metis eleştiri

Franco Moretti

Mucizevi Göstergeler

Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine



Franco Moretti
Mucizevi Göstergeler

İtalyan edebiyat kuramcısı ve eleştirmen. İngilizcede 1983 yılında yayımlanan *Mucizevi Göstergeler* kitabında edebiyat ile toplumsal yapılar arasındaki ilişki sorununa getirdiği özgün ve çarpıcı yorumlarla uluslararası edebiyat kuramı camiasının önemli isimlerinden biri haline geldi. Bu kitaptan sonra yayımlanan *The Way of the World* (1987), *Modern Epik* (1995; Agora 2004), *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1998) ve *Graphs, Maps, Trees* (2005) adlı kitaplarında da ilk kitabındaki esprili ama belagatten uzak, açık seçik üslubunu ve bilimsel metodoloji konusundaki özel hassasiyetini, bilimsel modellerden özgün biçimlerde yararlanma eğilimini sürdürdü. Roman tarihi hakkındaki 5 ciltlik *Il romanzo* (Torino 2001-3) adlı çalışmanın editörlüğünü yaptı. Wissenschaftskolleg zu Berlin kurumunun üyesi ve Fransız Araştırma Bakanlığı'nın danışmanlarındandır. Yazıları sık sık *New Left Review*'da yayımlanan ve eserleri birçok dile çevrilmiş olan Moretti, 2000 yılından beri Stanford Üniversitesi Roman Çalışmaları Merkezi'nin yöneticiliğini yapmakta ve Karşılaştırmalı Edebiyat dersleri vermektedir.

Metis Eleştiri 9

Mucizevi Göstergeler
Franco Moretti

İngilizce Basımı:
Signs Taken for Wonders
Verso, 1997

© Franco Moretti, 1988
© Metis Yayınları, 2004
Türkçe çeviri © Zeynep Altok, 2005
İlk Basım: Aralık 2005

Dizi Yayın Yönetmeni: Orhan Koçak
Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

Kapak Resmi: Wilhelm Kaulbach, 1845
(Goethe'nin *Reineke Fuchs* kitabı için
illüstrasyondan detay)

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 567B003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN 975-342-548-1

Franco Moretti
Mucizevi Göstergeler

Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine

Çeviren
Zeynep Altok



metis eleştiri

İçindekiler

Açıklamalar • 7

Ruh ile Harpya • 9
Edebiyat Tarihçiliğinin Amaçları ve Yöntemleri Üzerine Düşünceler

Büyük Tutulma • 55
Egemenliğin Kutsallığının Bozuluşu Olarak Trajik Biçim

Korkunun Diyalektiği • 105

Homo Palpitans • 137
Balzac'ın Romanları ve Kentli Şahsiyet

İpuçları • 160

Çocuk Bahçesi • 190

Uzun Veda:
***Ulysses* ve Liberal Kapitalizmin Sonu** • 218

***Çorak Ülke*'den Yapay Cennete** • 249

Kararsızlığın Büyüsü • 284

Hakikat Anı • 293

Edebiyatın Evrimi Üstüne • 306

Açıklamalar

"Ruh ile Harpya" bu derleme için özel olarak kalem alındı; bu yazının biraz daha kısa bir versiyonu *Quaderni Piacentini*, 5, 1982'de yayımlanmıştır. "Uzun Veda" *Studi Inglesi*, 3-4, 1976-77'de; "Korkunun Diyalektiği" *calibano*, 2, 1978'de; "İpuçları" *Polizieschi Classici* başlıklı derlemenin (Roma 1978) sunuş yazısı olarak; "Büyük Tutulma" *calibano*, 4, 1979'da (ve kısmi bir çevirisi *Genre*, Güz, 1982' de); "*Çorak Ülke*'den Yapay Cennete" *calibano*, 5, 1980'de; "Çocuk Bahçesi" *calibano*, 6, 1981'de; "Homo Palpitans" *Quaderni Piacentini*, 3, 1981'de yayımlanmıştır. Bu yazıları burada yeniden yayımlamama izin verdikleri için *Studi Inglesi*'nin yayın yönetmeni Agostino Lombardo'ya, *calibano*, *Quaderni Piacentini* ve *Genre* dergilerinin yayın kurullarına ve Savelli Editore'ye çok teşekkür ederim. "Edebiyatın Evrimi Üstüne" Duke Üniversitesi Eleştiri Kuramları Merkezi'nin Kasım 1987'de düzenlediği *Convergence in Crisis* başlıklı konferansta tebliğ olarak sunulmuştur. Burada yayımlanmasına izin verdiği için Fredric Jameson'a teşekkürlerimi sunarım.

Bu yazıların yazıldığı uzun zaman diliminde pek çok dostum öneri ve itirazlarıyla katkıda bulundular; kimileri yazdığım her şeyi oturup benimle tartışacak sabrı gösterdi: Burada adını anmak istediğim bu dostlar Perry Anderson, Pierluigi Battista, Paola Colaiacomo, David A. Miller, Francis Mulhern, Fernando Vianello ve Niccolò Zapponi'dir. Onlara minnettarım, haklı eleştirilere direnç göstermede üstüme olmadığını bildiğimden sabırları için ayrıca teşekkür ediyorum.

Nihayet yazıları İngilizceye çeviren David Forgacs, Susan A. Fischer ve David A. Miller'a özel olarak teşekkür etmek istiyorum. İtalyanca yazarken oldukça gündelik ve bol deyimli bir dil kullanıyorum: Böylesi hoşuma gidiyor ama bunun çeviri işini ne kadar zorlaştırdığını da biliyorum. Ama İngilizce metin hakikaten mükemmel

olmuş: İtalyanca aslına göre birazcık daha akademik tınlıyor ise de Forgacs, Fischer ve Miller'ın seçtiği karşılıkların metnin orijinalindeki belli noktaları netleştirmeme, hatta belki de geliştirmeme katkıda bulunduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebilirim.

Ruh ile Harpya

Edebiyat Tarihçiliğinin
Amaçları ve Yöntemleri Üzerine
Düşünceler

Biçim, güçtür.
(Hobbes, *Leviathan*)

Sunuş bölümleri hep en son yazılır; hatta kimi sunuşlar "sunmaları" beklenen kitapların bazı bölümlerinden yıllar sonra kaleme alınır. İnsan kendi yazdığını yeniden okurken hatalar ve kopukluklar fark ediverir. Artık apaçık olan ama o zamanlar –her nedense– zihninde bir türlü berraklaştıramadığı fikirleri görür. Her şeyi çöpe atıp kitabı silbaştan yazma isteğine kapılır – ya da en azından geriye değil ileri bakmak, uzun zaman önce ardında bıraktığı bir şeyin elini yüzünü düzeltme kaygısı taşımadan henüz yapılmamış olanın peşine düşmek ister.

Velhasıl, insan sunuş bölümünü yazmaya başladığı anda sunuşun tam tersi bir şey yazma arzusu duyar. Ben önce bu dürtüye karşı koymaya çalıştım, sonra onu bastırmayı, daha sonra da başka bir kisve altında gizlemeyi denedim. Ama artık bu sunuşta kendimi ipin ucunu biraz kaçırmış hissettiğimi itiraf edebilirim. Onu diğer yazılardan önce okumak iyi bir fikir mi, onu dahi bilmiyorum. Diğer yazılarla alakası olmadığından değil: bilakis, bu sunuşta tam da kitapta tekrar tekrar gündeme gelen teorik meseleler ele alınıyor. Ama bu meselelere yaklaşım biçimim diğer yazılardakinden iki önemli bakımdan ayrılıyor.

Bir kere, bu benim şimdiye dek sezgisel olarak ve sadece somut bağlamlarda –yani belirli bir metin ya da edebi türle bağıntılı olarak– orada burada ele aldığım meseleleri sistematik ve soyut bir bi-

çimde tartışma yönünde ilk girişimim. Üstelik, yol gösterici bir teorik çerçeve olmadan ampirik araştırma yapılamayacağına inanmama rağmen, bu tür bir teorik çalışmaya mizacımın uygun olduğundan hiç mi hiç emin değilim. Alternatif bir teori geliştirmektense mevcut teorileri somut örnekler ışığında tartmak, düzeltmek ya da yanlışlamak, benim kendimi çok daha rahat hissettiğim bir çalışma tarzı. Tabii idealde bu iki işlemin çakışması lazım: ama gerçek hayatta insan kendini birinde ya da ötekinde "uzmanlaşmış" buluyor. Benim kendime daha yakın bulduğum çalışma biçiminin de bu giriş bölümünde denediğim değil, kitaptaki diğer yazılarda görecek olduğunuz tarz olduğunu söylememde fayda var. Ama şu da var ki edebiyat eleştirisi denen o biraz uçuk âlemde teorik spekülasyon, kokainle aynı sembolik konuma sahiptir: bir kere denemeden olmaz. Benim denememe değdi mi yoksa bütün bu yazdıklarım hava cıva mı, ona okur karar verecek.

İkinci fark çok daha basit ama çok daha önemli. Son yıllarda bazı meselelere dair fikirlerim değişti. İleride daha ayrıntılı bahsedeceğim bazı konularda düpedüz yanıldığımı düşünüyorum artık. Ama burada yaptığım işin, esasen, daha önceki çalışmalarımda dağınık vaziyette bulunan bazı sezgilerimi keskinleştirmek ve genelleştirmekten ibaret olduğunu söyleyebilirim. Bu sezgilerin böylelikle berraklık kazandıkları ve açıklama güçlerinin arttığı da düşünülebilir, ilk ifade edildikleri hallerindeki olumlu nitelikleri kaybettikleri de. Tahmin edileceği gibi bana bunlardan ilki daha doğruymuş gibi geliyor ama elbette geçerli olan başka insanların düşüncesidir. Ben sadece, makaleler arasında ya da makaleler ile sunuş bölümü arasındaki tutarsızlıkların, en azından kısmen, çalışmamı tamamlanmış bir şey olarak göremememden; hiçbir metodolojik ya da tarihyazımsal çerçevenin beni tamamen ikna etmemesinden ve yaptığım her değişikliğin, eleştirinin ana görevinin tartıştığı olgulara mümkün olan en iyi açıklamayı getirmek olduğu yolundaki demode ve banal inancımdan kaynaklandığını daha en baştan söyleyeyim istedim. Hepsi bu kadar, artık esas meselelere geçebiliriz.

1. Retorik ve Tarih

"Retorik, davranışları konu alan bilimin –ki bu bilime siyaset bilimi demek yerinde olur– ... bir kolu gibidir." Aristoteles'in bu sözleri (*Retorik*, 1356a), son yirmi-otuz yıldır yapılmakta olan ve retorik uzlaşımların (*convention*) özellikle *toplumsal* nitelikte birtakım işlevleri yerine getirmek için var olduğunu ispatlamaya çalışan araştırmaların habercisi gibidir. Mesela Kenneth Burke 1950'de şöyle der: "*Retorik** Pazar Yeri'nin İtiş Kakışı, İnsan Ağılının fırtına ve yangınları, aldım-verdim-ben-seni-yendimler, basınç-karşıbasınç hattının gelgitleri, söz düelloları, mülkiyet denen külfet, Sinir Harbi ve Harp içinden geçerken bize yol göstermelidir... Ama [retorik] ideal hale ulaştığında dahi bu haller, çoğu zaman, düzenlenmiş birer ifade biçimi oluşlarının, düpedüz fiziki varlıklarının önkoşulu olan çatışmanın pençesine düşerler. Tam da evrensellikleri yüzünden birer partizan silahına dönüşürler. 'Özdeşleşme' kavramını şöyle üstünkörü incelemek bile, bu kavramın ironik muadilinin, yani bölünmüşlüğün, her dönemeçte örtük olarak onunla birlikte olduğunu anlamaya yetecektir. Retoriğin ilgi alanı, Cennetten Kovuluş sonrası Babil'dir. 'Bilgi sosyolojisine' yapacağı katkılar, bizi sık sık kötülük ve riya diyarının kasvetli derinliklerine götürecektir."[1] Düşünsel olarak Burke'ün karşı kutbunda yer alan birinden alıntı yapacak olursak, Giulio Preti de 1968'de şöyle diyor: "Retorik söylem *belli* bir dinleyiciye (daha doğrusu 'belirli' bir dinleyiciye) hitap eden bir söylemdir... Bir başka deyişle retorik argüman, belli önkabullerden olduğu kadar dinleyicisinde mevcut ve işlemekte olduğunu varsaydığı birtakım duygu ve değer yargılarından –yani, 'kanılardan' (*doxai*)– da yola çıkar." Biraz ilerde, *La Logique du Port-Royal*'den (Port-Royal Mantığı) bazı pasajlar üzerine konuşurken de şöyle der: "Burada iki şey öne çıkıyor: birincisi, bu tür gayri-rasyonel inandırma biçimlerinin esasen *duygusal* nitelikte olduğudur –ki 'amour propre'**, "çıkar", "fayda", "tut-

* Burke burada "*Retorik*" derken bu pasajın alındığı kitabını –tam adı *A Rhetoric of Motives* (Güdülerin Retoriği)– kastediyor. (ç.n.)

** Özsaygı. (ç.n.)

1. Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, New York 1950, s. 23.

ku" gibi kelimelerle biraz yuvarlakça ifade edilen ama yine de epey belirli bir mahiyet taşıyan bir duygusallıktır bu... İkincisi ise bu sözde-bilgi (*sophism*) biçimlerinin *toplumsal* niteliğidir: bir ulus, toplumsal grup ya da kurum içinde insanın diğer insanlarla kurduğu ilişkilerle doğrudan bağlantılıdır bunlar. Bu toplumsal nitelik, rasyonel iknanın evrenselliğiyle tezat oluşturur."[2]

Retoriğin toplumsal, duygusal, partizan bir niteliği, kısacası değer-biçici bir niteliği vardır. İnandırmak iknanın zıddıdır. Amacı öznelerarası bir hakikati doğrulamak değil, *belli* bir değerler sistemine taraftar kazanmaktır. Ampirik bilimin ilk büyük serpilişine, ama *aynı zamanda* karşıt inanç ve çıkarlar arasında yaşanan ölümüne savaşın her türlü toplumsal "organikliği" mahvedişine sahne olan on yedinci yüzyılda bu tezat son derece şiddetli bir biçimde algılanıyordu. *La Logique du Port-Royal*'e göre: "Eğer insanların bir görüşten ziyade diğerine bağlanmasını sağlayanın ne olduğunu titizlikle incelersek, bunun hakikate nüfuz etme ya da akıl yürütmeyle alakası olmadığını; izzetinefis, çıkar ya da tutkuyla bağlantılı olduğunu görürüz. Dengeyi bozan ve tereddütlerimizin çoğunda bizi belirleyen, yargılarımızı en çok seferber eden, bizi en sert durduran ağırlık budur. Nesneleri kendi içlerinde neyseler ona göre değil, bizim bakışımız için neyseler ona göre yargılarız: hakikat ve yararlılık bizim için eninde sonunda aynı şeydir."[3]

Buraya kadar retorik uzlaşımların toplumsal niteliği üzerinde durduk. Ama aynı şeyi edebi uzlaşımlar için de söyleyebiliriz. Retorik, öylesine çok ve öylesine farklı faaliyet sahalarında (hukuk, siyaset, etik, reklamcılık, vs.) karşımıza çıkar ki onu sırf edebiyatla ilişkili bir şey olarak görmek yanlış olur; buna mukabil edebi söylem tamamıyla retoriğin sahası içine düşer. Preti'nin kusursuz bir pasajında dediği gibi: "Antikçağda (tam da olumsuz anlamda en... 'retorik'/belagatli söylem olduğu için) en aşağı söylem türü sayılan epideiktik* söylem, günümüzde en önemli söylem haline gelmiştir. Hatta günü-

2. Giulio Preti, *Retorica e logica*, Torino 1968, s. 157 ve 163-4.

3. Antoine Arnaud ve Pierre Nicole, *La logica ou l'art de penser*, 1662-83, üçüncü kısım, yirminci bölüm.

* Epideiktik retorik: Antikçağda retoriğin belli başlı dallarından biri. Törensel bağlamlarda yapılan ve topluluğun ortak değerlerini ön plana çıkaran söylevlerde kullanılırdı. (ç.n.)

müz kültür felsefesine göre kayda değer tek söylemin bu olduğu söylenebilir – tam da sınırlı pratik kaygılar değil, kültürel, 'paedeutik'* bir amaç güttüğü için. Ve hepsinden önemlisi, mensur edebi söylemin bir *tür* olarak altında yer aldığı *cins* olduğu için. Epideiktik söylem ahlaki değerlerle ve bir medeniyetin genel değerleriyle doğrudan ilişkilidir. Amacı, sadece olumsal (adli ya da siyasi) karar anlarında değil, bir medeniyeti oluşturan temel değerlerle ilgili olarak da belli tutumların (duyguların) oluşmasını ya da perçinlenmesini sağlamaktır. Tam da böyle gayri-pratik bir tabiatı olduğu için yozlaşarak bir inandırma söyleminden propaganda söylemine dönüşmesi pek muhtemel değildir. Yeni Retoriğin nesnesi, işte bu söylem türünün yapıları ve kurallarıdır öncelikle."[4]

Edebi sözün değer-biçici ve okuru inandırmaya yönelik olma karakteri, kendini en açık edebiyat eleştirisinin retorik geleneğinde en iyi bildiği alanda, yani, başta "şiirin kraliçesi" eğretileme olmak üzere, mecaza dayalı "söz sanatlarında" belli eder. Söz sanatları, söze takılmış "estetik" süsler, inandırma stratejisinin iyice silikleştiği, hatta kaybolduğu noktalar olmak şöyle dursun, tam tersine, betimleme ile değerlendirmeyi, yani "olgulara dayalı yargılar" ile "değer yargıları"nı bölünmez bir bütün olacak şekilde kaynaştırmaya yarayan benzersiz mekanizmalardır. Yine *La Logique du Port-Royal*'den alıntı yapacak olursak: "Mecazi ifadeler, düz ifadeden farklı olarak, konuşanın yöneliş ve tutkularına işaret eder; böylece sadece çıplak hakikati vurgulayan basit ifadenin tersine, ruhta şu ya da bu fikrin izini bırakır."[5]

* Eğitsel. (ç.n.)

4. Preti, s. 150-1. Epideiktik türü "edebiyat"ın öncülü olarak gören bir çalışma için bkz. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Münih 1949, 14-16. paragraflar: "Yeniden-kullanıma dayalı söylem, belirli vesilelerle yapılan (dokunaklı ya da coşkulu) bir konuşmadır... Belli bir gücü ve kesafeti olan her toplumda üç tür yeniden-kullanım söylemi bulunur. Bunlar, toplumsal düzenin eksiksiz ve kesintisiz bir şekilde devam etmesi için bilinçli olarak devreye sokulan toplumsal aygıtlardır... Kolektif bilinçte yer etmiş, toplumsal önem taşıyan eylemleri tekrar tekrar hatıra getirmek için yaratılmış konuşmalardır. Bu metinler, daha serbest bir toplumsal düzeni olan toplumlarda 'edebiyat' ve 'şiir' olarak tezahür eden şeye karşılık gelir." Retorik ile edebiyat arasındaki bağın giderek güçlenmesi konusunda ayrıca bkz. Vasile Florescu, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bolonya 1971.

5. Arnaud ve Nicole, birinci kısım, 14. bölüm. Ayrıca bkz. Michel Le Guern,

"Tutku", "duygular", "heyecan": bunlar edebiyat eleştirisinin isterse görmezden gelebileceği, ama böyle yapmakla faaliyet sahasından hiç de çıkarıp atmış sayılamayacağı o kaypak nesneye işaret ediyor. Pascal, duygu "apansız harekete geçer ve harekete geçmeye her zaman hazırdır," demişti. Duyguların altında "alışkanlığın", o "kendiliğinden" gelişen kültürel tepkinin ("ruhu olan varlıklar olduğumuz kadar otomatik varlıklarız da...") yattığını söylemiş, böylelikle ruhsal aygıtımızın toplumsal-tarihsel bağlamca nasıl derinden belirlendiğini acımasız bir vuzuhla saptamıştı.

Demek ki retorik tam da en katışıksız şekilde *toplumsal* olan tarafımızı çağıran ve disipline eden bir şey olduğu için "duygulara" hitap eder. Aslında en "otomatik" olarak toplumsal olan tarafımızı demeliydik Pascal'a atıfla ve tabii Max Black'in ortaya attığı eğretileme teorisini de hatırlayarak. Black'e göre, artık herhangi bir denetime tabi tutulmadan kullanılıp kabul edilen genelgeçer ahlaki ve bilişsel klişelerden oluşan bir sistem olmasa eğretileme düpedüz imkânsız olurdu (Aristoteles'in de dediği gibi retorik, genelgeçer kalıpları iyi kullanma sanatıdır): " 'İnsan bir kurttur' gibi bir ibareyi düşünün... Bu eğretilemeli cümle, kurtlar hakkında yeterince bilgili olmayan bir okura kastedilen anlamı ifade etmeyecektir. Okurun 'kurt'un standart sözlük anlamını bilmesinden –ve kelimeyi sözlük anlamıyla kullanabilmesinden– öte, *ilişkilendirilmiş genelgeçer kalıplar* sistemi adını verdiğim şeyi bilmesi gerekir... Uzman gözüyle bakınca genelgeçer kalıplar sistemindeki bazı unsurlar yarı doğru, hatta düpedüz yanlış görünebilir (balinaya balık denmesi örneğinde olduğu gibi); ama eğretilemenin etkinliği bakımından önemli olan bu kalıpların doğru olması değil, kolayca ve serbestçe kullanılabilmeleridir. (Bu böyle olduğu içindir ki bir toplumda iş gören bir eğretileme başka bir toplumda abes kaçabilir)."[6]

Bu da demektir ki bir retorik ifade ne kadar kalıplaşmış, genelgeçerleşmiş ise (daha doğrusu –ki aslında aynı kapıya çıkar– ne ka-

Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris 1973, s. 75: "Eğretileme... duyguları aktarmanın en etkili yoludur. Hemen hemen bütün eğretilemeler, zihinde uyandırdıkları imge duygulanımsal bir tepkiye yol açtığından, bir değer yargısı ifade eder... Eğretilemenin başlıca işlevi, bizim de paylaşmamızı istediği duyguyu dile getirmektir: eğretilemenin ardındaki en önemli saik budur."

6. Max Black, *Models and Metaphors*, Ithaca 1962, s. 39-40.

dar "örtükleşmiş", fark edilmezleşmiş ise) o kadar inandırıcı olacaktır: "Bize öyle geliyor ki argümanlarda 'ölü' eğretilemelerin bu kadar önemli olmasının sebebi, şu ya da bu teknik kullanılarak yeniden devreye sokulduklarında büyük bir inandırma gücüne kavuşmalarıdır. Bu gücün kaynağında, eğretilemelerin etkisini, sadece iyi bilindiği için değil, dil yoluyla kültürel geleneğin parçası haline gelmiş olduğu için de kolayca hazmedilen bir analojik malzemeye borçlu olması yatar."[7] "Retorik sisteme ait belli bir biçimi kullanan bir kimsenin, o anda o biçimi kullandığını düşünmesi ya da bilinciyle fark etmesi gerekmez – tıpkı araba kullanan birinin o anda motorun kaç silindiri olduğunu ya da nasıl çalıştığını düşünmesi ya da bilinciyle fark etmesinin gerekmediği gibi... dinleyici retorik biçimler hakkında bilgi sahibi ise, konuşmacı bu biçimlerle istediği etkiyi yaratamayabilir, çünkü etki artık dinleyicinin kontrolüne girmiştir."[8]

Sözün kısası, retorik söz sanatları ve uzun anlatıları düzenleyen daha büyük bileşimler, bir dünya görüşünün derin, gizli, görünmez önkabulleriyle yakından ilişkilidir. İşte bu yüzden çok karmaşık bir deneyimden bahsetmemiz (insan zamandan ancak eğretilemelerle bahsedebilir) ya da bizim için önemli bir yargıyı bildirmemiz ("tatlım"dan "pislik herif"e, dil duygu ifade etmek için kullanıldığında, ortaya çıkan uzun bir eğretilemeler silsilesidir) gerektiğinde hep bu söz sanatlarına başvururuz. Yukarıda retorik biçimlerin bir *Weltanschauung*'un (dünya görüşü) en derin önkabulleriyle "yakından ilişkili" olduğunu söyledim. Az önce verdiğim örnekler bizi biraz daha ileri gidip retorik biçimlerin aynı zamanda bu önkabullerin kendilerini görünür kıldıkları *en yaygın*, hatta bazen de *tek* biçim olduklarını söylemeye itiyor. Bu retorik biçimlerin tükenmeyen ve farkına varılmayan etki güçleri, bir uygarlığın *bilinçdışı* kültürünün, örtük bilgisinin ne kadar geniş bir araştırma sahası oluşturduğunun işareti. İkna tekniklerini anlamadan "mutabakat"ın doyurucu bir toplumsal tarihinin yazılabileceğini düşünmek artık güçleşmiştir. Edebiyat eleştirisi de –bir retorik biçimler sosyolojisi olarak– *Annales* okulunun anahatlarını çizdiği zihniyetler tarihi ile temas kursa çok

7. Chaim Perelman ve Lucie Olbrechts-Tyteca, *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris 1958, s. 543.

8. Lausberg, 2. paragraf.

şey kazanacaktır: "Önemli bir tarihsel kuvvet olan atalet... maddeden çok zihinle ilgili bir olgudur, zira madde zihinden çok daha hızlı hareket eder. İnsanlar makineler icat ederler ama bunları geride kalan teknik aşamaların zihniyetiyle kullanırlar. Otomobil sürücüleri at arabası kullananların terimleriyle konuşur, on dokuzuncu yüzyılın fabrika işçileri babaları ve dedeleri gibi köylü zihniyetine sahiptir. Zihniyet en yavaş değişen şeydir. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir."[9] Ama edebiyatın tüm yaptığının, gelenekte zaten mahfuz olan retorik-ideolojik biçimlere "yeniden hayat vermek" olduğunu söylersek yanılmış oluruz. Edebiyatta yenilik süreklidir, hatta bazen de travmatik: "cüretkâr" şair ve yazarlar, ilk çıktıklarında "anlaşılmaz" ya da "saçma" diye reddedilen eserler, meselenin bu ikinci veçhesinin en bariz göstergesidir. Ama bu –pek çoklarının, farklı farklı nedenlerle varsaydığının aksine– "gerçek" edebiyatın tabiatı gereği uzlaşımlara karşı olduğunu, dolayısıyla onu yorumlarken ister istemez retorik çözümlemenin "ötesine" geçeceğimizi "kanıtlamaz".

İkinci noktayla başlayalım. Retorik teorisi edebiyat tarihindeki evrimi, hatta kopuşları açıklamaktan kesinlikle aciz değildir. Harald Weinrich'in metindilbilimi terimleriyle yaptığı eğretileme çözümlemesi, tam da bu söz sanatının gerektiğinde nasıl yenilikçi bir kültürel işlev üstlenebildiğini göstermeyi amaçlar. Weinrich, eğretilemeyi "çelişik bir yükleme (*predication*)" olarak nitelemiş, eğretilemenin iki şeyi bağlayarak "konu" ile bu konu hakkındaki "görüş" arasında, özne ile yüklem arasında kurduğu ilişkinin, aslında hiçbir zaman "uyumlu" bir ilişki olmadığını, iki terim arasında ister istemez "riskli" bir geçiş gerektirdiğini göstermiştir.[10] Eğretilemenin –betimleme ile değerlendirmeyi iç içe geçirerek– önerdiği yükleme, tutmayabilir de pekâlâ. Âtıl, aksi yönde belirleyici etkide bulunan bağlam fazla katı olabilir ve yüklemenin anlaşılmaz görünmesine sebep olabilir. Nitekim edebiyat tarihi, akıbeti saçmalıklar çöplüğü olan reto-

9. Jacques Le Goff, "Les mentalités: une histoire ambiguë", y.h. Jacques Le Goff ve Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, Paris 1974.

10. Özellikle bkz. "Semantik der kühnen Metapher", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, no. 3, 1963, ve "Semantik der Metapher", *Folia Linguistica*, no. 1, 1967.

rik deneylerle doludur. Ama aynı zamanda –ki esas önemli olan budur– başta saçma görünen ama bugün tamamen meşru olmanın ötesinde vazgeçilmez sayılan deneylerle de doludur – "genelgeçer" vasfını kazanıp yerleşikleşen deneyler. "Créer un poncif"*: Baudelaire'in *–Baudelaire'in–* ideali bu değil miydi? Dolayısıyla, edebiyat eleştirisi dönemin uzlaşımlarını ihlal eden bir metinle karşılaştığında metnin bunu nasıl yaptığını anlatan yarı-doğru açıklamayla yetinemez. Genelde yaptığı gibi sadece *geçmişe*, kırılan uzlaşıma ya da yapıbozumuna uğramış *Weltanschauung*'a bakamaz. Bir metnin *geleceği* –şekillenmesine ve yerleşmesine katkıda bulunacağı uzlaşımlar ve dünya görüşleri– de o metnin tarihinin ve tarihe katkısının parçasıdır. Bu anlayış diğer tarihsel araştırma türlerinde zaten yerleşmiş durumda. Yalnızca edebiyat eleştirisi –birazdan ele alacağımız, kendine özgü birtakım hurafelerin etkisiyle– kendini bundan muaf saymıştır. Sadece tarihyazımsal açıdan değil, retorik teorisinin kendi mantığı açısından da bunu haklı göstermek mümkün değil. Çünkü retorik –Kenneth Burke'ün sözlerini hatırlayalım– çatışma ve anlaşmazlığın meyvesidir. Sırf varlığı bile, toplumun bölünmüşlüğünün, çatışmalı tabiatının tanığıdır. Kendini sürekli dönüştüren, özü itibariyle tarihsel bir şeydir. Retorik "cüret", mevcut sembolik düzenin iktidar ilişkilerini altüst etmek isteyen bir iradeye işaret eder. Ama bu cüret de en az karşıtı kadar "genelgeçerleşme" ve anlamsal atalet yaratma potansiyeli taşır. Erwin Panofsky'nin unutulmaz pasajlarından birinde anlattığı da budur: "Yansıtma teorisine itirazını haddinden fazla öne çıkaran yaklaşımın iddiasının aksine, sanat duyguların öznel bir ifadesi ya da birtakım bireylerin varoluşsal uğraşı değil, *biçimlendirici güç ile zaptedilecek malzeme arasında, anlamlı sonuçlara ulaşmayı hedefleyen, nesnelleştirici ve gerçekleştirici bir çatışmadır.*"[11] Bu cümlenin tonundan bile Panofsky'nin sanat tarihini toplumsal çatışmalar ile şiddetin tarihinin bir görünümü olarak *–estetik biçimler dairesinde yaşanan çatışmaların tarihi* olarak– ele almakta beis görmeyeceği anlaşılmaktadır.[12] Demek ki burada

* Bir klişe/şablon yaratmak. (ç.n.)

11. "Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV (1920), 4, s. 339. Vurgular bana ait.

12. Panofsky burada "biçimlendirici güç ile zaptedilecek malzeme arasında-

mesele artık retorik (ya da ideolojik) "rıza" ile estetik "başkaldırı"nın karşı karşıya konması değil, her bir rıza sisteminin gelişiminde farklı *momentler* olduğunun ve daha da önemlisi, bu sistemin perçinlenmesinin farklı *yolları* bulunduğunun kabul edilmesidir. Joyce, Eliot ve Balzac'la ilgili yazılarımda –ve bu sunuş yazısının dördüncü bölümünde– açıklamaya çalıştığım gibi, "açık", "gayri-organik" ya da "anlaşılmaz" estetik biçimler bile belli toplumsal bağlamlarda rıza sağlama araçları olarak iş görebilir.

Dolayısıyla, bir edebi eser ya da türün toplumsal-tarihsel bağlamına dair bilinenler, retorik çözümlemenin dipnotlarında yer verilecek "fazladan" bir bilgi değildir. Genelde bu bilgi, insan farkında olsun olmasın, zaten yorum faaliyetinin çıkış noktasını teşkil eder; bu bilginin bize daha en başta sağladığı hipotezler olmasa, retorik mekanizmaları anlamlandırmak çok güç olurdu ya da bize pek az şey söylerlerdi. Nitekim on yıl kadar önce her eser Doğa/Kültür çatışmasıyla tertemiz açıklanmaktayken bu yaklaşım kısa sürede tıkandı. Bunun sebebi de söz konusu yaklaşımın tarihsel belirlenmemişliği değil, (büyük ölçüde Lévi-Strauss'un kendisi tarafından teşvik edilen) bu belirlenmemişliğin genelde ya fazla basit ya da düpedüz yanlış çözümlemelere cevaz vermesiydi

Retorik çözümleme sosyal bilimlerin alanını genişletir ve inceltir; aynı şekilde, sosyal bilimlerin sağladığı tarihsel çerçeve olmasa retorik uzlaşımların varlığını anlamlandırmak imkânsız olurdu. Ama bu, söz konusu iki kavramsal aygıt –ve ele aldıkları olgu kümeleri– arasındaki bağlantının doğrusal ve öngörülebilir olduğu anlamına gelmez. Gerçek hayatta tam eşbiçimlilik diye bir şey yoktur; kategoriler arası bu uyumsuzluktan edebiyat tarihçiliğini diğer disiplinlerden ayırt eden meseleler türer.

ki... çatışma"dan bahsetmektedir. Bu ifade, farklı *biçimler* arası bir karşıtlıktan ziyade o bildik biçim-içerik diyalektiğine atıfta bulunur gibi görünmektedir. Ancak yazar başka yerlerde biçim-içerik karşıtlığının tarihsel bir anlamı olmadığını açıkça ortaya koyar: "'biçim-içerik' kavram ikilisi, diğer ikisinin ['nesnelci-öznelci' ve 'gerçekçi-idealist'] aksine, muhtelif fenomenler arasındaki üslup farklılıklarını belirleyen iki farklı temsil ilkesi arası bir karşıtlığı değil, tek bir sanatsal fenomen içinde [mantıken] ayrışmış olan iki alanın sınırlarını tanımlar" ("Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, not 19).

2. Edebiyat Tarihi Yazımı – ve Ötesi

Edebi metinler *retorik* ölçütlere göre örgütlenmiş *tarihsel* ürünlerdir. Edebiyat eleştirisi her anlamda *tarihsel bir disiplin* olmak istiyorsa, ele aldığı nesnelerin her iki yönünün de hakkını vermek zorundadır: yani, aynı anda hem tarihyazımsal hem de retorik olan bir kavramlar sistemi geliştirmek. Eleştiri bunu başarabilirse çift yönlü çalışabilir: edebi metinler toplamının oluşturduğu artzamanlı sürekliliği dilimlere bölerken (salt tarihsel işlem), söz konusu dilimlemeyi *bu* sürekliliğe özgü –başkalarına değil– biçimsel ölçütlere göre yapabilir (salt retorik işlem).

Böyle bir teorik aygıt büyük ölçüde zaten mevcut. Merkezinde de "edebi tür" kavramı duruyor. Yirminci yüzyılda tarihsel-sosyolojik eleştirinin en başarılı sonuçlarını belli bir türün iç yasalarını ve tarihsel yayılımını saptamaya yönelik çalışmalarda vermesi bence hiç de tesadüf değil: Lukács'ın roman, Benjamin'in barok tiyatro, Goldmann'ın Fransız klasik trajedisi ve Adorno'nun (akraba bir sanat dalında) on iki nota sistemi üzerine yazdıkları akla ilk gelenler. Ancak edebi tür kavramının hâlâ hak ettiği konuma gelmediği, geldiği zaman da edebiyat tarihinin bizim bildiğimizden çok farklı bir şekilde yapılandırılması gerekeceği açıkça ortada. Burada edebi tür kavramı sistematik şekilde kullanıldığı takdirde önümüzde ne gibi yolların açılabileceğinden bahsetmek istiyorum. Ama önce eleştirinin bu doğrultudaki gelişmelere neden bu kadar yaygın bir direnç gösterdiğine değinelim.

Genç Lukács örneğini alalım. Lukács'ın, *Modern Tiyatro*'yu yazdığı dönemde, bizim burada ilgilendiğimiz meseleyi formüle ederken Simmel'in biçimler sosyolojisinin etkisiyle kullandığı terimler bugün hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Esere 1911'de yazdığı önsözde şöyle diyor: "Dolayısıyla bu kitabın temel sorusu 'modern tiyatro var mıdır ve nasıl bir üsluba sahiptir' olacak. Ancak bu soru, üsluba dair her soru gibi, öncelikle sosyolojik bir sorudur... Sosyolojik çözümlemenin sanat söz konusu olduğunda düştüğü en büyük hata şu: sanatsal yaratılarda sadece içerikleri önemseyip inceliyor ve bunlarla verili ekonomik ilişkileri düz bir çizgi ile birbirine bağlıyor. Oy-

sa edebiyatta asıl toplumsal olan biçimdir... Biçim toplumsal gerçekliktir, tinin hayatına tüm canlılığıyla katılır. Dolayısıyla sadece hayat üzerinde edimde bulunan ve deneyimleri şekillendiren bir etken olarak değil, kendisi de hayatça şekillendirilen bir etken olarak işler."[13] Önsözün ilk ve daha uzun versiyonu olan 1910 tarihli "Edebiyat Tarihi Kuramına Dair Gözlemler" başlıklı tebliğinde de benzer fikirleri dile getirir: "Edebiyat tarihinin getirdiği sentez, sosyoloji ile estetiği birleştirerek yeni bir organik bütünlük oluşturmaktır... Biçim sadece dolayımlayıcı bir unsur olarak, yazar ile alıcıyı birbirine bağlayıp edebiyatı toplumsal bir olgu haline getiren bir ilke olarak değil, biçimlenecek malzeme ile olan ilişkisi bakımından da sosyolojiktir... Eserde biçim, kendisine konu olarak verilen hayatı kapalı bir bütün oluşturacak şekilde düzenleyen, bu hayatın zamanlarını, ritimlerini, dalgalanmalarını, yoğunluklarını ve akışkanlıklarını, sertliklerini ve yumuşaklıklarını belirleyen; önemli saydığı duyumları vurgularken daha az önemli olanları geriye iten; bazı şeyleri ön plana, bazı şeyleri fona yerleştirerek düzenleyen unsurdur... Her biçim hayata dair bir değerlendirme, bir yargıdır. Biçim en temelde aslında her zaman bir ideolojidir, gücünü ve etkisini de buna borçludur... Dünya görüşü her biçimin formel postülasıdır."[14]

Bu araştırma hattının önü son derece açık, potansiyeli de bir iki alıntıyla gösterebileceğimizden çok daha zengindir. Lukács projesine devam etseydi sosyolojik eleştiri bugün nerelerde olurdu diye düşünmeden edemiyor insan. Ama tabii devam etmedi. Daha 1910'da, yukarıda alıntılanan argümanlarla hicap verici bir eşzamanlılık içinde, bunun tam zıddı bir estetik biçim kavramı geliştirdi – biçim ile hayat, biçimler ile tarih arasındaki her türlü bağlantının ilgasına dayanan "trajik" bir kavram: "[Burada] estetik açısından hayati bir soru gündeme geliyor: Biçim diye adlandırageldiğimiz ve hayatın anlamlarının, biçimlen(diril)mekte olan şeylerin berisine *a priori* koyduğumuz şey, varoluşun taşlaşması değil midir?.. Mükemmel eser,

13. György Lukács, *Il dramma moderno* (ilk kez 1911'de Macarca olarak yayımlanmıştır), Milano 1967, s. 8, 9, 11.

14. György Lukács, *Osservazioni sulla teoria della storia letteraria* (ilk kez 1910'da Macarca olarak yayımlanmıştır), *Sulla povertà di spirito. Scritti 1907-1918*, Bolonya 1981, s. 59, 69-71.

tam da mükemmel olduğu için, kendini her türlü topluluğun dışında konumlandırır ve kendisini dışarıdan belirleyecek bir nedensellik zincirine sokulmaya tahammülü yoktur. Sanatsal yaratımın, biçimlendirmenin özünde böyle bir yalıtma ilkesi vardır: kendisini yaşayan, somut, akan hayata bağlayan her bağı keserek kendisine, kendi üzerine kapalı, hiçbir şeye bağlı, hiçbir şeyle karşılaştırılabilir olmayan yeni bir hayat vermek. Her sanatsal yaratıda, Simmel'in deyişiyle, bir tür *Inselhaftigkeit* (Adalık, ada olma niteliği) vardır, bu nedenle herhangi bir sürekliliğin parçası olmayı istemez."[15]

Malum, Lukács *Ruh ve Biçimler* ile *Roman Kuramı* arasında biçim kavramının bu ikinci versiyonunu iyice sivriltti. *Tristram Shandy*'yle ilgili meşhur diyalogda, biçimsel düzeni yücelten konuşmacı sevdiği kızı ürkütür ve onun rakibinin kollarına kaçmasına sebep olur. Benzer şekilde *Roman Kuramı*'nda da romanın *tarihsellikle* aynı tözü paylaşması sebebiyle romanın biçimsel başarısı her zaman, kaçınılmaz olarak, "sorunsal"dır: ulaşılmış bir biçimden ziyade biçime duyulan bir "özlem"dir. Genç Lukács Hayat ile Biçim, tarih ile biçimler arasına giderek derinleşen bir siper kazar. Hayat "akış"tır, biçim "kapanma". Hayat "somutluk" ve "çokluk"tur, biçim "soyutlama" ve "sadeleştirme". Biçim, o özetleyici eğretilemeyi kullanacak olursak, taşlaşmış ve taşlaştırıcıdır: hayatsa hiçbir kalıba sığmaz, akışkandır, "canlı"dır.

Ne var ki yirminci yüzyılda sosyal bilimler bu tür bir hayat imgesini ebediyen silmiştir. Dilbilimin, *longue durée** tarihçiliğinin, antropolojinin ve psikanalizin gözünden bakınca hayat *bile* "taşlaşmış" görünür. Lukács'ın ikiliğinde sorunlu olan, biçimi tanımlayış tarzından ziyade tarihsel varoluşa atfettiği özelliklerdir. Lukács'ın 1910'la 1920 arasındaki çalışmalarında biçim kavramının giderek metafizikleşmesi, paradoksal bir şekilde, bu kavramın kendisine içkin sebeplerden çok Lukács'ın felsefi arka planının karşıt terime yakıştırdığı imge yüzündendir. Biçim, acımasız –aşırı, trajik, hayata karşı– bir *a priori* halinde katılaşır *çünkü* Lukács "hayat"ı akışkan ve "açık" bir belirlenmemişlik olarak muhafaza etmek istemektedir.

15. *A.g.e.*, s. 87, 90.

* Tarih alanında olaylardan çok *uzun vadeli*, kalıcı yapılar üzerinde durmak gerektiğini savunan Annales okulunun yaklaşımı kastediliyor. (ç.n.)

Lukács, kültürün incelenmesinde asli öneme sahip bir kavramdan, *uzlaşım* kavramından kaçınmaya çalışmaktadır.[16] Bu kavram asli öneme sahiptir çünkü belli bir biçimin gündelik hayata girdiği, onu giderek daha sıradan ve daha zor fark edilir –dolayısıyla daha etkili– bir tarzda içten sarıp/canlandırıp örgütleyerek toplumda kök saldığı durumlara işaret eder. Ama tarihsel varoluşu değişime açıklığından, estetik biçimi de ilksel saflığından yoksun bıraktığı için büyük hayal kırıklığına da yol açan bir kavramdır.

Edebiyat eleştirisi haddinden uzun zamandır Lukács'ın ikiliğinin terimleriyle konuşuyor bence: bir yanda hayatın sıcaklığını, öbür yanda biçimin saflığını kurtarmaya çalışıyor. Tarih ile retorik bu yüzden birbirinden tamamen kopuk konular haline geldiler. Edebi tür kavramı da bu yüzden genel kabul görmekle birlikte nadiren ve gönülsüzce kullanılan bir kavram olarak bugüne dek teorik bir arafa mahkûm kaldı. Edebi türlerden bahsetmek, edebiyatın "varoluşun taşlaşması"na ve tabii "biçimin yıpranmasına" yaptığı katkıdan bahsetmek demek şüphesiz. Edebiyat tarihçiliğinin işlevini ve edebiyat imgesinin kendisini yeniden tanımlamak, bunların ikisini de rıza, istikrar, tekerrür ve hatta zevksizlik fikirlerinin çizdiği daireye dahil etmek demek. Bir başka deyişle, son cenneti –"güzellik" cennetini– diğerleri gibi bir toplumsal kuruma dönüştürmek demek.

Artık edebi tür kavramının edebiyat tarihi denen sürekliliği dilimlere ayırıp düzenlemedeki rolü meselesine dönebiliriz. Daha ilk anda şunu fark ediyoruz: bu kavram üzerine kurulu bir edebiyat tarihi bildiğimiz edebiyat tarihinden hem "daha yavaş" hem de "daha kesintili" olacaktır. Daha yavaş, çünkü edebi *tür* fikrinin kendisi bir grup eserin *ortak* noktalarının vurgulanmasını gerektirir. Edebi üretimin mevcut bir yasalar sistemine riayeten gerçekleştiğini, eleştirinin görevinin tam da bu yasaların dayatmacı, düzenleyici gücünü gözler

16. Lukács'ın estetik biçim ile tarihsel varoluş arasındaki bağın sağlamlığıyla ilgili şüphelerinin, daha *Gözlemler*'i [bkz. 14. dipnot] yazarken, üslupların "yıpranması" bahsi içinde ortaya çıkması tesadüf değildir. Bu olgu, "kanunun temelde muhafazakâr bir doğası" olduğunun ve biçimsel enerjilerin "yoksullaşması"nın göstergesidir ve Lukács tam da bu sebeplerle onu çözümlemesinden çıkarmak ister.

önüne sermek olduğu önkabulüne dayanır. Edebi tür fikri edebiyat tarihine *Annales* okulunun *longue durée* dediği boyutu getirir ve "sanat şiddetli kırılma anlarından ziyade uygarlık *durumlarını* ifade etmeye şüphesiz daha müsaittir" savını kuvvetlendirir.[17]

Sonuçlarını öngörmenin hem zor hem de kısmen lüzumsuz olduğu bir perspektif değişikliğidir bu. Ama bir şey belli: Bu değişiklik, edebiyat eleştirisinin tarihyazımı olarak ne ifade ettiğini en temelden başlayıp yukarı doğru çıkarak sorgulamamızı gerektirecektir. Tamamen geri ve güdük kalmış olan edebiyat tarihçiliği *histoire évenementielle*'in (olay tarihçiliği) dışına çıkamamıştır, burada *olayların* karşılığı büyük eserler ya da büyük sanatçılardır. En önemli tarihi ihtilaflar bile, neredeyse tamamen, çok az sayıda eser ve yazarın yeniden yorumlanması etrafında döner. Bu usul edebi tür kavramını marjinal, maadun bir işleve mahkûm eder. Formalistlerin uzlaşım-yadırgatma ikilisi bunun en bariz örneğidir; burada edebi tür bir *arka plandan* ibarettir, tek işlevi başyapıtın *farklılığını* belirgin kılmak olan mat bir düzlemdir. "Olay" nasıl süreklilik yasalarını ihlal edip tiye alırsa başyapıt da aynı şekilde norm karşısındaki "zaferin", gerçekten büyük olanın indirgenemezliğinin alameti olarak oradadır işte.

Burada iç içe geçmiş pek çok sorunla karşı karşıyayız. Ama biz meselenin özüne odaklanarak iki soru soralım. Birincisi şu: edebiyat tarihçiliğinin hâlâ temel aldığı norm-başyapıt ayrımı ampirik araştırmalarla ne ölçüde temellendirilmiştir? Shakespeare Elizabeth dönemi trajedisinin uzlaşımlarını ne bakımdan "ihlal" eder? Bunun tersi neden söylenmesin, yani bu uzlaşımları eksiksiz uygulayabilen tek yazar olduğu ve bu edebi türün "ideal tipini" yarattığı? *Wilhelm Meister'in Çıraklığı*, *Bildungsroman*'ın uzlaşımlarını "yadırgamamızı" mı sağlıyor? Aslında olan tam tersi değil mi, yani romanıyla bunları bizzat Goethe kurup yeniden üretilebilir kılmıyor mu? Daha pek çok örnek verilebilir. Buradaki mesele de, özünde, retorikte "genelgeçer" ile "cüretkâr" olan arasındaki ilişkiyi tartışırken uğraştığımız meseleyle aynı. Bir kez daha tarihçinin bakışını nereye yönelteceği sorusuyla karşı karşıyayız: Tarihçi başyapıtın sadece *gerisinde* duranlara bakarak tarihsel dokuda bir yırtılma, kopma saptamakla mı

17. Jean Starobinski, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris 1973, s. 5.

yetinecek? Yoksa o başyapıtın nelere yol açtığını göstererek tarihsel "istikrar"ın oluşmasında oynadığı rolü mü vurgulayacak?

Bu yaklaşım tarzlarından ilkinin hâlâ çok daha yaygın olduğu açık; bana göre bunun sebebi de belli. Eleştiri kendini hâlâ eski işlevinden kurtaramamıştır, yani okumaya, şu anda ve burada yapılmakta olan okumaya eşlik eden kültürlü bir faaliyet olmaktan. Bazı eserler okunmaya devam ediyor ve ister istemez bunların bizimle "çağdaş" olduğunu kanıtlama, geçmişi örten toprak yığınları içinden çekilip çıkarılmalarını ve önümüze gelmelerini sağlayan sebepleri vurgulama arzusu doğuyor. Burada kökleri Grek, ama bilhassa Hıristiyan alegorik tefsir geleneğine uzanan bir metinle ilişki tarzıyla karşı karşıyayız.[18] Bu yaklaşım, geçmişte, bizi ilgilendirmekten öte, bir bakıma *sırf bizim için* yazılmış ve anlamları ancak *bizim* tefsirimizle tam olarak açığa çıkabilecek mesajların gizli olduğu inancına dayanır (bu inanç her ne kadar bugünlerde banal bulunsa da). Hoş bir hurafe tabii, üstelik "hayatta" pek de işe yarayan bir hurafe: ama tam da bu sebeple bugünün zihniyet yapılarıyla ilgilenen araştırmacıların alanına girer, tarihçinin değil. Tarihçi –efsanedeki delikanlı gibi bir tek kendi aksini seyretmekten zevk alır hale gelmek istemiyorsa– benzemezlikler ve kırılmalar üzerinde yoğunlaşmalıdır: yitirdiğimiz ve artık hep yabancımız kalacak olanla, ancak bir eserin nesnel, maddi tutarlılığını (ki bilimsel bilgi tam da bunu yeniden inşa etmeye ve "kurtarmaya" çalışır) çarpıtmakla yeniden "aşina kılınabilecek" olanla ilgilenmelidir.

Çağdaş "beğeni"nin tarihsel eleştirinin kenara itilmesi pahasına kazandığı yersiz ve yanıltıcı merkezilik bizi ikinci soruya getiriyor. On dokuzuncu yüzyılın sonunda yüzlerce hayalet hikâyesi yazılmıştır ama *Yürek Burgusu* bir başkadır. Elbette, ama "bizim için", yani her zaman hâkim beğeni mercii gibi davranan ufacık bir azınlık için böyledir bu. Ama kültür tarihçisinin işi, geçmişte ya da bugün, seçkinleri halk kitlelerinden "ayıranın" ne olduğunu sormak mıdır sadece? Kitlesel olarak kabul görmüş uzlaşımlarla, bir çağı diğerlerinden ayıran büyük ideolojik uzlaşmalarla uğraşmak değil midir onun asıl işi? Denebilir ki bir edebi türün ortalama ürünleri bugün bize sıkıcı,

18. Bu konuda Peter Szondi'nin *Einführing in die literarische Hermeneutik* adlı kitabının muhteşem birinci bölümüne bakınız (Franfurt 1975).

okuması tatsız gelecektir. Bence de öyle. Ama tarihçinin anlamaya çalışması gereken tam da bu katlanılmaz "çağdışılık"tır. (Bir düşünün, herkes sadece "sevdiği" şeyleri inceleyen edebiyat eleştirmenleri gibi olsa o zaman doktorlar sağlıklı bedenleri, iktisatçılar da zenginlerin yaşam standartlarını incelemekten başka bir iş yapmazdı.) Hem, o "öteki" hayalet hikâyelerini, "uzlaşımsal" olanları o kadar iyi biliyor muyuz? Bu uzlaşımlar doğru dürüst incelendi mi, yoksa acaba uzlaşımları "altüst eden" eserin ışıltısını artırmak için mi zikredip geçiyoruz bunları yalnızca? Uzlaşım-yenilik ikilisini muhafaza etmek ve ikinci terimin tarihsel ve biçimsel ağırlığının hakkını vermek istiyorsak ikilinin birinci teriminin edebiyat eleştirisi için henüz gerçek anlamda bir "bilgi nesnesi" haline gelmiş olmadığını teslim etmemiz gerekir. Bir başka *Annales* tabirini konuya uyarlarsak, "normal edebiyat" fikrinin edebiyat eleştirisinde yeri yok. Bu yüzden de bugünkü edebiyat tarihi bilgimiz yüz elli sene öncesinin Afrika haritalarına benziyor: kıyı şeritleri tamam ama koca bir kıta bilinmiyor. Mitik ırmakların denize açılan dev ağızları bizi büyülüyor ve iş kaynağı tespit etmeye gelince olmadık hipotezlere, hatta efsanelere bel bağlıyoruz.

Bilinmeyen bir kıtayla karşılaşınca, onu keşfetmeye değip değmeyeceğini elbette önceden bilemeyiz. Tek söyleyebileceğim, ne zaman "aşağı" edebi türler, "kitle edebiyatı" üzerine çalışsam hiç de "zaten belli" ya da "banal" olmayan anlamlar bulduğumdur (üstelik, çok daha geniş ve sistematik bir "ortalama" eserler grubuna değil de numunelik saydığım tek bir esere –*Drakula*, *Pal Sokağı Çocukları*, Sherlock Holmes serisi gibi– bakarak bu türlerin işleyiş yasalarını çıkarmaya çalışmak gibi artık tatminkâr bulmadığım bir yöntemle bunu yapmama rağmen). Çoğu zaman bulduğum anlamlar bu eserlerden genelde beklenenden farklı olmuş, hatta düpedüz karşıt bir noktaya varmışımdır.

Kitle edebiyatı, pek çok eleştirmenin –hâlâ– söylediğinin aksine, hepsi birbirine benzeyen ürünlerden oluşan anlamsız bir yığın değildir. Nice sürprizlere gebedir, üstelik sırf kendi *içindeki* anlamlardan dolayı değil, farklı türden eserler üzerine düşürdüğü ışık sayesinde de. Dedektif hikâyesinin retoriği, Joseph Conrad'ın anlatıda bulduğu çözümlerin (dedektif hikâyelerindekilerin karşıtı olan çözümlerin) dayandığı biçimsel ve kültürel sorunsalı daha iyi anlamamızı sağlar.

Baudelaire'i Bram Stoker'ın ışığında okuyunca *oxymoron*'un* işlevinin aklımıza gelmeyecek açılımları olduğunu fark ederiz. Bu kitapta bir araya getirilen kitle edebiyatı temalı yazılarda meselenin bu boyutu maalesef yeterince ele alınmıyor. Daha birkaç yıl öncesine kadar *Drakula* üzerine yazmak, abesle iştigal eden eksantrik biri olarak nam salmayı göze almak demekti ve yazanın öncelikli kaygısı yaptığı çalışmanın meşruiyetini kanıtlamak olurdu: "Gördünüz mü: *Drakula da* edebiyat tarihinin parçası". Stoker'ı incelemenin "büyük" edebiyata dair anlatının anahatlarını değiştirme yolunda bir adım olup olamayacağını sormak biraz fazla ileri gitmek demekti. Ama şimdi gidilecek yolun bu olduğuna şüphem yok; belki bu sayede geçmişin edebi sistemini büyük bir teorik isabetle ve tarihe sadakatle yeniden inşa edebileceğiz.

"Daha yavaş" ve çok daha "kesintili" bir edebiyat tarihi. Bugün eleştiri, tarih denen sürekliliği dilimlere ayırmak için çok fazla sayıda ve çok farklı türlerde ölçütlere başvuruyor: yazarın hayatı, maniyerizm, doğalcılık gibi "üslup-dönem" kavramları, tarihin diğer alanlarındaki kırılmalar, her şeye nüfuz etmiş "çağın ruhu" gibi soyutlamalardan üstü kapalı olarak ya da açık açık medet ummalar ve tabii, edebi tür kavramının kendisi. Çoğu zaman sonuç, tarihsel kopuşların görünmez olduğu bir bulamaç oluyor. Edebi tür kavramı daha anlamlı ve sistematik kılınabilirse, tarihsel araştırmanın sınırlarının kesinleşmesi kolaylaşır, çünkü tamamen biçimsel ölçütlere göre yeniden düzenlenmiş bir tarih daha katı, daha kesintili bir tarih olacaktır. Üstelik sadece (zaten şimdi de kısmen olduğu gibi) artzamanlı düzlemde değil, eşzamanlı düzlemde de, hatta belki öncelikle eşzamanlı düzlemde: Her çağda farklı ve birbiriyle çatışan sembolik biçimler yan yana var olur, her biri farklı bir dağılım sahasına ve tarihsel ömre sahiptir. Edebiyat tarihçiliği, nesnesini bir tür manyetik alan olarak temsil etmeyi hedeflemelidir; genel denge veya dengesizlik halinin, etkin olan tek tek güçlerin toplu sonucundan ibaret olduğu bir manyetik alan.

* "Soğuk ateş", "günahkâr melek" gibi çelişkili tamlamalarla yapılan söz sanatı. (ç.n.)

Bu yeni bakış açısıyla yapılacak çalışmalardan sonra bizzat edebi veya sanatsal "dönemlerin" ayırt edici özelliklerine dair söylenegelenleri temelden değiştirmek bile gerekebilir. Bu meseleye burada girmem mümkün değil[19] ama en azından şunu söyleyeyim: yapılacak tarihsel yeniden düzenlemenin en ufak bir ilginçliğinin ve geçerliliğinin olmasını istiyorsak, "edebi tür" kavramının bugünkünden çok daha anlamlı bir şekilde tanımlanması şarttır. Halihazırda bu kavram içeriğe (dedektif hikâyesi, pikaresk roman), yaratılan etkilere (dehşet, mizah) ve birtakım biçimsel özelliklere ("mutlu son"la biten hikâyeler, "belgesel" romanlar) yapılan rasgele atıfların karışımından oluşmaktadır. Böyle gevşek bir sınıflandırmanın bir araştırma sahasının sadeleştirilmesine ve sınırlarının çizilmesine katkısı olamaz. Belli başlı bazı retorik "başatlar" üzerine odaklanıp edebi türler sistemini bunlar temelinde yeniden düzenlemek belki bir çare olabilir. Aslında aklımda somut bir örnek var: "Retorik" bir tarihyazımı kurma yönünde en başarılı girişim olarak gördüğüm, Erwin Panofsky'nin " 'Sembolik Biçim' Olarak Perspektif" yazısı.

İnsan bu yazıyı okurken öncelikle "sert" tarihsel hipotezlerin, retorik araştırmalarına (Panofsky örneğinde "ikonolojik" araştırmalara) sadece destekleyici kanıtlar sağlayarak değil, başlangıç niteliğinde birtakım *yapısal* hipotezler sağlayarak da katkıda bulunduğunu anlıyor. Bir başka deyişle, tarihin araştırılması ile retoriğin araştırılmasının *birliğini* anlıyor. Ama aynı zamanda bu ikisi arasındaki *ayrımı* da fark ediyor: çünkü çıkış noktası olarak kullanılan bu hipotezler, ancak üst düzey uzmanlık gerektiren alanlarda uzun ve zahmetli bir yolculuk yaptıktan sonra kanıtlanabilir ve bu alanlarda çözümleme artık sanat-dışı tarihsel bilgi türlerinden *çıkarsanamayacak* ilkeler ışığında yürütülür (ve sorgulanır). Eleştiri işte ancak böyle "dolambaçlı" bir yolu izleyerek genel tarih bilgisine katkıda bulunabilir – bu meseleye birazdan döneceğim. Şimdi "Perspektif"in ta-

19. Burada tabii sorulması gereken soru, "edebi türler" üzerine kurulu sınıflandırmalar ile "üslup-dönem" kavramlarından yola çıkanlar arasında ne gibi bir ilişki olduğudur. "Doğalcı roman" ya da "neoklasik sone" gibi tabirlerin vazgeçilmesi gereken melez kavramlar mı, yoksa geçerli yorumbilgisel araçlar mı olduğuna karar vermek ve –ikincisinde karar kılındığı takdirde– tamlamadaki isim ve sıfatın her birinin ne kadar ağırlık taşıdığını düşünmek gerek. Bu minvalde başka sorular da sorulabilir.

rih metodolojisinin yenilenmesinde merkezi bir rol oynayabilecek bir başka yönü üzerinde duralım. Bilindiği gibi Panofsky, resimde perspektifin yeni bir mekân anlayışıyla ve bu yeni mekân içinde özne olarak insanın "düzenleyicilik" işlevi üstlenmesiyle ilişkili olarak doğduğunu söyler. Bu mekân anlayışı, ilk kez deneysel fizikte ortaya çıkmış, nihai ifadesini de Kant felsefesinde bulmuştu. Demek ki burada sanatsal bir usulün anlamı, başka sanatsal olguların değil, bilimsel ve felsefi düşüncenin ürünlerinin ışığında tam olarak açığa çıkmaktadır. Sanat eserinin "biçimi" ancak bunlarla ilişkisi içinde kavranabilir hale gelir ve kendi kültürel işlevini ortaya koyabilir. Ama bir retorik biçimler tarihi yazarken bu mantığı sonuna kadar işletirsek, sonuç büyük olasılıkla *estetik alanın parçalanması* olacaktır. Ve bu parçalanma, artık tarihselcilerin eserlerin teknik özelliklerini paranteze alıp genel bir "Çağın Ruhu" kavramı içinde eritmeleri gibi bir şey olmayacaktır. Eleştiri sanat ve edebiyat tarihlerini "yerinden sökmeye" ve bunları değerler tarihinin, bu değerlere düzen veren düşünce yapılarının ve bu değerlerin bayraktarlığını yapsın diye tasarlanmış kurumların tarihinin bileşenlerinden sadece biri olarak yeniden yazmaya yönelik kuramsal ihtiyacı, tam da eserlerin maddiliğinden yola çıktığı için hissedecektir.[20]

Bir örnekle ne demek istediğimi açıklayayım. Elizabeth dönemi sonesi ile tefrikanın (*roman-feuilleton*) her ikisi de edebiyat alanına dahildir ve "dolayısıyla" aynı disiplinin, edebiyat eleştirisinin ilgi alanına girerler. Ne var ki ancak pek çok özelliği *ortak* görülen şeyler aynı alana ait sayılırlar ve aynı disiplin tarafından incelenirler. Şüphesiz sone ile tefrika, Kant'ın estetik alanın sınırlarını çizmekte

20. Raymond Williams –*Marksizm ve Edebiyat*'ta ve *Politics and Letters* adıyla derlenmiş olan söyleşilerinde– buna benzer bir *pars destruens* (eleştirinin yıkıcı, negatif tarafı) taşıyan bir hipotez ortaya atmıştır. Ama, eğer demek istediğini doğru anlıyorsam, Williams'ın esas amacı, "yaratıcı" iletişim ile (ki son iki yüzyıldır "edebiyat" olarak adlandırılmaktadır) "yaratıcı olmayan" ya da yaratıcı olmadığı düşünülen iletişim biçimleri arasındaki sınırları kaldırmaktır. Her ne kadar sonraki bir aşamada yeni bir teorik bölümlemeye gidilmesi imkânını yadsımıyorsa da mevcut sınırları reddedip genel bir "kültür" kavramı altında bir metinler sürekliliği tesis etmek onu çok daha fazla ilgilendiriyor gibidir. Bu hakikaten böyleyse, burada taslağını çizdiğimiz proje Williams'ın programının olası "ikinci aşaması" olarak görülebilir: sınırların yeniden, ama bu kez önceki hiyerarşikleştirici kavramlar dikkate alınmadan çizildiği bir aşama.

kullandığı çifte olumsuzlamayı paylaşır: bilişsel nitelikleri yoktur ve dolaysız pratik amaçlara hizmet etmezler. Ama hepsi bu kadar. *Başka hiçbir* ortak özellikleri yoktur. Üstelik, sone ya da tefrikaları inceleyen herkes gayet iyi bilir ki ortak "estetik işlevleri" bu eserleri yorumlamakta neredeyse hiçbir işe yaramaz. Soneyle ilgili bir incelemede, tefrika için geçerli olan eleştirel kategorilere itibar edilmeyecektir. Böyle bir incelemede daha ziyade soneyle "akraba" uzlaşımlara, illa edebiyat sahasına dahil olması gerekmeyen uzlaşımlara, bakılacaktır: Bazı dua biçimleri, teşrifat geleneklerinin bazı yönleri, ya da "dünyanın ahengi" teorisi gibi. Buna mukabil, tefrikayla ilgilenen bir kimse de on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki gazeteciliği, Devrim-sonrası melodramını, belli bir tür "popüler" tarihçiliğin uzlaşımlarını incelemek zorunda kalacaktır. Her iki durumda da inceleme, onu yürüten kişi (sahip olduğu teorik ufuk yüzünden, sadece kâğıt üstünde evli olan o ucube sone-tefrika çiftinin gerçekten gerdeğe girmesini talep eden) "edebiyat" tarihinin geleneksel amaçlarını –bilmeden, hatta belki de istemeden– "unutmayı" başardığı ve bir ya da birbiriyle bağlantılı birden fazla biçimi inceleyerek toplumun tarihine katkıda bulunmayı "yeterli" saydığı ölçüde başarılı olacaktır.

Bu arada, çok tuhaf bir başka durum üzerine de yeterince kafa yorulmamıştır ki o da "asıl" tarihçilerin edebiyat tarihi (ve genel olarak sanat tarihi) yazımı karşısındaki kemikleşmiş ilgisizlikleridir. *Annales* okulunun "bütünsel tarih"i bile iş bu araştırma sahasına gelince duraklamış ve hiçbir zaman bu konuya ciddi olarak eğilmeyi başaramamıştır. Tarihçiler edebiyat eleştirmenlerinden birtakım gizli ve şahsi sebeplerle nefret ediyor olamayacağına ve edebiyat eleştirmenlerinin de diğer tarihçiler tarafından hor görülmeyi hak edecek kadar cahil ve beceriksiz olduğu söylenemeyeceğine göre bu durum ancak edebiyat tarihçilerinin *hayali* bir nesne ile uğraştıkları için "gerçek anlamda" tarihçi olamamalarıyla açıklanabilir. Söz konusu nesne "edebiyat tarihi"dir ama bu sayısız iç çelişkiyle, Batlamyus'un dairevi yörüngeleri gibi zorlama modellerle, durumu kurtarmak için yapılmış açıklamalarla ve düpedüz garabetlerle (Gibbon İngiliz edebiyatına dahildir ama Conan Doyle değil) öylesine delik deşik edilmiş bir nesnedir ki edebiyat tarihçiliği disiplininin bilimsel öz-denetimden bir nebze nasibini almış tarihsel araştırmalar tarafından kullanılması imkânsız hale gelmiştir.

Edebiyat tarihi, kendisini bir sembolik biçimler sosyolojisi, bir kültürel uzlaşımlar tarihi olarak yeniden yazmayı başarırsa belki nihayet toplumun bütünsel tarihi içinde saygın bir rol oynayabilir. Bu, her zaman olduğu gibi, bazı sorunları çözerken bazı başka sorunlara yol açacaktır, herhangi bir araştırmada düzenleyici işlev göremeyecek kadar geniş kavramlar olan "bütünsel tarih", "toplumsal tarih" gibi ifadelerin yol açtığı sorunlardan başlayarak. Şüphesiz insan toplumu çeşitlilik içeren, karmaşık, çoklu belirlenimlere tabi bir bütündür; ama teorik düzeyde, farklı tarihsel etkenlerin nasıl bir *hiyerarşi* içinde olduğuna karar vermek gibi güç bir işimiz var. Bu sorunun çözümü de yine geniş anlamda tarihsel, ampirik bir çözüm olacaktır. İklim değişiklikleri tarım toplumlarında sanayi toplumlarına göre çok daha etkili olacaktır. Nüfusun büyük kısmı okur-yazar değilse, yazılı kültür kayda değer olmayan, önemsiz bir rol oynamak ile çok büyük, travmatik bir işlev görmek (İncil'in basılması örneğinde olduğu gibi) arasında gidip gelecektir. Yok eğer herkesin okumayazması varsa, yazılı kültür büyük olasılıkla böyle aşırı sonuçlar doğurmayacak, buna mukabil tüm gündelik faaliyetlere her an yakından eşlik eden bir şey olacaktır.

Demek ki tarihsel dönemler değiştikçe kurumların ağırlığı, işlevi, toplumsal yapıdaki konumları da değişir. Dolayısıyla, edebi biçimler tarihçisi, araştırmasını denetleyip doğrultusunu çizmesine (o farkında olsa da olmasa da) yardımcı olacak edebiyat-dışı olgular aramaya başladığında kendine koyacağı tek kural *her bir durumu* dikkatle değerlendirmek olabilir. Burada birkaç örnekle söylediklerimi açacağım, umarım böylece "her bir durum" ölçütünü keyfi hareket etmeyi özendirmek için değil, tam tersine keyfiliği bu bağlamda mümkün olan tek yolla denetim altına alabilmek için getirdiğim anlaşılır.

Mesela devlet yapıları ve siyasi-hukuki düşünce hakkında bildiklerimizi ele alalım. Bunlar mutlakiyet çağında trajedi biçimini çözümlemede bize gayet yardımcı –ve de teorik açıdan "anlamlı"– olacak, ancak aynı dönemde komedi biçimini incelerken hiç de o kadar faydaları dokunmayacaktır. On sekizinci yüzyıla geçtiğimizde bu bilgiler romanda "satirik" biçimi çözümlerken yine önemli ola-

cak ama "gerçekçi" romanı çözümlerken neredeyse tamamen alakasız kalacaktır. Aynı şekilde, cinsel yasaklar ve bunlardan türeyen birtakım rüya sembolleriyle ilgili bir araştırma bize korku edebiyatı hakkında pek çok şey söyleyecek ama aynı on yılın ürünü olan dedektif edebiyatına gelince işe yaramaz olacaktır. İkinci sanayi devrimi karşısındaki duygusal tepkiler, bilimkurgu türünü çözümlerken konuyla doğrudan alakalı, dedektif edebiyatı söz konusu olduğunda daha az alakalı, korku edebiyatı içinse neredeyse tamamen önemsiz olacaktır.

Daha başka örnekler vermek yerine, bir tarihsel etken ya da olayın edebi çözümleme için "anlamlı" olmasının, onun tarihin *genel* mekanizması içindeki önemiyle ilgili bir yargıya varmak için yeterli bir dayanak olmadığını vurgulamayı tercih ederim. Belki fazla bariz bir örnek ama mesela İkinci Dünya Savaşı, edebiyatı dönemlere ayırma veya yorumlama konusunda fazla bir işe yaramaz: ama gayet açık ki bu onu başka sahalar açısından asli öneme ya da muazzam bir açıklama gücüne sahip bir olay olmaktan çıkarmaz. Tarihsel kurumların gelişim ritimleri aynı değildir, bu bağlamda eleştirinin ana görevi kendi çözümleme sahasının evriminin anahatlarını çizmektir – hem de bu, başka bağlamlarda işlerlikte olan dönemlendirmelerden uzaklaşmayı, hatta onlarla çelişmeyi gerektirse bile. Birleşik bir tarihyazımsal haritanın yeniden inşası ancak bundan sonra ve tabii ki disiplinler-arası düzeyde düşünmeye başlanabilecek bir mesele. Böyle bir tasarı ancak ve ancak her bir alanın kendi özgül ölçütlerine göre geçerliliği sınanmış bilgilere sahip olduğumuzda başarılı sonuç verebilir.

Belki şimdiye kadar söylediklerimizden zaten çıkıyor ama yine de son olarak şunu vurgulayayım: edebiyat-dışı bir olgunun önemli veya önemsiz olması, onun bir metnin "nesnesi" ya da "içeriği" olup olmamasına değil, değerlendirme sistemlerinin, dolayısıyla da retorik stratejilerin şekillenmesinde ne derece etkili olduğuna bağlıdır. Bilimin popülerleşmesi olgusu, dedektif "bilimsel" yöntemlerle çalıştığı için dedektif edebiyatının "parçası"dır demekle yetinemeyiz (bu aslında doğru ama banal bir saptamadır). Bunun yerine, biraz daha riske girerek, "bilim" suç edebiyatına belirli bir göstergebilimsel mekanizma (ipuçlarının anlamının çözülmesi) ve sadece bu türde görülen bir anlatısal işlev (sonda suçlunun açıklanması) aracılı-

ğıyla girer diyebiliriz. Yanılma riskimizi daha da artırmayı göze alarak, bu iki retorik seçimi biraz daha derinlemesine incelersek, ipuçlarının anlamının çözülmesinin ardında, "bilimin" statü farklarının değişemeyeceği gibi doğruluğu "bariz" bir düşüncede temellenen organikçi bir ideolojiyle özdeşleştirilmesinin yattığını; dedektif romanının sonunun çizdiği zamansallık imgesinde "bilimin" mevcut toplumsal düzenin değişmezliğini garantileyerek ya da hiç olmazsa değişimi asgari düzeyde tutarak, "ilerleme"den ziyade istikrar getiren bir faaliyet olduğunu söyleyebiliriz.

Bu saptamaların sonucunda başta tamamen tarihyazımsal bir mesele gibi görünen şey, ister istemez geldi eleştirel yorumların geçerliliği, daha doğrusu "sınanabilirliği" meselesine dayandı. Bu noktada yorumbilgisi ile tarihyazımı arasında ne gibi bir etkileşim olduğu ve bu ikisinin geçerlilik sahalarının neler olduğu meselesine kısaca da olsa el atmalıyız.

3. "Yanlışlanabilir" Bir Eleştiriye Doğru

İlke olarak, edebiyat yorumlarını sınamakta diğer tüm bilimsel disiplinlerde zaten kullanılan ölçütler kullanılmalıdır. Yani tutarlı, teksözlü (*univocal*), tamamlanmış bir yorum talep edilmelidir. Sınama, yorumun karşısına –nesnesini oluşturan metinlerde ya da metinde– söz konusu hipotez ışığında açıklanamaz görünen verileri koyarak yapılmalıdır. Bunun neresi yeni, denebilir. Gerçekten de bu tüm ampirik bilimlerde –birkaç ek sorunla birlikte, tarihsel-toplumsal bilimler dahil– kullanılan yanlışlama ilkesinden başka bir şey değil. Yani, metodolojik çerçevesini çok uzun zamandır, edebi metnin tek-sözlü olmama özelliğini öne çıkaran "çokanlamlılık", "muğlaklık", "ucu açıklık", "farklılık" gibi kavramlara dayandıran yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisi hariç tüm bilimlerin kullandığı temel ilke. Metin tanımı gereği tek-sözlülükten uzak, hatta kendi içinde çelişikse, o zaman içindeki unsurlardan hiçbirisi bir yorumu "yanlışlamakta" kullanılamaz demektir. Edebi metnin kendine özgü anlamsal özelliklerinden dolayı, yorumlayıcı hipotezlerin olumsuzlanacağı ve bunun kaçınılmaz bir şey olduğu daha baştan kabul ediliyor. Ama eğer metin yanlışlama gücünden yoksunsa, her yorum meşru demektir, daha doğru-

su, hiçbir yorum *gayri* meşru olamaz demektir. Hipotezler arasında rekabet, bir iddiayı çürütmenin heyecanı, tartışmanın coşkusu (her türlü bilimsel çabaya hayat veren ideallerdir bunlar) anlamını yitirir, lüzumsuz, hatta imkânsız görünmeye başlar. Yorumlar birbirleriyle "kıyaslanamaz" hale gelir, ortak bir "meseleleri" yokmuş gibi dururlar. Birinin ötekinden üstün olduğu iddiası, neredeyse bir beğeni farkı düzeyine iner; böyle bir şahsi tercihi ampirik olarak temellendirmeye çalışmak da yakışıksız ve can sıkıcı bir ukalalık gibi gelir.

Biraz abarttım, ama çok değil. Eleştiri, "muğlaklık" ve benzeri kavramlar etrafında dönmeye devam ettiği müddetçe, her toplumsal bilimin kendisine sınanabilir bir temel bulmaya çalıştığında karşılaştığı türden engeller azalmayacak, aksine çoğalacaktır. Hem de bir hiç uğruna! Hekabe uğruna! diye ekleyesi geliyor insanın. Çünkü esas mesele dilin edebiyattaki kullanımının bilhassa çokanlamlı olup olmadığı değil. Elbette öyledir. Ama bu tek-sözlü ve tamamlanma potansiyeli taşıyan –dolayısıyla da çürütülebilir– çözümlemeler yapılamaz demek değildir. Sadece, çözümlemelerin metne tek bir doğrultuda dümdüz uzanan bir vektör olarak değil, birkaç yöne doğru ışın saçan bir ışık kaynağı ya da çeşitli kuvvetlerin görece durağan bir denge halinde bulunduğu bir alan olarak yaklaşmaları gerektiği anlamına gelir. Metinler basit bir oktan çok daha karmaşık nesneler ama ampirik ve sınanabilir bir çözümlemeye tabi tutulmaları pekâlâ mümkün – onları birer yapı olarak çözümlemeyi ve tanımlamayı kabul etmemiz şartıyla. Böyle bakınca, metnin unsurlarından herhangi birinin anlamını eklemek, çıkarmak ya da değiştirmek, (gevşekliğiyle her türlü yapıbozumcu yaklaşımın vaat edilmiş ülkesi olan) edebi yapının kurduğu mantıki bağların zayıflığı sebebiyle, bugünlerde âdet olduğu üzere, "zaten hep meşru" bir işlem olarak görülemeyecektir. Böyle bir işlem *ancak ve ancak* metnin bütününe dair bilgimize katkıda bulunduğu, dolayısıyla bu mantıki bağları, metnin örgütlenmiş bir bütün olarak yorumcuya dayattığı "kısıtlamaları" *kuvvetlendirdiği* ölçüde meşru sayılabilecektir.

Eleştiri "bu unsuru şu şekilde yorumlamak *mümkün*" çığlıkları atmayı bırakıp, belki çok daha sıkıcı ama, "bu yorum şu şu sebeplerle *imkânsız*" demeye başladığında sağlam bir metodolojiye ulaşma yolunda dev bir adım atmış olacak. Bu hiç de cüretkâr, şaşırtıcı yorumlardan vazgeçmek anlamına gelmiyor: Popper'in de söylediği gi-

bi, bir teori ne kadar olasılık dışıysa değeri o kadar artar. Önemli olan, bu olasılık dışı iddiayı zorlu sınavlardan geçirmektir, çünkü ne de olsa bir şeyin acayip ya da daha önce kimsenin aklına gelmemiş olması doğru olduğunu göstermez. *Pecca fortiter, sed crede fortius** bilimsel araştırmanın ruhunu çok iyi özetleyen bir söz.

Eleştirel yorumların yanlışlanabilir olması hem mümkün hem de gereklidir dedik; şunu da eklemek lazım: bu yorumların sınanacağı esas alan retorik mekanizmalara dair çözümlemeler olmalıdır. Nedeni de belli: Bir retorik biçimler tarihini başlatmak istiyorsak, bir hipotezin geçerliliğini, ancak onu aynı biçime dair başka yorumlarla karşılaştırarak tartabiliriz. Bu basit bir saptama – ama bu noktada şöyle bir soru sorulabilir: Çıkış noktası aldığımız, retorik çözümleme ile toplumsal-tarihsel çözümlemenin birliğine ne oldu? Dedektif hikâyesine dair yukarıda ortaya koyduğumuz yoruma dönecek olursak: Bir zihniyet ya da bilim tarihçisi Conan Doyle'un zamanındaki en yaygın bilim imgesinin bizim Sherlock Holmes serisinin retorik yapısından "çıkarsadığımız" imge olmadığı itirazını getirebilir. Bu tür bir itirazın yanlışlayıcılık değerinin olmaması mümkün mü?

Evet mümkün, çünkü bu itiraz kısmen doğru (biraz ileride göreceğimiz gibi, çok özel bir yanlışlamayı içeriyor), kısmen yanlış. Yanlış kısmından başlayacak olursak, farz edelim bir nüfusbilimci belli bir yer ve dönemdeki doğum oranlarına bakıyor ve bunların aynı yer ve dönemdeki nüfus artışı ile sözgelimi üretim ilişkileri, iklim koşulları, hıfzıssıhha uygulamaları ve dinsel inanışlar arasındaki ilişkiye dair bilinenlerle çeliştiğini fark ediyor. Tarihin bu diğer alanlarında uzman olan bir kişi, kendi araştırmasının sonuçlarına (farz edelim ki bu sonuçlar doğrulanmış ve bilim dünyasında kesin kabul görmüş olsun) *uymadığı için* nüfusbilimcinin istatistiklerini yanlış sayabilir mi? Şüphesiz hayır: Şüpheyle karşılayabilir, şaşırabilir, hesap hatası yaptığını düşünebilir ya da bu istatistikler hiç yokmuş gibi davranabilir. Ama onları gerçek anlamda reddetmesi için verileri daha iyi düzenleyen yeni bir istatistiğin çıkması gerekir ve bu ista-

* (Lat.) Varsın günahın büyük olsun, yeter ki inancın ondan da büyük olsun. (ç.n.)

tistik tarihsel nüfusbilim ilkelerine göre yapılmış olmalıdır, yoksa toprak mülkiyeti ya da dinler tarihi ilkelerine göre değil. Aynı ilkenin retorik alanı için de geçerli olmaması için hiçbir sebep yok. Belli bir retorik bulgular tablosu –başka tarihsel bulgular ışığında ne kadar saçma görünürse görünsün– ancak daha iyi bir retorik bulgular tablosu tarafından tam anlamıyla olumsuzlanabilir.

Burada iki mesele akla geliyor; kısaca bahsedeyim. Nüfusbilimin dilinin edebiyat eleştirisininkine nazaran çok daha tek-sözlü olduğu doğru. Ama bunun esas sebebi, edebiyat eleştirisinin kendi ampirik temellerini hep hafife almış olması, ortak amaçlar ve açık seçik kurallarla bağlı bir bilimsel topluluk kurmaya çalışmak yerine herkesin istediği gibi takılacağı bir ortama üstü kapalı cevaz vermiş olmasıdır. Son birkaç yılın sözdağarsal dilbilgisi çılgınlığı, uzun ve şanlı bir entelektüel sorumsuzluk tarihindeki son sayfadır sadece. Ama bunun çaresi, en azından teoride, her zaman bulunabilir. İkinci mesele bizi biraz daha farklı bir yere getiriyor. Eleştiri kendisine az çok sınanabilir bir temel kurmayı başarırsa, retorik çözümlemenin "daha yerleşik" sosyal bilimler içindeki statüsü de mecburen değişecektir. Bir edebiyat eleştirmeni totalitarizm ile ilgili disiplinlerarası bir konferansa katılsa ve bir saat boyunca diyelim alegorinin işleyişi üzerine konuşsa, bu garip ve eğlenceli bir performans olarak algılanırdı. Ama hayali konuşmacımızın yapıp yapacağı tek geçerli katkı da maalesef budur. Edebiyat tarihçisinin herkesin bildiği genelgeçer şeyleri tumturaklı ve etkileyici bir cümleler silsilesi ile yinelediği bu utanç verici pandomime artık bir son vermeli. Tarihçiler bilgisayar kullanmayı biliyor; eğretileme ile düzdeğişmece arasındaki farkı öğrenmekte de zorlanmayacaklardır – tabii bu iki söz sanatı arasındaki tercihin kültürel açıdan anlamlı farklara işaret ettiğini gösterebilmemiz koşuluyla.

Şimdi yukarıda bahsettiğimiz itirazdaki doğruluk payına gelelim. Bu konuda kendimi biraz rahatsız hissediyorum çünkü birazdan tarif edeceğim hataya ben de defalarca düştüm ki o da şudur: Diyelim retorik çözümlemede tatminkâr bir düzeye erişildi. Elde edilen tablo, hiçbir muğlaklık içermeksizin belli bir değerler hiyerarşisine işaret ediyor gibi görünmekte. Ve nihayet son hamle yapılarak retorik

ile toplumsal tarih birleştiriliyor. Düşünce silsilesinin buraya kadar kusursuz olduğunu varsayalım. İşte tam da bu noktada hata yapılıyor. Her şeyi kapsayacak iri genellemelerin cazibesine bu noktada teslim olunuyor ve "*Zeitgeist* safsatası" diyebileceğimiz hataya düşülüyor. Dedektif edebiyatının retoriği bilime dair belli bir tutumun göstergesi mi? Öyleyse hemen gelsin gerisi: "Conan Doyle'un dönemindeki toplum", "1890'ların İngilteresi", "kapitalizmin emperyalist evresi" –aklınıza daha ne gelirse– hepsinde "*aynı tutum görülür*". Argümanın böyle bir yöne sapması karşısında zihniyet tarihçilerinin getireceği itirazların şüphesiz yanlışlayıcı değeri olacaktır. Ama ancak böyle bir genelleme karşında. Yoksa genellendiği zaman keyfi ve dayanaksız olan bir şey, iddiasını çok daha kısıtlı bir geçerlilik alanıyla sınırladığında hiç de öyle olmayabilir.

Edebiyat tarihçiliğini bir gölge gibi takip eden bu evrenselleştirici tevazu kıtlığının altında yatan sebebi bilirsek çaresini de bulabiliriz. Bu sebebin adı Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. Estetik araştırmalarına pek az şey Hegel'in tarih felsefesi ile idealist estetiği evlendirme girişimi kadar ivme kazandırmıştır; ama ampirik dayanağının sağlamlığı açısından da pek az şey bu kadar zarar vermiştir. *Estetik*'te her tarihsel çağın "ifade edilecek" *bir* ideal içeriği vardır ve bu içerik tek bir sanatsal biçim sayesinde "duyumsanabilir şekilde tezahür" eder. Bir eleştirmenin herhangi bir retorik biçimi tanımlayınca (bu mantığı aksi yönde izleyerek) bu biçimi koca bir çağı özetlediği varsayılan *o* fikre –o tek, yalnız, muhteşem fikre– doğrudan bağlayıvermeye kendini mezun sayması kaçınılmazdır. Kaçınılmaz ve de yanlış, daha doğrusu neredeyse hep yanlış. Zaman zaman olağanüstü düşünsel ve biçimsel kesafet anları yaşansa da tarihte asıl olarak bunun tersi geçerlidir ve bugüne dek hiçbir değerler sistemi bir *Zeitgeist*'ı rakip sistemlerce sorgulanmadan temsil edebilmiş değildir. Ayrıca bu mümkün olsaydı bu yazıda ortaya konan sav daha ilk satırlarından başlayarak abes olurdu, çünkü o zaman retoriğin *zaten var olmaması gerekirdi*. Kenneth Burke'ü hatırlayalım: retorik belli değerlere taraftar kazanmayı amaçlar, ama bu amaç tam zıddına, yani bölünmüşlük önkabulüne dayanır. Tüm retorik biçimler "Çağın Ruhu" *haline gelmeyi* isterler, ama tam da böyle çoğul oluşları, bu terimin bir gerçeklikten çok bir isteğe, özleme işaret ettiğini, dolayısıyla da son derece faydalı bir kavramsal araç olarak

kullanılması gerektiğini gösterir – yoksa bir olgu olarak değil.

Eleştirinin tarihsel-toplumsal bağlantılar kurmaya çalışırken duracağı yeri bilmesinin garantisi, tam tersine, her bir biçimin özgüllüğüne saygı göstermesidir. Belli bir biçimi "rakip" biçimlerden ayrıştırmakta ne kadar başarılı olursak kurabileceğimiz toplumsal ve ideolojik bağlantıların o oranda *kısıtlandığını* göreceğiz. Bu da bizi bir önceki bölümde bahsettiğimiz meseleye getiriyor. Edebiyat tarihi kendini bir retorik biçimler tarihine dönüştürecekse, bu yeni retorik biçimler tarihi, bir biçimi daha anlaşılır ve daha ilginç kılanın onu etrafındaki biçimlere bağlayan çatışma –ya da en azından farklılık– ilişkileri olduğu farkındalığına dayanmak zorundadır. Ve bu –son zamanlarda algılanmaya başladığı gibi– artzamanlı bir ölçüt olarak alınmamalıdır; daha doğrusu, en azından sadece ve öncelikli olarak artzamanlı bir ölçüt sayılmamalıdır. Edebiyat tarihçiliği, birbiriyle çatışma içindeki biçimlerden nasıl birinin gidip öbürünün geldiğini anlatmanın yanı sıra eşzamanlı bir dönemlendirme yapmayı hedeflemeli ve bunu yaparken de biçimlerin "en özlü ifadesi olan" bir iki örnek esere yaslanmak yerine her bir dönemi başatıyla, dengesizlikleriyle, çatışmalarıyla ve biçimler arası işbölümüyle bir retorik kuvvetler paralelkenarı olarak düşünmelidir.

Belki böylece biçimlerin tarihi ile toplumun tarihi arasındaki bağlantılar şu anki belirsiz ve epizodik niteliğinden sıyrılır ve yorumlama faaliyetini (şimdiye kadar rasgele ve sınanamaz bir tarzda) şekillendiren edebiyat-dışı referanslar çeşitliliği, bu kez izlemesi zorunlu bir yol olarak belirebilir. Bu referansların dağınık ve kesintili oluşu illa eleştirinin kullandığı kategorilerin kararsızlığından değil, onun somutluk arayışından kaynaklanır. Eleştiri, toplumsal hayatın, söz konusu somut nesneyi, yani çözümlenmekte olan metni açıklamaya yarayacak yönlerinden faydalanmak durumundadır. Bağlantı çeşitliliği böyle bir çalışmanın tabiatında vardır çünkü aynısı *bizzat edebiyatın tabiatında* vardır. Edebiyat toplumsal kurumların belki de en hepçil (*omnivorous*) olanı, farklı toplumsal talepleri karşılamaya en yatkını, kendi temsil sahasının sınırlarını umursamama konusunda en hırslısıdır. Bu çeşitliliğin yok olmasını isteyemeyiz ama en azından (ki aslında hiç de küçük bir beklenti değil bu) incelenen metinlerin menzil ve işlev açısından gerçekteki çeşitliliğini sadakatle yansıtmasını isteyebiliriz.

4. Edebiyat, "Rıza"

Bu tarihi projenin gerçekleşmesi için çok zaman gerek. Acaba hiç gerçekleşecek mi? Akla uygun bir proje mi, yoksa sadece kişisel bir ütopya mı (üstelik ben de şahsen bu ütopyayı gerçekleştirmek için herhangi bir adım atmış değilim)? Her halükârda, mümkün eleştirilerin en güzeli nedir diye spekülasyonlara girişmek beyhude. Onun yerine, "edebiyat" dediğimiz şeyin bu projeyi gerekçelendirecek bazı özelliklerini hatırlayarak buradaki düşünce silsilesini tamamlayalım. Demek istediğim, o "gerçek nesneyi", edebiyatı, buraya kadar açıkladığımız ölçütlere göre bir "bilgi nesnesi" yapan unsurları ayrıştırmamız gerektiği.

Birinci bölümde tartıştıklarımızla bağlantılı olarak, edebiyatın asli işlevinin *rızayı sağlamak* olduğunu söyleyelim. Yani, bireylerin içinde yaşadıkları dünyada "rahat" hissetmelerini sağlamak, onları bu dünyanın hâkim kültürel normlarıyla, belli etmeden, güzellikle uzlaştırmak. Temel hipotez bu. Gelgelelim, bu hipotezi desteklemek için, hem tam tersini kanıtlar gibi duran bir edebi olgu olan trajedi, hem de modern estetik ve eleştirel düşüncenin önemli bazı metinleri bağlamında geçerliliğini göstermek gerekecek.

Bu kitaptaki makalelerden birinde, Elizabeth ve I. James dönemleri trajedisinin, tüm o yıkıcılığıyla, mutlak monarşinin değerlerinin gözden düşmesine, dolayısıyla da on yedinci yüzyıldaki İngiliz devrimine giden yolun açılmasına aynı yıllardaki diğer tüm kültürel olgulardan kat kat fazla katkıda bulunduğunu göstermeye çalışıyorum. Edebiyatın rıza ve uzlaşma demek olduğu yolundaki iddiam tamamen yanlış çıkmış gibi görünüyor. Aynen öyle, çünkü bu hipotezin tarihsel boyutu belirsiz bırakılmıştı, halbuki geçerliliğinin Batılı kapitalist toplumla sınırlanması gerekir. Bu toplum, trajedi çağından –mutlakiyetçilik çağından– edebiyatı ve genel olarak sanatsal faaliyeti iki temel bakımdan radikal biçimde dönüştüren bir tarihsel kopuşla ayrılır. Bir kere trajedi, karşıt ve bağdaşmaz çıkar ya da değerler arasındaki daimi çatışmanın kaçınılmazlığını henüz bilmeyen bir çağa aittir, dolayısıyla bunları uzlaştırma meselesiyle yüzleşme ihti-

yacı hissetmez. İkinci olarak, –ve ileride göreceğimiz gibi ikisi arasında bir bağlantı var– trajedinin geliştiği çağ, estetik faaliyeti özerk saymıyor, aksine ahlaki ve bilişsel tasarılarla doğrudan, dolayıma gerek kalmadan işbirliği etmesi gerektiğine inanıyordu.

Yani on altıncı ve on yedinci yüzyılların trajedisi, egemen ideolojinin hâlâ bir *organizma* olarak sunmaya çalıştığı bir dünyaya, toplumdaki sınıflar arasında çıkar çatışması değil işlev farklılığı bulunan bir dünyaya aittir. Kendisini hâlâ organik bir bütün olarak düşünen ama bu özelliğini –büyük bir gürültüyle– kaybetmekte olan bir dünyadır bu. Trajedi bu yinelenmesi imkânsız tarihsel kavşaktan çıkar. Trajedilerin temel yapısı, bir hâkimiyet-tabiyet ilişkisi içinde olması gereken iki değerin nasıl aniden, esrarlı bir şekilde (Iago'nun *Macbeth*'teki cadıların ve *Phaidra*'daki tutkunun gizemliliğini düşünelim) özerkleşip eşit düzeyde şiddete kadir hale geldiklerinin gösterilmesine dayanır hep. Shakespeare ve Racine'in tüm trajik kahramanlarının sonunda dehşetle fark ettikleri gibi, aklın veya ahlakın insanın diğer melekeleri üzerindeki geleneksel "egemenliği" birdenbire geri dönüşsüz şekilde imkânsızlaşır.

Bu ancak kendi kültürümüzün önkabullerinden sıyrılmayı becerirsek anlayabileceğimiz bir durum. "Trajikliği" hikâyenin çatışan iki değerden birinin feda edilmesiyle sonlanmasından ve geriye kalan değerin üstüne ister istemez bir yas gölgesi düşmesinden kaynaklanmıyor (bugünkünün aksine). Bu oluyor olmasına ama trajediyi trajediyi yapan nasıl "bittiği" değil, neleri varsaydığıdır: çözümsüz bir çatışmayı *tahayyül* etmenin ve kelimelere dökmenin mümkün olmuş olmasıdır. Daha baştan yapılmış bu retorik tercih –trajedi yazarının nasıl oraya gelindiğini göstermeye hiç zahmet etmeden sadece apaçık çizmekle yetindiği bu temel durum– organikçi bütünlüğü sonsuza dek bozar ve tam da organikçilik hâlâ mümkün tek düşünce biçimi olarak algılandığı için acı verici, anlaşılmaz, "trajik" bir şey olarak tecrübe edilir.

Yukarıda ifade ettiğimizi tersinden söylersek, trajedi organik niteliğini giderek kaybeden ama kendini hâlâ ancak organik olarak düşünebilen bir dünya sunar. Goethe'nin de dediği gibi hep "içi rahatsız", huzursuz, tereddütlü kalakalmamıza sebep olan, işte bu edebi biçimin paradokslu tabiatıdır. Tam da bu nedenle benzeri görülmedik bir eleştiri ve muhalefet aracı olmuştur. Ama bir daha olamaya-

caktır: Organikçi ideoloji ortadan kalktıktan sonra, onun trajik olumsuzlaması da biçimsel olarak mümkün olmaktan çıkmıştır.

Edebi biçimlerin tarihinde tekrarlanamaz bir "istisna" olarak trajedi: Buradaki tartışmamızın tutarlılığı açısından bu bile yeterli olurdu ama dahası var. Modern edebiyat ve estetik yalnız trajediden "sonra" değil, ona "karşı" da meydana çıkmışlardır. Estetiğin sınırlarını aşıp burjuva kültür sistemini bütünüyle etkileyen bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu sistem, çatışmayı toplumsal varoluşun doğal bir özelliği olarak gördüğünden, artık kendine bu çatışmayı "acıma ve dehşet" ile betimleme görevini biçmez, tersine, birbirine karşıt çıkar ve değerler arasında, belki hakiki bir barış değil ama, bir tür uzlaşı ve birlikte yaşam imkânı sağlanabileceğini göstermeye çalışır. Kültürümüzün bu anti-trajik eğilimi estetik alanında özellikle aşikârdır. Hatta bizzat estetik alanının hakiki temeli, gizli varlık sebebi budur dense yeridir. Modern estetik düşüncenin oluşumuna katkıları başka pek az eserle kıyaslanabilecek olan *Yargı Gücünün Eleştirisi* ve *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*'ye baktığımızda bunu çok rahat görebiliriz.

Burada bu iki eseri hak ettikleri ölçüde ayrıntılı ve özenli şekilde tartışmam mümkün değil. Ama bir iki kısa değini ile bugün yürüdüğümüz doğrultunun çizilmesinde ne kadar belirleyici bir rol oynadıklarına işaret edebiliriz. *Yargı Gücünün Eleştirisi* ile başlayacak olursak altı çizilecek ilk husus Kant'ın bu eseri, giriş kısmının III. paragrafının başlığında dediği gibi, "felsefenin iki parçasını birleştirmeye katkıda bulunsun diye" yazdığıdır. Yani, önceki *Eleştiri*'lerde incelenen bu iki parça o güne kadar tutarlı, sistematik bir bütün oluşturamamışlardı: "Doğaya ilişkin kavramlar her türlü kuramsal düşünüşün/idrakin zeminini *a priori* içlerinde barındırırlar ve daha önce de gördüğümüz gibi, anlama yetisinin yasa koyucu otoritesine dayalıdırlar. Özgürlük kavramı ise duyularla koşullanmamış her türlü pratik hükmün zeminini *a priori* içinde barındırır ve aklın yasa koyucu otoritesine dayalıdır. Her iki yeti de... içerik bakımından kendine özgü birer yargı yetkisine sahiptir ve bunların üzerinde başka hiçbir (*a priori*) yargı mercii bulunmadığından, Felsefe'nin teorik ve pratik felsefe olarak iki bölüme ayrılması yerindedir."[21] Üçüncü *Eleştiri*'de girişilen çabanın ardında işte böyle bir *teorik* bütünlük ar-

zusu vardır. Ama gidermeye çalıştığı sistematiklik eksikliği, öznenin kendisinin bu iki farklı dünyası ya da varoluş biçimi arasında *gerçek bir uyumsuzluk* olduğunun göstergesidir de. Yakınlarda yazılmış bir Kant yorumuna göre: "*Yargı Gücünün Eleştirisi, saf aklın yasa koyucu gücü* (ki *zorunluluk* fikrini ima eder) ile *pratik aklın yasa koyucu gücü* (ki *özgürlük* fikrini ima eder) arasında *insan figüründe yaşanan yarılmayı* gidermeye ve bu iki yasa koyucu güç arasında bir *ara terim* (*Mittelglied*) yaratmaya girişir. Bu ara terim (*ereklilik* fikrini ima eden) yargı gücüdür."[22]

Kant'ın amacı, doğa bilimlerinin yarattığı "hayal kırıklığı"ndan kaynaklanan yarılmayı (olgulara dair yargılarla değer yargıları arasındaki ayrım da bu yarılmanın ürünüdür) gidermektir. Bu ayrım, bilimsel araştırmanın özerkliğinin garantisidir ve bu sebeple –o alanda– özgürleştirici bir yenilik olarak büyük kabul görmüştür, ama ahlaki değerlerin ve dünya görüşlerinin üretildiği alan için acı verici bir sakatlanma anlamına gelir. Giriş kısmının IX. paragrafında Kant'ın kendisinin belirttiği gibi yargının önkoşulu olan bir "doğanın *erekliliği* kavramı" ortaya konmalıdır çünkü "özgürlük" *ancak bu surette* işe yarayan, etkili bir yeti haline gelebilir, "nihai ereği" ancak bu surette "doğada ve doğa yasalarına uyumlu olarak gerçekleşebilir." Kant şöyle devam eder: "Özgürlük kavramına uygun sonuç, varolmak demek olan (daha doğrusu duyularla algılanabilen dünyadaki tezahürü varolmak olan) nihai erektir ki bu da doğada (yani duyularla algılanabilir dünyaya ait bir varlık olarak, başka deyişle insan olarak öznenin doğasında) bu ereğin olanaklılık koşulunun bulunmasını öngerektirir. Yargı gücü pratik olanı dikkate almaksızın *a priori* bunu öngerektirir. Doğanın *erekliliği* kavramına sahip olan bu yeti, bize doğa kavramları ile özgürlük kavramı arasındaki dolayımlayıcı kavramı sunar..."[23]

Kant'ın bu arayışı aslında bir tarihsel "zorunluluğun" ürünüdür, zira kapitalist toplum, düşünce ile ahlak arasındaki ayrımda yansı-

21. Kant, *Critique of Judgement*, Oxford 1952, s. 14-5.

22. Luciano Anceschi, "Considerazioni sulla 'Prima Introduzione' alla *Critica del Giudizio* di Kant", Kant'ı tanıtıcı giriş yazısı, *Prima Introduzione*, Bari-Roma 1969, s. 15. İlk cümledeki vurgular bana ait.

23. Kant, s. 37-8.

masını bulan bilimsel ve teknik ilerleme olmadan nasıl düşünülemezse, bu ayrımı gidermeye, ortadan kaldırmaya yönelik dur durak bilmez çaba olmadan da düşünülemez. Kapitalizmin estetik faaliyetlerde nedeni ilk bakışta kolay kolay anlaşılamayan olağanüstü bir çoğalmaya sahne olması bundandır. Toplumumuzda bireyin toplumsallaşması, eskiden geleneksel bağların sağladığı meşruiyetten yoksundur artık. Bu toplumsallaşma ancak ve ancak –Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'nde dediği gibi– "bireylerin kendi *tikel* tatminlerini elde etme hakkını" karşıladığı ölçüde adaletli bir şey olarak algılanabilir. Ama eğer varoluş bir yanda kültürel değerlerin her şey demek olduğu bir alan, diğer yanda da bunların hiçbir meşruiyetinin olmadığı bir alan olmak üzere ikiye bölünmüşse, insan denen simgesel hayvan için "tatmin" diye bir şey söz konusu olamaz. "Düşüncenin yasa koyma yetkisi" artıp toplumsal hayatın simgesel açıdan katıksız bir "nötrlük" taşıyormuş gibi duran veçheleri çoğaldıkça (on dokuzuncu yüzyıl ekonomik mekanizmalarının tipik örneğini oluşturduğu nesnel, yabancı "ikinci doğa"nın kapsamı genişledikçe), estetik faaliyetin dünyayı "ereksel" bir şey olarak, bir birey-için-dünya olarak sunma gayretlerinin de kesifleşmesi gerekmişti.

Kant'ın doğa ile aklı yeniden bağlayacak bir "ara terim" bulma girişiminin kültürel önemi işte buradan kaynaklanır. Güzel olanın temaşa edilmesiyle "hayatın rahatlayacağı ve kesifleşeceği"nde, estetik hazzın hem bireyin içine hem de birey ile doğa arasındaki ilişkiye bir "uyum" kazandıracağında ısrar etmesi de bundandır. Nihayet, "doğadaki güzel"le ilgili onca düşünsel çabasının altında da bu yatmaktadır. Gerçi Kant'tan sonra gelen estetik kuramcılar bu son meseleyi yersiz bulmuşlardır ama *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde bu kadar büyük ve merkezi bir yer işgal etmesi, bana göre, sadece on sekizinci yüzyıl estetik kuramının kendine özgü kaygılarının eseri olarak görülmemelidir. Kant'ın doğa bilimleri ile pratik-retorik kültür arasındaki ayrışmanın zorunlu ama aynı zamanda kararsız bir dolayım, bir "-mış gibi" bulması gerektiğinin farkında oluşu da bunda eşit ölçüde rol oynamıştır ve "doğadaki güzel" kavramı, pek çok bakımdan eğreti bir kavram olsa da, işte bu dolayımın ilk versiyonudur.

İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine'deki mektupların büyük ölçüde *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nin içeriğinin basitleştirilmiş bir versiyonundan ibaret olduğu bilinir. Schiller'in eserinde yeni olan, Kant'ın savlarından "kültür siyaseti" diyebileceğimiz bir şey çıkarmasıdır (ama bunu yaparken daima *Eleştiri*'nin maksatlarına uygun hareket ettiği söylenemez). Mesela dokuzuncu mektupta, gayet açık bir şekilde, sanat benzersiz bir rıza vasıtası olarak sunulur (ki bu Kant'ın metninde hiç görmediğimiz bir şey). Benzersizdir çünkü –bu tespitle yazının başında ortaya koyduğumuz meselelere geri dönmüş oluyoruz– kendisini kullananın bilinçli kontrolünden kaçmayı ve işini fark ettirmeden görmeyi bilir: "Senin ilkelerinin ciddiyeti onları [çağdaşlarını] ürkütecektir ama bu ilkeleri onlara bir oyun oynarmış gibi sunarsan bunlara tahammül etmeleri mümkün olur; çünkü beğenileri yüreklerinden daha bakirdir, sen de ürkmüş kaçağı buradan yakalamalısın. Onların doğrularına saldırman, yaptıklarını kınaman hep nafile olacaktır; ama boş vakitlerinde şekillendirici elini kullanma fırsatı bulabilirsin. Kaprisi, basitliği, bayağılığı eğlencelerinden silebilirsen bunları fark ettirmeden eylemlerinden ve en sonunda temayüllerinden de silmiş olursun. Onları her bulduğun yerde dehanın yüksek ve soylu biçimleriyle sarmala, etraflarını kusursuzluğun sembolleriyle kuşat. Ta ki Görüntü Hakikati, Sanat da Tabiatı alt edene kadar."[24]

Schiller, başka yerlerde –özellikle de kitabın en meşhur kısmı olan altıncı mektupta– Kant'ın sanatın insan hayatına yitirdiği ahengi yeniden kazandırabilecek tek faaliyet olduğu yolundaki düşüncesini açımlar: "Yunan devletlerinin, her bireyin kendi bağımsız varoluşuna sahip olduğu ama ihtiyaç doğduğunda tümünün birleşerek tek bir organizma oluşturabildiği ahtapotvari yapısı yerini, hayatiyeti kalmamış bir sürü parçanın bir araya getirilmesiyle mekanik nitelikte bir kolektif hayat kazanan dahiyane bir düzeneğe bıraktı. Devlet ile Kilise, yasa ile örf ayrıldı; keyif ile çalışma, araç ile amaç,

24. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (1793-4), Oxford 1967, s. 61 (Türkçesi: *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. G. Aytaç, Kültür Bakanlığı, Ankara 2001. Dipnotlarda okura yardımcı olması için Türkçede çıkmış bütün eserlerin künyelerine yer vermekle birlikte, çoğunlukla bu çevirileri kullanmadım. Aksi belirtilmedikçe bütün çeviriler bana aittir – ç.n.)

gayret ile ödül birbirinden koptu... Böylece yavaş yavaş Bireyin somut hayatı, o soyut 'Bütün' fikri acınası varlığını zoraki de olsa sürdürebilsin diye, yok edilmiştir. Ve devlet, vatandaşlarının duygularıyla hiç temasa geçmediği için, artık onların gözünde bir yabancıdır... Bireyin elindeki kuvvetleri kullanırken tek yanlı hareket etmesi onu kaçınılmaz olarak hataya sürükler; ama insan türünün tamamını hakikate götürür... Atletik bir bedene jimnastik idmanlarıyla, güzelliğe de uzuvların ahenkli hareketiyle kavuşulacağı malum. Aynı şekilde zihnin de belli işlevlerinin bilenmesiyle olağanüstü insanlar ortaya çıkabilir; ama mutlu ve tam insanların ortaya çıkması ancak bu işlevlerin eşit bir kıvama getirilmesiyle mümkün olabilir."[25]

Bu pasajlar, Schiller'in "ahenk" kavramının maksadını ve yetersizliklerini anlamamızı kolaylaştırıyor. Her bir bireyin yaşadığı yarılma bir *toplumsal* yarılmanın (kilise ile devlet, doğa ile akıl, "vahşiler" ile "barbarlar" arasındaki yarılmanın) sonucudur – *Estetik Eğitim* bu konuda şüpheye yer bırakmaz. Ama sanatın sağladığı çözüm, temsil ve teşvik ettiği ahenk, eserin hiçbir yerinde ciddi ciddi toplumun tamamına önerilecek bir model olarak –yarılmayı onaracak bir ideal olarak– sunulmaz; yarılmayla baş etmenin ve onunla *birlikte yaşamanın* en iyi yoludur o kadar. Ahenk ölçütü, bütünüyle *sembolik meşrulaştırma* sahasına hasredilir ki zaten bunu özerk bir saha olarak tesis eden bizzat bu ölçüttür. Yarılmanın maddi sebepleri gayri-insani ve tehlikeli sayılır ama Schiller'in ahengi ancak bunlar da var olduğu müddetçe varlığını sürdürebilir ve bir değer taşıyabilir. Burada gaye, çatışan gerilimleri *ortadan kaldırmak* değil, bunları *mutedilleştirecek* şekilde, yarılmanın algılanışını bu yarılmaya katlanmak zorunda olanları "mutlu" edecek şekilde yeniden düzenlemektir. Modern "rıza"nın özünde bu "mutluluk" yatar: onu gündelik hayatta yakalamak giderek zorlaştığından varlığını bir şekilde garanti altına alacak bir "biçim" gerekli hale gelir.

Schiller'i geride bırakmadan önce son bir tespit yapayım. Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'si ile onarmaya çalıştığı yarılma, düşünce ile akıl, doğa ile özgürlük arasındaydı. Bir başka deyişle, Kant bir yanda değer kavramının her şey olduğu bir alan, diğer yanda da, tam tersine, değerin hiçbir şey ifade etmediği bir alan olmak üzere iki karşıt alan

25. *A.g.e.*, s. 35, 37, 41, 43.

tanımlıyordu. Schiller ile bu çerçeve değişir. *Estetik Eğitim*'de "doğa" terimi sembolik açıdan nötr bir âleme değil, belirli bir değerler kümesine işaret eder. "Doğa" artık değer ifade etme vasfından yoksun olduğu için değil, *farklı* değerlerle yüklü olduğu için "aklın" karşısına konur. Bu doğruysa, estetik alanın burjuva uygarlığında iki ayrı kültürel işlevi var ve Schiller'in *Estetik Eğitim*'i de bunların kesişme noktasında duruyor demektir. Bu işlevlerden ilki Kant estetiğinde ifadesini bulmuş olandır: bilimin yarattığı "hayal kırıklığına" direnip, değerleri "olgularla temellendirme" arzusunun parçası olan o kökleri çok derin "büyü" ihtiyacını tatmin ederek, böylelikle bu değerlerin "eşyanın hakikatinden" "çıktığı" inancının verdiği emniyet hissiyle bunların taraflılıklarının sorumluluğundan kurtularak, değer yargıları âlemi ile olgulara dair yargılar âlemi arasında yeniden bağlantı tesis etmek.[26]

Bu birinci işleve sonradan eklenmiş ve muhtemelen zaman içinde önem açısından onu aşmış olan ikinci işlev, *çatışan değerler arasında uzlaşma* sağlanmasıdır. Schiller'in eseri olsa olsa bu yönde atılmış bir ilk adımdır. *Estetik Eğitim*'de birbirine uyumlu kılınmaya çalışılan değerler aslında kendi başlarına çatışmalı değerler değillerdir. Ancak *tek taraflı* gelişimleri sonucunda çatışmalı hale gelirler. Ama "mutedilleştirilmeleri" ve böylelikle neo-klasik "ahenk" kavramına geri götürülmeleri hâlâ mümkündür. Benim kafamdaki resimde ise bu imkân artık ortadan kalkmıştır, çünkü çatışma, bir zamanlar birleşik olup zaman içinde birbirinden kopmuş ama yine de yeni bir senteze müsait unsurlar arasında değildir artık, "diyalektik" çözüm yolunu kapatan gerçek bir çatışma, bünyevi bir düşmanlıktır söz konusu olan.

26. Edebi eserlerin, özellikle de kurmaca anlatıların karakteristik özelliği olan "örnekleyicilik" işte buradan kaynaklanır: "[Edebi, yani retorik] söylemin tipik özelliklerinden biri, olgu ile değer, bilgi ile duygu arasında sıkı bir bağ kurulmasıdır. Olgu, insan davranışlarının oluşturduğu somut bağlam içinde sunulur; burada her bir unsur değerbilgisel anlamlarla yüklüdür ve her bir değer geleneksel ve itiyadi olarak belirli olgularla örneklenir. Olgunun kendi başına, ona eşlik eden tüm duygulardan soyutlanmış halde ele alınması da, değerin kendi başına, safi değer olarak ele alınması da söylemi *doxa*'dan, 'çoğunluğun' somut gündelik hayatından uzaklaştırır. Duygu yokluğu söylemi 'kuru' yapar, örnek yokluğu ise 'soyut'. Her iki durumda da söylem ikna ediciliğini yitirir ve toplumda pragmatik kültürün aracı olarak iş göremez hale gelir" (Preti, s. 174).

Ama bunun olabilmesi için burjuva toplumunun toplumsal çatışmayla ve onun bedeli olan acılarla tanışması gerekiyordu: Avrupa tarihinde 1789'dan günümüze kesintisiz süren, her bir "halkı", ulusal kültürü kendi içinde bölen ve bir "dış düşman"dan çok, aynı dili konuşan, aynı şehirlerde yaşayan ve çoğunlukla aynı tanrıya tapan bir "iç düşman"la karşı karşıya getiren kanlı çatışmaları kastediyorum. Çatışmalar bazı köklü tarihi veya coğrafi ayrılıklara, neredeyse doğal olgular gibi değişmez sayılagelmiş "milli" özelliklere bağlanamazdı artık. Hayır, çatışma çok daha yakın, dolayısıyla çok daha şiddetliydi – bu yüzden de çözümsüz görünüyordu.

On dokuzuncu yüzyıl edebiyatı toplumun çatışmalı bir alan olduğuna dair bu yeni farkındalığın izleriyle doludur. Hatta bu dönem edebiyatının en önemli tarihsel mirası –birbiriyle uzlaşmaz çıkar ve değerlerin onulmaz bir parçalanma yarattığı bir uygarlıkta– "rıza" kavramının kendisinin nasıl kaçınılmaz olarak büyük bir dönüşüm geçirdiğini belgelemesidir dense yeridir. Artık rıza, bir değerler sisteminin diğer hepsi karşısında bariz ve herkesçe kabul gören bir zafer kazanmasıyla sağlanamaz. Daha esnek ve gevşek bir biçim almalıdır: yani diyalektik sentez olmaktan çıkıp, çok daha "şaibeli" bir biçim olan *uzlaşıya* dönüşmelidir.[27]

Uzlaşı "gerçekçi" anlatının en önemli teması, daha da önemlisi, ondan bile muammalı bir olgu olan "modern liriğin" başlıca retorik ölçütüdür. Modern liriği bir kelimeyle özetlemek gerekse, hemen akla gelen kelime "çetrefillik" olurdu. Ve bu çetrefillik –ki ancak anlaşılmazlığın göze alınmasıyla mümkün olabilir– artık tamamen farklı ve çelişkili hale gelmiş unsurlar arasında anlamsal "uzlaşılar" kurmaya yönelik zorunlu ve zorlu çabanın ürünüdür. Baudelaire'in *oxymoron*'u bu işlemi en iyi örnekleyen ve özetleyen söz sanatıdır. Paul Ricoeur şöyle yazmış: "... arzularla dolu bir kimse olarak, farklı bir kılıkta, kendimi gizleyerek ortalıkta dolaşıyorum – *ayaklı bir*

27. Elbette "uzlaşı" tarafların tümü için *eşit ölçüde* avantajlı (ya da dezavantajlı) bir anlaşma demek değildir. "Çocuk Bahçesi"nde göstermeye çalıştığım gibi, beraberinde acı verici kayıplar ve vahim dengesizlikler getirebilir. Uzlaşıyı uzlaşı yapan "herkesi memnun etmesi" değil, adı üstünde bir uzlaşma olmasıdır: kutuplaşmış değerlerin biribiriyle temasa gireceği, birlikte yaşayacağı, nihayet birbirinden ayırt edilmez ve ayrıştırılmaz hale geleceği, sınırları belirsiz, geniş bir alan yaratmak.

maske. İşte dil de aynı şekilde daha baştan çarpıtılmış bir şeydir çoğunlukla: anlamı söylediğinden farklıdır, çift anlamlıdır, kaçamaklıdır. Rüya ve benzerleri, ilk anda algılanan anlamda farklı bir anlamın aynı anda hem gizlendiği hem de ifşa edildiği karmaşık bir anlamlandırma süreci olarak beliren bir dil sahasında bulunurlar. Bu çift anlamlılık sahasına 'sembol' diyelim..."[28]

Ricoeur'ün sözleriyle son dönemece girmiş oluyoruz. Bu pasajda, modern lirik ve edebiyatın yorumbilgisinden değil, rüya ve psikanalizden bahsediliyor. Ama edebiyata, çatışan değerleri birbirine "uyumlu" kılarak rızayı sağlamaya memur bir kültürel faaliyet olarak bakacaksak Freudcu düşüncenin belli noktalarından kısacık da olsa bahsetmemek olmaz.

Bilindiği gibi Freud sanatı, uygarlığın kişiyi vazgeçmek zorunda bıraktığı itkilerin en başarılı şekilde "telafi" edildiği alan olarak görür.[29] Yani estetik faaliyetin kökeninde "bastırılanın geri dönüşü" vardır. Ama bastırılmış ruhsal içeriklerin tekrar yüzeye çıkmak için bir "maske" takmaları, daha doğrusu, aksi yönde hareket eden başka ruhsal güçlerle yaşadıkları çatışmanın sonucu olarak, esas hallerinden farklı bir "biçim" almaları gerekir: "... Freudcu olumsuzlama

28. Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven ve Londra 1970, s. 7 (Türkçesi: *Yorum Üzerine: Freud ve Felsefe*, çev. Necmiye Alpay, Metis, İstanbul 2006).

29. "Sanat, çok eski ve etkisi hâlâ çok derinden hissedilen kültürel feragatleri ikame edecek tatminler sağlar. Bu nedenle bir insanı uygarlık uğruna yaptığı fedakârlıklarla barıştırmada hiçbir şey onun kadar etkili olamaz" ("The Future of an Illusion", 1927, *Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra 1953-74, cilt XXI içinde, s. 14 [Türkçesi: *Bir Yanılsamanın Geleceği*, çev. H. Z. Kars, Kaynak, İstanbul 1994]). Freud, iki yıl sonra benzer şekilde sanatı "gerçeklik sınavının gereklerinden muaf... gerçekleştirilmesi güç isteklerin tatminine hasredilmiş... yanılsama olduğu kabul edilen yanılsamalar" olarak tanımlar. "Güzelliğin aşikâr bir işlevi yoktur; açık seçik bir kültürel ihtiyaca da cevap veriyor değildir. Ama gene de uygarlık onsuz yapamaz... Maalesef psikanalizin güzellik hakkında da söyleyecek pek bir şeyi yoktur. Kesin görünen tek şey, cinsel duygular alanından türediğidir. Güzellik sevgisi, amacına ulaşması engellenmiş itkinin mükemmel bir örneğidir" ("Civilization and its Discontents", 1930, *a.g.e.*, s. 80, 82, 83 [Türkçesi: *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. H. Barışcan, Metis, İstanbul 1999]).

modeli biçimsel bir modeldir... kişinin herhangi bir şeye aynı anda hem evet hem hayır demesini mümkün kılan göstergesel bir uzlaşı-oluşumudur... sapkın arzunun edebiyat eserine içerik olarak kabul edilmesi ancak bu arzuyu filtreleyebilecek biçimsel modelin de aynı anda kabul edilmesiyle mümkün olabilir."[30] Bu Freudcu yaklaşım, yorumlama faaliyeti açısından son derece önemli bazı noktaları vurguluyor: metnin, ruhsal ve kültürel güçlerin çatıştığı bir alan olması; bu güçlerin bizim öz-farkındalığımızın dışında yer aldıkları (yani az çok "bilinçdışı" oldukları); aralarındaki çatışmanın ancak bu çatışmanın büründüğü özgül retorik biçimlerin çözümlenmesi yoluyla anlaşılabileceği; çatışmanın biçimselleştikten sonra şaşırtıcı, hatta sık sık da anlaşılmaz, "çetrefil" bir hal almasının, bu biçimsellikler bünyesinde uzlaşıya varan kuvvetlerin birbirinden farklı ve birbirine düşman tabiatlı oluşuna bağlanabileceği...

