metis eleştiri

Fredric Jameson

Modernizm İdeolojisi

Edebiyat Yazıları



Fredric Jameson

Modernizm İdeolojisi

Edebiyat Yazıları

1936 doğumlu Amerikalı Marksist eleştirmen. Haverford College'da Fransız Dili ve Edebiyatı okuduktan sonra 1960'lı yılların başında Yale'de aynı alanda doktorasını tamamladı. 1961 yılında yazdığı *Sartre: Origins of a Style* kitabıyla başladığı uzun yazı hayatında pek çok kitap ve yüzlerce yazı yayımladı. Eğitimini aldığı edebiyat teorisi alanıyla sınırlı olmayan çok geniş bir ilgi alanı vardır: Frankfurt Okulu teorisyenleri, Lukács, Weber, Simmel, Barthes, Greimas, Deleuze gibi düşünürleri, detektiflik ve bilimkurgu romanları, Hollywood sineması gibi popüler kültür ürünlerini, mimarlık teorileri, video sanatı, modernist resim ve edebiyat, postmodernizm teorileri, Çin'den Afrika'ya Üçüncü Dünya romanı ve sineması, Marksist iktisat metinleri gibi çok farklı kültür ürünlerini eşine az rastlanır bir merakla takip etmiş ve yazmıştır. *Marksizm ve Biçim* (YKY, 1997), *Dil Hapishanesi* (YKY, 2002), *Postmodernizm* (YKY, 1994), *Kültürel Dönemeç* (Dost, 2005), *Biricik Modernite* (Epos, 2004) Türkçeye çevrilmiş olan kitapları. Ayrıca bazı önemli metinlerinin çevirileri çeşitli derleme ve dergilerde yayımlanmıştır.

metis eleştiri

Metis Eleştiri 14

Modernizm İdeolojisi
Edebiyat Yazıları
Fredric Jameson

© Fredric Jameson
© Metis Yayınları, 2005
Türkçe Çeviri © Kemal Atakay, Tuncay Birkan

İlk Basım: Nisan 2008

Yayıma Hazırlayan: Bülent Doğan
Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen

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 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-668-8

Fredric Jameson

Modernizm İdeolojisi

Edebiyat Yazıları

Hazırlayanlar
Orhan Koçak, Tuncay Birkan

Çevirenler
Kemal Atakay, Tuncay Birkan

metis eleştiri

MAKALELERİN İNGİLİZCE BASIMLARI

Çeviride makalelerin şu versiyonları kullanılmıştır:

"Metacommentary", "The Ideology of the Text", "Criticism in History", "Modernism and Its Repressed": *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, 1. cilt, Minneapolis: University of Minnesota, 1988, s. 3-16, 17-71, 119-36, 167-80.

"Pleasure: A Political Issue": *A.g.y.*, 2. cilt, s. 61-74.

"The Poetics of Totality", "Ulysses in History", "Baudelaire as Modernist and Postmodernist", "Rimbaud and the Spatial Text": *The Modernist Papers*, Londra-New York: Verso, 2007, s. 3-44, 137-51, 207-37, 238-54. (Bu yazıların hepsi bu kitap yayımlanmadan önce seçilmiş olduğu için çeviriler küçük farklılıklar gösteren ilk versiyonları üzerinden yapılmıştı. Bu değişiklikler metinlere Tuncay Birkan tarafından işlenmiştir.)

"World-Reduction in Le Guin": *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science-Fictions*, Londra-New York: Verso, 2005, s. 267-80.

"Magical Narratives: Romance as Genre": *New Literary History*, Güz 1975, 7 (1), s. 135-63. (Bu yazının çok büyük değişiklikler içeren hali "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism" adıyla *The Political Unconscious*'ın 2. bölümü olarak yayımlanmıştır. Ancak *The Political Unconscious*'un bütünlüğünü bozmama gerekçesiyle, bu kitapta epey farklı noktalar üzerinde duran ilk hali tercih edilmiştir.)

"Flaubert's Libidinal Historicism": Naomi Schor ve Henry F. Majewski, haz., *Flaubert and Postmodernism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1984, s. 76-83.

"On Jargon": *The Jameson Reader*, M. Hardt ve K. Weeks, haz., Oxford: Blackwell: 2001, s. 117-8.

"Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism": *Social Text*, No: 15, Güz 1986, s. 65-88.

"Symptoms of Theory or Symptoms for Theory": *Critical Inquiry*, c. 30, No. 2, Kış 2004, s. 403-8.

İçindekiler

Sunuş, *Tuncay Birkan* • 7

1 Üstyorum • 33

2 Tarihte Eleştiri • 53

3 Jargona Dair • 77

4 Haz: Siyasal Bir Mesele • 80

5 Metin İdeolojisi • 99

6 Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans • 171

7 Flaubert'in Libidinal Tarihselciliği: *Üç Öykü* • 210

8 Tarihte "Ulysses" • 218

9 Modernizm ve Bastırdıkları ya da
Sömürgecilik-Karşıtı Olarak Robbe-Grillet • 238

10 Le Guin'de Dünyanın İndirgenmesi:
Ütopik Anlatının Ortaya Çıkışı • 256

11 Modernist ve Postmodernist Olarak Baudelaire:
Göndergenin Çözülmesi ve Yapay "Yüce" • 274

12 Rimbaud ve Uzamsal Metin • 293

13 Bütünlüğün Poetikası • 314

14 Çokuluslu Kapitalizm Çağında
Üçüncü Dünya Edebiyatı • 365

15 Teorinin Semptomları mı, Yoksa Teorisi Yapılacak
Semptomlar mı? • 397

Dizin • 405

Sunuş

Tuncay Birkan

Bir sorunun izini sürerek çatacağım bu sunuşun çatısını, basit bir sorunun: Yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat teorisi ve eleştirisi alanındaki en özgün eleştirmenlerden biri ve Amerikan Marksizminin tartışmasız en önemli ismi konumunda olan Fredric Jameson Türkiye solunca ve edebiyat çevrelerince gerçekten "tanınıyor" mu, buralarda kayda değer bir etkisi oldu mu? Cevap da çok açık bana kalırsa: Hayır. Cevap açık ama nedenlerini kurcalamakta fayda var.

Özellikle postmodernizmle ilgili tartışmalarda adı sık sık geçen, bu seçkiye de dahil ettiğimiz ünlü yazısında Üçüncü Dünya edebiyatı ile ilgili infial yaratan sözleri genellikle olumsuz da olsa belli bir yankı uyandıran ve en önemlisi neredeyse belli başlı bütün kitapları ve birçok makalesi Türkçeye çevrilmiş bir yazar halbuki Jameson: Eleştiri kuramı alanındaki en sistemli ve programatik kitabı denebilecek *The Political Unconscious* ile sinema hakkındaki iki kitabı olmasa da, *Marksizm ve Biçim, Dil Hapishanesi, Postmodernizm, Kültürel Dönemeç* ve *Biricik Modernite* nüshaları epeydir kitapçı raflarında; "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", "Lacan'da İmgesel ve Simgesel", "Modernizm ve Emperyalizm" ya da yukarıda bahsedilen "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" gibi çok etkili olmuş, birçok dünya diline çevrilip hararetle tartışılmış yazıları Türkçeye de çevrildi. Hatta Jameson'la yapılmış en kapsamlı söyleşilerden olan Stephanson söyleşisi de *Defter*'in belki de en çok okunan sayılarından biri olan 17. sayısında yayımlanmıştı. (En çok okunan diyorum, zira Orhan Koçak'ın *Kara Kitap* hakkındaki ünlü "Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna" denemesi, birkaç yerde Jameson'la da tartışan, Türkiye ve hatta –hiç abartmadığımı düşünüyorum– dünya eleştiri sahnesinde, estetik bir program olarak postmodernizme karşı gelmiş

geçmiş en güçlü ve etkileyici modernizm savunularından biri niteliğindeki yazısı da aynı sayıdaydı. En sonlarda bir kere daha döneceğim bu yazıya.)

Üstelik doğrudan doğruya Jameson'ın düşüncelerini derli toplu bir biçimde ve onun ünlü "diyalektik üslubunun" okurlar için yarattığı zor anlaşılırlık handikabını da içermeksizin tanıtıp değerlendiren bir kitap da yayımlandı 2002'de: Perry Anderson'ın Jameson'ın yapıtını "Batı Marksizmi geleneğinin görkemli bir finali gibi görünse de, bir başka açıdan bakıldığında bu geleneği önemli ölçüde aştığı görülecektir," diye değerlendirdiği *Postmodernitenin Kökenleri* (Anderson 2002: 106). Aijaz Ahmad'ın Said ve Rushdie'yle beraber Jameson'ı da (yine o mahut Üçüncü Dünya yazısı üzerinden) sert biçimde eleştirdiği ünlü *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat* kitabı daha da önceleri, 1995'te yayımlanmıştı.

Bunca çeviriye ve yayına rağmen yine de Türkiye'deki akademik ve sol çevrelerdeki düşünsel ve eleştirel tartışmalarda pek esamisi okunmuyor Jameson'ın; oysa her biri ona olan hayranlıklarını ve borçlarını (elbette eleştirileriyle birlikte) çeşitli vesilelerle dile getirmiş olan Eagleton, Žižek, Perry Anderson, Said gibi radikal sol düşünürlerin Türkiye entelektüel ortamı üzerinde onunla kıyaslanmayacak ölçüde etkili olduğu söylenebilir.[1]

Şöyle bir itiraz getirilebilir: "Jameson hakkında yazılmış derli toplu iki değerlendirme yazısı var en azından (Ulus Baker'in *Marksizm ve Form* ile ilgili *Kitaplık*'ta yayımlanmış bir eleştiri yazısı ve Gülnur Savran'ın *Defter*'de yayımlanmış, ileride değineceğimiz kapsamlı eleştirel değerlendirmesi), o yukarıda saydığın isimlerin hangisi hakkında böyle yazılar var ki? Türkiye'deki düşünce ortamının kısırlığıyla ilgili bir mesele bu, Jameson'a özel bir durum yok, hatta o şanslı bile sayılabilir." Bir yanıyla çok haklı bir itiraz bu: Türkiye'de bırakın bu son dönem düşünürleri, doğrudan Descartes, Kant, Hegel, Marx, Freud, Lukács, Adorno, Foucault gibi

1. Belki bir tek Raymond Williams'ın bu topraklarda Jameson'a benzer bir kaderi paylaştığı, hep saygıyla ve adının ağırlığı hissettirilerek tek tük alıntılanan ama neredeyse hiç eleştiri ve tartışma konusu yapılmayan, etrafında argüman geliştirilmeyen bir düşünür olarak kaldığı söylenebilir. O zihin açıcı *Marksizm ve Edebiyat* kaç kere bahis konusu edilmiştir ki Türkiye'de?

kanonik düşünürleri bile konu alan telif çalışmalar yok denecek kadar az cidden. Ama şunu gözden kaçırmış olur bu itirazın sahipleri: Türkiye'deki düşünce ortamında isimlerden çok, hemen hep ulusal-yerel bağlam içinde yoğrulmuş, o yüzden de daima şu ya da bu ölçüde siyasi bir boyut da içeren temalar-kavramlar (bir zamanlar azgelişmişlik, Asya tipi üretim tarzı, kültür, tarih, muasır medeniyet gibi daha majör, şimdilerdeyse daha çok Doğu-Batı, modernlik, kimlik, İslam, laiklik, milliyetçilik, kadınlık-erkeklik gibi daha minör ama daha çeşitli temalar) üzerinde odaklanarak üretilegelmiştir telif çalışmalar. Gazete yazılarından akademik tezlere ve kitap boyutundaki çalışmalara bu böyledir: Ve bu temalar sorunsallaştırılırken hep belli birtakım düşünürler senkretik veya eklektik bir biçimde işe koşulurlar. Kavramsal çatısı esasen Marx'a, Bergson'a, Freud'a, Foucault'ya, Said'e, Žižek'e, Derrida'ya, Benjamin'e vb. atıfla kurulmuş çok sayıda telif çalışma üretilmiştir bu diyarlarda. Hele son dönemlerde gazete yazılarında bile Adorno, Agamben ve hatta Heidegger ve Butler alıntılarıyla karşılaşmak şaşırtıcı bir şey olmaktan çıktı.[2] Yani Batılı düşünürlerin Türkiye'deki etkisini, salt kitaplarının satış rakamlarıyla ve doğrudan bu kitapları ya da yazarlarının düşünce sistematiklerini ele alan yazıların azlığı gibi ölçütlerle değerlendirecek olursak, yanlış bir sinizme (doğrusu var mı ki?) sürüklenir, "bu memleket adam olmaz kardeşim" tarzı kahvehane bezginliğinin entelektüel versiyonunu üretmeye, "bizde futbol yok, roman yok, aslına bakarsan düşünce de olmamıştır, olmayacaktır," tarzı, baktığı her yerde sadece yokluk gören, özgüllükleri değerlendirmekten aciz, varlar alanında sadece olması gerekenlerin değillenmiş hallerini gören ahlakçı "güzel ruh"lar olur çıkarız.[3]

2. Bunu müstehzi bir edayla kaydedip geçmek istemem. Otomatikman küçümsenecek bir entelektüel teşhirciliğin ürünleri olarak değil, altımızdaki kültürel ve siyasi zeminin aralıksız sarsılmakta olduğu tarihsel bir konjonktürde hissedilen yakıcı bir anlama ve anlamlandırma ihtiyacının tezahürü olarak görüyorum çoğunu.

3. Bu ortama herhangi bir eleştiri getirme imkânını da elden almış olmuyoruz bunu söyleyince. Aksine her toplumsal fenomeni, siyasi zannedilen ahlakçı bakışlarla "değerlendirme" şeklindeki yaygın ve maalesef Türkiye'deki entelektüel ortamın başat özelliklerinden biri olan tavırdan kurtulunduğunda bu ortamın sefaletini ve zenginliğini, ölgünlüğünü ve canlılığını daha serinkanlı şekillerde

Hiç değilse bibliyografik bir işlev gördüğü söylenebilecek bu zorunlu girişi toparlarsak, sorunumuz şöyle özetlenebilir: Türkiye' de başka birçok düşünürün, deyim yerindeyse "kullanım değeri" epey yüksek olabildiği halde, başta Çin olmak üzere birçok "Üçüncü Dünya" ülkesinde inanılmaz bir prestiji olan (zira "Batımerkezcilikle" uzaktan yakından alakası olmayan, hatta başka hiçbir Batılı düşünürde olmadığı kadar bu dünyanın kültürel ürünlerini yakından takip eden, hatta analiz konusu da yapan) Jameson burada neden pek rağbet görmemiştir?[4]

Bu soruya bir önsözün sınırları içinde kesin ve net bir cevap bulunabileceğini iddia etmeyeceğim. Ama buna cevap aramak bize hem Jameson hakkında hem de içinde bulunduğumuz düşünce ortamı hakkında da "semptomatik" bir şeyler söyleyeceği için önemsiyorum bu soruyu. Neredeyse sabahtan akşama "modernlik" tartışılan, asker muhtıralarına bile postmodern kavramının sızdığı bir ülkede bu kavramları en çok konu edinmiş düşünürün, fikirlerini olumsuzlamak için bile olsa, pek zikredilmemesi belki de sadece bana ilginç geliyordur. Her halükârda, bu tartışmanın bir anlamı olabilmesi için artık önsözün "Ceymisın kimdir? Hayatı ve eserleri" bölümüne geçmekte fayda var.[5]

"eleştirme" imkânı da doğacaktır. Jameson tam da bunu vazettiği için elzem bir düşünür bu topraklar için. Buna döneceğiz. Böyle bir eleştiri de elbette ancak başka bir yazının konusu olabilir, ama herhalde en başta şu soruna dikkat çekilecektir orada: Türkiye'de Batılı düşünürlerin fikriyatının çoğunlukla sadece telif makale ya da kitap yazarlarının önceden ulaşılmış kanaatlerinin illüstrasyonları olarak, bunlara fazladan bir itibar kazandırmak üzere kullanılmakta oluşu ve bu önceden edinilmiş kanaatlerin, ele alınan malzemeyle teorik çatının hakikaten yaratıcı bir biçimde karşılaşmasına, her ikisinin de yeniden şekillendirilmesine engel oluşu.

4. Bu rağbet eksikliğine son bir gerekçe olarak Jameson'ın üslubunun meşhur çetrefilliği ve bunun çeviride yarattığı sorunlar yüzünden okunaklılığının azalması gösterilebilir. Hakikaten de çevirmeni çok zorlayan bir üslubu var Jameson'ın, onu çevirirken bol bol söylenmemiş bir çevirmen olduğunu zannetmiyorum ki ben de onlardan biriyim. Jameson da "diyalektik eleştiri"yi –o bu tabiri veya onunla eşanlamlı olarak "üstyorum" tabirini, söz alırken bir yandan da neden şu tarihsel anda ve şu üslupla söz aldığını da kendi düşüncesinin konusu haline getiren her türlü eleştiri ve yorumlama faaliyeti için kullanır– savunan biri olarak bunun gayet iyi farkında olduğu için bu konuda da sık sık söz almıştır. Daha *Marksizm ve Biçim*'de bile fikirlerini ampirizmin ve açık seçik bir üslubun

1934'te ABD'nin Cleveland kentinde doğan Jameson Haverford College'ın Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünden 1954'te, yani Fransız varoluşçuluğunun en etkili olduğu dönemde mezun oldu. Burada ders aldığı hocalardan biri de, sonraları edebiyat teorisinin iki klasiği denebilecek *The Rhetoric of Fiction* (1961) ile *A Rhetoric of Irony*'yi (1974) yazacak olan Wayne Booth'tu. Jameson 1959'da Yale'de doktora yapmaya başladı ve orada da *Mimesis* yazarı Erich Auerbach'ın öğrencisi oldu. Zaten 1961'de yayımlanan ilk kitabı *Sartre: Origins of a Style*'ı da (Sartre: Bir Üslubun Kökenleri) esasen Yale için doktora tezi olarak kaleme almıştı. Daha bu ilk kitabında bile edebi ve estetik kaygıları felsefi ve siyasi müdahale imkânlarıyla birlikte ele almaya çalışıyor ve Anglo-Amerikan felsefesinde hâkim olan ampirist ve mantıkçı pozitivist eğilimlerin "iflas etmişliğine" karşı Sartre'ın varoluşçuluğunda bambaşka bir "siyasi entelektüel modeli" buluyordu. Daha sonra Frankfurt Okulu yazarları ve Lukács'ın çalışmalarıyla tanışan Jameson derinden etkilendiği bu yazarların ve Sartre'ın –özellikle *Diyalektik Aklın Eleştiri-*

egemen olduğu Amerikan ortamına tanıtmaya çalıştığı Adorno, Lukacs, Bloch gibi diyalektikçilerin üslubuna tavizsiz bir biçimde sahip çıkarken aslında kendi üslubunu da savunur (bkz. Jameson 1997 [1971], s. 12-3). Teorinin zorluğu ile modern şiirin zorluğu arasında ilginç bir paralellik kurduğu için bu seçkiye dahil ettiğimiz kısacık "Jargona Dair" yazısı da bu üslubun seçilmiş olduğuna şüphe bırakmıyor. Ayrıca Eagleton'dan Anderson ve Hardt'a Jameson hakkında yazan birçok kişi, zorlu nesneler karşısındaki düşünme sürecinin iniş-çıkışlarını kendi yapısı içinde de yeniden üreten, başta dil olmak üzere her türlü temsil aracının yol açtığı sorunlara içerik düzeyinde dikkat çekmekle kalmayıp bunları bizatihi kendi cümleleriyle de örnekleyen çarpıcı ve –ilginçtir– modernist üslubuna dikkat çekmiştir.

Ama yine de Adorno, Said, hatta Žižek gibi başka zor düşünürlerin gördüğü hüsnükabul ve her biri birtakım sorunlar içermesine rağmen Jameson çevirilerinin çoğunun –mesela bir Foucault'nun çevirilerine kıyasla– çok daha okunaklı sayılabilecek olması cevabın tam burada da olmadığını gösteriyor. Kaldı ki bütün bu düşünürleri Türkçeden çok İngilizceden, daha az olmakla birlikte Fransızca ve Almancadan takip eden ciddi bir kesim de var artık.

5. Bu bölümdeki biyografik malzemeyi esasen Michael Hardt ile Kathi Weeks'in birlikte hazırladıkları *The Jameson Reader* (Jameson Seçkisi; 2000) adlı kitap için yazdıkları Sunuş'tan alacağım.

si'nde– geliştirdiği diyalektik düşünce geleneğini, bütün özdüşünümselliği, metafizik ve sistematiklik karşıtlığı ve en önemlisi de bütünselleştiriciliğiyle bu geleneğe enikonu düşman olduğu söylenebilecek bir ortama aşılamaya çalıştığı ve bu arada özgün bir sentez de geliştirdiği *Marxism and Form* (1971; Marksizm ve Biçim) adlı kitabını yayımladı.

Hemen ardından da Fransa'da epeydir etkili olan ve ilk ürünleri ABD'ye de gelmeye başlamış olan yapısalcılıkla ve bu moda akımın iki temel esin kaynağı olan Saussure dilbilimi ve Rus Biçimciliği'yle (hatta kısmen, sonraki postyapısalcılık akımının en önemli simalarından sayılan Derrida'yla da) hesaplaştığı *The Prison-House of Language* (Dil Hapishanesi, 1972) adlı kitabı yayımlandı. Jameson'ın diyalektik, tarihsel düşüncenin, ezcümle Marksizmin, entelektüel ve ideolojik rakiplerini doğrudan konu alan bu ilk kitabı, daha sonraları hem teorileştirip hem de neredeyse kusursuzlaştıracağı metodolojik tavrın da ilk örneği sayılabilir. Jameson yapısalcılığın ve esinlendiği dil ve biçim teorilerinin tarihdışılığını ve düşüncenin toplumsal deneyimle olan bağını gözardı edişlerini bir yandan kıyasıya eleştirirken, bir yandan da bu teorilerin geliştirdiği karmaşık teknik ve biçimsel gereçleri kendi diyalektik anlayışına mal ediyordu. Yani üstyorum adını verdiği konumun gereğini yerine getiriyordu. Barthes'ın *S/Z*'deki Balzac analizi örneğinde, yorumcunun işini bir kat daha zorlaştıran bu görevi şöyle özetler Jameson:

> Üstyorum diğer eleştirel konumların çürütülmesi olarak görülürse yanlış anlaşılmış olur; ... üstyorumun verili bir analizin sahnelenip dile getirildiği yorumlama kodunu çürütmeye çalışırken, söz konusu analizin içeriğini koruduğunu söylemek daha iyi olacaktır. Üstyorum... Barthes'ın hatalarını da açıklamamızı gerektirir; yani Barthes'in içgörülerini ve kavrayışlarını onaylamakla ya da kavramsallaştırmalarının yanlış ve eksik yönlerini ifşa etmekle yetinmeyip bu hata ve eksikliklerin en başta nereden geldiğini açıklamakla da (... bütün bunları niye bu şekilde düşünmek zorunda olduğunu, niye başka türlü düşünemeyeceğini göstermekle de) yükümlüyüzdür. (Bu kitapta bkz. s. 135-6.)

Ayrıca Jameson'ın benimsediği hazmı en zor ve en çok eleştiri konusu olmuş eleştirel konum ya da perspektif de ilk uygulamasını bu kitapta bulmuştu: bütün ideolojilerde –hatta en gericisi olan fa-

şizmde bile– ve bunların damgasını vurduğu kültür ürünlerinde, eleştirmenin açığa çıkarıp insanlığın ortak umut mirasına katmakla yükümlü olduğu "ütopyacı", kurtarılmaya değer bir uğrak, bir "hakikat anı" gören perspektiftir bu.

1979 tarihli "Reification and Utopia in Mass Culture" (Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya) adlı klasikleşmiş yazısı (bu yazıyı *Signatures of the Visible* kitabına dahil ettiği için kitabı bütünüyle yayımlamak isteyenler olabilir düşüncesiyle bu seçkiye almadık) ve *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (1979, Saldırganlık Fabllan: Wydham Lewis, Faşist Olarak Modernist) adlı kitabı bu tezde ısrar eder: Batı kapitalizminin "şeyleşmiş" kitle kültürü ürünleri ve inanmış bir faşistin romanları bile, ahlaki önyargıları bir yana bırakarak (Jameson'ın analizlerine girişmeden önce en çok yinelediği ikinci buyruk budur belki de; zorunlu sonucu olduğu birincisini birazdan göreceğiz) ve tarihsel bir perspektifle analiz edildiğinde, insanlığın kolektif özgürleşme ve adalet umutlarının (ideolojik olarak çarpıtılmış) tezahürleri olarak okunabilir Jameson'a göre. (Herhalde Ernst Bloch'tan sonra Batı Marksizmi içinde, bir kavram olarak "umut"u bu denli sahiplenen başka bir düşünür olmamıştır. Jameson, genellikle hakkında bir kitap da yazdığı Adorno'nun üslubundan ve teorik yaklaşımından etkilenmiş olduğu söylense de, Bloch'un da etkisiyle, onun karamsarlığını pek paylaşmaz. Basit bir mizaç sorununa indirgenemeyecek olan bu fark, özellikle kitle kültürüne ve dolayısıyla postmodernizme nasıl yaklaşılabileceğiyle ilgili ciddi teorik sonuçlar doğurmuştur.)

Jameson verimliliği ve uzandığı alanların çeşitliliğiyle hayranlık verici entelektüel mesaisini, bu son iki kitap arasında ve birazdan değineceğimiz *The Political Unconscious*'dan sonra yazdığı, önemli bir kısmı iki ciltlik *Ideologies of Theory, Essays 1971-1986* (Teori İdeolojileri, 1988) kitabında toplu halde yayımlanan çok sayıda makalesiyle sürdürür: Bu yazılarda bir yandan, anlatı analizi, o yıllarda yükselişte olan metin teorileri, edebiyat tarihi, tür teorileri, ütopya, mimari, Marksist kültür siyaseti, seçkimize de başlık yaptığımız "modernizm ideolojisi" ve hatta postmodernizm gibi temalar üzerinden yüksek kültür simalarını ve ürünlerini (hem Weber, Dilthey, MacIntyre, Goffman, Kenneth Burke, Hayden White, Lacan gibi daha önce ayrıntılı olarak hesaplaşmadığı düşünürleri

hem de Balzac, Robbe-Grillet, Gissing gibi kanonik anlatı yazarlarının eserlerini), iyice sistematikleştirmeye başladığı kendine özgü Marksist bir konumdan inceler. Bir yandan da Kültür İncelemeleri ekolünün sonradan yaygınlaştıracağı tavrın erken örneklerini vererek, özel bir sevgi ve merak duyduğunu bildiğimiz bilimkurgu romanlarını (Le Guin, Philip K. Dick, Levin vb.), detektiflik anlatılarını, Hollywood filmlerini vb. içeren popüler kültür ürünlerini biçimsel ve tarihsel analizlere tabi tutar – zaten bu ikisi ayrı ayrı icra edilmez, hep iç içedir Jameson'da. Buraya da aldığımız "Tarihte Eleştiri"de şöyle tarif eder bu iç içeliği:

> Bir yapıt üzerine görünürde biçimsel saptamaların hepsi, içlerinde eleştirmenin çoğunlukla farkında olmadığı gizli bir tarihsel boyut taşırlar. Buradan da şu sonuç çıkar: Biçim, estetik özellikler, vb. konusundaki bu saptamaları, doğru bakış açısını bulabilmemiz koşuluyla, sahiden tarihsel saptamalara dönüştürebilmemiz gerekir. Öyleyse, mesele biçimselleştirici eleştirilerden başka bir şeye dönmek değil, daha çok, öteki uçtan dışarı çıkacak kadar eksiksiz olarak bunları baştan sona kat etmektir; Marksistler açısından bu öteki uç da, çok genel bir tanımlamayla tarih olarak bilinen şeydir (s. 54).

Bu verimli dönemin zirve noktası bence, Jameson'ın kendi özgün metodolojisini en sistematik biçimde sunduğu *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Siyasal Bilinçdışı: Toplumsal-Simgesel Bir Edim Olarak Anlatı, 1981) adlı kitaptır. Jameson, kitaptan çıkarılabilecek hisseyi daha ilk cümlede ortaya koyar: "Daima tarihselleştir!" Ve bu sloganı "her türlü diyalektik düşüncenin tek mutlak ve hatta 'tarihaşırı' buyruğu" olarak niteler (Jameson 1981: 9. Bundan sonra bu kitaptan yapılan alıntıların sadece sayfa numarası verilecek). Ama Jameson'ın tarih kavramı, Hegel'den bu yana uzanan tarihselci gelenek ile Althusser başta olmak üzere postyapısalcı düşüncenin sol kanadının bu geleneğe yönelttiği eleştirilerin, özellikle de Lacan'ın Gerçek kavramını devreye sokarak ulaştığı kendine özgü bir sentezidir. Tarihi bir "şey" haline getirmediği gibi, postyapısalcılar gibi tüm diğer metinlerden bir ayrıcalığı olmayan bir metin olarak da görmez. Şöyle der:

> Tarih bir metin *değildir*, üst ya da başka türlü bir anlatı değildir, ama bizler namevcut neden [Althusser'in kavramıdır bu] olarak tarihe ancak

metin biçimi içinde ulaşabiliriz; tarih ve Gerçeğin kendisi karşısındaki yaklaşımımız, tarihin siyasal bilinçdışı içinde daha önceden metinselleştirilmesi, anlatısallaştırılması içinden geçmek zorundadır (35).

Edebiyat metninin, böyle anlaşılan bir tarihle kurduğu ilişki de asla mekanik ve statik bir yansıma ilişkisi olmayacak, her türlü sanat eseri tam da ancak kendisinden hareketle ulaşabileceğimiz tarihsel gerçekliğin içerdiği gerilim ve çelişkilere verilmiş aktif bir cevap olarak, bu gerilim ve ilişkilere imgesel/hayali çözümler üreten simgesel bir edim olarak kavranacaktır elbette. Bunu da bir yerde şöyle anlatır Jameson:

> Edebi ya da estetik edim ... her zaman Gerçek'le aktif bir ilişki kurar; ama bunu yapabilmek için "gerçekliğin" kendi varlığı içinde, metnin dışında ve uzağında atıl bir biçimde sürmesine izin vermekle yetinemez. Gerçeği kendi dokusu içine çekmelidir... Dolayısıyla simgesel edim tam da kendi bağlamını yaratıp üreterek başlar... edebiyat eseri ya da kültürel nesne, kendisinin ona verilmiş bir tepki de olduğu durumu, adeta ilk defa, yaratır. Kendi içinde bulunduğu durumu dile getirir ve metinselleştirir, böylece durumun kendisinin ondan önce varolmadığı, ortada metinden başka bir şey olmadığı ve metnin kendisi onu bir serap şeklinde yaratmadan önce zaten hiçbir dış ya da bağlamsal gerçeklik olmadığı yanılsamasını teşvik eder ve sürdürür (s. 82-3).

Bu yüzdendir ki Jameson edebiyat metinlerini ya da kültürel ürünleri yorumlamayı hedefleyen çeşit çeşit eleştiri ekolleri arasında bir diğeri olarak görmez kendi savunduğu Marksist yorumlama tarzını. (Zaten hep metin öncesinde verili olduğu ve onu şu ya da bu ölçüde ve çeşitli biçimlerde belirlediği düşünülen "bağlam"ı öne çıkartan ve hiç de Marksist olması gerekmeyen başka birçok yorum anlayışı da vardır). Bir yorumlama edimi olarak Marksizm "görünürde birbirine düşman olan ya da birbiriyle kıyaslanamayan eleştirel işlemleri kendi bünyesine katarak onlara kendi içinde su götürmez bir sektörel geçerlilik atfeden ve böylece onları aynı anda hem iptal edip hem de alıkoyan o 'aşılmaz ufuk' olarak kavranmaktadır burada," der (10).

Kitabın 85 sayfalık ilk bölümü "On Interpretation"da (Yoruma Dair) kendi iddialı edebiyat teorisi *sentezinin* esaslarını ortaya koyarken de bu özgüvenle davranır Jameson: Marksizmle uzaktan yakından alakası olmayan edebiyat teorisyenleri ve düşünürlerinin

çalışmalarını bir yandan sıkı bir eleştirel süzgeçten geçirirken, bir yandan da bunların belli unsurlarını kendi kuramına katmaktan çekinmez. Başta Northrop Frye olmak üzere[6] Marksist olmayan birçok edebiyat teorisyeni ve düşünürün dahil olduğu, edebiyatı ve sanatı kolektif Arzu'nun en seçkin ifadesi olarak olumlayıp yücelten olumlu yorumbilgisi (*positive hermeneutics*) geleneğinin kazanımları ile yirminci yüzyılın bütün Marksist edebiyat teorisi ve ideoloji eleştirisi geleneğinin, düşünceyi ve kültür ürünlerini gizemlerinden arındırmayı, tahakküm, sınıf sömürüsü, cinsiyetçilik vb. toplumsal süreçlerle aralarındaki organik bağları sergilemeyi amaçlayan tavrını (buna da olumsuz yorumbilgisi –*negative hermeneutics*– der Jameson) birleştirir.[7] Yine "Tarihte Eleştiri" yazısında bunu şöyle ifade eder Jameson:

> Frye bize Ernst Bloch'unkini andıran olumlu bir yorumbilgisi –kolektivitenin en derin ve en ilksel özlemleri içinde sanatın kökenini vurgulayan bir yorumbilgisi– sunmaktadır. Gelgelelim, Frye yorumbilgisinin eşit derecede yaşamsal, ama olumsuz bir başka işleve, yani gizemsizleştirmeye –Ricoeur'ün kuşku yorumbilgisi adını verdiği şeye, ideoloji eleştirisinin ve yanlış bilincin yorumbilgisine– hizmet edebileceğinin hiç farkında değilmiş gibi görünür. Oysa tarihsel bireyleri nesnesi olarak alan, tam da bu olumsuz yorumbilgisidir ve ütopyacı arzunun maruz kaldığı çarpıtmaları –bu arzu tarihteki belirli bir somut durumun baskıcı yapısı içinde belirdiğinde– ele alıp düzeltecek güce de bir tek o sahiptir (63).

Bütün argümanlarını hakkıyla özetleyebilmek için başlı başına uzun bir yazı yazmak gereken bu kitap Jameson'ı edebiyat teorisi-

6. Ünlü tarihçi Hayden White bu bölüme Frye'ın anıtsal çalışması *Eleştirinin Anatomisi*'nin Marksist bir versiyonunu oluşturma çabası olarak bakılabileceğini, tıpkı Marx'ın Hegel'e yaptığı gibi, Jameson'ın da Frye'ı ayakları üzerine doğrultmaya, onu "tarih"in sert toprağı içine dikmeye çalıştığını ileri sürer (White 1982: 3).

7. Ancak kitabın Sonuç bölümünde Marksist gelenek içinde de bu olumlu yorumbilgisi anlayışının bir dizi muadilinin varlığının gölgede kalmasına izin verilmemesi gerektiğini belirtir ve şu örnekleri verir: Ernst Bloch'un umut ilkesi ya da Ütopyacı ideali, Mihail Bahtin'in burjuva anlatısının tekboyutlu metninden kopuş olarak, egemen bir kültürün hegemonik düzeninin karnavalvari bir biçimde bozulması olarak tasarladığı diyalojik kavramı; Frankfurt Okulu'nun en dolaysız biçimiyle estetik metinde bulunabilen mutluluk vaadi'nin devrimci gücü kavrayışı ve tatminin izi olarak güçlü bellek anlayışı (s. 285).

nin (hem de sadece Marksist varyantının değil) en büyük isimlerinden biri haline getirdi ve çok tartışıldı. Hemen herkes eserin derinliğine ve geliştirdiği argümanın karmaşıklığına olan hayranlığını bir kere ifade etse bile sert eleştiriler de bir biri ardına geliyordu. Hâkim postyapısalcı söylemin taraftarları, bekleneceği üzere Jameson'ın bütünselleştirici, Hegelci "tarihselleştirme" vizyonundan rahatsız olup onu nostalji yapmakla suçlarken, ilginçtir, Marksist cepheden de benzer eleştiriler geliyordu. Eagleton Jameson'ın postyapısalcılıkla pek de verimli bir diyaloğa girmediğini, Jameson'ın izlediği Hegelci *Aufhebung* (alıkoyarak aşma) ya da üstyorum pratiğinin "her şeyi olduğu gibi bırakan bir özümseme tarzı" olduğunu, sözgelimi önceki kitabı *Dil Hapishanesi*'nin ele aldığı Biçimcilik ve Yapısalcılık hakkındaki nihai yargısının ne olduğunun anlaşılamadığını söyler (Eagleton 1982: 18-9). Eagleton esasen kitabın siyasal olana dair kavrayışının zayıf kaldığını ("'metalaşma'ya gereğinden fazla dikkat gösterilince, ekonomik olanla deneyimsel olan birbirine ancak siyasal olanı yerinden etme pahasına bağlanmaktadır"), bu yüzden de kitabın hiç kimseyi rahatsız etmeyecek akademik bir Marksizm yorumu sunduğunu iddia eder. "Amerikan Eleştirisinin İdealizmi" adlı daha önceki bir yazısında şu meşhur soruyu sorar Jameson'a: "Balzac'ın tali bir romanının Marksist-yapısalcı bir analizini yaparak, kapitalizmin temellerini sarsmak mümkün mü?"[8]

Edward Said ise, "her türlü standarda göre çok önemli bir entelektüel eleştiri yapıtı... ve neyi tartışırsa tartışsın, az rastlanan bir parlaklık ve bilgi birikimiyle tartışıyor," şeklinde tanımladığı bu kitabı ele alırken Eagleton'ın Jameson'a yönelttiği ithamı hem yineliyor, hem de Eagleton'ın kendisine de yöneltiyordu, 1982 tarihli "Muhalifler, İzleyiciler, Taraftarlar ve Cemaat" adlı yazısında. Biraz uzunca alıntılayacağım:

> Kitabın yüzeyinin altında iki tür "Siyaset" arasındaki açıkça hesaplaşılmayan bir karşıtlık yatar: (1) Hegel'den Louis Althusser ve Ernst Bloch'a siyaset teorisinin tanımladığı siyaset; (2) En azından Amerika'da, deyim

8. Aynı soruyu benim de Eagleton'un kendisine sorma şansım olmuştu bir söyleşide. Artık epey farklı bakuğı anlaşılıyordu hem Jameson'a hem de bu soruya verilebilecek cevaba. Söyleşinin tam metni şurada bulunabilir: http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=271.

yerindeyse Reagan tarafından kazanılmış olan, günlük dünyadaki mücadele ve iktidar siyaseti. Jameson bu ayrımın neden varolduğu konusunda pek bir şey söylemiyor... Bu şunu demek gibi bir şey: Telaş etmeyin; Reagan sadece geçici bir olgu; tarihin kurnazlığı onun da hesabını görecek... Dahası Jameson 1. Siyaset'in eşzamanlılığı ve kuramı ile 2. Siyaset'in moleküler mücadeleleri arasındaki bağlantının ne olduğunu tahmin etme işini tamamen okura bırakıyor. Bu iki alan arasında süreklilik mi vardır süreksizlik mi?.. Bu soruların yanıtsız kalmasının nedeni, bence, tam da Jameson'ın varsayımsal izleyici kitlesinin kültürel-edebi eleştirmenlerden oluşmasıdır... [Eagleton'ın yukarıdaki sorusunu hak vererek aktardıktan sonra "ama Eagleton alternatif olarak ne önermektedir?" diyerek sözlerine şöyle devam eder Said:] Eagleton Jameson'ın hatasının, savunduğu Marksist-yapısalcılığın pratikte etkisiz kalması olduğunu düşünür: ama bir yandan da Jameson'la kendisinin edebiyat çalışmalarından oluşan küçük dünyada ikamet ettiklerini, onun dilini konuştuklarını ve yalnızca onun sorunsallarıyla uğraştıklarını uysalca kabullenir... Eagleton, Jameson ve Lentricchia, edebi Marksistler için yazan, reel siyasetin misafir sevmez dünyasından uzaklaşıp kendi manastırvari köşelerine çekilmiş edebi Marksistlerdir. Böylelikle hem "edebiyat"a hem de "Marksizm"e apolitik bir içerik verilmesi onaylanmış olur: Edebiyat eleştirisi hâlâ "yalnızca" edebiyat eleştirisi, Marksizm de "yalnızca" Marksizmdir; siyaset de esasen, edebiyat eleştirmeninin özlemle ve umutsuzca hakkında konuşup durduğu şeydir. (Said 2000: 103-7)

Epey sert ve ilk bakışta bayağı da haklı görünen eleştiriler bunlar. Ama çok acele etmeden Jameson'ın bu eleştiriler konusunda ne düşündüğünü öğrenmekte fayda var. Leonard Green, saygın eleştiri dergisi *Diacritics*'in *The Political Unconscious*'a adanmış özel sayısında Jameson'la söyleşi yaparken ilk olarak Eagleton'ın bu sorusunu hatırlatır ve ne düşündüğünü sorar. O da bu soruyu, "Dikkatle okunduğunda görülür ki, Terry'nin sorusu doğrudan benim çalışmama yöneltilen bir eleştiri olmaktan çok, Marksist kültür incelemeleri alanında çalışan herkesin, özellikle de geçmiş hakkında incelemeler yaparken hissetmesi gereken bir endişenin ifadesi. Bu da önemli ve ayrıntılı olarak bakılması gereken bir endişe," diyerek birkaç düzeyde cevaplamaya çalışır (Jameson 1982: 72). Önce –yarı şaka yarı ciddi– bütün yazarlar arasında Balzac'ın Marksist estetik geleneği içinde ayrıcalıklı ve simgesel bir konumu olduğunu, bu yüzden de Eagleton'un örnek verdiği türden bir analizin Marksizmin kendi kendini tanımlaması içinde siyasi bir işlev görebileceği-

ni söyler; hemen ardından da üniversitelerdeki standart "kanon" öğretimine daha genel bir Marksist pedagoji sorunu göz önünde bulundurularak yapılan bir *müdahale* olduğu için siyasi bir değeri olabileceğini söyler. Daha sonra da Marksizmi hiçbir zaman "gerçekçi" bir toplumsal ve siyasi alternatif olarak görmemiş olan ABD'de gerçek, sistemsel bir değişiklik olabilmesi için ilk adım olarak Marksist bir entelijansiyanın ve Marksist bir kültürün yaratılmasının önemli olduğunu belirtir. Son olarak da insanlık tarihinde başka hiçbir toplumsal formasyonda olmadığı kadar tarihsel amneziden –hem geçmişin hem de hayal edilebilir bir geleceğin bastırılmasından– mustarip olan günümüz toplumunda, geçmişin kültürel ürünleriyle ilgili olarak radikallerin yaptığı incelemeler etkisiz kalıyorsa bunun kişisel bir hata ya da sorun olmaktan ziyade günümüz toplumunun sistematik ve patolojik bir özelliği olduğuna dikkat çeker.

Green bir sonraki soruda da Jameson'ın temel tezlerinden birini (günümüz kapitalizminin kültürün heryerdeliğiyle tanımlandığı, bu kavranmadıkça da günümüzde siyasi praksisin doğası ve işlevine dair gerçekçi bir anlayış geliştirilemeyeceği tezini) eleştirip okurları asıl "siyasal olan"ın her yerde olduğuna ikna etmek daha önemli değil mi, diye sorar. Jameson'un buna verdiği cevap hem Eagleton'a hem de Said'e bir tür cevap niteliği taşıdığı hem de Jameson'ın bu kitap sonrasında izlediği çizgiyi tanımlamaya yardımcı olacağı için uzun aktaracağım yine:

"Siyasal olan" söz konusu olduğunda, her türlü tekçi, tek-işlevli tanım yanıltıcı olmaktan da beterdir, felç edicidir. Ne de olsa hepimiz parçalı varlıklarız. Aynı anda farklı gerçeklik-kompartmanlarında yaşıyoruz; bunların her birinde de belli bir tür siyaset mümkündür, eğer yeterince enerjimiz varsa da, bütün bu siyasal etkinlik biçimlerini aynı anda yürütmek arzu edilir elbette. Yani bu "metafizik" soru: Nedir siyaset? – İktidarı ele geçirmek mi? Sokağa çıkmak mı? Örgütlenmek mi? Sosyalizmdan bahsetmek mi? Hiyerarşi ve otoriteye direnmek mi? Silahsızlanma yanlısı gösterilere katılmak ya da mahallenizi kurtarmaya çalışmak mı? Belediyeyle kavga etmek mi?– bu soru ancak ve ancak olası bütün seçenekleri ortaya koymaya yol açtığı zaman değerlidir, yoksa insanı tek büyük stratejik bir fikir olduğu serabını takip etmeye ayarttığı zaman değil... Bence bu serap, özellikle de entelektüeller için, dolayımlı olan, uzun vadeli olan karşısındaki sabırsızlıktan kaynaklanıyor; gücünü hemen sonuç alma, belli bir ego

tatmini hissetme, elle tutulur damgayı hemen vurma arzusundan (bu arada bir işletme toplumuna çok uygun düşen bir arzudur bu) alıyor. Bu hoş bir lüks, harika bir tatmin, ama bize göre değil... Sermayenin kültürü ve geleneksel kültür mekân ve araçlarını fethetmesi kültür dediğimiz şeyin muazzam miktarda genişlemesine yol açıyor artık: Eski yarı-özerkliği kaybolan, yalıtılmışlığı geçmişte kalmış bir şey haline gelen kültür artık bir bütün olarak toplumsal alanla örtüşüyor ve bu anlamda her şey "kültürel" olup çıkıyor –siyaset, ekonomi, hukuk, ideoloji, din, günlük hayat, cinsellik, beden, mekân vs. vs.– sizin sorgulanır bulduğunuz sözleri sarf ederken tek söylemeye çalıştığım, sermayenin bu fiili uğrağını hesaba katmak istemeyen... herhangi bir siyasetin nasıl tasarlanabileceğini anlamakta zorlandığım... Bana öyle geliyor ki bugün kültürün değişen statüsü ve işlevi hesaba katılmadıkça, etkili bir siyaset geliştirmek pek mümkün değildir. (Jameson 1982: 75, 77).

Jameson daha sonraları hep bu yukarıda alıntıladığımız tesbitin içerimlerini inceltip genişletmeye çalışacak, artık edebiyat teorisi ve pratik eleştiri çalışmalarını görece ihmal edip (aslında çok da ihmal etmez, sadece kitap boyutunda yapmaz bu çalışmalarını, yoksa bazılarını bu seçkiye de aldığımız birçok yazısını, Rimbaud, Baudelaire, Joyce, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Kafka, Thomas Mann, Celine vb. gibi modernist yazarlarla ilgili yazılarını bu dönemde yazmıştır), o muazzam enerjisinin büyük kısmını, gelgeç bir entelektüel moda olarak ya da etkisi estetik alanıyla sınırlı bir akım olarak değil, çok ciddi sosyokültürel ve ekonomik boyutları olan bir fenomen olarak gördüğü postmodernizmi anlamaya ve anlamlandırmaya hasreder: İlk kez dersler verdiği Çin'de yayımla-

9. Bilindiği gibi, üç dönemde ele alır Mandel kapitalizmi: Marx'ın yaşadığı dönemdeki piyasa kapitalizmi ya da ulusal kapitalizm, emperyalist tekelci kapitalizm ve Gülnur Savran'ın ifadesiyle en belirgin özelliği "sermayenin emperyalizm evresinde olduğundan daha küresel bir nitelik kazanmış olması, dünya çapında girilmedik hiçbir kovuk bırakmamacasına yayılması" olan, "bütün kapitalizm-öncesi adacıkların kapitalizmin içine çekildiği", "gerçek anlamda evrenselleşmiş" (Savran 1999: 177) çokuluslu kapitalizm evresi. Gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm de bu evrelere tekabül eden kültürel-estetik başatlardır denebilir Jameson'a göre. Ama bunları basit homolojiler olarak tasarlamamak gerekir. Savran bu yazıda Jameson'ı tam da bu nokta üzerinden eleştirir. "Kendi tahlilinde geç kapitalizm ile postmodernizm arasındaki ilişkinin bir homoloji biçiminde kurulmadığı kuşku götürür. Jameson, kapitalizmin yeni evresinin özelliklerini postmodernist kültürel biçimleri açıklayacak biçimde tahlil etmez. Bunun yerine, sanat ve kültür düzleminde kurguladığı bir postmodernizme geç kapitalizmi son-

nan *Postmodernism and Cultural Theories. Lectures in China* (1987; Postmodernizm ve Kültürel Teoriler. Çin Dersleri); ilk kez *New Left Review*'da 1984'te yayımlanan denemenin genişletilmiş hali denebilecek (zaten adı da aynıdır) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991; *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*), *The Seeds of Time* (1994; Zamanın Tohumları); *The Cultural Turn* (1998; *Kültürel Dönemeç*), *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (2002; *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*) gibi kitapları hep bu uzun soluklu çabanın verimleridir ve dünyanın birçok yerinde de esasen bu çalışmalarıyla, "postmodernizm teorisyeni" sıfatıyla tanınmaktadır.

Jameson bu kitaplarda postmodernizmi, Ernest Mandel'in *Geç Kapitalizm* adlı kitabındaki ünlü kapitalizm dönemselleştirmesini[9] izleyerek, ellili yıllardan itibaren dünyayı etkisi altına alan çokuluslu finans kapitalizminin kültürel ifadesi olarak görür her şeyden önce.[10] Bu da onun pek çok kişi tarafından dudak bükülen bir düşünür olmasında önemli bir rol oynar: Edebiyat, sinema, mimari, resim vb. alanındaki bütün kültürel ürünleri, araya Savran'ın sorunlu olduğunu iddia ettiği türden pek çok dolayım koyarak da olsa, kapitalizm gibi ekonomik bir kategoriyle ilişkilendirmekte ısrar etmesi, Marksizmi modası geçmiş bir büyük anlatı olarak gören, "üretim tarzı" gibi lafları duyunca tüyleri diken diken olan postmodernist iklimin kanaat önderlerinin onun incelikli analizlerini külliyen reddetmesi için yeterli bir gerekçe oluşturur. Öte yandan postmo-

radan eklemler." (185-6). Ona göre "sorun aslında Jameson'ın dolayım anlayışındadır... toplumsal yaşamın çeşitli bölgeleri, ya da toplumsal bütünün çeşitli düzeyleri arasındaki ayrışmaya, kapitalizmin bu fetişizmine hapsolmuş gibidir Jameson. Ayrışmanın onun gözünde toplumun bütünlüğünden daha ağırlıklı bir gerçekliği var gibidir. Toplumsal bütünü nesnel olarak oluşturan gerçek dolayımları görememektedir: elinde yalnızca sonradan kurduğu zihinsel dolayımlar vardır" (186). O yüzden de Jameson'a çok sık yöneltilmiş olan eleştiriyi onaylar Savran: Jameson postmodernizmin yepyeni bir evre olduğunu yeterince gerekçelendiremiyordur, kapitalizmde hep varolan bir eğilimi mutlaklaştırıyordur.

10. Jameson'un postmodernizm analizinin ayrıntılarına burada girmeyeceğim, zira bu analizi geliştirdiği neredeyse bütün kitaplar ve Anderson'ın yukarıda bahsedilen kapsamlı tanıtım metni Türkçede mevcut. Sadece etkisi üzerinde duracağım.

dernizmde sadece ve sadece ideolojik bir hasım gören, modernizmin sona erip yerini postmodernizme bırakmış yahut bırakmakta olduğu iddiasını ve Derrida, Foucault gibi önemli (ve sonradan kendilerine postyapısalcı ya da postmodern etiketi takılmış) düşünürlerin Batı metafiziğine ve episteme'sine yönelttikleri eleştirileri, "ideolojinin sonu"ndan dem vuran Daniel Bell ya da da "tarihin sonu" nun gelmiş olduğunu iddia eden Fukuyama gibi sağcı/muhafazakâr düşünürlerin herzeleriyle aynı düzeyde değerlendiren, modernitenin ve en önemli kolu olarak Aydınlanma'nın temel önkabulleri hiçbir sarsıntı geçirmemiş gibi davranmakta, postmodernizmle ilgili her şeye etik bir alerjiyle bakmakta ısrar eden belli bir Sol dogmatizm de doğal olarak hazzetmez Jameson'dan. (Bunların Türkiye'deki yansımalarına yazının girişinde sorduğum soru dolayımında birazdan döneceğim, ama şimdi kendime verdiğim görevi tamamlayıp Jameson'ın kariyerini bir süre daha izleyeceğim.) Ama yine de içinde yaşadığımız kültürel momentin temel bileşenlerini ayrıntılı olarak tasvir ve tarif etmeye çalışan bütün ciddi araştırmacılar artık Jameson'ın analizlerine ister olumlayarak ister itiraz ederek bir şekilde başvurma gereği hissederler. Üstelik yukarıda bir yerde geçerken değindiğimiz gibi, Jameson ilgileri ve yazı konuları hiçbir şekilde Batı kültürüyle sınırlı olmayan, Japon edebiyatından Tayvan sinemasına, Küba ve Quebec romanından Sovyetler Birliği'ndeki yeraltı edebiyatına, Afrika anlatı geleneğine dünyada kültürel akım namına ne varsa yakından takip edip değerlendiren bir kültür adamı olduğu için bütün dünyada, ama en çok da Çin ve Uzakdoğu'da ciddi bir izlerkitlesi vardır. Tarihin ironisi: Jameson'ın ABD'de bir Marksist entelijansiya yaratma çabasının çok fazla karşılık bulduğu söylenemez ama Çin'de (kısmen de Rusya ve Japonya'da) belli bir tür Marksizmden bunalmış genç akademisyenler kuşağı, başka türlü bir Marksizmin de mümkün olabileceğini düşünmeye başlamışsa bunda onun Batı Marksizminin kazanımlarını ve zaaflarını tarihsel bir perspektiften değerlendirip yaratıcı kullanımlara açan çalışmalarının önemli bir rolü vardır.

Jameson postmodernizmle ilgili yukarıdaki kitaplarını yayımladığı sıralarda başka alanlarda da çalışmalarını sürdürdü: Adorno fikriyatını bir bütün olarak ele aldığı *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (Geç Marksizm: Adorno, ya da Diya-

lektiğin Direngenliği) 1990'da, sinemayla ilgili birçok yazısını bir araya getiren *Signatures of the Visible* (Görünürün İmzaları) ve *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World-System* (Jeopolitik Estetik: Dünya Sisteminde Sinema ve Mekân) 1990 ve 1992' de, Brecht estetiğinin sorunlarıyla hesaplaştığı *Brecht and Method* (Brecht ve Yöntem) 1998'de yayımlandı. Halen birbiri ardına önemli kitaplar yayımlamayı sürdürüyor: 2005'te en önemli takıntısı denebilecek Ütopya fikri hakkındaki düşüncelerini heyecan verici bir biçimde formüle ettiği uzun bir çalışmasını, bilimkurgu ve ütopyalar hakkında yıllar içinde yazdığı çok sayıda yazıyla birlikte sunan *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Geleceğin Arkeolojileri: Ütopya Denen Arzu ve Diğer Bilimkurgular. Bu kitabın "Ütopya Denen Arzu" adlı kısmı Metis'in yayın programında. O makalelerden Ursula K. Le Guin üzerine olanı da bu seçkiye dahil ettik) adlı bir kitabı yayımlandı. 2007'de çeşitli modernist yazarlar hakkındaki yazılarını bir araya getirdiği *The Modernist Papers* (Modernizm Yazıları) yayımlandı (Seçkimizde bu kitaptan da üç yazı var. Bu kitaptaki yazılardan bir diğerini, Karatani'nin *Modern Japon Edebiyatı'nın Kökenleri* adlı müthiş kitabına yazdığı önsözü de önümüzdeki sezon bu kitapla birlikte yayımlayacağız). 2008'de de *Valences of the Dialectic* adlı kitabı yayımlandı.

