, Princeton NJ 1976, s. 33). Gayet doğru, *Ulysses*'te önceden düzenlenmiş bir taslak yoktur ve bu tam da, bir taslak olduğuna delil sayılan 'şemalar' tarafından açık edilir. Groden, "Tamamlanmış 'Ithaca' [Linati] şemasının kayıtlarına hemen hemen hiç benzemez," diye gözlemler (s. 176); Joyce'un Larboud'a gönderdiği şema gibi, yüzeysel metaforlarla doludur –'narsisizm' (Bölüm 5 için), 'inkubizm' (6), 'labirent' (10), 'halüsinasyon' (15) –açıklayıcı değeri, ya çok azdır ya hiç yoktur. Simetri tutkusu (simetri düzen demektir ve dolayısıyla bilinçli bir planın varlığını gösterir) Joyce'u, birçok şeyin yanısıra -tıpkı 'Nestor'un (kişisel) 'kateşizm'i ile 'Ithaca'nın (kişisel-olmayan) 'kateşizm'i arasındaki gibi- paralellikler kurmaya yönelik eyleme geçirir, ancak bu paralelliklerin tek etkisi, "Ithaca"nın orijinalliğinin üstünü örtmesi olur. Simetri aynı zamanda 'monolog'un sadece "Proteus" ve "Penelope" için kullanılmasını gerektirir: sanki Joyce'un planı Bloom'un bilinç akışı için yeterli değildir... Bunların tümü, tekrarlıyorum, Kasım 1921'de çizilmiş bir şemadan alınmıştır ve bu tarihte *Ulysses* çoktan tamamlanmıştır! Joyce'un mekteplı takıntılarını ('Mentor'='Ajax', 'Ensest'='Jurancilik') göstermekten öteye geçmeyen bu önemsiz kâğıtların neden bunca ciddiye alındığını göstermek ise bir sır olarak kalıyor.

Öyleyse, bilinç akışından çokseslilige bir geçiş. Sonrasında yeni araç *içinde*, ilki kadar önemli, ikinci bir geçiş. Çünkü üslûpta çoğulculuk, anlatı materyalinde kendi *varlık sebebi*ne sahiptir: "Nausicaa"da, romans üslûbu Gerty'nin okumasınca güdümlenir; "Cyclops"ta epik hiperbol, İrlanda milliyetçiliğine uygun retorik silahtır. Walton Litz'in bir düşüncesinden yola çıkan Umberto Eco, bu bağlamda bir 'ifade formunun poetikası'ndan bahsetmiştir:

> 'Dramatik' teknik, yazarın sürekli varlığını gereksiz kılar ve onun yerine karakterlerle olayların kendi bakış açısını koyar. Modern gazetecilik, modern gazeteciliğin gözüyle anlatılır; Bloom'un etrafındaki gürültüler, Bloom'un algıladığı şekilde algılanır; Molly'nin tutkuları, Molly acı içinde onları nasıl hissediyorsa öyle tanımlanır.[3]

Bu zekice bir tezdir ve bazı durumlarda gayet işlevseldir. Ancak "Cyclops"ta bazı sorunlarla karşılaşır, çünkü tıbbi jargonla (XII, 468-78), ya da bebek konuşmasıyla (XII, 846-9) yazılmış pasajların neden var olduğunu açıklayamaz. Dahası, "Eumaeus" ve "Ithaca"da durumlar iyice karışır: gayet benzer, yani aynı form içinde 'ifadelendirilmesi' gereken durumlar, iki bölümde çok farklı şekillerde sunulur. Son olaraksa, "Aeolus" ve "Oxen of the Sun"da, tümüyle homojen olan anlatı materyali, bu iki bölümdeki düzinelerce farklı üslûbu hiçbir şekilde harekete geçiremez. Eldeki malzemeyi ifade etmekten çok, form kendisini bu malzemeden bağımsızlaştırmıştır: çokseslilığin çeşitli üslûpları, kafiyesiz ve sebepsiz yağmur olup yağar gibidir. Neler oluyor acaba?

---

3) U. Eco, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos*, İngilizce'ye çev. Ellen Esrock, Hutchinson Radius, Londra 1989, s. 37-38. Litz, 'ifade formu'ndan ("Form kendi konusunun özelliklerini 'ifade eder' ya da taklit eder") şu kitabında bahsetmiştir. *The Art of James Joyce*, Oxford University Press, Oxford 1961, s. 44.

Çorak Ülke, 60-62. mısralar:

> Düşsel şehir,
> Bir kış şafağının kahverengi sisi altında,
> Bir kalabalık akıyordu Londra Köprüsü'nden, sayısız insan ..

Şiirin ilk taslaklarında, bu aynı mısralar (I, 114-16) şu şekilde geçer:

> Düşsel şehir, *gördüm ve görüyorum*,
> Sizin bir kış şafağınızın kahverengi sisi altında,
> Bir kalabalık akıyordu Londra Köprüsü'nden, sayısız insan...

Müsveddelerdeki (II, 22; III, 145-9) benzer pek çok pasajda olduğu gibi, yine Pound burada büyük enerjisiyle duruma müdahale eder. Beğenmediğini gösteren yuvarlaklar, üstünü çizmeler: önceki mısradaki anlatıcı 'ben'de olduğu gibi, 'sizin' de kaybolur. *Çorak Ülke* kişisizleştirilmelidir: kendi hikâyesini anlatan bir lafza dönüşmelidir –bedensiz sesler. Son çare olaraksa, fragmanlar.

Fragmanlar. Bu, Eliot'un çokseslilik uyarlamasıdır –ve dürüst olmak gerekirse Eliot'un Pound'un yardımı olmadan ulaştığı bir düşüncedir (ve *Çorak Ülke*'den çok önce): *Gerontion* ve onun da ötesinde *Prufrock* kadar erken geldiği bir nokta. Bu iki şiirde, fragmanlarla düşünmek Eliot tarafından resmin merkezine yerleştirilmiş gibidir, sanki modern bireyin ayırıcı özelliği haline getirilmek istenmektedir. Gerontion ve Prufrock, Nietzsche'nin diyeceği gibi, çok fazla okumuş ve çok az yaşamış 'iki ayaklı ansiklopedi'dir. Çok fazla uyarıcı ve çoğu zaman olduğu gibi, çok az uyum:

> Sıradan insanın deneyimi kaotiktir, düzensizdir, parçalıdır. Aşık olur ya da Spinoza okur, bu iki deneyimin birbiriy-

le, ya da daktilonun gürültüsü ya da yemeğin kokusuyla ilişkisi yoktur...'

Kısacası, günümüz düzensizliğinin semptomları olarak fragmanlar. Ancak fragmanlar semptomsa, o zaman bunlar tamamıyla güdülenmiş demektir: gerçekten de modern kararsızlığın 'ifade formları'dır bunlar. Fragmanların yarattığı çokseslilik, bilinç akışı gibi kısmi zorluklar içerir: ancak bu haliyle form, açık bir varlık sebebine sahiptir. *Güdülenecektir*: insanlar modern dünyada böyle hisseder ve konuşurlar. Eliot'un baştaki niyetine göre, *Çorak Ülke*'nin çokseslilığı benzer bir şekilde işleyecektir. Elde bir 'üvertür' işlevi gören *Gerontion* vardır; sonra, ilk bölümde ("Polislik eder farklı seslerle") çokseslilığı bireysel bravurasının bir parçası olarak sunan, karnından konuşan anlatıcı; sonundaysa, eserin merkezinde (şimdi olduğundan daha kapsamlı bir rolle) henüz yürümeye başlamış ansiklopedi Tiresias durur. Müsveddelerin çokseslilığı, başka bir deyişle, hâlâ genel olarak güdülenmiştir: fragmanların hemen her zaman 'taşıyıcıları' olmuştur, öyle ki şu ya da bu karaktere -hatta orijinal epigrafın ölmekte olan Kurtz'una- kadar izi sürülebilir. Fakat Pound, Kurtz'u eler, Gerontion'u eler, ilk sesi eler, Tiresias'ı kısaltır: güdülenme zayıflamış ve yeni teknik radikalleştirilmiştir. Fragmanlar daha da görünür kılınırken –mevcudiyetlerinin gerekçesi daha da az görünür hale gelir.

Çorak Ülke'den bahsettim, çünkü o, araç ile güdülenme arasındaki ilişkilerin daha kolay kavranabileceği kısa bir metindir. Ancak *Ulysses*'te de tastamam aynı şey olur. Burada da kalkış noktası, kendini deneyimlerin getirdiği verileri birleşti-

4) T.S. Eliot, "Metaphysical Poets" (1921), *Selected Prose* içinde, Penguin, Harmondsworth 1951, s. 110.

remez görünen, yürüyen bir ansiklopedidir (yürüyen ve ansiklopedik: Leopold Bloom'u daha iyi ne tanımlayabilir?). Umberto Eco'ya kulak verelim:

> Bloom'un Dublin sokakları arasında yürüyüşü sırasındaki algı akışında, 'içeri'si ile 'dışarı'sı arasındaki sınırlar aşırı şekilde belirsizleşir. Bireysel bilinç, tüm yönlerden akın eden uyarıcıları kaydeden anonim bir ekrana indirgendiğinden [...] bilinç akışının açık denizinde olayları düşünen tekil zihinler bulamazsınız; ancak biri tarafından kademeli olarak düşünülen, tekbiçimli dağılım halindeki olayların akışını bulursunuz.[5]

Anonim bir ekrana yansıyan olaylar –genelde *dilsel* olaylar: Bloom'un bilinç akışında hazmedilmemiş dil parçaları sürekli yüzeye çıkar: diğer insanların konuşmalarından parçalar.[6] Sayısız başka şeyle -gürültüler, basmakalıp laflar, anılar, ses taklitleriyle- karıştırılmış olarak ve ilk bakışta çok zor fark edilebilir şekilde ortaya çıkarlar. Yine de, uzun dönemde çok daha farklı bir anlam kazanacaklardır, *çünkü tam da bu hazmedilmemiş dilden doğru Ulysses'in çoksesliliği gelişecektir.*[7] Bloom kendi dışında oluşan söylemleri yeniden harekete geçirir, diye yazar Topia. Haklıdır: Joyce bu harekete geçirilmiş söylemleri, artık Bloom'un zihninden geçirmeden yeniden devreye

---

5) Eco, *The Middle Ages of James Joyce*, s. 42-43.

6) "Tırnak işaretlerinin [bilinç akışından] kaldırılması çok önemlidir [...] Cümlenin Bloom'a mı yoksa başkasına mı 'ait olduğunu' *a priori* anlamanızın hiçbir yolu kalmamıştır [...] Bloom kendi dışında şekillenen söylemleri yeniden harekete geçirir" (A Topia, 'The Matrix and the Echo', D. Attridge ve D. Ferrer'in derlediği *Post-Structuralist Joyce* içinde, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, s. 108).

7) Dördüncü bölümde, diğer insanların konuşmaları (denebilirse ortak paylaşılan konuşma dili olduğundan, basmakalıp lafları saymazsak) Bloom'un bilinç akışının yüzde beş ile onunu oluşturur. Beşinci, altıncı ve sekizinci bölümlerinde, bu oran neredeyse ikiye katlanır: dikkate değer bir artışır bu, bilinç akışının başka hiçbir tarafında tekrarlanmaz. Ancak bu veri ihtiyatla değerlendirilmelidir, çünkü Topia'nın dediği gibi, bir cümlenin "Bloom'a mı, yoksa başkasına mı ait olduğunu" anlamak kolay değildir.

sokar. Başka bir deyişle, *artık onları güdülemeden* yeniden harekete geçirir. *Çorak Ülke*'de Pound'la olduğu gibi, Joyce, bedenleri gizlemeye çalışırken sesleri tutar: ilk güdülenmeyi yok ederken yeni tekniğin rahatça yoluna gitmesini sağlar.

Rahatça, ancak aniden değil. Doğa gibi edebiyat da sıçramalar yapmaz ve yeni teknikler hemencecik mükemmel bir şekle bürünmezler. Bir müzik enstrümanının en düşük perdesinden başlar gibi, biraz tesadüfi ve sıklıkla marjinal yerlerde karşımıza çıkarlar. *Faust*'un çokseslileği gibi, Margareta'nın trajedisinde yapılan bir arasözle başlar ("Walpurgis Gecesi"). Ya da Goethe'nin fazla ciddiye alamayacağı saray eğlencelerinin akla getirdiği, şiirinin alegorisi gibi. Tarih bir yüzyıl sonra kendini tekrar eder. Başlangıçta, bilinç akışı sadece anlatısal duruma duygusal eşliktir: yani, bir sonuçtur, daha fazlası değil. Fakat, sonuç katılaşır ve yirminci yüzyılın en meşhur tekniği haline gelir. Az bir zaman sonraysa, içindeki hazmedilmemiş dil katılaşır ve -bir sonucun sonucu olarak- modernist çokseslileği ortaya çıkarır.

Şu an elimizde bir önermeyi tehlikeye atmaya yetecek kadar araç var. Victor Şklovski: "Sanatsal araç, sanatsal icat, bir kaymanın, tesadüfi bir mutasyonun son kertede kristalleşmiş halidir" der ve devam eder:

> Edebi formlar, bütün bir çağlar serisi boyunca devamlılıklarını kesinleştiren belirli bir sertliğe sahiptir; aynı zamanda, edebi form kendini belli vazifelerin etkisi altında bulur ve yeni, eskinin üzerinde birikir. [...] Niceliksel değişimler niteliksel hale gelir; bu, yeni bir türün doğuş anıdır. Yeni tür, eskinin bağırsaklarında, ilk planda düşünülmemiş ayrıntıların birikimiyle dünyaya gelir.[8]

8) V. Şklovski, *Materialy i stil v romane L. N. Tolstogo 'Vojna i Mir'* (Moskova 1928), s. 232, 237.

Rastgele bir kayma, eskinin üzerinde biriken yeni, ayrıntıların düşünülmemiş birikimi, nihai kristalleşme... Tam da *Ulysses* gibi. Yine karşımızda yaptak ve yeniden işlevselleşmenin mantığı var. Buna nihai bir ayrıntı daha ekleyebiliriz: Şklovski haklıysa ve formel yenilik 'niceliksel bir şekilde' ilerliyorsa -o halde daha geniş bir *mekân dilimini tasarrufunda bulunduran* metinlerde- daha kolay gerçekleşecektir. Şklovski'nin, bu önermesini, *Savaş ve Barış*'ı değerlendirirken formüle etmesi tesadüf olamaz (tastamam doğrulanmasını ise *Ulysses*'te bulacaktır). Geniş ebatlar formel yenilikler için çok elverişli olsa gerek: daha çok zaman, daha çok şans, daha çok özgürlük tanırlar.

Epik formun daha çok özgürlük tanımasının bir diğer nedeni daha vardır –bu kez, yapısal bir neden. *Faust*'ta gördüğümüz üzere, epik, arasözlere meyleden bir formdur: temel edimi omuzlayan episodlarla doludur. Marjinal episodlarla –tam da bu nedenden dolayı, deneylemelere elverişlidir. Çünkü gerçek bir yenilikçi girişim sıklıkla kararsızca ve belki biraz da pek bir şey vadetmeden başlar: ön plana çıkarıldığında, olay örgüsünün mevcut gerekleriyle donakalacaktır. Fakat deneyleme metnin kenarlarındaysa, yazar formla oynamakta daha özgür kalacaktır. İşler iyi gitmezse ("Scylla" ve "Charybdis" veya "Sirens"da olduğu gibi), başarısızlık sınırlı bir etkiye sahip olacak, eserin genel yapısını bozmayacaktır. Metinsel çeper, yeniliğin gelişmek ve kendi hususiyetlerini pekiştirmek için zamana sahip olduğu bir nevi korunaklı uzam işlevi görür. Böylece, hazır olduğu zaman yeni teknik kristalleşir: kendini eski güdülenmeden kurtarır ve ön plana çıkar.

Yeni teknik, ön planı işgal etmeye muktedir olana kadar, metnin çeperinde gelişir. Ön plan, bütün sahne değil. *Ulysses*'in -çokseslilliğin henüz kendini bilinç akışından ayrıştırmadığı ve bilinç akışının baskın teknik olduğu- ilk bölümleri

ıskartaya çıkarılmaz. Fragmanın özerkleşmesine karşın, Tiresias, 218. mısraya düşülen not gibi ("Tiresias'ın gördüğü aslında şiirin tözüdür") önerdiği çokseslilliğin doğallaşmasıyla, *Çorak Ülke*'nin merkezinde kalmaya devam eder. Geçmişle kurulmuş olan birçok köprü atılır. Ancak hepsi değil. Neden?

Kanımca, bunun cevabı, şanstır. Biraz daha sıkı bir Pound, hem Tiresias hem de Gerontion için aynı kaderi korurdu. Biraz daha avangard bir Joyce -kim bilir?- ilk *Ulysses*'i tekrar yazar ya da ayrı yayımlatır, hatta belki de yakardı. Ama fazlasıyla ayrık teknik safhaların aynı uzama doluştuğu bu bileşik eserleri verdiler –tıpkı perspektif yasalarının, tuvalin kenarlarına yakın yerlerde daha köklü mekânsal bozulmalarla birlikte var olduğu *Avignon'lu Kızlar*'ın yüzleri ve bedenleri gibi. Bu patlamaya hazır, icatların üst üste yığıldığı dönemlerin bir göstergesidir. Bilinç akışı *Ulysses*'i yüzyılın en büyük romanlarından biri yapmaya yeterdi. *Ulysses*'e bu yeterdi, ancak merkezi öğenin başka şekilde deneyimlenmesi de söz konusudur –çokseslilik ve sonra da güdülenmenin olmadığı bir çokseslilik...

Sürekli devrimin bu ritminin muhakkak ödeyeceği bir bedel vardır. *Ulysses*, *Çorak Ülke*, *Avignon'lu Kızlar* –biraz yabancılaşarak bakuğınızda, hepsi de âdeta bir mucizeyle birarada durabilen eserlerdir. Yaptak, ancak ciddi bir yaptak. Ya da, Stephen Jay Gould'dan 'Panda prensibi'ni bir daha aktaracak olursak:

> Tuhaf düzenlemeler ve eğlenceli çözümler –makul bir Tanrı'nın [bizim durumumuzda, makul bir Yazar'ın] asla girmeyeceği, ancak tarihle sınırlanan, doğal bir süreç olduğundan, mecburen sapılan yollar.[9]

Kısaca söylersek, hepsi de fena halde *kusurlu* eserlerdir: tam anlamıyla birleşmemiş, kararsız, tekrar edilemez. Gerçekten de, birkaç yıllık bir zamanda Picasso *Avignon'lu*

9) S. J. Gould, *The Panda's Thumb*, Penguin, Londra 1983, s. 20.

Kızlar'dan Kübizme, sonra da kolaja kayar: Joyce, *Finnegans Wake* ile *Ulysses*'in ötesine geçer; Eliot ise *Çorak Ülke*'nin çok gerisinde kalır. Yine de tüm kusurluluklarına karşın bu yapılar bir yüzyıl boyunca Batı modernizminin başlıca kanonunu oluşturmuşlardır. Onları ortaya çıkaran yaptağa rağmen mi? Aksine: yaptak *sayesinde*. Çünkü edebiyatın nadiren kusursuzluğa imkân verdiği doğruysa, insan toplumlarının *neredeyse hiçbir zaman kusursuzluğa ihtiyacı olmadığı da doğrudur*. Yaptak mühendislikten daha iyi, çok daha iyidir. Çünkü yaptak, ulaşılamaz (ve çoğu zaman daha beter) nihai çözümlere ulaşmanın hayalini kurmaz, fakat modern dünya-sisteminin doğasındaki heterojenliği kabullenir. İlk elde, tarihsel zamanların heterojenliğini: modernizm yıllarında *formel bir olgu* haline gelen, *Ulysses*'i meydana getiren iki-üç farklı romanı ve *Çorak Ülke*'nin kapsadığı iki-üç şiiri doğuran eşzamansızlık, yine karşımızda. Bu eserler farklı zamanlı tekniklerin jeolojik katmanlar halinde birbiri üzerine püskürdüğü, hakiki birer üslûpçu maden yatağı gibidirler. Bundan sonraki kısımda, bu katmanlardan en son gelişeniyle ilgileneceğiz.

Aracın özgürleşmesi

Bir tekniğin güdülenmeden kurtulması, *Ulysses*'in çokseslilliğinde olduğu gibi, Joyce'la aynı nesilden en parlak eleştirel zihnin gayet farkında olduğu bir ihtimaldir:

> Sterne -diye yazar Şklovski- form söz konusu olduğu müddetçe radikal bir devrimciydi. Aracı çıplaklığıyla ortaya sermesi, onun tipik özelliğidir. Estetik form, herhangi bir güdülenme olmaksızın sunulur.[10]

10) V. Şklovski, *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Elmwood Park 1990, s. 147.

Bir form devrimi: Sterne'de ve daha çok yirminci yüzyılın ilk yıllarında. Ancak bunun sebebi neydi? Hegelci bir tarzda, tarih bastırıyordu ve yeni edebi materyaller kendilerini göstermek mi istiyorlardı? Pek değil. Formalist teşhiste, önemli faktör 'negatif' bir güçtür: yenilik isteği değil, fakat 'olay örgüsü yapısının fiili görenekler içinde açıklanması'nı[11] gerektiren 'gerçekçi yanılsama'nın eski sınırlarının çökmesi.[12] 'Gerçekçi yanılsama', formalistler için bir tek anlama geliyordu: *insanmerkezcilik*. Tomaşevski için, bu, kahramandı: hakiki bir 'güdülenme kişiselleştirimi'; okuyucunun "güdüler kütlesi arasından yolunu bulmasını" sağlayan bir 'kılavuz örgü'.[13] Şklovski'nin *Nesir Kuramı* için olduğu gibi, anlatısal araçların hepsi karakterlerin edimlerince güdülenir; bir anlatıcılar grubu ile farklı hikâyelerin üst üste bindirilmesi; kahramanın yolculuklarıyla temaların çoğalması; akrabalık ilişkileriyle biraraya gelmeleri; kişinin hayatının kurtulması gereği ile olay örgüsünün sonlanmaması; ve diğerleri.

Pekâlâ, yirminci yüzyılda çokseslilik kendini özgürleştirdi, çünkü -onu aynı zamanda hem destekleyen hem de sınırlandıran- bu insanmerkezci çerçeve sonunda dağıldı. İnsanmerkezcilik dağıldı, çünkü dayandığı birleşik bir birey inancı bir yerde çöktü. Ancak buradaki 'yirminci yüzyılda' ifadesi belki de biraz aldatıcı. Yirminci yüzyılda *tamamlandığı* pekâlâ doğru olsa da süreç çok önceden başlamıştı. Sterne'ün hayranı olan bir çağdaşı şöyle demektedir:

---

11) "Bir şeyi [sanatçı] istediği ya da yapması gerektiği için değil, ancak yapabileceği için yapmak" (W.B. Yeats, "The Twenty-eight Incarnations: Phase Twenty-three", *A Vision* içinde, Laurie, Londra 1925, s. 98). Yeats'ın *Vision*'ı, tam olarak bilimsel bütünlüğün bir modeli olmasa da, aktarılan cümle modernist deney(leme)lerin 'ihtimalci' zihin yapısını gayet güzel gösterir.