Tüm bunlar bence edebiyat yorumu teorisi için kalıcı katkılar. Sorun başka yerde. Sorun, bu katkıları yapan psikanalizin, bunların daha sınanabilir ve verimli bir şekilde kullanılmasını bizzat kendi teorik ufkunun darlığı yüzünden engelleyip engellemediği. Bunu biraz açayım. "Bastırılanın biçimsel olarak geri dönüşü" teorisi için temel bir kavram olan "olumsuzlama" (*Verneigung*) ile başlayayım. Francesco Orlando, *Phaidra*'yı Freudcu bir okumaya tabi tutarken bu kavramı inceltip "ondan hoşlanmıyorum" ibaresiyle özetlenebileceğini söylemiştir.[31] Bu ibare bir çatışmayı ifade eder: ondan hoşlan-/-mıyorum (ben). Ama bu çatışmanın ifade edilişi ve yorumlanışı bilimsel açıdan kabul edilemez niteliktedir, çünkü unsurlarından sadece bir tanesi tanımlanmıştır: diğeri sadece "olumsuzlama yoluyla" belirlenir. Çatışmanın bastırılanın yer aldığı kanadının ("ondan hoşlan-") kendine ait bir içeriği vardır, belli bir nesne ya da imgeye atıfta bulunur. Buna mukabil, diğer kanat bir "-mıyorum"dan ibarettir. Bu da kendi kendisinin *ne olduğunu* belirlemekte tamamen ikincil bir rolü olduğunu gösterir. Ancak *ne olmadığı* üzerinden tanımlanabilir ve teorik bir önem kazanabilir: "ONDAN HOŞLANMIYORUM ibaresi, olumsuzlama yoluyla, belli bir türde veya yoğunlukta bir ar-

30. Francesco Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature*, Baltimore/Londra 1978, s. 140.

31. *A.g.e.*, "Analytical Part", özellikle s. 8-10.

zuyu ifade ediyorsa, daha büyük ya da itiraf edilmesi daha güç bir arzu, mesela, ONDAN HİÇ HOŞLANMIYORUM gibi bir ifadeye yol açacaktır. Daha da büyük ve itiraf edilmez bir arzu ONDAN NEFRET EDİYORUM, ONDAN TİKSİNİYORUM ya da olumsuzluk takısı içermediği halde açık birer olumsuzlama olan benzer sözlerde ifade bulacaktır. Bunu içindekilerin duvarlarına yaptığı baskı yüzünden patlayacak hale gelmiş bir konteynere benzetebiliriz; basınç ne kadar fazlaysa duvarlar da o kadar dayanıklı ve kalın olmalıdır."[32] Burada akla hemen *Eros ve Uygarlık*'ın ilk cümlesi geliyor: "Libidonun sistematik bir şekilde feda edilerek toplumsal açıdan faydalı faaliyetlere zorla kanalize edilmesine kültür denir." Kültür içgüdülerin bastırılmasından *"ibarettir"*. Nasıl bir biçime büründüğü önemli değildir. Önemli olan *tek* şey, o işlevi yerine getirmesidir. Psikanaliz projesine hep zarar vermiş olan tarihsel belirlenimden yoksun antropoloji işte bu yaklaşımın sonucudur. Ama bu yaklaşımın salt yorumbilgisel düzeyde hiç hesapta olmayan bir sonucu daha vardır. Karşıt kuvvetler arası bir çatışma diye sunulan şey –"olumsuzlama" varsayımı yüzünden– özgül varlıklar arasında bir çatışmadan bahseden materyalist görüşten ziyade Hegelci diyalektiğin tipik "baş aşağı etmelerine" ("olumsuzlama" terimini duyunca teyakkuza geçmeliydik zaten) yakın olan tek yanlı bir sürece dönüşür,

"Olumsuzlama"da dikkat edilecek tek bir şey vardır ki o da baş vermek üzere olan arzuya ne olduğu, onun nasıl değişip dönüştüğüdür. İkilinin diğer kutbunun dönüşümleri, kültür tarihçileri için ilginç olabilir, ama hakkında söyleyecek pek bir şey de yoktur. Bunun böyle olması kaçınılmazdır çünkü bu öteki kutup aslında hiç var olmamıştır, bastırılanın "yabancılaşmış" şeklinden ibarettir. İşte böylece ikilinin baskılayıcı kanadına ("uygarlığa", "tarihe") *a priori* ilgisiz kalmanın ucu, metnin bir "uzlaşı" olduğu fikrini hiçe saymaya varır ve metnin belli bir "özün" neredeyse noksansız "ifade" edildiği bir alan olduğuna dair beylik fikre geri dönülmüş olur. "İçeriğinin baskısıyla" "biçimi" ("duvarları") değişen "konteyner" benzetmesi bu konuda şüpheye yer bırakmıyor.

Sanatsal olguların tabiatına dair monist anlayışa geri dönmek demektir bu; "bastırılanın geri dönüşü" kavramının kendisinde de za-

32. *A.g.e.*, s. 10.

ten bu tür bir anlayışın etkisi sezilmektedir. Edebi metinlerin o muammalı cazibesi, bilinçdışı ruhsal içerikleri yeniden ortaya sürmelerinden kaynaklanıyorsa –ki öyle olduğuna benim hiç şüphem yok– o zaman "bilinçdışı"nın kapsamını "bastırılmış" olanla sınırlamanın ne teorik ne ampirik herhangi bir gerekçesi olabilir. Freud'un kendisi de, en sarih *Ben ve İd*'de olmak üzere, bilinçdışının bastırılmış içeriklerin yanı sıra üstben düzeyini de kapsadığını söylemiştir.[33] Dolayısıyla, eğer edebiyat bizi bilinçdışı benliğimizle yeniden "aşina" kılma, normalde farkında olmadığımız bağlantıları hatırlatma gibi bir iş görüyorsa, üstbenin de bir şekilde işin içinde olmaması için hiçbir neden yoktur. Hele hele üstbenin –katı, "acımasız" haliyle ahlaki vicdanın– Freud'da da hakikatte de, "gerçeklik ilkesi" denen şeyle örtüşmediğini anımsarsak. Burjuva uygarlığının "teoride" doğru olanla "pratikte" geçerli olan arasında –ilkelerin azamiliği ile bunların gerçekleşmesindeki asgarilik arasında– örtük ama katı bir ayrıma dayalı olduğunu, haklı olarak, söylediğimizde, tam da (Freud'un terimleriyle konuşacak olursak) üstben ile gerçeklik ilkesi arasındaki (ahlaki vicdan ile fiili toplumsal davranışlar arasındaki) ilişkinin doğası gereği *sorunlu* bir ilişki olduğunu da söylemiş oluruz. "Uygarlık" üstbeni üretir ve onu bireylerin ruhuna "elçisi" olarak sokar. Ama sonra onu satar, reddeder, direncini kırmaya çalışır (ve gerekirse onunla savaşır: savaşta On Emir'e fazla sadık kalanlar vurulurlar). Demek ki üstben *de* kendisinin uygulanma alanını çeşitli şekillerde yeniden tanımlayan eserlerde sürekli "yeniden yüzeye çıkmaya" ve hangi ruhsal ve toplumsal güçlerle çatıştığını gözler önüne sermeye ihtiyaç duyar. Nitekim geçen yüzyılın gerçekçi edebiyatının büyük kısmı bu mesele etrafında döner; bu geleneğin son ve temsil edici

33. "Bilincin doğuşu bilinçdışına ait bir olgu olan Oedipus kompleksiyle yakından bağlantılı olduğundan, bir hipotez olarak, suçluluk duygusunun büyük kısmının normalde bilinçdışı kaldığı ileri sürülebilir. Birisi çıkıp da normal insanın hem sandığından çok daha ahlaksız, hem de sandığından çok daha ahlaklı olduğu gibi paradoksal bir önerme ortaya atsa, bulgularıyla önermenin birinci yarısının dayanağı olan psikanalizin önermenin ikinci yarısına da bir itirazı olmazdı." Bir dipnotta şunları ekliyor: "insan doğasının hem iyilik, hem de kötülük için, sandığından –yani beninin bilinçli algı yoluyla farkında olduğundan– çok daha büyük bir kapasitesi vardır" ("The Ego and the Id", 1923, Freud, cilt XIX içinde, s. 52 [Türkçesi şu kitabın bir bölümünde: *Haz İlkesinin Ötesinde – Ben ve İd*, çev. A. N. Babaoğlu, Metis, İstanbul 2001]).

ürünü olan çocuklara yönelik "acıklı" edebiyat bu hipotezin doğruluğunun kanıtıdır.

Demek ki "bastırılanın geri dönüşü" teorisinin bir kere kapsamının genişletilmesi lazım. Ama düzeltilmesi de lazım. Çünkü estetik hazzın esasen bu "geri dönüşün" algılanmasından kaynaklandığını öne sürmektedir. Bu sava göre, biçim düzeyinde sağlanan "uzlaşı", bastırılmış içeriklerin yeniden yüzeye çıkması için gerekli bir *araçtan* ibarettir. Orlando'nun ifadesiyle, "Bana göre mecaz bilinçli benin dilinin bilinçdışına sürekli –hem de gönüllü olarak– ödediği haraçtır".[34] Bu iddianın altında, hayatta erişilebilecek en büyük mutluluğun ruhun bilinçdışı içeriklerini tam olarak ve özgürce yaşayabilmek, dile getirebilmek olduğu varsayımı yatmaktadır. Böyle bir şey mümkün olmadığına göre, sanatın sağladığı uzlaşı ile bunu "telafi" etmeye çalışırız. Ama, denir, keşke buna gerek kalmasaydı.

Bu hipotez bana pek sağlam gelmiyor. Gerçekten de zaman zaman bilinçdışımızın içerikleri radikal bir tarzda ortaya çıkıverir ve bu önemli sonuçlar doğurur. Ama bu gibi durumlarda yaşanan şey hazzın tam tersidir. Kişi kendini içinde yaşadığı dünya ile asla galip çıkamayacağı eşitsiz bir çatışmaya sürüklenmiş, büsbütün yalnız bulur. Daha doğrusu, hem id hem de üstben farklı şekillerde de olsa, kişiyi bu çatışmaya doğru *durmaksızın iterler*. Katı, uzlaşmaz tek yanlılıklarıyla onu onarılması imkânsız bir mutsuzluğa sürüklerler.

Ama öyleyse estetik "haz" bilinçdışının "geri dönüşünün" algılanmasından değil tam tersinden, yani başarılı bir uzlaşıya tanıklık edilmesinden kaynaklanıyor demektir. "Biçimsel" uzlaşı haz için bir *araç* ya da elverişli bir *ortam* değildir: bilakis, hazzın *amacı*, yegâne tözüdür. Haz, yasak yularını biraz "gevşetmiş" olmaktan değil, türlü ruhsal güçlerin etki alanlarını net bir şekilde yeniden tanımlamış olmaktan kaynaklanır. Kişi bu sayede huzursuzluğunu, hiç olmazsa bir süreliğine, "zaptetmiş" olur ve "gerilimde azalma" yaşar ki bu da Freud'a göre her türlü hazzın tanımlayıcı özelliğidir.

Dikkatimizi metnin sağladığı "biçimsel uzlaşı" üzerinde yoğunlaştırarak Freudcu teorinin edebiyat eleştirisi tarafından hep ihmal edilmiş bir öğesini, "gerçeklik ilkesi" denen şeyi yeniden merkeze çekebiliriz. Bu kavramın anlamı Freud'un kendisinde dahi belirsiz

34. Orlando, s. 169.

ve kararsızdır. Kimi zaman "haz ilkesinin" zıddı gibi sunulur, kimi zaman "uzantısı". Bazı durumlarda "gerçekliğe dair kesin bilgi" ile aynı şey gibidir, ama başka durumlarda bu bilişsel niteliği bütünüyle tali sayılır. Ahlaki vicdan ile aralarında bazen sık bir bağ kurulur bazen de çatışma olduğu ima edilir. Ama Freud'un bu terimle ruhsal aygıtın ve toplumsal davranışın önemi tartışılmaz bir veçhesini kastettiği kesindir. "Gerçeklik ilkesi" dış dünyanın sivri köşelerini törpüleyerek, farklı nitelikte ve yoğunlukta zorunluluklarla aynı anda başa çıkmayı sağlayarak kişinin parçalanmış ve çatışmalı bir dünyada yaşamasını mümkün kılan şeydir.

Freud, ruhun gerçeklik ilkesi ile en yakından ilişkili kısmı olan benin davranışlarını betimlediği o meşhur pasajında da böyle bir şey kasteder zaten: "... bu ben üç ayrı efendiye hizmet etmekle yükümlü, dolayısıyla üç ayrı tehlikenin kıskacında zavallı bir yaratıktır: bir dış dünya, iki idin libidosu ve üç üstbenin katılığı... [Ben], id ile gerçekliğin ortasındaki konumu gereği, gerçeği gören ama halkın gözündeki yerini kaybetmek istemeyen bir politikacı misali, nefsine yenik düşerek dalkavuk, fırsatçı ve yalancı birine dönüşüverir."[35] Demek ki tıpkı ben gibi gerçeklik ilkesi de müstakil bir "ilkeye", kendi kendine yeterli bir nesneler dünyasına işaret etmeyen, hep çatışmaların sonucunda ortaya çıkan bir "ara terim"dir aslında. Kişinin bütünlüklü bir varlık olduğunu ve dünyaya katıldığını hissetmesini sağlayan, etrafında bir dengenin tesis edildiği düşük dirençli bir hattır. Pamuk ipliğine bağlı bir dengedir bu şüphesiz; ancak tesis edildikten sonra, gerçi kişi tam bilincinde değildir ama (diye eklememiz lazım), bir denge olarak algılanabilir (eğer algılanırsa tabii).

Ama denge *illa ki* sağlanır. Onu bütünüyle bilinçdışı kalmış bileşenlerine ayrıştırmak çözümlemenin zorunlu aşamalarından biridir. Ama ardından, bu öğeler arasında bir "uzlaşı" sağlandıktan sonra artık parçalarının toplamına indirgenemeyecek *yeni* bir içerikle karşı karşıya olduğumuzu da mutlaka teslim etmemiz lazım. Bu içerik "örtüktür", "bilinçdışı" değil. Artık bilincin onu bastırmasına ve kendisinden uzaklaştırmasına gerek yoktur, çünkü zaten hâkim toplumsal normları ihlal etmez, tam tersine onlarla uyumludur, onlarla örtüşür. Hatta bir bakıma bu normların oluşumuna katkıda bulunur

35. Freud, "The Ego and the Id", s. 56.

çünkü bu yeni içerik *doxa*'dan, yani şahsi kanaatten ve genelgeçer fikirden, bir başka deyişle "dünya görüşü" denen şeyin büründüğü somut biçimlerden başka bir şey değildir: "saf" ve zorlu bir sistem değil, inandırmaya yönelik, gönül çelici, her şeyi kapsayan bir şey, bir geçici uzlaşmadır, birbiriyle çatışan basınçlar arasında yapılan bir ayarlamadır.

Gerçeklik ilkesinden *doxa*'ya, oradan da edebiyata, yani –ne kadar paradoksal görünürse görünsün– gerçeklik ilkesinin en açık tezahürlerinden birine geldik. Edebiyat her anlamda bir "ara terim"dir; "eğitsel", "gerçekçi" işlevi tam da bizi hiç bitmeyecek bir uyum sağlama ve uzlaşma faaliyetine, biz farkında olmadan, hazırlamasında yatar. Tıpkı gerçeklik ilkesi ve *doxa* gibi toplumsal istikrar dönemlerinde serpilen, savaş ya da devrim olduğunda ise birden "lüzumsuz" ya da "imkânsız" görünmeye başlayan edebiyat, mevcut düzene "uyum" sağlayışımızı bir tür "mutluluk" fikriyle *örtüştürme* arzumuzun ne kadar derin kökleri olduğunu bize hatırlatır. Rızanın –yapmaya "mecbur" olduğumuz bir şeyi yapmayı "istediğimiz" hissinin– ruhun en büyük özlemlerinden biri olabileceğini görmemizi sağlar. Bir başka deyişle, büyük savaşların yaşanmadığı (dolayısıyla da –bunu telaffuz etmemek olmaz– büyük trajedi olabilecek şeylerin yaşanmadığı) koşullarda kişinin kendini zaman zaman bunun mümkün dünyaların en güzeli olduğuna inandırmaya çalışması kaçınılmazdır.

Eğer yapıbozum anlayışından bu kadar uzak ve bu kadar kısıtlayıcı bir edebiyat anlayışı hâlâ sevimsiz ya da inandırıcılıktan uzak geliyorsa bu makale üzerinde çalıştığım süre boyunca sık sık hatırıma gelen bir imgeyi aktarmaktan başka yapabileceğim bir şey yok. Bu bahsettiğim, British Museum'da bulunan bir antik Grek lahiti üzerindeki yarım kabartma. Burada küçük bir insan bedenini almış götüren bir harpya –üstü kadın, altı yırtıcı kuş– gösterilmekte. Uzmanlar, bu bedenin merhumun ruhunu temsil ettiğini söylüyorlar. Alt tarafta harpya ruhu pençeleriyle sıkı sıkı kavramış, ama üste bakınca harpyanın Grek kollarının ruhu özenli ve şefkatli bir biçimde kucakladığı görülüyor. Ruh harpyanın pençelerinden kurtulmak için hiçbir çaba sarf etmiyor. Sakin, hatta rahatlamış görünüyor. Büyük olasılıkla ölmüş olmaktan hoşnut değil: Öyle olsa harpyalara gerek kalmazdı. Ama ruh aynı zamanda bu pençelerden kaçış olmadığını

da biliyor olsa gerek. Bu yüzden gözlerini indirmeyip başını harpyanın kollarına güvenle yaslıyor. Tam da kaçma imkânı olmadığı için, onu uzaklara uçuranın şefkatli, hani neredeyse anaç bir yaratık olduğunu düşünerek kendisini kandırmayı yeğliyor.

Haksız olduğunu söyleyebilir miyiz?

Büyük Tutulma

Egemenliğin Kutsallığının
Bozuluşu Olarak
Trajik Biçim

"O *soylu oyuncuyu* getirdiler/Süslesin diye *trajedi sehpasını**:/Etrafındaki silahlı birlikler/Kanlı elleriyle alkışladılar/O unutulmaz sahnede ne çirkin bir söz işitildi ondan/Ne de bayağı bir davranış görüldü."[1] Marvell, Cromwell'e yazdığı bu methiyede I. Charles'ın idamını bir tiyatro gösterisi, özellikle de bir trajedi olarak temsil etmektedir. Bu yazıda bunun neden son derece yerinde bir temsil olduğunu ortaya koymaya çalışacağım: I. Elizabeth ve I. James dönemlerinin trajedisi, tarihte ilk defa bir kralı yargılama hakkını kendinde bulan bir "kamu"nun ortaya çıkışındaki en belirleyici etkenlerden biri idi. Ancak İngiliz Rönesans trajedisine böyle büyük bir tarihsel önem atfetmemiz onun "Püriten", "burjuva" ya da "devrimci" bir kültürel biçim olduğunu söylediğimiz anlamına gelmiyor. Tam tersine, İngiliz trajedisinde 30 Ocak 1649'da Whitehall'da bir balta darbesiyle başlayan yeni çağı haber veren pek az şey vardır. Ama yeni bir çağın başlaması için yeni fikirlerin çıkması yetmez: eski fikirlerin hükmünü yitirmesi ya da yıkılması da aynı ölçüde rol oynar. O dönem söz konusu olduğunda asıl bu ikincisinin belirleyi-

* Şiirin aslında "Tragick Scaffold". "Scaffold" İngilizcede hem idam sehpası hem de (kalas, demir çubuk gibi malzemelerle kurulan) yapı iskelesi ya da platform anlamına gelmektedir. Şair, I. Charles'ın idamını anlattığı bu dizelerde "scaffold" derken elbette öncelikle kelimenin birinci anlamını kastetmekte ama aynı zamanda "üzerinde piyes oynanan platform", "sahne" anlamında da kullanmaktadır. (ç.n.)

1. Andrew Marvell, "An Horation Ode Upon Cromwell's Return from Ireland", *Poems of Andrew Marvell*, Hugh MacDonald, y.h., Cambridge, Mass. 1952, s. 53-6.

ci olduğunda tarihçiler birleşiyor.[2] Ben de bu nedenle ilerleyen sayfalarda trajik biçimin tanımlanmasında esas olan unsurları saptamaya ve bu biçimin başarıyla yerine getirdiği tarihsel "görev"in tam da egemen kültürün kurucu paradigmasını yıkmak olduğunu göstermeye çalışacağım. Trajedi, mutlak hükümdarın her türlü etik ve rasyonel meşruiyetini elinden aldı. Kralın kutsallığını bozarak, kellesini uçurmayı da mümkün kıldı.

1. *"Bu arada biz de şimdiye dek karanlıkta kalan maksadımızı açıklayalım"*

İlk olarak, İngiliz trajedisini başlatan esere, Thomas Norton ile Thomas Sackville tarafından 1562'de yazılan *Gorboduc*'a bakalım. Oyun, tahtından feragat edip krallığını oğulları Ferrex ile Porrex arasında bölüştüren bir kralın hikâyesini anlatır. Porrex toprakların tamamını ele geçirmek için kardeşini öldürür ama o da sonra annesi tarafından öldürülür. Bu noktada halk ayaklanarak hem kralı hem de kraliçeyi öldürür. Parlamentoda toplanan soylular isyanı bastırmaya girişir. Albany Dükü tahtı ele geçirmek için onların bu ortak girişimine ihanet eder ama oyunun sonunda silahları kuşanmış aristokrasinin isyanı bastıracağı gayet açıktır.

2. Lawrence Stone şöyle yazıyor: "Savaşın neden patlak verdiğini açıklamak görece kolay; çözmesi asıl zor olan, Devlet ve Kilise'nin yerleşik kurumlarının çoğunun –Kraliyet, Saray, merkezi yönetim, ordu ve piskoposluğun– neden savaşın iki yıl öncesinde öylesine rezilce çöktüğüdür." Yazar, devrimin dört ana sebebini özetlerken şöyle diyor: "Ve son olarak, saray mensupları, soylular, piskoposlar, hâkimler, hatta krallar dahil üst düzey idari mevkileri işgal edenlerin ahlakı ve saygınlığı konusundaki güven bunalımının giderek derinleşmesini sayabiliriz" (*Causes of the English Revolution: 1529-1642*, Londra 1972, s. 48, 116). Mario Tronti, İngiliz tarihçilerin devrim konusundaki farklı yaklaşımlarını özetlerken şöyle yazıyor: "Bütün bu farklı yorumlama tarzları arasında en açıklayıcı olanı iktidar boşluğu hipotezidir. Stone ile Trevor-Roper bu konuda aşağı yukarı aynı şeyi söylüyorlar: biri, iktidar pozisyonlarına ve topluma hâkim olan politikacılar topluluğunun öznel krizine vurgu yaparken diğeri toplumdaki nesnel iktidar yapılarının içine düştüğü krizin altını çiziyor. Her iki halde de devrim, değişim isteyen yeni toplumsal güçlerin saldırısına değil, eski güçlerin krize girmesine, bunların yarattığı iktidar boşluğunda, savunma duvarları nice zamandır yavaş yavaş yıpranmakta olan siyaset alanının birdenbire açılmasına bağlanmaktadır" ("Hobbes e Crom-

Sırf olayların mantığı bile pek çok anlama gebedir. Bunlardan biri, trajedinin *her şeyin kralın kararından kaynaklandığı* bir evreni ortaya koyduğudur. Trajedi böylelikle hükümdara, muğlak bir şekilde de olsa, saygılarını sunar. Genel olarak mutlakiyet kültürü, krala atfettiği egemen iktidara (en özlü ifadesini Bodin'de bulan[3]) sayısız tereddüt ve güvensizlikle kayıt düşer belki ama, trajedi bu iktidarı ona en ufak bir çekince olmaksızın bütünüyle teslim eder. Trajedinin dünyasında hükümdar hakikaten de *mutlaktır*. Bununla trajedinin mutlak hükümdarı gerçekte olduğu gibi sunduğunu kastetmiyorum, ilerleyen sayfalarda da böyle bir şey söylemeyeceğim. Zira İngiliz trajedisi diye andığımız eserlerde mutlakiyetçi siyasi sistemin gerçekçi bir temsilini aramanın sonu hüsran olacaktır. Mutlakiyetin gücü (ya da zafiyeti) kralın şahsına değil, işleyen bir bürokrasi, sağlam bir mali sistem, düzenli bir ordu ve etkin bir hukuki birliğin varlığına bağlıydı: öyle ki, Immanuel Wallerstein'in belirttiği gibi, bu sisteme "devletçilik" demek daha isabetli olacaktır.[4] Ancak şu da doğrudur ki kral bu yeni iktidar sisteminin bizzat kendi siyaset teorisi uyarınca –devletin değil kralın güçlenmesini savunan bir teoriydi bu– sistemin en yüksek tecessümü ve sembolü olarak hareket ediyordu. Demek ki trajedinin sahneye taşıdığı, mutlakiyetin kurumları değil, kültürü, değerleri, ideolojisidir. Ama bu, trajedinin yerleşik değerleri hükümsüz kılma gücünü hiç de azaltmaz. Bilakis, kökleri çok derine inen bazı tarihsel etkenler, mutlakiyet söz konusu olduğunda fikirler arası çatışmayı (iktidarın meşruiyet kazandığı kültürel

well", *Stato e rivoluzione in Inghilterra* içinde, Milano 1977, s. 235-6). Aynı şemaya devrimin kültürel öncüllerini yeniden kurgulamaya yönelik girişimlerde de rastlıyoruz. Mesela Christopher Hill'de: "Devrim öncesi İngilteresinin düşünce hayatında ilk göze çarpan... kafa karışıklığı ve kargaşadır... Bugünden bakınca, Rönesans ve Reform'un, Amerika'nın keşfinin ve yeni astronominin, eski varsayımları ve önyargıları sarsmakta, yerlerine yeni hakikatler koymaya nazaran çok daha başarılı olduğu söylenebilir" (*Intellectual Origins of the English Revolution*, Oxford 1965, s. 7-8 [Türkçesi: *1640 İngiliz Devrimi*, çev. N. Kalaycıoğlu, Kaynak, İstanbul 1983]).

3. Bkz. Carl Schmitt, *Die Diktatur*, Berlin 1968, s. 25-8; Friedrich Meinecke, *Die Idee Der Staatsräson*, Münih ve Berlin 1925, s. 70-80; ve Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State*, Londra 1974, s. 49-51.

4. *The Modern World-System*, New York 1974, s. 146-7 (Türkçesi: *Modern Dünya Sistemi*, çev. L. Boyacı, Bakış, İstanbul 2004).

süreç anlamında) belirleyici kılar. Bu etkenlerden ilki İngiliz tarihine özgüdür: Tahtın malûl olduğu birtakım yapısal zaaflar, mutlak monarşiyi fiilen kurmayı zorlaştırıyordu. Bu da mutlak monarşi kurma girişimlerinin birtakım ideal unsurlara yaslanmaya çalışmasını son derece anlaşılır kılıyor. Carl Schmitt, I. James'in kralların hükümranlık hakkının tanrıdan geldiği yolundaki iddiasının, kendi fiili konumuna dair duyduğu ümitsizliği saklayan bir maskeden ibaret olduğunu söylüyor.[5] Dolayısıyla, trajedi, ileride de göreceğimiz gibi, hükümdarın kültürel imgesini alçalttığında monarşiyi en büyük kalesinden, en güçlü silahından etmiş olur. İdeoloji alanının tartıştığımız konuyla bu kadar doğrudan alakalı olmasının daha genel bir başka sebebi de var. Mutlakiyetin siyasi sisteminde kültür-iktidar ilişkisi, diğer toplumlardakinden, özellikle de kapitalizmdekinden epey farklıdır. Kapitalizmde toplumsal iktidar daha en baştan, sırf var olduğu için meşrudur. Doğal haklar felsefesinin söz ettiği –ve tipik olarak toplumsal sözleşme öncesine yerleştirdiği– mülkiyet bir veridir. Vardır ve bu da yeterlidir. On yedinci yüzyıl fiziğinin "büyüsünü bozmasından" sonraki haliyle doğadan daha fazla bir anlam ifade etmez. Doğal haklar felsefesinin –ki "yapı" ile "üstyapı" arasındaki ayrımın asıl çıktığı yerdir– gözünde kültür, son tahlilde işlevi, verili ve temel gerçeklik olan mülkiyeti muhafaza etmekten ibaret olan, sonradan türeme bir şeydir. (Locke'un İkinci İnceleme'sinin başındaki "Mülkiyetin Düzenlenmesi ve Muhafazası" ibaresinin siyasi iktidarın görev ve sınırlarını tanımlayan klasik formül sayılması boşuna değil.) Mutlakiyette ise bunun tersi geçerlidir. Bu sistemde toplumsal iktidarın meşruiyeti bir tür ilahi görevlendirmeye dayanır. İktidar aşkın bir tasarıda, maksatlı ve anlam yüklü bir düzende temellenmiştir. Bu yüzden de siyasi ilişkiler ancak *bu düzeni sembolik olarak yeniden ürettikleri* takdirde var olma hakkına sahip olabilirler. Sözün kısası, burjuva mülkiyeti var olduğu için anlamlı olabiliyorken, mutlak monarşi anlamlı olduğu için var olabilir. Mutlakiyetçi kültür sahasında olup bitenler üstyapının yüksekleriyle sınırlı değildir; altyapının kendisini, siyasi hâkimiyetin varoluş koşulunu oluştururlar. Bu sebepledir ki mutlakiyet çağında kültürel çatışma ve değişimler dünyevi siyaseti doğrudan etkiler; bu mesele ele

5. *Hamlet oder Hekuba*, Düsseldorf ve Köln, s. 67.

alınırken neredeyse hep göz ardı edilen trajedi de o dünyanın yıkılışındaki belirleyici etkenlerden biridir.

Egemenlik, kökeni *kendinde* olan, dolayısıyla her türlü denetimden azade bir güçtür; Hegel'in deyişiyle "öz-belirlenmiş"tir. Egemenlik *evrensel* bir güçtür de, siyasi topluluğun her kısmına uzanıp tanım getiren, dolayısıyla onun kaderini kendi varlığı ile kapsayan bir güç. Egemenliğin bu iki özelliği de *Gorboduc*'un yapısında açıkça görülebilir. Evrenseldir, zira kralın kararı zaman içinde başta kendisini, sonra ailesini, soyluları, halkı ve nihayet tüm toplumu etkiler: her bir olayda hükümdarın eylemi siyasi topluluğun tamamına dalga dalga yansır. Öz-belirleyicidir, zira kral seçimlerinde sahiden serbest olan, dolayısıyla gerçek anlamda *eyleyebilen/oynayabilen* tek karakterdir. O, modern trajedideki başlıca, hatta bir bakıma tek gerçek eyleyici/oyuncudur.* Kierkegaard'ın antik ve modern trajedi arasındaki farklardan bahsederken dediği gibi: "Antik dünyada 'birey' hareketlerinde her ne kadar serbest idiyse de ayaklarını devlet, aile, alınyazısı gibi tözel kategorilere basıyordu. Yunan trajedisindeki kadercilik unsuru işte bu tözel kategorilerdir, Yunan trajedisini kendine özgü kılan da yine bunlardır. Dolayısıyla kahramanın mahvı, sırf kendi yapıp ettiklerinin sonucu değil, aynı zamanda başına gelen bir şeydir de; oysa modern trajedide kahramanın mahvı başa gelip de çekilen bir şey değil, eylemdir... Çağımız aile, devlet, ırk gibi tüm tözel kategorileri yitirmiştir. Bireyi, daha özgül bir anlamda, kendi kendisinin yaratıcısı haline gelsin diye tamamen kendi başına bırakmaktan başka bir şey yapmaz."[6] Buna eklenebilecek tek bir şey var, o da "tözel kategoriler"den azade olup yine de toplumun *içinde* yer alan (dışında değil, yurtsuz serseriler ya da cüzzamlılar gibi kovulmuş olmayan) bu "birey"in başlıca örneğinin mutlak egemen olduğudur. Mutlak egemen, adı üstünde, *ıtlak olunmuş* olandır, yani serbest bırakılmış olan. Trajedi ancak yeni bir hükümdar figürünün tarih sahnesinde belirdiği on altıncı yüzyılın sonlarında yeniden orta-

* Yazar bu ve bundan önceki cümlede *act* (oynamak, eylemek) fiilini ve ondan türetilmiş *actor* (oyuncu, eyleyen) ismini kullanıyor ve bu kelimelerin çiftanlamlılığından yararlanıyor. Türkçede bunlara denk kelimeler bulunmadığı için *act* ve *actor* ikişer karşılıkla çevrildi. (ç.n.)

6. *Either/Or*, Princeton 1971, cilt I, s. 141, 147.

ya çıkabilirdi. Mutlak egemen olmasa, modern trajedi de olamazdı.

Bu ön saptamaları yaptıktan sonra, *Gorboduc*'a dönebiliriz. Bu oyunda kralın kendi şahsında toplamak istediği yetki ve özellikler ona adeta tepside sunulur. Ama hediye zehirlidir. Tam da Gorboduc'u egemen kılan özellikler –evrensellik ve öz-belirleyicilik– İngiliz trajedisinin gelişimi boyunca değişmeyen bir paradigma uyarınca onu aynı zamanda bir *despot* yapar.[7] Bu dönüşümün ipucu daha oyunun başlarında, Gorboduc danışmanlarına tahttan feragat etme niyetini açıkladığında gelir. Danışmanlar birtakım "rasyonel" argümanlarla onu caydırmaya çalışırlar (Tek istediğim apaçık göstermek bunu,/İnsan zihnine kazılı yasalara istinaden[8]) ama Gorboduc itiraz etmeye tenezzül etmez bile. O, iyi akıl yürütebildiği ve karşıdakini ikna edebildiği için değil, düpedüz *karar veren* kişi olduğu için kraldır. Ve kararını "öz-belirlenmiş" bir tarzda verir, yani "saiklerini" ya da "sebepleri" açıklama kaygısı duymaz, bunları sonuna dek kendine saklar. Burada ister istemez *karar alma* meselesiyle karşılaşıyoruz, siyaset teorisinin, özellikle de mutlak iktidarın tarihi söz konusu olduğunda kaçılamayacak bir mesele bu. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, hükümdarın ayırt edici özelliği burada yatar: Carl Schmitt'in tanımına göre, egemen otorite, "istisnai hal"e karar verendir.[9] Bu karar alma iktidarı, istisnai hali sonlandırmayı amaç-

7. Marx, mutlak egemen ile despotu buluşturan kaçınılmaz diyalektiği, Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'ni tartışırken şöyle betimliyor: "Hegel, *gerçek*, yani *bireysel*, *irade*'nin *tahtın gücü* olduğunu söylüyor sadece... Bu "nihai karar" ya da "mutlak öz-belirleyicilik" anı, içeriğin "evrenselliğinden" ve nasihatin tikelliğinden ayrıldığı ölçüde *keyfilik* biçimini almış *gerçek irade*'dir. Bir başka deyişle, '*keyfilik* tahtın gücüdür' veya 'tahtın gücü keyfiliktir'". "Critique of Hegel's Doctrine of the State", *Early Writings* içinde, New York 1975, s. 76. Walter Benjamin de farklı bir güzergâhtan benzer sonuçlara ulaşıyor: "Barokta despot ile aziz hükümdarın iki çehresidir. Hükümranlığın özünün zorunlu olarak aşırı tecessümleridir bunlar. Despotla ilgili olarak fazla bir açıklamaya lüzum yok. Diktatörce güçlerin kendini gösterdiği özel vakayı örnek olarak ele alan egemenlik teorisi, egemenin imgesinin despota tamamlanmasını gerektirir." *The Origin of German Tragic Drama*, Londra 1977, s. 69.

8. Thomas Sackville ve Thomas Norton, *Gorboduc*, I, ii, 218-20. Metin *Drama of the English Renaissance*'ın ilk cildinden alınmıştır: Russell A. Fraser ve Norman Rabkin, y.h., 2 cilt, New York 1976.

9. *Politische Theologie: Vier Kapital zur Lehre von der Souveränität*, Münih 1934, s. 11 (Türkçesi: *Siyasi İlahiyat*, çev. E. Zeybekoğlu, Dost, Ankara 2002).

layan ve bunu başardığında da kendini artık ara ara ortaya çıkan bir egemenlik olarak değil, kalıcı, sürekli bir egemenlik olarak dayatan diktatörlük biçiminde tecessüm eder.[10] *Gorboduc*'tan itibaren İngiliz trajedisinin Schmitt'in diktatörlükle ilgili olarak betimlediğinin tam zıddı bir olaylar dinamiği sunuyor olması özellikle çarpıcı. Diktatörlük (ki Benjamin'in dediği gibi "egemenin imgesinin despota tamamlanmasını gerektirir") trajedide istisnai bir durumu sonlandırmanın aracı değildir; tam tersine, böyle bir durumu yaratan, iç savaşı başlatan şeydir. Bir başka deyişle, kralın karar alarak sergilediği güç, onu despot yapmakla kalmaz, yönetmekten aciz olduğunu da kanıtlar. Egemenliğin kullanılması sonunda tam bir anarşiye yol açar, sanki bu ikisi aynı şeymiş gibi olur. Trajedi, mutlakiyeti çözümsüz bir paradoks olarak temsil eder ve bunun da ileride ele almamız gereken sonuçları vardır.

Gorboduc'ta kralın bir despot gibi göründüğünü söyledim ama ilk bakışta bunun tersi geçerli gibidir; zira Gorboduc gibi tahtından feragat eden birine nasıl despot denebilir ki? Ama bu çelişki yüzeydedir sadece. Gorboduc'ın feragatinin başlıca özelliği içeriğinde değil biçiminde, yani bir egemenin kararı, hür irade eseri bir eylem olmasında yatar. Elizabeth dönemine ait terimlerle söyleyecek olursak, tahttan feragat sahnesindeki (I, ii) çatışma Gorboduc'ın *iradesi* ile danışmanlarının *aklı* arasındadır. On altıncı yüzyılın etik-siyasi risalelerinde her iki terimin de önemli yeri vardır. Bu metinlerde kral ile despot arasındaki fark tam da irade ile akıl arasındaki ilişki bağlamında açıklanır. Lydgate'in Aristotelesi bu konuyu bol bol işlemişti: "Pek haklıydı Aristoteles İskender'e yazarken/Seni hep akıl yönetsin diye."[11] Thomas Elyot da şöyle diyor: "Dikkafalılık laftan an-

10. "Somut bir netice elde etmek gerektiğinde, diktatör olayların nedensel akışına somut önlemlerle müdahale eder. Eyleme geçer... icrai gücünü kullanır; bir kararname çıkarmanın ya da hukuki bir karar almanın, *müzakere ve istişarenin* çok ötesinde bir şeydir bu... Dolayısıyla diktatörlükte, elde edilmek istenen sonuç ya da amaç hukuki kısıtlamalardan azade olup yalnızca arzu edilen somut durumun yaratılması gerekliliğince belirlenir ve diğer tüm kaygıların önüne geçer" (Schmitt, *Die Diktatur*, s. 11-2).

11. *The Governaunce of Kynges and Prynces* (The Pynson Edition, 1511). Elizabeth dönemindekiler için akıl, bilgi sahasıyla ahlak sahasını birbirine bağlayan bir terimdi. İnsanın evreni, bireyin de faaliyet sahasının sınırlarını çizen yasalara tabi organik bir bütün olarak kavramasını mümkün kılan meleke idi. İrade akla ta-

lamaz, iradeyi ele geçiren ve aklı terk ettiren bir huydur... Nice yiğit komutan ve soylu hükümdar bu yüzden kendi kendisinin mahvına sebep olmakla kalmamış, ülkesini de tehlikeye, hatta pek çok vakit esaret ve yıkıma sürüklemiştir."[12] II. Richard *The Mirror for Magistrates*'de [Yöneticiler için Ayna] "Vay haline iradesi bilgeliğin yerini alanın" diye pişmanlığını dile getirir[13]; Elizabeth dönemi ideolojisinin temel metinlerini üreten Hooker da şöyle der: "İnsan eyleminin iki ana pınarı vardır, bilgi ve irade...; irade ile... iştah dediğimiz süfli tabii arzu arasında büyük fark vardır. İştahın nesnesi canın çekebileceği herhangi bir duyusal faydadır; iradenin nesnesi ise aklın bizi aramaya sevk ettiği faydadır."[14] Nihayet yüzyıl sonunda *The Mirrour of Policie*'de (Hükümet Aynası) şunları okuruz: "[Monarşi altında yaşamak] çok tehlikeli ve korkulası bir şeydir (insanın ne kadar kırılgan olduğu, krallarınsa canlarının istediğini, ister iyi ister kötü olsun, yapmakta ne kadar özgür oldukları ve iradelerinin onlara yapmalarını söylediği her şeyi yapmaya kadir oldukları düşünüldüğünde)."[15] Sözün kısası, son alıntıdan da açıkça anlaşıldığı gibi, krallar söz konusu olduğunda irade güçtür, eyleme gücüdür. Ve böyle bir eyleme gücünün aklın emirlerine itaat edeceğinin hiçbir garantisi yoktur, zira mutlakiyet tam da bu gücü bütünüyle özgürleştirme peşindedir. Elizabeth dönemi organikçiliği, "siyasetin özerkliği"nden bahsederken aslında *despotluk ilkesini* formüle eder. Hooker'ın o teskin edici iştah-irade ayrımının temelinde akla baskınlık ve denetim gücü atfedilmesi vardır, ama akla böyle bir ayrıcalık tanımaktan vazgeçildiği anda bu iki irade tipi ayırt edilmez hale gelir: "Böy-

biydi, tıpkı bireyin kendisinin (tikel bir irade olarak) parçası olduğu organizmaya tabi olduğu gibi. Bu yüzden, bu iki meleke arasındaki çatışma, (mutlak egemen gibi) artık hiçbir yasaya tabi olmayan bir bireyin ortaya çıkmasıyla ciddi bir yıkım potansiyeli kazanıyordu.

12. *The Boke Named The Governour* [1531], Londra 1907, s. 242.

13. William Baldwin, *The Mirror for Magistrates* [1559], Lily B. Campbell, y.h., 1938, s. 111. Alıntı, "Kral İkinci Richard'ın zalim yönetimi sebebiyle nasıl tahtından olduğu ve zindanda sefilce katledildiği" başlıklı bölümün üçüncü dizesindendir.

14. Richard Hooker, *The Laws of Ecclesiastical Polity*, Londra 1888, I. Kitap, s. 76.

15. *The Mirrour of Policie* (Guillaume de la Perrière, *Le Miroir politique*'in anonim tercümesi), Londra 1598, B.

lece bir kişinin eline despotça bir güç verilmiş olur ve o da... kendi dizginsiz iradesine göre,... duyusal iştahına ve iradesine göre despotluk eder."[16] İştah ile irade artık aynı seviyededir. "Bu pek rezil beden" "tanrısal akla" galip gelir: despot, egemene boyun eğdirir.

Gorboduc'la birlikte, irade ile akıl arasındaki eski etik çatışma, yönetici güç ile istişare mercii, Gorboduc ile danışmanları, egemen [kral] ile aristokrasi arasında siyasi bir çatışmaya dönüşür. Çatışmanın terimleri, İngiltere'de on altıncı yüzyıl ortalarında gelişen mütekabiliyet sistemiyle tamamen uyumludur. Kral siyasi topluluğun "kalbi", yani eylemlerinin kaynağı, soylular ise "gözler", yani algı ve idrak organlarıdır.[17] Ama bu "dünya resmi"nde işlevsel bir ayrım, bütünün iyiliği için organlar arasında yapılan bir işbirliği olan şey, *Gorboduc*'ta rekabete dönüşür. Nitekim, ilk İngiliz trajedisinin ilk hamlesi, hâkim kültürü ayakta tutan bağları *kesmek* olmuştur. Son tahlilde, İngiliz trajedisinin yaptığı, Elizabeth döneminin dünya resminin olumsuzlanması ve parçalanmasından başka bir şey değildir.

Tabii "Elizabeth döneminin dünya resmi" denen şey esasen tarihyazımına ait bir hipotezdir. Theodore Spencer ile terimi "icat eden" E. M. W. Tillyard, birbirlerinden bağımsız olarak yaklaşık aynı zamanda (Spencer 1942'de[18], Tillyard 1943'te) bu hipotezi ortaya atmışlardır. 1943'te Leo Spitzer de *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (Klasik Çağ ve Hıristiyanlıkta Dünya Ahengi Düşüncesi) adlı kitabını yazmakta ve benzer bir argümanı Batı Avrupa'nın tamamı için geliştirmekteydi.[19] Argüman kısaca şöyle: Avrupa kültürü Platonculuk ile Hıristiyanlığın karşılaşmasının ürünüdür; on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda bilimin "dünyanın büyüsünü bozması"na kadar Avrupa kültürüne bu ikisinin karışımı hâkim olmuştur. Dolayısıyla, Avrupa kültürü tarihinde belli başlı iki dönem

16. *The Mirrour of Policie.*

17. Thomas Starkey'in *Dialogue between Cardinal Pole and Thomas Lupset*'inden E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Londra 1943, s. 90-1'de alıntılanıp tartışılan pasaja örnek olarak bakılabilir.

18. *Shakespeare and the Nature of Man* (Lowell Lectures, 1942, 2. basım, New York 1961).

19. *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Anna Granville Hatcher, y.h., Baltimore 1963. Eserin orijinal versiyonu *Traditio* II (1944) ve III (1945)'te yayımlanmıştır.

vardır: Antikçağdan başlayıp ortaçağ boyunca devam eden ve Rönesans'la sonlanan dönem; ve modern dönem. Bu argüman, hangi versiyonu olursa olsun fark etmez, mutlakiyet çağının tarihsel ve kültürel özgüllüğünü inkâr eder – bu çağın diğer yerlere göre çok daha kısa sürdüğü ve kendini emniyetle tesis edemediği İngiltere söz konusu olduğunda bu daha da kolay oluyor. Tillyard şöyle diyor nitekim: "[Elizabeth dönemi] dünya resminin kendisine gelecek olursak, kesin bir dille söyleyebiliriz ki bu hâlâ bariz biçimde tanrı-merkezli bir resimdi ve ortaçağın çok daha karmaşık dünya resminin sadeleştirilmiş bir versiyonuydu." Yani bu bakış açısına göre Elizabeth dönemi kültürünün sahiden ayırt edici tek özelliği, ortaçağda çoktan kurulmuş olan bir bütünlüğe bazı modern unsurları entegre etmeyi, kısacası, "uzlaşma"yı becermesi idi. "Ortaçağın dünya resmi Elizabeth dönemi başladıktan sonra da geçerliliğini sürdürmüştü ama artık eskisi kadar sağlam bir zeminde durmuyordu. Machiavelli gibi, tamamen tanrısal iradeyle şekillenmiş bir evren fikrini sevimsiz bulan biri çıkmıştı... Elizabeth çağının büyüklüğü, eski düzenin yüce biçimini dağıtmadan onca yeni şeyi içerebilmiş olmasında yatıyordu. Kraliçenin kendisi de asıl önemli rolü bu noktada oynadı. Tudorlar her nasılsa kendilerini ortaçağ evreninin yapısına eklemlemişlerdi. Onlar da örüntünün bir parçası haline gelmişler, kendilerini vazgeçilmez kılmışlardı."[20]

Elizabeth dönemi dünya resmi teorisi bazı başka olguları gayet iyi açıklıyor olabilir ama dönemin en önemli gerçeğini kavrayamıyor. Kültürel üretim tuhaf sıçrama ve yoğunlaşma dönemleriyle ilerler çünkü; İngiltere'de mutlakiyet çağında bu üretimin toplandığı alan tiyatronun şahı trajedi idi. Trajedi olmasa, Elizabeth dönemi kültürü bugün bizim için bu kadar önemli olmazdı; üstelik tam da

20. *The Elizabethan World Picture*, s. 2, 5. Bu kavramsallaştırmayı desteklemek için Shakespeare'den iki pasaja sık sık başvurulur. Bunlar, *Troilus ve Cressida*'da Ulysses'in (hem en yüksek güç hem de konumların eşitsizliği ilkesi anlamında) *rütbe* ile ilgili konuşması ile *Coriolanus*'ta Agrippa'nın anlattığı alegorik kıssadır. Shakespeare'in bu iki örnekte Elizabeth dönemi dünya resminin sözcülüğünü yaptığı doğrudur; ama her ikisinde de söylenenler tamamen etkisiz kalır: Agrippa plebleri teskin etmeyi, Ulysses de Yunan ordusunda hiyerarşi ilkesini yeniden tesis etmeyi başaramaz. Yani, bu pasajlar bir şeyi gösteriyorsa bu Shakespeare'de Elizabeth dönemi ideolojisinin güçlü değil, tam tersine zayıf olarak temsil edildiğidir.

Tillyard'ın söylediği sebeplerle: Çünkü o zaman, Elizabeth dönemi, kendisini özgül bir araştırma nesnesi olarak diğerlerinden farklı kılan ayırt edici özelliklerini ortaya koyamazdı. Dolayısıyla, Elizabeth dönemi kültüründen bahsedilecekse, bu kültürün trajedisinden bahsetmek şarttır, ama işte Elizabeth dönemi dünya resmi teorisi tam da bunu imkânsız kılmaktadır. Teori elbette trajedi konusunu ele alıyor, ama sırf kendi önerdiği şemayı tersten giderek doğrulamak gibi tuhaf bir maksatla. Trajik olumsuzlamanın ortaçağ organikçiliğinin hâlâ ne kadar güçlü olduğunu gösterdiği, radikal yıkıma duyulan ihtiyacın yıkılan şeyin kudretinin kanıtı olduğu öne sürülüyor. Sanki deniyor ki Othello Desdemona'yı boğmakla onun önemini teslim etmiş oluyor. Elbette öyle, ama onu yine de boğuyor ve benzer şekilde trajedi de ortaçağ dünya resmini parçalayarak onun önemini teslim ediyor ama sonuçta gene de onu parçalıyor. Odaklanmamız gereken işte bu yıkım dinamiğidir, yoksa beşinci perde sonunda enkaza dönen şık dekor değil. Yukarıda bahsettiğimiz gibi, bu dinamiği yaratan kralın kararıdır – daha doğrusu kralın *mutlak egemen* olarak hareket edişidir. Tillyard haklı olarak Elizabeth'i "ortaçağ evreninin yapısına eklemleyen" sayısız güzellemeye dikkat çekiyor. Ama bunların asıl önemi, kraliçenin yeni fiili işlevini yok saymalarında yatar. Yalnızca trajedi yeni hükümdarın karşısında dimdik durup, onun mutlakiyetçi emellerini ciddiye almış ve sistematik bir tarzda işlemiştir. Elizabeth döneminin gerçekten modern, gerçekten suya sabuna dokunur tek türüdür trajedi.

Bir kez daha *Gorboduc*'a dönüp kralın gücü ile aristokrasinin aklı arasındaki çatışmaya bakalım. Kral eylemiyle siyasi topluluğun tamamen çözülmesine sebep olur. Mutlakiyet tüm gücüyle kendini göstermiştir ama bunun sonucu toplumsal faciadır. İlerleyen yılların da gösterdiği gibi *Gorboduc* tipik bir İngiliz trajedisi idi, ama yalnızca anlattığı hikâye ve olaylar arasında kurduğu mantıki ilişkiler bakımından. Trajedinin bir diğer karakteristik özelliği, yani olayları *değerlendirme* biçimi, burada hâlâ eksiktir. *Gorboduc*'ta irade aklın, eylem sözün denetiminden kurtulmuştur; hükümdarın akıl sır ermez iradesi ile fiiliyata dönüşen egemen eyleme özerkliği, hikâyeyi oluşturan olaylar dizisine yol açar. Ne var ki akıl kralın iradesi karşısında yenilmiş olabilir ama pek de yok olmuş sayılmaz. Oyunun son sahnesinde, siyasi topluluğun ideolojisinin sözcüsü ve Elizabeth dö-

nemi dünya resminin en kuvvetli savunucusu konumundaki Eubulus, Gorboduc'ın oyunun başında reddettiği argümanları aynen tekrarlar. Elizabeth döneminin yerleşik kültürel düzeni beş perdelik fırtınadan sağ salim çıkar; üstelik oyundaki olaylar silsilesi bu düzeni tamamen onaylar: Eubulus daha baştan her şeyi öngörmüştür. Gayet tutarlı bir şekilde, sonunda bu düzenin değerleri yeniden hâkimiyetini tesis eder; daha da perçinlenmişlerdir, üstelik bu kez silahlıdırlar da, başta kralın tekelinde olan kuvvetle donatılmışlardır. *Gorboduc*'ın sonunda, silahlanmış durumdaki parlamento olayların akışına yine müdahale eder ve trajik bölünmeyi gidererek trajediyi sonlandırır. Güç ile aklı, ilkini ikincisine tabi kılarak, yeniden birleştirmiştir. Bize sınırlı bir mutlakiyeti gösteren *Gorboduc* olsa olsa bir yarı-trajedidir. Aklın yeniden tesisi ile aristokrasinin yeniden tesisi birbirine varan olaylardır. Sonunda Elizabeth dönemi dünya resminin değerleri sağ salim ayaktaysa bu, siyasi savunucuları sağ salim ayakta kaldığı içindir. Mutlakiyet ilerleyen yıllarda nasıl bu savunucuları yok edecekse –gelişim süreciyle "aristokrasinin buhranı"nı berrak bir ayna gibi yansıtan– trajik biçimin ilerleyen yıllarda alacağı nitelik de aklın sapasağlam, üstelik bir de silahlanmış olarak sahneye yeniden hâkim olduğu bir neticeyi imkânsız kılacaktı. Bunun kanıtı da yarım yüzyıl kadar sonra gelecekti – Shakespeare *Gorboduc*'ı *Kral Lear* adıyla yeniden yazdığında.

Kral Lear'ın olay örgüsü, çok daha karmaşık olmasına rağmen, yine *Gorboduc*'ta işlerlikte olan önkabullere dayanır. Krallığı bölmek akla tamamen aykırıdır ve bu eylemin yarattığı boşlukta Edmund, Goneril ve Regan'ın bencil "tabiat"larının yıkıcı gücü serbest kalacaktır. Ama bazı uzlaşımlar burada *Gorboduc*'ta olduğundan daha nettir, özellikle tahttan çekilmenin despotça bir eylem olduğu yolundaki ilk bakışta paradoksal görünen düşünce. Gorboduc'ta düpedüz "maksat" olan tahttan çekilme eylemi, Lear'da "karanlıkta kalan maksat"a dönüşür: gizemli, anlaşılmaz, keyfidir ve böyle olduğu da açıkça ifade edilir. Üstelik Lear'ın tahttan çekilmesine gösterdiği cılız gerekçe –ihtiyarlık– fiziki ve şahsi varlığı uğruna siyasi ve kamusal görevine ihanet ettiği düşüncesini uyandırır. Başka bir biçimde de olsa, Lear da Macbeth ya da Cladius gibi cennetten kovulmuş, "düşmüş" insan

tabiatına teslim olmuştur ve bu teslimiyet kralın despota dönüştüğünün işaretidir. Tahttan çekilme sahnesinin tamamında Lear'ın kibirli mutlakçılığı hissedilir. Lear, Gorboduc'tan farklı olarak, danışmanı Kent'in öğüdünü dinlememekle kalmaz; dönerse öldürüleceğini söyleyerek onu krallıktan sürer de. Goneril ile Regan'ın konuşmalarında Lear'ı memnun eden, ona olan bağımlılıklarının sınırsızlığından dem vurarak kendileriyle Lear arasına derin bir uçurum koymalarıdır.[21] Cordelia ise su katılmamış feodal ruhuyla onu çileden çıkarır: "Efendimizi aramızdaki bağın gerektirdiği kadar seviyorum / Ne daha çok ne daha az" (I, i, 92-3).[22] Cordelia hâlâ karşılıklı sorumlulukların, feodal hak ve görevlerin dünyasında yaşamaktadır; oysa Lear'ın emeli kadir-i mutlak olmaktır. "Deliliği" de Lear'ın hayallerinin suya düştüğü anlamına gelen bir şeyden ziyade bu emelin kaçınılmaz sonucu olarak okunmalıdır. Mesela III, ii'de fırtınanın en şiddetli olduğu anda Lear, doğa güçlerine garip emirler yağdırır ("Üfleyin rüzgârlar, çatlasın yanaklarınız!") Ya da mesela III, iv'te kendinde kız evlatları toptan kötüleme hakkını görür. Nihayet son sahnede, kendisine başından beri yardım etmeye çalışan kişilere hakaretler yağdırıp kendi güçlerini yüceltir: "Tanrı hepinizin belasını versin katiller, hainler sizi / *Ben* onu kurtarabilirdim; ama gitti bir daha dönmemecesine! / ... / Seni asan o köleyi öldürdüm *ben*" (V, iii, 269-70, 274, italikler bana ait). Sözün kısası, Benjamin'in de dediği gibi, delilik egemenin yozlaşmasının nihai göstergesidir.[23]

21. Lear ile kızları arasındaki ilişki, İngiliz mutlakiyetçiliğinin en berbat yıllarına ait *The Mirrour of Complements* (1635) [İltifatlar Aynası] adlı rehber kitaptaki nasihatleri öncelemektedir. Krala hitap ederken nasıl konuşulması gerektiğiyle ilgili bölümde Shakespeare'de zaten bariz olan iki husus göze çarpar. Arzuhal sahibi, kralın huzuruna çıktığında her türlü hakkından vazgeçer ve bunu kanıtlamak için kaderini hükümdarın ellerine teslim eder ("benim için en büyük onur size hizmet yolunda ölmektir"; "[değersiz hizmetlerimi] canım ve kanım pahasına size sunmam için uygun bir vesile" [s. 2, 3]). Ayrıca dil alanındaki haklarından da vazgeçer ve dili ikna etmek için değil, göndericiyle alıcı arasındaki toplumsal mesafeyi işaret etmek için kullanır ("Efendim, kendimi mesul addettiğim vazife kelimelerle ifade edilebilseydi"; "Verdiğim yeminlerin zatı şahanelerinin mezarının toprağının takdirini kazanmaya yeteceğini bilsem kendimden geçerdim" [s. 1, 2]).

22. Tüm Shakespeare alıntıları *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore Evans, y.h., 1974'tendir.

23. *Origin*, s. 70.

Lear'da *Gorboduc*'taki mutlakiyetçi tutum iyice belirginleşirken aristokrasinin aksi yöndeki talepleri silikleşir. *Lear*'da da krala sadık pek çok soylu vardır – Kent, Gloucester, Albany, Edgar ve sahneye sırf yaşlı krala bağlılıklarını bildirmek için çıkan sayısız Beyefendi gibi. Burada eksilen sadık soyluların sayısı değil, işlevidir. Eubulus'un *Gorboduc*'ta yaptığı gibi olayları organik ve rasyonel bir siyasi anlam çerçevesine yerleştirme imkânları yoktur artık. Kent, trajedinin ilk sahnesinde Lear'a karşı çıktığında bunu (kendisi gibi feodal bir etiğe sahip olan) Cordelia'nın haklarını savunmak için yapar, yoksa krallığın yüksek çıkarları uğruna değil. Kralın huzurundan ayrılırken de olayların nereye varacağına dair hiçbir öngörüsünün olmadığı açıktır. Daha sonra Lear'a yardım ettiğinde bunun ardında yine bir siyasi kuruma değil, o şahsa olan bağlılığı vardır. Gloucester oyunun başında genel vaziyeti kendine göre özetlerken Elizabeth dönemi izleyicilerinin gözünde çoktandır içi boş bir hurafeye dönmüş olan şeylerden, "dünyanın muhteşem ahmaklığı"ndan dem vurur: "Şu son güneş ve ay tutulmaları hiç hayra alamet değil... Aşk soğuyor, dostluklar bozuluyor, kardeşler küsüyor: şehirlerde kargaşa, taşrada kavga; saraylarda ihanet var; baba-oğul bağı koptu kopacak" (I, ii, 107-8, 110-4). Ama aristokrasinin kifayetsizliğinin en bariz olduğu yer, Edgar'ın oyunu sonlandıran konuşmasıdır:

> Bu hazin zamanın yükünü taşımalıyız
> Lazım geleni değil hissettiğimizi konuşmalıyız
> En çok çeken, en yaşlılarımızdır: biz gençler asla
> Görmeyeceğiz böyle şeyler, zaten ömrümüz vefa etmez buna
>
> (V, iii, 323-6)

Bu kıtanın olağanüstü dramatik etkisi, insanın kanını donduran eblehliğinden ve oyuna bu kadar feci bir banallik dayatmasından kaynaklanmaktadır. Bu da yadırganmamalıdır. Kelimelerin anlamına duyduğumuz güveni sarsan bu eserde, sonunda yine kafiyeli vecizelerin ve ölü eğretilemelerin ("zamanın yükü", "böyle şeyler görmek", "ömrü vefa etmemek") sağladığı ahmakça emniyet duygusuna sığınılır. Bir krallığın çöktüğü, iki ailenin parçalandığı (ve tabii sayısız Fransız ve İngiliz askerinin canından olduğu) olaylar silsilesi, burada "bu hazin zaman" diye özetlenip geçilir. *Kral Lear* duyguların dille şeffaf bir biçimde ifade edilebileceği fikrinin reddiyesi gi-

bidir ama Edmund şimdi "hissettiğimizi konuşmamız"ı söyler. Oyunun, yorumlayıcı değerini tamamen yok ettiği "genç", "yaşlı" gibi kategoriler, sanki bir şey anlatmaları mümkünmüş gibi, yeniden devreye sokulurlar. Ve çapraşık, ağdalı bir nesrin ritmik "edeb"in alanını işgal ettiği bu eser, tek heceli kelimelerle pırıl pırıl parlayan kusursuz kafiyeli dört kısa dize ile sonlanır.* Edgar'ın konuşması, en müthiş –ve yerinde– *anticlimax*'lerden** biridir. O kör vasatlığıyla, olgular ile kelimeler, daha doğrusu, göndergeler ile gösterilenler arasında oluşan uçurumun alameti gibidir. *Kral Lear*'ın bitişi, artık kimsenin trajik süreci anlamlandıramadığını açıkça gösterir; hiçbir konuşma bu sürece denk düşemez, ki asıl trajik olan da budur.[24] *Gorboduc* ile *Lear* arasındaki tarihsel mesafe de burada yatar. *Gorboduc*'ta akıl, kralın karar alma iktidarı tarafından bir süreliğine saf dışı bırakılır ama genel olarak olaylar dizisini öngörmeyi ve anlamlandırmayı başarır. Hikâyede baştan sona önemli bir kutup olarak kalır, kendi temsilcileri vardır, ve sonunda bu badireyi kendinden daha da emin ve güçlenmiş olarak atlatır. Oyunun sonunda dünyaya tekrar çekidüzen verecek donanıma kavuşmuştur. *Lear*'da ise kalan azıcık akıl da yenik vaziyettedir; üstelik olayların akışı onu ayaklar altına almış ve hükümsüzleştirmiştir. Oyun biterken son sözleri söyleme hakkı ona

* Türkçede tek heceli kelimelerle kafiye bulmak mümkün olmadı. (ç.n.)

** Üslupta veya bahsedilen konunun ciddiyetinde ani düşüş. (ç.n.)

24. "[Yunan trajedi yazarlarının] kahramanlar[ın]ın sözleri bize eylemlerinden daha yüzeysel gelir; diyebiliriz ki mit, söylenen sözde asla yeterli bir nesnel karşılık bulamaz. Sahnelerin yapısı ve somut imgeler, şairin kelime ve kavramlarla ifade edebildiğinden çok daha derin bir kavrayışı yansıtır. (Aynı şey Shakespeare için de söylenebilir, mesela Hamlet'in sözleri eylemlerinden daha yüzeyseldir...)" (Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Garden City, NY 1956, s. 103 [Türkçesi: *Tragedyanın Doğuşu*, çev. M. Tüzel, İthaki, İstanbul 2005]). Nietzsche'nin Benjamin tarafından da benimsenen (*Origin*, s. 108-9) bu yaklaşımına, Hamlet'le ilgili esrarengiz sözlerini bir kenara bıraksak dahi, iki kayıt düşmek lazım. Bir kere, Nietzsche'nin bahsettiği sözün eyleme kafi gelmemesi hali sadece kahramana özgü olmayıp, diğer tüm karakterler ve koro dahil, dramatik yapının tamamını şamildir. İkinci olarak, Nietzsche'nin "yüzeysellik", Benjamin'in de "sessizlik" dediği şey, mitik olayların yarattığı tahribatın bir sonucu olarak görülemez (öyle olsa, trajedinin çekirdeği bu tahribatta yatar denebilirdi); bunu daha ziyade trajik yapının kendisinin kurucu bir öğesi olarak düşünmek lazımdır. Bu meseleye birazdan döneceğim ama çok bilinen bir örnek vererek buradaki ayrımı şimdiden ortaya koyayım: Oedipus miti bile trajik olmayan bir biçimde işlenebilir; onu trajik kılan, o özgül biçimde yapılandırılmış olmasıdır.

tanındıysa bu Gloucester'ın iki oğlu arasındaki o arkaik, yarı-mucizevi düello sayesindedir; sahneye geri dönmüşse de ancak yansımasının sefaletiyle bizi allak bullak etmek üzere dönmüştür.

Az önce söylediklerimin açılımlarını ele almadan önce "trajedi" kelimesinin anlamının kırk-elli yıl gibi bir süre zarfında nasıl değiştiğine bakalım. George Steiner, Chaucer'ın *Keşişin Hikâyesi*'nin Girizgâh'ından bahsederken yüksek ortaçağda trajedi denince akla bir tiyatro eserinin gelmediğini söyler. "Trajedi, kadim çağlarda yaşamış veya ilerigelen bir kimsenin, başına kötü şeyler gelerek acıklı bir sona sürüklenmesini konu alan anlatıdır."[25] Trajedi, bahtsızlık veya ölümle eşanlamlı gibidir; bu anlamda kullanılışına sadece *Mirror for Magistrates*'te değil, *Arden of Faversham*'da (Favershamlı Arden) (1590?: "Ve efendini trajedisine götürmek")[26] ve Kyd'in *Spanish Tragedy*'sinde (İspanyol Trajedisi) (1590?: "İşte bu kılıç... / Senin trajedinin icracısı olacak")[27] de rastlarız. Bu anlayışa göre, hükümdarın önemi, ne olduğundan kaynaklanır, ne yaptığından değil. Düşüşünün bu kadar gürültülü olması, "niceliksel" sebeplerdendir, yoksa onun özgül siyasi işlevine içkin sebeplerden değil. *Gorboduc* ise ikinci bir anı temsil eder; trajedi artık kader kurbanı bir kralın değil, bir despotun hikâyesidir. Trajedinin bu yeni anlamı Elyot'da görülebilir: "trajedi okurken [insan] despotların katlanılmaz hayatından tiksinip nefret ediyor"; Sidney'de: "Trajedinin büyüğü ve mükemmeli... kralları despot olmaya, despotları da despot mizaçlarını sergilemeye korkar hale getirir"; Puttenham'den: "Talihin ne denli değişken olduğunu ve Tanrı'nın zalim ve kötü hayatlar sürenleri sonunda nasıl cezalandırdığını göstermek için piyes ve gösterilerle [hükümdarların] rezil yaşantıları ve despotlukları âlemin gözü önüne seriliyor, zalimlikleri eleştiriliyor, akılsızlıkları ve sınır tanımayan küstahlıkları yeriliyor ve acıklı sonları resmediliyordu."[28] Traje-

25. George Steiner, *The Death of Tragedy*, Londra 1961, s. 11. Lily B. Campbell, *Tudor Conceptions of History and Tragedy in 'A Mirror for Magistrates'*, Berkeley 1936, s. 17'de de aynı saptama yapılıyor.

26. Anonim, *Arden of Feversham*, Fraser and Rabkin, cilt 1, iii, 168.

27. Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, Fraser and Rabkin, cilt 1, II, i, 92-3.

di artık, eylemler üzerindeki akıl denetimini kaldırıp atan bir despotun hikâyesidir. *Gorboduc*'ta ve on altıncı yüzyılda yazılmış incelemelerde trajedinin bu anlamı öne çıkar ama asıl maksat hep aklın konumunu perçinlemektir. Bu eserlerle birlikte trajedi son derece eğitici bir estetik biçime dönüşür. Bunun bir diğer göstergesi de henüz değinmediğimiz bir dramatik unsurdur. *Gorboduc*'ın her perdesi bir kukla gösterisi ile başlar ve koro ile biter. Kukla gösterisi o perdede neler olacağını alegorik bir tarzda anlatır, bu alegori de o kadar bariz –neredeyse atasözü gibi– kodları takip eder ki hemen anlaşılır. Koro ise o perdede olanları özetler, anlam ve önemini açıklar. Dolayısıyla, egemenin kararı, eylemi aklın denetiminden çıkarsa da, bu eylem gene de aklın tesis ettiği zamansal ve anlamsal bağlamda cereyan eder. Hisse kıssadan önce gelir, genel model tikel durumu öngörür. *Gorboduc*'ta trajediyi şekillendiren, trajedinin kökenine egemenin yerleştirilmesidir, ama bu durum felaketten etkilenmeyecek, felaketi belli bir eşikte tutabilecek, anlamlandırabilecek ve nihayete erdirebilecek özelliklerini muhafaza eden katı bir dramatik yapı çerçevesinde cereyan eder. Nihayet, *Kral Lear*'ın yıkıcılığıyla trajedi üçüncü bir evrim aşamasına girer; Hamlet'in çoktandır şüphe duyduğu "aklın duvarları ve kaleleri" darbe üstüne darbe almaktadır artık. Ne karakterler ne de diğer dramatik unsurlar trajik olay örgüsünü anlamlandırabilirler: "yeni kral Fortinbras seçilecek / Ona güvenim tam son nefesimi verirken / Anlat ona iyisiyle kötüsüyle / Tüm olanları – gerisi sessizlik" (*Hamlet*, V, ii, 355-8). "İyisiyle kötüsüyle tüm olanlar": Hamlet'in trajedisinin sonunda tüm söyleyebildiği budur. Horatio, o ortalama insan duyarlılığıyla, Fortinbras'a "canice, kanlı, doğaya aykırı işleri / Keyfi kararları, rasgele cinayetleri / Kurnazca ve en alçak yollarla canına kıyılanları / Ve kötü emelleri olanların sonuçta nasıl / Kazdıkları kuyuya gene kendilerinin düştüğünü" anlatır (V, ii, 381-5). Yani, ona olayların bir özetini sunar. Peki ya "gerisi" (ki "gerisi" olanların anlamı değil de nedir)? O konuda Hamlet'in yasağı vardır: Kimse onu anlamlandırmaya kalkışmamalıdır.

28. Elyot, *The Gouenour*, s. 41; Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* (1585?), Londra 1929, s. 45; George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), Kent, Ohio 1970, s. 49.

Bu son saptamadan da anlaşılacağı üzere, burada tarif etmeye çalıştığım trajedi kavramı, aynı anda hem dizimsel (*syntagmatic*) bir eksen (olay örgüsü) hem de dizisel (*paradigmatic*) bir eksen (değerler) tanımlayabilen, üstelik trajedi bağlamında bu ikisi arasında görülen özgül ilişkiyi açıklayabilen *yapısal* bir kavram olmak zorundadır. Çünkü "trajik" olan –meselenin yalnız bir boyutu, genelde de (Nietzsche'de dahi) olayların içeriği kastedilerek kullanılan bir terimdir bu– insanlık tarihinde gerçek bir durum ya da hayali bir olasılık olarak mevcut değildir. Sadece *trajedi* vardır – yani insanın tarihini *temsil etmenin* özgül bir biçimi olarak trajedi: kurucu bir eksikliğin damgasını vurduğu son derece asimetrik bir yapı. Trajedi, egemenin yozlaşması hikâyesinin, *bu durumu anlama becerisini yitirmiş bir bağlamda* anlatılmasıyla tam gerçekleşir. Yeterli bir yorumlama işlevinden yoksun bir metindir, nihai "yargı" bu yargının nesnesi olan şeye göre kat kat zayıf olmak zorundadır. Hegel'den itibaren bu yetersizlik hali, koronun ve onunla birlikte Hegel'in "asli meselelerin hangileri olduğunu ayırt eden, sahte çatışmalara karşı uyarılarda bulunan ve neticeyi değerlendiren daha yüksek bir ahlaki farkındalık" dediği şeyin ortadan kalkmasına bağlanmıştır.[29] Koronun antik trajedide Hegel'in dediği işlevi görüp görmediği epey tartışmalı bir konu ama *Gorboduc*'ta hâlâ gördüğümüz koro (oyunun sonunda, silah kuşanmış aristokrasi ile özdeşleşir), modern trajedide yoktur. Koroyla birlikte evrensel, "daha yüksek" bir bakış açısı da kaybolur. Daha doğrusu, bu farkındalık, artık trajedi sahnesini işgal edenlerin, yani dönemin egemen sınıfının çeşitli veçhelerini temsil eden karakterlerin elinden çıkmıştır. Modern trajedide bu sınıf birdenbire tarihin akışını ve anlamını *anlamaktan aciz* görünmeye başlar. Seyredenlere öğretecek bir şeyi yoktur, onları alıştıkları manevi rehberlikten mahrum bırakır, hem de seyredilen olaylar böyle bir yolgöstericiliği elzem kıldığı halde. Seyirciler kendi başlarının çaresine bakmak, *kendi düşüncelerini kendileri geliştirmek* zorundadır: ilk defa hiçbir şey ya da kimse onlara yol göstermiyordur. Binlerce yıl boyunca "fikirler"in geçerliliği, kendi "içkin doğrulukları"na (modern bilime ait bir ölçüt) değil, o fikirleri öne sürenlerin "otoritesi"ne bağlı sayılmıştır. İşte modern trajediyle birlikte otorite ilkesi

29. *Aesthetics*, çev. T. M. Knox, Oxford, 1975, s. 1210.

hükümsüzleşir, böylelikle de başka şeylerin, başka yollarla, tam olarak oluşmasını sağlayacağı o *rasyonel kamuoyu*'nun varlığı önündeki en büyük engel ortadan kalkmış olur.

2. "*Delinin tekinin anlattığı anlamsız bir hikâye*"

Bizim için tiyatro kavramı estetik bir faaliyeti ifade eder, oysa Elizabeth dönemi insanı için öncelikle siyasi ilişkiler sistemiyle bağlantılı bir şeydi. "Hayat bir tiyatrodur, dünya bir sahne/Tanrı'nın ve tabiatın oyuncularla doldurduğu/Krallar saltanat arabasıyla çıkar sahneye/Ve kimi rolünü iyi oynar kimi kötü/...Tüm insanların bir rolü vardır, oynar herkes kendine düşeni."[30] Dünyanın herkesin üstüne düşen rolü oynadığı bir tiyatro olduğu fikri, ancak feodal "statü toplumu" bağlamında anlamlı olabilir. Macpherson'a göre bu tür toplumların ayırt edici özelliği, "toplumda üretimle nizamın sürdürülmesiyle ilgili işlerin belli grup, tabaka, sınıf ya da şahısların yetkisine verilmesi", bunların "belli bir çalışma biçiminin dışına çıkamıyor olması ve söz konusu işteki performanslarının da ancak sabit ve kendi işlevlerine özgü bir ödüllendirme skalasına göre ödüllendirilmesi"dir.[31] Bir diğer ortaçağ siyasi düşünceler tarihi uzmanı, ortaçağ toplumunun zümreler halinde tabakalaşmasının anlamını şöyle açıklıyor: "Belli bir zümreye mensup bir kimsenin o zümre dışına çıkmasının imkânsız oluşu, o kişiyi tanımlayan başlıca özellikti... toplumun her ferdi kendisine biçilen işlevi yerine getirmeliydi, bu, eşyanın tabi olduğu ilahi düzenin gereğiydi. Her kişinin belli işleri yerine getirmek için çağrılmış (*vocatus*) olduğunu söyleyen... *vocation* ilkesiydi bu.* ... Önemli olan kişi değil... o kişinin işgal ettiği mevki idi."[32] Demek ki kişi, belli bir toplumsal "rol"ün "oyun-

* Latince kökenli "vocation" kelimesi İngilizcede hem "çağrı", "çağrılmışlık" hem de "meslek" anlamına gelmektedir. (ç.n.)

30. Thomas Heywood, "The Author to his Booke", *An Apology for Actors*'ın manzum mukaddimesi, Richard H. Perkins, y.h., New York 1941, 1-4, 12.

31. C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford 1962, s. 49.

32. Walter Ullmann, *The Individual and Society in the Middle Ages*, Baltimore 1966, s. 40, 42, 44.

cu"su olduğu ölçüde "vardır". Toplum ancak bir tiyatro, hayat da bir performans olarak tasavvur edilebilmektedir. Ama öyleyse gerçek tiyatroyu tasavvur etmenin imkânsız olması gerekir. Hakikaten de feodal toplum tiyatronun sadece dini biçimlerini bilir, yani ebediyete kadar geçerli olacak rollerin tekrar tekrar oynanışını. Sahnenin yeniden doğuşu ancak on dördüncü yüzyıldaki uzun süren buhran sırasında statü toplumunun dayandığı roller sisteminin çözülmeye başlaması ve eskinin sağlam siyasi bağlarının gevşemesiyle mümkün olur. Mutlakiyet –bu tarihyazımsal kategorinin gerekliliğini bir kez daha görüyoruz– bu süreci durdurma çabasının ürünüdür. Moleküler örgütlenişi darmadağın olan feodal hiyerarşi, iktidarı hükümdarın elinde toplayarak kendini toparlamayı umuyordu.[33] Elizabeth dönemi dünya resmine cuk oturan bu ütopyacı geç ortaçağ projesi kısa ömürlü oldu ama on yedinci yüzyılın ilk yıllarının "karanlık" ya da "sorunsallı" oyunlarında –ki tarihsel açıdan bakınca bunlara "sorunsalsızlaştırıcı" oyunlar demek daha doğru olur– gayet ilginç bir dramatik ifade buldu.

Sorunsalsızlaştırıcı oyunun en mükemmel örneği Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ıdır (*Measure for Measure*) (1604). Bu oyun, John Marston'un bir sene evvel *The Malcontent*'te (Hoşnutsuz) kurduğu yapıyı zenginleştirir ve mükemmelleştirir. Bu yapı dört unsura dayanmaktadır: başkahramanın mizacı, olay örgüsüyle olan ilişkisi, yan karakterlerin özellikleri ve final sahnesi. Bu dört unsur Elizabeth dönemi dünya resminde belli ideolojik anlara karşılık gelir ve trajik yapıda, bu kez sorgulanmak üzere, yeniden gündeme getirilir. Dolayısıyla, Elizabeth dönemi dünya resminin "programatik" işleyi-

33. "Feodal resmlerin nakdi kiraya çevrilmesiyle köylülük üzerindeki siyasi ve ekonomik tahakkümün zaten gevşek olan hücresel birliği büyük ölçüde zayıfladı ve dağılmaya yüz tuttu (bu yolun sonu "serbest emek" ve "ücret sözleşmesi" idi). Böylece, serfliğin yavaş yavaş ortadan kalkmasıyla, feodal beylerin sınıfsal iktidarı tehlikeye girdi. Bu gelişmeler, siyasi-hukuki tahakkümün *yer değiştirerek*, merkezileşmiş ve askerileşmiş bir tepe noktasına, yani Mutlakiyetçi Devlet'e kaymasıyla sonuçlandı. Köy düzeyinde seyrelen tahakküm "ulusal" düzeyde yoğunlaştı. Sonuç, kraliyet iktidarının aygıtlarının güçlenmesi oldu" (Anderson, *Lineages*, s. 19). Immanuel Wallerstein de benzer bir görüş ileri sürüyor: "Batı feodalizminin altın çağında, yani devletin en zayıf olduğu dönemde toprak sahipleri, derebeyleri palazlandı.. Derebeyleri, merkezin otorite olma iddiasına karşı koymakta eskisine nazaran zorlandıkları ve dayatılan düzenin getirilerinden yararlanmaya

şini incelemek, trajedinin kendisini nasıl olumsuzlama olarak kurduğunu daha iyi anlayabilmemiz açısından faydalı olacaktır. En yüksek meşru otorite olan başkahramanla, yani Shakespeare'in Dük'ü ya da Marston'un Altofront'uyla başlayalım. Başkahramanın başlıca özelliği *ihtiraslarının esiri olmamasıdır*. Bu onu diğer karakterlerden ayırır –onlar bu bakımdan çok daha zayıftırlar– ve başkahramanı Elizabeth dönemi ütopyasının şahsi çıkarını umursamayan, kendini halkın esenliğine adamış ideal hükümdarı olarak imler. Daha önce kullandığımız terimlere dönecek olursak, o akla tabidir, iradeye değil, ama hem meşru iktidarın temsilcisi Angelo hem de bu iktidarı gasp etmeye kalkan Mendozo –oyundan çıkacak dersin daha bariz olması için– kendilerini bencilce ihtiraslarına kaptırırlar. Sonuçta bu iktidarı yeniden tesis eden kişi, bir haysiyet timsalidir; o kadar bütündür ki –Dük/Keşiş, Altofront/Malevole olarak– bölünmesi tehlike arz etmez. Trajik kahramanda acıklı bir yarılma ve iktidarsızlık olan şey, burada kurnazlık ve açıkgözlüktür, Elyot'un tebaalarını daha iyi tanımaları için "yönetici"lerine hâlâ tavsiye edebildiği tek şey *arcanum imperii**, yani tebdil-i kıyafettir. Viyana Dükü, keşiş kılığında şehrini dolaşır ve teftiş eder. "Anladığım kadarıyla ekselansları, tanrısal bir güç gibi/Benim yapıp ettiklerimi izlemişler," der Angelo *Kısasa Kısas*'ın sonunda (V, i, 369-70). Otoritenin bu üstün görüş gücü, önemli bir biçimsel unsurdur. Trajik kahramanlar hep kördür, I. James dönemi tiyatrosunda ise herhangi bir karakterin, dramatik gelişimi bütünlüğü içinde "görebileceği" fikri tamamen ortadan kalkar; dolayısıyla artık olayların tamamını kavrayabilen tek göz seyircininkidir. Ne var ki konumu daha yüksek olanın daha fazla görmesi ilkesine dayalı, yukarıdan aşağıya azalan kavrayış düzeyleri merdiveninin[34] hiyerarşik bir toplumda böyle baş

daha hazır oldukları görece zayıf bir halde olmasalar merkezi aygıtın güçlenmesine asla razı gelmezlerdi. On dört ve on beşinci yüzyılların ekonomik sıkıntıları ve feodal gelirlerdeki azalma bu koşulları yaratmıştı" (*The Modern World-System*, s. 28). Egemenin toplumun çözülmesini önleyici bir güç olarak üstlendiği yeni işlev, Hooker'ın Tanrı'ya yüklediği yasa koyma ve inzibat işlevlerinde birebir yansımasını bulur (*Laws*, s. 64-8, 81). Doğa yasaları bile "Onun yasasının buyrukları" olarak tasavvur edilir; kozmostaki her bir unsur kendi başına hareket etse meydana gelecek evrensel çözülmeyi bu yasalar engellemektedir (s. 66).

* (lat.) hükümdarlığın sırrı. (ç.n.)

34. Elyot (*The Gouernour*, s. 5) *anlama* ile *toplumsal statü*'yü doğrudan iliş-

aşağı çevrilmesi bazı yıkıcı etkiler doğuracaktır. Zira en geniş görüş açısına sahip olanlar kapsamı en geniş iktidar konumu üzerinde meşru bir şekilde hak iddia edebilirler. Nitekim devrim öncesinde Memleket'in (*Country*) Saray karşısında yüceltilmesi tam da Saray'ın kamunun çıkarı ilkesine ihanet etmesinde temellenecekti.[35] Shakespeare "sorunsallı oyunlar"ında işlerin buralara varmasını engellemeye çalışıyor gibidir. Londra kamuoyu Dük karakteriyle kendi "temsilcisini" sahneye çıkarmış olur, üstelik bu temsilci kamuoyunun yapamadığını yapıp olaylara müdahale edebilmektedir. Ama Dük sadece seyirci için var olan bir figür değildir; o her şeyden önce *Kısasa Kısas*'ın yönetmenidir. Karakterleri sahneye çağırır, sahneden gönderir, ne yapacaklarını, nasıl konuşacaklarını söyler, hile ve aldatmacalar tasarlar, kimin kimin yerine geçeceğine, kimin nasıl kılık değiştireceğine karar verir. *Kısasa Kısas*'ın hikâyesi, Dük'ün yazdığı bir komediden başka bir şey değildir. Dükün maksadı da, oyunun başlarında (I, iii) açıkça telaffuz ettiği gibi, Viyana üzerindeki otoritesini yeniden tesis etmek ve şehrin kurumlarına eski güçlerini kazandırmaktır. Egemenin/hükümdarın "yönetmen", entrikalarının da "oyun" olduğu bu sorunsallı piyeslerin maksadı, tiyatrovari bir dünyayı "yukarıdan" aşağı yeniden tesis etmektir. *The Malcontent*'in kapanışı bunu çok iyi yansıtır.

> MALEVOLE. (Pietro'*ya ve* Aurelia'*ya söyler*)
> Siz, ey sevinçle dolup taşan ruhlar, silin nicedir akan yaşınızı.
> Şu heriften kurtulma vaktidir! (Mendoza'*yı tekmeleyerek kovar*.) Kartalın sineklere tahammülü yoktur. –
> (Pietro *ile* Aurelia'*ya*) Siz köşenize çekilin artık. – (Macquerelle'*e*) Sen de doğru kerhaneye. –

kilendirir: "diğerlerinden anlama bakımından üstün olanlar... geri kalan herkesten daha yüksek bir mevkiye konulmalı ki oradan hem görebilsin hem görülebilsinler ve onların mükemmel düşüncelerinin saçtığı ışınlar... anlama bakımından daha aşağı seviyede olanları erdem ve faydalı bir yaşam yoluna yönlendirebilsin."

35. "'Memleket" teriminde, işaret ettiği insanların kamusal ruha sahip, şahsi çıkarlarıyla hareket etmeyen, sarayın etkisinden ve yozluğundan uzak, ait oldukları yerel toplulukların ve ulusun yararına çalışan kişiler olduğu, üstelik koca ülkede bunların yararını gözeten yegâne kişiler olarak tasavvur edilmeleri gerektiği iması vardır" (P. Zagorin, "The Court and the Country", *English Historical Review* [1962], i. 309'dan aktaran Lawrence Stone, *The Crises of the Aristocracy: 1558-1641*, Oxford 1965, s. 502).

(Bilioso'*ya*.) Tanrı düşmanımı senden korusun:
Az üçkâğıtçı değilsin sen. – (Celso'*ya ve* Kaptan'*a*):
Sizin yeriniz benim bağrımdır. – (Maria'*ya*) Seninse kalbim.
Geri kalan oyuncular gitsinler sessizce
Bana gelince, hakkım olanı alıyorum işte
Umarım herkes buna sevinmiştir. İyi geceler herkese.[36]

Burada, *Kısasa Kısas*'ta da karşımıza çıkan strateji uyarınca, egemen, toplumsal rolleri yeniden dağıtır. Dünya yeniden bir tiyatroya dönüştürülmüştür – piyes bu sayede bitebilir ve biterken de tiyatronun bundan böyle lüzumsuz olduğunu ilan eder. Trajedidekinin aksine burada final sahnesi hakiki bir doruk, bir sondur. Bu salt zamansal düzlemde, yani finalin olaylar silsilesindeki işlevi bakımından bile böyledir. Final sahnesi burada yalnızca olaylar zincirinin son halkası değil, açılımları geriye doğru uzanan ve hikâyeyi "sonlandırma"nın ötesinde, bu hikâyenin geri dönüşsüz bir zamansal silsile, yani *tarih* olma özelliğini olumsuzlayan bir eylemdir de. Trajedide geriye dönmenin imkânsız olduğuna dair farkındalık hâkimdir; bunun en özlü ifadesi karakterlerin *ölmesidir* (Desdamona ile Malfi Düşesi bir anlığına "hayata dönerek" her şeye yeniden başlanabileceği izlenimini yaratırlar, ama sonra ebediyete intikal ederler). Oysa "sorunsallı" piyeslerin son sahnesinde kötü karakterlerin yaptıklarını sandıkları kötülüklerin aslında hiç olmamış olduğu anlaşılır, öldü sanılanlar çıkıp gelirler, herkes gayet memnundur. Monarşinin yeniden tesis edildiği dönemlerin kültürlerinin ideali, tiyatro sahnesinde böylece gerçekleşmiş olur: tarihin geri dönüşsüzlüğü aşılmış ve geçmiş ebedi kılınmıştır. Hile ve desiseden arınan, kontrolden çıkacak olaylara yol açma potansiyelini yitiren toplumsal ilişkiler de şeffaf ve mekânsal –yani durağan– bir biçimde yeniden formüle edilmiştir.

Son olarak diğer karakterlerden bahsedelim biraz. Bunlar bambaşka bir dramatik kaderin oyuncağı olmuş gibi görünürler ama sonunda kendini iyi kalpli bir büyücünün ellerine teslim etmiş yumuşak bir hamurdan farksız oldukları anlaşılır. Kötü kahraman hariç bu karakterler ideal tebaanın iki ana özelliğine sahiptirler: sadakat ve itaatkârlık. Kendilerini reddeden, hatta sonradan görmeyi bile iste-

36. John Marston, *The Malcontent*, M. L. Wine, y.h., Lincoln, Nebraska 1964, V, vi, 154-62.

meyen adamları yedi yıl aradan sonra hâlâ seven kadınlarla; bir keşişin iğvasına kapılan zindan muhafızlarıyla; öldürülen erkek kardeşlerinin intikamını almayı aklından dahi geçirmeyen kız kardeşlerle; meşru ama devrik efendisine inatla sadık kalan kale komutanlarıyla karşılaşırız. Bunların her biri egemenin tasarladığı oyunda üzerlerine düşen rolü oynamak için vardır. Egemen (I. James'in Parlamento'daki meşhur konuşmasında dediği gibi), "aşağı şeyleri yükseltme, yüksek şeyleri alçaltma, tebaasını satranç taşları gibi kullanma gücü"yle donatılmıştır.[37] O yüzden egemenin asıl teatral zaferi bu tip karakterler değil, kötü kahraman –*Kısasa Kısas*'ta Angelo, *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de (*All's Well That Ends Well*) Bertram– karşısında kazandığıdır. Kötü kahramanın küçük düşürülme biçimi her iki oyunda da aynıdır: tutkuyla arzuladığı kadını bırakıp kanun ya da verilmiş sözle bağlı olduğu kadını kabullenmek zorunda kalır. Çünkü zina yaptığını zannederken aslında karısıyla ya da meşru nişanlısıyla sevişmiştir. Bu yer değiştirme numarası iki önemli olguyu dramatize eder. Bir kere, özel ilişkiler alanını egemenin ve seyircinin gözüne şeffaf kılarak bu alanın özerkliğini reddeder. Kötü adamın saklamak için onca uğraştığı şey, acımasızca teşhir edilir ve gülünç düşürülür. İkinci olarak, hem Angelo hem de Bertram egemenin kurduğu planda rol alan "aktörler"den ibaret olduklarının farkındadırlar. Fiziki olarak canlandırdıkları rol, onları sabitliğiyle hapseder, her türlü şahsi emellerini yok eder ve *statü toplumunun* temel ilkesini bir kez daha teyit eder: hükümdarı onu ne yaparsa, kişi odur. Böylece her şey yeniden anlamını ve yerini bulur – hem de, manalı bir şekilde, evlilik bağlamında. Sorunsallı piyes, kralın yeteneklerini yüceltir yüceltmesine –o bilge, kıvrak zekâlı, güçlüdür– ama sonunda onu basit bir yargıca indirger. Bu da yadırganmamalı çünkü Elizabeth dönemi ütopyasının iyi kralı geleneksel adaletin bekçisi değil

37. I. James, 1609 nutku, *The Political Works of James I*, Charles Howard McIlwain, y.h., Cambridge, Mass., 1918, s. 308. Elizabeth dönemindekilerin tiyatronun yanında en sık başvurduğu toplum eğretilemelerinden biri de satrançtı. Nedeni açık. Satrançta her taşın, diğerlerinkinden farklı, değişmez hareket seçenekleri vardır – yani kısacası hiçbir taş kendi konumunun dışına çıkamaz. Üstelik (Middleton'un büyük başarı kazanan *A Game at Chess* (Satranç Partisi) adlı piyesinin de işaret ettiği gibi) satrançta her iki tarafın –her iki "ülke"nin– şah ile temsil edilen tartışılmaz birer lideri vardır.

miydi zaten? Sorunsallı piyesler bu nedenle cezalandırma ve hakkın yerini bulması ritüelinin mükemmelen icra edildiği yargılama sahneleriyle biterler. Şunu da belirtelim ki Shakespeare zekâsıyla bir adım daha ileri giderek egemeni toplumun mevcut *siyasi düzeni* ile *sivil toplumda* uyanmaya başlayan bağımsızlık özlemleri arasında arzu edilen uzlaşmayı sağlayabilecek bir figür olarak konumlandırır. *Kısasa Kısas*'ta Dük, tavizsiz bir yasalcılığı benimseyen Angelo'dan farklı olarak, bireyler arasında yapılıp resmi bir yasal geçerliliği olmayan "özel sözleşmeler"i kendi otoritesini kullanarak onaylar. *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de Kral, Bertram'ın aristokrat kibiri karşısında liyakati ve bilimsel kabiliyeti yüceltir. Egemen, eski çerçeveye katılmaya müsait ve istekli "yeni şeyler" karşısında tam da sağlam bir siyasi tabana dayandığı için açık ve hoşgörülü olabilen bir toplumsal ilişkiler ağını yeniden kurar. "Karışık" bir biçim olan trajikomedi, dramatik yapısıyla, Elizabethyenlerin en büyük özlemlerinden biri olan devlet alanı ile sivil toplum arasındaki uzlaşıyı yansıtır.[38]

"Sorunsallı" oyunların egemen başkahramanının, yerini çok daha karmaşık bir figür olan trajik kahramana bıraktığı trajik yapıyı incelemeye devam edelim. Önce trajik kahramana dair en bilinen iki yoruma bakalım. Bunlardan ilkini Hegel'in *Estetik*'inde, hem de Shakespeare'den bahsettiği kısımda buluyoruz. Hegel'e göre "modern" trajediyi yeni kılan, "sağlam ve tutarlı, ama tam da kendilerine ve kendi amaçlarına olan bu belirleyici bağlılıkları yüzünden felakete sürüklenen karakterler", "ahlaki meşruiyeti olmayıp sırf şahsiyetlerinin formel kaçınılmazlığı sayesinde ayakta durabilen" figürler ya-

38. Marlowe'un oyunları, devletin oluşturduğu siyasi alanın trajedide merkezi bir yer işgal ettiği yolundaki savıma çarpıcı birer karşı örnektir. Meseleye burada ancak kısaca değinebileceğim. En iyi örnekleri seçecek olursam, Barabas ile Faustus Elizabeth dönemi sahnesinde sivil toplumun yegâne temsilcileridir (nevi şahsına münhasır karakterler olmakla birlikte): biri büyük birikim sahibidir, öbürü büyük entelektüel. Trajik çatışma, zenginlik ve büyüklüğün gene de üstün bir güce bağımlı olmasından doğar. Despot bir tabiata sahip olan bu güç, onlara tam bir özgürlük tanımaz ve nihayet onları yok eder. *The Jew of Malta* (Malta Yahudisi) ile *Doctor Faustus*'a "tekelcinin trajedileri" demek abartılı olmaz, zira bu tarihsel figürü mutlak iktidara bağlayan korku ve düşmanlık duygularını gerçekten iyi yakalamışlardır.

ratabilmesidir.[39] Kendine olan bu sadakati, trajik kahramanı bakış açısı kısmi ve tek taraflı karakterlerin en mükemmel örneği yapar: Onda evrensellikten eser kalmamıştır. "Ahlaki kuvvetler, tıpkı failler gibi, etki alanları ve tek tek görünümleri bakımından ayrışıktırlar. İmdi... bu şekilde ayrışmış olan kuvvetler etkin hale gelip görünürlük kazandıklarında... aralarındaki ahenk kalkar, birbirinden bağımsız olarak ve birbirlerine *karşı* sahneye çıkarlar... Dolayısıyla trajik finalde aşılan, bu ahenge uyum sağlayamamış olan ve şimdi de kendinden ve maksadından vazgeçemediği için külliyen yok olmaya mahkûm olan (eylem halindeki trajik şeydir bu) o *tek yanlı* tikeldir."[40] Bunun karşısına, yine trajedinin özünün trajik kahraman figüründe yattığını öne süren bir başka eleştirel metni, Lucien Goldmann'ın *Le dieu caché*'sini (Saklı Tanrı) koyalım. Goldmann, Hegel'in trajik kahraman anlayışını baş aşağı çevirir; burada trajik kahraman "bölük pörçük ve birbirini dışlayan unsurlardan mürekkep bir dünyanın" karşısına "bir bütünlük talebiyle, ister istemez karşıtların barışması talebine dönüşen bir bütünlük talebiyle" çıkar. "Çünkü trajik zihniyete göre otantik değerler ile bütünlük eşanlamlıdır."[41] Hegel'de kısmiliğe, tek-yanlılığa teslim olan trajik kahraman, Goldmann'da evrensel değerlere sonuna dek bağlı kalır. Bana göre Shakespeare'in trajik kahramanında bu iki hipotez kesişmektedir: ama trajik kahraman iki hipotezi birleştirmeyi becerdiği için değil, hipotezler trajik kahramanı böldüğü için. Bu birbirine karşıt ve bağdaşmaz kuvvetler, trajik kahramanı onulmaz şekilde *bölünmüş* bir karaktere dönüştürür. Claudius "iki işi birden yapan" bir adam gibidir, Hamlet'in "aklı başka yerde"dir, Antonius Roma ile Mısır arasında gidip gelir, Othello'nun "kafası müthiş karışık"tır. Kral katili Macbeth'in pençesinde kıvrandığı çatışma da en iyi böyle özetlenebilir.

Trajik kahramanın ayırt edici özelliği olan bu yarılmayı, modern "delilik" gibi psikolojik bir veri olarak yorumlamak manasız olacaktır. Çünkü –Rönesans'ın "delilik" anlayışının, Michel Foucault'nun da gösterdiği gibi, bizimkinden epey farklı olması bir yana– "Trajik kahraman delidir" gibi bir ibare bir insanı tarif eder, oysa biz burada bir dramatik işlevi tarif etmeye çalışıyoruz. Trajik kahramanı,

39. *Aesthetics*, s. 1229-30.
40. *A.g.e.*, s. 1195-97. 41. Londra 1964, s. 57.

eserde iki zıt gerilimin karşı karşıya gelip kıyasıya mücadele ettiği unsur olarak tanımlamakla ilk adımı atabiliriz. Hegel ve Goldmann'ın "tikellik" ve "bütünlük" adını verdiği bu iki kuvvete biz irade ve akıl dedik. *Gorboduc* ve *Kral Lear*'da gördüğümüz gibi, bu ikisinin birbirinden kopması ve sonra çatışmaya girmesi, trajedinin zorunlu öncülüdür. Varlık sebebi trajik yapının genel anlam ve önemini kendi şahsında vurgulamak ve kesifleştirmek olan trajik kahraman için de aynı şey geçerlidir. (Şunu da belirtelim ki trajik yapıyı yaratan yarılma ile trajik kahramanı yaratan yarılmayı tamamen üst üste oturtarak bu ikisinin köken ortaklığına işaret etmeyi başaran bir tek Shakespeare olmuştur.) Ama trajik yarılma kahramanın içinde tekrarlanıyorsa, trajedinin esasen karakterler arası çatışmadan doğduğu yolundaki yaygın ama yanlış düşünceyi en nihayet bir kenara bırakabiliriz demektir. Bu düşüncenin kaynağında yine Hegel'in *Estetik*'i vardır. Hegel şöyle diyor: "Karşımızda gördüğümüz, birtakım gayelerin etten kemikten karakterlerle ve çok çatışmalı durumlarla kişileştirilmesidir; bunları kendilerini var etmeye ve göstermeye çalışırken, birbirine karşı tasarılar geliştirirken, birbiri üzerindeki etkileriyle görürüz... Kişi kendine ait bağımsızlık alanında kalmayıp kendini diğerleriyle karşıtlık ve çatışma içinde buluverir... Çarpışma, her şeyin etrafında döndüğü ana eksendir."[42] Yüz yıl kadar sonra György Lukács ilk eserinde Hegel'in önerdiklerini geliştirir: "Tiyatro iradenin şiiridir... iradenin en saf ifadesi mücadeledir... iradenin tüm görünümleri mücadeleye indirgenebilir." Aynı şekilde: "[Dramatik] çatışma, kişinin hayatının en önemli veyahut en üst değerini –benliğinde tüm hayatının muazzam bir kuvvetle yoğunlaştığı kısmı– gerçekleştirmesine imkân tanıyacak cinsten olmalıdır... trajik insan, hayatı tek bir macera ile simgelenen yegâne insan tipidir."[43] Son alıntıdan da açıkça anlaşılacağı gibi, dramanın çatışma demek olduğu fikri ile trajik kahramanın bütünlüklü bir karakter olarak tarif edilmesi birbirinden ayrılamaz. Birbirini destekleyen bu iki düşünce, tek bir argümanı oluştururlar. Bu argüman bazı durumlarda –Corneille'in trajedilerinde, bizzat Shakespeare'in tarihi oyunlarında– hakikaten geçerlidir ama argümanın hep örnek olarak gösterdi-

42. *Aesthetics*, s. 1159-60, 1168.
43. *Il dramma moderno*, Milano 1976, s. 24-5, 26, 48.

ği Shakespeare trajedileri söz konusu olduğunda değil. Shakespeare trajedisinde karakterler arasında elbette çatışma vardır ama bu çatışma kesinlikle dramanın özünü teşkil etmez. Bunun en bariz örneği *Hamlet*'tir; Claudius-Hamlet kavgası, daha önce bir iki dakikalığına gördüğümüz, hakkında olumlu olumsuz görüşler duyduğumuz, Norveç'e dönerken yolu tesadüfen Elsinore'a düşen Fortinbras'ın tahta çıkmasıyla sonuçlanır. Yani çatışmanın neticesi düpedüz *tesadüfidir*. Hamlet'in kendisi de bu durumu pek önemsemez ve tahtın yeni sahibinin kim olacağı meselesini bir cümleyle kestirip atar. Neden? Çünkü ne trajik kahramanın meselesi kendi şahsi amaçlarını gerçekleştirmektir, ne de trajik yapıda esas olan kimin kime galebe çaldığıdır. Trajediye siyasi boyut getiren, –bir hükümdarın gidip diğerinin geldiği tarihi oyunlardakinin, hatta *Julius Caesar*'dakinin aksine– iktidarın nasıl el değiştirdiğini anlatması değil, iktidarın dayanacağı bir *kültürel temelin* hâlâ mümkün olup olmadığını sorması ve bu soruya olumsuz yanıt vermesidir. Tarihi oyunlarda egemen iktidar kimsenin sorgulamadığı verili bir şeydir, dolayısıyla piyesin ilgi odağı bu iktidarı ele geçirmek isteyenlerin birbirine karşı giriştiği mücadeledir. Oysa trajedilerde egemen iktidarın kendisi çözümsüz bir *sorun* haline gelmiştir: bu gerçekle yüzleşmek zorunda kalan kahraman, kendi iktidar mücadelesine olan inancını yitirir ve artık anlamsız bulduğu bu teşebbüsten vazgeçer. Bu saptamayı biraz daha inceltmek için "tüm hayatının yoğunlaştığı çatışma" olacak şeyin hemen öncesinde bir şatonun burcunda tefekküre dalmışken kendisini "güneş yorgunu" olarak niteleyen kahramana bakalım.

İnsan Macbeth'in hikâyesini okurken Cesare Borgia'yı düşünmeden edemiyor. Aralarındaki benzerliği özellikle ilginç kılan ise benzerliğin bir yerden sonra bitmesi. İskoçya kralının Machiavelli'nin yeni hükümdara öğütlerinden etkilenmiş olduğu düşünülebilirse de, çok önemli bir konuda, "zulmün iyiye ya da kötüye kullanılması" meselesinde, ayrılıyorlar: "Zulüm bir kereliğine uygulandığında ve hükümdarın emniyeti buna bağlı olduğunda ve sonra da sürdürülmeyip mümkün olduğu ölçüde tebaanın iyiliği için kullanıldığında (kötü bir şeyden böyle bahsetmek caizse tabii) iyiye kullanılmıştır diyebiliriz. Kötüye kullanılan zulüm ise, başlarda nadiren zuhur etmekle birlikte zaman içinde tümden kaybolacağı yerde giderek artandır. Birinci yöntemi kullananlar, ilahi ve beşeri yardımla bir şekilde,

Agathokles'in yaptığı gibi, bulundukları mevkii güvenceye alabilirler; öbürlerinin iktidarda kalması imkânsızdır."[44] Macbeth birinci yolu sonuna kadar takip etmeyi başaramaz: tereddüt ederek düşmanlarının toparlanmasına fırsat verir ve yolunu kaybeder. Tereddüt eder çünkü bölünmüştür – Machiavelli'nin dediği gibi hareket etmiş ama bu arada Hooker gibi düşünmeyi sürdürmüştür.[45] Macbeth'in kralı öldürüşünden bahsetme ve faydalanma biçimi –daha doğrusu bahsetmeyişi ve faydalanmayışı– bu bağlamda çok anlamlı. Macbeth'e göre bu asla "görülmemesi" gereken, kültürel olarak kabul göremeyecek bir eylemdir. "Yıldızlar, gizleyin ateşinizi,/Görmesin aydınlık kara ve derin emellerimi;/Görmezden gelsin göz eli; gerçi korkacak/Bakmaya göz ama o iş illa olacak" (I, iv, 50-3); "Keskin hançerim açtığı yarayı görmesin" (I, v, 52); "Yaptığımı düşünmeye bile korkuyorum;/Bir kez daha bakayım desem, cesaretim yok" (II,

44. Niccolò Machiavelli, *The Prince*, Harmondsworth 1961, s. 65-6 (Türkçesi: *Prens*, çev. R. Teksoy, Oğlak, İstanbul 2002).

45. Ve nasıl Hooker'ın Machiavelli'yi anlaması mümkün değilse, Macbeth de kendisini harekete geçirenin ne olduğunu anlayamayacaktır. Bu konuda bir şey söyler gibi olduğu tek yerde de hiçbir şeyi açıklamayan bir eğretileme içinde kaybolur: "Mahmuzum yok/Niyetimin sağrılarını dürtmeye/Yalnız sıçrayan hırsım var, eğeri ıskalayıp/Öteki tarafa düşen" (I, vii, 25-8). Macbeth'in yapmak üzere olduğu şeyi indirgeyen bu eğretileme, faili mahmuzlanacak ata benzeterek insan olmayan, dilsiz bir canlıya çevirmekle kalmayıp "hırs"ın eylemin "sebebi", değil, en fazla "mahmuz"u olduğunu söyler geçer. Trajediyi başlatan eylem, asla bilinebilir bir sebebe bağlanmaz ve saikteki bu belirsizlik Lear'ın "karanlıkta kalan maksadı", Kleopatra'nın Actium savaşındaki nedensiz kaçışı, Iago'nun yıkıcı hazzı ve farklı bir şekilde, Hamlet'in eylemsizliği olarak tekrar tekrar karşımıza çıkar.

Bilinmez bir unsurun varlığı, trajik yapıda merkezi bir rol oynuyor gibi görünmektedir. Ve bir önceki kısımda vardığım sonuçlardan yola çıkarak, bu gibi unsurların hep eylemler düzleminde yer aldığını ve bilinmezliklerinin sebebinin, nihai ifadesini sınırsız bir özerklikle hareket eden egemende bulan bu düzlemin birdenbire insanoğlunun "düşmüş" tabiatına tabi hale gelmesi olduğunu (ki düşmüş tabiatın da nihai ifadesi kraliyet, özellikle de despot figürüdür) ileri sürüyorum. Tanımı gereği yasasız olan düşmüş tabiat, bilinemez. Temsil edilebilir –emsallerinin gösterilmesi manasında– ama, Elizabeth döneminde yaşayanların "anlamak" deyince kastettiği manada, anlaşılamaz: yani, tanrısal yasa koyucunun inşa ettiği dünyaya, bu büyük sebep ve sonuçlar sistemine dahil edilemez. Dolayısıyla, trajik yapının merkezinde Macbeth'in Machiavelliciliği gibi "gerçekçi" bir unsurun olması, dönemin bilişsel gücüne delalet etmez, tam tersine bilinemezliğini, bütün bütüne taşlaşmışlığını görünür kılar. Trajedinin nesnesi bilme değil, bilmenin imkânsızlığıdır.

ii, 48-9). Machiavelli'de üzerine düşünmesi fayda sağlayan, düşmanlara gözdağı olarak kullanıldığında daha da faydalı olan siyasi cinayet, *Macbeth*'te dünyanın en söze gelmez ve en faydasız şeyidir. İktidar yolunda bunu yapmak şarttır belki ama kişi ondan bahsedemez ya da onu kültürün evrenine sokamaz. Macbeth'in ikilemi, hem iktidarın hem kültürün, yani hem iradenin hem aklın zorunu *aynı anda* üzerinde hissetmesindendir. Ona göre iktidarın ve bu iktidarın kullanılmasının muhakkak kültürel meşruiyeti olmalıdır. Böyle bağdaşmaz saiklerin yan yana oluşu, Macbeth'in hayatını bütünlüklü bir anlamdan yoksun bırakır: "Delinin tekinin anlattığı / Ses ve öfke dolu anlamsız bir hikâye" (V, v, 26-8). Bir başka deyişle, ancak bir deli ya da gerizekâlı (yani, trajediyi "neticelendirmek" için sahneye çıkan Edgar ve Malcolm gibileri) Macbeth'in hikâyesinin "anlatılabileceğini", herkesin idrak edebileceği anlamlar temelinde düzenlenebileceğini düşünebilir. Anlatıyla değer yargılarını böyle birleştirmek artık imkânsızdır; geriye kalan sadece "ses", yani kuvvetten yoksun söz ve "öfke", yani anlamdan yoksun kuvvettir. Bu, genel olarak trajik yapıdan çıkan dersin bir özeti gibidir.

Macbeth en tipik örneğidir ama Shakespeare oyunlarında Hamlet'in ilk iki tiradında şikâyet ettiği "doğanın kondurduğu kara ben"e teslim olmuş karakterlerin pek çok örneğini görürüz. Claudius, tahtın ve Gertrude'un cazibesine kapılarak mizacındaki arızaya teslim olur; Lear, yaşlandığı için; Antonius, Kleopatra yüzünden; Venedikli Othello ise Iago onun kültürünün savunma duvarlarını yıktıktan sonra... Trajedi nasıl iradenin dizginlerinden boşanarak akla baskın çıkmasından doğuyorsa, trajik kahraman da kendisini hâlâ benimsediği kültürel değerleri çiğnemeye zorlayan bir tutkunun esiri olmuş kimsedir. Bu paradigma o kadar sabittir ki Shakespeare *Hamlet*'te meseleyi tam tersine çevirdiği halde yine bu paradigmayı teyit eder. Danimarka prensinin trajedisi dört yüz yıldır seyircilerin ve okurların kafasını karıştırıyorsa, bunun bir sebebi *Hamlet*'in *başkahramanı yanlış* bir eser olmasıdır belki de. Oyunun ağırlık merkezi Claudius olsaydı, her şey çok daha rahat, daha kalıba uygun işlerdi. Ama işte başkahraman Hamlet'tir ve hiçbir şey rahat işlemez. Hamlet'i Macbeth ya da Othello ile aynı kategoriye sokarak anlamak imkânsızdır çünkü o, trajik kahraman yaratılırken temel alınabilecek diğer ilkeyi temsil eder. Aralarındaki fark o kadar derindir ki diğer traje-

dilerdekinin aksine Shakespeare burada Hamlet'in karşısına bir Macduff, bir Caesar ya da bir Edmund (tek-sözlü bütünlüklü karakterler) koymaz; *bir başka trajik kahramanı*, Claudius'u koyar ki Claudius, son tahlilde, Macbeth'in Dancasıdır.

Hamlet'in neden bir türlü eyleme geçemediği muamması hep gündeme gelir. Hamlet'in eylemsizliğinin sebebi, trajik evren içinde eyleme geçmek için hiçbir sebep olmamasıdır. *Macbeth*'te eylem sözden yoksun öfke demekti: insan kendini eylem içinde bulabilir kuşkusuz ama bile isteye bu eyleme girişmesi, bunu yapmaya "kendini ikna etmesi" mümkün değildir. Dolayısıyla Hamlet "Ya kanlı olacak düşüncelerim, ya da hepten kıymetsiz" dediğinde (IV, iv, 66) içine düştüğü ikilemi çok iyi ifade etmiş olur çünkü "düşünceler"inin "kanlı" olabileceği yanılsaması içindedir. Akıl eylemi engellemekten acizse, bunun simetriği de doğrudur, yani eylemi başlatmaktan da aciz olduğu. Bu bağ kopmuştur; Hamlet bu bağı yeniden kurmak ister ama onu daha da derin akıl yürütmelere sevk eden bu özlem, eylemden daha beter uzaklaştırır.[46] Macbeth "durup düşünmeden gerçekleştirilmesi gereken" eylemlerden bahseder; oysa Hamlet, Claudius'u öldürmek için çektiği kılıcını bir kez daha kınına sokarken bunun tam tersini söyler: "Durup düşünmek lazım".[47] Macbeth, ilk eyleminin mantığıyla sürüklenir; Hamlet ise böyle bir eylemi sürekli erteler (eylemde bulunduğunda da bu, Polonius'u öldürmesi örneğinde olduğu gibi, ancak tesadüf eseri bir eylemdir). Hamlet, "ihtiras" ya da "doğa" kategorilerine ait her şeyin, babasında gördüğü ve kendisinin yeniden tecessüm ettirmekle görevli olduğuna inandığı ("Ah, kör talih") istikrarlı, tarih üstü mutlak egemen/hükümdar imgesine ("Bir satirin yanında Hyperion neyse o")–

46. Hamlet, beşinci perdeye gelindiğinde artık intikamını almayı ya da tahtı cebren ele geçiren şahsın foyasını meydana çıkarmayı düşünmemektedir; öldürülmesinin hemen öncesine kadar da bunlar tekrar aklına gelmez. Baştaki projesini ancak Laertes "yarım saatlik ömrünün kalmadı"ğını söylediğinde hatırlar – üstelik dizginlenemez bir yaşamsal içgüdünün (ihtiras, intikam gibi) parçası olarak değil, ölü bir adam olarak.

47. Bu iki ifadenin dramatik akışın aynı noktasında, takip edilecek eylem hattının nihai olarak seçileceği anda söylenmesi tesadüf olmasa gerek: Macbeth birkaç dize önce bahsettiği "kan"ın içinde kalmayı seçerken, Hamlet amcasının "hastalıklı günleri"ni uzatmaya karar verir.

aykırı olduğu düşüncesinden yola çıkar (ilk iki tiradının odağı budur). Hamlet, kültürel değerlerin, kendisine, ihtirasların egemen olduğu bir Doğa'dan önce gelen ve bu Doğa'yı yönlendirecek bir Biçim sağlamasını bekler (yukarıda başka bir karşılaştırma yaparken değindiğimiz Hooker'ın, doğanın akışını önceleyen ve yönlendiren, onun anlamını garanti altına alan ilahi yasa koyucusunun gözettiği rasyonel fayda gibi). Oyunculara verdiği o meşhur talimat –"tabiata, deyim yerindeyse, ayna tutun" – (Lukács'ın bile zannettiğinin aksine) "doğayı yansıtın" anlamına gelmez; tam tersidir kastettiği: doğaya uyması gereken modeli gösterin. Ama bu, bir kez daha belirtelim, artık imkânsızdır. Biçim, yani akıl, doğayı yönlendirme gücünü yitirmiştir: Hamlet bu düsturu alt tarafı *oyunculara* söylemiştir, hem de kafa kalbi ancak bir gösteride (II, ii, 559'da başlayan "Hekabe'den ona ne, ya da ondan Hekabe'ye" tiradına bakınız) yönetebilir ve ahlak ihtirasları yatıştırabilir.

Hamlet'in oyunculara söylediği bu sözler –"tabiata, deyim yerindeyse, ayna tutun, erdeme güzel çehresini, kabahate kendi suretini, çağın özüne cismini ve kalıbını gösterin"– dünya ile artık olmayan bir ilişkiye duyulan nostaljiyle yüklüdür. Hamlet'in oyunculardan istediği, *Kısasa Kısas*'ta Dük'ün sahiden yaptığı şeydir. Viyana'da piyes sahneleme projesi dünyaya yapılan bir müdahaleye, hiyerarşi ve anlamın organik olarak yeniden tesisine tercüme edilebilir; Elsinore'da ise bir performanstan ibaret kalır, üstelik tamamlanamayan, bu yüzden de kral ve saray efradına Hamlet'in kastettiğinin tam tersi bir anlamı ileten bir performanstır bu.[48] Trajik kahraman, Hooker'ın yasa koyucusu ya da mutlu sonla biten bir oyunun yönetmeni olamaz. Ve artık bir tiyatroya indirgeyemediği dünya, tiyatroyu hem tamamlayan hem de olumsuzlayan bir davranış biçimine, yani *yalana* kapılarını açmıştır. Bireyin toplumsal varlığı bir rolü oynamasına bağlı ise, aslolan performansıdır. Sadakat bir role sadık kalmak, samimiyet iyi bir performans demektir ancak. Othello, saf olduğu için

48. Sarayın *Gonzago'nun Öldürülüşü*'ndc gördüğü, kralın yeğeninin (Hamlet de Claudius'un yeğenidir), siyahlar içinde (yine Hamlet gibi) meşru hükümdarı (Claudius da saray halkına öyle görünmektedir) öldürmesidir. Claudius'un nasıl tahta çıktığını bilmeyen saray halkı, oyundan Hamlet'in amcasını fütursuzca tehdit ettiği sonucunu çıkarır.

belli bir toplumsal tipe uygun hareket etme kaygısı gütmeyen, dolayısıyla "hatalı" davranışlar sergileyen Desdemona'dan kuşkulanır; onun yerine gidip yapmacık nedir bildiğinden, bu sanatın kurallarına uygun performans sergileyen Iago'ya gözü kapalı inanır.[49] Shakespeare'in en büyük başarılarından biri, özgürlükler ve bireysel çıkarlar için bir kez alan açıldıktan, dolayısıyla "kişi" ile "işlev" arasında bir mesafe oluştuktan sonra tiyatro-olarak-dünya idealinin nasıl artık zeminini yitirdiğini serinkanlılıkla gözler önüne sermesidir. Toplumun yeniden sağlam bir zemine kavuşması için "sadakat" idealinin terk edilip "çıkar" ilkesinin benimsenmesi ve toplumsal bağların feodal "yemin"den doğal haklar felsefesinin "sözleşme"sine dönüştürülmesi gerekecektir:[50] yani, olgular ile değerler arasındaki ilişkiyi baş aşağı çeviren (edebiyat tarihi alanında da trajedinin yerine romanı getiren) bir kültürel değişim. Ama bu Shakespeare'in çok sonrasına düşen ve onun eserlerinde okunmaya çalışılması beyhude bir gayret sayılabilecek, bambaşka bir hikâyedir. Shakespeare burjuva uygarlığının doğuşunun habercisi sayılabilir ama bunun nedeni bu uygarlığın yaratacaklarının erken bir örneği olması değildir. Shakespeare, tam tersine, eski kurallara –ki bildiği tek kurallar bunlardır– riayet eden dünyanın nasıl kaçınılmaz olarak yıkılacağını anlatır durur.