•

Şimdi bu bitmek bilmez görünen (ama az kaldı, biraz daha sabır!) sunuş yazısının giriş bölümlerinde sorduğumuz soruya geri dönelim: Böyle bir düşünür neden bu topraklarda hak ettiği karşılığı bulamadı, ıskalandı? O bölümde olası nedenler olarak ele alıp bir kenara bıraktığımız etkenlerin her birinin yine de bir etkisi olabileceğini teslim etsek ve Jameson'ın postmodernizm analizinin dünyada yarattığı tepkilerin Türkiye'deki yansımalarını da hesaba katsak bile, ben şahsen asıl nedenin, Jameson'ın okurlarından sürekli olarak çok zor bir şey talep etmesi, onları etik ya da estetik değer yargılarını askıya alıp toplumsal meselelere tarihsel olarak, diyalektik bir biçimde bakmaya çağırması olduğunu düşünüyorum. Bu tesbiti epey bir açmak lazım elbette.

Önce Jameson'ın bu tür etik değer yargılarında neyi rahatsız edici bulduğunu anlamaya çalışırsak savunduğu diyalektik anlayışının da aslında bizi başka türlü bir düşünce etiğine davet ettiğini anlayabiliriz. Özellikle Derrida'nın ısrarlarıyla artık postyapısalcı fikriyatın herkesçe bilinen *doxa*'larından biri haline gelmiş bir tesbitten, düşünce sistematiklerimizin hep ikili karşıtlıklar üzerinden kurulduğu tesbitinden yola çıkar Jameson, ama ondan ayrıldığı noktayı şöyle ifade eder: "Derrida'dan Nietzsche'ye geçmek ikili karşıtlığa dair epey farklı bir yorum imkânını da açmak demektir; bu yoruma göre karşıtlığın olumlu ve olumsuz terimleri son tahlilde zihin tarafından iyi ile kötü arasındaki bir ayrım olarak özümsenir. İkili karşıtlıkları biçimlendiren ideoloji metafizik değil etiktir... Nietzsche'nin etiğin kavramlarının maskesini düşürerek tahakküm durumlarının somut praksisinin çökelmiş ya da fosilleşmiş izleri olduklarını gösteren analizi, bize önemli bir metodolojik öncül sunuyor." (Jameson 1981: 114, 116) Biraz daha ileride de şöyle der: "Nietzsche'den öğrendiğimiz gibi, etik düşünce tarzının yargılama alışkanlığı, her şeyi antagonistik iyi ve kötü kategorileri (ya da bunların başka ikili eşdeğerleri) içinde sıralama alışkanlığı sadece bir hata değildir, her türlü bireysel bilincin kaçınılmaz merkeziliği içinde nesnel kökleri de vardır: İyi olan bana ait olan, kötü olan Öteki'ne/Başkasına ait olandır" (234). Siyasal ve tarihsel kategorilere etik kategorilerin yansıtılmasına Marx'ın *Komünist Manifesto*'da yaptığı burjuvazi değerlendirmesini (burjuvazinin hem ilerici hem de gerici bir rol oynadığı tesbitini) tekrar hatırlatarak kesin bir dille karşı çıkar ve hep diyalektik düşünmeyi salık verir Jameson: "Diyalektik düşünmek demek bu iki özdeş ama antagonist özelliğin ikisini de aynı anda düşünmek demektir" (235). Yukarıda bahsettiğimiz, kendi kurduğu İdeoloji-Ütopya ikiliğini de tam da bu şekilde devreye sokmaya çalışır Jameson. Ütopya'nın ideolojikliğini asla inkâr etmez. Öte yandan, ideolojilerin en sefili olan Faşizm'de bile (Thomas Mann'ın şu sözünü hatırlarsak bu tavır iyice manidar bir özellik kazanacaktır: "Faşizm bir ideoloji değil, bir kötülüktür") derinlemesine analiz edildiğinde Ütopyacı unsurlar bulunabileceğini söyleyen biridir Jameson.

Postmodernizm karşısındaki tavrı da aynı serinkanlı mesafededir ki Türkiye'nin katı etik koşullanmalarla malul politik tavırlar-

ca parsellenmiş entelektüel ortamında postmodernizmle ilgili her şeyi aynı "kötülük" ya da "iyilik" sepetine doldurma eğiliminin çok güçlü olduğu düşünüldüğünde bu tavrın pek etkili olamaması, karşılık bulamaması şaşırtıcı değildir. Kemalistler/Aydınlanmacılar ucu Türk modernliğinin de sorgulanmasına varacağı için, bilimin ve aklın en hakiki mürşit olduğuna iman ettikleri için, postmoderni külliyen ilgi alanlarının dışına atıp sadece bir sıfat, hatta bir küfür olarak kullanırlar. İslamcılar-liberaller postmodernizmin en sorunlu ama siyaseten en çok işlerine gelen büyük anlatı karşıtı (yani sanki din gelmiş geçmiş en büyük anlatı değilmiş gibi, esasen sadece Marksizm karşıtı) yanlarını benimser; postmodernizmin ideologlarının akıl ve bilimin kibri karşısında da şüphe vazedilmesini dinin dogmatik kibrini asla ve kata sorgulamamak gerekliliğine vardırabilen, her türlü modernliğin (tabii ki başta Kemalizmin vaat ettiği türden otoriter modernliğin) sona erişini sadece ve sadece bir tür demokratikleşme ya da özgürleşme diye sunan *doxa*'larını bağırlarına basarlar. O yüzden de postmodernizmle kapitalizmin metalaştırıcı veya şeyleştirici süreçleri arasındaki bağlar üzerinde ısrar eden bir Jameson'ın onlara söyleyeceği bir şey yoktur. Toplumsal görünürlükleri gittikçe azalsa da kültürel alanda en azından hâlâ İslamcı ve liberallerle hegemonya mücadelesi vermeye devam ettikleri söylenebilecek Marksistlerin büyük kısmı ise aslında postmodernizme İslamcıların çoğuyla aynı perspektiften, her biri çok şaibeli olan bir *doxa*'lar toplamı[11] olarak bakıp "kötü" sepetine atıvermiştir. Etik kanaatlerin ve değer yargılarının kesafeti, bir süreliğine olsun askıya alınamaması, analitik bir tavır almayı imkânsızlaştırmıştır.

11. Anderson bu tür *doxa*'ları Eagleton'ın *Postmodernizmin Yanılsamaları* kitabından hareketle şöyle özetler: "Herhangi bir insan doğası olduğu yolundaki fikirlerin reddi, tarihin gelişigüzel ve rastlantısal bir süreç olduğu anlayışı, sınıfın ırk ya da toplumsal cinsiyetle aynı düzeye indirgenmesi, bütünsellik ya da kimlikten vazgeçilmesi, belirlenimden bağımsız özne tasarımları." (Anderson 1998: 159). Eagleton'ın bu polemik kitabı Türkiyeli Marksistlerin postmodernizm anlayışını belirlemekte çok etkili olmuş, postmodernizm ideologlarının zaman zaman saçmalamaya varan kanaatleri analiz edilip reddedilince, kapitalizmin şu anki tarihsel momentine verilen kültürel bir cevap olduğu için günlük hayatta nesnel karşılıkları da olan bir fenomen olarak postmodernizm analizi gündemden düşmüştür. Eagleton'ın kendisi de bu ayrımı daha en baştan yapar halbuki, Anderson'ın da dikkat çektiği gibi.

Jameson'ın siyasal cenahta karşılaştığı ilgi eksikliği belki böyle açıklanabilir ama edebiyat akademisi ve eleştirmenleri cenahındaki ilgisizliği salt bununla açıklayamayız. Bunun da yine tarihselleştirici perspektif takınamayıp verili bir ikili karşıtlığın birine iyi, diğerine kötü muamelesi yapmakla ilgisi var ama bana kalırsa. Bu seferki karşıtlık iki ayrı biçime bürünüyor: Gerçekçilik-modernizm ve modernizm-postmodernizm. Marksizm geleneği içinde özellikle önemli bir yeri olan bu ilk karşıtlığın (çok kaba bir nitelemeyle, bir yanda gerçekçiliği savunan Lukács, diğer yanda modernizmi savunan Adorno diye özetleyebiliriz tartışmanın taraflarını) özellikle 1960'lardan itibaren Türkiye'de de yankıları olmuştur: Birçok edebiyat eleştirmeni, edebiyat hakkında söz alan ve hatta düpedüz edebiyat üreten birçok isim tam tamına bu kavramları kullanarak olmasa da bu karşıtlığın iki ekseninden birine bağlılık beyan ederek diğerini pejoratif terimlerle tanımlamıştır (Attila İlhan, Asım Bezirci gibi önemli isimlerin İkinci Yeni'ye yönelik saldırılarını, "toplumcu gerçekçilik" tartışmalarını vb. hatırlamak yeterli). Ama uzunca bir dönem gerçekçilik ideolojisinin hegemonik olduğu, modernist olarak nitelenebilecek şair ve yazarların eserlerinin yeterli eleştirel dikkati ve okur ilgisini görmedikleri de bir vakıadır. Ama 1980'lerden sonra modernizmin bir ideoloji olarak hegemonyayı ele geçirmeye başladığı ileri sürülebilir belki; kitaplarını ilk yayımladıkları sıralarda, ya toplumsal meselelerden kopuk olmakla ve kullandıkları dili sorunsallaştırdıkları için "biçimsel kaygılara teslim olmakla" suçlanmış, ya da en iyi ihtimalle Tanpınar'ın deyimiyle bir "sükut suikasti" ile karşılaşmış çeşitli anlatı yazarlarının (Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Vüsat O. Bener, Leyla Erbil) ve İkinci Yeni şairlerinin, hem eleştirmenler hem de kısmen okurlar nezdindeki itibarının müthiş artmış olmasına da bakarak. (Yanlış anlaşılma olasılığına karşı uyarayım: Şahsen benim de çok önemsediğim ve sevdiğim yazarlar bu saydıklarımın çoğu.) Ama bence modernizmin kurumsallaşmaya başlamış olmasının en önemli iki göstergesi şudur: Birincisi, anlatı alanında Halit Ziya Uşaklıgil, Recaizade Mahmut Ekrem, Sait Faik, Sabahattin Ali, şiirde de Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet gibi kanonik yazarlarımızın önemleri, eserlerinde gittikçe artan oranda modernist öğeler bulunarak değerlendirilmeye başla-

mıştır. İkincisi, bu tür unsurlara rastlamanın zor olduğu yazarların eserleri hakkında neredeyse yalnızca Doğu-Batı meselesi, ulusal kimlik, kadın sorunu gibi sosyolojik temaları örneklendirmeye müsait pasajlar üzerinden yazılmakta, bu eserler karmaşıklık, etkilenme endişesi, dili sorunsallaştırma, çiftdeğerlilik gibi modernist estetik değerlerden yoksun olduğu için zayıf, yoksul, mekanik, temrin düzeyinde gibi sıfatlarla değerlendirilmektedir.[12] Son yirmiotuz yıllık dönemde ortaya çıkan postmodernist edebiyat ürünleri karşısında da benzer bir tavır sergilenmekte olduğu söylenebilir; modernizm-postmodernizm karşıtlığında da "iyi" olan hep "modernist" kutuptur. (Türkçedeki örnekleri açısından postmodern özellikleri öne çıkan yazarlar ve eserleri de ancak kaçınılmaz olarak içerdikleri modernist unsurların çokluğu oranında değerli görülürler. Orhan Koçak'ın yukarıda bahsettiğimiz *Kara Kitap* değerlendirmesi bu eleştirel tavrın özbilinçli ve kusursuz bir örneğidir mesela – gerçi o modernizmin "kurumsallaşması"ndan, "ideolojikleşmesinden" değil, "yorgun düşmesi"nden, "istifa etmesi"nden söz etmeyi yeğler. Ama bu özbilinçlilikten yoksun çok sayıda yazıda "postmodern edebiyat" terimi çoğunlukla sadece pejoratif bir sıfat olarak kullanılmaktadır, analitik bir değeri yoktur.) Yani Türkiye'deki edebiyat çevrelerinde modernizmin bir "ideoloji" haline bürünmüş olduğu söylenebilir ki 70'lerin ortalarından beri "modernizm ideolojisi" tabirini eleştirel yazılarında ve çözümlemelerinde sık sık kullanan bir yazar olan Jameson'ın karşılaştığı ilgisizlikte bence bunun da payı var. Jameson şeyleşme ve metalaşmanın henüz toplumun bütününe nüfuz etmemiş olduğu belli tarihsel koşul-

12. Bu tür eserler tarihüstü bir değer atfedilen modernist kategorilerle değil de tarihselliğe özen gösteren başka kategorilerle değerlendirildiğinde ne tür estetik değerler içerebildiklerini gösterebilen çok az sayıda çalışma var Türkçede: Süha Oğuzertem'in "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni" (*Defter* 18, 1992) ve Oğuz Cebeci'nin "Bir Satir Yazarı Olarak Gürpınar" (*Radikal Kitap*, 8 Şubat 2008) adlı yazıları, bu bâbtan anılması gereken, çok şey öğrenerek okuduğum iki yazı sözgelimi.

Modernizmle uzaktan yakından alakası olmadığı halde artan bir eleştirel ilgi konusu olan neredeyse tek modern-öncesi yazar Ahmet Mithat Efendi. Ama ilginçtir, o da eserlerinin postmodern anlatıların estetik özellikleriyle örtüşen unsurlarıyla dikkat konusu oluyor genellikle. Yani yine ciddi bir tarihselleştirme sorunu var.

lara verilen simgesel bir cevap olarak tarihselleştirdiği modernizm kavramının tarihaşırılaştırılmasına ve özellikle geçmiş dönemlerin sanatsal ürünlerini değerlendirmekte bir norm haline getirilmesine birçok yazısında karşı çıkmış olduğu için de ıskalanmıştır, diyeceğim sonuç olarak.

Bu bahsi en nihayet kapatabildiğimize göre artık seçkimize gelebiliriz. Jameson'ın "Modernizm İdeolojisi" diye bir kitabı yok, ama yukarıda da belirttiğimiz gibi bu kavrama çok sık başvuruyor. Hem bu yüzden hem de seçkiye dahil ettiğimiz yazıların çoğunda bu ideolojiyi, tam da modernist olarak nitelendirilen şair ve yazarların eserlerini analiz ederken eleştiri konusu ettiği için bu başlığı kullanmakta beis görmedim.

Aslında seçkinin ilk halini Orhan Koçak 1999'da hazırlamış, ben de seçilen yazıların bir kısmını çevirmiştim. Geri kalan yazıların çevirisinde karşılaşılan çeşitli güçlüklerle proje o dönemde tamamlanamadı; Metis'te editör olarak çalışmaya başladıktan sonra bu seçkiyi Jameson'm ilgi alanlarının genişliğini de sergileyecek şekilde genişletmeyi düşündüm; bu fikir diğer editör arkadaşlarım tarafından da benimsendi, dört-beş yazı daha ekledik. Ama bu seçki fikrinin esasen Orhan Koçak'a ait olduğunu vurgulamak gerek.

Seçkideki "Metin İdeolojisi", "Jargona Dair", "Modernizm ve Bastırdıkları", "Bütünlüğün Poetikası" (o yazıdaki şiirlerin çevirisi Bülent Doğan arkadaşımıza ait) ve "Le Guin'de Dünyanın İndirgenmesi" (bu yazının çevirisindeki katkıları için de Çiğdem Erkal İpek ve Bülent Doğan'a teşekkür etmem gerek) adlı yazıların çevirisi bana, diğer bütün metinlerin çevirisi Kemal Atakay'a ait. Ancak terim birliği sağlamak adına Kemal'in terim tercihlerinden bazılarını kendiminkine uydurdum editörlüğü de üstlenmenin avantajıyla, beni hoşgöreceğini umuyorum.

Umarız Jameson'ın hak ettiği ilgiyi görebilmesine küçük de olsa bir katkıda bulunmuş oluruz bu seçkiyle.

Tuncay Birkan
İstanbul, Mart 2008

Alıntılanan Kaynaklar:

Anderson, Perry (2002), *Postmodernitenin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim, 2. basım.

Eagleton, Terry (1982), "Frederic Jameson: The Politics of Style", *Diacritics*, c. 12, Güz 1982.

Hardt, Michael ve Weeks, Kathi (2001), "Introduction", *The Jameson Reader*, M. Hardt ve K. Weeks (haz.), Oxford: Blackwell: 2001.

Jameson, Frederic (1981), *The Political Unconscious*, Ithaca: Cornell University Press.

—— (1982), "Interview with L. Green, J. Culler and R. Klein", *Diacritics*, c. 12, Güz 1982.

—— (1997 [1971]), *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY.

Said, Edward (2000 [1982]), "Muhalifler, İzleyiciler, Taraftarlar ve Cemaat", *Kış Ruhu* içinde, haz. ve çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Savran, Gülnur (1999), "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?", *Defter*, No. 38.

White, Hayden (1982), "Getting Out of History", *Diacritics*, c. 12, Güz 1982.

Modernizm İdeolojisi

1
Üstyorum

Günümüzde tefsir, yorum, açımlama gözden düştü. Susan Sontag'ın *Against Interpretation*'ı (Yoruma Karşı) gibi kitaplar, modern felsefe için olduğu kadar, modern edebiyat için de merkezi bir gelişmenin altını çiziyorlar: Modern felsefede yirminci yüzyılın bütün büyük okulları –ister pragmatizm ya da fenomenoloji, ister varoluşçuluk, mantıksal pozitivizm ya da yapısalcılık okulu söz konusu olsun– ortak bir tutumla *içerik*'ten vazgeçiyor, kendilerini gerçekleştirme olanağını biçimcilikte, töze ve insan doğasına ilişkin bütün önkabullerin reddinde ve metafizik sistemin yerine yöntemin geçirilmesinde buluyorlar.

Neyin içerik olarak görüldüğü, tarihsel duruma göre değişir elbette: Dolayısıyla, "simge" kavramı bir zamanlar olumsuz, eleştirel bir işlev görmüş, Victoria dönemine özgü daha eski, ahlakçı bir eleştiriden kopuşu temsil etmişti; oysa, şimdi, Yeni Eleştiri ideolojisinin ironi ve bakış açısı gibi öteki temel bileşenleriyle birlikte, çok sık olarak, en sorumsuz türden etik ya da mitsel ve dinsel nitelikte yorumları teşvik ediyor. Bir simgeyi adlandırmak, onu bir alegoriye dönüştürmek demektir; "ironi" sözcüğünü telaffuz etmek, şeyin kendisinin, yaşanmış bütün olanaksız gerilimiyle birlikte buhar olup gittiğini görmek demektir. Romandaki simgeciliğin bu türden bir yalan olduğu hissine kapılmamıza şaşmamalı; Williams'ın metafora yönelik saldırısının koca bir Amerikalı şairler kuşağına bir kurtuluş gibi gelmesine şaşmamalı!

Çoğu zaman, anlaşılmaz olarak betimlenen bir nesne karşısında şaşkınlığı dile getiren "anlamı ne?" sorusu, okur katında algılamaya dair belirgin bir tahammülsüzlüğe işaret eder, kişi bir an önce soyut düşünceyle onu aşmak ister. Gene de, nasıl her fikir, ancak o fikrin kavramsal konumuna, o fikre ilişkin ideolojik çarpıtmaya açık-

lama getirebildiğimizde doğru ise, her yapıt da öyle açık/anlaşılırdır, yeter ki bulanıklığın fark edilemeyecek kadar doğal hale geldiği açıyı belirleyelim – bir başka deyişle, yeter ki üslubun kaynağını aldığı o kavramsal işlemi (çoğu zaman, oldukça özel ve sınırlı türden bir işlemdir bu) saptayıp yineleyelim. Dolayısıyla, Gertrude Stein'ın "Hiç sahip olmadığınız köpek iç geçirdi" cümlesi, salt cümle oluşumu düzeyinde saydamdır, çeviri makinalarının ya da dönüşümsel dilbilgisinin işlemleri kadar paradigmatiktir. Ama cümlenin bir anlamı olduğunu öne sürmekte tereddüt ederdim; gerçekten de, Gertrude Stein, karakteristik malzemeleri –ufak tefek ev eşyası, sicim, kutular, marul yaprakları, yastıklar, düğmeler– modern eleştirinin elini kolunu bağlayan yazara özellikle iyi bir örnek teşkil eder, çünkü bu malzemeler ne görsel algılamayı teşvik ederler, ne de derinlik psikolojisinin simgesel kuşatmasıyla zihne musallat olurlar. Demek ki, bu cümleleri yorumlayamayız, ama bir göstergesi oldukları özel zihinsel işlemleri betimleyebiliriz; bu işlemler, bizim örneğimizde, Amerikan dilinin kendine özgü yavanlığını bütün tekil anlamların ötesinde salt sözdizimsel yoldan açığa vurma amacını güden Amerikan sözcükleri kolajlarında (Ionesco örneğinin, yani Fransız orta sınıf konuşması taklidinin uzak akrabalarında) bulunmaktadır.

Başka bir deyişle, sanat, özellikle de sanatsal algı konularında, *karar vermeyi* istemek, bir güçlüğü *çözmeyi* istemek yanlıştır. İstenen şey, bir tür zihinsel usuldür: Öyle bir usul ki, aniden vites değiştirir, her şeyi biraz daha kördüğüm haline getirir ve sorunun kendisini (bu cümlenin anlaşılmazlığı), çerçevesini artık kendi zihinsel süreçlerini ve o süreçlerin nesnesini içine alacak şekilde genişleterek, sorunun çözümüne (Anlaşılmazlık'ın çeşitlemeleri) dönüştürür. Bir önceki, naif aşamada, söz konusu nesneyle mücadele ederiz; düzeyi yükselmiş ve özbilinçli olan bu aşamada ise, kendi mücadelelerimizi gözlemleriz ve sabırla özelliklerini belirlemeye koyuluruz.

Demek ki, çoğu zaman yorumlama itkisi bir göz yanılgısından kaynaklanır: Hiç kuşkusuz, mesela Mallarmé'nin son dönem sonelerinden birinin nihai ve saydam okumasının bir yerlerde var olduğunu, sonunda ona ulaşılabileceğini hayal etmek, son derece doğal bir ilk düşüncedir. Ama çok sık olarak, hep kıl payı ötemizde olan o

nihai okumanın yalnızca öteki insanların okuması, basılı sözün saygınlığı, bir tür ontolojik aşağılık kompleksi olduğu ortaya çıkar. Mallarmé'nin yapıtları, bizatihi yapıları yoluyla bu umutsuz etkiyi en uç noktasına taşırlar, çünkü en kapsayıcı okumadan, en eksiksiz aşinalıktan bile geriye hep –bütünüyle ilişkisel– bir hiç kalır. Çünkü şair cümlelerini öyle biçimlendirmiştir ki, bu cümleler yapıtın yerine –bir anımsama tekniği şeklinde bile olsa– geçirebileceğimiz somut tözler ya da nesneler içermezler. Görünürdeki bütün simgeler, yalnızca okuma boyunca devam eden katışıksız süreç içinde çözülürler. Demek ki Mallarmé, eleştirmenin yorumlama konusundaki isteksizliğinin, sanatçı açısından bir estetiğe dönüşme, yapıtta *yorumlanamazlık* iradesi şeklinde yeniden belirme eğilimi taşıdığını gösterir bize. Böylece, biçim, fark edilmeksizin içeriğe akma eğilimi gösterir; Sontag'ın kitabı da, bu konumun kavramsal zorluğundan bağışık değildir: Kitap, *her tür* yorumun, *her tür* içeriğin haklarını yadsıyarak başlar, ama sonunda, yorumlanamayan, eski anlamıyla belirli bir içeriği yokmuş gibi görünen kendine özgü bir tür (modernist) sanatı savunur.

Yorum sorununun kendisine, tek tek sorunlu yapıtların yorumu için önerdiğim yöntemi uygulamalıyız: Dolaysız, doğrudan bir çözüm ya da çözüme kavuşturma değil, sorunun kendisinin varlık koşulları üzerine bir açımlama. Çünkü artık hepimiz, tutarlı, kesin, evrensel olarak geçerli bir edebiyat teorisi oluşturma çabalarının, çeşitli eleştirel "yöntemler"i tartarak bütün zamanlar ve yerler için geçerli bir evrensel birleşim ortaya çıkarma girişimlerinin kısırlığına hükmedebilecek bir konumdayız: Yöntem yanılsaması, tıpkı yerini aldığı eski güzellik teorileri gibi, soyut ve sistematik bir –kötü anlamıyla– girişim gibi görünmeye başladı.[1] Amacımız açısından çok daha yararlı olanı, Paul Ricoeur'ün Freud üzerine anıtsal çalışması *Yoruma Dair*'de getirdiği olumsuz yorumbilgisi - olumlu yorumbilgisi ayrımıdır: Olumlu yorumbilgisi, başlangıçtaki unutul-

1. Buna bağlı olarak, izlenimim o ki, E. D. Hirsch, Jr.'ın *Validity in Interpretation*'ı (New Haven: Yale University Press, 1967) kendi İngiliz-Amerikan "analitik" yönteminin bir kurbanıdır: Aslında, kitaptaki en ilginç fikir –her okumanın "türsel" bir boyutu olduğu, her okumada metnin ya da Bütünün tür ve doğasına dair, çeşitli parçaları algılamamızı koşullandıran bir peşin hüküm olduğu fikri– aksine, spekülatif ve diyalektik niteliklidir.

muş bir anlamı yeniden kurmayı amaçlar (Ricoeur, kendi adına bunu ancak *kutsal olan*'a erişim biçiminde tasavvur edebilmektedir); buna karşılık, olumsuz yorumbilgisinin temel işlevi gizemsizleştirme olup, bu açıdan ideoloji ve yanılsamalı bilince yönelik, Nietzsche, Marx ve Freud adlarıyla bağlantılı en temel modern eleştirilerle uyum içindedir.

Bu yüzden, yorum üzerine gerçekten yararlı bir değerlendirmenin çıkış noktası, yorumun doğası değil, öncelikle ona duyulan gereksinme olmalıdır. Bir başka deyişle, en başta açıklanması gereken nokta, bir metni gereğince nasıl yorumladığımız değil, daha ziyade, niçin bunu yapmak durumunda olduğumuzdur. Yorum üzerine her tür düşünme, yorumbilgisel durumun yabancılığına, doğal olmayışına nüfuz etmek zorundadır; ya da başka bir biçimde söylemek gerekirse, tek tek her yorum, kendi varlığının bir yorumunu içermeli, "icazetname"sini gösterip kendini gerekçelendirmelidir: Her yorum, aynı zamanda bir üstyorum olmak zorundadır.

Demek ki, sahici yorum, dikkatimizi yeniden tarihe ve yapıtın olduğu kadar yorumcunun da tarihsel durumuna yöneltir. Bunun ışığında, büyük geleneksel yorumbilgisi sistemlerinin –Talmud ve İskenderiye yorumbilgisi geleneği, Ortaçağ yorumbilgisi geleneği ve yarım kalmış Romantik çabanın– kültürel gereksinmeden ve söz konusu toplumun başka zamanlara ve yerlere ait anıtları kendi bünyelerine katmaya yönelik umutsuz gayretinden doğduğu açıklık kazanır: Bu anıtları ortaya çıkaran özgün dürtüler, sözünü ettiğimiz sistemlere hayli yabancı oldukları gibi, yeni kültürel bağlamda yerlerini alabilmeleri için –gelişkin açımlamalar yoluyla ve mecazlar teorisi aracılığıyla– bir tür yeniden yazımı da gerektiriyorlardı. Nitekim Homeros alegorik bir açıdan yorumlanmış ve hem pagan metinler, hem Eski Ahit'in kendisi, Yeni Ahit'le uyumlu hale gelecek şekilde yeniden biçimlendirilmiştir.

Elbette, "bu tür bir yeniden yazım, bizim dönemimizde gözden düşmüştür ve Tarih'in icadı herhangi bir anlama geliyorsa, geçmişin ve öteki kültürlerin bünyevi farklılığına saygı göstermek anlamına gelir," şeklinde bir itiraz getirilecektir. Gene de, biz tek bir dünya sistemi haline geldikçe, öteki kültürler yok olup gittikçe, bir tek biz onların geçmişlerini miras alır ve o mirasa vâkıf olma girişimini üstleniriz. Bir yanda *Finnegans Wake*, öte yanda Malraux'

nun *Les voix du silence*'ı (Sessizliğin Sesleri), bağdaştırmacı bir Batı sistemi kurmaya yönelik girişimin biri mitsel biri kavramsal iki örneği olarak duruyor karşımızda. Evrensel bir dünya kültürü ve dünya görüşünü bilinçli olarak geliştirme duygusunun bizim ülkemizdekinden daha güçlü olduğu sosyalist ülkelerde, Marksist bir yorumbilgisi sorunu giderek artan yoğunlukla kendini gösteriyor. Ernst Bloch'un yapıtı, Marksist yorumbilgisinin şu ana kadar başardığı her şeyin bir örneği olarak görülmelidir. Gene de başlangıçtaki güçlüğümüz sürüyor; çünkü modern dönemde yorumlanmayı gerektiren, başka kültürlerin sanatından çok, kendi kültürümüzün sanatıdır.

Demek ki, bir yandan yorumlamaya karşı giderek artan bir isteksizlik hissederken, bir yandan da yorumlamaya yazgılıyız. Ne var ki, paradoksal olarak, yorumun reddedilmesi, illa ki anti-entelektüalizme ya da yapıtı bir gizem haline getirmeye yol açmaz; tarihsel olarak, yeni bir yöntemin kaynağı da olmuştur. Rus Biçimciliği'nden söz ediyorum; bu hareketin özgünlüğü, tam da edebi nesne ile onun "anlam"ı arasındaki, biçim ile içerik arasındaki uzaklıkta çok önemli bir değişimi gerçekleştirmesiydi. Çünkü Biçimciler sanatsal tekniğe ilişkin geleneksel kavrayışı mantıksal sonucuna götürdüler; Aristotelesçilikte, bu teknik kavramı, bizi hep sanat yapıtının dışına, yapıtın kurulmasının ardındaki "amaç" ya da gayeye, yapıtın etkisine, psikoloji, antropoloji ya da etiğe götürmüştü.

Biçimciler bu modeli tersine çevirip, her türlü tekniğin amacını yalnızca sanat yapıtının kendisinin üretimi olarak gördüler. Artık bir yapıtın anlamları, ürettiği etki, somuta büründürdüğü dünya görüşü (Swift'in insansevmezliği, Flaubert'in boğuntusu gibi), bütün bunlar, teknik haline gelir: Bu belirli yapıtın ortaya çıkmasını sağlamak üzere orada hazır bulunan hammaddelerdir. Önceliklerin bu tersine çevrilmesiyle, yapıtın kendisi tersyüz edilmiş olur, artık tüketicinin değil üreticinin bakış açısından görülür; ayrıca, *epokhe*'nin, yani gerçekliği paranteze almanın Husserl'in fenomenolojisindeki işlevi ile çarpıcı bir benzerliği olan bir eleştirel devrim başarılmış olur. Çünkü artık yapıtın göndergesel değerleri (anlamı, temsil ettiği, yansıttığı ya da taklit ettiği "gerçeklik") askıya alınır ve ilk kez yapıtın bünyevi yapıları, bir inşa olarak sahip olduğu özerklik içinde, çıplak gözle görülür hale gelir.

Aynı zamanda, bir dizi sahte sorundan kurtulmuş oluruz. Sözgelimi, Boris Eyhenbaum, klasik yazısı "Gogol'ün *Palto*'su Nasıl Yapıldı"da şu çetin sorunu kalıcı olarak gündemden çıkarmayı başarır: Gogol "romantik" (grotesk öğeler, sondaki hayalet, ton olarak yer yer kendini gösteren pathos) olarak mı kabul edilmelidir, yoksa "gerçekçi" (St Petersburg'un, yoksulluğun, küçük insanların yaşamlarının canlandırılması) olarak mı? Çünkü Gogol'ün çıkış noktası, bir "hayat görüşü", bir anlam değil; daha çok, bir üsluptur, belirli tür bir cümledir: Gogol, geleneksel Rus *skaz*'ının, yani sözlü hikâyesinin (Biçimcilerin işaret etmekten hoşlandıkları gibi, Amerikan abartılı öyküsünü [*tall tale*] ya da Mark Twain hikâyelerini andıran bir tür) karakteristik jestlerini ve hikâyecilik tekniklerini sanatsal öykü düzeyine aktarmak ister. Bu yüzden, Gogol'de biçimin içeriğe uygun olduğunu düşünmek yanıltıcıdır; aksine, belirli tür bir biçim içinde çalışmak ve *skaz*'ın ses tonuyla konuşmak istediği içindir ki, Gogol ona uygun hammaddeleri, anekdotları, adları, ilginç ayrıntıları, ani tarz değişikliklerini arar. Şimdi, niçin groteskin de, patetiğin de öykünün baskın tarzı olarak görülemeyeceği açıklık kazanıyor: Bunun nedeni, *skaz*'ın onların karşıtlığıyla, aniden birbirlerinin yerini almalarıyla varlık kazanmasıdır.[2]

Oldukça benzer bir biçimde, Viktor Şklovski karakterin anlamının, görünürdeki mitsel figürlerin imalarının benzeri türden bir göz yanılgısından kaynaklandığını kanıtlamaya çalışmıştır: Don Quijote, hiç de bir karakter değildir aslında; daha ziyade, Cervantes'e kitabını yazma olanağını veren düzenleyici bir aygıttır ve farklı türden birtakım anekdotları tek bir biçim içinde tutan bir ip işlevi gö-

2. *Théorie de la littérature*, haz. Tzvetan Todorov, Paris: Seuil, 1965; Türkçesi: *Yazın Kuramı*, çev. M. Rifat-S. Rifat, İstanbul: YKY, 1995. Yazarda duygusallık gibi kendine özgü bir dünyada-olma [varoluş] tarzının öne çıkması hakkında krş. Şklovski: "Duygusallık, sanatın içeriği işlevini göremez, çünkü her şeyden önce, sanatın ayrı bir içeriği yoktur. Şeylerin 'duygusal bir bakış açısından' sunulması, özel bir sunum yöntemidir, tıpkı bir atın (Tolstoy'un 'Bir Atın Öyküsü'ndeki gibi) ya da bir devin (Swift'in *Gulliver'in Yolculukları*'ndaki gibi) bakış açısından sunulması gibi. Sanat temel olarak duygu-heyecan ötesidir ... duygudaş değildir ya da duygudaşlığın ötesindedir; acıma duygusuna sanatsal yapının malzemesi olarak başvurmayı bunun dışında tutmak gerekir" (Lee T. Lemon ve Marian J. Reis, *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965; çeviri değiştirilmiştir).

rür. (Keza Hamlet'in deliliği, Shakespeare'e çeşitli heterojen olay örgüsü kaynaklarını birleştirme imkânını vermiştir; Goethe'nin Faust'u da birçok farklı ruh halini dramlaştırmak için bir mazerettir. İnsan gerçekten de merak etmeye başlıyor: Bu Batılı "mit" figürleri ile onların çok sayıdaki farklı hammaddeyi bir arada tutup birleştirme aracı olma işlevleri arasında daha derin bir karşılıklı bağ yok mu acaba?)

Son olarak, elbette, Biçimci öğretinin izdüşümleri, yapıtı yaşamın kendisine yayar; çünkü içerik biçimi olanaklı kılmak için varsa, buradan şu net sonuç çıkar: O içeriğin yaşanmış kaynakları da –yazarın toplumsal deneyimleri, psikolojik takıntıları ve eğilimleri– biçimsel bir güdünün ürünü olarak oradadırlar, nihai amaçlar ya da anlamlardan çok araç olarak görülmeleri gerekir. "Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre" ("Dünyadaki her şey, bir kitaba varmak için vardır"), demişti Mallarmé; Biçimcilik de, benzeri biçimde, yaşamın kökten bir estetikleştirilmesidir, ama görece mistik olmayan, zanaatkârca bir estetikleştirmedir bu. Eyhenbaum, "Tolstoy'un Bunalımları Üzerine" başlıklı bir yazısında, Tolstoy'un dine dönüşünün bile nasıl bir tür "teknik motivasyon" –dine dönüşün, tükenmek üzere olan bir sanatsal pratik için yeni malzeme sağlamış olması anlamında– olarak değerlendirilebileceğini gösterir. Böylece, yazarın kendisi de, yapıta varlık kazandırmaya yönelik araçlardan biri haline gelir yalnızca.

O halde, Biçimcilik, belirttiğimiz gibi, yorumu reddedenlerin temel yorum tarzıdır; bununla birlikte, bir noktanın önemle altını çizmek gerekir: Bu yöntem, ayrıcalıklı nesnelerini küçük biçimlerde, öykülerde ya da halk hikâyelerinde, şiirlerde, anekdotlarda, daha kapsamlı yapıtların süsleyici ayrıntılarında bulur. Bu bağlamda gereğince değerlendiremeyeceğimiz gerekçelerden ötürü, Biçimci model temel olarak eşzamanlıdır ve artzamanlılığı ne edebiyat tarihinde, ne de tek tek yapıtların biçiminde gerektiği gibi ele alabilir; bu da şu demektir: Bir yöntem olarak Biçimcilik, bir sorun olarak romanın başladığı noktada durur.

Çünkü roman –aslında geleneksel anlamda bir "tür" değildir artık– Zaman'la uzlaşma girişimi olarak düşünülebilir ve yine roman, herhangi bir noktada asla bütünüyle mevcut olmayan bir zamansal süreç olduğu için de, onu kavramsal olarak anlamaya, geriye çeki-

lip bir nesne üzerinde düşünür gibi onun üzerinde düşünmeye yönelik her çaba, zorunlu olarak daha baştan bir yorumdur. Öyle ki, her şeyden önce açıklanması gereken nokta, romanları yorumlamamız değil; daha çok, bunu her zaman yapma gereğini duymayışımızdır, içsel yapıdan kaynaklanan hangi nedenlerle olursa olsun bir biçimde kendini gerekçelendiriyor ve dışsal açımlamayı devre dışı bırakıyor görünen bazı tür romanların var olmasıdır. Sözgelimi, klasik iyi kurgulanmış olay örgüsünü, entrika ve sonuç romanını düşünüyorum; bugün de bu romanın modeli, hiç kuşkusuz, *Tom Jones*'tur.

Öyleyse, bu noktada, üstyorumun ikinci temel ilkesine ulaşmış oluyoruz; bir başka deyişle, herhangi bir yorum ihtiyacının olmamasının kendisi, yorumu gerektiren bir olgudur. Özellikle olay örgüsü romanında, tamamlanmışlık duygusu, anlam duygusunun yerini alır; öyle görünüyor ki, olay örgüsünün çeşitli çizgilerini algılamak için gereken dikkat ile, tekil yapıtın cümlelerinin yerini aniden bir tür bütünsel hayat görüşü duygusunun aldığı dönüşüm süreci arasında karşılıklı olarak birbirini dışlayan bir şeyler var. Olay örgüsünü çözme süreçleri, bizi ampirik olayların içine giderek daha derinlemesine sokma eğilimi gösterirler ve içsel tatminlerini anekdot nitelikli olana içkin bir mantıkta bulurlar. Gerçekten de, iyi kurgulanmış olay örgüsünün "felsefi" etkisi (söz konusu etkiyi böyle adlandırabilirsem) her şeyden önce bizi bu tür bir mantığın var olduğuna, olayların kendi gelişimlerinin yanı sıra kendi içsel anlamlarının olduğuna ve imgelere dönüştürülmelerinin gerekmediğine inandırmaktır. Ama böyle bir "felsefi içerik," fikirlerle ya da içgörülerle ilgili bir mesele değildir; daha çok, klasik Alman felsefesinin biçimsel ide adını vereceği şeye yakındır: Yalnızca hissedilir görünüş aracılığıyla iş gören ve soyutlanamayan, tümelin biçimi içinde değil, yalnızca kendi tikel, duyumsal tarzı içinde var olabilen idedir bu. Bu yüzden, olay örgüsü romanı, soyut tezin bir serimlemesinden ziyade, deneyim önkoşullarının ta kendisinin deneyimlenmesi olarak, bizi insan eyleminin, insan yaşamının bir biçimde tam, kenetli bir bütün, biçimi ve anlamı olan tekil bir töz olduğuna inandırır.

Elbette, uzun erimde, bu yaşanmış birliğin kaynağı, metafizik ya da dinde değil, toplumun kendisindedir; toplum hakkında, gelişiminin verili herhangi bir anında, olay örgüsünün kurulmasını sağ-

layacak hammaddeler sunup sunmadığına bakarak hüküm verilebilir. Buna bağlı olarak, klasik olay örgülerinde melodramatik bir çizginin belirmesi (özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortasına doğru), olayların artık bütünlük göstermediğinin; yazarın, olaylarla aktarmaya gücünün yetmediğini hissettiği birliğe kısmen kavuşabilmek için Kötülük'e, kötü adamlara ve kumpaslara başvurmak zorunda kaldığının bir göstergesidir.

Çünkü şu temel bir ilkedir: Belirli bir edebi biçimin varlığı daima, söz konusu toplumsal gelişme anındaki belli bir deneyim olanağını yansıtır. Bu yüzden, olay örgüsünün bütünlüğünden duyduğumuz tatmin, aynı zamanda toplumdan duyduğumuz bir tür tatmindir – tam da olayların bu tür bir düzenlenişinin olanaklılığı aracılığıyla tutarlı bir bütünlük olduğunu ve şimdilik tekil birimin, bireysel insan yaşamının onunla çelişmediğini gösteren toplumdan. Olay örgüsü olanağının toplumsal organizmanın hayatiyetinin bir tür kanıtı işlevini görebileceğini, tersten giderek kendi zamanımızdan da çıkarsayabiliriz – bu olanağın artık var olmadığı, iç ile dışın, öznel ile nesnelin, bireysel olan ile toplumsal olanın, iki bağdaşmaz gerçeklik, iki bambaşka dil ya da kod, dönüşüm mekanizması bulunmamış iki ayrı denklik sistemi olarak varlık gösterecek kadar birbirinden ayrı düştüğü zamanımızdan: Bir yanda, bireysel yaşamın en nihayetinde iletilemez olan ve en evrensel olduğu noktada vaka öyküsünden öte bir şey olmadığı ortaya çıkan varoluşsal hakikati; öte yanda, basmakalıp yorum, düpedüz istatistik ya da olasılıklar şeklinde dile getirilmediğinde, karakter türleriyle ilgilenen kolektif kurumlar üzerine genel bir sosyolojik değerlendirme. Ama klasik roman döneminde, bu henüz böyle değildir; bireysel yazgıların iç içe geçmelerinin ve yavaşça, aralarındaki etkileşim süreci aracılığıyla, gözümüzün önünde kolektif tözün kendisine dönüşmelerinin böylesine elle tutulur bir kanıtı karşısında, bir süre kendimizi yaşam hakkında "gerçekçi" düşünme tarzıyla sınırlandırmaya razı olabiliriz. Çünkü varoluşsal olan her zaman simgesel olanı, yorumsal olanı dışta bırakır: Aynı anda hem yaşamın yüzeyini, hem de iç yüzünü göremeyiz.

Ne var ki, melodram, bu gerçekliğin çöküşünün bir semptomudur yalnızca. Edebiyat tarihi açısından çok daha önemli olanı, olay örgüsü romanının yerini yeni bir şeyin, bu durumda, psikolojik ro-

man adını verdiğimiz romanın almasıdır. Bu da eylem birliğinin yerini kişilik birliğinin almasından ibarettir; bu noktada, yukarıda sözünü ettiğimiz temel "felsefi" tatmin, olayların bütünlüğü duygusundan monadın ya da bakış açısının zaman içindeki özdeşliği ya da sürekliliği duygusuna kayar. Ama bu kayma, elbette, nitel bir sıçramadır – Bachelard'ın "coupure épistémologique" (epistemolojik kopma) adını verdiği şeydir: yaşamla aramızdaki mesafede ve onun hakkında düşünmemizde meydana gelen bir tür dönüşüm. Bu yazıdaki amacımız çerçevesinde, psikolojik romanda önemli olan yön şudur: Kitabın eyleminin yavaş yavaş kahramanın bilinciyle örtüştüğü bakış açısı romanında, yorum bir kez daha içselleştirilir, yapıtın kendisine içkin hale gelir, çünkü kitabın içinden, deneyimlerinin anlamı üzerine düşünerek, gözümüzün önünde gerçek tefsir çalışmasını yapan, bakış açısı figürüdür artık.

Bu yüzden, bakış açısı, salt teknikten biraz daha fazla bir şeydir ve toplumlarımızda giderek artan atomlaşmayı ifade eder: Toplumlarımızda kolektif yaşamın ve kolektif yazgıların iç içe geçişinin ayrıcalıklı buluşma yerleri –meyhane, pazar, anayol, oyun alanı, gezi yeri, katedral, evet, hatta şehrin kendisi– ve onlarla birlikte anekdota hayat veren kaynaklar da yok olmaya yüz tutmuştur. Monad hikâyeciliğinin temel biçimsel sorunu, elbette, uygun pencerelerin yeridir. Bu açıdan, Jean Rousset roman paradigmasının kendisini –Madam de la Fayette'in *Clèves Prensesi*'nden Proust'un *Sodom ve Gomorra*'sına[3]– *kulak misafiri olma* ediminde gördüğünde; bununla, genel olarak romandan çok (ki onun paradigması olamaz), psikolojik romanın temel anlatı jestini belirlemiş olur. Sonuçta, bakış açısının ardında yatan toplumsal gerçeklik –kapalı öznelliklerin yalıtılmışlığı ve yan yanalığı– tam da biçimin kendini aşma çabasında açığa çıkar: Gide'in bireysel varoluşun hakikatini dile getirdiği anlatılarını, sonra da bunları, sahiden kolektif bir yapıya iradi bir çabayla biçim verircesine, bir romanda birbirine ekleme yoluyla "birleştirme" girişimini düşünün.

Öznenin, yani bakış açısına yön veren bilincin ölümüyle, hem eylem birliğinden hem karakter birliğinden yoksun kalan roman, bu andan itibaren ortak bir tutumla "olay örgüsüz" olarak adlandırdığı-

3. *Forme et signification* içinde, Paris: Corti, 1965.

mız roman haline gelir ve yorum, olay örgüsüz romanla birlikte, iddialarını yeniden daha güçlü olarak gündeme taşır. Çünkü bir kez daha sorun, salt okuma süresidir, salt uzunluktur. Burroughs'un *Çıplak Şölen*'i gibi bir kitap, her sayfasında filmlerin ya da rüyanın sanrısal yoğunluğuna, bir tür duyumsal algı uyuşmasına yaklaşır. Ama daha uzun erimde zihnin sigortası atar ve romanın soyut, örüntü kurucu işlevleri gizlice sökün eder: Akıl, deyim yerindeyse, bilinçsizce iş başındadır, yapıtın yüzeyinin yadsıyor göründüğü girift çapraz göndermeleri ve iç bağlantıları gerçekleştirmekten geri duramaz.

Demek ki, olay örgüsüz yapıt, anlatı diliyle yazılmış bir tür bulmaca gibi, olaylar ya da hiyerogliflerle yazılmış ve ilkel mitleri ya da masalları andıran tuhaf bir tür kod gibi durur karşımızda. Dolayısıyla, bu noktada, tam da böyle ayrıcalıklı nesnelerin incelenmesi sayesinde gelişmiş yeni bir yorumbilgisi boy gösterir: yapısalcılığa özgü bir yorumbilgisi. Çünkü yapısalcılık bir araştırma yöntemi ya da tarzı olarak biçimcidir; bunun nedeni, yapısalcılığın içerikten çok düzeni incelemesi ve anlamlı deneyimlerin şekillenmesinde dilsel modelin öncelikli, dilin ve dilsel yapıların baskın olduğunu varsaymasıdır. Toplumsal yaşamın bütün katmanları ya da düzeyleri, ancak kendi dillerini salt dilsel olanı sıkı sıkıya model alarak oluşturdukları ölçüde düzenli ya da sistematiktirler. Giyim tarzları, ekonomik ilişkiler, görgü kuralları ve ulusal mutfaklar, akrabalık sistemleri, kapitalist ülkelerin reklamcılık aygıtı, ilkel kabilelerin kozmolojik efsaneleri, hatta Freud'un zihinsel topolojisinin mekanizmaları – bunların hepsi, farklılaştırıcı algılara dayanan, mübadele ve dönüşüm kategorilerinin yön verdiği *gösterge* sistemleridir.[4]

Öyleyse yapısalcılık, genel olarak tözcü düşünceye karşı en eksiksiz tepkilerden biri olarak görülebilir, çünkü tözün (ya da tözel olanın) yerine ilişkileri ve salt ilişkisel algıları geçirmeyi önerir. Bizim yaklaşımımız açısından bunun anlamı, yapısalcılığın eski anlamıyla yorumdan (ki esasen tözcüydü) kaçındığıdır: Çünkü nasıl

4. Model, Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nden kaynaklanır; Marcel Mauss, "Essai sur le don"unda (Armağan Üzerine Deneme), bu modelin daha kapsamlı bir bağlamı ilgilendirebileceğini gösterir. Mauss, bu incelemesinde, çeşitli davranış kalıplarını sunum ya da mübadele çerçevesinde çözümler, böylece bunları dil devresi içindeki enformasyon mübadelesince özümsenebilecek hale getirir.

Âdem yaratıkları adlandırarak bir adlar şiiri kurduysa, yorumun eski biçimleri için de simgeler gerisingeri anlamlarına tercüme ettiğimiz görsel adlardır; genel olarak içeriğe bağlanım da, tek başına töze inancın bir işareti olarak görülebilir. Ama yapısalcılıkta olduğu gibi, tözün yerine ilişki geçirildiğinde, o zaman ad, nesne, hatta bireysel benin kendisi, olsa olsa bir çapraz referanslar –nesneler değil, farklılaştırıcı algılar– mekânı haline gelir. Bir başka deyişle, verili bir öğenin *kimliğine/özdeşliğine* ilişkin kavrayışımız, yalnızca onun öteki öğelerden *farklılığını* fark edişimizden ve sonuçta onun kendi karşıtıyla örtük olarak karşılaştırılmasından kaynaklanır. Demek ki, bir yöntem olarak yapısalcılığın baskın kategorisi, ikili karşıt kavramıdır: Bütün anlamların, sesbilimdeki örüntüyü izleyerek, karşıtlıklar ya da belirli farklılık çiftleri halinde düzenlendiği görüşüdür bu.

Bir tefsir aracı olarak ikili karşıtlığın değerinin en çarpıcı kanıtı belki de Lévi-Strauss'un Oidipus efsaneleri üzerine klasikleşmiş analizlerinde bulunabilir;[5] Lévi-Strauss, bu efsanelerin epizotlarını, kapsamı giderek genişleyen ikili karşıtlık çiftlerinin oluşturduğu gruplar halinde düzenler. Bir yanda, canavarlarla mücadeleler (Sfenks, Kadmos'un ejderi); öte yanda (Oidipus'un ve atalarının adlarının etimolojik olarak gösterdiği üzere) bedensel biçim bozukluğu; bir başka yerde, babaların ve kardeşlerin öldürülmesiyle bariz bir karşıtlık gösteren akrabalar arası "doğal olmayan" yakınlık, bu düzenlemeden kaynaklanır. Ne var ki, bu gruplar ya da kategoriler ampirik olarak türetilmiş değildir, çünkü malzemenin esasen en baştan karşıtlık çiftleri halinde yapısal olarak örgütlendiği şeklindeki kilit metodolojik önkabul olmadan bu kategorilerin formülleştirilebilmesi neredeyse olanaksız olurdu. Sözgelimi, farklı bir yaklaşımda, Antigone epizodu, babayla ensestin karşıtı olarak, bir tabunun doğal olmayan ihlaline karşı doğal yasanın savunulması olarak anlaşılabilirdi. Oysa, burada iki epizot, aralarında yapısal bir ilişki kurabilmek için anılır; birlikte sınıflandırılmalarını belirleyen şey, malzemenin baştan "aşırı değer verilen akrabalık ilişkileri" ile

5. *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958, "La Structure des mythes" (Mitlerin Yapısı), özellikle s. 235-42; İngilizce çeviri: *Structural Anthropology*, çev. C. Jacobson ve B. G. Schoepf, New York: Basic Books, 1963.

"az değer verilen akrabalık ilişkileri" karşıtlığı halinde düzenlenişidir: Sözünü ettiğimiz iki epizot ilk tür ilişkilerin; baba katilliği ve kardeş katilliği ise ikinci tür ilişkilerin ete kemiğe bürünmesidir.

Bu yüzden, ikili karşıtlık yoluyla yorum, giderek artan bir soyutlama sürecine, başka türlü birbiriyle alakasız olan epizotların onun ışığında birbirlerine karşıt olarak algılanabilecekleri bir kavramın –görece heterojen ve olumsal iki fenomeni, bir olumsuza karşı bir olumlu şeklinde kendi bünyesinde bir araya getirebilecek kadar genel bir kavramın– geliştirilmesine dayanır. Bu süreç başka hiçbir yerde ilk karşıtlık çiftinin kuruluşundaki kadar apaçık değildir; burada, Canavar'ı Biçim Bozukluğu Olan'a dahil edebilmemizi sağlayan, genel olarak İnsanlıkdışı kategorisidir; dolayısıyla, bu da bize, insanın karanlık güçler üzerindeki bir zaferi olarak canavarların öldürülmesi ile onların karşısında kısmi bir yenilgiyi gösteren yaşamın fiziksel biçim bozukluğu arasında bağlantı kurma imkânını verir.