12) V. Şklovski, 'Literatura i kinematograf' (1923), akt. V. Erlich, *Russian Formalism*, Mouton, The Hague ve Paris 1969, s. 177 n. ve 194. 'Realist yanılsama' ifadesi B. Tomaşevski tarafından şu makalede kullanılmıştır: "The Construction of the Plot" (1928): bkz. T. Todorov, ed., *Théorie e la Littérature: textes es formalistes russes*, Seuil, Paris 1966.

13) *A.g.y*

> Otuz melodiyi üst üste ve karışık söyleyebilirdi: her nevinden ve tanımından İtalyan, Fransız, trajik, komik ve kimi zaman alçak perdeden bir sesle yerin dibine inen, kimi zaman yüksek perdeden bir sesle gökleri parçalayarak patlayan [....] İşte, ağlayan bir genç kız [...] işte bir papaz, kral, zorba [...] ya da baş eğen bir köle. Merhamet eder, feryadı basar, şikayet edip söylenir, güler [...] kadın erkek şarkıcıları, dansözleri, bütün bir orkestrayı, bütün bir tiyatroyu, kendini yirmi farklı sahneye bölerek resmeden tek kişilik bir gösteri [...] kederle baygınlaşan bir kadın, umutsuzluğu içinde terk edilmiş, çaresiz bir gariban, yükselen bir mabet, akşam karanlığında sessizleşen kuşlar...[14]

Rameau: *Tinin Fenomenolojisi*'ndeki, 'kendine yabancılaşma'nın riskini göze alan, kendi tekilliğini modern kültürün sayısız formuyla besleyen, ilk modern figür. Fakat bu tümlük hayali artık ulaşılamazdır. Önceki bölümde gördüğümüz Simmel'den bir parça:

> Modern kültürün gelişimi, denilirse 'nesnel tin'in 'öznel tin' karşısındaki baskınlığıyla belirginlik kazanır [...] Son yüzyılın eşyada ve bilgide, kurumlarda ve konforlarda somutlaşan devasa kültürünü göz önüne alır, bütün bunları bireyin aynı dönemde gösterdiği kültürel ilerlemeyle karşılaştırırsak [...] ikisi arasındaki korkunç orantısızlık apaçık ortaya çıkacaktır. Birey, entelektüel gelişimi içinde bu gelişmeyi çok yetersizce ve her an artan bir mesafeyle izlemektedir.[15]

Birey, bu gelişmeyi çok yetersizce izlemektedir... Bütün dehasıyla, nesnel kültürü taklit eden Rameau, bir krizin göster-

---

14) D. Diderot, *Rameau's Nephew*, İngilizce'ye çev. Leonard Tancock, Penguin, Harmondworth 1981, s. 102-104.

15) G. Simmel, "The Metropolis an Mental Life", *The Sociology of Georg Simmel* içinde, İngilizce'ye çev. ve yay. haz. Kurt Wolff, Collier-Macmillan, Londra, 1950, s. 421.

gesidir. Bu onu ilk bölünmüş Benlik yapar, *'sa tête tout â fait perdue,'* aklı başından tamamen gitmiş –tıpkı Dostoveyski'nin modern çokseslilığin sayısız dilini konuşma azmindeki Yeraltı Adamı'ndaki gibi. Yapılacak pek bir şey yoktur: insanmerkezcilik ile modernlik birlikte yaşayamayacaktır. Jürgen Habermas'ın dediği üzere:

> Modernlik projesi, on sekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilmiş haliyle, nesnel bilimi, evrensel ahlâk ile hukuku, özerk sanatı kendi içsel mantıklarınca geliştirmeyi içerir. Aynı zamanda bu proje, bu alanların bilişsel potansiyellerini ezoterik formlarından azad ettirmeyi tasarlamıştır. Aydınlanma filozofları, bu ihtisaslaşmış kültür birikimini gündelik hayatı zenginleştirmek için kullanmak istemişlerken [...] Yirminci yüzyıl bu iyimserliği kırmıştır.[16]

Yirminci yüzyıl mı? Evet –ama yeni bir şey icat etmiş olduğundan değil. Sadece zaman geçmiştir ve yüz elli yıllık zamanda nesnel kültürle insanmerkezcilik arasındaki -on sekizinci yüzyılın sonunda çoktan açılmış bulunan yarık gayet aşikârken- fena halde genişlemiştir, öyle ki Faust'un antlaşması ya da Rameau'nun deliliği artık ikisini birarada tutmaya yetmemektedir. "İnsan," diye düşünür Ulrich, "komikleşmiş ve anti-ekonomikleşmiştir". Adrian Leverkühn buna cevaben, "'İnsani ve dünyevi ölçü'ye saygı duymak, ayakbağıdır, angaryadır," der: ortadan kaldırılması gerekmektedir, çünkü entelektüel ilerlemenin tek yolu olan 'sanatın içsel mantığı' gereği, gelişimi engellenmektedir. *Uyum Teorisi*'nin teorik modernizmin en gösterişsiz yine de en radikal sayfalarında Arnold Schönberg, ahenk ve ahenksizlik düşüncesinin tümünü 'duyularımızın yetersizliği'yle yapılmış bir 'uzlaşma': nesnel herhangi bir dayana-

16) J. Habermas, "Modernity –an Incomplete Project", H. Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* içinde, Bay Press, Washington 1983, s. 9.

gı olmayan, dolayısıyla da basitçe 'yanlış' bir uyum olarak reddeder.[17] Artık insan, her şeyin ölçütü olmaktan çıkmıştır.

Modernist uğrağı karakterize eden bir özellik olarak çokseslilığın özgürleşmesinden başladık. Şklovski'nin izinden giderek, bunun nedenini on sekizinci yüzyılın son dönemlerinde başlamış olan insanmerkezciliğin çökmesiyle açıkladık. Bu sıra doğruysa, *modernizm* aslında Batı *modernlik*-inin uzun tarihinde sadece bir bölüm demektir. Goethe, Diderot ve Hegel'i okursanız, *gerçekleşmesi kaçınılmaz* olan bir bölüm: alınyazısı Avrupa kültürünün genetik kodunda daha başlangıcından belirlenmiş, işlenmiş. Bir yüz elli yıl beklenmiş ya da gelişinden korkulmuştur. Eğer durum buysa, geleneksel 'Neden modernizm?' sorusu yerine yeni bir soru ortaya çıkar: *'Neden o kadar geç?'* Bunun dünyaya gelişini bir yüzyıl geciktiren ne olmuştur?

Bence, bunun cevabı romandır. Batı Avrupa'nın, gelecek krizin ilk belirtileri başgösterdiğinde, elinin altında bulacak kadar şanslı olduğu ve büyük insanmerkezci araçlardan oluşan bütün bir karmaşık yapıyı içinde barındıran bir form. Belki tam olarak muhafazakâr değil, ancak *ılımlılaştırıcı* bir form: modernliğin üzerinde sembolik bir fren.

Başka bir yerde geliştirmeye çalıştığım bir önerme bu[18]; burada romanın bile, Simmel'in gösterdiği büyüyen yarıga sonunda teslim olduğunu eklemek istiyorum. Üç dört kuşaklık

---

17) "Yakın uyum noktaları *daha çok*, uzak olanları *daha az* katkıda bulunur. Yani, aralarındaki fark bir kemmiyet meselesidir, keyfiyet meselesi değildir. İki ile on ne kadar zıtlarsa, onlar da o kadar zıtlırlar [...] bir karşıtlığı gösteren 'ahenk' ve 'ahenksizlik' ifadeleri yanlıştır". Dahası: "Estetik olarak önemli, yani güzellik için gerekli olduğu düşünülen şeylerin pek çoğu, çoğu zaman eşyanın doğasından kaynaklanmaz, öyle ki duyumlarımızın kusurluluğu bizi, sayelerinde düzen sağladığımız bu uzlaşmalara zorlar. Çünkü düzen nesnelerce değil, ancak öznelerce talep edilir." (A. Schönberg, *Theory of Harmony* (1922), İngilizce'ye çev. Roy Carter, University of California Press, Berkeley, 1978, s. 21 ve 29).

18) *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*, Verso, Londra 1987 (özellikle giriş ve birinci bölümleri) ve "Modern European Literature: a Geographical Sketch", *New Left Review* 207, 1994.

bir zamanda, Formlar, Ruh için fazlasıyla güçlenmişler ve Goetheci *Bildungsroman*'ın geleneğini kırıp geçmişlerdir. Yirminci yüzyılın başlarında, sanki bazı gizli işaretlere itaat ediyorlarmış gibi Conrad ve Mann, Musil ve Rilke, Kafka ve Joyce 'oluşum' [*Bildung*] hikâyeleri yazmaya koyulmuşlardır. Ama bu oluşum hikâyelerinin içinde aslında *Bildung* yoktur, daha çok gelenekler ve kurumlar içinde pıhtılaşmış olan nesnel kültürün bundan böyle bireysel öznelerin kurulmasına yardım edemeyeceği, aksine bu özneleri parçaladığı ve yaraladığı hikâyeler yazmaktadırlar bu yazarlar. 1911'de Werner Sombart, "Bu nesnel kültür," der, "kişisel kültür diyebileceğimiz, bireyin *Bildung*'unun karşısında durmaktadır".[19] Aynı yıl yazılan bir makalesinde Georg Simmel de şöyle der:

> Bir sanat eserinin, sanatsal normlar açısından mükemmel olduğu varsayılır. Sanatsal normlar ise başka bir şeye ihtiyaç duymazlar ve dünyada bu eserden başka hiçbir şey olmasa bile, değeri kendileri verir ya da vermezler. Araştırmanın sonucu hakikat olmalıdır, daha ötesi değil. Din, anlamını, ruha verdiği kurtuluşla tüketir. İktisadi ürün, ekonomik olarak mükemmel olmayı ister ve ekonomik değer skalasından başka bir şeyi kabul etmez. Tüm bu silsileler tamamen içsel yasaların sınırları dahilinde işlem görürler. *Bunların öznel ruhların gelişimi içinde kapsanıp kapsanamayacağı ya da ne kadar kapsanabileceğinin, önemleriyle bir ilişkisi olamaz*; önemleri, sadece kendileri için geçerli olan nesnel normlarca belirlenir [...]
>
> Marx'ın ekonomik metalara atfettiği 'fetişizm' -diye sonuca varır Simmel- kültürün içerdiği şeylerin genel kaderinin sadece özel bir örneğini temsil eder.[20]

---

19) W. Sombart, "Technology an Culture" (1911), bkz. T. Maldonado, ed., *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano, 1979, s. 143.
20) G. Simmel, "On the Concept and Tragedy of Culture", *The Conflict in Modern Culture an Other Essays* içinde, İngilizce'ye çev. K. Peter Etzkorn, Teachers College Press, New York 1968, s. 36 ve 42 (çeviri değiştirilmiştir).

Kültürün içerdiği şeylerin genel kaderi... Buraya kadar geliştirdiğimiz argüman, bu sözlerin ışığında, yeni bir boyut kazanır. Çokseslilliğin insanmerkezci güdülenmeden özgürleşmesi, kuşkusuz edebi tekniğin bir gelişimidir: ancak *modern kapitalizmin genel yönelimini tekrarlayan* bir formel gelişimdir bu. Joycecu çokseslilliğin dilleri, artık somut bireylere dayanmaksızın 'kendi başlarına konuşuyorlar' gibi görünüyorsa, bunun sebebi *kurumsal diller haline geldikleri* ve Kilise, Okul, Gazetecilik, Ulus, Reklamcılığın, vd. 'tamamen nesnel normları'na uydukları içindir. *Ulysses*'in bir haritasını çıkarmayı deneyin ve bunu Pierre Bourdieu'nün, *Gönül ki Yetişmekte* için çıkardığı haritayla karşılaştırın. Bir şey hemencecik göze çarpar: Flaubert'in Paris'i müstakil evlerden, Joyce'un Dublin'i kamusal mekânlardan oluşur. Kolektif ya da kurumsal mekânlardan. *Konuşan mekânlardan*. "Bir kültürel nesne, bütün bir birim olarak bir *üreticisi olmaksızın* mevcudiyet kazanır," diye yazar yine Simmel.[21] Haklıdır ve tam da bu yeni nesneler, ikinci *Ulysses*'in kahramanlarıdır.

Joyce/Kafka

İkinci *Ulysses*'in ilk bölümünden, gidişatın değişmekte olduğu gayet açıktır. Gazetedeyiz: üçüncü tekil şahıs anlatıcı, karşılıklı uzun konuşmalar ve bilinç akışı parçaları. Ancak bütün bunları okurken, her şey, bölümü her on-yirmi satırda bir kesen kısa başlıklara tabi kılınır: özel bir üslûptur bu, tek bir karakter tarafından değil, olayların geçtiği kurumdan kaynaklanır. Dil, uzamın bir işlevi haline gelir: kendi içeriği (Okul, Restoran, Mezarlık, Hastane), hatta üslûbunu (Kilise, Gazete, Kütüphane, Meyhane, Genelev) buradan çıkarır. Bu, *Ulys-*

21) *A.g.y.*, s. 41. Joycecu çokseslilik ile Proust'un Pastişleri arasındaki fark buradadır. Pastişler her zaman *kişiselleştirilmiş* ve karikatüre dönüştürken, Joyce bir üslûp hakkındaki kişisel-olmayan şeylerle; soyut, ortalama, hatta sıkıcı retoriğiyle ilgilenmiştir.

ses'in dışında da gerçekleşen zamandan uzama bir kaymadır: örneğin, *Ulysses*'ten kısa bir sonra yayınlanan bir başka epik kalkışma, *Berlin Aleksander Meydanı*. "Meydanın etrafında dönen varoluşun yarıçapı," diye yazar Walter Benjamin, "bin metredir, daha fazla değil. Aleksander Meydanı, kahramanın *Dasein*'ına hükmeder. Zalim bir hükümdar, diyebilirsiniz."[22]

Evet, zalim bir hükümdar. Kendine öylesine güvenir ki, hiç acelesi yok gibidir. Romana dair en keskin şey, belki de Biberkopf'un kıyıma vardırdığı *yavaşlığıdır*: *Ulysses*'e yakışır beylik cümleler, rastlaşmalar, banal laf kalabalığı –ancak bunların birer birer birikmesi, geriye dönüş yolunu kapatır. Orada, kaderinizin bağlanması için Alexanderplatz civarında olmanız yeterlidir. Franz kapı komşusuyla gezintiye çıkar, sonra iki adamın kavga ettiğini görür, altta kalana yardım etmeye karar verir ve kendini kolunun kesilmesine neden olacak çetenin bir parçası olarak buluverir (*Berlin Aleksander Meydanı*, V, "8 Nisan 1928, Pazar"). İki kişi tartışıyordur; biri diğerine, övünerek, "Ben aslında bir pezevenk olabilirdim o zaman," der ve Franz pezevenk olmaya karar verir, pezevenkliği ise Mieze'nin ölümüne ve kendisinin delirmesine giden yolu açacaktır (VI, "Another Man Gets Another Head As Well").[23]

---

22) W. Benjamin, "Krisis des Romans· zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*", *Schriften* içinde, III, Suhrkamp, Frankfurt, 1972, s. 234.

23) 'Mekânsal' anlatının örneği olarak sıkça anılan bir diğer eser, Andre Gide'nin *The Counterfeiters* (1925) kitabıdır. Roman gerçekten de "Luksemburg Bahçeleri" başlıklı bir bölümle açılır. Bölümde bir genç şunu ituraf eder: "İstediğim, hikâyeyi anlatmaktı -hayır, hayır, bir insanın değil, bir yerin-, mesela bunun gibi, bahçeye çıkan bir patikanın hikâyesini" (s. 15); sonrasında romancı Édouard, anlatı materyalinin neden sadece "zaman içinde, uzunlamasına" dilimlenmesi gerektiğini sorar: "Neden genişliğine olmasın? Ya da derinliğine?" (s. 168). Ancak dikkatle okunursa, Gide'nin romanının ters yönde işlediği görülecektir. Kuşkusuz bir 'genişlik' vardır burada: çok sayıdaki karakter ve bunların arasında gidip gelmeler. Ancak burada her şeyden önce hızla hareket eden, korkunç bir olay örgüsünün çılgınca takibi söz konusudur: sadece on beş sayfada Bernard, Olivier, baba Profitendieu, Vincent, Georges, Edouard, Passavant, Lillian, Laura'nın pek çok yasak ve feci macerası peşi sıra gelir...Ve dedikleri gibi, bu sadece bir başlangıçtır.

Evet, bin metre. Aslında *Ulysses*'te söz konusu olan da bin metredir: Linati şemasında Joyce, "Başıboş Kayalar"ı -*Alexanderplatz*'a yakışır sözlerle- 'Düşmanca Bağlam' olarak tanımlar. Genelde olduğu gibi şema yanlıştır, valinin alayı "Wandering Rocks"ın karakterlerinin yanı başından, onların gidişatını hiç saptırmadan geçer gider. Burada yerçekimi yoktur, 'zalim hükümdar' yoktur. *Ulysses*, nesnel kültürün sayısız farklı yere ve söyleme bölündüğü, hiçbirinin diğerlerine hükmetmediği ya da diğerlerini gereksizleştirmediği, çokmerkezli kent evrenidir. Pek çok ideolojinin olduğu, ancak aslında güçlü bir ideolojinin bulunmadığı bir dünyadır. Kendisine tümlük sağlayacak bir mitten ya da Yasadan yoksundur.

Yasadan yoksun bir dünya. Evet, *Ulysses*'te kendini gösteren bütün kamusal mekânlar arasında, tam da Mahkeme eksiktir. Kafka'nın mekânı: ya da daha çok, *Dava*'da diğer mekânları yakalayan ve imha eden mekân. Roman başladığında, özel hayata, iş hayatına ait yerler hâlâ vardır: K.'nın odası, Fraulein Bürstner'inki, banka. İnsanlar Else'nin evinden, birahaneden, sandal gezintisinden bahsederler... Fakat sonradan, korkunç bir yoğunlaşma -Titorelli: "Her şey Mahkeme'ye aittir"- apartmanlara ve katedrale, otele ve bankaya, tavan aralarına ve avukat odalarına hâkim olur. Bu hâkimiyete yakalanmayan birkaç episod –Else'le geçen akşam, annesini ziyaret için gittiği şehir dışı seyahat, savcı Hasterer'la arkadaşlığı birkaç paragrafla kesilir. Gerçekten de, her şey Mahkeme'ye aittir –her şey Mahkeme'ye *çöker*:

> "O zaman sen benim aradığım kişisin," dedi papaz. "Ben hapishane papazıyım."
>
> "Öyle mi?" dedi K.
>
> "Seni buraya," dedi papaz, "konuşmak için çağırdım".

"Bunu bilmiyordum," dedi K. "Buraya bir İtalyana katedrali göstermek için gelmiştim."

"Önemsiz şeyleri bırak şimdi," dedi papaz.

(*Dava*, 9)

Katedral, sanat, banka, yabancı misafir... Önemsiz şeyleri bırakalım şimdi. Tek cümle ve geriye bir şey kalmamıştır. Bir kara deliğin içinde olmak gibidir, her şey gözden yiter ve hiçbir şey geriye dönmez. Merkezcil mekân, merkezcil olay örgüsü, merkezcil dil: zavallı bir mübaşirin ya da bir başavukatın dilinde aynı şekilde yankılanan -Joseph K.'nın sürekli 'konsantre olması'nın istendiği-, kendisiyle hep özdeş olan, tek dil. Yeni üslûpçu dünyaların her bölümde şekillendiği ve bunlardan yeni anlamların doğduğu *Ulysses*'in evreninin gerçekten de zıttıdır bu. Kafka'da herhangi bir önemi olan *tek bir* anlam vardır ve bu tek anlam Yasa tarafından tesis edilir. Tesis edilir mi?

> Ona bu tür soruşturmaların *muhtemelen* her hafta *olmasa bile*, *ama* zaman geçtikçe daha sık gerçekleşeceği anlatılmıştı. *Bir taraftan*, davanın en kısa zamanda sonuçlanması herkesin yararına olurmuş, *ama diğer yandan* soruşturmaların çok dikkatlice yapılması gerekiyormuş, *ama* soruşturmalar yorucu olduğundan çok da uzun sürmemeleri gerekiyormuş [...] K.'nın [Pazar duruşmalarına] itirazının olmayacağı *düşünülmüş*, ama başka bir günü *isterse de*, ona ellerinden geldiğince, *eğer bu mümkünse*, yardımcı olacaklarını söylemişlerdi. Mesela, soruşturmaların gece yapılması da mümkünmüş, *ama* o saatlerde K. yeterince zinde *olamayabilirmiş*. *Yine de*...
>
> (*Dava*, 2, italikler benim)

Muhtemelen olmaz ... Ama diğer taraftan ... Mahkemenin tüm mesajları böyledir: bir sınırlandırıcı cümlecikten sonra diğeri gelir; müstereddit, muğlak, çelişkili bir ton. Bu kararsız, güçsüz bir Yasa'nın mı, ya da "*Yasa'nın olduğuna inanılan yer-*

de, aslında sadece ve sadece arzunun olduğu" deneysel bir söylemin mi işaretidir?[24] Size soruyorum. Burada bir şey varsa, o da ancak müphemliğinin herhangi bir denetimden muaf tutarak takviye ettiği, keyfi iktidar tarzıdır. Her itirazı töhmet altına alır ve -önemsiz itiraflar karşılığında- suçlananı konuşma hakkından ve diğer haklarından mahrum eder. Bu, tutuklamayı gerçekleştiren muhafızın K.'ya şefkat göstererek yardım teklif etmesinden başlayarak, *Dava*'nın olay örgüsünce de tekrarlanan bir stratejidir: bir ders kitabı arada kalmışlığıyla ("düşmanına inancın olsun!") K.'nın her eylemi mantıksız kılınır ve sonunda onu felce uğratır. Buradaki her episod tek tek her cümlesiyle aynı şeyi 'söyler': kusursuz, amansız bir sistem, *Dava*'yı sımsıkı mühürlenmiş bir dünya içine kapatır.

Ulysses'te böyleyken ... *Dava*'da tam tersi... Karşıtlık argümanı, okuyucuya önceki bölümden belli sayfaları hatırlatmış olmalı –Proust ve Joyce, ya da Joyce ve Faulkner. Ancak bir fark vardır. O zaman, bazı diyakronik olguları vurgulamak istemiştim: mesela, *Ulysses*'in *Kayıp Zamanın Peşinde* karşısındaki yeniliği; veya *Ses ve Öfke*'yle başlayan üslûpçu yenileme. Joyce ve Kafka'da ise, farklı ve çok daha ilginç bir şey söz konusu: modernist uğrak ile ondan önce (ya da sonra) gelen uğrak arasındaki süreksizlik değil, fakat modernizmin kendi *içindeki* bir kutuplaşma. Gerçekten de -kültürel tarihte sıkça rastlanandan farklı olarak- modernizm gayet geniş, ancak *bir merkezden yoksun* bir alan oluşturuyor gibi görünüyor: ortak bir dili olmayan ve yaygın geleneklerde kristalize olmayan bir alan. Perry Anderson:

---

24) G. Deleuze ve F. Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, İngilizce'ye çev. Dana Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 49. İtalikler, bu fikre bayılmış olduklarından olsa gerek, yazarların kendilerine aittir. Yüz küsur sayfada Deleuze ve Guattari'nin kitabı, gerçekten de şaşırtıcı miktarda saçmalıkla doludur; aksine, dürüst olmak gerekirse, Derrida'nın yaklaşık aynı uzunluktaki *Ulysses* yazısı tam anlamıyla hiçbir şey söylemez (J. Derrida, "Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce", *Acts of Literature* içinde, Routledge, New York 1992).