Macbeth ile Hamlet'i yan yana koyduğumuzda, egemenin çözülen imgesinin ayrıştığı iki aşırı ucu görürüz. Macbeth'te salt kuvvet vardır ve bu onu gerçek egemenliğin ötesine geçmeye, yani despotluğa

49. Dönemin risale yazarları, anında üretilen zarif konuşmaların ardında yatan uzun belagat çalışmalarını yüceltmek için hiçbir fırsatı kaçırmazlar. Mesela Elyot *The Gouernour*'da (s. 42-3) şöyle der: "Soylu bir kimsenin bu hatipleri [Demosthenes ve Cicero] okumakla elde edeceği fayda, bir mecliste fikir beyan etmesi ya da büyük bir topluluğa hitap etmesi gerektiğinde o anda aklına gelen kelimeleri rasgele kullanmak zorunda kalmayacak ve bunları yerli yerinde ustaca kullanabilecek olmasıdır. Bu bakımdan soylu imparator Octavius son derece takdire şayandır çünkü o önceden duruma uygun bir söylev hazırlamadan asla Senato'da ya da halk karşısında konuşmazdı."

50. Christopher Hill, *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*, New York 1964, s. 382-419'da bu tarihsel dönüşüme dair mükemmel bir çözümleme yapar.

sürüklemiştir; Hamlet'te ise akıl ya da akılla ilgili çılgınca bir saplantı vardır, bu da onu "tatlı prens" rolüne mahkûm ederek egemenliğin çok berisinde kalmasına sebep olmuştur. Kendisi denge halinde olduğundan toplumun tamamı için de bir denge noktası vazifesi görebilen kişi anlamında egemen, Shakespeare trajedisindeki olmayan kişi, imkânsız varlıktır. Bu tür bir hükümdar ancak başka bir yerde, bir başka ülkede ve metinde, tam bir dramatik varlık kazanabilir: Calderon'un *La vida es sueya*'sındaki (Hayat Bir Rüyadır) Segismundo karakterinde. Segismundo, Machiavelli'nin kentaurusu gibi insanla hayvanı, Hıristiyan filozof ile hayvan postu giyen alt tabaka insanını, kendine hâkim olmakla başkalarına hâkim olmayı bünyesinde birleştirir. Böyle bir karakterin çıkması için önce Cizvit düşünürlerce "devlet aklı" öğretisinin geliştirilmesi ve Machiavelli'nin düşüncesinin "teknik bakımdan" geçerliliğinin kabul edilip ardından tekrar manevi bir gayeye tabi kılınması gerekiyordu.[51] Segismundo, oyunun son sahnesinde kendisini tahta çıkaran ayaklanmanın lideri olan askeri hapse atar. Onun bu hamlesi, siyasi iktidarı ele geçirmek için gerekli olan şiddet ve yasatanımazlığın, nasıl rahatça kullanılıp sonra gene bu iktidarın ahlaki kaygıları adına cezalandırılabileceğini gösterir. Calderon'da "kuvvet"in kendine ait bir mantığı yoktur: herhangi bir projenin aracı olabilir. Shakespeare ise kuvvetin akıl ile dolayımlanabileceği ve mutedilleştirilebileceği iddiasına metelik vermez. Ona göre "Hıristiyan Hükümdar", yani tam bir Hıristiyan olan tam bir hükümdar olamaz. Shakespeare bu bakımdan Machiavelli'nin seviyesine çıkan tek oyun yazarıdır; o da siyasi *praksis* ile ahlaki değerlendirmenin birbirinden kopmasının olası tüm sonuçlarını irdeler. Ama Shakespeare'in bu kopuşu Machiavelli'yle aynı şekilde algıladığı anlamına gelmez bu: Daha önce Macbeth'in Cesare Borgia gibi hareket edip Hooker gibi düşündüğünü söylemiştim. Shakespeare de benzer bir konumda durur ve bu en açık kurduğu trajik yapıda kendini gösterir: Shakespeare'in trajik yapısında olaylar ekseninin (olay örgüsünün) kendine göre bir mantığı, değerler ekseninin (dizisel eksenin, paradigmanın) başka bir mantığı vardır ve bunlardan biri öbürüne asla baskın çıkmaz ya da öbürünü ge-

51. Botero, Baccalini ve bunların hükümdarın rolüyle ilgili düşünceleri için bkz. Meinecke, *Staatsräson*, s. 81-112 ve özellikle s. 6-8.

çersiz kılmaz (Machiavelli ile Hooker'da –elbette zıt istikametlerde– olduğunun aksine). Shakespeare'in kurduğu derinden paradoksal yapıda birbirini dışlayan iki konum eşit ölçüde gerçek durur ve tek bir dünya iki farklı hukuka tabi gibi görünür.

Bu paradoks, trajik kahramanın çatışan zorunluluklar arasında bölündüğü durumlarda en bariz hale gelir. Shakespeare'i dramaturjisini tamamen tirad üzerine kuran Corneille gibi bir oyun yazarıyla karşılaştırırsak konumunun radikalliğini daha iyi anlayabiliriz.[52] Corneille'in en tipik trajedileri –özellikle de *Le Cid* ve *Horace*– birer düellolar silsilesi olarak tarif edilebilir: önce bir iç düello, yani sonunda kahramanın önünde uzanan fiili ve ahlaki istikametlerden birinde karar kıldığı bir tirad gelir; sonra bir söz düellosu, yani kahramanın hasmı karşısında ideallerinin üstünlüğünü savunduğu bir diyalog görürüz; en sonunda da –sahne dışında– kahramanın galip geldiği fiziki bir düello gerçekleşir. Bu çok basit ama zengin anlamlı bir örüntü. Bir kere Corneille'in kahramanı hangi değerler arasında bölünmüş olduğunun tamamen farkındadır. Onun ne Lear gibi "karanlık" bir amacı olabilir, ne de Macbeth ve Hamlet gibi yaptığı ya da yapamadığı karşısında hayrete düşer. Starobinski ile Doubrovsky'nin ortaya koydukları gibi, Corneille'in kahramanının daima doğal olan karşısında kahramanca olan, şahsi olan karşısında siyasi olan, "gölgeli" olan karşısında "aydınlık" olan lehine yaptığı tercih, bu tercihin oyun boyunca ışıltılı ve hamasi bir biçim olan Corneille beyiti ile ifade edilecek oluşu sebebiyle zaten çoktan yapılmış gibidir. İkilemin kendisi değerler arası tezat gibi berrak, konturları belirgin bir biçimde konduğu için üstün değerin baskın çıkacağı kolaylıkla öngörülebilmektedir. Zaten hep de böyle olduğu için, kahramanın o ilk seçimi yapmasıyla birlikte trajedi aslında çoktan bitmiştir denebilir. Bu seçimi izleyen olaylar –önce sözlü, ardından da fiziki düellolar– oyunun başındaki çatışmanın sonucunun birer tekrarın-

52. Aşağıda okuyacaklarınız büyük ölçüde Jean Starobinski ile Serge Doubrovsky'nin (sırasıyla) "Sur Corneille" (*L'Oeil vivant* içinde, Paris 1961) ile *Corneille et la dialectique du héros*'da (Paris 1963) ortaya koydukları fikirlere dayanmaktadır.

dan başka bir şey değildir. Doubrovsky, Corneille'i çözümlerken sık sık *Fenomenoloji*'deki Hegel'e ve köle-efendi diyalektiğine başvurur. Corneille'in tiyatrosunun Hegel'in tarih felsefesi ile aynı ilkeye dayandığını da biz ekleyelim: ideanın dünyada kendini tedricen olumlaması ilkesine. Gerçek düellonun sahne dışında gerçekleşebilmesinin –daha doğrusu, gerçekleşmek zorunda oluşunun– en derin nedeni budur: bu düello, ideal çatışmanın maddi yankısıdır sadece, kaçınılmaz ve fuzulidir. Sözün kısası, Corneille'de sahnede olup bitenler daima *aklın doğal uzantısıdır*. Bölünmüş kahramanın tiradı da, ardından gelen tüm olayları başlattığı ve belirlediği için sözel bir edim olmaktan çok oyundaki tek gerçek olaydır.

Shakespeare'de ise tiradın bambaşka bir işlevi vardır; olayları başlatan ve açılımlarını belirleyen değil, geciktiren ve açılımlarını kavramayı engelleyen bir şeydir. Tereddüdün ve kararsızlığın alanıdır tirad: Hamlet'te "kararlılığın gürbüz çehresini" solduran "düşüncenin hastalıklı suratı"nın, Macbeth'te "eylemin sıcak nefesini soğuk nefesiyle" tavsatan "kelimelerin" alanıdır. Kelimeler ile olaylar arasında, Corneille'de gördüğümüz berrak devamlılık yerine burada kelimeleri güçsüz, olayları suskun kılan radikal bir uyumsuzluk, bir kategori farkı vardır. Dilin fiili gücüne olan bu güvensizlik –Shakespeare'in ait olduğu kültürünkinden epey farklı bir tasavvur bu– Shakespeare'in tiradlarını ikna sanatı anlamında retorikten kurtulmuş bir şey olarak modern "şiir"in ilk örnekleri kılar. Corneille tiradında kahraman daha sonra icra edeceği eylemleri kendi telaffuz ederek kapalı bir retorik devre kurarken Shakespeare'in kahramanı kimseye, ne kendine, ne başka bir karaktere, ne de seyirciye hitap eder. Muhatabı olmadığı için sözleri dramatik bağlama dahil bile değildir. Kahraman çoğu kere tiradına başka karakterlerin yanında başlar (*Hamlet*, I, iv ve III, ii; *Macbeth*, V,v) ama bu karakterler onu duymazlar ve tirad ancak –artık kahramanın zihninden geçenlere yabancı ve düşman bir ilke olarak işleyen– olaylar zinciri yeniden sahneye hâkim olduğunda bitebilir. Bu yüzden idealist bir estetikçi böyle bir pasajı metinden çıkarıp "şiir"e dönüştürdüğünde, gayri meşru ama yine de tiradın dramatik açıdan ne denli absürd olduğunu sezgisel olarak kavrayan bir eleştirel işlem gerçekleştirmiş olur. Tiradlar diğer karakterlerce duyulmazlar bile; olay akışı ile bağlantıları yoktur; tiradlarda "neyin" düşünülüp değerlendirildiği dahi açık de-

ğildir – tiradı söyleyen karakter bile sonradan tiradını hatırlamaz, Hamlet ve Macbeth her tiradda aynı düşünce silsilesini yeni baştan kurmaya mecburdurlar adeta. Ve Tolstoy'un (Shakespeare'de "psikolojik gerçekçilik" arayan bir kimsenin yapabileceği tek makul saptamayı yaparak) dediği gibi, bu pasajlarda konuşan Othello, Macbeth ya da Hamlet değildir, "Shakespeare'in tüm karakterleri kendilerine ait bir dili değil, hep o aynı yapmacık, tumturaklı, gayritabii Shakespeare dilini konuşurlar; ne onların, ne de gelmiş geçmiş herhangi bir faninin bu dili gerçekten konuşması mümkündür."[53] Tiradlarda konuşan hep aynı sestir – daha doğrusu aynı işlev: Gorboduc'ın danışmanlarının konuşmaları gibi göndergesel değildir; Kral Lear'ınki gibi kişinin içinden geçenleri ifade eder nitelikte değildir; Corneille'in kahramanlarınınki gibi eyleme iradesini ortaya koyar nitelikte de değildir – *öz-göndergeseldir*, onu saran her şeyden zorla azat edilmiştir ve artık ancak, acı içinde, kendi kendisiyle meşgul olabilir.

Bu Shakespeare'e özgü "şiir"in "özgürleştirici", "yapıcı" ya da "evrensel" bir tarafının olmadığı ortada. Bu şiiri mümkün kılan, kültürel paradigmaların aniden sahadan çekildiğini, artık dünyaya düzen ve yön veremez hale geldiğini fark etmenin yarattığı afallamadır, hatta bu şiir afallamanın ta kendisidir. Gösterilen ile gönderge arasında bir uçurum oluşmuştur; bu bir yandan hayalgücüne beklenmedik bir anlamsal özgürlük sağlarken, öbür yandan gerçekliği ve tarihi o zamana dek onlarla eştözlü gibi algılanan anlamdan yoksun bırakır.[54] Bunun trajedilerdeki yansıması, II. Richard'dan başlayarak sadece mağlup kralın böyle şiirselliğiyle göze batan konuşmalar yapmasına izin verilir (daha doğrusu, kralın bu konuşmayı yapmaya mahkûm edilir) olmasıdır: şiirsellik "hakiki 'Tanrı-adam' olarak, İdeanın *hakiki tecessümü* olarak" davranmakta başarısız olmuş kralın tekelindedir adeta.[55] Demek ki "şiir", "idea" ile "gerçekliğin" birbirinden kopmasından doğar; sonra bu kopukluğun kendisi –onu ne onarabilen ne de bir çözüme vardırabilen– şiirsel düşünüşün ayrıca-

53. Lev Tolstoy, *Tolstoy on Shakespeare*, New York 1907, s. 53.

54. Michel Foucault, *The Order of Things*, Londra 1970, 1-3. bölümler (Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, İmge, Ankara 1994) ve Yuri M. Lotman, "Different Cultures, Different Codes", *Times Literary Supplement*, 1973, 12 Ekim, s. 1213-5.

55. Marx, *Critique of Hegel's Doctrine of the State*, s. 81.

lıklı nesnesi haline gelir; ve şiir ancak kendisi de kişi olarak benzer bir yarılmayı tecrübe etmiş biri tarafından "söylenebilir" – yani tarih ile aşkınlığı, eylem ile değerleri, ihtiras ile aklı birleştiremeyen, dolayısıyla tahttan düşüşüyle tüm o uygarlığın uğradığı çöküşü simgeleyen egemen/hükümdar tarafından. İşte bu yüzden şiir, siyasi ve kültürel düzenin geçirdiği organik buhranla eşanlamlıdır. Tiraddan trajik yapının bütününe geçerek çözümleme sahasını genişletirsek bunu rahatça görebiliriz. Trajik yapı, Elizabeth dönemi kültürünün sanata yüklediği işlevi fütursuzca ihlal eder ve bu kültürün yorum şemalarından tamamen kopar (mesela *Gorboduc*'u açıklamakta kullanabildiğimiz, ama *Kral Lear* için kullanamadığımız şemalardır bunlar). Ne Sidney ne de Puttenham, belli başlı eserlerinin yaslandığı iki temel önkabulden bir an bile uzaklaşırlar: sanat ancak eğitsel bir işlev gördüğü ölçüde var olma hakkına sahiptir,[56] bu işlevi yerine getirmesini mümkün kılan da, sanatsal "güzelliğin", bünyesinde (Sidney'in deyişiyle) "olabilecek olan ve olması gereken" şekliyle bir dünya imgesi barındıran bir *ahenkli orantıya* tekabül etmesidir.[57] Trajedi, gerek karakterlerde, gerekse yapının genelinde orantı ve ahengi ancak sonunda bozmak üzere gündeme getirir. Nesnesi kültür ile eylem arasındaki kopukluk, dayandığı formel postüla da bu kopukluğu gidermenin imkânsızlığı olan bir yapının nasıl eğitsel bir

56. Sidney'in şiir "savunu"su, tam da şiirin öğretici ve ahlakı güzelleştirici bir niteliği olduğu iddiasına dayanır. Hemen hemen her sayfada yinelenen bu iddia, şairin ("emsalsiz şair"in) "genel kavram ile tikel örneği buluşturabildiği" için hem filozoftan hem de tarihçiden bilişsel açıdan üstün olduğu düşüncesinde iyice ön plana çıkar. Öğrenmenin "nihai hedefi" "bilmek ve bu sayede zihni beden denen zindandan kurtarıp kendi tanrısal özünü fark edecek seviyeye çıkarmak"tır ve "her türlü dünyevi öğrenimin nihai amacı erdemli davranışlar olduğundan, bunların ortaya çıkmasına en fazla hizmet eden becerilerin diğerlerinin hükümdarı sayılmaya elbette hakkı vardır" (*Apologie*, s. 33, 29-30). Böylece çember kapanır ve şiirin "eğitici gücü" adına yapılan savunu muzaffer bir edayla tamamlanmış olur.

57. "Matematik bilimleriyle uğraşanlar, her şeyin bir orantısı olduğunu, orantısız hiçbir şeyin iyi ya da güzel olamayacağını söylerler. İlahiyat âlimlerimizin farklı terimlerle söyledikleri de gene aynı kapıya çıkar: Tanrı dünyayı sayılarla, ölçülerle, ağırlıklarla yaratmıştır... Şiirsel orantı... müzikteki orantıya benzer çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, şiir ahenkli söz söyleme ve yazma becerisidir" (Puttenham, *English Poesie*, s. 78-9). Puttenham'ın eseri, şiirsel orantıyı kurmanın yollarını sistematik bir şekilde ele alan, bunu yaparken de özellikle vezinde simetriye ve mecaz kullanımında "edeb"e, yani ölçülülüğe vurgu yapan öğretici bir kitaptır.

işlevi olabilir ki? Trajedi, arka planındaki İngiliz kültürüyle ilişkili olarak düşünüldüğünde "ebediyen olumsuzlayan"dır: tıpkı Goethe'nin Mephistopheles'i gibi, tarihin ebesidir o.

3. *"Gidip yıldızlardan okuyabiliriz... okumak için mercek bulabilsek"*

I. James dönemi trajedisini Shakespeare'i düşünerek okuyunca hemen bir boşluk fark edilir – trajik kahraman kaybolmuştur. Eserdeki anlamın (daha doğrusu anlam yitiminin) yoğunlaştığı belli bir şahıs yoktur. Egemenin yerini yeni, kolektif bir başkahraman almıştır: saray. Thomas Churchyard 1596'da "Saray tuhaf dolambaçları olan bir labirenttir" diye yazmıştı, "kafaların çalıştığı bir labirent/Değişime tabi bir hükümdarlar makamıdır."[58] Saraya yönelik ilk eleştirilerin, açgözlülük, riyakârlık ve acımasızlık gibi sıfatları genelde apayrı bir toplumsal kategoriye, yeni (kentli, rekabetçi, sahiplenici) *sivil toplum*a yakıştıran Churchyard gibi birisinden gelmesi gayet semptomatiktir. Bu suçlamaları saraydan bahsederken yinelemesi, o dönemde sık sık başvurulan tipik bir imgeyi önceler: özel çıkarların dizginsizce çatıştığı bir alan olarak, bu tür bir alanın asli örneği olarak saray. Stuartların yolsuzlukların başını alıp yürüdüğü saygınlığını yitirmiş sarayıdır bu, "aristokrasinin buhranı" burada bir entrikalar trajikomedisine dönüşmüştür. Kalan son iktidar kırıntılarına yönelik telaşlı ve faydasız bir saldırıdır söz konusu olan. Bu sarayın mensupları sahnede Iago gibi konuşup Edmund gibi hareket ederler. Shakespeare'in dilinin muğlak kesafeti işte bu noktada dağılarak iki karakteristik ifade biçimine, *sententia** ile *apar*'a** dönüşür: bir yanda vecize kılığında imanlı bir beyan, öbür yanda egoizmin soğuk, mahrem fısıltısı; bir yanda kamusal erdem, öbür yanda özel erdemsizlik. Trajik kahraman tiradlarında ne idüğü belirsiz, bir türlü yakalanamayan bir anlama karşı eşitsiz bir mücadeleye giriyordu; I. James dönemindeki karakter ise (Webster'ınkiler hariç) berrak, tek-

* (Lat.) Bir düşünceyi kısa ve özlü şekilde ifade eden cümle, vecize. (ç.n.)

** Tiyatroda bir karakterin sahnedeki diğer karakterlerce duyulmayan, sadece seyirci tarafından duyulan iç konuşması. (ç.n.)

58. *A Pleasant Discourse of Court and Wars*, Londra 1596, A iv.

sözlü konuşma konusunda hiç sıkıntı çekmez. Mesela, I. James dönemi tiyatrosunun yükselişinin son yıllarına ait bir eserde James Shirley bir karakterini şöyle konuşturur: "Ah zavallı kadın,/Bu kadar sadık olduğu için yaptığımdan neredeyse pişman olacağım./Ama bir dostun hayatı her türlü sevginin üstündedir;/Hem böylece kendi kaderimi sağlama almış oluyorum. Lorenzo/Baharımı soldu racak. O benim düşmanım."[59] Burada herkes iyi ile kötüyü çok güzel ayırt edebilmekte ve kendini bu ayrımın gerektirdiği şekilde iki yarıma bölebilmektedir. Toplumsal davranış sorunsallıktan tamamen uzaklaşmıştır, yalnızca dolambaçlı ve zahmetlidir artık. "Kafaların çalıştığı bir labirent": I. James dönemi tiyatrosunun karakteristik olay örgüsü böyle bir şey olacaktır. "Siyasetin yolunu yordamını gerçekten biliyorsa kişi/Bu yolun kıvrımlı ve dolaylı bir yol olduğunu da bilir."[60] Webster'ın *The White Devil*'ında (Beyaz Şeytan) Flamineo böyle der ve bu şiar, karakterler arasındaki ölümcül çatışmanın asla yüz yüze bir karşılaşma şeklinde cereyan etmediği *The Revenger's Tragedy* (Öç Alanın Trajedisi) ya da *Women Beware Women* (Kadınlar, Kendinizi Kadınlardan Koruyun) gibi eserlerde tekrar tekrar doğrulanır. Shakespeare'in, değişmiş bir biçimde de olsa, *Hamlet*, *Kral Lear*, *Macbeth* ve *Antonius ile Kleopatra*'nın sonunda hâlâ kullandığı aristokratik düello, burada yerini saray entrikasına bırakmıştır. Artık bir karakterin şanı mertliğinden, cesaretinden değil, kurnazlığından gelmektedir. Tek tek kişilerin "tasarı"larının dolambaçlılığı bu yeni siyasi iktidar biçiminin üstün başarısına işaret eder gibidir ama artık *çok fazla* "kurgu"* vardır, bunlar durmadan birbirinin üstüne biner ve birbirlerini iptal ederler. I. James dönemi tiyatrosunun takıntılı bir şekilde sürekli belletmeye çalıştığı ders, çıkarlar ve bakış açıları çoğullaşınca hepsinin birden zaafa uğrayacağıdır. Kimse olay örgüsünü kontrol edemez, hatta anlayamaz. Oyunda artık ayrıcalıklı bir gözlem noktası, daha önce trajik kahramanın teşkil ettiği cinsten bir merkez yoktur. Bu, I. James dönemi trajedi-

* Yazar burada "plot" kelimesini kullanıyor. Bu kelime İngilizce'de hem "dolap, entrika, komplo" anlamında, hem de bir edebiyat terimi olarak "olay örgüsü" anlamında kullanılmaktadır. Yazar burada kelimenin her iki anlamına da işaret ediyor. (ç.n.)

59. *The Traitor*, John Stewart Carter, y.h., Lincoln, Nebraska 1965, II, ii, 112-6.
60. John Webster, *The White Devil*, Fraser and Rabkin, cilt 2, I, ii, 358-9.

sinin nasıl dibine kadar barok olduğunun kanıtıdır; piyeslerin sonunda, pek de inandırıcı olmayan bir tarzda, herkesin birden ölüvermesi de bu merkezsizliğin doğal sonucu addedilebilir. (Herkesin öldüğü bir finali daha *Hamlet*'te görürüz; *Hamlet*, başkahramanın adını karakterler listesinden çıkarabilsek yukarıda bahsettiğimiz tüm özellikleri taşıyan mükemmel bir I. James dönemi trajedisi örneği olurdu.) Dramatik karmaşanın tek "çözümü", dramatik faillerin yegâne "buluşma noktası" her şeyin "hiçbir şey"e (bu piyeslerde sık sık geçen bir kelimedir bu) indirgenişidir artık. Shakespeare'deki gibi, tarihsel süreklilik yanılsaması yaratacak, eli kanlanmamış kral adayları bile yoktur artık; zira saray efradının tamamı gözümüzün önünde can verir.

I. James dönemi trajedisinde kahramanın yapısal yitimi, egemen/hükümdar figürünün siyasi yitimiyle çakışır. I. James dönemi hükümdarlarının neredeyse hepsi küçük şehirlerin "dük"leridir; iktidarlarının evrensel bir iddiası yoktur ve iktidarın kültürel temeliyle ilgili Shakespeare'de görülen sorunsal burada geçerli değildir. Önemlerini ve örnek teşkil etme özelliklerini yitirmiş olan bu hükümdarların, artık sadece derece farkıyla ayrıldıkları diğer karakterlerden pek bir farkları yoktur. Olay örgüsü ile ilgili söylediklerimizden zaten kısmen anlaşılacağı gibi, sanki statü duvarları yıkılmış ve her karakter aynı güç, aynı saygınlık ve nihayet (Webster'la birlikte) aynı dille donatılmıştır. Ancak bu dönüşümün getirdiği eşitlik son derece paradoksaldır çünkü bu süreci belirleyen ilke, aslında dünyanın en yıkıcı itkisidir: dükten tüccara, kardinalden kiralık katile, ağabeyden kız kardeşine, muhabbet tellalından düşese herkesin teslim olduğu şehvet, cinsel arzu ya da ihtiras. Corneille, *Le Cid*'de "Aşk kimsenin gözünün yaşına bakmayan bir despottur," der.[61] Corneille'in aşkı gibi bu dönemin şehveti de kimseye acımaz, dolayısıyla herkesi eşitler. Bu da onu, tamamen zıt bir ilke olan *eşitsizliğe* dayalı bir toplumsal hiyerarşide bir yıkım aracı haline getirir.[62] İhtiras

61. Pierre Corneille, *Le Cid*, *Théâtre Complet* içinde, Pierre Lièvre ve Roger Caillois, y.h., Paris 1966, I, ii, 23.

62. "Pek tuhaf bir duygu bu, kardeşim/Nasıl oldu da düştün pençesine! –İnsanoğlunun yıkıma uğraması ne kadar kolaysa işte aynı öyle" (Thomas Middleton, *Women Beware Women*, Roma Gill, y.h., Londra ve Tonbridge 1968, II, i, 1-3).

ilkesi ile statü ilkesi, şehvet ile servet arasındaki karşıtlık, tüm I. James dönemi tiyatro külliyatını temelden belirler. Ford'un *'Tis Pity She's a Whore*'undaki (Ne Yazık ki O bir Fahişe) ensest (ki *Women Beware Women*'da ve, daha belirsiz bir tarzda, *The Duchess of Malfi*'de (Malfi Düşesi) öncelenir), bu karşıtlığın en aşırı ve nihai tecessümü sayılabilir; Giovanni ile Anabella'nın babası "Onun servetle değil aşkla evlenmesini isterim," derken ironik bir tarzda bunu öngörür.[63] Ensest, iktidarın hâlâ kişilerin fiziki varlığıyla bağlantılı olduğu bir toplumda servet şebekesini perçinleyen ve kalıcı kılan evlilik anlaşmalarını imkânsızlaştıran bir arzu türüdür. Ama Ford'dan önce de sayısız oyunda nice saygın kişi şehvet ile servet arasındaki çatışmaya kurban gitmiştir: *The Changeling*'de* Bracciano Dükü ile Vittoria Corombona, Malfi Düşesi ile Isabella, *The Revenger's Tragedy* ile *Women Beware Women*'da saray mensuplarının tamamı. Tümü de ihtirasın kılavuzluğunu kabul ettikleri anda ucunda yıkım olan o yolun yolcusu olurlar.

Hepsinin geçtiği yol aynıdır çünkü şehvet bir saplantıdır. *The Atheist's Tragedy*'de (Ateistin Trajedisi) Levidulcia beslediği "duygu"dan şöyle bahseder: "Şöyle soyunsam da / serin havayla hararetini gidersem." Şehvet dışsal ve nesnel görünür, taşıyıcısını ezen bir yük gibidir. Levidulcia biraz aşağıda "Şehvet öyle bir ifrittir ki çağıran kim olursa olsun / Karşısına ilk çıkanı acımaz yere serer" der.[64] Şehvet hayaletsi bir saplantının adı olmuştur, Vikont Conway'e "sefa sürmeyen beyefendi olur mu?" dedirten bayağı epikürcülüğü geri dönüşsüz bir tarzda ortadan kaldıran bir dönüşüm anlamına gelir.[65] I. James döneminin ağır atmosferinde bu tür bir sefahat, özgürlük gibi hayati bir boyuttan tamamıyla yoksun olduğu için, bir yineleme zorlantısına dönüşür. Bu bakımdan şehveti "arzu" yerine "ihtiras" ya da "tutku" olarak tanımlamak daha uygundur çünkü bu, kişinin açıkça edilgin bir biçimde maruz kaldığı bir şeydir. I. James dönemi ti-

* Changeling: 1. kılık değiştirmiş ya da başkasının yerine geçmiş kimse; 2. ast, madun; 3. kaypak, hain; 4. değiştirilmiş bebek gibi anlamlara gelen bir kelime. (ç.n.)

63. John Ford, *'Tis a Pity She's a Whore*, Fraser and Rabkin, cilt 2, I, iii, 11.

64. Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy*, Irving Ribner, y.h., Cambridge, Mass., 1964, II, iii, 43-4, 65-6.

65. Aktaran Lawrence Stone, *Crisis of the Aristocracy*, s. 27.

yatrosunda kişinin esir düşmesi için bir kez görmesi yeter. Karakterler "görerek" değil (fark etmeyi ve gözlemlemeyi içeren öznel bir eylemdir görmek) "görerek", edilgin bir şekilde *büyülenerek* âşık olurlar. Pek çok örnek verilebilir: *Women Beware Women*'da Dük'ün Bianca'ya, Livia'nın Leantio'ya; *The Changeling*'de Alsemero ile Deflores'in Isabella'ya; *The Revenger's Tragedy*'de Lussurioso'nun Castiza'ya; *The Atheist's Tragedy*'de Levidulcia'nın önce Sebastiano, ardından da Fresco'ya âşık olmaları gibi. Şehvet, eğlenceli bir şeyden kaderin alametine, daha doğrusu kaderin düpedüz kendisine dönüşür. *'Tis a Pity*'nin ilk dizelerinde Keşiş, Giovanni'ye "Ölüm şehvetinin hizmetinde," (I, i, 59) der. Giovanni'nin buna yanıtı "kaderim tanrımdır" olur. Bir kader, bir lanet, *alegorik aldatmacanın* mükemmel bir örneği olan şehvet, haz vaat eder, ama tam tersini getirir. Ölmek (*to die*) fiilinin meşhur çiftanlamlılığının (doruğa ulaşmak/can vermek) içerdiği ibret, şehvetin adıyla tamama erer.

GIOVANNI Son bir öpücük, kız kardeşim.
ANABELLA Ne demek bu?
GIOVANNI Adını kurtarmak ve seni bir öpücükle öldürmek için. *Onu bıçaklar*
Öl, ölümün benden, benim elimden olsun.

(*'Tis a Pity*, V, v, 83-85)

"Ne demek bu?" Anabella'nın tedirginliği, Tourneur'ün öptüğünün zehirli bir kafatası olduğunu fark edince "Ah! Bu da ne? Ah!"[66] diye inleyen Dükünün tedirginliğini yankılar. Ölüm anında şehvet gerçek yüzünü göstererek, kurbanlarıyla alay eden bir yazgı olduğunu belli eder. Ve tam bu anda alegori nihai jestini gerçekleştirip anlamları ters yüz ederek zaferini ilan eder. Âşık, katile dönüşür; sadık hizmetkâr sanılan, meğer bir can düşmanıdır; hayat dolu ve cazibeli görünenin (*Revenger's Tragedy*'deki süslenmiş kafatası), ölü ve öldürücü olduğu anlaşılır. Kadının biri kocası tarafından, bir başkası bir kardinal tarafından öldürülür; ilki kocasının zehir sürdüğü portreyi, ikincisi sadakatini göstermek için kardinalin İncil'ini öperek

66. Cyril Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, Fraser and Rabkin, cilt 2, III, iii, 11.

can verir. Gösterilenler ters yüz edilir ve (yine tipik bir alegorik dönüşüm sonucunda) artık kesin olarak ölüme, yani gerçek anlamda sabit ve evrensel olan yegâne gösterilene mıhlanır. Bosola'nın sözlerinde bu karakteristik vurguyu hissedebiliriz: "Bizi bitler ve kurtlar kemirip durur/Ve bu taşıdığımız çürümüş, ölü bir bedendir/Ama gene de hoşlanırız/Onu gösterişli kumaşlarla örtmekten."[67] Gelip geçici bir parantez olan hayat, aslında o nihai ve geri dönüşsüz dönüşümden, tüm maskelerin olumsuzlaması olan o şeyden, yani kurukafadan önceki bir bekleme dönemidir yalnızca. Yorick'in, ölümünden otuz yıl sonra Hamlet'in eline geçen kafatası; Vindice'in bir intikam silahı olarak kullandığı, karısına ait kafatası; Charlemont ile Castabella'nın üzerinde uyuduğu, sahibi belirsiz kurukafalar; Bracciano'nun hayaletinin meşum bir niyetle Flamineo'ya gösterdiği kurukafa... Walter Benjamin'in meselenin kalbine nüfuz ederek bahsettiği kurukafa: "Alegoride, bakan kişi taşlaşmış, ilksel bir dil olarak tarihin *facies hippocratica*'sıyla* karşı karşıya gelir. Tarihte, daha en başından beri, zamansız, keder verici, başarısız olan her şey bir yüzde, daha doğrusu, bir ölümün kellesinde ifade bulur... Anlam ve önem ne kadar büyükse, ölüm karşısındaki yenilgi de o kadar büyük olur; çünkü fiziki doğa ile anlam arasındaki sarp ayrım hattını en derin kazan şey ölümdür. Evet, doğa her zaman ölümün gücü karşısında çaresiz olmuştur. Anlam da ölüm de tarihsel gelişim içinde meyve verir, tıpkı yaratılanın tanrının inayetini yitirmiş, günahkâr varoluşunda tohum olarak bir arada oldukları gibi."[68]

"Ama doğanın ölümün gücü karşısında hep çaresiz olduğu ne kadar doğru ise, alegorik olduğu da bir o kadar doğrudur." Benjamin'in savının tiyatro sahnesindeki ifadesi, I. James dönemi tiyatrosunun *Rocambolesque*** *peripeteia*'sıdır***. Burada kurbanlar –kendilerini

* (Lat.) Hipokrat suratı. İnsan yüzünün ölümden sonra veya uzun süren hastalık ya da açlık sonucunda aldığı hal. İlk kez Hipokrat tarafından tanımlandığı için bu şekilde literatüre geçen *facies hippocratica*'da gözler ve avurtlar çöker, cilt kuruyup gerilir, çene sarkar. (ç.n.)

** (Fransız yazar Ponson du Terrail'in (1829-1871) gazetelerde tefrika edilen "Les Drames de Paris" başlıklı macera romanları serisinin kahramanı Rocambole'e atıfla) maceralı, heyecanlı, fantastik. (ç.n.)

*** (Yun.) edebiyatta olayların aniden beklenmedik bir yöne sapması. (ç.n)

67. John Webster, *The Duchess of Malfi*, Fraser and Rabkin, cilt 2, II, i, 62-5.

68. Benjamin, *Origin*, s. 166.

tuzağa düşürenlerin kurduğu düzenek sayesinde– son nefeslerini vermeden hemen önce hem işin "gerçek" yüzünü, hem de o sahte görüntüdeki "yalan"ı anlarlar. Mesela Tourneur'ün Vendice'i, Dük'ü öldürme sürecine başlarken ne katilinin ne de ölümüne sebep olan nesnenin (zehirli kafatası) göründükleri şeyler olmadığını açıklayarak Dük'ü şoke eder: sonra, elinde kılıcı, Dük'ü karısının kendisini başka bir adamla aldatışını izlemeye zorlar. Hayatın ancak yavaş bir ölümle anlaşılır hale gelen aldatıcılığı, Benjamin'in "alegorik tabiatlı" işlemleriyle birebir çakışır. Puttenham'ın, "*Qui nescit dissimulare nescit regnare*"* sözünü hatırlattıktan sonra alegoriyi "[aldatıcı benzerliğe ya da olduğundan farklı görünmeye] dayalı edebi sanat" olarak tanımlaması tesadüf değildir.[69] I. James dönemi piyesinde kötü karakter düşmanını tuzağa düşürecek "alegorik" bir tasarıyı geliştirdiği anda muazzam bir zafer sarhoşluğuna kapılır. D'Amville'in kardeşini öldürürken kullandığı taşla ilgili söyledikleri, bu tip karakterlerin retorik iştahını çok iyi yansıtır: "İşte buraya yapacağım malikânemi/Bu da en mühim köşe taşı olacak" (*Atheist's Tragedy*, II, iv, 99-100). Ama bu başarılar hep kısa ömürlü olur, çünkü alegori sonunda hep kendisini denetimi altında tutmak isteyenden intikamını alır. Gerçi Tourneur'de kötü adamın "malikanesi" neredeyse son ana kadar sapasağlam ayakta kalır (öyle ki yıkılması için oyunda biraz sakil manevralar –gayriihtiyari bir itiraf, celladın elinden kayan bir balta– gerekecektir) ama I. James dönemi tiyatrosunun gelişiminin sonraki safhalarında çok daha tatminkâr çözümler bulunur. Tourneur'dekinin aksine, sonraki trajedilerde öyle çok dolap ve entrika vardır ki kimse olayları tek başına kontrol edemez. Bir karakterin alegorik kurgusu, bir başkasının bununla çelişen kurgusunda çoktan hesaba katılmış bir unsura dönüşür, bir karakterin "kendi" trajedisini nihayete erdirmeyi düşündüğü anda bir başkası kendininkine başlamak üzeredir. Benjamin'in de öne sürdüğü gibi, alegori, anlamsal anahtarı belli birisinin elinde bulunan öznel bir aldanış değil, tarihin, herkesin tuzağına illa ki düştüğü, nesnel olarak aldatıcı tabiatının kendisidir. *The Spanish Tragedy* ile ondan otuz yıl sonra yazılmış

* (Lat.) "Olduğundan farklı görünmesini bilen, yönetmeyi de biliyor demektir." (ç.n.)

69. Puttenham, *English Poesie*, s. 197.

olan *Women Beware Women*'ın finallerindeki son derece alegorik maskeli piyesleri* karşılaştırınca bunu daha açık görebiliriz. Kyd'in trajedisinde Hieronimo maskeli piyeste herkesin gerçekteki rolünün aynısını oynamasını sağlar; piyeste bu rollerin ahlaki anlamı açıklanır ve değerlendirilir. Maskeli piyes, Hieronimo ile Bel-Imperia'nın intikam almasını sağlayan "olduğundan farklı görünmeye dayalı edebi sanat"tır, ama aynı zamanda tüm o trajik olaylar silsilesini, sembolik olarak yeniden sergileyerek tereddüde yer bırakmayacak bir kavranabilirlik ışığıyla aydınlatan bir açımlamadır da. Middleton'un trajedisinde Livia da bir cinayet planı yapar ve bunu uygulamak için her karaktere son dört perdedir oynadıkları rolün aynısını verir. Ama bu kez aktörler rollerinin dışına çıkarlar ve –hafifçe rahatsız olup programdan sapılmasına kızan ve performansla meşgul olduğu için ağzına kadar zehir dolu bir kadehten içtiğini fark etmeyen Dük'ün gözleri önünde– zehirli oklar fırlatan Cupidlerin ve öldürücü buharlar saçan su perilerinin şaşaalı ve ölümcül gösterisiyle maskeli piyes sona erer. Kyd'in (ve bütün Hıristiyan Ortaçağ'ın) berrak, açık seçik alegorisi, yerini Benjamin'in ele aldığı anlaşılmaz, bulanık alegoriye bırakmıştır. Başlıca temalardan olan şehvet gibi olay örgüsü de bu dönüşümden geçer. Geriye I. James dönemi tiyatrosunun ana "karakter"inde de aynı dönüşümün izini sürmek kalıyor.

I. James dönemi piyeslerindeki olay örgüsü, birbirini tamamlayan iki işlevi ilk defa ön plana çıkarır: biri, büyük bir faciayı önlemek için birbiriyle çatışan tasarılar arasında *aracılık* yapar; diğeri, bu türden herhangi bir tasarıyı tereddüt etmeden ve geciktirmeden *icra eder*. Shakespeare'de bu işler, çoğu zaman gülünç olan, ikincil karakterlere verilirdi – Polonius, Rosencrantz ile Guildenstern ya da Macbeth'in kiralık katilleri gibi. Bu dönemde ise taraflar arasında mekik dokuyanlar ve suikastçiler (bu iki işlevin tek bir figürde birleştirildiği de sık sık görülür) sahnenin merkezindedir – Flamineo, Bosola, Livia, Deflores, hatta kısmen Vindice. Piyesin ağırlık merkezinin aşağı tabakadan kişilere kayması, I. James dönemi hâkim sı-

* On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda, özellikle sarayda maskeli aktörlerce sahnelenen kısa, alegorik eğlencelik piyesler. (ç.n.)

nıfının giderek kaybettiği itibarı daha da zedeler; onlar sadece yozlaşmış değil, korkaktırlar da, kendi eylemleriyle yüzleşemezler. Macbeth Duncan'ı öldürmek için kiralık katil tutmaz, Othello Desdamona'yı kendi elleriyle boğması gerektiğini bilir. Ama I. James döneminde lord, tasarılarının tüm sorumluluğunu şerefsizce başkasına yükler, üstelik sonradan onu emirlerine uyduğu için suçlar da (Ferdinand'ın Bosola'ya, Isabella'nın Deflores'e yaptığı gibi). Böylece hizmetkâr konumundaki bu figürler olay örgüsü içinde "merkezi" bir konuma, böyle bir konum ne kadar mümkünse, itilirler –Livia'nın *Women Beware Women*'ın üçüncü perdesinde sağladığı müthiş ama kısa süren uzlaşı ortamını düşünün– ve zaman zaman olaylara dair bütüncül bilgiye sahip olan tek karakterler haline gelirler. Ne var ki bu baskın konumlarında bir belirsizlik vardır; özerk olmayışlarına, başkalarının elinde araç olmalarına bağlı, hatta bağımlıdır bu konumları: Bosola Ferdinand'a "Beni sen yarattın" der (*Duchess*, I, i, 296). Flamineo'nun belirttiği gibi "büyük adamları maymun gibi taklit etmek" için "şekilden şekle girmek" zorundadırlar (*White Devil*, IV, ii, 244-45). Hiçbir zaman "kendileri" olmamak, hep başka bir şey, sahte ve aldatıcı olmak zorundadırlar: kişileşmiş birer alegori olarak sahneye çıkıp bir neşeli bir hüzünlü, rol kesmeye mecburdurlar. "Kölenin eylediği aslında efendinin eylemidir," der Hegel: "ikinci [bilincin] bu eylemi bizzat birincinin eylemidir."[70] I. James dönemi trajedisinin merkezinde özerklikten yoksun bir bilinç, özgürlükten yoksun bir fail buluruz. Bu figürlerin melankolinin özünü ete kemiğe büründürüyor olmaları şaşırtıcı değil: "Fazlasıyla/Rezilane yaşadım, sarayda kimilerinin yaşadığı gibi,/Ve kimi zaman yüzümde gülücükler varken/Vicdan muhasebesi bağrımı dağladı./Çoğu vakit şık ve saygın urbalar içinde çektim bu işkenceleri:/Kafesteki kuş şarkı söyler sanırız, ağlar o oysa ki" (*White Devil*, V, iv, 118-23). Hegel'in haklı olarak tamama en yakın şekilde kölede nesnelleşttiğini söylediği sahicilikten uzak varoluşa dair bir ağıttır bu. Ve (Goldmann'ın teorisinin iddiasının aksine) bu sahicilik eksikliği dengeleyen sahici –gerçek hayatta ne kadar yenik düşmüş olursa olsun sahici– bir değer bulamayız. Flamineo'nun vic-

70. *Phenomenology of Spirit*, Oxford 1977, s. 116 (Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. A. Yardımlı, İdea, İstanbul 2004).

dan muhasebesi asla bir sonuca varmaz; onun *Duchess of Malfi*'deki benzeri Bosola, iktidara hizmetten çıkıp da artık "özgürce" hareket edebildiğinde yanlışlıkla Antonio'nun şahsında kendi benliğinin "iyi" yarısını öldürür. I. James dönemi trajedisi insan toplumu için farklı bir temel bulmaya hiç çalışmaz, tek gayesi bu sahici olmayış rotasını kaçınılmaz sonu olan öz-yıkıma kadar takip etmektir. Konusu, menzili belli bir arayış değil, düpedüz yoldan çıkma olan bir tiyatrodur bu.

I. James dönemi sarayına çeşitli şekillerde musallat olan alegori lanetini en iyi "dile getiren" kişi, piyeslerinde lanetin dil sahasının kendisine kökten sirayet ettiği John Webster'dır belki de. "Bahçemdeki balıklı havuzlara baktığımda/Elinde tırpanla bana saldırmak üzere olan/Bir şey görür gibi oluyorum" (*Duchess*, V, v, 5-7). Kardinalin bu sözleri Webster'ın retoriğinin mükemmel bir örneğidir: görülenden emin olamama, o "şey"in belirsizliği ile elindeki "tırpan"ın somutluğunun tuhaf birlikteliği, "bahçemdeki balıklı havuzlar"ın tanıdık sularındaki o tekinsiz görüntü. Birdenbire, hem de en beklenmedik yerde, bir gösterge, anlamı belirsiz bir gösterge çıkıvermiştir. Üstelik anlamındaki belirsizlik klasik çağın kehanetlerindeki belirsizliğe, insanı yanıltsa bile sonunda gerçek ve tek anlamını ortaya koymak üzere yanıltan Apollo'nun ağırbaşlı muğlaklığına benzemez. Webster'da anlam yanıltmaz; daha ziyade çözülür; görüntüye ("görür gibi oluyorum"), belirsizliğe ("bir şey") ve nedensiz ayrıntılara ("elinde tırpanla") çözülür. Sorun bu göstergelerin nasıl yorumlanacağı bile değildir; daha temel bir sorun vardır ki o da bunların sahiden birer gösterge olup olmadığının anlaşılmasıdır. Melankoliğin *muhayyilesi* (Webster'da anahtar bir kelime) nerede biter, aşkın bir gerçekliğin tezahürü nerede başlar? Webster'ın karakterleri, aşkın bir gösterilen vasıtasıyla metafizik "teyit" elde etme ihtiyacı ile böyle bir gösterilenin varlığı ve anlaşılabilirliği konusunda şüphe ve heves kırıklığı duymak arasında gider gelirler. Mesela, Antonio'nun, oğlunun doğumunda çıkardığı yıldız haritasına göre çocuğu genç yaşta korkunç bir ölüm beklemektedir; oysa böyle bir sona uğrayan Antonio'nun kendisi olur ve dükalığı oğluna kalır. Aynı şekilde, yıldız haritasını okurken burnu kanar ve mendilinde işli olan adının baş harfi üzerine kan damlar: "İnsanın batıl inançları olsa," der, "bunu uğursuz bir alamet/Sayabilir: halbuki bir tesadüften başka bir

şey değil" (*Duchess*, II, ii, 127-28). Ama bu sözleri söylerken dikkati dağılır ve yıldız haritasını elinden düşürür. Haritayı yerden Bosola alınca Düşes'in de sırrı meydana çıkmış olur. Yani mendildeki kan hakikaten de uğursuz bir alametti, ama Düşes ile Antonio'nun oğulları değil, kendileri için. Anlamın kesin ve belirli olmayışı Webster' da hep görülen bir şeydir. İnsanın varoluşu ile yıldızlar arasında bir tür ilişki olduğu söylenir ama bunun tam olarak nasıl bir ilişki olduğu, ne yolla anlaşılabileceği açıklanmaz. Hayaletler vardır ama belki de muhayyilenin yansımasından ibarettirler. Aziz Gregorius'un cehennem ateşi tasvirinin Kardinal için su götürmez bir şey olması beklenir ama onun "kafası karışıktır", bu tasviri "çelişkili" bulur. *White Devil*'in bir yerinde Flamineo uzunca bir alegorik ibret hikâyesi anlatır, bunu şerh eder, ama sonra söz konusu durumla hikâye arasındaki paralelliğin "her noktada" tutmadığını kabul eder, sonra bir kez daha hikâyenin bağlama uyduğuna kanaat getirerek söz konusu duruma uygulamaya girişir (IV, iii, 218'den itibaren). Webster'ın karakterlerinin başındaki lanet, sözden, olayları anlamlandırmaya çalışmaktan, yaşadıklarını retorik düzlemde katmerlendirmekten vazgeçemeyişleridir. Biri penceresinden içeri bir "amblem"* atıldığı için boynuzlandığı sonucuna varır, öbürü rüya ve bilmecelerden oluşan bir piyes sahneleyerek cinayet işlemeyi tasarlar. Karakterler ağızlarında bir eğretilemeyle ölürler: Marcello, Flamineo, Julia, Düşes, Kardinal, Bosola. Ancak bu "şiir" (ki bu bakımdan I. James döneminin oyun yazarları içinde Shakespeare'i en çok hatırlatan Webster'dır) belki kendisini söyleyen karaktere ihanet etmez ama onun yolunu da aydınlatmaz. Daha ziyade onu tereddüt halinde tutarak başkalarının tuzağına düşen çaresiz bir kurban yapar. Flamineo "Kader bir spanyel köpeğidir," der (*White Devil*, V, vi, 179), ayağımızın altından bir an eksik olmaz, ondan kurtulmak mümkün değildir. Ruhların takip ettiği –ya da kendi aralarında dedikleri gibi "musallat olduğu"– bu saraylılar bir türlü tanımlayamadıkları o "şey"den boş yere kaçmaya çalışırken daireler çizip dururlar. Onların kaderi, delinin tekinin anlattığı bir hikâye (Macbeth) ya da doğanın kondurduğu kara ben (Hamlet) değil, bir spanyeldir artık – en azından on-

* Altında kısa bir şiir ya da vecize olup ahlak dersi vermeyi amaçlayan resim. (ç.n.)

lara öyle görünür. Dünyaları varlığını sürdürür ama canlılığını yitirmiştir, bu aldatıcı göstergeler ormanı içinde hayali bir *ubi consistam** arayışı hayatiyetini tüketmiştir. En derin arzusu nisyan olan bir dünyadır bu. Flamineo ölmeden hemen önce şöyle der: "Lafazanlığın lüzumu yok. Hiçbir şey hatırlamıyorum" (*White Devil*, V, vi, 206). Kardinal de "Lütfen bırakın da artık/Bir kenara kaldırılayım ve artık kimse düşünmesin beni," der (*Duchess*, V, v, 90). Hükümdarın sarayına gerçekten de ruhlar musallat olmuştur ve buradaki yaşamın her veçhesi (aşk ile hırs, efendiler ile köleleri, eylemler ile kelimeler) üzerine çöreklenmiş olan katı alegorik kader, burayı aynı anda hem tükenmiş, harap bir yer hem de tehlikeli bir yer kılar. I. James döneminde yaşayanların zihinlerinde kurduğu şekliyle, ıslahı mümkün olmayan, bu yüzden de dağıtılması, kötü ruhlardan arındırılması gereken bir saraydı bu. Birkaç sene sonra...

* (Lat.) Dayanak noktası, norm. (ç.n.)

Korkunun Diyalektiği

1. Modern Canavarın Sosyolojisine Doğru

Burjuva uygarlığının korkuları iki isimle özetlenebilir: Frankenstein ve Drakula. Canavar ile vampir, 1816'da bir gece vakti, Cenevre yakınlarındaki Villa Chapuis'nin salonunda, bir grup arkadaşın yağmurlu geçen yaz mevsiminde kendilerini oyalamak için uydurdukları oyundan doğarlar. Sanayi devriminin doruk noktasında doğan bu ikili, on dokuzuncu yüzyılın sonundaki buhranlı yıllarda, bu sefer Hyde ve Drakula isimleriyle, geri dönerler.[1] Yirminci yüzyılda ise sinemayı fethederler: Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman Dışavurumculuğunda; 1929 buhranından sonra Amerika'da dev RKO prodüksiyonlarında; ve nihayet 1956-57'de Peter Cushing ile Christopher Lee, Terence Fisher'ın yönetmenliğinde, bir kez daha, bu çift yüzlü kâbusu canlandırdıklarında.

Frankenstein ile Drakula'nın hayatları paralel ilerler. Bu ikisi, birbirini tamamlayan, dolayısıyla bölünmez figürlerdir, tek bir toplumun iki korkunç yüzü, o toplumun *uçları*'dırlar: zavallı hilkat garibesi ile servetini fütursuzca genişleten mülk sahibi. İşçi ile sermaye: "toplumun tamamı, bir yanda *mülk sahipleri* diğer yanda mülksüz *işçiler* olmak üzere iki sınıfa ayrılmak zorundadır."[2] Marx için

1. Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein* (1817), Londra 1977 (Türkçesi: *Frankenstein*, çev. E. Özsayar, Arion, İstanbul 1996); John Polidori, *The Vampyre* (1819), *Gothic Tales of Terror*, Baltimore 1973 içinde; Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde* (1885), Londra 1924 (Türkçesi: *Doktor Jekyll ve Mr. Hyde*, çev. E. Türay, Oğlak, İstanbul 2004); Bram Stoker, *Dracula* (1897), Londra 1974 (Türkçesi: *Drakula*, çev. P. Güncan, Bordo-Siyah, İstanbul 2005).

2. Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts" (1844), *Early Writings*, Harmondsworth 1975 içinde, s. 322 (Türkçesi: *1844 Elyazmaları*, çev. M. Belge, Birikim, İstanbul 2000).

geleceğe dair bilimsel bir öngörüyü (ve gelecekte yeni bir toplum düzeni kurulacağının garantisini) ifade eden bu "zorundadır" ibaresi, on dokuzuncu yüzyıl burjuva kültürünün sonunu haber verir. İşte korku edebiyatı *toplumun bölünmüşlüğünün yarattığı dehşetten* ve bu bölünmüşlüğü giderme arzusundan doğmuştur. Tam da bu yüzden Drakula ile Frankenstein, çok istisnai bazı durumlar hariç, beraber görünmezler. Çünkü o zaman tehdit fazla büyük olurdu: Oysa bu edebiyat korku uyandırmalı ama sonra bu korkuyu yatıştırmalı ve huzuru yeniden tesis etmelidir. Bozulan dengeyi yeniden kurarak, tarihi durdurabildiği yanılsamasını yaratmalıdır. Çünkü canavar geleceğin de kendisi gibi korkunç olacağı endişesinin ifadesidir. Buna mukabil, karşısındaki karakter –yani canavarın düşmanı– milliyetçiliği, aptallığı, hurafeciliği, cahilliği, iktidarsızlığı ve kendinden memnuniyetiyle şimdiki zamanın temsilcisi, on dokuzuncu yüzyılın kendini beğenmiş vasatlığının ta kendisidir hep. Ama bu hiç fark edilmez. Canavarın saçtığı dehşetle büyülenen okur kitlesi, onu yok edenin kötülüklerini gıkını çıkarmadan kabullenir,[3] tıpkı bu kurtarıcının edebi betimlenişini, meçhulle her karşı karşıya gelişte yeniden güç ve tazelik bulan o yeknesak, banal tipolojiyi kabullendiği gibi. Demek ki canavar, toplumun *içindeki* çatışmaları ve dehşeti toplumun *dışına* kaydırmaya yarar. *Frankenstein*'da mücadele, "bir iblisler ırkı" ile "insan soyu" arasındadır. Canavarla savaşmayı her kim göze alırsa, insan soyunun, toplumun tamamının temsilcisi oluverir. Canavar, o meçhul, artık kendi başına hiçbir inandırıcılığı kalmamış bir toplumsal bütünlüğü, bir evrenselliği yeniden kurmaya yarar.

3. "Klasik" dedektif romanının da benzer bir işlevi vardır. Ortadaki suç, tüm kahramanları zan altında bırakır. Bütün davranışları ikircikli, idealleri karanlık, amaçları gizemli görünmeye başlar. Ama gerçek suçlu bulunduğu anda şüphe bulutu kayboluverir ve herkes eski sorunsuz konumuna kavuşur. "Belli bir kimsenin cinayet suçlusu olarak itham edilmesi gerekir çünkü geri kalan karakterleri mantığımızı tamamen tatmin edecek şekilde temize çıkarmanın tek yolu budur. Ama aslında hikâyenin psikolojik amacı tam da bu aklanma ile özetlenebilir. Dedektiflik miti suçluluk duygusunu körüklemek değil, gidermek için vardır. Vakanın çözülmesiyle genel aklanma gerçekleşir." Brigid Brophy, "Detective Fiction: A Modern Myth", *Hudson Review* 1965, no. 1, s. 29. Genel aklanma, toplumun dayandığı genel yasaların içgüdüsel olarak onaylanmasından başka bir şey değildir; tekil ihlal, yani istisnai suç "vakası", bu yasaların ne kadar iyi ve adil olduğunu ilan etmek için yeni bir fırsat sağlar.

Frankenstein'ın canavarı ile vampir Drakula, daha önceki canavarlardan farklı olarak, dinamik, *bütünselci* canavarlardır. Onları korkutucu yapan budur. Eskiden durum farklıydı. Sade'da kötüler, işlerini kulelerinde saklanarak toplumun kenarlarında görmeyi kabullenirler. Justine modern dünyayı, şehrin, mübadelenin dünyasını ve metaya dönüşmeyi reddettiği için onların kurbanı olur. Kendini feodal dünyanın o eski dehşetine, tek bir efendinin iradesine teslim eder. Üstelik Sade'da kötülüğün asla aşılamayacak "doğal" bir sınırı vardır ki o da efendinin arzusunun tatminidir. Efendi tatmin olduğunda işkence biter. Oysa Drakula bir dehşet sofusudur. Onun şahsında "*sahip olma* arzusunun *zevk alma* arzusu karşısındaki" zaferi kutlanır.[4] Sahip olma da, tüketmekle ilgilenmeyen doğası gereği doyumsuz ve sınırsızdır. Polidori'de vampir, *hayatta kalmak* gibi pek zavallı bir amaç uğruna Avrupa'da dolaşıp genç kadınları boğazlamak zorunda kalan küçük bir feodal lorddur hâlâ. Zaman ona ve muhafazakâr arzularına karşı işlemektedir. Buna mukabil Stoker'ın Drakula'sı altınını egemenlik alanını genişletmek, yani Londra Şehri'ni ele geçirmek için harcayan rasyonel bir girişimcidir. Frankenstein'ın canavarı da Alpler'den İskoçya'ya, Doğu Avrupa'dan Kutup'a, tüm dünyayı yıkıp geçmektedir bile. Onun yanında *Otranto Kalesi*'nin dev hayaleti cüce gibi kalır. Bu hayalet, kendini tek bir kez gösterebilir; geçmişten kalan bir antikadır o. Düzen yeniden tesis edildiği anda sonsuza dek susar. Oysa modern canavarların sonsuza dek yaşamaları ve tüm dünyayı ele geçirmeleri tehlikesi vardır. Bu yüzden öldürülmeleri şarttır.[5]

4. Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts".

5. Fisher'ın filmlerinde canavar da vampir de son derece cansızdırlar. Bu filmlerin hiçbirinde ilk saldıran canavar değildir (bıraksalar evinde memnun mesut oturacaktır), olayları başlatan "insan"ın bir hatası, aptalca bir işidir. Filmlerde insana açıkça oturduğu yerde oturması, hiçbir şeye elini sürmemesi çağrısı yapılmaktadır. Canavar artık canavar olduğu için değil, nüfuz alanı ihlal edildiği, insanlar antlaşmaya uymadığı için korkutucudur. Bu, barış içinde bir arada yaşama çağına uygun, *refah devleti* tarzı bir dehşettir.

Frankenstein

Proletarya gibi canavara da bir isim ve bireysellik reva görülmez. O Frankenstein canavarıdır; bütünüyle yaratıcısına aittir ("Ford işçisi" demek de benzer bir şey). Tıpkı proletarya gibi o da *kolektif* ve *yapma* bir yaratıktır. Doğada bulunmaz, insan elinin eseridir. Yaratıcı bir *mucit*-bilimci olan Frankenstein ile daha çok düşüncelerini derinleştirmeyi seven *kaşif*-bilimci Walton arasında açık bir çatışma vardır (aynı örüntü Jekyll ile Lanyon'da da görülür). Canavarın bedeninde yeniden bir araya getirilip hayata döndürülen şey, feodal ilişkilerin çözülmesiyle suça, yoksulluğa ve ölüme sürüklenenlerin, yani "yoksulların" vücutlarının parçalarıdır.[6] Yalnızca modern bilim –ya da eğretilemeli söylersek "kara şeytani değirmenler"– onlara bir gelecek sunabilir. Onları dikip birleştirir, istediği gibi şekillendirir ve nihayet onlara can verir. *Ama canavar gözlerini açtığı anda* yaratıcısı dehşetle irkilir: "yarı yarıya sönmüş lambanın loş ışığında yaratığın donuk sarı gözünün açıldığını gördüm... Bu felaket karşısındaki duygularımı nasıl anlatayım...?" Frankenstein ile canavar arasında ikircikli, diyalektik bir ilişki vardır – Marx'ın sermaye ile ücretli emek arasında gördüğü ilişkinin aynısıdır bu.[7] Bilimadamı canavarı yaratmaktan alıkoyamaz kendini bir yandan: "insan tabiatım yaptığım işten sık sık tiksintiyle irkiliyor idiyse de giderek artan bir şevk ve arzu ile işimi tamamlama noktasına geldim." Öte yandan, yarattığı şeyden hemen korkar ve onu öldürmek ister; kendinden daha güçlü ve artık hep ensesinde olacak bir yaratığa can verdiğinin farkına varır çünkü. Jekyll'in de başında aynı lanet vardır: "O iyilik dolu yüreğin ferah olsun diye söylüyorum, istediğim anda Mr. Hyde'dan kurtulabilirim." Ama Hyde efendisinin hayatının efendisi

6. Mary Shelley'nin canavarı *farklı cesetlerin bir araya getirilmesiyle* yapılmıştır. Onu devasa ve anormal ama gene de tek bir ceset gibi sunan sinema geleneği, toplumsal anlamını büyük ölçüde yok etmektedir.

7. "Yani sermayenin varlığı için ücretli emek, ücretli emeğin varlığı için sermaye şarttır. Bunlar karşılıklı olarak birbirinin varlığını koşullar... sermaye ile ücretli emek tek bir ilişkinin iki veçhesinden ibarettir." Marx, "Wage Labour and Capital" (1849), tek ciltlik *Selected Works*, Londra 1970 içinde, s. 82-3 (Türkçesi: *Ücretli Emek ve Sermaye*, çev. S. Belli, Sol, Ankara 1999).

olacaktır. Sözün kısası, canavarın uyandırdığı korku, "kendi mezarcısını yarattığından" korkanın korkusudur.

Canavarın "taleplerinde" korkunç bir taraf yoktur aslında. Bunlar bir meydan okuma jesti değildir, daha ziyade "reform yanlısı"/ "Chartist"* taleplerdir. Canavarın tüm istediği insanlar arasında yurttaşlık haklarıyla yaşamaktır: "Sana karşı gelme hevesine asla kapılmayacağım. Beni sen yarattın, tabii efendim, hükümdarımsın, senin önünde hep uysal ve yumuşakbaşlı olacağım... ben iyi kalpli ve erdemliydim; çektiğim acılar caniye çevirdi beni. Beni mutlu et, et ki gene iyi olayım." Üstelik, insanlarla girdiği dostane ilişkilerin tümünde hayal kırıklığına uğradığında, dışlanmışlığını boynu bükük kabul eder ve sadece "kendisi kadar korkunç bir ucube" yaratması için Frankenstein'a yalvarır. Ama bu bile ona çok görülür. Frankenstein için canavarın düpedüz *varlığı* yeterince korkutucuyken çocuk yapıp çoğalmasına izin vermesi düşünülemez. Evliliğini bir türlü gerçek bir evliliğe çeviremeyen Frankenstein, Benjamin'in betimlediği iktidarsızlıkla malûldür: "İktidarsızlığın toplumsal sebepleri: burjuva sınıfının muhayyilesi, ortalığa saldığı üretim güçlerinin geleceğiyle artık ilgilenmiyor... İktidarsız erkek – üretim güçlerindeki tutulmanın tamamına vardığı o yalnızlık timsali."[8] Canavarın neslinin çoğalması ihtimali, bilimadamının üstüne kâbus gibi çöker: "bir iblisler ırkı yeryüzüne yayılacak ve insan soyu için artık var olmak demek, her an tehdit altında ve korku içinde yaşamak demek olacak."

"İblisler ırkı": proletaryaya dair bu imge, Mary Shelley'nin ideolojik duruşundaki en gerici unsurlardan birini yansıtıyor. Canavar tarih içinde yaratılmış bir üründür, insan yapısı bir varlıktır: ama bir "ırk"a dönüştüğü anda, yeniden Doğa denen ezeli ve ebedi alana dahil olur. Artık içgüdüsel, ilksel bir nefretin nesnesi haline gelebilir. "İnsan", canavarla birlikte açığa çıkan gücü dengelemek için bu nefrete ihtiyaç duyar. Öyle ki ırk ayrımı, anlatıya sonradan yapıştırılan bir unsur değildir, anlatının gelişiminin doğal sonucudur: canavarı başka bir ırka mensup bir yaratık yapmak isteyen sadece Mary Shel-

* Chartism (İng.): Adını William Lovett'in 1838'de yazdığı "People's Charter"dan (Halkın Haklar Bildirgesi) alan ve herkese eşit oy hakkı verilmesi, Parlamento üyeliği için mülkiyet koşulunun kaldırılması, Parlamento seçimlerinin her yıl yenilenmesi gibi talepleri olan İngiliz işçi hareketi. (ç.n.)

8. Walter Benjamin, "Zentralpark".

ley değil, *Frankenstein'ın kendisidir* aynı zamanda. Frankenstein (iddia ettiği gibi) bir insan değil, bir canavar, yeni bir ırk yaratmak ister. Yaratığı şekillendirmek için ne çok "zahmet çektiğini ve emek harcadı[ğını]" uzun uzun anlatır; "kol ve bacaklarının orantılı oldu[ğunu]" ve "yüzü için güzel parçalar seçti[ğini]" söyler. Tabii hepsi yalan: aynı paragrafta üç kelime sonra şunları okuyoruz: "Sarı derisi, altındaki kas ve damar katmanlarını tam örtmüyordu; omuzlarına dökülen kuzguni siyah saçları vardı; dişleri inci gibiydi; ama tüm bu güzel parçalarla, o ıslak gözler... buruşuk surat ve çizgi gibi düz kara dudaklar arasındaki tezat, görüntüyü iyice iğrençleştiriyordu." Bu yeni yaratık, daha yaşamaya başlamadan bir canavardır, daha şimdiden farklı bir ırktır. Olmalıdır da, çünkü zaten bu maksatla ve bu şartla yaratılmıştır. Burada, her bir toplumsal gruba belli bir giyim biçimini dayatarak uzaktan hemen tanınmalarını ve toplumsal rollerine adeta mıhlanmalarını sağlayan feodal örfî kanunların yitişine ağıt düzülmektedir. Giysilerin herkesin satın alabileceği emtiaya dönüştüğü bu çağda, böyle bir şey mümkün değildir artık. Statü farkı çok daha derinlere, bir kimsenin derisine, gözlerine, bedeninin yapısına kazınmalıdır. Canavar bize egemen sınıfların tüm insanların eşit olduğu –ya da olması gerektiği– fikrini kabullenmekte ne kadar da zorlandığını gösteriyor.

Ama canavar aynı zamanda eşitsiz bir toplumda hakikaten eşit *olmadıklarını* da gösteriyor bize. Hayır, farklı "ırklara" mensup oldukları için değil, eşitsizlik hakikaten insanın tenine, gözlerine, bedenine kazındığı için. Bu, ilk kuşak sanayi işçileri için özellikle geçerli: Canavar, yalnız Frankenstein öyle istedi diye değil, sanayi devriminin ilk yıllarında vaziyet tam bu olduğu için de çirkin ve şekilsizdir. Canavar, sivil toplumu eleştirenlerin eğretilemelerinin tecessüm etmiş halidir. Adam Ferguson'un helotları, genç Marx'ın betimlediği yabancılaşmış emek diyalektiği canavarın bedeninde ete kemiğe bürünür: "ürettiği meta şekillendikçe işçi şekilsizleşir; nesnesi medenileştikçe işçi güçsüzleşir; ürüne yatırılan zekâ arttığı oranda işçi aptallaşır ve doğanın kölesi olur... Şüphesiz emek... saraylar üretir ama işçi için ürettiği sefil barakalardır... Emek zekâ üretir ama işçi için ürettiği eblehlik ve ahmaklıktır."[9] Bir başka deyişle,

9. Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts", s. 325-6.

Frankenstein'ın icadı, şekilsizleştirerek teşkil eden, barbarlaştırarak uygarlaştıran, yoksullaştırarak zenginleştiren kapitalist üretim sürecini, her olumlamaya bir olumsuzlamanın eşlik ettiği o çift yüzlü süreci yansıtan yüklü bir eğretilemedir. Zaten Frankenstein'ın kendi acı dolu yüceliğini diktiği kaide olan canavar, hep *olumsuzlama* yoluyla betimlenir: insan orantılıdır, canavar değildir; insan güzeldir, canavar çirkin; insan iyidir, canavar kötü. Canavar, insanın baş aşağı çevrilmiş, olumsuzlanmış halidir. Özerk bir varoluşu yoktur; gerçek anlamda özgür olması ya da bir geleceğinin olması mümkün değildir. Ancak Frankenstein denen madalyonun öbür yüzü olarak yaşayabilir. Zaten bilimadamı öldüğünde canavar kendi yaşamını ne edeceğini bilemez ve intihar eder.

Frankenstein'ın iki karşıt ucu bilimadamı ile canavardır. Ama aslında anlatım süreci zarfında iki uç haline geldiklerini söylemek daha doğru olur. Mary Shelley'nin romanı, yalın bir şemaya dayanır, sadeleştirme ve ikiye ayırma şemasına ("Toplumun tamamı... iki sınıfa ayrılmak zorundadır.") Gerçekten de "ara" karakterlerin hepsi bir bir canavarın kurbanı olur: Frankenstein'ın kardeşi William, hizmetçisi Justine, dostu Clerval, karısı Elizabeth, babası. Benzer bir örüntü, Philemon ile Baucis'in ve bu iki ihtiyarın şahsında ailenin ve bağımsız küçük mülkiyetin, girişimci Faust'un hayallerine kurban gitmesinde de görülebilir. *Frankenstein*'da da canavara kurban gidenler (daha doğrusu, canavarla bilimadamı arasında cereyan eden ve gelecekteki toplumsal ilişkilerin habercisi olan mücadeleye kurban gidenler) hep etik ve ekonomik bir ideal olarak "geniş" aile kavramını temsil eden karakterlerdir, yani sadece akrabalar değil, hizmetçi ile çocukluk arkadaşı Clerval de. Clerval, akranı Victor'a kıyasla ılımlı bir gelenekçidir: o, Frankenstein'ın aksine, ailesinin şehrinde, baba ocağında kalmayı ve onların değerlerini yaşatmayı seçmiştir. Korporatif, yerelci, değişmez değerlerdir bunlar: yani, Robinson Crusoe'nun babasının yücelttiği "orta yol" etiği.[10] Franken-

10. *Frankenstein*, *Robinson Crusoe*'nun ters yüz edilmiş hali olarak okunabilir. On sekizinci yüzyılda babaya itaatsizlik ödüllendirilir; yüz yıl sonra ise ölümle cezalandırılır. İki romanın sonları arasındaki fark, işgücü ile oğullar arasındaki ilişkinin farklılığından kaynaklanır. Cuma bir zencidir ("iblisler ırkı"ndandır) ama Crusoe onu medenileştirir, İngilizce konuşmaya, Tanrı'ya inanmaya, giysiler giy-

stein da sonunda pişman olup bu değerleri benimser ama artık iş işten geçmiştir: "Dünyayı doğduğu şehirden ibaret bilen kişi, tabiatının müsaade ettiğinden yukarılara tırmanmaya heves eden kişiye nazaran ne kadar da mutludur... Elveda Walton! Mutluluğu huzur ve sükûnette ara; ihtirasa kaptırma kendini, bu bilim ve keşif alanında başarılı olmak gibi ancak görünürde masum bir ihtiras olsa bile."

Frankenstein'ın son sözleri, Mary Shelley'nin önsözde romanın amacının "ailevi sevgi ve şefkatin güzelliğini gözler önüne sermek" olduğuna dair sözlerini hatırlatır. Doktorun son sözlerini Walton'a söylüyor olması da tesadüf değildir, çünkü Walton eserin mesajının aktarılmasında kilit bir rol oynar. Başlangıçta Walton da Frankenstein gibi küstah, agresif ve gayri insani bir bilimsel ilerleme fikrine kendini kaptırıp ümitsiz bir maceraya atılmış bir kahramandır. "Aradığım bilgiyi bir insanın hayatı pahasına elde edebiliyormuşum, ne önemi vardı ki!" Ama Frankenstein'ın başına gelenler onu caydırır. Sonunda Walton can korkusuyla geri dönmek için bastıran denizcilerin arzusuna boyun eğer ve "hiçbir şey öğrenemeden, hayal kırıklığı içinde" memleketine ve baba ocağına dönmeyi kabul eder. Walton bu "dönekliği" sayesinde hayatta kalır. Bu da ona anlatının yapısı içinde, kitabın ileti "gönderenleri" sisteminde baskın bir konum kazandırır. Hikâyeyi başlatan da bitiren de Walton'dur. Onun anlatısı Frankenstein'ın anlatısını içerir ve dolayısıyla kendine tabi kılar (aynı şekilde Frankenstein'ın anlatısı da canavarınkini içerir). Anlatıda en geniş, en kapsayıcı, en *evrensel* bakış açısı Walton'a verilmiştir. Anlatı sistemi, buraya kadar betimlediğimiz haliyle *Frankenstein*'ın anlamını ters yüz eder, onu içerdiği dehşetten arındırır. Egemen gerçeklik unsuru, toplumun iki zıt kutuba *ayrılması* değil, Walton ailesinde sembolik olarak *yeniden bütünleşmesidir*.[11] Yara iyileşmiş, eve dönülmüştür.

meye, efendisine hizmet etmeye, yani "insan" olmaya zorlar. Tanrı'yı inkâr eden, efendisine ihanet eden, medeniyeti terk edip giden ve yeni bir ırkın ilk örneği olan canavar ise insanın insanlıktan çıkmış halidir. Bu fark, iki romanda kullanılan anlatı tekniklerine de yansımıştır: Crusoe olan bitene *hâkimdir*, bu da ona evrensel anlatıcı "ben" konumu sağlar; kontrolü tamamen yitirmiş olan Frankenstein ise romanın genel çatısına bile hâkim değildir.

11. Mary Shelley'nin aileyi tamamen başarılı bir kurum olarak gösteremediğini de belirtelim. Örneğin Walton'un ailesi, mektuplarının tümünün muhatabı olan

Anlatının gönderenler sisteminin Walton'a atfettiği evrensellik, sadece o anda anlatılmakta olan hikâyede değil, tarihin tamamında geçerlidir. Frankenstein ile canavar, Walton sayesinde birer tarihsel "kaza" konumuna düşerler: onlarınki başı sonu belli bir olay, bir "vakadır" (Stevenson da kitabına *Dr. Jekyll ile Mr. Hyde'ın Tuhaf Vakası* adını verecekti). Mary Shelley bu yolla bizi *kapitalizmin geleceği olmadığına* inandırmaya çalışır: birkaç yıllığına borusunu öttürmüş olabilir ama artık bitmiştir. Frankenstein ile canavar arkalarında evlat bırakmadan ölürken Robert Walton'un yaşaması okur olarak gözden kaçıramayacağımız bir durumdur. Bu anakronizmin dik âlâsıdır ama Mary Shelley bizi buna hazırlamıştır. *Frankenstein*'ın dayanağı olan sosyolojik olgu, yani proletaryanın yaratılması, ne ekonomik çıkarlara hizmet eden, ne de somut ihtiyaçlara cevap veren bir şeydir. Tek başına ve herhangi bir çıkar gözetilmeden yapılan öznel bir eylemin ürünüdür: Frankenstein, canavarı şahsi bir fayda beklentisiyle yaratmaz. Daha doğrusu, böyle bir beklentisi *olamaz* çünkü romanın evreni içinde canavarı *işe yarar kılmanın* yolu yoktur.[12] Canavar işe yarar kılınamaz çünkü romanda fabrika yoktur. Romanda fabrika olmamasının da iki çok önemli sebebi vardır: ilki, Mary Shelley'nin indinde üretim taleplerinin kendi başına bir değerinin olmayıp ailenin maddi ve manevi bütünlüğü gayesine tabi kılınmalarının gerekmesidir; ikincisi de, Shelley'nin fabrikaların o çok korkulan "iblisler ırkının" katlanarak çoğalmasına sebep olacağını anlamış olmasıdır. Proletarya denen şeytanı kovmak isteyen Mary Shelley, şaşmaz bir mantıki tutarlılıkla sermayeyi de resminden siler. Bir başka deyişle, tarihi siler.

evli bir kız kardeşten ibarettir. Yazarın yüceltti̇ği "ailevi sevgi"nin üstünde daha baştan ensest gölgesi var gibidir.

12. Bu, canavarın yarattığı korkunun bir başka yönünü aydınlatıyor. Kant *Yücenin Çözümlenmesi*'nde bunu yazmıştı bile: "Bir nesne, kavramını oluşturan ereği cüssesiyle baltalıyorsa canavarsıdır" (*Critique of Judgement*, Oxford 1952, s. 100). Cüssesi, canavarın kapitalizm öncesi işbölümünün kesin çizgilerle tanımlanmış dar kategorilerine sığmasını imkânsız kılar. Olgu, "kavramını", yani "insanlığını" baltalar ve işte böylece canavara dönüşür. O muazzam üretim gücünü ancak geceleyin gizli gizli kullanabilir – o da hayatta kalmak için. Bu herhalde bir kapitalistin hoşuna giderdi (hatta bunu canavarın kendisi de söyler): ama romanda hiç kapitalist yoktur.

Nitekim, romanda kullanılan tuhaf anlatı yapısı, Frankenstein ile canavarın hikâyesinin bir masala benzemesine sebep olur. Masallarda olduğu gibi hikâye *sözlü* şekilde devam eder: Frankenstein Walton'a anlatır, canavar Frankenstein'a, sonra Frankenstein tekrar Walton'a anlatır (oysa tarihi ve geleceği temsil eden Walton *yazar*). Yine masalda olduğu gibi sıcak, güvenli bir *yuva* ortamı çizilmeye çalışılır: canavar bile anlatısının başında Frankenstein ile kendisinin bir dağ kulübesine sığınarak rahata kavuşmaları önerisini getirir. Ve masalların değişmez yasası burada da işler, sonunda bütün olanların *hayali* şeyler olduğu kabul edilir. Kapitalizm bir rüyadır – kötü bir rüya belki ama yine de bir rüya...

Drakula

Kont Drakula'nın aristokrat olan tarafı sadece konuşma tarzıdır. Drakula'nın şatosunda kalan ve günlüğü Stoker'ın romanının ilk sayfalarını teşkil eden Londralı emlakçı Jonathan Harker, onun insanı "asilzade" yapan en önemli şeye sahip olmadığını hayretle kaydeder: Kont'un hiç uşağı yoktur. Araba sürmeye, yemek pişirmeye, yatakları toplamaya, şatoyu temizlemeye tenezzül eder. Kont, Adam Smith'i okumuştur: uşakların, işverenlerinin kazancını azaltan verimsiz işçiler olduğunu bilir. Drakula'da aristokratların gösterişçi tüketimi de yoktur: yemez, içmez, sevişmez, gösterişli giysileri sevmez, tiyatroya gitmez, ava çıkmaz, davetler vermez, malikaneler yaptırmaz. Şiddetin bile amacı zevk değildir onun için. (Stoker'ın Drakula'yı yaratırken esinlendiği Kazıklı Voyvoda Vlad'ın ve kendinden önceki diğer tüm vampirlerin aksine) Drakula kan dökmekten *hoşlanmaz*: o, kana *ihtiyaç duyar*. Yeterli miktarda içer, bir damlayı dahi ziyan etmez. Son kertede amacı zevk için insanların canına kıymak, o hayatları harcamak değil, *kullanmaktır*.[13] Bir başka de-

13. Bizzat Harker Drakula'daki bu serinkanlı burjuva rasyonelliğini fark etmeden edemez. Drakula onu âşıklarının salt zarar verici arzusundan kurtardıktan sonra şöyle der: "düşündükçe çıldıracak gibi oluyorum ama bu melun yerde toplanmış onca rezil yaratığın içinde bana en az korkutucu gelen Kont'un kendisi: kendimi korumak için yalnız ondan medet umabiliyorum, beni ancak *işine yaradığım* müddetçe kollayacağını çok iyi bildiğim halde" (İtalikler bana ait). Drakula zalim-

yişle, Drakula Protestan ahlakını benimsemiş tutumlu ve sofu bir kimsedir. Hem aslında bir bedeni, daha doğrusu, gölgesi yoktur. Yani bir bedeni vardır var olmasına ama bu beden "cisimsiz"dir – ya da Marx'ın metadan bahsederken kullandığı ifadeyle "duyumsanabilir ama duyular ötesi", Mary Shelley'nin romanının önsözünün ilk satırlarında canavarı betimlerken kullandığı ifadeyle de "fiziki bir olgu olarak olanaksız"dır. Hakikaten de bir insanı kendisine yabancılaştırmak, onu insanlıktan çıkarmak, "fiziki olarak" mümkün değildir. Ama işte yabancılaşmış emek, bir *toplumsal* ilişki olarak, bunu mümkün kılar. Böyle bedeni olmayan, değişim değeri olup da kullanım değeri bulunmayan bir toplumsal ürün hakikaten de vardır. Bu ürün, herkesin bildiği gibi, paradır.[14] Nitekim Harker şatoyu araştırdığında şunu bulur: "bir yığın altın para – Roma paraları, Avusturya paraları, İngiliz, Macar, Yunan, Türk paraları; tümü de uzun zamandır toprağın altında kalmış gibi toz tabakasıyla kaplıydı." Gömülen para böylece hayata döner, sermayeye dönüşür ve dünyayı fethetmeye koyulur: Vampir Drakula'nın hikâyesi işte budur.

"Sermaye, vampir misali, yaşayan emeğin kanını sömürerek yaşayabilir ancak ve ne kadar çok emek sömürürse canına o kadar can

likten o kadar *uzaktır* ki Harker'ı kullandıktan sonra kılına zarar gelmemiş halde salıverir.

14. Drakula'dan önce bir başka edebi kahraman daha gölgesini kaybetmişti: Peter Schlemihl. Peter, bir kese para karşılığı gölgesini satar, ancak kısa süre sonra anlar ki para ona tek bir şey getirebilir: daha çok, istediği kadar çok para (kese dipsizdir). Ama *sadece* para. Yani Peter'in tatmin edebileceği tek arzu, paraya duyduğu soyut, gayri maddi arzudur. Eksiltilmiş, doğallığını yitirmiş bedeni, somut, maddi, cismani arzu nesnelerine ulaşmasını imkânsız kılar. Bu öyle sarsıcı bir şeydir ki sevdiği (ve kendisini seven) kız durumu öğrenince onunla evlenmeyi reddeder. Peter ümitsizlik içinde insanlardan kaçar: artık sevememektedir. (Tıpkı Drakula gibi: "'Sen hiç sevmedin ki; sen seveniyorsun!'... Bunun üzerine Kont döndü... ve usulca fısıldayarak: 'Evet, ben de sevebiliyorum; geçmişe bakınca siz de bunu görmüyor musunuz? Söylesenize...'") Chassimo'nun hikâyesi bir masaldır (*Peter Schlemihls Wundersame Geschichte / Peter Schlemihl'in Acaip Hikâyesi*); 1813'te, yani *Frankenstein*'la yaklaşık aynı dönemde yayımlanan bu hikâye de yayılmakta olan kapitalizmle (Peter) feodal toplumsal yapılar (Mina ve köyü) arasındaki çatışma ekseninde gelişir. *Frankenstein*'da olduğu gibi burada da kapitalizm bir kaza, tek bir kişinin karıştığı ve kısa süren tekil bir olay olarak yansıtılır. Ama altında yatan sezgi son derece isabetlidir; her dokunduğu altına dönüştüğü için hiçbir şey tüketemeyen Midas'ın hikâyesindekine denktir.

katar."[15] Marx'ın bu analojisi vampir eğretilemesini açıklamayı kolaylaştırıyor. Bilindiği gibi vampir hem ölüdür hem ölü değildir; o Ölü-Olmayandır, "ölmüş" olduğu halde yaşayanlardan emdiği kan sayesinde yaşamaya devam edebilen biridir. *Onların* gücü *vampirin* gücü olur.[16] Vampir *güçlendikçe* yaşayanlar *zayıflar*: "Kapitalist, cimri gibi kendi sarf ettiği emek ve tüketimden yaptığı kısıntı oranında değil, başkalarının işgücüne el koyduğu ve işçiyi hayatın her türlü zevkinden mahrum bıraktığı oranda zenginleşir."[17] Tıpkı sermaye gibi Drakula da sürekli büyüme, egemenlik alanını sınırsızca genişletme mecburiyeti hisseder: birikim onun tabiatında vardır. "Londra'ya taşınmasına yardım ettiğim mahluk buydu işte. Belki de bu şehirde yaşayan milyonlar arasında, hem de yüzyıllar boyu, kan tutkusunu tatmin edecek, *yeni ve durmadan genişleyen* bir yarı-iblisler çemberi yaratacak ve bunlar hep birlikte biçare insanların kanını emecekti" (italikler bana ait). "İşte çember *sürekli genişliyor*" der Van Helsing daha sonra; Seward da Drakula'yı "*yeni* bir varlık neslinin babası ya da hamisi" olarak tanımlar (italikler bana ait). Drakula'nın tüm eylemlerinin nihai amacı işte bu "yeni varlık neslini" yaratmaktır – ki bunun için de en elverişli ortam, doğal olarak, İngiltere'dir. Son olarak şunu söyleyebiliriz: nasıl sermayedar "sermayenin ete kemiğe bürünmüş hali" ise ve şahsi varlığını soyut ve dur durak bilmeyen birikim hareketine tabi kılmak zorunda ise, Drakula'yı harekete geçiren de benzer şekilde güç *arzusu* değil, gücün *lanetidir*, kaçamadığı bir yükümlülüktür. Van Helsing "onlar (Ölü-Olmayanlar) bu değişimden geçtiklerinde ölümsüzlük lanetine uğrarlar; isteseler de ölemezler, artık çağlar boyu yeni kurbanlar bulmaya ve dünyadaki kötülükleri çoğaltmaya mecburdurlar," diye bil-

15. Marx, *Capital* c. I, Harmondsworth 1976, s. 342 (Türkçesi: *Kapital*, çev. A. Bilgi, Sol, Ankara 2000).

16. "... Ölü-Olmayanlar güçlüdür. [Drakula] yirmi adamın gücüne sahiptirler [aynen böyle üçüncü çoğul şahısta –yazarın notu]; tüm gücünü Miss Lucy'ye veren biz dördümüz bile aslında onun gücüne güç katmış olmadık mı?" (s. 183). Burada Mephistopheles'in Marx tarafından da incelenmiş şu sözlerini hatırlamamak imkânsız: "Diyelim altı aygır alacak param var,/Onların gücü bana ait sayılmaz mı?/Bacakları sanki benim bacağımmış gibi/Uçup giderim keyif içinde" ("Economic and Philosophical Manuscripts", s. 376'da alıntılanmış).

17. Marx, *Capital*, c. I, s. 741.

gilendirir diğerlerini. İlerleyen sayfalarda vampir için "tüm bunları yapabiliyor ama aslında *o özgür değil*," denir (italikler bana ait). Tıpkı kapitalistin sermaye birikimi sağlamak zorunda olması gibi, başındaki bu lanet de Drakula'yı sürekli yeni kurbanlar bulmaya mecbur eder. Önündeki tüm engelleri yıkmaya, *toplumun tamamına* boyun eğdirmeye çalışması yaratılışının icabıdır. Bu yüzden vampirle "birlikte var olmak" mümkün değildir. Ya ona teslim olmalı ya da onu öldürerek dünyayı ondan, onu da kendi lanetinden kurtarmalıdır. Bıçak Drakula'nın kalbine girdiğinde, bedeninin yok olmasından hemen önce "yüzüne bir huzur ifadesi gelmişti, öyle bir ifade ki gözümle görmesem bunun mümkün olduğuna inanmazdım". Ve böylece sermayenin *arınması* fikriyle karşı karşıya geliriz ki bu konuyu biraz ileride ele alacağız.

Vampir sermayenin eğretilemesiyse demek ki Stoker'ın 1897'li vampiri de 1897'nin sermayesi olmalıdır – yirmi yıllık ekonomik durgunluk boyunca "gömülü" kaldıktan sonra tekrar canlanarak yoğunlaşma ve tekelleşme denen dönüşsüz yola giren sermaye... Yalnızlığı tercih etmesi, despotluğu ve rekabete tahammülsüzlüğü ile Drakula tam bir tekelcidir. Tekelci sermaye gibi o da liberalizm döneminin son kalıntılarını ezmeye ve ekonomik bağımsızlığın her türlüsünü yok etmeye kararlıdır. Artık kurbanlarının fiziki ve manevi kuvvetini (kelimenin sözlük anlamıyla) "iç" etmekle yetinmez. *Ebediyen* ona ait olsunlar ister. Burjuva zihniyeti için korkunçluğu bundan ileri gelir. İnsan Drakula'ya şeytana bağlanır gibi ömür boyu bağlanır, klasik burjuva sözleşmesine tarafların özgürlüğünü muhafaza etme niyetiyle konan ifadeyle, "belirli bir süre için" değil. Vampir de tıpkı tekel gibi bir gün yeniden bağımsız olunabileceği umudunu yok eder. Bireyin özgürlüğü ilkesini tehdit eder. İşte bu nedenledir ki on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisi, tekeli ancak Kont Drakula kılığında, yani uzak diyarların ve karanlık çağların bir kalıntısı olarak, geçmişe ait bir figür, bir aristokrat olarak tahayyül edebilir. Çünkü on dokuzuncu yüzyıl burjuvası serbest ticarete inanır, kendi varlığını serbest rekabetin feodal tekelin saltanatını yıkmasına borçlu olduğunu bilir. Bir başka deyişle, onun için serbest rekabet ile tekel uzlaşmaz kavramlardır. Tekel, rekabetin *mazisidir*, ortaçağdır. Tekelin rekabetin *geleceği* olabileceğine, rekabetin kendisinin yeni tekel biçimleri *üretebileceğine* inanmak istemez. Ama

aslında "modern tekel... tam bir sentezdir... rekabet sistemini öngördüğü ölçüde feodal tekelin olumsuzlaması, tekel olduğu ölçüde de rekabetin olumsuzlamasıdır."[18]

Sözün kısası, Drakula burjuva yüzyılının hem nihai ürünü hem de olumsuzlamasıdır. Stoker'ın romanında görülen, sadece bu ikinci yönüdür, olumsuz ve yıkıcı tarafıdır. Bu da son derece mantıklı. Çünkü on dokuzuncu yüzyılın sonunda Britanya'da tekelci yoğunlaşma (çeşitli ekonomik ve siyasi sebeplerle) diğer ileri kapitalist toplumlardakine göre çok daha zayıftı. Bu sayede, tekel Britanya tarihine yabancı bir şey olarak, yani bir *dış tehdit* olarak algılanabiliyordu. Drakula'nın Britanyalı olmaması bundandır. Karşısındaki tüm kahramanların (ileride göreceğimiz gibi biri hariç) sapına kadar Britanyalı olması da bundandır (farklı olarak bir de Van Helsing var ama o da serbest ticaretin ikinci vatanı Hollanda'dandır). Britanya uygarlığının çöküşü karşısında bir savunma jesti olan milliyetçilik, *Drakula*'da merkezi bir rol oynar. Ulus fikri merkezdedir çünkü kolektiftir: tek tek bireylerin enerjilerini eşgüdümleyerek tehdide karşı koymalarını sağlar. Drakula'nın tehdit ettiği bireyin özgürlüğüdür belki ama bireyin tek başına ona direnecek veya onu alt edecek gücü yoktur. Yani katıksız bir ekonomik bireyciliği savunanlar, sırf kendi elde edeceği kârı gözetenler, farkında olmasalar da vampirin en iyi müttefikleridir aslında.[19] Drakula'yı alt edecek silah bireycilik değildir. Başka şeyler gereklidir, aslında iki şey: para ve din. Bunlar tek bir bütün gibi düşünülür, asla ayrılmamalıdırlar; bir başka deyişle, para dinin, din de paranın hizmetinde olmalıdır. Drakula'nın düşmanlarının parası, *sermaye olmayı reddeden*, kapitalizmin bayağı ekonomik yasalarına uymayı değil, *iyilik* maksadıyla kullanılmayı isteyen bir paradır. Romanın sonlarına doğru Mina Harker, dostları-

18. Marx, "The Property of Philosophy" (1847), Marx ve Engels, *Collected Works*, c. 6, Londra 1976, s. 195.

19. Bu, romandaki tüm yan karakterler için geçerlidir. Bunlar (rıhtım işçileri, avukatlar, denizciler, emlakçılar, hamallar, muhasebeciler) Drakula ile alışverişten fazlasıyla hoşnuttur. Çünkü Drakula iyi para verir, hem de nakit olarak, hatta işe yardım eder. Drakula onlardan biridir: ücretli çalışanlar için mükemmel bir patron, büyük işadamları için mükemmel bir ortak. Birbirlerini o kadar iyi anlarlar, karşılıklı olarak birbirlerinden o kadar faydalanırlar ki Drakula onların yanında hiç vampir gibi davranma ihtiyacı hissetmez: kanlarını emmese de olur çünkü zaten o kanı satın alabilmektedir.

nın vampir avına döktüğü para hakkında şöyle düşünür: "Bu bana paranın ne müthiş bir gücü olduğunu düşündürdü. Doğru kullanıldığında her şeyi başarabilir; alçakça kullanıldığında ise her türlü kötülüğe yol açabilir!" Meselenin özü bu zaten: Para adaletli bir biçimde kullanılmalıdır. Paradan maksat paranın kendisi, birikimin sürekli artması olamaz. Para *ahlaki*, yani gayri iktisadi amaçlara hizmet etmelidir; böyle bakıldığında muazzam harcama ve kayıplar sükûnetle kabullenilecektir. Paraya dair bu yaklaşım, kapitalistin kabul edemeyeceği bir şeydir. Ama bu aynı zamanda kendinden utanarak fabrika ve istasyonları hantal Gotik üstyapılar altına saklayan; aristokratik hayat tarzlarını yüceltip bunların miyadını doldurduktan sonra da bir süre yaşamasına sebep olan; aile alttan alta parçalanmaya başlamışken ailenin kutsallığı teraneleri okuyan Victoria çağı kapitalizminin büyük ideolojik yalanıdır da. Drakula'nın düşmanları işte *bu* kapitalizmin savunucularıdır. Dickens'ın hayırseverlerinin militan versiyonudur onlar. Dinsel hurafeler onlara büyük bir tatmin sağlarken Drakula'yı hareket edemez hale getirir. Ama bütün o haçların, kutsal ekmeklerin, sarımsakların, büyülü çiçeklerin önemi, *içsel* dini anlamlarında değil daha derinlerde yatar. Bu nesnelerin asıl işlevi vampirin faaliyetine ihlal edilemez sınırlar getirmeleridir; onun falanca eve girmesini, falanca kişiyi ele geçirmesini, falanca metamorfozu gerçekleştirmesini engellerler. Ama vampir-sermayeye sınır getirmek, onun varoluş sebebini ortadan kaldırmaya çalışmak demektir: o doğası gereği sınırsızca genişleyebilmeli, faaliyetini kısıtlayan her türlü engeli yıkıp geçebilmelidir. Bu dinsel hurafelerin Drakula'ya dayattığı sınırlar, Victoria çağı kapitalizminin kendiliğinden benimsediğini ilan ettiği sınırların aynısıdır. Ama Drakula –kendinden utanmayan, kendi tabiatıyla barışık, kendi kendisinin amacı olan sermaye olarak– bu koşullarda varlığını sürdüremez. Amansız bir tarihsel sürecin simgesi olan vampir, bir avuç ermiş bozuntusunun, tarihin akışını durdurmak isteyen bir grup fanatiğin kurbanı olur. Oysa karanlık çağlardan kalma birer antika olan asıl onlardır.

Drakula'nın sonunda vampir tamamen mağlup olur. Drakula ile sevgilileri ölür, Mina Harker son anda kurtulur. Bu mutlu sona gölge düşüren tek bir olay vardır. Ülkelerini kurtarmaya çalışan Britanyalı arkadaşlarına en başından beri yardım eden Amerikalı Quincy

P. Morris, Drakula'yı öldürürken, hani neredeyse kazayla, ölür. İlk bakışta bu olaya anlam vermek güç görünür, anlatının mantığına aykırı gibidir, ama aslında Stoker'ın sosyolojik şemasına cuk oturur. Amerikalı, yani Morris, ölmelidir çünkü vampirdir. Ortaya çıktığı andan itibaren etrafında bir gizem halesi vardır (evet, bu dostane bir gizemdir ama Kont Drakula'nın kendisi de başta hoş bir kimse gibi durmaz mı?). "Çok iyi birisi, Teksaslı bir Amerikalı, o kadar genç görünüyor ki [*görünüyor*: tıpkı *görünen* ama *olmayan* Drakula gibi] insanın bütün o yerleri gezdiğine ve öyle maceralar yaşadığına inanası gelmiyor." Hangi yerler? Ne gibi maceralar? Bu kadar parayı nasıl kazanmıştır? Mr. Morris ne işle meşguldür? Nerede oturur? Kimse bilmez. Ama kimse de ondan şüphelenmez. Lucy, kendisine Morris'in kanı verildikten hemen sonra öldüğünde –ve ardından vampire dönüştüğünde– kimse şüphelenmez. Bundan kısa bir süre sonra, Pampa steplerinde (o da Drakula gibi dünyayı gezmiştir) "vampir dedikleri o büyük yarasalardan birinin" saldırdığı kısrağın damarlarında nasıl bir damla kan kalmadığını anlattığında kimse şüphelenmez. Bu, "vampir" kelimesinin romanda ilk telaffuz edildiği andır: ama herhangi bir tepki görmeyiz. Birkaç satır sonra Morris "yanıma ilişip... yarı fısıldayarak, hiddetli bir edayla: 'Kanı alan neymiş?'" dediğinde de bir tepki gelmez. Bu soru karşısında Dr. Seward "bilmiyorum" manasında kafasını sallar, verecek cevabı yoktur. Cesaretlenen Morris yardım edeceğine söz verir. Vampir avını planlamak için yapılan toplantı esnasında Morris odadan çıkarak pencerenin pervazında hazırlıkları dinlemekte olan dev yarasaya ateş ettiğinde –ve tabii ki ıskaladığında– yine kimse şüphelenmez. Nihayet Drakula ev halkına saldırdığında Morris'in ağaçların arasına saklanması ve tahmin edileceği gibi Drakula'nın izini kaybetmesi, sonra da vampir avına o gecelik ara vermeyi teklif etmesi de kimseyi şüphelendirmez. *Drakula*'da Morris'in yaptıkları hemen hemen bunlardan ibarettir. Vampirler âlemi ile bu gizemli işbirliği olmasa Morris romanda tamamen işlevsiz bir karakter olurdu. Drakula için işler yolunda gittiği müddetçe Morris onun suç ortağı gibi davranır. Köşeye sıkışmaya başladığı andan itibarense en amansız düşmanı kesilir. Morris aslında Drakula ile rekabet halindedir; Eski Dünya'nın fethini Drakula'ya bırakmak istemez. Gerçi romanda bunu başaramaz ama "gerçek" tarihte birkaç yıl sonra başaracaktır.

Morris'in vampirlerle bir şekilde bağlantılı olduğunu fark etmek ilginç olabilir (zira Amerika gerçekten de Britanya'yı ezip geçecektir ve Britanya, belki farkında değildir ama, şimdiden bunun korkusunu yaşamaktadır) ama burada esas soru Stoker'ın neden bu karakteri vampir olarak tasarlamadığıdır. Cevap, burjuvazinin yukarıda bahsettiğimiz tekel anlayışında yatmaktadır. Stoker'a göre tekel *ille de* feodal, Doğulu ve zorbadır. Korumaya çalıştığı toplumun bağrından çıkmış olması mümkün değildir. Morris ise Batı uygarlığının bir ürünüdür; Amerika Britanya'nın kaburga kemiğinden çıkmıştır, Amerikan kapitalizmi Britanya kapitalizminin sonucudur. Yani, Morris'i vampir yapmak kapitalizmi doğrudan suçlamak anlamına gelecekti. Daha doğrusu Britanya'yı suçlamak ve canavarı doğuranın Britanya'nın ta kendisi olduğu kabul etmek anlamına gelecekti. Bu mümkün olmadığına göre, Britanya'nın selameti için Morris'in feda edilmesi gerekiyordu. Ama Britanya'yı asla meşru sayamayacağı bir suça karıştırmak da olmazdı. İşte bu yüzden Morris bir çingenenin rasgele savurduğu bıçağa kurban gider (Britanyalılar da bu çingenenin kaçmasına göz yumarlar). Ve ne zaman Morris ölür, tehdit ortadan kalkar, o zaman ihtiyar İngiltere bu fazlasıyla atak ve ilkesiz girişimciyi bağrına basar ve ona bir Bengal Mızrakçısı saygınlığı atfeder: "Ve bu yürekli beyefendi, yüzünde bir gülümseme ile sessizce ruhunu teslim etti, bizi acılara gark ederek" (cümlenin İngilizlerin hamasi-emperyal edebiyatının klişeleriyle dolu olması anlamlı). Bunların romanın *son* kelimeleri olduğuna dikkat çekelim; artık bu noktada romanın asıl sonunun Rumen kontun değil, Amerikalı yatırımcının ölümü olduğu açık olsa gerek.[20]

Drakula'nın –ve öncesinde *Frankenstein*'ın– en çarpıcı yönlerinden biri, anlatı gönderenleri sistemidir. Bir kere, mektup, günlük, not, telgraf, pusula, fonograf kaydı ve gazete yazısı gibi metinleri

20. Jonathan Harker'ın olaylardan yedi yıl sonra yazdığı kısa "Not" son bir rötuş gibidir. Harker, Mina'yla birlikte oğullarına "Quincey" adını verdiklerini okura bildirir ve "annesi biliyorum ki içten içe yürekli dostumuzun ruhundan ona da geçtiğine inanıyor" der. (s. 336). Amerikalı yabancı, muzaffer Viktoryen aile içinde "geri dönüştürülmüştür". Ama bu arada üstü kapalı olarak (dilbilimcilerin çok hoşuna gidecek) son bir aşağılamaya maruz bırakılır: Amerikalının kendi elinden çıkma yegâne nottaki imzaya göre Quincy olan adı, e harfinin eklenmesiyle çok daha "İngiliz" bir isim olan Quincey'ye dönüşür.

içeren bu ağ içinde anlatma işlevinin kendisi, yani olayların düzenlenip betimlenmesi ayrıcalığı sadece İngilizlere tanınmıştır. Ne Van Helsing'in ne de Morris'in bakış açısından bakma fırsatımız olmaz, hele Drakula'nınkinden hiç. Romandaki olaylar dizisini, sadece Victoria dönemi Britanyası'nın onlara verdiği biçimle ve yüklediği anlamla görürüz. Vampirin tehdit ettiği işte bu kültürün kategorileri, bu kültürün ahlaki değerleri, bu kültürün ifade biçimleridir: sonunda kendilerini yeniden tesis edip savaştan galip çıkan da yine bu kategoriler, biçimler ve değerlerdir. Bu, kaidenin istisna karşısındaki zaferidir; bugünün bir gelecek olasılığına baskın çıkmasıdır ve standart Britanya İngilizcesinin her türlü dilsel ihlale dur deyişidir. *Drakula*'da bir yanda anlatıcıların mükemmel ve zamandışı İngilizcesi, öbür yanda Morris'in Amerikan "lehçesi", Drakula'nın aşırı kitabi İngilizcesi ve Van Helsing'in gülünç gafları vardır. Nasıl Drakula İngiliz kültürünün kodlarından umulmadık bir sapmayı temsil ettiği için tehdit olarak algılanıyorsa, içerik düzleminde de tehdidin en yoğunlaştığı an İngiliz dilinin en fazla tökezlediği ve tahrif edildiği anla çakışır. Romanın ortalarında, ipler henüz Drakula'nın elindeymiş gibi görünürken, Van Helsing'in konuşmaları müthiş sıklaşır ve en çok onun o çarpık İngilizcesi duyulur. O aralık Van Helsing'in İngilizcesi baskındır çünkü İngiliz dili, "vampir" kelimesine sahip olmasına rağmen ona bir anlam atfetmekte zorlanır – tıpkı Britanya toplumunun "kapitalist tekel" sözünü anlamsız bulması gibi. Van Helsing, o yarım yamalak ve tuhaf İngilizcesiyle vampirin ne demek olduğunu açıklamak zorunda kalır. İşte ancak o zaman, yani bu kavramlar İngilizcenin dilsel ve kültürel koduna tercüme edildiği zaman ve kod yeniden düzenlenip pekiştirildiği zaman, anlatı baştaki akıcı-

21. Stoker'ın romanında Van Helsing'in işlevi bir çan eğrisi çizer: başta işlevi yoktur, ortada baskındır, sonda ise yine kenara itilir. Britanya onun yardımına muhtaçtır ama bu yardımı aldıktan sonra gerisini kendisi halledebilir: Drakula'nın öldürülüşü sahnesinde Van Helsing'in sadece seyirci olması anlamlıdır. Fisher'in *Drakula*'sı bu bakımdan da romanın ideolojik maksadına aykırı düşer: Drakula ile Van Helsing arasındaki o son büyük düello, Stoker'ınkinden çok daha farklı bir karşıtlıklar sistemine dayanır; filmde İyi ile Kötü, Aydınlık ile Karanlık, Kanaatkârlık ile Lüks, Akıl ile Hurafe arasındaki çatışmadır hüküm süren (bkz. David Pirie, *A Heritage of Horror. The English Gothic Cinema 1947-1972*, Londra 1973, s. 51 vd.).

lığını yeniden kazanır, av başlayabilir ve zafer kesinmiş gibi görünmeye başlar.[21] Kapanış cümlesinin edebi İngilizcenin geçit resmi niteliğinde olması romanın mantığına son derece uygundur.

Drakula'da her şeyi gören tanrısal bir anlatıcı yoktur, sadece tek tek, birbirinden bağımsız bakış açıları vardır. Birinci tekil şahıs anlatım, kişinin bireyselliğini muhafaza etme arzusunun açık bir ifadesidir – ki vampirin kendine tabi kılmak istediği tam da bu bireyselliktir. Ama insanın "bireyciliği" ile vampirin "bütünselciliği" arasındaki çatışmada insanın pek şansı yoktur. Nasıl koşulsuz rekabete dayalı bir sistem eninde sonunda tekelleşmeye yol açarsa, bir avuç birbirinden kopuk birey de vampirin yoğunlaşmış gücü karşısında direnemez. Bu daha önce içerik düzleminde karşılaştığımız bir meseleydi: burada anlatı biçimleri düzleminde yeniden karşımıza çıkıyor. Hem anlatımın bireyselliği muhafaza edilmeli hem de olumsuz yönleri –ana karakterlerdeki şüphe; güç, irade ve bilgi eksikliği; hatta aralarındaki karşılıklı güvensizlik ve düşmanlık– giderilmelidir.[22] Stoker buna harika bir çözüm bulmuştur. Farklı bakış açılarını harmanlamış, sistematik bir biçimde bütünleştirmiştir. Romanın vampir avının anlatıldığı ikinci yarısında (avın ancak bu bakış açısı bütünleştirmesinden *sonra* başlaması önemli), farklı anlatıcılardan ziyade "kolektif" bir anlatıcı söz konusudur. Baştaki gibi aynı olayın *farklı* versiyonlarını okumayız artık; tek tek bireylerin anlattıklarının kesin ve doğru olmadığını ima eden bu teknik terk edilir. Anlatı *genel* bakış açısını, hikâyenin "resmi" versiyonunu yansıtmaya başlar. Üslubun kendisi dahi başta kişilerin mesleki ya da şahsi özelliklerini, özgün yönlerini yansıtırken, burada Standart Britanya İngilizcesi tara-

22. Lucy'nin hikâyesi, karakterlerin birbiriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu gözler önüne serer. Romanın ilk bölümlerinde, ana karakterlerden üçü birden (Seward, Holmwood ve Morris) onun için birbiriyle yarışmaya başlar. Bir başka deyişle, Lucy bu üç adamı resmen *rakip* yapar, onları ayırır, bu da Drakula'nın ekmeğine yağ sürer. Drakula ise daha sonra yeniden dost olmalarına sebep olarak Lucy'nin felaketini hazırlar. Buradan çıkarılacak ders, vampirle karşı karşıya gelince iştahımıza, şahsi çıkar kaygımıza hâkim olmamız gerektiğidir. Sadece arzu ve itkileriyle hareket eden zavallı Lucy (kocasını, annesine bile haber vermeden kendi başına *seçen* bir kadındır o!) önce Drakula tarafından öldürülür, sonra da, her ihtimale karşı, nişanlısı tarafından, takvime göre aslında gerdeğe girecekleri gece kalbine kazık saplanır (ileride göreceğimiz gibi, bu episodun tamamı cinsel anlamlarla yüklüdür).

fından yutulur. Bakış açılarının bu şekilde bütünleştirilmesiyle anlatı tekniği düzleminde Viktoryen uzlaşı sağlanmış olur. Egemen sınıf içindeki farklı farklı çıkarlar ve kültürel paradigmalar (hukuk, ticaret, toprak, bilim) ortak fayda bayrağı altında birleştirilir. Bu karanlık olaya en nihayet berrak, dile gelir, evrensel bir biçim ve anlam kazandırılarak anlatıda denge yeniden tesis edilir.

2. Bastırılanın Geri Dönüşü

Frankenstein ile *Drakula* sosyolojik açıdan çözümlenince, canavarların tehdidini en yoğun hisseden kurumlardan birisinin aile olduğu anlaşılıyor. Ama bu korku sadece tarihsel ya da ekonomik terimlerle açıklanamaz. Kökleri muhtemelen başka bir yerde yatıyor: erosta, en çok da cinsellikte. David Pirie şöyle diyor: "Drakula... bastırılmış Viktoryen libidonun muazzam gücüyle tıkıldığı yerden kurtularak kendisini hapseden baskıcı toplumu cezalandırması olarak görülebilir; Drakula'nın Viktoryen düşmanlarının ağırbaşlı hanımlarına (hem romanda hem filmde) yaptığı en dehşet verici şeylerden biri, onları haz düşkünü kılmaktır."[23] Bu tespitin doğruluğunu görmek için Lucy episodunu yeniden okumak yeterli. Romanın ana karakterleri içinde Drakula'ya kurban giden tek Lucy vardır. Onun cezalandırılması gerekir çünkü içlerinde sadece onda bir tür *arzu* görülmüştür: diğer tüm karakterler ya şehevi hazlara bağışıktırlar ya da çok sıkı yüceltmeler yapabilirler. Van Helsing, Morris, Seward ve Holmwood hep bekârdır. Mina ile Jonathan hastanede, Jonathan yatakta hasta ve bitap ("iktidarsız") halde yatarken evlenirler; üstelik Jonathan'ın Transilvanya'da yaşadığı korkunç (ve de cinsel) deneyimi unutmak, onun açtığı yaraları onarmak için evlenirler: Jonathan karısına "gel beraber bilmeyelim" der. Düğün gününü sabırsızlıkla bekleyen Lucy ise biraz daha farklıdır. Zaten Drakula en çok bu sabırsızlığı –Lucy'nin "uyurgezerliğini"– kaşıyarak onu elde eder. Ve Lucy üzerindeki hâkimiyeti arttıkça onun şehevi tarafını giderek açığa çıkarır. Lucy ölümünden hemen önce "Aynı anda hem donuk

23. Pirie, s. 84.

hem de sert bir ifade taşıyan gözlerini açtı ve şimdiye kadar ondan hiç duymadığım, yumuşak, arzulu bir sesle konuştu:..." Lucy "vampir" olarak daha da baştan çıkarıcıdır: "O tatlı Lucy gitmiş, yerine taş kalpli bir zalim gelmişti; o saf genç kızın yerinde şehvet dolu bir edepsiz vardı şimdi... yüzü şehvetli bir gülümseme ile çarpıldı... edepsiz bir gülümseme ile kollarını uzatarak ona doğru yürüdü... ve baygın, şehvetli bir zarafet ile konuştu: – 'Bana gel, Arthur. Öbürlerini bırak, bana gel. Kollarım seni istiyor. Gel de beraber huzur bulalım. Gel kocacığım, gel!'" Arthur baştan çıkmak üzeredir ama Van Helsing büyüyü bozar. Ve nihayet Lucy'yle ilgili kararı infaz ederler. Lucy'nin ölüm biçimi de gayet tuhaftır; onun can çekişirkenki halini Viktoryenlerin "kamusal" zihni bir orgazm gibi algılamış olmalı: "Tabuttaki Şey kıvranıyordu; aralanmış kırmızı dudaklarından korkunç, insanın kanını donduran tiz bir çığlık koptu; vücudu şiddetli kasılmalarla sarsılıp titriyor, kıvrılıp bükülüyordu. Sivri beyaz dişleri birbirine vurduğundan dudakları kesildi ve ağzı kızıl bir köpükle sıvandı." Godalming Lordu Arthur Holmwood, etrafında tezahüratlarla kendisini cesaretlendiren dostları, dünyayı bu korkunç Şey'den arındırır; bunu yaparken de biçimi çarpılmış ama yine de gözden kaçmayacak bir cinsel tatmin yaşar: "Tereddütsüz kalkıp inen kolu merhamet kazığını giderek daha derine saplıyor, delinmiş kalpten boşanan kan kazık etrafından fışkırıyordu; o sırada Lord Godalming adeta tanrı Thor gibi görünüyordu."

Demek ki Drakula cinsel arzuyu serbest bırakır, yüceltir. Ve bu, aynı anda hem *cezbeden* hem korkutan bir arzudur. Lucy güzel ama tehlikelidir. Korku ve cezbe aynı şeydir aslında. Üstelik sadece Stoker'da değil. On dokuzuncu yüzyıl burjuvazisinin yüksek kültürü zaten erosa ve cinselliğe büyük ölçüde *ikircikli* bir olgu olarak bakagelmişti. Bu ikisinden bahsederken en sık başvurulan söz sanatı tezattı. Baudelaire aşk ilişkilerinin ikircikli tabiatının şiirini bu söz sanatı ile söyler. *Kötülük Çiçekleri*'nin –ki bu başlığın kendisi de bir tezattır– lanetlenmiş şiirlerinden biri olan "Vampirin Dönüşümleri"nde baştan çıkarıcı dişi "kor ateşler üstünde yılan gibi kıvranmakta"dır. Stendhal de *Aşk Üzerine*'nin ilk sayfasının kenarına şu kelimeleri not etmiştir: "*Aşk* denen illetin tarihini matematik bir isabetle ve (becerebilirsem) doğrulukla yazmak istiyorum." Aşk bir hastalıktır: insanın kendi *bireyselliğinden* ve *aklından* feragat etmesi de-

mektir.[24] Aydınlanmaya gönülden bağlı olan Stendhal için bu, insanın varlığının yegâne sebebinin inkârından başka bir şey değildir: aşk *ölümcül* bir tehlikedir ve ancak daha da büyük bir tehlike (Drakula!) insanı bu tehlikeden kurtarabilir. "Kendini Leucates'ten aşağı atma, klasik çağın güzel imgelerinden biriydi. Hakikaten de aşkın tedavisi yok dense yeridir. İyileşmek için insanı bir anda kendini korumaya odaklanmak zorunda bırakan bir tehlike gereklidir, ama aynı zamanda –çok daha zor bulunacak bir şey– sürekliliği olan ayartıcı bir tehlike de gereklidir."[25] *Ayartıcı bir tehlike*, tıpkı aşkın *tehlikeli bir ayartı* olması gibi: korku ve arzu sürekli olarak birbirine dönüşür. Onlar bir bütündür. Sade'a, Keats'in Lamia'sına, Poe'nun Ligeia'sına, Baudelaire'in kadınlarına, Hoffmann'ın kadın vampirine baktığımızda bunu tekrar tekrar görürüz. Peki neden?

Vampirlik, arzu ile korkunun özdeşliğinin mükemmel bir örneğidir; bu yüzden onu çözümlemenin merkezine koyalım. Ve bu olguya getirilen psikanalitik yorumları ele alalım, mesela Marie Bonaparte'ın Poe'yla ilgili incelemesinde ortaya attığı yorumu. Marie Bonaparte, Baudelaire'in Poe'da tüm kadınların "kendilerine âşık biri tarafından resmedildiği barizdir" yorumuna şöyle bir ekleme yapar: "Aşkının nesnesinin korkunç ve tehlikeli bir esrar ile sarılı olduğuna inandığı için yanına yaklaşmaya cesaret edemeyen bir âşıktır bu."[26] Bu esrar vampirlikten başka bir şey değildir:

> Cinsellikteki tehlike, ona teslim olanları bekleyen ceza, Egaeus'un Berenice'in dişlerini düşünmekten kendini alamayışında görülebilir. Okurlara garip gelebilir ama sahiden de psikanalizde pek çok erkek iktidarsızlığı vakasında, bilinçdışında kadın vajinasında dişlerin olduğunun düşünüldüğü, vajinanın ısırarak erkeği hadım edebilecek bir tehlike kaynağı olarak görüldüğü ortaya çıkmıştır... Ağız ile vajina bilinçdışında özdeşleştirilir. Egaeus,

24. Hegel'e göre de aşk "kişinin karşı cinsten birisine teslim olması, bağımsız bilincini feda etmesi"nden kaynaklanır. Ama Hegel aşkın altında yatan bu kendini olumsuzlamayı diyalektik olarak çözer ve etkisizleştirir: "kişi kendilik bilincini ötekinde kaybe[der]... âşık... varlığının köklerini bir başkasında bularak kendini unut[ur] ama bu ötekinde bulduğu gene bütünüyle kendisidir" (*Aesthetics*, 1820-29, Oxford 1975, s. 562-3).

25. Stendhal, *De l'Amour* (1822), Paris 1957, s. 118 (Türkçesi: *Aşk Üzerine*, çev. M. Yakupoğlu, Mor, İstanbul 1998).

26. Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allen Poe. A Psychoanalytic Interpretation*, Londra 1949, s. 209-10.