Elbette, ikili karşıtlık, yapısal analizin bulgulama araçlarından yalnızca bir tanesidir, tıpkı dilin yapısının yalnızca bir yönü olduğu gibi. Ortaçağ romansları gibi, görünürde keyfi olan bir dizi epizodu, bir biçimde, anlamlı karşılıklı ilişkiler içine sokmamızı gerektiren anlaşılması zor yapıtların irdelenmesi için son derece yararlı bir araç bence ikili karşıtlık. Gene de, yapısalcılar daha geleneksel edebi biçimleri ele aldıklarında, ikili karşıtlık kavramının genel olarak söylem kapsamına alındığını ve bu tür bir analizin standart prosedürünün tekil bir yapıtın (sanki bu yapıt tek bir *cümle* ya da iletiymiş gibi) birliğini saptama girişimi olduğunu görüyoruz. Burada en aydınlatıcı paradigma, belki de Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndaki paradigmasıdır, özellikle de Jacques Lacan orada betimlenen bilinçdışı mekanizmaları yeniden ele alıp bir dizi retorik

6. Bkz. A. G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1968, özellikle s. 30-1: "Eksilti ve sözü uzatma, aşırı evirme ya da çiftleme, gerileme, yineleme, koşuntu – bunlar, sözdizimsel yerdeğiştirmelerdir. Metafor, kaydırma, dolaylı adlama, alegori, metonimi ve kapsamlama ise, anlamsal yoğunlaştırmalardır; Freud bize öznenin kendi rüya söylemini biçimlendirmesine kaynaklık eden niyetleri –sergileme ya da kanıtlamaya yönelik, gizleme ya da ikna etmeye yönelik, misilleme ya da baştan çıkarmaya yönelik– okumayı bunlarla öğretir."

mecaz halinde düzenlediği için.[6] Ve burada, eksik bir nokta kalmasın diye, Roman Jakobson'un kurallarını belirlediği, keza Lacan'ın ruhsal güçleri betimlemek için benimsediği metafor-metonimi şeklindeki nihai dilsel karşıtlıktan da söz edelim. Dolayısıyla, yapıt, bu mekanizmalar, yani dilin ve bütün dil ya da gösterge sistemlerinin temel mekanizmaları uyarınca geliştirilmiş bir ileti olarak çözümlenebilir.

Ama bir cümlenin, elbette, bir *anlam*'ı da vardır; Lévi-Strauss'un Oidipus mitine ilişkin değerlendirmesine dönecek olursak, orada biçimden içeriğe doğru fark edilmesi güç bir kayma olduğunu görebiliriz: Şöyle ya da böyle öteki bütün yapısal analiz türlerinin de karakteristik özelliğidir bu. Çünkü Lévi-Strauss, temel karşıtlıklar örüntüsünü oluşturduktan sonra, onu *yorumlamaya* geçer. Canavarlar, Yeryüzü tanrıları ya da Doğa simgeleridir; dolayısıyla, onlara tutsak düşen ya da onların elinden kurtulan insan figürleri, bilincin, daha doğrusu genel olarak Kültür'ün imgeleridir: "Kan bağına aşırı değer verme ile yeterince değer vermeme arasındaki ilişki ne ise, yerlilikten kaçma çabası ile bunu yapmanın olanaksızlığı arasındaki ilişki de odur."[7] Mit, Doğa ile Kültür arasındaki karşıtlığın gizemi üzerine derin bir düşünme haline gelir; Kültür'ün amaçları (akrabalık sisteminin oluşumu ve ensest tabusu) ve onun uzun erimde düzenlemeyi ve boyunduruğuna almayı başaramadığı Doğa'yla nihai karşıtlığı hakkında bir saptama haline gelir. Ama benim vurgulamak istediğim, bilgi üzerindeki aşırı vurgudan ziyade (çok iyi bilindiği üzere Lévi-Strauss'a göre, ilkel düşünce adı verilen düşünce, bizimkinden oldukça farklı olsa da, onun kadar saygıyı hak eden bir tür algısal bilimdir); mite nihayetinde bir içerik verilme tarzıdır: Bu içerik, mitin (Kültür'ün) yaratılmasının ta kendisidir. "Mitler," der Lévi-Strauss bir başka yazısında,[8] "onları geliştiren ruh anlamına gelir – ruh bunu bir parçası olduğu dünya aracılığıyla yapar." Demek ki, mitleri ya da sanat yapıtlarını başlı başına dil sis-

7. *Anthropologie structurale*, s. 239; *Structural Anthropology*, s. 215 (çeviri değiştirilmiştir).

8. *Le Cru et le cuit*, Paris: Plon, 1964, s. 346; İngilizce çeviri: *The Raw and the Cooked*, çev. Don ve Doreen Weightman, New York: Harper & Row, 1969, s. 341 (çeviri değiştirilmiştir).

temleri ya da kodları şeklinde görerek yola çıkan bir yöntem, bu tür yapıtların ya da mitlerin konusunun Dil ya da İletişim'in ortaya çıkışı olduğu görüşüne geçer, sonunda yapıtı dil *hakkında* bir bildiri olarak yorumlar.

Bu yüzden, katışıksız bir biçimcilik olarak yapısalcılığın bize sunduğu sanat yapıtı çözümlemesinde, yapıt bir denklemdir; bu denklemin değişkenlerini hangi tür içeriği beğeniyorsak onunla özgürce doldurabiliriz: Freudcu, Marksist, dinsel içerikle, hatta dil hakkında bir saptama olarak yapısalcılığın kendisinin ikincil ve deyim yerindeyse istemdışı içeriğiyle. Ayrım, Hirsch'in[9] (Frege ve Carnap'ın izinden giderek) betimlediği anlam-imlem ayrımını andırır: Yapıtın anlamı (*Sinn*), onun temel ve değişmez biçimsel düzenidir; imlemi (*Bedeutung*) ise, okurların kuşaklar boyunca değişen değerlendirmeleri ve yapıttan yararlanma tarzları, hatta yapıta bir tür içeriğin yüklenmesi olarak tanımladığımız şey, yani daha geleneksel anlamda *yorum*'dur. Ama bence, bu edebi bilinemezcilik, ele almamız gereken daha derin teorik sorunlara olsa olsa geçici ve pragmatik bir çözüm getirebilir.

Bana öyle geliyor ki, yapısalcılığın gerçekten aşılması (bu, onun yadsınması değil, tamamlanması anlamına gelir), ancak metafor ile metonimi, mecazlar, ikili karşıtlıklar gibi temel yapısalcı kategorileri –yapısalcılar bunları nihai ve zihnin Kantçı biçimleri olarak, deneyimi düzenlemenin ve algılamanın değişmez ve evrensel tarzları olarak kavrarlar– *tarihsel* kategorilere dönüştürmemiz koşuluyla olanaklıdır. Bunun nedeni, yapısalcılığın gerçek üstyorum işlevini görememesidir, çünkü yapısalcılık kendisi hakkındaki ve ebedi kabul edilen kendi kavramsal araçları hakkında getirilebilecek bütün yorumların önüne set çeker. Ne var ki, bizim için mesele, yalnızca sfenksin bilmecesini çözmek, yani onu bir karşıtlıklar yeri olarak anlamak değil; aynı zamanda, bu bir kez yapıldıktan sonra, edebi bir tür olarak bilmecenin biçimini ve tarihin kendine özgü belirli bir ânının yansımaları olarak bizzat kendi anlayış kategorilerimizi kavrayacak şekilde geriye çekilmektir.

9. *Validity in Interpretation*, s. 8, 211. Barthes'ın *Critique et vérité*, Paris: Seuil, 1966, s. 56'da edebiyat *bilimi* ile edebiyat *eleştirisi* arasında yaptığı benzer ayrımıyla karşılaştırınız.

Bu yüzden, üstyorum, Freud'un yorumbilgisini andıran bir modeli (elbette, Freud'daki özgül içeriğinden, bilinçdışının topolojisi, libidonun doğası, vb.'den arındırılmış bir modeli) imler: Semptom ile bastırılmış düşünce arasındaki, belirtik içerik ile örtük içerik arasındaki, gizleme ile gizlenmiş ileti arasındaki ayrıma dayalı bir modeldir bu. Bu başlangıç ayrımı, temel sorumuza –her şeyden önce, yapıt niçin yorumu gerektiriyor?– onu en baştan açıkça sorarak, iletinin aşmak zorunda olduğu bir tür Sansürcü'nün varlığını ima ederek şimdiden karşılık verir. Geleneksel yorumbilgisi için bu Sansürcü, sonuçta Tarih'in kendisiydi ya da Vahiy'in özgün gücünün yönünü değiştiren ve özgün saydamlığını bozan kültürel Farklılık'tı.

Ama kendi dönemimizde sansürün yerini belirlemeden önce, ilk olarak ileti sorununu çözmek zorundayız; iletiyi son derece esnek bir tanımlamayla bir tür *Erlebnis* ya da *expérience vécue* olarak, ne denli küçük ya da özel olursa olsun bir tür yaşanmış deneyim olarak betimleyebiliriz. Bu tür hammaddenin ya da örtük içeriğin temel özelliği, başlangıçta asla biçimsiz olmaması, asla öteki sanatların şekillenmemiş tözleri gibi başlangıçta olumsal olmaması; daha çok, başlangıçtan beri anlamlı olması, kendi somut toplumsal yaşamımızın bileşenlerinin –sözcükler, düşünceler, nesneler, arzular, insanlar, yerler, etkinlikler– ta kendisi olmasıdır (ne bir fazla, ne bir eksik). Yapıt, bu öğelere anlam vermekten ziyade, onların başlangıçtaki anlamlarını yeni ve daha yüksek bir anlam kurgusuna dönüştürür ve bu dönüştürmenin keyfi bir süreç olması neredeyse olanaksızdır. Bununla, söz konusu dönüştürmenin gerçekçi olması gerektiğini kastetmiyorum; yalnızca biçimdeki her türlü üsluplaştırmanın, her türlü soyutlamanın sonuçta içerikteki daha derin bir iç mantığı dile getirdiğini ve sonuçta bu soyutlamanın varlığının hammaddelerin yapılarına bağlı olduğunu kastediyorum.

Bu yüzden, geldiğimiz noktada, "yorum"a yönelik saldırının ve bir üstyoruma ya da bir üst-eleştiriye özgü kararlı biçimciliğin en temel gerekçelendirilmesine değinmiş oluyoruz. *İçeriği değerlendirmek ya da yorumlamak gerekmez, çünkü içeriğin kendisi zaten özü itibariyle ve doğrudan anlamlıdır*, tıpkı belli bir durum içindeki jestlerin, bir konuşmadaki cümlelerin anlamlı olması gibi. İçerik zaten somuttur, çünkü içerik özü itibariyle toplumsal ve tarihsel deneyimdir; onunla ilgili olarak, Michelangelo'nun taşı için söyledi-

ğini söyleyebiliriz: "Mermer blokta zaten gizil olarak var olan heykelin ortaya çıkması için, taşın bütün yabancı parçalarını kaldırmak yeterliydi." Demek ki, eleştiri süreci, içeriğin bir yorumu olmaktan çok, onun açığa vurulması, özgün iletinin, özgün deneyimin sansürcünün çarpıtmaları altından su yüzüne çıkarılması, eski haline kavuşturulmasıdır: Bu açığa çıkarma da, içeriğin niçin böylesine çarpıtılmış olduğuna dair bir açıklama biçimini alır; sansür mekanizmasının kendisinin betimlenmesinden ayrı tutulamaz.

Yukarıda Susan Sontag'dan söz ettiğim için, bu sürecin bir kanıtı olarak onun bilimkurgu üzerine "Felaket Tahayyülü" başlıklı yazısını alayım. Sontag, bu yazısında, bilimkurgu sinemasının temel paradigmasını yeniden kurar, onda "çağdaş varoluşun, fiziksel felaketin, evrensel sakatlanma, hatta yok olma beklentisinin ... [ama özellikle de] bireysel ruhun durumunun yarattığı en derin endişeler"in[10] bir ifadesini görür. Bütün bunlar böyledir ve Sontag'ın yazısı, *kendi çerçevesi içinde ele alınan* bilimkurgu malzemelerinin kapsamlı bir irdelemesini içerir. Ama ya bu çerçevenin kendisi bir gizlemeden ibaretse, biçim yoluyla işlevini yerine getiren daha temel bir tatmini maskelemeye ve bizi ondan uzak tutmaya yarayan "belirtik içerik"ten ibaretse?

Çünkü bu eğlencelerin yüzeydeki oyalayıcılığının ardında, onları seyrederken zihinlerimizde oluşan yüzeysel kaygının ardında, içgözlem yukarıda betimlenenden oldukça farklı ikinci bir motivasyonu açığa vurur. Şu var ki, bu yapıtlar, özellikle altın çağlarını yaşadıkları İkinci Dünya Savaşı sonrasının ve 1950'li yılların döneme özgü atmosferi içinde, oldukça açık bir biçimde bilim insanının gizemliliğini dile getirirler. Bununla, dışsal saygınlığa ya da toplumsal işleve değil; daha çok, bizzat bilim insanının konumu hakkındaki bir tür kolektif halk hayaline gönderme yapıyorum – bilim insanı *gerçek* bir iş yapmaz, gene de gücü ve büyük bir önemi vardır; emeğinin karşılığını parayla almaz ya da en azından para bir amaç gibi görünmez; laboratuvarında (kurumsal statü kazanacak şekilde büyültülmüş ev işliği, fabrika ile kliniğin bir birleşimi), geceleri çalışıyor oluşunda (rutine ya da sekiz saatlik mesaiye bağlı

10. *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966, s. 220.

değildir) hayranlık uyandırıcı bir yön vardır; bilim insanının entelektüel çalışmaları, entelektüel olmayan kişinin zihinsel çalışmayı ve kitap bilgisini zihninde canlandırma tarzının birer karikatürüdür. Üstelik, daha eski iş örgütlenmesi tarzlarına, yaşlı bilim insanının usta, genç olanının çırak olduğu, yaşlı adamın kızının "pek doğal olarak" işlevlerin devrinin simgesi haline geldiği loncaların daha kişisel ve psikolojik açıdan tatmin edici dünyasına bir geri dönüş iması vardır, vesaire, vesaire... Bu özellikleri sonsuzcasına sıralayıp zenginleştirebiliriz. Aktarmak istediğim nokta, sonuçta bunlardan hiçbirinin bilimle bir ilgisinin olmadığıdır; bunlar, yalnızca 1950'li yıllarda erkeklerin yabancılaşmış ve yabancılaşmamış *iş* hakkındaki duygu ve hayallerinin çarpıtılmış bir yansımasıdır: İdeal iş hayalini ya da Herbert Marcuse'nin "libidinal açıdan tatmin edici" iş adını vereceği çalışmayı nesnesi olarak alan bir arzu tatminidir. Ama kendine özgü bir arzu tatminidir (ve üzerinde durmak istediğim de, bu yapıdır); çünkü burada, sözgelimi C. P. Snow'un yapıtları aracılığıyla örneklendirilebilecek (bilim insanları konusunda) türden dolaysız ve açık bir ruhsal özdeşleşme ve arzu tatminiyle karşı karşıya değiliz. Daha çok, kendi varlığını gizlemek isteyen simgesel bir tatmindir bu: Bilim insanıyla özdeşleşme burada olay örgüsünün ana nedeni değildir, daha çok onun önkoşulundan ibarettir ve sanki bu simgesel tatmin, Kant'ı andıran bir yolla, öykünün olaylarına değil, öncelikle öykünün ortaya çıkmasına aracılık eden çerçeveye (bilim evreni, atomun bölünmesi, gökbilimcinin uzaya bakışı ve hiç kuşkusuz bir tür ataerkil lonca sistemi) bağlanır. Demek ki, bu bakış açısından, bilimkurgu anlatısının bütün yıkım şiddeti –devrilen binalar, Tokyo Körfezi'nden çıkan canavarlar, kuşatma hali ya da sıkıyönetim– zihni en derin işlemlerinden ve fantazilerinden uzaklaştırmaya ve o fantazilerin kendilerini motive etmeye hizmet eden bir mazeretten ibarettir. (Bu yolla, üstyorum, yapıtın önceliklerini mutlak olarak tersine çevirmesiyle, Rus Biçimciliği'nin ideolojisini değilse de, işlem tekniklerini benimser.)

Hiç kuşkusuz, çözümlememizi sürdürebilir ve iş hakkındaki fantazinin yanı sıra kolektif yaşamla ilgili bir başka fantazinin daha var olduğunu gösterebilirdik: Bu ikinci fantazi, bilimkurgunun kozmik acilliklerini bir tür savaş zamanı birlikteliğini ve moralini yeniden yaşamanın, hayatta kalanlar arasında bir tür yakınlaşmanın

–bunun kendisi, daha insanca bir kolektiviteye ve toplumsal düzene ilişkin çarpıtılmış bir hayalden ibarettir– bir yolu olarak kullanır. Bu anlamda, yapıtın yüzeyindeki şiddet iki kat motive edilmiş olur, çünkü artık orta sınıf yaşamının rutin can sıkıntısından bir kopma olarak da görülebilir ve bu yolla uyandırılan bilinçdışı fantazinin gerçekleşmemesinden duyulan hınç ve intikam dürtülerini bünyesinde barındırabilir.

Ama bu tür derin içerik gizlemelerinin, bu tür olumlu ama bilinçdışı fantazinin anahtarı, o fantazinin doğasında yatar: Onu tematik olarak iş tatmini fikrine bağladık; deneyimin en temel yapısının *iş*'in kendisi olduğu kesindir – değerin üretilmesi ve dünyanın dönüştürülmesi olarak. Gene de, bu tür deneyimin içeriği asla önceden belirlenemez ve bilincin uzmanlaşabileceği en yüce eylem biçimlerinden en küçük ve sınırlı duygu ve algılara kadar değişiklik gösterir. Deneyim fikrinin her zaman kendi karşıtını, yani rutin, boşluk ve zamanın geçişinden ibaret kupkuru bir tür yaşamı varsaydığını söyleyerek, bu olgunun özelliklerini olumsuz olarak dile getirmek daha kolaydır. Bu yüzden, belli ki, sanat yapıtı bir tür yaşanmış deneyimi içeriği olarak, Deneyim'in kendisinin olanaklarına ilişkin örtük bir soruyu da biçimi olarak alıp bu ikisini birleştirir.

Bu yolla sanat yapıtı ikili bir dürtüye uyar. Bir yandan, öznenin gerçek yaşamla nöbetler halinde kurduğu teması korur ve çok değer verdiği o sakatlanmış Deneyim parçasının korunduğu yer işlevini görür. Bu arada, yapıtın mekanizmaları bir sansürleme işlevi görür; bu da, özneyi onun yol açtığı yoksullaşmanın bilincine varmaktan korur, bir yandan da öznenin o yoksullaşma ve sakatlanma ile toplumsal sistem arasında bağlantı kurmasını engeller.

Bilimkurgu gibi kolektif bir üründen resmi edebiyat ya da resmi kültür adını verebileceğimiz edebiyat ya da kültürün ürünlerine geçtiğimizde, bu durum temel yapısı açısından değil, yalnızca derece ve karmaşıklık açısından değişir. Her şeyden önce, ona artık yazının, üslup geliştirmenin ya da yapıtın tek tek cümlelerinin değerini eklemek gerekecektir; ama daha önce belirttiğimiz gibi, bu değer (ki Biçimciliğin yapıtı tersine çevirmesini olanaklı kılar ve yapıta nüfuz etmenin bir yolu olarak üslup incelemesini (*stylistic*) meşrulaştırır) hemen iş tatmini çerçevesine tercüme edilebilir, çünkü modernist yazar, somut işi öncelikle cümlenin biçiminde kavrar.

Şu da var: Artık yapıt, ilksel öğesi ya da başlangıçtaki içeriği temelinde, çok daha büyük bir bilinçli ve bilinçdışı sanatsal *işlenmişlik* sergiler; ama yukarıda betimlenen yöntemlerin nesnesini bu işleme ve onun mekanizmaları oluşturur. Bununla birlikte, üstyorum, sansürün ve ondan kaynaklanan durumun mantığının izini sürmeyi amaçlar: Sergilediği şeyi, dil olarak kendi gerçekliği altında gizleyen bir dil; tam da kaçınma süreci aracılığıyla, yasak nesnenin taslağını çizen bir bakış.

Ocak 1971

2
Tarihte Eleştiri

İtiraz şu: Marksizm öteki sistemler gibi bir sistemse, Marksist edebiyat eleştirisi öteki yöntemler gibi bir edebiyat *yöntem*'iyse, o zaman onu nispeten doğrudan doğruya, Marx'tan olduğu kadar Hegel'den de kaynaklanan o karmaşık diyalektik aygıt olmaksızın dile getirmek mümkün olmalıdır: Belli ki diyalektik aygıt, bu tür sunumları sürecin her adımında çapraşık kendi üzerine düşünme ve kendi kendine atıfta bulunma uğraşları haline getirmektedir. Felsefi incelikleri bir yana bırakan, polemikçi bir dürüstlükle, sınıf ve tarih hakkında, ideoloji hakkında ve verili bir durumda verili bir edebiyat yapıtının gördüğü işlev hakkında konuşamaz mıyız yalnızca? Brecht ve Benjamin'in *plumpes Denken*'i –ham/işlenmemiş düşünceyi– savunmasına ne demeli? Elbette, bütün gerçek Marksistlerin bildiği gibi, "kaba Marksizm" suçlamasının bizi korkutup gerçek meselelerden uzaklaştırma, daha saygın ve üniversitede daha kabul edilebilir bir tür entelektüel söylemi teşvik etme amacıyla kullanımında çekilmez bir yön var.

Sanırım sorun şurada yatıyor: Sınıf, ideoloji ve kültür tarihi karşısında biz her zaman belirli bir *durumdayızdır*, asla boş birer levhadan (*tabula rasa*) ibaret olamayız ve hakikat asla statik bir sistem halinde var olamaz, hep daha genel bir *gizemsizleştirme* sürecinin parçası olmak zorundadır. Diyalektik yöntemin gerekçelendirilmesi ve özü en basit haliyle budur, kanıtı da, ham düşüncenin bile düzelttiği entelektüel konumlar –bazı katı gerçekler ve yalın bir dil ile ikame ettiği aşırı karmaşık Hegelcilik ya da felsefi Marksizm– sayesinde değerli olmasıdır. Demek ki, ham düşünce de kendi başına bir konum değildir; edinmiş olduğu gücün kaynağı olan ve sahici bir Hegel tarzı *Aufhebung*, yani iptal/aşma yoluyla yerini ham düşünceye bırakan önceki bir konumun gizemsizleştirilmesidir.

Bugün uygulanan çeşitli eleştirel yöntemlerle hesaplaşmayı en az geleceğin yöntemini ana çizgileriyle belirlemek kadar önemli bulmamın nedeni budur. Burada, çoğumuzun o eski "yöntemler"-den biri ya da ötekiyle yetiştiğimiz gibi bariz bir olgunun rolü var; ama çok daha temel bir varsayım da var: Marksist bakış açısı –yalnızca bastırılan ya da örtük biçimde karşı koyulan gerçeklik olarak, tehdit edici olan ve daha sonra eleştirel biçimciliğin kendi karşıtı ya da kâbusu şeklinde kendinden dışa yansıttığı *mauvaise foi*'sı* olarak olsa da– bütün o yöntemlerde gizlice mevcuttur. Bu yüzden, Marksist bir edebiyat eleştirisi konusunda savunma tutumu içinde olmamız gerekmez; bu konum, tarihten kaçmak isteyenlere daha uygundur. Marksizmin o yöntemlere bir *alternatif* olduğunu belirtmemiz de gerekmez; daha çok, Marksizmi onların tamamlanması olarak ve hepsinin çeşitli yollardan yapmaya kalkıştığı şeyi gerçekten sonlandırabilecek tek yöntem olarak görmek gerekir.

Öyleyse bizim varsayımımız şudur: Bir yapıt üzerine görünürde biçimsel saptamaların hepsi, içlerinde eleştirmenin çoğunlukla farkında olmadığı gizli bir tarihsel boyut taşırlar. Buradan da şu sonuç çıkar: Biçim, estetik özellikler, vb. konusundaki bu saptamaları, doğru bakış açısını bulabilmemiz koşuluyla, sahiden tarihsel saptamalara dönüştürebilmemiz gerekir. Öyleyse, mesele biçimselleştirici eleştirilerden başka bir şeye dönmek değil, daha çok, öteki uçtan dışarı çıkacak kadar eksiksiz olarak bunları baştan sona kat etmektir: Marksistler açısından bu öteki uç da, çok genel bir tanımlamayla tarih olarak bilinen şeydir. Ne var ki, konuyu bu şekilde koymak demek, pek çok yanlış şeyi önermek ve sorunun yalnızca bir uzmanlık disiplininin –edebiyat eleştirmeninkinin– yerine bir başkasını –tarihçininkini– geçirmekten ibaret olduğu fikrini aktarmak demektir. Oysa benim aklımdaki, bir uzmanlık disiplininin gerçeklik doğrultusunda aşıldığı noktadır: Edebiyat eleştirisinin edebiyat eleştirisi olarak kendini ortadan kaldırdığı ve bize toplumsal zeminiyle geçici olarak bütünleşen bilinci, Hegel'in "somut" adını verdiği şeyi gösterdiği –bunu da kendi gücüyle, kendi içsel mantığıyla yaptığı– noktadır bu.

* Sartre'ın bir kavramı. Kişinin kendisinin bütünüyle özgür olduğunu inkâr edip atıl bir nesne gibi davranmayı tercih etmesi. –*ç.n.*

Yazının kalanında, gerçeklikle –en azından edebiyat incelemeleri alanında gerçekleştiği biçimiyle bu anlık temas konusunda bir fikir vermek ve bu yolla, son yıllarda en verimli ya da en azından en baskın, aynı zamanda da en kendi içine kapalı ve karşılıklı olarak birbirini dışlar görünen eleştirel yöntemlerden bazılarına değinmek istiyorum. Özellikle üslup çözümlemesi, etik eleştiri ve mit eleştirisi hakkında, Freudcu yaklaşımlar hakkında ve yapısalcılık hakkında bir şeyler söylemek amacındayım. Hiç kuşkusuz, yazıda söylediklerim, bu farklı farklı yöntemlerin bir eleştirisi yoluyla olacaktır; gene de, onların göreli özerkliğini yok etmeye ya da yarı bağımsız metodolojiler olarak onlardan herhangi birini ortadan kaldırmaya çalışmayan bir eleştiri söz konusudur. Bu yorum tarzlarından hiçbirinin kendi başına eksiksiz olmadığını ve özerklik görünüşlerinin, yorumlama sürecine keyfi olarak dayatılmış sınırlardan ve hudutlardan kaynaklandığını göstermek istiyorum. Şunu da göstermek istiyorum: Bu yöntemlerden herhangi birini kendi çerçevesi içinde bile uzun uzadıya kullanırsanız, her seferinde kendinizi yeniden tarihsel boyutun içinde bulursunuz; demek ki, tarihsel boyut, bütün edebi çözümleme ya da yorumların örtük ya da açık tamamlanması olarak kendini gösterir. Serge Doubrovsky'nin Marksist eleştirel sürece ilişkin çarpıcı betimlemesini de bu bağlamda düşünüyorum; şöyle diyor Doubrovsky: "Bir metnin ötesine geçip toplumsal bağlamına ulaştığınız an, metnin yüreğine ulaşırsınız."[1] Böyle bir formülasyonun yararı, bize tarihsel boyutun yalnızca biçimsel ya da akademik türden bir tamamlayıcılık niteliği taşımadığını hatırlatmasıdır – tarihsel boyut, zihne bir tür şok geçirterek, varlığımızın farklı bir gerçeklik düzlemine çevrilmesi ya da aniden itilmesi olarak yeniden yüzeye çıkar. Aslında, tarihsel boyut bünyesinde, bir dönüşüm süreci, inanç değişimi teknikleri –bizi muhtelif salt edebi yöntemlerin sınırlarından kurtararak ve bize onların uygulanmasındaki, hatta genelde bütün zihinsel işlemlerdeki derin tarihselliği yaşama imkânını sağlayarak– aniden ve güçlü bir biçimde görüş alanımızı genişleten bir zihinsel perspektif değişimi barındırır.

1. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris: Gallimard, 1963, s. 15.

I

Üslup incelemeleriyle (*stylistics*) başlamak gerekirse, öyle görünüyor ki, bugün genel olarak uygulandığı biçimiyle üslup incelemeleri oldukça farklı ve karşılıklı olarak birbirini dışlayan iki irdeleme türüne ayrılma eğilimi göstermektedir. Klasik ya da filolojik üslup incelemeleri adını verebileceğimiz türde (Spitzer ve Auerbach ya da Jean-Pierre Richard'ınki), bir sözdiziminin ya da bir üslubun çeşitli yönleri, daha temel ve aslında kurmaca bir kendiliğin –Rabelais'nin ya da Faulkner'ın üslubunun, Barok ya da Avrupa gerçekçiliği ruhunun, mekânın kendine özgü niteliğinin, vb.– tezahürleri ya da dışsallaştırılmaları olarak anlaşılır. Öteki üslup incelemeleri (David Lodge'un *Language of Fiction* (Kurmacanın Dili) adlı kitabını uygun bir örnek olarak alıyorum, Riffaterre de bir başka örnek olabilir) bilinçli olarak kendini tekil yapıtın içsel etkileriyle sınırlandırır; o yapıtın karakteristik dil niteliklerini ya da özelliklerini –sözcük dağarcığının kapsamı, belli tür cümle yapılarının ve belli tür sözel örüntülerin diğerlerine yeğlenmesi– sıralayıp, bu özelliklerden her birinin ya da onların bütününün okur üzerindeki biricik etkinin –ele alınan tekil yapıtın estetik amacı ya da gayesi olan etkinin– kuruluşuna nasıl katkıda bulunduğunu göstermeye çalışır. İkincisini temelde retorik bir çözümleme –bir yapıtlar bütününü ya da bir dönemi değil de, daha çok, genelde söylemin ve özelde tek bir sözel nesnenin özelliklerini ele alan bir çözümleme– olarak nitelendirilip, ilkini ise benzersiz biçimde kişisel olan –*stilus*'un etimolojik anlamıyla, kişinin kendi el yazısının neredeyse fizyolojik kendine özgülüğü– üzerindeki vurgusuyla gerçek anlamda *üslupsal* olarak nitelendirirsek, bu birbirine karşıt yöntemler arasındaki ayrım netleşecektir. Biri idealist ve spekülatif, öteki ampirik ve analitik olan bu iki yöntem arasında nasıl bir tercih yapmalı?

Ben, her birinin kendi yolundan farklı bir dil görüşüne ve dolayısıyla dilin gelişimine ilişkin farklı bir tarihsel tarza karşılık geldiğini belirtmeyi yeğlerim. Retorik, dilsel düzenlemenin daha eski ve temel olarak kapitalizm öncesi bir tarzıdır; bireylerin konuşmasını kişilerüstü bir hitabet paradigması içinde, bireysel olmayan ya da

bireysellik öncesi bir güzel konuşma, gelişkin üslup ve güzel yazma standardı içinde eritmeye yaraması bakımından kolektif bir olgu ya da bir sınıf olgusudur. Burada, konuşulan dile derin bir toplumsal değer yüklenir; vaaz ve manzum tragedya, salon nüktesi ve şiirsel mektup gibi aristokratik biçimlerin önceliğiyle ölçülen bir değerdir bu.

Öte yandan, bir orta sınıf olgusu olan üslup, eski kolektif ve kapitalizm öncesi toplumsal gruplaşmalar yavaş yavaş zayıflayıp yok oldukça, orta sınıf yaşamında atomlaşmanın artmasını ve dilin kolektif hayatiyetinin azalmasını yansıtır. Demek ki, üslup, grubun toplumsal yaşamından değil, tecrit edilmiş bireyin sessizliğinden kaynaklanır; katı bir biçimde kişisel, neredeyse fiziksel ya da fizyolojik içeriği, sözel bileşenlerinin maddiliği de buradan çıkar.

Bütün bunları, edebiyat okuru çerçevesinde yeniden formülleştirerek bir başka biçimde de ortaya koyabiliriz. Bu durumda, retorik, konuşmacının seslendiği görece homojen kitlenin ya da sınıfın varlığını yansıtacak, standartlaşmış formüller ve sabit biçimleri tercih etmesi ve klasik Antikçağ'da kurallara bağlandığı biçimiyle hitabet geleneğinin süregiden etkisini barındırması vesilesiyle teşhis edilebilecektir. Üslup ise, tersine, her zaman bir okur kitlesinin yokluğu açmazına getirilen bireysel ve sorunlu bir çözümdür ve o şahsi diller yığınının (modern yapıtın özü parçalanıp bu şahsi dillere ayrışmıştır) yarattığı ortamda doğar.

Böyle bir ayrım, betimlemekte olduğum her iki üslup ya da retorik yönteminin de sonuçlarına ilişkin artık daha sahici bir tarihsel değerlendirme yapma imkânı sunar bize. Aynı zamanda, roman konusunda İngiliz geleneği ile Fransız geleneği arasındaki göreli farklılığı (bu arada, her birinin yol açtığı edebiyat eleştirisi türleri arasındaki farklılığı) ve benzeri şeyleri anlamamızı sağlar. Çünkü İngiliz romanı, Fransız romanından çok daha geç bir tarihte modernleşmişse –diyelim ki, 1900 dolaylarında– bunun sebebi kesinlikle ondaki retorik damarın hayatiyetidir. İngiliz romanı, ta Conrad'la Ford'a ve sonrasına kadar, bastırılamaz bir biçimde –zarifçe ya da gevezece, hatipçe ya da teklifsizce– konuşmaya dayalıdır, halbuki büyük mektup romanlardan sonra ya da en azından Balzac'ın ölümünden sonra Fransız geleneğinde bu tarzın bir eşdeğeri yoktur. Okur bu tür anlatıların (İngiliz anlatılarını kastediyorum) içine can-

lı bir biçimde yerleştirilmiştir ve insan bu romanları doğal ortamlarını buldukları oturma odalarını ve Victoria dönemi mobilyalarını hemen zihninde canlandırmadan okuyamaz. Demek ki, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın büyük İngiliz romanları, doğrudan ve yarı-dolaysız toplumsal iletişim biçimleridirler ve esasen sözlü bir estetiği cisimleştirirler. Dolayısıyla bu romanlarda yazılı kompozisyondan ziyade sözlü dile öncelik tanınır; cümleler tek tek biçim verilecek değerli nesneler gibi kavranacak yerde, sözlü iletişimin tüm olmazsa olmaz geçiciliğiyle –anlatma, konu dışına çıkma, yineleme, hayret nidası, daldan dala atlama ve seslenme– belirip belirip yok olur. Bu demektir ki, İngiliz geleneğinde tekil düzyazı cümlesi ve tekil düzyazı paragrafı, henüz kendi başlarına baskın edebiyat ve üslup kategorileri haline gelmemişlerdir: Burada söze dayalı cümle, samimi ve teklifsiz bir düzeyde de olsa, sanatsal cümle ve görsel metin gibi daha modernist estetiğe özgü sonraki yapılara açıkça ağır basar. Dolayısıyla, İngiliz romanının retorik boyutu, İngiliz sınıf uzlaşmasını son derece açık bir biçimde yansıtır; bu uzlaşmada, eski feodal aristokrasi, bir yandan burjuvaziye ayrıcalıklar tanıyarak, bir yandan da burjuvazinin ticaret ve üretim etkinliğinin tekniklerini kendine mal ederek, Birinci Dünya Savaşı'nın ortasına kadar devlet aygıtının denetimini elinde tutmayı başarmıştır.

Buna karşılık, Fransa'da romandaki retorik, 1857'de tek bir darbeyle, *Madam Bovary*'nin yayımlanmasıyla ortadan kaldırılır. Artık roman özü itibariyle doğal ve yarı-sözlü bir hikâyeciliğin yazıya dökülmüş hali değildir; daha çok, tekil cümlelere biçim vermenin, gerçek anlamıyla üslup pratiğinin mazeretidir. Ayrıca bu ana kadar kültürel bir kurum olan şey –anlatıcısı ve sınıfsal okur kitlesiyle hikâyecilik durumunun kendisi– bir okur kitlesinin yokluğuyla, keza bir biçimde Tanrı'nın yokluğuyla karşı karşıya kalarak bireysel yazarın sessizliğine ve yalnızlığına bürünür artık. Çünkü çok sık olarak modern siyasal tarihin ve sınıf tarihinin örneği olarak görünen Fransa'daki gelişmede, 1830 Temmuz Devrimi, aristokrasinin yönetimi denetleme alanından kesin olarak çekilmesine işaret ederken, 1848 Haziran Katliamı da bundan böyle burjuvazi ile proletarya arasındaki kalıcı karşıtlığı teyit eder. Bu yüzden, Fransa'da 1848'den sonra, orta sınıfların önceliği, toplumsal atomlaşma ve monadlaşma sürecinin başlangıcını ilan eder; retorik olmaktan çok üslup-

çu, kolektif olmaktan çok derinden öznelci modern edebiyat dili, bu sürece verilen ideolojik tepkilerden biridir. Sonuçta niteliği itibariyle siyasal ya da tarihsel olmayan bir üslup çözümlemesinin bu koşullarda var olamayacağı gayet açıktır.

II

Şimdi, etik ya da ahlaki eleştiri olarak adlandırılabilecek eleştiriye dönersek, Arnold geleneği içinde yetişmiş olup, edebiyatın her zaman etik bir güç olduğunu, edebiyatın konusunun ya da içeriğinin her zaman etik seçimler olduğunu sorgusuz sualsiz kabul edenler Marksist konumun pekâlâ bir paradoks, hatta bir skandal içerdiğini düşünebilirler. Ve eğer her şey bir etik meselesi ise, edebiyatın da etik bir mesele olduğu gayet açıktır elbette. Ama "zamanımızda etik ya da ahlaki sorunlar, siyasetin ve siyasal sorunların gerisinde kalmıştır" önermesi, bireyin toplumdaki statüsünde eksiksiz bir dönüşümü ima eder: Bu önerme, etik seçimler ve etik edimler kavramını sınırlandırmamızın, yalnızca, bilinçli ve sorumlu ahlaki ya da akıllı eyleyenler olarak bireylerin birbirleriyle karşı karşıya geldikleri durumlar çerçevesinde yahut böyle özerk bir birey ya da öznenin kendi benliği ya da kişisel gelişimiyle karşı karşıya geldiği durumlar çerçevesinde ele almamızın daha uygun olacağını gösterir. Konuyu bu şekilde koymak, şunun farkına varmak demektir: Modern dünyada, dolayısıyla modern edebiyatta da, bundan çok daha karmaşık deneyimler ve durumlar vardır. Bir birey ya da bir karakter, kişilerarası bir ilişkiyle, etik bir seçimle değil; daha ziyade, benlikten ya da herhangi bir bireyden çok daha kapsamlı, çok daha belirleyici bir güçle, yani toplumun kendisiyle ya da siyaset ve tarihin hareketiyle kendi arasındaki bir ilişkiyle karşı karşıya gelebilir; keza bireyin, önceki "benlik"inin içinde, o eski özerk akıl anlamıyla bilince dahil edilemeyen güçler ve içgüdülerin etkisiyle karşı karşıya geldiği öteki durumlar vardır. Her iki durumda da, etik içeriği ve etik eleştiriyi ardımızda bırakıp, daha siyasal ya da psikolojik nitelikli bir edebiyata ve eleştiriye geçmiş oluyoruz; bu da bizi şu sonuca ulaştırıyor: Ana konusu etik ya da ahlaki seçimlerden oluşan bir edebiyatın gelişimi için oldukça istikrarlı bir sınıf bağla-

mı gerekir – toplumsal çalkantının ya da aşırı ruhsal çözülmenin ortasında kişilerarası ilişkilere ilişkin incelikli sorunları irdeleyemezsiniz.

Demek ki, etik edebiyat projesinin kendisi, toplumsal ve tarihsel olarak semptomatiktir. Hiç kimsenin etik içerikli bir yapıt olduğundan kuşku duymadığı bir romanı, George Eliot'ın *Middlemarch*'ını aydınlatıcı bir örnek olarak alırsak, söz konusu içeriği ikili bir ders biçiminde kısaca özetleyebiliriz. *Middlemarch* bize ilk olarak şunu öğretir: Bireysel yaşamlar birbirlerinden ayrı olsalar da, birbirleri üzerinde bizim pek de farkında olmadığımız gizemli bir etkide bulunmayı alttan alta sürdürürler. Bu tür etkilerin oluşturduğu ve George Eliot'ın "insan yazgılarının gizli çakışması" olarak adlandırdığı ağ, olağanüstü görü anları dışında gündelik bilinçten gizlenen toplumsal dokunun gövdesini ve gerçekliğini oluşturur:

> Dorothea'nın taşkın doğası, tıpkı Kyros'un gücünü kırdığı ırmağın doğası gibi, pek de bilinmeyen yataklarda kendini tüketiyordu. Ama varlığının çevresindekiler üzerinde, ölçülemez derecede yaygın bir tesiri vardı; çünkü dünyada iyiliğin serpilmesi biraz da tarihsel olmayan eylemlere bağlıdır ve olaylar size ya da bana aslında verebilecekleri kadar çok zarar vermiyorsa, bu biraz da, gizli bir hayatı sadakatle yaşamış olan ve kimsenin ziyaret etmediği mezarlarda yatan kişiler sayesindedir.[2]

Middlemarch'ın öteki dersi, bilincin kendisinin güvenilirliğiyle ilgilidir, keza salt zihinsel yoldan anladığımız fikir, kavram ve değerler ile kendi yaşam deneyimimizde bizim açımızdan bir biçimde somut olarak gerçekleşmiş fikir, kavram ve değerler arasındaki derin farklılıkla da ilgilidir. Bu bağlamda, bir tek, Mr. Casaubon'un evrensel mitoloji anahtarı (bu anahtar, en eski kuşaklardan günümüze uzanan kesintisiz bir gelenek olduğu varsayımına dayanır) ile sarsıcı keşfi (kendi ölümünün çok yakın olduğu) arasındaki gülünç bağdaşmazlığı düşünün; Dorothea'nın baştaki yavan sofuluğu ile dinsel öğretilerin karşılık geldiği gerçekliklere dair acı çekerek edindiği daha sonraki kavrayışını düşünün. Burada roman, bilinci gizemsizleştirme ve sahici etik içeriğin gözeticisi ve saflaştırıcısı olma işlevini muzafferane bir tarzda yeniden üstlenir.

2. George Eliot, *Middlemarch*, Boston: Houghton, 1956, s. 613.

Ne var ki, tarihsel bir bakış açısından, bu tür bir içeriği belli bir metodolojik kuşkuyla karşılamak gerekir; daha doğrusu, yasal üstyapıdaki hüküm ve buyrukların yorumu gibi, bu içeriği öncelikle olumsuz olarak anlamak gerekir. Nasıl hiç kimsenin yapmadığı şeylere karşı yasalar çıkarılmıyorsa, nasıl belirli bir dönemde belli bir tabunun varlığı, tabu olan suçların yaygınlığını ima etme eğilimi gösteriyorsa, benzer şekilde herkesin bildiği bir şeyi kimsenin öğretmesine de gerek yoktur; etik öğretiler, bu anlamda, söz konusu öğretinin katkısını ya da düzeltici müdahalesini gerektiren bir toplumsal durumun semptomları olarak anlaşılmalıdır. Buna bağlı olarak, George Eliot'ın bir cemaat ya da bir *Gemeinschaft*'ı roman yoluyla kurması, insan yaşamları arasındaki gizli bir iç içe geçme olduğu yönündeki öğretisi, toplumda giderek artan çözülmenin, Eliot'ın çağdaşlarının toplumlarını organik bir bütün olarak hissedip yaşamasının gittikçe güçleşmesinin bir semptomu olarak karşımızda durur. Romanın kendi toplumsal bağlamının gerçekliklerini yansıtmasının en temel yolu kitapta dile getirilen açık siyasal ya da deyim yerindeyse siyaset karşıtı tutumlardan ziyade budur.

Yapıtın ikinci ana temasına ya da George Eliot'ın varoluşsal boyutu adını verebileceğimiz boyuta gelince; bu boyut, modern orta sınıf kültüründe her yerde karşımıza çıkan soyut olana güvensizliği dile getirir; söz konusu eğilim çağımızda giderek daha vurgulu bir hal almıştır ve varoluşçuluğun kendisi bunun en çarpıcı tezahürlerinden biridir. Bu tür bir güvensizlik –bir tür felsefi anti-entelektüalizm, sözcükler ile gerçek anlam ya da gerçek deneyim arasındaki uçuruma giderek daha büyük bir güçle inanma– orta sınıf dünyasında kültürün özerkliğinin artmasından kaynaklanır. Bu güvensizlik şunları yansıtır: eski kurallara bağlı toplumsal bilgeliğin çözülüşü; kişiye özel dillerin ve kişiye özel felsefelerin, özel varoluşun artan otomatikleşmesinin yansıması olan çoğalma; dilin ticari kullanımlar ve ticari iletişim araçları yoluyla yabancılaşması; kısacası, işbölümünü ve orta sınıfların kendi toplumsal gerçeklikleri hakkında yapısal gizemlileştirmeleri (daha önceki herhangi tür bir toplumda var olandan daha karmaşık ve çok daha yüksek yoğunluklu bir gizemlileştirme). Dil olarak George Eliot'ın romanı, özgün ve lekesiz bir içerik bulabilmek için, bayağı konuşma akıntısına karşı yolunu bulmak zorundadır; gene de, söz konusu somut ta-

rihsel gerçekliğe ilişkin en kesin ipucunu veren şey bu içerikten ziyade, dilsel yeniden yaratma sürecinin kendisidir. Öyle ki, *Middlemarch*'ın etik kaygılarını tarihsel konumlarına yerleştirmeksizin, onları özü itibariyle toplumsal bir açmaza verilen bir tepki olarak görmeksizin, kısacası onları George Eliot'ın kendisinin her zaman bilincinde olmadığı siyasal çerçeveye tercüme etmeksizin bu eseri eksiksiz bir biçimde anlayamayız bile. Üstelik etik kategoriler hiç de edebi kavrayışımızın nihai çerçevesini oluşturmazlar; bu kategoriler, George Eliot onları sonul ya da mutlak kategoriler olarak kabul ettiği ölçüde yarı özerktirler (ahlak felsefesi ve dinsel sorunsalların bu yarı özerkliğinin kaynağında İngiltere'deki durum vardır ve bu özerklik başlı başına sosyolojik bir analize tabi tutulabilir).

III

Mit eleştirisinde durum aşağı yukarı aynıdır; aradaki fark, mit eleştirmeninin, somut tarihsel bir sınıf ya da dayanışma grubunun değil, daha çok kendi zihninin ürünü olan Ütopyacı bir vizyonun tutsağı olmasıdır. Çünkü mit, ilkel toplumsal yaşamın, arkaik ya da neolitik *Gemeinschaft*'ın yaratıcı bilincidir. Mit, bireycilik öncesi bir hikâye anlatma tarzıdır, kabilenin birliğini sağlar, kültürün kahraman kurucularının yüceltilmesi aracılığıyla kabilenin ortak geçmişini pekiştirir ve ortak bir sembolizm ve ortak bir ritüel aracılığıyla (Durkheim'ın din betimlemesi) kabilenin bireysel zihinlerini birleştirir. Bu yüzden, modern dünyada biz, edebiyatımızda mitsel örüntüler buluyor ya da bulduğumuzu sanıyorsak, bunun nedeni kesinlikle söz konusu romancının bir kez daha imgelemin ya da kolektif bilinçdışının arkaik kaynaklarından yararlanması değil, yalnızca bu tür kaynaklara ve bu tür kökenlere özlem duymasıdır. Northrop Frye, mitin edebiyata tercümesi ya da değerini yitirerek dönüştürülmesi üzerindeki ısrarının gösterdiği üzere, bunu çok iyi bilir:

> Bir mitolojinin benzerlik ve özdeşlik üzerine kurulu yapısal ilkeleri, zamanla edebiyatın yapısal ilkeleri haline gelir. Mitolojinin doğal çevrimi bünyesine katması, mite bu yapılardan ikisini sağlar: Bahar ya da gündoğumu, doğum, evlilik ve diriliş mitlerinde bulduğumuz yükseliş hareketi ile ölüm, başkalaşım ya da kurban verme mitlerindeki iniş/düşüş hareketi.

Bu hareketler, edebiyatta komedi ve tragedyanın yapısal ilkeleri olarak yeniden belirirler.[3]

Keza:

Bütün edebiyat tarihi, ilkel olandan gelişkin olana doğru ilerler ve bu noktada edebiyatı da, ilkel kültürde inceleyebileceğimiz görece sınırlı ve yalın formüller grubunun karmaşıklaşması olarak görme olanağım fark ederiz. Eğer öyleyse, arketip araştırması da ritüel, mit ve halk hikâyesi gibi edebiyat öncesi kategorilerin edebiyata biçim verme tarzıyla ilgilenen bir tür edebiyat antropolojisidir.[4]

Ne var ki, tarihin nasıl başladığına, soğuk toplumların nasıl sıcak toplumlara dönüştüğüne, neolitik yaşamın mitsel öykücülüğünün nasıl daha karmaşık toplumsal biçimlerin edebiyatına yol açtığına ilişkin gerçek bir tarihsel değerlendirmeyi Lévi-Strauss'ta bulamadığımız gibi Frye'da da bulamıyoruz. (Frye'ın sanat ve toplum hakkındaki son saptamalarına gelince, bunları edebiyatın *tarihsel* işlevini göz ardı ederek edebiyatın *toplumsal* işlevine yer açan saptamalar şeklinde nitelendirmek durumundayım. Ricoeur'ün terminolojisiyle, Frye bize Ernst Bloch'unkini andıran olumlu bir yorumbilgisi –kolektivitenin en derin ve en ilksel özlemleri içinde sanatın kökenini vurgulayan bir yorumbilgisi– sunmaktadır. Gelgelelim, Frye yorumbilgisinin eşit derecede yaşamsal, ama olumsuz bir başka işleve, yani gizemsizleştirmeye –Ricoeur'ün kuşku yorumbilgisi adını verdiği şeye, ideoloji eleştirisinin ve yanlış bilincin yorumbilgisine– hizmet edebileceğinin hiç farkında değilmiş gibi görünür. Oysa, tarihsel bireyleri nesnesi olarak alan, tam da bu olumsuz yorumbilgisidir ve ütopyacı arzunun maruz kaldığı çarpıtmaları –bu arzu tarihteki belirli bir somut durumun baskıcı yapısı içinde belirdiğinde– ele alıp düzeltecek güce de bir tek o sahiptir.)

Gene de, mit eleştirisini bir yana bırakmamız gerektiğini değil, yalnızca önceliklerini tersine çevirmemiz gerektiğini söylemek istiyorum. Ne de olsa, Bahtin'inki gibi çalışmalarda[5] bir tür anlamı

3. Northrop Frye, *Fables of Identity*, New York: Harcourt, 1963, s. 33-4.

4. *A.g.y.*, s. 12.

5. Bkz. Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztek, İstanbul: Ayrıntı, 2005 ve *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004.

dönüştürülmüş bir mit eleştirisiyle karşılaşırız – tarihsel ve toplumsal olarak kendi içeriğinin hesabını vermeye istekli olduğu gibi, "eski topluluklardan gelen biçimler, yani bütün bir cemaatin şenlik ve coşkulu kutlama edebiyatı, tam da *bizim için bugün* kendi toplumsal yaşamımızı suçlama, artık bütün sahih halk öğelerinin yok olduğu piyasa sistemini mahkûm etme değeri taşırlar" şeklindeki bir konumu savunmaya da istekli bir mit eleştirisi. Bu yüzden, Frye'ın kafamızı bulandırmaya çalıştığı ve toplumumuzda hâlâ işlerliğini sürdüren mitsel öğelerin bulunduğunu ima ederek, edebi şimdi ile uzak mitsel geçmiş arasındaki Özdeşlik duygumuzu pekiştirmek ve kendi ruhlarımız ile kabile halklarının ruhları arasında bir tür süreklilik duygusu uyandırmak için edebi arketipler öğretisini kullandığı noktada; bana tersini yapmak aynı ölçüde geçerli ve daha gerçekçi geliyor: Tarihsel Farklılık duygumuzu harekete geçirmek için, tabiri caizse olay örgüsü tarihle buluştuğunda ve modern toplumların güç alanına girdiğinde neler olduğu konusunda giderek daha canlı bir kavrayış edinmemize yardımcı olmak için, mitle edebiyatın paylaştığı hammaddeyi kullanmak. Dolayısıyla, mit eleştirisi bize, modern yazarların mitleri yeniden yarattığından ziyade yeniden yaratabilmeyi dilediklerini anlatmalı ve böyle bir telafi edici dileğin tam da modern toplumsal yaşamın yapısındaki kökenlerini açıklamalıdır.

IV

Ne var ki, bu tür arketipsel, Jungcu ya da dinsel mit eleştirisi ile bu eleştirinin çok farklı bir amacı ve çok farklı içerimleri olan Freudcu versiyonunu net olarak birbirinden ayırmalıyız. Gerçek Freudculuk, Marksizm gibi, bir materyalizmdir; yani salt felsefi bir sistemin ideal bütünlük ve tutarlılığı içinde eritilemez. Aksine, Freudculuk, bilincin olumsallığı ve özerklikten yoksunluğunu vurguladığı gibi, zihnin, kendi düzen ve anlam duygusuyla bağdaşmayacak bir şeye, insan cinselliğine olan aykırı ve değiştirilemez bağlılığını da vurgular. Hiç kuşkusuz, sanki tek bir Freudcu eleştiri varmış gibi, daha da kötüsü, sanki tek bir sahih ya da bütünüyle onaylanmış, ortodoks bir versiyon varmış gibi, *tek bir* Freudcu eleştiriden söz etmek yanlış

olurdu. Nasıl Freud'un kendisi, kariyeri boyunca insan ruhu hakkında bir dizi farklı model –her zaman kesin bir sentez içinde bütünleştirilmemiş modeller– ya da varsayım geliştirmişse, Freud'un keşiflerinden esinlenen bir edebiyat eleştirisi de, son derece zengin bir temalar dizisiyle karşı karşıyadır: Bu temalardan her birinin etrafında ayrı bir yorum pratiği düzenlenebilir. Belirtmek istediğim nokta şu: Böyle temalardan yola çıkan yöntemlerden birçoğu, özü itibariyle alegorik olan edebiyat yorumlarıyla sonuçlanma eğilimi gösterir; bunların en tipik olanı, hiç kuşkusuz, yapıtın çeşitli öğelerini ruhun kısımlarının –id, ben, üstben– simgeleri olarak gören yöntemdir. Gelgelelim, bunu söylemek, ilk bakışta Freudcu yorumu çağrışım yoluyla mahkûm etmek ve genellikle alegorik yoruma onca uzun süre yapışıp kalmış rezilliğin –bir yapıtın organik bütünlüğünün yapay bir biçimde cansız parçalar ve mekanik kişileştirmeler halinde ayrıştırılması– sorumluluğunu ona yüklemek gibi görünebilir.