'Eski rejimler'in sürerliği ve bunlara eşlik eden akademizm, başkaldıran sanat formlarının kendilerini *onunla* tartabilecekleri belli bir kültürel değerler skalası sağladı [...] Resmi bir akademizm gibi ortak hasım olmaksızın, yeni estetik pratiklerin geniş yayılımı çok az bütünlüğe sahip olur ya da hiç sahip olmazdı: bunların önlerindeki kurulu ya da kutsanmış kanonlarla olan gerilimleri, tam da bu anlamda onları tanımlar.[25]

Kısacası, tamamen gerici bir gerçeklik olarak 'modernizm': Yeats'in ayın yirmi üçüncü görünümü gibi, önceki gelenekten bağlantısını keser, ancak daha fazlası değil. Bu, Avrupa edebiyatının Büyük Patlama'sıdır: çok ayrıksı formlara hayat veren ve yirminci yüzyılın en büyük iki romancısını karşıt yönlere fırlatan enerjilerin ani kopması. Ancak bu Büyük Patlama hakkındaki bilgimiz fazlasıyla eksik, çünkü bugüne kadar yirminci yüzyılın ilk döneminde *ortak bir paydanın bulunmadığı* gerçeğini kabullenmek yerine, mevcut olmayan bir bütünlüğün -'modernizm'in- peşindeydik. Bunu kabullenmek zor, çünkü *Zeitgeist* inancından vazgeçmemizi ve birbirinden kopuk fenomenlerin çokluğuyla baş etmemizi gerektiriyor. Alanı bütünleştirme tercihimiz -buna 'modernizm' ya da 'avangard' ya da başka bir şey deyin- aslında işe yaramaz: Hofmannsthal ve Pound, Stein ve Pirandello veya Kafka ve Joyce kadar farklı yazarları birarada tutmak için, kavramlarımız öylesine genelleşir ki hepten bilişsel içerikten yoksunlaşmaları gerekir. Öyleyse, daha iyi yol, söz konusu fenomenlerin tüm çeşitliliğini (Chagall, Boccioni ve Kandinsky'ye yer açmak için Picasso-merkezli modernizmini terk eden Modern Sanat Müzesi gibi) kabul etmektir. Bu yolun nereye çıktığı, doğru yol olup olmadığı belirsizdir. Ancak, en azından, yanlış yol değildir.

---

25) P. Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review* 144 (1984), s. 105.

Büyük Patlama metaforunu bir yana bırakırsak, Joyce/Kafka kutuplaşması bizi dördüncü bölümde tartıştığımız bir soruya geri getirir: çokseslilik ile alegori arasındaki fark. On dokuzuncu yüzyılı hatırlayın, iki araç hâlâ genel olarak iç içe geçmiş durumdaydı: büyük tarihsel yeniliği çokanlamlılık oluşturuyordu ve belirli kiplikleri (çoksesli veya alegorik) görece arka planda kalıyordu. Bir yüzyıl sonraysa, farklılıklar bütün benzerlikleri silecek kadar artmıştı. Çokseslilik tarafında (Joyce) *gösterenlerin* neredeyse sonsuz çoğalması söz konusuyken; alegori tarafında (Kafka) yine sınırsız bir *gösterilenler* büyümesi vardır. İlk durumda, üretmesi muhtemel dillerin sayısında, ya da özgürlüklerinde bir sınır yoktur: her üslûp, üstünlük veya biriciklik iddiası olmaksızın, diğerlerine eklenir. Alegori durumundaysa, gayet güçlü bir kısıtlama vardır: yasa. Hapishane papazının K.'ya açıkladığı, 'değiştirilemez' kısıtlaması: hiçbir yorumun bir kenara bırakamayacağı ve bu nedenle de yorum sürecini düpedüz hayat memat meselesine dönüştüren gerçek bir 'kutsal metin'. O halde, *Dava*'da 'cinnet geçiren alegori'nin semantik yörüngesi tersine çevrilir: Yasa'nın farklı kişilerce farklı şekillerde yorumlandığı çokanlamlı bir durumda başlar, ancak sonrasında bu semantik özgürlük azar azar hükümsüz kılınır ve Yasa'nın içinden K.'nın vakasının *tek bir yorumu seçilip* K. infaz edilir. Bu 'resmi' yorum hiçbir yerde tefsir edilmez, doğruluğu gösterilmez: bu ancak Mahkeme'nin kararlarının kamusal alandan uzakta tutulduğu anlamına gelir –enisonu, bir kutsal metinle tek doğru yol da budur.[26] *Auctoritas non veritas, facit legem.*

---

26) Elbette Kafka'nın *Dava*'yı K.'nın infazıyla sonlandırmak niyetinde olduğu hiçbir şekilde kesin değildir. Yine de Brod'un edisyonu beni buna ikna ediyor, çünkü tersine çevrilemezliği, bütün olarak Kafka'nın eseriyle tutarlıdır. *Dava*'da aktarılan tek Kitabı Mukaddes pasajı -'Yasa Önünde' meseli- "Yargı", "Ceza Kolonisi", "Dönüşüm", hatta (kendi tarzınca) *Şato*'da olduğu gibi tamamıyla ters çevrilemez bir gidişatla belirginlik kazanır.

Asıl tezimize geri dönelim. Çokseslilığin kökeninde bilinç akışının olduğunu görmüştük. Sonra, çokseslilığin insanmerkezci çerçeveden özgürleşmesini. Son olarak da, uzamsal ve kurumsal köklerini. Bu noktada, Groden'in gayet güzel tasvir ettiği, ancak pek açıklamadığı şey enisonu anlaşılır hale geliyor. İki *Ulysses* var, pekâlâ –ama niçin? Şimdi niye olduğunu görebiliyoruz. Bilinç akışının romanı ile çokseslilığin romanı: son insanmerkezci deneme ve sonrasında onun altüst edilişi. Modern bireyin son dili; modern *kurumların* ilk dili.

Joyce'un eseri boyunca, biliyoruz ki, kurumsal diller son sözü söylerler. Kazanan onlardır. Onlar kazanır, çünkü onlar *daha güçlüdür*; Joycecu ilk büyük intihali, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin barok vaazını içerirler: inanç ve şiddet yüzyıllarının nesnelleşmesi retorik, bireyi bastırır ve onu sessizliğe indirger. *Ulysses*'teyse işler değişmiştir. Zor, hegemonyalaşmış; teorik olarak sosyal üslûplar, ancak daha güçlü olduklarından değil, *daha anlamlı* olduklarından yaygınlaşmıştır. "Aeolus":

> DEMİR MATBAACI
>
> Mr. Bloom kupürü Mr. Nannetti'nin masasına bıraktı.
>
> – Affedersin, Kumandan, dedi. Bu ilan, gördünüz ya. Keyes, hatırladınız mı?
>
> Mr. Nannetti kupüre bir süre baktıktan sonra onayladı.
>
> – Temmuz'da çıksın istiyor, dedi Mr. Bloom.
>
> Matbaa şefi kalemini ilana doğru devindirdi.
>
> – Dur ama, dedi Mr. Bloom. Değiştirilmesini istiyor. Keyes, gördünüz ya. Tepede iki anahtar istiyor.
>
> Ne şamata yarabbim. İşittiği yok. Gümbedegüm. Sinirleri çelikten. Anlıyordur belki benim ne.
>
> Şef sabırla dinlemek için bir dirseğini kaldırıp geriye doğru döndü ve alpaka ceketinin koltuklarını yavaşça kaşımaya başladı.

– İşte böyle, dedi Mr. Bloom, işaretparmaklarını üst yanda çapraz ederek.

Önce şunu çakoz etsin de.

Mr. Bloom, yapmış olduğu haçtan yan tarafa doğru bakarak, şefin solgun yüzünü, galiba sarılığı var bir parça ve devasa kâğıt tabakalarını besleyen itaatkâr bobinleri gördü. Tangır çek. Tungur çek. Millercesi girmekte. Sonra ne oluyor onca kâğıda? Şey, et sarılıyor, paket yapılıyor: Envai çeşit kullanımlar, binbir şeyde.

Sözcüklerini tangırtıların arasındaki duraklamalara ustalıkla sokuşturarak masanın bin bir çizintüyle kaplı yüzeyine çabucak çiziverdi.

'BUNU YAPABİLİRİZ'

– İşte böyle, gördünüz ya. Burada çaprazlamasına iki anahtar. Bir daire. İşte burada da adı. Alexander Keyes, çay, şarap ve müskirat tüccarı. Vesaire.

Ona kendi işini öğretiyormuş gibi konuşmayayım.

– Siz daha iyi bilirsiniz, Kumandan, adamın tam ne istediğini. Tepede yay gibi iri harflerle yazarsınız: Keyes Müessesesi. Tamam mı? Nasıl fikir ama, beğendiniz mi?

Matbaa Şefi kaşıyan elini daha alttaki kaburgalarına doğru indirdi ve kaşımasını orada sessizce sürdürdü.

– Burada istenen, dedi, 'anahtar evi'ni anıştırmak. Bilirsiniz, Kumandan, şu Man adası parlamentosu. Amaç, Home Rule'u, yani özerkliği çağrıştırmak. Anlarsınız ya, Man Adası'ndan gelen turistler. Hemen gözlerine çarpacak, anladınız ya. Öyle yapabilirsiniz.

Ona şu *voglionun* nasıl telaffuz edildiğini anlatarak mı açıklasam acaba? Ama bunu bilmiyorsa o takdirde aklı daha da karışıverir. En iyisi vazgeç.

– Yapabiliriz öyle, dedi Matbaa Şefi. Çizimleri getirdin mi?

– Getirebilirim, dedi Mr. Bloom. Bir Kilkenny gazetesindeydi. Bir ev çizmişler oradakinde. Bir koşu gidip sorayım.

Eh, zaten dikkat çekici kısa bir yazıyla da yapabilirsiniz bunu. Hep yaptığınız gibi, yani. Seçkin, soylu bir yer işte. Özlediğiniz müessese. Falan feştekiz.

Şef bir an düşündü.

– Yapılabilir, dedi. Üç aylık yenilesin aboneliğini de.

YAZIMSAL

Mürettiplerden biri ona uzun bir tashih nüshası getirdi. Şef sessizcene onu incelemeye koyuldu. Mr. Bloom kranklann sağır edici vuruşlarını dinleyerek, harf kutularına eğilmiş sessiz dizgicilere bakarak orada dikili durdu.

Yazımını doğru yapacağından emin olman lazım. Tashih sıtması. Martin Cunningham bu sabah bize hazırladığı sözcük oyununu vermeyi unuttu. Paraleli başlatan parayla zamparayı bitiren para ve adamcıktaki amcık mı, eğlenceli bir şeyler. İpek evet demiş de kepi ekip şefi kılaptan satan şeytan kaptana vermiş. Ne hoş, değil mi? Bizim kaptanın aşını sizin kaptan yerse, kaptandan kaptana fark vardır, elbette.

Silindirini düzeltirken söylemeliydim ona. Teşekkür ederim. Eski bir şapkaya ya da öyle bir şeye ilişkin bir şeyler demeliydim. Yo. Diyebilirdim ki. Şimdi yeni gibi oldu. O zaman görecektin suratının aldığı şekli.

(*Ulysses*, VII, 120-73)

Bu uzun alıntı için özür dilerim, ancak bizim birkaç şeyi kavramamıza yardımı olacak. "Aeolus" bölümü (hatırlanacaktır ki, çokseslilığin kendini gösterdiği bölümdür) tamamen iki düzlem üzerinde düzenlenmiştir: karakterlerin eylemleri, sözleri ve bilinç akışını kaydeden bileşik ve genelde karışık olan düzlem; ve her on yirmi satırda araya giren, modern gazeteciliğin çok farklı üslûplarında, altmış küsur başlığın oluşturduğu çoksesli düzlem. İlk düzlem elbette çok daha fazla yer kaplar ve içerik olarak daha zengindir. Ancak ikincisi çok daha

önemlidir, çünkü daha yüksek düzeydeki bir yapısal işlevi yerine getirir. Anlatı sürekliliğini kestiği için başlıklar okuyucunun dikkatini celbeder ve metnin belli parçalarına yönlendirir. Mesela "Demir Matbaacı" ibaresini okuduğumuzda Mr Nannetti ve onunla ilgili şeyler üzerinde yoğunlaşırız; geriye kalan her şey (Bloom, reklam, makineler...) arka plana itilir. Başlıklar sayesinde, kısaca söylersek, şekilsiz ve neredeyse kontrol edilemeyecek bir karmaşa, rahatlık ve hiyerarşi kazanır. Bu, Louis Hjelmslev'e göre, dildeki anlam oluşumuna hâkim olan seçme sürecinin tamamen aynısıdır:

> Böylece dilsel içerikte, onun sürecinde, belli bir form buluruz, niyetinden bağımsız olan içeriğin biçimidir bu; özdekle arasındaki ilişki nedensizdir ve [....] sonuç olarak diyebiliriz ki, gösterge işlevinin öğeleri olan iki kendilikten birinde - yani, içerikte- gösterge işlevi, bir form, içeriğin formunu oluşturur; niyet açısından nedensiz olan bu biçim, ancak gösterge işlevi aracılığıyla açıklanabilir ve kuşkusuz onunla dayanışıktır.[27]

İçerik-form. Pekâlâ, bu bilinç akışıyla çokseslilik arasındaki karşıtlığın yeniden yazılma şekli olabilir. Bilinç akışı her şeyi-yakalama tekniğidir, en küçük uyarıcıları bile kaydetmeye çalışır ve bu nedenle de semantik içeriği oldukça düzensiz bir durumda bırakır: Hjelmslev'in sisteminin 'içeriğin niyeti'ni fazlasıyla çağrıştıran, güç bela taslağı çıkarılmış imkânların bir havuzudur. Çokseslilikteyse, anlam kristalize olur: şekilsiz içerik pıhtılaşır ve belirli bir form kazanır. Belirli –ancak Hjelmslev'in hatırlattığı gibi, yine de nedensiz.[28] O kadar nedensizdir

---

27) L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, İngilizce'ye çev. Francis Whitfield, Waverly Press for Indiana University, Baltimore, 1961, s. 32 ve 34

28) "Her dil henüz bir form almamış bulunan 'düşünce-yığını' içinde kendine göre bölümlemeler yapar [...] Tıpkı değişik formlara giren bir avuç kum ya da Hamlet'in bakışında an be an şekil değiştiren bulut gibi" (*a.g.y.*, s. 32).

ki, ancak bir avuç okuyucu yukarıdaki *Ulysses* alıntısındaki küçük hileyi fark edebilir: ilk iki başlık, 'REKLAMCIYI İŞ BAŞINDA GÖRÜYORUZ' VE 'KEY(E)S MÜESSESESİ' benim uydurduğum 'DEMİR MATBAACI' VE 'BUNU YAPABİLİRİZ' ile değiştirildi (üçüncü başlık 'YAZIMSAL' ise aynen kaldı). Bu elbette, çoksesli formun, anlatı materyalinden bağımsızlığını ve aynı materyalin farklı şekillerde kolayca oluşturulabileceğini göstermek için yapılmış, iyi niyetli bir hileydi.[29]

Keyfi bir seçmeyle kurulmuş bir anlam. Yine de, kurulmuş. Çokseslilik 'daha anlamlı' olduğundan bilinç akışına galebe çaldı derken, aklımda olan tastamam bunun gibi: çoksesli düzlemin, *Ulysses*'in taşan materyallerini dar anlam dizilerine bağladığı sayfalardı. Julia Kristeva'nın bir kitabı, *Şiirsel Dilin Devrimi*, Joyce'da 'sembolik' düzenin 'semiyotik' tersyüz edilmesine şapka çıkarır: ne var ki tam da tersi söz konusudur. İkinci *Ulysses* gerçek bir anlam fabrikasıdır: aynı metaforu kullanmaya devam edersek, çokseslilik kitapta hüküm süren ve ona işlerlik kazandıran işbölümünün bir göstergesidir. Bir bölümden diğerine, on dokuzuncu yüzyılın ortalama, insanmerkezci anlatı tarzı, çoğunluğu müstakil, soyut, herhangi bir bireysel çekimin üstünde ve ötesinde olan 'özel' dillerin peş peşe bastırmasıyla daha da uzaklaşır.

İşbölümüyle büyülenmiş bir diğer eser, *Niteliksiz Adam*, ne olup bittiğini anlamamızda bize yardımcı olacaktır. Romanın ilk sayfası:

---

29) Bu iş üzerindeyken, 'KEY(E)S MÜESSESESİ' pasajının son satırlarını sonraki kısmın (son satırlarını kestiğim) 'YAZIMSAL'ın başına kaydırdım: göstermek istediğim metinsel sürekliliği parçalara bölmenin eşit derecede makul, başka yolları bulunduğuydu. Çünkü her on ya da yirmi satırda bölümlemeyi gerektirecek, anlatı materyaline içkin hiçbir gerekçe yoktur: önceden ayarlanmış aralarda bir anlam yaratan başlık düzenliliği, tamamıyla mekanik ve keyfi bir tercihdir. Ancak yine hatırlanmalıdır ki, ilk elde keyfi olan bir uzlaşım, kolayca bütünüyle 'doğal' bir alışkanlık haline gelebilir: her sabah okuduğumuz gazeteler "Aeolus"un sayfalarındakine çok benzer bir şekilde birarava getirilir.

> Atlantik'in üzerinde barometrik bir minimum vardı; bu minumum doğuya, Rusya üzerinde biriken bir maksimuma doğru yol aldı ve kuzeyden dolanıp bu maksimumdan sakınmak gibi bir eğilim sergilemedi. İzotermler ve izoterler de kendilerine düşeni yaptılar. Hava sıcaklığı, ortalama yıllık sıcaklıkla, yani en soğuk ve en sıcak ayların dereceleriyle ve aylık düzensiz hava sıcaklığı dalgalanmalarıyla doğru orantılıydı [...] Biraz eski moda olmakla birlikte, gerçek durumu oldukça iyi dile getiren bir cümleyle söylemek gerekirse: 1913 yılının güzel bir Ağustos günüydü.[30]
>
> (*Niteliksiz Adam*, I, 1)

İzoterler, aylık düzensiz hava sıcaklığı –güzel bir Ağustos günü. Musil'in karşılaştığı pek çok meydan okumadan biri, bu ikisi arasında köprü kurma girişimiydi: uzmanların kullanımındaki formelleştirilmiş dillerden ("dışarıda dünya yüzeyinde iki düzine insan": I, 63), eşyanın somut insani işleyişiyle ilgilenen herkesin diline. Bu *Niteliksiz Adam*'a özgü 'ruh ve kesinliği', gözde retorik figürü: teşbihle birlikte örmesidir. Bu Musil'in 'denemeciliği'dir ve sadece onun da değildir:

> Deneme formu, bugün henüz kardeşi şiirin çok zaman önce almış olduğu bağımsızlık yolunu aşmamıştır –bilim, etik ve sanatla olan ilkel, farklılaşmamış birliktelikten evrilme yolu.[31]

---

30) Analitik ve rasyonel olan teşbih, iki alan arasında bir simetri kurar (A:B = C:D), ama aralarındaki ayrımı da korur (oysa daha kesin olan metafor birbirine ekler). Teşbihin bu *sınırlı* etkililiğinden *Niteliksiz Adam*'da onun peşisıra gelen bir parça melankolik bir ironi ortaya çıkar. Bu da onu *Moby Dick*'in 'zihnindeki şeytanı sureti'nin kararsız ama rafine ürünü yapar. Ne var ki, sınır Musil'in retorik tercihinin etkililiğini ortadan kaldırmaz. Melville'den bir asır -doğa bilimlerini matematikleştiren ve insan 'bilimleri'ni icat eden, bu sürecin getirisi diller çokluğuyla- sonra, teşbih, insanlar arasında halen bir buluşma noktası: istikrarsız ve dolaysız olmaktan çok uzak da olsa 'ortak' bir dil ortaya koymaktadır.

31) Lukacs, "On the Nature and Form of the Essay", *Soul and Form* içinde, İngilizce'ye çev. Anna Bostock, MIT Press, Cambridge Mass. 1974, s. 13.

Sanat ve bilim tarihsel olarak ayrışmış olsa da, Adorno yarım yüzyıl sonra şöyle yorumlar:

> Aralarındaki karşıtlık yine de mutlaklaştırılmamalıdır. İkisinin anakronik bir karışımından duyulan tiksinti, uzmanlıklar halinde parçalanmış bir kültürün gerekçesi olamaz. Bu bölümlemeler ne kadar gerekli olursa olsun, hakikatin bütünlüğünden vazgeçildiğinin kurumsal onaylanışıdır aynı zamanda.[32]

Entelektüel işbölümüne direnmek: sanatla hakikati, tinle hayatı yeniden bütünleştirmek.[33] Musil'in teşbihini haklı bulmak; hikâyeyi Proust veya Mann veya Broch gibi tefekküre ve nasihate dönüştürmek. Habermas'ın Aydınlanma için söylediği gibi, "Bu ihtisaslaşmış kültür birikimini, gündelik hayatın zenginleştirilmesi için kullanmak".[34] Alfonso Berardinelli'nin yazdığı üzere, aslında denemeciliği her zaman aydınlanma tarzı "bir 'kamusal' ve 'sosyalleşmiş' insanlık kavramı"na;[35] farklı ilgi ve söylemlerin birbiriyle iletişimde olduğu ve Avrupa entelektüeli açısından eşi bulunmaz bir ortam oluşturmuş olan 'rasyonel kamusal alan'a gönderme yapar.

Ancak yirminci yüzyılda böyle bir kamusal alan hâlâ var mıdır? Aktardığım yazarların tam da kendileri bundan şüphe eder görünüyorlar. Verdurin'inki, parodisine dönüştürülmüş bir salondur; Broch'un Almanyası, rasyonel varlıklardan çok 'uyurgezerler'in dünyasıdır; Maddi Teminat Kampanyası ansiklopedicileri, amatörce bir zaman kaybıdır; Serenus Zeitblom'un hümanizmi, Üçüncü Reich'ın hazzetmediği ve düşmanlarının bilme-

---

32) T W. Adorno, "The Essay as Form", *Notes to Literature* içinde, Cilt 1, İngilizce'ye çev. Shierry Weber Nicholsen, Colombia University Press, New York 1991, s. 7.