Berenice'in dişlerini sökmek için duyduğu hastalıklı isteğe teslim olduğunda aslında hem annesinin organına duyduğu isteğe hem de bu isteği duyduğu için cezalandırılma isteğine teslim olmuş olur, vajinayı sarmış olan tehlikeler tüm kadınları ürkütücü bulmasına ve onlardan cinsel anlamda kaçınmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla bu yaptığı, sevdiği ama bebekken duyduğu cinsel isteğe/aşka bir türlü karşılık vermediği için nefret de ettiği annesini bir nevi hadım ederek ondan öç alması anlamına gelir... Ancak bu *vagina dentata* (dişli vajina) kavramı ve getirdiği düşünülen tehlike, kökleri bebeklik yaşantısının derinlerine uzanan bir faktörün (aşağıya doğru) yer değiştirmesinden ibarettir. Bebeklerin henüz dişleri yokken memeyi emmekten hoşnut olduklarını, ama ilk dişleri çıkar çıkmaz aynı memeyi ısırdıklarını biliyoruz. Bu her birimizin içindeki saldırganlık içgüdüsünün ilk tezahürüdür... daha sonra, nelerin "yapılmaması gerektiği", sayısı ve şiddeti giderek artan ahlaki buyruklarla belletildiği zaman... annenin memesini ısırma anısı, daha doğrusu fantazisi, bilinçdışında o eski kötülük etme duygusuyla yükleniyor olmalıdır. Yasayı ihlal ettiğinde misilleme ilkesine göre cezalandırılacağını deneyimle öğrenmiş olan çocuk... annesini ısırma isteğinin kendine kısas olarak olarak döneceğinden, yani "yamyamlığına" misilleme yapılacağından korkmaya başlar.[27]

Bu pasajda vampirliğin aşk ve nefretin düğüm olduğu *ikircikli* kökü büyük bir isabetle tanımlanmaktadır. Benzer bir ikirciklilik hali, daha önce Freud tarafından ölülerle ilgili tabular bağlamında betimlenmişti (kaldı ki hepimizin bildiği gibi vampir de ölüdür, kalanları yok etmek için geri döner): "bilinçdışında, ıstırap verici şekilde, gerçekleşen ölüm karşısında bir memnuniyet olarak yaşanan bu düşmanlık hissi... [yer değiştirerek] düşmanlığın nesnesine, yani ölülerin kendisine [kayar]. Bir kez daha... tabunun ikircikli bir duygusal tavırdan türediğini görüyoruz. Ölü tabuları, diğer tabular gibi, bilinç düzeyinde hissedilen acı ile bilinçdışında o ölüm olayının verdiği memnuniyet arasındaki karşıtlıktan doğar. Hayaletin kalbi böyle bir sebepten ötürü kırık olduğundan, arkada kalanlar içinde en fazla korkması gereken, hayattayken en sevdiği, ona en yakın olan kimselerdir."[28]

27. *A.g.e.*, s. 218-9.

28. "Totem and Taboo" (1913), Freud, c. XIII içinde, s. 61 (Türkçesi: *Totem ve Tabu*, çev. K. S. Sel, Sosyal, İstanbul 1996). Ayrıca "The 'Uncanny'" ("Tekinsiz") (1919) başlıklı yazıya da bakılabilir: "Korkumuzun altında, büyük olasılıkla, ölenin sağ kalanın düşmanı haline geldiği ve yeni hayatını paylaşsın diye onu da yanında götürmek isteyeceği yolundaki o eski inanış yatmaktadır" (*a.g.e.*, XVII, s. 242).

Freud'un metni şüpheye yer bırakmaz: Bu ikircik *korkuyu hisseden kişinin ruhuna ait* bir özelliktir. Kişi bu gerilimi gidermek için çatışma halindeki iki duygulanım durumundan birini, toplum nezdinde daha gayri meşru olanını, bilinçdışı olarak *bastırır*. Bastırma ise korkuya yol açar: "Coşkusal bir itkiye ait olan duygulanımlar, hangi türden olursa olsun, bastırılırsa kaygıya dönüşür."[29] Ve bu bastırılmış itki herhangi bir sebeple geri dönüp de kendini zihne dayattığında korku patlak verir: "Bastırılmış çocuksu kompleksler, herhangi bir etkiyle yeniden canlandığında veya aşıldı sanılan ilkel inançlar yeniden doğrulanır gibi olduğunda tekinsiz bir deneyim yaşanır."[30] Bir başka deyişle korku "bastırılmış olanın geri dönüşüyle" çakışır. Galiba meselenin özü de burada yatıyor.

Korku edebiyatı, kahramanların –Freud'un da söylediği gibi– huzursuzluğun kaynağının *kendi içlerinde* yattığını fark etmenin eşiğine geldikleri pasajlarla doludur. Korktukları o canavarları yaratanın bizzat kendileri olduğunu anlamalarına ramak kalır. Önce *delirmekten* korkarlar, doğal olarak. "Unutmayın, bir delinin sanrıları değil bu yazdıklarım" (*Frankenstein*). "Tanrım sen aklımı koru... artık tek bir dileğim var: Ne olur delirmeyeyim, tabii eğer çoktan delirmiş değilsem" (*Drakula*, Harker'ın sözleri). "[Dr. Seward] ona ilginç bir psikolojik inceleme yapma fırsatı sağladığımı düşünüyor" (*Drakula*, Lucy). "Bunun ruhsal bir sorun olduğu neticesine vardım" (*Drakula*, aynı zamanda bir akıl hastanesinin müdürü olan Seward). Herkes Jekyll'in delirdiğini düşünür; yüz yıl kadar önce Polidori'nin Aubrey'i de benzer bir duruma düşmüştür. Bu romanlarda gerçeklik rüya yasalarına göre işliyor gibidir – "bu rüya değildi", "rüyalardaki gibi", "bitmek bilmez bir kâbustan uyanmış gibiydim".[31] İşte bu bas-

29. "The 'Uncanny'", s. 241. 30. *A.g.e.*, s. 249.

31. Mary Shelley, Frankenstein'ın hikâyesini "rüyasında gördüğünü" iddia eder. Ve metnin en ilginç bölümlerinden birisi, Frankenstein'ın canavarı yarattıktan hemen sonra gördüğü rüyadır. Frankenstein rüyasında tam Elizabeth'i öpmek üzereyken genç kız, doktorun annesinin cesedine dönüşür. Uyanınca canavarı başucunda, bariz biçimde anaç bir duruş içinde bulur. "Yatağın perdesini kaldırmış tutuyordu, gözlerini... üstüme dikmişti... suratındaki gülümsemeden yanakları kırışmıştı... elinin birini bana doğru uzatmıştı" (s. 52). Canavarda anne figürünün şekil değiştirmiş hali olduğuna işaret eden başka şeyler de vardır: tekrar hayata dönen bir ölü olması; fiziki "iriliği"; Frankenstein'ınkinden mantıksız ölçüde "eski" olan dili. Ama bu analoji daha ziyade canavarın olay örgüsündeki *işlevi* bakımından ge-

tırılanın geri dönüşüdür. Peki ama *ne şekilde* geri döner? Delilik olarak değil, ya da en azından bu çok önemsiz bir öğedir geri dönüşünde. Bu kitaplardan çıkan ders, insanın delirmekten, yani kendi bastırdıklarından, ruhunun yarılmasından korkmasının yersiz olduğudur. Hayır, asıl korkulması gereken *canavardır*, elle tutulur gözle görülür *somut* bir şey, *dışsal* bir şeydir. "'Dr. Van Helsing, deli misiniz siz?'... 'Keşke olsaydım' dedi. 'Delilik böyle bir hakikate katlanmaktan kolaydır.'" *Keşke olsaydım*: anahtar kelimeler bunlardır. Vampirin yanında delilik hiçbir şey değildir. Delilik bir sorun teşkil etmez. Daha doğrusu kendi başına, müstakil bir olgu olarak delilik diye bir şey *yoktur*; onu yaratan vampirdir, canavardır, iksirdir.[32] Freud'un kendi kendini analize başladığı sene yazılan *Drakula*, on dokuzuncu yüzyıl zihninin kendini tanımaktan kaçınma gayretinin incelikli bir örneğidir. Bu olgunun en açık sembolü –zaten korkunun pençesine düşmüş olan– roman kahramanının kendini ayna karşısında bulduğu andır. Aynaya bakar ve yerinden sıçrar: Aynada suretini görmüştür. Ama okurun dikkati hemen başka yere çekilir: korkması, aynada *kendi* suretini görmesinden değil, *vampirin* aynada görünmemesindendir. Bu apaçık ve korkunç hakikatle karşı karşıya gelen yazar –tabii onunla birlikte kahraman ve okur da– dehşetle irkilir.

Demek ki bastırılan geri döner ama canavar kılığında. Psikanalitik incelemede üzerinde durulması gereken ana olgu işte bu metamorfozdur. Francesco Orlando'nun Racine'in *Phaidra*'sını çözümlerken söylediği gibi, "bilinçdışı ile edebiyat arasındaki ilişki, edebi eserin mevcut içeriğine göre kurulmuyordu... sapkın arzunun edebi esere içerik olarak kabul edilebilmesi için, bu içeriği dışarıda bırakan *bir filtre işlevi görebilecek bir biçimsel modelin* de aynı anda benimsenmesi şarttı."[33] İşte canavar eğretilemesi ya da vampir eğreti-

çerlidir: canavar Elizabeth'i öldürür, böylece onunla evlendiği için Frankenstein'ı cezalandırır. Bunu yapmakla, Elizabeth'ten kaptığı kızıl hastalığından ölen ve şimdi de oğlu kendisini Elizabeth'le "aldatmak" üzere olan anne Frankenstein'ın intikamını da almış olur. Bu durum, Poe'nun hikâyelerini hatırlatmaktadır.

32. *Drakula*'da epey önemli bir yer işgal eden Seward'ın hastası Renfield'ı düşünün. Seward bu vaka için büyük çaba sarf eder, bilinen tüm psikiyatri tekniklerinden yararlanır, hatta yeni hipotezler geliştirir ve Van Helsing'in fikrini alır: sıfıra sıfır, elde var sıfır. Sonra bir anda jeton düşer: Renfield Drakula'nın hizmetkârıdır.

33. Orlando, s. 138 ve 140; italikler bana ait.

lemesi bu biçimsel modelin ta kendisidir. Bir "filtre işlevi" görerek, bilinçli zihnin kabul edilemez sayıp bastırdığı ve dolayısıyla varlığını inkâr etmeye mecbur olduğu arzu ve korkuları[34] hazmedilir kılar. Yani bu edebi biçimselleşmenin, bu söz sanatının ikili bir işlevi vardır: bilinçdışı içeriği *ifade eder*, ama aynı anda onu *saklar* da. Edebiyat her zaman bu iki işlevi birden yüklenir. Bunlardan birini inkâr etmekle ya bilinçdışı sorunu (edebiyatta her şeyin şeffaf ve apaçık olduğu iddiası) ya da edebiyatta iletişim sorunu (edebiyatın *sadece* belli içerikleri saklamaya yaradığı iddiası) yok sayılmış olur. Bu iki işlev edebi eğretilemelerde her zaman mevcut ise de aralarındaki ilişki farklılık gösterebilir. Biri öbüründen daha öne çıkabilir ve eserde genel olarak göstergelerin işleyişinde baskın bir konum kazanabilir. Bu tespitler bizim buradaki tartışmamızla doğrudan ilgili çünkü vampir eğretilemesi edebi işlevler arasındaki dengenin nasıl değişebileceğine mükemmel bir örnektir. Soruyu şöyle soralım: vampirlerin cinsiyeti nedir (tabii ki gerçek hayatta değil, edebiyatta)? Meleklerin aksine vampirlerin cinsiyeti vardır, ama bağlama göre değişir. Bir grup eserde kadındırlar (Poe, Hoffmann, Baudelaire: "elit" kültür). Bir diğer grupta ise erkek (Polidori, Stoker, sinema: "kitle" kültürü). Bu metamorfoz elbette tesadüfi değildir. Daha önce gördüğümüz gibi vampirliğin kökeninde çocuğun annesine duyduğu ikircikli itki vardır. Yani, vampirin kadın olarak gösterilmesi bilinçdışı içeriğin görece az çarpıtıldığı anlamına gelir. Edebi karakter, huzursuzluğun kaynağı olan şeyin asli özelliğini –cinsiyetini– hâlâ

34. Tekinsizin altında yatanın bir arzu mu yoksa bir korku mu olduğu Freud için bütünüyle tali bir meseledir. Korkuya sebep olan, bastırılmış bir şeyin aniden yüzeye çıkmasıdır: bu böyle olunca "tekinsizin kendisi zaten korkutucu bir şey midir yoksa *başka* bir etkinin vasıtası mıdır gibi bir soru önemini yitirir" ("The 'Uncanny'", s. 241). Bu bilinçdışı ikircikli köken, korku edebiyatına özel bir işlev yükler. Freud'un esprilerle ilgili çalışmasında yaptığı ayrım –"Rüyalar esas olarak rahatsız edici hislerden kaçınmaya, espriler ise haz elde etmeye yarar"– iyice bulanıklaşır (bu ayrım Orlando tarafından edebiyatı kapsayacak şekilde geliştirilmiştir ki edebiyat da aynı şekilde haz elde etmeye ve bastırılmış arzuları görünür kılmaya yarar). Korku edebiyatında bu iki işlev –rahatsız edici hislerden kaçınma ve haz elde etme– birbirini mükemmel dengeliyor gibidir. Daha doğrusu, biri olmadan öteki de olamaz: korkutmayan bir korku romanı haz da vermez. Korku edebiyatı bu bakımdan işleyişi rüyanın işleyişine en çok benzeyen şeydir – üstelik sadece içeriği açısından da değil. Ve tıpkı rüya gibi keyfin yaşanacağı bağlamı kişiye dayatır: geceleyin yalnız başına yatakta okunmalıdır.

muhafaza etmektedir. Edebiyatın bilinçli zihni korumak için diktiği savunma duvarları görece esnektir: D. H. Lawrence (ve öncesinde, daha dolaylı bir tarzda, Baudelaire) vampir temasından Poe'nun sapkın erotik arzuları bahsine kolayca geri dönüverir.[35] Ama vampir erkekse huzursuzluğun bilinçdışı kaynağı fazladan bir gösterilenler katmanı ile daha örtülmüş olur. Aradaki bağ iyice cılızlaşır. Bilinçli zihin huzura erer. Baştaki korkudan geriye sadece bir kelime kalmıştır: "Drakula", o muhteşem ve tuhaf dişil isim. Bir başka deyişle, bu dönüşüm bilinçli zihni korumaya, daha doğrusu onu daha da derin bir aymazlık halinde tutmaya yarar. Vampir, anlık kesinlikleri teşvik etmek zorunda olan ve bilinçdışını çok fazla deşmekten kendini alıkoyması gereken kitle kültürü tarafından erkeğe dönüştürülür. Ama buna paralel olarak, hatta tam da bu sebeple, bilinçdışı kalan bastırılmış içerik zaptedilmez bir korku yaratır. Sahte kesinlikler ile dehşet birbirine güç verir.

3. Dehşet Stratejisi

Marksist ve psikanalitik çözümleme yöntemleri, korku edebiyatında bir araya gelen ve bu tür edebiyatı, deyim yerindeyse, gerekli kılan iki önemli gösterilenler grubunu ayırt etmemizi sağlamıştır. Bunların farklı gösterilenler olduğu aşikârdır, onları uyumlu bir biçimde bütünleştirmek de hiç kolay değildir. Burada sosyo-ekonomik yapılar ile cinsel-psikolojik yapıları tek bir kavramsal zincirde birleştirmek için gereken eksik halkaları tamamlayacağım demiyorum. Gerçi pek çok kez ve pek çok farklı şekilde denendi ama böyle bir şey hakikaten mümkün mü onu bile bilmiyorum. Yani, Marksizm ile psikanalizi "bütünleştirip", nesnesi modern toplum olan çok daha kapsamlı ve çok daha kuvvetli bir bilime varmaya çalışmak hakikaten meşru bir çaba mıdır? Bu son derece karmaşık bir bilimsel mesele; burada bu konunun genel yönleri üzerinde durmak istemiyorum. Sadece, beni bu yazıda birbirinden bu kadar farklı iki metodo-

35. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Londra 1924, 6. bölüm (Türkçesi: *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, çev. N. Direkçigil, YKY, İstanbul 1996).

lojiyi birlikte kullanmaya iten iki sebebi açıklamak istiyorum. İlki çok bariz. Bu türden edebiyatın ana karakterleri –canavar, vampir– birer *eğretilemedir, farklı anlam alanları* arasında analoji kurularak yapılmış söz sanatlarıdır. "Korku"yu ete kemiğe büründürme maksadı taşıdıkları için, *farklı sebepleri olan* korkuları bir araya getirmek zorundadırlar – ekonomik, ideolojik, ruhsal, cinsel korkuları... (başta dinsel korkular olmak üzere başka korkular da bu listeye eklenebilir). Bu durum, "dehşet verici" eğretilemenin çokbiçimli köklerini yeniden-inşa etmek için farklı araçlar kullanmayı, belki zorunlu değil ama mümkün kılıyor bana göre. Ama canavar ile vampirin birer eğretileme olmasının ikinci bir nedeni daha var. Bu eğretilemeler, tabiatları farklı birtakım olguları sentezlemekle kalmaz, *dönüştürür* de: biçimleri, biçimleriyle birlikte anlamları değişir. *Drakula*'da tekelci sermaye ve anne korkusu vardır: ama bu anlamlar cani kontun hikâyedeki varlığına *tabi kılınmıştır*. Ancak onun kara pelerini tarafından örtülmeleri (ya da en azından dönüştürülmeleri) kaydıyla ifade bulabilirler. Toplumsal bilinç ancak bu şekilde kendini rezil etmeden korkularını kabullenebilir. Marksizm ile psikanaliz korku edebiyatının işlevini tanımlamada işte bu noktada buluşurlar. Bu işlev, belirli korkuları alıp *gerçek biçimlerinden farklı bir biçimde* sunmaktır: onları *başka* korkulara dönüştürmek, böylece okurların kendilerini sahiden korkutacak şeylerle yüzleşmesini engellemektir. Bu "negatif" bir işlevdir: gerçeği çarpıtır. Bu bir "gerçeği bulandırma" faaliyetidir. Ama aynı zamanda bir "üretim" faaliyetidir de. Kitle kültürünün bu büyük sembolleri, gerçeklikten ne kadar uzaklaşırlarsa, yanlış bilinç yapılarını, ister istemez, aynı oranda genişletirler, zenginleştirirler. Ki bu yanlış bilinç yapıları da, egemen kültürün kendisinden başka bir şey değildir. Bu sembollerin yaptığı, çarpıtma ve yanlış bilinç oluşturmadan ibaret değildir: biçimlendirirler, tasdik ederler, ikna ederler. Ve bu süreç otomatiktir, ivmesini kendi kendisinden alır. Mary Shelley ile Bram Stoker'ın gerçeği kasıtlı olarak "bulandırma" gibi bir dertleri yoktur zerrece: Onu yorumlar ve ifade ederken hiç hesapsızca, art niyetsizce yalancıdırlar. Canavarların birer eğretileme olduğunu hatırlarsak bu daha iyi anlaşılır. Edebiyatta eğretilemeler genelde (yazar tarafından) eğretileme olarak kurgulanır ve (okur tarafından) eğretileme olarak algılanır. Ama korku edebiyatında bu kural geçerli değildir. Eğretileme artık

eğretileme değildir; diğerleri kadar hakiki bir karakterdir. Todorov şöyle der: "Doğaüstü, çoğunlukla mecazi bir anlamı sözlük anlamı olarak algıladığımız için ortaya çıkar."[36] Mecazi anlamın sözlük anlamı gibi anlaşılması, eğretilemenin *gerçekliğe ait bir unsur* sayıldığını gösterir. Bir başka deyişle, belli bir düşünsel kurgunun –yani eğretilemenin ve ifade ettiği ideolojinin– gerçekten "somut bir kuvvet", müstakil bir nesne haline gelip kendisini kullananın rasyonel denetiminden kaçtığını gösterir. Entelektüel, kültürel evreni inşa etmez artık; bu evren entelektüelin ağzından konuşur. Bu bildik bir hikâye, Dr. Frankenstein'ın hikâyesi. Mary Shelley'nin romanında canavar, yani eğretileme, en azından kısmen, kurgulanmış, yapılmış bir şey, bir ürün olarak görünür hâlâ. Shelley bizi uyarır, canavar "fiziki bir olgu olarak olanaksız"dır: o bir eğretilemedir. Ama aynı zamanda *yaşamaktadır*: Frankenstein ilk kez o anda dehşete düşer zaten: bir eğretileme ayaklanmış yürümektedir. Artık onu tekrar denetimine alamayacağını bilir. O andan itibaren canavar eğretilemesi özerk bir yaşam sürecektir: artık bir ürün, bir netice değil, korku edebiyatının çıkış noktası, kökeni olacaktır. Bu edebiyatın mantığını sonuna kadar götüren *Drakula*'ya geldiğimizde, belli bir yaratıcısı olmayan ve fi tarihinden beri var olan, anlaşılması, açıklanması imkânsız o yaratıkla, vampirle karşı karşıyayızdır artık.

Shelley ile Stoker'ın eserleri arasında, okur üzerinde yaratmak istedikleri *etki* bakımından da derin bir fark vardır. Bu farkı, Benjamin'in sözlerini özetleyerek şöyle ifade edebiliriz: korkuyu betimlemek ile korkutucu bir betimleme hiç de aynı şey değildir. *Frankenstein* (tıpkı *Jekyll ve Hyde* gibi) okurları *korkutmak* değil *ikna etmek* ister. Onların akıllarına hitap eder. Bazı önemli meseleler (bilimin gelişimi, aile ahlakı, geleneğe saygı) hakkında düşünmelerini ve bunların karanlık güçler tarafından tehdit edildiğini –akıllarıyla– kabul etmelerini sağlamaya çalışır. Bir başka deyişle, yazarın anlatı boyunca siyah-beyaz konturlarla çizdiği "felsefi" fikirlere katılmalarıdır gayesi. Korku bu tasarının emrine verilmiştir: ikna etmek için başvurulan yollardan biridir, tek yol ya da başlıca yol değil. Korkan, *okur* değil, *başkahramandır*. Korku, metnin muhatabı ile olan ilişki-

36. Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca 1975, s. 76-7 (Türkçesi: *Fantastik*, çev. N. Öztokat, Metis, İstanbul 2004).

sine bulaşmadan metin içinde halledilir.[37] Mary Shelley bu etkiyi yaratmak için iki üslup aracı kullanır. Bir kere, anlatı zamanını *geçmişe* yerleştirir: geçmiş tüm korkuları hafifletir, araya giren zaman, olayların insanı esir almasını engeller. Rastlantı yerine düzen, şok yerine soğukkanlı düşünce, şüphe yerine kesinlik vardır romanda – canavar hakkında *bilmediğimiz* hiçbir şeyin olmaması (ki ikinci araç da budur) bu durumu pekiştirir: Frankenstein'ın parçaları teker teker birleştirerek onu yapışına baştan sona tanık oluruz ve daha en baştan canavarın nasıl bir şey olacağını biliriz. Canavar canlı ve iri olduğu için tehlikeli gelir, yoksa akla mantığa sığmadığı için değil. Oysa korkunun ortaya çıkması için aklın şaşması gerekir. Barthes'ın dediği gibi: gerilim (*suspense*) insanı "yüreğinden" değil "aklından" yakalar.[38]

Korku edebiyatının asıl başyapıtı olan *Drakula*'da anlatı yapısı daha farklıdır. Bu romanda anlatı zamanı hep şimdiki zamandır ve –hep parataktik* olan– anlatı düzeninde asla nedensel bağlantılar kurulmaz. Anlatıcılar gibi okurların da elinde sadece bazı ipuçları vardır: sonuçları görürler, ama sebepleri bilmezler. Gerilimi, merak unsurunu yaratan tam da budur.[39] Bu sayede okurlar anlatılan hikâyeyle iyiden iyiye özdeşleşirler. Zorla metnin *içine* çekilirler; kahra-

* Parataktik (Yun.): Aralarında sözdizimsel ya da anlamsal herhangi bir bağlantı kurulmadan art arda sıralanmış önermelerden oluşan. İsim hali: parataksis (ç.n.)

37. *Frankenstein*'ın ideolojik amacı, Kant'ın "yüce" kavramına yüklediği amaca benzemektedir. "Doğayı dinamik, yüce olarak görebilmemiz için bir korku kaynağı gibi temsil edilmesi şarttır." Ama Kant şunu da söylüyor: "*Korku içinde olan bir kimse* doğadaki yüceyi değerlendirmekten [acizdir]... [Tanık olduğumuz doğal afetler], *biz güvenli bir konumda isek*, korkutucu olduğu için daha da çekici gelir; ruhun kuvvetlerini *bayağı klişelerin üstüne çıkardıkları için* bu nesnelere 'yüce' deriz... Dolayısıyla, yücelik doğadaki herhangi bir şeyde değil, yalnız bizim zihnimizdedir." (Kant, s. 109, 110, 114; italikler bana ait). Kant daha o zamandan korku edebiyatının takip edebileceği iki yolu tarif etmektedir: korkuyu değil, manevi tefekkürü harekete geçiren ve eğitimli okurlara münhasır olan "yüce"nin yolu; tefekkürü olumsuzlayan ve kitlelere uygun olan "korkunç"un yolu. "Manevi fikirler gelişmemişse, içinde yetiştiğimiz kültürde 'yüce' diye andığımız şey, eğitimsiz kişiye ancak korkutucu gelir" (*a.g.e.*, s. 115).

38. Roland Barthes, "Structural Analysis of Narratives", *Image-Music-Text*, Londra 1977 içinde, s. 119 (Türkçesi: *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. M. Rifat, S. Rifat, Gerçek, İstanbul 1988).

manların korkusu onların korkusu olur. Metinle okur arasında, *Frankenstein*'daki gibi soğukkanlı bir değerlendirmeyi teşvik eden bir mesafe yoktur artık. Stoker düşünen değil, korkan bir okur ister. Elbette korkutma kendi başına amaç değildir; yukarıda incelediğimiz ideolojik değerleri kabul ettirmek için bir araçtır. Ama bu kez korku *tek* araçtır. Bir başka deyişle, okurun sonunda vardığı kanının akıl ve mantıkla en ufak bir ilgisi yoktur: en az bu kanıya yol açan dehşet kadar bilinçdışıdır.[40] Yani korku edebiyatı, gizli güçlerin tehdidi altındaki bir aklı kurtardığını iddia ederken aslında onun esaretini derinleştirir. Mantıki bir düzenin yeniden tesisi ile birlikte, sorgulanması imkânsız bir değerler sistemine bilinçdışı ve irrasyonel bağlanış gerçekleşir. Korku edebiyatı bireyi kurtarıyor geçinir ama aslında onu hükümsüzleştirir. Toplumu (gerek *Frankenstein*'daki feodal idili, gerek *Drakula*'daki Viktoryen İngiltere'yi) kocaman bir korporasyon olarak sunar: bu toplumun bağlarına zarar vermeye kalkan belasını bulur. Kendini düşünmek, kendi çıkarlarını gözetmek: bu edebiyatın defetmek istediği asıl tehlikeler bunlardır. Liberallikten son derece uzak olan bu edebiyat, "organik" olmayı başarabilen bir kapitalizme, "kaynaşmış" bir topluma duyulan özlemi yansıtır ve kışkırtır. *Diyalektik* ilişkiler edebiyatıdır bu; burada zıt kutuplar ayrışıp birbiriyle çatışacağına birbirinin doğal uzantısı gibi iş görür, birbirinin varlığını pekiştirir. Marx'a göre sermaye ile ücretli emek arasındaki ilişki böyledir. Freud'a göre üstben ile bilinçdışı

39. Barthes gerilimi şöyle tarif ediyor: "bir yandan, (geciktirme ve yenileme gibi sözün kendisine odaklanan [*emphatic*] işlemlerle) silsileyi açık tutarak okurla (dinleyiciyle) kurulan bağlantıyı pekiştirir, yani bariz şekilde iletişin sürmesine yönelik [*phatic*] bir işlevi vardır; diğer yandan silsilenin tamamlanmaması, paradigmanın açık kalması... yani mantıki bir arıza (kaygı ve hazla, sonunda hep düzeltildiği için daha da büyük bir hazla tüketilen bir arıza) gibi bir tehdidi ifade eder. Bu yüzden gerilim yapı ile girişilen, yapıyı hem tehlikeye atmak hem yüceltmek için tasarlanmış bir oyundur; anlaşılırlığın 'ürpermesi'dir" (*a.g.e.*, s. 119). Drakula'nın kim olduğunu *anladığımızda*, yani mantıki bozukluk giderilince, Stoker'ın romanı korku romanından macera romanına dönüşür: artık anlatılan olaylar sadece yolculuklar, düellolar, kovalamacalar ve savaş planlarıdır.

40. Adorno, "bireyin davranışını belirleyen kolektif normlar"ın, yani üstbenin *zorunlu olarak* irrasyonel olduğunu söyler: "Üstben 'bilinçli' olsaydı, savunucularının ona yapışmasına sebep olan otoriteyi yitirirdi." T. W. Adorno, "Sociology and Psychology II" (1955), *New Left Review*, 47 (1968), s. 82, 83.

arasındaki ilişki böyledir. Stendhal'a göre âşık ile "aşk" dediği "illet" arasındaki ilişki böyledir. Frankenstein'ı canavara, Lucy'yi Drakula'ya bağlayan da bu tür bir ilişkidir. Ve nihayet, korku edebiyatı ile okur arasındaki ilişki de böyledir. Bir eser ne kadar korkutursa o kadar aydınlatır. Ne kadar küçük düşürürse o kadar yüceltir. Ne kadar saklarsa o oranda gerçeği açığa çıkardığı yanılsamasını yaratır. Bu *muhtaç olunan* bir korkudur: irrasyonelliğe ve tehditle sindirmeye dayalı bir toplumsal düzenle gönül rızasıyla uzlaşmak için ödenen bedelin ta kendisidir. Kim demiş bu kaçıştır diye?

Homo Palpitans

Balzac'ın Romanları
ve Kentli Şahsiyet

Bu tebliğimde üç hipotezi ispatlamaya çalışacağım.* İlki, metropolün (burada, on dokuzuncu yüzyıl ortası Parisi'nin) mekândan ziyade *zamanın akışının* algılanışında bir değişikliğe sebep olduğudur. Edebiyat, kentsel deneyimi anlatabilir hale gelmek için yeni bir zamansallık retoriği yaratmak zorundaydı ve bu retorik en eksiksiz haliyle şiirde değil, okuru beklenti ve merak halinde tutan, "gerilim"e sokan olay örgüsüyle romanda, özellikle de Balzac'ın eserlerinde kendini göstermişti. İkinci olarak, bu kendine özgü retorik düzenlemenin edebiyattan kentlilerin gündelik yaşamına geçtiğini ve bunun, yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak ve memnuniyetle kabullenmek için kullanabilecekleri en uygun zihinsel filtreyi sağladığını iddia edeceğim. Üçüncü hipotez ise –ki aslında ilk ikisiyle iç içe sayılır ve geçerliliği tamamen onların geçerliliğine bağlıdır– Benjamin'in, (son on yıldır edebiyat eleştirisinin *sancta sanctorum*'u** sayılan) Baudelaire yazılarında kentsel deneyim ile edebi üretim arasında kurduğu bağlantının sanıldığı kadar ikna edici ve örnek alınası olmadığı, dolayısıyla da gözden geçirilmesi gerektiğidir.

1. Kentin İmgeleri

Kent ile roman arasındaki ilişkinin özellikle olay örgüsünde görünür hale geldiği iddiası, elbette doğruluğu apaçık bir iddia değildir. En

* Bu tebliğ, 2-4 Ekim 1981'de Ferrara'da düzenlenen *Città e metropoli* başlıklı toplantıda sunulmuştur. Yazının Latince başlığı "Çarpıntılı İnsan" anlamına geliyor. ** (Lat.) kutsalların kutsalı. (ç.n.)

azından öyle olmadığı pek çok durum vardır ve bunların her biri kendine göre bir önem arz eder.

August Endell, "Die Schönkeit der grossen Stadt", 1908: "Kentlerdeki muazzam gelişmeyi yaratan bu çağ, kentlerin güzelliğini hisseden ve onlardan ilham alan şair ve ressamları da yarattı. Ama bir şüphe, yalan ve ahlakçılık dalgasının altında kaldılar. Kendilerini sokaktaki çamurun seviyesine indirmekle suçlanıyorlar ama onların ihtişamının tam da burada yattığı kimsenin aklının ucundan geçmiyor. Onlar güzelliği ve yüceliği, tam da çoğu insanın fark etmeden yanından geçip gittiği şeylerde buluyorlar."[1]

Robert E. Park, "Kent: Kentsel Çevrede İnsan Davranışlarının Araştırılmasına Dair Öneriler", 1925: "Boas ve Lowie gibi antropologların Kuzey Amerika yerlilerinin yaşayış ve âdetlerini incelerken sabırla uyguladıkları gözlem yöntemleri, Chicago'nun Kuzey Yakası'nın aşağı taraflarındaki Little Italy'de (Küçük İtalya) hâkim olan âdet, inanış ve toplumsal pratikler ile yaşama dair genel yaklaşımları araştırmada, veyahut New York'taki Washington Meydanı ile Greenwich Village mahallelerinde görülen daha incelmiş âdet ve alışkanlıkları kaydetmede daha da verimli bir biçimde kullanılabilir.

"Günümüz kent yaşamının içyüzüne dair bildiklerimizi esasen hikâye ve roman yazarlarına borçluyuz. Ama bizim şehirlerimizin herhangi biri için, Émile Zola'nın deneysel romanlarındaki kadar bile tarafsız ve araştırmaya dayalı incelemeler yapılmış değil henüz."[2]

Erich Auerbach, *Mimesis*, 1946: "Madame Vauquer'in betimlenişinde, birkaç defa tekrar edildiğini gördüğümüz baskın bir motif belirleyicidir – Madame Vauquer'in şahsı ile... oda arasındaki uyum motifi... şahsı ile *milieu*'sü* dediğimiz şey (Balzac'ın da zaman zaman kullandığı bir kelime bu) arasındaki uyum... *Milieu*'nün bütünselliği fikri onda öylesine yer etmiş ki herhangi bir *milieu*'yü oluşturan nesne ve kişiler, gözünde çoğu zaman ikinci bir anlam kazanır... – bu ikinci anlamı en iyi 'şeytani' sıfatıyla tarif edebiliriz.

... Balzac, bütün eserlerinde... farklı farklı olsalar da *milieu*'lerini organik ve üstelik şeytani bütünlükler olarak hisseder ve bu hissi okura aktarmaya çalışır... onun gözünde tüm *milieu*'ler manevi ve fiziki bir atmosfere dönüşür..."[3]

* *Milieu* kelimesi İngilizce ve Fransızcada toplumsal ortam, içinde yaşanan kültürel ve toplumsal çevre anlamında kullanılır. (ç.n.)

1. Massimo Cacciari, *Metropolis*, Roma 1973, s. 136'da verilen İtalyanca çevirisi kullanılmıştır.

2. Robert E. Park, Ernest W. Burgess, Roderick D. Mckenzie, *The City*, Chicago 1925, bölüm 1, s. 3.

Endell, Park ve Auerbach'ın maksatları da, içinden geldikleri kültürler de alabildiğine farklı. Bu yüzden edebiyat ile kent arasındaki bağlantıya dair söylediklerindeki ortaklık daha da çarpıcı hale geliyor: kent edebiyata, edebiyat da kente esasen *tasvir* yoluyla nüfuz eder. Metin kent hakkında bilgi vermek için olay akışını durdurmak, hikâyeyi bir süreliğine askıya alıp mahal ve mekânları tasvir etmek zorundadır: Park, sözlerine girizgâh olarak mahalleleri sayar döker; Endell'in paragrafı "Manzara olarak kent" başlığını taşır, Auerbach'ın pasajının yer aldığı bölümün adı ise "Hôtel de la Mole'da"dır.

Mahalleler, sokaklar, evler: tasvir edilecek yerlerdir bunlar. Ancak edebi tasvir hiçbir zaman bir başka şeyin kopyası değildir, bir anlam kurma ve iletme yoludur, yüksek ile alçağı, güzel ile çirkini, eski ile yeniyi ayırt etme, *sınıflandırma* aracıdır. Sınıflandırma (bu kavrama ileride çeşitli noktalarda geri döneceğiz) zaman onu değiştirmediği sürece işe yarar: mevcut unsurları sıraya sokarak onların yerlerinden kıpırdamayacaklarını varsayar. Edebiyat eleştirisinde tasvir çözümlemesine, gerek "sembollerin yorumlanması" gerek "paradigmaların kurulması" adı altında, özel bir yer ayrılagelmiş olması hiç şaşırtıcı değil. Tasvir çözümlemesinin bu iki çeşidinde de tasvirin olay akışını durdurduğu ve metnin temel anlamlarını ortaya koyduğu kabul edilir. Daha doğrusu, tasvirin bu anlamları açığa çıkarabilmesi, tam da onları gizleme ya da bulanıklaştırma potansiyeli taşıyan olaylar dizisini durdurması sayesindedir.

Bu yaklaşım insana bayağı mantıklı görünüyor. Kenti anlatmaya çalışırken edebiyatın tasvire önem vermesi doğal, hatta kaçınılmaz geliyor. Ne de olsa kent her şeyden önce mekânsal bir mevcudiyettir, her bir bileşeninin –insanlar ve diğer şeyler– değeri ve anlamı, çeşitli şekillerde tasvir ve tasnif edilebilecek nesneler, evler, şeyler halinde cisimleşir. Evet, bunlar doğru. Ama aynı şeyleri köy için, kırsal kesim için, ya da herhangi bir başka insan yerleşimi için de söyleyebiliriz. Kenti *farklı kılan* şey –ki bu roman tekniğinde de kendini gösterecektir– mekânsal yapısının (yani temel olarak *yoğunluğunun*) *hareketlilikteki* artışla uyumlu olmasıdır. Hareketlilik der-

3. Erich Auerbach, *Mimesis: The Presentation of Reality in Western Literature*, Princeton 1953 (4. basım 1974), s. 470, 472, 473.

ken, mekânsal hareketliliği, ama daha da önemlisi *toplumsal* hareketliliği kastediyoruz. İnsanların başdöndürücü bir hızla yükselip sonra aynı hızla düşmeleri, Balzac'tan Mauppasant'a on dokuzuncu yüzyıl romanının ana temasıdır. Kent, modern edebiyata bu temayla birlikte girer ve adeta edebiyatın zorunlu bağlamı haline gelir. Ama bunun sebebi tam da fiziki mekân olarak kentin –yani, tasvir ve tasniflerin dayanağı olarak kentin– gelişen toplumsal ilişkiler ağı olarak kentin fonu, dolayısıyla anlatı zamansallığının dekoru haline gelmesidir. Roman, kentin anlamının belirli bir mahalde bulunamayacağını, ancak ve ancak zamansal bir silsile içinde açığa çıkacağını gösterir. Mitik anlatım, zamanı mekâna dönüştürme peşinde koşarken, kentsel roman bu önermeyi baş aşağı çevirir ve mekânsal olanı silsilevi olanın terimleriyle anlamayı amaçlar.

Yapılacak bir analiz Balzac'ın Paris'inde tasvirin bütünüyle ikincil bir rol oynadığını gösterecektir. Başka gözlemcilerin yazdıklarında da bunu doğrulayacak saptamalar kolaylıkla bulunabilir. Örneğin Auerbach'a göre (bu konuda pek bir açıklama yapmaz ama) Balzac, mekânı "birkaç *milieu*'yü birden saran bütünsel bir atmosfer"e dönüştürmeye çalışırken "en çok Paris'in orta ve aşağı burjuvazisi ile taşra çevreleri söz konusu olduğunda başarılı olmuş ve hakikati en iyi bu *milieu*'leri anlatırken yansıtabilmiştir; oysa yüksek tabakaları yalan yanlış, melodram kokan, hatta farkında olmadan komik bir tarzda temsil etmiştir... entelektüel çevreler dahil yüksek zümrelerin atmosferini hakikate uygun biçimde temsil etmeyi başaramaz."[4] Bu gerçekten de geçerli bir gözlem ve mesela Zola gibi bir yazar söz konusu olsaydı –sosyolojik göndermelerde gerekli değişiklikler yapılmak kaydıyla– daha bile geçerli olurdu. Demek ki bazı karakterler ya da durumlar, ancak onları sarmalayan çevrenin betimlenmesi yoluyla "en başarılı ve hakikati en iyi yansıtan" bir şekilde temsil edilebilirler. Ama bunun tek sebebi dönüşüm potansiyellerini artık tamamen yitirmiş olmalarıdır. Tasvirin gücünün doğalcılığın "yoksullarında" ve Balzac'ın unutulmaz "ihtiyarlarında" (Vauquer, Séchard, Goriot, Grandet, Hulot) doruğa ulaşması tesadüf sayılamaz. Bu karakterlerin gelecekleri bugünlerinin aynısı olabilir ancak: bunların özü ne *olduklarıdır*, ne olabilecekleri değil. Hiçbir zaman bir anlatı-

4. *A.g.e.*, s. 473.

nın nesnesi olamayacaklardır çünkü anlatı ille de değişimi içerir.

Tüm bunlar tersten giderek de doğrulanabilir. *Sönmüş Hayaller*'in (*Illusions perdues*) başlarında, iki genç arkadaştan hangisinin romanın asıl kahramanı olacağının belli olduğu bir sahne vardır. Davide Séchard, bir akşam Lucien vasıtasıyla de Bargeton'un evine davet edilmiştir. Bir ara kenara çekilerek şöyle der: "Alnına yapışmış bir yafta, boynunda asılı bir etiket yok. Toplumda kimseye, hiçbir yere bağının olmayışını lehine kullanmalısın... Boylu poslusun, endamlısın, giydiğin yakışıyor... Böyle bir ortamda ben amele gibi kalıyorum. Elimi kolumu nereye koyacağımı bilemiyorum, rahat olamıyorum. Dilim dolaşıyor... " İşte Lucien tam da "tasvir edilebilir" olmadığı için başkahraman olabilir, daha doğrusu olmak zorundadır: güzelliği toplumda yükselmesini sağlayacaktır ama cinsel cazibe gibi sıradan bir araç sağladığı için değil, onu fiziksel olarak imsiz ("bakir") bir varlık olarak, göstergesiz bir adam olarak öne çıkardığı için. Lucien'in "alnına yapışmış bir yafta, boynunda asılı bir etiket yok"tur. Güzelliği, onun çok-değerliliğidir, dönüşebilirliğidir, bir rolden öbürüne, bir bağlılıktan öbürüne (ve hatta bir soyadından öbürüne) geçebilmeye olan bünyevi yatkınlığıdır.

Güzellik denen şey, herhangi bir tanımlanmış, dolayısıyla da bağlayıcı içeriğe sabitlenemediği içindir ki başarı elde etmeyi umabilir: güzellik tasvir edilmez, bir şey için "güzeldir" denir ve bu yinelenir olsa olsa. Bunun sebebi, Lucien'in güzellik, başarı ve kentin bir araya geldiği "moda" denen olguyla ilk karşılaşmasında bir anda açıklığa kavuşur. Paris'teki ilk gününde Lucien, ve tabii beraberinde Balzac, Tuileries'de gezinerek gelip geçenlere ve kıyafetlerine bakarlar. Onları iki kategoriye ayırırlar: kıyafeti bir tür statüye (toplumsal, coğrafi, genç-yaşlı, vs.) işaret edenler ile kıyafeti sadece modayı yansıtanlar. İlk grup söz konusu olduğunda kıyafet –*Système de la Mode* (Moda Sistemi) ve *S/Z*'deki anlamıyla– bir ipucudur: kişiye fiziksel olarak dahi sıyrılamayacağı bir yer, yaş, meslek ve konum yükler. Sabitler, bağlar, ele verir, kategorize eder. Bir sınıflandırma üretir; daha doğrusu, bu özgül durumda sınıflandırma ilkesinin geçerli olduğunu belirtir. Bu ilke yine zamanda sabitlenmeyi içerir: yetki alanına giren her şeyin değişmezliğini öngörür ve buyurur.

Modada ise bunun tam tersi geçerlidir. Duyularımızla algıladıklarımız bizi bir sınıflandırmaya götürmez. Moda olan kıyafet bir ipu-

cu değildir; daha ziyade totolojik bir göstergedir. Örneğin, yirmi küsur sene evvel, solmuş blue jeanler en az üç şeye işaret eden bir ipucuydu: düşük maaşlı bir iş (kumaş kaba ve ucuz olduğu için), ağır kol emeğine dayalı bir iş (dayanıklı bir kumaş olduğu için) ve açık havada yapılan bir iş (kumaşın rengi atmış olduğu için). Ama aynı blue jeanler, moda olduktan sonra hiçbir konuda ipucu vermez oldular. Blue jeanler, onları giyen kişinin modayı takip ettiğini gösterir ama bunun sebebi (mesela kovboy pantolonları gibi) *kaba, soldurulmuş kot kumaşından yapılmış olmaları* değil, modanın tamamen rasgele ve sebepsiz bir şekilde kaba, soldurulmuş kot kumaş giyilmesini buyurmasıdır. Bir başka deyişle, moda olana işaret ederler çünkü modadırlar. Elbette totolojiler pek tatmin edici şeyler değillerdir. Hele de 1895 tarihli bir yazıda çoktan ilk ifadesini bulmuş ise... Ama Simmel o parlak moda analizinde yapılması şart bir hamleyi yapmamıştır. "Bu nesne modaya uygundur çünkü modadır" ibaresi eksiktir. Buna çok önemli bir kayıt düşmek lazım: "bu nesne modaya uygundur çünkü *şu anda* modadır". Modaya uygun nesneyi "tasvir" etmeye çalışmak boşunadır. Ama şimdi, geçmişte ya da yakın gelecekte moda olup olmadığı saptanabilir – hatta esas önemli olan budur. Leopardi'nin *Dialogo della Moda e della Morte* (Moda ile Ölümün Diyaloğu) adlı eserinde işaret ettiği gibi moda zamanın çocuğudur. O *zamanın kendisinden* başka bir şey değildir. Modayı takip eden kişi, kovboy gibi giysilerince "yaftalanmaz". Aynı konumda, yani "modayı takip eden kişi" olarak kalmak için gardırobunu durmadan yenilemek, hep "zamana ayak uydurmak" zorundadır. Biz de işte bu noktada edebiyatta zamanın temsili meselesine girebiliriz.

2. Olay Örgüsü, Şok, Sürpriz, Gerilim

Harald Weinrich *Tempus* adlı o muhteşem kitabında, anlatının Goethe'nin "işitilmedik" dediği şeyden nasiplenmesi gerektiğini söyler. "İşitilmedik" hakikaten doğru bir terim, özellikle de iki apayrı göndermeyi tek kelimede çakıştırdığı için. "İşitilmedik" terimi hem bir olgunun *yeniliğine* işaret eder gibidir hem de belli bir kuralın *ihlaline* (ki bu ihlal çoğu zaman söz konusu yeniliğin önkoşuludur). Tüm anlatılar işitilmedik olana ihtiyaç duyarlar ama farklı kültür sistem-

lerinde bu farklı şekillerde üretilir. Örneğin, romanın gelişiminin belli bir evresi boyunca, anlatısal bakımdan işitilmedik olan (yenilik), ahlaki bakımdan işitilmedik olandan (ihlal) kaynaklanmıştır. Yani, roman bu evresi boyunca, ancak süper-kötü kahramanlar ya da düpedüz canavarlar sayesinde var olabilen hikâyeler anlatmıştır. Blifil, Lovelace, Heathcliff veya Moby Dick olmasa on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların en heyecanlı, en sürükleyici hikâyeleri yazılamazdı. Hele o muzır markizler, yumuşak sesli kardinaller, kimi sahte kimi gerçek keşişler, büyük katedrallerde yaşayan kamburlar, korkunç yarasalar, hırsızlar, zehirle öldüren katiller, kaşarlanmış oğlan çocukları, üç ayaklı yamyamlar olmasa popüler edebiyatın belli başlı türlerinden *hiçbirisi* var olmazdı.

Tüm bunların kentle alakası, anlatının kentsel bir çevrede geçmesinin, ilk defa bir şeytan, canavar ya da hilkat garibesi olmadan sürükleyici bir hikâye yaratmayı mümkün kılmış olmasıdır.[5] Canavar, ancak belli bir tasnif sistemi, normal olanla[6] olmayanı net bir biçimde ayıran çok katı bir sınıflandırma çerçevesinde bir canavar, bir garabet olarak algılanır. Ama "bırakınız yapsınlar" ilkesine göre işleyen büyük şehirde *sınıflandırma durmaksızın değişmektedir*: hele çok çeşitli iktidar biçimlerinin –her biri çatışan gruplarla kendi içinde bölünmüş olan parasal, siyasi ve kültürel iktidarların– büyük bir gümbürtüyle yükselmeye başladığı on dokuzuncu yüzyıl ortası Parisi'nde.

Sınıflandırmanın sürekli değişmesi, en azından şu iki sonucu doğurur: Bir kere, neyin (hem tuhaf, istisnai, hem de itici anlamında) "canavarsı" olduğunu saptamak neredeyse imkânsız hale gelir. Ona en çok yaklaşan kimdir: Vautrin mi Nucingen mi, Rastignac mı Go-

5. Balzac'da bunun en mükemmel örnekleri bulunabilir. Yeraltı kentinin, Paris'in karanlık yüzünün insanı, büyük suçlu Vautrin gerek *Goriot Baba*'da gerek *Sönmüş Hayaller*'de olay örgüsüne çok az katkıda bulunur (*Kibar Fahişelerin İhtişamı ve Çöküşü*'nde olduğu gibi rolü arttığında ise hikâye çok sıkıcılaşır). Vautrin kaderin yerini almayı istediğini pek çok defa dile getirir ama onun asıl başarılı olduğu alan hikâyenin kuruluşu değil (oysa diğer canavarların hepsi bunu iyi yaparlar), hikâye üzerine *yorumlarıdır* (benzerlerine pek verilmeyen bir roldür bu): onun gözlemleri, Balzac külliyatının en unutulmaz pasajlarındandır.

6. "Normal"in burada iki anlamı vardır ki bunlar "işitilmedik"in anlamlarıyla tam bakışıktır: işitilmedik, "nadir" ve "yerilesi" olana işaret ederken normal, "yaygın" ve "övülesi" olanı gösterir.

riot mu? (Ayrıca "canavarsı" kavramı daha önce Romantik kültür tarafından zaten sorgulanmıştı). Ama sınıflandırmadaki sürekli değişimin ikinci ve daha şümûllü sonucu şudur: Hikâyede okuru cezbeden unsur artık sembolik sistemin, dolayısıyla da hayatın temsilinin kesintiye uğraması, "istisnai hali"nin görülmesi değil (canavar, belli bir sınıflandırmaya artık riayet edilmediğine, sembolik "yasaların" çöktüğüne işaret eder), *sıradan işler ve "gündelik hayattaki"* belirsizlik, öngörülemezliktir.

Balzac'ın müthiş buluşu, bir genç adamın, gemisi batıp ıssız bir adaya düşmese de, ruhunu şeytana satmasa da, insan boyunda katil kuklalar yapmasa da heyecanlı bir hayatı olabileceğini göstermesidir. Bunun için bir tiyatro oyunu eleştirisi yazmak, hoppa bir aktrise gönlünü kaptırmak, hatta sırf sağlam bir iradeden yoksun olmak yeterlidir. Pek de güvenilir olmayan arkadaşların sizin adınıza birtakım işler bağlaması ve borç senetlerinin ödenmesiyle ilgili banka kurallarıdır tüm gereken – gerisini mahkeme halledecektir. Gerçekten de Balzac'la birlikte "dünyanın düzyazısı" sıkıcı olmaktan çıkar. Balzac'ın anlattığı hikâyelerin ana malzemesini oluşturan ve onlara bu sürükleyici dizimsel –zamansal– özellikleri kazandıran, tam da kapitalizmin bu palazlanma aşamasındaki banal, "düz" toplumsal ilişkilerdir. Başkahramanı harekete geçirmek, okuru da tahrik etmek için yolculuk gerekli değildir artık: kahraman yaşadığı şehirde kalsa her şey daha heyecanlı olacaktır. Artık gündelik hayat kendisini maceraya dönüştürebilmektedir – hatta bir bakıma dönüştürmek zorundadır da.

Böyle bir sonuca varınca, Benjamin'in şehir hayatı, şok ve kişisel yaşantı arasında kurduğu ilişkiyi gözden geçirmek şart oluyor. "Baudelaire'de Bazı Motifler" yazısı, ne yazık ki tam da onu meşhur eden meselede muğlak kalıyor: yani Baudelaire'in şiirinin nesnel maksadının şok "üretmek" mi yoksa şoku "savuşturmak" mı olduğu konusunda.[7] "Savuşturuyor" mu bilmem ama Baudelaire'in şiirinin karşımıza bir dizi şokla çıktığı kesin. Şok kavramını edebi nesneye daha

7. Benjamin, Freud'un "Yaşayan bir organizma için uyaranlardan korunma neredeyse uyaranların alımlanmasından daha önemli bir işlevdir" (*Haz İlkesinin Öte-*

uygun terimlerle yeniden ifade edecek olursak Baudelaire son derece cüretkâr, bağırgan söz sanatları kullanır. Bu söz sanatlarının eğretileme, alegori ya da başka bir şeyden dönüştürülerek mi üretildikleri sorusunu bir kenara bırakarak –ki bu aslında hiç de önemsiz bir soru değil– çok belirgin biçimde cüretkâr ve atak olduklarını söyleyebiliriz. Bir kereliğine o meşhur gezgini unutup kuğuyu, yedi ihtiyarı, işadamı olarak uyanan iblisleri ve *Tableaux parisiens*'deki benzer başka imgeleri hatırlayalım. Cüretkâr bir söz sanatı tam olarak nedir? Aykırı bir sınıflandırma eylemidir. Semantik sistemin "istisnai hali"dir. Yani, canavardır: *alexandrine** ve sonelerden oluşan kusursuz fondan fırlayınca daha da göze batan bir canavar...

Canavar şokun *sans pareil*'idir** hiç şüphesiz. Bu da *Haz İlkesinin Ötesinde* ile tamamen uyumludur. Travma ile canavarsılık aynı şeydir. Ama bir sorun var. Freud'un metninin savaş sırasında yaşanan travmalardan yola çıkması tesadüf değildir: Şok kavramı, ancak *olağandışı* deneyimlerin incelenmesinden çıkabilir. Evet, Baudelaire'in söz sanatları da olağandışı. Ama travmatik ve olağandışı olay kategorisi, kent yaşamının getirdiği deneyimleri çözümlemek için en uygun kategori midir diye sormamız gerekiyor.

Benjamin, doğrudan söylemese de, öyle olduğunu düşünüyor. Meşhur bir pasajında kent yaşamını "şoklar ve çarpışmalar silsilesi" olarak niteliyor. Kent yaşamının bu yönünü daha sonra tekrar ele alacağım, burada şunu söylemekle yetineyim: Benjamin Freud'un şok kavramını haddinden fazla esnetmiş, dolayısıyla kent deneyimi-

sinde, 4. bölüm) sözünden yola çıkarak şöyle der: "şokun bilinç tarafından tamponlanması ve savuşturulması, şoka sebep olan olaya tam anlamıyla yaşanmışlık vasfı kazandırır. Eğer doğrudan bilinçli hafızanın kayıtlarına geçirilmiş olsaydı hafıza bu olayı şiirsel deneyim için sterilize edecekti" (Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londra 1973, s. 115-6). Baudelaire'in ("bir misyonla vazifeli") şiiri ise tam tersine "deneyimlerden azat olmuşluk" hissini yaratmaya çalışır (*a.g.e.*, s. 116). Buraya kadar her şey açık ama sadece yirmi satır sonra o meşhur "Baudelaire şokları savuşturmayı kendine iş edinmişti" ifadesiyle karşılaşıyoruz (s. 117): bu da bizi dosdoğru kişinin kendi kendisini "azat" etmesi gereken o "deneyim"e geri getiriyor. Yazının geri kalanında da bu fasit daire kırılamaz (hatta benzer bir fasit daire onuncu paragrafta "anımsama" ve "deneyim" bahislerinde gene belirir). Ama Benjamin gibi olağanüstü bir eleştirmenin yazdıklarında mantıki çelişkiler çıkması gayet doğaldır. Mükemmellik, Koruyucu Azizlere mahsustur – hayır, onlara da değil: yalnız onlara dalkavukluk edenlerin olmadık ihtiyaçlarına.

* On iki heceli bir vezin. (ç.n.) ** (Fr.) Eşsiz, benzersiz. (ç.n.)

nin en temel özelliğini yanlış anlamıştır. Şok, bir yanda son derece katı ve cılız bir beklentiler sisteminin varlığını, öbür yanda ise tekrar edilemez bir tarzda bu sistemi aniden tarumar eden bir olayı gerektirir. Oysa kent yaşamı bu ilişkinin her iki veçhesini de değiştirmiştir: Algılama ve öngörme aygıtı çok daha esnek hale gelmiş ve zenginleşmiştir; dış uyaranlar ise kendilerini ya yakalanacak "fırsatlar" olarak sunarlar (ki bu da saldırı tehdidinin tam zıddıdır) ya da, tehlike arz ettikleri durumlarda, önceden fark edilmeleri kolaydır hep. Oysa şokta esas olan mutlak öngörülmezliktir.

Kemikleşmiş alışkanlıklar ile ani felaket arasında bir yerde duruyor olma, daha çok geleneksel kırsal toplumlarda, köylerde ve taşrada görebileceğimiz bir hal. Şehir hayatı ise uçları törpüleyip ara olasılıklar yelpazesini genişletir: uyumlu davranarak, idare ederek, kendisini felakete karşı korur. Kentli insanın hep "çevreye uyum yeteneği yüksek" bir hayvan olarak algılanmış olması boşuna değil. İçsel olanla dışsal arasındaki katı ayrım (ki şok teorisi buna dayanır) şehir hayatında Leopold Bloom'un uzun yürüyüşüyle aktarılan o sürekliliğe dönüşür. Ve bir başka süreklilik –zamansal süreklilik– deneyim ile gelenek arasındaki katı ayrımı aşar: şehrin düzenli ama gelgeç hayatında hiçbir olay dört başı mamur bir deneyimin tüm özelliklerini taşımaz, ama hiçbir olay bu özelliklerin tümünden birden yoksun da değildir.

Bireyin diğer tüm bireylerin faaliyetlerine bağımlı olması ilk kez metropolde görülen bir şey değildir belki ama (Smith ve Hegel başka bağlamlarla ilgili olarak buna daha önce değinmişlerdi), Simmel bu genel karşılıklı bağımlılık halini kentsel deneyimin merkezine yerleştirmekte gene de haklıdır, zira şehirde bu bağımlılık sadece kaçınılmaz değil, gürültülü, göze görünür ve unutulmazdır da. Bu da bizi yukarıda söylediklerime geri getiriyor çünkü karşılıklı bağımlılığın genelleşmesi, oyundaki değişkenlerin sürekli arttığı, dolayısıyla herhangi bir eylemin sonuçlarının kesin olarak öngörülemeyeceği ve deneyime katkıda bulunmayacağının *a priori* söylenemeyeceği anlamına gelir. Tekil ve tekrarlanamaz olay –Baudelaire'in zamanın akışını kesintiye uğratan hayaletleri– önemini yitirir ve yerini kendi başlarına tekrarlanabilir ve öngörülebilir olmakla birlikte *bir araya gelince* hep yeni, görülmemiş bir şey doğuran olaylar toplamına bırakır.

Balzac'ta olay örgüsü bu tür bir araya gelişlerle kurulur – bir farkla: Kentsel yaşam genelde öngörülmezliği azaltmaya, sınırlamaya çalışır, oysa romanda bunun tersi geçerlidir. Demek ki kentsel toplumsal ilişkiler mekanizması romanın olay örgüsünün ortaya çıkışı için *gerekli* bir koşul olmakla birlikte bunu izah etmeye tek başına yeterli değildir. Roman, gerilim (*suspense*) uzlaşımını getirir. Kentli insanın kültürünü bu uzlaşım *olmadan* düşünmek zor olduğundan içeriğini anlamaya çalışmak yerinde olacaktır.

Retorik, *gerilim* ile *sürprizi* karşıt kavramlar olarak düşünegelmiş ve birincisini trajik ironiyle, dolayısıyla bir anlamda kaderle, ikincisini ise beklenmedik olanla, yani tarihsel ve dünyevi süreçlerle özdeşleştirmiştir. Ancak bu ayrım bir noktadan sonra meselenin özüne nüfuz etme imkânımızı kısıtlamaktadır. Balzac hemen her zaman iki düzlemde birden çalışır. Örneğin, *Sönmüş Hayaller*'in sonuna doğru Lucien'in başına gelecekleri tahmin ederiz. Ancak onun uğradığı yıkımla sözgelimi Oedipus'un ya da Macbeth'in yıkımı arasında temel bir fark vardır. Trajedide her şey *tek bir sonuca doğru* işbirliği içinde hareket eder. Balzac'ta ise genel gidişat belli olsa da kentin ve romanın sistemlerine içkin olan yüksek sayıda değişken o neticeyi kesintisiz ve son derece öngörülmez bir inişler çıkışlar silsilesi dolayımıyla doğurur. Gerilim ve sürpriz bu şekilde kent insanını ancak nadiren "*her şeyin* yitirilebileceği"ne inanmaya teşvik eder. Bir felaketin ortasında bile yaşama, ayakta kalma potansiyelinden hiçbir şey eksilmediğini görmelerine ve bundan sevinç duymalarına çalışır. Bunun ne kadar hoş bir his olduğunu söylemeye gerek yok herhalde.

Trajik ironi ile modern gerilim bir başka bakımdan daha ayrılırlar. İlkinde zamanın önemi yoktur. Cithaeronlu çoban Thebai'ye bir ay önce ya da bir ay sonra varsaydı bir şey değişmezdi – Birnam ormanı yürüyüp gelecektir. Ama Balzac'ta bir senedin ödeme tarihinin haftaya değil de bugün olması çok şeyi değiştirir. Bu da gerilimin başlıca etkisinin zamanın geçişine dair algımızı keskinleştirmek olduğunu gösterir. Gerilim retoriği yüzünden zaman ya çok hızlı ya da çok yavaş akıyor gibi görünür: ama her iki halde de zaman *geçmektedir* ve bizi bu gerçeği kabullenmek, hazmetmek zorunda bırakır. Bu ne "tasnif edilmiş" hayatın akışı algılanamayan, deneyime imkân tanımayan zamanıdır artık, ne de o biricik ani şok anında yoğunlaşıp patlayan zaman.

Son olarak, zamanın akışına böyle bodoslamadan dalmanın kentli insanın "manevi hayatı" ya da "ruhsal ekonomisi" açısından ne anlama geldiğini anlamaya çalışmamız gerekiyor. Öncelikle, bunun *Haz İlkesinin Ötesinde*'ye göre bizi şoku "savuşturmaya" hazırlayan "kaygı" ile *hiçbir* ilgisi yoktur. Kaygının önkoşulu, ensemizdeki tehlikenin ne menem bir şey olduğunu bilmememizdir. Oysa Balzac'ın romanlarında bu geçerli değildir. (On dokuzuncu yüzyıl edebiyatının belli bazı alttürleri için geçerlidir ama bu ayrı konu). Bu, kaygı değil, yarı tatlı yarı acı –ve son derece irrasyonel[8]– bir *merak* ve *telaş* karşımıdır. Kentli insanın hayatına, başka insanların bilmediği bir kâbus (doğrusu, pek de korkunç olmayan bir kâbus) çökmüştür: "bir şeyleri kaçırma", daha doğrusu bir şeyleri "bir yere geç vararak" kaçırma kâbusu. Gerilim, bizi önümüzde yeni yeni şeyler olduğu için tam gaz ilerlemeye kışkırtmasıyla bu hissi pekiştirir. Ama aynı zamanda bunu dolaylı bir şekilde ve hep zamanında varma garantisiyle tecrübe etmemize olanak tanıyarak şehrin zamanıyla giriştiğimiz ve kaybetmeye mahkûm olduğumuz yarışta bize ruhsal korunma sağlar.

Tüm bunlar pek ilginç olmayabilir: Elbette "kaygı" insanlarla yaşadıkları çevre arasındaki çatışmaya dair çok daha sıkı bir model sağlar. Ama on dokuzuncu yüzyıl okurları –o zamanın iyi vatandaşları– kısa zamanda beklentilerini düşürmeleri gerektiğini anlamışlardı: hem insan sıradan hayatı potansiyel olarak heyecanlı bir şey

8. Önce Simmel, daha sonra da Park kentli şahsiyetin özünde "entelektüel" ya da "rasyonel" bir şahsiyet olduğunu ısrarla savunmuştur. Bu tam doğru değildir. Elbette şehirde kalıcı duygular zayıflar, en kutsal görenekler bile giderek ivmelenen bir dönüşümün etkisiyle pas tutarlar, etraflarındaki haleyi yok eden eleştirilere hedef olur ve bir kenara fırlatılırlar. Yine de –salt mesleki faaliyetleri bir kenara bırakacak olursak– kent yaşamında ani ve kısa ömürlü duygusal seçimlerden oluşan kesintisiz silsilelerin baskın olduğunu söyleyebiliriz. Kentli insanın o tipik "hiçbir şeye zaman bulamama" hissinin kendisi, kişiyi düşünmeden, irrasyonel bir şekilde seçimler yapmaya sevkeden bir uyarandır. Acele işe şeytan karışır sözü, katıksız bir kentli oyunu olan ruletin de gösterdiği gibi, şehirde daha da doğrudur. Rulette kazanmanın ne kadar kolay olduğunu herkes bilir: dört beş kez arka arkaya siyah gelmesi beklenip sonra kırmızıya oynanırsa kaybedilenin iki katı kazanılabilir. Şüpheli birtakım tesadüfler olmazsa birkaç oyun içinde mutlaka kazanılır ve bu sistem on kere filan tekrar edilirse toplam sermayenin yüzde 25'i kadar kâra geçilebilir ki bu hiç fena değildir. Peki öyleyse rulette niçin hep kaybedilir? Çünkü kişi kazanmak için acele eder...

gibi görmek istiyorsa heyecanın kendisinin birazcık sıradanlaşması gerektiğini kabul ediyor demektir. Bu okur –"Hypocrite lecteur"*– ancak nadiren koltuğunda *fumant son houka*** ve darağacını hayal ederek oturur. Genelde, yarının belki bambaşka bir gün değil ama en azından bugünden farklı olacağı hissini yeniden yakalamayı umar sadece.

3. Kırmızı, Siyah ve Diğerleri

Sönmüş Hayaller: "Paris'te ilk dikkat edilmesi gereken, genel örüntüdür... Her an tanık olunan aşırı lüks-aşırı yoksulluk tezatı, tüm bunlar, özellikle göze çarpar." Toplumsal eşitsizlik, "bırakınız yapsınlar" kentinin *temelinde yatan* bir şey değildir yalnızca; bu eşitsizliği *derinleştirmek* onun ana gayesidir. Yoğunlaşma ve de hareketlilik, aslında bu dengesizliğin daha da artacağı anlamına gelir; üstelik, bu görece kısıtlı bir alanda gerçekleşeceği için, eşitsizlik iyice görünür, aşikâr bir hal alacaktır. Paris'te farklar hemen göze batar.

Lüks ile sefaletin birbirine bu kadar yakın oluşunu –toplumsal şiddetin bu hayasız alametini– kentli insanın gözünde tahammül edilir kılan, bu durumu diyelim feodalizm çağında kabul edilebilir kılan şeylerden tamamen farklıdır. O zamanlar bu dipdibeliği meşru kılan, toplumsal ilişkilerin *değişmezliği* idi: Lord ile dilenci aynı resimde yer alabiliyordu çünkü böyle gelmiş böyle giderdi. Burjuva kentinde ise mekânsal bitişiklik hemen kronolojik bitişikliğe, yani insanın kaderinin beklenmedik bir anda yön değiştirivermesi fikrine "tercüme edilir" ve meşruiyetini buradan alır: "'Feleğin çarkı dönüyor işte,' dedi Vautrin; 'dün gece bir düşesin balosundaydı, bu sabah ise bir tefecinin yazıhanesinde, yani merdivenin en alt basamağında – tam bir Parisli gibi!'" (*Goriot Baba*). Sanki şu denmektedir: Burada, şehirde, insanın statüsünde çok büyük ve ani değişiklikler olabilir.

Bu, on dokuzuncu yüzyılın temel şehir efsanelerinden biridir: dün düşesin salonunda, bugün tefecidesindir. Parisli olmak, ya da Paris'in kendisi, böyle bir şeydir. Bu durumda da "göstermek" için

* "İkiyüzlü okur." Baudelaire "Okura" şiirinde okura böyle hitap eder. (ç.n.)
** Aynı şiirin bir dizesinden: "Çubuğunu tüttürerek". (ç.n.)

"tasvir etmeye" girişmek beyhudedir: orada olanları *anlatmak* gerekir –dünü, bugünü, yarını– çünkü ancak böyle bir silsile içinde Paris'in anlamı açığa çıkabilir. Bu da çoğu zaman uç bir anlamdır – Balzac'taki "ifrat"ı ve "melodram" öğesini düşünelim. Ancak bunun şok etkisi yaratılmasıyla uzak yakın ilgisi yoktur. Şok, her zaman deneyim akışında telafi edilmez bir çatlağı gerektirir: şoktan sonra tamamen "iyileşmek" mümkün değildir. Balzac ise tam tersine karakterlerinin tükenmez *yenilenme, tazelenme* kapasitelerini öne çıkarır ve anlatıyı hep hâlâ iyileşebilir olanlar üzerinde, şoku, eğer yaşadılarsa, alt tarafı bir *Augenblick** gibi yaşayanlar üzerinde odaklar. Balzac, Goriot ile değil, Rastignac ile ilgilenmektedir; Coralie, Eva ya da Davide Séchard ile değil Lucien ile ilgilenmektedir. Lucien intihar etmek üzereyken Balzac önüne Vautrin-Herrera'yı çıkarır ve onu eskisinden daha zengin ve güçlü olarak Paris'e geri getirir. Balzac'ın büyük ideolojik kurgusunda "nihai" olanın yeri yoktur: onu sadece dalgalanmalar, iniş-çıkış silsileleri heyecanlandırır. Ne zafer, ne de yenilgi: bu ikisinin biteviye birbirinde görünmesidir Balzac'ı cezbeden.

Huizinga, *Homo Ludens*'de insanların on dokuzuncu yüzyılda diğer tüm yüzyıllardan daha az oyun oynadıklarını ileri sürer. Bu doğruysa bile, ancak risk alma zevkinin gündelik hayatın dokusuna hiç on dokuzuncu yüzyıldaki kadar nüfuz etmemiş olmasındandır. "Borsada oynamak" deyimi –tıpkı borsanın kendisi gibi– on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır: ve Balzac'ın romanlarında karakterlerin iş hayatlarında uğradıkları feci kayıpları kumar oynayarak telafi etmeye bu kadar teşne olmaları, bu iki alan arasındaki sınırların bulandığının göstergesidir.

Baudelaire'de olduğu gibi Balzac'ta da şans oyunlarının şahı rulettir. Bunun nedeni, ruletin kentte yaşanabilecek hızlı toplumsal değişimi en iyi yansıtan oyun olmasıdır denebilir – ya da belki de diğer tüm oyunlardan çok ilginç bir detayla ayrılmasıdır. Oyunların genelde ikili bir kurgusu olur. İki taraf vardır: biri kazanır, öbürü kaybeder; biri kazanır *çünkü* öbürü kaybeder. Bu elbette rulet için de geçerlidir: kırmızı, siyahı "yendiği" için kazanmıştır: kırmızının yenmesi ile siyahın yenilmesi birbirinden ayrı düşünülemez. Ama rulet

* Alm. Lahza, an. (ç.n.)

oynamış herkes o yeşil masayı adeta bir bulut gibi saran mesul olmama, hatta tamamen masum olma hissini bilir. Masadaki kimsede bir başka oyuncuya karşı bahis oynadığı hissi yoktur. Herkes kendini kasaya karşı kazanmış ya da kaybetmiş gibi algılar. Ama aslında kasanın kendine ait parası yoktur: markaları masada döndürmekten, x bahisçisinin ortaya koyup kaybettiğini y'ye aktarmaktan başka bir şey yapmaz. Gene de bu ufacık fark, yüz yüze, birebir karşılaşma modelinden bu küçücük sapma, oyuncular arasındaki ilişkinin gerçek tabiatını saklamaya yeter. *Rulet* karşılıklı bir yağmadır basbayağı: kimse birbirinin gözüne bakmaz, herkes yüzünü, gözleri bağlı tanrıça rolünü oynayarak kimsenin yüzüne bakmayan jilet gibi giyinmiş krupiyeye döner kendiliğinden.

Tüm bunlar bugün bize doğal geliyor olabilir. Ama o dönemde kumarbazın (ve başkalarının) psikolojisi açısından rulet büyük bir yenilik olsa gerek; öylesine göz kamaştırıcı ve şeytani bir tarzda yayılması da belki bundandır. Getirdiği yeniliği hakkıyla anlamak için yalnızca birkaç yıl geriye gidip Puşkin'in *Maça Kızı*'na bakmak yeterli. Bu romanda oynanan faro –tıpkı bakara, şimendifer* ve belli ölçüde poker gibi– ruletin tam zıddıdır. Oyuncular o kadar açık bir şekilde karşı karşıya gelirler ki Puşkin, son eli anlatmaya geçmeden hemen önce, bunun nasıl da "bir düello gibi" olduğunu söyler. Bu gözlem çok isabetlidir ve böylesine doğal bir şekilde telaffuz edilmesi, (bu ve başka pek çok bakımdan bir geçiş dönemi figürü olan) Puşkin için toplumsal iktidar, oyun ve düello arasındaki bağlantının aşikâr bir şey olduğunu gösterir. Ruletle birlikte işler değişir; düello modelinden uzaklaşılması ile kent mekanizması ve de Balzac'ın romanları arasında belli bir analoji sezilebilir. Her iki durumda da iktidar ilişkileri sisteminde *dolayım* giderek baskınlaşır: bir kez olsun suratına bakmadığınız, hatta varlığının dahi farkına varmadığınız bir kimseyi mahvedebilirsiniz ya da o sizi mahvedebilir. Ama ruletin düello modelinin yerine tamamen farklı bir çatışma türü getirmesi, sadece krupiyenin sağladığı dolayımdan ibaret değildir. Durumun özüne bakalım tekrar – kırmızı ile siyah arasında bir "mücadele" vardır. Bu temel çatışmanın üzerine sayısız başka seçenek biner. Ör-

* Faro, bakara ve şimendifer, bütün oyuncuların kâğıdı dağıtana karşı oynadıkları iskambil oyunlarıdır. (ç.n.)

neğin, kırmızıya oynayanlar, dolaylı olarak sadece siyah numaralara oynayanların düşmanı ve sadece kırmızı numaralara oynayanların müttefikidir. Sonra, ağırlıklı olarak siyah ya da ağırlıklı olarak kırmızı kombinasyonlar oynayanlar vardır; bir de tabii kırmızı ile siyah arasında tam bir denge gözeterek yapılan kombinasyonlar. Böylece son derece karmaşık bir kuvvetler paralelkenarı oluşur, "dostlar", "düşmanlar", "suç ortakları"nın bin değişik nüansla birbirinden ayrılan çeşitli bileşimleri. Hatta sıfıra karşı bir tür evrensel kardeşlik vardır (ama bunun dahi istisnaları yok değildir).

Demek ki rulette ikili karşıtlığa dayalı modelden –"düello" modelinden– tam da vazgeçilmiş değildir: daha ziyade, bu model bir katmerlenme ve aşırı-belirlenme sürecinden geçmiştir. Düşmanın kim olduğu, ne ölçüde ve neden düşman olduğu asla tam anlaşılmaz. Rulet ile Balzac'ın romanlarının işleyişi arasındaki analoji işte burada devreye girer. Onun anlatısı da bazı basit, nihai karşıtlıklar üzerine kuruludur (bu, duyguların veya çıkarların karşıtlığı olabilir, bu bağlamda o kadar önemli değil) ve bunlar öyle yoğun ve asimetrik kombinasyonlar halinde iç içe geçmiş vaziyettedir ki çatışmanın doğrudan, yüz yüze yaşandığı an (tam da açık ve doğrudan olduğu için tayin edici niteliktedir bu an) mecburen önemini yitirir: bu çatışma ister toplumsal, siyasi ya da kültürel alanlar arasında olsun, ister bireyler arasında olsun. *Goriot Baba*'nın son sayfasında Rastignac'ın Père Lachaise'in tepesinden bağırarak söylediği şu sözler meşhurdur: "'Daha seninle hesaplaşacağız'." Eldiven fırlatılmış, apaçık bir düello daveti yapılmıştır. Bunu izleyen iki satır o kadar meşhur olmamakla birlikte tartışmamızla çok daha yakından ilgilidir: "Topluma meydan okuyuşunun ilk hamlesi olarak Madame de Nucingen ile yemek yemek üzere geri döndü." *Finis*. Düello hiç yapıl-

9. On dokuzuncu yüzyılın büyük anlatıcıları (Puşkin, Stendhal, Balzac, Manzoni, Flaubert, Turgenyev, Maupassant, hatta Melville, ama elbette hepsi farklı şekillerde) düelloya yer verdiklerinde mutlaka düelloyu kötülerler ve değersizleştirmeye çalışırlar. Genelde yanlış insanlar, yanlış zamanda, yanlış sebeplerle düello ederler (bunun en uç örnekleri, hayattaki tek dostlarıyla karşı karşıya gelen Yevgeni Onegin ve Lucien de Rubempré'dir). Olay örgüsündeki düğümü çözmek için kesinlikle yetersiz bir olaydır (ya da "işlev"). Merkezi konumu sadece bir edebi türde, casusluk romanında muhafaza edilmiştir. Bu edebi türde devlete ve devletler arası ilişkilere dair arkaik –neredeyse patrimonyal– bir anlayışın hâlâ hüküm sürmesi tesadüf değildir: D'Artagnan ve James Bond, Richelieu ile Buckingham

mayacaktır. Meydan okuyuşun kendisi de gayet katlanılır bir duygusal üçgenden ibaret olacaktır.

Daha önce mutlakiyetçi hükümdarlar düelloyu yasaklamış, ama pek de etkili olamamışlardı. Düello etiğini gerçekten anlamsızlaştırmayı başaran roman oldu.[9] Roman, bir de şehir. Şehir kanunlarında düello zaten yasaktı; ama insanlar bir araba kiralayıp yakınlardaki ormanlık bölgelere gidiyorlardı. Şehrin asıl yaptığı düellonun insan varoluşunun doruğu olduğu, hayatın tüm anlamını içinde barındıran bir eylem olduğu fikrini geçersiz kılmaktı. Belki paradoksal ama, şehir bireyi irili ufaklı ama bitmek bilmez bir düellolar silsilesine maruz bırakarak, hayatta kalmak için düellodan kaçınmak gerektiğine onu ikna etti. Burada bahsettiğim "düellolar", yoğunlaşma ve hareketlilik ikilisinden doğmaktadır: kalabalık bir şehirde yaşayan bir kimsenin büyüklü küçüklü binlerce fiziksel ve toplumsal çarpışmadan kaçınmayı öğrenmesi gerekir. Kişi *kestirmeden* (düellonun da tipik doğrultusu olan düz çizgiden) vazgeçip yılankavi bir güzergâh izlemeyi, nesneler, insanlar ve kurumlar arasında sürekli slalom yapmayı öğrenirse kent yaşamı daha emniyetli ve paradoksal olarak, daha da hızlı olacaktır. Bunu en net trafikte görürüz ama toplum içi hareket için de aynı şey geçerlidir.[10]

Yani şehirde insan –(Vautrin'in kelimeleriyle) ya gülle gibi güçlü ya da kendini feda etmeye razı olmadığı müddetçe– binlerce hareketsiz nesnenin etrafından dolaşmayı öğrenmek zorundadır. Ancak, Benjamin'in söylediğinin aksine roman, ve kentli insanın tüm "eğitim"i, maruz kalabileceği darbelerin zihninde uyandırdığı şok imgesine değil, şoktan kaçınmak için gerekli pratik bilgilere, her alanda "alternatif yollar"ı kullanma yetkinliğine ve bu alternatiflerin sunduğu olanakların üzerine atlama becerisine dayanır. Bu da ro-

Dükü ya da M ile Dr. No arasındaki sahici düelloyu "oynamak"la yetinirler (onlar birer oyuncudur: giyim kuşamlarına o kadar düşkün olmaları bundandır).

10. *Sönmüş Hayaller*'de gazeteci olmak isteyen Lucien yayın yönetmeni ile görüşmek için bir gazeteye gider ama onu göremez bile. Lucien bu amacına ancak samimiyetsiz Lousteau'yla güç birliği yaparak, Coralie'yi baştan çıkararak ve bir makale yazarak ulaşabilir. Bir başka deyişle, sapa yollardan giderek ve başka bir yığın insanın şahsi çıkarlarını devreye sokarak bunu başarır. Ama bunların birbiriyle kesişimi giderek daha karmaşık ve tehlikeli bir hal alır ve Lucien'e önce başarı getirdikleri halde sonradan mahvına yol açarlar. Zaten bu "düz yol / dolambaçlı yol" karşıtlığı Balzac'taki temel paradigmalardan biridir.

mandaki olay örgüsü ile düello arasındaki ilişkiye dair bir başka noktayı daha gündeme getiriyor. Düelloda hedef orada, burnunuzun dibindedir, aranızda engel yoktur: insan istese de ıskalayamaz. Romanda ve şehir hayatında ise araya giren yan yollar, dolayımlar, ekstra düzenlemeler yüzünden hedef bulanır. Hedefe ulaşmak için uzatmak zorunda kaldığımız yol bizi dönüştürmüştür, nihayet hedefe vardığımızda da onu artık tanıyamayız. Zaten çoktan başka bir hedef seçmişizdir, ki onun da yerini bir süre sonra başkası alacaktır. Düello çözüme meyillidir: en kısa zamanda sonuçlanmak ister ve ne olursa olsun sonuç mutlaka tatmin edici görünecektir. Belki acı ama adil: temyiz edilemeyecek bir hüküm, tıpkı kader gibi. Roman ise yüzünü bunun aksi bir yöne dönmüştür: orada süreç her şeydir, romanın tek yapabildiği konudan "sapmaktır" ve ne olursa olsun sonuç tatmin edici bulunmayacaktır. Tipik Balzac romanı sonu –yani okuru kafasını karıştırıp bırakan sonlar– arkadan gelecek anlatıların *prelüdüdür*. Roman da, kent gibi, durmayı bilmez.

4. Yolda

Son bir kez kent yaşamının çeşitliliği ve karmaşıklığı ile olay örgüsündeki gerilim arasındaki ilişkiye bakalım. Yukarıda, belirli bir toplumsal ilişkiler ve mekânsal kümelenme biçiminin, olay örgüsünün salt zamansal yapısında –bir anlam kazanmak ve zevkle kabul edilmek için– kendini nasıl dönüştürdüğünü gördük. Bu noktada, geriye doğru mantık yürütüp zamanın akışına bu kadar derinlemesine batmış bir kimsenin kenti ve içindeki toplumsal ilişkileri nasıl "gördüğünü" anlamaya çalışmamız lazım: yani, gerilimin hâkim olduğu bir olay örgüsü üzerine kurulu romandan bütüne dair ne gibi bir resim çıktığını anlamamız...

Bunu iki örnekle açıklamaya çalışacağım; biri modern kentin toplumsal boyutuyla, diğeri mekânsal özellikleriyle ilgili. Birincisi şu: Lukàcs, *Sönmüş Hayaller*'in kapitalist toplumsal ilişkilerin olağanüstü bir hızla yaygınlaştığı ve "manevi üretim" alanını dahi ele geçirip bir yatırım sahası olarak değerlendirdiği bir dönemde geçtiğini yazar. İkincisi: Lucien, yazdığı tarihsel romanı satmaya çalışırken bir sürü yayıncıyla görüşmek zorunda kalır, dolayısıyla Paris'in

tüm entelektüel çevrelerine girip çıkar, bu kesimin kentsel ve arkitektonik özellikleri, kendine özgü argoları, tipik temsilcileri gibi şeyleri gözlemleme fırsatı bulur. Biri *Sönmüş Hayaller* "hakkında", diğeri *Sönmüş Hayaller*'den "alınma" bu iki örneğin doğruluğuna şüphe yok. Ama o zaman buraya kadar söylediklerimizi değiştirmemiz gerekiyor demektir. Bu örneklere bakılırsa, gerilime dayalı olay örgüsü –metnin anlamının taşıyıcısı olarak– kendini bir yanda toplumsal tarihe, öbür yanda bir betimleme ve sınıflandırma çabasına tabi kılmaktadır. Olay örgüsünün alt tarafı bir *araç*, çok daha temel birtakım hakikatlerin ortaya çıkabilmesi için gerekli bir araç olduğuna inanacağızdır neredeyse.

Ne var ki bu doğru bir tespit değil. Balzac'ın romanlarında toplumsal ilişkiler ve kentsel manzara, bırakın olay örgüsünün birincil konumunu sarsmayı, *bizzat olay örgüsünün vazettiği* sınırlar içinde yurttaşlık haklarına sahiptirler. Bunlar *olay örgüsü olarak* olay örgüsünü pekiştirmek, onun karmaşıklığını ve öngörülmezliğini artırmak için kullanılırlar ancak. Yani, olay örgüsü onların değil, onlar olay örgüsünün hizmetindedir. (Mitlerdekinin aksine) dizimsel eksen, dizilerin kurulması ya da açımlanmasına hizmet etmez: asıl diziler hikâye için bir sıçrama tahtası işlevi görür. Bu "hisse" çıkarılacak bir "kıssa" değildir. İçerdiği ahlak dersiyle özetlenebilecek bir hikâye yoktur ortada; daha ziyade, beklenti ve merak içinde olma zevkini, yani tek tek episodların özgül içeriklerinden soyutlanmış zamansal akışı duyumsama zevkini kışkırtmaya yarayan binlerce ahlak dersinin bir araya gelmişliğinden bahsedebiliriz ancak.

Bu saptamaları kentsel psikolojinin terimlerine tercüme edersek, romanın bizi kenti bir bakışta –"dikkatsiz, dağınık" bir bakıştan çok kesintili, kopuk bir bakışta– "görmeye" alıştırdığını söyleyebiliriz. Kenti belli bir eylemi engellediği, bizimle başka bir şey arasına girdiği ve bize "*zaman* kaybettirdiği" ölçüde görürüz. Hitchcock'un bazı filmlerinde iyice belirginleşen bu durumu şehirde yaşayan herkes her gün tecrübe eder. Kentli insanın en acaip sapkınlıklarından bir tanesinin altında zamanla mekânın işte bu kenetlenişi yatar, yani yaşadığı yere dair o katıksız, kibirli, kasıtlı *cehaletinin*. Kentli insan şehri hakkında olabildiğince az şey bilmekten neredeyse gurur duyar ve Borromini'ye ait bir kilisenin yanından yüz kez geçip de bir kez bile içine girmeyebilir. Peki neden? Çünkü zamanım yok, diye

yanıtlar kentli insan. Yalan söylemektedir; hiç kimsenin bu kadar çok boş vakti olmamıştır. Sorun zamanın olmayışı değil, şehir hayatının durup bir şeyleri temaşa etmeye zaman tanımamasıdır. O sadece *faaliyete* zaman tanır, hangi cinsi olursa olsun. Şehir sadece her anı ilişkiler kurmaya, nesneleri elde etmeye ve işleri yapmaya vakfedilmiş bir zamanı tanır insana. Zamanın akışını ve hayatın örgütlenişini olabilecek en sürükleyici hikâye gibi görür; bunlar yanında şehrin kendisinin kendi başına dikkate değer bir nesne olarak öne çıkması imkânsızdır. O sadece arka plandır: belki berrak ve şiddetli bir şekilde ama ille de zamansal bir düzenin dayattığı zorunluluklarca çerçevelenmiş ve tanımlanmış olarak algılanır.

Şehir durup düşünmeye, temaşaya zaman tanımaz. Bu tespitin Benjamin'in fikirlerine, hatta daha da büyük ölçüde Simmel'inkilere aykırı düştüğü açık.[11] Her iki yazar da kentli şahsiyetin özgül ve ayırt edici özelliklerini tanımlamaya çalışırken karşıdan karşıya geçmeyi ve (ileride göreceğimiz gibi dayanaksız bir şekilde bundan hareket ederek) yürüyüşe çıkmayı temsil edici olaylar olarak zikrederler. Onlara göre bu iki örnekte kentsel durumun derin yapısı, kaotik ve kesintisiz bir uyaranlar silsilesi biçiminde yüzeye çıkar; bireyin ruhu da (yine onlara göre) işte bu alanda tepki vererek –"mekânın fantazmagoryasına... müptela" olan– *flâneur*'ü[12] ve onun halefi olan *blasé* tipi yaratır ki bu tip de "şeyler arasındaki ayrımların ve dolayısıyla şeylerin kendilerinin anlam ve değerini anlamsız bulur. Hepsi... tekdüze, düz bir gri renk içinde görünürler ve herhangi birini

11. Georg Simmel "The Metropolis and Mental Life" [Metropol ve Zihinsel Hayat] adlı yazısında (*On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, Chicago 1971, s. 325) kentli insanın nasıl olup da "dış uyaranların hızlı ve sürekli akışı... değişen imgelerin hızla iç içe geçişi... şiddetli uyaranların beklenmedik belirişi"ne dayanabildiği sorusunu sorar. Cevabı, kentli insanın her türlü dış uyaranı hafifsediği, dolayısıyla fantazmagoryalarına duyarsız hale geldiğidir. Ama asıl cevap gene onun sözlerinde yatmaktadır: kişi "değişen imgelerin *hızla* iç içe geçişi"ne yine *hız* ile karşılık verir – bakışını, ama bilhassa hayatını hızlandırarak. Kentli insan tam da "tek bir hayatı" olduğunu ve bunun istediği her şeyi yapmasına yetmeyeceğini bildiği için beklentilerini kısıtlar ve bunlar arasında sürekli bilinçdışı bir *seçim* yapar. Bir kez daha kentsel mekânın şahsi-zamansal bir silsile üzerinden bölünüp sınıflandırıldığını görüyoruz.

12. Walter Benjamin, "Paris – The Capital of the Nineteenth Century", *Charles Baudelaire* içinde, s. 174.

öbürüne tercih etmek için bir sebep yoktur."[13]

Bu figürlerin her ikisinin de başlıca özelliği, farklı şekillerde de olsa, görme duyusunda bir hipertrofidir. Amaçları ister kentsel fantazmagoryanın tadını çıkarmak olsun isterse onu küçümsemek, kendilerini bakma ediminde tanımlarlar. Gözlemlemek kendi başına bir amaç, modern varoluşu eksiksiz özetleyen bir alamet haline gelir. Bu da elbette görme duyusunun en iyi sınanacağı yerde, yani yolda gerçekleşir. Böylece cadde ya da sokak boyunca yürümek, metropolit edimin en mükemmel örneği haline gelir, bütün bir çevresel ve toplumsal yapının anlamı onda en eksiksiz ifadesini bulur.

Bu tipoloji hatalıdır. Bunun sebebini, mekânsal boyutun –romanda ve kentin gündelik yaşantısında– her zaman araçsal olduğunu, ancak başka bir şeyin önündeki engel olarak algılanabileceğini ama asla kendi başına ve sırf kendisi olarak algılanamayacağını söyleyerek yukarıda kısmen açıklamaya çalıştım. Ama itirazımı daha dolgun ve vurgulu bir şekilde şöyle yeniden ifade edebilirim: Sokak şüphesiz kamusal boyutun en katıksız halidir. Sokakta başkaları bize, biz de başkalarına görünür oluruz; sokağın kendisi (ve üzerindeki ulaşım araçlarının pek çoğu) kamu malıdır; sokağı kullanırken hepimiz birtakım kamusal kurallara, hatta yasalara –sokak "adabı"na– uymak zorundayızdır. Bir başka deyişle, sokak "kamusal alan"ın parçasıdır. Demek ki bizim önümüzdeki mesele, bu alanın kentli insanın hayatındaki yerini, özellikle de "sokakta olma" ediminde "kamusal alan"ın bu insan için ne ölçüde tercüme edilebildiğini anlamaktır. Bana öyle geliyor ki –şehir hayatını başka insan topluluklarıyla karşılaştırdığımızda– bu kamusal durumun öneminde müthiş bir *azalma* olmuştur. Köy yolu uyaranlar açısından kent sokaklarından bin kere daha fakirdi. Ama –asıl önemli nokta bu– hayatın tamama yakını ya yolda ya işyerlerinde ya da gelen geçenlerin içlerini rahatlıkla görebildiği evlerde geçiyordu (bu da aslında tüm toplumsal yapının ev içlerini görebildiği anlamına geliyordu: Balzac'ta taşradaki hayatın "görünürlüğü" ile ilgili sayfalar dolusu son derece canlı ve inandırıcı bölümler vardır). Şehir, köye kıyasla bir iletişim kanalı olarak (aynı zamanda bilginin, yani uyaranların iletildiği bir kanal olarak) sokağın hakkını tam olarak vermiştir vermesine – ama

13. Simmel, s. 330.

sokağı *bir toplumsal deneyim mekânı* olarak kati ve onmaz bir şekilde değersizleştirmiştir. Bunun sebebi, (Simmel ile Benjamin'in iddiasının aksine) şehirde kelimenin tam anlamıyla "deneyim"in imkânsız hale gelmesi değildir: şehirde deneyimin düpedüz *başka bir yerde* elde edilmesidir.

Kentsel yaşamın getirdiği en büyük yenilik, insanları sokaklara dökmesi değil, oradan buradan toplayıp evlere ve ofislere tıkmasıdır. Yeniliği, kamusal boyutu derinleştirmesinde değil, özel boyutu icat etmesinde yatar – özellikle de bireyin hayatının anlamını, dolayısıyla da neyin deneyim sayılacağının ölçütünü bu yeni alana aktarmış olmasında.

Şehrin –en iyi simgelerinden biri sokak olan kamusal boyutuyla– romanda ister istemez yalnızca arka plan olarak görünmesinin sebebi budur. Son yüzyıllarda üretilmiş anlatılarda *devletin* önemli bir rolü olamayışının sebebi de budur: burjuva kültürü temelde bir özel hayat kültürüdür ki bu da büyük kolektif kurumlarla özdeşleşip kendini bunlar içinde eritmeye isteksiz olan bir kültürdür. Elbette ne özel hayatın toplumsal yasalardan ayrı ve bağımsız olduğunu, ne de özel hayata atfedilen anlamın tamamen şahsi ve benzersiz olduğunu iddia ediyorum. Ama özel alanın toplumsal anlam ve işlevini anlamak için kestirmeden gitmeye kalkıp kamusal niteliği aşikâr birtakım durumlar üzerinden çözümleme yapmak işe yaramaz. Bunun yerine, olay örgüsünü oluşturan edimler silsilesine içkin olan anlam daha derinlemesine çözümlenebilir: ben burada bu tür bir çözümlemenin gerekliliğini dile getirmekle ve birkaç önerme ile yetindim. Bir olay örgüsü semantiği (daha doğrusu "olay örgüleri" semantiği demeli, zira hepsi aynı tipte değildir) geliştirmek, modern insanın kendi hayatına dair sahip olduğu imgenin oluşumuna edebiyatın nasıl bir katkısı olduğunu anlamanın belki de en iyi yoludur.

Son bir saptama. Hipotezlerimin özellikle "bırakınız yapsınlar" şehri için geçerli olduğu açık. Edebiyat ve de roman, o zamandan beri çok değişti. Ama bunun sebebi şehirlerin değişmesi değildir. Asıl yeni olan unsur, özel hayatla ilgili beklentiler sistemindeki değişikliktir. Leopold Bloom'un yürüyüşünü zikrettim. Joyce daha o zamandan tipik kentsel edimin artık *karşıdan karşıya geçmek* değil –hep bireysel bir hedefe ve kişi bir tarafa, bu bir kaldırım olsa bile, "sırtını döndüğü" için geri çevrilmesi imkânsız bir zamansallığa işaret

eden bir eylem– amaçsızca gezinmek olduğunu sezmişti. Joyce'un kendisi de bu dönüşümü şehrin yapısıyla ilgisi olmayan bir şeye dayandırmıştı: tam da özel hayat, algılanışı ve bireyin ondan bekledikleri açısından yüzyılımıza damgasını vuracak "mitik" kültürün yeniden doğuşu olgusuna.[14]

Dünya elbette değişti. Ama bu değişimden, kentsel bağlamı algılama biçimi olarak, bu makalede betimlediğim kadar sağlam, dolayısıyla kalıcı olarak onun yerini alabilecek bir alternatif çıktı mı diye sormak gerek. Bunun olmadığını düşünüyorum, en azından edebiyatta. Bu yöndeki en belirgin girişimleri –Döblin ve Dos Passos' unkiler– sürdüren pek çıkmadı; ya da bazı avangard hareketlerde olduğu gibi, edebiyat sahasının dışında ortaya çıktılar ve sonlandılar. Kitle kültürü ise belli başlı tüm türlerinde on dokuzuncu yüzyıl modelini ufak tefek değişikliklerle kullanmaya devam etti. Ama Joyce'ta, Proust'ta, Musil'de, yirminci yüzyıl "yüksek" edebiyatındaki "dedektif hikâyesi" akımında (Borges, Gadda, Robbe-Grillet, Pynchon), hatta Kafka'da bile yeni herhangi bir uzlaşım görmeyiz; söz konusu olan, daha ziyade önceki uzlaşımların içinin boşaltılmasıdır. Şehrin edebi imgesinin gelişimi bütünüyle negatif ve eleştirel bir çizgide seyretmiş gibidir: örselenmesi, güçten düşürülmesi, ironiyle ele alınması, sürekli daha uzağa itilmesi gereken bir model vardır – ama bu modelin hepten terk edilmesi söz konusu değildir. Şehrin eski imgesi karşısında ikircikli, kararsız bir tutumdur bu ve bambaşka bir sahada bambaşka amaçlarla, banliyölere yapılan bir nevi hicreti harekete geçiren şeyle ortak noktaları olabilir. Bu elbette yirminci yüzyıl edebiyatının on dokuzuncu yüzyıl modelleri üzerinden geçinen rafine ve şüpheci bir asalak olduğu anlamına gelmiyor; ama en önemli yeniliklerini –ki pek çoktur– kentsel bağlamdaki değişimlere dışsal ve kayıtsız kalan birtakım alanlarda gerçekleştirdiğine işaret ediyor.

Ama zaten toplumsal varoluşun her biçimi, potansiyellerinin ve anlamının adeta nihai bir biçime bürünüp mükemmel bir emsal olarak tezahür ettiği belli bir an yaşar. Kentsel deneyim açısından bu anı kaçırdığımızı kabul edemez miyiz – yani yüz küsur sene evvel gerçekleştiği için?

14. Bu meseleyi, bu derlemede yer alan "Uzun Veda: *Ulysses* ve Liberal Kapitalizmin Sonu" ve "*Çorak Ülke*'den Yapay Cennete" adlı makalelerde ele alıyorum.

İpuçları

1. Çözümleme Yöntemleri

"Bir kavram iki şekilde tanımlanabilir: ya iç örgütlenişi ya da işlevi bakımından. İlk durumda dış sınırı bu kavramca çizilen bir sistem söz konusudur; ikinci durumda ise bu kavram bir başka sistemin kurucu öğelerinden biridir... birinci tür tanıma yapısal, ikincisine işlevsel diyebiliriz. Dilsel olgular için verilecek yapısal bir tanım dilbilime, işlevsel bir tanımsa (halihazırda pek de var olmayan) dilsel antropolojiye dayanacaktır. Bu iki alan –yapısal ve işlevsel alanlar– arasında zorunlu bir bağıntı olmadığını da belirtelim."[1] Edebiyat sosyolojisi –yapısal bir sistemin işlevsel çözümlemesi– ancak Todorov'un reddettiği bağıntının aslında var olduğunu kanıtlayabildiği ölçüde varlık kazanabilir. Burada söz konusu olan *bağıntıdır*, yoksa illa *benzeşiklik* (*homology*) değil. Dolayısıyla, yapısal ve işlevsel çözümlemeleri *eş saymaktan* bahsetmiyoruz, bu ikisi elbette ayrı şeylerdir. (Bunun teorik meselelere kayıtsız kalmakla da bir ilgisi yok: karanlıkta ıslık çalarak korkumuzu yatıştırabiliriz belki ama bu daha iyi görmemizi sağlamaz.) Bir araştırma sahasından diğerine geçmek, farklı yöntemler arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusunu gündeme getirir ve dolayısıyla bir *sorun* teşkil eder.

Todorov'un teorik konumuna karşı diyebiliriz ki bir yapının kendinden daha geniş bir sistem içinde özgül bir işlevi yerine getirmesi, tam da başka herhangi bir yapı değil de *o* yapı olduğu içindir. Aynı şekilde bir yapının yerine getirdiği işlev, onun bağlı olduğu yapı tarafından tanımlanan ve sınırları çizilen *belirli bir* işlevdir. Yapı ve işlev birbirini tanımlar: özgül kimliklerini bu karşılıklı ilişki içinde

1. T. Todorov, "The Place of Style in the Structure of the Text", *Literary Style: a Symposium* içinde, Seymour Chatman, y.h., Londra 1971, s. 31.

kazanırlar. Edebiyat sosyolojisi bu iki kimliği ve aralarındaki bağlantıyı kavramsal olarak yeniden üretmekle yükümlüdür. Yani yapısal ve işlevsel hipotezleri birbirine karşı çalıştırmalı, her birini diğerinin "potansiyel yanlışlayıcısı" olarak kullanmalıdır. Diyelim bazı sosyolojik önkabullerden yola çıkılarak işlevsel bir hipotez ortaya atılıyor ("dedektif romanı *habeas corpus** idealinin ifadesidir, dolayısıyla liberal demokrasinin değerlerini yüceltir"): metinler üzerinde yapılacak yapısal çözümlemelerden bu hipoteze aykırı sonuçlar çıkıyorsa (ki çıkıyor), bu *hem* edebi *hem de* sosyolojik bir hipotez olarak yanlış demektir. Aynı şey yapısal hipotezler için de geçerlidir. Çerçeveyi böyle çizince edebiyat sosyolojisi bir *eleştiri yöntemi* olmaktan çıkıp, bağımsız metodolojileri *ilişkilendirmeye* yarayan bir araç niteliği kazanmaktadır: bu metodolojileri rasgele birlikte kullanmaya değil, her birinin geçerliliğini sınamaya ve net bir biçimde tespit etmeye hizmet eder hale gelmektedir.

Yapısal hipotezler işlevsel hipotezlerden, işlevsel hipotezler de yapısal hipotezlerden *çıkarsanamaz*. Bunların iki bağımsız akıl yürütme hattı takip edilerek ayrı ayrı geliştirilmeleri ve sonunda her şeyin yerli yerine oturacağı umularak, her birinin sürekli diğerinin ışığında sınanması gerekir. Bu girişimin cazip tarafı ve yegâne varlık sebebi, bu çatallanmadır, onu mevcut sosyolojik eleştiriden ayıran da yine budur. Sosyolojik eleştiri yapısal çözümlemeyi kullandığında dahi (gerçi pek kullanmıyor ama argümanın bütünlüğü adına diyelim ki öyle) bunu sırf *başka* disiplinlerce geliştirilip temellendirilmiş sosyolojik önkabulleri doğrulamak maksadıyla yapıyor.[2] Edebiyat araştırmaları toplum hakkında zaten bilinenlere *yeni bir şey katmıyor*. "Mallarmé'de *de* yabancılaşma mekanizmasını görebiliriz" tarzında alışıldık saptamaların ötesine geçmek mümkün olmuyor.

* İngiliz ve Amerikan hukukunda, hakkında henüz hüküm verilmemiş bir tutuklunun sınırsız olarak hapiste tutulmasını engellemek için yargıç önüne çıkarılmasını isteme hakkı. Daha genel olarak, zanlının adil bir mahkemede yargılanma hakkı. (ç.n.)

2. Ekonomi politiğin, felsefenin veya toplumsal tarihin veyahut başka bir şeyin eleştirisinde de aynı şeyi görüyoruz ve bu, işlevsel hipotezlerin başlıca kaynaklarından bir diğeri olan psikanaliz için de geçerli. Hem *Opera aperta* (açık yapıt) modern bilim kültürünün bazı unsurlarının edebiyat aracılığıyla *yaygınlaşması* değil de nedir?

Edebiyat eleştirisi böylece asalaksı bir süslemeden ibaret kalıyor. Böyle bakınca edebiyatın kendisi de fuzuli hale geliyor; sırf başka yerlerde çok daha büyük bir kesinlikle dile getirilmiş kavramları dolaylı bir şekilde ifade etmek için varmış gibi görünmeye başlıyor. Gerçekten de mevcut edebiyat sosyolojisinin en gizli arzusu edebiyatı "unutmak"tır; bunun en bariz örneklerinden biri Asor Rosa'nın erken dönem çalışmalarıdır. Bu böyle olduğu müddetçe edebiyat eleştirisi daha dişe dokunur disiplinlerin romanımsı yedeği olmaktan öteye geçemeyecektir. Bu da –hep aykırı ve muhalif olmayı hedefleyegelmiş olan– edebiyat araştırmalarına son yüz yıldır eğitim bakanlıklarınca yüklenen kültürel dolgu malzemesi rolünün iyice yerleşmesiyle sonuçlanacaktır. İşler buraya varırsa yapılacak en mantıklı ve dürüstçe şey meslek değiştirmek olacaktır. Bugün edebiyat incelemesi yapmak ancak çıtayı yükseltmekle mümkün olabilir. Somut olarak, bu incelemenin hipotezi de işlevsel ve yapısal çözümlemelerin birlikte kullanılmasının, gerektiği gibi yapıldığı takdirde, topluma dair bildiklerimizi *artıracağı*; dolayısıyla edebiyat eleştirisinin edilgin bir şekilde bulgularını kullanageldiği disiplinlerin kavramsal çerçevelerini *değiştirmeye* ve *netleştirmeye* katkıda bulunabileceğidir. Bu bir hipotez; ilerleyen sayfalarda okuyacaklarınız da bu hipotezin bütünüyle tatminkâr bir uygulaması değil. Ama önemli olan teorik bir hedef koymaktır, hakiki araştırmacılığın can damarı budur çünkü. *On s'engage*: Sonrasını düşünürüz.

Dizimsel model ile dizisel model arasındaki karşıtlık –ki ilkinin en önemli temsilcisi Propp, ikincisinin Lévi-Strauss'tur– en titiz ve detaylı anlatı yapısı çözümlemelerinde bile benzer bir sorun doğurmaktadır. İlki bir eserin sözdizimini ve unsurları arasındaki biçimsel ilişkiyi saptamayı, ikincisi eserin anlamını oluşturan kültürel değerleri tanımlamayı amaçlayan bu iki eleştirel hipotez, Lévi-Strauss'un *Masalın Biçimbilimi*'ne yönelttiği muhteşem eleştirinin de gösterdiği gibi, esasen birbirinden ayrı, hatta birbiriyle çatışarak gelişmişlerdir. Bu ikisini bağlantılandırma düşüncesi ancak son yıllarda şekillenmiş bir düşüncedir: "Her türlü anlatının iki ayrı altyapıdan oluşan bir yapıya dayandığı kabul edilmektedir. Burada bu iki altyapıyı dizimsel ve dizisel olarak anacağız. Bunlardan ilki olay örgüsü, ikin-

cisi ise karakterler (ve temalar) ile ilgilidir. Dizisel yapı birbiriyle çatışan iki unsurdan oluşur... Bu iki unsur (belki bazı 'aracı' karakterler hariç) anlatıdaki tüm *dramatis personae** küme ya da gruplaşmalarını oluşturur..."[3]

Ancak böyle bir sentez önerisi meseleyi fazlasıyla basitleştiriyor. Bir kere, bu iki "altyapı"nın birleşimi, ilk bakışta zannedileceğinin aksine, bağımsız iki şeyin toplamı değil, bir işlemin sonucudur. Dizi/paradigma seçimi, hangi anlatısal "işlevler"in hangi düzende kullanılacağını, dolayısıyla sözdizimini belirler. (Örneğin Narcejac yazma/okuma karşıtlığını dedektif anlatısının temeline yerleştirdiği için suçluya olay örgüsü içinde ister istemez tali bir rol verir.) Öte yandan, sözdiziminin kuruluşu da paradigma seçimini etkiler: dedektif hikâyesinin zorunlu işlevlerinden biri "*esrarengiz* bir vaka" olduğu için, tüm "aşikâr" vakalar dışarıda bırakılmış olur ve hayat/ölüm, yasallık/yasadışılık gibi temel karşıtlıklara kapı kapanır. İşlevsel ve yapısal hipotezler arasındaki ilişkide olduğu gibi, burada da en isabetli çalışma biçimi, dizisel alan için geliştirilen hipotezlerin dizimsel eksene, dizimsel alan için geliştirilen hipotezlerin de dizisel eksene taşınması ve bunların sürekli birbiri ışığında tartılması olacaktır.[4] Bu ikisinin sürekli birbirine yaklaştırılması şarttır. Bu süreç ancak bu iki alanda toplanan veriler birbiriyle bütünleştiği ve metne dair mümkün olan en eksiksiz betimlemeye ulaşıldığı zaman tamamlanmış sayılabilir.

Ama bir sorun daha var. Hendrick'in akıl yürütme tarzına göre –ki en yaygınıdır bu– "anlatının kültürel anlamı" salt "dizisel altyapı"da yatar. Olay örgüsü ile sözdizimi, safi biçimsel olgular olup an-

* (Lat.) (Bir piyesteki) karakterler, kişiler. (ç.n.)

3. W. Hendricks, "Methodology of Narrative Structural Analysis", *Semiotica*, VII, 2, 1973, s. 166-7.

4. Kod kuruluşu hakkında bkz. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Londra 1977, s. 91: "İlk bakışta, bir kodlar teorisinin gösterge işlevini kendi hesabına ele almasının yeteceği düşünülebilir, zira gösterge işlevinin belli bir bağlamla birleşmesi gösterge üretimiyle ilgili bir meseledir. Ama gösterge üretimi de, ancak bir kod tarafından önceden belirlenmiş yasalar sayesinde mümkün olur, zira kod genelde sadece bağıntısal bir yasa olarak değil, bir birleşimsel yasalar kümesi olarak da varlığını hissettirir... Bu noktada, kodu bir yanda ifade ile içerik arasında bağıntılar, öte yanda bir birleşimsel yasalar kümesi kuran çift taraflı bir şey olarak düşünmek gerekli görünmektedir."

lamdan tamamen yoksundurlar. Dolayısıyla anlamsal çözümleme –kültürel inceleme– bunları göz ardı etmekle bir şey kaybetmez. Bense bu makalede bunun tersini ispatlamaya çalışacağım; dedektif anlatısının sözdiziminin –en soyut düzeyde, yani *sjužet* ile *fabula* arasındaki ilişkide dahi– anlamın belirlenmesinde *asli* bir rol oynadığını göstermeye gayret edeceğim.

Hazırlık niteliğindeki bu saptamaların iki kanadı böylece bir araya gelmiş oluyor. Edebiyata dair işlevsel çözümlemelerde hep dizisel olan vurgulanmıştır. Bunun böyle olacağı bir bakıma aşikâr: Paradigmalar/diziler eserin *dışındaki* kültür evrenine göndermede bulunurlar, dolayısıyla işlevsel eleştirinin doğal faaliyet alanı bu kültürel evrendir. Üstelik paradigmalar (Jakobson'un terimleriyle) bir "seçim ve ikame" işlemi sonucunda *in absentia** kurulurlar ki bu da "mesajda değil, kodda ilişkilendirilen şeyler"le ilgili bir işlemdir.[5] Dolayısıyla, paradigmaların kuruluşunun, "zincirleme ekseni" (*axis of concatenation*) üzerinde, yani mesajın fiili *in praesentia*** yapısında doğrulanması işleminin atlanması işten bile değildir. Bir başka deyişle, işlevsel çözümleme, ağırlığı paradigmalara vererek metnin asıl yapılanışı ile uğraşmaktan kaçınmış olur. Demek ki *yapısal* çözümlemenin bu iki veçhesi –paradigmalar ile sözdizimi– arasında bağlantı kurulması, *işlevsel* çözümlemenin isabeti açısından belirleyici unsurdur. Konuya böyle yaklaşınca "betimleme" ile "yorumlama" arasında olduğu varsayılan karşıtlık da çözülmüş olur. Yorumlama yorumlayıcının "değerleri"ne tabi keyfi bir iş değildir: yapısal bir betimlemeyi kendinden büyük bir sisteme (ki bu sistemin kendisi de bir betimlemeyi gerektirir) dahil etmenin mümkün olup olmadığını araştırmak demektir. "Anlam yüklemek" bir *bağıntı* icra etmektir. Dolayısıyla, "betimleme" ve "yorumlama" *ilke olarak farklı* bilişsel kipler değil, bilişsel sürecin yönelebileceği –farklı gayeleri ve özgül metodolojileri olan– iki "doğrultu"dur. Bunların hem bütünleşik hem farklı olması, kanıtın *çifte* çözümlemeye tabi tutulması gerektiği anlamına gelir: hem metnin yapısına, hem de metnin iş-

* (Lat.) Yokluğunda, yokken. (ç.n.)

** (Lat.) Varlığında, mevcut olarak. (ç.n.)

5. R. Jakobson, "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia" (1956), *Fundamentals of Language* içinde, 1956, s. 55-82.

levine, yani parçası olduğu kendinden geniş sistemin yapısına bakılmalıdır. Edebiyat sosyolojisinin en olumlu tarafı, denetim mekanizmalarını çoğaltmamıza imkân tanımasıdır.

Artık bu makalenin hipotezlerine geçebiliriz. Sosyolojik hipotezleri, dedektif anlatısının, "klasik" burjuva kültürünün (yani Locke, Kant, Marx ve Weber'in tarif ettiği kültürün) bireyci etiğini kitlelerin bilincinden silmeye çalıştığı; kültürel biçimleri *doğrulamanın imkânsız olduğunu* ima eden bir estetik model yaratarak erken burjuva "kamuoyu"nu şekillendiren deneyci varsayımı baş aşağı çevirdiğidir. Yapısal hipotezleri ise dedektif anlatısındaki ana kültürel karşıtlığın (suçlu kılığında) birey ile (dedektif kılığında) toplumsal organizma arasında olduğu; bu tür anlatılarda sözdiziminin aynı unsurları iki farklı şekilde birleştirdiği ve bu sayede de *fabula* düzeyindeki birleşimin (yani çözümün) *sjužet*'in sunduğu birleşimin tüm değerini yok ettiği; dedektif anlatısının böylece bir anlatı biçimi olarak romandan vazgeçip kısa hikâyeyi tercih etmiş olduğudur. Son olarak şunu söyleyeyim: dedektif anlatısı biri yüzeysel, diğeri derin *ikili bir anlamlar sistemine* dayanır: birincisi ikincisinin hem görünürlük kazanmış hali hem de örtüsüdür. Aşağıda okuyacaklarınızda bu hipotezler arasında, dolayısıyla iki ayrı araştırma sahası ve iki ayrı metodoloji arasında gidip geleceğim. Ortaya çıkan, kararsız ve ahenksiz bir argüman olacak: ama bu makalenin esas odağı olan farklı düzlemlerin kesişmesi meselesini ele almanın tek yolu da bu.

2. Baker Caddesi ve Civarı

Suçlu

Dedektif romanının temel kurallardan biri, ortada tek bir suçlu olmasıdır. Bunun sebebi suçun insanı yalnızlaştırması değil, tam tersine yalnızlığın suçu doğurmasıdır. Suçlu, insanlarla yalnız araçsal bir ilişki içine girer: Onun için başkalarıyla kurduğu ilişkiler, kendi gayesine hizmet eden birer aygıttan ibarettir. "Toplumsal anlaşma"nın metafiziği onun metafiziği olur, o da bunu olduğu gibi kabul eder: yani salt biçim olarak, kesintisiz rol yapma olarak. Bu da oynaması zor bir rol değildir çünkü dedektif romanının dünyası stereotiplerle doludur. Masumiyet ile suçluluk arasındaki fark, stereotip ile birey

arasındaki karşıtlık olarak geri döner. Masumiyet norma uygunluktur, bireysellik ise suç. Sonunda bireyi ele veren tam da bütünüyle şahsi şeylerdir: ancak onun geride bırakmış olabileceği izler, işaretler. Dedektif anlatısının kâbusu olan mükemmel cinayet, herkesin işlemiş olabileceği özelliksiz, bireyselliği olmayan[6] cinayettir (çünkü artık bu noktada herkes aynıdır). Robbe-Grillet'nin *Les Gommes*' unda (Silgiler) durum aynen budur; herkesin silahı, giysileri, sözleri aynıdır: sonunda cinayeti işleyenin dedektif olduğu anlaşılır. Dedektif anlatısı ise tam da suçun gayri-şahsi, dolayısıyla kolektif ve toplumsal olabileceği şüphesini gidermek için vardır. Holmes "Bir daktilonun da aslında bir insanın el yazısı kadar şahsiyeti vardır," der ("Bir Kimlik Vakası"). Şunu demek ister gibidir: her zaman bir suçlu bulmak mümkündür.[7] *Bir* suçlu: suç bir istisna olarak sunulur, ki zaten birey de artık bir istisnadır. Bireyin alt edilmesi, artık *bağımsız unsurlar* arasında bir "sözleşme" değil, bir organizma ya da toplumsal *beden* olarak tasavvur edilen toplumun arınması ve muzaffer çıkması anlamına gelir. En meşhur dedektif yardımcısı –Watson– doktordur. İleride göreceğimiz gibi, Sherlock Holmes de öyle.

Holmes: "İnsan, en azından suçlu insan, tüm girişimciliğini ve özgünlüğünü yitirmiştir" ("Ak Gürgenlerin Esrarı"). İnisiyatif alma (girişim, özellikle de ekonomik girişim ruhu) ve bireysellik: Holmes'ün bertaraf etmeye çalıştığı bunlardır. Holmes'ü harekete geçiren, kurbana acıması, işlenen suç karşısında maddi ya da manevi dehşet duyması değil, suçun *kültürel niteliğidir*: suçun *biricikliği* ve *esrarıdır*. Dedektif anlatısında *yinelenebilir* ve *bariz* olan, suç olmaktan çıkar ve dolayısıyla "soruşturmaya" değmez: Agatha Chris-

6. "Gördüğüm kadarıyla bu olağanüstü zor olan o basit vakalardan biri olacak."
"Bu dediğiniz biraz çelişkili değil mi?"
"Ama doğru. Kendine özgü olma, neredeyse her zaman ipucu demektir. Bir vaka ne kadar özelliksiz ve sıradan ise çözmesi o kadar zordur..." ("Boscombe Vadisi Vakası")

7. Dedektif anlatısının kitlesel başarısı, 1891'de Conan Doyle'un *Strand Magazine*'de kısa hikâyeler yayımlamaya başlamasıyla kalıcı hale geldi. Dört yıl önce yayınlanan ve sonraki hikâyelerden hiçbir farkı olmayan "Kızıl Dosya" ise neredeyse bir fiyasko olmuştu. Bu iki tarih arasında, 1889'a damgasını vuran Karındeşen Jack'i ve bir dizi çözümsüz cinayet hikâyesini, yani *öznesi olmayan* suçları görüyoruz. Dedektif anlatısı suçlunun yakalanamayabileceği ve toplum içinde dolaşmaya devam edebileceği korkusunu yatıştırmak zorundadır.

tie'nin ilk kitabı, büyük bir kıyımın yaşandığı Birinci Dünya Savaşı sıralarında geçer ama romandaki tek çıkar cinayeti Styles Sarayı'nın ikinci katında işlenendir. Biriciklik ve esrar: Dedektif anlatısı gizli kalmayı arzu eden her türlü bireysel davranışa, ortada bir suç emaresi olmasa bile, bir kabahat olarak yaklaşır (örneğin, "Büyük Dudaklı Adam", "Sarı Surat", "Bohemya'da Skandal").[8] Bireyin toplumun müdahalesinden korumak istediği her şeyin –liberal "hürriyetlerin"– suça çanak tuttuğu, hatta suçla birebir örtüştüğü düşüncesi yavaş yavaş zihinlere işlenir. "Kilitli oda"lı cinayet hikâyelerine duyulan merakın kaynağında yine bu düşünce vardır. Katil ile kurbanı içeride, –masum ve güçsüz olan– toplum dışarıdadır. Kurban özel bir alana sığınmak istemiştir ama ölüm onu tam da orada yakalamıştır; halbuki kalabalıklar içinde kalsa ölmeyecektir. Bireyi korumak maksadıyla burjuvazi tarafından icat edilen kapı, artık bir tehdit haline gelmiştir; kapıyı içeriden kilitlemek pek akıl kârı bir şey değildir (Eliot, *Çorak Ülke*: "Duydum anahtarın / Bir kez, yalnız bir kez döndüğünü kapıda / Düşünürüz anahtarı, her birimiz kendi zindanında/ Düşünerek anahtarı herkes onaylar bir zindanı"*) Bu *saydam* bir topluma duyulan totaliter özlemin ifadesidir. Holmes Watson'a "Sevgili dostum," der, "el ele tutuşup şu büyük pencereden uçabilsek, bu koca şehrin üzerinde dolaşsak, çatıları usulca kaldırıp altlarında olup biten tuhaf şeyleri belli etmeden seyretsek..." ("Bir Kimlik Vakası"). Holmes vardır çünkü Peter Pan yoktur: Henüz anahtar deliklerinden geçmek mümkün değildir.