Ne var ki, genelde alegoriyi ve özelde Freud alegorisini bir diğer entelektüel seçenek olarak değil de, kültürel ve tarihsel bir semptom olarak değerlendirirseniz, artık belki de yukarıdaki durum söz konusu olmaz. Bu bağlamda, Adorno'nun önerisini anımsayabiliriz: Adorno'ya göre, Freud'un ruhsal modelini yeni bir *teori*'den çok, yeni bir *olay* olarak anlamamız gerekir, Freudgil sistemi de genelde Batı bilincinde meydana gelen yeni derin değişikliklerin ve yeniden yapılanmaların bir göstergesi olarak anlamamız gerekir. Hiç kuşkusuz, Freud'un kendisi için, üstben ile idin, bastırma ile yüceltmenin yanı sıra, Oidipus kompleksi de, tarih boyunca değişmeden kalır. Fakat şu anki bağlamda, Freud'un insan ruhuna ilişkin görüşünü, eski özerk rasyonel bilincin çözülmeye başladığı tarihsel ânın –öznenin artık başlı başına özerk ve anlaşılabilir bir bütün olarak hissedilemediği, artık etik eleştirinin varsaydığı sorumlu eyleyen olarak görülemediği, daha ziyade kendi içinden bir Öteki'ni yansıtmaya ve kendini bilinçdışının karanlık ve erişilmez, gene de sonuçta belirli alanınca kuşatılmış hissetmeye başladığı tarihsel ânın– bir yansıması olarak anlamak daha yararlı ya da en azından daha ilginç görünmektedir. Demek ki, Freud'un ruhsal modeli, bilincin aniden kendini, enerjinin öteki gizli, göz önünde olmayan bölgeleriyle ilişki içinde kavradığı bir tür zihin alegorisidir. Böyle bir keşif, bilincin, kendi içinde tamamlanmış bir şey olmadığını,

gerçekten özerk olmadığını, denetimi bütünüyle elinde tutmadığını ya da kendi çerçevesi içinde bütünüyle anlaşılamayacağını fark etmesiyle aynı şeydir; ama elbette bu keşif, bilimsel bir varsayım olduğu kadar toplumsal bir olaydır da.

Yukarıda belirttiklerimizin ışığında bakıldığında, Freudcu yorumu gerektiren yapıtlar, alegorik yapıları yoluyla, bilincin yaşanmış deneyiminin temel bir dağılmasını, ruhun temel bir çözülüşünü yansıtırlar. Bu tür yapıtlar, bireycilik çağının sonunu bildirirler. Döngüsel zaman sekanslarıyla ilerleyen, çok katmanlı bir film olan ve üstbenle idi temsil etmek üzere kahramanın ikizlerini kullanan *Bir Endülüs Köpeği* –Buñuel ve Dali'nin büyük gerçeküstücü filmi– kadar ortaçağ alegori pratiğine, sözgelimi, *Gülün Romanı*'ndaki pratiğe yaklaşan bir yapıt bulmak zordur. *Bir Endülüs Köpeği*, Guillaume de Lorris'in şiiriyle şu kanıyı paylaşır: Aşk hikâyesini eksiksiz olarak betimlemek –her iki yapıtın da ana teması– tekil âşığın öznel bakış açısını, hatta edebi bir kategori olarak genelde bakış açısını aşmamızı ve âşığın kendi sınırlı bilincinin büyük ölçüde erişemediği malzemeyi –birincisinde kültürel, ötekinde ruhsal malzemeyi– sunmamızı gerektirir. Gene de, bu tür yapıtlar, kendilerine özgü üsluplaştırmaya rağmen, kişisizleştirilmiş ve neredeyse gayriinsani yüzeylerine rağmen, eski bireyci bütünlüğün yıkıntıları üzerine yeni ve anlaşılabilir bir bütünlük kurmaya yönelik bir çabayı temsil ederler; bu yapıtlar, elbette, ruhsal çözülüşü yansıtırlar, ama aynı zamanda, çözülüşü bize tam bir süreç şeklinde sunarak onu aşma çabası gösterirler.

Demek ki, Freudgil yorum, varlıktaki bir parçalanmayı, ama aynı zamanda bir yeniden birleşmeyi gösterir. Bilincin artık varlığımızın ancak çok küçük ve kuşkulu bir parçasını oluşturduğu, bilincin içebakışmın ve kendine ilişkin bilgisinin artık güvenilir olmadığı bir durumda, Freud'un şemaları, bilincin verilerini yeniden konumlandırabileceğimiz ve bu verilerin çarpıtmalarını düzeltebileceğimiz daha geniş koordinatlar sağlar. Öyleyse, bu tür bir alegorik eleştiri, bireycilik sonrası bir dünyanın yapısına karşılık gelmektedir: Ne *Gemeinschaft*'ın eski birliğinin, ne özerk ve bireyci burjuva öznesinin yeni birliğinin var olduğu bir dünyadır bu.

Buna karşılık, bu tür alegorinin, biçiminin semptomatik özelliğinden çok daha özgül bir öneme sahip bir siyasal boyutu vardır.

Gerçekten de, Freud'da ruhun ne kadar sıklıkla bir şehre ya da bir hükümete benzetildiğini hatırlarsak, her türlü Freudgil yorumun yapısı itibariyle siyasal çerçevede dile getirilmeye yatkın olduğunu, dolayısıyla da ruhsal bir alegori olmanın yanı sıra, siyasal bir alegori olduğunu görmek çok şaşırtıcı olmayacaktır. Bu yüzden Buñuel'in "tutkulu öldürme arzusu", aynı zamanda anarşizmin patlamaya hazır bir belgesidir ve açık siyasal anlatımını yönetmenin bir sonraki filmi *Altın Çağ*'da bulur. Bir başka bildik örnek vermek gerekirse, Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ü, bastırılmışın geri dönüşünün, ruhun kendi katı sansür mekanizmalarıyla yıkılmasının öyküsüdür, ama aynı zamanda otoriter Prusya devletinin içsel çöküşünün kâhince bir alegorisidir ve bu açıdan sözgelimi Kafka ya da Hoffmann'dan ziyade, Heinrich Mann'ın *Der Untertan*'ına (Uyruk) ya da *Mavi Melek*'ine çok daha yakındır. Demek ki, Freudgil yöntemin açığa vurduğu alegoriler bir yandan kendi yapılarında son derece açık bir siyasal içerik barındırdıklarını ortaya koyarlar; öte yandan, birer biçim olarak varlıklarıyla, tekelci kapitalizmin modern insanın bilinci üzerindeki sakatlayıcı etkilerinin birer göstergesi niteliğini taşırlar.

V

Son olarak, yapısalcılığa dönecek olursak, resmi bir yapısalcı edebiyat yöntemi ayırt etmeyi eşit derecede güç bulabiliriz. Uygulamada, yapısalcılığın doğurduğu edebiyat eleştirisi görece farklı iki gruba ayrılır. Bir uçta, yapısalcı hareketin siyasal olmayan ya da sağ kanat adını verebileceğimiz çizgisi vardır: Bu çizgi, tekil biçimlerin karmaşık betimleyici analizleri yoluyla, anlatı ya da olay örgüsü yapılarının bir gramerini ve bir taksonomisini kurmayı amaçlar; yüzey karşıtlıklarını ya da sözdizimini andıran daha derin yapıları kullanarak, anlatının temel hareketini, yani sözleşmenin bozulmasından sözleşmenin yeniden kurulmasına, yitirilmiş nesneden yeniden bulunmuş nesneye, çelişkiden dolayıma oradan da nihai senteze doğru giden hareketini belirler.

Siyasal yelpazenin öteki ucunda, söylem biçimleri (bir metnin içsel mekanizmaları, yazılı olan ile sözlü olanın birbirlerine göre oranı, dile yönelik belirli bir üslup ve tutumun şeyleştirici ya da sü-

rece odaklı niteliği) arasında, burjuva ve devrimci bilinç biçimleri arasında açıkça siyasal bağlantılar kurmayı amaçlayan ve özellikle edebiyat dergisi *Tel Quel* çevresinde yoğunlaşan birçok çalışma vardır.

Gene de, aslında, bu araştırma türünün post-Marksist olduğunu; hatta yapısalcılığın görece biçimci türlerinin bile edebiyat yapıları ile edebiyat dışı yapılar arasında karşılıklı bağlantılar ima etme eğilimi gösterdiğini anlamak gerekir. Öyleyse, buradaki vazifemiz, değindiğimiz öteki yöntemlere göre biraz daha karmaşıktır; çünkü burada, yöntemde örtük ya da gizli olarak var olan tarihsel bir boyutu açığa çıkarmaktan çok, eleştirmenlerin kendilerinin zaten belirttiği sosyolojik sonuçlar hakkında hüküm vermek söz konusudur.

Bununla birlikte, yapısal yöntemin olumsuz yönlerini saptamak çok da zor değildir. Bu olumsuzlukların neredeyse münhasıran kaynaklandığı şeyler şunlardır: ne tür saptamalarda bulunabileceğimize ilişkin stratejik ve yöntemin kendi eliyle dayattığı sınırlar, incelenen tekil yapıta yönelik salt ampirik bir tutum, analitik prosedürü tamamlandıktan sonra daha kapsamlı bir hedefin bir parçası olarak yeniden yapısalcı yönteme ve kategorilerin kendilerine yoğunlaşmanın reddedilmesi. Öyleyse, buradaki mesele, kendi başına yapısal analiz tekniği değildir: Bu tür teknikler, Yeni Eleştiri'nin şiirin sözel dokusunu irdelerken yararlanmamızı öğrettiği o mikroskopik şaşmazlığa benzer bir kesinlikle olay örgüsünün ve anlatının en ince mekanizmalarını ayırt etmemizi sağlamıştır. Asıl mesele, bu araştırmadan çıkarılacak sonuçlardır daha çok.

Jacques Ehrmann'ın iyi bilinen ve değişik derlemelerde yer alan yazısı "Corneille'in *Cinna*'sında Mübadele Yapıları"nı[6] ele almak bunu açmak gerekirse, kanımca hiç kimse, Ehrmann'ın yazısında tragedyanın dilinde var olduğunu gösterdiği örüntülerden etkilenmeden ve yazarla aynı kanıyı paylaşmadan edemez: Alıp verme, elde etme, satma ve satın alma, yağma, hediyeye boğma ya da, aksine, adil bir karşılık elde edebilme çabası – Corneille'in ve karakterlerinin bir eylemin sonuçlarını görme tarzlarından bazıları bunlardır. Onların nazarında eylemlerin karmaşık bir mübadele sistemi

6. Jacques Ehrmann, "The Structures of Exchange in Corneille's *Cinna*", İng. çev. Joseph H. McMahon, *Yale French Studies*, 36/37 (Güz 1966), s. 169-99.

içinde meydana geldiği açıktır; bu sistemde her hareket, karşınızdakini buna denk gelen –doğrudan ya da dolaylı– bir karşılık yükümlülüğü altına sokar. Elbette, Ehrmann böyle bir analizle yapısalcı geleneğin ana çizgisi içinde yer alır, çünkü kullandığı model Marcel Mauss'un "Essais sur le don"una (Armağan Üzerine Bir Deneme) dayanır. Lévi-Strauss, *Structures Elementaires de la Parenté* (Temel Akrabalık Yapıları) adlı incelemesinde –bu incelemenin entelektüel ve felsefi bir hareket olarak yapısalcılığın ilk büyük anıtını oluşturduğu söylenebilir– Mauss'un bu yapıtındaki çığır açıcı içgörüleri ilkel topluluklardaki kadın mübadelesine yön veren evlilik kurallarına uygulamıştır.

Ehrmann, Corneille'in yapıtındaki bu mübadele örüntülerinin varlığından ne gibi sonuçlar çıkarır? Ehrmann'ın tek bir metni tecrit edip salt edebi olarak incelemenin sınırları dışına çekilmeyi reddettiğini belirtmek herhalde yerinde olur. Ehrmann şöyle der bize: "Araştırmasını bir çağın bütün yapıtlarını ya da önde gelen yapıtlarını içerecek şekilde genişleten bir eleştirmen, amacının dönüşüme uğradığını görecektir. O noktada, amacın değişmesiyle birlikte, incelemesinin doğası da değişecektir. Böyle bir inceleme, edebi olmak yerine, ya sosyolojik, ya da antropolojik olacaktır. O zaman, edebi yapılara ilişkin analizin hangi anda bir nesnenin estetik ya da edebi yönlerini saptamaya son verip nesnenin antropolojik ve sosyolojik yönlerini saptamaya geçtiğini bilme sorunuyla karşı karşıya kalırız."[7]

Ne yazık ki, mesele bu kadar basit değildir ve Ehrmann'ın, sözünü ettiği antropolojik ve sosyolojik boyutlar, yaptığı analizdeki mübadele kavramının ta kendisinde zaten potansiyel olarak içerilmektedir. Mübadele gibi bir kategori, edebi ve yapısal analize antropoloji, sosyoloji ve iktisat alanlarından gelir, bu yüzden de zaten doğası gereği derinden karşılaştırmalı bir nitelik taşır. Demek ki, bu noktada analistin, Ehrmann'ın burada yaptığı gibi, son adımı atmayı ve *Cinna*'nın sözel yapılarını mübadele kavramının kendisinde gizil olarak zaten mevcut bulunan daha derin sosyo-ekonomik yapılar –Mauss'un armağanı, feodal hiyerarşi mekanizmaları ya da doğmakta olan kapitalizmin piyasa sistemi– içinde eritmeyi reddet-

7. *A.g.y.*, s. 198.

mesi aslında pek o kadar önemli değildir. Bu tür bir eritme, analizde zaten örtük olarak vardır ve bu gerçekten de bana yapısalcı yöntemin temel çelişkisiymiş gibi geliyor: Yöntemin kavramsal araçlarının karşılaştırmalı doğası, okuru salt ampirik türden bir incelemenin tekil nesnesince asla doğrulanamayacak genelleyici sonuçlar çıkarmaya zorlar.

Ne var ki, bu sonuçlar bile yalnızca görünüşte tarihseldir, çünkü yapısalcı teori bütün bu çeşitli toplumsal biçimleri –armağan, feodal hiyerarşi, pazar sistemi– daha soyut bir dil ya da iletişim ilişkisi içinde eritir. Bu bir adım öteye giden gelişmeyle de, kendimizi bütünüyle tarihdışı bir alanda buluruz; bu alanda mübadele gibi kategoriler, genelde insan zihninin ve insan toplumunun *a priori* ve evrensel kategorileri olarak görülürler.

Gene de, yapısal olay örgüsü analizinin teorik açıdan en gelişkin örneklerinde, yani Lévi-Strauss'un çalışmalarında, bize edebiyat yapıları ile edebiyat dışı yapılar arasındaki ilişki üzerine bir biçimde farklı bir model sunulduğunu belirtmek gerekir. Çünkü Lévi-Strauss, bir anlatının yapılarını ayrıştırıp betimlemekle yetinmeyerek, bir adım öteye gider ve böyle bir anlatının kabilenin yaşamındaki *işlevini* sorgular. O zaman, ilkel anlatının ya da mitin, ilkel düşüncenin –*yaban düşünce* ya da bilinç-öncesi akıl yürütmenin– bir başka biçimi olduğu ortaya çıkar; anlatı, bağdaştırılması olanaksız karşıtlıkları uzlaştırmaya, resimli bir bulmaca ya da bir rüya gibi bir tür resim diliyle ilkel topluluğun toplumsal yaşamına musallat olan kavramsal zıtlıkları ya da somut karşıtlıkları çözmeye yönelik bir girişimdir.[8] Böylece, anlatı bir kez daha bir edim haline gelir – kabile halkının, imgesel düzeyde, kendi toplumsal bağlamıyla başa çıkma ve bu bağlamın en can alıcı sorunlarını çözme girişiminde bulunmasını sağlayan bir edim. Böylece, sonuçta, sanat yapıtının salt biçimsel özgüllüğünü asla bir yana bırakmaksızın, doğrudan tarihteki bir olay çerçevesinde yeniden formüle edilebilecek bir tür edebi analiz çıkar karşımıza. Bu analiz açısından, yapıtın içsel ve salt biçimsel yapıları, aynı zamanda bir ön-siyasal (*protopolitical*) edimin bütün değeriyle donanmış haldedir.

8. Bkz. "The Structural Study of Myth". *Structural Anthropology* içinde, New York: Anchor Books, 1967, s. 202-28.

VI

Demek ki, edebi analizin nihai tarih zemininin ta kendisine temas etme yollarından bazıları bunlardır. Bütün bunları ortaya koyarken, edebiyat eleştirisini sistematik olarak tarihçilerin eline teslim ettiğim ve edebi incelemeyi biraz fazla aceleci davranarak daha kapsayıcı tarih disiplininin kapsamı içine soktuğum gibi bir izlenim oluşacak belki de. Oysa, benim aklımdaki tarihin hiçbir biçimde sıradan ampirik tarihle karıştırılmaması gerekir. Kulaklara rahatsız edici gelebilecek ama yerinde bir söz kullanmak gerekirse, benim düşündüğüm tarih hiç de "burjuva tarihyazımı" değildir, çünkü bu tarihyazımı sahici bir tarih felsefesi değildir ve toplumsal gelişmenin evrelerine bütünlüklü genel bir anlam vermez. Hiç kuşkusuz, tarih felsefesi kavramının itibardan düştüğü ve bir bütün olarak tarihte anlam kavramının sahte bir sorunun çözümü olduğunun gösterildiği itirazında bulunulacaktır. Bu yeni ve yaygın felsefi konumun altında "Nietzsche"nin imzası var; söz konusu konum, kendi toplumsal oluşumumuza özgü, tarihselliğin ve geçmişle geleneğin yaşanmışlığı duygusunun tükenişinin varoluşsal bir semptomu olarak da alınabilir. Ne var ki, Marksist "tarih felsefesi"ni geleneksel öncellerinden kesin olarak ayırt etmek gerekir, en azından tarihteki kopuşları ve radikal süreksizlikleri, benim tarihsel Farklılık adını verdiğim şeyi, eski "ana anlatılar"ın süreklilikler ve Özdeşlikler üzerindeki vurgusu kadar güçlü bir biçimde vurguladığı ölçüde. Nasıl Marksizm genel olarak felsefenin hem sonu, hem gerçekleşmesi ise, aynı şekilde şu da söylenebilir: Marksizm, tarih felsefelerinin hem sonu, hem gerçekleşmesidir; tarihin dağınık ve ayrı olaylarının ortak temaları ve ortak ikilemleri paylaştıklarını gösterir – bu ortak temalar ve ikilemlerde, Neolitik halkların çabası ve yoksulluğu ile bizim çağımızın en çarpıcı, aynı zamanda en çetrefil mücadeleleri arasında bağlantı kurar.

Birkaç yıl önce, bu noktada Marksist tarih vizyonunu savunmak, hatta, belki de insanlara onun öncelikle ne olduğunu anımsatmak gerekli olabilirdi. Bugün artık yapılması gereken gerçekten de bu mu, kuşkuluyum. Son birkaç yılda, uzun bir süre ekonomik geliş-

memizin ve dış politika hedeflerimizin bir açıklaması ve bir haklı çıkarılması işlevini gören liberal dünya görüşünün entelektüel ve siyasal çöküşüne tanık olduk. Bugün hâlâ eski Amerikan liberalizminin vaadine ya da onun Amerikan yaşamının örgütlenmesi hakkında yaptığı teorik açıklamalara inanan çok sayıda insanın olduğundan kuşkuluyum. Artık isyan bastırma savaşlarının ve yeni sömürgeciliğin, iyi ya da kötü siyasal liderlerin serbestçe yaptıkları tercihler değil de Amerikan düzeninin daha derin ve daha uğursuz yapısal zorunlulukları olduğunu anladığımız için; artık ırkçılık ve her şeyi ticarileştirme gibi iki aşındırıcı gücün Amerikan yaşam tarzından geriye kalanı topa tutup tuzla buz ettiğini gözlemleme, hatta bir bütün olarak Amerikan ekonomik sisteminin çöküşünün başlangıcına tanıklık etme olanağını bulduğumuz için; artık daha yakın tarihli çatışmalar şöyle dursun, Soğuk Savaş'ın başlangıcında bile ABD'nin sorumluluğuna ilişkin gerçekleri öğrendiğimiz için; Marksizm bir kez daha pek çok kişiye, başımıza gelenler konusunda entelektüel olarak tutarlı ve bütünüyle tatmin edici tek tarihsel ve ekonomik açıklamayı sağlıyor görünüyor. Marksist açıklama, bütünselleştirici bir açıklamadır ve öteki bütün kısmi değerlendirmelere –kültür eleştirilerine ve varoluşsal tanılara, psikolojik analizlere ve etiği öne çıkaran liberal ve reformist yaklaşımlara– kıyasla biçimsel üstünlüğü de budur; söz konusu kısmi değerlendirmeler, içerdikleri geçerlilik payını kapitalizmin ekonomik yapısındaki kültürel hastalıkların kaynaklarını örtbas edecek şekilde kullanırlar.

Gene de, Marksist bir tarih teorisini benimsememiz, tarihsel temalar saptayıp nihai yorumumuzu bunlara dayandırmak zorunda olduğumuz anlamına gelmez. Bu yazıda, özellikle, Tönnies'in klasik *Gemeinschaft-Gesellschaft* (cemaat-toplum) farklılığı anlayışını temel alan yorumlayıcı bir kodun kullanıldığını gözlemiş olmalısınız: Eski organik toplumlar ile modern dünyada aşina olduğumuz parçalanmış ve atomlaşmış toplumsal öbekleşmeler –bireysel deneyimi derinden özneileştirmeleri ve monadlaştırmaları– arasındaki farklılıktır bu. Böyle bir karşıtlık Hegel'de örtük olarak vardır ve sosyalist düşünceyle hayli uyumludur; ama ne yazık ki, eski ulusal ya da ırksal *Gemeinschaft*'a tehdit dolu bir geri dönüşü sergileyen tutucu ya da faşist düşünceyle de aynı ölçüde uyumludur. Toplumsal gerçekliğin nihai betimlemesi olarak bu temanın sorunu, o ger-

çekliğin yalnızca burjuvazinin bakış açısından yapılan bir betimlemesi olmasıdır, çünkü bu tür bir toplumsal dağılma burjuva yaşamın biçimlerinde meydana gelmektedir. Gene de, *Gemeinschaft-Gesellschaft* karşıtlığı –sonuçta, iki tür *toplum* arasındaki karşıtlıktır bu– kimi zaman bana psikolojik ve varoluşsal kavramların bazılarından, sözgelimi yabancılaşma kavramından çok daha uygun ve çok daha az yanıltıcı gibi geliyor (bu kavramlar, giderek modern sosyoloji teorisine başlıca Marksist katkılar olarak düşünülmeye başladılar).

Yabancılaşmaya gelince, Marx'ın *1844 El Yazmaları*'nda, emekçi kesimin emek gücünün, işten aldığı tatminin ve emeğinin ürününün, nasıl elinden alındığını göstermek için oluşturduğu bir kavramın, varlıklı toplumun orta sınıflarınca kendi öznel huzursuzluklarını ve psikolojik açmazlarını nitelemenin parlak ve dokunaklı bir yolu olarak böylesine coşkuyla benimsenmesi bana hep ironik, hatta düpedüz gülünç gelmiştir.

Herhangi bir sahici Marksist yorumun temel terimleri, elbette daha eski ve daha bildik terimler –meta üretimi ve sınıf mücadelesi– olarak kalmalıdır ve bu terimler, kaba Marksizmin ya da Sovyet dogmatizminin en kötü aşırılıklarının hayaletlerini çağrıştırmaya meyilli deniyorsa o zaman Adorno'nun yakın bir geçmişte yazdığı ve metanın yirminci yüzyıl modernizminin tam merkezinde yer aldığını gösteren parlak yapıtlar dizisine işaret etmek yeter de artar bile.[9] Sınıf mücadelesine gelince, onun kendi özel yaşamlarımızda ve toplumumuzun gündelik yaşamında her şeyi biçimlendiren varlığı, Marksist giriş kitabının bize öğretmesi gereken ilk derstir; böyle bir deneyimin ve böyle bir kavramın yokluğunda, Marksist teori adını hak edecek bir Marksist teori var olamaz.

Ne var ki, Marksizmin bu temel temalarını kabul ettiğimizde bile, geriye bunları uygun şekilde bir edebiyat analiziyle ilişkilendirme sorunu kalıyor; söz konusu sorunun özelliklerini yazımın sonlarında çok kısaca belirlemek için, az önce alıntıladığım Jacques Ehrmann'ın yazısına bir an için dönmek istiyorum. Ehrmann, sözünü şöyle sürdürür: "Edebiyata bir tür iktisat olarak bakmakla ilgilenmediğimi belirttim. Ama bu ille de edebiyat olgusunun iktisat

9. Sözgelimi, bkz. *Philosophy of New Music* (New York, 1974) adlı yapıtı.

olgusundan farklı görülmesi gerektiği anlamına gelmez. Bu perspektiften bakıldığında mesele, birinde, eski ve modern topluluklarda iletişim ağını biçimlendiren hizmet, mal ve kadın mübadelesi için kurulan sistemi anlamak; ötekinde, edebi ve sanatsal iletişimde sözcük ve imge mübadelesi sistemini anlamak olacaktır. Aslında, sonuncu mübadele sistemi, rahatlıkla ilkiyle mukayese edilebilir niteliktedir."[10]

Kısacası, burada, Lucien Goldmann'ın toplumsal gerçekliklerin çeşitli türleri arasında benzeşiklikler, eşbiçimlilikler ya da yapısal koşutluklar adını verdiği şeyin gündeme getirildiğini görüyoruz. Nitekim bu, yapısalcılığın başlıca sosyolojik yöntemi ve Marksizmin birçok yapısalcı versiyonunun alma eğilimi gösterdiği biçimdir; yapıtın salt edebi ve sözel yapıları ile yasal sistemin çeşitli alanları, siyasal ideoloji ve söz konusu dönemde pazarın örgütlenme biçimi arasında benzerlikler bulmayı içerir.

Bunun ışığında *Cinna*'ya dönecek olursak, şunu görürüz: Ehrmann için, tragedyadaki çeşitli olayların hepsi –İmparator'a karşı tertibin adım adım geliştirilmesi, Augustus'a hayranlığı ile onun can düşmanı bir kadına duyduğu sevgi arasında bocalayan Cinna'nın kuşkuları, İmparator'un nihai bağışlama jestiyle tertibin açığa çıkması ve oyunun sona ermesi– bir "armağan verme çemberi" içindeki aşamalara karşılık gelir; bu aşamaların birbirine bağlanması ve sonuca ulaştırılması, ancak kendi kendini kuran ve kendi kendini harekete geçiren bir tür mutlak armağan olarak Augustus'un bağışlamasının üstün yücegönüllülüğü sayesinde olur. Böylece, Ehrmann'a göre oyun, Corneille döneminde yürürlükte olan mübadele mekanizmasının bünyesindeki yapısal permütasyonların anlatı düzeyinde dramlaştırılması niteliği taşır.

Edebi bir biçim ile onun altında yatan toplumsal gerçeklik arasında bağlantı kurmanın çok daha az statik bir başka yolu daha olabileceğini, Paul Bénichou'nun çığır açan kitabı *Les Morales du Grand Siècle*'de[11] sergilediği edebiyat sosyolojisi anlayışına atıfla göndermeyle göstermek isterim. Bénichou'ya göre, Corneille'in oyunları,

10. Ehrmann, "Structures", s. 198.

11. İngilizceye E. Hughes tarafından *Man and Ethics: Studies in French Classicism* (New York, 1971) başlığıyla çevrilmiştir.

Fronde'un isyankâr feodal soylu sınıfının edebi ve ideolojik ifadesidir: Önce Richelieu'yle Mazarin'in, sonra da XIV. Louis'nin merkeziyetçi mutlakçılığından giderek daha çok mağdur olan ve hem üst burjuvaziden seçilmiş parlamentodaki soylular, hem yükselmekte olan orta sınıfın kendisi tarafından giderek iktidar konumlarının dışına itilen çöküş halindeki bir sınıftır bu. Bu büyük soyluların politikası derin çelişkiler barındırır, çünkü krala karşı isyanları, daha önceki bir çağın feodal özgürlüğüne geri dönme yönündeki derin bir özlemden doğar; ama aynı zamanda, kral eşitler arasında birinci olduğu için, kendi iddialarını baltalamaksızın ve bir bütün olarak feodal sistemin ideolojik temellerini çökertmeksizin onun gücüne saldıramazlar. (Bir buçuk yüzyıl sonra, Fransız Devrimi tam bu biçimde, soyluların krala karşı isyanı olarak başladığında, isyanı harekete geçirenler için sonuçlar tam anlamıyla bir felaket olmuştur.) Bu yüzden, gerçek bir çözümün bulunmadığı böyle bir durumda, hayali/imgesel bir çözüm, bir tür ideolojik ya da siyasal kuruntu doğar; *Cinna* bunun en çarpıcı tezahürlerinden biridir. Çünkü soyluların ikilemi ancak monarkın, kendi yasal yetkisini koruyarak, gene de bütün feodal cömertliğiyle, soylulara, uğruna ona isyan ettikleri bütün ayrıcalıkları kendi iradesiyle geri vermesiyle çözülebilirdi. Demek ki, Augustus'un teatral jesti, barok dünya görüşünün düşünce örüntülerinin salt statik bir yansımasından daha fazla bir şeydir; çağın en derin bütün çelişkilerini bir an askıya alıp yatıştırır görünen, anlamla yüklü bir edimdir. Böyle bir bakış açısından, Corneille'in tragedyası, yapıtlar ile toplumsal sınıflar arasındaki, düşünce biçimleri ile toplumsal yaşam biçimleri arasındaki karşılıklı bağlantının bir belgesinden ibaret değildir; öncelikle bir olaydır, tarihteki benzersiz bir anda kesin bir ideolojik işlevi olduğu gösterilebilecek bir olaydır.

Bu yüzden, benim için, benzeşiklikler yöntemi, sonuçları açısından zorunlu olarak yanlış değilse de, statik ve belgelemeye dayalıdır; en nihayetinde bir yandan düşünce tarihinden, öte yandan Marksist olmayan bir edebiyat sosyolojisinden kaynaklanır. Bunun yerine ben, bir yapıt ile onun toplumsal bağlamı arasındaki ilişki için *durumsal* bir model, Marksist estetiğin merkezi paradoksunu dile getirebilecek güçte bir model önermek isterim. Bu paradoks şöyle ifade edilebilir: bir sanat yapıtının gücü doğrudan onun tarih-

selliğiyle orantılıdır; bir yapıta ilişkin bugünkü değerlendirmemiz ile onun somut tarihsel içeriği arasında aslında hiçbir çelişki bulunmaz; Corneille'in büyüklüğü, zamandışı bir şey olmayıp, doğrudan oyunlarının Fronde gibi bir olayın –kendisi görünürde bugün bizim için salt tarihi bir merak konusu olan bir olayın, değerleri bizim için hiçbir anlam ifade etmeyen soyu tükenmiş bir sınıfın çırpınmasının– mücadelelerini yansıtma gücünden kaynaklanır. Gerçekten de, *Yaban Düşünce*'nin sonunda, bir bilgi biçimi olarak tarihi gözden düşürmeye girişen Lévi-Strauss'un, tam da örnek olarak Fronde'u seçtiği anımsanacaktır. Lévi-Strauss bu kitabında tarihin bir yan tutma meselesi olduğunu ve belirli bir tarihsel durum içindeki ilerici ve gerici konumlara ilişkin hassas bir değerlendirmeyi gerektiren bu tür bir yan tutma ilişkisinin, bizim de hâlâ içinde bulunduğumuz bir orta sınıf çağının olayları açısından anlamlı olsa da, mücadeleleri artık bizi ilgilendirmeyen daha önceki bir döneme döndüğümüzde anlamsız hale geldiğini belirtiyordu. Elbette Fronde'un idealleri de, hem ilerici, hem gericidir: Paris halkını arkaik bir feodal aristokrasiyi desteklemek için silah altına alma gibi bir ideolojik işleve hizmet ettiği için gerici; buna karşılık, bu idealler feodal iktidarın merkeziyetçiliğine karşı bir isyanı muştuladıkları için ilerici. Gene de, Corneille örneği, bu tür çelişkilerin edebiyat yapıtında çok özel bir birlikte bulunma tarzına sahip olduklarını ve Fronde'un, insanlık tarihinin uzun sınıf mücadelesinde umutsuz ve yaşamsal bir kesit olarak, kesinlikle tarih kitaplarında değil, edebi biçimin özünde yaşamakta olduğunu göstermektedir. Sanat yapıtına ilişkin böyle bir görüş sayesinde, edebiyat eleştirisinin teknikleri, tarihsel gerçeklikte nihai zeminlerini bulurlar ve bir kez daha edebiyatın bizim için toplumsal bir edim olarak sahip olduğu eski değerine kavuştuğu söylenebilir.

1976

3

Jargona Dair

Bugün teorik yazıların neden zor anlaşılır olduğunu açıklayabilmek için birkaç şeye değinmek gerek. Bir kere, Marksist bir açıdan bakıldığında, toplumsal ilişkilerle ve kültürün bunlar arasındaki yeriyle ilgili hakikat gündelik hayatın yüzeyinde değildir; şeyleşme denen fenomen, dört bir yanımızın metalarla çevrilmiş olmasının yarattığı fenomen bu hakikati yapısal olarak gizlemektedir (bkz. Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde bu süreç hakkında yaptığı zorlu ama önemli inceleme). Şurası gayet açık ki günlük hayattaki bu opaklık ya da bulanıklığın kaynağı metalarsa, tüketim toplumu gelişip dünyanın tamamına yayıldıkça bu bulanıklık da gitgide daha beter bir hal alacaktır. İşin aslına bakılırsa Marksizmin şöyle bir aksiyomu olduğu söylenebilir: Marx'ın kapitalizm ortamında toplumsal hayatın temel yasaları hakkında yaptığı keşfin kendisi (emek-değer teorisi) de, ancak feodal toplumun çözülmesi ve sanayi kapitalizminin ortaya çıkışından sonra ulaşabilir hale gelmiş olan, fakat on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyılda şeyleşme tarafından üzeri tekrar ve giderek daha fazla örtülen eşsiz bir tarihsel imkândır. Bu da günlük hayatın ve yaşanmış deneyimlerin ardında işlerlikte olan mekanizmalara dair her türlü doğru açıklamanın "gayritabii" ve "sağduyuya aykırı" görüneceği anlamına gelir (şeyleşme, onun için çirkin bir kelime uydurmadan nasıl analiz edilebilir ki?); dahası bu tür bir açıklamanın başlıca özelliklerinden biri de kendi şeyleşmiş algı alışkanlıklarımızı yıkmak ve hakikati neden doğrudan doğruya ve dolayımsız olarak algılayamayacağımızı izah etmek zorunda kalacak olmasıdır. Dolayısıyla toplumsal ve kültürel hayata dair Marksist bir betimleme kendi üzerine dönüşlü ve özbilinçli olduğu gibi yorumbilgisel de olmak zorundadır; zira bu tür yazıların vurgulamak istedikleri şeylerden biri tam da onlara gös-

terdiğimiz bilinçli ya da bilinçsiz direniştir. Bu noktada şunu da eklemek gerek: "Sade bir üslup" çağrısı, yazıda açıklık ve basitlik çağrısı başlı başına bir ideolojidir, İngiliz-Amerikan geleneğinde kendine özgü bir tarihi olan bir ideoloji. Temel işlevlerinden biri tam da diyalektik yazıları itibarsızlaştırmak ve Britanya ampirizminin veya sağduyu felsefesinin şu ya da bu versiyonuna zemin hazırlamaktır.

Şimdi diyalektik yazının durumu bu şekilde tasarlandığında bazı ilginç paralellikler geliyor akla. Birincisi biraz fazla basit ve şu soruyu sordurtuyor insana: Diğer bütün bilimler gittikçe daha fazla uzmanlaşır ve sıradan insanın ulaşması imkânsız hale gelirken, kapitalist toplum gibi karmaşık bir toplumun incelenmesi neden daha kolay bir şey olsun ki? Herkes soluk alıp verir, ama bu herkese biyolojik hipotezler geliştirme hakkı vermez; herkes konuşur, ama her konuşan otomatik olarak dilbilimci filan olmaz; toplumsal hayatın incelenmesinin de bu tür güçlükler içermemesi şaşırtıcı olurdu.

Ama şu anda beni daha çok ilgilendiren paralellik şiirin kendisiyle kurulabilecek olanı. Günümüz şiirinin –modernist ve Romantik şiir dediğimiz şiirden bahsediyorum, kapitalizm-öncesi toplumların nazım türleri ve sabit formlarından değil– içinde bulunduğu durumun eşsiz özeliklerinden birisi, kendisine gündelik dilin şeyleşmesini aşma görevi vermiş olmasıdır kuşkusuz. Modern şiir insanların çağdaş kapitalist toplumda dil yetilerinin zayıflamasından doğar. İnsanların sık sık kapıldığı, günlük hayatın ve günlük konuşmaların "diziselleşmiş" olduğu hissine karşı, merkezin hep başka yerde olduğu, bu dilin onu kullanan bizlere değil, bizden uzak iletişim araçları, yayıncılık gibi üretim merkezlerinde bulunan başka birilerine ait olduğu hissine, tam da konuşma güçlerinin kendilerinden çekilip namevcut bir merkeze dolduğu hissine karşı, modern şiir kendi dil üretimini öne çıkarır ve yeniden bir merkez icat eder. Modern şiirin güçlüğü, gündelik konuşmalardaki şeyleşmişlik derecesiyle doğru orantılıdır; bugün William Carlos Williams geleneğinde yazılan şiirlerin önemli bir kısmının sadeliği ise, ilk şiirsel modernizm dalgasının karmaşıklığına dayanan, ona bağımlı bir fenomendir.

Ama durum buysa, o zaman teorik jargon ile şiirsel söyleyiş arasındaki devasa uçurum değil de yüzleştikleri durumun ve aşmak

zorunda oldukları açmazların benzerliğidir asıl çarpıcı olan. Şairler de teorisyenler de şeyleştirici süreçlerin meydana getirdiği, gittikçe daralan bir ağ içinde ümitsizce çabalıyorlar ve her ikisi de tekrar soluk alacak bir alan açabilmek için şiddetli bir biçimde uydurma sözlere ve özel dillere başvuruyorlar. Ortak ilgileri olduğunu fark edememeleri, aynada olduğu gibi birbirlerinin imgesini Öteki imgesi ya da düşman imgesi zannetmeleri, bizatihi şeyleşmenin ince kurnazlıklarından biridir; kapitalizmin öznelerini birbirinden ayırıp onları kendi yalıtılmış gibi görünen faaliyetlerinin uzmanlaşmış kompartmanları içinde hapsetmesinin bir diğer örneğidir sadece.

1977

4

Haz: Siyasal Bir Mesele

Kaydedici yüzeyde özne kabilinden bir şey ayırt etmek mümkündür; değişmez bir kimliği olmayan, organsız beden üzerinde dolaşıp duran, gene de her zaman arzulayıcı makinaların kıyısında kalan, çıkan üründen kendine aldığı payla tanımlanan, şuradan, buradan, her yerden bir ödül toplayan, bir oluş ya da bir *avatar* (bedenlenme) biçiminde, tükettiği hallerden doğup her yeni halle birlikte yeniden doğan tuhaf bir özne: "*c'est donc moi, c'est donc à moi!* (işte ben'im, işte benim olan!)"... Özne, arzulayıcı makinaların yanı sıra salt bir kalıntı olarak üretilir; tüketmenin hayretler içinde kalmış birisi biçimine bürünmüş bağlayıcı bir sentezi: "*c'était donc ça!* (vay vay vay!)"

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oidipus*

Bir akşam, Moskova'da Yekaterina Peşkova'nın evinde, İşaya Dobroveyn'in çaldığı Beethoven sonatlarından birini dinlemekte olan Lenin şöyle dedi:

"*Appassionata*'dan daha iyi bir şey bilmiyorum. Her gün dinleyebilirim bu sonatı. Şaşırtıcı, insanüstü bir müzik! Naif denebilecek bir gururla hep: 'Bak, insanlar ne mucizeler gerçekleştirebiliyor!' diye düşünürüm."

Sonra gözlerini kısıp hafifçe gülerek, neşesizce ekledi:

"Ama sık sık müzik dinleyemiyorum, sinirlerimi etkiliyor, pis bir cehennemde yaşarken böyle bir güzellik yaratabilen insanlara hoş şeyler söyleyip başlarını okşama arzusu veriyor bana. Oysa bugün kimsenin başını okşamamalıyız, yoksa ellerimizi ısırıverirler: Başlarına vurmalıyız, acımasızca vurmalıyız, ideal düzeyde insanlara şiddet uygulamaya karşı olsak da. Hım-hım – son derece zor bir iş!"

Maksim Gorki, *Lenin'den Anılar*

Bize deniyor ki, mutluluk ya da ilgi gibi haz da, asla çıplak gözle doğrudan görülemez –bir amaç olarak ardına düşülmesi ya da kavramsallaştırılması zaten olanaksızdır– ancak dolaylı yoldan ya da bir olay yaşandıktan sonra, başka bir şeyin bir nevi yan ürünü olarak yaşanabilir. Kendi başına bir amaç olarak alındığında, haz haz olmaktan çıkar ve hissettirmeden çok farklı bir şeye dönüşür: tutkuya. Tutku, Sade'ın kendine özgü bir biçimde yücelttiği ve Don Juan ya da Herr Jacob Schmidt gibi büyük arketipsel figürlerde –bunlar artık hiç de hazcı değil, "cin çarpmış" kişilerdir– netlik kazanan o büyük, insani olmayan, metafizik "varoluş seçimleri"nden biridir.

Burada durup konumuzun bir başka boyutunu gündeme taşımak istiyorum: tarihin kendisi, içinde bulunduğumuz bağlamın tarihselliği. Birden çarpıcı bir gerçeğin farkına varıyorum: Son zamanlarda hiç kimse bu arketipsel (erkek) arayış figürlerinden ya da burjuva bireyciliğinin portreler galerisinden onlara eşlik edenlerin herhangi birinden –sözgelimi, Serüvenci– söz etmemiş. Bunların tüketim toplumunda hepten ortadan kalkmış, daha önceki tutkularının da, indirgeme ya da kapsam genişlemesi yoluyla, ya –eski "oburluk"ta olduğu gibi– psikopatolojiye ya da –eşcinsel serbestide olduğu gibi– mikro-topluluk davranışının işaret ya da göstergesine dönüşmüş olması mümkün mü? Her durumda, haz ile siyaset arasındaki ilişki üzerine her türlü değerlendirmede, içinde bulunduğumuz durumun –tüketim kapitalizmi, sanayi sonrası toplum ya da daha da iyisi, Ernest Mandel'in "geç kapitalizm" adını verdiği şey– özgünlüğü sorunuyla yüzleşilmesi gerektiği netlik kazanıyor.

Demek ki, kendi başına haz söz konusu değil, yalnızca haz veren etkinlikler ya da yaşandıktan sonra hissedilen ve zaman geçtikçe zayıflayan bir haz etkisi söz konusu. Gene de, sözcük var olmayı sürdürüyor ki bu da konuya bir şerh daha düşmeyi gerektiriyor. Bu konuda, haz verici olan deneyim üzerinde mi odaklanılacaktır (ve bunun siyaset ya da siyasal etkinlikte bulunma açısından anlamı ne olabilir)? Yoksa başka bir şey mi, yani haz *fikri*, haz ideolojileri, bu soyut fikrin (devrimci bir "talep" olarak yıkıcı gücüyle ilgili bildik sorunu tartışabileceğimiz fikrin) bayrağını dalgalandıran

sloganların siyasal değeri mi söz konusu? Yeni ihtiyaçlar, yeni talepler: Zihnimizde hemen kendi yakın geçmişimizden etkili bir siyasal ideoloji şekilleniveriyor – Yeni Sol ya da Marcuseci Sol. Buna göre, geç kapitalizmin kültürel çelişkisi, tüketim düzeninin yeni ihtiyaçları ve yeni talepleri teşvik etme tarzı içinde kavranabilir. Bu ihtiyaç ve taleplerin birçoğu elbette sahtedir, ama gene de dinamikleri ve baskıları artık düzenin içinde tutulamaz; bu yüzden, sırf yığın halindeki varlıkları bile, düzeni havaya uçurmak tehdidini beraberinde getirir. Daha kapsamlı bir analizin parçası olan bu siyasal-kültürel analiz için Rudolph Bahro'nun daha yakın tarihli "artı bilinç" kavrayışı bir düstur işlevini görebilir; "artı bilinç," yeni, gene de klasik bir yoldan kendi Öteki'sini ve kendi içinden yadsınmasını üreten bir düzenin genel kültürel aşırı üretimini imler. Dün buna inanıyorduk: Hâlâ inanıyor muyuz? İnanmıyorsak, niçin? 1960'lı yıllardan beri çevremizde ne değişti de, bu kendine özgü siyasal strateji –çünkü bu aynı zamanda da bir siyasal stratejiydi– arkaik ve çağdışı hale geldi?

Bu anımsatma, hiç olmazsa başka bir şeyi daha göstermeye yarıyor: Yakın geçmişimizde haz ve hazcılık üzerine koca bir sol siyasal ya da ideolojik konumlar serisi olduğunu ve bizzat bizim gerçekten ne düşündüğümüze "karar verme"den önce bunlardan birkaçıyla daha yüzleşmemiz gerektiğini. (Gerçekten düşündüğümüz şey, aslında yalnızca bu eski ideolojilerden birinin kalıntısı olabilir.) İşin tuhafı, Marcuse'nin konumu, kendi karşıtından çıkar: Frankfurt Okulu'ndaki daha etkili diğer gelenekten, yani metalaşma ile haz olarak düşünme ayartısına kapılabileceğimiz şey arasındaki belirli ilişki üzerinde ısrarla duran gelenekten. Bir başka deyişle, gerçek haz ile salt eğlenceyi –serbest zamanın "boş vakit" denen şu son derece farklı metaya indirgenmesi, cinsellikten okumaya kadar daha önceki en özel hazlara damgasını vuran meta tüketimi biçimini– birbirinden nasıl ayırırız? Bu analiz, geç kapitalizmin olağanüstü yayılmasının daha genel bir sistemli betimlemesine dayanıyor. Geç kapitalizm, "kültür sanayisi" ya da "bilinç endüstrisi" gibi çeşitli adlar verilen bir kılığa bürünerek, artık Doğa'nın düzen içinde varlığını sürdüren iki kapitalizm öncesi alanından birine, yani bilinçdışına nüfuz etmektedir. (Öteki alan, Üçüncü Dünya'daki kapitalizm öncesi tarım ve köy kültürleridir.)

Metalaşma yaklaşımı, iki soruyu gündeme getirir. İlki, doğrudan pratik-siyasal bir sorudur: İnsanların bugün haz diye düşündükleri şey, bir meta saplantısından başka bir şey değilse, bu bağımlılıkla nasıl savaşmak gerekir? İnsanlara bilinçli boş vakit ürünleri deneyimlerinin –tüketimden aldıkları bilinçli "hazzın"– aslında bir yanlış bilinçten başka bir şey olmadığını kim haber verecektir? Hatta bir adım öteye gidelim: Böyle bir saptamada bulunmaya kimin yetkisi vardır ve ne adına? Marcuse'nin çözümünün yarattığı rezaletin büyüklüğü, *Repressive Tolerance*'ın (Baskıcı Hoşgörü) yol açtığı liberal öfkenin boyutlarından bile ölçülebiliyordu. Liberaller, kendi "büyük gelenek"lerinin kültür birikimi içinden bakarak, Platon'un Filozof-Kral siluetinin tüketim toplumunda sağ ve salim durumda olduğunu ve kitle iletişim araçlarına, onların ifade özgürlüğü haklarına el koymayı önerdiğini görüp dehşete düşmüşlerdi. Ne var ki, hakikatin yeri ve yorumun ayrıcalıkları hakkında kendi sorularını sormaya başlamış olan otoriterlik-karşıtı bir sol için, Frankfurt Okulu analizinin Marcuse versiyonu en iyi durumda şu dillere persenk olmuş "karmaşık duygular"ı uyandırabilirdi, çünkü solun geleneklerinde Platoncu bilgenin genellikle biraz farklı bir adı vardır: devrimci parti.

Her durumda, şurası açıktır: Yeni devrimci ihtiyaçlar ve talepler sorunsalı ile arzu ve hazların metalaşması sorunsalı, diyalektik olarak koşutluk gösterir. İlki ideolojik bir serap ise, ona karşılık gelen de ideolojik kavrayışın, "yozlaşmış" bilinç ve metalaşmış tüketim kavrayışının yarattığı bir seraptır. Aslında, daha popülist bir bakış açısından, şu soru sorulabilir: Bütün o televizyon görüntülerini beyinsizce tüketme, nesnelerin kendilerinden çok nesnelerin reklam görüntülerini otomatik olarak yutma –bütün bunlar– gerçekten de o kadar haz verici midir? Tüketicinin bilinci, sivil tüketim sorumluluğunun çarkını vazifeşinas bir tutumla döndürürken, gerçekten o kadar "yanlış" mıdır ve o kadar az mı düşünür?

Bir haz ile bir saplantı arasındaki farkı anlatmanın yolu, demişti bir terapist bir keresinde, hazsız da yapabilecek olmanızdır. Ama bu, elbette, insanın ruhunun derinliklerinde huzurunu kaçıracak derecede bilincinde olduğu bir şeydir. Aslında, buradaki ruhu nitelemek için İngilizcede dişilik belirten "her" zamirinin kullanılması, akılsız tüketici kavrayışının, alışveriş merkezi kapitalizmine özgü,

nihai, metalaşmış yanlış bilinç kavrayışının bir ötekilik kavrayışı olduğunu; yozlaşmış tüketim denen şeyin, bir zamanlar "Bayan Amerikalı Ev Kadını" olarak adlandırılan kadınlara atfedildiğini gösterir. Bunun soykütüğü ta 1950'li yıllarda varoş yaşamı hakkındaki ilk kolektif fantazilere, sözgelimi, Philip Wylie'nin [yazılarında sözünü ettiği] "anne bağımlılığı"na ve tüketici bir annenin saçtığı psikanalitik dehşete kadar uzanır: Bu anne, savaş sonrası bütün yeni ürünlere mülkiyetçi bir tutumla hükmetmekle kalmıyor, *sizi* de yiyip yutmakla tehdit ediyordu – bütün eski ders kitaplarına göre, ürkütücü bir tüketim fantazisiydi bu. Bu basmakalıp ayrıma göre, çalışmaktan yorgun düşmüş erkek işçi ya da işadamı, her zaman karşısındaki televizyon ekranında pırpır edip duran akşam görüntülerinin değersizliği hakkında daha bilinçlidir. Arına Amerikan kapitalizminin en baştan beri süregelen kaba anti-entelektüalizmi içinde, kültür bütün biçimleriyle –Avrupa'nın "yüksek" kültüründen ticari kitapların ve fotoromanların ikame tatminlerine kadar– daima değersiz ve "kadınca" bir şey değil miydi zaten?

Frankfurt Okulu'nun, tiksintiye ve tarihsel bir endişe hissine kapılarak, kültürün yozlaşması ve zihnin fetişleştirilmesi olarak teorileştirdiği şey, daha yakın zamanlarda, Ren Irmağı'nın öte yakasında [Fransa'da] olumlu biçimlerde yüceltilmiştir. Fransız postyapısalcılığının bir kolundan teorisyenlerin tek yaptığı şeyin, Adorno, Horkheimer ve Marcuse'nin eski betimlemelerinin değerlerini değiştirmek olduğu iyi biliniyor; böylece, daha önce metalaşma olarak eleştirilen şey, şimdi Deleuze ve Guattari tarafından "arzunun gerçek kahramanı" olan ideal şizofrenin bilinci olarak sunuluyor. Bu ilginç değişimin altında, salt ulusal farklılığın ya da kuşaklar arasındaki farklılığın ötesinde bir şeyler yatıyor. İki grubun da gizli bir göndergesi var (gerçek kimliğini seyrek olarak ağızlarından kaçırdıkları bir gönderge); ikisinin de örtük amacı, aynı rahatsız edici ve baskın gerçeklikle hesaplaşmak. Buna artık *Amerikan* kapitalizmi teşhisini koyabiliriz; bizce bu ikincil teorik dönüşümleri belirleyen öğe Amerikan kapitalizminin tarihsel dönüşümleridir. Alman sığınmacı entelektüellerin biraz şaşkınlıkla kendi Orta Avrupalı kültürel gururlarını ve diyalektik özbilinçlerini koruduklarını Manhattan, Hollywood ya da doğmakta olan tüketim toplumu ve modernleşme zamanından, "çılgın New York" ve zayıf düşmüş bir

Batı Avrupa'nın entelektüelleri üzerindeki son derece farklı çekim gücüyle 1960'ların süper karşıkültür eyaleti California zamanına geçilirken çok şey değişti, hazzın kendisi, imgeleri ve işlevleri de bu değişimden nasibini aldı.

Bununla birlikte, haz konusunda en sonuç alıcı ve etkili Fransız karşı-konumu, bir başka adla, hakkında kaçınılmaz olarak bazı gözlemlerde bulunmamız gereken Roland Barthes'ın adıyla bağlantılandırılmaktadır. Barthes'ın ne olduğu ve neye dönüştüğü, karmaşık ve ilginç bir konudur; bu konunun ancak çok az bir kısmını burada geliştirebiliriz. Ama Barthes'ın takip ettiği bütün çizgi, *Metnin Hazzı*'na yoğun olarak sindiği için, kanımca söz konusu çizgi hakkında bir şeyler söylenmeden bu kitabın simgesel anlamı gerçekten kavranamaz. Bu etkili, fragmanter kitabın yayımlandığı tarih –1973– geriye dönüp baktığımızda anlamla yüklüdür. 1972'den 1974'e uzanan, petrol silahının belirmesiyle ve küresel ekonomik krizin patlak vermesiyle sahnelenen bir kopmayı gösteren (hâlâ yaşamımızın bir parçası olan bu kriz siyasal ifadesini Şili Darbesi ve Fransa'da solun bir "ortak program" geliştirmesi gibi son derece farklı olaylarla bulmuştur), bu genel uğrak, dünya çapında 1960'lı yıllar olarak bilinen şey her ne ise, onun kesin sonu olarak görülebilir. Kültür ve teori alanında bu uğrak, hepsi öyle ya da böyle 1960'lı yılları, o yılların değerlerini ve önceliklerini geçersiz kılan bir dizi saptama ve kılık değiştirmiş manifestoya da birer vesile oldu. Bu saptama ve manifestolar durma çağrısında bulunuyor, çoğu zaman da bu çağrıyı 1960'lı yılların sorguladığı ahlaki değerlere bir geri dönüş biçiminde sunuyorlardı: Lionel Trilling'in son derece farklı, gene de eşit ölçüde semptomatik *Sincerity and Authenticity*'si (1972; İçtenlik ve Sahicilik) için de aynı şey geçerliydi. Bu kitabın ahlaki yaklaşımındaki gelenek ve kanon savunusuna ve okunması zorunlu başyapıtlar formatına en uzak düşecek şey, Barthes'ın hazcılığı, Barthes'ın kendinden memnun bir edayla ve inatla âna (ister okuma anı olsun, ister yazma anı) gösterdiği bağlılık, keyfimbilirciliği (burada, gayet keyfi bir biçimde, keyfimbilirciliğin *teori*'sine dönüşmüştür), Anglo-Amerikalı eleştirmenin eleştirinin ahlaki görevinden bahsederkenki "yüksek ciddiliği"ni neşeyle yadsıyışıdır: "Doyuma ulaştıran metin (*texte de jouissance*) üzerine hiçbir şey söylenemez ... onun *üzerine* konuşmak olanaksızdır, ancak *onun dilini* konuşabilirsiniz,

onun tarzında konuşabilirsiniz, çılgınca bir intihale yönelirsiniz, histerik bir halde, *jouissance*'ın bıraktığı boşluğu anlatırsınız."[1]

Metnin Hazzı, Anglosakson kültür elitizminin sofuluklarına çekici bir alternatif oluşturmasına rağmen (bunun azımsanmayacak nedenlerinden biri de, *bizim* [Amerikalıların] kurumsal ufkumuzu hâlâ söz konusu elitizmin biçimlendirmesidir) bugün yeniden okunduğunda, tuhaf biçimde savunmacı bir metin izlenimi veriyor. Metnin polemik hedefleri, hiç kuşkusuz, Trilling'in karşı koyduğu 1960' lı yıllar tarzı bir "sahicilik"in bin türlü şekle girip envai çeşit sanrıya kapı açan partizanlarından çok, metinlere bağnazca yaklaşanlardır. Buradaki daha önemli özellik, iki yazar için de, kendi son derece farklı ulusal durumlarında, görünürde çatışma halindeki bu hasımların, baskın bir *sol*'un hem imgeleri, hem temsilleri olarak hayal edilmiş olmasıdır: Şu var ki, Trilling'de bu solu, radikal öğrenci ve zenci hareketine özgü barbarlığın yükselen dalgası temsil ederken; Barthes'ta aynı sol, *Marksist jandarma* biçimini, Fransız Komünist Partisi'nin ve ortodoks bir Leninizmin daha geleneksel bağnazlığı biçimini alır. Öyleyse, her iki değerlendirmede de, görünürdeki bireysel doyum konularının (birinde, estetik; öbüründe, kendini ifade etme ya da "sahicilik") daha derin bir siyasal ve ideolojik bir konumun araçları olduğu ortaya çıkar. Bu konumda, teorik yöntemleri solun felsefi gelenekleriyle tarihsel bir ilişki içinde olan iki yazar, sol siyaseti reddedişlerini teyit etmek üzere, bir yanda "terbiye/edep" değerlerini, öte yanda fiziksel hazzı teşvik eder ve onlara başvururlar.