33) "Kastettiğim ironi, hep hayatın nihai meseleleri hakkında konuşan, ama bunu sanki sadece resimleri ve kitapları tartışıyormuş gibi yapan eleştirmendedir..." (Lukacs, *Soul and Form*, s. 9).

34) Habermas, "Modernity – an Incomplete Project", s. 9.

35) A. Berardinelli, "La Critica come saggistica", A. Berardinelli, F. Brioschi ve C. Di Girolamo, *La ragione critica* içinde, Einaudi, Torino, 1986, s. 47.

diği bir on dokuzuncu yüzyıl kalıntısıdır. O halde, hayır, belki de kamusal alan aslında artık işlev görmez: ama yine de bu romancılar, kamusal alan varmış gibi, Avrupa entelektüelinin zengin, sentetik tarzını kullanarak *yazmaya* devam ederler. Oysa entelektüel olmayan Joyce bir çırpıda bundan yaka silker. Neredeyse her şeyin 'kamusalda' yer aldığı *Ulysses*'te, kamusal alanın dili mevcut değildir. "Ithaca"dan:

> Düştü mü?
>
> Bedeninin İngiliz ağırlık ölçüsü sistemine göre, 19 Frederick Street North adresindeki eczacı kimyager Francis Froedman'ın eczanesinde insanın kendisini belli sürelerde tartması için bulunurduğu taksimatlı tartı aygıtınca, Uruç Yortusu'nun son gününde, demek ki miladi takvimin bin dokuz yüz dördüncü kebise (Musevi takviminin beş bin altı yüz altmış dördüncü ve Hicri takvimin bin üç yüz yirmi ikinci) yılının on iki Mayısında (altın sayısı 5, güneş-ay yılları gün farkı 13, güneş çevrimi 9, ominikal harfler CB, 15 yıllık Roma dönemindeki 2. yıl, Jülyen dönemi 6617, MCMIV) doğrulandığı üzere yüz elli dört librelik bilinen ağırlığıyla
>
> (*Ulysses*, XVII, 90-99)

Bu, bir bütün olarak *Ulysses*'teki üslûp kaymasını minyatür halinde gösteren bir pasajdır: gayet sıradan bir olaydan (Bloom'un düşüşü: daha geniş bir boyutta ise Bloom'un günü) daha da özenli yorumsal düzenlemeler labirentine. Bu, Musil'in giriş paragrafıdır, ancak başaşağı çevrilmiş olarak: somut bir insan yaşantısından kalkar ve -ne demeyeyse?- Easter Ayaklanması'nın tarihini, 1904'ü veren karmaşık hesaplamalarla son bulur.[36] Bölüm boyunca, olan hep budur: Bloom musluk açsa,

36) Don Gifford'ın *'Ulysses' Annotated*'ı (University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 1988), aktardığım pasajın son iki satırına tam bir açıklama *maddesi* ayırır (Musil gibi, ama Joyce gibi değil): "Bütün anlamı, Easter Sunday'in 3 Nisan 1904'te olduğudur" (s. 568).

Dublin'in su kanallarının ayrıntılı bir tasviri verilir; yaşından bahsedilse, sadece 83,300 yıllık notla sonlanan eşitlikler onu çığ gibi takip eder. Bölümün sonuna yaklaşıyoruzdur; Bloom, Molly ile Boylan arasındaki zinayı düşünüyordur.

> Gıpta?
>
> Enerjetik insan kopülasyonu baskın konumuna ve pasif ama hantal olmayan bedensel ve zihinsel bir dişi organizmasında yatan devamlı ama keskin olmayan cinsel isteğin tam manasıyla tatmin edilmesi için gerekli enerjetik piston ve silindir devinimine bilhassa intibak edebilen bedensel ve zihinsel bir erkek organizmasından dolayı.
>
> (*Ulysses*, XVII, 2156-61)

Artık burada kimse kalmamıştır: Molly, Boylan, Bloom, gıpta, ya da herhangi bir duygu –hepsi gözden yitmiştir. Ortada sadece insan eylemlerini aynı şekilde soğuklaştıran, mekanik bir malumatfüruşluk kalmıştır. Dünyevi-insani olan yitmiştir –bu, tam da "Ithaca" bölümünde olur. Leopold Bloom Eccles Street 7 Numara'daki evine dönebilir; ne var ki, kendini *dilde* meskeninde hissetmek, artık geçmişte kalmış bir şeydir.

Faust İkinci Kısım'ın çokseslilliğinden epeyce uzaklaştık. Orada, ölçülü veya lügati farklılıklar hiçbir yerde bütünsel, 'Goetheci', üslûpçu alanın düzenini bozmuyordu. İkinci *Ulysses*'te ise, 'Joycecu' hiçbir şey yoktur: sadece birbirleriyle iletişimde olmayan diller ve bazen gerçek yabancı diller gibi içine giremediğiniz diller. Lukacs'ın *Tarihsel Roman*'da öne sürdüğü Hegelci tezlere göre epik arzu, 'nesnelerin tümlüğü'nü temsil edebilmesine bağlıdır. Joyce için, 'dillerin tümlüğü'nden bahsedebiliriz. Daha çok da, *nesneler* olarak dillerin tümlüğünden:

> Bütün bu tezahürlerde ortak olan, kendilerini önceki yüzyılların hayat formlarından tekil olarak ve kesinkes farklılaştıran bir ruhtur: bir ihtisaslaşma ve soyutlaşma; iradi kaçınılmazlık; şaşırtmadan veya mizahtan yoksun, maksatlı ve düzenli düşünce; karmaşık tekbiçimlilik özelliği: sadece duygusal açıdan bile 'mekanikleşme' deyişinin tercih edilmesini meşrulaştırır görünen bir ruh.

Bu sözleri söyleyen, bir edebiyat eleştirmeni değil, "Dünyanın Mekanikleşmesi" hakkında yazan AEG'nin başkanı Walter Rathenau'dur.[37] Yine de anlattığı, esinden yoksun karmaşıklık, *Ulysses* okuyucusuna tanıdık gelecektir. "Herhangi bir orijinalliği olmayan," diye yazar Wyndham Lewis, ince vefasızlığıyla, "Pound öyle tuhaf bir şey değildi".[38] Bu bazen Mahler'e karşı da yapılan (yaratıcılıktan yoksun, "icracılar(ın) başarısızlığı"[39]) ve Joyce'un George Antheil'a yazdığı bir mektupta, üstünde pek durmadan kabullendiği bir suçlamaydı: "Gelecek kuşaklarca yaptakçı olarak görülmekten hoşnutum, çünkü bu kaba ama haksız sayılmayacak bir ifade gibi görünüyor".[40]

O halde, nasıl sonuçlandırmalı? Belki Curtius'un *Ulysses* makalesindeki tezini radikalleştirerek:

> Joyce'un eserinin temelinde metafizik bir nihilizm yatar [...] Bütün bu felsefi ve teolojik bilgi hazinesi, bu psikolojik ve estetik analiz gücü, dünyanın tüm edebiyatlarının tedrisinden geçmiş bu zihinsel kültür, tüm pozitivist beylik lafların

37) Walter Rathenau, "Die Mechanisierung der Welt" (1912), *Gesammelten Schriften* içinde, Cilt 1, S. Fischer Verlag, Berlin 1918, s. 48
38) W. Lewis, *Time and Western Man*, Chatto and Windus, Londra 1927, s. 85
39) P. Boulez, "Mahler, Our Contemporary", *Orientations* içinde, İngilizce'ye çev. Martin Cooper, Faber and Faber, Londra ve Boston, 1986, s. 301.
40) Stuart Gilbert, ed., *Letters of James Joyce*, Cilt 1, Faber and Faber, Londra, 1966, s. 297.

ötesine geçen bu muhakeme –bütün bu yetenekler, sadece evrensel bir yangında savurmak ve yok etmek için ortaya serilir [...] Geriye ne kalır? Küllerin kokusu, ölümün dehşeti, mürtet melankoli, vicdan işkenceleri...'[41]

Evrensel bir kültür yangını? Evet ve hayır. Doğru, *Ulysses* derin bir değişimin işaretidir: yirmi yıl önce, insanmerkezciliğin krizine 'insanın ölümü' denilebilirdi. Ancak Joyce'un romanının en rahatsız edici tarafı, Curtius'un 'savurganlığı' değil, anlaşılmaz ve dur durak bilmez bir *üretkenliktir*. Bu, denemeciliğin zıttıdır: söylemleri çoğalır, böler, birçok bakış açısını yabancılaştırır, sonunda elimizde *kültürle dolup taşan* -ve tamamıyla *bilgelikten yoksun*- bir dünya buluruz. Bu, yeni çokseslilikiir: metropolün çokseslileği ve işbölümü. Burada birçok dilin tüm çeşitliliği ve tüm aklı, kendi içlerinde *mahpus* kalır: Jung'un 1932 tarihli makalesinde söyleceği gibi, 'soyut nesnelliğin melankolisi'.[42] Bloom ve onunla birlikte okuyucu, bir üslûptan ötekine, sanki su geçirmez odacıklarmış gibi 'girer' ve 'çıkar'. Her şey değişir burada, ama hiçbir şey kalmaz: peyderpey alınan tinsel duruşlar donuklaşır, duraganlaşır. "Niteliksiz insan, insansız niteliklerden oluşur," demiştir Musil. Doğru, hem Bloom hem de romansız üslûplardan oluşturulmuş, üslûpsuz bir roman olan *Ulysses* için doğru...

Büyülü Dağ'ın son sahnelerinden biri akla geliyor: Hans Castorp gramofonun yanında, modern müziğin çeşitli seslerini dinlemektedir. Ölmekte olan, bedensiz sesler, 'bir fantazmalar müziği'. Kendi tarzınca, kısacık bir başka "Walpurgis Gecesi". Fakat çokseslileğin insansızlaştıran gücü burada kovulmuştur. Bir yerde, Castorp edilgenliğini bozar ve her pasa-

41) E.R. Curtius, "James Joyce and his *Ulysses*" (1929), bkz. R.H. Deming, ed., *James Joyce: the Critical Heritage*, c. 2, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1970, s. 469.
42) C.G. Jung, "'Ulysses'. A Monologue", İngilizce'ye çev. R.F.C. Hull, *Collected Works* içinde, Cilt 15, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1971, s. 117.

ji bir hayat deneyimine dönüştürür: "Hans Castorp'un Radames'in sevincini ve minnetini algılayabilmesi için hayal gücunü zorlaması gerekmiyordu ..."; "Hans Castorp'un kurduğu hayal şöyleydi ..."; "Operada, Hans Castorp'un çok yakınlık duyduğu Valentin adında bir kahraman ön plana çıkıyordu; ama kutudan yükselen ses her ne kadar daha güzelse de bu isim Hans Castorp'un zihninde hüzün veren, tanıdık bir isimle özdeşleşiyordu..." Kısacası, Castorp müzikal formu, duygularının diline 'tercüme' eder: böylelikle de, elbette başka ve daha büyük bir Thomas Mann kahramanının sevdiği 'içsel mantığa' ihanet eder. Ancak bu ihanet, bir anlama edimidir. Genç acemi, nesnel kültürü nasihat çıkarmak amacıyla kendince yorumlar. Kendince, bir bilgelik edimi gerçekleştirmiş olur.

Öyleyse, kültür mü, bilgelik mi? *Ulysses*, kültür, der –bu kitabın yazarı da, ne olursa olsun, aynı fikirdedir. Ancak önemli bir şeylerin kaybedildiğine de kuşku yoktur.

SEKİZ

Karmaşıklık. II

Kör Saatçi'nin ilk bölümünde Richard Dawkins, 'karmaşık şeyleri' biyolojinin ilgilendiği iki ölçüt bağlamında inceler: ayrı unsurların çeşitliliği ile onlar arasında gerçekleşen ve sıradan olmayan etkileşimler.[1] *Ulysses*'in birinci ölçüte mükemmel bir şekilde uyduğu şüphe götürmezdir: o, iki veya üç farklı seviyeden ve çok çeşitli tarzlarda oluşmuş olup, her bölümün kendi içerisinde bir dünya oluşturduğu bir romandır. Güzel. Fakat etkileşim ölçütü ne olacak? Birinci bölümün sonunda alıntıladığımız Edgar Morin'in ayrımına dönersek,

1) R. Dawkins, *The Blind Watchmaker*, Penguin, Harmondsworth 1988, s. 1-15.

Ulysses nedir? 'Tasarlanmış bir bütün' mü? Veya kendinden önceki *Faust* gibi 'ayrı parçaların bir toplamı' mı?

Bugünkü eleştiri, *Ulysses*'in tasarlanmış bir bütün olduğunda hemfikirdir ve genellikle kendi tezini, ya Homerosçu temelle ya da konusu *Ulysses*'in kendi konusu olan öz-düşünümsel bölümlerle destekler ("Başıboş Kayalar", "Circe", "Ithaca"). Her iki durumda da -*Ulysses*'in 'içinde' veya 'altında'- bazı maddelerin öncesinde çok heterojen görüldüğü, aslında saklı bir benzerliği ortaya çıkaran bir düşünce yatar. Kısacası, bölümler arasındaki etkileşim, bir tutarlılık olarak algılanmaktadır: homojenlik.[2] Ancak düzen ve homojenlik hiçbir şekilde eşanlamlı değildir. Mahler'in senfonilerinden konuşurken Adorno, *Ulysses*'inkine benzer bazı sorular ortaya atar:

> Mahler, sistemin kurucu güçlerini harekete geçirdi, ancak onlar tarafından şaşkına uğratılmış da olabilirdi. Tutarsız öğelerin üretken çelişkisi içerisinde onun sanatı gelişti.

Ve yine:

> Viyana klasisizmi içinde parçaların üzerindeki bütünün niteliksiz önceliği boyunca, müzikteki figürler sıklıkla birbirlerine benzer ve bir noktaya yönelirler. Mahlerci bütünlüğün oluşturulamayacağı, aşırı zıtlıklara yaklaşmazlar. Mahler, sadece geç Romantizmi azaltmak için değil, aynı za-

---

2) Muhtemelen bu fikir, zamanında İngilizce-dil eleştirisi üzerinde önemli bir etki yaratmış olan eski bir kitaptan kaynaklanır: *Modern Poetry and The Tradition*, Cleanth Brooks. Kitabı başlatan metafizik şairler, yansımaların homojenliğinin önceliğine bağlı olan bir 'karmaşıklık ilkesi' tanımlarlar: 'zıt veya uyumsuz niteliklerinin uzlaşımının dengesi' (Coleridge); 'görünürdeki uyumsuzlukları çözecek' (I.A. Richards). Bkz C. Brooks, *Modern Poetry and The Tradition*, North Caroline University Press, Chapel Hill, 1939, s. 40-41 ve 167 dipnot. Aklıma gelmişken, Brooks'un kitabı -Eliot'un ve Empson'ın eserleri arasında- R. Venturi'nin *Complexity and Contradiction in Architecture*'ının ilk manifestosu için başlıca teorik referansı oluşturmaktadır, çev. Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Güzel Sanatlar Müzesi, New York, 1966.

manda kaba müziğin üzerine çıkabilmek için de destek bekler. Bu ona, yüksek müziğin seçici tadının reddedildiği, kaba uyarıcılar sunar.[3]

Onların kararlılıkları yerine aşırı zıtlıklarda oluşan bir bütün: Richards ve Brooks'un modelinin tam tersi. Burada etkileşim, *kutuplaşma*: Mahlerci çokseslilığin bazı dillerini, gizli özelliklerini radikalleştirerek canlandıran 'tutarsız öğelerin üretken çelişkisi'. Bruno Walter'in ortaya attığı 'çelişkiler aşkı': 'onun aşırılıklara, fazlalıklara, hatta groteskin kullanılmasına eğilimi'.[4] *Adagietto*'da tiksindirici bir hale dönüşen bir his; kulakları incitecek bazı ani *fortissimo*'lar; "Ithaca"nın katlanılmaz bilgiçliğini bozan ansiklopedik öğe; "Circe"nin müstehcen, terbiyesiz küfrüne dönüşen dinsel parodi.

Kısacası 'güç alanı' olarak bir bütün.[5] Yoğunlaşma olarak. Neden olmasın? Karmaşıklık, etkileşime gerek duyar: homojenlik değildir, hatta farkların yok edilmesi de değildir. Sadece bilinç akışı ve -daha önce söylediğim gibi- bireyin ve toplumun dili olarak çokseslilik üzerine düşünün. Güzel; şimdi onları neyin bağladığını biliyoruz: negatif bir manyetizma, önce anlamsız olan fakat sonra uzlaştırılamayacak bir noktaya kadar varan karşılıklı bir geritepki. Avangard ile kitle kültürü arasındaki ilişkiyi anlatan Adorno'nun metaforunda olduğu gibi, *Ulysses* hiçbir zaman bir bütün oluşturamayacak iki yarımdan oluşmuştur. Tabii ki bu da yeni bir şüpheyi karşımıza çıkarır: ortak dili olmayan simgesel bir sistem hoş görülebilir mi? Belki de atmosfersiz bir dünya

---

3) T.W. Adorno, *Mahler*, çev. Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1992, s. 65 ve 50.
4) B. Walter, *Gustav Mahler*, çev. James Galston, Kegan Paul-Trench Trübner, Londra, 1937, s. 16, 90 (çeviri değiştirilmiştir).
5) "Mahler'in enstrüman sanatı, bir tarz değil bir güç alanıdır": Adorno, *Mahler*, s. 119.

kadar boş değildir? Joyce'un romanlarında, *çok fazla karmaşıklık* mı var?

Gelin, soruna metinden başlayarak bakalım. "Circe"den bir pasaj:

(Küçük bir av köpeği burnunu kaldırır ve Paddy Dignam'ın gri iskorbütlü suratı ortaya çıkar. Köpek, suratı kamilem yemiştir. Leşle doyan karnından pis kokulu soluklar çıkarır. Büyüyerek insan boyutuna ve biçimine ulaşır. Alman tazısı, kürkü kahverengi bir cenaze kıyafetine dönüşür. Yeşil kanlı gözleri par par parlar. Bir kulağının yarısı, burnunun tamamı ve her iki başparmağı gülyabanilerce yenmiştir.)

PADDY DIGNAM

(Çökük bir sesle) Doğru söylüyor. Benim cenazemdeydi. Doktor Finucane, tabii sebeplerden dolayı hastalığa yakalandığımda hayat emaresi kalmadığını beyan ettiydi.

(Kesilmiş, kül gibi yüzünü aya doğru kaldırarak hazin hazin ulur.)

BLOOM

(muzaffarane) İşittiniz mi?

PADDY DIGNAM

Bloom, ben Paddy Dignam'ın ruhuyum. Dinle, dinle, ah dinle!

BLOOM

Bu ses Esau'nun sesi.

İKİNCİ BEKÇİ

(istavroz çıkarır) Nasıl olur be yahu?

BİRİNCİ BEKÇİ

İlkokulda bunu okumamıştık.

PADDY DIGNAM

Tenasühle. Hortlaklar.

Hadi be.

(*Ulysses*, XV, 1204-29)

Vatandaşın köpeği (Bölüm XII), Dignam (IV-VI), leş (III), yamyamlık-din bağı (V), Hamlet (I, IX), kateşizm (XVII), ruh göçü ((IV), son bedduanın 'kayalar'ı (X'te 'başıboş'; fakat aynı zamanda IV'te ve VIII'te) –ve kimbilir daha neler var. Gerçekten doğru: "Circe"de, *Ulysses*'in diğer bütün bölümleri gelir ve etkileşir. Ancak hangi ilke temelinde birbirleriyle etkileşirler ve hangi sonuçlarla?

Anıştırmadan başka bir anıştırmaya başdöndürücü kaymalar içinde, bazı bağlantılar mevcuttur: Dignam -ölü- bir leşe dönüşecektir, ancak yaşlı *Hamlet* gibi hayalet kılığına da girebilir; *Hamlet* ile Esau arasındaki bağ, dokuzuncu bölümde (IX, 981) Stephen'ın düşüncelerinde vardır; Eski Ahit'ten Hıristiyanlığa atılan her adım kısadır; tabir caizse ruh göçü, ve daha sonra tekrar hortlaklar... doğruluğu kanıtlanabilir ve hepsi makul değişimler. Ve bu her yerde aynıdır. *Hamlet*'ten başlayarak, kadınların kıçına (V, 455) ya da tiyatroda maaş gününün argo bir dışavurumuna (VII, 237) ulaşmak zor değildir. Sadece "Circe"de, *Hamlet* peşi sıra Mrs. Breen'in gülünç baştan çıkarmasına bağlıdır (467), Bloom'un savunmasında hayal ürünü bir yalvarma (952), Dignam'ın ölümü (1218), Zoe'yu belli bir mesafede tutmaya çalışan kısa konuşma (1965), Bloom ile Bella Cohen arasındaki tartışma (3194), Bloom'un patatesleri (3522), Stephen'ın el falı (3565), Bloom hakkındaki erotik laklak (3820), aşk, evlilik ve dulluk (3853), Stephen'ı yatıştırmaya çalışan, Bloom'un bölümündeki teşebbüs (3941), Stephen'ın sarhoşluğu (4157), Stephen ile bir asker arasında politik sohbet (4576-77) ve İrlanda'nın geleneksel bir temsili (4582).

Tek bir kaynak ve birçok iskele.[6] Şüphesiz ki, *Ulysses*'in her şeyi bir diğeriyle ilişkilendirme yeteneği vardır. Umberto Eco'nun imgesini geliştirirsek, Avrupa kültürel sistemi burada, dev bir demiryolu ağı işlevi görür: her ansiklopedik 'madde' –değişiklikleri, tarifeleri ve farklı yönlere giden yollarıyla bir çeşit istasyon. "Circe" ve kendine özgü, çapraşık bir birliği bulunan *Ulysses*'in uzatılmasına imkân veren bir mekanizma. Fakat hem de -belki de her şeyden önce- harekete geçirmesi öyle kolay bir mekanizma ki, neredeyse her zaman *şansın tahakkümü altında* son buluyor: saçma benzerliklerle örneğin veya yukarıdaki bütün pasajların aktarılmasına neden olan raslantısal benzerlikler aracılığıyla bastırılmıştır.

Bu durdurulamaz kayma, *Ulysses*'in kusuru mudur? Ben böyle düşünmüyorum. Tesadüfün merhametine kalmış kültürel bir sistem; harika bir fikir.[7] Dahası, kendi etrafında farklı yönlerde dönmesi, edebi karmaşıklık için yeni bölgeler açmaktadır:

> Karmaşıklık, *(zorunlu olarak)* önceden belirlenmemiş davranışları göstermeye programlanmış bir sistemin özelliğidir, hatta bu davranışlar, sistemin kurumsal gözlemcisi tarafından görülebilir nitelikte *(mümkün mertebe)* olsalar bile. Bu tanım, sistemin muhtemel ve belli sayılarını eşleştirerek, sistemin ani karmaşıklığının (bir 'karmaşıklık ölçüsü') kavramsal bir evriminin metodunu önermektedir:

---

6) Anıştırmaların, oyundaki en kısa ve tek bir anlamı olan, tek bir bölüme göndermede bulunduğunu düşünürsek -Hayalet ile Hamlet arasındaki karşılaşma- her şey çok etkileyicidir.