Katil ile kurban kilitli odada buluşurlar çünkü temelde birbirlerine benzerler. Conan Doyle'un hikâyelerinin en az üçte birinde ya katil daha önce bir saldırının kurbanı olmuştur ya da kurbanın geçmişinde suç vardır. Yani aslında kurban *kaşınmıştır*: karanlık bir geçmişi olduğu için; sırlarını saklamak istediği, dolayısıyla toplumun "yardım elini" ittiği için; ve nihayet, tıpkı katil gibi, hâlâ *şahsi mülkiyete* inandığı için. Dedektif anlatısı, tröstler, büyük bankalar ve tekellerle aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Bunlar serveti gayri şahsileştirip ser-

* çev. Cevat Çapan

8. "En acayip ve benzersiz şeylerin büyük suçlarla değil de, küçük suçlarla, hatta bazen herhangi bir suçun işlenip işlenmediğinin bile şüpheli olduğu durumlarla bağlantılı olduğunu söylediğimi duymuşsunuzdur" ("Kızıl Saçlılar Kulübü").

mayeyi sermayedardan ayıran mekanizmalardır. Oysa kurban hâlâ kendi küçük sermayesine bağlıdır, tıpkı bu sermayeye göz dikmiş olan katil gibi. Onları ele veren ekonomik bağımsızlıklarıdır. Dedektif anlatısı hayat ile mülkiyet ve hayat ile bireysellik arasındaki antitezi yansıtır: bunlardan birine sahip olmak için öbüründen vazgeçmek gerekmektedir. Kafka'nın acımasız yasası çoktan devreye girmiştir ama dedektif anlatısı yasayı yapan Şato'yu göremez.

Conan Doyle'un yazdıkları içinde cinayet hikâyelerinin oranı yıllar içinde giderek artar. Doyle'den sonra ise cinayet norm haline gelir. Dedektif anlatısı ölüme *muhtaçtır* ve ölüme arkaik özellikler atfeder.[9] Ölüm burada asla doğal ve evrensel bir olay değildir. Tam tersine hep *ihtiyari*, hep *bireyseldir*. Hep bir mücadeledir (azap, husumet). Bilerek ya da bilmeyerek, normallik sınırlarının dışına çıkanın *cezalandırılmasıdır* hep. Kendini diğerlerinden farklılaştıran, kaderini de bağlamış olur. Ölümden kaçmanın çaresinin (bunu kim istemez ki?) bir stereotipe uymak olduğu söyleniyor gibidir: bunu beceren asla kurban ya da katil olmayacaktır. Hatta Freud'un ölüm içgüdüsü dediği şeye –"organik yaşamda içkin olan ataletin ifadesi"[10]– teslim olmaktansa hiç doğmamanın daha iyi olacağı ima edilmektedir sanki. Gerçekten de dedektif anlatısının karakterleri derin bir atalet içindedir: hiç değişmezler. Bu bakımdan dedektif anlatısı kökten roman karşıtıdır: anlatım sürecinin amacı artık karakterin nasıl gelişip özerklik kazandığının ya da baştaki durumun nasıl değiştiğinin gösterilmesi, olay örgüsünün bir çatışma ya da –nereye varacağı belirsiz bir dünyanın imgesi olarak– evrilmeci bir sarmal olarak sunulması değildir. Tam tersine: dedektif anlatısının amacı *en başa dönmektir*. Anlatı, bireyin yaşaması değil, *ölmesi* sayesinde başlayabilir. Dedektif anlatısının altında bir kurban töreni yatar. Stereotiplerin yaşaması için birey ölmeli, sonra katil kılığında bir kez daha ölmelidir. Hikâyenin başlayabilmesi ve stereotiplerin hayatiyet kazanması için bir kurbana ihtiyaç vardır: Yoksa *söyleyecek bir şey* bulu-

9. Werner Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt Main 1969.

10. Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle", James Strachey, y.h., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, cilt 18, Londra 1955, s. 36 (Türkçesi: *Haz İlkesinin Ötesinde*, çev. A. Babaoğlu, Metis, İstanbul 2001).

namayacaktır. "Masum" karakterler, geçmişte de şimdi de hakikaten göründükleri gibi birer stereotip olduklarını ve ileride de öyle kalacaklarını ispatlamak zorundadırlar, yani *tarihleri olmadığını*: *"Demek ki içgüdü*, canlının rahatsız edici birtakım dış kuvvetlerin baskısıyla terk etmek zorunda kaldığı *daha eski bir duruma geri dönme yolunda, organik yaşama içkin bir itkidir..."*[11] Daha önceki bir durumu yeniden yaratmak, başa dönmek, masumiyetine delil göstermek; *başka yerde*, huzursuz edici kuvvetlerin serbest kaldığı yerin uzağında olduğunu beyan etmek; insan olarak hiç değişmediğini, bir kez daha, ispatlamak: dedektif anlatısındaki sözdizimsel gerileme (*sjužet*'ten *fabula*'ya, cinayetten prelüde) "iyi adamlar"ın yineleme zorlantısının eşidir. Aynı şey, *tam da* takıntılı bir yinelemeye dayalı bu şemanın cazibesine kapıldığı için çember tamamlanıp her şey başa dönene kadar kendini okumaktan "alamayan" okur için de geçerlidir. Anlatıdan kovulan *Bildung*, anlatının okurla kurduğu ilişki aracılığıyla tamamen yok edilir. Kişi sadece, olduğu gibi kalmak maksadıyla okur: yani masum kalmak için. Dedektif anlatısı, başarısını hiçbir şey öğretmemesine borçludur.

"Aslında kişiliği daha zayıf olan, kendini muhafaza etmekten başka şey düşünmeyen suçludur; suç işlemeyi alışkanlık haline getirmiş kişi, yetersiz bir bireydir... Suçlu, birey olarak çevreden ayrı durabilme ama aynı zamanda yerleşik iletişim biçimleri vasıtasıyla o çevreyle bağlantıya geçebilme ve –orada var olabilme– becerisini büyük ölçüde yitirmiş bir insandır. Canlı varlıklarda kökleri çok derinlere giden ve gelişme yolunun, ancak ortadan kalkmasıyla açılabileceği bir eğilimi temsil eder: çevre içinde etkin bir rol oynamak yerine kendini onda kaybetme eğilimini; kendini bırakıp tekrar doğanın içinde eriyip gitme eğilimini. Freud buna ölüm içgüdüsü adını vermişti... Suçluda, direniş içermeyen bir olumsuzlama vardır."[12] Dedektif anlatısı bu imgeyi baş aşağı çevirir. Burada savunmasız ve teslimiyetçi olan suçu işleyen değil, masum olanlardır. Suçlu, Raskolnikov'un zıddıdır. Raskolnikov, yaptığını itiraf etmek, kendini

11. *A.g.e.*, s. 36.

12. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Londra 1973, s. 226-8 (Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. O. Özügül, Kabalcı, İstanbul 1995-6).

gözler önüne sermek ve kendi bireysel kalkanını gene *kendisi* yıkmak *zorundadır*: bu yüzden *Suç ve Ceza*'da işin dedektiflik kısmı önemsizdir. Oysa dedektif anlatısı suçluyu hep amacına kilitlenmiş, kendi kendine yeterli, gedik vermeyen bir bilinç olarak sunar. Bireyin kurban edilişinin etkili ve "eğitici" olabilmesi için her türlü vasıfla donatılması gerekir. Bu adli ceza ile kurulan ilişkideki değişikliğin göstergesidir: on dokuzuncu yüzyılın ortasında ilgi odağı *cezanın infazından yargılama* sürecine kayar. Ceza, bireyin bedenine zarar vererek *zayıflığını* vurgularken yargılama bireyselliği *yüceltir*: yargılama süreci, tam da ölümcül azametini ispatladığı için bireyselliği mahkûm eder. Suçlu, her zaman *bilinçli* hareket eden kimsedir. Dedektif anlatısı bu öncülden hareketle mensur anlatıyı tarihyazımından koparıp hukukun dünyasına yaklaştırır: "Modern hukuk fiile değil faile yöneliktir... [ve] öznel 'suçluluğu' araştırır. Oysa tarih, ampirik bir bilim olmak istediği için, somut olayların 'nesnel' temellerini ve somut 'fiillerin' sonuçlarını araştırır; fail hakkında bir yargıda bulunmaya çalışmaz."[13] Hukukta olduğu gibi dedektif anlatısında da tarih ancak bir *ihlal* olarak önemlidir ve böyle olduğu için de mutlaka bastırılmalıdır. Dedektif anlatısında da ideal olan, hiçbir şeyin olmamasıdır. Ama bu bir *yokluğa* dayanan *negatif* bir idealdir (stereotipler ve masumiyet gibi) ve gerçek görünmek için karşıtına takıntılı bir şekilde ihtiyaç duyar.

Dedektif anlatısının suçluya bireyci bir etik atfettiğini ısrarla vurguladım. Ancak Conan Doyle'u okuyunca *hiçbir* suçlunun burjuvaziye mensup olmadığını görüyoruz. Dedektif anlatısı bireysellik ile burjuvaziyi ayırır. Burada burjuvazi risk almanın, yeniliğin, dengesizliğin değil, temkinliliğin, muhafazanın ve durağanlığın savunucusudur. Dedektif anlatısının ekonomik ideolojisi, arz ve talebin kendiliğinden mükemmel bir dengeye varma eğiliminde olduğu fikrine dayanır. Şüpheyi doğuran çoğu zaman eşdeğerler arası mübadele yasasının ihlalidir: Bir şeye piyasa değerinin üstünde para veren ya da düşük maaşla çalışmayı kabul eden bir kimse, mutlaka bir suç planlıyordur.[14] (Riskli yatırımları hatırlatan) bu "aşırı" harcamalar,

13. Max Weber, "Critical Studies in the Logic of the Cultural Sciences", II. kısım: "Objective Possibility and Adequate Causation in Historical Explanation", *The Methodology of the Social Sciences* içinde, New York 1949, s. 169.

gelir dağılımının bir kere yapılıp sabitlendiğini ve toplumda yükselme imkânlarının ortadan kalktığını söyleyen bir dünyayı (yani İmparatorluğun kâr paylarından asalakça geçineceği bir gerileme dönemine giren on dokuzuncu yüzyıl sonundaki İngiltere'yi) mahcup eder. Hırsızlık toplumsal servetin şiddet kullanılarak yeniden dağıtılması değil de nedir? Ve hırsızlığın güçlü bir sendikacılık hareketinin ilk çıktığı ülkede önemli bir kültürel sembol haline gelmesi tesadüf sayılabilir mi? Ama bir başka açıdan daha hırsızlık çok önemlidir. Dedektif anlatısında işlenen suçun sebebi hep paradır, ama bu edebi tür *üretimden* hiç bahsetmez: yani toplumsal servetin asıl kaynağı olan, işgücü ile ücretler arasındaki o eşitsiz mübadeleden. Dedektif anlatısı, tıpkı popüler ekonomi gibi, insanları kâr etmenin sırrını dolaşımda aramaya teşvik eder; bu sırrı orada bulmak mümkün değildir ama onun yerine teselli ödülü olarak hırsızlıklar, dalavereler, dolandırıcılıklar, sahtekârlıklar vesaire sunulur. Ekonomide ahlaksız ve çürümüş olan şeyler karşısında duyulan infial bu olgulara odaklanmalıdır. Fabrikaya gelince – fabrika masumdur, dolayısıyla bu haliyle devam etmesinde bir sakınca yoktur.

Suçluya dönelim. Suçlu, genelde iki ana sosyolojik tipten biri olur: *asilzade* ya da *türedi*. Asilzade servetinin giderek erimesine dur demek, yani tarihin *doğal* akışına karşı koymak ister. Dedektifin müdahalesi ise ekonominin kendi mantığını izlemesini ve feodal keyfiliğin hortlaması gibi görünen bu durum tarafından sekteye uğratılmamasını sağlamaya yöneliktir. Türedi ise toplumda çabucak yükselmek ister. İlkel birikimin hayaleti onunla cisim kazanır: hırsızlık, hatta cinayet olarak sermaye. Dedektif onu yakalayarak beğenisi gelişmemiş okurlara acı veren bir hatırayı, on dokuzuncu yüzyıl "yasallığının" ilk günahını silmiş olur. Bu dünyanın geleceği olmadığı gibi, geçmişteki irinli kökleri de yok edilmelidir.

Üçüncü bir kadrolu suçlu da mirası ele geçirmeye çalışan üvey baba ya da babalıktır. Miras meselesi belki dedektif anlatısının en

14. Aynı şekilde her *fuzuli* nesnenin –dekoratif bir çan kordonu, bir uçurtma– sonunda cinayet aleti olduğu anlaşılır. Bu nedenle dedektif anlatısında aşka yer yoktur. Nesnenin olduğundan değerli görülmesi ("o kimselere benzemez") ve yerine başkasının geçmesinin reddedilmesi ("ya o ya da hiç kimse") demek olan aşk, eşdeğerlik ilkesinin hor görülmesine tekabül ettiği için bir nevi suçtur. Gerçek aşkın hep suçlunun ekmeğine yağ sürmesi tesadüf olmamalı.

büyük takıntısıdır. Bu da yegâne kaygısı mevcut düzeni *sürdürmek* olan bir ekonomik muhayyile için gayet normaldir; söz konusu olan aynı zamanda *meşru* bir düzendir, gerçek babanın otoritesi üzerine kurulu, aile bağlarıyla kutsanmış, dolayısıyla bireyin egoizmini dengeleyen, ona maneviyat katan bir düzendir. Üvey baba bu Viktoryen peri masalına dalarak kendi şahsi çıkarı uğruna tüm bağları çiğner geçer. Üvey baba, (çocuklarının iyiliğini isteyen) "baba" ile (onları soymak isteyen) "özel şahıs" arasındaki farkın gösterilmesine hizmet eder. Onun kötülüklerini görünce "gerçek bir baba böyle yapmaz" diyesi gelir insanın. Halbuki adamcağızın yaptığı, gerçek babanın daha incelikli bir biçimde yaptığından farklı değildir. Dönemin İngiliz orta burjuvazisine mensup gerçek babaların (nüfusbilimsel araştırmalara göre) dünyaya gelmesinler diye onca uğraştığı çocukları –ki sayıları epey fazladır– saf dışı bırakmaktır tüm gayesi. Bu ekonomi cinsel perhiz ve *coitus interruptus** ile yaratılmıştı – bunun da muhtemelen derin bir cinsel tatminsizlik ve örseleyici duygusal gerilimler gibi bir bedeli olmuş ve bunlar çocuklarla, özellikle de *kız çocuklarla* olan ilişkilere yansımıştı. Conan Doyle'un babalıkları evlatlık kızlarını herkesten saklar, bir yerlere hapseder, hatta yalan dolanla baştan çıkarırlar: bunlar bariz birer cinsel kıskançlık göstergesidir. Yani zavallı üvey baba psikanalizin erken dönemlerinin meşhur "amca"sına benzer biraz: altında babanın gizlendiği bir maskedir. Conan Doyle'un, Freud'dan farklı olarak, netameli bir konuyu "yenir yutulur" kılmaya çalışmadığını söylemeye gerek bile yok: böyle bir ihtimal aklına gelseydi elinde kalemiyle donakalırdı herhalde. İdeoloji –yanlış bilinç– yalan değildir, bir şeyin yalan olması için doğrunun farkında olunması gerekir. Daha doğrusu, öznel açıdan yalan değildir, gerçekte öyle olsa bile. Bu konuya ileride döneceğim.

Tüm bunlar bizi yeni bir meseleye getiriyor. Conan Doyle'un hikâyelerinde suçlunun birtakım özgül kültürel vasıfları taşıyor ya da dışlıyor olması, "anlatıdaki suç işlevi"nin "taşıyıcısı"ndan ibaret olmadığı anlamına gelir. Suçluyu tanımlayan sırf sözdizimsel konumu değildir: Onu bağlayan dizisel özellikler de vardır. Lévi-Strauss,

* (Lat.) "Kesintiye uğramış cinsel birleşme", doğum kontrolünde geri çekilme yöntemi. (ç.n.)

Propp'a yönelttiği eleştiride haklı gibidir: "Propp, büyük bir isabetle, masalların içeriğinin *permütasyona açık* olduğunu fark etti. Ama çoğu defa bu permütasyonun *keyfi* olduğu sonucuna vardı. Karşılaştığı zorlukların da altında bu yatıyordu çünkü permütasyonlar bile aslında birtakım yasalara uyuyordu."[15] Ancak Agatha Christie'ye bakacak olursak bunun tam tersi bir durumla karşılaşırız. Yazdığı yüz küsur kitapta mesaj hep aynıdır: suçlu *herhangi biri* olabilir: anlatıcı, "dedektif", şüphelilerin tamamı, şüphelilerin en şüphelisi, en az şüphelisi, âşıkların en sevdalısı, sahtekârların en rezili. Bir başka deyişle, Agatha Christie tüm dizisel kısıtlamaları kaldırır. İçerik önemsizleşir: yalnız sözdiziminin biçimsel mekanizmasınca tanımlanan işlev kalır. Lévi-Strauss yanılmaktadır, Propp haklıdır. Daha doğrusu, can damarı paradoks olan seri modern anlatıya en iyi yaklaşım Propp'un biçimbilimidir. Bu anlatı türü, hep yeni bir hikâye anlatmak zorundadır çünkü hep yeni bir içerik talep eden roman kültürü içinde hareket etmektedir;[16] ama aynı zamanda hep aynı kalan bir şemayı yeniden üretip durmalıdır – "üretimsel" ihtiyaçlar (eserlerin seri üretimi) yüzünden ama daha da önemlisi romanın kültürel modelinin felce uğramasını ve gerilemesini temsil ettiği için. Dedektif anlatısı işte bu yüzden içerikte sürekli yenilik ile sözdiziminde kalıcı bir sabitliği bünyesinde birleştirir. Ama bu noktada Propp'un ötesine geçmemiz gerekiyor. İçeriğin önemsizliği bir "varsayım" değil, sorunsal bir veri, açıklanmaya muhtaç bir olgudur. Ve *kültürel* bir olgudur, sözdizimsel değil – bütünüyle *formelleşmiş*, dolayısıyla insanların *birbirinin yerine geçebildiği*, kişinin ne "olduğunun" önemini yitirdiği, çünkü tek önemli şeyin toplumsal sözdiziminin kişiye ne yaptırdığı olduğu bir insanlığa duyulan özlemin alametidir.[17]

15. Claude Lévi-Strauss, "Reflections on a Work by Vladimir Propp", *Structural Anthropology 2* içinde, Harmondsworth 1978, s. 135.

16. Bu konuda bkz. Umberto Eco, "Il mito di Superman", *Apocalittici e integrati* içinde (1965), Milano 1974, s. 232 ve çeşitli yerlerde.

17. Buradaki yeni olanla hiç değişmeyenin çakışması durumuna ilk kez Benjamin Baudelaire yazılarında işaret etmiştir. Benjamin'e göre bu durum metanın yapısına benzeştir, zira metada da sürekli yenilenen bir içerik (yani kullanım değeri) metanın *biçiminin* sabitliği ve soyutluğu, yani değişim değeri için bir dayanaktan ibarettir. (Bu konu ve Benjamin'in alegori teorisiyle bağlantısı hakkında bkz. *calibano* 2: *Il nuovo e il sempreuguale*, Roma 1978.) Ancak Benjamin'in çözümü bana

Dedektif

Holmes: "Sanatıma söz söyletmiyorsam gayri şahsi bir şey – beni aşan bir şey olduğu içindir" ("Ak Gürgenlerin Esrarı"). Holmes bu gayri şahsi şeye, dedektifliğe hizmet etmek için yaşar. Mesleğini şahsi kazanç için kullanmaz: "Ödülü ne diye sorarsanız, mesleğim kendi kendisinin ödülüdür" ("Benekli Kordon"). Bireyselliğini işi için feda eder: bir vakayı araştırırken yemek yiyememesi, bütün o uykusuz geceler, kılık değiştirmeler hep bunun eğretilemeleridir. Holmes bu şekilde diğer bireyselliğin –suçlununkinin– fedasını önceler ve meşrulaştırır. Dedektif bireyci etikten kendi isteğiyle vazgeçer ama hatırası kalır. Bu sayede suçluyu "anlayabilir" (ve gerektiğinde suçlu gibi davranabilir): potansiyel olarak o da bir suçludur. Dedektif ile suçlu figürlerinde, farklı şekillerde de olsa, tek bir feragat, tek bir feda gerçekleşir. Bu en iyi "Son Vaka"da Holmes ile Moriarty'nin "birbirine kenetlenmiş vaziyette" Reichenbach Şelalesi'ne düştüğü sahnede görülebilir.

Kendiliğin böyle gönüllü olarak bastırılması, Holmes'ün (ve diğer tüm klasik dedektiflerin) amatör ruhuyla uyumludur. Amatörlük yüzeysellik değil, işin zevk için yapılması demektir: "Sanatı sanat için seven kişi... en büyük hazzı genelde en önemsiz ya da basit yönlerinden alır" ("Ak Gürgenlerin Esrarı"). Dolayısıyla Holmes bir polis değil, (müziğe ve kokaine kaçışlarının apaçık gösterdiği gibi) dekadan bir entelektüeldir. O artık kişi değil, ürün olan bir entelektüeldir: "[Bu vaka] beni can sıkıntısından kurtardı... Gustave Flaubert'in George Sand'a yazdığı gibi 'İnsan hiçbir şeydir, eseri ise her şey'" ("Kızıl Saçlılar Kulübü"). Max Weber'in ve T. S. Eliot'ın ele aldığı entelektüeldir: "Bilim alanında, kendini *sadece* üzerinde çalıştığı işe adamış olanların 'kişiliği' vardır ancak. Sırf bilim alanında böyle değildir bu; hayatı boyunca sadece ve sadece eserine hizmet

giderek daha yetersiz geliyor – meselenin *bir* veçhesini çok iyi açıklamasına rağmen. Gerçekte, "hiç değişmeyen" formülü, değişim değerinin aksine, tamamen soyut, yani her türlü belirlenimden azade bir şey değildir; tam tersine: anlam yüklü, özgül bir anlam yüklü bir birleşimdir ve bu anlam bakılan şeyin dedektif anlatısı mı, bilimkurgu mu, modern alegorik şiir mi olduğuna göre değişir. Benjamin bize meta ile metni *bağlayan* şeyi söylüyor – aralarındaki *ayrımı* değil.

etmemiş tek bir büyük sanatçı yoktur."[18] "Bir sanatçının gelişimi, sürekli bir kendini feda ediştir, kişiliğin durmadan yok edilmesidir... sanatçı ne kadar mükemmelse, içindeki acı çeken adam ile yaratan zihin o kadar ayrı olacaktır... Şiir duyguların dizginlerinden boşanması değil, duygudan kaçıştır; kişiliğin ifade edilişi değil, kişilikten kaçıştır... Sanattaki duygu gayri şahsidir. Ve bir şair kendini yaratacağı esere tamamen teslim etmeden bu gayri şahsiliğe ulaşamaz."[19] Bu sözler dekadanizm kavramının yeniden tanımlanarak muğlak bir kavram olan "dekadans"tan ayrılması ve "kapitalist gelişim" kavramıyla bütünleştirilmesi gerektiğini gösteriyor. Dekadan kültür kendisini yabancılaşmış bir çalışma süreci olarak tarif eder (Eliot: "kendini yaratacağı esere tamamen teslim etmek"; Weber: "sadece ve sadece eserine hizmet etmek"). Sanat için sanatın kökeninde üretim için üretim vardır.

Holmes'e dönelim. Holmes polis değil, özel dedektiftir: onda suçlunun tespiti ile hukuki kaygılar arasındaki bağlantı kopmuştur. Amacı *salt kültüreldir*. Suçlunun kaçtığı (ki genelde kaçar) ama dedektiflik araştırmasının tamamlandığı durumlar, suçlunun erkenden yakalanıp da olayın yeniden kurgulanması sürecinin yarım kaldığı durumlara yeğdir. Ama bu, kültür evreninin en etkili inzibat aygıtı olduğu anlamına gelir. Dedektif anlatısı kültürün tahakküm kurma gücüne bir güzellemedir: düz, kurumsal baskıdan çok daha etkili bir yoldur bu. Holmes'ün kültürü –tıpkı dedektif anlatısının kurulmasına katkıda bulunduğu kitle kültürü gibi– nereye gitseniz sizi bulacaktır. Bu kültür bireysel varoluşa dair tüm anlamlı verileri toplumsal varoluşun parçası olarak bilir, düzenler ve tanımlar. Her hikâyede liberalizmin mutlak gözetlenebilirliğe dönüşmesinin alameti olan hapishane modeli, yani Bentham'ın Panoptikon ideali yeniden ortaya konur.[20] Üstelik Holmes'ün kültürü, giderek büyüyen bir toplumun en derin endişelerinden birini, gelişmenin merkezkaç enerjileri

18. Max Weber, "Science as a Vocation", y.h. H. H. Gerth ve C. Wright Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, Londra 1970, s. 137.

19. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood* içinde, Londra 1960, s. 53-4, 58.

20. Bu konuda bkz. Karl Polanyi, *Origins of Our Time: The Great Transformation* (1944), Londra 1945 (Türkçesi: *Büyük Dönüşüm*, çev. A. Buğra, İletişim, İstanbul 2000); ve Michel Foucault, *Discipline and Punish: the Birth of the Pri-*

serbest bırakacağı, dolayısıyla etkili bir toplumsal denetim kurmayı imkânsız kılacağı korkusunu da giderir. Bu sorunun en bariz tezahür ettiği yer, anonimliğin –yani cezai takibattan kaçabilirliğin– potansiyel olarak hüküm sürdüğü ve hızla labirentimsi, ulaşılmaz bir saklanma yerine dönüşen *metropoldür*. Dedektif anlatısının birinci soruna verdiği karşılığı görmüştük: suçlu ne yaparsa yapsın kalabalıklar içinde gizlenemez. Bıraktığı izler onu bir birey, dolayısıyla zaafları, açıkları olan bir varlık olarak eleverir. Ama dedektif anlatısı ikinci mesele konusunda da içimize su serper. Holmes araştırmalarını hep en yeni ve mükemmel ulaşım ve iletişim mekanizmalarının yardımıyla yürütür. Conan Doyle'un dünyasında arabalar, trenler, mektuplar, telgraflar çok önemli bir rol oynar ve *her zaman* kendilerinden beklenen işlevi eksiksiz yerine getirirler. Bunlar suçlunun yakalanmasına varan süreçte geri planda duran ama vazgeçilmez yardımcılardır. Toplum büyümekte ve karmaşıklaşmaktadır: ama kendini daha önce hiç olmadığı kadar sıkı bir şekilde bir arada tutacak bir denetim çerçevesi, bir ilişkiler ağını da aynı anda geliştirmektedir.

Dedektif anlatısından yansıyan kültür imgesine daha yakından bakalım. Poe'dan beri dedektif bir *bilimsel* idealin ete kemiğe bürünmüş halidir: dedektif olaylar arasındaki nedensellik ilişkilerini keşfeder: gizemli bir vakayı çözmek demek, bu olayların altında yatan *yasayı* bulmak demektir. Söylemeye çalıştığım, yüksek burjuva kültürünün –on dokuzuncu yüzyıl sonunda– toplumun işleyişini bilimsel –yani nesnel– yasalar çerçevesine oturtmanın mümkün olduğundan şüphe duymaya başladığıdır. Max Weber: "Hakikatte tekil bir 'olayın' gerçekleşmesini *sonsuz* sayıda nedensel etken koşullarken ve belli bir sonucun tam o somut biçimde ortaya çıkmasında söz konusu nedensel etkenlerin her birinin vazgeçilmez bir rolü olduğu kesinken, o somut sonucun tek bir 'sebebe' bağlanması nasıl mümkün ve işlerlikli olabilir diye soruyoruz. Sonsuz belirleyen arasından seçme imkânı, öncelikle bizim tarihsel çıkar ve *alakalarımızın* niteliği tarafından koşullanır."[21] Demek ki Weber'e göre artık toplum bilimi

son (1975), Londra 1977 (Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. M. A. Kılıçbay, İmge, Ankara 2000).

21. Max Weber, "Objective Possibility...", s. 169.

genel bir fikir birliği üretemez. Ekonomik ve siyasi hayatta nasıl "genel çıkar / alaka" diye bir şey yoksa, ortak bir değer sistemi de aynı şekilde imkânsızdır. Sadece, çoğul olarak, değerler vardır; bunlar, "bizimkiler bizim için ne kadar kutsalsa onlar için o kadar kutsal olan" başka ideallerle sürekli mücadele halindedir.[22] Bu akla tamamen yatan bir resim değil gerçi: modern değerler sisteminin çatışmalı kısmiliği ile eşitleyici ve bütünleştirici potansiyeli arasında karmaşık ve şaşırtıcı bir ilişki vardır. Ama biz bilim ile toplum arasındaki ilişkiyi *sorunsuz* bir ilişki olarak muhafaza etmek isteyen dedektif anlatısından uzaklaşmayalım. Dedektif anlatısı ne yapar? Bir sorun, "somut bir sonuç" –işlenen suç– yaratır ve bunun tek bir sebebi olduğunu söyler: suçlu. Başka sebepleri önemsiz gösterir (suçlu o suçu niye işlemiştir?) ve her seçimin kısmi ve öznel olduğu şüphesine yer bırakmaz. Bu biricik sebebin ortaya çıkarılması nedensellik ile nesnelliğin yeniden birleştirilmesi ve toplumda bir genel çıkar olduğu inancının yeniden tesisi anlamına gelir. Bu genel çıkar, *o* vakanın çözülmesi ve *o* kişinin –başkasının değil– yakalanmasına bağlıdır. Toplum, herkes için geçerli bir çözüm bularak –dedektif anlatısı farklı okumalara açık değildir– birlik ve beraberlik içinde olduğunu ortaya koyar ve kendini masum ilan eder. Dedektif anlatısı esrarengiz bir vakadan yola çıkıyorsa, bu *fabula*'nın, yani ana olayın yokluğundandır. Bu olayı ancak iki kişi anlatabilirdi ki onlar da suçlu ile kurbandır. Dolayısıyla *fabula*'yı bilmeyenler –dedektif anlatısındaki diğer tüm karakterler ve onlarla aynı düzlemde olan okur– doğrudan ya da dolaylı o suçtan sorumlu olamazlar. İşlenen suç esrarengiz bir vaka olarak sunulduğu için toplum daha baştan aklanır: vakanın çözülmesiyle de masumiyeti kanıtlanmış olur.

Stereotiplerde de gördüğümüz gibi masumiyet, dedektif anlatısının dünyasında, tecrübesizliğe, durağanlığa tekabül eder. Holmes'ün "bilim"i de durağandır. En çarpıcı özelliği, Holmes'ün dünyadaki her olayın muhtemel sebebini bilmesidir (Holmes müşterilerine ve dostlarına bilgeliğinden kırıntılar sunar: "Kızıl Dosya"da zavallı Watson'ı görünce ilk söylediği "Afganistan'daydın değil mi?" olur). Ya-

22. Max Weber, "'Objectivity' in Social Science and Social Policy", *The Methodology of the Social Sciences* içinde, s. 57.

ni olayı açıklayabilecek sebepler her zaman *sonlu* bir kümedir. Bu sebepler hep aynıdır: ve hep aynı sonuca yol açarlar.[23] Holmes asla yanılmaz çünkü tüm esrarengiz mesajların altında yatan sabit kodu bilir. Bu mesajlar ancak okur için esrarengizdir çünkü Holmes ipuçlarının olası tek anlamını bir bakışta kavrayıverirken kodun bilgisi okurdan saklanır. Belki "ipuçları" yerine "semptomlar" demek lazım çünkü bunlar sistematik ve mutlak bir biçimde tek-sözlü ve sabit sebeplere geri götürülebilecek sonuçlardır. Halbuki Eco'nun da dediği gibi, "İpuçları nadiren bir koda dayanırlar ve bunların yorumlanması, gösterge işlevinin anlaşılmasından ibaret olmayıp karmaşık bir çıkarsama sürecini gerektirir. Dedektif romanlarını zatürre teşhisi koymaktan daha ilginç kılan da budur."[24] Arketip dedektif için geçerli değildir bu. Ama bu yüzden büyüleyiciliğine halel gelmez: kendini hasta hisseden bir kimse için doktorun teşhisi hep muhteşemdir, hele bu içini rahatlatan bir teşhisse. Holmes da budur işte: geç Viktoryenlerin muhteşem *doktorudur*, toplumun hâlâ büyük bir *organizma*, bütünleşik ve bilinebilir bir vücut olduğuna onları inandıran bir doktor. Holmes'ün "bilimi" bu organizmanın ideolojisinden başka bir şey değildir: yapılan *iş* ile *dış görünüşü* (beden, giysiler) anında ilişkilendirerek, yani dışsallaşmış, gelenekçi ve kolayca denetim altında tutulabilen *statü toplumu* fikrini geri getirerek zaferini ilan eder. Holmes, ideolojik sağduyu olarak bilimi, "sağduyunun sistematikleştirilmesini" temsil eder. O bilimi küçük düşürür: tıpkı yüzyıl sonu İngilteresi'nde üretim yapısının ve eğitim sisteminin yaptığı gibi. Ama aynı zamanda yüceltir de. Bir bilim miti ihtiyacının, eskiye nazaran *daha az* bilim üreten bir toplumda hissedilmesi tesadüf değildi. İngiltere ikinci sanayi devrimini yapamadı: ama bilimkurguyu icat etti.

23. Sorun ancak bu sebeplerin olağandışı bir *bileşiminden* çıkabilir – ki Poe çok erken bir tarihte bunun mümkün yegâne yenilik biçimi olduğunu söylemişti. Aynı düşünce yirminci yüzyılda dedektif anlatısı yazarı adaylarına yönelik elkitaplarında da sık sık çıkacaktır: bu kitaplarda dedektif anlatısı taşların ve kuralların sonlu ama olası durumların sonsuz olduğu satranca benzetilir ("Çalınan Mektup" da oyunlarla ilgili bir sohbetle başlıyordu).

24. Eco, *Theory*, s. 224. Bu aralar pek moda olan bir koşutluğa işaret etmek gerekirse: ipuçlarını açıklamak için önceden *var olmayan* bir kodu *kurmak* zorunda olan asıl dedektif Holmes değil, Freud'dur.

Adına "semptom" veya "iz" densin denmesin, ipuçları birer olgu değil, sözel işlem, daha doğrusu, birer *mecazdır*. Mesela Holmes hikâyelerinden birindeki meşhur "kordon", önce "kordon", sonra "fular" ve nihayet "yılan" olarak deşifre edilen mükemmel bir eğretilemedir. Tahmin edileceği gibi, ipuçları daha çok düzdeğişmece olarak karşımıza çıkar, yani ardışıklığa dayalı (geçmişle ilgili) çağrışımlar olarak; dedektifin işi buradaki eksik terimi bulmaktır. Demek ki ipucu hikâyede gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantının bozulduğu unsurdur. Birden fazla gösterileni olan, bu yüzden *pek çok* şüpheye sebep olan bir gösterendir. Poirot "Bu çok manidar," der durur: demek istediği, olağan, düz anlamı aşan bir şeyle karşılaştığıdır. Suçlunun suçunun bir parçası da budur zaten: Anlamsal belirsizlik ortamı yaratarak insan iletişiminin ve insan etkileşiminin olağan biçimlerini sorgulamıştır. Bunu yaparak fazlasıyla cüretkâr bir *şiir* yazmıştır. Dedektif ise entropiyi, suçun yarattığı ve yine suçun önemli bir veçhesi olan kültürel eşolasılıklılığı bertaraf etmek zorundadır: görevi, gösterenler ile gösterilenler arasındaki tek-sözlü bağları yeniden tesis etmektir. Bunun için bilimsel bir operasyon yürütmelidir. Rus formalistlerinin terimleriyle söyleyecek olursak, suçlu *süjet*'i, dedektif *fabula*'yı üretir. Aynı şekilde *süjet* edebi kutba, *fabula* bilimsel kutba karşılık gelir. *Dedektif anlatısı* –neden öyle olduğunu sonuç kısmında açıklamaya çalışacağım– *edebiyatın şeytanını çıkarmaya çalışan bir edebiyattır.*

Watson

Zavallı Watson. Dedektif anlatısının karşıtlıklar sisteminde Watson'un ikircikli bir rolü vardır. O, sonunda aklanacak olan "masumlar"dan biri değildir. Holmes'le birlikte hareket ettiğinde dedektif onu kuklaya çevirir. Kırk yılda bir kendi başına iş yaptığında ("Bisikletli Takip"), farkında olmadan suçlunun ekmeğine yağ sürer. Yine de Watson (ve onun tüm reenkarnasyonları: tüm dedektif dostları ve yardımcıları) elzemdir: her şeyden önce bir *edebi işlev* olarak. Suçlu aksiyonu başlatır, dedektif bitirir. Watson ise sürmesini sağlar. Onun özgül işlevi tamamen nicelikseldir. Bir dedektif anlatısı on ya da iki yüz sayfa sürebilir ama bu bir şeyi değiştirmez: dedektif anlatısı her zaman kısa hikâye yapısına sahiptir (Rus formalistlerinin ta-

nımına göre, ki en doğru görüneni onlarınkidir). Karşımıza roman adı altında, roman ebatında çıktığında dahi aslında sadece sayfa sayısı bakımından romandır – yani fiziki olarak, yoksa yapısal olarak değil. Ama Watson'ın işlevi asıl bir başka bakımdan nicelikseldir: o *lüzumsuz ayrıntılar toplar durur*. Sunduğu betimlemelerde yok yoktur – esas önemli olan şey hariç. "Benekli Kordon"da bir odaya girer ve iki sayfa boyunca eşyaları betimler: ama oradaki tek ipucu olan sahte çan kordonunun adını anmaz bile. Dedektif anlatısı, Watson figürü aracılığıyla doğalcılığa saldırır. Holmes sürekli "görüyorsun ama gözlemlemiyorsun" ("Bohemya'da Skandal") der. Suç olgusunun tek-sözlü ve saydam bir anlamı yoktur artık. Gösteren/gösterilen, yüzey/derin bağlantıları değiştiği için ayna-imgesine dayalı bir poetika yetersiz kalmaya mahkûmdur; Watson bir kez bile suçluyu bulamayacaktır. Nihayet, dedektif anlatısı, doğalcılığa yönelttiği bu örtük eleştiri ile, benimsetmeye çalıştığı suçlu imgesini, yani *özgür ve bilinçli tercihler yapan* özne fikrini, bir kez daha ortaya koymuş olur; bu da doğalcıların, suçları "toplumsal koşullar"la açıklanabilen, –hatta daha kötüsü– meşrulaştırılabilen "toplum kurbanı" fikriyle taban tabana zıttır.

*Watson, c'est moi** her dedektif anlatısı okurunun söyleyebileceği bir şeydir. Watson, anlatıcı olmanın yanı sıra Holmes'ün maceralarının *seyircisidir* de. Buna o rolü biçen bizzat Holmes'dür: "İşte [müşteri] geldi. Şu koltuğa oturup bizi büyük bir dikkatle izleyin, doktor" ("Bohemya'da Skandal"). Dedektif anlatısı, okurunu yaratmak zorundadır. Bunu yapmak için de onu "dünya gailesi"nden çekip almalı ve, Poe'nun deyişiyle, kendi olay örgüsüne "hapsetmeli"dir. Holmes de Watson'a aynısını yapar: onu yatağından zorla kaldırıp karısından uzaklaştırır – ve de işinden. "O sıralarda zorlu bir mesleki vaka ile meşguldüm ve ertesi günü hastanın başucunda geçirdim. *Serbest kalmam* ve *bir arabaya atlayarak* Baker Caddesi'ne gitmem akşam saat altıyı bulmuştu; içimde, o *ufak* esrarlı olayın *nihayetlendirilmesine* yardım etmek için geç kalmış olabileceğim endişesi vardı" ("Bir Kimlik Vakası"). Bu cümle, yeni burjuva etiğinin tanımlayıcı unsurlarından birini –ve hem içerikleri hem de kendini meşrulaştırma yolları açısından kitle kültürünün dayanağını– oluştu-

* (Fr.) "Watson benim." (ç.n.)

racak olan işin küçümsenmesi tavrının habercisi gibidir.

Nasıl üslup düzeyinde doğalcı betimleme yanlış yorum olarak dışlanıyorsa, karakterler sisteminde de yanlış çözümler üreten gene Watson'dır. Watson, bu bakımdan da okurun imgesine denk düşer – ki zaten okur onunla rekabet halindedir ve sonunda ona üstün gelmenin hazzını yaşar: belki asla dedektif kadar akıllı olamayız ama Watson kadar aptal olmamız da imkânsızdır. Dedektif anlatısı böylelikle okura *edilgin okuma* (Watson anlayamadığı olayları otomatik olarak kaydeder) ile *yazma* (*fabula*'yı anlatan Holmes, eserin gerçek yazarıdır: Poe da kısa hikâye yazarken hep çözümden yola çıkılması gerektiğini söylüyordu) uçları arasında bir rol vermiş olur. Dedektif anlatısının "kafa çalıştırıcı" bir tür olduğu iddiası işte "okur"un eserin "ikinci yazarı"na dönüşme imkânına dayanır. "Yazar okur için neyse, suçlu da dedektif için odur" formülü bu fikri özetler. Nasıl dedektif suçlunun yarattığı hikâyeyi "yeniden yazarsa", gerekli tüm ipuçlarına sahip olan okur da vakayı kendisi çözebilir ve dolayısıyla okuduğu hikâyeyi kendisi yazabilir. Ama bu hiç de onun zekâsını zorlayacak bir iş değildir. Okurun kendi kendine bulmasına izin verilen şey, kitabın sonunda zaten öğrenecek olduğudur. "Tahmin etme"ye çalışmak, kuralların adaletsiz olduğu gerçeğini kendinden saklamak ve kişinin beyninin çalışmamasının hiçbir şeyi değiştirmeyeceği bir duruma fit olmak demektir. Dedektif anlatısı okurunu yaratmıştır.

3. Sonuç

Kısa hikâyede olduğu gibi dedektif anlatısında da ağırlık merkezi sona doğru yer alır. Dedektif anlatısının sonu hakikaten de anlatının bitimidir: tam anlamıyla bir çözüme ulaşmasıdır. Dedektifin olayları yeniden kurgulayarak anlattığı *fabula* bizi en başa döndürür; bir başka deyişle, anlatım sürecini ilga eder. Anlatımın başı ile sonu arasında –*fabula*'nın yokluğu ile varlığı arasında– bir "yolculuk" değil, uzun bir *bekleyiş* vardır sadece. Dedektif edebiyatı bu anlamda antiedebidir. Anlatımın bir sapmadan, asıl varlık sebebi olan o tek-sözlü anlamın maskelenmesinden ibaret bir şey olduğunu söyler. Ama dedektif anlatısının şaşaalı bilimselliği, sonradan yok etmek için da-

hi olsa, edebi "sapma"ya *muhtaçtır*: esrarsız bir çözüm, *sjužet'siz* bir *fabula* hiç ilginç olmazdı.[25] Demek ki dedektif anlatısı anti-edebi olmakla kalmayıp edebi olana karşı ikircikli bir arzuyu da ifade eder: edebiyat hâlâ arzulanmaktadır ama alay edercesine taklit edilip köhne hatıralar arasına yollanmak üzere.[26] Daha doğrusu: hâlâ arzulanmaktadır ama metnin kendisinde anlamın muğlaklıktan kurtarılmasına yönelik somut bir mekanizma bulunması şartıyla. Dedektif anlatısında "çözüm", kıssanın "hisse"sine benzer bir işlev görür. Kantçı "ereksiz ereklilik"i hükümsüz kılar ve eseri okurken zorunlu olarak takip edeceğimiz patikayı bize söyler. "Özerk sanat"ın başlangıçtaki işlevi –kendini geliştirme ve bu sayede *Bildung*'a ulaşma– geçersizleşir. Dedektif anlatısında okumak artık bir yatırım, bir tercih, deneyim ve düşünsel çaba değildir: bir zaman kaybı, yanılgı, bir "görünüşe aldanma"dır; sonda *açıklanan çözüme* kadarki *mesafe* ve *ertelemedir*. Ama bir şeyi daha eklememiz gerekiyor. Dedektif anlatısını "bilimsel" olarak niteledim, gerçekten de bilim dilinin tek-sözlülüğünü taklit eder. Ama ampirik bilimlerin vardığı sonuçların aksine dedektif anlatısının çözümleri edebidir ve göndergesellikten son derece uzaktır. Yani aslında dedektif anlatısı sadece bilimsel bilgi hissi verir. Kesinlik özlemini mükemmelen giderir çünkü dış gerçekliğin ışığında sınanmaktan ısrarla kaçınır. Bilimin mite dönüşmüş halidir; dolayısıyla kendi kendine yeterlidir. Dedektif anlatısı

25. Holmes Watson'ı hep hikâyelerinde fazla "edebi" olmakla suçlar: "Suç yaygın bir şeydir, mantık ise enderdir. Bu yüzden suçtan ziyade mantık üzerine yoğunlaşmalısın. Bir seminerler dizisi olması gereken şeyi hikâyeye çevirdin" ("Ak Gürgenlerin Esrarı"). Ama Holmes ("Soluk Benizli Asker"de) hikâyeyi kendisi anlatmaya giriştiğinde Watson'ın kullandığı teknikleri aynen yinelemekten öteye gidemez: "İtiraf etmeliyim ki kalemi elime alınca konunun okurun ilgisini çekecek bir tarzda sunulması gerektiğini fark etmeye başladım."

26. Dedektif anlatısının, lüzumsuz ve şablon "edebi etkiler"in gözümüze sokula sokula kullanılması demek olan kiçe yatkınlığı buradan kaynaklanır. Mesela Raymond Chandler bu işin ustasıdır. Chandler'in Marlowe'u, araştırmasını yaparken sürekli konudan saparak vakayla hiçbir alakası olmayan uzun parantezler açar (*Farewell My Lovely*'deki böceğin akıbetiyle ilgili düşünceleri gibi) ve tumturaklı eğretilemeler yapma fırsatını hiç kaçırmaz ("etrafı incelerken pandispanya dilimi üzerinde duran bir tarantula kadar fark edilmezdi..."). Dedektif anlatısı kendisi için hiçbir değeri olmayan şeyi *estetik değer* olarak yutturmaya çalışır: eserin dayatması ve okurun (ve hayatın) bayağılığının hafızanın çöplüğüne attığı nostaljik bir nesnedir estetik değer.

proto-burjuva bir ideal olan deneysel kültür idealini deneysellikle uzak yakın alakası olmayan bir edebi yapıya tabi kılar ve onun içini boşaltır. Sunduğu kültürel modelin dış gerçeklikle uyumlu olması gerekmez, sırf kendi içinde tutarlı olması yeterlidir. Bu mükemmel öz-göndergesellik dedektif anlatısını hiper-edebi bir olgu yapar. Ve edebi iletişim ile ideoloji arasındaki ilişkinin gerçek doğasını kavramamızı sağlar.

Bu makale, dedektif anlatısında iki ayrı anlamlar sistemi olduğu hipotezinden yola çıkıyor. Bunlardan ilki düzanlamlara dayalı olandır: Doktor Roylott sahte bir çan kordonundan yılan kaydırarak yeğenini öldürmeye çalışır... İkincisini yukarıda yeniden inşa etmeye çalışmıştım: baba muadili ve düşkün bir soylu olan amca para uğruna aile bağlarını çiğner ve ardında dedektifin deşifre edeceği ipuçları bırakır... Elbette her edebi metin birkaç farklı anlam katmanı üzerine kuruludur ve eleştirinin birincil işlevi (işleyişleri pek de bilinmeyen) bir dizi dönüşüm sonucunda metni kendini sunduğu haliyle "üreten" en temel ve soyut sistemi saptamaktır. Dedektif anlatısının ayırt edici özelliği derin anlamla yüzeydeki anlam arasındaki *mesafedir*. Mesela *Hamlet*'i ya da *Yevgeni Onegin*'i okurken, her okumada giderek berraklaşan bir sürü anlamı fark etmemek zordur; ama Agatha Christie'yi aslında önemli olan tek şeyin katilin adı olduğuna inanarak okumak mümkün ve de yaygındır (kim bir dedektif romanını "yeniden okur" ki?). Dedektif anlatıları okunurken bu makalede ele alınan anlamlar akla gelmez. Ama bu anlamlar vardır ve yüzey yapının –bir suçlu, bıraktığı izler, dedektif ile polis arasındaki çatışma, "yardımcı", bilimsel ve nesnel çıkarsamalar vesaire– işleyiş yasalarını derinden belirlerler. Dedektif anlatısı yazarlarının hep farkında olduğu (hatta formüle ettiği) ama hiçbir zaman neden "zorunlu" olduğunu anlamadıkları kurallardır bunlar. Bir başka deyişle, dedektif anlatısının yüzeydeki kuruluşu, derin yapısını oluşturan kültürel yasalara tabidir. Dedektif anlatısının anlam ifade edebilmesi ve ilgi uyandırabilmesi ancak bu yasalar sayesindedir. Ama bu tabiyet gizlenmiş haldedir. Üstelik yüzey tekniği ne kadar rafineyse gizleme tekniği de o kadar rafine demektir: Christie, Van Dine ya da Queen'de (eserleri çözümlemeye daha müsait olan) Poe ve Conan Doyle'a nazaran çok daha gelişmiştir bu teknikler. Bir yazarın kitlesel başarı kazanması gizleyişin rafineleştirilmesinden ayrı düşünülemez

çünkü bu işlem derin kültürel anlamı anlaşılmaz kılar. Bu anlam varlığını ve etkisini sürdürür – ama artık ne yazar ne de okur onun farkındadır. Kitle kültürü farkında olmayışın kültürüdür. Bu kültürün temelinde çelikten önkabuller vardır, onu şekillendiren bu önkabullerin sonuçları ve etkileridir ama bunlar asla resme girmezler veya bahis konusu olmazlar. Kısacası kitle kültürü ideolojinin dışavurumunun en yaygın biçiminden –"dünyaya dair yargı geliştirme"nin her türlüsünden– kaçınarak çok daha kestirme bir yol tutar: bir dünya kurar. Bu dünya, dış dünya ile karşılaştırıldığında ya da yan yana düşünüldüğünde "hakiki" durmaz; hakikiliği kendi iç yasalarına göre tutarlı ve bütünlüklü oluşuna bağlıdır. Bu da bizi bir önceki paragraftaki argümana ve "edebiyat" dediğimiz şeyle kitle kültürü arasındaki bağlantıya geri getiriyor. Kitle kültürünün göndergesel olmayan dünyası edebiyat evreninin uzantısından başka bir şey değildir. Bu nedenle edebiyat ideolojik iletişimin en mükemmel biçimidir. İdeoloji nesnel olarak yanlış bir bilginin öznel olarak doğru algılanması ise[27] edebiyat, tanımı gereği, her iki koşulu da yerine getirir: dışarıdan doğrulanma zorunluluğundan azadedir ama aynı zamanda kendini özneye gerçek deneyimin tüm özellikleriyle donanmış bir şey olarak sunar.[28]

Dedektif anlatısının derin anlamının gizlenmesi süreci, yüzey anlamının tebarüz etmesi süreciyle birdir. Dedektif anlatısının özgül edebi yapısına içkin olan bu çifte işleyiş ile Marx'ın (verdiği çeşitli ideoloji tanımlarından birindeki) kapitalist üretim mekanizması tanımı arasında olağanüstü bir analoji var: "*Sermaye-faiz* biçimi, her tür-

27. "[İnsanın kendi varoluşuna dair farkındalığı] toplumsal ve tarihsel durum içinde *öznel olarak* gerekçelendirilebilir bir şey, anlaşılması mümkün ve gerekli, yani 'doğru' bir şey gibi görünür. Ama, *nesnel olarak*, toplumun evriminin özünü es geçer, onu algılamaktan ve yeterli bir şekilde ifade etmekten aciz kalır. Bir başka deyişle, nesnel olarak, bir 'yanlış bilinç' olarak görünür" (Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, Londra 1971, s. 50 [Türkçesi: *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Y. Öner, Belge, İstanbul 1998]).

28. "Metin ile okur arasındaki ilişkiyi kendi kendini işleten bir sistem olarak düşünürsek... sürekli bir 'bilgi geribildirimi' olduğu ve bu zaten önceden okura ulaştığı için okurun iletişim sürecine kendi düşüncelerini katması kaçınılmazdır... Metin ile okur arasındaki dinamik etkileşim, bir olayın özelliklerine sahiptir; bu da gerçek bir şeyin içinde olduğumuz izlenimini yaratan etkenlerden biridir..." (W. Iser, "The Reality of Fiction: a Functionalist Approach to Literature", *New Literary History*, VII, 1, sonbahar 1975, s. 19-20).

lü dolayımın ortada kalktığı biçimdir; sermaye en genel formülüne indirgenmiştir ama bu yüzden de absürd ve kendi terimleriyle açıklanması imkânsız bir biçimdir... Sermaye, dolaşımın yüzeyinde ilk başta sermaye fetişi olarak, değer üreten değer olarak tezahür ettiyse şimdi de kendisini en yabancılaşmış ve tuhaf biçimiyle, faiz getiren sermaye olarak sunmaktadır... kârda hâlâ kökeninin hatırası vardır; faiz biçiminde ise bu hatıra silinmekten ziyade *bu kökenle taban tabana zıt bir biçime* girmiştir."[29] Nikolas Rose da bu ve benzer pasajlar üzerine yorumlarını yazarken Marx'ın "iki gerçeklikten ve bunlar arasındaki mesafeden" bahsettiği tespitinde bulunmuştur: "Zira fenomenal biçimler birer *yanılsama* değildir, bunlar da gerçektir. Bunlar, *kapitalist üretim ilişkilerinin ürettiği gerçekliğin biçimidirler*, bu ilişkilerin aynı anda hem görünürlük kazandığı hem de gizlendiği biçim olan birer gerçekliktirler."[30] Gerçekliğin –biri yüzeysel ve bariz, diğeri derin ve gizli, biri sonuç diğer sebep olan– iki katmanı bulunduğu fikrini Lucio Colletti'de de görüyoruz: "... kapitalizmde *iki gerçeklik* vardır: Marx'ın dile getirdiği gerçeklik ile eleştirdiği yazarların dile getirdiği gerçeklik... Senteze ve genel manzaraya bakmaya alışkın olan kapitalistin gözü, satın aldığı çeşitli şeyleri ayırt etmeye tenezzül etmez. Onun gözünde ücretli emek sermayenin *parçasıdır*... Ama burada fark edilmesi gereken önemli bir nokta, bunun öznel bir bakıştan ibaret olmadığıdır: bu, bir anlamda, gerçekleri yansıtan bir bakıştır... Sermayeyi üreten emektir: emek sebep, sermaye sonuçtur; ilki çıkış noktası, ikincisi menzildir. Ama sırf teşebbüsün muhasebesinde değil, gerçek mekanizmada da işçi sınıfı sadece 'değişken sermaye' ve ücret fonu olarak yer alır. 'Bütün' 'parça', parça da bütün olmuştur."[31] Bu sözler, ideolojinin karakteristik özelliğinin ve başlıca işlevinin söz konusu sonuçları –yüzeydeki gerçekliği– yaratan toplumsal süreci silmek ve bu sonuçları dünyanın merkezine koymak, yani belli olguları *mutlak* kılmak olduğunu ifade etmektedir. Kitle kültürünün bütün önemli sembolleri ve biçimsel işlemleri de aynen bu şekilde var olur. Kültürel bir süreç işler ve –derin yapı-

29. Karl Marx, *Capital*, Cilt 3, Harmondsworth 1981, s. 956, 968 (italikler bana ait).

30. Nikolas Rose, "Fetishism and Ideology: a Review of Theoretical Problems", *Ideology and Consciousness*, no. 2, Sonbahar 1977, s. 37.

31. Lucio Colletti, *From Rousseau to Lenin*, Londra 1972, s. 234-5.

ları aracılığıyla– yüzey yasalarını ve sembolleri üretir, sonra da bu yasa ve semboller kökleriyle olan bağlarını feshederek özerklik kazanırlar. İnsanlar üzerindeki derin ve anlaşılmaz etkileri –vampirin vamp, gerilimin takip olarak algılanması gibi– tam da temel kültürel değerlerin bunlarda aynı anda hem mevcut hem na-mevcut, hem etkin hem görünmez olmasından kaynaklanmaktadır. Kitle kültürü bu nedenle *kültürel fetişizmin* mükemmel bir örneğidir. İşlerliğini ve hem üretici hem tüketicilerin aymazlığını artırma gücünü buradan alır. Fetişizm insana ait bir özelliğin "şeyler"e ait bir vasfa dönüşmesidir: kompozisyon yasaları, retorik işlemler artık *mecburi, doğal ve bağlayıcı* görünmektedir. Tam da artık *denetim altına alınamadıkları* için anlamları anlaşılır olmaktan çıkmıştır.

Kültürün özerkleşmesi, üreticisinin bilincinden ve iradesinden bağımsız anlamlar üretebilen nesnel bir biçime dönüşmesi ideolojinin özünü teşkil eder: içeriği zamanla değişebilir ama biçimsel tabiatı aynen kalır. İdeolojinin tam anlamıyla ancak kapitalizmde var olabilmesinin sebebi de budur: sadece kapitalizmde insanlar arası bağlar –toplumsal ilişkiler– gerçekten gayri şahsi, soyut ve formeldir. Böylece Weber ile Eliot'ın çizdiği düşünsel eser imgesine geri dönmüş oluyoruz; ve tabii onlardan evvel daha da net bir imge sunan Simmel'inkine. Daha 1911 tarihli bir yazısında –"Kültür Kavramı ve Kültürün Trajedisi Üzerine"[32]– "kendine ait yasalarıyla mükemmellik talep eden bu amaca yaratıcı bireyin kendini adaması, öyle ki kendini unutması ve tükenip gitmesi... nesnel bir amaca adanmışlığın kişinin kendini tamamen inkâr etmesine varması"ndan bahsetmişti. Kültür eserinin tüketilmesinde olduğu kadar üretilmesinde de özne ile nesne arasındaki ilişki bu şekilde tersine çevrilir: "Tüm bu [kültürel ürün] silsileleri tamamen içsel nitelikte yasalara tabidirler. Bunların ne ölçüde öznel ruhların gelişiminin parçası sayılabileceği, önemi ile alakasız bir konudur..." Düşünsel alandaki işbölümü, kültürün özerklik kazanma eğiliminin apaçık kanıtıdır: "Demek ki farklı kişilerin işbirliği sonucunda ortaya çıkan kültürel nesnenin –herhangi bir bireyin bütünlüklü kendiliğinden çıkmadığından– bütünlüklü bir birim olarak *üreticisi yoktur*... Dikkatli ince-

32. Georg Simmel, "On the Concept and the Tragedy of Culture", *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* içinde, New York 1968, s. 35-6, 41-2.

lenirse bunun genel olarak insan ruhunun kaderinin en uç hali olduğu anlaşılır. Düşünsel yaratıcılığımızın ürünlerinin çoğunda bizim tarafımızdan üretilmemiş belli bir pay vardır... Tamamlanmış iş, o işi yapanın maksadını aşan vurgular, bağlantılar ve değerler içerir." Ve son olarak: "Marx'ın ekonomik metaya atfettiği 'fetişizm', kültürün içeriklerinin bu genel kaderinin özgül bir halinden ibarettir." Bu pasajların açıldığı yerleri ve akla getirdiği itirazları bir kenara bırakarak tartışmanın ana hattında kalacağım. Her şey yerli yerine oturuyor gibidir: meta fetişizmi kültür fetişizminde yinelenir. Yabancılaşma süreci toplumsal çerçevenin tamamını kapsar. Özne ile nesnenin yer değiştirmesi şiirsel yaratıcılığı bile belirler. Her şey cuk oturuyor gibi görünüyor – ama sorun da tam bu noktada çıkıyor. Kültürel biçimlerin özerklik kazanması –eğer bu lafın bir anlamı varsa– bu biçimlerin kendi özgül mantıklarına göre geliştiği ve dolayısıyla diğer toplumsal alanlara dair çözümlemelere bakarak öngörülemeyeceği ya da çıkarsanamayacağı anlamına gelir. Bu biçimler sahiden özerkse, mesela Marx'ın emeğin soyutlanması üzerine kurulu sermaye birikimi süreci gibi tek bir merkezi "sebebe-ereğe" dayandırılamazlar. Bu "sebep-erek"ten çıkarsanamazlar ve onu yeniden-üretmezler. Benzeşiklik ya da eşbiçimlilik ilkesine dayanmazlar ve bu ilkeyle açıklanamazlar. Ama yine de, bu kültürel biçimlerin tamamen bağımsız ve çatışan "söylemler"den oluşan bir küme ya da her daim kararsız ve öngörülmez olup belli bir merkez ve amacı bulunmayan bir "iktidarlar" hiyerarşisi olduğu da söylenemez. Merkez –birikim süreci– artık kültürel ve toplumsal üretimi külliyen dolaysız bir şekilde belirlemez, yani onu artık *asimile* etmez – ama yine de kültürel ve toplumsal üretimi bir *işlevsellik* ilkesi temelinde denetleyebilir ki bunun da benzeşiklik ilkesiyle hiçbir ilgisi yoktur. İşlevsellik, farklı toplumsal faaliyetler arasında *uzmanlaşmaya* ve bunların yüksek bir *özerklik* endeksiyle işlemelerine müsaade eder. Ama bu söylediğim şimdilik bir hipotezden ibaret: hem işlevsellik ilkesinin varlığı ve işleyiş tarzı henüz hakkıyla araştırılmadığı için, hem de bu ilkenin önceden programlanmış bir şey olarak değil de ayrı ayrı yapıların birbirine uyum sağlaması ve bütünleşmesi sürecinin tamamen nesnel sonucu olarak algılanması gerektiği için. Ama bu makalenin başında dile getirdiğimiz savın salt metodolojik bir sav olmadığı açık: farklı metodolojiler arasındaki teorik bağıntının sorunsallığı,

farklı yapılar arasındaki bağıntının gerçek hayatta da sorunsallaşmış olmasının bir yansımasıdır.

Klasik Marksist çerçevede vurgu, her zaman radikal eşitlemede, "ekonomik yapı"nın kendisinden ziyade kapitalist birikimin özgül biçimlerinde örtük olarak bulunan *reductio ad unum*'dadır*. Oysa bu akıl yürütme tarzı ile Marksist çerçevenin ötesine geçmiş oluyoruz. Ve birtakım zor sorularla karşı karşıya kalıyoruz: On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru kapitalist gelişme sonucunda ortaya çıkan bu işlevsel çerçeve, aslında kapitalizmle ne kadar uyumludur? Bir birikim ve eşitleme sürecinin, kendi "dur durak bilmez hareketi"ne direnç gösteren sahaları, bırakalım yaratıp beslemeyi, bunlarla bir arada var olması teorik olarak mümkün müdür? Hâlâ "kapitalist toplumlar" diye adlandırdığımız toplumlarda bugün kapitalist birikimin *sembolik* ağırlığı nedir? Toplumun *ereği* olarak değil de varoluş *aracı* olarak mı görülmektedir? Eğer öyleyse bu toplumun değerler sistemini ve bunun ekonomik alanla ilişkisini yeniden tanımlamamız gerekmez mi?

Bu sorular bizim buradaki tartışmamızı fazlasıyla aşıyor. Hem bunlara henüz tatminkâr bir cevap bulunabilmiş de değil. O gün gelene kadar –bu çelişkili sürecin kurucu öğelerinden bir olan– kitle kültürü ile ilgili her türlü düşünce temelsiz kalacak. Dedektif anlatısı örneği de bu konuda pek yardımcı olmuyor, zira bu anlatı türü cesur yeni dünyamızın kuruluşunda ikircikli bir rol oynayagelmiştir. Bir yanıyla, toplumun piyasa ekonomisinin gayri-şahsi ve otomatik mekanizmaları temelinde "kendi kendini düzenlemesi" gerektiğini söyleyen liberal burjuva ideolojisinin uç bir örneğini teşkil eder. Bu mekanizmaları kendi keyfi iradesine tabi kılmak isteyen, sivil toplumun doğa durumuna geri dönmesini isteme suçunu işliyordur. Dedektif figürü, görevini yasalara, özellikle de ekonomi yasalarına saygı gösterilmesini sağlamakla sınırlayan bir "gece bekçisi" kılığındaki devlet figürüdür. Bu, "son söz olarak kültür" imgesinde yansımasını bulur (dedektifin "bilimsel sistem"i) – sadece tehlike anında kullanılmak üzere toplanmış veri olarak, yani toplumsal *gelişme*ye değil, savunmaya hizmet eden bir araç olarak kültür imgesinde. Dedektif anlatısı bu bakımdan Manchester ideallerinin veda şarkısı-

* (Lat.) Çokluğun bire indirilmesi. (ç.n.)

dır. Ama dedektif anlatısı, tüm temel anlamlarıyla, ama en çok da zaten kapalı ve öz-göndergesel bir sistem olan bir kültürün savunuculuğunu yaptığı için, liberalizmin celladıdır da. Bu anlamda –bu düşünce kimilerine rahatsız edici gelebilir ama– kültürün özerkliğinin radikal bir olumlamasıdır. Özerklik beraberinde hayal kırıklığını getirir. Dedektif hikâyesi okursanız, dedektif hikâyesi okumuş olursunuz. Size "hayatta" bir faydası olmaz; bir *Bildung* sağlamaz. Ama artık hayat da dedektif anlatısı okumaktan *ibarettir*. Kültürel biçim ne kadar az "fayda" getiriyorsa –ne kadar az tercüme edilebilir, dönüştürülebilir ve kullanılabilir ise– o kadar *kendini dayatır*. Dedektif anlatısı her ne kadar "lüzumsuz" ise de, yukarıda gördüğümüz gibi, bir anlam ifade eder. Ama bu anlam gizlidir; okurun arkasından dolap çevirir; denetlenebilir olmaktan çıkmıştır. Dedektif anlatısı, dedektif aracılığıyla, dünyaya anlam veren insanı yüceltir. Ama yapısal bakımdan bunun tam zıddı bir ilkeye dayanır ki bu ilke en eksiksiz ifadesini kitle kültüründe bulacaktır: mensuplarının etkin ve bilinçli mutabakatını göz ardı eden bir anlam –bir kültür– kuran bir süreç. Çağdaş kapitalizmin kendine özgü totalitarizmidir bu: ama dedektif anlatısında bir gerçekliğe dönüşmekten çok bir vaat olarak kalır. Tarihler gayet anlamlı: klasik dedektif anlatısı altın çağını 1890 ile 1935 arasında yaşar. Keynesyen kapitalizmin yükseldiği ve modern kitle kültürünün kendini dayattığı otuzlu yıllarda ise dedektif anlatısı akademik ve maniyerist bir nitelik alır; derin anlamı tarihsel işlevini tüketmiştir. Bu yıkıcı bir işlevdir, tıpkı pedagojisinin tamamen negatif bir pedagoji olması gibi: dedektif anlatısında masumiyet tecrübesizlik, ideal hikâye hikâyenin yokluğu, ekonomik denge gelişmenin reddi, bireysel güvenlik bireyselliğin yitimidir. Dedektif anlatısı kitle kültürünü kurmaz: önceki kültürün hegemonyasını silerek onun *önünü açar*. Romansal duyarlılığın yıkılması, Avrupa kültürünün küçülerek Amerikan hayat tarzına yer açmasıyla "Aydınlanmanın diyalektiği"nin kendini tam olarak gerçekleştirişi, işte burada aranmalıdır, kitle kültüründe değil. Elbette kitle kültürü bu büyük kıyım olmadan ortaya çıkamazdı ama bu "kurban töreni"nin tekrar tekrar icra edilmesinden ibaretmiş gibi de düşünülmemelidir (Horkheimer ile Adorno'nun düşündüğünün aksine). Gerçek temeli "mitik düşünce" mekanizmasının modern çağda büründüğü yeni biçim ve ifadelerde aranmalıdır.

Çocuk Bahçesi

Diderot bir romanı okurken hüngür hüngür ağladığını söylerken rezil olduğunu filan düşünmüyordu. Ne mutlu günlerdi onlar, mutlu ve bir bakıma edepsiz günler. Zira yüz yılı aşkın bir zamandır Avrupalı entelektüeller gözyaşından bahsetmeye utanıyorlar. Gülmek, tamam: insanın bir başkasına Canetti'nin deyişiyle "diş gösterdiği" o apaçık iktidar gösterisinden bahsetmek mübah ve faydalıdır. Ama gözyaşları – hayır.

Yine de her zaman olduğu gibi insanları ağlatmak üzere tasarlanmış romanlar yazılmaya, insanlar da bunları ağlamak için okumaya devam etti. "İlginç bir durum, şunu biraz daha ayrıntılı incelemek lazım" diye yaklaşınca, çoğu prestijli isimlerle vaftiz edilmiş sayısız komik edebiyat teorisi olduğunu görüyor, ama "acıklı" edebiyata gelince derin bir sessizlikle karşılaşıyorsunuz. Bu da gayet düşündürücü. Hemen herkes kahkahayı incelerken kimse gözyaşını incelemiyorsa bunun bir sebebi olmalı... Ama dikkatli bakınca bu durumun kendi başına hiçbir şeyi kanıtlamadığı anlaşılıyor. Komiğin incelenip "acıklı" olanın göz ardı edilmesini, birinin (dilbilimsel, anlatısal, psikolojik, estetik, vb. sebeplerle) önemli, diğerinin önemsiz olmasına bağlayabiliriz. Ya da zarif bir manevrayla bu savı tersine çevirebilir ve sessizlikle üstü örtülen şeyin –gizli, dile gelmez olduğu için– hakkında rahatça konuşulandan daha önemli olduğunu öne sürebiliriz.

"Acıklı" edebiyatı konu alan bir inceleme için en uygunu bu hipotezlerden ikincisi olacakmış gibi görünüyor. Ama ben onu arka planda bırakmayı tercih ediyorum. Hiyerarşiler beni ancak bir yere kadar ilgilendiriyor; hem zaten komik edebiyat ile "acıklı" edebiyatın simetrik olgular olduğunu da varsayamayız. Bunun yerine, teorik bir gelenek olmayışının araştırmamızın çıkış noktasını her zamankinden daha tartışmalı ve kaygan kıldığını telaffuz etmekle başlaya-

lım. Bir teoriler kümesi –bunlar birbiriyle çelişen, hatta büyük ölçüde yanlış teoriler dahi olsa– en azından eleştirel düşünceye ayağını basabileceği bir zemin sağlar ve daha sonra gerekirse baştaki hipotezlerden vazgeçilebilir. Mevcut roman ya da trajedi teorilerinin tümünü baştan aşağı yanlış buluyor olabiliriz ama bu teoriler hiç değilse bir metnin trajedi mi yoksa roman olarak mı sınıflandırılması gerektiği konusunda iki kişinin hemfikir olmasını mümkün kılarlar. Ve bu ilk işlemin kendisi, biraz yüzeysel dahi olsa, bir değerlendirmedir ve bizi araştırmanın nihai menziline doğru yaklaştırır.

"Acıklı" edebiyat söz konusu olduğunda teorik bir bağlamın sağlayacağı ön seçimden yoksunuz. Boydan boya kapsamamız gereken bir metinler bütünü ile karşı karşıyayız, yani bu "acıklı" edebiyat denen şeyin tamamıyla baş etmek durumundayız. Peki neden bu metinler de başkaları değil? Çünkü –teori bağımlıları bu noktada sinirlerine hâkim olmakta zorlanacak ama– sadece bu metinler beni ağlatıyor.

Bunun başka yolu yok. Yeni bir tartışma "nesne"si ortaya koymak isteyen bir insanın son derece ampirik, öznel ve ham birtakım önkabullerden hareket etmesi kaçınılmazdır. İlk adım olarak söyleyebileceğimiz, insanı ağlatanın "acıklılık" hissiyle duyguların harekete geçmesi olduğudur. (Daha sağlam bir dayanak göstermek gerekirse: beni ve bu konuda fikrini sorduğum kişilerin çoğunu –ama hepsini değil– ağlatan budur). Bunu söyledikten sonra *ağlamanın* nasıl gerçekleştiğini ve bu etkiyi yaratabilen metinlerin *işlevinin* ne olabileceğini anlamaya çalışabiliriz. "Acıklı" edebiyatın içeriği giderek daha zengin, sınırları daha belirgin hale geliyor; bu metinlerde işleyen süreçlerin, kendi çapında bir yasalar sistemi sayılabilecek bir düzenliliği olduğunu görüyoruz. Araştırmamızın sonunda hareket noktamız olan metinler hakkında daha *çok* ve daha *iyi* bilgi sahibi olmuş isek, üstelik bunların ait olduğu kültürel sisteme dair kavrayışımız değişmişse bu, araştırmanın anlamlı –hatta bir bakıma "gerekli"– olduğunu gösterir. Unutmayalım ki *her* bir yorumlama girişiminin meşruiyeti, "mümkün" oluşunda değil ("x metnini şu şekilde yorumlayabiliriz..."), önceden anlamsız ya da çelişkili görünen şeyleri daha iyi anlamamız için *gerekli* oluşunda yatar. Bu hedefe ulaşmayan ya da hiç olmazsa bu koşulu kabul ederek yola çıkmayan her yorumlama faaliyeti lüzumsuzdur. Ve teori alanında bundan da-

ha feci bir suçlama düşünülemez.

Artık metinlere geçelim. Üzerinde odaklanacağım metinler –*Çocuk Kalbi*, *Pal Sokağı Çocukları* ve onlar kadar olmasa da, *Misunderstood* (Yanlış Anlaşılan Çocuk)[1]– "acıklı" edebiyat sahasının tamamını temsil etmiyor ama belirgin şekilde bir grup oluşturuyor. Bunlar hem başkahramanları hem de ideal okurları "oğlan çocukları" olan metinlerdir. Bu da bu metinleri uygarlığımızın ana anlatısal akımlarından biri çerçevesinde okumamızı mümkün –hatta zorunlu– kılıyor: yani *Bildung* ideali (ileride göreceğimiz gibi tanımlaması güç bir idealdir bu) ve bu ideali temsil ve teşvik edebilen anlatısal yapılar çerçevesinde. Yani acıklı olan ile burjuva dünyasının en yüksek pedagojik ideallerinden biri arasındaki etkileşime bakmış olacağız; belki bu sayede meselenin her iki veçhesini de alışılmışın dışında bir gözle görmek mümkün olabilir.

1. "Ama artık çok geçti" Retoriği

Ama Ferruccio bir şey söylemedi. Anneannesini kurtarırken sırtından bıçaklanan küçük kahraman o cesur ve güzel ruhunu Tanrı'ya teslim etmişti. ("Romanyol Kanı", *Çocuk Kalbi*)

Ve kumandan János Bóka acı ve keder içinde çaresizce ağlamaya başladı. (*Pal Sokağı Çocukları*)

"*Kucağına* mı, baba? Senin kucağında hep Miles vardı. Sen hiç *beni* kucağına almadın." (*Misunderstood*)

1. Edmondo de Amicis, *Cuore*, Milan 1886: burada, yazarın onayından geçmiş G. S. Godkin çevirisi kullanılmıştır: *Heart*, Londra 1895 (Türkçesi: *Çocuk Kalbi*, çev. A. Uyguner, Su, İstanbul 2004). Ferenc Molnár, *A Pál-utcai fiúk*, Budapeşte 1907: buradaki alıntılar *I ragazzi di via Pál*, Milano 1978'den çevrilmiştir ve sayfa numaraları da bu edisyona aittir. Kitabın İngilizce edisyonu olarak ise Louis Rittenberg'in baskısı tükenmiş çevirisi kullanılmıştır: New York 1927 (Türkçesi: *Pal Sokağı Çocukları*, çev. Z. Selimoğlu, Can, İstanbul 2000). Florence Montgomery, *Misunderstood*, Londra 1869. [Moretti'nin makalenin İtalyanca aslında kullandığı *letteratura commovente* terimi, kitabı İngilizce'ye çevirenler tarafından tırnak içinde "moving literature" olarak karşılanmıştır. Terimin özgüllüğünü yansıtacak tam bir karşılık bulamadıklarından bu yola giden İngilizce çevirmenlerinin tercihine biz de katıldık ve aynı şekilde tırnak içinde "acıklı" kelimesini kullanarak *commovente*'yi karşılamaya çalıştık – ç.n.]

Her zaman ağlamaya başlanan belli bir nokta vardır ve büyük ihtimalle yukarıda alıntılanan üç cümleye geldiklerinde okurların büyük çoğunluğu gözyaşlarına boğulmaktadır. Ama tek bir okur bile bu cümleleri yukarıda alıntılanmış görünce ağlamayacaktır. Bu paradoksal bir durum: okuru ağlatmak için tam *o* cümle, o kelimeler gerekmektedir ama cümle tek başına yeterli değildir.

Bu yüzden tekrar bağlamına oturtalım. Her üç örnekte de aynı işlemin uygulandığını görüyoruz: "Acıklı" cümle, hemen öncesindeki sayfalarda okumamızı yönlendiren, beklenti ve değer yargılarımızı düzenleyen bakış açısını değiştirmektedir. Küçük Humphrey'nin öznelliğinin ortaya çıkıverdiği o hazin "*kucağına* mı, baba?" cümlesine gelene kadar anlatı, baba Sir Everard'ın zihnine, Humphrey'nin kendisinin ilgisine ihtiyaç duymadığı yolundaki düşüncesine odaklanır. János Bóka, o unutulmaz savaş sahnesinde gerçekten de bir "kumandan" olarak sunulmuştur: ve kumandanlar ağlamaz. De Amicis de, malum, Ferruccio'yu Tanrı katına yükselme sahnesinde takdis edene kadar sayfalarca anneannesinin ağzından kötüler durur.

Bakış açısındaki bu değişiklik anidir ama bu okur için yeni bir şey olduğu anlamına gelmez. "Acıklı" cümlede tesis edilen bakış açısı hemen önceki bölümde hâkim olan bakış açısını iptal eder etmesine ama aslında metnin daha önceki bölümlerinde yer alan bir bakış açısının geri dönüşünden ibarettir. Ve geri dönen bu bakış açısı, karakterlerin "kısıtlı" ve "öznel" değerlendirmelerine değil anlatıcının "mesafeli" ve "tarafsız" değerlendirmesine dayandığı için, tanımı gereği, birincil ve tartışılmaz olan bakış açısıdır. Sir Everard tersini düşünse de *Misunderstood*'un daha ilk sayfalarından itibaren Humphrey'nin babasının şefkatine muhtaç olduğunu biliriz. Acıklı cümle, Sir Everard'ın hatalı bakış açısını (ki birkaç sayfa boyunca okur da olayları bu bakış açısından izlemeye mecbur edilir) kısa devreye uğratarak lağveder ve başlangıçtaki "hakikat"i nihai olarak yeniden tesis eder. Aynı durum Ferruccio (De Amicis'in bize hemen belirttiği gibi "O kötü kalpli bir çocuk değildi – tam tersi") ve aslında diğerleri gibi bir çocuk olan ama arkadaşlarının beklentilerine cevap vermek için taşıyamayacağı kadar ağır bir yükün altına girerek olgun bir yetişkin rolü oynayan Bóka için de geçerlidir.[2]

2. Metnin başlarında ortaya konan bir hakikate geri dönüldüğü, "acıklı" cüm-

Bir adım daha ilerledik ama hâlâ hedefe ulaşmış değiliz. Bakış açılarının gidip gelmesi mekanizması edebiyat teorisinde "karakterin gerçek kimliğinin anlaşılması" gereci olarak zaten bilinen bir şeydir. Ve bu kimlik ifşası kendi başına nötr bir retorik işlemdir: Othello'nun dünyasının paramparça olmasına da *Tom Jones*'un tam bir mutlu sonla bitmesine de aynı şekilde hizmet edebilir. "Acıklı" bir etki yaratmasını sağlayan, bakış açıları arasındaki gidip gelmeler değil, bu kaymanın *ne zaman* olduğudur. Kimlik ifşası *çok geç* geldiğinde "ağlatıcı" bir gereç olur. Ve "çok geç" kalındığı hissini vermenin en kolay yolu da kimlik ifşası kozunu karakterin ölümün eşiğine geldiği ana saklamaktır.[3]

Ölüm kendi başına incelenmesi gereken bir olay; ben de anlatıyı oluşturan olaylar zinciri içinde gördüğü gayet özgül işlevi biraz aşağıda ele alacağım. Ama önce gecikmiş "kimlik ifşası"nda hangi unsurların devrede olduğunu ve bunların okurda ne gibi tepkiler yaratmayı hedeflediğini ortaya koymak lazım. Kimlik ifşası karşıt bakış açıları arasındaki çatışmanın çözülmesi olarak tanımlandığına göre bakış açısı meselesinin daha şimdiden klasikleşmiş bir ifadesine, Lotman'ın *Structure of the Artistic Text*'ine (Sanatsal Metnin Yapısı) bakmak yerinde olabilir: "Sanatsal yapı içinde pek az unsur, dünyanın bir resim olarak kurgulanması işiyle 'bakış açısı' unsuru kadar doğrudan ilişkilidir... her kültür modelinin kendine özgü bir yönelimi vardır ve bu yönelim, doğru ile yanlışı, yüksek ile alçağı tanımlayan belli bir değerler skalasında ifadesini bulur. Bir kültürün dün-

leyi izleyen cümlelerde iyice vurgulanır: "'Kucağına mı, baba? Senin kucağında hep Miles vardı. Sen hiç beni kucağına almadın.' 'Humphrey'ciğim kucağıma gelmek istemiyorsun diye düşünüyordum.' 'Hep istiyordum işte; ama onu tercih ettiğini de biliyordum.' 'Hadi, ağlama, n'olur...'" (*Misunderstood*, s. 285). "[János Bóka], hayatında ilk defa, alışılmadık bir durumda sakin görünmediği için utanmıyordu; kendini çocuk gibi hissettiği için de utanmıyordu. Ağlamaya devam etti..." (*Pal Sokağı Çocukları*, s. 183).

3. Artık bu noktada Humphrey'nin öleceği kesindir, Ferruccio ise zaten ölmüştür. Ancak Bóka örneğinde ölen başkasıdır ("Herkesin bildiği ama kimsenin söylemeye cesaret edemediği şeyin o da farkına vardı. Küçük askerinin eriyip gittiğini gördü. Onu nasıl bir sonun beklediğini ve bu sonun hiç de uzak olmadığını anladı." *Pal Sokağı Çocukları*, s. 183). *Çocuk Kalbi* ile *Misunderstood*'dan farklı olarak, Molnár'ın romanında iki başkahraman vardır: Nemecsek ve Bóka. (Segal'in *Aşk Hikâyesi*'nde taklit ettiği) bu yapısal özellik, biraz ileride tartışacağımız gibi, romanı "acıklı" edebiyatın en ilginç örneği yapar.

ya resmini, soyutlama yapıp, bir metin olarak tasavvur edersek, bu yönelimin metnin bakış açısında ifadesini bulduğunu söyleyebiliriz... Yaratıcı ile yarattığı arasındaki ilişki her zaman metin ile bakış açısı arasındaki ilişkidir."[4]

Bakış açısının temelinde bir sembolik hiyerarşi vardır, bu yüzden de her zaman bir *değer* yargısı ifade eder. Ama bilindiği gibi sanat ürünleri, belli birtakım "değerler"in tartılmasında başvurulacak "olgular"ı kendileri kurgulamak gibi olağandışı bir ayrıcalığa sahiptirler. Bir yaratıcının belli bir düşünce sistemi ve değerler skalasını doğrulamak için yapması gereken, zaten bilinen birtakım olgularla uyumlu olduklarını göstermek değil, onlara en iyi uyacak olguları bizzat kurgulamaktır. Bu işlem diğerinden "daha kolay" değildir ama farklıdır; ve olgulara dayalı yargılar ile değer yargıları arasında ayrım yapmanın –her halükârda son derece sorunlu bir ayrımdır bu– estetik iletişim söz konusu olduğunda kurumsal olarak imkânsız olduğunu gösterir.[5] Bu da –eğer ideolojinin amacı, değer koyutlarını olgu olarak kabul ettirmek, olguyu da değerle yüklemekse– edebiyatı her türlü ideolojinin ayrıcalıklı vasıtası yapar.

Ama bütün bunlar doğruysa "acıklı" edebiyatta olan nedir? Başta bir bakış açısı vardır, olgulara dayalı yargılar ile değer yargılarının bütünleştiği "yüksek" bir bakış açısı. Bir noktadan sonra metnin yapısına *başka* bakış açıları dahil olur (Bahtin'in ve daha sonra Lotman'ın modern kurmacaya özgü saydıkları perspektif çoğulluğuna uygun olarak). Olgular ile değerler artık çakışmamaktadır. Hatta, değerlerin çeşitlenmesi bir etki-tepki mekanizmasını harekete geçirir ve kısa sürede geri dönüşsüz bir aşamaya gelinir. Ancak bu aşama-

4. J. M. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor 1977, s. 267.

5. Erwin Panofsky'nin bakış açısı meselesiyle ilgili meşhur yazısında dediği gibi: "Perspektifin... Ernst Cassirer'in armağanı olan o şahane terimi sanat tarihine uyarlayacak olursak, 'tinsel' bir anlamın somut, duyularla algılanabilir bir göstergeye eklendiği ve bu gösterge ile iyice özdeşleştiği' 'sembolik biçimler'den biri olduğu söylenebilir." Ve biraz ileride şöyle der: "Perspektifin tarihi, eşit ölçüde doğru olarak, hem gerçeklik karşısındaki uzaklaştırmacı ve nesneleştirmeci tavrın zaferi, hem insanın uzaklıkları olumsuzlayan güç istencinin zaferi olarak görülebilir. Aynı şekilde hem dış dünyanın bütünleştirilmesi ve sistematize edilmesi, hem benin alanını genişletmesi olarak görülebilir." "Die Perspektive als 'symbolische Form'", Fritz Saxl, y.h., *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25* içinde, Leipzig-Berlin 1927, s. 268 ve 287.

dan sonradır ki baştaki hakikat-ahlak yeniden hâkim olur ve bakış açıları arasındaki uyuşmazlık giderilir. Ama artık çok geçtir. Evrensel bir mutabakat sağlanmıştır ama ne fayda. Artık herkes aynı değerlere sahip çıkacak bir konuma gelmişse bile bunların dünyada gerçeklik kazanacağının, olgulara dönüşeceğinin garantisi yoktur. Bu durum "ama artık çok geçti" diye ifade ettiğimiz ya da daha basitçe *zaman* diyebileceğimiz şeyden kaynaklanır. Her değerler sistemi, sistem olduğu için, zamanın akışının durmasını ya da hep öngörülebilir ritimlerle ilerlemesini (ki zamanın durmasıyla aynı kapıya çıkar) istemek zorundadır. Ama zaman durmaz, kimseden de icazet almaz. Hele onu geriye çevirip farklı şekilde kullanmamıza hiç müsaade etmez. Başkahramanın ölümü işte bu işe yarar: zamanın *geriye çevrilemeyeceğini* göstermeye. Ve olayların gitmesini istediğimiz *diğer yön* apaçıksa bu geri çevrilmezlik daha da keskin bir şekilde algılanacaktır.

İnsanı ağlatan budur. Gözyaşı daima *çaresizlikten* dökülür. Birbiriyle çelişen iki olgu yatar gözyaşının altında: mevcut durumun ne şekilde değiştirilmesi gerektiğinin apaçık oluşu[6] – ve bu değişimin *imkânsızlığı*. Gözyaşında olgularla değerlerin nihai olarak birbirinden boşandığı, dolayısıyla *ereksellik* fikriyle *nedensellik* fikri arasında herhangi bir ilişki kalmadığı varsayımı vardır. "Acıklı" edebiyatta ölümün vazgeçilmez bir yeri olmasının ikinci sebebi de yine bununla ilgilidir. Ölen kişiyi maksadını gerçekleştiren bir insan olarak görmek mümkün değildir (bu metinlerde ilke olarak intihara yer yoktur); o, kontrolü dışındaki bir *nedenler* zincirine maruz kalan bi-

6. "Acıklı" edebiyatı trajediden ayıran budur. Trajedi de aynı şekilde fiilen yapılanlar ile kültürel olarak benimsenen değerler arasında onulmaz bir çatışma üzerine kuruludur. Ama trajedide olayların akışı, değerler dairesinin bizim burada incelediğimiz roman sonlarındaki gibi yeniden hâkimiyet kurmasına varmaz, tam tersine değerler giderek daha muğlak ve zor seçilir hale gelir. Bu da ağlamayı mümkün kılan o kendiliğinden ve dolaysız duygusal yakınlığın kurulmasını engeller. Bunun belki en iyi örneği son iki perdenin zalim ve riyakâr Hamleti'dir: insan onun başına gelenlere nasıl ağlayabilir ki? *Othello* ve *Kral Lear*'de durum farklıdır ama sadece Desdamona ve Cordelia söz konusu olduğunda. Seyircinin ilgisini ister istemez üstlerine toplayan Othello ve Lear, Hamlet'inkine benzer dönüşümlerden geçer. Shakespeare'in eserleri içinde "mendil ıslatan" olarak sınıflanabilecek tek oyun *Romeo ve Juliet*'tir; eleştirmenlerin oyunu belli bir "edebi tür"e sokmaya çalışırken hep bir rahatsızlık hissetmeleri belki de tesadüf değildir.

ridir – yani arzularının icracısı değil, en radikal haliyle "gerçekliğin" kurbanıdır.[7] Ve insanın gelişiminde pek az şey küçük bir çocukken "gerçeklik" diye öğretilen şey kadar önemli olduğundan, "acıklı" edebiyatın dünyasını düzenleyen nedensel ilişkiler sistemine bakmak anlamlı olabilir.

2. Suçlar ve Cezalar

Romanlarımızın başkahramanlarının neden öldüğünü yeniden kurgulamaya çalışırsak aynı işlemle karşılaşırız. Ferruccio korkunç hırsız Mozzoni tarafından öldürülür. Ama eve "saatlerce sokakta kaldıktan sonra gece on birde" dönmüş olmasaydı, o ve anneannesi geceyarısı çoktan uykuya dalmış, hırsız da usulca işini görmüş olacaktı ve sırtına bıçak saplanmasına filan gerek kalmayacaktı. Demek ki özünde Ferruccio'nun da bir "suç"u vardır ama bu suç açıkça orantısız bir ceza ile karşılık bulur. Nemecsek ise casusluk yapmak üzere düşman Botanik Bahçesi Çetesi'nin "savaş konseyi"ne gittikten sonra zatürre olup ölür. Foyası meydana çıkınca onu göle atarlar (bir süre önce aynı göle dikkatsizlikten düşmüş ve "pis bir soğukalgınlığı"na yakalanmıştır). Aslında hastalıktan yırtması hâlâ mümkündür. Ama savaş günü annesini atlatıp arsaya gidince ölüm fermanını imzalamış olur. Aşırı bir şekilde "cezalandırılan" bir başka kabahat: Humphrey, tırmanmaması için defalarca uyarıldığı ağaçtan düşerek ölür. Buradaki ibret de diğer iki örnektekinin aynısıdır. Başka pek çok örnek verilebilir. Mesela *Aşk Hikâyesi*'nde Oliver ile Jenny, Barrett ailesinin yazılı olmayan kanunlarını ihlal ettiğinde kötü bir şey olacağını hissederiz ama lösemi hakikaten biraz fazladır. Bir başka örnek: Tom Godwin'in muhteşem bilimkurgu hikâyesi "Soğuk Denklemler"de bir genç kız gizlice bir uzay gemisine biner. Yakalanınca gayet samimi ve rahat bir şekilde "Tamam, suçluyum. Ne yapacaksınız şimdi bana? Para cezası falan mı keseceksiniz?" der –

7. Son dört paragrafta değindiğimiz meseleler, son derece önemli olmakla birlikte, edebiyat teorisi içinde hâlâ tatmin edici bir çözüme kavuşmuş değildir. Kurgusal anlatıda "gerçekçilik" kavramına ve dönemine yeniden bakmaya karar verilirse –zira bu son yıllarda eleştirmenlerin özenle kaçındıkları bir iş– belki bir ilerleme kaydedilebilir.

ama karmaşık birtakım yakıt, ağırlık ve mesafe orantısı hesapları yüzünden ("amansız bir fizik kanunu" olan "soğuk denklemler") kot pantolon ve tişörtüyle uzaya atılması gerekir.

Aslında bu kabahat-ceza ikilisinin kendisi son derece yaygın bir şey. Öyle ya da böyle her kurmaca metinde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Demek ki bu ikilinin kendisi değil, *orantısızlık* unsurudur, "acıklı" edebiyata –ve modern dünyaya, Batılı burjuva demokrasilerine– özgü olan. Cezanın suçla orantılı olması gerektiği fikrine eski zamanlarda da ara ara rastlıyoruz ama bu ilkenin kesin olarak yerleşmesi son iki yüz yılda olmuştur. Orantısızlık ancak bu düşünsel-tarihsel bağlamda göze batar hale gelmiş ve adaletsiz, acı verici, "olmaması gereken" bir şey olarak görülmeye başlamıştır (olmaması gerekir ama gene de olur: ölüm anındaki kimlik ifşasında tanık olduğumuz olgular-idealler karşıtlığın aynısı burada da söz konusudur).

Suç, ceza, orantısızlık: bu üç unsuru incelemeye devam edelim. Bir kere ilk ikisi ile üçüncüsü arasında keskin bir ayrım olduğu anlaşılıyor. Hikâyelerde suç ile ceza hep insanlarla temsil edilmektedir: Ferruccio ile anneannesi, Humphrey ile Sir Everard, Nemecsek ile Ferenc Ács, Oliver-Jenny ile Mr. Barrett, "Soğuk Denklemler"de kız ile pilot. Ama orantısızlık unsuru bu ilk çatışmadan türemez. Aslında metinde cezanın *iki* biçimi ya da derecesi vardır. Birincisi salt "beşeri" otoriteden gelendir: Ferruccio'nun anneannesinin, Humphrey'in babasının, uzay gemisi pilotunun azarlamaları, Ferenc Ács'in Nemecsek'i göle attırması ve ona gülmesi, Mr. Barrett'in maddi desteğini kesmesi gibi. Ama ikinci tür –ve suça göre aşırı olan– cezanın kaynağı başkadır. İşin içine her zaman üçüncü bir unsur (ya da eyleyen) girer ve bu genelde "beşeri" bir şey değildir: zatürreye çeviren bir soğukalgınlığı, kırılan bir dal, lösemi, astronotik "yasaları". Bunun bir istisnası, "Romanyol Kanı"ndaki Mozzoni'dir ama onu da De Amicis tamamen insanlık dışı bir varlık olarak sunmaktadır[8] – ki

8. "'Bir düşün, Ferruccio! Bu köyün delikanlısı o pislik Vito Mozzoni'yi bir düşün. Şimdi şehirde, serseri takılıyor. Adam daha yirmi dört yaşında ama iki kere hapse girdi, zavallı annesi üzüntüsünden öldü, babası utanç ve çaresizlik içinde İsviçre'ye kaçtı. Baban olsa o rezil yaratığın selamını almaya utanırdı. Bak, nasıl da hep kendinden bile beter serserilerle dolaşıyor...'" (*Çocuk Kalbi*, s. 166).

bu da bir şeyi daha fark etmemizi sağlar. Üçüncü unsur her zaman *birlikte varolunması imkânsız* bir şeydir: ölümcül bir hastalık, fiziğin amansız kanunları, Vito Mozzoni, Lombardiyalı küçük izciyi öldüren Avusturyalılar. Yani, *düşman*. Halbuki ilk iki unsur *potansiyel bir topluluktur*, metinde bu gerçekleşmese de: *Çocuk Kalbi*, *Misunderstood* ve *Aşk Hikâyesi*'nde aile; Molnár ve Godwin'de arkadaş grubu ya da çete.

İyice soyutlayacak olursak, "acıklı" edebiyat işte bu şekilde bizi bakışımızı başka yere *kaydırmaya*, çatışmayı toplumsal-tarihsel denklemlerin doğrudan sonucu olan kurumlarda (aile, okul, arkadaş grubu) değil, bunların üstünde çok daha iptidai ve ilksel bir tehdit olarak çöreklenmiş duran karşıtlıklarda –"dost" ile "düşman" ve nihai olarak "insan" ile "doğa" arasındaki karşıtlıklarda– görmeye davet eder. Beniamino Placido'nun *Tom Amca'nın Kulübesi*'nden bahsederken "paratoner stratejisi" olarak adlandırdığı strateji ile karşı karşıyayızdır: negatif ve kötü olan ne varsa bir kutupta toplanır, böylece masumiyet geri yansıtılır ve dünya mevcut haliyle büyülü kılınır. Bu işlemin "acıklı" edebiyattaki rolünü birazdan ele alacağım. Ama şimdi bu meselenin cazibesine kendimizi kaptırmayıp eleştirel çabamızı metnin delil yetersizliği gerekçesiyle (ileride göreceğimiz gibi haksız olarak) beraatini istediği unsurlara odaklamalıyız.

3. Babalar ve Oğullar

Çocuk Kalbi'nin sayfalarını çevirmeye başlayınca dost ile düşman arasındaki karşıtlık yeniden aklımıza geliyor. Geçit resimleri, madalyalar, belediye başkanları, bayraklar, İtalyan Bağımsızlık Savaşları'nın küçük şehitleri ve İyi Krallar bize her sayfada göz kırpıyor. De Amicis'inki açık, kaba ve en önemlisi müteyakkız bir vatanseverliktir. Amaç insanları inandırmak ya da aşka getirmek değil, gözetlemek ve denetlemektir. İkna etmek değil, her an göz altında tutup hareketleri sınırlandırmaktır. İçedönük bir vatanseverliktir bu; amacı Vatan'ın değil, daha mütevazı bir hedef olarak, bu vatanseverliğin ana teması ve başlıca yayılma vasıtası olan okulun kurulmasıdır. Tanımı gereği zorunlu bir devlet kurumu olan okul, öğretilen değerleri gönülden inandığımız için değil sırf otorite korkusundan benimse-

diğimiz (gerçi gönülden inanıldığı da olabilir ama bu tali ve lüzumsuzdur) yerdir.[9]

Çocuk Kalbi'ni şekillendiren günlük formatı, otoritenin delici bakışına açık bir panoptikondur.[10] İflah olmaz vasatlığıyla çocukların Dr. Watson'ı olan Enrico Bottini, zehir gibi bir nutukla onu hizaya getirmeye çalışan birisi karşısına dikilmeden şuradan şuraya gidemez. Kitabın gerçek amacı başkahramanın kendinde gördüğü ahlaki zafiyeti fütursuzca vurgulamaktır; o kötü kalpli Franti ile nefret edilesi Nobis'in sırf Enrico'nun dünyadaki en kötü insan olmadığını göstermek için metne konduğunu tahmin etmek zor değil. Garrone'nin annesi, Enrico'nunsa (yine bir kadın olan) eski öğretmeni ölür: okuldaki ve evdeki "şefkat" kutbunun eninde sonunda zamana yenik düşeceği söylenmektedir. Ama "vazife" kutbu için aynı şey geçerli değildir: Enrico'nun *babasının* öğretmeni (kitaptaki en uzun bölümlerden biri ona ayrılmıştır) hâlâ hayattadır ve büyük bir manevi otoriteye sahiptir. Üstelik Enrico'nun babası da her şeyden önce bir hayat "öğretmeni"dir; öğretmen ise öğrencilerinin "babası" gibidir. Okul ile aile kaçmayı imkânsız kılacak şekilde, tek bir disiplin sistemi olarak üst üste binmişlerdir. Oyunlar bile hemen her zaman bir yetişkinin gözetimi altında oynanır. Tüm bunlar tuhaf ve gerçekdışı gelebilir ama *Çocuk Kalbi*'ni, ilk bakışta zannedildiği gibi büyü-

9. Bu değer aktarma yöntemi, aslında geri teperek *Çocuk Kalbi*'ni vurmuştur (şu dünyada hakkın yerini bulduğu da oluyor): beş senelik ilkokul eğitimini atlattıktan sonra bu kitabı yeniden eline alan var mıdır? *Çocuk Kalbi* İtalya'da okulun temel bir "parça"sıdır, teneffüs gibi, Noel tatilleri gibi, sözlüye çalışmamış olmanın o benzersiz korkusu gibi. Okul bittikten sonra bütün bunlar anlamını kaybeder ve insan bunların nasıl olup da o zamanlar anlamlı gelebildiğine hayret etmeye başlar.

10. Bu noktadan itibaren referanslarım sadece Enrico Bottini'nin günlüğüne olacak: "Ayın hikâyesi"ndeki retorik sistem ve kültürel değerler, *Çocuk Kalbi*'nin geri kalan kısımlarına nazaran *Misunderstood* ve *Pal Sokağı Çocukları*'ndakilere çok daha yakındır. De Amicis'in kitabında neden böyle bir yapısal kopukluk olduğunu anlayabilmiş değilim. Ama olduğu kesin. Enrico'nun günlüğünde "ayın hikâyesi" üzerine tek kelimelik yorum olmayışı bunu doğruluyor: Enrico sanki bunları okumamıştır, ya da okumuş ama anlayamamıştır. [*Çocuk Kalbi*'nde anlatı bir öğrenci olan Enrico Bottini'nin ay ay tuttuğu günlük vasıtasıyla kurulmaktadır. Enrico, her ay öğretmenin sınıfta anlattığı bir hikâyeyi günlüğüne yazar. Bunların tümünde de birleşik İtalya'nın şu ya da bu bölgesinden örnek bir kız veya oğlan çocuğunun öğretici hikâyesi anlatılmaktadır. Ferrucio'yu anlatan "Romanyol Kanı" hikâyesi, Mart ayının hikâyesidir. – İngilizceye çevirenlerin notu.]

meyi anlatan ve büyümeye katkıda bulunmaya çalışan bir kitap değil de büyümeyi şeytanından arındırmaya çalışan bir kitap olarak görmeye başladığımızda her şey netleşmektedir.[11] Tüm o olup bitenlerden sonra Enrico bir nebze olsun değişmez: ondan istenen, hep küçük kalmasıdır.

Enrico'nun günlüğünün anlatısal örgütlenişi de bunu doğruluyor. Günlüğün tamamı anekdotlardan (kıssadan hisse benzeri, net ve sorgulanamaz ahlak dersleri vermeyi hedefleyen bir hikâye anlatma biçimi) ve *tek bir özelliğiyle* basitçe anlatılıp (Stardi'nin sıkılmış yumrukları, Franti'nin kahkahası, Garrone'nin ekmek kemirişi) kendilerine başta yapıştırılan kimlikten hiç sapmayan karakterlerden oluşur; *Çocuk Kalbi* bir karikatürler ve güdük uzuvlar galerisidir: ve De Amicis, oğlan çocuğuna bakınca (oğlan çocuğunun *sabitliğine* bakınca dese daha doğru olurdu) ilerde nasıl bir adam olacağı anlaşılır diye tekrar tekrar söylüyorsa bu, oğlan çocuğundan adama herhangi bir değişim ya da büyüme olmayacağı içindir.

Molnár ise *Pal Sokağı Çocukları*'nda hemen her bakımdan bundan farklı ve yüz kat daha zekice bir strateji uygulamıştır. Bu romanda kolektif idealler, Vatan'ın başındaki otoriteler borazanı öttürünce koşulması gereken birer vazife değil, bir *seçim* meselesidir. Değerlerin oluştuğu ve çatıştığı alan okul değil, *oyundur*. Oyun –iki çete arasındaki savaş– oğlan çocuğunun hayatındaki en "özgür" ve en "mahrem" şeydir; burada kuralların, sadakatlerin, şövalyelik adabının öyle sahici bir yeri vardır ki oyun insan davranışının tek hakiki ölçütü haline gelir. Ve yeri geldiğinde öğretmenlerin hükmünü tersine çevirebilir: *Pal Sokağı Çocukları*'nın Franti'si (eski okulundan kovulmuş olan) Ferenc Ács'dır ve bir cesaret ve dürüstlük timsalidir; oysa inek Geréb küçük pisliğin tekidir. Üstelik oyunun asıl ödülü Pal Sokağı'ndaki arsayı ele geçirmek değil, –düello etiğinin gerek-

11. *Çocuk Kalbi*'nin günlük kısmındaki yegâne ölüm olaylarına, Garrone'nin annesinin ve Enrico'nun eski öğretmeninin ölümlerine bakalım. Anne, Garrone "erkek" olduktan, öğretmen de Enrico birinci sınıfı bitirdikten sonra ölür. Her iki örnekte de ölen kadının, oğlu ya da öğrencisi artık "büyümüş" birisi olması tesadüf müdür? Burada ölümün sebebi olarak büyümeye işaret eden bir parmak görmüyor muyuz, zira bir De Amicis romanında oğlu büyüyen bir anne yaşayıp da ne yapacaktır? Ve böyle ölümcül bir sebep-sonuç kenetlenmesi ile karşı karşıya kalan çocuk büyümek ister mi?

tirdiği gibi– cesaretini (başta kendine) ispatlamak, ideallerine sonuna kadar sadık biri olabilmek, gerçek anlamda "büyüyebilmek"tir.

Bu da bizi meselenin özüne getiriyor. *Çocuk Kalbi*'nin aksine *Pal Sokağı Çocukları* bir *romandır*: Nemecsek'in ölümüne paralel olarak Bóka'nın büyüyüp olgunlaşmasının hikâyesini anlatır. Bu gerçek bir büyümedir çünkü kimse ona izlenecek yolu dikte etmez. *Pal Sokağı Çocukları*'ndaki baba-oğul ilişkileri *Çocuk Kalbi*'ndekinin tersidir. *Çocuk Kalbi*'nde yetişkinler dünyası belli ahlaki değerleri temsil ediyor ve bu değerlerin oğlun narsisist egoizmine sürekli hatırlatılması gerekiyordu. Molnár'da ise yetişkinler –ya da zaman zaman onları ikame eden diğer otorite figürleri– sırf kendi çıkarının peşinde koşarken, oğlanlar kendilerine doğrudan çıkar sağlamayacak değerlere sahiptirler. Molnár bu benmerkezci yetişkinlerin bir geçit resmini sunar: okulun önündeki, tek derdi para olan şekerci; bir kutu puroya her şeyi satabilen bekçi János; öğrencileri olur olmaz yere azarlamaktan başka şey bilmeyen öğretmenler; Geréb'in her fırsatta Nemecsek'in arkasından ağzına geleni söyleyen, aptal, kendini beğenmiş babası; baba Nemecsek'in terzi dükkânında, ölmek üzere olan bir çocuk gördüğü halde ceketi hazırlanmamış diye bozuk atan müşteri. Nihayet kitabın sondan bir önceki o unutulmaz sayfasında:

"Pazartesi işçiler geliyor; arsanın her yerine temel kazacaklar... ve bodrum katını yapacaklar..."

"Ne!" – Bóka bu defa bağırmıştı. "Buraya ev mi yapacaklar?"

"Ev, ev," diye donuk bir şekilde cevapladı Slovakyalı, "bir apartman... üç katlı... Arsanın sahibi yaptırmaya karar vermiş."

Yetişkinlerin dünyası işte böyle bir şeydir. Uç bir örnek olan Nemecsek'in müşterisi dışında, bunlar birer canavar değildir; kimi daha iyi (Nemecsek'in komşuları ve doktor gibi), kimi daha kötü yetişkinlerdir sadece. Önemli olan, ister iyi, ister kötü, ister ikisinin ortası olsunlar, *oğlanlara öğretecek bir şeylerinin olmadığıdır*. Çünkü var olanı, bir anlamı olduğu için değil, sırf var olduğu için ve var olduğu haliyle muhafaza etmekten başka bir amaçları yoktur;[12] bir

12. Salt ekonomik çıkar amacı güden ve sürekli birbiriyle bayağı bir rekabet içine giren oğlan çocuklarından oluşan Macun Derneği çetesi, "yetişkinlere" özgü bu davranış biçimini taklit eder. Molnár bu kulübün faaliyetlerine büyük bir yer ayırır, muhtemelen bu tip davranışlarla Bóka'nın önderliğindeki çetenin bambaşka

başka deyişle, oğlanları bir hedefe doğru yönlendiremezler ya da ideallerin savunuculuğunu yapamazlar. Ne yetişkinin çocuğa, ne de çocuğun yetişkine söyleyecek sözü kalmıştır. Diyalogdaki bu kopma, faciaya giden yolda en önemli adımlardan biridir. Anlatıdaki olaylar silsilesinin başına, genç kahramanlarımızın işlediği "suç"a (söz dinlememe, dikkatsizlik ya da tedbirsizlik suçu) dönelim: metinlerde bu suçun kolaylıkla telafi edilebileceği açıkça ortaya konur. Ferruccio eve geç gelir: ama kendinden isteneni yapsa anneannesi onu azarlamayı kesecek ve yataklarına yatıp güven içinde uyuyacaklardır. Nemecsek Botanik Bahçesi Çetesi'ne casusluğa gittiğinde yakayı ele verir, daha sonra da Macun Derneği'nin emirlerine karşı gelir: ama aslında yapabileceği o şeyi yapsa, buz gibi suya atılmaktan ve rütbesini kaybetmekten kurtulacaktır. Humphrey de aslında babasının sertliğini kolayca kırabilecektir ve içindeki acıyla baş edebilmek için ağaçlara tırmanmasına gerek kalmayacaktır, eğer...

Eğer konuşabilse. Bu üç örnekte de kahraman hikâyenin dönüm noktalarından birinde suskun kalmaktadır: daha doğrusu, o ânı belirleyici kılan tam da onların suskunluğudur. "Hastayım"; "Bırakın beni; bir hain var, ben de onu yakalamak üzereyim"; "Babacığım, seni sevmediğim doğru değil"; "Haklısın anneanne, o saate kadar sokakta kalmam yanlıştı, beni affet" deseler her şey yolunda gidecektir. Ama üçü de ağızlarını açmazlar. "Cömert, iyi kalpli, cesur, sabırlı, mert" olabilirler ama aynı zamanda "sabit fikirli, huysuz, inatçı, kibirli, taş kafalı"dırlar. Belki de asıl suçları bu kibirli sessizliktir. Peki bu kibrin ve sessizliğin kaynağı nedir? Walter Benjamin'den şu pasaj meseleyi anlamamızı kolaylaştırabilir: "Trajedide, pagan insan tanrısından daha iyi olduğunu fark eder. Ama bu fark ediş, insanın konuşma gücünü elinden aldığından, dile gelmeden kalır. Kendini

idealleri arasındaki tezatı daha da belirgin kılmak istemektedir. Ama hatırlarsak, savaştan sonra rakip çetelerin her ikisi de dağılırken Macun Derneği yeniden bir araya gelir ve sondan bir önceki bölüm (Nemecsek artık ölüm döşeğindedir) çetenin bilmem kaçıncı toplantısı ile başlar. Şöyle deniyor gibidir: asıl sınav, asıl savaş, Botanik Bahçesi Çetesi ve kumandanları Ferenc Ács karşısında değil, daha şimdiden bu kadar banal ve yeri geldiğinde zalim olabilen bu çocuk-yetişkinler karşısında verilecek olan savaştır. Unutmamak lazım ki Nemecsek'in ölüm sebebi de, son tahlilde, yaptığı kahramanlığı ihanet zannederek onu aşağılayan ve küçük düşüren Macun Derneği'nin suçlamalarından kendini aklamak istemesidir.

ifşa etmez, gizlice kuvvet toplamaya bakar. Günahı ve kefareti adil bir şekilde eşit ölçülerde değil, rasgele katar. 'Dünyanın manevi düzeni'nin yeniden tesis edilmesi gibi bir mesele yoktur ortada; daha ziyade, hâlâ konuşamayan, yaşı gelmemiş manevi kahraman bu acılı dünyayı sarsarak kendini yükseltmek istemektedir. Dehanın manevi dilsizlikten, manevi çocuksuluktan doğması paradoksu trajedinin yüceliğidir."[13] Elbette ne Nemecsek Orestes'tir, ne de Humphrey Oedipus. Ama o dehşet verici fark ediş –kişinin tanrılarından daha iyi olduğunu anlaması– bu oğlan çocuklarında da aynen gerçekleşir. Onlar babalarından ya da otoriteyi temsil ettiği için baba yerini tutan figürlerden daha iyidirler. Sessiz kalmalarının sebebi de budur: konuşmak –kabahat işlediğini ya da o kadar da önemli olmayan bir zaafa yenik düştüğünü kabul etmek– o bayağı yetişkinlerin, hiç hak etmedikleri halde, üstünlüğünü kabul etmek anlamına gelecektir.

Ama bu sessizliğin daha da önemli bir sebebi olabilir: Oğlanlarla yetişkinler iletişim kuramazlar çünkü aslında iki ayrı dil konuşmaya başlamışlardır. Molnár'daki oğlan çocukları babalarından daha iyiyse bu, "daha genç" oldukları için değil, yetişkinlerin aksine "çıkar" kaygısı yerine "vicdan"larıyla hareket ettikleri içindir. Hayatlarını "gerçeklik ilkesi"ne göre değil, üstbene göre düzenlerler. Bóca ile Nemecsek Pal Sokağı çetesinin ahlaki kurallarına herhangi bir çıkar umdukları için değil, bu sayede kendi kendilerinden memnun olabildikleri, bir norm, bir hayat ideali koymuş ve bu ideale yaklaşmış olmanın verdiği tatmini yaşayabildikleri için uyarlar.

Onları buna yönelten, Enrico Bottini'nin otoriter dünyasındaki gibi cezalandırılma korkusu değildir. Kökleri çok daha derinlere, Weber'in "geleneğe dayalı toplumlar"ının çözülüşüne iner. Bu çözülüşün sonuçları şöyle özetlenebilir: Toplum bireylerin rollerini, dolayısıyla hayatlarının *anlamını* belirlemede artık otorite sahibi değildir. Artık ortada benimsenecek, kabul edilecek bir anlam yoktur; daha ziyade, risk içeren bireysel tercihlerle anlamın yaratılması gerekmektedir. Dolayısıyla bireyin artık (ister istemez çoğul olarak) "değerlere" ve bir "oluşum ve öz-oluşum" dönemine ihtiyacı olacaktır:

13. Walter Benjamin, "Fate and Character", *One-Way Street and Other Writings* içinde, Londra 1979, s. 127. Bu değerlendirmelerin hemen hemen aynıları *The Origin of German Tragic Drama*, Londra 1977'de de bulunabilir.

işte *Bildung* ideali ortaya çıkmıştır.[14] Pal Sokağı çocukları okuldan ya da evden çıkıp *kendi* arsalarında buluşmayı ve *kendi* kurallarına göre oyun oynamayı sabırsızlıkla beklerler. Onlar için hayat sadece orada anlam kazanır. Kimsenin onlara öğretecek bir şeyi yoktur. Yalnızdırlar. Kendi başlarına bir hiyerarşi, mümkün bir dünya inşa etmek ve sorumluluğunu almak zorundadırlar.

Bunu yaparlar da: ama travmatik sonuçları olur. Ve travma sırf Nemecsek'in (ya da Humphrey'in, Ferruccio'nun) ölmesinden kaynaklanmaz. Asıl, üstbenle –yani bireyin varoluşunu düzenleyen yasa ve değerlerle– gerçekliğin işleyişinin dayandığı yasalar arasında *hiçbir ilişki olmadığının* fark edilmesinden kaynaklanır, tıpkı bireyin kendi idealini dayandırdığı Baba ile gerçek, etten kemikten babalar arasında hiçbir ilişki olmadığı gibi. Psikanaliz teorisi "uygarlık ve yarattığı huzursuzluklar"dan, uygarlığın bireye dayattığı feragatlerden bahsederken sadece insan hayatının ilk evrelerine zamanlandırdığı "haz" ilkesinin feda edilişi olayı üzerine odaklanmıştır. Ama bilinçli bir yaşta gerçekleştiği için belki daha da acı verici olan ikinci bir feragat vardır ki o da *kişinin kendi üstbenini feda edişi* ya da en azından susturuşudur. Bu –belki tüm insanlık tarihinde– *birey özerkliği* idealine en çok yaklaşabilmiş şeyin feda edilmesidir. Üstben elbette gerçek anlamda "özgür" değildir (şiddet içeren bir dayatmanın ürünüdür ve gücünü esasen bilinçdışı kalmasından alır); yine de, Riesman'ın, Marcuse'nin, ama herkesten çok Adorno'nun özgür bireyin belli belirsiz, titrek parıltısını gördüğü oluşum ve gelişim süreci içinde, özerk bir şekilde yasalar koyabilmekte ve bunlara uymaya çalışabilmektedir: "bir zamanlar baba imgesinin iktidarını kırmak üzere yola çıkmış olan psikanaliz, artık kararlılıkla babaların tarafını tutuyor. Bu babalar ya çocukların büyüklenmeci fikirlerine dudaklarının kenarında alaycı bir kıvrımla gülümsüyor ya da her şeyin aslını astarını, para kazanmanın kafayı aptalca fikirlerle doldurmak-

14. Burjuva Avrupası'nın uygarlık ve kültürünün bu ideale hakikaten bağlı kalıp kalmadığı ayrı konu. *Bildung*'un hep bir azınlığa –çok küçük bir azınlığa– münhasır görülmüş olduğu açık. Bu idealin gelişim çizgisinin izlenebileceği klasik alan sayılan roman tarihine baktığımızda, romanı *Bildung* kavramını savunmayı değil, tam tersine baltalamayı amaçlayan uzun bir proje olarak görmek için pek çok neden buluruz. Bu meseleye yazının ikinci kısmında yine değineceğim ama çok daha etraflı bir şekilde ele alınması gerektiği açık.

tan daha önemli olduğunu onlara öğretme işini hayatın kendisine bırakıyorlar. Dolaysız amaçlar ve araçlar dünyasına uzak durmak isteyen ve ekmeğini kazanma zorunluluğunca yutulup köreltilmeden önce kendi kendisinin efendisi olduğu kısa dönemde bunu yapmasına müsaade de edilen zihinsel tutum, narsisist olmakla suçlanıp yaftalanıyor. Başka şeylerin mümkün olduğuna hâlâ inananların güçsüzlüğü ve ciddiye alınmazlığı sanki kendi kabahatleri gibi gösteriliyor; onların yetersizliği denen şey, aslında mümkün olanı onlardan hep esirgeyen ve insanların sahip olduğu her türlü potansiyeli yok eden toplumsal düzenin kabahatidir."[15]

Adorno'nun burada ergenden bahsediyor olması semptomatiktir: Psikanaliz literatüründe nadiren geçen bu terim, on dokuzuncu yüzyılın büyük Avrupa romanının merkezinde yer alır. Yazar sürekli, saplantılı bir şekilde, üstbenin taleplerini gerçekliğin talepleriyle bağdaştırmanın mümkün olup olmadığı, mümkünse de bunun nasıl olacağı temasını işler. *Pal Sokağı Çocukları*'nda bu sorunun son yankısı, kahramanların bariz şekilde "küçük" yaşı sebebiyle basitleşmiş ve keskinleşmiş bir halde, hâlâ duyulmaktadır (ama *Çocuk Kalbi*'nde değil: baba-öğretmenler dünyasında üstbene ihtiyaç yoktur): "fazla ciddiye alınan", "sonuna kadar", yürekten sadık kalınan değerler kaçınılmaz olarak *tehlikeli* hale gelir. Aşağıda göreceğimiz gibi, büyümek bu aşırı "sorumluluk" duygusundan kurtulmak, onu tehlikeli bir hayal olarak dışlamak demektir. Olsun: en azından bir amacın peşinde koşulduğuna inanılan, dünyanın değerlerle yüklenmeye açık bir yer gibi göründüğü bir dönem olmuştur. Çocukken *Pal Sokağı Çocukları*'nı okuyan herkes kendi umutlarından vazgeçmek zorunda kalacağını anlamıştır. Ama *Çocuk Kalbi*'ni okuyanlar umudun ne demek olduğunu hiç öğrenmemiştir.