Solun tarihsel olarak bağnaz (*puritan*) olup olmadığı, hatta devrimci zihniyetin özünde, onu sonsuza dek bağnaz bir duruşa mahkûm eden bir şey olup olmadığı, şu anki konumuz açısından merkezi önemi olan, ancak ampirik olarak yanıtlanması neredeyse olanaksız sorulardır. Sözgelimi, Lenin öyküsü, *onun* bağnazlığının taktik olduğunu gösterir: Lenin bariz olarak Beethoven'dan *hoşlanıyordu* (öte yandan, bu tür bir irdeleme çizgisi, ortodoks solun, modernizmi ve *onun* kendine özgü hazlarını reddetmesi gibi sorunlu

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973, s. 37-8; Türkçesi: *Yazı Üzerine Çeşitlemeler / Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol, İstanbul: YKY, 2006, s. 110.

bir meseleyi gündeme getirir). Bununla birlikte, her kim haz diyorsa, genellikle cinselliği kasteder ve solun bağnazlığıyla ilgili tartışma genellikle, gerçek Sovyet kültür devriminin 1920'lerin sonundaki bitmesi (başka şeylerin yanı sıra, bu bitişi 1930'ların başında, Wilhelm Reich'm dışlanması ve uygun bir "cinsellik siyaseti"yle ilgili deneylerinin durdurulması temsil eder) etrafında döner. Bu alanda Freudcu bir analiz yaklaşımının katkıları ne olursa olsun (sözgelimi, Bolşevik liderlerin kendilerinin daha derin bilinçdışı tutumları); bu tür yön değiştirmelerin stratejik ve taktik boyutlarını, işçi sınıfını seferber etmeye (ya da yabancılaştırmaya) elverişli kilit meseleler ve sloganlar gibi son derece farklı bir konuyla ilişkili olduklarını anımsatmak yersiz olmayabilir. Bu tartışma çizgisinin, bilincin aşamaları olduğunu savunan küçümseyici bir teorinin çerçevesini benimsemesi ya da işçi sınıfı bilincinin cinsel meselelerde görece geri olduğu analizi ("kadın özgürlüğüne, eşcinsel özgürlüğüne ya da kürtaja hazır değiller"; "kültür konusunda daha kapsamlı bir eğitime ihtiyaçları var") çevresinde sergilenmesi gerekmese de, bir noktayı gözden kaçırmamalıyız: Tam da bu analizler, ne kadar küçümseyici olurlarsa olsunlar, kültür devriminin kendisi üzerine, kültür devriminin tasfiye etmeye çalıştığı otomatikleşmiş maduniyet, itaat vb. alışkanlıkları üzerine gerçek herhangi bir tartışma açısından merkezi önemdedirler.

Ama işçi sınıfının cinsellik siyaseti sloganlarına direnişini anlamanın (hep bu tür bir direnişin "ampirik olarak" var olduğu ve siyasal ve ideolojik stratejilerin oluşturulmasında çok önemli bir faktör olduğu varsayıldığında) farklı bir yolu vardır; o da bu tür sorunları sınıf simgeciliği çerçevesinde değerlendirmektir. Sınıf meselelerine ve sınıf bilincine öncelik tanıyan kavrayış, şunu ima eder: İşçi sınıfı perspektifinden, cinsel özgürlük meseleleri, kendi çerçeveleri içinde değil; daha çok, işçi sınıfının sınıfsal düşmanı olarak gördüğü grupların (orta sınıf gençliği gibi) sınıf ideolojileri ve kolektif anlatımı olarak kavranabilir. Bunun en azından şu olasılık konusunda bizi uyarması gerekir: Bir fenomen olarak haz tartışmasının, siyasal bir slogan ya da değer olarak haz, cinsel özgürlük ya da ütopik veya libidinal beden gibi oldukça farklı tartışmayla pek bir ilgisi olmayabilir.

Hiç olmazsa şurası kesin: Barthes'ın kitapçığının tarihsel erdem-

lerinden biri (Sebastiano Timpanaro'nun "kötümser hazcılık" kavramı gibi pek o kadar etkili olmayan başka tartışma başlıklarıyla birlikte) solda bir tema olarak hazzın açıkça tartışılmasını meşrulaştırmış olmasıydı. Nitekim, bu tür meselelere yönelik ilgi, açıkça 1960'lı yıllarda beliren daha genel bir hissin parçasıdır. Bu genel his, geleneksel Marksizmin bütün bir temel varoluşsal meseleler dizisini ele almayı başaramadığı hissiydi: yaşamın anlamı ve ölüm; bütün bilinçdışı alanı; din, Ütopya; bütün gündelik yaşam alanı ve onun yabancılaştırma nitelikleri ya da tarzları ve bir gündelik yaşam siyasetinin tasarlanabilir olup olmadığı; son olarak Doğa ve ekoloji.

Ne var ki, zamanımızda sol bağnazlığının en güçlü biçimde yeniden dile getirildiği siyasal mesele denebilecek feminizmi bu listeden çıkardım; bunu varoluşsal bir mesele olarak betimlemek bana ciddiyetten uzak gibi geliyor; gerçi böyle bir betimleme yapma ayartısını hissetmemiz, bize Marksizme yapılan varoluşsal düzeltme ya da tamamlamaların sınırları hakkında ve varoluşsal kategorilerin salt bireysel deneyim ile ilişkisi hakkında bir şeyler söylüyor. Sonuç, göründüğü kadarıyla şudur: Feminizm *erkeklere* varoluşsal bir mesele gibi görünebilirken, kadınlar için bir grup mücadelesi meselesidir ki bu da oldukça farklı bir şeydir. Her durumda, paradoksal olarak, solda haz "sorun"unun (Barthes'ın, önemli ölçüde Lacan psikanalizinin belirlediği bütün bir Fransız teori kültüründen alarak temalaştırdığı bir sorunun) yeniden gündeme getirilmesi, şimdi ilginç bir tersine çevirmeye ve hazza *karşı* radikal bir siyasal argümana –Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" yazısı bunun en etkili dile getirilmelerinden biridir– zemin hazırlıyor.[2] Mulvey'in "radikal bir silah olan hazzı yıkma" programı, şu iki öğenin teorik olarak özdeşleştirilmesine dayanır: Geleneksel film seyretme hazzı ile "bakma hakkı" –nihai nesnesini kadın bedeninin, daha doğrusu beden *olarak* kadının oluşturduğu bir hak– içinde erkek iktidarının simgesel anlatımı. Mulvey'in yazısındaki siyasetin önemli bir bölümü, kanımca, yukarıda sözünü ettiğimiz eski sınıf kapsamında ele alınabilir: Cinsel özgürlük savunusu dahilinde bakma hakkı, pornografi ve bütün libidinal imge kültürüyle

2. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, Sayı 3 (Güz 1976).

ilgili sloganlar, erkekler için çekici sloganlar olabilirler; ama kadınlar için ötekinin, baskıcının, sınıf düşmanının tahakkümüne benzer bir tahakküm biçiminin uygulamaları olarak simgesel açıdan "mimli"dirler (artık sınıf açısından değil, cinsiyet açısından). Argümanın Lacan'ın erkek öznenin oluşumuna ilişkin değerlendirmesine (özellikle, "annenin fallusu" sorunu, fetiş, vb.) dayalı daha teorik temeli, psikanalitik yaklaşımların çoğunda görülen tarihdışı çerçevenin tehdidi altındadır, çünkü bu teorik temel erkeklerin cinselliğinin bir biçimde hep bu yolla biçimlendirileceği ve hep sadece bu tür bakma iktidarına dayalı, fetişleştirici itkilerle bağlantılandırılacağı bir perspektifi yansıtabilir: O zaman, bunun sonucunda varılabilecek tek çözüm, kadın ayrılıkçılığı ya da lezbiyen ayrılıkçılığı olacaktır. Bu arada, iyi niyetli erkekler açısından, argümanın derinlik psikolojisiyle ilgili kısmı asıl olarak ideolojik vicdan muhasebesi, marazi içebakış ve özeleştiri eğilimini pekiştirmeye yarayabileceği gibi, (eski dinsel pratiklerin olağandışı bir dönüşümü yoluyla) yalnız solcu entelektüelin "kişisel kurtuluşa erişebilmesi"nin çoğu zaman çekici bir yolu olan suçluluk duygusunu pekiştirmeye de yarayabilir pekâlâ. (İşin ilginç yanı, "kişisel kurtuluş" Barthes'ın hazcılığının da vaadidir.)

Her durumda, siyasal bir slogan olarak "haz"zın değerinin yalnızca işçi sınıfına mensup insanlar için değil, kadınlar için de çekici olmadığı ortaya çıkmaya başlıyorsa, o zaman ideolojik verimliliği de oldukça azalıyor demektir. Son bir kez Barthes'a dönmek gerekirse, onun için, "haz" –daha doğrusu, *jouissance*– kavramının daha karmaşık bir işlevi vardı; *Metnin Hazzı*'nı, yıllar önce *Yazının Sıfır Derecesi*'nde (1953) onu uğraştırmış olan meselelere bir geri dönüş olarak kavrarsak, bu işlevi açıklığa kavuşturabiliriz. *Yazının Sıfır Derecesi*, hâlâ temel olarak Sartre'ın, *Edebiyat Nedir?*'deki (1947) sorunsalı içinde konumlanıyordu: Barthes'ın Sartre'dan çok farklı bir çözüm getirdiği, ama Sartre'ın bir kıyım kâbusu olarak tarih vizyonunu paylaştığı bir sorunsaldı bu. Sartre kitabında, bütün edebiyat dillerinin zorunlu olarak yerel ya da sınırlı (evrensel olmayan) topluluk ya da okur kitlelerinin "işaretler"iyle kısıtlı olmasının, bildiğimiz dünyadaki bütün edebi pratikleri, şu ya da bu topluluğun ötekilere karşı uyguladığı sınıfsal şiddetin simgesel dayanağı haline getirdiğini göstermişti. Sartre'ın ortodoks çözümü –son sınıf

olan, tarihte ilk kez gerçekten evrensel bir kitlenin belirişinin tek olanağı olan proletaryanın desteklenmesi– açıkça Ütopyacı bir çözüm olarak tasarlanmıştır. Bunun üzerine, Barthes ustaca bir yaklaşımla, "tarih kâbusu"ndan kaçmanın oldukça farklı bir yolunu hayal etmiştir: Bütün topluluk ya da sınıf işaretlerinin kaldırıldığı bir tür yazı tasarısı – ak ya da ağartılmış yazı (*white or bleached writing*) edebi göstergelerin hepsinin pratiğinde bünyevi olarak bulunan kolektif suçun berisine (*en deçá*) kaçmayı sağlayacak olan bir tür Ütopyacı yansızlık pratiği. İşin ironik yanı, en ak yazının, zamanla, hep yavaş yavaş bir edebiyat kurumuna ve başlı başına bir edebi göstergeler pratiğine dönüşmüş olmasıdır: Barthes'ın çağdaşları arasından verdiği örnek olan Camus, bugün artık bize çok da yansız görünmüyor, keza Yeni Roman'ın daha sonraki uygulamacıları da.

Demek ki, *Metnin Hazzı*'nda işleyiş oldukça farklı bir yoldan sergilenir. Artık Tarih, üretimden çok alımlama yoluyla askıya alınabilir; bu durumda, herhangi bir metnin içinden kendine yol açabilecek olan o parçalı ve noktasal *jouissance*'ın gördüğü toplumsal işlev de, edebi göstergelerin sıfır derecesinin bir zamanlar vaat eder göründüğü bütün ideolojilerden ve bütün bağlanımlardan (solun olduğu kadar sağın da) kurtulmayı daha etkili bir biçimde başarabilecektir. Ütopyadan çok ütopyasızlık: Barthes'ın *jouissance*'ının yok-yeri işte böyledir; orası egemen cümle ve edebiyat kurumu ideolojisinin zayıflatıldığı yerdir. Ne var ki, Barthes'ın yaklaşımıyla bağlantılıymış gibi görünen, bu tür bir zayıflatmanın kendi içinde devrimci bir edim olarak karşılandığı *Tel Quel* ya da Kristeva formülasyonlarının aksine; Barthes bu tür anları iktidarın yozlaştırmalarına karşı yerel saptırma direnişi ve saptırılmış olandaki direniş (bunlar, denemesinin *leitmotif*'leridir) anları olarak görür ama bunun ötesine geçip bunları şaşaalı sözlerle betimlemeyi istemeyecek kadar zekice bir sinizm tutumu içindedir. Her durumda, tarihten ve siyasetten kaçış bile, o gerçekliklere bir tepki ve onların her yerdeki varlıklarını kayda geçirmenin bir yoludur; zaten Barthes'ın denemesinin büyük erdemi de, *jouissance* deneyimine siyasal açıdan belli bir simgesel değeri yeniden kazandırması, *jouissance*'ı ancak siyasal ve tarihsel bir ikileme bir yanıt olarak okumayı olanaklı kılmasıdır – o yanıtın kendisi hakkında kişi hangi konumu (bağnazlık/hazcılık) almayı seçerse seçsin bu durum değişmez.

Ama bütün bu söylediklerimize, pek muğlak bir sima olan Barthes'ın kendisi hakkında son bir değerlendirmede bulunmaksızın son veremeyiz. Erken döneminde Barthes'ın siyasal *olduğunu* ve bize açıkça siyasal gücü olan eleştirel araçlar ve silahlar sağladığını (ve *Çağdaş Söylenler* gibi kitapların bunları sağlamaya devam ettiğini) anımsatmaya gerek var mı? Bununla birlikte, sonraki döneminde Barthes'ın söylemek istediği, belki de şöyle formüle edilebilir (aslında bu ders hep vardı, ama daha sonraki metinlerde daha belirgin hale geldi): Barthes bize bedenlerimizle okumayı –ve çoğu zaman bedenlerimizle yazmayı da– öğretmiştir. Dolayısıyla, deyim yerindeyse, Barthes'ın yapıtının, belli sınırlı açılardan bakıldığında, kaçınılmaz olarak bir keyfimbilircilik ve yozluk duygusu yansıtabilmesi buradan kaynaklanır. Anlık algılama alanı ve aracı olarak libidinal bedenin, bu anlamda keyfimbilirci olmaması mümkün değildir. Onu disipline etmek, ona uygun görevler vermek ve ondan öteki gelişigüzel dürtülerini bastırmasını istemek demek, onun verimliliğini bir anda sınırlamak ya da daha kötüsü ona geri dönüşsüz biçimde zarar vermek demektir. Tembel, yer yer can sıkıntısı ya da coşku nöbetlerine tutulan, dünyayı ve metinlerini bulantı ya da *jouissance*'la okuyan, uygarlığın ve rasyonelleştirmenin büyük ölçüde uyuşturduğu bir duyumlar bütününün cılız titreşimlerine kulak veren, ağrı ya da haz zonklamalarının aşırı doğrudan, aşırı tanınabilir mesajlarına duyarlı... belki de bütün bu bedensel mizacı, hiç de keyfimbilircilik olarak betimlememek gerekir. Belki de libidinal beden, az rastlanan, gene de farklı türden bir disiplin ve tepkisellik gerektirir, benin ya da rasyonelleştirici zihnin anlık savunmalarını alt eden serbest çağrışım gibi ya da asgari bir akıntıyı bile sezip ondan yararlanarak suda seyretme gibi bir şey. Aslında belki de daha derin özne buradadır: Haz değil (onun rahatlık ve bayağılıklarına karşı bizi uyarma konusunda Barthes'tan Edmund Burke'e kadar herkes görüş birliği içindedir), libidinal bedenin kendisi ve *onun* kendine özgü siyaseti – bu siyaset, o dar, mide düşkünü, burjuva anlamıyla haz verici olanı epey aşan bir alanda hareket edebilir pekâlâ.

Böylece "materyalizm" sözcüğü kademe kademe kendini kabul ettirmeye başlar. Halihazırdaki moda solun bu terimi çok-amaçlı bir slogan olarak kullanmasına itiraz etmemin çeşitli gerekçeleri var. Ayrıca, marksizm ile feminizm arasındaki son derece gerçek geri-

limlere bir tür "halk cephesi" çözümü olarak kolaycı ve dürüstlükten uzak bir şekilde kullanılan bu terim, "tarihsel materyalizm"in kendisinin ideolojik eşanlamlısı olarak son derece yanıltıcı ve yetersiz görünüyor bana. Bir terim ve bir kavram olarak "materyalizm"in 18. yüzyıl burjuva Aydınlanması ve 19. yüzyıl pozitivizmiyle işlevsel bağlantısı, onun için tuzaklı bir bomba niteliği taşır. Ne önlem alınırsa alınsın, bu kavram, eninde sonunda, tarihsel materyalizmde olduğu gibi üretim tarzının bir belirlenimini yansıtmaktan ziyade, maddenin (yani tek/yalıtılmış bireysel beden ya da organizmanın) determinizmini yansıtır kaçınılmaz olarak. Marksizmi ve diyalektiği, idealizmi idealizmle alt etmeye yönelik bir girişim şeklinde değil de, öncelikle idealizm ile materyalizm arasındaki ideolojik karşıtlığın kendisini aşma girişimi olarak kavramak daha iyi olacaktır. Gerek Sartre'ın, gerek Gramsci'nin yapıtı, "idealizm *ve* materyalizm ötesinde" bir konumu savunmak üzere hazır durmaktadır ve tasarlanan yeni çözümü –adı "praksis"tir– beğenmiyorsak, o zaman hiç olmazsa daha uygun bir şey aramamız yerinde olacaktır.

Gene de, haz söz konusu olduğunda, hazzın materyalist olduğu kolaylıkla kabul edilebilir: Bilinç (psikolojik özne) her zaman ve tarihin ve üretim tarzlarının bütün anlarında bünyesel ve geri döndürülemez biçimde idealist olsun olmasın, bu genelleme *bizim için* büyük olasılıkla güvenlidir. (Hiç olmazsa, bu genelleme, materyalist bir düşünme tarzı idealini sorunsal haline getirir, zira materyalizmin saptamaları hiç de idealist zihin alışkanlıklarıyla bağdaşmaz değildir – tam tersine!) Böylece, burjuva monad, aralıksız olarak nesneleri nesneler üzerine fikirlere, nesnelerin imgelerine, nesnelerin adlarına dönüştürmeyi sürdürür, ta ki sürecin bir anında, birden o tabu ve hayal edilmesi olanaksız "dışarısı" bu çizgiyi bir anlığına koparıncaya dek: Yüzümdeki bu serin, nemli bahar havası; artık yalnızca kendi kendisinin ideası olmayan, fiziksel bir enstrümanın maddi titreşmesi ve tınısı olan bu ezginin salt madeni tadı; bu "insanın içini acıtacak denli nefis yeşil" (Baudelaire); tat duyusunun tıpkı toprağın içindeki kökler gibi indirgenemez gizemi ya da Sartre'ın olağanüstü cinsellik betimlemesinde "beden-lenme" adını verdiği şeyin taşması ve verdiği rahatlatıcı humma. Sonuçta haz, bedendeki yaşamın kabullenilmesidir, fiziksel bir dünyada fiziksel varoluş zorunluluğuyla geçici de olsa uzlaşmadır. (Sonra, o nokta-

da, eskiden idealist olanın da maddeselleşmesi – bir kez daha, sözcüklerin ve imgelerin maddeselliği; belki de, en güç olanı, düşünme sürecinin kendisinin, bir etkinlik olarak "zihin" her ne ise onun maddeselliği: belki de, büyük bilimsel sezgilerin ya da esrarengiz hikâyelerdeki o müthiş "çıkarsamalar"ın verdiği *jouissance* hissi...)

Gene de, bütün bunlar, Barthes'taki kötüleyici anlamıyla rahat ve rahatlatıcı kalırlar: "ev, şehirdışı, yaklaşık yemek zamanı, lamba, aile tam olması gereken yerde, yani hem uzak hem de değil ... benin olağanüstü biçimde güçlendirilmesi (fantazi aracılığıyla); bilinçdışının sarılıp sarmalanması."[3] Barthes için bu gene de özel ve Biedermeier orta sınıf deneyimiydi, vicdani bir kaçıştı. Neyse ki, başka sınıf imgelerimiz de var: – Bloch'un köylü ailesini yüceltmesi, Brecht'in işçinin çorbası ve purosundan bahseden pleb materyalizmi, hatta Marcuse'nin –ileri bir teknoloji çağında el sanatının eski maddi hazzının yeniden keşfiyle– "iş sürecini erotikleştirmesi". *Bu* bedensel haz vizyonu üzerine söylenebilecek olan, onun siyasal olduğu değildir, bir başka yaşam tarzına ilişkin Ütopyacı bir vizyon olduğu değildir; daha çok, onun çözdüğü şeyin, benim kendi bedenimle olan bireysel ilişkim olduğudur: Bu da, Toprak'la (Heidegger) ya da bir zamanlar Doğa denen şeyle ilişkim demektir, kendim ya da kendi bedenim ile öteki insanlar arasındaki o son derece farklı ilişki değil – ya da, başka bir deyişle, Tarih'le, dar anlamıyla siyasal olanla ilişki değil.

Cinsel sorunun sıkıntı verici başına buyrukluğu buradan kaynaklanır. Yalnızca o halli kolay maddi sorun mudur bu, yoksa cinsel "vecit"te (Barthes'ın *jouissance*'ının en güçlü çevirisi) ya da cinsel tahakkümdeki o daha da karanlık güç istenci meselesinde olduğu gibi umarsız bir skandalı da beraberinde getiren bir sorun mu? "Ehlileştirilmesi" daha güç olan bu "hazlar"ın siyasal içerikleri dinlerin ya da faşizmin –faşizm de bir başka "haz"dır zira!– bünyesi içinde daha kolay eritilebilir. Demek ki, bağnazlık tedavisi bir kez daha kendini kabul ettiriyor gibidir; gene de, onu benimsemeden önce, bu açmazları ve onların ürettiği deneyimleri tarihselleştirmeyi denediğimizde neler olduğuna bakmamız daha uygun olabilir. Sözgelimi, vecit estetiği, Barthes'ın "*jouissance*"ı, esasen 1960'lı

3. Barthes, *Metnin Hazzı*, s. 131.

yılların bir deneyimi değil mi? Eğer öyleyse, bir de, "benzeşim hazzı" adını vereceğim bu yeni deneyim ile onun bundan sonra "postmodernizm" olarak adlandırılan estetik nesneleri –ve de toplumsal ve tarihsel olarak özgün durumu: "tüketim toplumu," medya toplumu, çokuluslu ya da "geç" kapitalizm, "gösteri toplumu"– arasındaki tarihsel ilişkileri de irdelemek yerinde olmaz mı?

Yoksa bu deneyim çok mu yeni ve hiçbir tarihsel önceli ya da benzeri yok mu? Şahsen ben, daha önceki bir geçiş çağının "*Metnin Hazzı*" diyebileceğimiz bir eserde, Barthes'ın kavramlarının yabancılaştırılmış hallerini bulduğumu düşünüyorum: Büyük sınıf düşmanlarının en yaratıcı ve her daim hayranlık uyandırıcı olanlarından birinin yapıtından, Edmund Burke'ün *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*'undan (Yüce ve Güzel Üzerine Düşüncelerimizin Kökeniyle İlgili Felsefi Bir Araştırma) söz ediyorum. Barthes'ın o büyük karşıtlığıyla burada çoktan karşılaşırız: Eserde, haz verici Güzel Olan deneyimi, "korkutucu" Yüce Olan deneyimiyle katışıksız karşıtlığı içinde belirginlik kazanır. Burke, Güzel Olan'ı, organizmanın rahatlatıcı ve neredeyse cinsel gevşemesi olarak betimler ("her duyu karşısında güzel olanın karakteristik etkisi niteliğindeki o kendini koyuverme, çözülme, gevşeme"[4]); Yüce Olan ise, Burke'e göre, kendini koruma içgüdüsünden kaynaklandığı için, beden gücünün "alıştırma ya da *gayret*" esnasında tepki yoluyla bir yumruk gibi derlenip toparlanmasına yol açar ki "gayret de, *zorlukların* aşılması, kasların kasılma gücünün kullanılmasıdır; bu niteliğiyle, derece dışında her açıdan gerilme ve kasılmadan ibaret olan acıyı andırır" (s. 135). Ne var ki, Yüce Olan, öngörülebilir örnekler (büyük binalar ya da anıtsal sıra sütunlar, karanlık, Milton, Tanrı, sonsuzluğun yanı sıra, siyasal olanlar da dahil olmak üzere, onur, adalet, özgürlük gibi "sonsuz" fikirler – ilginçtir, Romantik duyarlığın vazgeçilmez "dağ"ı henüz kendini göstermez) zinciri üzerinden düşünüldüğünde, ilk bakışta Barthes'ın vecdiyle (*jouissance*'ın ani vuruşu, eski sıkıcı burjuva ben'inin şizofrenik çözülüşü, sürüklenme, Nietzscheci çığlık,

4. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968 [1757], s. 123.

skandal, kopuş, öznenin yarılışı, şuurunu kaybetmek, vecd edici boşluğunun isterik olumlanışı) büsbütün bağdaşır gibi görünmez, ta ki bu formülasyonların ısrarlı olumsuzluğunu fark edinceye ve Barthes'ın Hobbes epigrafını anımsayıncaya kadar; bu epigrafta Barthes'ın kendi sorunsalı ile Edmund Burke'ün sorunsalı birden ve beklenmedik biçimde örtüşür: "Hayatımdaki tek gerçek tutku, *korku* olmuştur!"

Burke'ün yüce olana dair teorisinde korku –korkunun estetik alımlanışı, sanatsal anlatımı, dönüşümü, şoktan duyulan zevk ve korkunun insan organizmasına getirdiği heyecan– ürkütücü büyüklüğüyle bireysel insan yaşamını sindiren, tehdit eden, azaltan, paylayan şeyin verili bir estetik nesne aracılığıyla algılanmasıdır. Burke'ün ikameler zincirinin sonunda istemeye istemeye Tanrı'ya yer vermesi, böyle bir deneyimden nasıl *zevk alınabileceğini* gayet iyi gösterir: "Bu konuyu ilk kez göz önünde bulundurduğumda, o büyük ve korkunç Varlık fikrini bunun gibi hafif bir argümanda bir örnek olarak sunmaktan özellikle kaçındım" (s. 67-8). Aslında, kutsalın düzeneği, salt dehşetin (ölüm, endişe, kuşakların anlamsız biçimde birbirini izlemesi, yaşamın kırılganlığı ve ucuzluğu) libidinal tatmine dönüştürülmesinin olağanüstü bir yöntemini sunar. Acaba Burke'ün yaklaşımındaki bu kırılgan bireysel insan *bedeninin* yerine, o öteki kendiliğe –psikolojik özne, *ben*, kişilik, bireysel kimlik– yönelik bir tehdidi ve o kendiliğin çözülmesini geçirirsek ne olur? (Ayna evresi adı verilen evre, bu öteki kendiliğin beden imgesi modeli üzerine kurulmuş olduğunu gösterir.) Bu ikinci tür korkuyu içselleştirmenin, Nietzscheci bir tutumla onu seçmenin, ondan zevk almanın, Barthes'ın banal herhangi bir hoşlanma imasından bilinçli olarak kaçınan bir çerçeve içinde *jouissance* adını verdiği şeye yaklaşması mümkün mü?

Bu durumda, Burke'le kurulan benzerliğin bize öğretebileceği başka şeyler var; çünkü Burke'ün güzellik ile yüce olan ayrımı, zaten özü gereği yapısal bir ayrımdır. Bu ayrımın durumu, eski bir felsefe dilinde, içkinliğe karşı aşkınlık şeklinde tanımlanırdı – çünkü güzellik, küçük ölçekli nesnelerle yaşanan kendi kendine yeterli deneyimdir; (dinsel temayı geliştirmek gerekirse) yaratılışın küçük hazlarıdır; yücenin deneyimiyle diyalektik açıdan bağlantılı olmayan, ondan *farklı*, ayrı bir deneyimdir. (Burke'e göre haz ile acı

karşıt değildir; bir tür üçlü yapı içindeki bağlantısız, kendi kendine yeterli deneyimlerdir: haz, acı, kayıtsızlık.) Öte yandan, yüce olan, korkunun verdiği hazlar, acının estetik temellükü, oldukça farklı bir meseledir: Bu bağlamda "alegorik" olarak adlandırmayı yeğleyeceğim bir tür ikili ya da stereoskopik deneyimdir. Açmak gerekirse: Yüce olanın nesnesi, onun aracılığıyla ama onun ötesine geçerek ulaşılan sezginin, yani mecazı olmayan güce, katışıksız iktidara, imgelemi sözcüğün düz anlamıyla şaşkına çeviren şeye ilişkin bahanesi ve vesilesidir. (İmgelem, bizatihi o ürkütücü güç için bir *mecaz* bulamaz: Burke'ün "Tanrı ideaları" bile, bir ikamedir.)

Öyleyse, bu korkutucu gücün tarihsel doğasını belirlemek (yüce olan, tam anlamıyla Nietzscheci bir olumlamayla –seni ezeni seç!– tatminine ve vecit içinde teslim oluşa bu gücün huzurunda kavuşur), çekici bir spekülasyon haline gelir. Sermaye mantıkçıları* (*capital logicians*) yakınlarda skandallar koparan bir açıklamada bulundular: Hegel'in "Mutlak Tin" adını verdiği şeyi, yalnızca doğmakta olan Sermaye'nin kişilerüstü, birleştirici, gayrişahsi, üstün gücü olarak okumak gerekiyormuş. Daha kapsamlı metinsel veriler olmadan ve en ahmakçasından bir yorum dogmatizmine düşme riski karşısında, Burke'ün sezgisi (1756) için de aynı şeyi öne sürmeye cesaret edemiyor insan. Ama bunun Barthes'ın yüce kavramı için yapılabileceği, tartışma götürmez gibi geliyor bana. İçinde bulunduğumuz o devasa benzeşim kültürü (bu kültür deneyimi, hoşlansak da hoşlanmasak da, koca koca gündelik vecit ve anlık *jouissance* nöbetleri ya da şizofrenik çözülme dizileri –"*c'était donc ça! c'est donc moi! c'est donc à moi!*" ["vay vay vay! işte ben'im! işte benim olan!"]– oluşturur), yine onu ifade edebilecek bir mecaz bulunamayan ya da hayal edilemeyen bir şeyle, yani geç kapitalist teknolojinin çokuluslu aygıtıyla, büyük kişilerüstü sistemiyle bilinçdışı temas kurulan çok sayıda nokta olarak yorumlanabilir gibi geliyor bana. Bir kez daha, gelecekçilikte olduğu gibi, makinanın verdiği vecittir bu; ama bugün herhangi bir makina "ideoloji"si söz konusu değildir, keza tank ya da makinalı tüfek (Marinetti) veya fabrika (Diego Rivera, Léger) şeklindeki ilk, büyük fiziksel ve gözle görülür somutlaşmalarının yarat-

* 1970'lerin başlarında özellikle Almanya ve Danimarka'da etkili olmuş bir grup Marksist düşünür. –*ç.n.*

tığı heyecanlara dair örtük temsiller de söz konusu değildir. Bilgisayar fikri, bu daha önceki coşkuları kendi bünyesinde birleştirir, ama somut herhangi bir mecaz ya da temsilin ötesinde yapar bunu (çünkü artık fiziksel bilgisayar, beyin kabloları dışarı taşmış bir kutu olup çıkmıştır).

Dolayısıyla, *jouissance*'ın bir siyasetinin ve bir tarihselliğinin olduğu açık görünüyor, tıpkı toplumsal açıdan simgesel bir deneyim olarak temel bir muğlaklık barındırdığının açık göründüğü gibi. Ne var ki, mesele, solun bu tür deneyimleri ahlakileştirme yönündeki pek de uyur halde olduğu söylenemeyecek eğilimini uyandırmamak değil; hazzın kökten farklı siyasal bir kullanımı anlamına gelebilecek bir ders çıkarmaktadır. Bu yüzden, hazzın uygun siyasal kullanımının, yukarıda dile getirildiği anlamda her zaman *alegorik* olmak zorunda olduğunu belirteceğim: Belirli bir hazzın siyasal bir mesele olarak temalaştırılması (sözgelimi, şehir estetiği zemininde; ya da belli cinsel özgürlük biçimleri uğruna; ya da belli tür kültürel etkinliklere erişebilmek için; ya da toplumsal ilişkileri estetik olarak dönüştürmek ya da bir beden siyaseti yaratmak için savaşmak), her zaman ikili bir odaklanmayı içermek zorundadır; bu ikili odaklanmada, yerel mesele kendi başına anlamlı ve arzu edilir bir şeydir, ama *aynı zamanda* genel olarak ütopyanın ve bir bütün olarak toplumun sistemli devrimci dönüşümünün *mecazı* olarak alınmalıdır. Bu eşzamanlı boyutlar olmaksızın, siyasal talep şu ya da bu sınırlı topluluğun ya da onun kendine özgü hobi ya da uzmanlaşmasının mikro-siyaseti içindeki bir diğer yerel "mesele"ye indirgenir ve bir zamanlar bizi tatmin etmiş olan bir slogan artık siyasal olarak bizi bir yere götürmez.

Aslında, bu ikili ya da "alegorik" odaklanma, devrimci bir dönüşüm kavrayışı sıfatıyla genel olarak Marksizmin hem benzersizliğini, hem güçlüklerini yaratan şeydir. Diyalektik, kendi içinde, dolaysız durumun burada ve şimdisini küresel ya da Ütopik durumun bütünselleştirici mantığıyla birleştirmenin yollarını icat etmeye yönelik bu ikili yükümlülüktür. Öyleyse, verili bir ekonomik talep, yeniden ekonomizm tuzağına düşmeyecekse, her zaman bir anlamda daha bütünsel devrimci dönüşümün bir mecazı olmak zorundadır. Öyleyse, sol *entelektüeller* topluluğuna biraz daha tanıdık gelecek bir örnek vermek gerekirse, verili bir metin analizi parçası,

nesnesi hakkında kesin ya da duruma göre değişen bir saptamada bulunmalıdır, ama aynı zamanda Marksizmin sorunsalına daha genel bir katkı olarak da kavranabilmelidir. Ve bunu, her iki durumda da, somut yerel olanak "soyut" çerçevenin (bunu bütünselleştirme perspektifi olarak adlandırmayı yeğliyoruz) salt "örneği" durumuna dönmeden yapmalıdır. Öyleyse, son olarak, maddi bedenin potansiyellerine ilişkin özgül bir haz, özgül bir zevk alma hakkı –yalnızca bu olmakla kalmayacaksa, gerçek anlamda siyasal hale gelecekse, hazcılığın tuzukuru hallerinden kaçınacaksa– her zaman, şöyle ya da böyle, bir bütün olarak toplumsal ilişkileri dönüştürmenin bir mecazı yerine de geçebilmelidir.

1983

5
Metin İdeolojisi

Bütün belirtiler, "modern zamanların artık sona erdiği" ve yirminci yüzyıl başları ya da ortalarının, muzaffer modernizmin ve pozitivizme ve Viktoryen ya da Üçüncü Reich burjuva kültürüne karşı ayaklanmanın o sabık yeni dünyası ile aramıza artık asli bir ayrılığın, temel bir *coupure*'ün, yani nitel bir kopuşun girdiği şeklindeki yaygın inancı onaylıyormuş gibi görünüyor. MacLuhancılık, *société de consommation* (tüketim toplumu) ve sanayi-sonrası toplum teorileri, edebiyat ve sanatta postmodernizm, pozitif bilimlerin prototipi olarak fiziğin yerine biyolojinin geçmesi, bilgisayarın ve enformasyon teorisinin etkisi, Soğuk Savaş'ın sona ermesi ve "barış içinde bir arada yaşama"ya dayalı bir Sovyet-Amerikan dünya sisteminin onaylanması, Yeni Sol ve karşı-kültürün içgüdüsel siyaseti, ideolojik dışavurumunu yeni bir hareket olarak yapısalcılıkta bulan dil modelinin öne çıkışı – bütün bu olgular, bir yandan yakın geçmişle aramızda geri dönüşsüz bir mesafe açıldığına tanıklık ederken (30'lara, 40'lara ve 50'lere duyulan nostaljinin bütün gelişmiş ülkelerde çığ gibi büyümesi de bu mesafenin varlığını doğrular), öte yandan bu olguların her biri kendi yarattığı dönüşüme ilişkin bir özür sunar gibidir. Nitekim bir değişimin yaşanmış olduğuna dair farkındalık, ustaca, değişimin iyi olduğu şeklinde kâhince bir olumlamaya çevrilir, ya da bu yazıda kullanacağımız terminolojiyle söylersek, değişim teorisi, bir iç ivmelenme süreci yoluyla, bir değişim *ideolojisi* haline gelir. Esas itibariyle tarihsel olan algılardan, söz konusu algıların ideolojikleştirilmesine doğru bu kaçınılmaz gibi görünen kayma, eksik bir tarih görüşünün ve esasen yerel nitelikte olan, yani "üstyapısal dönüşümler" ile bir bütün olarak toplumsal düzenin süregiden somut değişimleri arasında bağ kurmayı başaramamanın; bütün bu gözlemleri bir araya getirip onlara

kendi tikel sosyoekonomik sistemimizin, başka bir deyişle tekelci kapitalizmin uzun vadeli yazgısı açısından bakmayı başaramamanın –daha doğrusu, böyle bakmayı istememenin– ürünüdür.

Gelgelelim, yukarıda saydığımız kısmi bölgelerde bile –daha somut yapı ya da durumlardaki dönüşümler açısından değil de, idealist bir biçimde, *düşünme* tarzlarımızdaki dönüşümler açısından kavranan– bu tikel "büyük dönüşüm", sistematik bir anatomi çalışmasına nadiren konu olmuştur. Daha ziyade, ortada Collingwood'un "mutlak önkabuller" diyeceği ya da daha yakın dönemlerden düşünce tarihçilerinin "temel paradigmalar" (Kuhn) veya "temel epistémé"ler (Foucault) dedikleri şeye dair ölçülü ve tanı-amaçlı bir araştırma olmaksızın coşkuyla yeni kavramlar geliştirilmiş ve uygulanmıştır. Böyle bir araştırma, anlaşılmaz bir küresel sistem yoluyla değil de tek tek sondajlarla daha iyi yapılabilir belki de – her hâlükârda biz bu yazıda bu stratejiyi kullanacağız; bu yazıda, son dönemlerde yayımlanmış birkaç eleştiri çalışması, yeni kavramsal kategorilerin en temellerinden biri olan metinsellik fikri hakkında daha genel düşünceler geliştirmemize vesile olacak.

Metinsellik, kestirmeden, insan bilimlerinin (hatta sadece insan bilimlerinin de değil: DNA'nın genetik "kod"unu hatırlayalım!) araştırma nesnelerinin, *şifresini çözüp yorumladığımız* metinler olarak görülmesini öneren metodolojik bir hipotez olarak tarif edilebilir; bu hipotez, söz konusu nesnelere, şu ya da bu şekilde *bilmeye* çalıştığımız gerçeklikler, varlıklar ya da tözler olarak bakan eski görüşlerden farklıdır. Bu modelin avantajları belki de en net olarak edebiyat-dışı disiplinlerde görülebilir; söz konusu model, bu disiplinlerde, pozitivizmin açmazlarına, daha geçici bir nitelik taşıyan fenomenolojik paranteze alma çözümünden daha yeterli bir "çözüm" sunabilirmiş gibi görünüyor. Paranteze alma, bir yandan ontolojik sorunu sadece askıya alır ve nihai epistemolojik kararların verilmesini ertelerken, bir yandan da klasik epistemolojinin çelişkilerinin kökeninde yatan eski özne/nesne ikiliğini, bazı bakımlardan pekiştirir aslında. Ona yöneltilebilecek belli temel itirazlar olsa da metinsellik kavramı bir strateji olarak en azından şu avantaja sahiptir: Hem epistemolojiyi hem de özne/nesne karşıtlığını her ikisini de nötralize edecek şekilde kat eder ve analistin dikkatini bir *okur* olarak kendi konumu üzerinde ve *yorum* olarak kendi zihinsel işlemle-

ri üzerinde odaklar. Demek ki analist hemen, inceleme nesnesinin metin *olarak* sahip olduğu doğaya dair bir açıklama sunmakla yükümlü bulur kendini: Artık inceleme nesnesine, kendi başına ampirik olarak var olan bir tür gerçeklik gözüyle bakma ayartısından kurtulur (mesela, toplum denen, hatta çeşitli toplumsal "kurumlar" denen yanılsamanın yol açtığı sahte sorunları düşünelim); nesnesini, ele aldığı "olgular"ı, şifresini çözmek üzere olduğu metnin farklı farklı anlamsal ya da sözdizimsel bileşenleri halinde çözündürecek şekilde yeniden kurması gerekir. Antropoloji ya da sosyoloji gibi alanlarda, hâlâ süregelen eski göndergesel ya da "gerçekçi" pozitivizm atmosferinde, verileri "metinselleştirme" yönündeki bu gereklilik, söz konusu verilerin toplandığı somut bağlamları tekrar gündeme getirme işlevini gördüğü gibi, aynı zamanda yorumlama durumunu da toplumsal hayatın kendisinin bütünlüğüne ulaşacak şekilde genişletir. Etnometodolojistler toplumsal hayatı oluşturan olayların yerine bu olaylara dair anlatım ve yorumlarımızı geçirirken ve yeni antropoloji eskiden ayrı ayrı "kurumlar" oldukları düşünülen pratikleri, alışkanlıkları ve törenleri çözüştürmeye ve bunları yeni bir saydamlık içinde, bir toplumun kendisi hakkında geliştirdiği farklı farklı söylem tipleri olarak kavramaya çalışırken işte bu ruhla hareket ederler.[1] Bu arada, bizatihi dilbilim alanında, metin kavramı, cümle gibi daha küçük ve daha soyut inceleme birimlerinin getirdiği yapay sınırlamadan kurtulma ve tek başlarına ele alındıklarında dilin hipostazından ibaret olan saf sözel/dilsel olgulara, katılımcıların somut bağlam ve konumlarını yeniden sokmaya çalışan edimbilim (*pragmatics*) ve metin dilbilgisi yönünde evrimleşme imkânı verir.

1. "[Etnometodolojik incelemenin] temel saptamasına göre, [verili bir toplumsal grubun] üyelerinin örgütlü gündelik işlerin yürütüldüğü ortamları üretip idare etmelerini sağlayan faaliyetler, bu üyelerin söz konusu ortamları 'açıklanabilir' kılmak için başvurdukları prosedürlerle özdeştir... 'Açıklanabilir' derken gözlemlenebilir-ve-iletilebilir olan ortamları, yani üyelerin yerleşik bakma-ve-söyleme pratikleri olarak ulaşabildikleri ortamları kastediyorum." Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey: Englewood Cliffs, 1967, s. 1. "Horoz dövüşünü bir metin olarak ele almak, onun... bir ayin ya da boş vakit geçirme aracı şeklindeki en bariz iki alternatiften biri olarak ele almanın karanlıkta bırakacağı bir özelliğini açığa çıkarır: Duyguyu bilişsel amaçlarla kullanmasını." Clifford Geertz, *The Interpretation of Culture*, New York, 1973, s. 449.

Yeni metin modelini, toplum ve dünya deneyimimizde medyanın ve enformasyon patlamasının yarattığı değişimlerin bir yansıması olarak görmek mümkündür elbette. Aslında, geleneksel bir Aristotelesçi gerçekçiliğin yanılsamalarını ("orada" sakin sakin duran gerçeklik, kafamızdaki fikirlerin, resmettikleri şeylerin kendilerine uygun hale getirilmesinden başka bir şey olmayan hakikat/doğruluk gibi yanılsamaları), mesajlar yönünden zayıf bir dünyayla, bizi şeyler alanından ayıran mesafeye berrak bakışımızı bulandıracak bir sürü gösterge ve kodun yarattığı titrek ısı dalgalarının bulunmadığı bir dünyayla irtibatlandırmak cazip bir fikirdir. Son dönemlerde dil sorunlarına, modellere, iletişime ve benzeri şeylere gösterilen duyarlılığın, bu olguların sanayi kapitalizminin yeni paylaşım mekanizmaları içinde görece özerk ve mat nesneler olarak ortaya çıkmalarıyla sıkı sıkıya bağlantılı olduğu da kesindir.

Her halükârda, metinsellik kavramı, paradoksal biçimde, en az metaforik görüneceği alanda, yani edebiyat incelemeleri alanında en sorunlu haline bürünür. Bu paradoks özetle şöyledir: Edebiyat yapıtlarının analizi, zaten en baştan beri bilmesi gereken şeyin,-yani inceleme nesnelerinin sözel/dilsel metinlerden "başka bir şey olmadığı"nın hatırlatılmasıyla neden ve nasıl dönüşüme uğrayabilir? Bir dizi yeni teori, yorumlama sürecine –genelde metaforik biçimde Chomsky'den ödünç alınmış olan– şu hipotez etrafında yeni bir doğrultu sunar: Önümüzde gördüğümüz metin, yeniden inşa edilmesi gereken daha derindeki, namevcut bir dilsel ya da metinsel yapının; bazen mecaz sistemleriyle (Hayden White, Lotman, De Man), bazen de Greimasgil göstergebilimin anlatı aygıtlarıyla nitelenen derin-metinsel bir mekanizmanın sonucu ya da ürünüdür sadece. Gelgelelim, bir yorum ancak metnin yüzeysel görünüşünü belirgin, hatta şiddetli bir biçimde yeniden yazdığında, yani "derin yapı"nın tekrar devreye sokulması cümlelerin kendisine ilişkin ilk alımlayış tarzımızı değiştirdiğinde etkili olur genelde. Böyle bir yorumlayıcı müdahale genelde şu ek önkabulü de gerektirir: Derin yapının mantığı, yüzeysel görünüşle bir şekilde çatışmakta ya da çelişmektedir; Kristeva'nın, "üreten metnin" (*genotext*) –Arzu'nun ya da bilinçdışının güçlerinin– "üretilmiş metnin" (*phenotext*) yüzeyine fışkırıp onu yorumcunun görünür kılmaya çalıştığı biçimlerde dönüştürdüğünden bahsetmesi, bu önkabulün en çarpıcı örneğidir.

Fakat metinsellik kavramı, edebiyat metnine yaklaşımımızı da farklı bir yoldan dönüştürebilir; buna yatay model adını vererek, derin-yapıyla ilgili "dikey" modelden ayırmak istiyorum. Burada metin üretimi modeli, tek tek cümlelerin münferit şekilde ortaya çıkışını daha yoğunlaştırılmış bir biçimde anlama imkânı sunar; bu model (bütün parçaları hiyerarşik biçimde düzenlenmiş bileşenler ve ifadelerden oluşan) estetik bütüne biçilen geleneksel değerle belirgin bir karşıtlık içindedir. Aslında, edebiyat metninin sürekli bir cümle üretimi olduğu görüşü, edebi biçimin organik birliği üzerindeki geleneksel vurguyu dışlar gibi görünmektedir. Roland Barthes'ın *S/Z*[2]–Balzac'ın az bilinen, romantik ve melodramatik öyküsü "Sarrasine"i satır satır analiz eden kapsamlı bir yorum çalışmasıdır– adlı yapıtı, tam da sunuş tarzıyla bu karşıtlığı dramatikleştirdiği için, bu yazıda güttüğümüz amaçlar, yani bir edebi analiz çerçevesi olarak metinselliğin sonuçlarını değerlendirme ve metinselliğin ne gibi ideolojik hizmetlere koşulabileceğini açıklama amaçları açısından gayet semptomatik görünüyor.

I

S/Z, modern eleştirinin bütün tilkilerinin en numuneliği olan Roland Barthes'ın (geri dönüp bakıldığında, Lukács'ın da modern eleştirinin en inatçı kirpisi olduğu söylenebilir) izlediği düşünsel rota açısından da semptomatiktir. Aslında, tıpkı Lukács gibi, Barthes da var olmasaydı bile onun gibi birini icat etmek gerekebilirdi, çünkü Barthes'ın eleştiri yöntemlerini virtüözce kullanışı, insan bilimlerindeki metodolojik patlamayla aynı döneme aitti; onun çalışmalarının genellemeye müsait yanı, tam da, metodolojilerin çoğaldıkça çoğalması açmazına getirdiği çözümdü, yani –Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde kullandığı terminolojiyi izlersek– "pastiş"in değerlenmesi olarak nitelenebilecek çözümdü. Zira modern eleşti-

2. Bu yazı boyunca *S/Z*'ye yapılan göndermelerde Richard Miller'ın İngilizce çevirisi (New York, 1974) esas alınmış, çeviride sık sık değişiklikler yapılmıştır. [İkinci sayfa numaraları ise şu metne gönderiyor: *S/Z*, çev. S. Ö. Kasar, İstanbul: YKY, 1996. Buradan yer yer yararlanmama rağmen, alıntıların çevirisi esasen bana ait. –*ç.n.*]

rideki kriz, modern edebiyat ve sanattaki daha temel krizle, yani üslupların ve özel dillerin çoğalmasıyla sıkı sıkıya bağlantılıydı şüphesiz; Adorno, kitabının Stravinsky bölümünde, Rus bestecinin başka müzikler hakkında beste yapmasının, ölü üslupların ezici bir biçimde biriktiği ve daha da yeni üsluplar icat edip iyice sıkıştırmanın haksızlık olacağı bir ortamla karşı karşıya olan modern sanatçıların izlediği iki temel stratejiden birinin karakteristik ve adeta ders kitabından alınmış bir örneği olduğunu ileri sürmüştü. (Adorno'nun ikilisi arasında kirpi olan, amansız ve kimi zaman ürkütücü denecek ölçüde gayriinsani bir bütünselleştirme lehine pastişten kaçınan Arnold Schönberg'di – şüphesiz modern edebiyat eleştirisinde de eşdeğerleri olan bir stratejiydi Schönberg'inki.)

Eklektik, parodi-ya da pastiş-yönelimli ilk stratejinin (*Critique et vérité* [Eleştiri ve Hakikat] adlı kitapçığında bu stratejiyi bizzat savunmuştur da) anıtı, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki bütün önemli düşünce ve eleştiri eğilimlerinin tam bir panoramasını oluşturan Barthes'ın yapıtlarıdır: Bachelardcı fenomenoloji (Michelet hakkındaki kitabında), Sartre'cı Marksizm (*Yazının Sıfır Derecesi*'nde), Hjelmslevgil dilbilim, ama aynı zamanda Brechtgil *Verfremdung* (*Çağdaş Söylenler*'de), ortodoks Freudculuk (*Racine Üzerine*'de), damardan göstergebilim (*Système de la mode*'da – Moda Sistemi), *Tel Quel*'in metin üretimi yaklaşımı ve ayrıca Lacancı psikanaliz (*S/Z*'de), postyapısalcılık (*Metnin Hazzı*'nda) ve son olarak, yakın tarihlerde kendisi hakkında yazdığı kitapla dairenin kapanışı, kökenlere dönüş (*Roland Barthes par lui-même*) – bizzat kendisinin de gözlemlediği üzere, insana en çok onun ilk yayımlanan denemesinin konusunu, yani André Gide'in *Günlükler*'ini hatırlatan bir yapıt. Bu rota, Barthes'ı bir teorisyen olarak okumaktansa, bir sürü farklı yöntemin sezgili ve nevi şahsına münhasır bir uygulayıcısı olarak okumanın daha verimli olduğunu gösterir; ara ara ani sıkıntı nöbetleriyle yoğrulan nüfuz kabiliyetleri, bu yöntemlerin nihai *mahsulünü*, her türlü teorik nutuktan çok daha açık seçik hale getirir. Bence Barthes'ın başına gelen şey, kendi gözlemlerinin bizzat kendi deyimiyle "eleştiri-öncesi" ya da sistem-öncesi mahiyetlerinin bilincine fazlaca varması, kendi cümlelerinin oluşum sürecini fazlaca net görmesiydi: Onun *scriptible* [yazdıran] kavramının nihai içerimi budur – *gestus*'ları ona öykünme arzusu uyandıran cüm-

leler, size kendi cümlelerinizi yazma isteği veren cümleler. (Bu arada, tekil cümlenin dışavurum ve jest kapasiteleri üzerindeki vurgu, zamanla parçanın neredeyse kanonikleştirilmesine yol açma eğilimine girer; gerçi Barthes'ın kısa notlara ve haşiyelere düşkünlüğünün arttığı, *S/Z*'de bile gözlemlenebilir belki; burada bu düşkünlüğün üzeri tefsirin ya da satır satır yorumlamanın geleneksel gerekleriyle "örtülmüş" ve söz konusu gerekler bahane edilmiştir.)