7) Tesadüfün düzensizliğinden, kesinlikle belli istatiksel bir düzen ortaya çıkacaktır *Hamlet*'ten en ayrıksı yönler alınabilir. *aslında*, her nasılsa, nispeten düzenli bir dağılımla karşılaşırız: değişimlerin üçte biri Eros'a yol alır, bir diğeri babaya, küçük oranlarda politika ve sanata ve beşte biri istedikleri yere gitmektedir. *A priori*, salça bir ihtimal mantığı dışında, metnin alacağı yolu tahmin etmenin bir yolu yoktur.

– sistemin muhtemel davranışlarının sayısı (gerekirse, olayların ihtimalleri aracılığıyla dengelenmiş).

– sistemin belli (veya kesinlikle önceden belirlenebilir) davranışlarının sayısı.[8]

Önceden belirlenemeyen davranışlar. Wagner'in 'geçiş sanat'ının keşfi olmalıydı; *Ulysses*'in semantik istasyonlarıysa, sözlü dil alanlarında onun kopyasını çıkarır. Joyce'un romanında, muhtemel davranışlar, gerçekten, belirlenmiş olanlardan çok daha çeşitlidir: ve başlangıçta yer almazlar (her anlatıda olduğu gibi), fakat her şeyden önce, "Circe", "Ithaca" ve "Penelope" bölümlerinin romanın materyallerini -burada, Wagner'in özetinden çok da farklı bir şekilde olmayarak- hiç tahmin edilemeyecek bileşimler halinde yeniden karıştırdığı *sonda* yer alırlar. Bu bağlamda, her iddianın dürüstçe belirtildiği "Eumaeus"un üslûbu -sanki genelevlerin çılgın bir şekilde yaygınlaşmasını dualarla durdurmak istercesine[9]-, kısacası, hikâyeyi kesin bir formda sabitleyerek semantik ağı kapatması gereken *tekanlamlı* bir üslûp, bu oldukça tuhaf değil mi?

Ancak şimdi, şeyleri kolaylaştıran değil, zorlaştırmayı becerebilen böyle mekanizmalara sahip olmak mümkün mü? Önceki sorumuzla aynı: *Ulysses* çok karmaşık olmayabilir mi? Çok fazla -ve tahmin edilemeyecek olan- etkileşimleri taşımıyor mu? Son bir analitik paragraf daha; sonra da bu sorunun cevabını vereceğim.

---

8) J.-L. LeMoigne, "Progettazione della Complessità e complessità della progettazione", ed. G. Bocchi ve M. Ceruti, *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano 1985, s. 93.

9) "Onun (Stephen'ın) zihni tam manasıyla pek dağınık değildi de bir parça bulanıktı ve onun özellikle içecek bir şey istemesi üzerine saatin kaç olduğunu ve ortalıkta bırakın içmeyi, yuzlerini yıkamak için dahi bir Vartry suyu tulumbası bulunmadığını göz önünde tutan Mr. Bloom'un aklına birden çare olarak... " (XVI, 4-7). Ve yine: "Great Northern tren istasyonunun, Belfast'ın başlangıç noktası olan ve elbet o geç saatte bütün trafiğin durmuş olduğu ana girişini geçtiler ve morgun arka kapısından (burası pek iç açıcı bir mahal sayılmazdı, velev ki geceleyin daha da dehşetli bir manzarası vardı) ilerleyerek... " (XVI, 45-9).

Kaotik sıralamaya dair yazdığı makalesinde Leo Spitzer, bir noktada, Walt Whitman'ın başlattığı 'özel isimler şiiri'ne kısaca değinir. Ancak bu şiir nereden gelmektedir? Veya baştan alırsak, özel adların 'anlamları' nereden kaynaklanmaktadır?

İlyada, İkinci Kitap: gemilerin içtiması –yüzlerce yüzlerce ad. Böyle bir biçemin göstergeleriyle, dinleyicinin mesajın anlamını yakalayamaması riski daha yüksek olduğundan, bu göstergeler oldukça özel bir yolla bildirilirler –bir ansiklopedinin birçok 'madde'sinde olduğu gibi:

> Euboie'den gelen Abant'lar ateş içindeler,
> kentleri Halkis, Eiretria, bol salkımlı Histiaia,
> deniz kıyısındaki Kerinthos, kayalık Dion'dur.
> Onlar Karysos'ta, Styra'da otururlar,
> komutanları Ares'in filizi Elefenor'dur,
> yürekli Abant'ların güdücüsü Khalkedon'un oğludur o,
> buyruğunda kargıcı, çevik Abant'lar var,
> enselerinden sarkıyor uzun saçları,
> düşmanlarının zırhlarını, kargılarıyla
> delmek için yanıp tutuşuyorlar.
> Onun da buyruğunda kırk tane kara gemi var.
>
> (*İlyada*, II, 536-45)

Soykütüğünün birbirine karışması, tarih ve coğrafya: burası "Elefenor"a anlamını atfetmemiz gereken yer. Ve kabaca, yüz farklı dinleyici, aşağı yukarı aynı sonuca ulaşacaktır. Fakat daha sonra:

> Lord Beaconsfield, Lord Byron, Wat Tyler, Mısırlı Musa, Moses Maimonides, Moses Mendelshon, Henry Irving, Rip van Winkle, Kossuth, Jean Jacques Rousseau, Baron Leopold Rotschild, Robinson Crusoe, Sherlock Holmes, Pasteur...
>
> (*Ulysses*, XV, 1845-9)

Kudüs Atina Alexandria
Viyana Londra
(*Çorak Ülke*, 374-5)

Bayeux, Coutances, Vitre, Questanbert, Pontorson, Balbek, Lannion, Lamballe'de...

(*Geçmiş Zamanın Peşinde*,
"Swann'ların yolu. Yer Adları: Ad")

Burada her şey değişmiştir. Değişmiştir, çünkü -antik epiğin kendi ansiklopedisini kurgulamayı becerebildiği ve neredeyse buna zorunlu kaldığı yerde- modern epik bunu gerçekleştiremeyecektir, çünkü ansiklopedi zaten vardır. Aslında birçok ansiklopedi vardır ve hepsi bir diğerinden farklıdır. Bu yüzden her okuyucu kendi zihinsel ansiklopedisi içerisinde bulunan (veya kayıp olan) şimdiki zamanın öğeleriyle Lord Beaconsfield'i, Viyana'yı veya Pontorson'u 'doldurmaktadır' ve bu kaçınılmaz olarak diğerlerininkine benzemeyecektir. Proust ve Joyce'taki liste, hiçbir koşulda anlamın yorumlanmasına yardımcı olmayacak zayıf bir bağlam taşıdığı için, sonuç olarak, yirminci yüzyılın özel adları -Homeros'un Elefenor'una benzemeksizin- gerçekten yorumlayıcı patlamalar üretir. Roland Barthes:

> Eğer Ad (bu yüzden onu özel ad olarak adlandırırız) bir göstergeyse, muazzam bir göstergedir; bir gösterge ki, daima hiçbir kullanımın azaltamayacağı ve yassılatamayacağı anlamlarla dolu ve tıkıştırılmıştır; her sözdizimi kendi anlamlarından birini bile asla ayırt etmeyen ortak ada benzemez. Proustçu ad, kendi içinde ve dışında ve her durumda, bütün bir sözlük maddesine eşittir [...] herhangi bir seçici sınırlamadan muaftır ve içine yerleştirildiği sözdizimi bir aldırmazlık konusudur. Yani, belli bir anlamda, ortak adın tüm özellikleri-

ni sağlamasına rağmen, Ad semantik bir ucubedir, tasarlanmış bir kural dışında var olabilir ve etki yapabilir. Bu, adın sığındığı ve onu şiirsel dünyayla çok yakından ilişkilendiren, 'hiperanlamlılık' fenomeninin değeridir.[10]

Ya da Proust'un koyduğu gibi:

> Ancak bu adlar sürekli olarak, bu kentler için oluşturduğum imgeleri tüketmeye devam ederlerse, bu, onun görünüşünü onların özgül yasalarından ayrılıp kendi hâkimiyetime sokarak sadece imgeleri dönüştürmekle gerçekleşir; ve bunun bir sonucu olarak daha fazla güzelleşirler, fakat aynı zamanda Normandi ve Tuscani'nin gerçekte olabileceğinden çok farklıdırlar ve benim hayal gücümün yapay zevklerini artırarak...
>
> (*Geçmiş Zamanın Peşinde*, "Yer-Adlar: Ad")

Semantik bir ucube. İmgelemin yapay sevinçleri. "*Kantolar*'ın okuyucusu, sadece Bay Pound'un hangi kitapları kullandığını değil, aynı zamanda Bay Pound'un onları kullandığı biçimde kendisini kullanmasını da bilmelidir," diye yazar Blackmur.[11] Yani: *Kantolar*'ı doğru dürüst anlayabilmek için, yazarla aynı ansiklopedik yeteneğe sahip olmak zorundasınız. Dördüncü Kanto'nun otuz dört özel adıyla; ya da beşincinin kırk yedi; veya altıncının kırk iki (ortalama, her iki veya üç satırda) özel adlarıyla hemen bazı ilişkiler (bağlantılar) kurun. Ancak bu imkânsız. Semantik çağrışımlar alanında, Gottlob Frege bir keresinde, *'si duo idem faciunt, non est idem'*

---

10) R. Barthes, "Proust et les noms", *Le degré zero de l'écriture, suivi de Nouve aux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972, s. 125-126.
11) R. P. Blackmur, "Masks of Ezra Pound" (1934), ed. J. Sullivan, *Ezra Pound, A Critical Anthology*, Penguin, Harmonsworth, 1970, s. 162.

demişti.[12] Eğer iki insan aynı kelimeyi söylüyorsa, bu kelimeler aynı değildir. Her şeyden önce, şayet siz de her episodun anlamını, ayrıntıların yılankavi dizimine dönüştüren mizaçvari ayrıntılara dair Pound'la benzer zevklere sahipseniz, bu kelimeler aynı değildir: Kuzeni Lorenzo'nun bakış açısıyla sunulan, Preugia'daki astrolog Del Carmine tarafından önceden tahmin edilen, Benedetto Varchi tarafından iki dilli bir form -İtalyanca ve İngilizce- içerisinde yeniden sayılan Alessandro de' Medici cinayeti...

"'Çoğunlukla geniş kabul gören semboller' parçalanmaktadır," diye gözlemler Erich Heller, modern şiirin zorluklarıyla kurduğu bağlantıda, "bu veya şu anlama gelebilirler, ya da hiçbir anlam ifade etmezler".[13] Ve *Faust*'a 'İthaf': "Eskiden ya-

12) "Bir göstergenin referansı ve anlamı, çağrıştırılan düşünceden ayırt edilmelidir. Şayet göstergenin referansı duyular tarafından algılanabilir bir nesneyse, ona dair düşüncem, onun, hem içsel hem de dışsal olarak sahip olduğum ve sergilediğim, hatıralar ve duyu etkilenimlerinden ortaya çıkan içsel bir imge olduğudur. Böyle bir düşünce her zaman bir hisle doyurulur: onun ayrı parçalarının çeşitliliği ve salınımındaki açıklık. Aynı anlam her zaman aynı insan ve aynı düşünceyle bağlantılı değildir [...] Aynı duyuyla çağrıştırılan fikirler içerisinde, elbette çeşitli farklılıklar vardır. Boyacı, süvari veya bir zoolog muhtemelen farklı fikirleri 'Bucephalus' adıyla bağlantılandıracaklardır [belki de bir raslantı, ama 'Bucephalus' özel bir ad'dır: F. M.]. Bu, birçoğunun ortak özelliği olabilecek ve bu yüzden tekil bir aklın üslûbunun bir parçası olmayacak, düşüncenin ve göstergenin anlamı arasında başat bir fark oluşturur.[...] Belki de şöyle denebilir: sanki sadece bir insan bu fikri ve diğerini aynı kelimeyle ilişkilendiriyormuş gibi, başka bir insanda anlamdan ve farklı bir anlamdan çağrıştırabilir. Ancak bağlantıların üslûbunda hâlâ bir fark ortada kalır. Aynı anlamı yakalamaktan alıkonulmazlar; fakat aynı düşünceye de sahip olamazlar. *Si duo idem faciunt, non est idem*" (G. Frege, "On Sense and Reference" (1892), ed. P. Geach ve M. Black, *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Basil Blackwell, Oxford 1952, s. 59-60).

13) E. Heller, *The Disinherited Mind*, Bowes ve Bowes, Londra 1975, s. 282 ve 268. Bir konuda açık olalım, bir zamanlar 'nesnel anlamları olan ve daha sonra Reformasyon'da (Heller'ın konumlandırdığı an) veya geçen yüzyılın sonlarında kaybettiğimiz, kelimeler değildir. Her gösterge içerisinde, adil bir şekilde tanımlanmış olan semantik merkez ile belirsiz, çentikli çeper arasında bir boşalma *her zaman* vardır. Ancak ikinci ve birinci arasındaki ilişki, kültürden kültüre büyük ölçüde değişir ve modern Batı içerisinde etkenlerin karmaşası -dini tolerans, kişisel özgürlük, uzmanlığın büyümesi, siyasal çoğulculuk- merkezin yayılımında semantik çeperi güçlendirmekte, böylece göstergenin 'açıklığı'nı vurgulamaktadır.

kın olanlar, şimdi bana çok uzak/Ve İlk cevap yankıları çok uzun/Sessiz olmak. Şimdi benim sesim duyuldu, kimbilir/Kim tarafından?" Bilhassa, Joyce'un ve Pound'un özel adları kullanmaya başlamasıyla birlikte, bu sıkı halkanın yok oluşu, artık bir kayıp olarak hissedilmez, fakat *bu, anlamın kurtuluşudur*. Eserin gerçek anlamına sadık olan 'ilk cevap yankısı', sadece sayısız mizaçvari -kimbilir kimlerin yorumladığı- yorumlar ortasında tamamen anlaşılan -bu veya şu, ya da hiçbir şey- *Ulysses*'in ve *Kantolar*'ın semantik potansiyelini *boğacaktır*. Eğer iki insan aynı kelimeyi okuyorsa, diğer bir deyişle, kelimeler aynı değildir –*bu iyi bir şeydir*. Çünkü bunlar ideal okuyucuları, artık bireyler olmayan, *fakat bütün bir toplum* olan kitaplardır. İşte bu epik arzudur, sıklıkla karşılaşmakta olduğumuz, bireyler ve türler arasındaki yarığı yeniden vurgular. Dünya metinleri –dünya *için* yazılmış metinler.

Ancak, *Ulysses* ve *Kantolar*'ın *gerçek* okuyucusu, hâlâ tek tek bireylerdir: ama okur, bu dünyada bunları nasıl çözümleyecek? Kendisini onlara *karşı nasıl savunacak*?

Karşımodernizm

Semantik bir ağ, bir listedeki özel isimler, üslûpta bir kutuplaşma: *Ulysses*'i son derece karmaşık bir yapıya dönüştürmek için hep birlikte etkili olan, apayrı teknikler. Oldukça karmaşık, bunu birçok kez söyledim. Pound, "İnsan çok karışık bir mekanizmadır," diye yazar. "Şayet yok olmaya mahkûmsa, sadelik isteği içinde yok olacaktır."[14] Wolfgang Iser ise şöyle demektedir:

> *Ulysses*'te sistemin tamkesinliği, okuyucunun okurkenki süreçte anlayabileceğinden daha fazla anlaşılır materyal sunar. Dolayısıyla bu, romanın üslûbu değildir, ancak gözlem-

14) E. Pound, *Guide to Kulchur*, New Directions, New York 1938, s. 135.

lenebilir materyal miktarını başa çıkılabilir oranlara azaltan, kendisine aşırı yüklenilmiş okuyucunun üslûbudur.[15]

Azaltan... Aslında kısacası, karmaşıklığın içinde büyüdüğü zaman azaltan. *Ulysses* güç bela dışarıda bırakılmıştır ve gelgit derhal dönmeye başlar. İşaretlenmiş denge: 'dehşetin kısa anı' bir kere sona erdiğinde, 'sıkıntının uzun dönemi' yeniden başlar. Ve *Ulysses*'in nazım şekli sayılan bir tür olan, yeni bir eserle geri döner -*Çorak Ülke*- fakat aslında, *Çorak Ülke* tam da bunun tersi eğilimi kapsamaktadır.

Yirminci yüzyılın şiirinde, karmaşıklık deneyimi, serbest nazım tekniğiyle, apayrı bir öneme sahip bir usul içerisinde birlikte dokunmuştur. 1923'te Tynyanov'un da yazdığı gibi, serbest nazım, dinamik hazırlığı yasaklayan "kararsızlık ilkesince oluşturulan ölçülü birimlerin düzenli yinelemesinin yerine geçer".[16] Karar-sız-lık: beklentileri kışkırtmak ve daha sonra onları doyurulmamış bir şekilde bırakmak. Bu, Adorno'nun Wagner'inin tatminsizliğindeki zevk: gerekli olanlar karşısında muhtemel davranışların artışı. Bu koşutluk daha da ilerilere götürülebilir. Yine Tynyanov:

> Birleşmiş ritmik grupları ayırma eğilimi, birleştirici ilkenin hâkimiyeti içerisinde vurgulanan, bir diğer birleştirici ilkenin bir tipi olarak, nazımın belirli özünü açığa çıkarır. Burada nazım, *karmaşık bir etkileşimin* sistemidir, bir *birleşimin* değil. Mecazen konuşursak, nazım, etkenlerin işbirliğinden çok, onların bir mücadelesi olarak açığa çıkar.[17]

---

15) W. Iser, *The Implied Reader*, John Hopkins University Press, Baltimore ve Londra, 1974, s. 204.

16) J. Tynyanov, *The Problem of Verse Language*, çev. Michael Sosa ve Brent Harvey, Ardis, Ann Arbor, 1981, s. 50.

17) *A.g.y.*, s. 40. Osip Brik'in 1927'deki makalesi de "Ritm i sintaksis", *Novy Lef* 3-6 (T. Todorov, ed., *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes* içinde, Seuil, Paris 1966) aynı doğrultudadır; onun içerisinde, şiir birçok kez 'sözlü bir karmaşa' olarak tanımlanır.

Birleşim değil, fakat karmaşık bir etkileşim: farklı etkenler arasındaki mücadele. Tıpkı zamanında, libretto ve *Nibelungların Yüzüğü*'nün konularında olduğu gibi. Ayrıca, serbest nazım 'nesrin öğeleri'yle işbirliği içindedir, böylelikle 'yabancı bir nesne'yle mücadele etmeye zorlanmış, şiirsel dizilerin 'kurucu ilkesi'ni dinamikleştirir.[18] Sonuç olarak, Whitmancı listenin katı bir şekilde parçalanmasının (bir dize=sentaksli bir birim) bir kez üstesinden gelindiğinde, ritmin ve sentaksın asimetrisi, her tekil dize arasında olduğu gibi bir dize ile diğeri arasında da daha fazla etkileşim gerçekleştirir.[19]

Her yeni harekette karmaşıklık artar. *Ulysses* için ortaya atılan sorun, şiir için yeniden gündeme getirilir: karmaşıklığa nasıl hâkim olmak gerekir? Iser'e göre, 'gözlemlenebilir materyal miktarını, yönetilebilir oranlara' nasıl indirebiliriz? Her şeyden önce -bu Eliot'ın cevabı- *kısalıkla. Kantolar*'ın on beş bin satırına karşı, *Çorak Ülke*'nin beş yüz satırı. Şiiri okumak, yarım saat sürüyor, Joyce ve Pound'u okumak için gerekli olan zamansa elli saat. Kaba maddecilik mi? Belki de öyle. Ancak işe yarıyor, çünkü bir eserin boyutları sadece niceliksel bir durum değildir, aynı zamanda formel bir durumdur: yani, kısaltılmış bir *Ulysses* aynı yapıda olamayacaktır, ancak daha kısa bir *Ulysses, farklı bir yapıda* olacaktır. Genişlemeyi asla durdurmayacak olan *Ulysses* ve *Kantolar*'a benzemeksizin, taslaktan taslağa atlamaya devam eden *Çorak Ülke*'ninki gibi yoğunlaştırılmış bir sistem, böyle bir sistem öylesine güçlü bir merkezcil kuvveti sahiplenir ki, onun tematik materyali *Ulysses* ve *Kantolar* için düşünülemeyecek bir dayanıklılığa ulaşır. Bu, Eliot'taki çokseslilliğin hikâyesidir. Görelim.

---

18) Tynyanov, *Problem of Verse Language*, s. 60.
19) *A.g.y.*, s. 49 dipnot; bkz. Brik, "Ritm i sintaksis", ed. Todorov, *Théorie de la littérature*.

Belki de *Ulysses*'teki en çoksesli bölüm olan "Oxen of The Sun", otuz farklı üslûptan meydana gelmiştir... Ortalama olarak her biri elli tek satır halinde ilerler, böylece kendi sözlü-gramatik özgüllüklerini kristalize etmek ve onları açığa çıkarmak için çok zamanı olur. Dikkatimiz, onu sunarkenki hikâye anlatma yönteminden (daha doğrusu, usullerinden) kayar: 'ne' olduğunu unutur ve 'nasıl' olduğuna dikkat kesiliriz. Frege'ye göre, tekillik içinde aşağı yukarı aynı olan 'anlam'a köşeli parantez açar ve Milton'ın, Defoe'nun ve Huxley'in sayfalarıyla kışkırtılmış olan 'çağrıştırılan fikirler'in çokseslilığı arasında kendimizi kaybederiz. Kısacası her üslûp bize, kendi içerisinde tarihsel karmaşık bir bütün olarak gözükür: deneyimi yorumlamanın somut ve anlamlı yöntemi.

Demek ki *Çorak Ülke*'yi açarız ve her şey değişir. Müsveddeler orijinal olarak, Joyce'un üç uzun pasajını içerir (I, 1-54; III, 1-70; IV, 1-82): hepsi tamamlanmış, ancak bölük pörçük. Elli satırdaki her üslûp, aşağı yukarı beş kelime kullanabilir: geçici anıştırmalar ve fragmanlar. Onlar hakkında bilinmeyen neyse, daha çok vurgulanır: böylece, parçacıkların sarmaladığı çokseslilığin çözülmezliğine saldırılır. Şayet onları anlamak istiyorsak, çeşitli üslûpların tarihsel belirlenimlerine köşeli parentezler koymalı ve bunun yerine, onları birleştirecek olan mitik dayanağı düşünmeliyiz: farklı 'nasıllar'dan vazgeçin ve 'ne'ye yapışın. 'Çağrıştırılmış düşünceler'i unutun, kısacası onların temelini oluşturan tek bir anlam üzerinde yoğunlaşın.