4. Teslimiyetin Fenomenolojisi

Bir kez daha oğlan çocukları ile yetişkinler arasındaki ilişkiyle söze başlayalım. Artık yetişkinlerin istisnasız hepsinin bir tür körlükle malul olduğunu söyleyebiliriz. Sir Everard Humphrey'i hiç anlama-

15. T. W. Adorno, "Sociology and Psychology II", s. 92.

mıştır, anneanne Ferruccio'yu hiç anlamamıştır, Budapeşte'deki okulun öğretmenleri öğrencilerinin neler çevirdiğini anlamamıştır; tabii Floransalı küçük katibin babasını ve Sardunyalı trampetçi bacağının kesilmesine sebep olacak kurşunlara hedef olduğunda "İşte, utanmaz ödlek yere otürdü!" diye bağırmaktan öteye gidemeyen komutanını da unutmamak lazım. Çocuk ne zaman kendi şahsiyetine sadık kalma konusunda inatla dirense yetişkin tüm o körlüğüyle kendisine yöneltilmiş art niyetli bir alay görür. Bu yüzden de tepki gösterir ama bu ötekinin inadını kesifleştirmekten başka bir işe yaramaz ve böylece kaçınılmaz olarak zayıf tarafın ölümüyle sonuçlanacak bir anafora girerler. Peki bu neden böyle olur? Çünkü her iki tarafta da inat ve körlük galip gelmiştir. Ya da daha klasik terimlerle ifade edecek olursak, Gurur ve Önyargı.

Bu da gayet doğal: Modern anlatı tipolojisinde "acıklı" edebiyatın yerini anlamak için Jane Austen'ın romanından daha iyi bir karşı örnek olamaz. Lukács İngiliz edebiyatını bilseydi şüphesiz *Gurur ve Önyargı*'yı *Bildungsroman*'ın benzersiz bir örneği olarak *Wilhelm Meister'ın Çıraklığı*'nın yanına koyardı. Romanda Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda kastettiği anlamda "uzlaşı"nın tam başarılı bir örneğine tanık oluruz: gerçekliği ne tüketen ne de kökten değiştiren ama gene de öznelerarası bir anlamla yüklenmiş bir ilişkinin, bir topluluğun kurulması: on sekizinci yüzyıla özgü tamamlayıcılık ve "sempati" anlayışı temelinde ailenin oluşturulması. Bunu mümkün kılan, Gurur ve Önyargı'nın bertaraf edilmesi, iki başkahramanın kendilerini anlatmaya ve ötekini anlamaya hazır hale gelmesidir: yani konuşmaya ve dinlemeye. *Sohbet* Jane Austen'ın eserlerinde en özenle ele alınan kısımdır, yazarlığının neredeyse zirve noktalarını teşkil eder. Dile dikkat, dili *adabına uygun* şekilde kullanma ve deşifre etme becerisi Austen'ın dünyasında ahlakiliğin en sağlam garantisidir. Dile gösterilen bu özen, *toplumsal dolayımın ta kendisine* saygı duyulduğunu, yolunun yordamının bilindiğini, eksiksiz bir cemaat duygusunu ve bunun çeşitli nüanslarını ifade eder.

Felaketin iletişimin kesintiye uğramasından, çatışan karakterleri bağlayabilecek, dolayısıyla da aralarındaki çatışmayı giderebilecek boyutun çökmesinden kaynaklandığı "acıklı" edebiyatta bunun tersi geçerlidir. Bir önceki kısımda bu kesintinin derin birtakım sebepleri olduğunu göstermeye çalıştım. Çocuğun suskunluğu dünyanın

üstbenin taleplerine önem vermediğini anlamasından kaynaklanmaktadır. Yetişkinin lafazan körlüğü bunun tersidir: Yolda kendi üstbenlerini kaybedenler onu başkalarında "görmeyi" dahi beceremez artık. Burada ister istemez çarpışacak olan iki varoluş kipi söz konusudur: sürekli karşımıza çıkan "anlamama" –aynı dili konuşmama– teması işte bu durumdan çıkmaktadır.

Ne var ki "acıklı" edebiyat bu sebep-sonuç ilişkisini tersine çevirir. İnatçılığı ve körlüğü iki zıt yaşam formunun birer basit görünümü olarak değil, her şeyin kaynaklandığı gizemli bir köken olarak sunar. Bu "karakter" özelliklerinin takıntılı bir şekilde tekrar tekrar hatırlatılması olanları daha iyi anlamamızı sağlamak değil, anlama çabamızı engellemek, bu çabayı tamamen lüzumsuz kılmak içindir. Aslında amaç çatışmanın kendisini de lüzumsuz göstermektir. Çatışma basit bir yanlış anlama gibi sunulur; *Gurur ve Önyargı*'dakinin aksine zaman içinde, bir sürü mektup ve sohbetten sonra, çözülmeyip cerahat bağlar ve kelimenin tam anlamıyla *yozlaşarak* trajediye dönüşür. Final sahnelerindeki o büyük "fark ediş"ler, tam da eğer anlama ânı daha önce olsaydı trajedinin nasıl kolaylıkla engellenebileceğini gözler önüne serer.

Sonuç olarak anlamama, çatışmanın *tezahürü* değil, asıl *sebebi* olarak sunulur: bu sebep önceden anlaşılmış olsaydı kopukluk hiç olmayacaktır. Yani "acıklı" edebiyatın ortaya koyduğu kişilerarası çatışma imgesi hem klasik trajedidekinden hem de on sekizinci yüzyılın tipik "mendil ıslatan"larındakinden farklıdır. Örneğin *Antigone*'de veya *Emilia Galotti*'de hiç yanlış anlama yoktur. Her şey apaçık meydandadır. Bu eserlerde felaket iki ayrı değerler ya da yasalar sisteminin herhangi bir uzlaşma ihtimali olmaksızın yan yana var olmasından ileri gelir. Metinlerde bunlardan birinin mutlaka yenik düşeceği açıkça ortaya konur. Dolayısıyla Antigone'nin ya da Emilia'nın başına gelenleri acıklı bulmayız; olanlar bizi *kızdırır* (ya da –bu bir bakış açısı meselesi– memnun eder). Hikâyenin gelişimi kopukluğu daha da vurgular, rekabet halindeki tarafların tek yanlılığını derinleştirir ve meşrulaştırır. İnsanın taraf tutması mümkün, hatta mecburidir. Ortak bir zemin bulma, bir orta noktaya ya da uzlaşıya varma imkânı yoktur.

Burada ele aldığımız eserlerde ise bu örüntü baş aşağı çevrilmiştir. Acıklılık hissi –ve onun birebir tezahürü olan ağlama– kızmanın

tam tersidir. Kızgınlık ayırır; gözyaşları *birleştirir*. Peki ama bizi *kiminle* birleştirir? Başkahraman-kurban ile değil. Gözyaşlarımız bizi Nemecsek'e ya da Humphrey'e yaklaştırmaz. Özdeşleşmemiz, farkına varılmaksızın ama kati bir şekilde ötekilere, yani hayatta kalanlara doğru kayar. Bir cenaze törenindeki gibi başkahramanın ölümü kalanların topluluğunu yeniden inşa eder. Topluca ağlamak, tüm öfkeleri, haksızlıkları, suçları temizler. Bu kolektif bir birbirini aklama ritüelidir. Bu yönüyle modern dünyanın ve bir anlatı biçimi olarak romanın temel özlemlerinden birini ifade eder: *uzlaşı* özlemi. Gözyaşlarına boğulmak trajik bir durum karşısında verilen tipik *romansal* bir tepkidir. Modern dünyada mümkün olan tek katarsis biçimi işte düzeyler arasındaki bu iç içe geçişte aranmalıdır – yoksa ta Rönesans'tan beri bu katarsis öğesini taşımayan trajik durumun kendisinde değil. Ne var ki trajik olanın kesinlikle *reddedilişini* içeren bir katarsistir bu: Ölüm döşeğinde varılan o eksiksiz anlama hali oraya kadar yapılanların meşruiyetini yok eder. Katarsis burada trajediyi yakınlaştırmaz, yersiz bir abartı olarak yaftalayarak geri dönüşsüz şekilde uzaklaştırır.

Trajik tek yanlılığın romansal uzlaşı yetisinin üste çıkarılması yoluyla değersizleştirilmesini sağlayan bu mekanizma, Hegel'in sırf kendine sadık olmak isteyen özgür öznelliğin kaderiyle ilgili küçümseyici fikirlerini körpe dimağlara aşılama amacı taşıyor gibidir. Hegel'in kurguladığı tarihsel-ideal "tipler"in özellikleri birbirinin üstüne binip karman çorman olma gibi nahoş bir eğilim taşısalar da *Fenomenoloji*'den *Estetik*'e olan yolculuğun belli başlı anları makul bir şekilde şöyle yeniden kurgulanabilir:

> [Bu tekil bilinç] bir kez bu fikre [kendi başına saf bir bireysellik olma fikrine], eninde sonunda varacak olduğu üzere vardı mı, Tin ile [yani kökensel topluluk ile] olan bu *dolaysız* birlik, yani kendinin [basbayağı] Tin'de *olma* hali, tüm itimadı kaybolur. Tek başına, yalıtılmış halde kaldığından, artık öz olan odur, evrensel Tin değil...
>
> Kendini bu şekilde konumlandıran birey... kendini yasa ve törelerin karşısında konumlandırmış olur. Bunları mutlak bir özselliği olmayan basit birer fikir, herhangi bir gerçekliği olmayan soyut bir teori olarak görür; kendisi ise bu tikel "ben" olarak kendi yaşayan hakikatidir...
>
> [Rasyonel öz-bilinç için bu] etik tözün başlangıcıdır... Etik töz kendilikten yoksun bir yüklem seviyesine inmiştir; onun yaşayan özneleri, kendi evrensellikleri için gerekli dolguyu kendileri sağlamak ve özsel tabiatlarını

kendi çabalarıyla gerçekleştirmek zorunda olan bireylerdir...

Dolayısıyla yasa –ki dolaysızca öz-bilincin kendi yasasıdır– veyahut da gene içinde bir yasa barındıran kalp, Erek'tir ve öz-bilinç bu yasayı gerçekleştirmek için harekete geçer... [Ama] bu kalbin karşısına gerçek bir dünya çıkar... tikel bireyselliği ezen bir yasa, dünyanın kalbin yasasına aykırı düşecek şekilde şiddetle düzenlenişi [çıkar]...[16]

Buraya kadar "birey" ile "dünyanın hali" arasındaki mesafenin büyümesine tanık olduk. Şimdi bu iki şeyin karşı karşıya gelmesi ve hesabın görülmesi lazım. Hegel'e göre bu noktada kişi anlıyor ki "kalbin yasası" "kibrin hezeyanı"ndan başka bir şey değil: kalp "dünyanın hali"nin mahkemesini görüyor ve bunların tüm sorumluluğunu –"çılgınca bir kibrin herzeleriyle"– "fanatik rahipler, açgözlü despotlar"a yüklüyor. Oysa gerçekte bunun tersi geçerlidir: asıl kalbin yasasıdır "alt tarafı *temenni edilmiş* bir şey olup, yerleşik düzenin aksine, zamanın sınavından geçemeyen, sınandığında çöken".[17] *Estetik*'teki o meşhur pasajda ifade edildiği üzere, "sevgi"[18] ve "onur"[19] kavramları da aynı şekilde alabora olurlar. Tüm bu örneklerde Hegel kendisine mevcut düzen karşısında kör ve sağır birer *hayal gücü abartısı* gibi görünen şeyleri eleştirmekte ve yermektedir.

Ama bu tür bir gerçekçilik *gerçekliğin daha iyi bilindiği* anlamına gelmez; daha ziyade –ki arada büyük fark var– gerçeklikte *içkin bir rasyonellik ve ahlakilik görüldüğü* anlamına gelir: öyle ki bireyin şeylerin mevcut düzenini "anlaması"na, hele hele değiştirmeye çalışmasına en ufak bir gerek yoktur. Hegel'in peşinde koştuğu ger-

16. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford 1979, s. 214-5 ve 221.

17. *A.g.e.*, s. 226.

18. Hegel, *Aesthetics*, Oxford 1975, s. 567: "Ama romantik aşkta her şey *bu* adamın *bu* kadını, kadının da onu sevmesi üzerine kuruludur. Neden ille bu adamın, ya da başkası değil de o kadının olması gerektiği ancak ve ancak kişinin özel şahsiyetiyle, yani kaprisin keyfiliğiyle açıklanabilir." *O* kişinin *diğer herkesten* üstün olmasından daha "alt tarafı *temenni edilmiş* bir şey" var mıdır?

19. *A.g.e.*, s. 559: "onurlu kişi... kendine keyfi birtakım amaçlar uydurur, kendini [benimsediği] belli bir şahsiyete sahip olarak sunar ve böylece kendini, ne zorunlu ne de mecburi olan bir şeye, hem kendisinin hem de başkalarının gözünde, bağlamış olur. Hal böyle olunca, onun önüne zorluk ve sorunlar çıkaran, şeyin kendisi değil kafasındaki öznel fikirdir, çünkü benimsediği şahsiyeti sürdürmek bir onur meselesi haline gelir." Burada küçük kahramanlarımızın hep *aşırı*, hep orantısız olan inatlarını anımsamamak mümkün değil.

çekçilik kişinin bilgisini ve öznel amaçlarını netleştirmesini değil, bunları birer *yanılsama* olarak çöpe atmasını öngörür. "Özgür öznelliğin" bu yalnız yolculuğu aslında tamamen lüzumsuzdur; Hegel bunu kaçınılmaz bir bela, bir çocukluk hastalığı gibi gördüğünü açıkça ifade etmekten çekinmez:

bilinç, [sadece] prensipte var olan ama henüz fiili olarak denenmemiş bir iyi fikrini eski bir palto gibi çıkarıp atar. Yaşadığı çatışma sayesinde, deneyim yoluyla, "dünyanın hali"nin göründüğü kadar kötü olmadığını öğrenmiştir; çünkü onun gerçekliği evrenselin gerçekliğidir... "Dünyanın hali"ne [yeniden dahil edilen] bireysellik, sırf *kendi* adına ya da kendi çıkarı için eylemde bulunduğunu sanabilir. Oysa zannettiğinden daha iyidir o; çünkü onun eylemi aynı zamanda zımnen evrensel eylemdir. Sırf kendi çıkarına yönelik eylemde bulunduğunda düpedüz ne yaptığını bilmemektedir; herkesin onun çıkarına hareket ettiğini ileri sürdüğünde de aslında kimsenin eylemin ne demek olduğunu bilmediğini ileri sürmektedir.[20]

Ama modern dünyada bu mücadeleler "çıraklık"tan, bireye bugünün gerçeklerini öğreten bir eğitimden başka bir şey değildir, asıl önemleri de burada yatar. Bu çıraklığın sonunda ise özne uslanır, istekleri ve fikirleriyle kendini süregiden ilişkiler ve bunların rasyonelliği ile ahenge sokar, dünya denen zincire bir halka olarak eklenir ve dünya karşısında uygun tutumlardan birini benimser. Daha önce dünyayla ne kadar kavga etmiş, ne kadar itilip kakılmış olursa olsun genelde sonunda kendine bir kız bulur, bir işe girer, gönlündeki kızla evlenir ve diğerlerinden aşağı kalmayan bir Filisten olur çıkar. Kadın evi çekip çevirir, çocuklar doğar, başta bir tanecik, tapılası bir melek olan kadın, aşağı yukarı diğer eşler gibi davranmaya başlar; adamın işi, çalışma mecburiyeti ve türlü sıkıntılar getirir, evlilikse ailevi sorunlar – işte evli olan bütün insanların başını ağrıtan dertler onu da bulmuştur. Burada benzer bir özellik olan maceraperestlikle karşı karşıyayız; şu farkla ki fantastik unsur zorunlu olarak ıslah edilmiş ve bu özellik böylece hakiki önemini kazanmıştır.[21]

Tüm bunlar konudan gereksiz bir sapma olarak görülmemeli. "Acıklılık", bilincin oluşturulmasına ve öz-oluşumuna kendine özgü bir tarzda müdahil olan bir edebi yapı olduğu için, roman teorisi meselesinin *Bildung* meselesiyle kesiştiği çeşitli noktalardan biri olduğu için beni ilgilendiriyor. Hegel'in eserlerinin her iki meselenin de

20. *Phenomenology of Spirit*, s. 234-5.
21. *Aesthetics*, s. 593.

temelini oluşturduğu inkâr edilemez.[22] Okurlar bir önceki kısımdaki savlarla burada incelenen metinler arasındaki bariz bağıntıları fark etmiş olsa gerek. *Çocuk Kalbi*'ndeki aylık hikâyeler, *Pal Sokağı Çocukları* ve *Misunderstood*'daki kendi kalplerinin aslında henüz tam oturmamış yasasına aşırı bağlılıkları yüzünden, bir başka deyişle –Hegelci sistemde en büyük günah sayılan– aşırı bir *tek-yanlılık* arzusu yüzünden felakete sürüklenenlerin hikâyesini anlatır.[23] Onlar, dünyanın mevcut haline (Marx'ın Hegel'in "eleştirellikten uzak pozitivizmi" dediği şey) baktıklarında, herkesin eninde sonunda barışması gereken bir gerçekliği görürler belki ama tek ve sorgulanamaz bir şey olarak *gerçekliğin kendisini* görmeyi reddederler; bu dünyanın kendine göre bir rasyonelliğinin olduğunu kabul ederler belki ama dünyanın nabzının *evrensel* ve *nesnel* bir rasyonellikle attığını ve bunun karşısında itiraz ve taleplerde bulunmanın aptallık ya da intihar anlamına geldiğini kabul etmezler.

Eğer *Bildung* kişinin sonunda değerlerinden aldatıcı hayaller diye vazgeçmesi ve kendini memnuniyetle mevcut dünyaya dahil edip anlam bütünlüğüne orada ulaşması demekse o zaman "acıklı" edebi-

22. Profesör Giuseppe Petronio, dedektif edebiyatıyla ilgili yazımı değerlendirirken Conan Doyle'dan bahsetmek için Marx, Jakobson ya da Lévi-Strauss'a başvurmanın gerzeklik olduğunu belirtmişti (G. Petronio, *Letteratura di massa. Letterature di consumo*, Bari 1979'un giriş bölümüne bakılabilir, s. XVI-XVIII). Şimdi de Hegel ile Nemecsek'i kol kola görünce bakalım suratı ne hale gelecek! Hegel'de Goethe'den, Goethe'de de Hegel'den pek çok şey olduğunu görmek kolay: zaten başka türlü olabilir mi? Ama büyük düşünsel kurgu, *sadece* büyük düşünürlerin başyapıtlarında görünürlük kazanan bir şey değildir: en yükseğinden en önemsizine *tüm* tezahürlerinde "çağın tini"ni yakalayan, kanalize eden ve değiştiren bir şeydir. Ayrıca Goethe'de Hegel'i bulmak kolay ve "güvenli" iken Molnár'da Hegel'i bulmak zahmetli ve belki de yanlış bir şeydir. Ama ne yapalım, üniversite hocalarının aldıkları maaş karşılığında argüman geliştirmesi de gerekiyor.

23. Sonuna kadar taviz vermeyen karakterin karşı kutbunda *hain* tipi yer alır. Julia Kristeva'ya göre hain, romansal kahramanın en tipik örneğidir ("[epiğin aksine] romanda kahraman haine dönüşmez, o *zaten* haindir." "Narration et transformation", *Semiotica* I (1969) 4, s. 436). *Pal Sokağı Çocukları*'nda da bir hainin hikâyesi anlatılır: Geréb sonradan nedamet getirerek günahlarından arınır ve tekrar sempatimizi kazanır. Geréb'in hikâyesi, romansal dünyanın ahlaki esnekliğini ve uzlaşmanın avantajlarını göstermek için ideal bir örnek olabilirdi. Ama Molnár'ın Geréb'i romanın başkahramanı yapmaması ve onu hikâyenin olay örgüsünde, sanki olası bir anlatı modeli olarak üzerinde düşünmüş de sonra reddetmiş gibi tali bir damar olarak bırakması semptomatiktir.

yat gerçekleşmemiş bir *Bildung*'un hikâyesini anlatır denebilir. Ama adımları dikkatli atmalıyız. Bireye gerçekliğin yasalarını belleten (kaçınılmaz) eğitimin ille de Hegel'in tatlı valsinin her üç anını da izlemesi gerektiğini, dünyanın bu haliyle *pek fena bir yer olmadığına* bizi ikna etmesi gerektiğini varsaymak için bir sebep yok. Tek yapması gereken, dünyanın *böyle* olduğunu ve ona karşı koymaya çalışan herkesin hakkından gelecek kadar *güçlü* olduğunu söylemektir. *Uygarlığın Huzursuzluğu*'ndaki bir pasajdan da buna yakın bir anlam çıkıyor: "Bir başka işlem [gerçekleştirilmesi zor isteklerin sanat yoluyla tatmini arayışından] daha büyük bir enerjiyle ve daha derinlemesine iş görür. Gerçekliği yegâne düşman ve tüm acıların kaynağı olarak algılar; onunla yaşamak imkânsızdır; eğer mutlu olmak mümkünse bu ancak onunla tüm bağları koparark olabilir... [Kişi] yeni bir dünya yaratmaya, mevcut dünyayı, onun en katlanılmaz özelliklerinin çıkarılıp yerine kişinin isteklerine uygun özelliklerin konduğu başka bir dünya ile ikame etmeye çalışabilir. Ama umarsızca başkaldırıp mutluluğa bu yoldan varmaya kalkışan kişinin hiçbir şey elde edemeyeceği kesindir. Gerçeklik ona göre fazla güçlüdür. Sonunda bir deliye dönüşür ve çoğu zaman hezeyanını atlatmasına yardımcı olacak kimseyi de bulamaz."[24]

Fenomenoloji'nin dünyasına geri döndük gibi görünüyor. Ama temel bir fark var: Freud dünyanın *daha güçlü* olduğunu söylüyor, yoksa bireyin "hezeyan"ından daha ahlaki ya da daha rasyonel olduğunu değil. Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde yeniden inşa ettiği haliyle on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki kriminal psikolojinin kavramsal çerçevesine baktığımızda da benzer bir şey görüyoruz: "Kriminal eylemin türediği bu delilik ve hezeyan alanının bu eylemi suçsuz ilan etmesi için, eylemin ahlaki açıdan nötr olmaması ve belli bir işlevi, yani toplumun içten içe benimsediği ama hayata geçirilmesine izin vermediği bir değeri yüceltme işlevini üstlenmesi şarttır. Evlenmek gereklidir ama sadakatsizlikleri görmemek de gereklidir. Delilik eğer kıskançlık, dikbaşlılık, sadakat gibi şeyleri açığa çıkarıyorsa kendini meşrulaştırma gücüne kavuşur: bedeli intikam olsa bile. Psikoloji ayağını vicdan azabına, sahiden benimse-

24. Sigmund Freud, "Civilization and its Discontents" (1930), Freud, Cilt XXI içinde, s. 81.

nen değerler ile benimsendiği iddia edilen değerler arasındaki ilişkiye basmaya mecburdur. Ancak ve ancak bu şekilde suç gerçeğini yok edebilir ve suçun cezalandırılamaz olduğunu ilan edebilir; suçlu hayatın gerçekleriyle bağdaşmayan erdemleri savunan bir Don Kişot'tur sanki... Bir ahlaktan ötekine, toplumda öğretilen ama insanların sahiden benimsemediği bir ahlaktan toplumun iyiliği için tatbik etmekten kaçınılan çok daha yüksek bir ahlaka böyle ani ve şiddetli bir geçiş yapan kişi masumdur."[25]

Açıkça anlaşılıyor ki hem Freud hem Foucault –Hegel'in aksine– "kibrin hezeyanı"nı bireyin çöküşünün *sebebi* değil, *sonucu* olarak görüyor. Bireyin özlemleri, ancak onun *yenilgiye uğramasından sonra* "hezeyan"a dönüşüyor. Bu özlemlerin "delilik" olması, ahlaki bir zaaftan değil, güçlerinin cılızlığından kaynaklanmaktadır. Oyun ahlaken "nötr" olan iktidar ilişkileri sahasında oynanmaktadır. Büyümek, dünyada Hegel'in Tin'inin eşsiz zekâsını görmeyi öğrenmek değil, dünyanın gücünden korkmayı öğrenmek demektir artık. Zaten ahlaki erekler ya da rasyonel modeller değil, iktidar ilişkileri üzerine kurulu bir dünyanın dönebilmesi için de tam böyle bir *Bildung*'a (tabii buna hâlâ *Bildung* denirse) ihtiyaç vardır. Ama bu uygarlık tutarlı olmak istiyorsa çaktırmadan dünyaya değerler yükleyip duran Hegelci teselliden de vazgeçmek zorundadır. Bunun sebebi bu değerlerin aslında var olmaması değildir – en yavan dünya bile değerlerle doludur. Sebebi, *dünyanın meşruiyetinin değerlerin varlığına değil*, düpedüz mevcut olanın gücüne dayalı oluşudur.

Pal Sokağı Çocukları'nın diğer ana karakteri János Bóka da sonunda bunu anlar:

> Ertesi gün okulda herkes yerlerinde oturmuş beklerken öğretmen Rácz geldi. Dini bir sessizliğin kapladığı sınıfta yavaş, ağırbaşlı adımlarla masasına doğru yürüyüp yumuşak bir sesle Ernõ Nemecsek'i anma konuşması yaptıktan sonra tüm sınıfı bir sonraki gün saat üçte siyah ya da olmazsa koyu renkli giysilerle Rakós Sokağı'nda toplanmaya çağırdı. János Bóka düşünceli gözlerle uzaklara bakıyordu. Ve o saf ve basit ruhunda ilk defa bu hayatın ne olduğuna dair bir düşünce uyandı. Bu, sanki onun emrine tabiymişiz gibi bizi savaşmaya zorlayan, evet bazen gerçekten sakin ve huzurlu ama bazen de büyük üzüntüler getiren bir hayattı.

25. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961, s. 549-50 (Türkçesi: *Deliliğin Tarihi*, çev. M.A. Kılıçbay, İmge, Ankara 2001).

Bu, Molnár'ın romanının son paragrafı. Bóka burada ilk defa dünya üzerine bir değerlendirmede bulunuyor. Anlaşılan tüm o olan bitenler hiç de "bu hayatın" ne olduğunu *daha iyi anlamasını* ya da onda *daha yüksek bir anlam* bulmasını sağlamamış. Daha ziyade emin olduğu, inandığı bir iki şey varsa onları da elinden almış ve umudunu tamamen yok etmiş. Bóka'nın tüm görebildiği "sanki onun emrine tabiymişiz gibi bizi savaşmaya zorlayan" dünyanın *gücü*'dür. Daha Bóka'da, nedensiz şaşkınlıklarıyla *Bildungsroman*'ın organik iyimserliğini ebediyen tarihe gömecek olan Törless'in, Dedalus'un, Rossmann'ın silueti seçilebilmektedir.

5. Gözyaşlarının Ötesinde

Son kez "acıklı" edebiyatın nihai etkisine, gözyaşlarına dönelim. Ve bu kez "İnsan *neden* ağlar?" diye sormak yerine "Ağlayınca *ne olur*?" diye soralım. Olan, bizimle dünya arasına bir perde inmesidir. Ağlamak *görmememizi* sağlar. Dikkatimizi bizi üzen şeylerin görüntüsünden uzaklaştırır, daha doğrusu bunları görünmez kılar. Ağlama asla üzüntü ile birebir çakışmaz: üzüntünün hemen ardından gelen kaçınılmaz bir sonuç değildir. Ağlama her şeyden önce üzüntü karşısında bir *tepkidir* – belki de en çocuksu tepki: dünya kendisini hayal kırıklığına uğratınca artık bakmak ve akıl yürütmek istemeyip büyü yapmaya denk bir jest ile dünyayı uzaklaştırmaya çalışan bir insanın tepkisi.

Akıl yürütmek ya da "büyü"ye sığınmak: Hangi yetişkin bu iki tavır arasında tereddüt eder ki? Ama işler o kadar basit değil. "Akıl yürütme"nin birbirine tamamen zıt iki ayrı anlamı olabilir. Bir olaydaki *nedensellik bağlarını* anlamaya yönelik bir işlemi ifade edebildiği gibi, gelecekteki olaylara dair *plan* yapmaya yönelik bir işlemi de ifade edebilir. İnsan öznesinin hamurunda olan bu yarılmayı hiçbir diyalektik onaramaz. Özne, her ikisi de varoluşu için zorunlu olan ama *asla* dengeye ulaşmayan nedensellik ile ereksellik, gerçeklik ile arzu kutupları arasında kalakalmış ve bölünmüş haldedir. Ağlama, bu iki kutup arasındaki ilişkinin belli bir ânında "tetiklenir": arzunun ve erekselliğin beyhude ve olanaksız olduğunun gösterilmesiyle gerilimin nihayet çözüldüğü an. Ağlamanın çelişkili hisler

doğurması bundandır: kayıp mutlak olduğundan mutlak bir üzüntü; ama aynı zamanda, hiç olmazsa iç çatışma dindiği için rahatlama da.

Ama bu metinlerin sebep olduğu türden ağlamada, *Pal Sokağı Çocukları*'ndaki muhteşem bir pasajda birebir, tüm "acıklı" metinlerin sonundaki "pişmanlık" sahnelerinde de dolaylı olarak örneklenen daha da önemli bir başka ikilik vardır. Gözyaşları, ereklerin, üstbenin, mutluluğun dünyasına selam durulması anlamına gelir. Ama aynı zamanda ağlamakla bu dünyadan nihai olarak ayrılınmış olur: çünkü gözyaşları bizi (onlarla aynı şeyi yapmamıza sebep olarak) Mr. Barrett'le, Sir Everard Duncombe'la ve Geréb'le birleştirir – Jenny, Humphrey ya da Nemecsek'le değil. Burada son derece farklı, hatta bir bakıma birbirine zıt iki duygusal hareketlenmeyle karşı karşıya olduğumuz açık. Bu yüzden ağlamanın çoğu zaman riyakârca bir şey sayılmasına şaşmamak gerek. Çünkü büyük ölçüde öyledir. Ağlama gerçekliğe teslim olmak demektir, ama aynı zamanda gerçeklikle savaşmaya kalkmış bir ideale de açıkça selam durur. *Yanlış* bilinçte tipik olarak görülen bir vicdanını rahatlatma biçimidir; gerçekten de fazla kolay ağlayabilen insanlardan şüphelenmek gerekir. Ama hiç ağlamayan bir insan daha da kötüdür çünkü ağlamakla insan en azından dünyayla barışırken önemli bir şeyleri de yitirdiğini –yani bunun barışmadan çok yenilgi olduğunu– kabul etmiş olur. Ve yenildiği gerçeğini –sırf gözyaşlarıyla bile olsa– kabul eden bir kimsenin, içindeki intikam ateşinin tamamen sönmediğini, günün birinde sakatlanmış bir insanlık durumuna teslim olmamaya karar vereceğini umabiliriz.

Teslim olmamak tabii ki *yanılsamalara* inanmaya devam etmek, yeni gözyaşlarıyla akıp gidecek yeni kumdan kaleler yapmak anlamına geliyor: çünkü insan mutluluğu ne –Freud'un da belirttiği gibi– Yaratılış tasarısında, ne de bugüne dek gelmiş herhangi bir toplumsal tasarıda "yazılı değildir". Ama bu gerilim insan denen hayvanın başlıca erdemidir. Onu gevşetmeye çalışmak aşağılık bir şeydir. Bu gerilimi gittiği yere kadar zorlamak, kendi ideallerinden taviz vermemek, ve sonra gözyaşı ânı, yani olguların değerleri tiye aldığı ân gelince gözleri iyice açıp olguların mantığını anlamaya çalışmak lazımdır. Bilimsel tavır böyle başlar. Bilmek ancak *bizden farklı* bir şeyi bilmek demek olabilir; bu da ancak "biz" –ideallerimiz, arzularımız– bizi geri çevirip rahatsız ederek farklılığını algılamaya zorla-

yan bir şeyle karşılaştığımızda mümkün olabilir.

Şu sıralar moda olan bir teorinin söylediğinin aksine, bu bilimsel tavır "güç istenci" ile aynı hamurdan değildir. Bilgi ancak ve ancak ötekiliğin algılanmasıyla mümkün olabilir. Ötekiliği bize en keskin, en gerçekçi şekilde hissettiren şey ise acıdır. Bu da demektir ki bilgi amacına ulaşıp nihayet araştırdığı nesneyi "kavrasa" bile nesne bizim istencimize boyun eğmeyecektir. Bunun böyle olması, iki ayaklı konuşan hayvanlar karşısında, haklı olarak, taştan bir umursamazlık sergileyen doğal nesneler söz konusu olduğunda normaldir. Ama insan topluluklarından bahsediyorsak aynı şeyi söyleyemeyiz. İnsanları birbirine bağlayan toplumsal ilişkilerin –hepsinin– doğa kanunlarında tipik olan o sonuçlar karşısındaki soğuk umursamazlıkla gerilmesi: işte bu bizi üzmeye devam etmelidir. Bunu hissetmeyenin dünyaya dair herhangi bir şeyi anlaması mümkün değildir. Mutlu olmak istemek kadar doğal bir şey yoktur; ama bu dünyada mutluluğu bulduğuna inanmak, mutluluğun değil aptallığın göstergesidir ve bu da düşünsel faaliyete hiç mi hiç uygun olmayan bir özelliktir. Aksi yönde bir kanıt çıkana kadar bunun değiştirilmesi imkânsız bir durum olduğu kabul edilmelidir, tamam. Benim tek söylemek istediğim, değiştirilemez olanın, içinde bir *zorunluluk* barındırdığı ama bir *maksat* taşımadığıdır. İnsan onu "kabul" edebilir, etmeye mecburdur, ama "savunmak" abestir. Hepsi bu.

Artık son kez kitaplarımıza dönüyoruz. Onları tek bir şeyle itham edebiliriz: acının kökenini, varlığının müstehcen olduğu yerde, yani insanlar arası ilişkilerde değil, kaçınılmaz olduğu yerde, yani doğada aramakla. Salt doğal sebeplerle gelen ölüm, işte bu yüzden "acıklı" edebiyatın en önemli kalıplarından biridir, ve de en büyük yalanı. Burada yalan olan elbette her ölümle gelen o dinmez üzüntünün vurgulanması değil, yegâne meşru adresi insan toplumu olan haksızlık ve kötülüğün ölüme yansıtılmasıdır (genç birinin ölmesi hep "haksızlık" gibi gelir). "Acıklı" edebiyat tüm suçu doğaya atarak toplumun hazin kifayetsizliğini göstermeye ve böylece toplumu aklamaya çalışır, nihai amacı budur. Böylece, başlangıçta bizi acıyla karşı karşıya getirerek kışkırtmış olduğu bilgi potansiyelini tüketir ve inkâr eder.

Uzun Veda: *Ulysses* ve Liberal Kapitalizmin Sonu

1. Bir Krizin Portresi

Ulysses Avrupa edebiyatının, özellikle de Avrupa romanının gelişiminde büyük bir kopuş yarattı: bu kadarı daha en baştan anlaşılmıştı. O dönemde –hatta bugün– o kadar iyi anlaşılmamış olan şey ise bu kopuş ile yirminci yüzyılın başında kapitalist toplumların işleyişinde gerçekleşen kırılma arasında nasıl bir bağlantı olduğudur. Toplumsal-tarihsel araştırmalarla edebiyat araştırmalarının birbirine olan kayıtsızlığı zamanla daha da artmış ve her iki sahaya zarar vermiştir. Bu makalede meselenin bu iki veçhesi yeniden bir araya getirilmeye çalışılacaktır. Kullanılan araçlar yeni değildir: buradaki tek yenilik bunları sistematik bir tarzda bütünleştirme çabasıdır. Ama bu basit işlem bile *Ulysses*'i çok farklı bir bakış açısından okumayı zorunlu kılmaktadır.

"*Ulysses*" ile "kriz" kelimeleri mıknatıs gibi birbirini çekiyor. Ama bugünkü eleştirel kullanımda, ikinci kelime bir dünyanın, değerler topluluğunun, edebiyatın –incelemecilerin, sanki delirmiş gibi, tekrar tekrar söylemekten bıkmadıkları üzere, *burjuvazinin* dünyasının, değerlerinin, edebiyatının– sona erişine dair bulanık bir imgenin içinde eriyip gitmiştir. *Ulysses* okurları büyülemiştir adeta: 1922'nin üzerinden yarın yüzyıldan fazla zaman geçtiğini, bu arada dünyanın, değerlerin, edebiyatın ve şüphesiz burjuvazinin gelişmeye, serpilmeye devam ettiğini unutmuş gibidirler. Demek ki bu krizin ve bu *Ulysses*'in sınırlarını belirlemek gerek: yani bunları bir daha asla yaşanmayacak birer tarihsel olay olarak tanımlamak.

Edebiyat eleştirisi Büyük Buhran ile krizi bağlayabilmek için hep aynı somut olaya, savaşa başvurur. İşte kırılma o zaman, yani

1914 yazında olmuştur. Kriz ve kriz edebiyatının –*Ulysses*'in, *Dava*'nın, *Büyülü Dağ*'ın, *Çorak Ülke*'nin, *Niteliksiz Adam*'ın– kökeni oradadır. Ama bu eserler arasındaki pek az ortak noktadan biri, bunun tam aksi yönde bir düşünceyi ifade etmeleridir: savaşın krizin *sebebi* değil, sadece şiddet içeren, bağırgan bir tezahürü olduğu düşüncesini. Bu eserlerde ya savaşın öncesindeki yıllara bakılmakta (Mann, Musil ve daha dolaylı bir tarzda Joyce), ya savaş tamamen resimden çıkarılmakta (Kafka), ya da bu savaş mitik süreklilik taşıyan bir tarihte basit bir çeşitleme olarak görülmektedir (Eliot). Çözümlemenin mecrasının bu şekilde değiştirilmesi, pek çok açılımı olan müthiş önemli bir tercihtir: "büyük burjuva" edebiyatı böyle bir tercihi yapmakla, aynı dönemde Avrupa'nın egemen sınıfının kendiliğinden ideolojisini –savaş ile krizi doğrudan ilişkilendiren ve tam da bu sebeple ömrü on yıldan fazla sürmeyen o meşhur "20'lerin muhafazakârlığı"nı– reddetmiş olur.[1]

Demek ki bu kopuşun kökleri savaş öncesi dönemde aranmalıdır: Polanyi'nin çalışmasının ana hipotezine göre, "kendi kendini düzenleyen piyasa"nın girdiği gerileme döneminde. Serbest piyasa, burjuva toplumunun liberal biçiminin özel çıkarlara dayanan, çatışmalı ve irrasyonel temellerini otomatik bir tarzda düzenleyerek toplumun rasyonel bir şekilde işlemesini sağladığından, serbest piyasayla birlikte bu toplum da gerilemeye girer. Asor Rosa, "gerçek olanın rasyonel olmadığının anlaşılması"ndan bahsederken, bir anlığına da olsa, meselenin kültürel boyutunu görmüştü: "Ve burada gerçek derken tam olarak bu kültürün kendini doğrudan ilişkilendirdiği *kapitalist gerçeği* kastediyoruz. Bu kapitalist gerçek, entelektüel fa-

1. "1914-1918 çatışması buhranın nedeni değildi, yalnızca buhranı çabuklaştırıp boyutlarını ölçülemeyecek kadar büyüttü. Ama o sırada ikilemin temelini görmek olanaksızdı; Büyük Savaşın dehşeti ve yol açtığı yıkım, başını kurtarabilenlere, hiç beklenmedik bir biçimde ortaya çıkan ve uluslararası sistemin işleyişini engelleyen unsurların kaynağı olarak göründü. Çünkü birdenbire dünyanın hem ekonomik hem de siyasal sistemi işlemez olmuştu ve Birinci Dünya Savaşının insanlığın özünde açtığı korkunç yaralar [görünürde] buna çok akla yakın bir açıklama getiriyordu. Gerçekte ise, savaş sonrasında barış ve dengenin sağlanmasını engelleyen unsurlarla Büyük Savaş aynı yerden kaynaklanıyorlardı" (Karl Polanyi, *Origins of Our Time: The Great Transformation*, Londra 1945, s. 30-1). [Buradaki çeviri Ayşe Buğra'ya aittir: Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm*, Alan, İstanbul 1980, s. 44-45.]

aliyetin gerektirdiği cinsten bir eşgüdüm, düzen ve katılıma kavuşabilmek için geçmiştekinden daha formel bir kavramlar ve değerler evreninin kullanılmasını zorunlu kılar. Bu sayede, 'düzene sokma'yı mümkün kılacak rasyonel bir düzenleme yetisini de bünyesine almış olacaktır. Ne var ki bu 'düzene sokulacak' şeyin kendisi tözü itibariyle kopuk, rasgele ve çoğu zaman da savunulamayacak kadar adaletsiz bir şey olarak tezahür eder."[2]

Demek ki yüzyılın ilk çeyreğinin toplumu, içsel rasyonelliği kalmamış bir toplum gibi görünmektedir. Toplum artık tüm unsurlarını bir arada tutabilen ve bunların her birine bir *işlev* ve bir *anlam* verebilen organik bir ilişkiler sistemi değildir. *Ulysses*'le ilgili yapılmış en kuvvetli göstergebilimsel çözümlemelerden iki tanesinde eserde tam böyle bir iç bütünlük eksikliği olduğu gösterilir:

> Bu heterojen malzemelerin Joyce'un yazısında anlam bütünlüğü açısından hiçbir değeri yoktur... Değeri tam da heterojenliğinden, yazının dur durak bilmeyen ve her bir unsuru ötekinin simülasyonuna dönüştüren bir ilişkiler ve mütekabiliyetler oyunu ile kapsadığı farklı farklı unsurlar arasındaki mesafeden ileri gelir... Bu karşılıklı ilişkiler oyununun tabiatında, süregiden kopuş ve kesintiler, bir kurmacadan öbürüne sürekli bir yer değiştirme vardır. Joyce'un yazısının negatifliği bu kesintililikten kaynaklanır.[3]

> *Dublinliler* nasıl bir "felç" halini ifade ediyorduysa *Ulysses* de bir ilişki eksikliğini ifade eder... Bu tam bir çözülme halidir. Dünya çözülmüş olduğunu bilir ama ne yapsa içsel bir düzen ya da örüntü bulamaz. İşte Joyce bu yüzden dışsal bir örüntüye başvurarak hikâyesini kafa karıştırıcı bir Teslis alegorisine çevirir.[4]

Ulysses'in "dışsal düzenleniş örüntüleri"ne başvurmasından kaynaklanan edebi ve ideolojik meseleleri şimdilik bir kenara bırakıp kapitalizmin krizinin *genel* biçimi ile kendi kendini düzenleyen piyasanın ortadan kalkmasıyla patlak veren o tarihsel olarak özgül kriz arasındaki bağlantıyı inceleyerek ilk argümanımızı tamamlayalım. Coletti'nin dediği gibi: "Kapitalizmin krizinin tezahür ettiği genel biçim, Marx'a göre metanın dolaşımı sürecinin kesintiye uğramasıdır: bu kesinti 'alma' ve 'satma' anlarının ayrışarak çatışmalı bir iliş-

2. Alberto Asor Rosa, "Cultura e società di massa", *Quaderni storici*, 20, 1972.
3. Stephen Heath, "Ambiviolences", *Tel Quel*, 50, 1972.
4. Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, ikinci basım, Torino, 1966, s. 91-2.

kiye girmelerine yol açar... Bunun sonucunda da ekonomik krizin –kapitalist koşullara özgü olan– 'medeni' bir biçimi... yani *aşırı üretim* krizi ortaya çıkar: yani, satılmayan mallar ile karşılanmayan ihtiyaçların yan yana var olduğu açıkça paradoksal bir durum."[5]

Demek ki kapitalizmin krizinin başlıca özelliği, bütünlüklü bir sistem oluşturması gereken unsurların böyle *ayrılması* – Marx'ın bir vecizesine göre "özü itibarı ile bir olan süreçlerin zorla ayrılması"dır.[6] Ama tam da "arz" ile "talep", ürünler ile üreticiler bu şekilde ayrıldığı için kriz kapitalizmin olağan gelişiminde basit bir "arıza" olarak görülemez. Çünkü kriz, bu toplumun en özgül ürünü olan metayı karakterize eden ama normalde kolay kolay algılanamayan yarılmayı aşikâr kılar. *Kapital*'deki meşhur bir pasaja göre, meta biçimi zaten bünyesinde kriz "gizilliğini" barındırır: "İşte meta biçimi böyle esrarlı bir şeydir; insanlara kendi emeklerinin toplumsal niteliğini, o emeğin ürünlerine raptedilmiş nesnel bir nitelik, bu nesnelere doğal olarak ait olan bir şey olarak gösterir. Bu yüzden üreticilerin kendi emeklerinin toplamı ile olan toplumsal ilişkisi, onlara kendi aralarında değil, emeklerinin ürünleri arasında cereyan eden bir toplumsal ilişki olarak görünür... Dinin puslu dünyasında buna bir analoji bulabiliriz. Bu dünyada insan zihninin ürünleri bağımsız birer şekil alarak kendilerine ait hayatlar yaşamaya başlar ve kadınlarla, erkeklerle ilişkiye girer. İşte meta dünyasında insan elinin ürünleri aynı şeyi yapar."[7] Üretim sahasında (yani olabilecek en "kritik olmayan" durumda) bile ürün dışsal ve ayrı bir nesnedir ve üretici tarafından denetlenemez; bu da demektir ki kriz kapitalist

5. Lucio Coletti ve Claudia Napoleoni, *Il futuro del capitalismo: crollo o sviluppo?*, Bari-Roma 1970, s. 153-4.

6. Karl Marx, *Theories of Surplus Value*, New York 1952, s. 388 (Türkçesi: *Artı-Değer Teorileri*, çev. Y. Fincancı, Sol, Ankara 1998).

7. Karl Marx, *Capital*, Cilt 1, Londra 1957, s. 45. Bu noktada *Ulysses*'e, özellikle de "Kirke" bölümüne bakmamız gerek. Joyce, "Walpurgisnacht" olarak da bilinen bu bölümde "dinin puslu dünyası"nı metropolün gündelik gerçekliğine geri tercüme eder. Birdenbire emtia modern tanrılar olarak belirir: nesneler insanların denetiminden çıkıp yürümeye, şarkı söylemeye, konuşmaya başlar. Buna mukabil insanlar dur durak bilmez dönüşümlerin ağına takılır. Bu dönüşümler onları öylesine ezer ve boğar ki bu yabancılaştırıcı atlıkarıncada tüm kimliklerini kaybederler. Toplumsal ve ruhsal rollerin ne kadar dayanıksız şeyler olduğunun göstergesidir bu.

toplumsal ilişkilerle *beraber* ortaya çıkar: bir istisna değil, bu ilişkilerin eksiksiz ve aşikâr bir ifadesidir.

Tohumları üretimde mevcut ise de, krizin tezahür ettiği alan dolaşımdır: o ancak piyasada göze görünür hale gelir. Joyce, yaklaşık otuz yıl boyunca genel bir ekonomik krizin yaşanmadığı bir dönemde eserlerini vermişti. Ama aynı dönemde çok daha önemli bir şey olmuştu: Piyasanın *kendisi*, yani toplumsal dengeyi otomatik olarak sağlayan mekanizma krize girmişti. Bu da krizin o günkü şekliyle kapitalist toplumun *sabit* bir özelliği haline geldiği anlamına gelir. Joyce'ta tipik kriz olguları, ani ya da olağandışı felaketler değildir artık: daha ziyade olağan koşullarda seyreden toplumsal ilişkilerdir. Bu da yazarın kapitalist toplumun "esrarengiz" derinliklerine dalmasını ve –"Kirke" bölümünde– meta fetişizminin bugüne dek hâlâ aşılmamış bir edebi temsilini sunmasını mümkün kılar. Dolayısıyla, *Ulysses*'in tikelliği –tarihsel ve birazdan göreceğimiz gibi, coğrafi "kısıtlılığı"– "evrenselliğinin" oturtulabileceği en sağlam kaidedir: Joyce, klasik kapitalizmin klasik gelişim bölgesinde girdiği buhranın ozanı olarak, koca bir toplumsal oluşumun abidevi otopsisini sunar.

2. Liberal İngiltere'nin Tuhaf Ölümü:

Britanya'da liberal kapitalizmin siyasi, ekonomik ve ideolojik yapılarının düştüğü krizin son derece özgül bir seyri ve neticesi oldu. Egemen sınıf o en hayati dönemde, onyıllar boyu, temel birtakım dönüşümleri gerçekleştirme konusunda hem direnç hem de acz sergiledi. Oysa aynı dönüşümler başka yerlerde hayata geçirilecek ve böylece, lider gücün –manidar bir biçimde– Almanya ile Amerika arasındaki çatışmadan çıkacağı yeni bir kapitalist gelişim evresine adım atılacaktı.

Yıllar geçip gidiyor ama Britanya'nın krizi monoton bir rutin içinde devam ediyordu: ani gerginliklerin ya da travmaların olmadığı (dünya piyasalarındaki çöküşün Britanya ekonomisini görece hafif etkilediği 1929 bunun iyi bir örneği) ama yenilikçi herhangi bir adımın da atılmadığı tam bir dekadans dönemi. Yaklaşmakta olan çöküntünün sinyalleri on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğindeki ekonomik krizde duyulmaya başlamıştı bile. Hobsbawm'a göre bu ön-

ceki kriz göstermişti ki "Britanya [bu yeni] durumla başa çıkmanın olası yollarından sadece birini kullanabilecek haldeydi. Diğer ülkelerin aksine... Britanya serbest ticarette ısrar etti. 1880'lerde Almanya ile ABD'nin karakteristik özelliği olan sistematik ekonomik yoğunlaşma –tröst, kartel ve benzerlerinin kurulması– yolunu tercih etmedi. Sanayileşmenin birinci aşamasında geçerli olan teknolojiye ve iş hayatı örgütlenişine o kadar bağlıydı ki (zira çok işine yaramışlardı) 1890'larda öne çıkan yeni, devrimci teknolojiyi ve sanayi işletmeciliği tarzını benimsemesi mümkün olmadı. Bu da ona tek çıkış yolu bıraktı... emperyalizm. Britanya, ilk büyük uluslarası sarsıntı olan Büyük Buhran'ı (1873-96) ekonomisini modernleştirerek değil, geleneksel durumunun sağladığı olanaklardan geriye kalan ne varsa onları kullanarak atlattı."[8]

On dokuzuncu yüzyıl İngiliz kapitalizminin iki ana kaynağı olan liberal pratik ve ideolojinin uzun süreli istikrarı ile dünya pazarı üzerinde kurulan tekelci hâkimiyet, artık bu kapitalizmi boğmaya başlamıştı. Eski modele hâlâ sadık kalmak –Hobsbawm'ın da haklı olarak söylediği gibi– olan bitenin mantıki sonucu olan ve serbest piyasanın kesin reddine varan yeni kapitalist organizasyon biçimlerinin yerleşmesini, zararı telafi edilemeyecek şekilde geciktirmek anlamına geliyordu. Ekonomik yoğunlaşmanın ve sınai kapital ile finanskapital arasında işbirliğinin olmayışı[9] bu gecikmenin göstergesiydi. Halbuki bu iki olgu yirminci yüzyıl başında hem Almanya hem de Amerika'nın gerçekleştirdiği kalkınma hamlelerinde merkezi rol oy-

8. E. J. Hobsbawm, *Industry and Empire*, Harmondsworth 1971, s. 130-1, 151 (Türkçesi: *Sanayi ve İmparatorluk*, çev. A. Ersoy, Dost, Ankara 1998). Ayrıca Maurice Dobb, *Studies in the Development of Capitalism*, Londra 1946, s. 313-4 ile karşılaştırınız (Türkçesi: *Kapitalizmin Gelişimi Üzerine İncelemeler*, çev. F. Akar, Belge, İstanbul 1992).

9. Rudolph Hilferding, *Finance Capital: A Study of the Latest Phase of Capitalist Development* (Londra 1981, s. 408, not 8) ile karşılaştırınız (Türkçesi: *Finans Kapital*, çev. Y. Öner, Belge, İstanbul 1995): "İngiltere'de bankacılık sisteminin farklı bir gelişim çizgisi izlemesi ve bunun sonucunda bankaların sanayi kesimi üzerindeki etkisinin çok daha kısıtlı kalması, hiç şüphesiz İngiltere'de kartelleşmenin daha zor oluşunun sebeplerinden biridir... İngiliz sanayinin örgütlenişindeki düzelmeler, özellikle de son yıllarda kombinasyonların artması, Amerika ve Almanya ile olan rekabet sayesindedir. *İngiliz sanayii dünya pazarında tekel olması yüzünden geride kalmıştır...* " (italikler bana ait).

namıştı; Lenin'in emperyalizm çözümlemesinin hakiki teorik çekirdeğini de gene bu iki olgu oluşturuyordu. Kapitalizmin girdiği yeni yolda hayati önem taşıyacak bir aygıtın, yani kapitalist birikimi düzenlemek, yeniden tanımlamak ve nihayet çoğaltmak için sistematik tarzda kullanılabilen bir devletin yokluğu da belirleyici olmuştu. Başka pek çok yorumcunun yanı sıra Stuart Woolf'un da belirttiği gibi "Görece geç sanayileşen ülkelerde –Almanya, Belçika, Rusya ve İtalya'da– devletin ekonomik kalkınmadaki rolü, serbest ticaretin anavatanı olan İngiltere'dekinden hep daha fazla olmuştur."[10]

Devlet ile toplum, siyaset ile ekonomi arasındaki bu son bahsettiğimiz kopukluk, herhalde basit bir gecikmeden öte bir şeydi. Bize gösterdiği, İngiliz egemen sınıfının kendini "güncelleştirme"deki beceriksizliğinden çok (bu her ne kadar doğru ise de), kendi içinde örgütlenip kendini tam böyle bir şey olarak, yani liberal müdahale etmeme politikasının başarısızlığa uğradığı dönemin egemen ve hegemon sınıfı olarak dış dünyada var etmedeki beceriksizliğidir. İngiliz egemen sınıfı, büyük devlet adamları çağının kapanmasından beri, yani son yüz yıldır, siyasi temsilci olarak ancak vasat bürokratlar çıkarabildi: hem de olaylar giderek çığrından çıktığı halde. Joyce, *Ulysses*'in en önemli bölümlerinden olan ve romanın yapısının muhteşem bir minyatürünü sunan "Yüzen Kayalıklar" bölümünü bu olguya ayırmıştır. Mevcut ("manevi" ve "dünyevi", yani ideolojik ve siyasi) iktidar biçimlerine dayanarak toplumsal dokuya yeniden organizasyon ve dinamizm kazandırmak imkânsızdır ama Joyce için gerçeklik –artık hayatiyeti tükenmiş olan– bu iktidar ve bilinç biçimleri olmadan tahayyül edilemez: en üst düzeyde "mit" kullanımında geri dönecek olan bir fasit dairedir bu.

Ama şimdi İngiliz toplumundaki çöküntü ile *Ulysses*'teki toplumsal evren arasındaki bir başka makro ölçekli paralelliğe bakalım. Lenin *Emperyalizm*'de İngiliz kapitalizmindeki "kokuşma"yı ve kaynakların üretime yönelik faaliyetlerden çekilerek giderek gösterişçi tüketim, eğlence, spor, tilki avı gibi şeylere aktarılmasını eleştirme fırsatını kaçırmaz. Aynı "asalaklık alameti" –elbette çok daha az rafine bir düzeyde– *Ulysses*'in en aşikâr toplumsal göndermele-

10. Stuart J. Woolf, "Le trasformazioni del mondo europeo 1880-1910", *Quaderni Storici*, 20, 1972.

rinden biridir: "[*Ulysses*'te] yiyen, içen, sevişen, tartışan insanlar görürüz; para peşinde koşarlar... ve tüm bunlar aynı anda oluyor gibidir. Üretim faaliyeti olmadan bunların hiçbir olamazdı ama *Ulysses*'te böyle bir faaliyetten eser yoktur... kitapta çalışan bir tane insan yoktur... Joyce'un anlatmak için seçtiği toplumsal ilişkiler tüketicinin ilişkileridir."[11]

Bu hem isabetli hem de naif bir gözlem. İsabetli çünkü *Ulysses*'teki durum tam da budur (her ne kadar daha dikkatli bakınca tüketimin artık sırf hayatta kalma –yani yeme içme– düzeyinde devam ettiği, bunun dışında Joyce'un bize, bilhassa Bloom örneğinde, *tatmin edilmemiş* bir tüketim arzusunu gösterdiği fark edilse de). Naif çünkü Joyce gerçekliğin bu veçhesini genişletir ve "mutlak" kılar; (West'in iptidai gerçekçiliğinden farklı olarak) resmin geri kalanını görmediği ya da hafifsediği için değil, bilinçli bir kültürel tercihten ötürü: böyle bakınca *Ulysses* Viktoryen toplumun, en derin temayüllerinde ısrar ettiği takdirde sürükleneceği sonu resmeden sinik bir tablo olarak görünmeye başlar. Joyce işlerin buraya varacağından öyle emindir, kendini bu asalaksı çöküntünün öylesine içinde hisseder ki İngiliz egemen sınıfına herhangi bir "çözüm" önerisi getirmez (oysa spekülatif ve tutkulu Eliot, bunu yapmaya çalışacaktır), ona sadece kendisinin ve dünyasının korkunç bir karikatürünü sunar. Bloom'un "Eumaeus"taki gece düşünmelerinden kısa bir bölüm bunu örneklemeye yetecektir:

> Böyle bir kimsenin fikirlerinden feyz almanın, zihni için bir kuvvet şurubu vazifesi görebileceğini düşünüyordu zaman zaman. Buna bir de o rastlantısal tanışmalar, muhabbetler, danslar, kavgalar, her gün başka limanda olan ihtiyar deniz kurdu, uykusuz baykuşlar, tüm o olaylar panoraması eklenince, hepsi birden dünyanın minyatür bir resmini oluşturuyordu, hele son günlerde en aşağıdaki yüzde onun, yani kömür işçileri, izbelerde yaşayanlar, çöplük fareleri vesairenin epeyce mercek altında olduğu düşünülürse.[12]

Burada Joyce, kendini ve zaman zaman aynı masayı paylaştığı insanları "dünyanın minyatür bir resmi" gibi gören sığ ve kültürsüz

11. Alick West, *Crisis and Criticism and Selected Literary Essays*, Londra 1975, s. 120-1.

12. *Ulysses*, Harmondsworth 1968, s. 567. Tüm alıntılar bu basımdandır (Türkçesi: *Ulysses*, çev. N. Erkmen, YKY, İstanbul 2004).

küçük burjuvanın sesini yansıtıyor. Bu ses, her türlü üretim faaliyetini egemen sınıfın klişeleriyle umursamazca zikrederek yoksuyor ("en aşağıdaki yüzde on", "mercek altında"); ve bunu otomatiğe bağlanmış gibi yapıyor ("yani", "vesaire"), sanki işçiler diye birilerinin olduğundan haberdar değil; öyle ki onların varlığını ancak "en aşağıdaki yüzde on" eğretilemesini kelimelerin sözlük anlamına dayanarak insanı gülmekten öldürecek bir şekilde yorumlayarak "çıkarsayabiliyor": "kömür işçileri, izbelerde yaşayanlar, çöplük fareleri"!

Demek ki doğru: *Ulysses*'te toplumsal ilişkiler hakikaten de tüketim prizmasından yansıdığı şekliyle vardır. Ama bunun böyle olmasının sebebi, romanın yegâne araştırma konusunun, başlangıç ve bitiş noktasının, İngiliz toplumundaki çöküntünün ilk yirmi otuz yılında kendiliğinden gelişen egemen ideolojik bilinç olmasıdır. Tüketime çok fazla vurgu yapıldığı suçlamasıyla ilgili yukarıda söylediklerimiz, dünyasının *durağanlığı* ve *vasatlığı* yüzünden *Ulysses*'e saldıran "Marksist" eleştiriler (Lukács bile *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda bunu yapacaktır) için de geçerlidir: Mirsky 1933'te "*Ulysses* durağandır. Magnitostroy'dan çok Keops'a benzer," demişti; Radek de ertesi sene "Joyce'taki temel özellik nedir?" diye sormuştu: "Ondaki temel özellik, hayatta büyük herhangi bir şeyin olmadığı inancıdır – büyük olaylar, büyük insanlar, büyük fikirler yoktur; ona göre yazar 'herhangi bir kahramanı herhangi bir günde' ele alarak hayatı resmedebilir..."[13]

Ulysses gerçekten de durağandır ve eserin dünyasında hiçbir şey –ama hiçbir şey– büyük değildir. Ama bunun altında Joyce'taki teknik ya da fikri bir yetersizlik değil, yazarın İngiliz toplumu karşısındaki teslimiyeti yatar: Joyce'a göre dünyada olabilecek tek toplum kesinlikle budur – her ne kadar en olumsuz özelliklerini abartılı bir tarzda sunarak bu toplumun geleceğini, gene aynı kesinlikle, felçli bir vasatlığa mahkûm gösterse de (Joyce dehasını konuşturarak bu geleceği geçmişe yerleştirir; o katıksız şüpheciliğini daha da vurgulamak ister gibidir: İnsan bilimkurgu edebiyatındaki negatif ütopyaların bir gün gerçek olmamasını ümit edebilir ama bir negatif ütop-

13. Mirsky ile Radek'in metinleri şu antolojide yer almaktadır: *James Joyce: The Critical Heritage*, c. 2 (1928-41), y.h. Robert H. Deming, Londra 1970, s. 592, 625.

ya yirmi sene önce gerçekleşmişse ve kimse bunu fark etmemişse artık yapılacak fazla bir şey yok demektir, zar çoktan atılmıştır...). Joyce'un yazdıklarına, kelimenin anlamlarından hangisi düşünülürse düşünülsün, "devrimci" denemez – ama gene de romancı olan ya da olmayan hiçbir Marksist, liberal yüzyılın sonunu böylesi bir zekâ ve böylesi bir öfkeyle idrak edememiştir.

Ulysses'e tamamen odaklanmadan önce kısa bir açıklama yerinde olabilir. Joyce'u ve *Ulysses*'i İngiliz toplum ve kültürünün ifadeleri olarak ele aldım, ilerleyen sayfalarda da buna devam edeceğim. Joyce'un İrlandalı olduğu, *Ulysses*'in de Dublin'de geçtiği malum. Ama Joyce hakikaten İrlandalı bir *yazar* olsaydı, yani İrlanda kültürü hiçbir yönünü açıkta bırakmadan onu kapsasa, anlaşılacağı çerçeveyi eksiksiz sağlasaydı Joyce, Joyce olmazdı; *Ulysses*'in geçtiği şehir gerçekten yirminci yüzyılın başındaki Dublin olsaydı, edebiyattaki en mükemmel modern metropol imgesi olmazdı. Kültürel olgular *kökenleri* ile açıklanamaz (Joyce'u İrlanda üzerinden yorumlayan incelemelerden bir şey çıktı mı hiç?); aslolan nesnel *işlevleridir*. Hiç şüphesiz *Ulysses* uluslararası burjuva kültüründe önemli bir dönüm noktasının parçasıdır – İrlanda'nın çevrede yer alan, geri kalmış kapitalizmini inceliyor olsaydı bu konumu elde edemezdi (ki İrlanda'nın kapitalizminin kaderi de İngiliz kapitalizminin kaderine bağlıydı: işte sonuçtan sebebe doğru gitmek için bir neden daha.)

Tüm bu sebeplerden ötürü, bu çalışmanın hipotezi, Britanya'daki krizin özgül toplumsal niteliği ile *Ulysses*'in özgül edebi yapısı arasında bir "yapısal benzeşiklik" bulunduğudur: eğer bu ikisi birbiriyle bütünleşebilen sorularsa İrlanda mevzuu kapanmış demektir. Daha doğrusu başka bir soru ortaya çıkmaktadır: Britanya'daki krizin en ikna edici, en "içeriden" yorumunu yapan kişi, neden bir İngiliz değildir? Burada çok daha geniş bir mesele olan "göçmen kültürü"yle karşı karşıya geliyoruz. Yirminci yüzyıl Britanya kültürünün neredeyse tüm başkahramanları (en önemli istisnalar Keynes ile Leavis olmak üzere) göçmendir.[14] Britanya toplumu nasıl "egemen"

14. Bu olgunun önemine ilişkin en iyi çözümleme Perry Anderson'un "Components of National Culture" yazısıdır (*New Left Review*, 50, 1968). Meselenin edebi yönü için –ki en görünür yönüdür– bkz. Christopher Caudwell, *Romance and Realism. A Study in English Bourgeois Literature*, Princeton 1970 ve Terry

sıfatının hakkını verecek bir sınıf çıkaramadıysa kendi başına hegemon bir kültür yaratmayı da becerememiştir. Yalnız bu toplumun can çekişen değerler sistemince şekillenmemiş olanlar krizi ve olası çıkış yollarını görebilmiştir; yalnız Britanya'ya uzaktan bakanlar onu gerçekten anlayabilmiştir. Ve Joyce'un, İrlandalı Joyce'un, Britanya toplumunun içini dışını anlamaya çalışmasından daha doğal bir şey olamazdı, üstelik bunun için gerekli her türlü araca da sahipti ("kökenci" yaklaşımın meşru sayılabileceği tek husus budur). Britanya toplumundaki yozlaşmayı şaşmaz bir ferasetle betimleyebilmesi bundandır – bu yozlaşmanın *karşısına* bir şey koymasının imkânsızlığı da bundandır. Joyce'un İrlanda milliyetçisi hareketlerin siyasi ve kültürel tercihlerine dair ilk başlarda benimsediği şüpheci tavır, sonraki yıllarda fırtınanın ve de yenilenmenin, eşiğinde kendine korunaklı ortamlar (Trieste, İsviçre, Paris'teki gönüllü sürgünler çevresi) aradığında bir kez daha açık bir şekilde görülür. Joyce'un ideolojik konumunda yapısal bir muğlaklık vardır: klasik kapitalizmin ne "savunu"su ne de "eleştiri"sidir; onun kutsallığını bozar ama "başka tanrısı da yoktur"; onu evrensellik seviyesine çıkarır ama böylelikle kahroluşu da evrenselleştirir. İşte yine fasit daire imgesi ile karşı karşıyayız.

3. *Ulysses*, Kargaşa ve Mit

Yukarıda söylenenlerden de anlaşılacağı üzere, kapitalizmin krizi, piyasadaki ekonomik mekanizmaların toplumun organik bir şekilde

Eagleton, *Exiles and Emigrés*, Londra 1970. Ama göçmenlerin ekonomi sahasında da yönlendirici bir işlev yüklendiğini eklemek lazım (geleneksel olarak "kapalı" olan siyaset sahası ise bu olgunun dışındadır. Ama bu bağışıklığın bedelini taşralı kalmakla ödemiştir). Hobsbawm, *Industry and Empire*, s. 169 ile karşılaştırınız. "Ekonominin içinde bulunduğu uyuşukluk, Britanya toplumunda 1914 öncesindeki on beş-yirmi yılda belli olmaya başlamıştı bile. Edward dönemi Britanyasında dinamik girişimci azdı ve daha o zamandan bunların çoğu ya yabancı ya da azınlık gruplarındandı (önemleri giderek artan ve o dönemde pek yaygın olan antisemitizme bahane sağlayan Alman Yahudisi yatırımcılar, elektrik sanayiinde önemli yeri olan Amerikalılar, kimya sanayiinde Almanlar, Quaker'ler, Lever gibi sonradan açılan ve tropikal imparatorluğun yeni kaynaklarından faydalanan taşralı muhalifler)."

işlemesini sağlayamamasından ileri gelmekteydi. Bu durum, on dokuzuncu yüzyıl ideolojisini de, gerek *içerikler*i gerek toplumsal *işlevine* dair farkındalığı bakımından krize soktu. Estetik "biçim" kavramının doğrudan işin içinde olduğu edebiyatta hem bu kültürel kriz hem de krizi aşma çabaları olağanüstü bir berraklıkla görülebilir. Eğer toplumsal gerçeklik kendi başına tam ve rasyonel bir biçim elde edemiyorsa (Asor Rosa: "gerçek olan artık rasyonel değildir"), kültür ve sanatın biçimsel ideal olarak "ayna tutma"yı benimsemesi artık mümkün değil demektir, zira bunu yapmaya kalkarlarsa iç tutarlılıklarını ve hegemonik işlev görme potansiyellerini kaybedeceklerdir. Kültür ve sanat, tam tersine, topluma yeniden biçim kazandırılmasına özerk bir şekilde katkıda bulunmalıdır: ama, deyim yerindeyse, kendilerinden başkasına bel bağlamamalı ve kendilerine özgü biçimsel mekanizmalarla işlemelidirler. Üzerlerine düşen görevi, organik olmasına çalıştıkları kendi temelleri ile gündelik toplumsal ilişkilerin organik olmayan gerçekliği arasındaki mesafeyi ve farklılığı olabildiğince vurgulayan radikal bir özerklik, biçimsel bir özbelirlenim koyutlayarak yerine getirebilirler ancak.

Sanatın biçimini yaratması süreci, kendini toplumun geneline bir *örnek* olarak sunar ve dolayısıyla her türlü dönüşüme dair mantıki ve tarihsel öngörüde bulunma hakkının kendine ait olduğunu ileri sürer (nitekim yirminci yüzyıl poetikasının ortak paydası idealizmdir). Eliot'ın "*Ulysses*, Düzen ve Mit" (*The Dial*, 1923) başlıklı meşhur yazısında "mitik yöntem"le ilgili söyledikleri bu akıl yürütme tarzının en bariz örneklerinden biridir: "Roman gerçek anlamda bir biçim değildi, biçimi tamamen yitirmemiş, dolayısıyla da daha sıkı bir şeyin ihtiyacını hissedemeyen bir çağın ifadesiydi." Ama artık işler değişmiştir: "[Mitik yöntem] günümüz tarihi denen bu muazzam boşluk ve kargaşa panoramasını denetim altına almanın, düzenlemenin, ona bir şekil ve anlamlılık kazandırmanın bir yoludur."

Denetim, düzen, şekil ve anlamlılık kazandırma – yoğunlaşma, müdahale, toplumsal düzenin ve işlevlerinin yeniden tanımlanması: Eliot'ın arayışının önceleri eğretilemelerle, daha sonra ise dinsel bir kılıkta ifade ettiği şeyin kapitalizmin gelişiminin bu yeni evresinin temel ihtiyaçları olduğu giderek daha net anlaşılıyor. Boşluğu ve kargaşayı silmek demek, tarihi tek bir yönde akmaya zorlamak ve istendiği gibi düzenlenip denetlenebilecek bir geleceği öngörmek de-

mektir. Ama aynı zamanda *Ulysses*'i de silmek, eserin abidevi durağanlığını ve dağınıklığını bilerek görmemek demektir.[15] Mitik yöntemi incelemek Eliot'ı anlamamıza yardımcı olur, Joyce'u değil. Satır aralarındaki Homeros göndermelerini bulma ödevinden böylece kurtulduktan sonra Joyce'un miti ancak kutsallığını bozmak üzere kullandığını ve bu yolla günümüz tarihinin de kutsallığını bozmaya çalıştığını, yani Ulysses ile Bloom'un, Bloom ile de Ulysses'in parodisini yaptığını, meydanı daha ziyade düzensizliğe bırakacak bir düzen kurmaya, yarattığı çekirdeği ironi ve çarpıtmalarla çığrından çıkarmaya çalıştığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Eliot'ta net bir ayrım görürüz: bir yanda mit ("denetim altına alma, düzenleme, bir şekil ve anlamlılık kazandırma"), bir yanda tarih ("bu muazzam boşluk ve kargaşa panoraması") vardır. Mit tarihe şekil vermelidir; ikilideki etkin taraf odur, tarihsel *içeriğin biçimi* olmalıdır.[16] Joyce'ta ise mit ile tarih *birbirini tamamlar* niteliktedir: Birbirlerini varsayarlar ve nötralize ederler; aralarında formel ya da ideolojik bir hiyerarşi kurmak mümkün değildir. Eliot'takinin aksine Joyce'ta mit estetik *biçim* ile

15. *Ulysses*'te roman zamanının bir güne sığdırılması gerçekten radikal bir tercihtir. Joyce bu yolla bize her günün aynı olduğunu söylemektedir: ve böylece –Lukács'ı üzecek bir şey ama– tarihsel ve edebi "perspektif"in (ki bir edebi tür olarak romanın en temel yapısal unsurlarından biridir) ve onunla beraber tarihsel "ilerleme" fikrinin üzerinden silindir gibi geçmiş olur. Ama böyle bir tercih, İngiltere'deki krizin özgüllüğüne fazla gömülmüş olduğundan başka yerlerdeki bariz birtakım yeniden örgütlenişleri fark edemeyen biri tarafından yapılabilirdi ancak. Bu bağlamda Joyce ile Kafka'yı karşılaştırmak aydınlatıcı olacaktır; ve bu karşılaştırma sistematik bir tarzda yapıldığı takdirde yüzyılımızda edebiyat, ideoloji ve toplum arasındaki ilişkilerin pek çok yönünü anlamızı sağlayabilir.

Bu mesele, yani romanda "zaman" söz konusu olduğunda Kafka rahatlıkla Joyce'un karşı kutbuna yerleştirilebilir: Onun romanları neredeyse tamamen artzamanlı eksende gelişir ve metnin çekirdeğini hep yalıtılmış birey ile gayri şahsi iktidar aygıtları (en sonunda Şato'da birleşen Banka-Mahkeme-Kilise üçlüsü) arasındaki çözümsüz çatışma teşkil eder ki bu da zaten yirminci yüzyıl kapitalizmine özgü bir olgudur. Kafka'nın artzamanlı olay örgülerinin de teselli edici tüm "perspektifler"in üstünden silindir gibi geçtiğini söylemeye gerek yok herhalde.

16. *Çorak Ülke*'de mitin bu işlevi tam yerine getiremeyip sonuçta tarihin kargaşa ve boşluğundan payını alması bana göre ancak ikinci derecede önemlidir; asıl önemli olan, şiirde bu iki kutup arasında sürekli bir gerilimin, tekrarlanan bir karşıtlığın sergileniyor olması ve dinin –*Çorak Ülke*'ye noktayı koyarken ilerki yılların Eliot'ını da haber veren dinin– mitin de karşı karşıya olduğu sorunları çözmesi için devreye sokulmasıdır. Din, süper-mit gibi bir şeydir burada.

özdeşleştirilmez, dolayısıyla da yeni bir *kültürel hegemonyanın* çıkış noktası olamaz.

Bu iki miti –*Çorak Ülke*'ninki ile *Ulysses*'inkini– daha ayrıntılı incelemek faydalı olabilir. İlki, tüm antropolojik gereklilikleri yerli yerinde olan gerçek bir mittir: Balıkçı Kral miti.[17] Ama *Ulysses*'in dayandığı şey bir mit *değildir*: "Ulysses miti" diye bir şey yoktur: Ulysses tam da mitten kaçınan kişidir: mitleri alt eder ve geçmişe gömer. Tıpkı *Ulysses* gibi liberal çağın bitişi üzerine uzun bir düşünme olan *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde *Odysseia*'nın sembolik ve ideolojik işleviyle ilgili mükemmel değerlendirmeler vardır: "*Homeros'un anlatısı dilin evrenselliğini varsayar, varsaymıyorsa bile yaratır*... Homeros'un anlamla yüklü mukaddes evreni, düzenleyici bir aklın eseri olarak sunulur; ama bu akıl, *miti aktarırken kullandığı rasyonel düzenin ta kendisiyle miti iptal eder*... Mitler, Homeros' un anlatısının katmanlarında dönüştürülmüştür. Ama mitlerin anlatıda aktarılış tarzı, pek çok farklı efsaneyi eğip bükerek kurulan bütünlük, *bireyin mitik güçlerden uzaklaşmasının hikâyesidir* aynı zamanda... Aydınlanmanın mite karşı koyuşu, bireyin varlığını korumak için direnen beninin kaderin cilvelerine karşı koyuşu olarak ifade edilir... Tarihöncesi dünya, kıymetini benliğin biçeceği bir mekân olarak sekülerleştirilir; eski zaman ifritleri, medenileşmiş Akdeniz' in uzak kıyılarında ve adalarında yaşamaktadır artık, *yeniden kayalıklara ve mağara içlerine sürülmüşlerdir... Gezgin Odysseus'un davranışları takasçınınkine benzer*. Zavallı bir dilenci imgesiyle beliren feodal insan, geleneğe aykırı davranarak ilk kez yerel ekonominin dışına çıkması ve 'başka diyarlara yelken açması' sayesinde *o güne dek görülmedik bir servetle dönen şarklı tüccarın özelliklerini taşır... Odysseia daha o zamandan Robinson Crusoe'nun hikâyesini anlatmaktadır*."[18]

17. Bunun bir *Kral*'la ilgili olması, en az bir mit olması kadar önemlidir: toplumun kendisini ancak *en tepeden* başlayarak yenileyebileceğini ifade eder: tepenin *bilinci* meselesini gündeme getirir, dolayısıyla *egemen kültürün* ve formel, düzenleyici bir yeti olarak edebiyatın temel işlevini gözler önüne serer: bu da bizi mitin özgül işlevine geri getirir.

18. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Londra 1973, s. 43-4, 46, 61 (vurgular bana ait). Horkheimer ile Adorno'nun Homeros yorumları elbette tartışılabilir; benim burada esas ilgilendiğim, *Odysse-*

Ulysses'le birlikte ticaret dünyayı öğrenmeyi, ona bir iç düzen vermeyi ve dış sınırlar koymayı, "evrensel" bir dil yaratmayı ve hurafelerden kurtulmayı teşvik eden bir şey haline gelmişse, Bloom'la birlikte *aynı* toplumsal işlev artık denetim altında tutulamaz ve bilinemez bir dünyanın sularında seyretmekte, bu yüzden evrensellik girişimleri artık yavan laflardan (Bloom'un "felsefesi") ibaret kalmakta ve binlerce yeni hurafeye teslim olmaktadır. Joyce'un Bloom'un reklamcı olduğunu ısrarla vurguladığını hatırlamak yerinde olabilir. Reklamcılığın modern ticaret için vazgeçilmez bir destek haline gelişi –Baran ile Sweezy'nin "Reklamcılık Üzerine Tezler" adlı yazılarında[19] belirttikleri üzere– tam *Ulysses*'in zamanındadır, zira bu dönemde arz ile talep arasındaki otomatik denge kalıcı olarak bozulmuştur. Ama reklamcılık *Ulysses*'e, ticaretin *Odysseia*'ya verdiği gibi bir bütünlük vermez, başkahramana herhangi bir toplumsal kimlik ya da öz-farkındalık kazandırmaz (Joyce, geleceğin mekanizmalarını daha o zamandan haber veren güncel bir olguyu yine görmemektedir).

Dolayısıyla Joyce Ulysses'i kullanır, hatta kullanmak *zorundadır*, çünkü Ulysses bizzat Joyce'un son ürünü olduğu kültürel çağın *ilk* sembolik figürüdür. Ama Ulysses kendisini çevreleyen dünyayı artık kontrol edemez ve Bloom'a dönüşür. Sembolik değeri diyalektik ve ikircikli bir hal alır: Ulysses'in kurtuluşu olan, Bloom'a felaket getirir; eskiden evrensel olan, artık anlam ifade etmiyordur. Liberal kapitalizmin krizine tanık olan Joyce, bunun sebeplerini o toplumun ve o kültürün "tıkır tıkır işleyen düzen"inde aramaktadır.

4. Mit, Bilinç Akışı, Reklamcılık

Ulysses, ticaret ve özgür bireyselliğe dayalı rasyonel bir düzen *kurabildiği için* mitleri ehlileştirebilmişti. Bloom ise o düzenin ve o bireyselliğin çözülmesinin ürünüdür ve tekrar mitlere teslim olması

ia'nın gerçek tarihsel anlamı değil, eserin Batı muhayyilesini şekillendirmedeki rolüdür. (Ve *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin bu bakımdan bize gerçeğe uygun bir tablo sunduğuna inanıyorum.)

19. *Science & Sociology*, c. 28, no. 1, kış 1964.

hiç şaşırtıcı değildir. Mit meselesi *Ulysses*'in tam merkezinde yeniden çıkıverir ama Eliot'ın öngördüğünden tamamen farklı bir şekilde: bir masal ve birkaç tipik karakterden oluşan tarih-üstü bir imge olarak değil, öznel düşünsel bilinç ile nesnel gerçekliğe dair sezgi arasında bir ilişki olarak; anlatım sürecini şekillendiren eğretilemeli bir örüntü olarak değil, anlatım tekniği olarak. Cassirer, mitlerdeki dilsel ifade özellikleriyle ilgili çalışmasında şöyle der: "[Mitik düşüncede] ben tüm enerjisini bu tek nesneye harcar, onun içinde yaşar, *kendini onun içinde yitirir*... Çünkü bu kipte düşünce, sezginin sağladığı verileri birbiriyle ilişkilendirerek ya da karşılaştırarak kolayca harcayıp geçmez; daha ziyade *birden karşısına çıkan sezginin kendisi onu yakalar ve esir alır*."[20]

Çarpıcı olan, bu toparlayıcı pasajdaki ana noktaların Umberto Eco'nun (özellikle Bloom'un ama aynı zamanda başkalarının) bilinç akışıyla ilgili çözümlemesiyle örtüşmesidir: "Bilinç düzeyinde algılanan olgular düzeyinde kalınarak –ki tümü de birbirine denk binlerce şey olarak mutlak bir sadakatle kaydedilir– *kişinin kimliği sorgulanır*. Bloom'un Dublin sokaklarındaki yürüyüşü boyunca algıladığı o üst üste binen sonsuz şeylerin akışında, 'içerisi' ile 'dışarısı' arasındaki, Bloom'un Dublin'e nasıl tahammül ettiği ile Dublin'in ona neler yaptığı arasındaki sınır bulanıklaşır."[21] Demek ki bilinç akışı bireyin kimlik kaybının dilsel ifadesidir: yani, onu bireyin öz-denetim sağlaması ve kişiliğini olumsuz taraflarından arındırması için bir araç olarak kullanan Dujardin'de büründüğü halin tam tersi bir şeydir. Dujardin'in gerçek mirasçısı Proust'tur, yoksa onu Eliot'ın Laforgue'a yaptığı gibi baş aşağı çeviren Joyce değil. *Ulysses*'teki bilinç akışında birey bölünmüştür ve kendini de bölünmüş biri olarak ifade eder. Özerk ve bağımsız bir özne olabileceği yanılsaması dağılır gider. Bilinç akışı, (Zeraffa'nın "roman devrimi" tezinde ileri sürdüğünün aksine) hiç de "içsel özgürlüğün" ifadesi olmayıp bireyin esrarengiz ve denetlenemez güçlerce esir alındığının göstergesidir; öyle ki *bilinçsizlik* akışı çok daha uygun bir terim olurdu. Gerçi bu teknik Freud'un "bilinçdışı" olarak tanımladığı ruhsal alan ile *çakışmaz*

20. Ernst Cassirer, *Language and Myth*, New York 1946, s. 33, 32 (vurgular bana ait).

21. Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, s. 78 (vurgular bana ait).

ama her ikisinin de bireyin ruhu içinde bir kopukluk olduğu fikrini vurgulamaya yaradığı açıktır.[22]

Bilinç akışı ile özgür birey ideolojisinin krizi reklamcılık bayrağı altında buluşur. Hem bir reklamcı hem de reklamcılığın kurbanı olan Bloom'un giderek daha rutin bir tarzda teslim olduğu "mit" budur. Bu böyledir çünkü reklam meta mitidir – metanın mite, "esrarengiz" özelliklerini saklayacağı yerde teşhir eden bir fetişe dönüşmüş halidir. On dokuzuncu yüzyılda reklamcılık ürünlerin kullanım değerini betimliyor, dolayısıyla çarşıya çıktığında her alıcının zihninde kendiliğinden gerçekleşen edimleri tekrar ediyordu. Oysa yukarıda gördüğümüz gibi modern reklamcılık, müzmin arz-talep dengesizliğinin yarattığı paradoksal ve "kritik" durumdan türer. Ama bu paradoks, üreticiler ile ürünler arasındaki yabancılaşmış ilişkinin açık bir görünümünden başka bir şey değildir. Reklamcılık "sayesinde" bu ilişki artık gizlenmez, inkâr edilmez; (aşağıda göreceğimiz gibi bilinçdışı bir tarzda dahi olsa) aşikâr ve kalıcı bir şey olarak kabullenilir. Dolayısıyla reklamcılık "bir" metanın teşhirinden çok *meta fetişizminin* teşhiridir: ürünü fetişleştirerek piyasadaki gücünü artırır. Reklamcılıkta en sık başvurulan mecazlı anlatımlardan birinin ürünün doğadaki bir unsura benzetilmesi olması tesadüf değildir (tam bir "duygusal yanılsama" örneği). Meta gözle görülür şekilde bağımsız, doğal, hatta insani özellikler kazanmalıdır:

> Bloom'la biz ikimiz mükemmel bir çiftiz;
> O yeryüzünü aydınlatır, ben gökyüzünü parlatırım.

Bloom'un meşhur sabunu, "Kirke" bölümünde güneş gibi doğarak bu şarkıyı söyler.

22. Kafka'nın anlatı tekniği bu bakımdan da Joyce'unkinin karşı kutbunda yer alır. Kafka'nın romanlarında da bireyin özgürlüğü ve bütünlüğü eşit derecede radikal bir yıkıma uğramıştır ama sebepler tamamen farklıdır. Kafka'da bu yıkım bireyin "içindeki" bir sebepten, onun arzularını ve kafasındaki çağrışımların ideal düzenini akılla denetim altına almadaki yetersizliğinden kaynaklanmaz – bireyin "dışından", ona "somut" kanıtlar talep ederek suçsuzluğunu ispatlama şansını vermeyen pratik ve ideolojik bir otoriteye kaçınılmaz olarak teslim oluşundan kaynaklanır. Dolayısıyla Kafka'nın anlatı tekniği "kafa karışıklığı"nın değil, esasen sağlam ve soyut bir rasyonalitenin ifadesidir.

Reklam, muhatabındaki farkındalık eksikliğine dayanan ve düşünsel dirençleri atlatabildiği için hızlı ve derin etki yaratabilen bir ikna biçimini kullanarak gerçek içeriğini yaymaya çalışır. Reklam böylece bilinç akışının parçası haline gelir, onun mekanizmalarına egemen olur ve "kendiliğin kaybı"nı (Cassirer), "içerisi ile dışarısı" arasında sınır kalmayışını (Eco) kendi lehine örgütler. Eğer reklamcılık bunu yapabiliyorsa demek ki sahiden de "reklam kampanyaları yeterince büyük ve ısrarcı, ahlaki kaygılardan yeterince uzak olduğu (mesela 'yirmi beşinci kare' gibi yöntemlere tenezzül ettiği) takdirde müşterilere 'hemen her şey'i satabilecektir."[23] Her türlü şeyi satabilme, yani toplumsal evrenin sathının tamamına yayılma gücü... "Reklam için her yer uygundur" diye düşünür, reklamın bilinç akışında giderek çoğalan merkezkaç bir etki bırakışını örnekleyen bir bölümde.

Ama reklam *Ulysses*'in en özgün laytmotiflerinden biri değildir sadece: "İthaka"da en az iki yerde Joyce'un kendisi de onu bilinç akışı tekniği ile ilişkilendirir:

"En son düşünceleri genellikle ne üzerine olurdu?

"Modern hayatın süratiyle uyum içinde, tek bakışta rahatlıkla algılanabilecek şekilde tüm fuzuli eklemelerden arındırılmış ve en yalın, en işlevsel haline indirgenmiş, yoldan geçenlerin durup hayranlıkla bakmalarına sebep olacak tek bir adet reklam, yenilikçi bir afiş."

• • •

"Tefekküründe ona ilham veren başka neler vardı?

"... modern reklamcılık sanatının, düşey konumlandırıldığında (çıkarsanabilen) maksimum bir görünürlük, yatay konumlandırıldığında (çözülebilen) maksimum bir okunurluk kazanacak üç harfli ve tek kavramlı simgeler halinde yoğunlaştırıldığı takdirde, insanlar üzerinde mıknatıs etkisi yaratmasını ve dikkatlerini gayri ihtiyari çekmesini, merak uyandırmasını, ikna etmesini, karar kıldırmasını mümkün kılacak, şimdiye dek hiç istifade edilmemiş sonsuz olanakları."

"Tek bakışta rahatlıkla algılanabilecek", "modern hayatın süratiyle uyum içinde", "mıknatıs etkisi", "dikkatleri gayri ihtiyari çekmesi, merak uyandırması, ikna etmesi, karar kıldırması". Burada gördüğümüz aynen bilinç akışının rasgeleliliği, hızı, kesintililiği, de-

23. Baran ve Sweezy, s. 24.

netlenemezliği ve derinliğidir. Ve bu gibi pasajlar bilinç akışındaki çağrışımların hiç de "serbest" olmadığını açıkça ortaya koyar. Bu çağrışımların, bireyin bilincinin *dışından* gelen bir sebebi, bir itici gücü vardır: sözdizimsel açıdan bile, alıntıladığımız son kısmın öznesi reklamdır: bireyin ruhu, reklamın etkisini göstermek için kullandığı bir basamaktan ibarettir.

Bu nedenle bilinç akışının esasen *parataktik** bir nitelik taşıyor olması son derece mantıklıdır: iç düzenden ve hiyerarşilerden yoksun oluşuyla *metanın eşdeğerliliği* ilkesine tabi bir bilinç biçimini yansıtır. Kullanım değerinin –her türlü metanın elle tutulur özelliklerinin– artık ikincil sayıldığının ifadesidir (reklamcılıkta hiçbir zaman ürün "betimlenmez"; zaten "*her şeyi* satabilme" idealinin kendisinde her ürünün mübadele edilebilir, soyut bir şey olabileceği varsayımı vardır). Artık hayal gücünü kışkırtacak, arzuları ateşleyecek tek şey, bu kaotik ve elde edilmesi imkânsız meta yığınıdır: Heath'in *Ulysses*'te sürekli bir anlam "kayması ve dönüşümü" görmesi belki bundandır: soyut, birbirinin yerine geçebilen nesnelerden oluşan bir dünyada somut ve tek-sözlü bir anlam bulmak mümkün değildir. Cassirer'in mitik düşünceyle ilgili çözümlemesi burada da işe yarıyor: "Bizler [dünyayı] bir bütün olarak görüyorsak da aslında bu bütün, birbirine karışmayan, kendilerini ötekilerden kesin bir şekilde ayıran kimliklerini muhafaza eden, bariz olarak ayırt edilebilir birimlerden oluşur. Oysa mit üreten bilinç bu ayrı unsurları ayrı olarak algılamaz... Mitik zihinsel durum bu nedenle 'kompleks' bir durum olarak adlandırılmıştır..."[24]

Buraya kadar argümanımı Bloom'un bilinç akışı üzerine kurdum. Ama aynı şeyleri gerekli kayıtları düşerek Molly ile Stephen için de söyleyebiliriz. Özellikle de Molly için çünkü onun bilinç akışında –"bana/beni" ile "ben" arasında gidip gelmesinin de yansıttığı üzere– parataksis ve kimlik kaybının tam olarak gerçekleşmesine tanık oluruz. Bu da bizi şaşırtmamalı, zira Molly *Ulysses*'te açıkça tüketimciliğin ete kemiğe bürünmüş hali olarak sunulur. Ama argümanı-

* Parataktik (Yun.): aralarında sözdizimsel ya da anlamsal herhangi bir bağlantı kurulmadan art arda sıralanmış önermelerden oluşan. İsim hali: parataksis (ç.n.)

24. Cassirer, s. 13.

mız Stephen için de geçerlidir. Başlarda inandığı *epiphany** teorisinin –şeylerin, insanların, durumların özünü oluşturan değişmez anlamı kavrama çabasının– bir noktadan sonra işe yaramaz hale gelmesi bu bağlamda önemlidir. "Tüm şeylerin imzasını okumak için buradayım": Stephen üçüncü bölüm olan "Proteus"un başında hâlâ bu fikirden vazgeçmiş değildir. Ama artık bu "imza" tek-sözlü aşkın bir düzenin alameti değildir, tıpkı "ruh"un –bilincin– artık "biçimlerin biçimi" olmadığı gibi. Stephen'ın birinci bölümdeki bilinç akışında bir *epiphany* ânına gidebilecek imgeler belirir ama o ân *hiç* gelmez, imgeler de anlamları da deşifre edilmeden kalır. Bedenlenme öğretisi bile üçüncü bölümün sonunda garabet bir dönüşümler silsilesine döner ("Tanrı insan, insan balık, balık akyanaklı kaz, akyanaklı kaz kuştüyü dağı olur") ve bütün içsel ve ereksel anlamını yitirir. Stephen'ın bilinç akışı, Bloom'unkinden ama özellikle Molly'ninkinden farklı olarak, dünyaya akılla hâkim olma çabası ile dünyanın suskun ve anlamı belirsiz tözü arasındaki *çatışmayı* yansıtır hâlâ. Bu çatışmadan galip çıkan ikincisi olur, tıpkı olay örgüsü düzeyinde Stephen'ın *başına gelebileceklerin* endişesiyle gündüz gece oradan oraya koşturması gibi Stephen *Ulysses*'te dönüşüm geçiren tek karakterdir; bunu mümkün kılansa hâkim toplumsal koşulların yapay şekilde dışında (daha doğrusu "gerisinde") kalmış olmasıdır.

5. Bloom

Ulysses figürüne sembolik bir işlev yüklenmesi ve bilinç akışının anlatısal tarzda kullanılması *Ulysses*'in başlıca iki özelliğidir. Şimdi, bu genel çerçeveye bağlı kalarak bu incelemenin sosyolojik hipotezini destekleyecek çok daha somut bir örneği tartışmak istiyorum. Eğer *Ulysses* sancılar içindeki liberal kapitalizmin kültürel diyalektiğini ifade ediyorsa, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların Anglosakson ideoloji sisteminde çok önemli bir yeri olan küçük burjuva figürünün (ekonomik bağımsızlığı olan ve zihni düzeyde bu

* Gerçeğin aniden ortaya çıkması, gözden perdenin kalkması, kutsal bir varlığın görünmesi, aydınlanma, tecelli gibi anlamları olan Yunanca kökenli İngilizce kelime. (ç.n.)

özerkliğinden gurur duyan serbest üreticinin) çözülüşüne de ister istemez değinecektir.

Elbette bu bağlamdaki kilit isim Bloom. En baştan itibaren toplumsal olarak belirsiz bir figürdür Bloom, ne tamamen bağımsız ne de tamamen bağımlıdır. Ama babasının dinine –burjuva-püriten ahlakının habercisi olan İbraniliğe– ve onunla beraber pratik bir ideal olan *innerweltliche Askesis*'e* ihanet etmiştir bile. "Kirke"de babası –daha doğrusu Bloom'un suçluluk duygusunun ürettiği şekliyle babasının imgesi– onu her ikisi için de azarlar:

RUDOLPH: Bugün ikinci defadır iki buçuk şilini heba ettin. Yahudi olmayan ayyaş beyzadelere takılma demiştim sana. Ya işte, elinde para durmuyor. [...] Sen Leopold'un torunu, benim oğlum Leopold değil misin? Sen babasının evini terk eden, İbrahim ve Yakub babalarının tanrısını terk eden sevgili oğlum Leopold değil misin?.. Bir gece sarhoş ve beş parasız halde getirmişlerdi seni eve.

Bloom'un toplumda geleceği yoktur (*Ulysses*'i yirmi dört saate sıkıştırmak için bir sebep daha). Joyce bu yüzden Bloom'a bir soyağacı verir ama erkek evlat vermez: Bloom'un oğlu doğmayı başarır ama hayatta kalmayı başaramaz, tıpkı hamasi etiğini terk etmek istemediği serbest piyasa tarafından mahvedilen ve sonunda intihar eden Bloom'un babası gibi. Bloom'un hayatı bu iki ölüm arasında asılı kalmış gibidir: o artık bir kaza, tarihi bir kalıntıdır. Ve onunkisi saf ve basit bir hayatta kalma etiğidir: defter kapandığında borçlar ile alacaklar birbirini götürür. Tasarruflar –ki babasının hatırasıyla özdeşleştirdiği en önemli şeylerden biridir: "ticari nasihatler vererek (sen penileri saymaya bak, sterlinler kendi başlarının çaresine bakarlar)"– ekonomik özgürlüğün ebedi sembolü ve geleceğin garantisidir. Ama, çok pinti biri olduğu halde "Nestor" bölümünde Stephen'a bu konuda yakınan Mr. Deasy örneğinde olduğu gibi, romandaki karakterler için para biriktirmek artık hayal olmuştur. Joyce'un romanında herkes günü nasıl kurtaracağını düşünmektedir – yarın ola hayrola diyecek bir durum da yoktur üstelik.

Bloom, konumunun nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu bilir; hayattaki yegâne amacı bu konumu muhafaza etmektir. Bu yüzden

* "Dünyevi riyazat" (Weber). (ç.n.)

onun için en korkutucu şey, alışılmadık, farklı, sıradışı olandır. "Eumaeus"ta Stephen'a şöyle uyarılarda bulunur:

... her şeye rağmen melekelerinin hepsine belki her zamankinden daha hâkim, hatta insanı tiksindirecek kadar ayık olan Mr. Bloom, genelevlerin, kötü şöhretli kadınların, *grand toillette* gezen hırsız ve canilerin tehlikelerine karşı ikazlarda bulundu; buralara ara sıra takılmakta bir sakınca olmasa da bunun asla bir alışkanlık haline gelmemesi gerekirdi zira onun yaşındaki delikanlılar için bu dünya ölümcül bir tuzak teşkil ediyordu.

Tabii bir de mastürbasyonun cinsel birleşmeye üstünlüğünden dem vurulan, "Nausikaa"daki o Filistence methiye vardır: Ne de olsa bu işi yalnız yapmak daha az risklidir. "İthaka"da şu kısa pasajda risk konusu tekrar gündeme gelir:

Haletiruhiyesi?
Riske girmemişti, bir beklentisi yoktu, hayal kırıklığına uğramamıştı, gayet hoşnuttu.
Onu hoşnut eden neydi?
Hiçbir kayba uğramamış olmak.

Bu son satırların önemi göründüğünden fazladır. Bloom burada sürpriz yaparak Altın Kupa'yı kazanan Atgitsin adlı atı düşünmektedir: bu *Ulysses*'teki küçük, tali episodlardan biridir, Joyce bu olayı doğrudan anlatmaz bile, metnin tamamına yayarak bir eğretileme olarak kullanır. Burada da bu olay serbest rekabetin yanılsamaya dayalı oluşunun eğretilemesi olarak iş görür. Atgitsin, Bloom'un hiç yapamadığı ve de yapamayacağı şeyi yapar: son bir kamçı şaklamasıyla (ya da *Niteliksiz Adam*'da Ulrich'in bir safkan attan esinlenerek hayat tarzını değiştirme kararı vermesi örneğinde olduğu gibi, kafada aniden bir ampul yanmasıyla) isimsizlikten şöhrete, zar zor geçinmeye çalışmaktan zenginliğe terfi eder. Artık sadece atlar serbest piyasa oyununu sürdürebilmektedir: kendini yoktan var eden insanlar değil (Bloom, sanayi laboratuvarlarının ortaya çıktığı o dönemde, yaptığı "icatlar"la sıfırdan bir yerlere gelebileceği düşüncesiyle kendini kandırmaktadır hâlâ), atlardır artık. (Modern dünyada sporun neden yeniden önem kazandığının cevabı da burada bulunabilir [ilk Olimpiyat Oyunları 1896'da düzenlenmişti]: ekonomik ve siyasi iktidarın belli ellerde yoğunlaşmasıyla *gerçek* eşitsizliğin olağanüstü boyutlarda artması, o kutsal "eşitler arası yarış" putunun *for-*

mel olarak –hem de, hiç tesadüfi olmayarak, son derece püriten bir amatörlük ideolojisinin bayrağı altında– yeniden gündeme getirilmesini iyice arzu edilir kılmıştı.) Throwaway Bloom için bir şans kapısı, bir büyük sürpriz olabilirdi – ama artık şans ve sürpriz gerçek birer istisnadır ve kuralın ne kadar da katı olduğunun göstergesidirler ancak.

Belli ki Bloom esiri olduğu bu toplumsal yasayı anlamaz. Ondaki farkındalık kısmi ve çarpıktır. Büyük şirketler toplumsal kimliğini tehdit eder ama Bloom bu olguyu ancak düşünerek... Roma Katolik Kilisesi'ni düşünerek idrak edebilir:

"Kesinlikle mükemmel bir teşkilat, tıkır tıkır işliyor... Roma'daki örümcek kafalı zevat: tüm ipler onların elinde. Malı da götürüyor namussuzlar."

• • •

"Ayin bittiye benzer. Sesleri geliyordu. Bizim için dua edin. Bizim için dua edin. Bizim için dua edin. Tekrarlama iyi fikir aslında. Reklamlardaki gibi. Bizimkini satın alın. Bizimkini satın alın."

Bloom'un bilinci kendini klişelerle ifa eder ve yüceltir. Dünyanın sırrına ermiş bilge tipinin parodisi olan Bloom'da akla gelen her konuda klişe vardır: ulus kavramından kadın-erkek ilişkilerine, yardımseverlikten sosyal projelere, aslında bağının tamamen koptuğu dünyayı –liberal ortodoksinin lafzına sadık kalarak– anlayabileceğine ve denetim altında tutabileceğine inanır Bloom. *Ulysses*, bu bakımdan, Della Volpe'nin de söylediği gibi "... insancıl burjuva uygarlığımızın özlü bir ifadesi ve yargılanışıdır; zira burada bu uygarlığın meşrulaştırılmasında sadece kendi *ölü klişeleri* kullanılmaktadır."[25] Joyce'un acımasız hicvi Bloom'u hedef alır çünkü onun üzerinden çok daha büyük bir hedefi vurmaya çalışmaktadır. Joyce'un verdiği tarihsel yargı da, yine, birbiriyle hem alay eden hem de birbirini gerektiren iki terim arasında sıkışıp kalmıştır. Joyce'taki ironinin o kendine has doğası da buradan kaynaklanır. Bu hiç de çağdaşı Thomas Mann'ın söylediği gibi anlamak, yargılamak ve doğruyu öğretmek için "mesafe koyma" gibi bir bedel ödeyen bir ironi değil, tam tersine, çözülmesi imkânsız çelişkilerle malul bir sistemin bizatihi içinden türeyen bir ironidir.

25. Galvano Della Volpe, *Critique of Taste*, Londra 1978, s. 240.

6. Faydasız Servet

Buraya kadar *Ulysses*'in liberal kapitalizmin kriziyle bağlantılı tipik birtakım toplumsal olguları nasıl yansıttığına baktık. Ama en önemli unsura hâlâ bakmış değiliz: bu kriz kültürü ve edebiyatı nasıl etkilemiştir? Joyce bunlara nasıl bir toplumsal işlev yükler ve bu işlev *Ulysses*'in yapısında nasıl tezahür eder?

Joyce'unki radikal bir cevaptır ve kendini iki ayrı düzlemde tanımlar. Bunlardan ilki ve daha temel olanı, romandaki karakterlerin kültürü nasıl kullandığı –ya da kullanmadığı– ile ilgilidir. Bu bakımdan en tipik figür Stephen'dır. O fikir işçisi olarak entelektüeldir: onda kültür ile iş birdir. Bu yüzden Stephen'da kültür, kapitalizmin girdiği krizin çalışmanın her türlüsünü mahkûm ettiği kaderi paylaşır: gerekliliği azalır, hatta büsbütün lüzumsuz hale gelir. Stephen daha ilk sayfalardan itibaren iletişim kurmayı ve bilgi birikimini dolaşıma sokmayı reddeder. Ama bunu entelektüel kibri gibi bir şeyden dolayı değil, bu çabanın bir işe yaramayacağını içinin derinliklerinde bildiği için yapar. Stephen'ın suskunluğunda "muhalefet" üzerine kurulu bir kültüre ait oluşunun –İngiliz ve Katolik muhalifidir– şüphesiz payı vardır: ama Stephen kendi işleviyle ilgili en şiddetli şüpheyi, tamamen sakin ve nötr bir faaliyet olan çocuklara eski çağ tarihi anlatma işini yaparken hisseder. İkinci bölümde anlatıldığı üzere Stephen okuldayken iki düşünsel düzlemde birden yaşamak zorunda kalır: kendi düşüncelerinin bulunduğu şahsi düzlem ve toplumun gözünde ait olduğu öğretmenlik mesleği. Ancak bu iki alan arasında artık herhangi bir ilişki kalmadığından Stephen'ın entelektüel birikimi işini doğru düzgün yapmasını engeller hale gelmiştir. Bölümün sonunda, metnin mantığının gerektirdiği üzere Stephen istifa eder. Bir sonraki bölüm olan "Proteus"ta zaten toplumsal olarak lüzumsuz olan bu kültür Stephen'a kendi içinde de zayıf ve kırılgan görünmeye başlar. Stephen roman ilerledikçe bildiklerini yavaş yavaş hafızasının çöplüğüne yollar: bunları ancak insanları şaşırtmak için kullanır (Yaptığı *Hamlet* yorumu ciddiye alınabilir mi?). "Eumaeus"ta Bloom'un onun bilgilerinden yararlanmak istemesi üzerine öfkelenir ve buna izin vermez.

Bunun Stephen'ın kültürünün köhne ve Tomassocu bir kültür olmasından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Ne var ki bunlar, bu kültürün uğradığı sessiz ama nihai reddedilişi açıklar sadece. Burada benim asıl önemli saydığım şey –büyük bir emekle "biriktirilen" bilginin kullanılamaması durumu– farklı bir tarzda Bloom için de geçerlidir (farklı bir tarzda çünkü Bloom'un toplumsal işlevi farklıdır). Stephen'ın "eğitim[i] için harcanan onca parayı telafi etmeyi ve hak ettiği karşılığı almayı" beceememesi Bloom'u çileden çıkarır. Bloom, genç adamın kültür birikiminden kendine çıkar sağlamanın bir yolunu bulmak için kafa patlatmaya başlar, oradan buradan kaptığı kendi basit bilgilerini, karısının şarkı söyleme yeteneğini ve daha bir sürü aptalca şeyi nasıl paraya dönüştürebileceğini kurar durur. İflah olmaz işletmeciliği, olur olmaz her şeyden maddi çıkar sağlamaya çalışması Bloom'un "düşünsel fizyonomi"sinin önemli bir veçhesidir.

Bloom bu haliyle mesela bir Benjamin Franklin'deki "kapitalizm ruhu"nun katıksız parodisidir (daha önce de değindiğimiz gibi Bloom'un kenara azıcık para koymaktan bile aciz olması bu parodiyi daha da kuvvetlendirmektedir); tıpkı her şeyden anlayacak kadar kültürlü bir insan olma hevesinin *Encyclopédie*'nin parodisi olması gibi. Bloom'un "Ithaca" bölümünde uzun uzun betimlenen kütüphanesi bir rasgelelik ve lüzumsuzluk abidesidir, "Yüzen Kayalıklar" bölümü buna dair ipuçları sağlar. Burada bir sahne Lenehan'ın M'Coy'a söylediği şu sözlerle biter:

> Kültürlü adam, bilmediği şey yok şu Bloom'un, dedi ciddi bir edayla. Öyle sıradan, eşine sık rastlanır biri değil... diyeceğim... Bizim Bloom'un sanatçı bir yanı var.

Bunu takip eden sahne ise soğuk bir tonda başlar:

> Mr. Bloom ağır ağır *Maria Monk'un Müthiş İfşaatı*'nın, sonra da Aristoteles'in *Şaheser*'inin sayfalarını karıştırdı... Her ikisini de bırakıp üçüncü bir kitabı eline aldı: *Getto Öyküleri*, yazan Leopold von Sacher Masoch... Mr. Bloom dükkânda tek başına kitapları incelemeye devam etti. *Güzel ve Zalim*, yazan James Lovebirch... *Günahın Lezzeti*.

Bloom'un kütüphanesi ve kültürü, işte böyle sahaf dükkânından bozma bir kütüphane ve kültürdür: tıpkı sahaflardaki gibi onlarda da düzen ve hiyerarşi yoktur. Kültür piyasasının her şeyi eşdeğer sayan

mantığı ile genel toplumsal mekanizmanın kağşamışlığı ve edilginliği Bloom'un kütüphanesinde bütünleşir. Bilgi birikimi devasa boyutlara ulaşmış, zaman ve mekân kısıtlamalarını aşmıştır ama ne işe yarayacağı belli olmadığından raflarda ve bir reklamcının kafasında âtıl halde durmaktadır.

Bu son tespitlerle *Ulysses*'te kültürün "üretken olmayışı" fikrinin hem son derece özgül, hem de bağırgan bir şekilde tezahür ettiği alana gelmiş oluyoruz. Bir başka deyişle, artık *Ulysses*'teki estetik biçimler alanına adım atıyoruz. Joyce'un romanının en ilginç özelliklerinden biri, zıt kutuplarda yer alan pek çok farklı estetik biçimin kullanılmış olmasıdır. Bu olguyu görmekte bir zorluk yok; ama yorumlamak o kadar kolay değil, hele *Ulysses*'in bu özelliğiyle, ne kadar uzun zamandır, romandaki üslupsal işlemlerin tespit ve dökümünü yapmakla yetinen, bunları yaptıkça başı dönen ve o esriklikle romanın "zenginliği"ni övmeye koyulan ve nihayet onu edebiyat ve retorik tarihinin alışılmamış ama büyüleyici bir özeti olarak niteleyen bir eleştiri trendi tarafından avlanma sahası olarak görüldüğü düşünülürse. Sanki hocaların hocası Ernst Robert Curtius 1929'da acı gerçeği söylememiş gibi: "Joyce'un eseri tinin isyanından yola çıkar, dünyanın yıkılışına varır. Joyce'un Walpurgis gecesinde*, şaşmaz bir mantığın eseri olarak, larva ve lemürler arasında kıyamet kehaneti belirir. Joyce'un eserinin tözü metafizik bir nihilizmdir... Bu muazzam felsefe ve ilahiyat bilgisi, bu psikolojik ve estetik çözümleme kudreti, dünyanın bütün edebiyatlarını öğrenmiş bu dimağın sahip olduğu kültür, pozitivist yavanlıkların fersah fersah üstünde olan bu muhakeme yeteneği – tüm bunlar sonunda yok mertebesine gelir, dev bir yangının sardığı dünyada, yanardöner metalik alevler arasında kendini değiller. Geriye ne kalır? Kül kokusu, ölümün dehşeti, dönekliğin melankolisi, katlanılmaz vicdan azapları..."[26]

Haklıdır Curtius. "Dünyanın yıkılışı" dediği şeyin mekanizması ve anlamı henüz yeterince anlaşılmış değildir. Yüzyıl başının büyük burjuva kültürü, dünyanın yıkılışını kültür dünyasının yıkılışının

* Adını Heidenheimlı Azize Walpurgis'ten (ö. 779) alan ve Alman folklorunda cadıların 30 Nisan'ı 1 Mayıs'a bağlayan gece ormanlarda toplanıp ateşler yakarak yaptığına inanılan ayin. (ç.n.)

26. Ernst R. Curtius, "Technique and Thematic Development of James Joyce", y.h. Deming içinde, s. 469.

mantıki sonucu olarak görür (çünkü sadece kültür kendini bir sistem, hiyerarşi ve düzen olarak koyutlayabilir). Demek ki *Ulysses*'te dünyanın paramparça olmasının sebebi, bunun kıyamet kehanetleriyle dolu bir metin olması değil, metinde "kültürel sistem" fikrinin her türlüsünün sarpa sarmasıdır. Stuart Gilbert *James Joyce's "Ulysses"* adlı çalışmasında "Zihinsel olsun maddi olsun, yüce olsun gülünç olsun tüm olgular sanatçı için değer bakımından denktir," der. Joyce'un romanında yürürlükte olan bu eşdeğerlilik ilkesi, dönemin büyük burjuva kültürünün hiyerarşi ilkeleriyle onulmaz bir karşıtlık içindedir. Joyce, sanat eserinin "organiklik" iddiasının boş olduğunu göstererek, sanat eserinden topluma yeniden düzen kazandıracak bir kültürel sistem "çıkarsama"nın da imkânsız olduğunu beyan etmiş olur.

Joyce "organik" sanat ideolojisini lağveder: ama Robert Musil'in dediği şekilde değil. Şöyle der Musil: "Joyce'un bir diğer özelliği ve genel eğilimi çözülmedir. O, günümüzdeki çözülme haline teslim olur ve bu hali bir tür 'serbest çağrışım' yoluyla yeniden üretir, oysa güya 'kahramanca bir sanat anlayışı'nı uygulamaktadır."[27] Musil'e göre *Ulysses*'teki çözülme hali sanatın gerçekliğe "teslim" olmasından, seçim yapmayı sağlayan estetik düzenin yıkılıp yerine "serbest çağrışım"ın geçmesinden (ki aslında *Ulysses*'in üslubu buna indirgenemez) kaynaklanır. Halbuki gerçek bunun tam tersidir. Son derece kontrollü bir biçimsel çaba olmasa çözülme de mümkün ve etkili olamazdı. Ama artık bu biçimsel çabanın yegâne amacı –işte asıl yenilik buradadır– tüm üslupların keyfi, dolayısıyla da bağlamla alakasız olduğunu göstermektir.

İşlenen konunun şeffaf ve "hassas" bir temsilinden ibaret olmayıp onu şekillendiren ve belirleyen keyfi bir üslup fikri, Hegelci estetik karşısında gelişen "dekadan" tepkide zaten vardı. *Ulysses*'in yazıldığı dönemdeki sanatsal ve teorik araştırmalarda bu mesele hâlâ merkezi yerini koruyordu. Ama bu gelenekte "keyfilik" kavramı yeni bir kültürel *Koiné*'nin* kurulmasına yarayacak bir kavram olarak

* Büyük İskender döneminde Atina şivesinden gelişerek Yunanistan'ın resmi konuşma dili haline gelen Yunanca şive. MS 4. yüzyıla kadar Akdeniz bölgesinde birçok ülkenin ortak dili olmuştur. (ç.n.)

27. Musil'in günlüğünden yapılan bu alıntı, Cesare Cases'in *L'uomo senza qualità*'ya yazdığı sunuşta yer almaktadır (Torino 1972, s. xviii, xix).

görülür: maksat, seçkinlerin ideolojik bilincinin ifadesi ile bireysel sanat tekniklerini tek bir anda buluşturmaktır. Deneyselcilik, kültürel denetimin eksiksiz hale getirilmesi peşindedir. Nietzsche Wagner'i, Eliot da Edward dönemi şairlerini bu bağlamda eleştirir: itirazları, bu sanatçıların hâkim beğeniye teslim oluşlarına değil, bu tavizle gelecekte hegemonya kurmalarını imkânsız kılmalarınadır. Keyfi bir uzlaşımın hegemonik olabilmesi için kendini tek olasılık olarak ortaya koyması şarttır: Nietzsche'nin alegorisinin Kafka'nın eserinde kazandığı meşum hayatiyet örneğinde olduğu gibi. Oysa aynı "nesne" için birden fazla uzlaşım önerince hepsi birden geçersizleşmiş ve tüm hegemonya iddialarından vazgeçilmiş olur. *Ulysses*'te olan işte tam budur.

Ulysses'in üsluplar çoğulluğu üzerine kurulu olduğunu söyledim. Ama bu işlemin James'te ve Conrad'da gördüğümüz, üslup çeşitliliğinin karakterlerin psikolojik çeşitliliği ile *güdülendiği* bakış açısını değiştirme tekniğiyle bir ilgisi yoktur. Joyce'ta bir episod iki, üç ya da elli üç farklı üslupla aktarıldığında, bunun altında kodlanmış bir edebi güdülenme yatmaz. Bu katıksız bir teknik arayıştır (konunun "gündelikliği" de romanın kendi edebiliğini sorgulama niteliğini kesifleştirir). Ama bu arayışın sonunda bir seçim yapılmaz. O çeşit çeşit üslupların –ve içlerinde barındırdıkları ideolojik biçimlerin– hepsi bütünüyle eşdeğerlidir: tümü de eşit derecede keyfi, eşit derecede kendilerini dayatmaktan acizdir. Dolayısıyla, tümü de gerçekliğin yorumları ya da edebi dilin formelleşmiş halleri olarak *alakasızdır*. Birbirlerinin anlamını azaltırlar ama hiçbiri anlamın iletilmesi için ayrıcalıklı bir vasıta olamaz.[28] *Ulysses*'te gerçekliği "açıklayabilen", "güvenilir" üslup diye bir şey yoktur; aynı şekilde gerçekliği "gizlemeye" çalışan "sahte" üslup diye bir şey de yoktur – tıpkı "elit" kültürü ile "kitle" kültürü arasında niteliksel bir ayrım olmadığı gibi: "Aeolus"taki "başlık"lar, onları çevreleyen gündelik diyaloglardan "daha hakiki" ya da "daha sahte" değildir; Gerty'nin "tefrika roman" üslubu Bloom'un filisten monoloğundan ya da anlatıcının gayri şah-

28. "Dekadan" poetika ile *Ulysses* arasındaki fark şu formülle özetlenebilir: İlkinde tek bir gösteren pek çok gösterilen üretirken Joyce'ta tek bir gösterilen pek çok gösteren üretir. İlişkinin böyle tersine çevrilmesiyle yazarın tanrısal bir yaratıcı olarak rolü de ortadan kalkar: artık diğer tüm olası yazarlarla aynı seviyededir.

si üslubundan daha hakiki ya da daha sahte değildir; aynı şey "Kyklops" bölümünde gördüğümüz epik mübalağa ile gündelik doğalcılık arasında gidip gelmeler için de söylenebilir; tabii "Güneşin Öküzleri"nde kullanılan sayısız farklı üslup için de.

Kültürel biçimler söz konusu olduğunda hiçbir işlevsellik ya da doğruluk ölçütünü umursamaması Joyce'u Dada'ya yaklaştırır. Ne var ki Dadacı kolaj tamamlanmış, bitmiş ürünlerin eşdeğerli olduğunu beyan etmekle kalıyordu. Joyce ise daha ileri gider: o olağanüstü taklitçiliğiyle, yaratım aşamasında başvurulan işlemlerin –edebi "üretim araçları"nın– dahi birbirinin yerine konabilir, eşdeğerli şeyler olduğunu, hiçbirinin belirli bir toplumsal işlev taşımadığını ve bir geleceği hak etmediğini göstermeye çalışır. *Ulysses*, tüm edebi üslupların yarı fiyatına elden çıkarıldığı çılgın bir sezon sonu indirimi gibidir; Joyce'un bir ekol başlatmamış olması da tesadüf değildir; onu kendine örnek alıp *Ulysses*'teki pek çok üsluptan birini taklit edenler vardır ama onların yaptığı romanın temel maksadıyla, yani *bir* üslubun ifade vasıtası olarak diğerlerine tercih edilmesinin sistematik reddiyle bağdaşmaz.

Ulysses'te üslup için söylediklerimiz ideoloji için de geçerlidir. Zaten romanda ideolojiden başka bir şey yoktur ki: yanlış bilincin evrenidir bu. Karakterlerin bilincindeki tıkanmayı düşünürsek bunun böyle olduğunu kolayca anlarız: olanları, hatta kendi yaptıklarını ancak saçma birtakım nedenler uydurarak açıklayabilirler, olayların akışı bu nedenleri geçersiz kılar ama sonra en az önceki kadar kısır bir biçimde yeniden devreye sokar (Bloom'un gün boyunca karşılaştığı, üzerinde düşündüğü ama çözemediği onca sorunu düşünün). Lukács, roman teorisinde kahramanın "tinsel dünyası" ile "ikinci doğa" haline gelmiş dış dünya arasında bir gerilim olduğunu koyutlarken Joyce bu gerilimi lağveder ve anlamsız, amaçsız alışkanlıklara indirger: İdeoloji artık dünyayı şekillendirmekte kullanılabilecek bir gereç –taraflı ve belki etkisiz ama "kahramanca" bir gereç– değil, işlevi tükendiği halde süregiden ahmakça bir rutindir.