Yine de, böyle bir öykünmenin ancak özbilinçli bir cümlenin tahrikiyle ortaya çıkabileceği açıktır, ki bu da Barthes'ın, *S/Z*'de, gerçekçi ya da temsili denen türden metinlerdeki sıkıcı ve paslı cila eksikliğini adlandırmak için bir başka kategori, yani *lisible* [okutan] kategorisini icat etmeye neden ihtiyaç duyduğunu açıklar. Zira, göreceğimiz gibi, *S/Z*, gerçekçilik/modernizm ihtilafının tekrar gündeme getirilmesi gibi bir şeydir, gerçi eserin gücü de kısmen Barthes'ın bu mesele konusunda takındığı muğlak tavırdan kaynaklanır kesinlikle: "*Sevdiklerim*: Salata, tarçın, peynir, biberler, badem ezmesi, biçilmiş kuru ot kokusu (bir "burnun" böyle bir parfüm yapmasını isterdim), güller, şakayıklar, lavanta, şampanya, siyasette katı olmayan görüşler, Glenn Gould, buz gibi soğuk bira, düz baş yastıkları, kızarmış ekmek, Havana puroları, Haendel, ölçülü gezintiler, armutlar, beyaz şeftaliler, kirazlar, renkler, cep saatleri, dolmakalemler, mürekkeplikalem uçları, başyemekle soğukluk arasında yenen yemekler, rafine edilmemiş tuz, gerçekçi romanlar, piyano, kahve, Pollock, Twombly, romantik müzik."[3]

Gelgelelim, *S/Z*'den çıkan "gerçekçilik" görüşünün, (ele aldığı nesne, yani Balzac'ın –yüksek-Romantik hikâye anlatıcılığında sık sık yapıldığı gibi– eski Rönesans-tarzı novellaya dönen ilk dönem çalışmalarından biri olan *Sarrasine*, bırakın gerçekçiliğin zirvesi olarak on dokuzuncu yüzyılın muzaffer gerçekçi söylemini, Balzacgil gerçekçiliğin kendisinden bile uzaktır) incelemede doğrudan dile getirilmek yerine genellikle ima edilme düzeyinde kaldığını da belirtmek gerekir. Barthes'ın gerçekçilik anlayışının esasları, "L'Effet de réel" (Gerçeklik Efekti) adlı kısa yazıda daha özlü bir biçimde serimlenir; bu yazıda, başlığın ima ettiği gibi, gerçekçi anlatı,

3. *Barthes par lui-même*, Paris, 1975, s. 120; Türkçesi: *Roland Barthes*, çev. S. Rifat, İstanbul: YKY, 1998, s. 137.

başlı başına bir söylem yapısı olarak değil, bir tür yanılsama olarak, *belirtke/sinyal* işlevi gören belli sayıda kilit *ayrıntı* yoluyla yaratılan mahut gerçeklik-efektinin (etkisinin) üretilmesi olarak tanımlanır. Mesela Charlotte Corday'nin ölüm yatağındaki son portresi çizilirken, Michelet'nin "bir buçuk saat sonra, biri Corday'nin arkasındaki küçük kapıya hafifçe vurdu" demesi bu şekilde görülebilir: Bu ayrıntı, anlatıya zarar vermeden kolayca atlanabilmesi anlamında, sahici bir işlevden yoksundur. Daha da önemlisi, gerçek anlamda bir *anlamı* yoktur – halbuki, mesela kapıya "ürkekçe" ya da duvara "zayıfça" vurulmuş olması bu "gösterge"yi sahici bir simgeye dönüştürürdü. Nitekim Barthes'a göre, bir gerçeklik-efektinin vasıtası görece önemsizdir: Başka, benzer ayrıntılar da aynı işi görebilirdi; başka bir deyişle, kanonik gerçekçilik teorisyenlerinin analizlerinin tersine, Barthes'ın analizinde, Michelet'nin bu pasajının *içeriğinin*, onun en önemsiz yanı olduğu, sadece bu tür söylemin dayalı olduğu "göndergesel yanılsama" itibarını kazanmayı sağlayan bir tür proforma itimatname hizmetini gördüğü ileri sürülür. "Bu yanılsamanın hakikati şöyledir: Düzanlamsal gösterilen *olarak* gerçekçi sözcelemeden uzaklaştırılmış olan 'gerçek', bir yananlamsal gösterilen olarak geri dönüp oraya yerleşir; zira tam bu ayrıntıların gerçekliğe doğrudan göndermede bulunduklarının varsayıldığı anda, bunlar gerçekliği –böyle yaptıkları iddiasında bulunmadan– imlemekten başka bir şey yapmazlar: Flaubert'in barometresi, Michelet'nin küçük arka kapısı son kertede şundan başka bir şey söylemezler: *Gerçek, biziz*; böylece gösterilen, 'gerçek' kategorisinin kendisi olur (onun olumsal içeriği değil); başka bir deyişle, bizatihi gerçekçiliğin gösterileni haline gelen şey, tam da gösterilenin gönderge karşısındaki yetersizliğidir: Modern zamanların bütün standart yapıtlarının estetiğini oluşturan ve hiç dile getirilmeyen gerçeksilik (*verisimilitude*) kategorisinin temeli olan bir 'gerçeklik-efekti' üretilir."[4]

Gelgelelim, gerçekçi söylemde içeriğin önemini bu denli azımsayan bu analizin, her şeye rağmen, ıslah olmaz ölçüde biçimci bir pratiğe örnek teşkil ettiği sonucuna varmak da yanlış olurdu; zira gerçeklik-efekti, gerçekçi söylemin temel dilsel yapısının işaretin-

4. "L'Effet de réel", *Communications*, 11 (1968), s. 88.

den ziyade, bu söylemin bir *yan-ürününe* benzeyen bir şey gibi görünmektedir. Barthes, yeri geldiğinde *her türlü* söylemin, adeta yanlamasına, geçerken *effet de réel'i* yaratabileceğini söyleyecek kadar ileri gitmese de, yaptığı betimlemede, şimdiye kadar "gerçekçi anlatı" denegelen şeyin en azından, onu yapısal olarak genelde anlatı söyleminden ayıran hiçbir şeye sahip olmadığı için, bir serap olduğu gibi örtük bir sav vardır.

Yukarıda alıntıladığımız pasajdaki kilit bir terim, Barthes'ın buradaki yaklaşımının özgüllüğünü gösterir ve imkânsız gibi görünen bir şeyi yapıp biçimci kampta da içerik-odaklı analizler kampında da kategorileştirilmekten nasıl uzak durabildiğini açıklar. Bu terim, Barthes'ın ilk dönemindeki temel yöntemine işaret ettiği söylenebilecek olan "yananlam" sözcüğüdür; bu yöntem, göreceğimiz gibi, daha sonraki göstergebilim metodolojisiyle tedirgin biçimde yan yana bulunduğu *S/Z* gibi daha yakın döneme ait kitaplarda da devam eder. Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev'in çalışmalarından çıkarılan ve bizzat Barthes tarafından, *Çağdaş Söylenler* adlı kitabına yazdığı uzun teorik sonuç bölümünde en gelişkin haline ulaştırılan yananlam yöntemi, aslında, halihazırdaki göstergebilim pratiğinden şu açıdan farklıdır: Göstergebilim pratiği kendine inceleme nesnesi olarak göstergelerin işlemesini sağlayan mekanizmaları alırken, yananlam yöntemi kararlı bir biçimde "gösterge-kırıcı"dır (Barthes'ın kendi terimi) ve kendi işini, göstergelerin –göstergebilimin kendisinin "bilimsel" karakteriyle bağdaşmayan– ideolojik kullanımlarını *ifşa etmek* olarak görür. Nitekim yukarıda anahatlarıyla anlattığımız gerçeklik-efekti analizi, tam da gerçekçi ayrıntının üretmesi amaçlanan yanılsamayı teşhir ettiğinden ideolojik bir analizdir (bu yanılsamanın ideolojik amacı –"gönderge"ye ya da doğaya duyulan inancın yayılması– bu yazının ilerki bölümlerinde ele alınacak). Bu arada hem biçimin hem de içeriğin aşkınlığı, Hjelmslev'in yananlamla neyi kastettiği kısaca tarif edilerek açıklanabilir: Barthes'ın işe yarar basitleştirmesini izlersek, yananlam, önceki tam göstergenin (gösteren/gösterilen bileşiminin) daha yeni ve daha karmaşık bir göstergenin hizmetine koşulduğu ve bizatihi bu göstergenin göstereni haline geldiği bir tür ikincil kurgudur. Nitekim tek bir cümlenin sözcükleri, kendilerine ait "çerçeve" içinde kendi içsel anlamlarını taşırken (düzanlam); başlı başına tam bir gösterge olarak cümle

(sözcükler artı anlam ya da gösteren artı gösterilen), –örneğin bir diyalogtaki zarafet ya da toplumsal paye gibi– daha çok üslupla-ilgili türden fazladan bir anlam ya da –bir Flaubert'in ya da bir Joyce'un cümleleri, düzanlamsal içeriklerinin ötesinde "Ben Edebiyat'ım" beyanında bulundukları zaman olduğu gibi– bir tür değer iletmek için kullanılabilir.

Yananlam fikrinin altında yatan bu ilave anlam ya da mesaj anlayışı karşısında ortodoks göstergebilimin hissettiği tatminsizlik, başvurulan adlandırmanın, genelleyici karakteri yüzünden sözdizimsel ya da anlamsal teşrih gibi ince işlere pek yer bırakmamasıyla açıklanabilir. Aslında, yananlam yöntemi, *bütün* cümleyi ya da *bütün* göstergeyi ilave anlamın vasıtası olarak kullandığından kendisini analizi ilerletme imkânından koparmış olur. Gelgelelim göstergebilimin yaptığı gibi bu kavramı terk etmenin de, ideolojik olanı kaydetmeyi sağlayan çok az sayıda güçlü araçtan birini ıskartaya çıkarmak gibi belirgin bir dezavantajı vardır (siyasal olanı dertsiz bir bilimsel araştırma alanına kaçırmak isteyen bir disiplin için tam bir nimettir bu tabii ki). Ben, çalışmasını saf pozitifliklerle sınırlamaya çalışan "bilimsel" bir yöntem ile diyalektik yöntem –ellerini garip ve paradoksal negatif unsuruna bulaştırdığı için ideoloji, yanlış bilinç, bastırma ve de yananlamın kendisi gibi "karışık" olgulara hakkını verebilen tek yöntem– arasında derin bir uyuşmazlık olduğunu ileri süreceğim: *S/Z*'nin ikincil dertlerinden biri, tam da bu iki yaklaşım arasındaki, yapıt boyunca süren gerilim olacaktır gerçekten de. Gelgelelim Barthes'ın *Çağdaş Söylenler*'deki inceleme nesnelerinin (imgeler, fotoğraflar, nispeten görsel karşıtlıklar, yüzler vs.) görece mekânsal karakteri, yukarıda bahsedilen dengesizliği düzeltecek bir yol sunar; bu yol da yananlam kavramının *zamansallaştırılması*, ayrıca bünyesine süreç ve okuma zamanının yeniden dahil edilmesidir. Böyle bir yaklaşım artık bir "yananlam-efekti"nden bahsetmemizi mümkün kılacaktır; bu efekt, bir göstergenin alımlanmasının belli bir anında üretilir ve biçimin, eski özelliklerini kaybetmeksizin geçici olarak başlı başına yeni bir tür içeriğe dönüştüğü doksan derecelik bir dönüş olarak tasvir edilebilir; böylece bu noktada ayrıntının kendisi değil, küçük arka kapı değil, anlatısal cümlenin ta kendisinin biçimi genelde tarihyazımı söylemi hakkında ikincil bir mesaj yaymaya başlar aniden. Öz-

göndergesellik ile yananlamı birbirine bağlayan, yananlamı başlı başına metinsel bir *olay* haline getiren böyle bir görüş, bu yöntemin söz konusu metne dair daha karmaşık, ama hâlâ ideoloji-odaklı bir araştırmaya yeniden dahil edilmesini sağlayacaktır.

Her halükârda, *S/Z*'de gördüğümüz, göstergebilimsel amaçlarla gösterge-kırıcı amaçlar arasındaki gerilim, Barthes'ın Balzacgil novellaya dair görüşünde biraz farklı bir şekilde, metin ile biçim arasındaki, daha doğrusu modernizm ile gerçekçilik arasındaki bir gerilim olarak yeniden ortaya çıkar. Bu iki tarzın böyle bir arada bulunması, şüphesiz bizatihi teorinin bir özelliğidir:

> Nitekim metin teorisi (Lautréamont'tan Philippe Sollers'e) modernist metinleri ikili bir nedenle kayırma eğilimi gösterir: Bu metinler, "*semiosis*'in dildeki işleyişini ve özneyle olan işleyişi"ni (daha önce ulaşılmamış bir derecede) açığa çıkardıkları için ve geleneksel anlam ideolojisinin kısıtlamalarına karşı fiilen bir protesto oluşturdukları için numuneliktirler... Ancak, metinler tam da (birikime değil) kütleye dayalı oldukları için ve illa ki yapıtların kendileriyle örtüşmeleri gerekmediği için, metinselliği [*du texte*], daha az da olsa, eski ürünlerde bile bulmak mümkündür; klasik bir yapıt (Flaubert, Proust, hatta bir Bossuet bile) *écriture* katmanları ya da parçaları içerebilir.[5]

S/Z'nin temel amacı böylece saptanmış olur: Balzac'ta "*du texte*"in izini sürüp açığa çıkarmak, aslında geleneksel, hatta görece sıra işi gibi görünen bir anlatıdaki metinsellik katmanlarını ve izlerini serimlemek. İşte bu sebeple, burada "Sarrasine"in olay örgüsüne yönelik (Lévi-Strauss, Propp ve Greimas'ın yaptığı gibi olay-örgüsünü oluşturan olayları bütünlüklü bir mesaj olarak okumaya çalışan analizler ya da bir başyapıtın bütün unsurlarının –üslup, imgeler, epizotlar vs.– uyumlu bir etik ya da tematik ifade içinde birleştiği, eleştirmenin işinin de bu ifadeyi açığa çıkarmak olduğu ilkesine inatla bağlı kalan geleneksel Anglo-Amerikan edebiyat incele-

5. "Metin" teorisi hakkındaki yazısı, *Encyclopaedia universalis*, C. 15 (1973), s. 1016. Peirce'den alınan "semiosis" sözcüğü, sonsuz bir dizi içinde, eski bir göstergenin açıklaması, yorumu ya da çevirisi olarak yeni bir göstergenin sunulduğu gösterge yorumlama sürecine karşılık gelir. Bu anlayışa dayalı, bu yazıda klasik göstergebilime yöneltilen eleştirileri başarılı bir biçimde aşan bir göstergebilim yaklaşımı için bkz. Umberto Eco, *Introduction to Semiotics* (Ind.: Bloomington, 1975). Barthes'ın metinselliğin doğası hakkındaki daha eski bir yazısı için bkz. "De l'oeuvre au texte", *Revue d'esthetique*, 25, 3 (1971), s. 225-32.

meleri gibi), diğer anlatı analizi tiplerinden öğrendiğimiz türden sistematik bir dikkat bulmayı beklemek akıllıca olmaz. Anglo-Amerikan incelemeleri, metin teorisyenlerinden kötü anlamda yorum damgasını yerken, ilk grubun görece "değer-içermeyen" şifre-çözümleri bütüncül kalmayı sürdürür ve anlatısal bütünlerin kavranması ve koyutlanmasmda, Barthes'ın şerhinin (*commentary*) ayrıntıcı ve mikroskobik odağının pek karşılayamayacağı türden bir mesafe, bir tür spekülatif sıçrama talep ederler. Geçerken şunu da belirtelim ki, bu ayrıca, koca bir tarihsel gerçeklik alanının, yani anlatı biçiminin ta kendisinin evriminin bastırılmasına da yol açar; zira, *S/Z*'nin Barthes'ı, ilginçtir, Balzac'ın kendi döneminin yeni şeyleşmiş ve nicelleşmiş anlatısal ve toplumsal malzemelerine eski hikâye-anlatma uzlaşımlarını uyarlamasının ürünü olan saf biçimsel *yananlamları* iletecek konumda değildir; bu konuya yazının sonunda döneceğiz.

Yine de, bu tür kaygıların Barthes'ın şerhinden bütünüyle çıkarılmış olduğunu düşünmek hatalı olurdu. Aslında, *S/Z*'nin, tıpkı incelediği novella gibi, fena halde karışık ya da melez bir nesne olduğu ve tıpkı "Sarrasine"in daha eski, "klasik" ya da geleneksel bir form içinde metinsellik unsurları içerdiği gibi, *S/Z*'nin kendisinin de hem gerçekçi hem de modernist özellikleri birleştirdiğini ileri sürebiliriz. Çünkü şerh formunun "modernist" metin-odaklı yapısı içinde, zaman zaman Balzac hakkında yazılmış eski tarz "gerçekçi" ya da "temsile dayalı" bir eleştirel denemeye ait olabilecek unsurlar da bulabiliriz; parçaya bu kadar düşkün olmayan ilk dönemlerin Barthes'ı bu unsurlara, *Yazının Sıfır Derecesi*'ni ya da *Toplu Denemeler*'ini okuyanların tanıyacağı özlü ve eksiltili formu kazandırabilirdi. Bu daha klasik çalışma, o zaman, Balzac'ın (bir heykeltıraşın bir hadım şarkıcıya duyduğu tutkuyla ilgili) hikâyesinde hadım edilmeyle sanatsal üretim arasındaki ilişki hakkındaki bir tez olarak özetlenebilirdi; bu anekdot daha sonra novellanın "çerçeve"si tarafından, mübadele edilebilir bir metaya dönüştürülür, bu da klasik hikâye-anlatıcılığı ile kapitalizm arasındaki ilişki hakkında bir önermede bulunmayı sağlardı.

S/Z'nin bu "gerçekçi çekirdeği"ne sonra döneceğiz; şu anda Barthes'ın Balzac'ın hikâyesini metinselleştirmesi adını vereceğim şeyle ilgileniyoruz. Yeni metinsel yöntemlerin en çarpıcı tecessü-

mü, Barthes'ın "Sarrasine"in *kodlarını* ayırt etmesidir, şüphesiz. Burada anlatısallığın yapısı, Pound okurlarına aşina gelecek bir dille yeniden yazılmaktadır: "Metin, bütünlüğü içinde, hem düz hem de derin, kaygan, kıyısız ve işaretsiz bir gökyüzüne benzetilebilir; kuşların uçuşunu bazı ilkelere göre yorumlamak için sopasının ucuyla gökyüzünden düşsel bir dikdörtgen kesen bir kâhin gibi yorumcu da anlamların göçünü, kodların yerden bitişini, alıntıların geçişini gözlemleyebilmek için metin boyunca belli okuma mıntıkalarını takip eder" (*S/Z*, s. 14/24). Gelgelelim, bundan kısa bir süre sonra devreye girecek olan müzikteki partisyon kavramı, göreceğimiz üzere, bu harika uzamsal imgeye zamansal ardışıklığı sokar; düpedüz Barthes'ın kodlar dediği o temel moleküler anlatısallık bileşenleriyle dokunan bir *kumaş* anlamına gelen metin (*text*) sözcüğünün etimolojisinde söz konusu imgenin bir muadili bulunabilir: "Kodlar dokunurken, (kökenleri *çoktan-yazılmış* olanların devasa perspektifi içinde "kaybolmuş" olan) bu sesler sözcelemeyi kökensizleştirirler: Seslerin (kodların) yöndeşmesi *yazı* haline, beş kodun, beş sesin kesiştiği stereografik bir uzam haline gelir: Ampirik Gerçekliklerin Sesi (proairetizmler), Kişinin Sesi (anlambirimcikler), Bilginin Sesi (kültürel kodlar), Hakikatin Sesi (yorumbilgisel kodlar), Simgenin Sesi" (*S/Z*, s. 21/30).[6]

Metnin bu şekilde minimal birimlerine ayrıştırılabileceği ve bu birimlerin dikkatle, iş hayatındaki türden bilimsel bir tarzda tek tek analiz edilebileceği fikri, zihinlerimizin hâlâ bilimsel kesinlik yanılsamasının büyüsü altında olan parçasına, başlı başına bir tür Kartezyen idol olarak adlandırılabilecek parçasına cazip gelir. Bu açıdan bakıldığında, yukarıda anlattığımız diğer tipten bütün yorumlar kabul edilemez niteliktedir elbette. Bunun sebebi tam da spekülatif olmaları ve –özenli bilimsel analistin metin üzerinde yaptığı sabırlı ve ince teşrih çalışması açısından bakıldığında hayali

6. Kodların sayısı değişebilmektedir; Barthes şu yazıda biraz farklı kodlar önerir: "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", *Semiotique narrative et textuelle*, haz. Claude Chabrol, Paris: Larousse, 1973, s. 29-54. Kod kavramı film teorisinde, özellikle de Christian Metz'in ilk dönem çalışmalarında epeyce geliştirilmiştir; fakat birazdan *S/Z*'de dikkat çekeceğimiz tereddüdü, "anlatı kodları" ya da türsel uzlaşımlar ile kültürel diller, klişeler ve "anlamlar" arasındaki tereddüdü burada da görürüz.

nesnelerden başka bir şey olmayan– bütünleri sezgiyle kavramaya çalışıyormuş gibi görünmeleridir. Ne hikâye anlatma alanında ne de Geştaltçılar, ufak duyum atomlarının birleşerek bütünlüklü algılar haline geldiği fikrini çürüterek Kartezyen yönteme en çarpıcı cevabı verdikleri görsel sanatlar alanında, algı bu ekleyici tarzda işlemez ne yazık ki. Burada uygulandığı şekliyle şerh formunun son derece somut tehlikeleri vardır; ayrıntıları bin zahmetle sayıp dökerken esaslar gözden kaçabilir (Agatha Christie'nin bir romanında anlatılan o oyunu, bir başka bağlamda, bizzat Barthes zikretmiştir: Daha tecrübeli oyuncu haritanın üzerinde öyle belirgin harflerle yazılmış bir yer adı –mesela, AVRUPA– seçer ki diğer oyuncular onun farkına bile varmazlar).

Barthes'ın beş kodu iki gruba ayrılır ki bu ayrımın da semptomatik bir değeri vardır. İlk grup –anlambirimciklerin ("Kişi Kodu"), kültürel klişelerin ("Bilgi") ve simgenin bulunduğu grup– esasen, Barthes'ın başka bir yerde *belirtiler* (*indexes*) –yani ortak kültürel tavırların oluşturduğu temel bir havuzdan alınan ve bu tavırların şifresini çözmemizi sağlayan stenovari ek mesajlar– adını verdiği şeylerdir (mesela, çok bilinen bir örnekte, Barthes James Bond'un masasındaki dört telefonu "ileri bürokratik teknoloji"nin belirtisi olarak okur; burada belirti ideolojik-olmayan bir yananlam gibi bir şey olarak görülebilir). Enformasyon teorisinden alınan "kod" teriminin, birinci dereceden iletişime değil de, "ikincil modelleyici sistemler"e, yani sözel temsillere uygulandığında olsa olsa metaforik bir değeri olduğunu okura hatırlatmanın zamanı gelmiştir belki de. Öyle görünüyor ki, terimin, her ikisi de başka türlü gözden kaçırılabilecek olan dilsel gerçeklikleri farklı yollardan vurgulamaya yarayan görece ayrı iki kullanımı var. Birinci kullanımda kod sözcüğü, tekil olarak, mesaj kavramıyla birleştirilir, böylece terim, analisti, verilen mesaj tipi ile onu iletmeyi sağlayan gösterge sistemi ya da kod arasındaki yapısal yakınlıkları tanımlamak için daha dikkatli çalışmaya zorlar. Öbür kullanım bundan farklıdır, zira verili bir iletişim ediminde iş başında olan farklı kodlar ya da altkodlar çoğulluğunu vurgular: Mesela, sözel bir önermede bulunurum, ama kendine özgü örgütlü bir ifade sisteminden kaynaklanan yüz ifadeleriyle ve (Avrupa dillerini konuşanların jeste dayalı gösterge sistemini taklit ettiğim zaman olduğu gibi) muhtemelen farklı bir gösterge

sisteminin ürünü olan el ve omuz hareketleriyle ona eşlik ederim. Bu kullanımda, vurgu çeşitli kodlar arasındaki çelişkiler ya da en azından dengesizlikler üzerine kaymıştır; modern *Gesellschaft*'ın (toplum) kültürel durumunu karakterize ederken, kodların çoğalması ya da patlamasının, kurumsal açıdan olduğu kadar dilsel açıdan da görece bütünlüklü olan eski toplumsal grupların dağılmasının bir semptomu olduğundan işte bu anlamda bahsederiz (edebiyatta bunu algılayan ilk yazar Flaubert'tir). Bu anlamda, "kod" terimini kendi kullanış tarzımız, terimi görece teknik ve uzmanlaşmış bir disiplinden alıp onunla pek alakası olmayan edebiyat incelemeleri alanına uygulamamız, bizatihi kod-değişimine bir örnektir. Yine de, bu iki yaklaşımın ya (birinci yaklaşım için) verili bir mesajın iletilmesinde kullanılan gösterge sisteminin yahut kodun birliğini göstermemizi, ya da (ikinci yaklaşım için) çoğul kodlar arasındaki çelişki ve tutarsızlıkları, söz konusu çelişkileri ve çoğulluğu başlı başına analiz edilecek bir olgu haline getirecek şekilde açığa çıkarmamızı gerektirdiği düşünülebilir. Ama Barthes esasen bunların hiçbirini yapmaz, bu yüzden insan sık sık şu hisse kapılır: *S/Z*'nin şerh formu, daha doğrusu parçalı söylemi, sorunların tam da ilginç oldukları anda çözüldüklerini ima eder gibidir.

Nitekim, Barthes'ın anlambirimciklerini, yani "Kişi Kodu"nu ele alırsak, tıpkı onun yaptığı gibi, yazarın bir tür karakterbilimsel steno olarak tanzim ettiği çeşitli belirtilerin bir listesini yapmak mümkündür elbette (mesela, Sarrasine'in Bouchardon'un stüdyosuna sebât edip girişinin anlatılması, onun ressam [aynen böyle! –*ç.n.*] olarak sonraki gelişimine ışık düşüren bir olguyu iletmenin yanı sıra, temel karakter özelliği olan İnatçılığın bir tezahürü işlevini görür). Belli anlambirimcikler, belli kültürlere özgü (böyle bir jesti ancak on dokuzuncu yüzyıldan bir Fransız bu özelliğin işareti olarak kabul ederdi) ya da kişisel ve üslup açısından belirlenmiş (bu tikel mizacı ancak Balzac bu tür bir eylem yoluyla iletmeye çalışırdı) birimler olarak tecrit edildiğinde bile, böyle bir listenin sadece sözlüksel bir değeri olurdu. Burada söz konusu olan daha önemli mesele, Barthes, *S/Z*'nin bütün varoluş nedeni olan o harika konudan-sapmalardan birinde, bireysel karakterin anlambirimciklerinden ya da belirtilerinden, bütün karakteri tözel bir birlik olarak bir arada tutan şeye, yani özel ada geçtiği zaman gündeme gelir: "Furetière'in

yaptığı gibi, kişileri *Javotte, Nicodème, Belastre* olarak adlandırmak demek, (belli bir yarı-burjuva, yarı-klasik koddan kendini bütünüyle uzak tutmaksızın) Adın yapısal işlevini vurgulamak, keyfiliğini belirtmek, onu kişiliksizleştirmek, Ad denen akçeyi saf bir uzlaşım olarak kabul etmek demektir. *Sarrasine, Rochefide, Lanty, Zambinella* (gerçekten yaşamış olan *Bouchardon*'u hiç saymayalım) demekse, soyadı ikamesinin (yurttaş, bir ulusun, bir toplumun mensubu) bir kişiyle *dolu* olduğunu ileri sürmek demektir; tür belirten akçenin altından olmasında (ve keyfi kararlara terk edilmemesinde) ısrar etmek demektir. Demek ki romanın her türlü yıkıcılığı ya da boyun eğiciliği Özel Adla başlar" (*S/Z*, s. 95/101-2). Lévi-Strauss'un *Yaban Düşünce*'de adlandırma sistemlerine ayırdığı klasik bölümü yankılayan bu gözlemle birlikte, anlatı analizinin temel sorunlarından birine, yani "karakter" kategorisi ile verili bir karakteri oluşturan bilişsel içerik (özellikler, fikirler, simgecilik) arasındaki ilişkiye adım atmış oluruz. Yapısal anlatı analizi, anlatının kendisinin yüzey olgularının reddinden gelişmiş, bunların yerine kendi terminolojisini ikame etmiştir; tıpkı kimya ya da fiziğin çamur, pas, taşlar, tahtalar vs. gibi fiziksel tözlerden sağduyu yoluyla elde edilen veriler yerine atom parçacıklarının dilini ve kategorilerini ikame etmesinde olduğu gibi. Yine de karakter kavramı, tek başına, bu tür analitik tercümeye müsait olmadığını göstermiştir ve mevcut karakter kategorilerimizin insanbiçimciliği olarak betimlenebilecek bu tikel sorunu ele almaksızın yapısal anlatı analizinde herhangi bir teorik ilerleme sağlanabilmesi zor görünmektedir. Bu noktada, söz konusu sorun, çok daha geniş bir sorunla, Öznenin kendisinin tarihsel doğası sorunuyla açıkça kesişir, ama Barthes kendi gözlemini, ileride döneceğimiz temel doğallaştırma temasını (örneğin, özel ad kişinin esasen tarihsel olan bir belirlenimine doğal bir görünüş kazandırır) seslendirmenin vasıtası olarak kullanır.

Kültürel kod, edimler, olaylar ve genel olarak hayat hakkındaki beylik bilgilerden ya da darbımesel kabilinden hikmetlerden oluşan bir tür depodur ve ne zaman belli bir ayrıntıya bir saik, bir güdü tespit etmek gerekse ona başvurulur. Dolayısıyla, bu kod, görece pasif, işlevsel-olmayan bir tipte de olsa, bir anlamda ideolojinin yeridir; hatta bu kodu, yaşayan her türlü ideolojiden bekleneceği şekilde başlı başına bir sistem olarak değil de, düz anlatımdan sapmak ya

da anlatı stratejisinde yapılması zorunlu olan bir hamleyi gerekçelendirmek için ara sıra başvurulabilecek eski ideoloji parçalarından oluşan bir depo olarak görmek bile geliyor insanın içinden. Demek ki burada temel inceleme nesnesi, Rus Biçimcileri'nin deyimiyle "güdülenim"in çeşitli biçimleri olacaktır; yani belli bir ayrıntıyı okur tarafından sorgulanmaksızın geçirmek ya da, şu sıralarda ideolojik yük kazanmış bir terimle söylersek, okurun onu "doğal" görmesini sağlamak için hizmete koşulması gereken şeyler olacaktır. Hatta, Gerard Genette ilginç bir yazısında, gerçeksiliğin *–le vraisemblable–* bu tür güdülenimin sıfır derecesinden, içeriğinden vazgeçebilen bir tür kültürel koddan başka bir şey olmadığını ileri sürüyordu.[7]

Bu düşünceler bizi doğrudan doğruya edebiyat tarihine geri getirir elbette, zira bir Balzac metni bu bakımdan, Flaubert-sonrası bütün anlatılardan çok daha keyfimbilircidir. Hatta, Flaubert-sonrası anlatının kendi kendine koyduğu yeni kısıtlamalardan biri, Balzac'ta çok sık görülen bu tür kültürel kodlara ve güdülenimlere başvurmaktan kesinlikle vazgeçerek, tam da Genette'in *vraisemblable* kavramı türünden bir şeyi yeniden icat etmesidir. Aynı zamanda Barthes'ın Kartezyen yönteminin, sadece minimal birliklerin peşine düşmesinin, bu tür kültürel kodların oynadığı bir başka temel rolü, yani anlatının ironik yanlarını genel olarak düzenleme rolünü (mesela, bazı doğalcı romanların üst üste gelen felaketlerinde, darbımesel türünden beylik bir yargının –az tamah çok ziyan getirir; keskin sirke küpüne zarar– aktif, yönlendirici mevcudiyetini sezeriz) karanlıkta bıraktığını belirtmek gerekir. Uzun bir anlatının genel yapısı ile bu tür fikri ya da kavramsal unsurlar arasındaki ilişki hiçbir zaman yeterince incelenmemiştir, ki yirminci yüzyıl romanının en derin meşgalelerinden birinin, haklı olarak daha eski ve daha batıl düşünce-biçimlerinin kalıntıları oldukları düşünülen bu tür unsurları silip atma çabası olduğu düşünüldüğünde, bu son derece şaşırtıcı bir şeydir. Barhes'ın bir başka koduyla bağlantılı olarak bu soruna kısa bir süre sonra döneceğiz.

Esrarengiz bir adı olan "Simge Kodu"nun, bedenin, dilin evrenselleştirilemeyen özel bir boyutunun odağı olduğunda her za-

7. Bkz. "Vraisemblance et motivation", *Communications*, 11 (1968), s. 5-21.

man ısrar etmiş olan Barthes'a yaraşır bir biçimde, bedensel ve cinsel gerçeklikleri adlandırdığı ortaya çıkar. Barthes'ın kendi yapıtında, bu kodun malzemeleri, elementlerin Bachelardvari analizinden Lacancı hadım etme motifleri ve fallik gösterenlere kadar uzanır. Paradoksal biçimde, gerçek bir tarihsel göndermenin yokluğunun kısıtlayıcılığı en çok bu özel ve görece tarihdışı alanda hissedilir; zira insan bu gözlemlerin, Balzac'ın üslubunun, Flaubert ya da Zola'nın kullandığı araçlara kıyasla çok daha zayıf bir fizyolojik gerçekliğe sahip olduğu hissini bir şekilde vererek temellendirilmesini arzular.

Gelgelelim, bütün olarak bakıldığında, bu üç ("geri dönüşlü") kodun amacının, kavranabilir ayrıntının (anlambirimciğin) köklerini, bir yanda, toplumsal bakımdan üzerinde uzlaşılmış ya da ideolojik olanda (Bilgi Kodu'nda), öte yanda, psikanalitik olanda (Simge Kodu'nda) araştırmak olduğu açıkça görülecektir. Demek ki burada, bir kod sınıflamaları şeması altında, bir kez daha çağdaş eleştirinin o temel seçimine (sosyolojiye karşı psikanaliz) değiniyoruz; bu seçimin kendisi de modern hayatta kamusalla özel, siyasalla cinsel arasındaki, bireyin bütünselleştirilemeyecek ölçüde kolektif deneyimi ile yabancılaşmış deneyimi arasındaki temel yarılmanın başlıca semptomlarından biridir. Gelgelelim, bu boyutların her birini farklı bir koda tahsis etme işleminin açmazı netleştirmeye gerçekten yardımcı mı olduğunu (aslında, bu işlem, varlığın her boyutunun kendine ait tam bir kodda ya da gösterge-sisteminde *yeterli* ifadesini bulmuş olduğunu varsayıyor gibi görünür), yoksa ortada çeşitli kodlar olduğu anlayışının sadece sorunu kapatıp yeterince araştırılmasını mı önlediği sorulabilir. İdeolojik malzemeler konusunda ise, Barthes'ın sonraki, göstergebilimsel döneminde, bu malzemeyi dağıtıp mümkün olduğunca atıl ve kolayca şekillendirilebilir verilere indirgemekle ilgilendiği açıktır (İdeolojinin sadece kültürel bilgi ve darbımesel kabilinden bilgi olarak kavramsallaştırılmasının, tam da bu amaca hizmet ettiğini görmüştük).

Diğer iki kod, Barthes'ın kendisinin de "geri dönüşsüz" terimiyle kabul ettiği üzere, açıkça farklı bir yapıdadırlar, zira bu kodlar *zaman içindeki formlar*dır, nitekim müzik deyimleriyle ifade edersek, önceki "tersine çevrilebilir" tiplerin armonilerinden çok melodik yapılara yakındırlar:

Okutan metin *tonal* bir metindir (alışkanlık, bu metin için, işitme kadar koşullanmış bir okuma üretir: tonaliteye yönelik bir kulak olduğu gibi, *okumaya yönelik bir göz* de olduğunu söyleyebiliriz, öyle ki okunabilirliği unutmak tonaliteyi unutmakla aynı şeydir) ve metnin tonal birliği temelde iki ardışık koda bağlıdır: Hakikatin açığa çıkarılışı [yorumbilgisel kod] ve temsil edilen edimlerin eşgüdümü [proairetik kod]: Melodinin tedrici düzeninde ve anlatısal ardışıklığın da bir o kadar tedrici düzeninde aynı kısıtlama söz konusudur... Çoğunlukla aynı anda algılanan bu beş kod aslında metni çoğul bir nitelikle donatırlar (metin fiilen çokseslidir), ama bu beş koddan yalnızca üçü (anlamsal, kültürel ve simgesel kodlar), zaman kısıtlamasından etkilenmeyen değiştirilmeye açık, tersine çevrilebilir bağlantılar kurar; diğer ikisi (yorumbilgisel ve proairetik kodlar) içerdikleri unsurları tersine çevrilemeyen bir düzene göre kabul ettirirler. (*S/Z*, s. 30/37-8).

Gelgelelim, bir şeyi adlandırmanın her zaman onu açıklamaya yetmediğini söylemek gerekir: Özellikle, Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'nde yaptığı yapısal anlatı analizinden beri, "tersine çevrilemezlik" terimi, sanki açıklanması gereken temel sorunu, yani anlatı söyleminin artzamanlılığını ya da ardışıklığını adlandırmaktan öte bir şey yapmış gibi haddinden fazla kullanılmıştır.

Birçok bakımdan, ilerki çalışmalar için en ilginç meseleleri gündeme getiren kod, proairetik koddur – ampirik gerçeklikleri ya da günlük hayatın beylik jestlerle ya da teferruatla bağlantılı sıradan birliklerini içeren kod. Burada Barthes, adların ve bu adların işaret ettiği gerçekliklerin –o bunlara "kat yerleri" der– diyalektiğini betimler, deyim yerindeyse:

Bir eylem dizisi nedir? bir adın açılmasıdır. *Girmek* mi? Ben bunu "zuhur etmek" ve "duhul olmak" olarak açabilirim. *Gitmek* mi? Bunu "terk etmek", "çekip gitmek", "yoluma devam etmek" olarak açabilirim. *Vermek* mi? "Fırsat sunmak", "teslim etmek", "kabul etmek". Öte yandan, ardışıklığı kurmak, adı bulmaktır: Ardışıklık adın tedavülü, *mübadele değeridir*. Bu mübadele hangi ayrımlarla oluşur? "Hoşça kal"da, "Kapı"da, "Armağan"da ne vardır? Hangi ardışık, kurucu eylemler? Ardışıklığın yelpazesini hangi kat yerlerine göre kapamalı?... Proairetik ardışıklık aslında bir dizidir, yani "düzenleyici bir kurala sahip bir çokluk"tur (Leibniz), ama düzenleyici kural burada kültürel (kısacası, "*alışkanlık*"tır) ve dilseldir (sözcüğün imkânı, imkânlarına gebe sözcük)... Bu durumda okumak... addan ada, kat yerinden kat yerine gitmektir; metni bir ada göre katlamak ve sonra onu bu adın yeni kat yerlerine göre açmaktır. Proairetizm budur: Adlar arayan, onlara meyleden bir okuma oyunu (ya da sanatı): Bir sözlüksel aş-

kınlık edimi, dilin sınıflandırılmasından kalkarak gerçekleştirilmiş bir sınıflandırma çalışması. (*S/Z*, s. 82-3/79-80)

Bu noktada, proairetik koda dair, Barthes'ınkinden farklı bir yönde gidecek bir araştırma imkânını belli belirsiz sezebiliriz; bu araştırma ile Barthes'ın gözlemleri arasındaki farkı, metnin tözünün moleküler yapısının bir tür röntgenini çıkartmakla, (okuma faaliyetinin, tıpkı görsel algılama faaliyeti gibi, dilsel uyarımların en başta sunduğu hammaddeden anlamlı bütünler, yani Geştaltlar inşa etmek olarak görüldüğü) bir algı psikolojisi anlayışı arasındaki farka benzetebiliriz. Burada en ufuk açıcı metodolojik tartışmayı, Gombrich' in klasik *Sanat ve Yanılsama* (1960) çalışmasında buluruz: Barthes' tan bağımsız olarak yine Roman Jakobson'un dil anlayışından yola çıkan bu eserin kendine özgü bir proto-yapısalcılığı olduğu söylenebilir; bir sanatsal kodun doğası ve işlevi hakkında sunduğu daha ortodoks açıklamanın, bütün gerçekçilik/modernizm tartışması için, Barthes'ın ima ettiklerinden epey farklı, ilginç içerimleri vardır.

Barthes temsile ne kadar güçlü bir biçimde karşı çıkıyorsa, Gombrich de temsili o kadar güçlü bir biçimde savunur elbette; ama gerçekçi tarzı savunurken, salt sanatsal biçimciliklere karşı nesneyi –tarihsel, toplumsal ya da doğal "gerçekliği"– yücelten geleneksel yola sapmaz. Mimesise dayalı bir savunu değildir onunki, özne ile nesne arasına, ressamın asli mecrası olan sanatsal ve algısal kodlardan oluşan, üçüncü ve yapısalcılığa daha fazla yaraşan bir alan sokmaya çalışır daha çok: Ressam şeyler gibi görünen imgeler meydana getirmez, bir dizi ilişkiyi (klasik ikili karşıtlıkları, bu örnekte figür ile zemin, ışık ile gölge vs. arasındaki karşıtlıkları) işler ve keskinleştirir; daha sonra bu ilişkilerin, nesneye ilişkin algımızı oluşturan ilişkilere benzer olduğu algılanabilir. Burada eşleştirilen, nesnelerin kendileri değil, ikili karşıtlıklardır; çeşitli görsel üslupların, resmin kendisinin dillerinin *parole*'u, daha sonra –bazen naif ve bilinçsizce– dilsel-olmayan algılardan oluşan bir kompleksin sanatsal eşdeğeri olarak okunur.[8]

Gelgelelim, Gombrich'in sanatsal algılamanın psikolojisi hakkındaki açıklamasının, Barthes'm kodlarıyla kıyaslanabilecek yönü

8. Bkz. *Art and Illusion*, Princeton, 1960, Bölüm 1, s. 33-62; Türkçesi: *Sanat ve Yanılsama*, çev. A. Cemal, İstanbul: Remzi, 1992.

bu değildir, çünkü Barthes aslında anlatı algısını düzenleyen ikili karşıtlıklarla ilgilenmez, edebiyat alanında benzer bir şey bulabilmek için Lévi-Strauss'un mit çalışmalarına gitmemiz gerekir. Gombrich, muhakemesinin biraz daha ilerki bir adımında bize *S/Z*'nin gündeme getirdiği sorunlarla ilgili ilginç bir şeyler söyleyecektir. Sanat tarihçisi aslında iki cephede savaşmaktadır: Bir yandan, özne ile gerçek dünyadaki nesnesi arasında bir ara alan –sanatsal kod alanı– olduğunda ısrar ederek, naif bir gerçekçiliğin yanılsamalarını, özellikle de sanatsal üslup ile fiili algı arasındaki ilişki hakkındaki Whorfgil hipotez adı verilebilecek şeyi bozmaya çalışır. Whorf'un adı, tabii ki, verili bir dilin yapısının ve iç sınırlarının, hemen onu konuşan kişinin düşünme biçiminin yapısı ve iç sınırları hakkındaki önermelere tercüme edilebileceği fikriyle birlikte anılır. Bu fikir sanat dillerine uygulandığında şunu ima eder: Anlatısal gerçekçiliğin –Auerbach'ın yüzyıllar içinde gelişmiş olduğunu gösterdiği– karmaşık perspektifleriyle zihinleri genişlemiş olan okurların ellerinin altında, dış gerçekliğin şifresini çözme konusunda, eski kuşaklarınkilerden kesinlikle daha yeterli bir araç bulunacaktır. Bu hipoteze daha sonra döneceğiz; şimdilik, Gombrich'in –karikatürleştirilmiş haliyle, en nihayetinde üçboyutlu bir dünyayı yalnızca Rönesans-sonrası Avrupalıların görmüş olduklarını iddia etmeye varan bir görüşten yola çıkarak– üslup ile algıyı birbirinden tamamen koparma girişimi de hiç mi hiç tatminkâr değildir, demek yeterli.

Ama Gombrich'in diğer kavramsal hasmı, bunun tersi gibi bir şeydir ve tam da onun ilk noktayı belirtirken eserlerine dayandığı psikologlar tarafından savunulur. Burada hedef, –psikologlara göre, algının bizatihi üzerinde kurulduğu– atomcu "duyumlar"ın Gombrich tarafından hayali bulunan kendiliğidir. Bu psikologlara bakılırsa, çeşitli görsel uyarımlardan oluşan anlamsız veriler, son kertede, gizemli bir dönüşüm süreci yoluyla, metamorfozdan geçerek tanıdık bir dış dünyanın tanınabilir nesneleri haline gelirler. Oysa Gombrich'e göre, görsel duyum gibi kurmaca bir kendiliğin varoluşsal gerçekliği, boyanmış tuvalden başka bir şey değildir; zira, özellikle izlenimcilikten beri, tuval bize birbiriyle bağlantısız ve parçalı bir sürü renk ve fırça izi sunar, ama geriye doğru bir adım attığımızda bu renk ve izler büyülü bir biçimde, mesela Mont Sainte Victoire'a dönüşürler. Yine de, karikatür –ünlü bir yüzden başka bir

şey olarak yorumlanmaları mümkün olmayan birkaç basit çizgi– gibi olguların varlığı, Gombrich'in bu alandaki temel hipotezini ima eder ki o da şudur: Görsel hammaddeler, Gombrich'in "şemalar" –şeylere dair, sanat dilinde onları tanımamızı tetikleyen fikirlerden oluşan bir depo– adını verdiği şeyin, başka bir deyişle, Barthes'ın proairetizmlerle, ya da "Ampirik Gerçeklikler Kodu" (*la Voix de l'Empirie*) ile kastettiği şeyin müdahalesiyle, anlamlı bir "parole", yani sanatsal temsil/tasarım halinde yeniden düzenlenirler.

Ne var ki bu kavramın Gombrich'teki versiyonu bana Barthes' takinden daha ufuk açıcıymış gibi geliyor, çünkü kavramsal kategorilerden oluşan koca bir alanı, ilkesel olarak münferit tekil jestten genel türsel bir kavrayışa kadar uzanan bir alanı araştırmalara açıyormuş gibi görünüyor. Her iki yazarda da, dolaysız örnekler görece yerel olma eğilimi gösteriyor elbette: Mesela, Gombrich'te, bir Constable manzarasını oluşturan çeşitli tanınabilir doğal olgular, Barthes'ta ise, uzlaşımsal *adlarıyla*, bize anlatı cümlelerinin kendilerinin sunduğu, zorunlu olarak eskiz niteliğinde işaretleri düzenleme imkânı veren çeşitli edimler (gelme ve gitme), çeşitli duygular (öfke ya da keder), çeşitli jestler (meraklı bir bakış, ani bir hayret ifadesi). Elbette, tersten kanıt da –mesela *Tristram Shandy*'de birçok kez gördüğümüz çeşitli Brecht-öncesi yabancılaştırma-efekti örnekleri, verili bir fiziksel jeste dair, bizi geri çekilmiş olan saptayıcı adı aramaya zorlayan o kapsamlı anatomi çalışmaları– kendi ayrıcalıklı nesnelerini, daha küçük jest ve tekil edim birimlerinde bulma eğilimi göstermiştir. Yine de ben, bu tür şemaların, özellikle daha geleneksel anlatılarda, çok daha geniş bir işlevsel rolleri –gayrimeşru bir didaktizme ve ahlakçılığa asimile edilmesi âdet haline gelmiş bir rolleri– olduğunu ve şimdi sunduğumuz görüşün bizi bu rolü ilk kez doğru dürüst araştıracak bir konuma getirdiğini ileri süreceğim. İnsan deneyiminin kendisinin uzlaşımsal olarak saptandığı alandır bu; dilsel kodlanışını, *adlardan* çok –deneyimler bunun için biraz fazla karmaşıktır– *darbımesellerde* ve her türlü uzlaşımsal şiirsel "ironi"de bulan bir alan. Gelgelelim, darbımeselin hikmeti –"keskin sirke küpüne zarar"– verili bir anlatının olaylarının vereceği bir dersten çok, tanınabilir bir yazgıya ve insan deneyiminin tekil, genel, anlamlı birliğine verilen *addır*. Okur, darbımeseli tam da Gombrich'in yüklediği anlamda bir şema

olarak kullanır; yani anlatının sunduğu çeşitli, hâlâ parçalı vaziyetteki olayları, anlam biçimin ta kendisi *olan* bir *Geştalt* halinde düzenlemek için kullanır. Anlatı analizinin kendisi için bir tür algı psikolojisi işte böyle geliştirilebilir, ama bu ancak, Barthes'ın *S/Z*'deki şerh yönteminin pekiştirdiği Kartezyen bağlılıktan, görülür analitik minimal birimlere bağlılıktan kurtulma pahasına olabilecek bir şeydir; zira en ilginç anlatı şemaları, yorumbilgisel dairenin en uzak noktalarında bulunurlar ve bir Cézanne manzarasında nesneyi saptamamızı sağlayan tek şey olan mesafe gibi, metnin kendisinin hiçbir uğrağında pozitiflikler olarak mevcut değillerdir; bunların var oldukları sonucuna ancak çıkarsama yoluyla, metnin olaylarının kendilerini ağır ağır içine soktukları biçimlerden yola çıkarak varılabilir.

Demek ki bu tür bir yaklaşım, verili bir tarihsel uğrakta, verili bir toplumsal formasyonda ve bu formasyon içinde tedavüle giren anlatılarda iş başında olan çeşitli uzlaşımsal insan deneyimi kavramlarının bir tür envanterini çıkarmamıza izin verir. Bu bağlamda daha da ilginç olan şey, edebi modernizmin tam da bu tür anlatı şemalarından kopuş olarak anlaşılabilmesidir; burada da resim tarihi ile analoji yapmak aydınlatıcı olacaktır. Zira modernist estetiğin, yukarıda anlatılan tipten örtük, üstü kapalı, hatta *ideolojik* mesajların kullanılması kadar gayrimeşru ve kabul edilemez bulduğu başka bir şey olmamıştır: Modern edebiyatın olay örgüsünden kopuşu, aslında –haklı olarak– hayatın ve deneyimin doğası hakkındaki, iler tutar yanı olmayan uzlaşımsal önkabuller olarak görülen eski anlatı şemalarından kopuş olarak ele alınırsa çok daha iyi anlaşılır. Demek ki, olay örgüsüz roman açmazı, ancak olay örgüsünün kendisinin bu tür uzlaşımsal şemalardan yapısal olarak ayrılamayacağı (zira okurun uzun bir dizi olay ve sayfayı daha geniş bir formun birliği içinde kavramasını sağlayan tek şey bu şemalardır) açıkça görüldüğü zaman ortaya çıkar.

Resimde olup bitenler, betimlemenin feci bir altüst oluşla kuralkoyma (*prescription*) haline geldiği ve algı sürecine ilişkin yeni "bilimsel" betimlemelerin kendilerinin, yepyeni bir görsel sanat üretmeye yönelik bir programa dönüştüğü bu tür bir sürece dair çarpıcı bir ders verebilir. İzlenimcilikte olan budur şüphesiz; atomistik duyumların daha geniş algısal bütünler halinde düzenlenme-

sine dair psikolojik açıklamalar, resmi bu psikolojiyi eski klasik resmin yaptığından "daha doğru biçimde" yansıtacak hale getirme çabasının hizmetine koşulmuştur: Şurası açık ki, böyle bir bilimsel "doğru"nun çağdaşları, kendi *görünüş* dünyalarına –günlük hayatın sıradan, tanınabilir algılarının dünyasına– hortlakvari bir *gerçeklik* alanının –başka bir deyişle,"nesnel olarak" ve algının salt öznel izlenimlerine doğru bir dönüşüm yaşanmadan önce gözün retina tabakasında iş başında olduğu varsayılan uyarım ve duyumların– inatla eşlik ettiği inancını sakin sakin dile getirmekle yetinemezlerdi. Dolayısıyla, kendi görünüşlerini tekrar gerçeklik haline getirmeye yönelik şiddetli bir arzu duydular; aynı şey Barthes'ın Balzacgil anlatıda işbaşında olan "metinsellik"i açığa çıkarması için de söylenebilir; aksi yöndeki bütün resmi itirazlara rağmen, Barthes'ın yaptığı şey, ancak, geleceğin edebiyatında, bu tür eski metin-öncesi anlatı biçimlerinin yerine en ödünsüz metinselliğin geçirilmesini isteyen bir tür manifesto olarak görülebilir: Bu proairetik kod türünden bir şeyi, aynı anda yok edilmesi çağrısında bulunmaksızın saptamak çok zordur.

Nihayet, Barthes'ın beş kodunun sonuncusu olan "yorumbilgisel" koda geldiğimizde, "Gizem Kodu" denmesi daha uygun olacak bu kod için Barthes'ın tam da yorum bilimi için kullanılan kadim terimi canlandırıp kullanmasıyla kaçınılmaz olarak ortaya çıkan kafa karışıklığını gidermekte fayda var gibi görünüyor. Barthes böylece bu eleştirel faaliyet kavramını lekelemek istemektedir şüphesiz; gelgelelim, bununla göstermeye çalıştığı şey, klasik hikâye anlatıcısının sansasyonel ifşaatlar üzerindeki vurgusu ve bunun sonucu olarak okuru muallakta tutup onun melodramatik tatmin iştahını bileyen bütün belagat numaralarını suistimal etmesidir. Balzac'ın Lanty servetinin ardındaki korkunç sırrı anlattığı hikâyenin, cümle cümle ayrıntıları açısından olduğu kadar genel planı açısından da, zamanın ve olayların doğası, kökenlerin rolü, geçmişle geleceğin ilişkisi vs. hakkındaki bir dizi örtük önkabulü yansıttığı için fena halde ideolojik olduğu açıktır. Bu önkabulleri geleneksel novellanın ya da hikâyedeki olay örgüsünün kapalı olduğu söylenen formuyla ilişkilendirmek âdet haline gelmiştir; Sartre *Edebiyat Nedir?*'de, yemekten sonra purosu ve brandisiyle birlikte olay da tüketen tuzukuru okurlara seslenen novella çerçevesinin, insan eylemi-

ni "bastırılan... düzenin bakış açısından anlatılan kısa süreli bir düzensizlik" olarak yansıttığını söylemekte son derece haklıdır şüphesiz. "Zafer düzenindir, düzen her yerdedir ve ortadan kaldırılmış olan eski düzensizliği, adeta bir yaz gününün kımıltısız suyunun bir zamanlar üzerinden geçen dalgaları içinde barındırması gibi, temaşa eder."[9] Barthes'ın bu tür klasik olay örgülerini reddedişinde yeni olan şey (bu tikel örnekte hadım edilme, hikâye anlatıcılığı ve meta arasında kurduğu ilişkinin yam sıra), klasik okurun olay örgüsünün *çözümüne* duyduğu arzuyu, burjuva ideolojisinin– çoktan *Tel Quel* grubunun eleştirisine konu olmuş olan– nesnellik ve mutlak doğruluk anlayışına daha temelden bağlılığına tabi kılmasıdır. Nitekim olay örgüsünün gizemlerinin çözümü, daha doğrusu, kendini sonunda her şeyin neye varacağını bulmaya adayan türden okuma, başlı başına son derece ideolojik faaliyetler haline geldiği gibi, genelde burjuva düşüncesinin kesinliğe duyduğu yarı-teolojik ihtiyacın estetik eşdeğeri haline de gelir. Burada da, boş bir formun pratiği –mahut yorumbilgisel kodun açıp kapadığı o "geri dönüşsüz" ardışıklıklar (ilk sayfalarda ortaya çıkan ve kimliği son sayfalarda belli olan gizemli yaşlı)– ile bu tikel formun daha sonra aktarmak için kullanıldığı ilave ideolojik mesaj arasında bir ayrıma gitmek gerekir. Burada kendimizi, bir kez daha, Barthes'ın ilk dönemlerinde "yananlam" terimini tahsis ettiği o kendine özgü işlemsel üstbelirlenimle karşı karşıya buluruz.