Ne demek istediğimi açıklamaya çalışacağım. 47-50 arasındaki satırlarda, Madam Sosotris, Shakespeare ve Walter Pater'in peşi sıra duyulur. "Oxen of the Sun" hiçbir ortaklığı bulunmayan üç sembolik dünya yaratmak için, bu seslerin farklarını güçlendirecektir. Ancak *Çorak Ülke*'de, üslûp çeşitliliğine kökleri bastırmak için hiç zaman verilmez; böylelikle, tabir

caizse, şeffaf hale dönüşür. Bir şarlatanın sembolik dünyaları, Elizabethçi bir oyun yazarı ve *fin de siecle*, yüzyılın sonu, estetik arasındaki farklar geri plana itilir: üçü arasında başat olan şey, verimlilik ile verimsizlik arasında mitik karşıtlığı vurgulaması, daha doğrusu, çağlar boyu sürecek olan kalıcılığını 'ispatlaması'dır. Bütün bunlar Baudelaire, Dante ve "Unreal City"ye dair pasajın anlatıcısı için de geçerlilik taşır: Cehennem olarak Kent'in üç değişik biçimi. Ayrıca, üçüncü bölüm John Day için 1920'lerin Eliot'ı, müstehcen bir Avustralya baladı ve Verlaine: İmkânsız Arın(dır)ma'nın birçok formu.

Değişmez bir katman üstüne yığılan fragmanlar, *Çorak Ülke*'nin sadece mitik tekniği değildir. Örneğin, gerçekten zamanında Hamilton tarafından vurgulanan[20], Eliot'ın belirli harfitarifinde, alışılmadık bir ısrar vardır: nesneyle eski bir aşinalık öneren ve okuyucuyu onu 'tanıma'ya davet eden bir araç:

> Bulamadım
> *Asılı* adamı
>
> *Su perileri* ayrıldı,
> ve *aylak gezinen* varisler...
>
> Mr. Eugenides, *İzmir* tüccarı
>
> *Fenikeli* Flobeas, on beş günlük ölü
>
> Her zaman arkanda yürüyen *üçüncü* kim?
> (*Çorak Ülke*, 54-55, 179-80, 209, 312, 359)

Asılmış adam, *İzmir* tüccarı: diğerleri arasında herhangi 'bir' tüccar değil, fakat hepimizin bildiği biri. Belirli harfitarif,

20) G.R. Hamilton, *The Tell-Tale Article*, Oxford University Press, Oxford, 1950.

bizi şahsiyetlerin ortak bir arketipe 'batırılması' şeklinde adlandırabilmeye cesaretlendirir: Eliot'ın şiire koyduğu en önemli notta ima ettiği[21] ve Mircea Eliade'nin tanımladığı ritüelleri çok yakından çağrıştıran şey:

> Bir nesne veya eylem, bir arketipi taklit ettiğinde ya da tekrarladığında gerçekleşebilir sadece [...], örnek bir modeli eksik olan her şey 'anlamsız'dır ve gerçekliği eksiktir. Bu yüzden, insanların arketipik veya paradigmatik olmaya eğilimleri vardır.[22]

Böylece: belirli harfitarifler; arketip figürler; ve fragmanlar. Her teknik şans, diğerleri arasına akar ve onları doğrular. Her birinden aynı mesajı alırız: *Çorak Ülke*'nin bilmecesi, sadece, şayet onun heterojen yüzeyi aracılığıyla dikkatlice bakmaya ve onun mitik temelinde durmaya istekliysek, çözülebilir. *Çorak Ülke*'yi 'anlamak', kısacası tarihsel olan her şeyi parantez içine almak anlamına gelir: diller, üslûplar, ideolojiler, şahsiyetler. Onları görünüz ve sonra unutunuz. Ünlü formülünde ifade ettiği gibi:

> [Mitik Metot] çağdaş tarih olan abesliğin ve anarşinin yoğun panoramasını kontrol etmenin, düzenlemenin ve bu panoramaya bir şekil ve önem vermenin basit bir yoludur.[23]

Yedinci bölümün başında alıntılanan, Eliot'ın Woolf'a söylediği, burada yeniden su yüzüne çıkar: *Ulysses* 'bir dönüm

---

21) 218'inci notu kastediyorum: "Şiirdeki diğer şahsiyetleri de birleştiren en önemli şahsiyet Tiresias. Tek gözlü tüccar, kuşüzümü satıcısı, Finikeli gemiciler arasına karışır ve ikincisi Nepal Prensi Ferdinand'tan çok da farklı değildir, bu yüzden bütün kadınlar tek bir kadındır ve her iki cinsiyet Tiresias içinde birleşir."

22) M. Eliade, *The Myth of the Eternal Return*, Poantheon, New York 1954, s. 34. Pound'un favori tekniklerinden bir tanesi -anektod- burada tam olarak, aksi yönde işler: onun kahramanları, arketip rolleri olsa da (siyasal ve dini lider, ressam, âşık...) kendilerini kendi rollerinden sökerler ve kendi mizaçvari ve azımsanamaz eşsizliklerini ifade ederler

23) "*Ulysses*, Order and Myth", *The Dial*, Kasım 1923.

noktası olacaktır, çünkü [...] bütün İngiliz üslûplarının abesliğini göstermektedir'. Ancak çoksesli abeslik -Eliot'ın Woolf'la olan konuşmasında temel olarak anlatmak istediği gibi- şimdi anarşiye dönüşmüştür: kontrol altında tutulması gereken bir tehlike. *Ve bu, kesinlikle mitin amacıdır: çokseslilığı evcilleştirmek*. Ona bir anlam ve form katmak. Sadece bir form. Daha önce de söylediğim gibi, *Çorak Ülke* daha kısa bir *Ulysses* değil –teksesli bir *Ulysses*.[24]

Uzlaşma

Alexanderplatz'ın 'zalim saltanatı'. *Dava*'nın tekil dili. Adrian Leverkühn'ün demirden 'düzenin mantığı'. *Çorak Ülke*'nin arketipi. Adorno'nun Stravinsky'sinin terbiye ettiği müziğin 'tarih-öncesi'.[25] 1920'lerin ve 1930'ların Avrupa'sındayız; bu tercihlerin etkilediği *karmaşıklığın azalmasının* beklenmiyor olması, siyasal tepkiyi çağrıştırmayı başaramayacaktır. Aslında *Ulysses*'in istisnalığıyla birlikte, totaliter ayartma -modern epiğin başlangıcında var olan (yaşlı Faust, Ahab'ın diktatatörlüğü, dinsiz Julian ve her şeye gücü yeten yüzük- modernizmin dünya metinlerinin hiçbirinde, gerçekten neredeyse yoktur. Karmaşıklığın birden artması, aynı derecedeki beklenmedikliği, ara sıra merhametsizliği ve indirgemeyi cesaretlendirir: yüzyılın erken dönemlerinde adlandırıldığı gibi 'ilkel'. An-

---

24) 'Abeslik', kabul edilmeli ki, iyi seçilmiş bir terim. Latince köken 'kolayca boşaltılabilir' bir şey olduğunu gösteriyor, bu yüzden boşlukta dağılmaya mecbur. Albert Hirschmann'ın yazdığı gibi, "[Abeslik tezi] [...] değişim içinde olan niyet başarısızdır. şu veya bu koşulda iddia edilen her değişiklik, toplumun asla dokunulmamış 'derin' yapıları gibi, yüzey, fasad, makyaj ve sonuç olarak aldatıcıdır-ydı- olacaktır" (*The Rhetoric of Reaction*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1991, s. 43). Hirschmann'ın tezi, *Çorak Ülke*'nin semantik yapısı tarafından tamamen desteklenmiştir: onun linguistik *yüzeyinin* çeşitliliği –*esas* temalarının sabitliği.

25) T.W. Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, çev. Anne Mitchell ve Wesley Blomster, Seabury Press, New York 1973, s. 165 dipnot.

cak bu tamamen gelişmenin içsel karşı gücü olarak meydana getirilmiş ve Okyanusya veya Kongo'dan çok Paris ve Berlin'de etkili olan, Batı ilkelciliği.

Evet: totaliter ayartma, beklentilerin ardında büyüyen karmaşıklığa bir tepki olarak, her zaman modernist dünya metinlerinde mevcuttur. Ancak hiçbir zaman baskın bir varlığa ulaşamayacak bir ayartmadan ibarettir. Gelin, biraz daha açık konuşalım, edebiyatın faşist olamayacağı mevzusu değildir bu. Edebiyat pekâlâ faşist olabilir, aslında öyledir de. Ancak *dünya metinlerini düşünürsek*, bu söz geçerliliğini yitirecektir. Kültürel bakımdan karışık, uluslararası, 'düşman' manuğı yok, hipereğitimli, tüketim karşısında hoşgörülü, tuhaflıklar ve tecrübe aşkı: böyle malzemelerle gerici eserler yaratmak hayli zor. Her şeyden önce böyle *parçalarla* bunları yapmak zor. *Kunst und Macht* [Sanat ve İktidar] koleksiyonunda Gottfried Benn'in 1934'te yayınlanmış olan makalesinden:

> Uçsuz bucaksız insan gücü, bütünüyle bir güç, savunmasız bir olaya ve uygarlaşan etkenlere dair zafer [olarak] form: ve Batılı hâkim görüş olarak, kendi kategorileriyle esas tin, parçaların uzlaşımı ve soğukkanlılığı.[26]

Parçaların soğukkanlılığı: böylece totaliter şiirselikten konuşur –Siegfried'in kılıcını döveceği kimin aklına gelirdi. Fakat modernist epik, parçacığı feda edemez: çünkü kendi dünyasının etkilediği en beklenmedik, en çarpıcı olanı kaybedecektir. Ezra Pound gibi Faşist bir faşist, Mussolini'nin ('Şef') övgülerini çok iyi söyleyebilir ve yabancılaşmayan ideolojinin bir parçası olarak buraya koyabilir: ancak ben, *Kantolar'ın bütün yapısını faşist* olarak adlandırmayacağım. İnsan zayıf, fakat form güçlüydü.

---

26) G. Benn, "Dorische Welt" (1934), *Sämtliche Werke*, Band 4 (Prosa II), s. 151.

Kısacası, kuvvetli bir ayartma olarak tepki; kendisinin yok olan epik boyutu çıkarılırsa, kesinlikle tamamıyla vazgeçilemeyecek bir tepki. Böylelikle, sonuç olarak, uzlaşımsal bir teşkil, kendisini -*Çorak Ülke*'nin en iyi örnek olacağı- modernizmin çoksesli karmaşasının ilga edilmediği, fakat kesinlikle 'kontrol edildiği ve düzenlendiği' bir yapı içerisine empoze eder. Yüzeydeki -açıkça görülebilir- parçacıklar: uyumsuz, şeffaf, çoksesli, metinlerarası. Fakat bu mozayiğin altında, gizli telkarisi gibi *muazzam sıradanlıkların* bir koleksiyonu vardır: 'cehennem olarak metropol', 'romantik aşkın yıkıcılığı', 'modern dünyanın sterilliği'... Bu sıradanlıkları şiirin göz kamaştıran alimliğinin altından kazıp çıkarmak çok kolay değildir, ancak bu zorluk onları daha da değerli kılar. Onları yeniden kutsar: çünkü, son uğrak içerisinde, *onlar sayesinde 'Çorak Ülke' bir anlam kazanır*. T.E. Hulme'nin mükemmel şekilde tarif ettiği bir metot: "Edebiyat: sıradanlıkların ani tertip metodu. *Anilik*, basmakalıplıkları unutmamızı sağlar."[27]

Anilik, basmakalıplıkları unutmamızı sağlar... *Çorak Ülke* içinde fevkalade bir cambaz yürüyüşü. Onun iki katmanlı yapısı, Gellner'ın ikili dünyasını ilan eder: standardlaştırma ve anomi. Sıradanlıkların ve her imgeyi amaçlı olarak tek bir anlama iten mit içerisinde standartlaştırma. Fakat anomi yüzeydedir: onun bozulmuş ve öngörülemez dokusuyla ve mizaçvari çağrışımlara neden olan parçacıklarıyla, yüzeydedir. Özgür-süz-lük ve anarşi. Aynı karma – veya kesinlikle, *Nibelungların Yüzüğü*'nde karşılaştığımız, uzlaştırılmış aşırılıkların aynı varlığı: sonsuzluğunu yok etmeden, dünya metninin ağlarını sıkılaştırmak. Güvenirliliği temin etmek için Wagner'in konusu, Eliot'ın miti; genişlemeyi öne sürmek için müzik ve parçacıklar.

---

27) T.E. Hulme, "Notes on Language and Style", *The Criterion*, Temmuz 1925, s. 489.

Ve yaptak içinde -aslında yaptağın nerdeyse kırılma noktasına kadar esnediği, Eliot'ın zamanındaki kolajlarda olduğu gibi- eski kırıntılar ve parçacıklar birleşik bir figür öne sürmek için burada toplaşır. Bracque ve Picasso'daki -bazı şişelerde veya duvar kâğıdı ve gazetelerden tamamıyla meydana çıkamayan bazı gitarlarda olduğu gibi- girişim sadece bir dereceye kadar başarılıdır. Materyallerin esas tutarlılıkları, onların yeniden kullanımlarıyla çelişir: Baudelaire veya Shakespearci Paçavralardan satırlar, arketipin arasıra unutulmasını sağlayarak, ilgiyi kendilerinde toplarlar. Kısacası, materyal ile taslak arasında bir tutarsızlık oluşur: bir gerilim. Ancak bu, bir kolajın veya *Çorak Ülke*'nin sınırı değildir: aksine, onların tesirliliğinin özgül bir formudur. Bu, heterojen -fakat zorla birleştirilmiş- bir gerçekliğin alegorisidir. Kapitalist dünya sisteminde hayal edelebilecek olan 'tümlüğün' en soyut formudur –belki de en hakiki formu.

SONDEYİŞ

YÜZYILLIK YALNIZLIK

DOKUZ

Şimdi başka bir ufka geçelim. Batı edebiyatı üzerine bu kadar tartışmadan sonra, büyülü gerçekçilik bizi daha önce *Çorak Ülke*'de bile bahsedilmemiş bir kıtaya götürür: Küba'ya ve Haiti'ye, Guatemala'ya, Kolombiya, Meksika, Brezilya ve Arjantin'e... Modern tarihte ilk kez formel yaratımın ağırlık merkezi Avrupa'dan ayrılır ve dünya çapında bir edebi sistem, yani, ihtiyar Goethe'nin hayalini kurduğu dünya edebiyatı *(Weltliterature)*, Avrupa'daki sınırlı dolaşımın yerine geçer.

Öyleyse Avrupa'dan uzaklaşalım. Şimdiye kadar, hiçbir savaş sonrası eser, Eski Dünya'da *Yüzyıllık Yalnızlık* kadar coşkuyla karşılanmadı. Bu, Garcia Marquez'in romanının, sevin ya da sevmeyin, gerçekten Batı geleneğine ait olduğunu mu

gösterir? Tam olarak değil. Bilakis, yarısı [Batı geleneğine] aittir (ileride sıkça belirteceğim *Geceyarısı Çocukları*'nda olduğu gibi): [roman] yeteri kadar evindedir, böylece kendisini anlaşılır kılar, ancak aynı zamanda farklı şeyler söylemek için de yeterince yabancıdır. Dahası, Avrupa edebiyatının asla başaramadığı simgesel meselelerin çözümünde etkili olacaktır. Fakat gelin, en başından başlayalım.

Büyülü gerçekçilik

'Büyülü gerçekçilik' ifadesi ilk kez Alejo Carpentier'in *Bu Dünyanın Krallığı* adlı kitabında ortaya çıktı. "1943'ün sonunda," diye okuruz romanın girişinde, "Henri Christophe'un krallığını gezmek için talihim bana güldü," der Carpentier. Ve Haiti'de kaldığı sırada Carpentier, Avrupa avangard deneyimine eleştirel bir tepki verir:

> Son otuz yılın belli Avrupa edebiyatlarını karakterize eden harikulâde olanı istemenin yorucu teşebbüsü. Eski basımlardan takip edilen harikulâde [...] Panayır karakterlerinin biçimsizlik ve yeteneklerinde etkileyici biçimde ortaya çıkan harikulâde [...] hokkabazlıklar ve normalde asla karşılaşmayacak olan nesneleri biraraya getirerek üretilen harikulâde...

Uzun vadede Carpentier, bu dileğin ters bir etki yarattığı sonucuna varır: "Mucize işçileri, bürokratlara dönüşür." Oysa Haiti'de:

> Kendimi *harikulâde gerçeklik* diye adlandırılabilecek bir şeyle günlük ilişki içinde buldum. Özgürlüğe susamış binlerce insanın Macandal'ın doğaüstü yetilerine inandığı, bu kolektif güvenin Macandal'ın idam gününde mucize yarattığı bir ülke üzerinde yürüyordum. [...] Henri Christophe'un ya-

rattığı havayı soludum, inanılmaz kahramanlıkların hükümdarı, gerçeküstücülerin uydurduğu bütün zalim krallardan daha şaşırtıcı [...] Attığım her adımda bu *harikulâde gerçeklikle* karşılaştım...

(*Bu Dünyanın Krallığı*, "Prolog")

Lo real maravilloso. Ne yazık ki tercüme edildiği gibi (ve kaçınılmaz olarak böyle adlandırılmaya devam edileceği gibi) büyülü *gerçekçilik* değil, fakat harikulâde *gerçeklik*. Vezin tekniği değil, fiili durum. Carpentier, gerçeküstücülüğün şeylerin kendilerinde olduğunu yazar Haiti'de. Modernist tekniklere gerçeklik veren, günlük olan, kolektif gerçektir: avangardı alır, ayaklarını tekrar yere bastırır. *Ulysses*, çokseslilik, hemen ayırt edilebilen 'ses'ten ayırır mı? Evet, *Geceyarısı Çocukları*'nda bunun tam tersi olur ve çokseslilik yeniden harekete geçirilir: Romanda birkaç dil vardır, çünkü Hindistan birkaç kültüre bölünmüştür ve Salim, fevkalade yetisiyle, onların hepsini duymayı becerir. Geriye teknik karmaşıklık kalır, fakat bu da doğallaştırılmıştır (ve aynı zamanda, doğru olan söylendiğinde kibarlaştırılmıştır). Başka bir örnek vermek gerekirse, *Artemio Cruz'un Ölümü*'nde bilinç akışı harekete geçirilir: bilinç akışının karışıklığı Cruz'un ölümüne dayandırılmıştır (ve bundan da öte, bol anlatı hikâyeleriyle belirginleştirilmiştir). *Kapanda Üç Kaplan*'da da bilinç akışı, kelime oyunlarının ve metinlerarasılığın dönüşüdür: Üç Kübalı genç entelektüelin bir gece eğlencesi olarak sunulur (Hollywood ile *Finnegans Wake* arası bir şeydir). Cortazar'ın *Seksek*'i bohem hayat tarzının bir işareti olarak onu sunar, ihtimal kategorisini doğallaştırır; *Katedral'de Konuşma* bardaki uzun, havadan sudan bir sohbetle onu harekete geçirerek, montajı doğallaştırır.

Başka örnekler de eklenebilir. Ancak eğilim açıktır. Büyülü gerçekçilik, Joyce'un kuşağının olumsuzladığı şeyi yeniden

gündeme getirir: teknik ve insanmerkezcilik. Bütün bir ülkenin modernleşmesini yavaş yavaş resmeden Artemio Cruz ya da Salim Sina'nın hayatları geliyor aklıma. Tabii ki, Aureliano Buendia'nın:

> Albay Aureliano Buendia otuz iki silahlı ayaklanma düzenledi ve hepsinde yenildi. On yedi farklı kadından on yedi erkek çocuğu oldu ve çocukların her biri, en yaşlısı otuz beş yaşına gelmeden önce, aynı gecede peş peşe öldürüldü. Hayatında on dört suikast girişiminden, yetmiş üç tuzaktan ve bir idam mangasından sağ çıktı. Koca bir beygirin nallarını dikecek güçte strikninli kahve içip, yine postu kurtardı...[1]

Hiçbir şey soyut değildir burada. Savaşlar için 'nesnel' bir sebep yoktur. Her şey somut, etten kemikten, arka arkaya dokuz uzun cümlenin başında, sabit bir şekilde tekrarlanan özneden kaynaklanır. Bu, Karl Popper'ın Homeros'un tanrıları için sık sık söylediği gibi, olayları açıklamanın mitolojik bir yolu mudur? Evet, kesinlikle. Ancak bir açıklamadır. Ve bilmeceler yüzyılından yarım yüzyıl sonra, açıklamalara her zaman büyük ihtiyaç vardır.

Bırakın, modernizmin ayakları yeniden yere bassın. Ve daha sonra, modernizm ile kitle kültürü arasındaki 'büyük bölünme'yi (Adorno) iyileştirin. Bu, 1960'larda insanların *Yüzyıllık Yalnızlık* için dediği gibi, 'anlatının geri dönüşü'dür: avangard bir eser, fakat sarmalayan bir hikâye. Kitap, Avrupa'dakinden farklı bir edebi evrimin ürünüdür, tabii ki bunun birçok nedeni vardır, ama belki de en önemlisi, bundan üç yüzyıldan fazla bir süre önce, Engizisyon Mahkemesi'nin Avrupa romanlarının Latin Amerika'da satılmasını yasaklaması-

1) G. Garcia Marquez, *One Hundred Years of Solitude*, çev. Gregory Rabassa, Avon, New York 1970, s. 104.

dır. Belli niyetlerle yapılmış çok garip sonuçları olan bir sansür hareketi. Çünkü, bu iki roman bir kez ayrıştırıldığında, sonuç (diğer değişkenleri dikkate almazsak) Avrupa'daki *muadiliyle* karşılaştırıldığında, bırakın fakir olmayı, *çok daha zengin* bir edebi sistemdir. İlk bakışta saçma bir sonuç: çoğalma üreten bir azalma. Ancak edebiyatı ekosistemin bir türü ve romanı edebiyatın bir parçası olarak, son yarım milenyumun en korkunç talancısı olarak düşünürseniz, sonuç o kadar da saçma değil. Böyle bir senaryoda, romansız bir dünya kesinlikle bir anlatı formunu kaybeder: fakat Avrupa'dan farklı olarak, bu dünya, romanın Avrupa'da silip süpürdüğü *tüm diğer formları* korumuştur.[2] Özellikle, gerçekçilik öncesi anlatı formları (mitler, efsaneler, şövalye romansları) ile keşif ve tarihsel gerçeğin sınırının belli olmadığı tarihçe gibi melez formlar hayatta kalmayı başarmışlardır. Mario Vargas Llosa, Latin Amerika'nın romansız bir dünya olduğunu yazmaktadır:

> Romansız bir dünya, evet, ancak kurgunun hemen her şeye -tarih, din, şiir, bilim, sanat, konuşmalar, gazetecilik ve insanların günlük alışkanlıkları- *yayıldığı ve kirletildiği bir dünya*.[3]

Kısacası, fevkalâdenin, anormalin, mucizenin -tek kelimeyle, *maceranın*- hâlâ resmin ortasını işgal ettiği bir dünya. Azimli rahiplerin diledikleri bu değildi, kesinlikle bu değildi. Fakat efendilerin yolları sonsuzdur, evrimin yolları da öyle.