Yine de *Ulysses* bir ideolojik evrendir ve bunun böyle olmasının başlıca sebebi üslubun ele alınış biçimidir. Genel olarak, her üslup tercihi, belli bir ideolojik tercihin önceden edebiyat sahasında duyurulması ya da "tercüme edilmesi" anlamına gelir ve bu, söz konusu ideolojik tercihin toplumsal etkisini yaygınlaştırır. Ama bir üslup

tercihi, edebi nesnelleşme sürecini tamamladığında –Croce'nin diyeceği gibi "kendini tamamen şiire dönüştürdüğünde"– daha demin yerine getirdiği ideolojik işlev kaybolur gider ve üslup kendini saf bir edebi işlem, sanatsal gelişimin "içsel" bir zorunluluğu olarak sunar. "Nesnel karşılık" teorisinden kültürün siyasi temelleriyle ilgili yazılarına, Eliot'ın yapmaya çalıştığı başlıca şey, ideolojinin edebiyatta böyle "masum" bir şekilde tecessüm etmesini sağlamaktır. Joyce ise maskenin düşmesine izin verir. *Ulysses* edebi arayışlarda "nesnellik"ten ya da "doğallık"tan eser olamayacağını söyler. Tüm üslup tercihlerini taraflı, keyfi ve öznel şeyler olarak sunar. İşte Joyce böylece üslubun, tüm üslupların, iflah olmaz şekilde ideolojik olduğunu gözler önüne sermektedir.

Ama bu *Ulysses*'in bir ideolojiler *eleştirisi* olarak okunması gerektiği anlamına gelmiyor, hele soyut anlamda, yani kapitalist yabancılaşma koşullarındaki özgül bilinç biçimi anlamında ideolojinin eleştirisi olarak hiç değil. Joyce *Ulysses*'te üslupları ve ideolojileri salt biçimsel şeyler olarak, saik ya da amaçtan tümden yoksun olan bir deneyin ürünleri olarak sunar.[29] Bir başka deyişle, Joyce ideolojik ve edebi olguların, içinden türedikleri toplum için ne gerekli ne de işlevsel olduğunu zımnen söylemesi sayesindedir ki bize bu olguların muhteşem bir temsilini sunabilmektedir. Onun ideolojilere yönelttiği eleştirinin kendisi bir ideolojiye dayanır: kültürün toplumsal olarak *lüzumsuz* olduğu ideolojisine; bu da aslında klasik kapitalizmin ortak bilincinin tipik bir ürüdür, zira klasik kapitalizmde "üstyapılar" toplumun rutin işleyişi açısından sahiden de lüzumsuzdur – Polanyi'nin tüm kültürel değer ve amaçlardan bağımsız olan "kendi kendini düzenleyen piyasa"sı o işi zaten halletmektedir.

Kültürün lüzumsuz bir şey olduğu kanaati Joyce'ta öylesine derindir ki estetik alanın dünyanın mevcut halini örneklemeye ya da telafi etmeye muktedir olmadığını düşünür. Eco *Ulysses*'in (ve ondan daha da fazla *Finnegan's Wake*'in) amacının gerçeğin dilsel bir

29. *Ulysses* bu yüzden Eco'nun dediği gibi "olasılıklarla dolup taşan", dolayısıyla da "açık" bir eser değildir; eserde ifade edilen "olasılık" fikri (Lukács'ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda çok net ortaya koyduğu üzere) somutluğunu ve nesnelliğini tamamen yitirmiş, öznel ve salt biçimsel bir fantazmaya dönüşmüş bir olasılıktır. Bir başka deyişle, *Ulysses*'te her şey mümkündür çünkü ne olsa fark etmeyecektir.

kopyasını sunmak olduğunu söyler: bu doğrudur ve mutlak lüzumsuzluğun beyanıdır. Bundan emin olan Joyce'un tüm yapacağı, toplumun işleyişini belirleyen hastalıklı mekanizmaları edebiyat alanında yeniden üretmekti. *Ulysses*'te işte tam bunu yaptı: hem son derece "edebi", hem son derece "toplumsal" olan ve eleştirmenleri sürekli göstergebilimden sosyolojiye, sosyolojiden göstergebilime kaymaya zorlayan bir roman yazdı.

Joyce'un eserinin tarihsel olarak belirlenmiş olduğunun sık sık altını çizdim. İdeolojik ve estetik olguların toplumsal açıdan lüzumsuz ve üretkenlikten uzak oldukları artık eskimiş bir fikirdir: yüzyılımızın tarihi bunun tersinin doğru olduğunu göstermiştir. Ama bu miyadı dolmuş fikrin Joyce'a kazandırdığı kültürel siniklik onu gelecekteki sinikliğin peygamberi yapmıştır. Kültürel değerler ile ifade tekniklerinin birbiri karşısındaki umursamazlığı, ideolojik modaların çoğalması ve eşdeğerliliği, sahte bir seçme özgürlüğü: *Ulysses*'in içeriği, günümüzün kültürel sisteminin içeriğidir. Kültürel hiyerarşilerin ilgası, yani Curtius'un deyimiyle "dünyanın yıkılışı", "kültür piyasası"nın genişlemesini dizginleyen sabit ve hiyerarşik sınırlamaların ilgasından başka bir şey değildir ve Joyce da bunu en radikal şekilde yapan kişidir. Kültür ile toplumun, değer tercihleri ile gündelik hayatın birebir örtüşmesi: bu ellilerin hikâyesidir. Peki günümüz kapitalizminin de kendi liberal mazisinin parodisi olduğunu düşünmek çok mu saçma?

Çorak Ülke'den Yapay Cennete

Bu yazı, Eliot'ın son haliyle 1922'de yayımladığı *Çorak Ülke* (*Waste Land*) adlı eseriyle ilgili bazı meselelerden yola çıkıyor. *Çorak Ülke*, Birinci Dünya Savaşı civarında gördüğümüz olağanüstü başyapıtlar silsilesinin parçasıdır. Bu dönem, yazarların ve eserlerin sayıca çokluğu bakımından hakikaten "olağanüstü"tür –en kabataslak liste dahi bunu gösterecektir (Joyce, Valery, Rilke, Kafka, Svevo, Proust, Hofmannsthal, Musil, Apollinaire, Mayakovski). Ama başka bir yönü var ki olağanüstü demek bile yetmez: aradan yarım asırdan fazla zaman geçmiş olduğu için şimdi açıkça görebiliyoruz ki eserlerin yoğunlaştığı bu dönem, meğer Batı kültürünün son *edebiyat sezonu* imiş. Avrupa edebiyatı birkaç yıl zarfında en mükemmel ürünlerini verdi; önünde yeni, uçsuz bucaksız ufuklar açılmış gibiydi. Ama ne oldu? Öldü. Tek tek bazı büyük isimler ve sayısız taklitçi çıktı ama geçmiştekiyle kıyaslanabilecek bir şey bir daha hiç olmadı.

Başta *Çorak Ülke* olmak üzere Eliot'ın eserleri, edebiyatın varlık sebebinin ve Batı kültürü tarihinde yüklendiği işlevin işte bu tükeniş ışığında tam olarak anlamlandırılabilir. 1922 tarihli bu şiirin katıksız ve huzursuz edici bir "sınır vakası" olduğuna şüphe yok: Onda *Bildungsroman*'ın ve dekadan liriğin son yankıları duyulur, dini alegorinin soğukluğu, parodinin istikrarsızlığı hissedilir, alimane tarihsel alıntılar vardır, mitik düzenleme temelinde bir kültürel mikrosistem inşa etme arzusu da belirgindir. Yani, her şeyden biraz biraz vardır ve doğrusu tüm bunların nasıl bir arada durabildiğini anlamak zordur.

Tabii bu durumu açıklamak için sık sık başvurulan çok basit bir yol var: Eliot'ın kendisinin çeşitli yerlerde dile getirdiği[1], "tümü kapsayıcı" sentetik şiir kavramına başvurmak. Ne var ki bu, meseleyi

1. En bilineni belki şudur: "Ozanın kafası, işi için iyice donatılmışsa, sürekli

açıklamaktan kaçmaktan başka bir şey değildir. Tarihsel-edebi çözümleme yapılırken bu "tümü kapsayıcılığın" kendisi (şimdilik bu şekilde anmaya devam edelim) bir *sorun* addedilmeli, hangi tarihsel zorunluluk icabı ortaya çıktığı ve nasıl işlediği araştırılmalıdır. Bunu adeta sihirli değnekle dokunarak meselenin çözümü haline getirince her şey açıklanıvermiş olur çünkü aslında hiçbir şey açıklanmaz. Eliot'ın edebiyatta yeni bir "çağ" açtığı fikrine saplanır kalırız. Oysa şöyle salim kafayla düşününce görürüz ki aslında olan bunun tam tersidir.

Ben burada farklı bir şekilde akıl yürütmeye çalışacağım. Hipotezim, *Çorak Ülke* ile onun iskeletini teşkil eden mitik düzenlemenin[2] (bunun nasıl bir şey olduğunu ileride ele alacağız) bariz şekilde eğreti, kararsız ve takribi kültürel ürünler olduğudur. Böyledirler çünkü Eliot *Çorak Ülke*'de, ancak yeni estetik ve kültürel sistemlerin kurulmasıyla çözülebilecek sorunları edebiyat sahası içinde çözmeye çalışmıştır. Bir başka deyişle Eliot, ancak *kitle kültürü* ile elde edilebilecek (ve tabii bu yeni sembolik sistemde farklı yananlamlar yüklenecek olan) sonuçları şiirle elde etmeyi denemiştir. Bu makalenin üçüncü bölümünde bu gelişme ve dönüşümlerden bazılarını betimlemeye çalışacağım. Bu yazı, araştırmamın vardığı son noktayı gösteriyor olmasına rağmen hâlâ son derece hipotetik; burada esas maksadım, yirminci yüzyılın bazı temel eserleri söz konusu olduğunda, edebi analizin ancak "olağan" sahasının dışına çıkılarak "sonuçlandırabileceğini" göstermektir. Geleneksel olarak edebiyat tarafından ifa edilen işlevler nasıl başka kültürel faaliyetlerce devra-

olarak birbirine benzemeyen yaşantıları kaynaştırır. Sıradan bir kişinin yaşantısı, karmakarışık, düzensiz, bölük pörçüktür. Âşık olur ya da Spinoza'yı okur, onca bu iki yaşantının birbiriyle hiç ilgisi yoktur. Yazı makinesinin sesi ile bir yemek kokusu da ona göre apayrı şeylerdir; ozanın kafasında ise bu yaşantılar her zaman yeni bütünler koyar ortaya" ("The Metaphysical Poets" (1921), Frank Kermode, y.h., *Selected Prose of T. S. Eliot*, Londra 1975, s. 64). [Buradaki çeviri Akşit Göktürk'e aittir: T. S. Eliot, *Denemeler*, Afa,İstanbul 1987, s. 69.]

2. Daha doğrusu: mitik düzenleme şiirin haklı olarak en ünlenmiş ve en ilginç bulunan kısmı olan ilk üç bölümün iskeletini oluşturur. Alessandro Serpieri ("Il doppio registro del *Waste Land*", *Hopkins-Eliot-Auden. Saggi sul parallelismo poetico*, Bolonya 1969 içinde) *Çorak Ülke*'deki yapısal süreksizlik ve mitik yöntemden alegorik-didaktik yönteme kayılması üzerine son derece ikna edici bir makale yazmıştır.

lınıyorsa edebiyat eleştirisi de aynı şekilde onların "kuyruğuna takılmalı" ve bu dönüşümün anlamını kavramaya çalışmalıdır. Bunu yaparken insanın metodolojik özgüllüğünü tümden kaybedebileceğinin ve müphem bir "omnoloji"ye* saplanabileceğinin farkındayım; benim yazdıklarım bu kusurlardan tamamen aridir diyemem. Ama günümüzün son derece değişken ve kaypak kültürünü anlamak istiyorsak bu riski almaya değer.

1. Mite Doğru

"[Mitik yöntem] günümüz tarihi denen bu muazzam boşluk ve kargaşa panoramasını denetim altına almanın, düzenlemenin, ona bir şekil ve anlamlılık kazandırmanın bir yoludur."[3] *Ulysses* ile *Çorak Ülke*'nin derin yapılarının aynı olduğuna işaret eden bu teorik ifade, Eliot'ın eleştirel saptamalarının en meşhurlarındandır. Burada ilk olarak şunu kaydetmeliyiz: Eliot'a göre mitik yöntem gereklidir –o kadar ki bunu "bilimsel bir buluş kadar önemli" bulur, Joyce'u Einstein'a benzetir ve "Bay Joyce, ardından gelenlerin de benimsemesi gereken bir yöntem kullanıyor," der– çünkü modern dünyanın *roman* biçimiyle temsil edilmesi artık imkânsız hale gelmiştir: "[*Ulysses*] bir roman değilse bu romanın artık işe yaramaz bir biçim olmasındandır... " Bu öylesine söylenmiş bir söz, bir parantez içi gibi durur: ama aslında Eliot'ın yirmilerin başında Batı edebiyatındaki ana akımlara nasıl bir ihtiras ve siniklikle baktığını apaçık gösteren önemli bir andır. Siniklik: Roman, "artık işe yaramaz" gibi soğuk bir sözle ebediyen tedavülden kaldırılır; sonraki otuz kırk yıl boyunca eleştirmen Eliot –ki ilgi alanları ve becerileri onun kadar çok yönlü olan pek az eleştirmen vardı– düşünsel çabasının çok küçük bir kısmını romana ayıracaktır. Ve ihtiras: o, kafası tarihsel "çağ" gibi kavramlarla çalışan bir adamdır; yeni bir dönemin eşiğinde olduğunu sezmiş ve Avrupa medeniyetinin son iki yüzyılının en tipik edebi bi-

* Omnoloji: ("her şeyin bilgisi", "tümün bilgisi") Bütün bilim dallarının bulgularından yararlanarak evrene, varoluşa dair bütüncül bir açıklama getirmeye çalışan marjinal bir "bilim". (ç.n.)

3. "Ulysses, Order, and Myth", *The Dial*, Kasım 1923.

çimini bir kalemde silebilmiştir.

Peki ama roman neden "lüzumsuz" hale gelmiştir? Eliot şöyle devam eder: "Çünkü roman gerçek anlamda bir biçim değildi, biçimi tamamen yitirmemiş, dolayısıyla da daha sıkı bir şeyin ihtiyacını hissedemeyen bir çağın ifadesiydi." Bunu biraz açalım. Romanın bu nihai krize girmesi (üç satır sonra "roman Flaubert ve James ile bitti," der Eliot), *edebiyatın* evrim sürecine içkin sebeplerden değil, kendisini mümkün kılan *çağ* krize girdiği ve bir "boşluk ve kargaşa panoraması"na dönüştüğü içindir. Eliot artık kapanmakta olan bu çağın nasıl bir çağ olduğunu konusunda pek bir şey söylemez ama dediklerinde şu gayet açıktır: "*biçimi tamamen yitirmemiş*" bir çağ, kendisine bir biçim –bir düzen– verebilmek için organizasyon modelleri olarak edebi ürünlere başvurmak zorunda olmayan bir çağ. Nitekim romanın "çağın ifadesi" olarak nitelenmesi de tesadüf değildir: o, bambaşka türden bir düzenin uzantısı, doğal sonucuydu; gerçek anlamda bir biçim değil, daha temel bir biçimin *tezahürüydü.*

Bu noktada Eliot'ın savının içine oturtulabileceği bir çerçeve belirmeye başlıyor. Onun on dokuzuncu yüzyıl uygarlığıyla ilgili yargısı, yalnızca yirmi yıl sonra Karl Polanyi'nin *Büyük Dönüşüm* adlı eserinde klasik ifadesini bulacak olan hipotezle çok temel bir noktada çakışmakta. Buna göre, on dokuzuncu yüzyıl "kendi kendini düzenleyen piyasa"nın, yani *salt ekonomik* bir mekanizmanın toplumun rasyonel ve tutarlı bir biçimde işlemesini sağlayabileceği fikrinin hayata geçişine sahne olur. Bu mekanizma, sadece ekonomik ve niceliksel neticeler peşinde koşar, dolayısıyla *sembolik* ve *kültürel* değerlerin dayattığı kısıtlamalara tabi değildir. Bu teorik modelde toplum, kültürü verili kabul edebilmekte ve bu sayede kültürden *bağımsız* işleyebilmektedir: dolayısıyla da (işte burada Eliot'a geri geliyoruz) kültürel evrenin yapılanışı görece esnek kalır ve roman gibi gevşek bir biçimsellik taşıyan olgular ortaya çıkar.

Bu hipotezin ne kadar sağlam olduğu apayrı bir tartışma konusu. Burada bizim için önemli olan, yüzyılın ilk yirmi otuz yılında başka pek çok Avrupalı entelektüelin Polanyi'ninkine benzer bir teorik tabloya vardığıdır. *Çorak Ülke*'nin yazıldığı yıllara dönersek, Eliot'ın çıkış noktalarından bazıları ile Lukács'ın Eliot'tan birkaç yıl önce *Roman Kuramı*'nda cevap aradığı sorular arasındaki paralellikler göz ardı edilemez: Eliot gibi Lukács da romanın bir biçim olarak ko-

numunun son derece kararsız olduğunu söyler: "dram... *biçimsel a priori doğasında* bir dünya bulabiliyordur – belki sorunlu olan ama yine de her şeyi kapsayan ve kendi içine kapalı olan bir dünya. Oysa büyük epik için olanaksızdır bu." Peki ama "*a priori*" olmayan, yani üzerinde düzenleyici gücünü icra ettiği malzemeden "özgür" olmayan bir "biçim" olabilir mi? Anlaşılan, Lukács'a göre olamaz; zaten şöyle devam ediyor: "Epik açısından *dünya, herhangi bir anda nihai ilkedir*; epiğin en derin ve her şeyi belirleyen aşkın temeli bile *ampiriktir... epik olarak kalacaksa eğer, tarihsel bir veri olarak hayatın* genişlik ve derinliğini, tamamlanmış, duyusal ve zengin bir şekilde düzenlenmiş doğasını *aşamaz* asla... Epik ve roman, büyük epik edebiyatın bu iki ana biçimi, yazarlarının temel erekleriyle değil, yazarların karşılaştığı *verili tarihsel-felsefi gerçekliklerle* birbirinden ayrılır."[4]

Lukács'ın eseri bu gibi pasajlarla doludur. *Roman Kuramı* kendi içinde müthiş çelişkili bir metin olabilir; üstelik her sayfasına umarsız bir stoacılık sinmiştir ("Biz tinin üretkenliğini icat ettik... Biz biçimlerin yaratılışını icat ettik"). Ama yine de şunu kesin olarak söyleyebiliriz ki Lukács romancının biçimsel çabasının "somut tarihsel koşullarla olan sımsıkı bağ"ın lanetine uğradığına, bu yüzden tüm biçimsel tasarıların akim kalmaya mahkûm olduğuna inanmaktadır. Demek ki Eliot ile Lukács hiç olmazsa bir temel noktada buluşmaktadırlar; o da roman biçiminin "devrin" biçimine bağımlı olduğu ve onunla beraber çöküşe geçtiğidir. Lukács, *Roman Kuramı*'nın son sayfalarında Dostoyevski'nin belki de "yeni bir dünya"nın habercisi olduğunu söylerken, kendi fikir yürütme sürecinin mantığı icabı "Dostoyevski roman yazmadı" demek zorunda kalır. Dostoyevski'yi değerlendirirken çok da ciddiye alınabilecek bir iddia değil bu; ama Lukács'ın kafasındakine işaret etmesi açısından çok anlamlı. Yeni bir çağa adım atmak isteyen, romanı terk etmek zorundadır. Mesele, onun yerini hangi edebi biçimin alacağı, bunun ne yolla olacağı ve ne gibi sonuçlar doğuracağıdır artık.

4. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Londra 1978, s. 46, 56. [Burada kitabın Cem Soydemir tarafından yapılan çevirisi kullanılmıştır. *Roman Kuramı*, Metis, İstanbul 2003, s. 55, 64.]

Eliot'ın 1923 tarihli sözlerini bir kez daha hatırlayalım: "[Mitik yöntem] günümüz tarihi denen bu muazzam boşluk ve kargaşa panoramasını denetim altına almanın, düzenlemenin, ona bir şekil ve anlamlılık kazandırmanın bir yoludur". İşte nihayet burada "*a priori* biçim"le karşılaşırız: bir yanda organik olmayan, anlamsız bir dünya, diğer yanda "denetim altına alan", "düzenleyen", "bir şekil ve anlamlılık" kazandıran bir yöntem. Roman çağında tarihsel devir ile kültür arasında görülen ilişki tersine çevrilmiştir. Burada devir tamamen biçimsiz, kültür ise *salt* biçimdir, soyut düzenleme melekesidir.

Ama Eliot –Worringer ile Hulme'un aksine– estetik biçimin *soyut* niteliğini vurgulamakla yetinmez: "denetim altına alma ya da düzenleme, bir şekil ve anlamlılık kazandırma ..." Bu listedeki son unsur, belki de Eliot'ın şiir projesinin anahtar kelimesidir. Burada *anlam* yerine *anlamlılık* (*significance*) kelimesinin kullanılmış olması önemli. Çift-değerli bir kelimedir bu, "anlam" kavramını içerir ama onu "önem", "ilinti" ve "değer" kavramlarına bağlar ve tabi kılar.

"Anlam" ile "değer" arasındaki bu kısa devre, Eliot'ın araştırmasını Avrupa kültürünün on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçerken uğraştığı en heyecan verici kavramsal meselelerden birinin merkezine yerleştirir. Mantıkçı Gottlob Frege'nin meşhur "Über Sinn und Bedeutung" yazısını yayımladığı 1892 tarihinden başlayalım. Frege iki farklı ayrım getirmeye çalışıyordu: bunlardan ilki, sonradan dilbilimin çok faydalandığı, gönderge (*Bedeutung*: göstergenin "gönderdiği" nesne) ile anlam (*Sinn*: nesnenin "sunulduğu kip") arasındaki ayrımdı; örneğin, "'akşam yıldızı' ile 'sabah yıldızı'nın göndergeleri aynı ama anlamları ayrıdır."[5]

Frege deyince akla hep bu birinci ayrım gelir ama savı bundan ibaret değildir:

> Bir göstergenin göndermesi ile anlamını, o göstergenin zihinde uyandırdığı düşünceden (*idea*) ayırt etmek lazım. Bir göstergenin göndermesi duyularla algılanabilen bir nesne ise, bu nesnenin zihnimdeki düşüncesi, hem duyularla edindiğim izlenimlerin, hem içsel ve dışsal eylemlerimin hatıra-

5. "On Sense and Reference", Peter Geach ve Max Black, y.h., *Translations from the Philosophical Writings of Gottob Frege* içinde, Oxford 1952, s. 57.

sından kaynaklanan bir içsel imge olacaktır. Zihnimdeki bu düşünce çoğu zaman duyguyla yüklü olur; onu oluşturan kısımların berraklığı da farklı derecelerdedir ve üstelik bu dereceler sürekli değişir. Bir anlam, aynı kişi için bile, her zaman aynı düşünce ile bağlantılı olmaz. Düşünce özneldir: bir insanın düşüncesini ötekinde bulamazsınız. Bu da zaman içinde aynı anlam ile ilişkili pek çok farklı düşüncenin ortaya çıkmasına yol açar. "Bucephalus" adını bir ressam, binici ya da zoolog farklı düşüncelerle ilişkilendirecektir. Bu durum, zihindeki düşünce ile pek çok insanın ortak malı olan, dolayısıyla bireysel bir zihin kipine özgü olmayan anlam arasında temel bir ayrım yaratır. Nitekim insanoğlunda bir nesilden ötekine aktarılan ortak fikirler olduğu inkâr edilemez.

Demek ki anlamdan bahsederken titizlenmeye gerek yoktur ama bir düşünceden bahsediyorsak muhakkak bu düşüncenin kime ve hangi zamana ait olduğunu belirtmemiz gerekir. Şöyle söyleyenler olabilir: İki farklı kişi aynı kelimeyi nasıl iki ayrı düşünce ile ilişkilendirebiliyorsa, iki farklı anlamla da pekâlâ ilişkilendirebilir. Ama yine de ilişkilendirme tarzı farklıdır. Aynı anlamı anlamalarına mani yoktur; ama ikisinde de aynı düşünce olamaz. *Si duo idem faciunt, non est idem.**[6]

Bu cümleler, meselenin ana eksenini belirliyor. Anlam ile gönderge, yani dil ile gerçeklik arasındaki doğal örtüşme ortadan kalkmakla kalmıyor, dilsel-kültürel evrenin kendisi bir yanda anlamların görece istikrarı ve kesinliği, diğer yanda Frege'nin "düşünceler" (*ideas*) dediği –Max Weber'in de kısa bir süre sonra başka bir sahada ama benzer bir akıl yürütme sonucunda "değerler" diyeceği– şeyin katıksız keyfiliği olmak üzere yarılmış, ikiye bölünmüş oluyor. Yukarıda ana hatlarıyla ifade edilen bu duruma farklı, ama tamamen bakışık iki tarzda yaklaşmak mümkün. Ya şöyle söylenebilir: anlam ile düşünce-değer birbirine *fazla yakın, fazla iç içe geçmiş*tir, bu da (bilimsel kesinlik iddiasındaki) anlam alanını (bambaşka ilkeleri ve amaçları olan) değerler alanından ayırt etmeyi güçleştirmektedir. Ya da şöyle: (Frege'ye göre esasen öznelerarası bir nitelik taşıyan) anlam ile (en bireysel motivasyonlara kucak açan) değer arasındaki ilişki *yeterince sıkı ve tek-sözlü* değildir ve bu yüzden artık kültürel bütünlük ve sürekliliğin garantisi olamaz: ne toplumsal ne de bireysel düzlemde: "Bir anlam, aynı kişi için bile, her zaman aynı düşünce ile bağlantılı olmaz."

* (Lat.) İki kişi aynı şeyi yapsa, aynı olmaz. (ç.n.)

6. *A.g.e.*, s. 59-60.

Max Weber meselenin birinci veçhesiyle ilgilenmişti. Ona göre değerlerdeki öznelliğin her türlü entelektüel faaliyette belirleyici olduğu ve ne olursa olsun giderilemeyeceği kabul edilmelidir; bu yüzden, ideallerimiz "bizimkiler bizim için ne kadar kutsalsa başka insanlar için o kadar kutsal olan başka ideallerle çatışmaya girmek" zorundadır.[7] Ama bu hakikaten böyleyse, kültürün görevi "somut ve pratik nitelikteki hedefler veya kültürel biçim ve değerler karşısında heyecanlanma kapasitemize hitap eden argümanlar... ile... ampirik gerçekliği, ampirik hakikat olarak *geçerli olma* iddiasında bulunacak tarzda, *analitik olarak düzenleme* kapasitemize ve ihtiyacımıza hitap eden argümanlar... [arasında] giderilemez bir ayrım... olduğunu ve hep de olacağını" kabullenmekten ibaret demektir.[8]

Bilindiği gibi Weber, tüm toplum-tarihsel çözümlemelerin "çıkar"larımız ve "değer"lerimizce güdülendiğini kabul etmekle beraber, araştırmalarında ikinci hususa da eğilmiş ve bilimsel argümanları "ampirik hakikat olarak *geçerli*" yapan ölçütleri belirlemeye çalışmıştır.[9] Bir başka deyişle, Weber anlam alanı ile değerler alanını *ayıranın* ne olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ama onun bu yazısından iki sene önce Hugo von Hofmannsthal meselenin diğer veçhesini ele almıştı. "Lord Chandos'un mektubu"nda Frege'deki akıl yürütmenin aynısı adım adım izlenebilir ama burada bütünlük hissinin kaybedilmesinden gelen melankolik bir hava vardır:

> Durumumu şöyle özetleyeyim: Tutarlı bir şekilde konuşma ve düşünme yeteneğimi tamamen yitirmiş bulunuyorum.
>
> Önce herkesin rahatça, tereddüt etmeden bahsedip durduğu genel konular ya da yüksek meseleler hakkında konuşamaz oldum. *Tin*, *ruh*, *beden* gibi kelimeleri telaffuz etmeyi bile sevimsiz bulmaya başladım... dilin bir yargıyı sesletebilmesi için kullanması gereken soyut terimler – bu terimler ağzımın içinde küf mantarı gibi ufalanıp gidiyordu.

7. Max Weber, "'Objectivity' in Social Science and Social Policy", *The Methodology of the Social Sciences*, New York 1949 içinde, s. 57.

8. *A.g.e.*, s. 58.

9. Örneğin "nedenlerin yeterliliği" ilkesi de bu amaca hizmet etmektedir: "kültürel gerçekliğe dair özgül 'bakış açıları'ndan yapılan *tek yanlı* çözümlemeler... somut tarihsel olaylarla ilgili nedensel açıklama yapmak açısından önemli olduğu anlaşılmış bağlantılara dair yeni şeyler göstermekte başarılı olduğu oranda keyfilik suçlamasından kurtulur" (*a.g.e.*, s. 71).

Şöyle sözler duymak, içimi zar zor gizleyebildiğim, anlaşılmaz bir öfke ile dolduruyordu: Böyle olması falanca için çok iyi ya da çok kötü oldu; Şerif N. kötü bir insan, Rahip T. iyi bir insan; Çiftçi M.'ye yazık oluyor çünkü oğulları çok müsrif, öteki ise kızları tutumlu olduğu için gıpta edilecek biri; bir aile toplumda yükselmektedir, bir başkası giderek batmaktadır. Tüm bunlar bana son derece dayanaksız, sahte ve kof geliyordu. Zihnim beni bu tür konuşmalarda cereyan eden şeyleri tekinsizcesine yakın bir mesafeden izlemeye mecbur ediyordu... Artık [insanları ve eylemlerini] alışkanlığın basitleştirici merceğinden görmeyi beceremiyordum. Her şey gözümde parçalara ayrılıyordu; hiçbir şey tek bir fikir ile kapsanabilir durmuyordu. Tek tek kelimeler etrafımda uçuyordu; sonra katılaşıp birer göze dönüşüyor ve bana bakıyorlar, ben de onlara bakmak zorunda kalıyordum – başım dönüyor, hızla dönen ve beni boşluğa doğru çeken bir girdaba kapılmış gidiyordum.

Kendimi bu durumdan kurtarmak için Antikçağ'ın manevi dünyasına sığınmayı denedim... O berrak bir şekilde ifade edilmiş, düzenli fikirlerin ahengi sayesinde sağlığıma yeniden kavuşacağımı ümit ediyordum. Ama bu fikirlere ulaşmayı başaramadım. Onları pekâlâ anlıyordum: O harika fikir cümbüşü, üzerinde altın topların dansettiği muhteşem bir fıskiye gibi karşımda capcanlı duruyordu. Etraflarında dolanıp nasıl oynaştıklarını izleyebiliyordum; ama onlar yalnız birbirleriyle ilgileniyordu; düşüncemin en derin, en şahsi kısmı bu büyü çemberinin dışında kalmıştı. Onların yanında korkunç bir yalnızlık hissine kapıldım; kendimi gözsüz heykellerle çevrili halde bir bahçenin içinde kilitli kalmış gibi hissettim.[10]

Chandos'un mahvoluşunda şu aşamaları görürüz: önce dilin kullanıcı için tüm kendiliğindenliği kaybolur; sonra gerçeklikle karşılaştırıldığında dilin nasıl da "sahte ve kof" bir şey olduğu anlaşılır; ve nihayet –asıl belirleyici aşama budur– dilin kendi alanı içinde, kendi amaçları bağlamında geçerli olan kavramsal tutarlılık, artık "düşüncemin en derin, en şahsi kısmı"yla bir olamamaktadır. Artık *değer üretememektedir*: dünya *içinde*, dünyaya dair bir tavır geliştirilmesine katkısı yoktur. Bu durum on yıl sonra, *Duino Ağıtları*'nın birincisinde yeniden karşımıza çıkacaktır:

> Tuhaf şey elbette, artık şu yeryüzünde oturmamak,
> unutmak bundan böyle daha yeni edinilmiş alışkıları,
> insanca geleceğin anlamını verememek

10. "The Letter of Lord Chandos", *Selected Prose* içinde, Londra 1952, s. 133-5.

güllere, vaatlerle dolu öbür şeylere;
o sonsuz korkulu ellerde ne idiysek
onu artık olmamak ve öz adını bile
koyup gitmek bir kırılmış oyuncak gibi.
Ne tuhaf dilekleri dileyememek daha,
bütün olan her ne varsa darmadağın uçuşur
görmek uzayda. Zahmetli şey ölü olmak... [11]

Weber için sorun, her şeyi yutan, her şeye nüfuz eden "değerler"i zaptetmek iken, Hofmannsthal ve Rilke'de bunun tam tersi geçerlidir. Onları kaygılandıran, insanın sembolik faaliyetinin tümgüçlülüğü değil, düpedüz *yokluğudur*: "Bak, ağaçlar sürüp giden, oturduğumuz evler/duruyor daha. Yalnız biz/hepsinin yanından geçiyoruz bir soluk gibi" (*Duino Ağıtları*, II, 39-41. dizeler). Kavramlar "harika fikir cümbüşü" halinde bir araya gelirler ama bu, Chandos'un dünyaya bir *anlamlılık vermesine* yardımcı olmaz. Yüzyıl başında Avusturya'daki edebiyat dünyasında görülen o tuhaf "heyecansızlık" hali işte böyle bir matristen çıkmıştır:[12] kendi arzularının güven verici gölgesini dünyadan geliyor sanmanın abesliğini anlamış bir insanın durgunluğudur söz konusu olan. Bu dünyanın bir anlamı vardır belki ama *bizim için* anlamı yoktur; değerlerle gerçeklik arasında böyle bir mütekabiliyet kalmamıştır, bir daha da olmayacaktır. Freud'un *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda belirttiği gibi, "'Yaratılış' tasarısında insanın 'mutlu' olması gibi bir maksat yoktur."[13]

11. R. M. Rilke, *The Duino Elegies*, New York 1972, I, dize no. 69-78. [Burada Can Alkor çevirisi kullanılmıştır: Rainer Maria Rilke, *Duino Ağıtları*, İyi Şeyler, İstanbul 1993.]

12. "L'impassibilité!" Lukács, Stefan George ile ilgili yazısına böyle başlar ("The New Solitude and Its Poetry", *Soul and Form*, Londra 1974, s. 79). Yazının ilerleyen kısımlarında da şöyle der: "George'nin şarkılarındaki insan... tüm toplumsal bağları kopmuş yalnız bir insandır. Her bir şarkısının ve bir bütün olarak şarkılarının içeriği, anlamamız gereken ama bir türlü anlayamadığımız bir şeydir, yani iki insanın asla bir olmayacağıdır... George'nin şiirlerinde hiç şikâyet yoktur: hayata gözlerini kaçırmadan, sükûnetle bakar; belki biraz pes etmiş gibidir ama hep cesur, hep başı diktir... Bu, asil ruhlara özgü güzel, güçlü, cesur bir vedadır; ne bir şikâyet, ne ağlaşma; kalbi kırıktır ama dimdik yürümeye devam eder; o muhteşem, her şeyi özetleyen, gerçek anlamda Goethecil kelimeyle söylersek 'metin'dir" (*a.g.e.*, s. 87-90.)

13. Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*, James Strachey (Anna Freud ile birlikte), y.h., *The Standard Edition of the Complete Psychological*

Eliot'ın yapmaya çalıştığı şey, ancak insan dünyasının "büyüsünün bozulduğu"na dair bu radikal beyanlar çerçevesinde tam olarak anlaşılabilir. Eliot, okurunun kendisini yeniden "evinde" hissetmesini ister: anlam ile değerler, değerler ile gerçeklik arasındaki kopukluğu gidermek ister. Düşüncesinin temel direklerinden olan "nesnel karşılık" teorisinin maksadı da budur: "Duyguları sanatla ifade etmenin tek yolu, onlara 'nesnel karşılık' bulmaktır, yani *belirli* bir duyguyu formülleştirecek bir grup nesne, bir durum, bir olaylar zinciri bulmak; böylece, son durağı duyu deneyimleri olan dış dünyaya ait olgular sunulduğunda *duygu da aynı anda uyanacaktır*."[14]

Eliot, yine o iflah olmaz şekilde muğlak eleştiri diliyle konuşuyor olsa da ne demek istediği açık: sanatsal biçim ifade ile duyguyu, toplumsal nesnel anlam ile öznel değeri yeniden birbirine bağlayan bir araçtır. Eliot'ın erken dönem şiirinin bu bağı fiili olarak kurmaya yönelik –henüz başarısız– bir girişim olması tesadüf değildir. "İçimden geçeni söyleyemiyorum bir türlü"; "Değişen her şekli kendime almalıyım – anlatabilmek için"; "Bunları bilince mümkün mü bağışlanmak".[15] Bu dizelerde kalıcı bir tıkanmanın ipuçları görülebilir – Eliot 1922'ye kadar tipik bir lirik gereç olan "bireyin sesi"ni kullanmaya devam eder. Bu ses –Prufrock'tan "Bir Kadının Portresi"ndeki isimsiz anlatıcıya, oradan da Gerontion'a– giderek bedensizleşse ve bireyselliğini yitirse de, dilbilgisel ve kültürel açıdan hâlâ bir "ben"dir: dili kullanabilen *sayısız* özneden sadece biridir o. Bir başka deyişle, anlam ve değer evrenleriyle hâlâ tarafgir ve keyfi bir ilişkisi olan, dolayısıyla da Eliot'ın –*Hamlet* ve *Ulysses* ile ilgili yazılarında ortaya koyduğu üzere– bu iki alan arasında kurmak istediği, *herkes için geçerli* olacak o bağı kurmak için asla bir vasıta olamayacak bir unsurdur. Eliot'ın bu amacını gerçekleştirmesi için *Çorak Ülke*'ye ve onun mitik iskeletine varması gerekecektir.

Works of Sigmund Freud, c. 21 (1927-31) içinde, Londra 1961, s. 76.

14. "Hamlet And His Problems", *The Sacred Wood* (1920), Londra 1967, s. 100, italikler bana ait.

15. Bu konuda bkz. Terry Eagleton, *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature*, Londra 1970, s. 140: "Erken dönem şiirlerinde nesnel karşılık, yerel bir imge düzeni kurulmasından öte bir anlamda başarılmış değildir; daha net bir ifadeyle söylemek gerekirse, bu erken dönem şiirlerinden bazılarının konusu, bizatihi nesnel karşılık arayışıdır."

Çorak Ülke pek çok yerde "tümü kapsayıcı bir eser" olarak nitelenmiştir: sanki her türden heterojen malzemeyi haiz olması, "üsluplar" ya da seviyeler arasında ayrım yapmaktan vazgeçerek var olan her şeyden bahsetmesi mümkünmüş gibi. Bu bence naif bir övgü; ama daha keskin eleştirel terimlere tercüme edildiğinde, içinde bir hakikat payı olduğu da anlaşılıyor. *Çorak Ülke*'nin "tümü kapsayıcı" bir eser olduğu hissini uyandırmasının sebebi, "her şey"i kapsaması değil, tüm unsurlarının "gündelik" anlamlarının yanı sıra –ki bunlara bakarak ancak şiirin unsurlarının heterojen ve birbiriyle ilişkisiz olduğu sonucuna varabiliriz– şiirin derin anlamsal yapısından gelen ikinci bir mecazi anlam taşımasıdır – ki bu derin düzeyde unsurlar, tam tersine, bütünüyle *homojen* ve *bağlantılıdır*. Bir başka deyişle: *Çorak Ülke*'de farklı kodlardan alınmış unsurların *asimile edilmesini* mümkün kılan bir kod vardır: şiirin yüzeyindeki "tümü kapsayıcılık", bu derin biçimsel işlemin sonucudur; bu işlem de temel olarak bir *mitik sistem* işlevi görür: "Mitin anlamsal işlevi, esasen, farklı düzeyleri bağlamasında, insan yaşantısının farklı veçheleri arasında çoklu koşutluklar kurmasında yatar... Mitin anlamsal açıdan ayırt edici özelliği, farklı düzenler arasında (kozmik, kültürel, zoolojik, meteorolojik, toplumsal düzenler gibi...) birebir bir eşbiçimlilik olduğunu gösterebilmesidir dersek herhalde yanılmış olmayız... Mitleri... farklı düzeyleri birbirine çevirmeyi mümkün kılsın diye yaratılmış birer *ara kod* olarak görmek lazım."[16]

Demek ki meşhur "mitik yöntem"in birinci alameti budur: Eliot'ın ilk şiirlerinin salt *duruma özgü*, dolayısıyla metnin unsurları üzerine birleştirici bir anlam dayatamayan eğretilemelerinden farklı olarak (ve bazı bakımlardan onlardan daha "cüretkâr" bir şekilde), *Çorak Ülke*'de hakiki bir anlamsal analojiler *sistemi* yaratılmıştır. Ama dahası var. Mitik sistem, tam da insan deneyiminin farklı düzeyleri arasında düzenli bağlar kurabildiği için, ifade ile duygu, anlamlar ile değerler, betimleme ile değerlendirme arasındaki ilişkideki sorunu da çözer: "*yaban düşüncedeki* semboller bu iki ayrı düzlemi birbirine bağlar: yani doğadaki varlıkların imgelerini ve duyusal

16. G. Ferraro, *Il linguaggio del mito*, Milano 1979, s. 164-5.

özelliklerini barındıran düzlem ile sembolik kodların doğal dünyadaki unsurlara yüklediği anlamlar düzlemini... Mitik düşüncede merkezi rol oynayan ideolojik ikircimi üreten de yine bu özelliktir... Mit bizi anlamların *doğaları gereği* şeylere içkin ve dolayısıyla, insanın istenç ve müdahalesinden bağımsız olduğuna inandırıverir."[17]

Lévi-Strauss'un toparlayıcı ifadesiyle: "Yaban düşünce gözlem ânı ile yorumlama ânını ayırt etmez..."[18] Argümanımızın ilk kısmı burada tamamlanmış oluyor. Mitik sistem, Eliot'ın olgulara dayalı yargılar ile değer yargıları arasındaki yarılmayı onaracak bir şiir programı geliştirmesini, bu iki ânın birleştiği bir iletişim ve algılama biçimi kurmasını mümkün kılar. Aynı zamanda Lukács'ın *Roman Kuramı*'nın ana problemini de çözer: yani, dünyanın "anlamın içkinliğinin" her daim tazelendiği "somut bir bütünlük" olarak imgesinin, bir başka deyişle kişinin dünyanın "mevcut hali" ile kendi "idealler"i arasında bir uyuşmazlık görmediği bir dünya imgesinin nasıl kurulabileceği problemini. Bu iki düzlem artık kökten bağıntılıdır: edebi metin "nesnel anlama" ile ideal mutabakatın, yani okurun "öznel tatmini"nin aynı kapıya çıktığı bir yorumlama rotası dikte ettiğinden, idealler, kendini algıya sunduğu haliyle dünyanın dokusunda zaten mevcuttur.[19]

Mit, bir adım geri giderek, kültürün tarihsel varoluşun sembolik "nötrlüğü" –yani potansiyel kargaşası– yanında bir üstyapıdan ibaret kalmamasını sağlar. Kendini tarihsel varoluşun tüm tezahürlerine nüfuz eden ve "anlamlılık" kazandıran, dolayısıyla onları insanileştiren bir değerler sistemi olarak sunar. Zaten tarih ile değerler, zaman ile mit arasındaki ilişki, aşağıda göreceğimiz gibi, *Çorak Ülke*'nin omurgasını oluşturmaktadır.

17. *A.g.e.*, s. 22.

18. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londra 1962, s. 223 (Türkçesi: *Yaban Düşünce*, çev. T. Yücel, YKY, İstanbul 2000).

19. "... evren hiçbir zaman yeterince anlam yüklü değildir ve... zihindeki anlamlar, bu anlamların ilişkilendirilebileceği nesnelerden hep daha fazladır." Mit tam da anlam "fakiri" dünya ile uygulanamayan değerler bakımından "zengin" kültür arasındaki uyumsuzluğu gidermeye çalışır (Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, Harmondsworth 1972, s. 184).

2. Madam Sosostris'in Masası

Çorak Ülke'yi okurken ilk göze çarpan şeylerden biri edebi göndermelerin çokluğudur. Bu göndermeler, ister sayfa düzeninde görsel olarak belirtilmiş gerçek birer alıntı olsun (başka eserlerden doğrudan yapılan alıntılar, metinde italikle yazılmış ya da notlarda belirtilmiştir ve bunların çoğu şiirdeki "sesler"den birine atfedilmiş değildir); ister bir yerden kelimesi kelimesine alınmış ama bambaşka bir bağlama oturtulmuş sözler olsun (*Fırtına*'dan alınma olup Madam Sosostris'in ağzından duyduğumuz dize ya da ikinci bölümün son dizelerini teşkil eden Ophelia'nın vedası gibi); isterse de bir ömürlük eleştiri faaliyeti boyunca sabırlı bir işçilikle bulunup çıkarıldıktan sonra "değiştirilip" örtük bir şekilde sunulsun (ikinci bölümün ilk otuz dizesi gibi), şu kesindir: Bu edebi iskelet çatılmadan *Çorak Ülke* yazılamazdı.

Eleştirmenler Eliot'ın edebiyat geleneğinden alınma fragmanlara bu kadar sık başvurmasını pek çok farklı şekilde yorumlayagelmiştir. Ama bildiğim kadarıyla hiç kimse bu uygulamayı meşhur mitik yöntemin en tipik –daha doğrusu, mecburi– işlemlerinden biri olarak görmemiştir. *Yaban Düşünce*'nin birinci bölümü bu konuda aydınlatıcı olabilir; mitik kurgu ile *bricolage (yap-takçılık)* arasındaki analoji *Çorak Ülke*'yi de kapsayacak şekilde genişletilse hiç de abes olmaz. Eliot, tıpkı *bricoleur* gibi, farklı tabiatlara sahip organize bütünlerden belli unsurları (genelde cümle veya dizeleri) çekip çıkarır; bunu yaparken tam da yeni yapı, yani *Çorak Ülke* içinde baştaki işlevinden farklı, yeni bir işlev görebilecek unsurları seçer. "Mitik düşünce denen 'bricoleur', olayları, daha doğrusu olayların kalıntılarını... bir bireyin ya da toplumun tarihinden geriye kalan fosilleşmiş verileri birleştirerek yapılar kurar."[20] Lévi-Strauss burada Eliot eleştirmenlerinin kullanmaktan bıkmadığı bir terimi –"kalıntılar"– hem de aynı muğlaklıkla kullanıyor. Belki *Yaban Düşünce*'deki çözümleme terimin anlamını berraklaştırmamıza yardımcı olabilir: Lévi-Strauss'un düşünce silsilesini biraz daha ileri götürürsek mitik söy-

20. *The Savage Mind*, s. 22.

lemde (ve *Çorak Ülke*'de) kullanılan "fragman"ın çift taraflı bir şey olduğunu anlarız. Dikkatimizi orijinal bağlamına yöneltirsek ona "fragman" diyebiliriz (böylece eksikliğini ve anlamını çözmenin güçlüğünü vurgulamış oluruz): bu durumda göze batan, anlam *yitimi*, söz konusu unsurun sakatlanması, eksilmesi olacaktır. Ama içine girdiği *yeni* bağlama bakarsak bambaşka bir manzarayla karşılaşırız. "Fragman" bir *işleve* dönüşmüştür: artık savrulmuş ve çarpılmış bir şey olarak değil, gayet belirli bir anlamı ve rolü olup yeni bir organize bütünün inşasına katkıda bulunan bir şey olarak karşımıza çıkar.

Demek ki *Çorak Ülke*'nin yapımında kullanılan malzemeler, birbirini tamamlayan iki farklı surette görünürler: edebiyat geleneğine referansla değerlendirildiklerinde birer "fragman" ve "eksik anlam" olarak; dikkatimizi şiirin kendisine ya da mite yönelttiğimizde ise birer "işlev" ve "yeterli gösteren" olarak ortaya çıkarlar. Dolayısıyla *Çorak Ülke*'nin yapılandırılış tarzı okuru aynı anda iki farklı değerlendirmeye yöneltir: bir yandan tarihi bir döküntü ve artıklar yığını olarak, merkezkaç ve anlaşılması olanaksız bir süreç olarak gösterir; diğer yandan mitik yapıyı bu sonsuz fügün durdurulup yeniden düzenlendiği bir an olarak sunar. Mitte tarih duygusu ve inanç, ters orantılı değerlendirme ölçütleri gibidir: geçmiş ne kadar manasız ve doğrultusuz görünürse mitin sonsuz şimdisinin anlam üretme olanaklarını soğurma kapasitesi o oranda artar. "... [A]raç işlevi hep eski amaçlara yüklenir: gösterilen gösterene dönüşür..."[21] Toparlamak gerekirse: Batı dünyası –"yaban düşünce"nin aksine– bir tarih kültürü geliştirmiş olabilir; ama Eliot'a göre bunun herhangi bir değer taşıması için parçalanıp kalıntılarının bir mit inşa etmek için kullanılması şarttır.[22]

21. *A.g.e.*, s. 21.

22. Dilendiği gibi kullanılacak devasa bir malzeme yığını olarak geçmiş: *Çorak Ülke* bu bakımdan on dokuzuncu yüzyılın en önemli kültür kurumlarından olan müzenin edebiyata tercüme edilmiş halidir. Müzede muhafaza edilen sanat eseri, tıpkı Eliot'ın "alıntıları" gibi, bir bağlamından ayırma ediminin ürünüdür; nesnenin müzeye gelebilmesi için ait olduğu yerden koparılması gerekir. (Daha doğrudan bir ifadeyle, çalınması gerekir: Eliot'ın "toy şair taklit eder; olgun şair çalar" sözü pekâlâ Lord Elgin'e şiar olabilirdi.) Ama müzeye konan eser çalınmasının karşılığında zamanın yıkıcı etkilerinden korunur, onu ölümsüz kılmak için her türlü imkân seferber edilir: *Çorak Ülke*'deki çalıntı parçalar da aynı şekilde mitik yapı içine yerleştirilmekle zamanüstü bir geçerlilik kazanır.

Tarihin radikal bir şekilde değersizleştirilmesi demektir bu ve tek açıklaması Eliot'ın muhafazakârlığı olamaz. *Çorak Ülke*'nin asıl amacı, geçmiş devirlerden birini idealize ederek bugünü ya da bugünün herhangi bir özelliğini yermek değildir. Başka bir amaç vardır: Batı uygarlığının tarihsel süreci algılama biçiminin kendisini kökten değiştirmek. Tarih, geçmiş söz konusu olduğunda geri çevrilemez, gelecek söz konusu olduğunda da öngörülemez bir şey gibi görülmemelidir artık; döngüsel, dolayısıyla temelde durağan bir mekanizma olarak, gerçek anlamda zamansal boyutu olmayan bir şey olarak görülmelidir. Bu "zaman ötesi" tarihin anlamı, genelde tarihe atfedilenden epey farklı olacaktır. Tarih, sonucu öngörülemez bir mücadele içinde değerlerin türediği, birbiriyle çatıştığı ve nihayet yok olduğu alan olarak görülmeyecektir artık. Tüm kültürlerin nasıl da kısmi, geçici ve çatışmalı olduğunun bariz bir göstergesi olmayacaktır. Tam tersine, tek ve değişmez bir değerler yapısının, ufak tefek varyantlarla, kendini tesis ettiği bir yer olacaktır. Tıpkı mitik yapı gibi "nesnel" de olacaktır: Bu yapıda olası her insan eyleminin evrensel olarak bilinen ve kabul edilen tek bir *a priori* anlamı vardır. Dolayısıyla, tarihi "durdurmak", çok daha iddialı bir projenin gerçekleştirilmesi yolunda yalnızca bir basamak, bir ilk adımdır. Bu proje, tek, bütünleşmiş ve deyim yerindeyse nihai bir kültürü yeniden kurmaktır.

Tarih ile sınıflandırma sistemleri arasında bir tür antipati vardır. "Totemik boşluk" diye adlandırabileceğimiz şeyin altında bu yatıyor olabilir. Ne ilginçtir, Avrupa ve Asya'daki büyük uygarlıkların sınırları içinde totemizmle ilintili herhangi bir şey, kalıntı biçiminde dahi olsa görülmez. Bunun sebebi, bu uygarlıkların kendilerini tarihle açıklamayı seçmiş olması ve tuttukları bu yolun (doğal ve toplumsal) nesne ve varlıkların sonlu gruplar halinde sınıflandırılması işine tamamen ters düşmesidir. Bütün toplumlar tarihin ve değişimin içinde yaşarlar. Ama her toplum bu ortak durum karşısında farklı tavır takınır. Kimi, gönüllü ya da gönülsüz olarak, bu durumu kabullenir; değişime çok dikkat ettikleri için değişimin sonuçları (kendileri ve başka toplumlar için) muazzam önemli hale gelir. Kimi ise değişimi inkâr etmek ister ve bizim azımsadığımız bir maharetle, kendi gelişim aşamlarının "ilki" saydığı aşamayı olabildiğince kalıcı kılmaya çalışır (bu toplumlara ilkel dememizin sebebi de budur).[23]

23. *The Savage Mind*, s. 232, 234. Claude Lefort 1952 tarihli bir yazısında benzer kavramlarla düşüncesini ifade ediyordu ("Sociétés sans histoire et historici-

T. S. Eliot, savaş sonrasında Londra'da Batı uygarlığının tam da bu özelliğini kırmak için harekete geçer. Mit, geçmişe doğru çevrildiğinde tarihin akışını bozarak adeta tanınmaz hale getirir; geleceğe doğru çevrildiğinde ise tarihsel olayları önceden seçmek, dolayısıyla öngörülmezlikten tamamen arındırmak için mükemmel bir araç olarak iş görür. Eliot "yeninin cazibesi" denen şeye hiç kapılmamıştır: avangardlarla arasındaki mesafenin –ki bu konuda hep suskun kalmayı tercih etmiştir– doğru ölçülmesi için bu noktaya dikkat etmek şarttır. "Yeni" olan, ancak ona *a priori* bir konum ve anlam yükleyecek bir sembolik çerçeveye sokulursa, yani ancak yeniliği büyük ölçüde törpülenirse kabul edilebilir hale gelir.

Elbette Eliot bu yolu tutan tek kişi değildi. *Çorak Ülke*'nin derin yapısından çıkan tarih imgesi –tarih derken geçmiş kadar geleceği de içeren bir şeyden söz ediyoruz– birkaç sene evvel, hem de tarih-yazımsal bir eserde, yani Oswald Spengler'in *Batı'nın Çöküşü*'nde en görkemli ifadesini bulmuştu. Spengler şöyle diyordu: "[G]erçek anlamda tarihsel bakış... anlamlılıklar (*significances*) alanının [Spengler'in metnini İngilizceye çeviren, Eliot'ın *Ulysses*'i değerlendirirken kullandığı aynı çift-değerli kelimeyi kullanıyor] parçasıdır; bu alanda ise önemli kelimeler 'doğru' ve 'yanlış' değil, 'derin' ve 'sığ'dır... Doğa bilimsel, Tarih ise şiirsel olarak ele alınmalıdır."[24] Ve aynı değer kümeleri tarihteki her devirde yeniden gelirler, değişmemiştirler, değiştirilemezler: *Batı'nın Çöküşü*'nün iddiası "din, sanat, siyaset, toplumsal hayat, ekonomi ve bilimdeki büyük yaratım ve biçimlerin, bütün kültürlerde *zamandaş olarak* ['kendi kültürleri içinde tıpatıp aynı –göreli– yeri işgal eden, dolayısıyla önemleri tamamen eşdeğerli olan iki tarihsel olguyu zamandaş sayıyorum'] kendilerini tam gerçekleştirip öldüklerini gözler önüne sermek; kültürlerin iç

té", *Les formes de l'histoire*, Paris 1978 içinde, s. 39): İlkel toplumlar da diğer toplumlar gibi "olaylar"la yüzleşmek zorunda kalır, ama bu olaylara değer yükleyebilecek bir kültürleri yoktur. Böylece "olay" ile "anlam" bağdaşmaz şeyler olarak belirir: "Olay, toplum ve kültür üzerindeki etkisi ve bu etkilerin boyutları ne olursa olsun, bir değişim diyalektiğini devreye sokmaz. Anlam taşımamaktadır; insanlar onu asimile etmeye, uyum sağlama zorunluluğu ile muhafaza arzusu arasında uzlaşı sağlamaya kesin kararlıdırlar ve katiyen *yeninin* cazibesine kapılmazlar."

24. Oswald Spengler, *The Decline of the West*, Londra 1926, s. 96 (Türkçesi: *Batının Çöküşü*, çev. G. Scagnomillo-N. Sengelli, Dergâh, İstanbul 1997).

yapılarının birbirlerine birebir tekabül ettiğini göstermek"tir.[25]

Bu akıl yürütme biçiminin en ilginç tarafı –en ufak bir bilimsellik iddiası taşıyan her tarihçiliğe temel olması gereken– nedensellik ilkesinin uçup gitmiş olmasıdır. Spengler ile Eliot'ın çizdiği taslakta hiçbir olay sebepleri belirlenerek çözülmesi gereken bir "sorun" teşkil etmez, çünkü zaten bütün olaylar, sonuçlarıyla birlikte, öngörülmüştür. Bu büyülü bir dünyadır: orada hiçbir şey olmaz. Bu "tarih" imgelerini o kadar çekici kılan tam da bu hareketsizlikti. Lucien Febvre'in dediği gibi, "Spengler'e başarıyı getiren bu oldu. Bu, çözümleyen, çıkarsama yapan bir tarihçinin başarısı değil, bir peygamberin, büyücünün, kâhinin başarısıydı... Onun ben-sevgisi sıradan okurun gururunu okşadı. Prusyalı ya da Saksonyalı bir küçük burjuva olarak onda Faust ruhundan eser yoktu; ama bu ruhu çok istiyordu ve kendinde olduğunu sandı..."[26]

Eliot ve Spengler işte böylece okurlarına yüzyılların abideleşmiş ve taşlaşmış bir şekilde geri dönüşüne katılma fırsatı sunmaktadır. İnsan kendini bir kez daha her zerresine kaderin nüfuz ettiği bir atmosferin içinde bulur: şüphesiz bütün özgürlükler yitirilmiştir ama varoluş artık tamamen yitirildi sanılan anlamlı ve sembolik haleye yeniden kavuşmuştur. Kadere duyulan açlık, *Çorak Ülke*'nin belki en meşhur pasajı olan Madam Sosostris'in fal bakma sahnesinin (43-59'uncu dizeler) çıkış noktasıdır. Döngüsel tarih ideali falcının masasında en saf haliyle ifade bulur. Karakterler, durumlar, gelişmeler ana ilkesi *eşzamanlılık* olan bir düzenleniş içinde ortaya çıkarlar: kartlar yan yana ya da alt alta açılır. Bu, Lévi-Strauss'un mitteki zamansal paradoksu, yani zamanın "hem geri çevrilebilir hem geri çevrilemez, hem eşzamanlı hem artzamanlı"[27] oluşunu açıklamak için gündeme getirdiği mitik malzemelerin düzenlenişine benzemektedir. Bu paradoksu gidermenin tek yolu, zamansal akışı mekânsal terimlere, *zamansallığın esamisinin okunmadığı* o boyuta "tercüme etmek"tir. "Oğlum, zaman burada mekân olur": Wagner'in *Çorak*

25. *A.g.e.*, s. 112. Spengler'in "Kültür"ü (*Kultur*), köklü bir Alman geleneğinin parçası ise de en temel noktalarda Eliot'ın "Mit"iyle çakışır.

26. Lucien Febvre, "De Spengler à Toynbee. Quelques philosophies opportunistes de l'histoire", *Revue de Metaphysique et de Morale*, Paris 1936, s. 579, 578.

27. *Structural Anthropology*, s. 211.

Ülke'den kırk yıl önce yazdığı ve yine Kutsal Kâse miti üzerine kurulu olan *Parsifal*'de böyle bir dize bulunması tesadüf olmayabilir.

Madam Sosostris'in masası *Çorak Ülke*'nin merkezidir. Astrolojik burçlar ve tarot kartlarındaki semboller, tıpkı döngüsel tarih felsefelerindeki binlerce medeniyet ya da mitik düşüncenin sonlu ve eşbiçimli silsileleri gibi, asla değişmeyecek bir intizama, hem ihtişamlı hem tanıdık bir düzene sahip gibi görünürler. Adorno şöyle diyor: "Toplumsal sistem bireylerin istencinden ve çıkarlarından bağımsızlaşıp onların 'kader'i haline geldiği ölçüde yıldızlara yansıtılır. Böylece biraz daha saygın ve meşru olacağı düşünülür, bireyler de bu saygınlık ve meşruiyetten pay almayı umarlar."[28] Gündelik yaşamı, olabildiğince, *yeniden kutsallaştırmak*: buraya kadar incelediğimiz bütün düşünce biçimlerinin ortak gayesi budur. *Çorak Ülke*'de bu özlemin bir şarlatanın içi boş sözleriyle ifade edilmesi bizi yanıltmasın: Cléanth Brooks'un büyük bir isabetle belirttiği gibi, yüzeydeki ironiye rağmen "... şiirdeki tüm merkezi semboller buraya doğru toplanır... ve yirminci yüzyıl okurunun ironik olarak algıladığı 'fal' şiir ilerledikçe *gerçek* olur..."[29] *Çorak Ülke*'de batıl olan hakikate dönüşür en sonunda.

Madam Sosostris bölümünde *Çorak Ülke*'deki bir diğer önemli motif de iyice belirginleşir: edebi "karakter"in ele alınışı meselesi, daha doğrusu bu uzlaşımın Eliot'ın şiirinde nasıl ilga edildiği. Modern "karakter"in –ki esasen roman karakteridir– alameti farikası,'kişisel özelliklerinin, bilinçli ya da bilinçsiz taşıdığı değerlerin anlatım sürecinde yavaş yavaş *değişmesidir*. Bir başka deyişle, modem karakter, dizimsel eksenin –zamansal boyutun–, kendisini üreten dizisel karşıtlıkları açığa çıkarmakla kalmayıp bu karşıtlıkların değişmesine ve yenilerinin oluşmasına katkıda bulunduğu bir yapıyı gerektirir. *Picaro*'nun sabitliği kırıldı mı roman kahramanı kendini bu değişim sürecinin ortasında buluverir: Nestor hep o bilge Nestor olarak kalır

28. Theodor W. Adorno, "The Stars Down to Earth: The Los Angeles Times Astrology Column: A Study in Secondary Superstition", *Jahrbuch für Amerikastudien*, Heidelberg 1957, Cilt 2, s. 27.

29. Cléanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, New York 1965, s. 167.

ama bir Wilhelm Meister, başkalarının kendisini "eğitmesine", baştaki değerlerinden farklı değerleri benimsetmesine müsaade eder; bazı farklar olmakla birlikte Rastignac da benzer bir çizgiyi izler.

Bir başka deyişle, roman karakteri, statü toplumlarına özgü olan –ve edebiyattan önce toplumda biçilen– "roller"e içkin sınırlamalardan kendini kurtarabildiği ölçüde roman karakteri olur. "Rol" kısıtlı, homojen ve değişmez bir dizi işlev tanımlar: oysa "karakter" heterojen ve değişebilir bir varlık olarak gelişir. Eliot, *Çorak Ülke*'nin genel yapısıyla gayet tutarlı bir şekilde, bu hususta da yüzünü başka tarafa döner. Şiirdeki tüm karakterlerin tarot destesinde zaten mevcut olması, kartlara "sığmış" olması (Eliot şüpheye mahal bırakmamak için 46'ıncı dizenin dipnotunda bunu açıkça ifade eder), özelliklerinin ve aralarındaki olası ilişkilerin önceden belirlenmiş olduğunu gösterir. Sonuç olarak kartlar önemli sayılan birtakım toplumsal-kültürel rollerin sembolik temsilinden başka bir şey değildir: *Çorak Ülke*'deki karakterler sırf bu rolleri ete kemiğe büründürmek ve geçerliliklerini tescil etmek için vardırlar. Onlar karakterden çok birer *exemplum**, yani verili bir düzenin tezahürleridir. *Çorak Ülke*'de hiç kimse –Prufrock, "Bir Kadının Portresi"ndeki anlatıcı, Gerontion'dan farklı olarak– kendisi hakkında düşünmez: varoluşun anlamı zaten kişinin nesnel konumunda içkinse, tereddüt ve merakın yaşandığı öznel boyut düpedüz lüzumsuz hale gelir; buna üzülen de pek yok gibidir.[30]

Eliot'ın radikal *bireycilik karşıtlığı* işte bu noktada su yüzüne çıkıyor.[31] Yalnız başına yola düşme temasının en mükemmel örneği

* (Lat.) "Örnek"; (özellikle ortaçağda) bir fikri veya ahlak dersini örnekleme yoluyla aktaran kısa hikâye, resim veya sahne temsili. (ç.n.)

30. "Burjuva öncesi düzen henüz psikolojiyi bilmez, aşırı toplumsallaşmış toplum ise artık unutmuştur... Toplumdaki iktidar yapısı, "ben" ve bireysellik gibi dolayım vasıtalarına artık pek ihtiyaç duymaz... Çağı gerçekten temsil eden tipler, hareketleri ne "ben" ne de bilinçdışı tarafından güdülenen, daha ziyade nesnel trendleri robot gibi taklit eden tiplerdir. Zorlantılı biçimde tekrar eden bir ritmin vuruşları eşliğinde hep birlikte manasız bir ritüeli oynarlar ve duygusal olarak yoksullaşırlar..." (T. W. Adorno, "Sociology and Psychology – II", *New Left Review*, 47, Ocak-Şubat 1968, s. 95).

31. Bu, Eliot'ın şiirini kitle edebiyatının ilk büyük örneklerine yaklaştırır. Dedektif edebiyatının dünyasında da sadece stereotipler, belli toplumsal rolleri temsil eden basit figürler vardır: ve kendini olduğu gibi kabul etmeyip daha fazlasını isteyen sonunda muhakkak bir suçluya dönüşür. Eliot'ın eserlerini Wagner'inkilerle

olan Kutsal Kâse Arayışı bile ancak öznesi ortadan kalkınca bitebilir: *Çorak Ülke*'nin son iki bölümünde artık herhangi bir "karakter" seçmek mümkün olmadığı gibi, birinci tekil şahıs zamiri de neredeyse hiç kullanılmaz.[32] Dolayısıyla, "mitik yöntem" nasıl bireysel yorumun önemini azaltıyor, onun yerine evrensel "nesnel" karşılıkların "dolayımsız" algılanışını koyuyorduysa, bizzatihi şiirin *içinde* de bireyselleştirici bir edebi uzlaşım olan karakteri yassıltıp tarot kartının gayri şahsi sembolüne indirger.

Post-liberal dünyanın kurulması için bireyselliğin işte böyle kurban edilmesi gerekmektedir: *Le Sacre du Printemps*'ın başında, *Dava*'nın sonunda tanık olduğumuz da bu kurban törenidir. *Çorak Ülke*'de kurban kan dökülmeden ama gene de sarsıcı ve etkileyici bir şekilde verilir. Birinci bölümde, Madam Sosostris (*çağdaş* kâhin) pasajının başında bu kurban edişin ilk resmini sunan Eliot, bunu yüksek bir simetri duygusuyla, üçüncü bölümün sonuna doğru Tiresias (*kadim* kâhin) episodunda ve ona eklenmiş olan notta tekrar eder: "Tiresias bir 'karakter' değil, sadece bir seyirci olduğu halde, şiirdeki en önemli şahsiyettir[33] ve diğer herkesi birleştirir. Tek gözlü kuşüzümü taciri nasıl Fenikeli Denizci'yle iç içe geçmişse ve Fenikeli Denizci nasıl Napoli Prensi Ferdinand'dan tam ayırt edilebilir değilse, tüm kadınlar da aynen öyle tek kadındır. Tiresias'ta ise her iki cins birleşir. Tiresias'ın esas *gördüğü*, şiirin özüdür."

Bu kelimeler *Çorak Ülke*'de yürürlükte olan süreci, yani *principium individuationis*'in* iyice cılızlaşması sürecini tam olarak yan-

bu bakımdan –ve tabii başka bakımlardan da– sistematik bir tarzda karşılaştırmak çok aydınlatıcı olabilirdi (ama ne yazık ki burada yapamıyoruz): *Dörtleme*, Avrupa'nın en ileri kültürünü mitik bir yapıya oturtma girişimi olarak bir ilkti.

32. Bunun yalnız iki istisnası vardır: 359-65 ve 422-33 numaralı dizeler. İlk pasajın ne kadar lüzumlu olduğu şüphelidir (Eliot, Antarktika'daki keşif gezilerinden birinden esinlendiğini söyler); ikincisi ise ilk üç bölümde kullanılan birleştirmeci yöntemin yankısı gibidir ama bu noktada hâkim olan alegorik-didaktik üslup tarafından sivrilikleri çoktan törpülenmiştir.

33. Bu, Eliot'ın zamanında bile eskimiş bir terimdi [Moretti, "şahsiyet" diye karşıladığımız *personage* teriminden bahsediyor (ç.n.)]. Bu terimi kullanmasının sebebi, –"anlamlılık" örneğinde olduğu gibi– zamanın geçmesiyle ve dilde ihtisaslaşmanın artmasıyla ayrışan anlamları ("gerçek şahıs", "edebi karakter", "aktör", "toplumsal rol") yeniden bir araya getirmeye imkân tanıması olsa gerek.

* (Lat.): "bireyleştirici ilke"; bir bireyi kendisiyle aynı türe ait diğer bireylerden ayırt etmek için başvurulan ilke. (ç.n.)

sıtmaktadır: "İlksel bir korku olan adını kaybetme korkusu gerçek olur."[34] ve birey kendini asla kurtaramayacağı bir "bütünlüğün" içine gömülür gider. Bu, Eliot'ın başka eserlerinde de görülebilen bir eğilimdir. *Ash Wednesday*'in sonundaki "Ayrılık acısı yaşatma bana" dizesinden *Sweeny Agonistes*'in başında Çarmıh Yolcusu Aziz Yahya'dan alıntılanan düstura, "East Coker"ın başında ve sonunda yer alan o müthiş ortodoks "Başlangıcım sonumdur" ve "Sonum başlangıcımdır" dizelerinde hep bu eğilim sezilebilir. Bağlayıcı bir bütünlük tarafından böyle mitik bir tarzda yeniden soğurulma, Eliot'a göre değer verilecek yegâne tarihsel süreçtir. Bu da bize Eliot'ın daha bağırgan totaliter felsefelere ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. Yirmilerin ortasından itibaren en iyi ürünlerini şair olarak değil, piyes yazarı olarak hiç değil, hatta eleştirmen olarak bile değil, *ideolog* olarak vermiş olması bunu doğrulamaktadır: yani tanımı gereği totalleştirici olan kültürel sistemlerden –*After Strange Gods* ve *Idea of a Christian Society*'de din, *Notes Towards a Definition of Culture*'da dinden bile daha şümullü bir kavram olarak "kültür"– bahsettiği yazılarında.

Ama Eliot'ın bu totaliter dalganın kenarında kaldığını da eklemek lazım: bunda Cizvitlere has o ağırbaşlılık ve temkinliliğin yanı sıra İngiliz Katolik Kilisesi'ne geçmesinin de muhakkak etkisi olmuştur; ama bu çekincenin asıl sebebini başka yerde aramak gerek. *Çorak Ülke*'de –genel çerçevenin o soğuk yalınlığına rağmen– Eliot'ın mitinin, başka mitler gibi özgüvenli ve etkili bir ölüm aracına dönüşmesini engelleyen, deyim yerindeyse, "kusurlar" vardı. Şimdi Eliot'ın eserindeki bu kusurlara bakalım.

3. "Onlar ki mucize diye alamet isterler"*

Buraya kadar mitik düşünceye yeniden ilgi duyulmasının ardında nelerin yattığını ve *Çorak Ülke* ile arkaik bir kültürel yapı olan mit arasında ne gibi benzerlikler bulunduğunu ele aldık. Ne var ki mitin

* "Signs are taken for wonders": Eliot'ın "Gerontion" adlı şiirinden bir dize.

34. Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Londra 1973, s. 31.

yeniden doğarken orijinal saflığını muhafaza edeceği düşünülemez: yirminci yüzyılda böyle bir İkinci Geliş tasavvur etmek abes olur. O zaman bizim de bu uzlaşıya, yani mitik yapının talepleri ile yüzyılımıza özgü o asimetrik, heterojen amaçlar üzerine kurulu, çeşitlenmiş kültürel durum arasındaki karşılıklı uyum çabasına bakmamız lazım.

Bir kere *Çorak Ülke*'nin ifade ediliş tarzında –dar anlamda mite kıyasla– iflah olmaz bir takribilik vardır. Lévi-Strauss mitik yapıda gerçekleşen en küçük değişikliklerin bile son derece katı bir mantığa dayandığını göstermiştir; *Çorak Ülke*'de bu söz konusu değildir. Şiirin yüzeyinde görünen edebi alıntılardan, "karakterler"den, tarihsel olaylara paralel unsurlar ve eğretilemelerden yola çıkarak sahiden de mitik düşüncenin dayandığı türden bir benzeşiklikler sistemine varabiliriz. Ama bu benzeşiklikler sisteminden tüm bu unsurları *çıkarsamamız* mümkün değildir. Mitik düşüncedeki seviye ve kodlar *sonlu* ve *sınırlı* sayıda unsurdan oluşuyor, bu unsurlar başka kodlardaki unsurlara birebir tekabül ediyordu. Sadece *bu* unsurlar kullanılabiliyordu ve bu da anlatımın son derece katı bir birleştirmeci mantığı takip etmesini mümkün –daha doğrusu, *zorunlu*– kılıyordu. Ama bu durum ile günümüz arasında binlerce yıllık bir gelişim ve kültürel çeşitlenme süreci vardır – ve bu süreç on yedinci yüzyıldan itibaren belirgin şekilde hızlanmıştır. Nice kodlar yok olmuş, yepyeni kodlar türemiş, hepsinden önemlisi, her bir kod unsurlarını dönüştürüp çoğaltarak ve farklı kültürel daireler arasında hâlâ katı bir paralellik olup olmadığını, yani başlıca özelliği mutlak bir benzeşiklik olan o sistemler sisteminin –mitin– hâlâ var olup olmadığını umursamayarak kendine özgü bir yoldan gitmiştir.

Bu yüzden Eliot'ın mitik düşüncenin büyüsünü hayata döndürme projesi ancak mitik *yapının* talepleri ile miti oluşturan *malzeme* arasında bir tür uzlaşma olarak gerçekleşebilirdi. *Çorak Ülke*'de ironi adına ne varsa –pek fazla bir şey yoktur ama– mitik projenin asla tam olarak gerçekleştirilemeyeceğinin fark edilmesinden kaynaklanır. *Çorak Ülke*'de çabalar bir yere kadar sonuç verir: her bağlantıda şüphe payı vardır, her benzeşiklik analojiye dönüşür. Baudelaire'den veya Dante'den alınan o dizenin işlevini pekâlâ ona benzeyen *bir başka* dize de yerine getirebilir; (bizzat Eliot'ın notlardan birinde belirttiği gibi) bardaki kadın ya da daktilo kızın yerine pek çok farklı

karakter konabilir; Roma-Kartaca Savaşları ya da Elizabeth'in Londrası, görece bir serbestiyle başka şeylere dönüştürülebilecek tarihsel *exempla*'dır.*

Ben *Çorak Ülke*'de bir "kusur" olduğunu söylemeye çalışmıyorum. Eser, ona dar anlamda bir mit olarak yaklaşan antropologlara ya da o tam yerinde kullanılmış kelimeleri, aşılması güç incelikteki o imgeleri bir nevi Kutupyıldızı gibi gören edebiyat eleştirmenlerine kusurlu gelebilir. Ama başka bir açıdan bakınca şiirdeki takribiliklerin bizim gündelik hayatımızın mitolojisinin sırrını barındırdığı görülebilir. Eskisi gibi tabuya, yasağa değil, *müsaade edilene* dayalı bir mitolojidir bu.[35] İlkel dünya bir yasaklar evreniydi: Mit, belli bir kültürel düzenlemeye uymayan ne varsa hizaya sokuyor ya da dışlıyor, tam da bu yüzden esneklikten uzak bir mantıkla işlemek zorunda kalıyordu. Oysa Batı'nın yirminci yüzyılı bir özgürlükler cennetidir ve mitolojisi *her şeyin* kabul edilebileceği, birbirine bağlanabileceği, soğrulabileceği öncülüne dayalıdır: "vazifeler" retoriği yerini "haklar" retoriğine bırakmıştır.

Dada (ve onun kadar olmasa da Gerçeküstücülük) bu yolda Eliot'tan ileri gitmiştir: Dada'nın eğretileme sorununu nasıl "çözdüğünü" hatırlamak yeterli olacaktır. Eğretileme, işi farklı anlamsal daireler arasında yeni yeni bağlantılar kurmak olduğu için söz sanatlarının en "mitik" olanıdır. Kültürel kodların birbirinden giderek bağımsızlaşması ve organik olmayan bir tarzda çoğalması olgusuyla baş etmesi gereken ilk edebiyat akımı olan Barok şiir, bir eğretile-

* (Lat.) *exemplum*'un çoğulu. *Exemplum*'la ilgili nota bakınız. (ç.n.)

35. Elbette kitle kültüründe yasak ve tabu yoktur demiyorum. Söylemeye çalıştığım daha ziyade, yasak olanın artık Freud'un sistemindeki gibi kültürel üretimin gizli kaynağı olmadığıdır. Freud'un sisteminin, "olumsuzlama" kavramı üzerine kurulu olması tesadüf değildi; bir kültürel olgu "olumsuzladığı", yani yasak bir arzuyu kabul edilebilir kıldığı oranda var olabilirdi. Marcuse *Eros ve Uygarlık*'ın ilk satırlarında "[Freud'a göre] Libido'nun metodik bir tarzda feda edilmesi... kültürdür," diyerek gayet yerinde bir tespit yapar (Londra 1972, s. 23 [Türkçesi: *Eros ve Uygarlık*, çev. A. Yardımlı, İdea, İstanbul 1995]).

Ama bana öyle geliyor ki son yirmi-otuz yılda işin içindeki dinamikler değişti; yasak alanlar zamanın geçmesiyle paslanacak bir kalıntıya, tortuya dönüştü: bu alanlar birer engel, acı verici, hatta katlanılmaz birer kısıtlama olarak görülebilir: ama artık kültürel sistemimizin *temeli* olma gibi bir rolleri yoktur. Dolayısıyla söz konusu olan, tabuların ortadan kalkmasından ziyade *işlevlerinin* değişmiş olmasıdır.

menin ne kadar "şaşırtıcı" olursa o kadar "şiirsel" olacağı (yani kültürel uzlaşımlar o iki ilişkili terim arasına ne kadar çok mesafe koyuyorsa eğretilemenin değerinin o kadar artacağı) düşüncesini yaymıştı. Dada ile birlikte bu eğilim *niteliksel* bir dönüşüm geçirir. Dadacı şiir ve manifestolarda *özgül* bir bağlantının geçerli –yani öznelerarası bir "anlam"a sahip– olduğu iddiasını görmeyiz artık; daha ziyade, umursamaz, alaycı bir edayla *her türlü* bağlantının kabul edilebileceğinin, dolayısıyla hiçbirinin ötekinden daha geçerli sayılamayacağının iddia edildiğini görürüz.

Gerçekten de Dada için her şey mübahtır: Dada'dan birkaç yıl sonra gelen *Çorak Ülke* dengeyi yeniden tesis etmeye çalışır. Eliot avangarddan ziyade Barok'a dahildir: en cüretkâr, en "serbest" çağrışımları bile –ne kadar geniş ve bulanık olsalar da– belli anlamsal alanlara bağlayarak "doğallaştırmaya" çalışır. Onda Dada'nın radikalliği çözülür – deyim yerindeyse banalleşir ve Biçimcilerin terimiyle "güdülenir". Ama tarih klasisist Eliot'ın haklı olduğunu, anarşist Tzara'nınsa yanıldığını göstermiştir. İçinde yaşadığımız mitoloji, öznelerarası anlamın bütünüyle *ortadan kalkmasından* değil, durmak bilmez bir dönüşüm içinde binlerce farklı ama tatminkârlıktan eşit ölçüde uzak biçime bürünmesinden kaynaklanmaktadır. Her şeyin mümkün göründüğü bu evrende hâkim olan, birebir, tam isabetli bir kavrayışın imkânsızlığıdır, yoksa keyfilik değil.[36]

Çorak Ülke'de ve ilerleyen yıllarda kitle kültüründe *lüzumsuzluğun* bu kadar önemli bir rolü olması da bundandır. İmge ile derin anlamı arasındaki bağlantı ümitsizcesine bulanık ve anlaşılmaz hale gelmişse istenen anlamı iletmenin tek yolu, o anlamın etrafında durmadan dolanmak ve bu çabanın kalıcı bir sonuç getirmeyeceğini kabullenmektir: artık mesele "doğru" kelimeyi bulmak değil, sadece

36. "... Mitolojik kavramın içindeki bilgi, gevşek ve şekilsiz çağrışımlardan oluşan karman çorman bir bilgidir. Mitolojik kavramın bu açık olma özelliğini iyice vurgulamak lazımdır; o hiç de soyut, saf bir öz değildir; biçimsiz, kararsız, bulutumsu bir yoğunlaşmadır... kavram, *niceliksel olarak*, gösterenden çok daha fakirdir, genelde kendini yeniden sunmaktan öte bir şey yapmaz" (Roland Barthes, "Myth Today", *Mythologies*, Londra 1972 içinde, s. 119-20 [Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. T. Yücel, Metis, İstanbul 1998]). Yazının başlığından da anlaşılacağı gibi Barthes burada *günümüzdeki* miti ele almaktadır; antropolojik eleştiri genelde bu noktayı atlıyor.

daha iyi bir kelime bulmaktır. Bu aynı zamanda –makalenin birinci kısmında değindiğimiz bir hususa geri dönecek olursak– modern mitin verdiği "evde olma hissi"nin neden hem ilkel mitinkinden hem de burjuva uygarlığının büyük "sentetik" anlarından biri olan Goethe'nin *Bildungsroman*'ındaki modelden ister istemez farklı olduğunu açıklıyor. *Wilhelm Meister'in Çıraklığı*'nın sonunda her şey –episodlar, karakterler, değerler– organik bir bütünlüğün içinde muğlaklıktan uzak, apaçık bir düzene oturur. Wilhelm Meister'in –ve onun vasıtasıyla okurun– *Bildung*'u, bu düzenlenişi olduğu gibi kabul etmek, onunla bütünleştiğini hissetmek ve orada nihayet huzura kavuşmaktan ibarettir: "... Aslında hak etmediğim ve *dünyaları verseler vazgeçmeyeceğim* bir mutluluğa kavuştum."

Ama Eliot'ın okuru için bu artık mümkün değildir. *Çorak Ülke*'de mitik bütünlüğün gelişip gelişip sonunda açığa çıktığı bir süreç yoktur. O hep aynı kalır: bariz ama anlaşılmazdır; her yerde mevcut ama algılaması güçtür; (Barthes'ın modern mit "kavramı"ı gibi) temelde fakir, ama aynı zamanda gösterişli ve de asalakça bir zenginliğe sahiptir: imgeleri peş peşe eline alır ama onlara hiçbir zaman tam hâkim olamaz çünkü onları kaçınılmaz olarak çok dar kalan bir asgari ortak payda ile birbirine bağlamaktadır.

Eliot'ın okuru, tıpkı televizyon seyreden ya da şehirde araba kullanan kişi gibi, sahiden tuhaf bir konumdadır. Görülen, okunan ya da duyulan ne varsa, ancak ve ancak altta yatan "bütünlük"le ilişkili olduğu ölçüde anlam ifade eder: ama iletinin etkisi, büyüsü tam da kodunun bir türlü kesin olarak çıkarsanamamasından, bütünlüğünün algılanamamasından kaynaklanır; kod müphem ve tanımlanamaz bir halde kalır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ileri sürüldüğünün aksine, kitle kültürü "birleşmiş kültür kavramını alay edercesine karşılayan... " bir şey değildir[37] çünkü organik sistemlerin dayandığı o mutlak ve sıcak saydamlıktan yoksundur. Kitle kültürünün retorik boyutu ne Goethe'nin "sembol"ünde ne de Benjamin ile De Man'ın incelediği şekliyle "alegori"de yatar. Sembol ve alegori ile geleneksel olarak özdeşleştirilen karşıtlıklar (doğal/yapay, eşzamanlı/artzamanlı, organik/parçalı, güven verici/ironik vs.) söz konusu kitle kültürü olunca açıklama gücünü tümden yitirir: bu da kitle kültürü-

37. Horkheimer ve Adorno, s. 131.

nün tarihte daha önce görülmedik bir şey olduğuna dair önemli bir göstergedir.

Kitle kültürünün retoriğinin anlaşılması, ister istemez mevcut sınıflandırmayı değiştirecek ve belki bu alanda büyük bir ilerleme kaydetmemizi sağlayacaktır. Günümüz dünyasının bu kavraması son derece zor veçhesini yorumlamaya yönelik girişimlerinden en zekice olanı şimdilik Roland Barthes'ın "haberlerin yapısı"yla ilgili kısa değerlendirmesidir: "*Olay tamamen bir gösterge olarak tecrübe edilir ancak bu göstergenin içeriği belirsizdir...* [Haberin rolü] günümüz toplumunda rasyonel olanla irrasyonel, anlaşılabilir olanla anlaşılmaz arasındaki ayrımın bulanıklığını muhafaza etmek olsa gerek; insan (güven duygusunu perçinleyecek) göstergelerin yanı sıra (onu sorumluluktan kurtaracak) içeriği belirsiz göstergelere de ihtiyaç duymaya devam ettiği için bu bulanıklık tarihsel olarak zorunludur..."[38]

Bu bilincin alacakaranlığıdır: güneş tepede değildir ama gece de henüz bastırmamıştır. Tam da bu sebeple kitle kültürü ile olan ilişkimiz nihayetsizdir. Bizatihi iletişimin yapısının kafa karışıklığına, dağılmaya, sürüncemeye sebep olduğu bir ortamda neticeden ya da kesinlikten söz edemeyiz. "Tüketicinin gerçek dünyayla, siyasetle, tarihle ve kültürle olan ilişkisi bir çıkar, yatırım ya da sorumluluk alma ilişkisi değildir –mutlak bir umursamazlık ilişkisi de değildir artık– daha ziyade bir merak ilişkisidir... *Her şeyi* denemek lazımdır: tüketim toplumu insanı sürekli bir şeyleri, bir keyfi 'kaçıracağı' endişesi içinde kıvranır... Artık devrede olan arzu değil, hatta beğeni ve özgül temayüller dahi değil, altında yaygın bir kaygının yattığı genelleşmiş bir meraktır."[39] Dış dünyadan gelen sinyallere her an açık olan, daha önemlisi, bu sinyallerin nasıl yorumlanacağı konusunda hep tereddüt eden Reisman'ın radar-adamının her yeri, her şeyi kaplamış kaygısı. Bu, *Haz İlkesinin Ötesinde*'de betimlenen, travma korkusu yani dış dünyanın esasen kişiye zarar verici bir nitelik taşıdığı inancı ile güdülenen bir "kaygı" değildir artık. Sürekli *tehlike*

38. Roland Barthes, "Structure du fait divers", *Essais critiques*, Paris 1964, s. 196-7.

39. Jean Baudrillard, *La Societé de consommation: ses myths, ses structures*, Paris 1970, s. 39, 113 (Türkçesi: *Tüketim Toplumu*, çev. H. Deliceçaylı-F. Keskin, Ayrıntı, İstanbul 1997).

bekleyen bir insanın ruh halinden farklıdır: sürekli arzu nesnesini, hayatın anlamını, oyunun kurallarını nihayet yakalamak üzere olduğu –ama sadece "üzere" olduğu– hissiyle yaşayan bir kimsenin kaygısıdır bu. Oysa sonuçta hiçbir şey elde edilmez, kişi sadece modern dünyanın sonsuz satranç tahtasında konum değiştirmiştir – ve dolayısıyla bu hareketi durmadan tekrarlamak zorundadır.[40]

Tüm bunlar nasıl olabilmiştir? Sorulması gereken soru "kitle kültürü nasıl bir dünya imgesi sunar"dan ziyade "kendisini böyle bir değerler sistemine açan dünya nasıl bir dünyadır" olmalıdır. Buna cevap vermeden önce tabloya yeni bir unsur eklememiz lazım.

Frege, "Über Sinn und Bedeutung" adlı yazısının bir yerinde "bir cümlenin bütün olarak sadece anlamının olup göndermesinin olmaması" mümkün müdür diye sorar. Cevap evettir:

"Odysseus uyur vaziyette İthaka kıyısına ulaşır" cümlesinin elbette bir anlamı vardır. Ama içinde geçen "Odysseus" isminin göndermesinin olduğu şüpheli olduğundan, bütün olarak cümlenin göndermesinin olduğu da şüphelidir... "Odysseus"un göndermesi olsa da olmasa da cümledeki fikir değişmez. Cümledeki bir parçanın göndermesinin olup olmadığıyla ilgilenmemiz, cümlenin kendisinin de bir göndermesi olmasını beklediğimiz ve bu göndermeyi fark ettiğimiz anlamına gelir. Cümlenin parçalarından birinin göndermesinin olmadığını anladığımız anda gözümüzde fikrin değeri de kaybolur... Peki ama neden özel isimlerin sadece anlamının değil, göndermesinin de olmasını isteriz? Fikir bizim için neden yeterli değildir? Cümlenin hakikat değeriyle ilgilendiğimiz için ve ilgilendiğimiz oranda, fikir yeterli gelmez. Ama bu her zaman böyle olmaz. Örneğin, epik bir şiir... dinlediğimizde... cümlelerin yalnızca anlamıyla ve bu anlamların uyandırdığı his

40. *A.g.e.*, s. 80-1: "Tüketici [tüketim yoluyla farklılaşma sürecini] özgürlük olarak, bir amaç, şahsına münhasır bir tercih olarak deneyimler; farklılaşma zorlantısı ve bir koda itaat olarak deneyimlemez. Kendini farklılaştırmak, aynı zamanda farklılıklar düzenini kurmak anlamına da gelir ve bu düzen, daha en başından itibaren, bir bütün olarak toplumun gerçeğidir ve ister istemez bireyi aşar... Ancak farklılaştırmacı yazının (*inscription*) *hiç sona ermemesine* sebep olan, ona atfedildiği ölçüde bu *görelilik zorlantısıdır*. Tüketimin başlıca özelliği olan sınırsızlık –ki ihtiyaçlar ve bunların giderilmesiyle ilgili bütün teoriler için açıklaması imkânsız bir boyuttur– sadece bu görelilik zorlantısı ile açıklanabilir... Farklılaştırıcı gösterge her zaman hem negatif hem pozitiftir – sürekli diğer göstergelere gönderme yapmasına ve tüketiciyi hep bir tatminsizlik halinde tutmasına sebep olan tam da budur."

ve imgelerle ilgileniriz. Hakikat meselesine takılırsak, bilimsel araştırmayı öne çıkaran bir tavır uğruna estetik hazdan vazgeçmiş oluruz. Ama şiiri sanat eseri olarak kabul ediyorsak "Odysseus" gibi bir ismin göndermesinin olup olmaması bizi ilgilendirmez.[41]

Frege burada edebiyatı farklı kılan, onu *doğru ile yanlışın ötesinde* bir iletişim biçimi yapan özgül anlamsal durumu tarif ediyor. Edebi ve sanatsal ürünlerin değerlendirilmesi konusunda nispeten modern bir tavır bu: *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde de aynı tavrı görüyoruz; orada bu tavrın altında muhtemelen estetik faaliyeti salt bilişsel olmayan ilkeler temelinde "meşrulaştırma" ihtiyacı yatıyordu: çünkü aksi takdirde ampirik bilimlerin on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda kaydettiği gelişme sanatın değersiz, ikinci sınıf, "kusurlu" bir bilgi türü olarak yaftalanmasına sebep olacaktı.[42]

Demek ki sanat kendini bilgiden ve etikten azat eder ve bu süreç onu –*Totem ve Tabu*'nun üçüncü bölümünde Freud'un da belirttiği gibi– insan kültürünün diğer alanlarından zaman içinde dışlanmış olan "düşüncenin tümgüçlülüğü" ilkesinin etkili olmayı sürdürdüğü yegâne alan yapar. Bana göre yüzyılımızın en hayret verici yönlerinden biri, bu sürecin tamamen tersine çevrilmesidir. Sayısı durmadan artan kültürel faaliyetler, tüm göndergesel bağları gevşetmiş, hatta koparmıştır; bu da kültürel anlamlar ile değerlerin oluşturduğu çifte düzlemden başka şeyle ilişkisi olmayan estetik nitelikteki bir boyutun lehine olmuştur. Bu değişime rahatlıkla pek çok örnek gösterilebilir. Herhalde en bariz örnekler siyasi hayattakilerdir; bu durum yirminci yüzyılın ilk yarısının totaliter ideolojilerinde ayan beyan görülüyordu ama aynı mantığın –eskisi kadar keskin bir tonda olmasa da– günümüzde de hâkim olduğunu artık biliyoruz. *Tek Boyutlu İnsan*'ın son derece ilginç olan bazı kısımlarında, savaş sonrası dönemde siyasi retoriğin nasıl da çelişkili bir şey olduğundan bahsedilir ve "henüz yeterince şartlanmamış bir zihne, halka yönelik yapılan konuşma ve yayınlar tamamen gerçeküstü gelir"[43] gibi ilk bakış-

41. Frege, s. 62-3.

42. Bu sürecin İngiliz toplumunda nasıl yaşandığı ile ilgili olarak, Luciano Anceschi'nin *Da Bacone a Kant*, Bolonya 1972'de derlenmiş olan makalelerine bakılabilir.

43. Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, Londra 1972, s. 82 (Türkçesi: *Tek Boyutlu İnsan*, çev. A. Yardımlı, İdea, İstanbul 1990).

ta paradoksal duran bir sonuca varılır. Roman Jakobson bambaşka bir şekilde akıl yürüterek gene aynı sonuca varır; meşhur bir yazısında "Ike'ı seviyorum" (*I like Ike*) sloganının başarısının –siyasi başarısının– tamamen ibarenin "şiirsel" çekiciliğine dayandığını gözler önüne serer.

Burjuva kamusal alanının doğduğu dönemde hâkim olan "rasyonellik" ve "deneysellik" emelleri işte böylece kaybolur gider – tıpkı eskiden bu kamusal alanın başlıca vasıtası olan gazeteden silindikleri gibi. Modern gazetecilik sahiden de mitik bir paradoksa dayanır: her allahın günü öyle ya da böyle birtakım "olaylar", yani haberler meydana gelir; bunların gazeteye kabul edilebilmeleri için, hem aşındıracakları hem de mümkünse, pekiştirip güçlendirecekleri bir beklentiler sistemine dahil edilmeleri gerekir. Günlük gazetenin gerçek amacı tüm öngörülmezliğiyle tarihi adım adım izlemek değil, fikirlerimizi değiştirmemizi gerektiren bir şey olmadığını göstermek için sinsice kıvırtmaktır. Gazete hiç de "olgu kültü"nün esiri değildir, bilakis her olayı bir değerler sistemini destekleyecek şekilde dönüştürür. Haberin "hakikat değeri" ile ilgilenmez; sadece sembolik etkisini önemser.

Böylece göndergenin kayboluşunun son klasik örneğine gelmiş oluyoruz: reklamcılık. Kelimenin Latince kökünden de (*publicitas*) anlaşılacağı üzere, reklamcılık nesneleri herkesin görmesini, bilmesini sağlar; ama bunu öyle bir yapar ki nesnelerin gerçek anlamda "toplumsal" olan özelliklerinin nesnelerin kendisiyle hiçbir ilgisi kalmaz, artık sadece onlara sahip olmayla özdeşleştirdiğimiz anlam ve değerlerdir bu nesnelerde toplumsal olan. Bu nedenle reklamcılık bir *nesnenin* değil, nesnenin –gazetecilikte olguların kanaatlerin vasıtasından ibaret hale gelmesinde olduğu gibi– bir vasıtadan ibaret hale gelip taşıdığı sembolik içeriklerin reklamını yapmak demektir. Baudrillard "İmgenin dolayımıyla dünyaya doğru gidileceği yerde imge dünya aracılığıyla kendine döner," diyor. Ve şöyle devam ediyor: "İşin aslı şu ki reklamcılık (ve diğer medya) bizi aldatmaz: *o doğru ile yanlışın ötesindedir*."[44]

Doğru ile yanlışın ötesinde: Kitle kültürünün en tipik ürünleri bizi vaktiyle sanatın özerkliğini tesis eden önermeye geri götürür.

44. Baudrillard, s. 191, 197.

Ama temel bir farkla: Edebiyatın göndergesel olmadığı barizdi ve bu böyle kabul ediliyordu; bu da dilin bu özel kullanım şeklinin faaliyet alanını sınırlandırıyordu; oysa kitle kültürü anlamsal uydurmacayı kültürel faaliyetlerin tamamına yayar (bilim ve teknoloji hariç) ve böylelikle öz-göndergeselliği eskiden olduğu gibi sınır vakası olma durumundan iletişimin *olağan* praksisine dönüştürür.

Bir başka deyişle, yirminci yüzyılda kültür ciddi ölçüde *estetize edilmiştir*. Yazımızın başında belirttiğimiz üzere burjuva uygarlığının en tipik sanatsal biçimi olan yazılı edebiyatın yüzyılın başlarında engellenemez bir gerileme devrine girmesi, belki tam da bu sebeptendir: bir zamanlar edebiyatın *özgül* işlevi olan şey, artık yer değiştirmiş ve kendini geniş bir kültürel pratikler yelpazesine dönüştürmüştür; böylece bu amaca hasredilmiş bir faaliyetin varlığı neredeyse lüzumsuz hale gelmiştir.

Bu hem Eliot'ın neden mite yöneldiğini hem de bu çabanın neden başarısızlığa uğradığını ve deneyden iki yüz, üç yüz dize kadar sonra vazgeçildiğini açıklıyor. Edebiyat, tüm özgüllüğünü yavaş yavaş yitirmekte olduğu bir ortamda canlı tutulmak isteniyorsa, mecburen "mitik"leştirilir: yani farklı sembolik daireleri yeniden birbirine bağlı ve uyumlu hale getirebilecek bir durum olarak koyutlanır, ona kültürlerarası bir işlev yüklenmeye çalışılır.[45] Ama bu mitik girişim başarıya ulaşırsa –ki *Çorak Ülke*'de, yukarıda değindiğimiz sapmalara rağmen ulaşır– elimizdeki ürün artık "edebiyat" değil, "mit"tir. Eliot bir hususta sahiden de yanılıyordu: Mitik sistem bir "yöntem" değil, sınıflandırmaya yarayan bir bütündür; tam ve kendine yeterli olmayı amaçlar ve sistemlerin sistemi olma iddiası taşıdığından kendinden *başka* sembolik sistemlerin varlığını kabul edemez. Bir diğer deyişle, mitik bir sistem *kendisi* dışında bir amaca hizmet etmez; *başka* amaçlara ulaşmak için kullanılamaz. Mit asla

45. Bunun dolaylı bir kanıtı, Eliot'ın teorik yazılarında bulunabilir. Bu yazılar dikkatli okunduğunda, eğer "estetik" derken sınırları belli ve mutlak surette özerk bir alan kastediliyorsa, Eliot'ın "estetiği" diye bir şeyden söz edilemeyeceği anlaşılır. Eliot daha ilk yazılarından itibaren sanatın ayırt edici özellikleri, yani sınırları ile değil, başka şeylerle *karışma* kapasitesiyle ilgilenmiştir; çünkü ona göre sanat farklı kültürel alanlar arasındaki duvarları yıkmanın ve onları yeniden birleştirmenin en mükemmel yoludur. En meşhur sözleri hep aynı kapıya çıkar: Sanat tümü kapsayıcı olmalı, "kaynaşmış bütünler" oluşturmayı hedeflemeli, duyu ile zekâyı yeniden birleştirmelidir...

bir şiir yazma "yöntemi" olamaz. Mitin *Çorak Ülke*'de zemin olarak kullanılmış olması bu şiiri yüzyılımızın kültüründe bir dönüm noktası yapar: ama aynı zamanda çoktan *edebiyatın dışına* yerleştirir. Daha net bir ifadeyle: *Çorak Ülke*, tam da artık edebiyat eseri olmadığı için kültürümüzde bir dönüm noktasıdır.

Yazının son iki kısmında ele alınan meseleleri artık birbirine bağlayabiliriz. Kitle kültürünün mitik-estetik niteliği ile hep belirsiz ve nihayetsiz olan anlam dünyası bütünleşir. Gönderme amacının tamamen ortadan kalkması ve heterojen kodların giderek daha fazla asimile edilmesi, takribi ve bozbulanık bir algılama biçimini mümkün kılar ve perçinler; bu da her an daha da fakirleşen ve Eliot'ın terimiyle, "öz-ereksel"leşen bir kodun gelişmesini teşvik eder. Dolayısıyla kitle kültürü, sanatın burjuva uygarlığı içindeki seyrinin Schiller'in öngördüğünden ne kadar farklı olduğunun göstergesidir: "*Fayda* çağımızın en büyük ilahıdır; tüm güçler ona hizmet etmek, tüm kabiliyetler ona bağlılık yemini etmek zorundadır. Bu ayarı bozuk terazide Sanat'ın hiçbir ağırlığı yoktur... Felsefi araştırma ruhu muhayyilenin vilayetlerini bir bir ele geçiriyor ve bilimin sınırları genişledikçe Sanat'ın cephesi geriye kayıyor."[46] Olayların bundan tamamen farklı bir yönde geliştiği açık: Kullanılan alet ve cihazların çoğalması, bırakalım sembolik pratikleri, gündelik hayattaki nesneler konusunda bile neyin "lüzumlu" neyin "lüzumsuz" olduğunu ayırt etmeyi neredeyse imkânsız hale getirdi; bilimle sanat arasındaki ilişkiye gelince, bilimsel ilerleme sanatın hareket alanını kısıtlamak şöyle dursun, orantısızca genişlemesini mümkün kıldı.

Bu bir kıyamet alameti değil: tam tersine. Muğlak ve temaşacı bir mitolojinin, Otuzlar'da Avrupa'nın düzlüklerine yayılan o çok daha kesif, ışıltılı ve taşkın mite yeğ olduğu aşikâr. Günümüz mitolojisi kendine ikametgâh olarak sivil toplumu, yani Baudrillard'ın deyişiyle tüketimin ve "gündelik hayat"ın alanını seçmiştir. Bu yüzden devletin etik-siyasi buyruklarını ve her türlü iktidar iddiasını adamakıllı sınırlandırmayı amaçlar. Batı toplumlarının en tipik devlet eylemi, "vazife" kavramının en mükemmel karşılığı olan savaş kazanma işi-

46. Alıntı, *On the Aesthetic Education of Man*'in ikinci mektubundandır (Londra 1954, s. 26).

ni beceremez hale gelmesi, bunun göstergesidir. İyi mi oldu kötü mü o ayrı konu ama mitik-estetik boyutun yayılması kültürümüzü belki tarihinde ilk defa bu kadar *saldırganlıktan uzak* kılmıştır.[47]

Elbette "saldırganlıktan uzak" demek "lüzumsuz" demek değildir. Ama burada kültüre genelde atfedilenden farklı bir işlev taşıyan bir lüzumluluktan bahsediyoruz. Eski bir vecizeyi tersinden anımsayacak olursak, bizim uygarlığımızda kültür, yaşamımızı iyi veya kötü şekilde yönlendirmek için kullanılmıyor: daha ziyade, biz kültürü tüketmek için yaşıyoruz. Ve bu tüketim, temel saydığımız alanlarda –siyasi hayatta ve, daha da önemlisi, çalışma hayatında– bireyin davranışlarını yönlendirebilecek değerlere dair bir "mutabakat" sağlamaya değil, bu alanların taşıdığı sembolik değeri tamamen yok etmeye, onları içsel değeri olmayan basit birer *araca* indirgemeye yarıyor. Kitle kültürü sisteminde günlük modaların körüklediği o telaşlı merak ile çalışma ve siyasete karşı beslenen bön ilgisizlik ve can sıkıntısı simetrik ve birbirini tamamlayan şeylerdir. Baudrillard *La*

47. Şu son üç cümleye pek çok eleştiri geldi. Ben de artık seçtiğim kelimelerin biraz yanıltıcı olduğunu ve anafikri fazlasıyla yuvarlak bir tarzda ifade ettiğimi düşündüğüm halde bir kez yazmış bulunduğumdan değiştirmeden bıraktım. Kastettiğim –ve hâlâ da iddia ettiğim– şudur ki "egemen kültür" –Batı toplumlarındaki en yaygın ve etkili değerler sistemi– temelde savaşı kendine yabancı gören ve hoş karşılamayan bir kültürdür. Savaş on dokuzuncu yüzyıl Avrupası'ndaki önemini yitirmiştir (daha eski toplumsal oluşumlardaki önemine değinmiyorum bile). Bu da –ordu kurmanın "demokratik" yolu olan uzun süreli asker alımlarına dayanan– geleneksel savaşları giderek daha güç, hatta olanaksız hale getirmektedir. Bu yüzden Batı toplumları *toplum olarak* –yani on sekizinci yüzyılın sonunda devrim sonrasında Fransa'nın olduğu gibi ortak birtakım ilkeler etrafında birleşmiş, seferberlik halinde birer kolektif varlık olarak– savaş açma ve savaş kazanma yeteneklerini muhtemelen kaybetmişlerdir. Ama şimdi, askeri teknolojideki "demokratik savaş" modelini çağdışı bırakan gelişmeleri hiç mi hiç hesaba katmadığımı fark ediyorum. Günümüzde savaşlar seçme profesyonel askerler ya da nükleer teknoloji uzmanı ekiplerce yürütülebiliyor. Bunların arkasında "savaşkan" bir değerler sisteminin ya da kaynaşmış bir toplumun bulunması da gerekmiyor artık. Savımızı biraz daha ileri götürürsek şöyle bir paradoksla karşılaşıyoruz: bugün *tam da* egemen kültür Devlet'le ilgili her şeyi kendine yabancı gördüğü ve hoş karşılamadığı için savaşlar olabilmektedir. "Özgürlükler cenneti" iki yönlü işler: "gündelik hayat"ı özgürleştirir, ama aynı zamanda Devlet'e kamu tarafından kolay kolay denetlenemeyecek ayrı ayrı organlar üzerinden hareket etmesi için çok daha geniş bir alan bırakır. Bu durum yüz elli yıl önce Alexis de Tocqueville tarafından çok zarif ve özlü bir şekilde ifade edilmişti: "Demokratik Uluslar Doğaları Gereği Barış İster – Demokratik Ordular ise Savaş."

Société de consommation'un ilk sayfalarında –metanın tüketimi üzerine koca bir sembolik ağ kurmuş olan– çağdaş Batı dünyasının metanın *üretimine* bakışının, nesnelerin kökenini açıklamak için Kargo Miti'ni yaratan Melanezyalı kabileninkinden hiç de farklı olmadığını tam bir isabet ve ironiyle tespit eder. Üretim her iki örnekte de fazla soru sorulmadan meyvelerinden –var oldukları müddetçe– faydalanılması gereken bir mucize olarak görülmektedir.

Tüm bunlar rahatsız edici bulunabilir ve burjuva toplumunun öncülerinin umut ve tasarılarının tam zıddı gibi algılanabilir. Ama daha dikkatli bakınca günümüzdeki durumun kökeninin gene Protestanlık ile kapitalizmin o ilk buluşmasında yattığı görülecektir. Weber şöyle diyor: "Gerçekten de bu ahlakın hep daha fazla para kazanma ve hayatın anlık keyiflerinden itinayla kaçınmadan ibaret olan *summum bonum*'unun* içinde bırakalım hedonistliği, mutçu bir tutumun dahi zerresi yoktur. O kendi başına, pür bir amaçtır, öyle ki bireyin mutluluğu ya da faydalanması açısından bakınca tamamen aşkın ve mutlak şekilde irrasyonel görünür."[48] Aşkın ve irrasyonel: Bu iki sıfat Weber'in çözümlediği *Beruf*'un anlamını ortaya koyuyor. Kapitalizmde büründüğü biçimle çalışma, insana *dünyevi* mutluluk getirmesi beklenen bir şey olsaydı, yani belli kültürel değerlerin *bu dünyada* gerçekleşmesi anlamını taşısaydı irrasyonel olurdu. Ama rasyoneldir, hem de amansızca: Eğer çalışmanın anlam kazandığı yer bu dünya değil de *öteki dünya* ise, çifte girişli muhasebe defterinde muntazaman dizilmiş olan rakamlar –Püriten, nesne değil, soyut meblağlar üretir– herkesin kaderinin ve *certitudo salutis*'inin** yazılı olduğu büyülü bir ayna haline gelir.[49] Tanrı anlaşılmaz ve hasmanedir artık, çalışma ise soyut ve dolayısıyla potansiyel olarak sı-

* (lat.) "iyi" kavramının en yüksek seviyesi (ç.n.)

** (lat.) "kurtuluşun kesinliği"; kişinin ruhunun kurtuluşa ereceğinin garantilenmiş olması (ç.n.)

48. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londra 1965, s. 53. (*Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Z. Aruoba, Hil, İstanbul 1997).

49. *A.g.e.*, s. 80: "... dünyevi işlerde vazifenin yerine getirilmesinin, bireyin ahlaki faaliyetinin en yüksek biçimi olarak değerlendirilmeye başlaması... ister istemez gündelik dünyevi faaliyetlere dini bir ehemmiyet kazandırdı ve... insanın bu dünyaya icra etmek için geldiği şey anlamında meslek kavramı böylece doğmuş oldu."

nırsız: ve bu ikisinin kesişmesi son derece sarsıcı ve üzücü sonuçlar doğurmuştur, özellikle de Rahip John Wesley sanayi devriminin ilk yıllarında, hayatları –on yıllar boyu– *sadece* çalışmaktan ibaret olacak insanlar arasında bu yeni ilkeleri yayma işini üstüne aldıktan sonra. Çalışma böylece insan varoluşunun çekirdeği haline geldi ama tüm anlamını, tüm sembolik değerini bu dünyadan ötekine aktardığı ölçüde. Bu yüzden sayıların dilinden yayılan sıcaklık ay ışığı gibiydi: ancak öbür dünyadaki güneşin ışığını yansıttığı sürece varlığını sürdürebilir ve yeterli olabilirdi. Ama güneş de ölür; günün birinde cehennemi çoktan unutmuş olan Batı cennete de inanmamaya başladı. Ayrıca milyonlarca insan günde on iki ila on dört saatlik çalışmanın hakikaten çok fazla olduğuna kanaat getirdi. İnsan hayatının giderek küçülen bir *kısmı* haline gelen ve artık ruhun kurtuluşuna dair muğlak birtakım ümitlerden güç almayan burjuva çalışması, ilk defa tüm şaşaasından arınmış olarak gerçek yüzüyle görünmeye başladı. Marx ve Freud'da asıl etkileyici olan, her ikisinin de –farklı ve kısmen bağdaşmaz şekillerde de olsa– çalışmaya katıksız bir *dünyevi* anlam yüklemeye çalışmış olmasıdır: bu bağlamda, çalışmanın bilinçli ve kolektif olarak yeniden temellük edilmesi teorisi ile yüceltme teorisi Batı kültürünün kendisi hakkında ürettiği son iki şanlı *yanılsamadır*.

Olaylar gerçekten de farklı bir yönde gelişti. Yirminci yüzyıl çalışma *içinde* yeni bir çalışma kültürü geliştirmedi: çalışma ile kültür arasındaki uçurumu daha da büyüttü. Batı'da artık kimse çalışmanın dünyaya bir anlamlılık katabileceğine inanmıyor (aynı şeyi siyaset için de söyleyebiliriz). Hayatı yaşamaya değer kılan değerler *başka yerde* aranıyor: çalışmaya ve siyasete, ancak ve ancak bu ikisiyle hiçbir ilişkisi kalmamış o başka yerin kapılarını açtıkları ölçüde tahammül ediliyor (tahammül, daha fazlası değil).

Tarihte daha önce böyle bir durum olmadığını düşünüyorum. Kendisini böyle gören bir toplum ne kadar ayakta kalabilir diye tahmin yürütmek zor, sonra neye dönüşeceğini öngörmek daha da zor. Thomas Stearns Eliot'ın şiirinin bu noktada iyice uzaklarda kaldığının farkındayım ama *Hollow Men*'in (Kabuk Adamlar) son iki dizesinin –ki artık banalleşmiş, kitle kültürüne mal olmuş dizelerdir– kehanet niteliği kazanması için elimizden geleni yapıyoruz: "İşte böyle gelecek dünyanın sonu / Gümbürtüyle değil iniltiyle."

Kararsızlığın Büyüsü

Modernizm konusunda Marksist eleştiri içinde hâkim olan tavır son yirmi yılda tamamen değişmiştir. Özetle, Modernist edebiyatın Marksist açıdan okunuşunda, zaten kendileri de şu veya bu şekilde Modernizmin parçası olan yorumlama teorilerine yaslanılıyor giderek (Rus Biçimciliği, Bahtin'in çalışmaları, "açık" metin teorileri, yapıbozum gibi). Bu ani mesafe kaybı kaçınılmaz olarak bir tür yorumbilgisel fasit daireye yol açıyor. Ama bence daha da önemli bir dönüşüm var ki o da değerler ve değer yargıları alanında olandır; son dönem Marksist eleştiri bu konuda "Modernizmin savunusu"nun sol versiyonundan öte bir şey üretememiştir. Benjamin ya da Adorno'nunkiler gibi öncü birtakım Marksist çalışmaları düşünmek bile bu kültürel tornistanın boyutlarını görmemize yetecektir. Benjamin ile Adorno "fragmanter" metinleri melankoli, acı, savunmasızlık, umudu yitirme gibi şeylerle ilişkilendiriyordu; oysa bugün aynı metinler anlamsal özgürlük, bütünsellikten kurtarma ve üretimde çeşitlilik gibi çok daha heyecan verici kavramları akla getiriyor. Benjamin ile Adorno modern edebiyatın kasıtlı müphemliğini bir tehlike alameti olarak görüyordu; şimdilerde ise bu, tamamen serbest bir yorumlama oyununa davet olarak algılanıyor. Onlara göre modern dünyanın en önemli romancısı kesinlikle Franz Kafka'ydı; bugünse bu paye, gene kesinlikle, eserleri en az Kafka'nınkiler kadar büyük olan ama onlar kadar ivedilik taşımayan ve tekinsiz olmayan James Joyce'a verilmiş durumda.

Modernizmin trajiklik karşıtı ya da trajik olmayan unsurlarının öne çıkarılması benim de büyük ölçüde desteklediğim bir şey. Ama Modernist edebiyattaki hâkim "ironik" damarın modern burjuva dünya görüşü üzerinde yıkıcı bir etkisi olduğu yolundaki yaygın görüş doğrusu bana hiç inandırıcı gelmiyor. "Açık" metinler organikçi inanışlara aykırı düşer, onlara karşı sivri birer eleştiridirler, bunda

tartışacak bir şey yok. Ama geçtiğimiz yüz sene içinde hegemonik zihniyetin kendisi de organikçiliği terk edip onun yerine açıklığı ve ironiyi benimsemiş olabilir mi diye sormak gerekiyor. Ben bunun böyle olduğunu, ironi tüm eleştirel, demokratik ve ilerici kültürlerin vazgeçilmez bir öğesi olsa da, ironinin modernist versiyonunda henüz tam anlamadığımız karanlık bir yan bulunduğunu ve onun bu yanının Marksist kültür açısından son dönemlerde üzerinde odaklanılan özelliklerinden daha önemli olabileceğini göstermeye çalışacağım.

Modernist imgelemin (sanırım Lautréamont'a borçlu olduğumuz) bileşenlerinden biri ile başlayalım: bir ameliyat masası üzerinde yan yana duran bir şemsiye ile bir dikiş makinesi. Dada, Gerçeküstücülük, Pound, Eliot ve bazı başkaları, "bütünlük" fikrini ve anlam hiyerarşilerini ironik bir tarzda olumsuzlayarak meydanı tam manasıyla sınırsız bir yorumlama oyununa bırakan bu temel örüntüden hareketle sayısız çeşitlemeler üretmişlerdir. Peki ama: Bu sahiden de o kadar yıkıcı ve eleştirel bir imge midir? Anlaşılan Lautréamont'un düşü sadece kendi gibi şairlere değil, ilk büyük mağazaların sahiplerine de cazip gelmişti. D'Avenel, 1894'te bu mağazaların vitrinlerini betimlerken "birbirine hiç benzemeyen nesneler bile yan yana konduklarında birbirini destekler hale geliyor," demişti. Bu alıntıya kitabında yer veren Richard Sennett (ben de ondan aldım zaten) "bu neden böyle?" diye soruyor. Ve şöyle cevaplıyor: "Nesnenin kullanım özelliği geçici olarak askıya alınıyordu. Nesne 'uyarıcı' hale geliyor, insan onu satın almak istiyordu çünkü geçici bir süreliğine şaşırtıcı bir şey, yabancı bir nesne oluyordu."[1] Sıradan bir nesnenin şaşırtıcı ve yabancı bir şeye dönüşmesi: Bu, Rus Biçimciliği'ndeki "*ostranenie*"nin* –ki temel Modernist ilkelerden biridir – ifade ettiği gündelik algının otomatiklikten çıkması olgusu değil de nedir? Bu, avangard hareketlerin altın çağının ardından hızlı bir yükselişe geçen ve işi emtiayı şaşırtıcı, hoş bir estetik haleye bürümek olan modern reklamcılığın da başlıca tekniği değil midir aynı zamanda?

* (Rus.) Yadırgatma, aşinalığın kırılması. (ç.n.)

1. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge 1976, s. 144 (Türkçesi: *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. A. Yılmaz-S. Durak, Ayrıntı, İstanbul 1996)

Bunlar, birbirine yakın alanlardan seçilmiş benzerlik örnekleri. Bu yüzden araştırma sahamı genişletmeye çalışacağım. Georg Simmel yüzyılın başında yazdığı "Metropol ve Zihinsel Yaşam" adlı yazıda kentli insanın başlıca psikolojik sorununun "dış uyaranların hızlı ve sürekli bir şekilde değişmesi... değişen imgelerin hemen göze batıvermesi... beklenmedik anlarda şiddetli uyaranlara maruz kalma" olduğunu söyler.[2] Simmel'in metropolü olan bu tipik Modernist metinde uyaranlar tehlikeli olabilir – Benjamin'in Baudelaire üzerine yazarken kullanacağı kelimeyle, şok yaratabilir. İnsan kendini bunlardan korumalıdır. Ama yoklarmış gibi yapmak da çare değildir çünkü bunlar modern dünyanın bize sunduğu ve önerdiği en iyi şeylerdir: sahip olunacak nesneler, oynanacak toplumsal roller, yaşanacak büyüleyici durumlar...

Demek ki aynı anda hem görmek hem görmemek, hem kabul etmek hem reddetmek gereklidir. Çelişkili bir durumdur bu ve burjuva metropolünde kendimizi "evde hissetmemiz" için –ki "hegemonik dünya görüşü" dediğimiz şeyin çekirdeğine ister istemez çok yakın duran bir duygudur– hem dış uyaranların hem de öznel algılamamızın bazı kendine has özellikler taşıması gerekir. Bu özelliklerin, genelde Modernist edebiyatla özdeşleştirilen özelliklerden pek farklı olmadığı, bir kez daha, görülecektir. Uyaranlara gelince, uyaranın "anlamlı" olmaktan ziyade "çağrıştırıcı" olması gerekir: olabildiğince az belirli olmalı, böylelikle farklı farklı çağrışımlara açık olup, hatta bu çağrışımları bizatihi üretip, herkesin onda "bir şeyler bulması"na imkân tanımalıdır. Bir başka deyişle, Modernizmin anahtar kelimesi olan müphemliği merkez almalıdır. Özne tarafında ise bu çağrışımlar galaksisinin *kendi başına* değerli bir şey olduğu fikri gelişmelidir: yani belirli bir seçime –ister reklamı yapılan nesnelerden birinin seçilmesine, ister şiir okurken yapılacak anlamsal bir seçime– doğru giden yolun hareket noktası olarak değil, cazibesi tam da "fiiliyat" sahasına bu giderek artan indirgenemezliğinden gelen bir "olasılıklar sahası" olarak görülmesi gerekir.

2. Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", *On Individuality and Social Forms: Selected Writings* içinde, Chicago 1971, s. 325.

Romantik İroni

En iyi tanımı hâlâ o eski "inanmamanın gönüllü olarak askıya alınması" ibaresi olan estetik-ironik tavır, Modernist imgelemin –ki orada hiçbir şey "inanılmaz" değildir– köklerinin büyük ölçüde Romantik ironide yattığını gözler önüne serer. Romantik ironi –onu en sert eleştirenlerden Carl Schmitt'in *Politische Romantik*'te (Siyasi Romantizm) tespit ettiği gibi– her olayı, serbest bir düşünsel ve duygusal oyuna girmek, dünyanın mevcut halini zihinsel ve öznel bir yapıbozumuna tabi tutmak için "vesile" sayan bir kafa yapısıdır. Romantik ironi, "olasılık" kategorisine gönülden bağlı olduğundan, karar veremez, hatta karar verme fikriyle azıcık benzeşen her şeye düşmandır. Ama karar verme –Schmitt'in bu kavrama getirdiği gerici açılımı bir kenara bırakırsak– praksisten ve tarihten ayrı düşünülemez. Hayatta hep kararlar vermek gerekir; paradoksal olarak, Romantizm ile Modernizmin böylesine büyük bir anlam yüklediği o olasılık ve kararsızlık alanının varlığını güvenceye almak için dahi karar vermek gerekir. Modern edebiyat kararlılık ile kararsızlığın bu paradoksal birlikteliğiyle baş edebilmek için en güçlü eğretilemelerinden birini geliştirmiştir. Şimdi bu eğretilemenin üç farklı aşamasını ana hatlarıyla betimlemeye çalışacağım.

Balzac'ın *La Peau de chagrin* (Tılsımlı Deri) kitabının birinci bölümünde, başkahramanı cebindeki son parayı az önce rulet masasında kaybetmiş vaziyette görürüz. Kendini o gece Seine'e atacaktır, vakit gelene kadar orada burada dolanırken bir antikacı dükkânına girer: aslında antikacıdan öte bir yerdir burası, Louvre ile Bon Marché arası bir şeydir. Etrafındaki o çeşit çeşit, hani neredeyse gerçeküstü nesneler onu büyüler. İmgelemi mükemmel bir romantik hülyayla alevlenir... ve az önce bahsedeceğimi söylediğim eğretileme sayesinde rüyası birden gerçek olur. Bu eğretileme Şeytan'la antlaşmadır. Şeytan tüm çatışmalı kültürlerde gayet popüler bir karakterdir, o yüzden burada onu eleştirmeye yeltenmeyip antlaşmanın bedelini belirtmekle yetineceğim. Goethe'nin Faust'u "Peki ben karşılığında ne gibi bir hizmette bulunacağım?" diye sorar; Mefisto şöyle cevap verir:

"Zaman bol: Bunu şimdi düşünmene gerek yok."[3] Zaman hakikaten de boldur: Yaklaşık bir asır sonra Thomas Mann'ın Mefisto'su bu dizeyi şöyle yankılar: "Biz zaman satarız... sunabileceğimiz en iyi şey budur..." (*Doktor Faustus*, 25. bölüm).

Zaman satarız: zaman alırız da. Faust ile Mefisto bir nevi zaman değiştokuşu yaparlar: Faust geleceğin sınırsız imkânlarını elde eder, Mefisto ise sonsuzluğu değil ama (Faust'un ruhu sonunda Cennet'e gidecektir) şimdiyi. Az önce alıntıladığım dize –"Zaman bol: bunu şimdi düşünmene gerek yok"– Faust'un borcunu ertelemez; bizatihi ifa eder. Faust tam da "bunu şimdi düşünme"yerek "şimdi"yi tamamen Mefisto'ya teslim etmiş olur. Demek ki Goethe'de zaman ikiye ayrılmıştır; bir yanda Faust'un zamanı vardır; araştırma ve deneylere adanmış, bütün ihtişamıyla hep göz önünde olan bir zamandır bu. Bir de Mefisto'nun zamanı vardır; Faust'un arzu ve emellerinin gerçekleşmesi için gerekli olan ama Faust'un kendisinin bulaşmak istemediği o acımasız eylemlere harcanan ve genelde görünmez kalan zaman. Eserin en can alıcı bölümlerinden olan Gretchen trajedisinde Faust kendi sorumluluğunu yadsıyan sözler edince, Mefisto "Sana çok görmüyorum elbette/Kendine azıcık yalan söylemenin zevkini" (vv. 3297-8) diye iğneleyici ama bir o kadar da haklı bir cevap verir (Philemon ile Baucis episodunda da aralarında benzer bir konuşma geçecektir).

Demek ki antlaşmanın Faust açısından en önemli psikolojik sonuçlarından biri sorumluluk duygusunun giderek azalmasıdır: "yeryüzünün tüm hazineleri"yle sürülen keyif ile bu hazinelerin üretilmesi için gereken şeylere dair farkındalık, belki tamamen kopmuş değildir ama kopmaya yakındır: "İffetli kulakların yanında açıkça anamaz insan/İffetli kalbin vazgeçemediği şeyin adını" (vv. 3295-96). Burada karar verme meselesinin ortadan kalkmadığı, daha ziyade, adı üstünde Şeytan olduğu için hiçbir ahlaki kaygı gütmeden hareket edecek birisine havale edildiği açık. Karar verme mecburiyeti ortadan kalkmamıştır: Bu mümkün değildir. Faust Mefisto'ya bıraktığı için karar daha da acımasızlaşmıştır; ama aynı zamanda daha az görünür olmuştur, ağırlığını hissetmemek neredeyse mümkündür artık.

3. J. W. Goethe, *Faust*, İngilizceye çev. Bayard Taylor, Sphere Books, Londra 1969, vv. 1649-50 (Türkçesi: *Faust*, çev. İ. Z. Eyüboğlu, Sosyal, İstanbul 2001).

İkinci metnimizde –Flaubert'in *Gönül ki Yetişmekte*'sinde (*L'Education Sentimentale*)– Mefisto gizli bir şeytana dönüşmüştür. Frédéric Moreau, antlaşma filan yapmadığı halde Mefisto'nun geleneksel armağanlarına –gençlik, güzellik, para– zaten sahiptir. Yaşlı ve zengin amcası ölmüş, mirası ona kalmıştır: Frédéric'in bu olayda herhangi bir sorumluluğu yoktur. Toplumsal iktidarı paylaştıran mekanizma, tamamen özerk, tamamen özerk olduğu için de öngörülmesi tamamen imkânsız bir mekanizmadır. Tarihin akışı artık (Goethe'de olduğu gibi) çelişkili ve zalim değil, anlaşılmaz ve rasgeledir. Belki eskisinden de büyük facialara gebedir ama artık o kadar uzaktadır ki Frédéric onu ancak bir seyirlik olarak izleyebilir –1848 devriminin ilk günlerini izlediği gibi.

Hayat ve tarih karşısındaki bu estetik tavır, Flaubert'in romanının getirdiği bir diğer yeniliğe işaret eder. Burada para, Marx'ın Goethe'nin Mefisto'su için söylediği gibi arzunun tatmin edilmesine yarayan bir araç değildir artık. *Gönül ki Yetişmekte*'de parayı arzu edilir kılan, tatmin sağlaması değil, tatmini geciktirmesidir. Frédéric artık zengin olduğuna göre hayallerinin salt birer hayal olarak zevkini çıkarabilir: bunları istediği zaman gerçekleştirebileceğini bildiğinden, gerçekleştirmeye gerek duymaz olur: "Elbette bulunacak vakit... hâlâ daha vakit kararsızlıklar için/Bin bir karar, bin bir pişmanlık için."*

Frédéric'in hayatı ironik kararsızlıklara dikilmiş bir abidedir adeta: Öyle ki herkesin taraf tutmak zorunda kaldığı –1848 ile 1851 arasındaki– o kritik yıllarda bile belirsiz bir konumda kalmayı başarır. Romanın son sayfasını hatırlarsınız: Artık yaşlanmış olan Frédéric eski dostu Deslauriers'e "yaşadığımız en güzel şey"in ilk gençlik yıllarında genelevden kaçışları olduğunu söyler; "hepsi de emrine amade onca kadını bir arada görmek" Frédéric'in karar verme yetisini felce uğratmıştır. Yaşadığımız en güzel şey, gerçekleşmediği için tamamen kısıtsız ve öznel bir biçimde yeniden ve yeniden yaşanabilecek bir deneyimdir. Kararsızlığın Romantik cazibesi en yeterli za-

* Eliot'ın ünlü "The Love Song of Alfred J. Prufrock"ından iki dize, çeviri Can Yücel'in. (ç.n.)

mansal ifadesini bulmuştur işte: Faust'un geleceğe duyduğu şiddetli arzu yerini, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında istediği gibi at koşturabilen *hayal kurmaya* bırakmıştır. İki farklı zaman, iki paralel hayat arasındaki yarık biraz daha genişlemiştir.

Bilinç Akışı

Hayal kurmak, üçüncü metnimiz olan *Ulysses*'te Bloom'un bilinç akışının çekirdeğini oluşturur. Bilinç akışının bilinçle değil, genelde bilinç-öncesi olarak adlandırılan şeyle ilgili olduğunu biliyoruz. Bilinç-öncesinde bireyin sayısız "olası benliği" yer alır: ileride olmak istediği, keşke öyle olsaydım dediği, ama her nedense olamadığı kişiler. Bu açıdan bakınca Bloom'un gün boyu daldığı hayaller, "nesnel" ya da "kamusal" zamanla "öznel" ya da "özel" zaman arasındaki kopukluğu son raddesine getirir. Ve bu iki zamandan daha ilginç olanı, elbette ikincisidir: "Fiiliyat" olarak hayat, ona paralel seyreden hayat biçiminden, "olasılık" olarak hayattan, çok daha az anlamlıdır artık.

Ama Joyce'un getirdiği daha önemli ve tipik Modernist bir yenilik vardır ki o da "olasılık" ile "kaygı" arasındaki bağı koparmayı başarmasıdır. Bu bağ Goethe'de (*Faust*'ta *streben* ile *Sorge* arasındaki etkileşimde), Kierkegaard'da ve olası bir ikinci hayatın mantığını bulmak için girişilmiş büyük ve acılı bir araştırma olan on dokuzuncu yüzyıl zina romanında (tabii ki en büyük ustası Flaubert'di) hâlâ kuvvetliydi. *Ulysses*'te ise evlilik dışı ilişki zararsız bir eğlenceye dönüşmüştür; Modernist imgelemin en aşırı deneyleri afallatabilir ama bir tehdit yaratamaz artık.

"Olasılık" ile "kaygı" arasındaki bağ nasıl böyle kopabilmiştir? Yüzyılımızda suçluluk duygusunun belirgin şekilde zayıflamış olması cevabın parçasıdır şüphesiz ama işin içinde başka bir şey daha vardır. "İkinci" bir hayatın sunduğu "olasılıklar" kaygı yaratıyordu çünkü "gerçek" olana meydan okuyor, herkesi kendi "birinci" hayatı üzerinde yeniden düşünmeye mecbur ediyordu. Hayal gücü bayağı ciddiye alınıyordu: bir vaat, ama aynı oranda bir tehditti de. Hayal gücünün ürünleri tam da kadının ve erkeğin "birinci" ve "fiili" hayatları için bir esin ve dönüşüm kaynağı olduğu için büyük bir ra-

hatsızlığa ve kendini kasmaya –ve tabii kaygı ve suçluluk duygusuna– sebep oluyordu.

Çağımızda işte bu geribildirim mekanizması işlemez olmuştur. Modernist imgelem artık eskisinden çok daha ironik, özgür ve şaşırtıcıdır – ama "birinci" hayatımızın bu özelliklerden tamamen yoksun kalması pahasına. Bu açıdan bakınca Modernizmin çağdaş Batı toplumlarında yaşanan büyük sembolik dönüşümün çok önemli bir parçası olduğu bir kez daha anlaşılmaktadır: Hayatın anlamı artık kamusal hayatta, siyaset ve çalışma alanında aranmamaktadır; özel hayata ve tüketim dünyasına kaymıştır. Bu ikinci alan çok daha heyecan verici, vaatlerle dolu, özgür bir yer haline gelmiştir; sonsuz hayallerimize işte bu alanın sınırları içinde dalarız. Ama bu hayaller kamusal hayatımızın sıkkın ve kör umursamazlığıyla simetriktirler – hatta varlıklarını bile buna borçludurlar. Hayaller –en yıkıcı olanları bile– dünyayı değiştirmek istemezler, bu onların işine gelmez; çünkü hayallerin özü, dünyaya paralel akmalarıdır, dünya onların varlığı için bir "vesile"den ibaret olduğundan, olduğu haliyle kalmasında bir sakınca yoktur. Carl Schmitt, Romantizm'in her türden siyasi rejim ve inanışla birlikte var olabildiği tespitini yapmıştır: bu Modernizm için daha da geçerlidir; Modernizmin geniş siyasi tercihler yelpazesi, ancak o temel siyasi umursamazlığı ile açıklanabilir.

Modernist ironi ile tarihe karşı umursamazlık arasında bir suç ortaklığı vardır. Bunun en mükemmel dışavurumlarından birini Joyce'un belli bir retorik tercihinde, aynı pasajı iki ya da daha fazla üslupla tekrar tekrar yazmasında buluruz. *Ulysses*'in bazı bölümlerinde daha ön planda olan ama metnin tamamında görülen bir gereçtir bu. Hemen hemen hiçbir zaman (mesela konuşanın kişiliği tarafından) "güdülenmiş" olmayan bu teknikle okura nefes kesici bir edebi ustalık gösterisi sunulur – ve tabii bir edebi ironi ustalığı gösterisi, zira ironinin özünde tam da bir şeyi birden fazla bakış açısından görme kabiliyeti yatar. Ama bu retorik tercihin zaman ve tarih algımız üzerinde gayet açık bir etkisi vardır. *Ulysses*'te tarihin konumu içsel olarak zayıftır: daha düz bir ifadeyle, kitapta fazla bir olay olmaz. Ama daha da önemlisi, *Ulysses*'teki üslup çoğulluğu dikkatimizi

olay adına ne varsa onlardan *uzaklaştırır* ve tamamen olayların görülebileceği farklı şekiller üzerinde odaklar. Anlatıbilimin standart terimleriyle söyleyecek olursak, Joyce "hikâye"yi harcama pahasına "söylem" düzeyini aşırı derecede geliştirmeyi amaçlayan anlatısal eğilimi radikal boyutlara taşımıştır. Anlam taşıyan, olanlar –olayların ve kararların mantığı– değil, olanlar karşısında verilen güdülenmemiş, "özgür", öznel tepkilerdir. Ve bu tepkilerin bütünüyle kısıtsız olabilmesi için hikâye olabildiğince az bir basınç uygulamalıdır; hatta en âlâsı –*Finnegan's Wake*'te olacağı gibi– sonsuz bir tekrar içinde akmadan durmasıdır.

Romanlar hikâyeleri durdurabilirler elbette, ama tarihi durduramazlar. Ve tarihsel akışı resmetmek için kullandığımız biçimler kimliğimizin şekillenmesi açısından büyük önem taşır. Avangard edebiyat olay örgüsünden vazgeçince boşluk, kaçınılmaz olarak, paralel bir sistem –kitle edebiyatı– tarafından dolduruldu. Ve kitle edebiyatının önemi, gene kaçınılmaz olarak, giderek arttı. Kitle edebiyatını çekici kılan "hikâye anlatması"dır ve hepimizin hikâyelere ihtiyacı vardır: *Buddenbrook Ailesi*'nin yerini *Vurguncular* almışsa ne gam, devir Harold Robbins'in devridir artık. Bu bizim tarih algımıza göre pek bir ilerleme sayılamaz ama yüzyılımızda toplumsal hayatın büyük yapı ve dönüşümlerini işleyebilen anlatı biçimlerinin çok büyük bir kısmının kitle edebiyatının ve daha genel olarak kitle kültürünün çeşitli türlerine ait olduğu da bir vakıadır.

Bana göre Marksist eleştiri kitle kültürünün yüzyılımızdaki yerini ve önemini azımsamakla kalmamış, avangard deneylerle olan sistematik bağını da görmeyi başaramamıştır. Modernizmin incelenmesi, modern kültürün ve onun tarihteki rolünün incelenmesi olacaksa –yoksa belli bir parçasının değil– Modernizmin suskunluklarının da en az söyledikleri kadar anlamlı olduğunu ve bu suskunlukların üzerinin çok başka seslerce örtüldüğünü anlamak zorundayız. Son olarak şunu söyleyeyim: Yüz yıllık Modernizm deneyiminin bize öğrettiği, ne kadar olağanüstü bir kültürel başarı olursa olsun, ironinin sorumluluk duygusu ve karar verme ile yeniden sorunsal bir ilişki kurması gerektiğidir – yoksa tarihten bütün bütün vazgeçmek zorunda kalacaktır.

Hakikat Ânı

Edebi türlerin zamansal sınırları vardır; *modern* trajedi hakkındaki geçerli tanım da zaten bu olguya, biraz belirsiz bir tarzda da olsa, tanıklık eder. Ama edebi türlerin mekânsal sınırları da vardır ve bunlar zamansal sınırlardan çok daha anlamlı –*tarihsel olanın* aydınlatılması bakımından anlamlı– olabilir.[1] Bu, romanınkinin tam tersi bir coğrafyaya sahip olmak gibi çarpıcı bir özellik taşıyan modern trajedi için özellikle geçerlidir. Genelde modern trajedinin (bence haklı olarak) kilit ismi addedilen Henrik Ibsen, romanın neredeyse değmeden geçtiği bir İskandinav kültürüne mensuptu. Aynı kültür, felsefesinde trajik dünya görüşlerine ilişkin bir dizi tema ve vurgu sunan Kierkegaard'la, çağdaşlarınca Ibsen'in öteki ben'i diye yorumlanan Strindberg'i de üretmişti. Konuya tersinden yaklaştığımızda da, Ibsen'in Avrupa'da en sert dirençle Fransa ve İngiltere'de karşılaştığını görüyoruz: "zehir", "tımar edilmemiş iğrenç bir yara", "lağım çukuru" ve "cüzzam yuvası" dönemin gazetelerinde yer alan nitelemelerden bazıları. Romanın kalelerinden olan bu iki ülke, yeni tiyatro anlayışına katkıda bulunmak bakımından son derece kısır kalmışlardı. Ama modern dönemin kültürel coğrafyasını anlamak için bakılması gereken en önemli örnek gene de Almanya'dır. Modern trajedi ve modern trajedi teorisi Almanya'sız düşünülemez; Kierkegaard, Ibsen ve Strindberg bile dünya-tarihsel önemlerine ancak Almanya'nın dolayımıyla kavuşmuşlardır. James Leatham, 1915'te yazdığı *The Blight of Ibsenism* (Ibsencilik İlleti) başlıklı fanatik milliyetçi broşürde Ibsen ve Strindberg'i (ve de Nietzsche'yi) "Almanların Belçika savaş alanlarında kullandığı yöntemler"den sorumlu

1. Bu yazının ilk versiyonu, 1986 baharında Duke Üniversitesi'nin Edebiyat Programı'nda bir konuşma olarak sunulmuştur. Benimle tartışarak yazıyı geliştirmeme katkıda bulunan Jane Tompkins, Fredric Jameson, James Rolleston ile diğer tüm hoca ve öğrencilere teşekkür ederim.

tutarken kuşkusuz yanılıyordu. Ama "bu üç filozofun hiçbir yerde Almanya'daki kadar yoğun bir yandaş kitlesine sahip olmadığı" bilinen bir olguydu – daha sonra göreceğimiz gibi, tedirgin edici açılımları olan bir olgu.

Almanya: Modernliğin Savaş Alanı

Nasıl Almanya modern trajedi için merkezi bir rol oynadıysa, simetrik bir tarzda modern trajedi de Alman kültürünün gelişimi için merkezi bir rol oynamıştı. Oysa başlangıçta bu ikisi arasındaki ilişki hasmaneydi; modern estetik alanın *anti*-trajik yönelimini ilk defa ve en etraflı şekilde teorileştiren, iki yüzyıl öncesinin Alman felsefesiydi. Kant'ın ilk iki *Kritik* arasında bir "ara terim" olarak tasarladığı üçüncü *Kritik*'i, bilgi alanı ile etik alanı arasındaki trajiklik potansiyeli taşıyan yarılmayı estetik aracılığıyla onarmak üzere girişildiği aşikâr bir denemeydi. Aynı şey Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* adlı eseri için de söylenebilir. Burada sanattan, kaybedilmiş bir uyumu yeniden tesis etmesi, insani melekelerin ve toplumsal kurumların acı veren tek yönlülüğünü "törpülemesi" bekleniyordu. Goethe de zihnimizi "sarstıkları" ve "huzursuz ettikleri" için trajedileri eleştiriyordu. *Faust*'ta trajedinin kapsamını bireysel varoluşla sınırlandırarak, onu evrensel tarihin ilerleyişinden tamamen çıkarmıştı. Hegel'de de aynı retorik tercih ya da "olay örgüsü" görülebiliyordu; Hayden White'ın da belirttiği gibi, Hegel'de bir dizi trajedinin ardından aslında kozmik bir komedi izlemekte olduğumuz anlaşılıyordu. Trajedi karşıtı bu hamle Hegel'in yalnızca tarihin hareketi hakkındaki görüşlerinin değil, felsefesinin en içsel biçiminin de esin kaynağıydı. "Tek yanlı" olanın anlamsızlığının, yerini "yalnızca Bütünsel olanın Hakiki olduğu" yolundaki şaşaalı iddiaya bıraktığı Hegelci diyalektik mantıkta, trajedi biçimi herhangi bir bilişsel içerikten yoksun bırakılıyordu.

Demek ki Modernliğin ilk elli yılı içinde Almanya toprakları üzerinde trajik kültüre karşı büyük bir mücadele verilmiş ve kazanılmıştı. Ama uzun vadede, trajedinin ağırlığına karşı durulamadı; Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner, Hauptmann, Wedekind, Hofmannstahl, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche,

Schmitt, Benjamin ve Heidegger'in ve hatta bazı bakımlardan Marx, Weber ve Freud'un isimleri bunu göstermeye yeter.

Demek ki Almanya. Ama neden Almanya? Bu soruya en sık verilen yanıt, Avrupa'da erken modern dönemde hem uluslararası hem de ülke-içi düzeyde yaşanan din savaşlarına işaret ediyor. Neden Almanya? Çünkü Almanya, Thomas Mann'ın deyişiyle, öteden beri "Avrupa'nın savaş alanı" olagelmiştir; fiziksel olduğu kadar, hatta daha da çok manevi bir savaş alanı... Buradaki çelişkilerin "ulusal içeriği yok denecek kadar azdır; hepsi de büyük ölçüde Avrupa düzeyinde seyreder". Bu gözle bakıldığında Almanya, Avrupa kültürünün uzlaşmaz simgesel karşıtlıklarının metafizik bir direnç kazanarak ölümüne savaştığı bir Büyülü Sahne niteliği kazanır. Avrupa dediğimiz tümleşik tarihsel sistemin merkezi ve katalizörüdür Almanya; ama bu niteliğinin paradoksal bir yanı vardır, zira –yine Thomas Mann'dan, bu kez *Siyaset-dışı Bir İnsanın Düşünceleri*'ndeki sözlerinden yararlanacak olursak– oynadığı "sistemik" rol, "ulusal sınırlar"dan ve "manevi birlik"ten yoksun oluşundan ayrı düşünülemez. Fransa ve İngiltere'nin aksine Almanya, uluslararası işlevini ulusal gücüne borçlu değildir; bilakis, uluslararası işlevi ulusal gücü ile ters orantılıdır: Ulusal *zafiyetin* ürünüdür: Freiligrath'ın on dokuzuncu yüzyıl ortalarında kullandığı eğretilemeyle, manevi birlikten yoksunluğuyla "*Deutschland ist Hamlet*" (Almanya Hamlet'tir).

Avrupa'dan "tümleşik bir sistem" olarak söz ettim. Gerçekten de ne zaman Modernizm, roman ya da trajedi gibi ulus-ötesi tür ya da hareketlerden bahsedecek olsak Avrupa'yı verili bağlam olarak kabul etmeye meylediyoruz. Oysa bu durumlardan her birinde, "Avrupa" dediğimizde farklı bir sistemden, kendine özgü bir toplumsal-coğrafi tablodan bahsettiğimizi görmemiz lazım. Romanın Avrupası, içe kapalı ulus devletlerden oluşan, tamamen kendine has özellikleri olan bir sistemdir; ulusal bağlamların tipik özellikleri olan kırkent etkileşimi ve –İngiltere ile Fransa söz konusu olduğunda– sağlam bir burjuva çekirdek görülür. Oysa modern trajedinin Avrupası, savaş Avrupası'dır: çok daha soyut ve türdeş bir karşıtlıklar alanı... Almanya bu alanın "çekirdeği" ya da merkezi olmaktan çok, evrensel dramların sahnelendiği bir tarafsız bölgedir. Modernizmin Avrupası'na gelince, o da bir metropoller kümeleşmesi olarak farklı bir tarzda ulus-ötesidir: Paris, Petrograd, Berlin, Londra, Zürih, Milano,

Viyana, Prag, hatta Dublin – bunlardan her biri Modernizmin elinde birer arketip haline dönüşmüştür. İlk iki Avrupa'yla kıyasladığımızda bu Avrupa kesintili, dolayısıyla çok daha açık, New York, Los Angeles, Bombay ve Buenos Aires'i içine almaya çok daha yatkın bir örüntü olarak belirir. İşte tam da bu yüzden Modernizm yüzyılımızın ilk gerçek edebi *dünya*-sistemi olmuştur. (O kadar ki, modern tarih içinde ilk defa Avrupa çevreye doğru itilmiştir.)

Üç farklı Avrupa'nın bu şekilde mekânlara dilimlenmiş olmasının izlerini, mekân ve sınırlara en duyarlı olan toplumsal kurumda, yani dilde kolaylıkla görebiliriz. Burada romanın yerel özellikler ve deyişlerle yüklü zengin, çeşitlilik içeren dilinden modern trajedinin soyut, kuru, rahatlıkla çevrilebilir sözüne (Joyce dışında kim Norveççe okuyabiliyordu ki?) ve oradan da belki ilk örneğini *Finnegan's Wake*'in yadırgatıcı ama yine de her şeyi içeren dilinde bulan Modernizmin kültürel çorbasına geçmiş oluyoruz. Bütün bu kümelenmeler, Fernand Braudel'in iktisat tarihi için tasavvur ettiği "zamansal mekânlar teorisinin" edebiyat tarihi için de aynı derecede gerekli ve vaat yüklü olabileceğini düşündürüyor: Edebi dönemleri yalnızca zaman dilimleri olarak değil, mekânsal şekillenmeler olarak da düşünmeliyiz. Bir simgesel biçimler coğrafyası: Ne heyecan verici bir tasarı değil mi?

Ama trajediye geri dönelim. "Neden Almanya?" sorusunun, Almanya'nın Modernliğin siyasi boyutuyla ilişkisi üzerinde odaklaşan bir başka olası yanıtı daha var. Belli başlı bütün kapitalist ülkelerde modernlik, istikrarsızlaştırıcı, sonuçları önceden kestirilemeyen acılı bir süreç olarak yaşanmıştı ama hiçbir zaman radikal siyasi alternatiflere yönelik bir çağrıyı gündeme getirmedi. Temel siyasi tercihlerin hemen hepsi kapitalist modernliği önceliyordu ve bir kez bu tercihler yapıldıktan sonra gelen rejimler, asgari bir istikrar içinde yaşayabildiler. Britanya ve ABD'nin siyasi gelişme doğrultuları, sırasıyla on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda belirlenmişti. Fransa'da ise yaşanan siyasi krizler (1789, 1830, 1848) Modernlik ile Ancien Régime arasındaki çarpışmalara sahne oldu; ama bu çatışma ne Modernlikten kaynaklanıyor ne de Modernliğin ötesine işaret ediyordu. (Belirgin istisna Komün'dü; ama Komün'ün de tarihsel önemi, onu evrensel bir paradigma olarak yorumlayan [Alman] siyaset kuramcısı tarafından abartılmış olabilir.) Demek ki Britanya,

Fransa ve ABD'de burjuva demokratik devlet temelde bir meydan okumayla karşılaşmamıştı: ama aynı şey Almanya için söylenemez. Burada yalnızca ulus devlet geç kurulmakla kalmadı; siyasi düzen on beş yıl gibi kısa bir süre zarfında –1918'le 1933 arasında– *iki kez*, hem de tamamıyla *karşıt* doğrultularda sarsıldı. Sanayi temeli üzerine kurulu başka hiçbir güç ne böyle sosyalist devrimin eşiğine gelmiş, ne de faşist yönetim altına girmişti: Almanya, Modernliğin gizli ve ölümcül yarılmasını açığa çıkarmak istermişçesine her ikisini de yaşadı. Oysa diğer Batı ülkelerinin alışkın olduğu olağan yönetim bu trajik tercihi gizleyebiliyordu.

Daha önce, Thomas Mann'ın Alman kültüründe trajedinin merkezi bir yeri oluşunun ulusal zafiyetten kaynaklandığı yolundaki tezine değinmiştim. Şimdi biraz daha özgül bir düzeye geçerek trajik biçimin simgesel gücünün devletin gerçek gücü ile ters orantılı olduğunu iddia edebiliriz. Devlet istikrarlı ve güçlü olduğunda, onunla uğraşmak zorunda kalmayan ulusal kültür, temelde siyasi olmayan bir doğrultuda evrilir: Romansal dünya görüşünün kahramanlık karşıtlığının –ki Modernliğin istikrara katkıda bulunan belli başlı unsurlarındandır– kaynağında da bu vardır. Ama devlet zayıf ve oturmuşluktan uzaksa, kültür "boşluğu doldurmak üzere" ölümcül bir tarzda müdahale etmeye meyleder: Romansal gündelik hayat, beyhude bir görüntüler dünyası olarak görülüp bir kenara itilir. Bu dünya görüşü merkezini yalnızca politikada değil, politik mücadeleye yönelik trajik bir bakışta da bulur. Bu bakış içinde politik mücadele eninde sonunda krize yol açması gereken bir şey, krizin kendisi de bir *hakikat ânı* olarak görülür.

Bir *hakikat* ânı olarak kriz: Toplumdaki aktörler ancak ölümüne bir mücadeleye giriştiklerinde gerçek tabiatlarını açığa çıkaracaklardır. İşte olağan koşullar karşısında istisnai olanı yücelten epistemolojik sav da burada kaynaklanır: "İstisnai olan" diye yazıyordu Carl Schmitt 1922'de "olağan vakadan daha ilginçtir. Olağan vaka hiçbir şeyi kanıtlamaz, istisnai olansa her şeyi... İstisnai durumlarda, gerçek hayatın gücü mekanik tekrarın katılaşmış kabuğunu kırar." Hakikatin *yegâne ânı* olarak kriz: gündelik hayatın olağan ritminin tasfiye edilmesi, Lukács'ın *Ruh ve Biçim*'de zamanın metafizik olarak kendi içine kapanması –"zamanın zamansallıktan arınması"– olarak tasavvur ettiği şeye sebep olur. "Bu an," diye devam eder Lukács,

"başlangıç ve sondur ve bu andan varoluşa dair hiçbir sonuç türetilemez."

Romana Karşı Trajedi

Ama "hakikat ânı" kavrayışı ile yirminci yüzyıl siyaseti arasındaki ilişkiyi tartışmaya geçmeden önce, modern trajedinin kimi biçimsel özelliklerini daha ayrıntılı incelememiz gerekiyor. Modern trajedi, hakikat diye andığı şeye doğru ilerlerken, ne Antikçağ ne de Rönesans trajedisinin tanıdığı yeni bir hasımla mücadele içindedir. Ne körlük, ne tutku, ne Yazgı, ne de kendisine aykırı bulduğu bir değerdir bu. En yalın haliyle *hayatın* kendisidir. *The Moment* (An) dergisinin Temmuz 1855 tarihli 5. sayısında Kierkegaard, "katıksızca insani bir bakış açısından," diye yazar, "Tanrı insanın en çetin, en ölümcül düşmanıdır: O senin ölmeni, kendini yok etmeni ister çünkü tam da tabiatın gereği sahip olduğun yaşamdan ve yaşama sevincinden nefret etmektedir." Ibsen kahramanlarının arketipi olan Brand da aynı düşünceyi ("insanın ölümcül düşmanı: ama düşmanlığı sevgiden gelen bir düşman") paylaşır: "Görmeyen ve bilmeyen ruhlar uçurumun kıyısında dans ediyor; bir tanesi bile farkında değil, 'hayat' diye ufacık bir kelimeyle ifade edilen şeyin ne büyük bir suç yükünü beraberinde getirdiğinin."

Trajik bakış açısına diğer tarafından yaklaşacak olursak, değer yargılarının elbette değiştiğini ama paradigmanın aynı kaldığını görürüz. Hayat nasıl hakikatin kaba ve can sıkıcı düşmanı gibi görünüyorduysa, bu kez hakikat hayatın gereksiz yere zulmeden yok edicisi gibi algılanır. "Brand bir aziz olarak ölür," diyordu Shaw, *Quintessence of Ibsenism*'de (İbsenciliğin Özü), "ama dünyanın en yetenekli günahkârı olsa ve Brand'ın elindeki fırsatların bir misline sahip olsa bile onun kadar büyük acılara sebep olamazdı." Ibsen, kendi değerler sistemini altüst ettiği *Yaban Ördeği*'nde de aynı tezi işler. Burada Gregers Werle'nin ve onun başkalarını hakikatle yüzleşmeye zorlama yolundaki acımasız girişimlerinin (ki Kierkegaard'ın 30 Ağustos 1855'te *The Moment*'ta yayımlanan ve insanın en iyi dostunun, karısının ihanetini anında kendisine haber veren kişi olduğunu iddia ettiği yazısında ürpertici bir şekilde öngördüğü bir davranış bi-

çimidir bu) karşısında hasım olarak Relling'i, yani işi ne pahasına olursa olsun *hayat kurtarmak* olan bir doktoru görürüz. *Yaban Ördeği*'ni çok beğenen Thomas Mann bu görüşü şöyle geliştirir: "Nietzsche ve Ibsen, biri felsefesinde diğeri oyunlarında, *hayatın hakikat için değerini* temelden sorguladılar." *Siyasetdışı Bir İnsanın Düşünceleri*'ndeki "İroni ve Radikalizm" başlıklı bölümde yer alan bu sözüne biraz ilerde şunları ekler: "Radikal düşünür için hayatın bir sav olarak kıymetiharbiyesi yoktur. Oysa ironik tavır şöyle sormayı tercih edecektir: 'Hayat söz konusu olduğunda *hakikatin* bir sav olarak kıymetiharbiyesi var mıdır?'"

Hakikatle hayat arasındaki bu karşıtlık yeni bir şeydir: Trajedinin uzun ve dolambaçlı tarihinde "hayat" hiçbir zaman kendi içinde bir güç olarak ortaya çıkmamıştı. Şimdi hem trajik hem trajiklik karşıtı düşünürlerin dikkatini çekecek şekilde sahneye çıkıyorsa, bunun sebebi trajedinin kendisinde değil, rakibi olan edebi türde, romanda aranmalıdır. Hakikate dizgin vurabilen bu hayat, modern gündelik hayattır; modern romanın algılamakta, yeniden yorumlamakta ve popülerleştirmekte gecikmediği sıradan işlerin değerlerine doygun gündelik hayat... "Hayat"ın ansızın bir paradigma kertesine yüceltilmesi hem modern Avrupa zihniyeti için romanın taşıdığı merkezi öneme tanıklık ediyor, hem de edebiyat tarihçilerinin fazlasıyla göz ardı ettiği bir edebi türler arası ilişkiyi aydınlatıyor. Genelde "edebi sistemler" üzerine düşünürken, örtük olarak da olsa, işbölümüne dayalı bir modele başvururuz: Her tür kendi özgül işini yapar ve bunlar hep birlikte söz konusu dönemin küresel sistemini oluştururlar. Oysa türler arasındaki işbirliği kadar *çatışmalar* da bizi ilgilendirmeli. Örneğin hayatla hakikat arasındaki uzlaşmaz karşıtlık, trajedi ile roman arasındaki türsel karşıtlığın trajik bir tarzda dile getirilmesinden başka bir şey değildir; daha önce bahsettiğimiz coğrafi simetriyi göz önüne alırsak da türlerden birinin "zafer"inin, hasmının tamamen ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanacağı rahatlıkla tahmin edilebilir.

Biçimlerin birbirleriyle mücadele ettiği, bağlamları tarafından seçilime tabi tutulduğu ve doğadaki canlı türleri gibi evrilip yok olduğu Darwinci bir edebiyat teorisi... Edebiyat eleştirisi bugünkü içi boş metafiziğini çöpe atıp bir tür maddeciliğe geri döndüğü zaman gerçekleşebilecek büyüleyici bir tasarı bu... Şimdilik, modern trajedinin önünde yatan en büyük güçlüklerden birinin tam da roman-

sonrası koşullarda çıkması olduğunu eklemekle yetineyim (güçlükler bir değil ki – modern trajedi teorisi bize bu türün neredeyse olanaksız olduğunu söyleyip durmuyor mu?). Büyük bir romansal geleneğe mensup büyük bir oyun yazarı olan Çehov, bu güçlüğün en belirgin örneklerinden biridir. Onun dünyasında dansta başı çeken hakikat değil hayattır – hayatiyetini yitirmiş de olsa, tüm alışkanlıkları, uzlaşmaları, takribilikleri, kaçamakları ile zorlantılı bir roman hayatı. Çehov'un bütün oyunlarında, karakterler ne zaman kendileriyle ilgili bir "hakikat ânı"nın eşiğine gelseler dehşete kapılıp tekrar gündelik hayatın uyuşturulmuş ritmine sığınırlar. Sanki büyük Rus anlatı geleneğinin yükü, Çehov'un trajediyi müstakil bir biçim olarak tasavvur etmesini engellemiş gibidir. Böyle parlak bir ju-jitsu hamlesiyle modern trajedinin olanaksızlığı en büyük modern trajedi haline gelir – Çehov sorununu geçerli bir çözüm haline dönüştürmüştür.

Demek ki hayata karşı hakikat ve hayatın, romanın hasmane "temsilcisi" olarak, trajik biçim içinde yer alışı: bu karşıtlıkları daha ayrıntılı inceleyim. Ve öncelikle bir anlam sorunundan başlayalım: modern trajedide hakikatin karşıtı ne yalan ne de gizdir (*Othello*, *Kral Lear* ya da *Phaidra*'yı düşünün). Hayır, hakikatin karşıtı "yarı-hakikatler"dir: hakikatin taviz vererek hayatla *uzlaşmayı* kabullendiğinde aldığı biçimdir. Uzlaşma – yani romanın on dokuzuncu yüzyıl boyunca en sorunsal konusu... Ama çelik iradeli Brand'ın buyurduğu gibi "uzlaşmanın ruhu, Şeytan'dır". Hakikat için en büyük tehlike, şiddetli bir tarzda inkâr edilmek ya da bastırılmak değil (çünkü bu, paradoksal bir tarzda, hakikati tesis eder), hayatın olağan akışı içinde seyrelmektir. Dolayısıyla, yine Brand'ın sözlerine başvuracak olursak, "gündelik olanı ve onun bayağılığını" tasfiye etmek istiyorsak "yedi tane Pazar'dan oluşan bir haftaya ihtiyacımız var"dır. Brand, uzlaşmaya karşı giriştiği mücadelede yalnız değildi. Nietzsche'nin Apollonvari "ölçülülüğü" reddedetmesi, aynı tema üzerine bir çeşitleme gibiydi. Kierkegaard Danimarka kilisesini tam da uzlaşı öğretisi ve pratiği yüzünden afişe etmişti. Dahası, Ibsen'in uluslararası alanda şöhretinin yayılmasına en çok katkıda bulunan eleştirmen olan Georg Brandes, düşünce dünyasına on dokuzuncu yüzyıl İskandinavyası'nın ünlü uzlaşı filozofu Rasmus Nielsen'i eleştirerek adım atmıştı.

Modern trajedinin ikinci amansız düşmanı da paradır. Kuşku yok ki para, uzlaşı ve muğlaklığın en önde gelen cisimleşmesidir: Para hem hastalık hem de hastalığı tedavi edecek ilacı getirir; yolu yoksul mahallelerden de sanat eserlerinden de geçer; sömürünün sonucudur ama hayır için kullanılabilir. Parada kesinlikle herhangi bir *safiyet* yoktur ("Senin, benim, herkesin kölesidir o"); onu on dokuzuncu yüzyıldaki Büyük Toplumsallaşmanın esnek ve vazgeçilmez vasıtası kılan tam da bu özelliğidir. Bu çağ boyunca modern bireyin oluşumu giderek bu yeni toplumsal menteşeye havale edildi: Trilling'in *Sincerity and Authenticity*'de (İçtenlik ve Sahicilik) kullandığı terimlerle söyleyecek olursak, "olma"nın değil, "sahip olma"nın alanına. Roman da kendi adına bu gelişmeyi kaydetmekle kalmadı, Goethe'den Balzac'a bir neslin ömrü zarfında, onu tipik bir modern efsaneye dönüştürdü. Ama Ibsen'de bu paradigma tersine çevrilir: onun eserlerinde para insanların kendini şekillendirmesine değil bozulmasına yol açar ve kişinin hakikati ancak (ansızın başa gelebilecek) parasızlık halinde tam olarak anlaşılabilir. İşte modern trajedinin o kadar tanıdık karakterleri olan alacaklı ve şantajcıların kökeni burada yatar: bunlar birey olarak ilginç olmamakla birlikte dramatik işlevleri bakımından (ya da Strindberg'in *Alacaklılar*'ında olduğu gibi birer eğretileme olarak) hayati bir rol oynarlar. Bu karakterler dünyadan parayı çekerler ve böyle yapmakla insanları kendi hakikatleriyle acı verici ama çoğu zaman yeniden doğuşla sonuçlanan yüzleşmelere zorlarlar.

Trajik hakikatin önündeki bir başka engel de, toplumsal bir uzlaşım olarak sohbettir; gerçi hem sohbet hem de trajik diyalog birer dilsel alışveriştir ama doğrultuları başkadır. Peter Szondi'nin *Modern Tiyatro Teorisi*'nde kaydettiği gibi "sohbet tiyatrosunun" en güçlü olduğu yerlerde (romanın anavatanı olan Fransa ve İngiltere'de), trajik dilin gelişmesi mümkün olmamıştı – oysa Almanya'da ("Alman toplumu ve Almanlara özgü sohbet tarzı diye şeyler olmadığından"), Fredrich Hebbel'de olduğu gibi muhteşem bir dolgunluğa erişebilmişti. Trajedi ile sohbet arasındaki bu husumet niye? Çünkü –yine Szondi'nin sözlerine başvuracak olursak– "sohbet asla bağlayıcı değildir, her zaman geri alınabilir": Trajik dil gibi "eylemi tecessüm ettirmek" yerine eylemi askıya alır (sohbetin "ilanihaye sürüp gidebilir" olması belirtiseldir). Sohbet, özne ile nesne arasında

rahat ve kararsız bir tarafsız bölge yaratarak her ikisini de terbiye sınırları içinde aşırı derin araştırmalardan korur, karakterlerin kendilerini şekillendirdikleri ve bu arada toplumla da barıştıkları ağır akışlı dünyevi süreçlerin dile gelmesini sağlar. Tüm bu nedenlerden ötürü sohbet romanın en sevdiği dilsel ortam oldu. Ve Çehov yine aynı şeyi yaparak romana özgü bu uzlaşımın gücünü tam tersi bir etkiyi yaratacak şekilde kullandı: Onun oyunlarında trajik bir dil yaratmanın yegâne yolu, onu hiç yaratmamaktan, amaçsız laflamaların çıldırtıcı monotonluğunu abartmaktan geçer. Ama *Bebek Evi*'nin son sahnesinde bu iki dil –Helmer'in adabı muaşeret gerekliliklerini mükemmelen karşılayan klişeleri ile Nora'nın kaba ve haşin saydamlığı– artık birbirini anlamamaktadır; bu bakımdan oyunun dilsel olmayan bir sesle, bir kapının çarpılmasıyla sona ermesi son derece yerindedir.

Modern trajedi ile roman arasındaki son karşıtlık, bu iki türde hangi türden olayların *tipik* olduğuyla ilgilidir. Romanlardaki olaylar genel olarak birer fırsat biçimini alır ve dil alanında sohbet neyse (nitekim romandaki olayların çoğu ya sohbetlerden ibarettir ya da sohbetler eşliğinde gerçekleşir), romanda da fırsat odur, o da farklı yönlerde gelişmeye açık yarı öznel, yarı nesnel bir olaydır. Üstelik bir roman olayı hiçbir zaman kendi içinde anlamlı değildir; kendinden daha büyük bir olay örgüsünün artzamanlılığı içinde anlam kazanır. Bir başka deyişle, olayın anlam kazanabilmesi için gündelik hayatın ve olağan işlerin sağladığı, ciddi bir tehdide maruz kalmayan bir istikrarın varlığı şarttır. Oysa bu istikrarı bozan yırtık ve yarıklar, trajik olayın en tipik örneklerini oluşturur. Trajik olayın anlamı, kişinin önceki varoluşunun –romansal varoluşunun– onulmaz bir sahtelikle malulmüş gibi görünmesine sebep olan ani bir aydınlanma ânı, emsalsiz bir dönemeç olmasında yatar. Bu Kierkegaard'ın "ânı"dır: hakikat ânı ama aynı zamanda an *olarak* hakikat – olağan akış içinde yitirilen, ancak kesintide ve krizde yeniden yakalanan bir an.

Trajedi ve Devrimci Politika

Trajedide hakikat ile krizin birbirine böyle bağımlı oluşu, klasik *devrimci* politika retoriğinin habercisi gibidir. Bu bağlantının en

açık örneklerinden biri yüzyılımızın ilk çeyreğinde yazılmış bir metindir: Georges Sorel'in bugün neredeyse unutulmuş, ama zamanın belki de en ünlü, en efsanevi devrimci manifestosu olan *Réflexions sur la violence*'ı (Şiddet Üzerine Düşünceler). Metnin laytmotifi kısaca şudur: Her yere egemen olan "toplumsal uzlaşmalar"dan ötürü Batı, "huzur" ve "istikrar"ıyla "toplumsal sınıfların hakiki doğasını örtmüş olan" bir "evrensel korkaklık" çağı yaşamıştır. Ama bu çağ sona ermek üzeredir ve ölüm öpücüğü de bir "toplumsal çatlak", bir "kriz", bir "kırılma" yaratarak sınıfları "*kendileri olmaya*" zorlayacak Genel Grev'den gelecektir. Genel Grev'in üstün "ahlakı" da toplumdaki aktörleri unuttukları nihai "hakikatleri"ne zorlamasından gelir. Aşağı yukarı aynı dönemde yazan Rosa Luxemburg'un aksine Sorel, Genel Grev'i hiçbir zaman bir süreç olarak düşünmez. Tekil ve "anlık" bir olaydır o. Kıyamet ânıdır: Hakikat Ânı.

Sorel, devrimci düşünürlerin en efsanevisi –Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'ta kullandığı ifadeyle "çağın kitabı"nın yazarı– olduğundan, trajik düşünce ile devrimci politika arasındaki sürekliliğin pek çok yönü için iyi bir örnek oluşturuyor. Ama onu seçmemin ikinci bir nedeni daha var: Sorel devrimci düşünürler içinde *en muğlak* olanıdır: aşırı sol düşüncenin önderlerinden olduğu halde gerici ve faşist akımlara esin kaynağı olmuş biri. Bunu mümkün kılan ise devrimi bir Hakikat Ânı olarak tasavvur eden trajik imgenin –ve bu imgenin doğal uzantısı olan, toplumsal hakikatin ancak iç savaşın yarattığı kriz ortamında açığa çıkabileceği fikrinin– hem Sağ hem de Sol'da geniş kesimlerce benimsenegelmiş ve benimsenmeye devam edecek olmasıdır.

Bu imgeye genç Lukács'ta da rastlıyoruz – yalnız *Ruh ve Biçim*'de değil, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde de. Bu ikinci kitapta iktisadi kriz kapitalizmin hakikat ânı olarak iş görür: Toplumun olağan koşullarda fetişleşmiş "gerçek yapısı" üzerindeki örtüyü kaldırır; kilit kavram olan bütünlüğü "praksisin kendi alanı içinde kavranabilecek bir şey" haline getirir; gündelik hayatı şeyleşmesinden arındırarak kapitalizmin "kaçınılmaz yazgısına oidipal bir tarzda ilerlemesini" tetikler. Aynı yıllarda, diğer her bakımdan tamamen farklı bir teorik çerçeveyle çalışan Carl Schmitt de *Siyasi İlahiyat* adlı eserinde kriz kavramına aynı ölçüde belirgin bir epistemolojik önem yüklüyordu. Schmitt'te "kriz ânı", "fiziksel öldürmenin fiili olabilirliğini" açığa

çıkararak, Dost-Düşman kavram ikilisinin nihai ufku, yani savaş üzerindeki örtüyü kaldırır. Schmitt'e göre savaş tüm siyasi düşüncenin temelidir. "Savaş siyasetin ne hedefi ne de içeriğidir, onun gerçek bir olasılık olarak daima mevcut olan *öncülüdür*... başka pek çok durumda olduğu gibi burada da istisnai olan, şeylerin özünün açığa çıkmasında belirleyici bir rol oynar."

Birkaç yıl sonra Walter Benjamin, trajedi konusunda solcu bir aydının elinden çıkma en etkili metin olan *Alman Trajik Tiyatrosunun Kökenleri*'nde siyaset-trajedi bağlantısını kurarken kavramsal otorite olarak Schmitt'e başvuracaktı. İşte iki kültür arasındaki suç ortaklığı, trajedi başlığı altında o gün bugün sürmektedir. Nietzsche ile Heidegger'in sol entelijensiyanın kültürel ufkuna ne kadar egemen olduğu düşünülürse, bu suç ortaklığının yakın dönemde daha da güçlendiği bile söylenebilir. (Nietzsche ile Heidegger Avrupa gericiliğinin yarım yüzyıl önce onlarda bulduklarına indirgenemez elbette; ama bütün bunları "unutmak", bir yanlış okuma, yanlış anlama olarak değerlendirmek! Bundan daha büyük bir tarihsel körlük olabilir mi?)

Sağ ile Sol'un aynı kültürü, aynı değerleri paylaştığını mı söylemek istiyorum? Hiç de değil. Ama Sol'un *ne zaman "trajik" bir dünya görüşü benimsese* Sağ'dan ayırt edilmez hale geldiğine de yürekten inanıyorum. İronik bir ters yüz oluşla, hakikat ânının muğlak bir siyasi mitoloji –hatta belki de en muğlağı– olduğu ortaya çıkıyor. Zaten böyle de olması gerekir çünkü Sağ ile Sol arasındaki devasa fark, öncelikle ve en çok, zamansallığın, geçmişin ağırlığının ve anıların, bugünün ucu açık çelişkilerinin, geleceğe dair tasarı ve umutların ürünüdür. Oysa bir kültür, kriz ânının emsalsizliği gibi bir hurafeye bel bağlarsa (Lukács'ı hatırlayın: "Bu an, başlangıç ve sondur ve bu andan varoluşa dair hiçbir sonuç türetilemez") zamansallık büzüşecek ve lağvolunmuş olacaktır: geçmiş, bugün ve gelecek buhar olup uçacak, bunlarla birlikte de anlamlı tüm siyasal belirlenimler yok olacaktır.

Bu, Sol'un kriz ânı kavramını –en açık haliyle şiddeti, devrimi, savaşı– ufkundan çıkarıp atması gerektiği anlamına mı geliyor öyleyse? Burada da asıl mesele bu değil – her ne kadar bu tür olaylar, insanlar istese de istemese de, geçmişte olmuş, bugünlerde olmakta ve gelecekte olacak ise de. Asıl vurgulamak istediğim, devrimin, ne

kendi başına bir değer, ne de değer üreten bir mekanizma olarak görülmesi gerektiğidir. Onu daha ziyade belli koşullarda belli bazı değerlerin olası bir *sonucu* olarak düşünmek lazım. Burada kriz ânını ne hakikatin *yegâne* ânı, ne de *yegâne* hakikatin ânı olarak gören bir sol kültür anlayışından bahsediyorum. Kişisel deneyimler bir anlam ifade ediyorsa, bu farazi emsalsizliğin, zihinlere kök salmış bu batıl itikadın ülkemde, benim kuşağımda derin yaralar açtığını söyleyebilirim. Etrafımızdaki dünyanın hakiki olmayan, "sahte" bir dünya olduğu inancını telkin ettiğinden, bizi bu dünyanın gerçekliğine karşı körleştirmişti. Bu sahte dünyanın aldatıcı görüntülerinden kurtulmak için yolumuzu şu ya da bu şekilde kriz ânına çıkarmamız gerekiyordu, işte *o zaman* Toplumsal Hakikat nihayet ikircikiz şekilde tüm saydamlığıyla ortaya çıkacaktı: Mantıksal ve de pragmatik sonuçlarına götürüldüğünde çağdaş siyasi olguların en ikircikline, yani sol terörizme varan bir inançtır bu. Sol'un kendisini melodramla boşluk arasındaki bu sağlıksız suç ortaklığından kurtarması gerekir: Unutmayalım ki dinmek bilmez ama salt biçimsel kalan bir Hakikat arzusunun deşifre ve afişe edilmesi, bizatihi modern trajedinin en büyük özeleştirel başarılarından biridir (Hamlet, Posa, Heord, Werle).

Demek ki hakikat pınarı olarak felaketlere özlem duymayacağız: "sonuçlar"a karşı metafizik bir horgörü beslemeyeceğiz; "istisnalar"dan Barok bir tat almayacağız. Bütün bunların, Max Weber'in bir konuşmasında söylediği gibi, ille sonsuz aşağılanmalara, tavizlere, uzlaşmalara yol açması gerekmiyor. Bu sözlerden öğrenecek çok şeyimiz var hâlâ: "İnsani açıdan [eylemlerinin sonuçlarını umursamayıp yalnız bu sayede yaşadıkları romantik heyecanlarla sarhoş olanlar] beni çok az ilgilendiriyor ve hiç mi hiç etkilemiyor. Gerçekten etkileyici ve duygulandırıcı olan ise eylemlerinin sonuçlarının sorumluluğunu sahiden bütünüyle üstlenen ve bir sorumluluk ahlakına göre hareket eden *olgun* bir kişinin –yaşı önemli değil, genç de olabilir yaşlı da– birdenbire 'Başka türlü yapamam: geri adım atmıyorum' deyişine şahit olmaktır. İşte bu gerçekten insani ve duygulandırıcı bir davranıştır ve içindeki hayat henüz sönmemiş olan herkes bunu hep söyleyebilmelidir."

Edebiyatın Evrimi Üstüne

Jacques Monod *Rastlantı ve Zorunluluk* adlı kitabının sonunda şöyle der: "Bir biyolog için fikirlerin evrimi ile biyosferin evrimi arasında paralellik kurma fikrinin cazibesine kapılmamak zor... Fikirlerde organizmaların bazı özelliklerini görmek mümkündür. Onlar da tıpkı organizmalar gibi yapılarını sürekli kılma ve üreme eğilimindedirler; onlar da içeriklerini kaynaştırabilir, ayrıştırabilir ve yeniden bütünleştirebilirler; hatta evrimleşebilirler de, ve bu evrim sürecinde seçilim önemli bir rol oynuyor olsa gerek."[1] Ben de Monod'un sözlerinin cazibesine kapıldığımdan burada Darwinci bir edebiyat evrimi teorisi taslağı sunmaya çalışacağım. Bu yaklaşımın, edebiyat tarihi yazımının bazı ilginç meselelerini çözebileceğine ve daha yerel, ampirik araştırmalar için bütünlüklü bir kavramsal çerçeve sağlayabileceğine inanıyorum. Ancak doğa bilimleri ile kültür teorisi arasındaki ilişki o kadar sorunlu ki konuya Darwinci bir gözle bakmayanların görüşleriyle giriş yapmayı tercih ediyor ve bu makalenin başlıca esin kaynağı olan Stephen Jay Gould'dan geldiği için özellikle ciddiye aldığım bir itirazla başlamak istiyorum.

Biz insanoğlunun kültürel evrimi, Lamarckçıl bir nitelik taşıdığından, biyolojik tarihimizle taban tabana zıttır. Bir nesil zarfında öğrendiklerimizi öğretme ve yazı yoluyla doğrudan aktarırız.[2]

1. Jacques Monod, *Chance and Necessity* (1970), New York, 1971, s. 165 (Türkçesi: *Rastlantı ve Zorunluluk*, çev. V. Hacıkadiroğlu, Dost, Ankara 2000).

2. Stephen Jay Gould, "Shades of Lamarck", *The Panda's Thumb* (1980), Harmondsworth 1983 içinde, s. 71. Aynı şekilde François Jacob da 1965'te Collège de France'ta göreve başlarken verdiği ilk derste şöyle demiştir: "İnsanın sinir ve beyin mekanizmaları bazı bakımlardan adeta ikinci bir ırsi sistem oluşturur. Ama bu sefer söz konusu olan Lamarckçıl bir sistemdir zira bir neslin biriktirdiği deneyimler sonraki nesle konuşma ve yazı yoluyla aktarılır."

Kazanılmış özellikler ve bunların aktarımı söz konusu olduğunda insanlık tarihi hakikaten de Lamarckçıldır. Ama Gould'un da sık sık vurguladığı üzere, Lamarck ile Darwin arasında ikinci ve belki de çok daha temel bir fark vardır ki o da bu ikisinin çeşitlemelerle evrim arasındaki ilişkiye dair fikir ayrılığıdır. Lamarck'a göre çeşitlemeler "yönelimli" ve "doğrultulu"durlar; "çok büyük kısmı uyum sağlamaya yöneliktir", dolayısıyla evrimin gideceği yeri bir bakıma önceden haber verirler. Darwin'e göreyse çeşitlemeler yönelimli değildir; bunlar tamamen rasgele denemelerdir, doğa sonradan bunlar arasından uyum potansiyeli daha yüksek olanları seçer. Yani Lamarck'a göre evrim uyum ilkesinin tek başına hem seçilimi hem de çeşitlemeleri belirlediği tekli bir süreçtir. Buna mukabil Darwin, evrimi bir yanda rastlantıyla ortaya çıkan çeşitlemeler, öbür yanda zorunluluğun belirlediği seçilim olmak üzere çatallanmış ikili bir süreç olarak görür.

İnsanlık tarihinin bu ikinci anlamda da Lamarckçıl olduğunu söyleyebilir miyiz? Yani sorunların ancak çözümleri hazır olduğu vakit ortaya çıktığı ve bu çözümlerin de hep aşikâr ve isabetli olduğu bölünmemiş bir süreç midir insanlık tarihi? Böyle bir tarih anlayışı oldukça yaygındır aslında ve dört dörtlük materyalist dayanakları da yok değildir... ama bu yine de bana inandırıcılıktan (ve caziplikten) uzak Hegelci bir hayal gibi geliyor. Burada tam da materyalizmin hayrına olacağına inandığım için Lamarck'ın tekçiliğinin yerine Darwin'in ikiciliğini koymayı teklif ediyorum. Yani edebiyat tarihini iki yarıya, iki ayrı aşamaya ayıran bir teoriyi... İlk aşamada sadece rastlantı etkin olacak ve retorik çeşitlemeler kendiliğinden üreyecek: ikinci aşamada ise toplumsal zorunluluğun borusu ötecek ve bu çeşitlemeler tarihsel seçilime uğrayacak.[3]

3. Rastlantı ile zorunluluk olarak ikiye bölünmüş bir tarih anlayışı, edebiyatın gelişimi içinde bilinçli projelerin rolünü asgariye indirir ve dolayısıyla sol kültürde (Raymond Williams'ın ilk dönemleri, İtalya'da Asor Rosa) yazarların poetikasına yüklenegelen açıklayıcılık işlevini ortadan kaldırır. Darwinci bir çerçevede poetika retoriği takip eder – o edebi varyasyonların sonucudur, sebebi değil. Rus Biçimcilerinin, yeni gereci kendisi yaratmayan, sadece onu "kabul edilebilir" kılmaya katkıda bulunan "güdülenme"si gibidir; Freud'un "rasyonalizasyon" dediği şeyin tüm acınası ve aciz çağrışımlarını taşır. Ayrıca, Batı edebiyatının en önemli

Rastlantı, Zorunluluk ve Roman

Evrimin ikililiğini gözler önüne sermek için tek ve bildik bir olgu –Avrupa romanının bir edebi tür olarak gelişimi– üzerinde odaklanacağım ve bu türün on sekizinci yüzyılda doğduğu, on dokuzuncu yüzyılda başarıya ulaştığı, yirminci yüzyılda da sorunsallaştığı şeklindeki genel kabul görmüş üçlü şemayı çıkış noktası olarak alacağım.

Doğuş, başarı, sorunsallaşma. Bu kaba isimlendirmelerin ne kadar anlamlı olduğu şüpheli ise de bir çan eğrisinden bahsettiğimiz söylenebilir; roman, on dokuzuncu yüzyılda estetik özerkliği ve toplumsal nüfuzu bakımından en yüksek noktaya ulaşır. Ve bundan sonra terimin en dar anlamıyla bir edebi tür gibi davranmaya başlar – düzenli bir biçimde ve fazla çeşitleme göstermeden yüksek sayıda eserle kendini yeniden üretir. Ama bu, başka birtakım özelliklere bakarsak çanımızın baş aşağı döneceği anlamına da gelir: On dokuzuncu yüzyıl, biçimlerin ya da anlatısal deneylerin çoğulluğu bakımından roman tarihindeki en dip noktadır; iki çoksesli çağla çevrelenmiş teksesli bir çağdır. Bu anlamda on dokuzuncu yüzyılda "roman"dan, diğer yüzyıllarda ise "romanlar"dan söz etmek yanlış olmaz.

Romanlar/roman/romanlar. Edebiyat tarihinin o pek sevdiği ağırbaşlı Hegelci resmigeçite göre (belli bir anda tek bir biçim vardır, bir biçim gider öbürü gelir, her biri kendinden öncekini muhafaza eder ve bir sonrakini doğurur) anlaşılmaz bir dizi. Halbuki tipik Darwinci bir senaryo bu basbayağı: Başta meydan çok sayıda olasılığa açıktır, dışarıdan gelen bir baskıyla içlerinden biri seçilir ve diğerleri elenir, sonra yine bir olasılıklar bolluğu gelir...

Evet, Darwinci modele yaklaşıyoruz, hatta ilk önemli aşamayı katettik sayılır, çünkü sözünü ettiğim kesinti –romanlar/roman– ta-

dönüm noktalarının çoğu (epik ve lirik şiir; klasik trajedi, Rönesans trajedisi ve modern trajedi; roman, kitle edebiyatı, Modernizmin büyük bir kısmı), genellikle açıkça beyan edilmiş bir poetika olmaksızın, hatta kimi zaman böyle bir poetikaya karşı çıkarak gelişmiştir. Romantizm ve Avangard –poetika tarihçilerinin bu iki kalesi– bu genel süreç içindeki istisnalardır; önemli istisnalardır, eyvallah, ama norm haline getirilmemeleri gerekir.

rihin ürünüdür elbette ama daha da önemlisi iki zıt yaratıcı ilkenin ürünüdür: bu ilkeler, on sekizinci yüzyılda rastlantı, on dokuzuncu yüzyılda ise zorunluluktur.

"Rastlantıyla ortaya çıkan" çeşitlemeler: On sekizinci yüzyıl romanına uygulandığında bu söz ne ifade eder? Herhangi bir şey olabilirdi ve zaten oldu anlamına mı gelir? Hayır, daha ziyade, evrim teorisinde olduğu gibi, aşağı yukarı eşzamanlı ama birbirinden belirgin biçimde farklı çok sayıda çeşitlemeden müteşekkil bir edebi tür bulmamız gerektiği anlamına gelir. Topyekûn bakıldığında bu çeşitlemeler herhangi bir tarihsel doğrultusu olmayan bir alan oluşturmalıdır: öyle ki edebiyatın gelecekte gerçekten izleyeceği evrim çizgisi de, hiç gerçekleşmeyen diğer gelişim olasılıkları da eşit ölçüde mümkün görünsün.

On sekizinci yüzyıl romanının tüm bu koşulları sağladığını analitik olarak kanıtlamak böyle kısa bir yazıyı fazlasıyla aşıyor. Neyse ki bundan otuz yıl önce Ian Watt *The Rise of the Novel* (Romanın Yükselişi) adlı çalışmasında gerekli kanıtları –tabii ki farkında olmadan– sunmuştu. Bu eserde incelenen Defoe, Richardson ve Fielding tam bizim aradığımız türden bir alan oluşturur (biz bunlara bir de Swift'i ekleyebiliriz). Bu yazarların anlatıları birbirine zamansal olarak yakın ama biçimsel olarak uzaktır (otuz-kırk yıl boyunca birlikte var olurlar, pek uyumlu bir birliktelikleri olmasa da: seçilimin henüz "işlemekte" olmadığı, ancak sonradan devreye girdiğinin göstergesidir bu). Yan yana varolan, rasgele, doğrultusu belirsiz olasılıklarla dolu bir alan: Bir nesil sonra Sterne'ün unutulmaz *Tristram Shandy*'siyle yakaladığı işte bu manzaradır. Bu alan, evrime bir aşamalar silsilesi olarak yaklaşanların iddia ettiğinin aksine, hiç de usulca dönüşerek tipik on dokuzuncu yüzyıl romanı haline gelmiş değildi[4]: on dokuzuncu yüzyıl romanının ortaya çıkması için on se-

4. Watt, *Romanın Yükselişi*'nin son bölümünde tam böyle bir sürekliliğin resmini çizmeye çalışır. Ama bu hakikaten böyle olsaydı on sekizinci yüzyıl romanlarının Lamarckçı tarzda belli bir "doğrultu"su olması, organik tarzda tek bir yöne doğru gidiyor olması gerekirdi. Oysa Watt'ın çalışmasından çıkan sonuç, bunun doğru olmadığıdır zaten. Kitabın son sayfalarında yazar, tahmin edilebileceği gibi, süreklilikle ilgili teorik tespitler ile on sekizinci yüzyıl külliyatı içindeki "sapmalar" ve "özsel çeşitlilikler"e dair ampirik bulguları sunma arasında yalpalar durur.

kizinci yüzyıl sisteminin büyük ölçüde tasfiye edilmesi ve unutulması gerekecekti – nitekim Sterne ancak yirminci yüzyılın başındaki çeşitlemeler dalgası sayesinde yeniden gündeme gelebilmiştir.

Kendimizi İngiliz romanının gelişim çizgisiyle sınırlasak, on dokuzuncu yüzyıldaki "seçilim"den Fielding'in galip çıktığını ve diğer herkesi kenara itip silikleştirdiğini söyleyebiliriz. Ama aynı süreci Avrupa ölçeğinde daha da berrak bir şekilde görüyoruz: On sekizinci yüzyıl boyunca süregiden rasgele çoğullaşma, *Bildungsroman* denen yeni "tür"ün uluslararası başarısıyla bıçak gibi kesilmişti – ve on dokuzucu yüzyılda anlatı evrenine bu *Bildungsroman* hâkim olacaktı. Bu süreci başka bir kitabımda analitik olarak betimlemiştim[5], o yüzden burada teorik bir saptama yapmakla yetineceğim. On sekizinci yüzyılda rasgele çeşitlemeler, onu izleyen yüzyılda ise zorunlu bir seçilim: Bunun hakikaten böyle olduğunu kabul ettik diyelim – peki ama neden böyle oldu? Toplumsal seçilim neden o vakte kadar "bekledi"? Neden daha önce ya da daha sonra harekete geçmedi?

Tıpkı doğal seçilimde olduğu gibi burada da cevap dışarıdan gelen yeni bir baskıda yatıyor; tabii bu bağlamda "dışarıdan" derken edebiyat alanının dışından gelen bir şeyden bahsediyoruz, yani yüzyıl sonunda gerçekleşen "çifte devrim"den. Avrupa toplumu romana yaklaşık yüz yıl boyunca elverişli ve neredeyse sınırsız bir yaşam alanı sağladı: Reinhardt Koselleck'in *Kritik und Krise*'de (Eleştiri ve Buhran) söylediğine göre, bireyin varolduğu özel alan, tanımı gereği her türden temsile açıktı. Ama yüzyıl sonunda imkânlar ufku daralmaya başladı: eşzamanlı sınai ve siyasi krizler Avrupa kültürünü bireyin ümit edebileceği şeylerin sınırını yeniden çizmeye, kendi "tarih tasavvurunu" ve modernliğin değerleri karşısındaki tutumunu yeni baştan tanımlamaya mecbur etti. *Bildungsroman*, pek çok farklı nedenle, bu meseleleri çözmeye en yatkın sembolik biçimdi – bu yeni ve ayıklamacı bağlama en iyi uyum sağlayan, dolayısıyla da hayatta kalma ihtimali en yüksek biçimdi. Hakikaten de *Bildungsroman* varlığını sürdürürken *Erziehungsroman**, *Entwicklungsroman***, *Künstlerroman****, mektup-roman ve alegorik, lirik,

5. *The Way of the World*, Londra 1987.

* (Al.) Eğitim romanı. (ç.n.)

** (Al.) Kişilik gelişimi romanı. (ç.n)

*** (Al.) Sanatçı romanı (ç.n.)

satirik romanlar edebiyat dünyasında verdikleri hayatta kalma mücadelesini kaybettiler ve yok olup gittiler.[6]

Yukarıda ana hatlarını verdiğim tamamen tarihsel, aynı zamanda tamamen Darwinci olaylar dizisi, o unutulmaz El Dorado'ya, yani materyalist bir edebiyat tarihine doğru bir kez daha yelken açma cesaretini veriyor bana. Bu çeşitlemeler-seçilim silsilesi, yeni bir turnusol kâğıdı vazifesi görerek toplumsal ilişkilerin hangi zamanlarda edebiyat sistemini dilediğince deney yapma konusunda serbest bıraktığını, hangi zamanlarda ondan çok daha kısıtlı, çok daha katı bir biçimde tanımlanmış bir işlevi yerine getirmesini beklediğini bize gösterebilir. Akla ilk gelen örneği verecek olursak, böyle bir örüntü her dürüst edebiyat sosyolojisinin eninde sonunda yüzleşmek zorunda kaldığı bir meseleye çözüm sağlayabilir: Edebi biçimler neden toplumsal tarihin zannetmemize sebep olduğu kadar "işlevsel" değildir? – neden hep bir şekilde hedefi şaşmış, dengesiz, anlaşılmazdırlar? Bunu edebiyatın meşrebinde olan anarşiye bağlamak son zamanlarda yine moda oldu. Ama ben çok daha düz bir cevap önereceğim: Bu ufak sosyolojik "kusur", toplumsal basınçların (egemen bloktan gelen basınçlar dahil) edebiyat tarihinin ancak *yarısında* etkin olabilmesinden kaynaklanır. Bağlam, Darwin'de olduğu gibi, biçimleri seçer – ama biçimleri üretemez. Demek ki egemen biçimler, tıpkı egemen fikirler gibi, egemen sınıfın biçimleri değillerdir tam olarak: Egemen sınıfın seçtiği biçimlerdir – ama bizzat kendisi üretmemiştir bunları. Kimse kadiri mutlak değildir, ne de olsa.

6. Burada (mutasyonların ürünleri, yani bireyler düzeyinde etkili olan) "doğal" seçilim ile (türleşmelerin ürünleri, yani türler düzeyinde etkili olan) "tür" seçilimi arasında ayrım yapmıyorum. Nitekim Stephen Jay Gould ile Niles Eldredge, her iki durumda da değişimin rasgeleliği ve seçilimin zorunluluğunun aynı kaldığını göstermişlerdir: değişen sadece betimlemede kullanılan sınıflandırmanın düzeyidir ("Punctuated Equilibria: the Tempo and Mode of Evolution Reconsidered", *Paleobiology* 3, 1977, özellikle s. 139-40). *Bildungsroman*'dan bahsederken daha berrak bir resim elde edebilmek için "üst" düzeyi (farklı türler arası ilişkileri) tercih ettim, ama "aşağı" düzeyde (tek tek metinler arası ilişkilerde) de aynı zenginlikte kanıtlar bulmak mümkündür. Bu noktada *Wilhelm Meister*'in üç taslağının akibetini anımsamak yeterli olacaktır: bunlardan ikincisi (*Lehrjahre*) klasik *Bildungsroman* için kalıcı bir model oluştururken diğer iki taslak (*Sendung* ve *Wanderjahre*) kimsenin okumadığı büyük romanlar olarak bugüne dek gelmişlerdir.

Tüm bu nedenlerle Darwinci bir edebiyat tarihinin kanon oluşumu araştırmalarına katacağı ve bu araştırmalardan öğreneceği pek çok şey olduğunu öngörmek zor değil. Burada ana hatlarıyla çizilen model sadece "yüksek" edebiyata özgü de değildir: On dokuzuncu yüzyıl tüm o Ruthvenleri, Varneyleri, Carmillaları üretti, ama hiçbir şey olmadı; sonra bunlar arasında en iyi uyum sağlamış olanını, Kont Drakula'yı seçti ve böylece yeni, güçlü bir tür nihayet kalıcı olarak tesis edilmiş oldu.

Darwinci ikicilik ile mevcut tarihsel paradigmalar arasındaki farkı son zamanların en ilginç girişimlerden biri olan, Hans Robert Jauss'un tezine bakınca da görebiliyoruz. Bilindiği gibi Jauss, bir eserin estetik değeri ile tarihsel etkisinin çağının "beklentiler ufkuna uzaklığı" ile doğru orantılı olduğunu ileri sürer; bu uzaklık ne kadar fazlaysa eserin değeri ve etkisi de o kadar fazladır.[7] Çok temel bir konuya el atan, zarif, hatta kafa açıcı bir tez bu (tarih uzun vadede hep doğru tarafı destekler). Fakat edebiyatın evrimine dair tekçi bir yaklaşımı var; tek bir ilke (Biçimcilerin "yabancılaştırma/yadırgatma" ilkesinin yakın akrabası olan "ufka uzaklık") açıklanması gereken her şeyi açıklıyor – deneyleri de yerleşik kalıpları da, bir eserin ilk başta neden reddedildiğini de sonradan neden kabul gördüğünü de... Her şeyi, yani haddinden fazla şeyi açıklıyor. Ve bunu idealist mitlerin en mitik olanını, Goethe'nin *streben*'ini yeniden önümüze sürerek yapıyor – her ne kadar gerçek tarihsel okur gruplarına atıfta bulunarak konuşsa ve materyalist olduğunu iddia etse de. Diyor ki hakiki edebiyat içimizde yaşayan bir cin, ruhani bir varlıktır, beklentileri kırarak, kalıpları yıkarak dur durak bilmez bir öz-dönüşümle bizi hep iyiye, daha iyiye götürür...

Birazdan evrimin dinamiklerine döneceğim; bu noktada, edebiyat tarihçiliğinin başarılı bir yeniliği açıklamaya giriştiğinde bir değil, iki ayrı olguyla karşı karşıya olduğunu unutmaması gerektiğini vurgulamak istiyorum. Yeniliklerin çok büyük kısmı başarısız olur, başarıların çoğu da yenilikçi değildir: Bu iki şeyi, yeniliği ve başarıyı, aynı gerekçelerle açıklayamayız – ikisi aynı anda olursa ne âlâ,

7. Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory" (1967); aynı makale *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis 1983'te de basılmıştır.

ama yine de ikidirler, bir değil. Gerçekte olanlar, edebiyatı sadece başarıya yazgılı çeşitlemelerin belirebildiği bir alan olarak gören Hegelci-Lamarckçı bakış açısını yanlış çıkarıyor. Kendi dönemlerinin "beklentilerine" alabildiğine uzak, ama gene de ne değerli ne de etkili olabilmiş eserlerle dolu bir tarih var. Edebiyat tarihinin neredeyse tamamı, sıkıcı ıvır zıvırdan ve düpedüz fiyaskolardan oluşuyor: Bunları beğenmemek tabii ki hakkımız ama var olduklarını unutmamalıyız.

Can Sıkıntısı, Dehşet ve Kayıp Prens

Jeolog Derek Ager şöyle diyor: "Yerkürenin tarihi, bir askerin hayatına benzetilebilir: uzun can sıkıntısı dönemleri, kısa dehşet dönemleri." Uzun can sıkıntısı dönemleri, kısa dehşet dönemleri: Bu imge edebiyat tarihine de uymuyor mu? Hem on sekizinci hem de yirminci yüzyılda, romanda deneysel çabalar bir neslin ömründen biraz daha uzun bir zaman zarfında cereyan eder; bu iki buhran arasında, belki can sıkıntısı değil ama gayet uzun bir istikrar dönemi vardır. Ve Modernliğin edebiyatını bir kenara bırakıp mesela trajedinin evrensel gelişimine bakarsak, yirmi beş yüzyıllık ömrü boyunca sadece iki kere buhran yaşamış bir edebi türle karşılaşırız; bu buhranlar da aynı romandaki gibi son derece radikal ve kısa süreli (bir iki nesil zarfında) olmuştur: ilki beşinci yüzyılda Atina'da, ikincisi on altıncı yüzyılda Londra'da.

Uzun can sıkıntısı dönemleri, kısa dehşet dönemleri. Buraya kadar edebiyat tarihinin sıfatları ve temposu üzerinde durdum. Ama Ager'in sözlerinde biçimle de ilgili bir taraf var: Kesinti ve kopuşun evrime içkin olduğunu, "can sıkıntısı" ve "dehşet" gibi iki zıt durumda somutlaşan niteliksel bir farklılaşma olduğunu ima ediyor. Burada, evrimin yavaş ama sürekli olduğu tezine karşı Gould ile Eldredge'in 1970'lerde ortaya attığı "sıçramalı evrim"* teorisinin morfolojik ikiciliğiyle karşı karşıyayız. Gould başka bir bağlamda şöyle yazmış:

* "punctuated equilibria": birebir çevirirsek "kesintili, aralıklı denge durumları". (ç.n.)

Evrim, organik değişime dair bir teoridir ama bu teoriden pek çoklarının sandığı gibi doğanın indirgenemez halinin kesintisiz akış olduğu, yapı denen şeyin belli bir andaki somut ama geçici durumdan ibaret olduğu çıkmaz. Değişim genelde yavaş, kademeli ve sürekli bir dönüşüm değil, durağan haller arasında keskin bir geçiş şeklinde gerçekleşir.[8]

Yavaş, kademeli ve sürekli bir dönüşüm; edebiyatın indirgenemez hali olarak kesintisiz dönüşüm; bildik eleştiri dogmalarından bahsetmek için tek bir kelime bile değiştirmemize gerek yok. Rus Biçimcilerinin edebiyat tarihini "sistemlerin mutasyona uğraması"yla[9] açıklaması gibi aksi istikamette girişimler şimdiye kadar pek kalıcı bir etki bırakmadı. Ama doğru yere işaret ediyorlardı: durağanlığa ve yerleşik kalıplara hak ettikleri yeri veren çok daha "yavaş" bir edebiyat tarihi. Gould ile Eldredge'den bir terim daha alacak olursak, "durağanlığın (*statis*) veri olduğu" bir tarih: hakkında söylenecek fazla bir şey olmayan şekilsiz, yavan bir boşluk değil, özgül ve ilginç (evet, ilginç) bir morfolojik tablo olan bir tarih.[10]

Eğer durağanlık evrim gerçeğinin bir parçasıysa (hatta belki baskın unsuruysa) değişim anlayışımızın kendisinin de değişmesi gerekiyor demektir. Değişimin "kesintisiz bir akış" olarak değil "sıçramalı" bir süreç olarak görülmesinin şöyle iki uzantısı var. Bir kere değişim hızlı bir şekilde, yani "durağan haller arasında keskin bir geçiş" olarak cereyan ediyor demektir; yukarıda gördüğümüz gibi edebiyat tarihinde de bunun epey örneğini bulabiliriz. Ama "sıçramalı" terimi çok kısa bir zaman dilimine işaret etmenin yanı sıra ev-

8. Stephen Jay Gould, "A Quahog is a Quahog", *The Panda's Thumb* içinde, s. 177. Ayrıca bkz. "Is the Cambrian Explosion a Sigmoid Fraud?", *Ever Since Darwin*, Londra/New York 1977 içinde (Türkçesi: *Darwin ve Sonrası*, çev. C. Temürcü, Tübitak, Ankara 2000).

9. Özellikle bkz. Yuri Tinyanov ve Roman Jakobson, "Problems in the Study of Literature and Language" (1928), ve Yuri Tinyanov, "On Literary Evolution" (1929), her iki yazı da Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska y.h., *Readings in Russian Poetics*, Michigan 1978 içinde yer almaktadır.

10. "Punctuated Equilibria", s. 116: "Kullanılabilecek anlamlı veri yelpazesini genişletebilmek için stratigrafik kayıtlardaki morfolojik kesintilerin sahiden olmuş olabileceğini ve *durağanlığın* veri *olduğunu* –yani her bir durağanlık örneğinin evrim teorisi açısından değişim örnekleri kadar anlamlı olduğunu– ileri sürdük." Derek Ager'in can sıkıntısı ve dehşetle ilgili sözü de bu makalede alıntılanmıştır.

rimin morfolojik bir özelliğini de öne çıkarır ki bu da türlerden türlere geçişte ara biçimlerin olağanüstü nadirliğidir.[11] Bu hususta edebiyat dünyası daha da açık kanıtlar sağlar. Mevcut türlerin çoğu son biçimlerini uzun ve yavaş bir süreç zarfında gerçekleşen mikroskopik değişimlerin kolektif sonucu olarak değil, bir iki cesur hamle ile almışlardır. Watt bile tedrici değişim yaklaşımına yakınlığına rağmen (romanın *yükselişi*), romana hazırlık niteliğindeki biçimlerden kitabının o pek renksiz ilk bölümünde bahseder geçer; eserin ana metni aslında bir "yükselişi" falan değil, bir dizi morfolojik olarak tamamlanmış biçimi anlatır.

Demek ki edebiyatta da doğada olduğu gibi zincirin pek çok halkası eksiktir: insanları ve şempanzeleri bir kenara bırakırsak, eksik halkaların en meşhuru (ve de eksikliği en çok hissedileni) belki de bir edebi metindir: *Kök-Hamlet*, yani her edebiyat uzmanının hiç değilse bir kere hayalini kurduğu ama kimsenin bugüne dek bulamadığı efsanevi ata-metin. Bu metni kimse bulamadıysa bu var olmadığı için değildir (aslına varlığından neredeyse eminiz); değişim "sıçramasının" gerçekleştiği anda, evrimin mantığı gereği geçici ve geçişsel biçimler harcandığı, oturmuş bir biçim yerini bir başka oturmuş ve tamamlanmış biçime bıraktığı içindir. Shakespeare'den iki koca yüzyıl sonra, yani matbaa çağının başlamasından çok sonra ortaya çıkan *Bildungsroman* türünün ilk iki başyapıtının her ikisinin de geçişsel, "hazırlık" niteliğinde bir ilk biçimi vardı: Jane Austen'ın *First Impressions*'ı (İlk İzlenimler) kaybolmuştur; Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inin ilk taslağı ise yaklaşık yüz yıl sonra şans eseri bulunmuştur.

Sözün kısası, evrimci bakış açısından bağlantı halkaların yokluğu da en az varlıkları kadar manidardır. Bu, edebiyatın tabi olduğu toplumsal seçilim hakkında bize çok şey söyler, onun morfolojik kararsızlığa tahammülsüzlüğünü, oturmuş, durağan biçimlere doğru nasıl "aceleyle koşturduğunu" gözler önüne serer. *Kök-Hamlet*'e gelince, birisi onu bulduğu takdirde değişimin tedriciliğini savunanlardan dört kişi önünde bu makaleyi yemeye hazırım.

11. Bkz. "Bushes and Ladders", *Ever Since Darwin* içinde ve "The Episodic Nature of Evolutionary Change", *The Panda's Thumb* içinde.

Çatallanmalar ve Mecazilik

Buraya kadar *makro*-evrime baktık, yani türler ve metinler düzeyinde neler olduğuna. Bu bölümde ise tek tek metinlerin *içinde* cereyan eden mikro-evrimsel olaylara eğileceğiz. Rastlantı-zorunluluk kutupsallığı bu düzeyde de geçerlidir ama farklı ve şaşırtıcı bir şekilde kendini gösterir: çeşitlemeler yine rastlantıyla şekillenir ama hangi durumlarda ortaya çıkacakları bu kez daha belirlidir. Bir başka deyişle, bir varyasyonun tam olarak "ne" olacağını öngöremeyiz ama "ne zaman" ortaya çıkacağını aşağı yukarı söyleyebiliriz: *rasgele* çeşitlemelerin *zorunlu olarak* belireceği ânı saptayabiliriz. Prigogine ile Stengers *Kaostan Düzene*'de (*Order out of Chaos*) bu gibi anları "çatallanmalar" olarak adlandırır:

> Dengeden uzak koşullarda cereyan eden öz-örgütleme süreçleri, rastlantı ile zorunluluk, dalgalanmalar ile belirlenimci yasalar arasında nazik birer oyundur. Bir çatallanmanın hemen öncesinde dalgalanmaların ya da rasgele unsurların önemli bir rol oynayacağını, çatallanmalar arası dönemlerde ise işin belirlenimci tarafının baskın olacağını tahmin edebiliriz.[12]

Rastlantı ve zorunluluk, dalgalanmalar ve belirlenimci yasalar; bilindiği gibi *Kaostan Düzene* bu ikililerin esasen ilk unsurları üzerinde durur:

> Çatallanmalara yaklaşıldıkça sistemlerin büyük dalgalanmalar göstermesi çarpıcıdır. Bu durumdaki sistemler, yönelinebilecek olası evrim doğrultuları arasında tereddüt eder gibidir ve meşhur büyük sayılar yasası, bildik anlamıyla, geçerliliğini yitirir. Küçük bir dalgalanma, makroskopik sistemin davranışını bütünüyle değiştirecek yepyeni bir evrimi harekete geçirebilir. Bununla toplumsal olgular, hatta tarih arasındaki analojiyi fark etmemek imkânsız.[13]

Tarihle analoji: Bu analojiyi biraz esneterek, tarihin minyatürü sayılabilecek o olguyu, anlatıyı da kapsayabilir miyiz?

12. Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers, *Order out of Chaos*, Toronto/New York/Londra/Sydney 1984, s. 177 (Türkçesi: *Kaostan Düzene*, çev. S. Demirci, İz, İstanbul 1996).

13. *A.g.e.*, s. 14.

Aradığımız, "çatallanmalar" ile *Kaostan Düzene*'deki diğer iki anahtar terim olan "geri dönüşsüzlük" ve "karmaşıklığın artışı" arasında bir tür karşılıklı bağımlılık.[14] Francesco Orlando'nun birkaç yıl önce ortaya attığı "mecazilik oranı" kavramı[15] burada bize yardımcı olabilir: "mecaziliği", "karmaşıklığın" retorik alanındaki makul bir eşdeğeri sayabiliriz; mecazilik *oranı* da artma ve azalma sürecini izlememizi mümkün kılabilir.

Freud'un teorisinin Francesco Orlando versiyonuna göre, mecazilik oranındaki farka bakarak "dilleri" ve metinleri ikiye ayırabiliriz. Mecazilik belli bir seviyenin üstüne çıktığı zaman bilinçdışının "iletişimsel olmayan dilleri"yle karşı karşıya geliriz: rüyalar, dil sürçmeleri, semptomlar gibi. Mecazilik bu seviyenin altına düştüğünde ise bilinçdışının "iletişimsel dilleri"dir söz konusu olan: *Witz**, şakalar, edebiyat gibi. Ayrıca, mecazilik oranı edebi türlere ve üsluplara göre değiştiğinden, edebiyatın dış sınırlarını tanımlamaya yaramasının yanı sıra bu sınırlar içinde kalan geniş alanın haritasını çıkarmaya da yardımcı olabilir. Üstelik mecazilik oranı herhangi bir metnin kendi içinde de değişiklik gösterdiği için, bizi mikro-evrimsel sorulara geri götürmek gibi üçüncü bir imkân daha sağlar. Belki karmaşıklık-mecazilik düzeyindeki artışın içeriğini hiçbir zaman

* (Alın.) espri. (ç.n.)

14. "[Klasik bilimde] zamansallık bir yanılsama olarak görülür ve küçümsenirdi. Bugün bu değişmiş durumda. Geri dönüşsüzlüğün, yanılsama olmak bir yana, doğada çok temel bir rol oynadığını ve kendi kendini düzenleme süreçlerinin çoğunun kökeninde yer aldığını anlamış bulunuyoruz... Zamanın ve karmaşıklığın inkârı, klasik tanımıyla bilim projesinin gündeme getirdiği kültürel meselelerde merkezi bir yer tutuyordu. Bu kavramların baskısının giderek daha fazla hissedilmesi, bizim burada betimlemek istediğimiz bilimsel dönüşümde de hayati bir rol oynadı" (*a.g.e.*, s. 7-8). Ve biraz ileride: "Denge termodinamiğinde geri dönüşsüz süreçler önemsiz ama rahatsız edici birer arıza, çalışılmaya değmeyecek konular olarak görülerek küçümsenirdi. Bugün bu durum tamamen değişmiştir. Artık dengeden uzak ortamlarda yeni yapı tiplerinin kendiliğinden ortaya çıkabileceğini biliyoruz. Dengeden uzak koşullarda düzensizlikten, termal kaostan düzene dönüşümler olabilir. Belli bir sistemin etrafıyla etkileşimini yansıtan, yeni, dinamik madde durumları ortaya çıkabilir" (*a.g.e.*, s. 1).

15. Francesco Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature* (1973), Baltimore ve Londra 1978, özellikle s. 164 vd.

önceden tahmin edemeyeceğiz (bu süreç zaten tanımı gereği beklenmedik, hatta benzersiz, biricik olana doğru meyillidir) ama en azından böyle bir artışın hangi koşullarda gerçekleşmesinin daha muhtemel olduğunu anlayamaz mıyız? Bir başka şekilde söylersek, mecazilik olay örgüsüne bağlı mıdır?

Orlando bu meseleyle hiçbir zaman doğrudan ilgilenmemiştir: daha doğrusu, anlatıbilim ile söz sanatlarına dair incelemelerin apayrı alanlar olduğuna dair yaygın görüşü paylaşıyor gibidir:

> Benim yaptığım *analyse du récit*'nin tam tersi. Metnin kendi dizimsel düzenini bir alıntılar silsilesine bölüyor ve... metinde örtük olarak var olan dizisel düzenin yeniden inşasını ön plana çıkarmak için dramatik anlatım sürecini genel olarak göz ardı ediyorum.[16]

Metnin dizimsel düzenini bir alıntılar silsilesine bölmek... Orlando, kitabının Racine'in *Phaidra*'sını ele aldığı analitik kısmında, teorisine bakarak bekleyeceğinizden çok daha serbest hareket eder ve dramatik anlatım sürecine, belki çok da farkında olmadan, yoğun bir ilgi gösterir. Burada, mecazilik oranın hakikaten de değiştiğini görürüz, ancak bu değişim ne rasgele ne de her yerde azar azardır: (bizzat Orlando'nun söylediği üzere) mecaziliğin en yüksek seviyeye ulaştığı çok kısa ve başı sonu belli bir bölüm vardır: Phaidra'nın ilan-ı aşk ettiği altmış dize (605-662).[17] Bu an, Orlando'yu bir kez daha alıntılayacak olursak, "insanı hapseden, çünkü geri dönüşü olmayan, bir yolda körlemesine atılmış bir adım"a benzer.[18]

Peki mecazilik neden tam *bu anda* artar? Çünkü bu, *anlatısal bakımdan* uygun bir andır. Olay örgüsünde bir dönüm noktasıdır. Bir çatallanmadır: Phaidra'nın birbiriyle bağdaşmaz ve bir adım sonrası

16. *A.g.e.*, s. 141.

17. "Labirentimsi bir söz örüntüsü... konuşmanın patikasını takip eden kıvrılmalar, bükülmeler, dolambaçlanmalar... Phaidra'nın kelimeleri muğlak, aynı zamanda ürkek ve ağdalı bir hal alır... Kelimelerin muğlaklığı iki farklı anlama açılır... Phaidra'nın kelimelerinin muğlaklığı... Bu muğlaklık fiziki benzerlikten faydalanır... ikili bir edebi hakikat... muğlaklığın böylesine damgasını vurduğu kelimeler... onun kelimelerinin çizdiği dolambaçlar." Ve nihayet: "şiirsel söz, daha derinde yatan bir çatışmanın terimlerini kucaklamak ve altüst etmek için kendisini hiç Racine'in bu dizelerindeki kadar zengin ve çelişkili anlamlarla karmaşıklaştırmamıştır" (*a.g.e.*, s. 68-71).

18. *A.g.e.*, s. 67.

belirsiz yollardan birini seçmek zorunda olduğu ("körlemesine atılmış bir adım"), dolayısıyla geri dönüşsüzlüğün ("geri dönüşü olmayan") oyunun evrenine dahil olduğu bir kavşaktır.

Söz sanatlarını şekillendiren kuvvetlerden biri olarak zamansallık: Anlatıbilim ile mecaz teorisi arasında düzenli alışveriş olmaya başladığında bu meseleyi daha iyi anlayacağız. Ama şimdilik çatallanmalar, geri dönüşsüzlük ve mecazilik arasında ne derece karşılıklı bir ilişki olduğunu farklı bir eleştirmeni, William Empson'ı ele alarak tartalım. Empson, yirminci yüzyılın tipik özelliği olan karmaşık mecazi dilin yeni bir gözle değerlendirilmesi gerektiğini belki herkesten fazla savunan kişidir. *Seven Types of Ambiguity*'nin (*Muğlaklığın Yedi Çeşidi*) daha ilk sayfalarında şöyle der Empson: "Muğlaklığın entrikaları şiirin köklerinden birini teşkil eder" ve "edebi öneme sahip hemen her şeyde muğlaklık vardır".[19] Zaten bu yüzden Empson tek bir yazarı, ya da metni, muğlaklık abidesi olarak öne çıkarmak yerine çok geniş bir yelpazeden örnekler seçer. Yine de diğerlerinden biraz daha fazla alıntı yaptığı iki metin vardır. Bunlar *Hamlet* ve *Macbeth* trajedileridir ve her ikisinde de alıntıları oyunların belirli bazı bölümlerinden yapar: monologlardan. Büyük trajedilerin ilkinin ilk monologunun ilk dizesini hatırlayın, nasıl Shakespeare'de görülen türden aşılması zor bir muğlaklık taşıdığını (*solid-sullied**)... Bu elbette tesadüf değil: muğlaklığın monologlarda arttığı inkâr edilemez bir gerçektir[20] – hem de, biraz sonra göreceğimiz gibi, "zorunlu" bir gerçektir de.

* Yazar burada Hamlet'in "O, that this too too solid flesh would melt" (Ah, bu katı, kaskatı beden eriyiverse) dizesiyle başlayan tiradındaki "solid" kelimesinin imlasıyla ilgili süregiden tartışmaya göndermede bulunuyor. Bazı elyazmalarında "solid" (katı, sert, somut), bazılarında ise "sullied" (rezil, aşağılık, kirli) kelimesinin yer alması, üstelik bu iki kelimenin telaffuzlarının çok yakın olması Shakespeare'in birincisini mi, ikincisini mi tercih ettiği, yoksa her iki anlamı birden mi akla getirmek istediğiyle ilgili tartışmalara sebep olmuştur. (ç.n.)

19. William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), Londra 1956, s. 3.

20. *Macbeth*'ten verilen muğlaklık örneklerinin biri hariç tamamı monologlardan alınmadır; *Hamlet*'ten verilenlerin ise neredeyse yarısı. Monologlar *Macbeth*'te metnin yaklaşık yüzde on beşini, *Hamlet*'te ise yüzde sekizini oluşturduğundan (bkz. Raymond Williams, "On Dramatic Dialogue and Monologue", *Writing in Society*, Londra 1984 içinde), Empson'ın seçimleri muğlaklığın/mecaziliğin dağılı-

Ama önce Empson'ın Shakespeare'i üzerine bir iki söz daha söyleyelim. Mecazilik, ya da muğlaklık, monologlarda artar, yani Phaidra'nın ilan-ı aşkında olduğu gibi, dramatik çatallanmalara doğru beliren görece kısa konuşmalarda. Bu bakımdan olay örgüsünün bol aksiyonlu olması (*Macbeth*) ya da tam tersine muammalı bir eylemsizliğin hâkim olması (*Hamlet*) çok da fark etmez, her iki örnekte de monologlar geri dönüşü olmayan karar anları yaklaştığında, yani "dengeden uzak" durumlarda ortaya çıkar. Dengeden uzak sistemler "tereddüt" etme eğilimindedir ("Olmak ya da... "); davranışlar azami düzeyde dalgalı ve kuralsızdır. Mecazilik bu yüzden artar, daha doğrusu artmak *zorundadır*: bu gibi anlarda kahraman birtakım aşırı ve birbiriyle bağdaşmaz değerlerle karşı karşıya kalır ve bunların çatışması onun diline yansıyarak daha cüretkâr, daha çelişkili ve çetrefilli konuşmasına sebep olur. Oyundaki ana çatallanmaya yaklaşıldıkça –Duncan'ı öldürmeli mi öldürmemeli mi?– çelişki keskinleşir, mecazilik artar ve nihayet Orlando'nun "seviye"si aşılarak Macbeth'in sözleri sanrı ve kâbuslarından ayırt edilmez olur.

Toparlayayım. Ampirik bir gözlemle başladım: Mecazilik düzeyi sabit değildir, ama artışları da rasgele değildir; bu artışlar genelde belli anlarda, anlatının çatallanmalarına yakın noktalarda gözlenir. İkinci olarak, olay örgüsü ile mecazi dil arasında karşılıklı bir bağımlılık olduğunu *tespit etmekle* kalmayıp bunun *nedenini* açıklamaya çalıştım. Nihayet, çatallanmalara doğru mecaziliğin artması olgusunun tersten de doğru olduğunu söyledim, yani anlatıda çatallanmalara *uzak* episodların mecaziliğinin genelde düşük olduğunu.[21] Bu yüzden çatallanmaların olay örgüsünde belirleyici bir yer işgal ettiği trajedide mecazilik her zaman oldukça yüksektir; uyduların egemenliğindeki romanda ise mecazilik yok denecek kadar azdır.[22]

mının hiç de dengeli olmadığını ve Orlando'nun "oran" kavramını kullanarak bu dengesiz dağılımın haritasını çıkarmaya çalışmasının gayet kayda değer bir çaba olduğunu gösteriyor gibidir.

21. Bu gibi episodlar Roland Barthes tarafından "katalizör", Seymour Chatman tarafındansa "uydu" olarak adlandırılmıştır: her iki eleştirmen de bunları benim burada çatallanma olarak adlandırdığım şeye anlatıbilimin verdiği standart isim olan "çekirdek"lerle karşıt şeyler olarak ele almıştır.

Mecazi dil ile olay örgüsünün karşılıklı bağımlılığı elbette başka örneklerle sınanmalıdır; ama teorik nitelikte bir ilk taslak için şimdilik bu kadar yeter deyip edebiyat tarihiyle ilgili bir başka konuyla yazıyı bitirmek istiyorum. Soru şeklinde koyacak olursam: Karmaşıklıkla ilgili mikro-evrimsel bulgularımız bu yazının ilk kısmında kaba hatlarıyla verilen makro-evrimsel trendlerle bir şekilde ilişkilendirilebilir mi?

Edebiyatta "Eksaptasyon"

Bu noktaya kadar yüksek mecazilik düzeyinin bağımsız bir olgu olduğunu reddedip, anlatının mantığından kaynaklandığını söyledim. Ancak köken ile işlev farklı şeylerdir ve ne gibi sebeplerden kaynaklanırsa kaynaklansın, yüksek mecazilik kuşkusuz edebi çeşitlenmelerin en önemlilerinden biridir. Uzun ve özgül bir tarihi vardır ama içerdiği çifte kopuşla bu oldukça netameli bir tarihtir: Hem edebi türlerde (trajediden lirik şiire) hem de devirlerde (Barok'tan Modernizm'e) birer kopuş yaşanmıştır.[23] Yüksek mecazilik, ancak bu iki kaymadan sonra Barok trajedisindeki episodik ve düzensiz niteliğinden sıyrılarak Modernist şiirin ürettiği olağanüstü külliyatın temel örgütleyici ilkesi haline gelmiştir.

Bu çeşitli sebeplerle olağanüstü bir külliyattı ama en önemlisi, başka hiçbir edebi akımın yapamadığı bir şeyi yaparak müthiş bir teknik mükemmelliği müthiş bir anlamsal bulanıklıkla bir araya getirmesiydi herhalde. Modernist mükemmeliyet muammalı bir konudur, evrim teorisinin en zorlandığı noktalardan birini hatırlatır: Darwin'in dediği gibi, "muazzam bir mükemmelik ve karmaşıklığa ulaş-

22. Cambridge mezunu bir arkadaşım öğrenciyken romanları "sayfaları çevirip lanet olası eğretilemeleri bekleyerek" okuduğunu söylemişti. Çabaları fazla bir sonuç vermemiş, tıpkı "muğlaklık" üzerine kurulu eleştiri okullarının ürettiği roman incelemelerinin hem sayıca az hem de kısır kalmış olması gibi. Başka türlü ifade edecek olursam: Romanda gündelik hayatın ve sıradan işlerin ön planda olması, dilin "dengeden yeterince uzağa" gitmesine engel olur.

23. Empson'ın *Seven Types of Ambiguity*'si Eliot'ın şiirinin damgasını vurduğu onyılın en iyi edebiyat eleştirisi eseridir; Orlando'ya gelince, edebiyatta en yüksek mecaziliğin Modernist şiirde görüldüğünü o da fark etmiştir.

mış organları" nasıl açıklamalıdır,[24] *tam da bu kadar mükemmel ve karmaşık oldukları için* doğal seçilim düşüncesiyle çelişen organları? Evrim düşüncesini ereksellikten sıyırınca mükemmellik daha da muammalı oluyor: kanadın onda biri olan bir organ, kanat yapma projesinin ilk aşaması olarak düşünülünce anlamlı olur, ama eğer böyle bir proje yoksa bu organ niye vardır ki? Ve eğer kendi başına hiçbir işe yaramıyorsa "evrimleşmesi" ve gerçek, yadsınamaz bir amaca hizmet edecek hale gelmesi mümkün müdür?

Darwin'in buna cevabı "başta belli bir maksatla yapılan bir organ... tamamen başka maksada hizmet edecek bir organa dönüştürülebilir" oldu.[25] Ve birkaç yıl önce Stephen Jay Gould ile Elizabeth Vrba bu gibi organları "eksaptasyon" (*exaptation*) olarak adlandırmayı önerdiler.[26] Ben de onların terimini alarak, Modernist lirikteki yüksek mecaziliğin aynen böyle bir eksaptasyon olduğunu, edebiyat tarihindeki belki de en başarılı, en muhteşem "maksat değişikliği" örneği olduğunu söyleyeceğim. Bu da şu anlama geliyor: Yüksek mecazilik düzeyi, yabancılaştırma, *oxymoron*, kararsızlık gibi etkiler yaratmasıyla gerçekten de Modernist liriğin temel örgütleyici ilkesidir; ama başta "bu maksatla yapılmış" değildi. Yani varlığının ardında hiç de böyle bir kasıt yoktu: sadece ve sadece trajik biçimle ilgili birtakım sebeplerle ortaya çıkmıştı. Modernist lirik onu adeta hazır bir mamul gibi elinin altında buldu ve alıp hepimizin bildiği o nefes kesici maksatlar uğruna kullandı.

Yüzyıllar boyu atıl halde bekleyen, en başta tamamen başka sebeplerle üretilmiş, hatta hiç sebepsizce, amaçsızca üretilmiş bir "lirik" gizillik olarak Shakespeare monoloğu. Gould ile Vrba'nın hipotezinden yola çıkarak işte bu radikal noktaya varıyoruz:

24. "Farklı mesafelere göre odağı ayarlamaya, farklı düzeylerde ışığı algılamaya, küresel ve renksel arızaları düzeltmeye yarayan tüm o benzersiz donanımlarıyla gözün doğal seçilim yoluyla oluştuğu düşüncesinin son derece saçma göründüğünü itiraf etmem lazım." Charles Darwin, *The Origin of the Species* (1859), Harmondsworth 1982, s. 217. Alıntı "Teorideki Zorluklar" başlıklı VI. Bölümdendir (Türkçesi: *Türlerin Kökeni*, çev. Ö. Ünalan, Onur, Ankara 1996).

25. *A.g.e.*, s. 210.

26. Stephen Jay Gould ve Elizabeth S. Vrba, "Exaptation: A Missing Term in the Science of Form", *Paleobiology* 1, 1982.

Eksaptasyon olarak yeniden kullanıma sokulan unsurların daha önceki konumu ancak şu ikisinden biri olabilir: Ya başka bir işleve adapte olmuş unsurlardılar ya da belli bir işlev görmeyen unsurlar. Bunlardan ilkinin önemi uzun zamandır kabul edildiği halde ikincisi yeterince dikkate alınmıyor. Ama evrimdeki esnekliğin pınarı ve can damarı, işlevsiz unsurlardan oluşan o devasa havuz olsa gerek... bu işlevsiz unsurlar havuzu, mutasyonun analogudur – yeni seçilimlere hammadde sağlayan bir kaynaktır.[27]

Böylece heyecan verici ama aynı oranda nazik bir dönemece gelmiş olduk. Şu ana kadar Modernist liriğin varlığını mümkün kılan yüksek mecaziliğin, monologun trajedinin olay örgüsü içindeki özgül konumundan kaynaklandığını savundum. Şimdi de monologu işlevsiz bir unsur olarak düşünmemiz gerektiğini ileri süreceğim, herhangi bir dramatik işlevden yoksun bir yapı olarak... Bu iki iddia arasında bir çelişki yok mu? Ve ikinci iddia, kendi başına düşünüldüğünde bile, biraz uçuk değil mi?

Birinci meseleyle ilgili olarak, evet, monologlarda mecaziliğin artıyor olmasını bunların dizimsel konumuna, yani çatallanmaların yakınında, çekirdeklerin civarında bulunmalarına bağladım. Çatallanmaların *yakınında*, çekirdeklerin *civarında*. Oysa Shakespeare'de monologun ne kendisi bir eylemdir, ne de oyundaki eylem akışına bir katkısı vardır: monolog için seçilen temanın tam da eylem ile düşünce arasındaki ayrılık, düşüncenin eylemi zaptetmedeki (*Macbeth*) ya da başlatmadaki (*Hamlet*) kifayetsizliği olması semptomatiktir.

Bir başka deyişle, monologla olay örgüsü arasında kurucu bir asimetri vardır: Monolog olay örgüsü tarafından belirlenir sahiden ama ona katkıda bulunmaz. Bir çatallanmaya yaklaşıldığında ortaya çıkar ama kendisi bir çatallanma değildir. Dizimsel bir konumu vardır ama dizimsel işlevi yoktur.[28] Zaten trajik monologlar tam da

27. *A.g.e.*, s. 12.

28. Aynı şekilde psikolojik işlevi (monologlardaki Hamlet kesinlikle "asıl" Hamlet değildir) ya da "dizisel" işlevi (Danimarka Sarayı'nda olduğunu iddia ettiği o "doğanın kondurduğu kara benler"in oyun ilerledikçe aslında var olmadığı anlaşılır), hatta "teşvik etme" işlevi de (Corneille'in kahramanlarının aksine Shakespeare'inkiler kendilerini belli bir şeyi yapmak için ikna etmezler) yoktur. Bu derlemede yer alan "Büyük Tutulma" adlı yazımda bu dramatik "absürdlüğü" tarihsel açıdan açıklamaya çalıştım.

bu işlevsizlikleri sayesinde öylesine muhteşem bir esneklik kazanırlar. Olay örgüsünün "işine yarasalardı", özgürlüklerini hiç şüphesiz kaybederlerdi; belirli, tanımlı bir işlevleri olsaydı mecazilikleri denetim altına alınırdı. O zaman belki modern şiirin tarihi de bambaşka olurdu.

Monologun dramatik "lüzumsuzluğu" ile taşıdığı edebi yenilik potansiyeli arasındaki bağıntı Elizabeth dönemi trajedisinin, Gadamer'in terimiyle, *Wirkungsgeschichte*'si, yani "etkililik tarihi" ile örneklenebilir. Batı kültürü nesiller boyu monologları "çıkarıp" müstakil şiirler gibi okumuştur. Bu, oyunların organik tabiatına bir müdahale – bir hata mıdır? Elbette hatadır ama etkililik tarihi denen şey zaten uzun bir hatalar silsilesinden ibarettir. Ama bu silsilede mümkün olan tüm hatalar yer almaz, esas önemli nokta da budur. Neden Hamlet ile Rosencrantz ve Guildenstern arasında geçen konuşma, Polonius'un öğütleri ya da sondaki düello değil de "Olmak ya da olmamak" seçilir hep? Daha güzel olduğu için mi? Buna bir diyeceğim yok ama bir sebep de onu "çıkarmanın" *daha kolay* oluşudur şüphesiz, çünkü bu monologla olay örgüsü arasındaki bağlar özellikle zayıftır. Zayıftır çünkü monologun hiçbir dizimsel işlevi yoktur. Olmadığı için de serbestçe gelişebilir.

Serbestçe gelişebilir. Eleştirel bir kavram olmayan *Wirkungsgeschichte*'den yüzyılımızın eleştirel dönüm noktasına geçebiliriz artık. Boris Tomaşevski:

> Hikâye açısından sadece bağlı motifler zorunlu olsa da bazen serbest motifler (mesela konudan sapmalar) olay örgüsünün kuruluşunda baskın ve belirleyici olabilir... Serbest motiflerin kullanımını büyük ölçüde edebi gelenek belirler ve her edebi okulun kendine özgü bir serbest motifler dağarcığı vardır; ama bağlı motifler "elzem" oluşlarıyla ayrılırlar – bir başka deyişle, farklı okulların eserlerine bakıldığında hep aynı bağlı motifler görülür.[29]

Serbest motifler, bağlı motiflere kıyasla ikincil, hatta neredeyse fuzulidirler: anlatının mantığı açısından birer "konudan sapma"dan ibarettirler. Ama dizimsel açıdan fuzuli oluşları onları olumlu an-

29. Boris Tomaşevski, "Thematics" (1928), Lee T. Lemon ve Marion J. Reis, y.h., *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska 1965 içinde, s. 68.

lamda da serbest yapar – edebiyat tarihinin riskli, sonucu belirsiz deneylerini gerçekleştirmesinin ve kendini çeşitlendirmesinin yolu haline getirir. Tüm motifler bağlı motifler olsaydı, tümü de anlatıda kuvvetli bir işlev yerine getirseydi – eğer bu böyle olsaydı, edebi mirasımız muhtemelen çok daha kısır kalırdı.

Edebi eksaptasyonla ilgili bugüne dek yazılmış en zekâ dolu tartışmanın Rus Biçimciliğinden gelmesi tesadüf olmasa gerek. Viktor Şklovski'nin "*Don Quixote*'nin Yapılışı" adlı yazısından bahsediyorum. Kısa bir alıntı yapayım:

> Şimdi birtakım sonuçlar çıkaracağım, ama gönülsüz olarak, çünkü aslında sonuçları okurlar kendileri çıkarmalıdır.
>
> 1. Yazarın başlangıçta, Heine'nin göklere çıkardığı, Turgenyev'in de yerin dibine batırdığı Don Quixote tipini yaratmak gibi bir niyeti yoktu. Şiir söyleme mekanizmasının yeni biçimler üretmesi gibi, Don Quixote de romanın yapılışından çıkmıştı.
>
> 2. Cervantes romanın ortalarında bir yerde Don Quixote'ye kendi bilgeliğini yüklemekle onu iki yönlü bir karakter haline getirdiğini fark etti: sonra da bu ikiyüzlülüğü kendi estetik amaçları için kullanmaya başladı.[30]

Don Quixote. Strauss'un müziğinin, Picasso'nun resminin, Hegel'den Foucault'ya kültür tarihinin sayısız destanının kahramanı. Kimbilir kaç roman teorisinin çıkış noktası. Ama işte "yazarın başlangıçta o Don Quixote tipini yaratmak gibi bir niyeti yoktu".

Bunu söylemek için cesur bir beyin gerekiyordu ve neyse ki Şklovski tam böyle birisiydi. Bildiğimiz haliyle Don Quixote "romanın yapılışından çıkmıştı": ifade bulmak için çırpınan yeni bir tarihsel içerik, romanın varlık sebebi değildi. Bir sonuç, üstelik gayri ihtiyari bir sonuç idi. İlk roman kahramanı, Cervantes'in belli türden bir episodu gerekçelendirmek, "güdülemek"[31] için ihtiyaç duyduğu bir şeydi, o kadar. Ama bir kez yaratıldıktan sonra "romanın ortalarında bir yerde" başka işlere de yaradığı ortaya çıktı. Ona "ikinci dereceden" anlamlar ve işlevler yüklenmeye başladı: bunlardan bazıla-

30. Viktor Şklovski, "How *Don Quixote* is Made", *A Theory of Prose* (1929) içinde. (Burada yaptığım alıntılar yazının İtalyanca çevirisindendir, De Donato, Bari 1966, s. 111-2.)

31. "Her bir motifin ya da motifler kompleksinin esere katılması *güdülenmiş* olmalıdır. Tek tek motiflerin ya da motif gruplarının esere katılmasını gerekçelendiren gerçeler ağına *güdüleme* denir" (Boris Tomaşevski, "Thematics", s. 78).

rı bir süre sonra baştaki anlam ve işlevlerin yerini aldı ve edebiyatın evrimi oradan devam etti.

Boris Eyhenbaum "Biçimsel Yöntemin Kuramı" adlı yazısında şöyle diyor:

> *Don Quixote*, hikâye derlemeleri (*Dekameron*, vb.) ile zincirleme gereci temelinde yapılandırılmış, yolculuk temasının güdüleme işlevi gördüğü tek kahramanlı roman arasında bir geçiş halkası olarak görülür.
>
> *Don Quixote*'ye böyle özel ilgi gösterilmesinin sebebi onda gereç ile güdülenmenin, tamamen güdülenmiş ve unsurları birbiriyle tamamen kaynaşmış bir roman üretecek derecede bütünleşmiş olmamasıdır.[32]

Yani: *Don Quixote*, *mükemmel olmadığı*, kusurlar barındırdığı için seçilmiştir; Şklovski'den edebiyat tarihi için model olması gereken bir başka cesur hamle. Gould'un "Panda İlkesi"nin bize söylediğine göre, mükemmellik,

> evrim teorisinin kaçınması gereken saçmasapan bir savdır, çünkü kadir-i mutlak bir yaratıcının gerçekleştirdiği iddia edilen eylemin taklidinden ibarettir. Olmadık düzenlemeler, tuhaf çözümlerdir evrimin kanıtı – aklı başında bir Tanrı'nın asla kullanmayacağı ama tarihin kısıtlamalarına tabi doğal bir sürecin zorunlu olarak takip ettiği yollardır.[33]

Edebiyat tarihçiliğinin eskiden beri bunun tersini yapmaya, yani bir tür otomatik yaratılışçılığa bel bağlayarak nesnelerinin mükemmelliğini "göstermeye" çalıştığı malum. Halbuki Şklovski'nin izinden giderek olmadık düzenlemeler ve tuhaf çözümler aramaya başlamamız lazım. Ne bileyim, mesela melankolik ve aşırı eğitimli bir prense taşıtılmaya çalışılan bir intikam trajedisi; gemisi batıp bir adaya düşen ve sonra gündelik hayatın savunusuna dönüşen bir Protestanlık savunusu; sınırsız bir estetik özerkliği temel alan ama tavizsiz bir sosyalleşme çağrısı olup çıkan bir roman; düzeni ve anlamlılığı yeniden tesis etsin diye yazılan ama yirminci yüzyılın en büyük eleştirel kaosuna sebep olan mitolojik bir şiir...

Yeni edebi türler yaratan eserlerin, tarihin seçtiği çeşitlemelerin, nasıl da çoğunlukla Şklovski'nin *Don Quixote*'si gibi "kaynaşma-

32. Boris Eyhenbaum, "The Theory of the Formal Method" (1927), *Readings in Russian Poetics* içinde, s. 19.

33. Stephen Jay Gould, "The Panda's Thumb", *The Panda's Thumb* içinde, s. 20.

mış" şeyler olduğunu düşünmeden edemiyor insan. Bedenlerimiz –ve beyinlerimiz– gibi birer *bricolage* ürünü, yoksa mühendislik değil. Rastlantının eseri, tasarımın değil. Ve bu hiç de onların değerini azaltmıyor – tam aksine: eğer harika bir şey "tasarın" ürünü değilse, bizim için daha da değerli olmalı. Ya da Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nin son sayfasında çok daha iyi ifade ettiği üzere:

İşte doğadaki bu savaştan, açlık ve ölümden, tasavvur edebileceğimiz en yüce neticeye, yani daha yüksek hayvanların oluşumuna varılır dosdoğru. Bu, hayatta ihtişam gören bir yaklaşım biçimidir. Başta hayatın kuvvetleri birkaç, hatta belki tek bir biçime can vermişti; bu gezegen değişmez kütle çekimi yasalarına göre dönüp durdukça öylesine basit bir başlangıçtan müthiş güzellikte, olağanüstü biçimler, sayısız biçimler evrildi, evrilmeye de devam ediyor.

—

metis eleştiri

René Girard
Romantik Yalan ve
Romansal Hakikat
Edebi Yapıda Ben ve Öteki

Samuel Beckett
Proust

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş

Georg Lukács
Roman Kuramı

Roland Barthes
Yazının Sıfır Derecesi

Tzvetan Todorov
Fantastik
Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım

Theodor W. Adorno
Edebiyat Yazıları

Mihail M. Bahtin
Dostoyevski Poetikasının
Sorunları

Franco Moretti
Mucizevi Göstergeler

metis eleştiri

Franco Moretti

Mucizevi Göstergeler

Bir yandan trajediler, Ulysses, Çorak Ülke ve Balzac romanları gibi "yüksek edebiyat" klasiklerini, bir yandan da Dracula ve Frankenstein gibi kült korku romanları, Sherlock Holmes öyküleri ve "acıklı" çocuk edebiyatının ünlü örnekleri Çocuk Kalbi ve Pal Sokağı Çocukları gibi "kitle kültürü" ürünlerini aynı esprili üslupla yorumlayabilen denemeler... Yazarın temel meselesi bu edebi eserlerde yazıldıkları dönemin toplumsal endişelerinin nasıl özgül ifadeler kazandığını çözümlemek. Edebiyat tarihçisi ve sosyoloğu Moretti, bir klasik haline gelmiş bu kitabında eleştiriyi pırıltılı ama içi boş spekülasyonlardan kurtarıp, "yanlışlanabilir argümanlar" üreten bir disiplin haline getirecek özgün bir metodoloji geliştiriyor.

Kitabının bir yerinde şöyle diyor Moretti: "Fazla kolay ağlayabilen insanlardan şüphelenmek gerekir. Ama hiç ağlamayan bir insan daha da kötüdür çünkü ağlamakla insan en azından dünyayla barışırken önemli bir şeyleri de yitirdiğini –yani bunun barışmadan çok yenilgi olduğunu– kabul etmiş olur. Ve yenildiği gerçeğini –sırf gözyaşlarıyla bile olsa– kabul eden bir kimsenin, içindeki intikam ateşinin tamamen sönmediğini, günün birinde sakatlanmış bir insanlık durumuna teslim olmamaya karar vereceğini umabiliriz." Bilgilenme tutkumuzun kökenini, değerlerimizle halihazırdaki gerçeklik arasındaki can yakıcı gerilimde gören bu kitabı severek okuyacaksınız — salt edebiyat eleştirisi olarak değil, yaşadığımız hayatın da eleştirisi olarak.



Metis Eleştiri
ISBN 975-342-548-1

Metis Yayınları
www.metiskitap.com

14.50 YTL