---

2) Talancı imgesi abartı değildir. Kendi düzenimizde edebiyatın tarihsel atlasları varken, Avrupa haritasından, romanın yayılışının daha önceki formları nasıl sildiği görülecektir. Mesela, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında, sözlü anlatılar toplanmaya başladığında onların maksimum yayılma alanları (Balkanlar, Baltık, kuzey İskandinavya) romanın gelişiminin dışında kalan alanlarla rastlaşır. İngiltere, Fransa'nın 'İle'si, ya da İtalya, tersi bir bağlantı sunar: romanların yüksek tekrar oranı ve diğer anlatı formlarının sınırlı varlığı.

3) M. Vargas Llosa, "Latin America: Fiction and Reality, J. King", ed., *Modern Latin American Fiction: a Survey* içinde, Faber ve Faber, Londra ve Boston 1987, s. 5

Yüzyıllık Yalnızlık'ın ait olduğu türü düşünürsek, 'aile destanı' belki de en iyi seçim olacaktır. *Buddenbrook Ailesi*'nin formu, *The Viceroys*, *The Forsyte Saga*, *Radetzky Marşı*, Snope'ların üçlemesi. Güçlü epik unsurlarıyla melez bir tür, ki böyle bir türün ilk kez *Yüzyıllık Yalnızlık*'la ortaya çıkışı birçok okuyucuyu şaşırtmıştır. Neden *Buddenbrook Ailesi* değil de *Bouvard ile Pécuchet*?

Geçmişe bakarsak bu şöyle açıklanabilir. Modern epik çalışmasının, birini seçmemiz gereken iki yolu vardır: bir dereceye kadar zamansal veya mekânsal yol üzerine yoğunlaşabilir. Başlangıçta, dürüst olmak gerekirse, ben temel olarak ilkini düşünmüştüm. Ancak daha sonra, *Faust* üzerine çalıştığımda, Goethe'nin şiirinin tarihsel görüşünün böyle bir mantığı olmadığını, görkemli retorik bir figür, coğrafi genişliğin bir metaforu olarak yorumlanması gerektiğini anladım. Ve bu ilk önermeden sonra diğerleri akıvermekteydi, ancak o zamanlar bunu bilmiyordum tabii ki. Mesela, çokseslilik, dünya sisteminin coğrafyasıyla birbirine karışıverdi. Epik boyut, diyakroniden çok eşzamanlı genişlikle belirlenir oldu. Konudan sapma ilginçleşirken, konu ikincil duruma düştü. Böylece 'modern epik' kategorisi yavaş yavaş *Buddenbrook Ailesi*'nin tam tersi olan metinlerle doldurulduk.

Önceki karar doğru muydu? Öyle umalım. Paylaşılsın ya da paylaşılmasın, fakat, belki de üzerinde daha kolay ortaklaşılabilecek başka bir nokta var: şöyle ki; *Faust*'ta hem mekân hem de zaman önemli bir yer tutar. Vurgu birine yapılabilir (ve *Faust* bir dünya metnine dönüşür), ya da diğerine yapılır (ve *Faust* ulusal bir destan türü olur). Ancak şu açıktır ki, her iki boyut da *Faust*'ta mevcuttur ve birbirinin içine geçmiştir. Fakat bir asır sonra, bazı şeyler değişmekteydi. *Buddenbrook*

Ailesi tamamen zamansal, *Ulysses* ise mekânsal bir yorum. Dünya metninin yirmi dört saati içerisinde, mekânsal tümlük için yapılan araştırma, zamansal akışı hemen hemen sıfıra indirmiştir. Aile destanının yüzyılı içerisindeyse, tam tersi olmaktadır: tarih daha da uzamış, mekânsa daralmıştır. Çünkü *Buddenbrook Ailesi*, sıklıkla söylendiği gibi 'Almanya' hakkında bir roman değil Lübeck kasabası hakkında bir romandır –belki bu bile değil, sadece Buddenbrook evi hakkındadır. Bu, *The Viceroys* ve daha sonra *The Leopard*'ta geri dönen, evlerin ve sarayların zamansal varoluşunun başlıca anlatı temalarından biri olduğu mekânsal bir kaynaşmadır. Yine evler ve dar bir bölge, Faulkner'ın döngüsünün alanlarıdır. Ve *Forsyte Saga* (Büyük Britanya'dan çok Londra'yla ilgili bir romandır, İmparatorluk'la ise daha az ilgilidir) için olduğu gibi. *Forsyte Saga*'nın benim elimdeki Penguin baskısı, sanki birer insanlarmış gibi soyağacındaki çeşitli evleri ayrıntılı bir şekilde göstermektedir.[4]

Bu, yakın çekime benzemektedir: dünyadan ulus-devlete, ulus-devletten kente, kentten eve. Mekânlar giderek daha dar bir çerçevede tanımlanmaktadır, daha küçük ve daha homojendirler. Ve elbette *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın da bir evi vardır: Buddenbrook evine benzeyen, tam yüzyıl var olan ve Macondo'dan başka bir yere gitmeyen Buendia'nın evi. Fakat tabiri caizse Macondo, Lübeck'ten daha büyüktür: çünkü dünyaya daha açıktır. Bu dünyaya açıklık, buzlarla ve savaşlarla romanın ilk kelimelerinde ortaya çıkan bir gerçektir –ve çingenelerin buluşlarıyla, Arap tüccarlarla, İtalyan züppeler ve Fransız fahişeler ve zeki Katalanlarla, gezgin Yahudiler ve Flaman havacılarla... sürüp gider.

---

4) Bunun içinde *Radetzky Marşı* -bir diğerinin sonundan, çokuluslu imparatorluğun bir diğerine geçen- diğer aile destanlarından farklıdır. Roth'da da her nasılsa, kesinlikle nereye gitseler Trotta'lara eşlik eden Avusturyalı bir çekirdek -Mart, dil, Franz Joseph'in bir portresi- vardır: Habsburg evi.

Macondo, kısacası M(ac)ondo ['*mondo*' kelimesi, İspanyolca'da 'dünya' anlamına gelir] olarak dünyadır. Yani, *Buddenbrook Ailesi*'nin dünya sistemi bağlamındaki hikâyesi. Avrupa'nın *Yüzyıllık Yalnızlık* için neden çılgına döndüğü çok açıktır.[5]

Romanın ortalarına doğru, Aureliano'nun on yedi çocuğundan bir tanesi ev aramaktadır, böylece Macondo'da kendisine eşlik etmeleri için annesini ve kız kardeşini yanına getirebilecektir. Tesadüfen 'harap olmuş, büyük bir ev' bulur; derin bir nefes alarak, ön kapıyı yumruklarıyla yere devirir:

> Aureliano, Triste tozların dağılmasını bekleyerek eşikte durdu, sonra odanın orta yerinde kel kafasında birkaç sarı tutam saç olan, umudun son yıldızlarının çoktan uçup gitmiş olduğu hâlâ güzel bir çift koca gözle ve yüzünün derisi yalnızlığın kuruluğuyla kırışmış, hâlâ geçen asırdan kalma giysilerinin içinde, pis bir kadın gördü. Başka bir dünyanın görüntüsüyle sarsılan Aureliano Triste, kadının eskiden kalma bir tabancayı ona doğru tutuyor olduğunu ancak fark etmişti.
>
> (*Yüzyıllık Yalnızlık*, 223-4)

Bu Rebecca, Jose Arcadio'nun dulu: "Ulu Tanrım," diye haykırdı Ursula, "hâlâ yaşıyor". Rebecca'yla birlikte, her durumda yapısal olarak önceden belirlenmiş olan aile destanı için, eşzamansızlık geri döner. Ancak bu üst üste gelme iki

---

5) "1945 ile 1970 arasında Latin Amerika'da gerçekleşen büyük dönüşüm, kısaca kent ile köy arasındaki denge durumundan, sadece kentsel üstünlükleri değil, fakat daha çok büyük metropollerin hegemonyası tarafından şekillendirilemeyen başka bir duruma geçiş olarak da tanımlanabilir," diye yazdı M. Carmagnani ve G. Casetta: bkz. *America Latina: la grande transformazione*, Einaudi, Torino, 1989, s, 16-17. Kentsel yerleşim belki de *Yüzyıllık Yalnızlık* ile *Men Of Maize* ya da *Lost Steps* gibi daha önceki kuşağın romanları arasındaki temel farktır. Macondo yalnızlaşmış ve nüfusun merkezinden uzaklaşmış olmasına rağmen, *Yüzyıllık Yalnızlık* tarımsal faaliyetlere hemen hemen hiç vurgu yapmaz; hatta teknolojinin tipik kentsel şeklini beraberinde getiren muz fabrikası, Macondo'yu, onun kırsal iç bölgesinden daha da kapalı bir şekilde ayırmaktadır.

kuşakla sınırlıyken -Johanna ve Jean, Jean ve Thomas, Thomas ve Hanno; Solferino'nun kahramanı ile bölge şefi ve bölge şefiyle Karl Joseph: babalar ve oğullar- Macondo'da durum oldukça farklıdır. Buddenbrook'lar manevi olarak ataerkil ailelerin hükmettiği devirde yaşarlar: fakat geniş bir aile ve hayattan kovulmak için saçma bir şekilde uzun ömürlü olan Buendia'lar her zaman melez, hastalıklı bir çağdadırlar:

> Amaranta Ursula [beşinci kuşak] ve küçük Aureliano [altıncı kuşak] yağmuru mutlu bir zaman olarak hatırlayacak. Fernanda'nın [dördüncü kuşak] tutuculuğuna rağmen, avludaki su birikintisinde oynayacaklar, kertenkele yakalayıp onları parçalara ayıracaklardı ve Santa Sofia de la Piedad [üçüncü kuşak] onlara bakarken, kelebek kanatlarının tozuyla çorbayı zehirliyormuş gibi görüneceklerdi. Ursula [birinci kuşak] onların en eğlendirici oyuncağıydı.
>
> (*Yüzyıllık Yalnızlık*, 333)

Elli kelime ve altı kuşaktan beşi bu kelimeler içinde var (hayatta kalanı olmayan ikinci kuşak, Ursula'nın albayın buzu görmeye götürdüğü küçük Aureliano'nun kendi çocuğu olduğunu düşünmesiyle, daha sonraları aniden ortaya çıkacaktır). Üstelik, bu sadece biyolojik bir birlikte var olma meselesi değildir: kişiler aracılığıyla bütün kültürler üst üste gelir. Güzel Remedios gökyüzüne uçtuğunda, yarım sayfa içinde başka bir kültür ortaya çıkar: ataerkil toplumun simgesel dedikodusu, Hıristiyanların mucizelere duyduğu güven, hükümetin siyasal hesapları, Bay Brown'ın Amerikan teknolojisi ve Aureliano'nun yorgun mücadelesi. Eşzamansızlık, burada Bloch'un orijinal fikrini çağrıştırır: yeninin ve eskinin ilginç yollarla birleştiği, Macondo'nun kaderini daima askıda tutan bir yığın hamle ve karşıhamle. Buradaki düşüş (*Buddenbrook Ailesi, Bir Ailenin Çöküşü*), bize *Buddenbrook Ailesi*'ni değil daha çok De Roberto'nun

Viceroys'unu hatırlatır; modern ulus-devlete henüz eklemlenmiş bir bölgeden geniş (ve biraz da çılgın) bir aile. Kısacası, hızlandırılmış modernleşmenin ve birleştirilmiş bir kalkınmanın başka bir hikâyesi –el kitapçıklarını derleyenin, ahlâksız genç politikacıyla aynı masaya oturduğu yer. Ancak buna geçmeden önce, aile destanının yapısına son bir kez bakalım.

Kaçınılmaz olarak her ailenin tarihi, gölgelerin tarihidir. İki veya üç kuşak vardır ve de ölüler, yaşayanlardan sayıca fazladır. Hikâye, tersine doğru açımlanır: bellek veya nostalji yoluyla. "Şimdi renksizleşirken, karışırken ve sonucu olmayan bir şeye dönüşürken, geçmiş, günden güne daha da canlandı," diye anlatır Salim Sina (*Geceyarısı Çocukları*, "Abracadabra"). Ancak bir de geçmiş bir geçmiş vardır. Örneğin, *Buddenbrook Ailesi* ya da *Radetzky Marşı*'nda, düzeninden dolayı geçmiş lanetlenmiştir. Homojenliğinden dolayı korunması gereken bir dünyadır: çünkü tek bir sınıftan oluşur ve bu dünyada tek bir dil konuşulur.[6] Burası, alışkanlıkların dünyasıdır:

> Bu açık hava konserleri Bölge Şefinin balkonunun altında gerçekleşir ve her zaman Radetzky marşıyla başlardı. Marş, her biri uykusunda bile şefsiz çalabilecek olan grubun üyelerine çok tanıdık olmasına rağmen, grup şefleri yine de partisyonun her notasını izlemek gerektiğini düşünürlerdi. Her pazar, müzikal ve askeri bir şevk patlamasıyla, hep ilk kez çalıyorlarmış gibi, kafasını, gözlerini ve sopasını kaldırırdı (...) büyük davullar gümbürder, tatlı flütler üflenir ve neşeli ziller çalınırdı. Mesut ve düşünceli gülüşler onun seyircilerinin yüzünden yayılır,

6) *Radetzky Marşı*'ndaki en can alıcı an, Saraybosna haberlerinin İmparatorluk'un doğu cephesindeki garnizona ulaştığı an'dır ve Avusturya'da akıl almaz hakaretler patlaması yaşanır. Habsburg'luların dillerini korumak için ("Sizden konuşmanıza Almanca devam etmenizi istemek zorundayız," *The Radetzky March*, 19), geriye sadece, yeniyetme çocukları Güney Slav bağımsızlığından konuşan, düşman 'Belgrad'da yazılmış olabilecek' elyazmalarını okuyan ve oğulları kendisine 'anlaşılmaz bir şekilde büyüktorunları' gibi gözüken Slav kaptan kalır.

bacaklarındaki kan fıkır fıkır kaynardı. Ayakta sabit durdukları halde yürüyorlarmış duygusuna kapılırlardı.

(*Radetzky Marşı*, 2)

Roth'un uygarlığı, tekrar uygarlığıdır: olayları tersine çeviremediğiniz bir dünya: seslerin azaldığı, her şeyin değersizleştiği, korunan bir dünya. Şaşkınlığımızdan daha ziyade, herhangi bir bürokratik tanıma uyduğundan, *Yüzyıllık Yalnızlık* içindeki zaman, en sonunda olayı gösterdiğinden, buradaki hâkim zaman, hikâye birleşik zamanıdır:

> Sanki bazı iç içe geçmiş kolaylıklar, onun herhangi bir oluşumun ardında yatan şeylerin gerçekliğini görmesine izin veriyordu. Bu en azından Albay Aureliano Buendia'nın bakış açısıydı, ki ona göre, genelde sanıldığı gibi Güzel Remedios hiçbir şekilde zihinsel olarak geri zekâlı değil, hatta tam tersiydi. "Yirmi yıllık savaştan geri dönmüş gibiydi," dedi. Ursula'ysa kendi payına, bu olağanüstü saflıktaki yaratığı kendilerine göndererek ailelerini ödüllendirdiği için Tanrı'ya şükrediyordu, fakat aynı zamanda Remedios'un güzelliği onu rahatsız etmekteydi; çünkü bu güzellik, ona tutarsız bir erdem gibi gözüküyordu...
>
> (*Yüzyıllık Yalnızlık*, 202-3)

Roth'taki süreklilik ve Marquez'deki süreklilik. Ancak sözlü formların akla getirdiği tekrarlar, iki romanda tamamen farklı gerçeklikleri sahiplenir. *Radetzky Marşı*'nda alçakgönüllülüğün bir ifadesidir; itaati ve titizliği gösterir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'taysa tam tersine, tekrar, sık sık dile gelen ve abartılmış bir tutkuya dönüşür: kırmızı balıklar, fal bakma, icatlar, horoz dövüşleri, görünmez doktorlar, Sanskrit yazıları... Ursula'nın deyişiyle, "Deliler evi": hikâye zamanının düzeni değil, kargaşayı işaret eden bir dünya. Gerçekte, asıl önemli olan

budur. *Radetzky Marşı*'nın aksine *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta değişmeyen konserler için duyulan pişmanlık yoktur: eğer bir nostalji varsa, bu, *düzensizliğe yönelik bir nostalji*dir. Dünya, çingenelerle, askeri ayaklanmalarla, yabancı tüccarlarla ve geceyarısı çocuklarıyla dolu olduğunda güzeldir. Biçimsiz, karma ve dengesiz olduğunda:

> Bin bir çocuk doğmuştu; bundan önce, aynı anda aynı yerde hiç kendini göstermemiş bin bir ihtimal mevcuttu; bin bir çıkmaz sokak.
>
> (*Geceyarısı Çocukları*, "Onuncu Doğumgünüm")

Bin bir ihtimal, bin bir çıkmaz sokak, "Yok edilene kadar, hiçbir anlamımız olmayabilir," diye ekler "Alpha ve Omega"da Rüşdi. Bunlar imkânın bittiği günlerdir, tıpkı *Artemio Cruz'un Ölümü*'ndeki donuk şimdi gibi, öyle ki bu romanda devrim çok farklı yollara savrulabilir. "Bütün kapılar açıktı," diye dile getirir *Katedral'de Konuşma*'daki Santiago Zavala, "ne zaman kapatmaya başladılar ve neden?"

Eşzamansızlık. II

Yüzyıllık Yalnızlık için yaptığı hoş analizde Vargas Llosa, romanın anlatısal özünü aşağıdaki gibi tanımlar:

> 1) Bir episodun başlangıcında, anlatı biriminin ana gerçeği ifade edilir: bu gerçek, kronolojik sıralamada genellikle sonuncudur. Başka bir deyişle, episod, geleceğe doğru sıçrayarak başlar (...) "Birkaç yıl sonra, ateşli mangayla karşı karşıya geldiğinde..."(...)
>
> 2) Anlatı daha sonra, ilk anlatılan olayın en uzak geçmişine atlar ve bu uzak geçmişin yeri değiştirilmiştir ve episodun başlangıcında sözü geçen gelecekteki gerçeğe ulaşana kadar,

olayların doğrusal kronolojik hikâyesini izler: böylelikle döngü kapanır ve *episod, bitteceği yerde başladığı gibi, başladığı yerde biter.*'

Gelecek, geçmiş, gelecek. Bu, tuhaf bir şekilde unutulmayan nitelikte romanı sarmalayan, erken kullanılma ve geriye dönüşlerin karşılıklı etkileşimidir: bir olayı gerçekleşmesinden çok önce anlatır ve bu olayı epik bir görkemle donatarak uzun zaman sonra tekrar anlatır –*Leitmotif, Nibelungların Yüzüğü* ya da *Ulysses*'teki gibi. Ancak dahası var. Cesare Segre şöyle diyor:

> Zaman çarkının bu geniş ya da dar dönüşlerinin, hayat çemberinin başlangıcında onun sonucunu belirten öncelikli fonksiyonu vardır, böylece şimdi, kendisine geleceğini verecek olan, geçmişin perspektifiyle daha önceden algılanır.[8]

Kendisini geçmişe doğru çeken, gelecek tarafından peşine düşülen şimdi... 'İlginç' bir şimdi: dengesiz ve üstbelirlenmiş. Bu da eşzamansızlığın başka bir şekli, *Faust* ve *Ulysses*'le karşılaştırıldığında kocaman bir yenilik. Büyülü gerçekçilikte, tarihsel zamanın heterojenliği de ilk defa *anlatısal olarak ilginçtir*: konu ve kararsızlık üretir. Bu, sadece karmaşık, katmanlı bir tarihin işareti değildir: aynı zamanda, *ilerleyen bir tarihin* belirtisidir. Nehru'nun Hindistan'ın bağımsızlığını ilan ettiği kesin an ve geçmişle değiştirilemeyecek bir kopuşun bildirildiği kutsal an –"bir an gelir (...) eskiden yeniye adım atacağımız; bir çağın bittiği..." (*Geceyarısı Çocukları*, "Tik, Tak"); tam da bu anda, eşzamansızlığın şeytanı aşırı çizgiselliği bozmak için büyülü güçlerle donanmış bin bir bebek dünyaya ge-

---

7) M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, Barcelona 1971, s. 549.
8) C. Segre, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, s. 253.

tirir. Sonuçta kim üstün gelecektir: modern devlet mi, büyünün çocukları mı? Macondo'da da aynı durum söz konusudur. Küçük, barışsever bir kasaba: fakat geçmişten damlamış gibi gözüken icatlarıyla çingeneler gelir ve tarih başlar.

Ancak çingeneler gelir... Her zaman olduğu gibi, farklı zamanların birbirine geçmesi aslında farklı *mekânların* iç içe geçmesidir. Hollanda teleskopları, Asya parşömenleri, İngiliz sekstantları, herhangi bir yerden ya da başka yerlerden buz... *Faust* gibi bir kaynaşma hikâyesi anlatan *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı da bu doğrultuda okumalıyız: Modern dünya sisteminin avuçları içine aldığı yalıtılmış bir toplum ve ona belirsizlik dolu aşırı vahşi hızlı bir dönüşüm süreci dayatan sistem. Bu eşitsiz ve bileşik gelişmenin romanıdır: aslında, içerisinde fotoğraflarla birlikte Sanskritçe kehanetlerin ve İtalyan mekanik piyanosuyla Güney Amerika fantazmalarının bulunduğu *harikulâde gerçeklik*.

Vargas Llosa, *Yüzyıllık Yalnızlık*'tan gelecekten geçmişe ve oradan tekrar geleceğe giden bir daire olarak bahsediyor. Doğru: buna şunu ekleyebiliriz, *coğrafi dışsal gerçeklik* tarafından döndürülen bir daire. Çingenelerin ticaretine ve uzak başkentlerin ordusuna bağlı romanı açan iki katlı erken kullanılma (*prolepsis*). Böylece: Macondo'nun tarihi, sürekli olarak diğer tarihlerle kesiştirilmiş ve saptırılmış oluyor: Avrupa'da, Asya'da, Kolombiya ve Latin Amerika'da ve Amerika'daki oluşumlarla birlikte, Mann'ın Lübeck'inden veya De Roberto'nun Katanya'sından bambaşka bir hikâye. Yine dünya metninin bir coğrafyası; geniş, heterojen, karışık. Ancak *Faust*'u göz önüne alırsak, *perspektif tam tersine dönmektedir*. Artık olayları dünya sisteminin merkezinden değil çevresinden görmekteyiz; bu yeni bakış açısıyla birlikte, epik arasözleri başka bir şeye dönüşür. *Parazitler*: uzun süreli sonuçlarıyla önemli olaylar. *Kırk İkinci Paralel*'de Birleşik Meyve Şirketi'nin hikâyesi, dışarıdaki bir parantezin hikâyesidir;

Yüzyıllık Yalnızlık'ta ise Macondo'nun hiçbir zaman geçmeyi başaramayacağı bir dönüm noktasının hikâyesi anlatılır. Tek bir gerçek, iki farklı sonuç. Tek bir dünya sistemi, iki farklı tarih.

Öyleyse, *Yüzyıllık Yalnızlık* bir birleşmenin hikâyesidir. Bu genel süreç içerisinde üç safha ve üç ayrı coğrafya vardır. Romanın ilk yarısı, basit ticari ilişkilerin uğrağıdır: düzensiz yaratıcı bir potburide, dünyanın her yerinden nesneler ve insanlar Macondo'ya akar. Kelimenin tam anlamıyla bu 'karma' bileşik gelişmenin uğrağıdır: teleskop ve Melquiades'in ölü dili; Peder Nicanor'un hokkabazlıkları ve coşkulu Fransız fahişeleri. İlk Buendia'nın yarı-deliliği, içerisinde eski ve yeni çatışmaların dramatikliğini barındıran büyük karmaşa, fakat bundan kötüsü değil. Dünya sistemiyle yüzleşmek ucubeler üretir, ancak bu değiştirilemez. İlk safhada, aslında parazitler Macondo'nun hayatını zenginleştirir: bu onu daha çeşitli ve açık kılar. Bu, modernizmin anahtar kelimesinin, yani *ihtimalin* hikâyenin her safhasına yayıldığı andır. Tabiri caizse, *beyaz büyü* anıdır.

Birinci bölüm aynı zamanda ikincisini de kapsar: (bir şekilde basitleştirmek gerekirse) bu bölüm Aureliano'nun savaşlarını içerir. Burada hikâyenin mekânı tamamen değişir. Aureliano, Macondo'dan ayrılır; uluslararası değiştokuşların ağı açıklığa kavuşur. Çok büyük ve çok küçük olan, ikinci plana itilir. Orta büyüklükteki coğrafi öğe ise ön plana çıkarılır. Bu, yalıtılmış küçük kasaba ile dünya sistemi arasına sıkışmış olan ulus-devlettir. Merkezi bir gerçeklik, şiddeti tekeline almak isteyen bir gerçeklik.

Devlet kazanır, savaşlar biter, Macondo yeniden dış dünyayla ilişkiye girer. *Dünya*'yla? Başka bir şeyle değil. Onun sadece bir kısmıyla: ABD'yle. İşte bu noktada, iç savaşın tam ortasındaki şey netleşiverir: uluslararası işbölümünde Macondo'nun rolü. Nispeten bağımsız bir gelişme ya da muz cumhu-

riyeti. Bir taraftan, yarı-çevrenin üretken dengesizlikleri: kalkınmanın ilk adımlarına eşlik eden ihtimal ve bazen gerçek zenginlik duygusu. Diğer taraftan, (Miguel Angel Asturias'ın *Men of Maize*'deki gibi) tekkültüre hapsolma: çevresel ve ötekinin yönlendirdiği rol. Aureliano bile bunu anlamaz. Okur anladığındaysa artık çok geç olmuştur.

Vargas Llosa'nın bir karakteri, "Bütün kapılar açılır," der: ne zaman kapanmaya başladılar ve neden? Dünya sisteminin baskısı sizin ülkenizi daha kesin -böylelikle daha katı- bir bütünleşmeye zorlarken *Yüzyıllık Yalnızlık* cevap verir. Bin bir ihtimal, gerçekte bin bir çıkmaz sokak doğurur: muhtemel gelişmelerin çokluğu, belirlenmiş bir yol. Kara büyünün vaktidir. İlginç kombinasyonların girdabına bağlı kalmayacak olan, fakat işlenmiş suçların alçaklığı karşısındaki 'inanılmaz'. Hiçbir zaman gerçekleşmemiş gibi toplumsal hafızayı yok eden, cesetlerle yüklenmiş bir tren. Ve *Geceyarısı Çocukları*:

> Şahid ve ben, gerçek ve muhtemel olmayan birçok şey gördük, çünkü bizim çocuklarımıza bu kadar kötü bir şekilde davranılamazdı; sokak kenarlarında kafaları yumurta gibi vurulmuş adamlar gördük, yüzlerce insan tarafından katledilmiş olan kentin entelijansiyasını gördük, ancak bu gerçek değildi, çünkü hiçbir zaman gerçek olmamalıydı...
>
> (*Geceyarısı Çocukları*, "Sam ve Kaplan")

Masumiyetin retoriği. II

"Albay Aureliano Buendia otuz iki silahlı ayaklanma düzenledi ve her birinden başarısızlıkla çıktı." Özne, fiil, yüklem, bağlaç, özne, fiil, yüklem... İfadenin alanı radikal deneyimlerin yeriyken, yani 1920'lerde, böyle bir cümle mümkün değildi. Ancak *Yüzyıllık Yalnızlık* bundan gocunmaz: bu hikâyeye bağlıdır ve bizi kör etmeye çalışan, onun dallanıp budaklanmala-

rıdır. 'Ne zaman' sorusu, roman içerisinde üzerinde en çok uzlaşacağımız soru olmalıdır: 'Birkaç yıl sonra' ve daha sonra gerçek bir soru bağlaçları bombardımanı: o zamanlar..., hemen..., o zamanlar bile..., Ancak bir Gün, Bundan kısa bir süre önce..., gelecek gece..., bu esnada..., o güne kadar, O günden beri, Yıllar sonra..., bir zamanlar..., derken, bu kez..., Sonra...

Macondo, gerçekten ilginç bir yer. Başka birileriyle ortak hiçbir şeyi olmayan deliler şehri. Fakat, *dilin herkes için aynı olduğu* yer. Okurken bu hiç dikkatinizi çekmiyor: bunların hepsi kulağa çok hoş geliyor. Ancak romanı tarafsızca bir kez daha elinize aldığınızda, anlatıcının kişisel olmayan sesinin, metin mekânının aşağı yukarı *yüzde doksan beşini* kapladığını anlıyorsunuz. Doğrudan konuşmayla, sayfa başına bir ya da iki cümle: geriye kalanların asla direnemeyecekleri, oldukça kısa cümleler.[9] Ve burada, biz aslında modernizmin çelişkilerindeyiz. *Ulysses*'i düşünün; olmayan bir hikâye, sayısız yollarla anlatılmış. Bütün problemleriyle birlikte, çokseslilliğin gerçek bir zaferi. Şimdi de, *Yüzyıllık Yalnızlık* ve bir üsluba bağlı kalmadan anlatılmış bitmeyen hikâyeler. Bütün güzelliği, tekseslilliğin gerçek bir zaferi.

Çokseslilikten tekseslilliğe. 19. yüzyılda Goethe'den Flaubert'e ve 20. yüzyıldaysa Joyce'tan Garcia Marquez'e aynı dö-

---

9) Bazı istisnalar dışında her nasılsa, dolaysız konuşmanın burada sadece bir fonksiyonu vardır: halleri tanımlamak. (Aureliano'nun aptallığından dolayı) bu, olayları birkaç kelimeyle birbirine karıştıran geçmişe ait ve temel olarak gereksiz bir eylemdir, örneğin burada romanın ilk cümleleri dolaysız sözle ifade edilmiştir: "Şeylerin kendi hayatı vardır; bu sadece onların ruhlarını uyandırma sorunudur"; "O bunun için çalışmaz"; "Çok kısa zamanda evin kaldırımlarını bile döşeyebilecek kadar altınımız olacak"; "Bilim mesafeleri azaltıyor; kısa bir süre içerisinde insanlar, evlerinden ayrılmadan, dünyanın herhangi bir yerinde neler olduğunu görebilecekler", "Dünya portakal gibi yuvarlaktır"; "Eğer delireceksen kendi kendine delir; fakat çingenece fikirlerini çocukların kafasına sokmaya çalışma", "Bu şeytanın kokusu"; "Boşver; şeytanın sülfürik özellikleri ve biraz aşındırıcı güdüleri olduğu kanıtlandı"; "Dünyada inanılmaz şeyler oluyor; biz eşekler gibi yaşamayı sürdürürken, hemen şu nehrin ardında her çeşit büyülü alet var."; "Tamam, esas olan, duruşumuzu kaybetmememizdir"; "Sıktır, Macondo'nun her tarafı sularla çevrili". Bir eylem cümlesi dışında, diğerlerinin hepsi gözleme dayanmaktadır.

nüşümü görmekteyiz. Tekniğin tarihi, kısa yaratıcı patlamalar ile uzun karşı akımlardan oluşan inişli çıkışlı bir tarihtir. Ancak dahası var: gerçek şudur ki, *Yüzyıllık Yalnızlık*, yani çoksesli olmayan ve ironiden yoksun ve güzel bir yaz sabahı kadar *şeffaf* olan bu eser, Avrupa edebiyatı için ideolojinin heryerdeliğine ve dolayısıyla 'nesnel' bir bakış açısının olamayacağına kani olmuş bir edebiyat için imkânsız olan bir şey başarmıştır. Güzel bir deha parıltısı, Garcia Marquez, eğitimli Avrupa okuyucusunun gizli arzularını suratlarına çarpmıştır. Bir kez daha hikâyeye inanmak. İlginç ve karışık bir hikâye okumak, evet: fakat 'nesnel' bir hikâye. Kısacası, *ideolojisiz* bir roman okumak.

Bu doğru olabilir mi? 68'lerin romanı *Yüzyıllık Yalnızlık* için bu doğru olabilir mi? Şöyle bir ön soruyla başlayalım isterseniz: büyülü gerçekçiliğin siyasal anlamı. Ufkun genişlemesi: Carpentier, siyasal özgürleşmenin yeni ihtimallerini taşıyan *Bu Dünyanın Krallığı*'nda böyle anlatır. Bu, Naipoul'a Diktatör Big Man'in ülkesindeki gelmiş geçmiş en büyük büyücü olmayı arzuladığı *Bend in The River*'da cevabını veren tehlikeli bir şakadır. Mitleri canlı tutmak önemli midir? diye soruyor bir konuşmacı, Carlos Fuentes'e ve o da şöyle cevap veriyor: "Evet, neden fakirleşelim ki?"[10] Çünkü, Franz Fanon mitin zenginliğinin felç edici bir etkiye sahip olabileceği cevabını verebilirdi.[11] Bu böylece gider. Büyülü gerçekçiliğin so-

---

10) Bkz. "Carlos Fuentes: An Interview with John King", John King, ed., *Modern Latin American Fiction*, Faber and Faber, Londra, 1987, s. 146.

11) "Zombiler göçmenlerden daha korkunç (...) Artık onlara karşı savaşmak zorunda değiliz; çünkü önemsenen mitler tarafından yaratılan korkutucu düşmanlar (...) özgürlük için mücadele ederken, bu pratiklerden göze çarpan bir yalnızlaşma gözlemlenmiştir.(...) Düşselliğin asırlarından sonra, en saçma hortlaklarla yuvarlandıktan sonra, silahlar ellerde, hayatı uğruna savaşan güçlerle yüz yüze, kolonyalizmin güçleri. Bombaların ve ateşin ortasında büyüyen kolonileştirilmiş ülkenin gençliği en iyi şekilde alay edebilir ve onu atalarının zombileri üstüne dökmekte tereddüt etmezler, iki başlı atlar, dirilen ölüler ve esnerken vücuduna giren ecinniler. Yerli, gerçeği keşfetmektedir..." (Franz Fanon, *The Damned*, çev. Constance Farrington, Presence Africaine, Paris 1963, s. 44-46).

nuncu ve en öz-düşünümsel metni olan *Geceyarısı Çocukları*'nın bir yönden diğerine sürekli bocalaması gerektiği, hiç de şaşırtıcı değil:

> Geceyarısı çocukları, bakış açınıza göre pek çok şeyi temsil edebilir; onlar, mitolojinin hüküm sürdüğü ulusumuzdaki geçmişe yönelik, eskiden kalma şeylerin son şansıydı belki, çünkü modern yirminci yüzyıl ekonomisi bağlamında eskinin yenilgiye uğratılması en çok istenen şeydi; ya da bir özgürlük umuduydular ki, artık bu umut ebediyen söndü.
>
> (*Geceyarısı Çocukları*, "Onuncu Doğumgünüm")

Geriye dönük bir mit ya da bir özgürlük umudu. Gelin, bu konuyu bir süreliğine bir kenara bırakalım. Kesin olan şey, mitin (en geniş anlamıyla algılandığı şekliyle), Batı nüfuzuna karşı *sembolik direnişin* bir işareti veya parçası olduğudur. Birçok yöntemle düşündüğümüzde de, büyülü gerçekçiliğin bir prototipi olan *Men of Maize*, mitsel düşüncenin, her anlamda karşı çıkmak isteyen zorla modernleşme tarafından nasıl yeniden canlandırıldığının hikâyesini anlatır. Tabii ki mitsel düşünceye karşı çıkmak, sadece kesin konumlar takınarak değil, onun özel anlatı tekniklerinin yardımıyla da gerçekleşir. Toplumsal dönüşümlerin çeşitli boyutlarını alıp, *onları başka şeyler olarak yeniden yazmak*: birçok büyüsel fenomen veya ilkel arketiplerin dönüşü olarak. Elbette geriye kalan bu yıkımdır, tıpkı bu işgal gibi: fakat hiçbir anlamları olmasa bile, onlar (mitsel olarak) anlaşılır, hatta tanıdıktırlar. Claude Lévi-Strauss, "Bütün toplumlar tarihin içindedirler ve değişirler," der:

> Ancak toplumlar bu ortak duruma çok farklı şekilde tepki gösterirler. Bazıları iyi veya kötü bir lütufla kabul ederler ve onun sonuçlarının (...) toplumların dikkatini çekmek için

> uçsuz bucaksız bir oranda olduğu farz edilir. Diğerleri (ki biz bu yüzden onları ilkel diye adlandırırız) tarihi inkâr etmek isterler ve kendilerinin 'öncelikli' olduğunu düşündükleri şeylerin mümkün olduğu kadar sürekli olmasını sağlayan gelişmelerin görkemini yaratmak için bizim tahmin edemeyeceğimiz bir maharetle çalışırlar.[12]

Maharet: Asturias'ın dünyası için ve genel olarak, modernleşmenin kendi içerisinde taşımaya eğilimli olduğu, 'büyübozumu'na direnebilmek için tek doğru kelime. Mitsel bir formda bir olayı yeniden yazabilmek, onu *anlamlı* kılabilmek kadar önemlidir: sonuçların ve etkilerin dindışı dünyasından onu özgürleştirebilmek ve onu arketipin sembolik zenginliğine dönüştürebilmek. Vargas Llosa şöyle diyor:

> Latin Amerika'da (...) kurgu ile gerçekliği ayırmakta büyük güçlük çekeriz. Geleneksel olarak onları birbirlerine geçirmeye alışkınızdır; bunun nedenlerinden birisi, muhtemelen, siyasal meseleler karşısında son derece mantıksızca ve beceriksizce hareket etmemizdir. Ancak bütün hayatımızın yenilenmesiyle aynı zamanda iyi şeyler de ortaya çıktı. *Yüzyıllık Yalnızlık* gibi kitaplar, Cortazar'ın kısa hikâyeleri, Roa Basto'nun romanları başka şekilde var olamazdı.[13]

Siyasal meselelerde beceriksizce hareket etmek –fakat büyük romancılar. Rüşdi'nin mitin tarihsel anlamı hakkındaki tereddüdüne geri dönelim. Belirsizliği çözemem, Latin Amerika ya da Hindistan hakkında, güvenilir bir şekilde yorum yapabilmek için yeterince bilgi sahibi değilim. Ancak büyülü gerçekçiliğin *Batı'daki* rolü üzerine bir çift önermede bulunmakta kendimi yetkin hissediyorum. İlki, Gellner'ın teşhisinin biraz geliştirilmiş hali: çağdaş toplumların anlam, imgelem ve *yeniden büyü-*

12) C. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londra 1962, s. 232-234.
13) M. Vargas Llosa, ed. King, *Modern Latin American Fiction* içinde, s. 5.

lenmeye dair arzuları. Avrupa'da Weberci soğukluk yüzyıllarına karşı gelmek isteyen ve bu yüzden tatmin edilmesi zor olan, ancak *başka bir kültüre* ait olan hikâyelerde oldukça kolay çıkış bulabilen bir dilek. Özellikle o kültür mükemmel uzlaşımcı bir oluşumsa, anlaşılmak için yeterince Avrupalı (Latin) ise ve eleştirel kontrolden kaçınmak için yeteri kadar egzotikse (Amerikan). Neredeyse bizden uzak olan her şeye inanmaya hazırız: Bu, Fatihlerin *tarihçeleri* için de geçerliydi ve büyülü gerçekçilik için de geçerliliğini sürdürmektedir.

Kısacası, büyü ile imparatorluğun suç ortaklığı. Her şeye rağmen bu tek mantıklı açıklama. Modern bilim, düşüncenin kadiri mutlaklığına saldırmaya başladığından beri, Avrupa kültürü sürekli konumunu değiştirmektedir: sanata (der Freud), tüketime (diye ekler Gellner); ve son olarak diğer kıtalara. Tabir caizse bunlar, modern dünya sisteminin büyüsünün yedekleridir: hayaletlerin ve Şeytan'la anlaşmaların kehanet yerleri ve arketipleri.

Son bir ayrım. Asturias ve Carpentier'de, Rüşdi ve Guimaraes Rosa'da, büyü, geçmişe ve çevreye ait bir şeydir Ancak Garcia Marquez'de *gelecege* aittir: Batı'ya, dünya sisteminin merkezine. Pusula veya mekanik piyanoyla karşılaştırıldığında -buzdan bahsetmeye bile gerek yok- uçan halılar ve hortlaklar yersiz ve konu dışıdır:

> Saşkınlığın her derecesini sınamaya Tanrı karar vermiş ve Macando'nun sakinlerini, heyecan ve umutsuzluk, şüphe ve esin arasında sürekli değişim içinde koruyor, öyle ki hiç kimse gerçekliğin sınırlarının kesin olarak nereye kadar uzandığını bilmiyor. Bu, Jose Arcadio Buendia'yı kestane ağacının altında sabırsızlıkla kıvrandıran ve parlak gün ışığında bile ona evin her yanını dolandıran hakikatin ve serapların karmakarışık heyecanı.
>
> (*Yüzyıllık Yalnızlık*, 230-31)

Hakikatin ve serapların heyecanı... Bu satırları okuyarak, şunları söylemeyeceksiniz: fakat Garcia Marquez sinema ve telefon hakkında konuşuyor. Çünkü bu romanın hakiki büyüsü, büyü değil: teknoloji. Varoluşumuzun Weberci tarafı –Macondo'nun deha parıltısının yeniden büyülenmesiyle başarıya ulaşması. Ve onu, esasen tehlikesiz biçimde yeniden büyülemek. Batı teknolojisi ürünlerinde korkutucu hiç bir şey yoktur, aksine bir oyun gibi görünüyor. Avrupa'dan uzak köylere gönderilmiş fantastik bir hediye: aslında, *harikulâde gerçeklik*. Sonradan emin olmak için, muz şirketi ortaya çıkar. Ancak hepsini bir kenara koyarsak, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın zorla modernleşmesi, olağandışı bir keyfin hikâyesidir. Herkes Macondo içinde yaşamayı isteyecektir.

Faust için 'masumiyetin retoriği' demiştik. Sanığın kendisi, günahın bağışlanmasını kabul ederse, kararsız bir tesirin retoriği olur, ancak günahı kurban affederse...

1960'lar. Afrika'dan çekilmeyle birlikte açık sömürgeci fetihler dönemi -savaş gemileri ve askeri şiddet dönemi- son bulur. Hayretle dolu bir macera olarak tarihin yüzyılını yeniden yaşatan bir roman Avrupa'ya ulaşır. Belki de *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın sırrı budur!

TEŞEKKÜRLER

Elinizdeki çalışma, Verona, Los Angeles, San Diego ve nihayet Columbia üniversitelerinde geliştirilmiş ve yavaş yavaş bu halini almıştır. Ben bu kitabın bazı bölümlerini 1991 sonbaharında, Princeton'da Gauss Seminerleri'nde sundum; onu izleyen hararetli tartışmalar bana, bu meseleye yeniden kafa yormam için gerekli zihinsel besini sağladı. Enrica Villari ve Franco Fiorentino sayesinde, fazlasıyla ihtiyaç duyduğum eleştirileri gördüm ve gerekli desteği sağladım; Teri Reynolds ise parlak fikirleri, hayal gücü ve mantığıyla önümde geniş bir ufuk açtı. Vittorio Marchetta'ya müzikal dil hakkında öğrendiğim bilgiler, Quintin Hoare'ye de güzel çeviriler için yürekten minnettarım.

Metinde aktarılan fakat referansların belirtilmediği çeviri metinler için aşağıdaki basımlardan yararlandım:

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Kısım Bir ve İki, çev. David Luke, Oxford University Press, Oxford ve New York, 1987 ve 1994.

Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, çev. Max Hayward ve Manya Harari, HarperCollins, Londra, 1988.

Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, çev. R. Farquharson Sharp, J.M. Dent, Londra, 1950.

Robert Musil, *The Man without Qualities*, Cilt 1, 2 ve 3, çev. Eithne Wilkins ve Ernst Kaiser, Secker and Warburg, Londra, 1953, 1954 ve 1960.

Gustave Flaubert, *Bouvard and Pécuchet*, çev. A.J. Krailsheimer, Penguin Books, Harmondsworth, 1976.

Richard Wagner's Ring of the Nibelung, çev. Stewart Spencer, Thames and Hudson, Londra, 1993.

Émile Zola, *The Ladies' Paradise*, Henry Vizetelly'nin denetiminde çevrilmiştir (1886), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992 (burada sadece referans için aktarılmıştır).

Louis Aragon, *The Nightwalker [Le Paysan de Paris]*, çev. Frederick Brown, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ, 1970.

André Breton, *Nadja*, çev. Richard Howard, Grove Press, New York, 1960.

Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. John Linton, Oxford University Press, Oxford ve New York, 1984.

Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, çev. C.K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, Penguin Books, Harmondsworth, 1983.

Jules Verne, *Around the World in Eighty Days*, çev. Jacqueline Rogers, Penguin Books, Harmondsworth, 1994.

Leo Tolstoy, *Anna Karenin*, çev. Rosemary Edmonds, Penguin Books, Harmondsworth, 1978.

Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, çev. Helen Lowe-Porter, Penguin Books, Harmondsworth, 1968.

Thomas Mann, *The Magic Mountain*, çev. Helen Lowe-Porter, Penguin Books, Harmondsworth, 1960.

Franz Kafka, *The Trial*, çev. Douglas Scott ve Chris Waller Pan Books, Londra, 1977.

Homeros, *The Iliad*, çev. Robert Fitzgerald, Oxford University Press, Oxford, 1984.

Alejo Carpentier, *The Kingdom of This World*, çev. Harriet de Onis, André Deutsch, Londra, 1990.

Gabriel Garcia Marquez, *One Hundred Years of Solitude*, çev. Gregory Rabassa, Jonathan Cape, Londra, 1970.

Joseph Roth, *The Radetzky March*, çev. Eva Tucker ve Geoffrey Dunlop, Allen Lane, Londra, 1974.

James Joyce'un *Ulysses*'ine yapılan referanslar, metni satırlarıyla numaralayan şu basımadır: ed. Hans Walter Gabler, Bodley Headr, Londra, 1986.