Yine de, mesele, melodram ve Barthes'ın onunla ilişkilendirdiği kod meselesinden çok daha geniştir. Genelde, edebi bir olguyla –(artık terimin yukarıda başvurduğumuz anlamından daha yerel ve üslupla ilgili bir anlamında kavranan) ironiyle– ilgilidir ki Balzac'ın metni bu bakımdan görece zayıftır. Bu nedenle, *S/Z*'nin nihai öncüllerini değerlendirmeden önce, yakınlarda yayımlanan bu geleneğe ait bir başka çalışmayı, yani Jonathan Culler'ın Flaubert hakkındaki incelemesini ele almakta fayda var. İncelemenin başlığı, *Belirsizliğin Yararları*,[10] Fransızların benimsediği konumlara yakınlığını sezdiriyor; bu bağlamda "kesinlik" ihtiyacı, *Tel Quel*'in iç-

9. Jean-Paul Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?", *Situations*, c. 2, Paris, 1948, s. 181; Türkçesi: *Edebiyat Nedir?*, çev. B. Onaran, İstanbul: Payel, 1982.

10. Jonathan Culler, *The Uses of Uncertainty*, Ithaca, 1974.

yüzünü ifşa ettiği, Barthes'ın da yorumbilgisel kodun en ince kat yerleri ve sözleri içinde izini sürdüğü o mutlak doğruluk serabına çok benzeyen bir şeye işaret eder.

II

Flaubert her halükârda bir metinsellik estetiğinin tarihsel kaynağıdır ve Barthes'ın Balzac'ının tersine, Culler'ın Flaubert'inin, eski "okutan" ve geleneksel romanların açık açık ya da örtük olarak mahkûm edilmesini sağlayan ilk sahiden *yazdıran* romancıyı temsil ettiği söylenebilir. Ama Culler'ın kitabı yalnızca Flaubert'le değil, Flaubert'in yorumcularıyla da ilgili bir incelemedir; Barthes eski novellanın görünüşteki biçimsel birliği karşısında metni birçok kod halinde paramparça ederken, Culler'ın "üstyorum"u derdini, çeşitli Flaubertçileri tam üstatlarının parçalarını ümitsizce tekrar bir araya getirmeye çalışırken yakalayan bir dizi neşeli fotoğraf yoluyla anlatır.

Culler bir dizi Flaubert yorumundaki anlam nostaljisini açığa çıkarmayı amaçlayan sportif faaliyetine Charles Bovary'nin çirkin kasketi ve rahatsız eleştirmenlerin onu şu ya da bu türden bir simge haline, yani bütünüyle anlamlı edebi ya da dilsel bir nesne haline dönüştürmek için harcadıkları çabalarla başlar. Ama kasketin kendisi de yorumu kışkırtır: "Sessiz çirkinliği bir budalanın yüzündeki gibi derin anlamlar taşıyordu"; eleştirmenler de davete icabet etmişler ve sonuçta ortaya çıkan psikolojik (Charles'ın kişiliği), toplumsal ve tarihsel (kasketin katmanları Fransız toplumunun katmanlarını temsil eder) vb. yorumlar, bir müzedeki resimlerin önünde herkesin yapabileceği yorumlar gibi, buradaki bağlamda, genişletilmiş bir *sottisier*'ye –budalalıklar antolojisine– girmeye hak kazanmıştır. Klişelerden oluşan bir dosya hazırlayarak, insanları bunlardan birini söylerim diye ağızlarını açmaya korkar hale getirmeyi uman bir yazar hakkında düşündüklerini alenen söyleyecek cürete sahip olanlara da bu yakışır şüphesiz. Mesele şudur tabii ki: Flaubert'in terörizmi yalnızca budalaca sözleri değil, aynı zamanda, hatta onlardan da çok, zekice sözleri ve bir nihailik ya da Culler'ın deyimiyle kesinlik peyleyen bütün cümlelerin gizli budalaca suretini hedefler. (Flaubert bir mektubunda şu ifşaatta bulunur: "Neresinden

yaklaşılırsa yaklaşılsın canımı sıkan bu tür bir sürü konu var... Bunlardan ister iyi ister kötü bahsedilsin, aynı ölçüde irkiliyorum. Sonuçlar çoğunlukla budalaca eylemler gibi geliyor bana.") Demek ki Flaubert'in eleştirmenlerinin eleştirmeni, oyunu adil oynayıp en kötü değil en iyi eleştirmenleri hedef alır: Yine de, yorumu bir yandan talep ederken bir yandan da baltalayan bir metin karşısında eleştirmenlerin başka ne yapabilecekleri sorusu ortada kalır: "Hâlâ yeni gelen çocukla alay etmekle uğraşan bir başka çocuk olarak karakterize edilen coşkun anlatıcı, 'derin anlamlar'ı açığa çıkarmaya çalışmış da firari üslubu yüzünden başarısız olmuştur adeta; her şeyin anlamlı olduğu bir dünyanın rahatlığını arayan eleştirmen gözlerini bu yenilgiden kaçırıp nesneye, *signifié*'si –gösterileni– Charles olan bir gösterge muamelesi etmelidir" (Culler, s. 93).

Ama bu, Flaubert –ya da onun bu pasajdaki farazi anlatıcısı– *kötü yazıyor* demek değil midir? Uzun bir süre, Flaubert'in yaptığı devrimi üslup adına belagatin ortadan kaldırılması olarak gördük elbette (bkz. Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*): hitabet amaçlarının ya da "yücelik" gibi etkiler yaratma isteğinin hizmetine koşulan sistematik belagat uzlaşımları mekanizmasının, burada bütünüyle yıkıldığından başka bir anlama gelebilir mi bu? Gelgelelim, Culler'a göre, ortaya çıkan "üslup"un, Barthes'ın yüklediği anlamda, özel bir fizyolojik ifade vasıtası olması tali önemdedir; bu türden bir "kötü yazı"nın başlıca işlevi, daha çok önceki okuma normlarını itibardan düşürmektir; *Madam Bovary*'de Yonville'e dair laf arasında yapılan bir betimleme, eski belagat tipinde (eskilerin terminolojisiyle *ekphrasis*) betimlemenin, büyük bir değişim geçirip bundan böyle yalnızca "metin" olarak tanınacak şeye dönüştüğü dikkate değer sürece tanık olmamızı sağlar: "Mesele sadece, her cümlenin çok önemsiz ve abes ayrıntılara doğru yuvarlanırken kendi kendini ufalar gibi görünmesi değildir; dilbilgisi aygıtları sayesinde bir dizi ayrı ve abes olguyu birbirine nasıl bağladığını göstermeye kararlı bir nesir üslubunun neredeyse yan-ürünüdür bu... Tikellik tek bir sahneyi ima eder, ama tarz genelleme tarzıdır; sonuç olarak da kimin, nereden konuştuğunu bilemeyiz. Anlatıcı, ona söyleminin uğraklarını açıklayacak ve bir arada tutacak bir karakter veremediğimiz için gayrişahsileşmiştir. Kısacası, önümüzde bir konuşmacıdan kopmuş vaziyette duran yazılı bir metin vardır" (Culler, s. 76-7).

Nitekim metin ne nesnel olarak (çeşitli cümlecik ve alt-cümleciklerinin uyumlu bir biçimde taklit edebileceği nesnesinin boyutlarına göre), ne de öznel olarak (bir izleyicide "yaratabileceği" ardıl deneyimler yoluyla) düzenlenmiş değildir, "dilbilgisi araçları" tarafından sadece bir arada tutulur. Malzemelerin kendileri atıl ve parçalıdırlar, ama sanki yazar sayfanın üzerinde cümlelerin peş peşe gelmesinde yeni bir düzen ilkesi keşfetmiş gibidir; artık oyunun hedefi, içerik düzeyinde bu tür bir ardışıklığın ne kadar mantıksız olduğunu okurun fark etmesini önleyecek bütün sözdizimsel kaynakları tanzim etmektir. (Bundan kısa bir süre sonra Mallarmé Sözdiziminin kendisini şiirlerinin anlatısal tözü haline getirecekti.)

Culler daha sonra da, cümle düzeyinde bu şekilde itibarını kaybeden tutarlı anlamın, eleştirmenler tarafından olay örgüsü düzeyinde aranan anlama benzediğini gösterir. Burada başlıca delil, *L'Education sentimentale*'de (Duygusal Eğitim), Frédéric ile Madam Arnoux arasındaki o doruk niteliğindeki son buluşmadır; Culler'a göre bu buluşmanın "ironi"si, *Madam Bovary*'nin daha önce bahsettiğimiz o mütevazı betimleyici cümlecikleri kadar kendi kendiyle çelişmektedir: "Flaubert ya kusursuz bir ironiyle, karakterlerin yanılsamalarını bozuyor ve onların aşkının yapmacık bir poz kesmeden ibaret olduğunu gösteriyor, ya da son derece dokunaklı bir sahneyle, bu aşkın (*transcending*) sevdanın ideal doğasını savunuyor olmalıdır" (Culler, s. 152). Birbirini dışlayan bu iki seçenekten hiçbirinin işe yaramaması, anlatı ile proairetizmler, yani şemalar arasındaki, bir önceki bölümde bahsettiğimiz ilişkide başlayan krizin semptomu olarak kabul edilebilir: Bu şemalar sökülmeye, sendelemeye başlamaktadır; artık tekdüze biçimde anlatı algısını düzenleme aracı işlevini görmezler, yine de de okur körlemesine onları arar, kâh birinin, kâh diğerinin merceğini takarak eksik ve tatmin edicilikten uzak sonuçlar elde eder.

Bu koşullarda, karakterlerin kendilerinin kendi geçmişlerini yeniden düzenlemeye çalışmaları gerekir: "çünkü Flaubert kendi hayatlarını, düzen açısından anlatılan bir on dokuzuncu yüzyıl romanı olarak düzenlemeye zorlamayacaktır karakterleri." Ama kendi, ağırlıklı olarak romantik okumaları bariz bir biçimde yetersizdir: "Eğer sondan bir önceki sahnenin bu okumasını [yani, Frédéric ile Madam Arnaux'nun kendilerinin okumasını] kabul edersek, önceki

algılarımızı ve hatta kitabın geri kalanının da üzerine inşa edilmiş göründüğü bariz karşıtlıkları saçma bir hale getirdiğimizi görürüz... Karşıtlıkları alt edip kırılgan bir romantik zafer üreten bu sahne, önceki sahnelerin ima ettiği gelişim çizgisinin dışına çıkmış gibi görünmektedir. Yani, Frédéric'in aşk hakkında neler öğrendiğini görmemizi sağlayan bir deneyimin mantıksal sonucu değildir; daha çok, hayatın yaşanması gerektiğinin ve bunun da hüsranı ve başarısızlığı beraberinde getirdiğinin, ama yine de dikkatli davranıldığı takdirde, kişinin deneyiminden bağımsız kalan saf bir kurmaca yaratmanın mümkün olduğunun doğrulanmasıdır. Bu da, önceki olaylara anlam yüklemek ve onlardan çıkan derse işaret etmek yerine, kitabın ve sahip olduğu düşünülen içeriğin görünüşteki konusu olan duygusal eğitimin içini boşaltır" (Culler, s. 155).

Böyle bir okuma ya da karşı-okuma, Culler'ın başlıca teorik hasmının, yazdığı eserlerde tam da burada metin modelleri olarak sunulan "sorumsuz ironiler"i kınayan Wayne Booth olduğunu ima eder – adının hiçbir yerde zikredilmemiş olmasına rağmen. *Rhetoric of Fiction* (Kurmacanın Retoriği) dikkatle yeniden okunduğunda, mesela bir Céline'in "ahlakdışılığı" ve anlatısal perspektiften yoksun oluşuyla, Booth'a sadece gayet çarpıcı bir günah keçisi sunduğu görülür; gerçek kötü adam, büyük bir incelikle sunulmuş da olsa, açıkça Flaubert'in kendisidir:

Henry James Flaubert'in insanlığa dürüstçe bakma ihtiyacı karşısında "iki sığınağı" olduğundan bahseder. Bunlardan biri, *Salambo* ve *Ermiş Antonius ve Şeytan*'daki gibi egzotik olandı, "insandan" bütün bütüne "uzaklaşmak"tı. Öteki ise, insanı, onun karşısında doğrudan bir tavır almak zorunda kalmadan ele almasını sağlamış olan ironiydi. James şunu sorar: Peki ama "Flaubert son tahlilde mutlak olarak ve münhasıran ironiye mi mahkûmdu?" "Diyeceklerini, biraz daha cephede savaşarak diyemez miydi?" James'in bu sorusu güçlü bir sorudur. James'ten bu yana sunulan birçok "nesnel" ama yıpratıcı portreyi okurken şu hisse kapılmamak elde değildir: Yazar ironiyi, konusunu serimlemek için değil kendini korumak için kullanmaktadır. Onlara soğuk bir gözle baktığımızda yazarın karakterlerinin budala ve düzenbaz oldukları görülüyor, peki ya yazarın kendisi? Gerçek fikirleri soğuk servis edildiğinde yazarımız nasıl görünürdü acaba? Yoksa hiçbir fikri falan yok mu?[11]

11. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, s. 85; ve Flaubert hakkındaki diğer yergileri için bkz. n. 27, s. 373.

Aslında, Flaubertçi anlatının "anlamsızlığı" konusunda Booth ve Culler'ın şaşırtıcı ölçüde benzer görüşleri vardır; sadece birinin beğendiğini, öbürü reddetmektedir. Bir "metin ideolojisi"nin sonuçlarını çıkarırken, tekil yapıtın biçimsel tamamlanmışlığına ve vereceği tutarlı mesajlara duyduğu bağlılık yüzünden kendi konumunun nihai mantıksal sonuçlarını (bunlar pek tutulmayan veya eski tarz ahlakçı çıkarımlar olabileceği gibi, *A Rhetoric of Irony*'de (İroni Retoriği) olduğu gibi, edebi anlamların oyununu, Booth'un kendi deyimiyle "istikrarlı ironiler"le, yani tutarlı yorumlara izin veren ironilerle, başka bir deyişle Culler'ın "kesinlikler" diyeceği şeylerle kısıtlı tutmanın savunusu biçimine de bürünebilirler) çıkarmaya yönelen bir eleştirmeni Culler'la kıyaslamak faydalı olabilir: "Muğlaklıkların keşfini çok büyük bir başarı olarak selamlayan eleştiri sağanağına maruz kalan okurlar, bulanık duyularla ve körelmiş bir dikkatle yaşamayı öğrendiklerinde ve beceri sahibi istikrarlı ironicilerin sunduğu kesin ve incelikli iletişimin hazlarından kendilerini mahrum bıraktıklarında yaşanır asıl ciddi kayıp."[12] Booth'un "sorumsuz ironi" dediği şeyin, yani kendi ironilerine ironik bir biçimde yaklaşan ironinin beni sonsuz bir gerileme sürecine soktuğu kesin; bu sürece, en nihayet, "ironi" terimiyle ne kastedildiğini artık bilmediğimi itiraf ederek son vermem gerekiyor. Demek ki Booth'un yeni kitabı benim gibi okurlara hitap ediyor açıkça, zira bu terimin ancak en dar ve en başa çıkılır anlamıyla kısıtlandığı zaman işlevine yeniden kavuşabileceğini iddia ediyor: Maalesef, ben bu tavsiyeyle ne yapacağımı da bilmiyorum aslında, çünkü söz konusu metinler çoktandır tarih içinde varlar ve sırf öyle isteniyor diye yok olacak değiller.

Demek ki, Frédéric ile Madam Arnaux arasında geçen doruk niteliğindeki konuşma, "teorik imkânsızlığı"na rağmen (Culler, s. 152) ve ona tutarlı bir anlam yükleme yolundaki bütün girişimlerin hilafına, bir metin olarak, yazı içinde var olduğuna göre, son söz Culler'ınmış gibi görünüyor. Booth'un açısından bakıldığında, bize hayat hakkında muğlaklıktan uzak bir şey söyleyecek hale getirilmesi mümkün olmayan bu tür bir sahne kadar sorumsuz bir şey olamaz; Culler'ın kendi kendini açımlayan bu tür mekanizmalar

12. Booth, *Rhetoric of Irony*, Chicago, 1974, s. 172.

hakkındaki incelemesi; bu romanın neden dünya edebiyatının en eğlenceli ve en çileden çıkarıcı romanlarından biri olduğunu, aynı anda bütün kitapların hem en zengini hem de en boşu olduğunu, hem büyük bir başarısızlık hem de –belki tam da onu hiçbir zaman nihai olarak kavrayamayacağımız *için*– sürekli geri dönüldüğü halde tüketilemeyecek nadir romanlardan biri, tam bir cümleler hülasası, anlatı dilinin yapabileceği bütün ilginçliklerin yer aldığı bir ansiklopedi olduğunu açıklama yolunda epey mesafe kaydeder.

Yine de, Culler'ın kazandığı zaferin bir Pyrrhus zaferi olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekir; çünkü Flaubert'in, nihai amaçları insan zihninin kavrayışlılık iddialarını terapötik amaçlarla aşağılamak olan, şeytani denecek kadar anlamsız nesneler –Donald Barthelme'nin bir gün Manhattan üzerine düşen dev balonu ya da Stanislaw Lem'in *Solaris*'indeki ne idüğü belirsiz, akıl ve duyarlılık sahibi okyanus gibi– icat eden bir tür proto-varoluşçu olduğu imasını kabul edemeyiz. Charles'ın kasketinin henüz bu tür bir nesne olmadığı açıktır; Culler da Nathalie Sarraute'un Flaubert'in eserleri hakkında yaptığı "neredeyse konudan yoksun, karakterlerden, olay örgülerinden ve bütün eski aksesuarlardan kurtulmuş, hiçbir şeyle ilgili olmayan kitaplar" tesbitini ters bir edayla "zırvanın daniskası" diye niteleyerek kendisiyle bu tür aşırı bir konum arasına mesafe koyar (Culler, s. 134).

Ama bunun söylenmesi, Culler'ın Flaubert'e dair "yorum"lara getirdiği suçlamaları biraz farklı bir ışık altında görmemizi sağlar; meselâ Victor Brombert'in, Frédéric ile Rosanette'in 1848 Haziranındaki katliam sırasında dolaştıkları Fontainebleau'deki manzaraya getirdiği yorumu, Culler'ın yaptığı gibi bir kenara atmak pek adilane görünmez. ("Bir yandan, gökyüzünün yükseklerinde dev zafer takları gibi birbiriyle birleşen, öte yandan da 'devrilen sütunlar' gibi görünen ağaçlarda bir ironi vardır... Siyasal devrim, jeolojik 'devrimler' zemininde ölçülür. Bu 'hareketsiz Titanlar' o öfkeli duruşlarıyla bize devrimin ateşini hatırlatırlar" vb. Aktaran Culler, s. 101). Yorumlama dürtüsü bir kere kontrolden çıkıp da bütün bu doğal nesneleri tarihin ya da doğanın ya da herhangi bir şeyin *simgelerine* dönüştürdüğümüz zaman, Culler'ın bütün yergilerine maruz kalırız elbette; ama tam da böyle bir bütünlüklü anlam özleminin *ayartısına* kapılmadığımız takdirde, Culler'ın kendi gözlemleri

de imkânsızlaşır. Brombert'in *Duygusal Eğitim*'deki bu sahnenin yarattığı "uyuşukluk ve rehavet hisleri" hakkındaki diğer gözlemlerini aktaran Culler, sözlerine şöyle devam eder: "Brombert bu sahneye, tamamen uygun görünen, ama simgesel yorum usulü dışında metni ele alacak başka hiçbir eleştirel usulü olmayan yollardan tepki göstermiştir adeta. Ama metnin, Brombert'in saptadığı etkileri tam da onun uyguladığı eleştirel işlemlere direnerek ürettiğini göstermek güç değildir." Tamam direniş var, ama davet de var –zira, Culler'ın muhakemesini ikna edici bulup Flaubert'i hiçbir yorumlama çabasına girmeksizin okumaya karar verdiğimiz takdirde, romanın içindekiler farklı ama aynı ölçüde onmaz bir biçimde romanın dışına çıkacaktır. Bu tür pasajlara, onlarla hiçbir zaman bütünüyle uyuşmayan simgesel bir anlamın *musallat olduğunu* ve Flaubert'in metniyle yaptığımız şeyin –söz konusu şey ne yorum olabilir ne de yorumlama süreci karşısında düpedüz kayıtsız bir tavır takınmak olabilir– büyük ölçüde bir "ihlal" meselesi olduğunu, Bataille'ın terimi belli bir tür cinsel tatmine uygularken başvurduğu, kendi kendisiyle çelişen anlamda (bu tatminin, ihlal etmekten haz aldığı normu yeniden onaylaması gerekir) ihlal meselesi olduğunu söylemek daha yerinde görünmektedir.

Gelgelelim, meseleyi böyle koymak demek, Flaubertgil metnin benzersiz yapısını ve hatta ondan çıkan daha genel metin teorisini, içerdikleri çelişkiler açısından ve Culler'ın aslında sunmadığı bir çerçeve içinde, yani tarih çerçevesi içinde yeniden ele almayı istemek demektir; yine de bunu yapmadan önce, Culler'ın biçimsel gözlemlerini, bu eserlerin daha derin içeriğiyle ilgili düşüncelere nasıl dönüştürdüğüne bakmakta fayda vardır. Burada başvurduğu mekanizma, içeriğin büyük ölçüde salt tekniğin yansıması olarak görüldüğü Rus Biçimciliğinin mekanizmasıdır aslında; Culler'ın iki önemli Flaubert teması hakkında, zamanının burjuva "budalalığı" karşısında kapıldığı öfke ve çoğu zaman uzak geçmişe yansıtılan (bunun tek istisnası *Saf Bir Yürek*'teki Félicite'nin papağanıdır) bir kutsallık özlemi hakkında yaptığı açıklama, her iki temayı da, zekice, metnin talep ettiği belli bir okuma tipinin tematizasyonlarına çevirir. Böylece, budalalık "[dünyayı] bir yüzeye indirgeyen ve onu anlamı olmayan bir dizi gösterge haline getiren, [böylece de] özneyi onun karşısında özgür bırakan işlem" haline gelir (Culler, s.

179). Böylece budalalık metnin kendisinin olanaklılık koşulu olurken, kutsallık da nihai ama imkânsız bir *parole pleine*'in, yani tam bir yorum kesinliğinin esası olarak görülür: "Zaimph [*Salambo*'da Tanit'in esrarlı kutsal peçesi] metnin bizden esirgediği olası bir anlatı bütünleşmesinin simgesi olarak kalır."[13]

Culler daha sonra, bu özgöndergesellik sürecini adlandırmak için faydalı bir şey yaparak, artık aşağılayıcı anlamda değil yorumbilgisel bir anlamda kullanılan "alegori" terimini yeniden tedavüle sokar. Çünkü bir metnin böyle simgesel ya da anlam-yansıtıcı unsurlarının, okuma sürecinin kendisinin alegorileri olarak, başka bir deyişle, tam da yorumlama ve metinsel anlamlar yükleme girişiminin mecazları olarak kavranması gerektiğini söylemek, bana kalırsa, Derrida okulunun biraz statik ve bir şekilde artık yerleşiklik kazanmış olan alegorik yorumlarından epey farklı bir hipotezdir; söz konusu okul, örneğin Charles'ın kasketini bir *écriture* ve metinsel üretkenlik figürü olarak gördüğü için, Culler'ın kınadığı diğer yorumlar kadar temelsiz ve mutlak "kesinlikler" doğurur. Culler'ın kendi yaklaşımının avantajı, geleneksel edebiyattaki bu türden birçok özgöndergeli olguyu görünür kılmakla kalmaması (örneğin, bir Proust ya da bir Thackeray'ın bellek takıntısı, okurun onların sayfalarını alımlama süresi üzerine yaptıkları üstü kapalı bir yorum olarak görülebilir), aynı zamanda yukarıda bahsettiğimiz ve başvurdukları yöntemler şimdiye kadar Fransız ya da yapısalcı okulunkilerle bağdaşmaz görünmüş olan o çok farklı, fenomenolojik yönelimli; yorumbilgisel eleştiri okuluyla bir diyalog kurmayı da mümkün kılmasıdır. Edebiyat tarihinde özgöndergelilik hakkında, daha önce sunulmuş olanlara nazaran yeterli bir açıklamaya ihtiyaç duyduğumuz kesindir; ama Culler'ın bu olgunun sırf Flaubert'in yapıtlarındaki varlığını tanıtlaması şunu gösterir: Metnin bir tür özbilinci olduğunu ima eden bu tikel olgu, daha yeterli bir tarihsel çerçeve olmadığı takdirde, çok kolay bir biçimde tekrar eski modernizm/gerçekçilik çatışkısının hizmetine koşulabilir; bu konuya sonuç bölümünde döneceğiz.

13. Veronica Forrest-Thomas, "The Ritual of Reading *Salammbo*", *Modern Language Review*, 67, 4 (1972)'den aktaran Culler, s. 223. Aynı yazarın bununla bağlantılı bir başka çalışma için bkz. "Levels in Poetic Convention", *Journal of European Studies*, 2, 1 (1971), s. 35-51.

III

"Sarrasine" 1830 Kasımında, Balzac'ın ilk "imzalı" romanı (ve ilk büyük başarısı) olan *Tılsımlı Deri*'nin çıkmasından birkaç hafta önce ve Bourbon hanedanının çöktüğü, Haziran ayındaki "üç şanlı gün"den birkaç ay sonra yayımlandı. Dolayısıyla, söz konusu an Balzac için, "genel ideolojisi"nin (yani siyasal sisteminin) kesin biçimini aldığı ve "estetik ideolojisi"nin (kendine özgü ayrı bir form inşa etme girişimleri), yanlış bir adım olduğu sonradan anlaşılacak bir adıma hırslı ve enerjik bir biçimde yansıdığı çok önemli bir andı. Çünkü "Sarrasine", "fantastik öyküler" (burada çoğunlukla Hoffmann'ın etkisinden dem vurulur) diyeceğimiz öykülerden oluşan bir derlemenin parçasıydı; bu öyküler çok kısa bir süre sonra bir araya toplanarak, *Tılsımlı Deri*'yle birlikte, *Romans et contes philosophiques* adıyla üç cilt olarak yeniden basıldı; yani fantastik öyküler kortejini de beraberinde taşıyan bu yeni derleme bir ikinci-basımdı. Bu derlemenin başlığı, *La Comédie humaine*'in (İnsanlık Komedyası) 1842 tarihli nihai sınıflandırma şemasına taşınıp "Études philosophiques" (Felsefi İncelemeler) olarak değiştirildi. Özgün derlemenin içeriğine bu sınıflandırma altında birkaç (çok önemli) metin ilave edilmiştir, ama bunlardan hiçbiri 1835'ten sonra yazılmış değildi; o tarihte Balzac bu özel anlatı formuna duyduğu ilgiyi kaybetmiş gibi görünüyor. Gelgelelim, Balzac'ın 1835'te, "Sarrasine"i "felsefi öyküler" başlığı altından çıkarıp, bambaşka bir alt-küme olan "scènes de la vie parisienne"in (Paris Hayatından Sahneler) bir parçası olarak yayımlamış olması manidardır.

La Comédie humaine'in alt-sınıflandırmaları çoğunlukla (özellikle de daha kısa metinler için) okuyuşumuzu odaklayıp tematikleştirme ve özgül bir *Geştalt* üretmeye yönlendirme işlevini görür ki "Sarrasine"in yorumlanışı bunun neredeyse paradigmatik bir örneğidir. Öykü, "Paris hayatından bir sahne" olarak okunduğunda kendini, bu dönemde epey sık kullanılan (en güçlü dramatizasyonunu Stendhal'in eserlerinde bulan) bir karşıtlık halinde, İtalya'daki ve Paris'teki (ya da Fransa'daki) hayat arasındaki karşıtlık halinde düzenler – bir ihtiras dünyasına karşı bir para ve dedikodu dün-

yası. Demek ki hikâyenin baskın imgesi ya da amblemi, yani iskelet ile canlı kadın bedeni arasındaki, ölüm ile hayat arasındaki karşıtlık, bu okumada, esas itibariyle toplumsal ve tarihsel olan bir içeriğin geri-dönüşlü yorumlayanı (*retroactive interpretant*) haline gelir; kapitalizm ile kapitalizm-öncesi toplum arasındaki radikal fark olarak yeniden formüle edebileceğimiz söz konusu içerik, öykünün biçimsel olarak iki kısma ayrılmasını da sağlar: Paris çerçevesi ve arada da *ancien régime* dönemi Roması'nda yaşanan olaylar.

Gelgelelim "Sarrasine"i tekrar ilk sınıflandırmadaki, "êtude philosophique"ler, yani fantastik öyküler arasındaki yerine yerleştirdiğimizde, bu okuma ya da algı düzenlenişi bir çırpıda gözle görülür biçimde ve dramatik olarak değişir. Ne var ki, bu yeniden düzenlemenin derecesini takdir edebilmek için, Balzac'ın kategorisinin –"étude philosophique", yani felsefi hikâye– en azından ihtirasları ve kavranışı bakımından, artık "fantastik" edebiyat olarak adlandırabileceğimiz şeyden daha geniş olduğunu görmemiz gerekir, çünkü bu kategori özel olarak eski tarihsel dönemlere yerleştirilmiş anlatıları (*Sur Catherine de Médicis*) ve bariz biçimde felsefi, metafizik ya da mistik iddiaları olan metinleri (*Louis Lambert, Séraphita*) içerir. Bu özelliklerin ilki, araya sokulan "Sarrasine" anlatısının tarihsel (ve yabancı) ortamını artık çok daha güçlü bir biçimde öne çıkarır; bu anlatı artık çağdaş çerçeveye karşıt olarak işlemez olur ve başlı başına özerk bir vizyon haline gelir. Aslında geçerken, burada Sir Walter Scott ile kesin bir hesaplaşma yaşanmış olduğunu belirtebiliriz. Scott'ın daha derin tarihselci perspektifi, *Comédie humaine*'in büyük kısmını oluşturan çağdaş (yani on dokuzuncu yüzyıla ait) anlatıların o kadar derinlerine nüfuz etmiştir ki, Scott'ın romanslarının antika dış kabuğundan ve tuzaklarından kurtulmak ve geri kalan Balzac'a ait unsurları da biraz marjinalleştirici ve egzantrik sayılabilecek "étude philosophique" başlığı altında toplamak mümkün olmuştur.

Bu arada, odağa bariz biçimde "felsefenin" alınması, hayat-ölüm alegorisini yakalayıp düpedüz metafizik bir tema haline getirirken, ilk yorum seçeneğinin tarihsel itirazını da güzelliğin solup gitmesi ve zamanın geçmesiyle ilgili daha varoluşsal bir hisse dönüştürür.

Kronolojik olarak daha eski olan bu ikinci okumada, hikâyenin "fantastik" bileşeni, yaşlı Zambinella'nın "tekinsiz" iticiliği/çekici-

liği (daha genç olanlar onun yanında düpedüz ürperirler) yoluyla ifade edilir ve hadım edilme numarasına ya da sırrına dayalıdır ki bu da hikâyeyi iki kere okumanızı sağlar, önce bilgisizliğin bütün meşum gizemleri içinde, sonra da anlatıcının hesaplı muğlaklıklarına duyulan hayranlıkla dolu olarak, ifşaatın aydınlığı içinde. Bu çifte okuma, ya da tersine çevrilmiş okuma yapısı, açık ki, Barthes'ın "yorumbilgisel kod"un işleyişi dediği şeydir; açık olmayan şeyse, bu epey sınırlı anlatısal el çabukluğunun, daha toplumsal ve tarihsel olan diğer yorum seçeneği tarafından nasıl olup da dönüştürüleceğidir. Ama Barthes'ın kendi "yorumu"nu da işin içine katmanın zamanı geldi; başka bir yerde bu yorumu şöyle özetlemiştim:

> Balzac'ın novellası bize aynı zamanda hem kendinden hem de konusundan, sanattan ve arzudan bahseder ki gerek çerçevede gerekse fiili hikâyede bunların ikisi de vurgusu tersine çevrilmiş olarak mevcuttur. Çerçevede, anlatıcı dinleyicisini baştan çıkartmak için bir hikâye anlatır; hikâyenin kendisindeyse bir sanatçı arzusu yüzünden mahvolur, felaketin ardından geriye sadeçe arzunun temsili –Zambinella'nın bir heykeli ve bir portresi– kalır. Bu tutku narsisizm ve hadım edilmedir: Meftun olmuş sanatçı aslında âşık olduğu hadım şarkıcıda kendi imgesini görür, öyle ki simgesel hadım edilme ya da cinselliğin reddi burada sanatsal üretkenliğin kaynağı olarak sunulur; tıpkı hikâyenin başka bir yerinde Lanty ailesinin gizemli servetinin de kaynağının da bu ret olduğunun anlaşılması gibi (prima donna olarak Zambinella). Nitekim masal bize klasik sanatın kökenleri, kapitalizmin kökenleri ve bunların birbirleriyle ilişkileri hakkında bir şeyler söyler; ama içinde anlatıldığı çerçeveyi olduğu gibi bırakmaz. Anlatıcıyı da dinleyiciyi de kirletir; onlar da hikâyenin sonuna gelindiğinde, cinselliksizleşmiş ve cinselliksizleştirici bir atmosfer içinde, arzularını tatmin edemeden ayrılırlar.[14]

Bu özetin, Barthes'ın okumasının yapay olarak yeniden inşası mahiyetinde olduğunu da eklemek gerekir: Şerh formu, kendisini oluşturan (*S/Z*'nin çeşitli yerlerinde karşımıza çıkan) kısmi unsurları ve noktasal gözlemleri bu tür genel bir önerme içinde sentezlemeye engel olur. Ama bu kısmın başında aktardığımız tarihsel malzemeye başvurmak ve Barthes'ın Racine'i *Totem ve Tabu* doğrultusunda yeniden yazması üzerine çıkan efsanevi Barthes-Picard tar-

14. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, 1972, s. 148; Türkçesi: *Dil Hapishanesi*, çev: M. H. Doğan, İstanbul: YKY, 2002.

tışmasını hatırlamak, bizi Barthes'ın burada Balzac'ı kasten ve keyfi olarak "modernize ettiği" gibi aceleci bir sonuç çıkarmaya itmemelidir. Aksine, özetimizde değindiğimiz bütün unsurlar metnin kendisinde mevcuttur; Balzac'ın bu tür şeyler söylemiş ya da bu kadar "modern" şeyler düşünmüş olabileceğine ihtimal vermeyen bizim kendi "modernlik" anlayışımızdır anakronik olan. Aslında, Balzac'ın bir dizi cinsel ayrıksılığı zarafetle ama açık açık (ve şüphesiz oldukça cüretli bir biçimde) anlatmasının "modernliği" üzerinde ne kadar durulsa yeridir. Örneğin burada ilgilendiğimiz metinde, anlatıcı kendisini dinleyen kişiye şu gözlemini aktarır: "*L'aventure a des passages dangereux pour le narrateur*" (Bu serüvenin anlatıcı için tehlikeli yerleri var) (*S/Z*, s. 234/204). Barthes'ın okuması benimsenmezse bunun ne anlama gelebileceğini anlamak zordur ki hikâyenin sonu da bu okumayı doğrular ("*Vous m'avez dégoutée de la vie et des passions pour longtemps... Laissez-moi seule*" [Uzun bir süre için beni yaşamdan ve tutkulardan tiksindirdiniz... Beni yalnız bırakın] [*S/Z*, s. 253/223]).

Ama bu *aphanisis* (cinsel arzunun birdenbire ortadan kalkması ve bu beklenmedik kayboluş yüzünden öznenin kendini içinde bulduğu amaçsızlık durumu için Ernest Jones'un kullandığı ve daha sonra Lacan'ın sistematik olarak yeniden tedavüle soktuğu sözcük), yorumbilgisel kodun daha önceki okumasında temel bir değişim olduğunu işaret eder: Hile ya da sır, artık hileden biraz daha fazla bir şeydir; artık tarafsız değildir, artık can alıcı bir bilgiye sahip olma meselesi değildir. Artık, yaşlı mumyanın kendisi gibi, anlatının kendisi üzerinden bir ürperti hissi verir ve okuduklarımızı aktif biçimde kirletir. Dolayısıyla, artık fantastik olanın değil, Freud'un kullandığı anlamda "tekinsiz" olanın alanındayızdır. Bu etki ile Barthes'ın onun anlamını aktarabilmek için başvurduğu ideolojik Arzu terminolojisi ya da kavramsallığı adı verilmesi gereken şey arasındaki ilişki henüz tam olarak anlaşılmış değildir.

Önceki yazılarımdan birinde [Bu derlemenin giriş yazısı olan "Üstyorum"da –ç.n.] temellendirmeye çalıştığım gibi, üstyorum diğer eleştirel konumların çürütülmesi olarak görülürse yanlış anlaşılmış olur; illa ki bu dili kullanmakta ısrar edilecek olursa, üstyorumun verili bir analizin sahnelenip dile getirildiği yorumlama kodunu çürütmeye çalışırken, söz konusu analizin içeriğini koruda-

ğunu söylemek daha iyi olacaktır. Üstyorum, başka şeylerin yanı sıra, (eski dili kullanmaya devam edersek) Barthes'm hatalarını da açıklamamızı gerektirir; yani Barthes'ın içgörülerini ve kavrayışlarını onaylamakla ya da kavramsallaştırmalarının yanlış ve eksik yönlerini ifşa etmekle yetinmeyip bu hata ve eksikliklerin en başta nereden geldiğini açıklamakla da (hatta tarihsel zorunluluğun kendisini –bütün bunları niye bu şekilde düşünmek zorunda olduğunu, niye başka türlü düşünemeyeceğini– göstermekle de) yükümlüyüzdür. Bence bu ikinci ve daha kafa karıştırıcı yükümlülük, ancak Barthes' ın kavramsallaştırmalarının aynı zamanda onun içeriğinin [kastettiklerinin –ç.n.] yansımaları, inceleme nesnesinin zihinde kalan ve evrensel doğrular zannedilen görüntüleri de olduğunu göstererek yerine getirilebilir. Dolayısıyla, nesnesiyle karşılaşan ve mesela, yapıtın biçimini, yapıtın somut içeriğinin daha derin mantığının dile getirilmesi olarak (Hjelmslev'in terminolojisiyle, biçim boyutunun töz boyutu tarafından belirlenmesi olarak) kavramaya çalışan üstyorumun hareketi bu bakımdan genel olarak diyalektik düşüncenin hareketini kopyalar ve yeniden üretir. Balzac'ta bu içerik ya da töz, metinselleştirilmemiş bir tarih, olaydan sonra inşa edilmesi gereken sınıfsal, ruhsal, siyasal ve estetik bir durumken, Barthes'a göre (bütün bunlar olmasının yanı sıra!) basitçe tarihsel nesne ya da metindir; kendine özgü tarihsel özellikleri, onu vesile ve bahane olarak kabul eden düşünceyi gözle görülmez biçimde yönlendiren "Sarrasine"dir.

S/Z aslında Barthes'm (en belirgin olarak klasik "Anlatıların Yapısal Çözümlemesi" yazısında cisimleşen) göstergebilimsel ortodoksi uğrağından yüz çevirişidir: Sonsuz çeşitlilikteki beşeri öykü ve masallardan, "bilimsel olarak" bunların hepsinin kaynaklandığı nihai soyut bir anlatı yapısı çıkarma girişimine veda edişidir. Optik mekanizmadaki kayma, genel anlatı formunun dışlanıp yerine tek tek satırlar üzerinde odaklanan (ve "Sarrasine"i yeniden yazarak çok farklı türden bir estetik nesne haline getiren) bir dikkatin geçirilmesi, eski hevesleri sürgüne gönderir (bu arada Greimas'ın –*S/Z*'ye açık bir cevap niteliğindeki– *Maupassant: la Sémiotique du texte* adlı çalışması, metnin tekil cümlelerindeki anlatısal bellek yapılarına –anafora, katafora– dikkat ederek, söz konusu hevesleri tekrar canlandırmıştır). Yine de Barthes'ın "anlamsal kod"u ya da "ki-

şi sesi", eski anlatı perspektifinin bir tür devamı gibidir, zira belirtilerini (*indexes*) üzerine dizeceği o inadına insanbiçimci "karakter" kavramını hâlâ korumaktadır. Diğer kodlar, tam da Barthes'ın yapmalarını istediği gibi, metni fiilen patlatırlar; ama bu kod –bütün "iyi niyet"ine rağmen– metni, en azından uzaktan uzağa, hâlâ "insanlar"la ilgili eski moda bir anlatı gibi görünen şeyle yeniden birleştirir.

Gerçekten tarihsel –yani, *durumsal*– bir analizi önleyen bir ataletle arkasında yatan *doxa*'ya, "*sagesse des nations*"a, parça bölük klişeler ve ölü atasözlerine dayalı olan kültürel koda gelince, Balzac'ın metninin bu kodu, tam da başvurulup işe koşulduğu anda yapıbozuma uğrattığı kolayca gösterilebilir. Kendimizi Balzac'ın en irkiltici maniyerizmiyle –otorite sıfatıyla eski sanat eserlerine başvurmasıyla– sınırlarsak ("*Et joignez à ces détails qui eussent ravi, un peintre, toutes les merveilles de Venus révérées et rendues par le ciseaudes Grecs*" [Bir ressamı kendinden geçirecek tüm bu ayrıntılara bir de Venüs'ün saygı duyulan ve Yunanlıların makasından çıkmış imgelerinin tüm harikalarını ekleyiniz] [*S/Z*, s. 238/208]) Vien'in resminden Sarrasine'in "özgün" heykeline, oradan da artık ilgi çekici genç bir kadından tiksindirici yaşlı bir adama dönüşmüş olan ne idüğü belirsiz "gerçek" modelin kendisine geçen yorumlayıcı gerilemenin, "gönderge"nin kendisinin bir el çabukluğuyla kaybolmasına neden olarak bu tür gönderme edimlerinin meşruiyetini ve otoritesini baltaladığı açıktır. Bu arada, hikâyenin ikili yapısının, daha önce de bahsettiğimiz iki ayrı ve bağdaşmaz okuma –bir "scène de la vie parisienne"e uygun tarihsel okuma ile bir "étude philosophique"e uygun metafizik okuma – yaratabilme yeteneğinin kaynağı buradadır: Aslında her şey, araya giren hikâyenin ya da anekdotun –mutsuz Sarrasine'in serüveninin– cevabı olduğu sorunun doğasına bağlıdır. Eğer hikâye yaşlı mumyanın kimliğini açığa çıkarmak için anlatılıyorsa, karşımızda, bir dizi "metafizik" itkiyi ve yatırımı (bunlara özellikle Barthes'ın kendi Lacancı fantazileri de dahildir) serbest bırakan fantastik bir hikâye var demektir; ama aynı zamanda anlatının merkezi sayılabilecek şeye, mutsuz Sarrasine'in kendisinin hikâyesine tuhaf bir şey olur; ünlü şarkıcının kaderinde artık Sarrasine'in temelli bir yeri yoktur, Sarrasine onun kariyerindeki çok kısa –bu tikel muammanın çözümünde hiçbir işlevi

olmayan– bir epizottan ibarettir. Metindeki bu garip yapısal süreksizliğe biraz sonra döneceğiz. "Sırrın ifşa edilmesi"nin anlatının doruk noktası olduğunu, hikâyeyi okuyan herkes söyleyebilir; gelgelelim, metne daha yakından bakıldığında bunun yanlış bir okuma olduğu görülür, çünkü Sarrasine'in hikâyesi aslında *resmin* "kimliği" hakkındaki bir soruya cevaben anlatılmıştır ve ancak bu epey farklı soru bağlamında bir anlamı vardır.

Okuma perspektiflerindeki bu Geştalt kayması, başka temel değişimleri de belirler, örneğin Barthes'ın "simgesel kod"undaki değişimleri: Mecazlarla başlayan şeylerin dinamiklerinin temelleri son kertede bedenin kendisinin deneyiminde, merkezi cinsiyet ve cinsel kimlik temalarının bağlanacağı o adlandırılamaz dil-öncesi bedensel varoluştadır. Ama (kendi cinsellik, cinsiyet ve Arzu takıntılarımız da dahil) çağdaş *doxa*'yı bir kenara koysak bile, böyle nihai bir "beden kodu"nun Balzac'ın hikâyesinin yorumlayıcı dip çizgisi olduğu savı bana çürütülemezmiş gibi görünüyor. Gerçekten de, Sarrasine'in gençliğinin anlatısı incelendiğinde, erkek özneden dişi özneye, savaş ve zafer gibi kahramanlık malzemelerinden aşk gibi mahrem ya da "duygusal" malzemelere doğru bir hareket olduğu görülür; bu hareket tarihsel olarak çok farklı bir biçimde, biçimsel paradigmalardaki bir yer değiştirme, sanat üsluplarındaki bir kayma, eski aristokratik geleneklerin burjuvalaşması ve içselleştirilmesi, son yıllarda sanat tarihçilerinin sık sık dile getirdikleri gibi Çizgi kategorilerinin yerine Renk kategorilerinin geçmesi olarak deşifre edilebilir. Hadım edilme ve arzu tematiğinin bu tarihsel durumu metaforikleştirip ifade etmesi, çağdaş okumalarımızda savunulduğu üzere, tarihsel durumun bu tematiği ifade etmesinden daha akla yatkınmış gibi geliyor bana. Bir yandan da, bu somut ama uzmanlaşmış tarihsel konunun ta kendisi –eril içeriğin dişil içeriğe dönüşümü olarak tematize edilen burjuva resminin ortaya çıkması– Balzac'ın öyküyü yazdığı döneme ve onun ait olduğu yazarlar ve entelektüeller kuşağına özgü bir siyasal endişe tarafından, yani bütün bu kuşağın hissettiği ve en paradigmatik ifadesini Musset'nin *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*'nda bulan o pek aşina *Epigonentum* hissi* tarafından üstbelirlenmiştir; Musset'nin bu kitabında, aşktan savaşa, ka-

* Soluk bir taklit olarak kalma hissi. –ç.n.

musaldan özele geçiş, Napolyon'un sunduğu büyük vesilenin yitirilmesi ve Tarih'in yanından geçip gittiği geç kalmış kişinin melankolisi olarak ifade edilir. Bu perspektiften (burada on sekizinci yüzyıla ve Akdeniz'e ait malzemelerin artzamanlılığı, Louis Philippe'in burjuva monarşisinin başlangıcında Balzac'ın eşzamanlı durumunun yansıması olarak kavranır) okunduğunda, "Sarrasine" Lacancı tonlamalarından kurtulur ve biraz Virginia Woolf'un *Orlando*'suna benzemeye başlar. Fakat bu süreçte, Barthes'in Simgesel Kod'u ortadan kalkmıştır.

Gelgelelim, modern kısa hikâyeyle pek ilişkisi olmayan ve daha çok bir anakronizm olarak, daha eski klasik ya da Rönesans dönemindeki öykü içinde öykü formunun, Scott'ın "romans"ından çok daha arkaik ve geri durumdaki kültürel ürünle artık işi olmayan bir ortamda yapay biçimde yeniden canlandırılması olarak kavranabilecek bu *novella*'nın biçimsel özgüllüğüyle (ve tarihsel tuhaflığıyla) hâlâ hesaplaşmış değiliz. Birazdan, hikâyenin fantastik içeriğinin (Freud, "Tekinsiz" adlı yazısında, bu tür içerikleri ve bu tür etkileri, ruhsal anlamda geriletici malzemelerin "geri dönüş"ünün işaretleri ve sonucu olarak analiz eder), arkaikleştirici bir formun "geri dönüşü"yle bağlantılı olduğunu göstermeye çalışacağım. Gelgelelim, bundan önce, bir metnin tarihselliğine yönelik farklı farklı yaklaşımları –klişe bir biçim-içerik karşıtlığı açısından sınıflandırmanın çok basit kaçacağı yaklaşımları– birbirinden ayırmak gerekir. Söz konusu üç yaklaşımın ya da metodolojik perspektifin her birinin, nesnesini ya da metni diğerlerinden farklı ve ayrı bir biçimde (ve biçim ile içerik –ya da biçim ile töz– arasındaki özgül ilişkilerin her yeniden inşada baki kalacağı bir biçimde) yeniden inşa ettiğini başka bir yerde ileri sürmüştüm.

Nitekim "Sarrasine" o çok mühim 1830 yılının kronolojik çalkalanmaları ve o yıldaki olayların özel siyasal ritmi adını vereceğim şey içine yerleştirilebilir ve sonra da bu ritme ve döneme verilen incelikli ve karmaşık, dolayımlı, simgesel bir tepki olarak görülebilir: Çökmüş bir ticari toplumun hicvine artık o toplumun, başka bir kültüre ve başka bir zamana taşınması gereken kapitalizm-öncesi ötekisinin nostaljik bir imgesi eşlik etmektedir; çünkü Bourbon Restorasyonu'nun elle tutulur boşluğu ve zayıflığı, bu dolaysız tarihsel malzemeye başvurmayı önler ve en azından belli bir an

için, tarihi tahayyül etmeyi sağlayan muhafazakâr kapasiteyi felç eder (Balzac'ın daha sonra ilginç yollardan alt edeceği bir felç halidir bu). Dolayısıyla, Sarrasine'in arkasında yalnızca namevcut bir sanat yapıtı bırakan meşum takıntısı, bu muhayyel ve ideolojik çelişkinin, kökten farklı bir geçmiş ya da kökten farklı bir geleceğe dair enerjikleştirici vizyonlar ortada olmayınca bugünü hicvetmeyi sürdürmenin güçlüğünün mecazi ifadesi olarak görülebilir.

Bunun yerini alan ikinci perspektif ya da ufka, metnin ya da nesnenin bütünüyle yeniden yapılandırılması eşlik eder; burada "Sarrasine", 1789 Devrimi'nde zafer kazanan burjuva sınıfının esasen olumsuz ve eleştirel olan değerleri ve ideolojik araçlarının hegemonik ve evrensel ya da "olumlu" değerler ve araçlar haline geldiği dönemde, burjuva ideolojisinin yaşadığı büyük kriz içinde bir epizot haline gelir. Bu ancak bütün bir oyunun ya da özgül "ideolojibirimler"in (*ideologemes*) saptanması yoluyla metinselleştirilebilen ve dile getirilebilen bir tür *toplumsal* düzeydir, daha doğrusu sınıf söylemi ve sınıf mücadelesinin alanıdır ve bu da, yukarıda belirttiğim gibi, Barthes'ın hem "kültürel kod"unun hem de "simgesel kod"unun kısmi sözlüksel hamlelere tercüme edilmesini gerektirir. Bu hamlelerle genel "temalar"a özgül bir ideolojik anlam yüklenir, fakat örtük biçimde ama evrensel olarak anlaşılan söz konusu ideolojik dağarcığın sözcüklerinin anlamını unutmuş olan daha sonraki okurlar bunu anlamayabilirler. Erken orta-sınıf döneminin Fransız edebiyatı (kendimizi sadece bununla sınırlayalım), söz konusu dönemin sınıfsal çatışmalarını ve genel ideolojik açmazlarını ifade etmek ve bunlarla hesaplaşmak için sanatçı rolünü öne çıkarma eğiliminde olmuştur; böylece sanatçı figürü burjuva entelektüelinin durumunu, semptom-oluşumunun takıntılı gücü ve yoğunlaşmasıyla "temsil" etmeye başlamıştır. Demek ki bu perspektiften bakıldığında, "Sarrasine" artık siyasal bir alegori olarak değil, çok daha sınırlı gibi görünen bir şey olarak, yani sanatçının hikâyesi olarak okunacaktır; sınırlı gibi görünse de bu şey, daha geniş sınıf ve ideoloji meselelerini dile getirir (kahramanlık resmi ve duygusal resim, çizgi ve renk hakkındaki sözlerimiz bu meselelerin "kodla(n)maları"ndan biri olarak görülmelidir). Demek ki hadım edilme tematiği burada, 1830 Devrimi'ni "düşünmek"teki noktasal bir güçlükten öte bir şeydir; bu devrimin ürünü olan tarihsel durumda yeni

bir ideoloji (Balzac örneğinde, yeni bir muhafazakârlık) oluşturmakla ilgili daha genel sorunu ifade eder.

Ama üretim tarzları alanına ve bir insan toplumu formundan bir başkasına geçişlere açıldığı için, tarihsel olarak bunların ikisinden de geniş olan (ve bu yüzden en genel anlamda tarihsel olarak adlandırmayı uygun bulduğum) son bir düzey ya da yorumlama ufku kaldı geriye. Paradoksal bir biçimde, daha uzmanlaşmış anlamıyla edebi form, işte ancak bu en genel yorum düzeyinde, ideolojiyle yüklü bir hamle olarak, toplumsal bakımdan simgesel bir strateji olarak görünürlük kazanır. Dolayısıyla Balzac'ın arkaik bir hikâye anlatma biçimini canlandırmasına bu son perspektif içinde, Barthes'ın "yorumbilgisel kod" anlayışıyla nihai olarak hesaplaşma amacıyla dönmemiz gerekiyor.

Gelgelelim, bu aynı zamanda, içinde bulunduğumuz tartışmada zaman zaman başvurmayı gerekli gördüğümüz bir başka çok etkili eleştirel metni, yani Freud'un "Tekinsiz" konulu yazısını da yeniden değerlendirmek için bir fırsat sunar; kaldı ki bu yazının inceleme konusu olan, E.T.A. Hoffmann'ın "Der Sandmann" (1816) hikâyesi, Balzac'ın romantik hikâyesinin, en azından uzak bir akrabası sayılabilir. Aslında, Freud'un yazısının en karanlık ve en az tartışılmış –Freud'da pek rastlamadığımız bir çekingenlik ve tereddüt içeren– kısmı, anlatının "tekinsiz" etkileri ile biçimsel yapıları arasındaki ilişkiyi, Balzac'ın novella'sının yukarıda bahsettiğimiz ikili yapısı ya da Geştalt'ı ile bağlantılı görülebilecek yollardan ele alır. Freud burada zekice, tekinsiz ya da bastırılmış malzemelerin biçimsel ifadesinin bir tür üç kabuk* oyunu (imge bana ait) şeklinde düzenlenebileceğini ileri sürer; burada okurun dikkati içi boş kabuğa öyle bir şekilde çekilir ki dolu kabuğun kaçınılmaz olarak yaratacağı ruhsal etki önlenmiş olur: "Herodotos'un hikâyesinde düşüncelerimiz prensesin duygularından çok daha fazla, usta hırsızın üstün kurnazlığı üzerinde yoğunlaşır. Prenses pekâlâ tekinsiz bir hisse kapılabilir, hatta muhtemelen fenalaşıp bayılmıştır; ama biz böyle hisler yaşamayız, zira kendimizi onun değil hırsızın yerine koyarız."[15] Bu nok-

* Bir tür bul karayı al parayı oyunu. –ç.n.

15. Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming", *Standard Edition*, Londra, 1959, c. 9, s. 252.

tada, Freud geliştirmek istediği iki noktadan yalnızca birini göstermiş olduğu halde, anlaşılmaz bir biçimde meseleyi orta yerde bırakıverir:

> Buradan çıkan biraz paradoksal iki sonuç şudur: Birincisi, edebiyatta tekinsiz olmayan birçok şey gerçek hayatta meydana gelirse tekinsiz olabilir; ikincisi, edebiyatta tekinsiz etkiler yaratma araçları gerçek hayatta olduğundan çok daha fazladır.[16]

Ama Hoffmann'ın hikâyesi bu ikinci önermeyi, "Sarrasine"i de aydınlatacak bir biçimde yeniden ileri sürmemize izin verir; zira bu hikâye, anlatı *çerçevesi* meselesini gerek Geştalt algılarının kaymasındaki temel mekanizma olarak, gerekse de edebiyatın üç kabuk oyununda, boş olduğu düşünülen bir kabın altında meşum bir andacın beklenmedik bir biçimde ortaya çıkışıyla tekinsiz bir etkinin üretilebilmesini sağlayan o numaranın mekânı olarak gündeme getirir.

Burada çerçeveleme terminolojisini, filmdeki kamera-dışı mekânla analoji kuracak şekilde kullanıyorum; filmde kamera aygıtı ile göz arasına, kamera önündeki nesnelerin yoğunluğuna hiçbir surette sahip olmayan ama nesne-dünyalarından ya da arka planlarından ve dolayısıyla normal maddiliklerinden kopmuş, algı alanında ona ait olmaksızın gezinen sanrıların yüzer-gezer niteliğinden de nasibini almış imgeler sokarak tuhaf bir *yatay* etki yaratmak mümkündür. Hoffmann'ın hikâyesinin ilk sayfalarını okurken her zaman buna benzer bir şey beni rahatsız etmiş, Freud'un ele aldığı konunun, bu yazısının içerik (hadım edilme, gerileme, ikiz ya da simulakrum imgeleri) açısından yapılan klasik yorumlarında ima edildiğinden çok daha fazla biçimle ilgili olduğu şüphesini uyandırmıştır. Bu bağlantıyı, mektuplardan meydana gelen anlatı (bu gerçekten de çok tuhaf bir form olmasına rağmen) formuyla özdeşleştirecek kadar ileri gitmeyeceğim; ama Hoffmann'ın metninin garipliğinin, mektup tarzından beklenmedik biçimde klasik üçüncü şahıs anlatısına kaymasıyla son derece alakalı olduğu bence açıktır; Freud bundan bahsetmez, ama Hoffmann'ın kendisi bunu beceriksizce ve başarısız bir biçimde açıklamaya birkaç sayfa ayırır.

16. *A.g.y.*, s. 249.

Okurun bu ilk sayfaların imkânsızlığı konusunda rahatsız edici bir şüphecilik duymaması mümkün değildir. Edebi uzlaşımlar adına kolayca bastırılan (zira adı üzerinde fantastik, gerçeksilik kaygısının hükmü altında değildir), ama aslında olayların kendilerine de (Coppelius'un alçaklığı, gizli deneyler, gözlerin "manidarlığı") bağlanmayan bir şüpheciliktir bu; daha çok en başta anlatıyla yapılan sözleşmeyle ilgili bir şüpheciliktir. Başkahraman, sonradan biri nişanlısı öbürü de en iyi arkadaşı olacak iki kişiyle birlikte büyüdüğü halde, onların onun travmatik çocukluk deneyimlerinden hiç haberleri olmaması gibi bir durumun pek akla yatkın gelmemesidir şüpheciliğin kaynağı. Bundan haberdar olmamaları olacak şey *değildir*; ya da şöyle söylesek daha iyi olacak galiba: Okurun şüpheciliği kendi kendini tersine çevirir ve başkahramanın tam bu noktada, mektup deneyiminin bu *şimdi*sinde itirafta bulunmasının tuhaflığı üzerinde odaklanır –sanki söz konusu ifşaatın saiki Coppelius'un ikizi, mercek yapımıyla uğraşan Coppola'nın rastlantıyla ortaya çıkışı değilmiş gibi, bu tuhaflık anlatıcının işini ne kadar da kolaylaştırmıştır, gibi saçma sapan bir şey düşünüyor insan. Ancak okuma deneyiminde böyle bir art ardalık olur; tıpkı bir romancının uzun süredir tanıdığımız bir karakteri, düğüm çözme amacıyla, o ana kadar gizlenmiş gayet abes ve beklenmedik bir hayat hikâyesiyle donatmasında olduğu gibi, basit ama kapsamlı ve kabul edilemez bir anlatısal sahtekârlıkla karşı karşıya kalındığı gibi bir his doğuyor. Ama meseleyi doğru ifade etmeyi hâlâ başaramadık, zira detektif hikâyeleri bunu yapmayı âdet haline getirmiştir, ama burada kaydetmeye çalıştığım protesto ve infial hissine benzer bir şey uyandırmazlar. Bu nedenle, sözünü ettiğimiz beklenmedik geçmişin biraz "şaibeli" bir biçimde atfedildiği karakterde bize "tanıdık" gelen şeyin, onun birinci şahıs statüsü ya da en azından başkahraman sıfatıyla bulunduğu resmi statü olduğunu ve dolayısıyla çoğunlukla gevşek biçimde "özdeşleşme" denen şeyi onunla yaşamanın caiz olduğunu söylemek daha iyi olacaktır. Demek ki, beklenmedik ifşaatla bir anda bozulan ve ihlal edilen şey bu sözleşmedir, bu ifşaat bizi önceki kahramandan birdenbire koparır, birinci şahıstan üçüncü şahısa sert bir geçiş yapar ve ona her bakımdan bizim Öteki'miz damgasını vurur; bu Öteki artık onunla kurduğumuz özdeşleşmeyi sürdürebilmek şöyle dursun, bize düpedüz itici gelir. Durumun tuhaflı-

ğı, bizden ekranda olup bitenleri kahramanın gözleriyle seyretmemiz istenen "birinci şahıs" filmlerindeki benzer (ama yapısal olarak tersine çevrilmiş) ve aynı ölçüde yapay deneylerle iletilebilir belki. Bunun üzerinde böyle uzun uzadıya durmamın nedeni sadece "tekinsiz"in yapısal anahtarını elinde bulunduruyormuş gibi görünmesi değil (Freud'un izahları bize kendimizin *ötekisi* olmayı gösterir); aynı zamanda ve öncelikle bu olayın, Balzac'ın "fantastik" döneminin önemli edebi ve biçimsel başarılarına, yani "Sarrasine"le tam tamına aynı döneme ait *Tılsımlı Deri*'ye de damgasını vurmuş olmasıdır. Eleştirmenler Raphael'in otobiyografik hatıralarının (ki bunlar arasında bir çocuğun babasını, Freud'un teorilerinin ruhuna çok uygun bir biçimde anlatması da vardır) okur ile kahraman arasına insafsızca (bu açıdan "Der Sandmann"da çocukluk anılarının devreye girişine benzese de onunkindan çok daha büyük bir ölçekte) bir uzaklık sokmasını, bırakın tartışmayı ya da teorileştirmeyi, kabul etmeye bile çoğunlukla yanaşmamışlardır; araya öyle bir uzaklık sokulmuştur ki kahraman karşı konulmaz ve geri dönülmez bir biçimde üçüncü şahıs konumuna yaklaşır ve romanın sonunda kahraman, o dönemin tabiriyle "daimonik"in, başka bir tabirle de cinnetin mutlak ötekiliği içinde kıvranırken onu soğuk ve merhametsiz gözlerle izleriz. Aslında, dönemin psikolojik ideolojisi içinde "cinnet", belli bir tür ötekiliği, daha doğrusu benlikten kopan "Öteki"nin düştüğü eli kolu bağlı öfke ve onmaz ıstırap halini adlandıran ideoloji-birimdir: "Der Sandmann"ın Nathanael'i, Balzac'ın öyküsüne adını veren heykeltıraşla aynı biçimsel metamorfozdan geçer (ama Balzac'ın hikâyesinde, ikinci ya da üçüncü elden anlatılarak etkisi son derece yumuşatılan cinnet ânı, çerçeve hikâyenin bitimindeki *aphanisis* olgusuyla başka bir biçime bürünerek varlığını sürdürür, diyesi geliyor insanın).

Freud'un, bu tuhaf yapının Hoffmann'daki varyantına ilgi duymasının kaynağını, söz konusu yapının analiz durumunun ta kendisine benzemesinde, ihlal edildiğinde zorunlu olarak yerini üçüncü şahıs gözleminin daha tarafsız mesafesine bırakan bir birinci şahıs çerçevesinin yarattığı özdeşleşme ve ötekilik diyalektiğine benzetmesinde aramak akla yatkınmış gibi geliyor bana. Gelgelelim, mevcut bağlamımızda, bu psikolojik ama aynı zamanda metinsel tuhaflıkları değerlendirmek için onlara formun tarihi açısından, özellik-

le de belli bir üretim tarzı içinde gelişmiş bir formun daha sonraki bir üretim tarzının çok farklı ortamı ve ekosistemi içinde varlığını sürdürmesi ve yeni üretim tarzına uyum sağlaması açısından bakmak yerinde olur. Daha önce de belirttiğim gibi, bastırılmış olanın dönüşüdür bu basbayağı, beklenmedik bir tekrar, arkaik olanın tekerrürü kabilinden bir şeydir; dolayısıyla, Rönesans tarzı sanat-hikâyesinin ya da novellanın Romantizm tarafından diriltilişi, şu ya da bu Romantik hikâyenin içeriğinden bağımsız olarak, kendi içinde zaten tekinsiz güçler barındırır.

Ama şimdi bundan da öteye geçip söz konusu çeşitli anlatı türlerinin formunu, farklı üretim tarzlarında (ya da kapitalizmde olduğu gibi, tek bir üretim tarzının farklı uğraklarında) farklı farklı biçimlerde inşa edilen ruhsal öznenin yapısıyla ilişkilendirmek istiyorum. Gelgelelim, burada dirilişini ele aldığımız sanat-novellasının, kapitalizmden önce gelen üretim tarzındaki kültürel başatı ifade ettiği söylenemez. Feodal sanat –çok uzun bir tarihsel dönem içinde ne gibi diyalektik dönüşümlerden geçmiş olursa olsun– ikiz egemen sınıfların *ethos*'unu, yani kafalarını kadere, ölüme ve şana takmış bir *samuray* soylu sınıfı ile esasen bir tarım ya da köylü teolojisi yaratma işlevini gören bir kilisenin *ethos*'unu dile getirir; ve dile getirirken de bu iki ideoloji arasındaki çelişkileri ele almalı, uzlaştırmalı ya da çözmelidir. Fakat sanat tarihçileri sık sık, birçok farklı kültürde, "gerçekçi" ya da "doğalcı" temsil biçimlerinin ortaya çıkışı ile ticaretin artması ya da bir para ekonomisi ve bir nakit mübadelesi sisteminin gelişmesinin eşzamanlı olgular olduğunu belirtmişlerdir. Demek ki, sanat-novellasının (Boccaccio, Cervantes'in *Örnek Alınacak Hikâyeler*'i, Marguerite de Navarre) "gerçekçiliği" ile ticari faaliyet arasında genel bir ilişki koyutlamak makul görünüyor, ama bir koşulla: ticari faaliyet, kökten farklı bir ekonomik sistem içindeki sınırlı bir bölge olarak, yapısal açıdan söz konusu sisteme tabi olan ve etrafına çizilmiş belli mekânsal ve zamansal sınırlar içinde (şehir, fuar) yarı-özerk bir biçimde gelişme "serbestliğine" sahip bir faaliyet olarak kavranırsa. Bu sınırlama, sanat-novellası ile birlikte anılan özgül kültürel üretimi de de aynı şekilde sınırlı ve ikincil bir biçimde (çok farklı ilkeler üzerinde organize edilen feodal anlatı üretiminin gözenekleri ve yarıkları, *intermundia*'sı içinde yapılan özgül türden bir anlatı üretimi olarak) kavra-

mamız gerektiğini ima eder. Demek ki, sanat-novellası, para deneyiminin, ama tarihsel gelişiminin özgül bir uğrağında bulunan bir para deneyiminin, tam anlamıyla sermaye aşamasının değil ticaret aşamasının hükmü altında olacaktır. Bu aşama, Marx'ın iki üretim tarzı arasındaki sınırlarda yapılan ve henüz tek bir değer standardına tabi kılınmamış mübadele olarak betimlediği aşamadır; yani bir gecede büyük servetlerin kazanılıp kaybedilebildiği, bütün gemilerin battığı ya da aksi yöndeki bütün beklentilere rağmen limana sığınabildikleri, kahraman gezginlerin, kendi toplumlarında çok kıt olduğu için olağanüstü değer kazanan ucuz mallarla voliyi vurabildikleri aşamadır. Dolayısıyla, anlatıların içeriğinden çok biçimine damgasını vuran bir para deneyimidir bu; anlatılar arızi olarak içlerinde ilkel düzeyde meta ve akçeleri barındırabilirler, ama rüşeym halindeki Değer, onları, Talih ve Kısmet kategorileri –önce büyük şans getirip sonra da onu paramparça eden felek çarkı; insanın yazgısını yönlendiren ve onu henüz "başarı" ya da "başarısızlık" denemese de daha önce eşi görülmemiş bir kaderin tersinmezliğiyle donatan, bu kaderin taşıyıcısını da benzersiz ve "hatırlanmaya değer" bir hikâyenin başkahramanı haline getiren, ama henüz görünmez el adı verilmemiş olan şeyin sezgisi– tarafından oluşturulan bir Olay anlayışı etrafında organize eder. Demek ki bu kültürel üretimde, birey özne hâlâ olayların odağı olarak görülmektedir ve ancak psikolojik-olmayan anlatı yoluyla dile aktarılabilir.

Gelgelelim, artık bir eşdeğerlilikler matrisi içindeki ekonomik ve hukuki bir birim olan birey öznenin, Batı'nın manevi özelliği olduğu düşünülen ve bir dizi bildik yoldan övülen (ya da yerilen) o zengin, monadik, tam anlamıyla psikolojik özerkliği geliştirmeye başladığı dünya burjuva dünyasıdır, artık tam anlamıyla kapitalist mübadele sisteminin yaşam dünyasıdır. Şu anki tartışmanın biçimsel bağlamında, bu özerkliğin tam anlatısal kodlamasını Jamesgil "bakış açısı" kavrayışında bulduğunu belirtmekte fayda vardır; bu bakış açısının işlevi, başka şeylerin yanı sıra, Hoffmann ve Balzac' ta varlığını hissettiğimiz türden tuhaf birinci/üçüncü şahıs bozukluklarını dışlamak, özdeşleşme ve ironiyi sırayla daha istikrarlı bir biçimde kullanarak kahramanla aramızdaki mesafeyi ayarlamak olacaktır. O halde, anlatı ve ruhsal istikrarın zafer kazandığı bu andan geriye dönüp bakıldığında, burada ele aldığımız metinlerin tu-

haflıktan, tarihsel egzantrikliklerden başka bir şey olamayacakları açıktır.

Gelgelelim tekinsiz hikâye, kendi tarihsel durumu içine, yani yeni piyasa sisteminin hem yerleştiği, hem de eski bir üretim tarzına ait, henüz tam anlamıyla tasfiye edilmemiş olan kurumlar ve ideolojilerle geçici olarak bir arada var olduğu bağlam içine tekrar yerleştirildiğinde, epey farklı bir tarihsel ve semptomatik anlam kazanacaktır – yapısal olarak birbirleriyle bağdaşmayan, ama zorla yan yana getirilmeleri sonucunda ortaya melezleşmeden çok anamorfosis* açısından ele alınması gereken bir metin çıkan iki ayrı kültürel ilkeye yapılan bir tür müdahale ya da lekeleme anlamı kazanacaktır. Hatta, tekinsiz hikâye, üç boyutlu bir sisteme yansıtılmış iki boyutlu bir geometrik düzlemin bazı özelliklerini gösterir: Burada, Olay kategorilerinin hükmü altındaki bir anlatı, artık, Kişi ya da Özne etrafında organize edilen bir anlatı sürecinin çok farklı temsil kategorileriyle temsil edilmek durumundadır. Tekinsiz hikâye, daha eski bir kültürel sistemin işlevlerini yitirmiş unsurlarının yeni bir sistemin gelişen güç-alanı içinde varlıklarını sürdürdükleri bu muazzam sistemsel dönüşümün tek biçimsel semptomu değildir hiçbir suretle. Burada, Goethe'nin Faust'unun Walpurgis Gecesi sahnesiyle ortaya çıkan ve Flaubert'in *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ından *Ulysses*'in Genelev bölümüne değin çeşitli eserlerin miras aldıkları *okuma oyunu*'nun çok farklı ama aynı ölçüde anormal tuhaflıklarını, uzun boylu inceleme konusu yapmasak da, belirtmekte fayda olabilir. Burada çerçevenin içerdiği temsil paradoksları, olay kategorileri etrafında seferber edilmek yerine, matbu mekân ile artık sadece anımsanan ya da kavramsallaştırılan bir manzaranın özellikleri arasına müdahalede bulunarak algı ve betimleme açısından seferber edilir.

Barthes'ın "yorumbilgisel kod"u artık ya aşırı ya da yetersiz biçimde teorileştirilmiş bir kod olarak görülebilir, zira özgül inceleme nesnesi ya da hammaddesi (ne oldu? ne olduğunu ne zaman öğreneceğiz?), yok olma noktasına geldiği halde yapay olarak canlandırılan tarihsel bir form olan sanat-novellasıdır. Yine de bu kodun salt analitik bir araç olarak içerdiği yetersizlikler, diyalektik bir dü-

* Belli bir açıdan ya da özel bir alet yardımıyla bakıldığında görülen, aksi takdirde çarpıtılmış bir görüntü sergileyen resim. –ç.n.

zeyde belli ölçüde işe yarar; söz konusu düzeyde bu kavram, farklı ilkelerle düzenlenmiş metinlerde daha arkaik anlatı özelliklerinin mevcudiyetine dikkatimizi çekmeye yarayabilir – ama bu "kod"un her türlü anlatıyı (hele hele "gerçekçilik" ya da "yazdıran metin"i) değil, sadece bu tarihsel anlatı formunu yönlendirdiğini unutmamak kaydıyla.

Barthes'ın "proairetik" koduna gelince, artık bu kodun değişmez biçimde, yeni kültürel mantığın arkaik olay ve edim figürlerini aşındırıp onları imha ettiği ya da deşifre ettiği yerlerde devreye girdiği söylenebilir. Bu yüzden, *S/Z*'yi kısa hikâyenin analizine yapılmış bir katkı olarak görmek yanlış olurdu; çünkü Çehov'la birlikte ortaya çıkan kısa hikâye ile Balzac'ın metninde canlandırılan arkaik öykü arasında hiçbir genetik ilişki yoktur – daha doğrusu, bu ikisi arasında uzak bir genetik ya da evrimsel ilişki varsa bile, bunu Rus Biçimcileri'nin önerdiği dışmerkezli hısımlık modeline göre tasavvur etmek daha iyi olacaktır. "At gambiti" babadan oğula değil, olsa olsa amcadan yeğene geçen bir mirastır. Aslında modern kısa hikâye, klasik hikâyenin anlatı sisteminden değil, onu dağıtan şeyden, yani tam da "proairetik kod"un kendisinden kaynaklanır; bu kodun olaylar ve eylemler için kullanılan eski klasik adları "açımlama"sı yeni tür metinler yazacak bir alan açar. Bu metinler –modern kısa hikâye– yeni ortaya çıkan bir başka formla, yani romanın kendisiyle –ama gerçekçi ya da klasik diye bilinen on dokuzuncu yüzyıl romanıyla değil, onun "modernist" halefiyle (bu halef-selef ilişkisi de yine Biçimcilerin süreksiz gelişme modeline göre kavranmalıdır)– aralarında dolaysız ve beklenmedik bir hısımlık olduğunu göz önüne sererek bir paradoks doğururlar. *Ulysses*'in başlangıçta *Dublinliler* tarzında bir kısa hikâye projesi olarak tasarlanmış olması, *Büyülü Dağ*'ın önce "Venedik'te Ölüm"ü andıran bir iddiası olan bir novella olarak kurgulanmış olması – garip gibi görünen tüm bu olgular, "proairetik kod"un yıpratıcı gücünün tanığıdırlar. *S/Z*'de bu kodu formüle etmek Barthes'ın en büyük başarısıydı, ama bu kodun zenginliğini ve ufuk açıcılığını araştırmak ancak onu, "anlatıların yapısal analizi"ne dahil analitik kategorilerden bir diğeri olarak değil, başlı başına tarihsel bir güç olarak, diğer inceleme alanlarında şeyleşme adını taşıyan o aktif kopma, ayrılma, çözülme ve soyutlama mantığı olarak kavramakla mümkün olabilir.

Demek ki, Barthes'ın kendi eleştirel kategorileri, metinlerinin "içeriğinin mantığı" tarafından gizliden gizliye bu yollarla belirlenmiş; geleneksel edebiyat tarihini parlak ve Nietzchevari bir "unutuş"a tabi tutmasına rağmen, tarihe ve geçmişin farklılığına ve direncine bu şekilde açılmışlardır. Gelgelelim, söz konusu kavramların, bunu yaparken aynı zamanda bugündeki Tarih'e açıldıklarını son bölümde göstereceğiz.

IV

Çerçeveler sorununa çok farklı bir biçimde dönerken, başka bir yerde önerdiğim şu hipotezi izlemek işe yarar görünüyor: Görünüşte eşzamanlı ya da tarihdışı olan bütün analizler (çoğunlukla üstü kapalı olarak) artzamanlı bir şemaya, bir tarih vizyonuna ya da "felsefe"sine, tarihsel bir "üst-anlatı"ya dayalıdırlar ve bunları öngerektirirler; yaptıkları değerlendirmeleri de bunlara göre işlerler. Gelgelelim, geniş dönemselleştirici şemalara (diğer artzamanlı örüntülerden herhangi birine ya da onlarla yakınlıkları varmış gibi görünen "teleolojik" ya da evrimci anlatılara) sahip eski "evrensel" tarihler gibi soyutlamaların itibarlarını kaybedip birer rezalet derekesine düştükleri bir düşünsel ortamda, yapısal açıdan vazgeçilmez olan bu artzamanlı çerçeve çoğunlukla bastırılır ya da en iyi durumda bir ikicilik ya da ikili karşıtlık formuna bürünerek geri döner. *S/Z* örneğinde, bu ikici çerçeveleme yapısı, "okutan" ile "yazdıran" arasındaki karşıtlık olarak zuhur eder; Barthes'ın analitik kategorilerini (beş kodu) yaratan bu iki kavrama, daha sonra, ürettikleri bulguları daha muğlak bir biçimde değerlendirirken başvurulur (Balzac'ın bariz biçimde "okutan" metni fark edilmeden "yazdıran" metne dönüşür).

S/Z'deki bu ikici çerçevelemenin hiçbir suretle münferit bir örnek ya da hususiyet olmadığı, ancak en etkili çağdaş düşünce akımlarında gözlenen bu tür diğer ikili şemaların gelişigüzel bir listesini çıkardığımızda anlaşılabilir: Örneğin, "Batı metafiziği"nden dem vuran her yerde hazır ve nazır Heideggerci hikâyede, ama aynı zamanda da Frankfurt Okulu'nun "aydınlanma" anlayışında (bu sözcüğü, baştaki arkaik ya da Aydınlanma-öncesi uğrağın sürekli geri-

leyerek eşlik ettiği "şeyleşme" için kullanırlar); çeşitli anarşist (ya da Foucaultcu veya Weberci) İktidar anlayışlarında (öncesinde her zaman "iktidar"ın oluştuğu bir uğrak vardır); çeşitli estetik değer ya da mutlak biçimlerinde, mesela "belirlenmemişlik"te yahut Yeni Eleştiri'nin paradoksu ya da ironisinde (bunların ikisi de, bu edebilik özlerinin bilincine henüz varmamış metin türleriyle öncelenir); temsil ve "merkezli özne" ile bunların zıttı olarak her ne görülüyorsa onun karşıtlığında vs. vs. – liste daha böyle uzatılabilir şüphesiz.

Bu tür ikiciliklere yönelik itiraz karmaşıktır ve bütün bunlardan iyi bir tarih çıkmayacağı şüphesinden (ki bu şüphe haklı da olabilir) daha fazla bir şey içermez pek. İlk olarak, bu tür artzamanlı çerçevelerin kendi içlerinde itiraz konusu olmadıklarını söylemek isterim; aslında bunlardan vazgeçilemez, yani yukarıda saydığımız çeşitli düşünce biçimlerinin hataları böyle bir çerçevenin varlığından değil, bunun inşa ediliş biçiminden kaynaklanır. İkincisi, eleştirel ve olumsuz bir dikkat talep eden şey, açık ki, çerçevenin ikili yapısıdır, zira bütün bu örneklerde sırf ikici bir yapının varlığı bile, zihnin söz konusu karşıtlığı temel etik karşıtlığa tabi kılmasını, karşıt terimleri iyi-kötü şeklinde sınıflandırmasını kaçınılmazlaştırır. Demek ki, etik düşüncenin ya da ahlakileştirmenin yarattığı bir kirlenme, eğilimlere ve süreçlere dair algıları ve formülasyonları tarihsel geçerlilikten yoksun bırakan ve çoğunlukla hissedilemeyen bir kirlenme söz konusudur burada.

Gelgelelim en beklenmedik olanı galiba üçüncü şarttır: Kısmen Barthes'ın metni için göstermeye çalıştığım gibi, artzamanlı çerçeve adını verdiğim şeyin kusurluluğunun, onun içinde yapılan işi geçersizleştirmesi gerekmez (birazdan dördüncü bir şart ekleyeceğim: "tam tersine"). Bu iki tür yapının –artzamanlı bir çerçeve ve eşzamanlı bir analizin– ilişkisi ve eklemlenişi, Frege'deki önermeler-bağımlı cümlecikler ilişkisi sorununa benzer biraz; bunlardan birinin yanlış ya da uydurma oluşu öbürünün de yanlış olmasını gerektirmez. Ama bu örnekte, Freud'un (bu açmazı daha etkileyici kılmak için başvurduğumuz) şakasının öncelikleri pekâlâ tersine çevrilebilir: "Wellington Dükü'nün o sözleri söylediği yer burası mı? –Evet, burası; ama o sözleri hiç söylemedi." Çağdaş teorinin dinamikleri içinde de Dük'ün bu sözleri söylediği, ama burada söylemediği bir durum yaratan bir şeyler var gibidir.

Bu noktada "teorik söylem"in doğası sorununu gündeme getirmekteki amacım, bütün meseleyi tarihselleştirmek ve dördüncü şartımın daha genel bir uygulama alanına sahip olabilmesi imkânına açık kapı bırakmaktı: Bugün bir nedenle "teori" dediğimiz şey, "kavram"larını "üretebilmek" için, ikici ya da ikili bir çerçeveyi gerektiriyormuş gibi görünmektedir. Gelgelelim, bunun anlamlı bir önerme olabilmesi için "teorik söylem" başlı başına tarihsel bir dil üretimi formu olarak kavranmalı, geleneksel felsefeyle ya da diğer disiplinlerle özdeşleşmiş olup da bu söylemle bağıntılı gibi görünen yazı biçimleriyle arasında sadece çok uzak yapısal yakınlıklar bulunan, son yirmi otuz yılda gelişmiş söylemsel bir olgu ya da tür olarak değerlendirilmelidir. Aslında bu yazının da dahil edildiği *The Ideologies of Theory* (Teori İdeolojileri) kitabında bir araya getirilen yazıların alt-temalarından biri de, "teori"yi tarihsel açıdan yerine oturtma ve söylem sıfatıyla sahip olduğu statüyü belirleme girişimi olarak tanımlanabilir; bahsedilen kitabımın son yazısı olan "60'ları Dönemselleştirmek"te bu girişim daha dolaysız olarak kendini gösterse de, onu oluşturan esaslar buradaki tartışma sırasında da ortaya çıkmaya başlayacaktır. Şimdilik şu giriş hipotezini alıkoymak yeterli: Teorik söylemin yapısı, içinde dilsel mahiyette, esasen eşzamanlı işlemler için "yeni" kavramlar ya da yeni sözcükler yaratılan ikili bir artzamanlı çerçeveden oluşur.

Bunu dedikten sonra, Barthes'ın okutan-yazdıran karşıtlığını tekrar ele alıp bu karşıtlık ile eski gerçekçilik/modernizm tartışması (daha yeni "metinsel" meseleler çoğunlukla bu tartışmanın çağdaş bir tekrarı gibi görünürler) arasındaki ilişkiyi saptayabiliriz. Aslında, yeni terminoloji –içinde doğduğu yer açısından gayet paradoksal bir biçimde– modernizmin özel bir isme sahip olmadığı Fransa'nın durumunun sonucu olarak kavranabilir (geleneksel olarak genelde "modern zamanlar" ya da sosyal bilimcilerin *modernleşme* dedikleri şey anlamında kullanılan *modernité* sözcüğü, bu anlamı daha yeni yeni almaktadır). Ben tarihsel bir bakış açısından bu karşıtlığın tatmin edici olmadığını, onun namına bulunulan vakitsiz ideolojik ve aynı zamanda etik yargıların, onun artzamanlı olgulara hakkını verme konusundaki yapısal yetersizliğinin *telafileri* olarak görülmesi gerektiğini ileri sürmek istiyorum.

Ama başka bir bakış açısından, gerçekçilik/modernizm karşıt-

lığı tam da ilan etmeksizin teşvik ettiği örtük artzamanlı ya da kökensel (*genetic*) düşünme açısından faydalıdır şüphesiz. Nitekim, edebiyatın bu iki taban tabana zıt eğilime (biçim-odaklıya karşı içerik-odaklı, sanatsal olaya karşı gerçeğin taklidi vs.) ayrılmasına, modernizmi (gerçekçiliği değil) gerektiği gibi ele alma girişiminin yol açtığı gözleminde bulunabiliriz (bu anlamda, Lukács'ın gerçekçilik açıklamaları bile savunma mahiyetindedir ve onun bu daha eski sanatsal üsluba "dönme"sini yansıtır). Böylece ortaya çıkan gerçekçilik kavramından, modernizm hep kopmak zorunda kalmış, hep bu normdan sapma olmuştur vs. Sanki, her şeye rağmen, doğru dürüst bir açıklama getirebilecek tek yaklaşım, yeni olgunun ortaya çıkışının hikâyesi kadar bu olgunun yapısının tarihdışı ya da eşzamanlı betimlenişine de dayanan tarihsel ve kökensel bir modernizm yaklaşımıdır; dolayısıyla, bu yaklaşım için "gerçekçilik" denen hayali düşmanın varlığı biçimsel olarak zorunludur.

Bu iddianın kanıtı, şu tuhaf olguda bulunabilir: Ne zaman bir yerde "gerçekçilik"i arasanız, ortadan kaybolur; çünkü gerçekçilik, modernizm fenomeninin doğru dürüst odaklanmasını sağlayan bir noktalama işaretinden, bir "önce"den başka bir şey değildir. Modernizm görüş alanının merkezini işgal ettiği, geleneksel roman, klasik roman ya da gerçekçi roman vs. denen romanlar da bir "zemin" ya da bulanık bir çevre oluşturduğu sürece, yeterli bir edebiyat tarihi yanılsaması sürdürülebilir. Ama eleştirel ilgimiz bu geleneksel, gerçekçi vs. romana kayar kaymaz, bunların her birinin de adeta büyü yoluyla, moderniste olmasa bile modernin öncülerine dönüşmüş olduklarını keşfederek hayrete düşeriz –tek bir adam aynı anda hem simgeci, hem üslupçu, hem psikopatalog hem de biçimci olabilir! Culler'ın elinde Flaubert'in başına da bunun gelmiş olması hiç şaşırtıcı değildir, çünkü Flaubert'in iki şekilde de, hem eski tarz gerçekçilik (ama artık kusursuzlaştırılmış olanı!) hem de salt metin olarak okunabilmek gibi tarihsel olarak kendine özgü bir durumu vardır. Ama Genette'in de, yukarıda değindiğimiz yazısında, bu yanılsamaya kurban düştüğünü görmek daha şaşırtıcıdır: "Nitekim hikâye anlatma işlevinin kendisinin üstünlüğü, yine de 'geleneksel roman' başlığı altında anılan bir eserde meydan okumayla olmasa bile tehlikeyle karşı karşıya kalır. Bir adım daha atıldığında dramatik eylem arka plana geçecek ve hikâye hattı söylemin kendisi karşısın-

daki anlamlandırıcı üstünlüğünü kaybedecektir: Roman formunun çözülmesinin ve kelimenin modern anlamıyla *edebiyatın* ortaya çıkışının peşrevidir bu. Mesela, Balzac'la Proust arasında zannedildiği kadar mesafe yoktur," vs.[17] Barthes'ın kendisi bu kadar ileriye gidemez, çünkü en başta Balzac'ı "geleneksel" olanın bir örneği olarak seçmiştir; yine de yaptığı anatomi çalışması, modern "metnin" zaten büyük ölçüde eski novellanın eti kemiği olduğunu ve kendini ondan ayırma noktasına geldiğini açıkça gösterir. Modernistlerin tavrı Yahudiler karşısında Goering'in takındığı tavra ("kimin Yahudi olduğuna *ben* karar veririm!") benzer biraz: Neyin modern olup neyin olmadığına onlar karar verir ve menfi gerçekçilik terimi, onların o sıra ilgilenmedikleri kitaplara atfedilir (ilgilendikleri anda, söz konusu yazarın modernliğinin açığa çıkması da gecikmeyecektir). Bunun nedenini belirlemek zor değildir: Bu tür birçok karşıtlıkta olduğu gibi, yanılgı, yanılsama vs. namına ne varsa olumsuz terime atfedilmiştir. Başka bir deyişle, "gerçekçiler"in temsil-edilirliğe vb. inandıkları varsayılır ve bu tür bir inancın da hurafe olarak anlaşılması gerekir. Nitekim, gerçekçi yazarlara modernlik ancak, mistik katılım ayinleri yapan ilkellerde olduğu gibi, bunların varlığına aslında inanılmadığı takdirde ve Öteki konumunda tutuldukları sürece atfedilebilir. Kendilerini bizim eşitimiz olarak sunmaya başladıklarında, ötekilik kategorileri yetmemeye başlar.

Demek ki, bu karşıtlıktan etik içeriği atmak şarttır ve insan zihni –kendine rağmen– ikili karşıtlıklara ahlaki bir değer yüklemeye özellikle meyilli olduğu için, bunu yapmanın ve ikili karşıtlığı tarihselleştirmenin en iyi yolu, üçüncü (hatta birazdan göreceğimiz gibi bazen dördüncü) bir terim eklemek ve dışlayıcı görünen gerçekçilik-modernizm seçeneğini bir dizi tarihsel terim ve forma açmaktır. Aslında, gerçekçiliğin kendisinin de bir "önce"si olduğunu tasavvur ettiğimiz an, her şey değişir: Aslında, "Sarrasine"in, eski Floransa ya da Rönesans tarzı novella-formunun (bu "sanat-novellası" pratiği daha sonra, on dokuz yüzyıl boyunca, Çehov'un ondan kesin kopuşuna kadar kapsamlı bir biçimde geliştirilecektir) bir tür pastişi ya da diriltilmesi olarak taşıdığı değer dikkate alınmazsa, biçimsel olarak tam anlamıyla değerlendirilemeyeceğini daha önce

17. "Vraisemblance et motivation", s. 13.

belirtmiştik. Eğer buna feodal dönemin, hatta ilkel ya da kabile toplumlarının dikkate alındığı bir perspektif eklersek, o zaman on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini benzersiz biçimde tarihsel bir ürün, insanlık tarihinin başka hiçbir anında düşünülemeyecek olan bir ürün olarak görmemek zorlaşır; ama tarihsel burjuvazinin bu tikel ifadesi, tam da bu yüzden, burjuva düşüncesinin kategorilerini kalıcı gerçekleştirimi olma iddiasından vazgeçer.

Gelgelelim, bu görüşü geleneksel, antika edebiyat tarihi tipinden ayırt etmek isterim. Aslında, Marksist bir tarihselciliğin şöyle bir önkabulü vardır: Geçmişin bu formlarının hiçbiri sadece antika meraklılarını ilgilendirmez ve bu formların bizim açımızdan güncelliği, kendi sosyoekonomik uğrağımızın sınırlarını ve potansiyellerini geçmiş sistemlerin gerçekleştirmiş ya da dayatmış oldukları sınır ve potansiyellerle, kısacası diğer *üretim tarzları*yla yan yana getiren bir analizle gösterilebilir –hatta sadece bu şekilde gösterilebilir. Geçmişin (ya da diğer kültürlerin) her uğrağının, bizlerin içinde yaşadığımız benzersiz biçimde şeyleşmiş dünya hakkında sarf edecek çok özel bir cümlesi ya da yargısı vardır; sanatsal deneyimin ayrıcalığı da, bu tür örtük yargıları yaşayıp başka hayat tarzlarına dair bir anlık bile olsa bir fikir edinebilmemizi sağlayacak daha dolaysız bir kanal sunmasıdır.

İmdi, bu tür yeni bir tarihsel perspektif, metin teorisyenlerinin eski tip "gerçekçi" anlatı hakkında verebileceklerine inandıkları ideolojik yargılara ne yapar? Bir kere, bu tür yargıları gün ışığında biraz daha açık olarak görmemizi ve gerçek analiz ile hazır kategorilerin otomatikman uygulanması arasında ayrım yapmamızı sağlar. Bu tür hazır kategorilerin en sık rastlananlarından biri de, eleştirel çoğulculuğa da benzer bir ahlaki değer yüklenmesine tekabül eden açık yapıt kavramıdır: "Hiçbir temsil (taklit) kısıtlamasına yenilip de yoksullaşmamış bir çoğul imgesi koyutlayalım önce. Bu ideal metinde, ağlar çok sayıdadır ve hiçbiri ötekine galebe çalmaksızın. birbirleriyle etkileşirler; bu metin gösterilenlerden oluşmuş bir yapı değil, gösterenlerden oluşmuş bir galaksidir; başlangıcı yoktur; tersine çevrilebilir; hiçbirinin kesinlikle en önemlisi olduğunu söyleyemeyeceğimiz birçok girişten geçerek ulaşırız ona" vs. (Barthes, s. 5/17). Bu tür bir çoğulculuk en iyi olasılıkla zamanımızda eleştirinin başlıca işini yapmayı, yani eleştirel kodlar ço-

ğulluğundan bir tür metodolojik sentez oluşturmayı reddetmek anlamına gelir; en kötü olasılıkla da, çoğulcu-olmayan ("totaliter" diye okuyun) eleştiri sistemlerine –örneğin, Marksizme– yönelik üstü kapalı bir diğer saldırıdır.

"Metin ideolojisi"nin, muadili olan "gerçekçilik ideolojisi" hakkında verdiği başlıca ideolojik hükümler, Barthes'ın kendi yapıtının iki ayrı tema ve kaygısını, *S/Z*'de yan yana var olan eski ve yeni motifleri yansıtır. En bütünlüklü ifadesini, *Çağdaş Söylenler*'in Brechtçi yabancılaştırma-efektlerinde bulan birinci tema, Barthes'ın tipik bir neolojizmle "doğallık" diye adlandırıp yereceği ve burjuva düşünce süreçlerinin ve burjuvazinin dünyayı kendi toplumsal ve siyasal zaferine göre yeniden yazma tarzının en tipik stratejilerinden biriyle ilişkilendireceği şeydir. Hjelmslev'in yananlam yöntemi, burjuva toplumunun –reklamlarından sanat eserlerine kadar– her yerinde kültürü doğaya dönüştürme, tarihi ve toplumsal fenomenleri doğallaştırma eğilimini tesbit etmeyi sağlayan elverişli bir araçtır: "Bu tekniğin (ideolojik) amacı anlamı doğallaştırmak, böylece öykünün gerçekliğini inandırıcı kılmaktır: çünkü (Batı'da) anlam (sistem) doğaya ve gerçekliğe antipatik bakar, denir bize. Bu doğallaştırma, ancak, homeopatik bir ritimle serbest bırakılan –ya da çağrılan– anlamlı veriler, "doğal" olduğu iddia edilen bir mecra tarafından, yani dil tarafından taşınmış, getirilmiş olduğu için olanaklıdır; bütünsel anlam sistemi olan dil, paradoksal biçimde, ikincil anlamları sistematize etmek için, üretimlerini doğallaştırmak ve hikâyeyi otantikleştirmek için kullanılır" (*S/Z*, s. 23/31-2). Dilin adlandırma sisteminin tam da toplumsal gerçekliklerin "doğal" gerçeklikler olduğu (bu bakımdan çeşitli türler için özel adların da sözcükler kadar doğal bir sınıflandırma sistemi olduğu) yanılsaması türünden bir yanılsama olarak işlediğini yukarıda görmüştük. Barthes'ın gizemden arındırma uğraşında iyice ileriye gidip bize daha önce bu ışık altında görmemiş olduğumuz bir inceleme nesnesi sunduğu yer, *cümlenin* kendisini, bu denli derinden ideolojik bir doğallaştırma sürecinin başlıca vasıtası olarak açıkladığı yerdir: "Cümlede (dilsel bütünde) anlatı yapıntısını ehlileştiren bir güç, anlamı yadsıyan bir anlam vardır. Anlatı birimlerinin eklemlenmesine nüfuz eden bu ayırıcı (*diacritical*) öğeyi şöyle adlandırabiliriz: *cümleleme*. Daha başka bir deyişle: Cümle, işlevi –ya da kapsamı– anlatı-

nın kültürünü haklı çıkarmak olan bir *doğadır*. Anlatı yapısının üzerine konan, onu biçimlendiren, yönlendiren, ritmini ayarlayan, ona saf dilbilgisel bir mantığın biçimlerini dayatan cümle, anlatının *ispatı* olarak iş görür. Çünkü dil (burada Fransızca), öğrenilme tarzıyla (çocuklar tarafından), tarihsel ağırlığıyla, uzlaşımlarının görünüşteki evrenselliğiyle, kısacası *önceliğiyle*, öylesine bir anekdot karşısında her türlü hakka sahip gibidir, bu anekdot daha yirmi sayfa kadar önce başlamıştır – oysa dil oldum olası sürmektedir" (*S/Z*, s. 127-8/116-7).

Gelgelelim, kültürümüzdeki "doğallık" izlerini takip edip görüldükleri yerde imha etmeye yönelik bu misyon, Barthes'ın kendisinin özel tematiğinin bir parçasıdır büyük ölçüde ("anlamlandırmaya doğanın kendisinin bütün haklılığını yükleme istenci bir tür bulantı yaratır," der *Çağdaş Söylenler*'de[18]); ama temsil ideolojisinin diğer özelliği, yani *öznenin* statüsü son dönem Fransız teorisinde galiba daha geniş biçimde araştırılmıştır. Temsil ile özne kavramı arasındaki yakın ilişkinin en çarpıcı dramatizasyonu, *Kelimeler ve Şeyler*'in açılış bölümünde Michel Foucault tarafından, daha doğrusu onun söz konusu bölümdeki inceleme nesnesi olan Velazquez'in kendisi tarafından, *Las Meniñas* adlı resimde yapılmıştır. Temsil tekniklerindeki ustalık açısından zirve noktalardan birini oluşturduğu üzerinde herkesin anlaştığı bu yapıt, bu tür temsil söyleminin tam kendi kendini aşarak kendi teşhisini koymaya başladığı ânın numunelik örneğidir: Resme bakan kişi, kendini, yansımaları resmedilen odanın arka duvarındaki bir aynadan bize bakan kraliyet mensuplarının –IV. Philip ile kraliçesinin– yerinde bularak hayrete düşer. *Las Meniñas* böylece çifte ve *kurucu* nitelikte bir yokluk sergiler: "ressamın ve seyircinin resmi yaparken ya da resme bakarkenki yokluğu. Belki de bu tabloda, tıpkı onun temel özlerini açığa çıkardığını söyleyebileceğimiz bütün temsillerde olduğu gibi, görülen şeyin derin görünmezliği, gören kişinin görünmezliğinden ayrılamaz... Nitekim, [*Las Meniñas*'ta] temsil kendi kendi-

18. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957, n. 7, s. 212; muzaffer bir edayla, "metin boyunca kodları tek tek, sırtüstü vaziyette, sevk edebilen" bir ideolojik analizden bahseder (s. 100; Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 2003).

ni, bütün unsurlarıyla, bütün imgeleriyle, kendini sunduğu gözlerle, görünür kıldığı yüzlerle, onu var eden jestlerle temsil etmeye girişir. Ama burada, önümüzde aynı anda hem bir araya getirip hem de etrafa saçtığı bu dağılmanın ortasında, her yandan güçlü bir biçimde işaret edilen esaslı bir boşluk vardır: Onun temeli olan şeyin –yani benzediği kişinin ve gözünde benzerlikten ibaret olduğu kişinin– zorunlu yok oluşu. Bu konudan –bu ikisinin aynılığından– uzak durulmuştur. Ve kendisini engelleyen ilişkiden nihayet kurtulan temsil, kendini temsilin saf hali olarak sunabilmektedir."[19]

Las Meniñas'taki temsilin özbilinçliliği üzerinde ısrar eden böyle bir açıklama, mevcut bağlamda, bu "gerçekçi" yapıtı "modernist" bir yapıta dönüştürme noktasındaymış gibi görünecektir. Ama burada temsil ile öznenin bastırılması arasında olduğu gösterilen kurucu bağ, daha sonra post-yapısalcı teşhisin başlıca özelliği ve ideolojilerin (burjuva ideolojisine karşı devrimci ideoloji) ve sanatsal söylemin (gerçekçi söyleme karşı modernist söylemin) psikopatolojiye (Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oidipus*'unda olduğu gibi, nörotiğe karşı psikotik) bağlanmasını sağlayan dolayım haline gelecektir.

Bu konumun paradoksu şuradadır ki temsilin yapısalcı eleştirmenleri öznenin tam da temsilin bastırıldığı metinlerdeki aktif ve biçimleyici mevcudiyetini yermeye sürüklenirler: Bir yandan, onun kendi kendini unutuşunu yererken, bir yandan da bastırılması çağrısında bulunurlar. Böylece, ileride göreceğimiz gibi, şizofreninin bir slogan ve bütünlüklü bir etik ve siyasal program haline geldiği bir durumda Barthes'ın şu teşhisi beklenmedik tınılar kazanır: "'Nesnel' söylemin (pozitivist tarihte [ya da gerçekçi romanda –F. J.] olduğu gibi), bir anlamda, şizofrenik söyleme benzediğini söyleyebiliriz; her ikisinde de sözce radikal bir sansürden geçtiğinden, olumsuzluk (hissedilse bile) ifade edilemez ve söylemin her türlü özgöndermeden büyük ölçekli bir uzaklaşması, hatta (tarihçi örneğinde) saf gönderge –kimsenin sorumlu olmadığı sözce– düzeyine doğru bir gidiş söz konusudur."[20]

19. Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, 1973, s. 16; Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge, 1994.

20. "Historical Discourse", *Introduction to Structuralism* içinde, haz. Michael Lane, New York, 1970, s. 151. Bu tür bir teşhisin en güçlü edebi ifadesi, temsil yapısını açıkça röntgencilik yapısına tabi kılan Françoise Gaillard tarafın-

Bazı temsile dayalı, yani "gerçekçi" anlatı söylemlerinin temel önkoşullarından birinin, üretici ve tüketicinin izlerinin kasten silinmesi olduğuna ve bakan gözün temsile dayalı söylem karşısında kendi mevcudiyetini ihmal etmekte menfaati olduğuna kimsenin itirazı olmaz; ama bu içgörü gerçekçilik/modernizm tartışması tarafından polemik amacıyla sahiplenildiğinde, öyle garip bir tersine dönüş meydana gelir ki bu sefer tam da öznenin bu şekilde yok edilişi salık verilmeye başlanır. Mesela Barthes, Flaubert'in bu açıdan numunelik yanı hakkında şöyle der: "Gelgelelim Flaubert ... belirsizliğe gebe bir ironiyle çalışarak, yazıda yararlı bir rahatsızlık yaratır: kodların oyununu durdurmaz (ya da sadece kısmen durdurur), öyle ki (bu da onun yazısını *kanıtlama* tarzıdır şüphesiz) *yazdıklarından sorumlu olup olmadığı* (dilinin *arkasında* bir özne olup olmadığı) asla bilinmez; zira tam da yazının varlığı (onu oluşturan emeğin anlamı) şu soruyu cevaplamayı sonsuza kadar ertelemektedir: *Kim konuşuyor?*" (*S/Z*, s. 140/126).

Daha önce de dediğim gibi, özneye yönelik yapısalcı saldırıdan kaynaklanan çelişkiler bana ancak daha karmaşık bir dönemselleştirme şemasına yansıtıldıkları ve etik değil de daha tarihsel bir perspektif içinde dile getirildikleri takdirde çözülebilirmiş gibi geliyor. Sorun, eski burjuva öznesine yönelik saldırının iki biçim alabilmesidir: Ya özneyi bütün bütüne çözme girişimi ki bu, Deleuze örneğinde göreceğimiz gibi, "zamanın canlı son ateşi"nin siyasal bir kıyamet mi yoksa uyarıcı maddeler sayesinde görülen kişisel bir fantazmagori mi olarak görüldüğüne bağlı olarak ya anarşist ya da kültür-karşıtı bir çözümdür; ya da diğer çok farklı çözüm ki bu çözüm de kolektif hayatın ve grubun burjuvazinin bireysel varoluş yanılsaması üzerindeki önceliğini yenilemekten ve birey özneye kolektif yapının bir *işlev*i olarak, belki de kabile hayatına ilişkin etnografik betimlemelerin en uygun şekilde görmemizi sağladığı bir işlev olarak bakan görüşe dönmekten ibarettir.

dan dile getirilmiştir (bkz. "La Représentation comme mise en scéne du voyeurisme", *Revue des Sciences Humaines*, 154, 2 (1974), s. 267-82). Gelgelelim, Gaillard'ın savları, seçtiği örnek, yani Barbey d'Aurevilly'nin *Les Diaboliques*'i yüzünden zayıflar: bu kitap, tıpkı Barthes'ın "Sarrasine"i gibi on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin bir örneği olarak görülemez pek, daha çok eski hikâye anlatıcılığının bir pastişidir.

Daha önceki doğallık motifinde de aynı düzenlemeyi yapmak gerekir: Barthes'ın burjuva dünya görüşünün bu tikel özelliğine yönelik saldırısının tarihdışı olan yanı, doğa kavramının her zaman ve her yerde, başlı başına gerici olduğu imasıdır. Oysa açık ki doğa kavramının büyük ölçüde altüst edici ve muhalif bir silah olduğu anlar –burjuva devriminin kendisinin hazırlanması ve feodal düzenin "yapaylığı"na yönelik saldırı gibi anlar– da yaşanmıştır; ayrıca yine açık ki bu tür bir motifi diyalektik biçimde değerlendirmenin tek yolu, onun verili bir tarihsel durum içindeki işlevini analiz etmektir. Verili bir düşünce-formunun (örneğin, temsilin ya da özne veya göndergeye duyulan inancın) her zaman ve her koşulda "burjuva" ve ideolojik olduğu fikri kadar idealist bir fikir yoktur aslında, çünkü bu tür bir konum –mesela *Tel Quel*'in konumu böyleymiş gibi geliyor bana– tam da düşünce formunu (ya da onun eşdeğeri olan söylem formunu), sonuçlarının ölçülebileceği tek yer olan pratik bağlamdan tecrit etme eğilimindedir. Bu nedenle, ideolojiler hiçbir zaman, verili bir tarihsel durumdaki işlevlerinden bağımsız olarak değerlendirilemezler: Koyre, bu iddianın çarpıcı bir örneğini vererek, Galileo'nun Platonculuğunun, çağdaşlarının ve dolaysız öncellerinin ondan çok daha gerçekçi ve hatta materyalistmiş gibi görünen Aristotelesçiliklerinden daha ilerici olduğunu göstermiştir.[21]

Marksist bir çerçeve, doğa ile kültür arasındaki yapısalcı karşıtlığın yerine, doğa ile *tarih* arasındaki daha diyalektik ve artzamanlı karşıtlığı geçirir: Ama burada bile, Barthes'ın, doğallıktan duyduğu şüpheyi de, doğallığı yermek için kullandığı edebi aygıtları da kendisinden aldığı yazarın, yani Brecht'in yapıtlarından da anlaşılabileceği üzere "doğa"nın illa ki ideolojik bir karakter taşıması gerekmez. Zira Brecht'in külliyatı içinde bile, saldırganlık ya da sahiplenicilik gibi doğal görünen özelliklerin tarihsel ve inşa edilmiş kökenlerini gözler önüne seren *Adam Adamdır* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* gibi oyunlar ile pek doğalmış gibi görünen kâr elde etme dürtüsünün doğadışı karakterini vurgulayan *Cesaret Ana* arasında kesin bir gidiş geliş söz konusudur (Brecht'in genel eğilimine aykırı olan bu tersine çeviriş, *Cesaret Ana*'nın yazarın yapıtı içindeki tu-

21. Bkz. "Galileo and Plato", A. Koyre, *Metaphysics and Measurement*, Cambridge, 1968.

haf ve muğlak statüsünü açıklama konusunda epey bir mesafe kaydetmeyi sağlayabilir). Aslında Marksizmin kendisindeki "doğacı strateji" adını vereceğim şeyin, *1844 Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*'na kadar giden güçlü bir geleneği vardır; bu yapıtlar, tür varlığı üzerindeki vurgularıyla, sağcı anlamda sabit ve değişmez bir insan doğası olduğunu olmasa da, bir insani potansiyel anlayışına dayalı yargıların geçerli olduğunu savunur ve içinde bulundukları dönemdeki *yabancılaşmayı* buradan yola çıkarak sergilerler. En az Brecht'inki kadar güçlü bir komünist edebiyat –Paul Nizan'ın romanları, özellikle de *Antoine Bloyé* geliyor aklıma– gücünü tam da bu tür bir doğal-doğadışı retoriğinden alır. Bu arada, özellikle Herbert Marcuse'nin yapıtında, kendine özgü biçimde doğa-karşıtı olan toplumumuzda, doğa kavramının bir saldırı silahı ve Ütopyacı bir standart olarak negatif ve eleştirel hayatiyetinin bir kısmını bir kez daha kazanabileceği yönünde göstergeler vardır.

Bu iki ayrıcalıklı tema (doğa, merkezli özne) hakkında nasıl bir konum benimsenirse benimsensin, "modernizm ideolojisi"nin, gerçekçilikten modernizme *geçiş* konusunda sunduğu izahta (tabii, böyle bir izah sunmaya istekli olduğu zamanlarda) tarihsel açıklamanın temel sorunlarından biriyle de karşı karşıya geldiği söylenebilir. *S/Z*'deki şerh formunun çerçevesi ve öncelikleri, buradaki Barthes'ı (*Yazının Sıfır Derecesi*'nde çok farklı bir biçimde açığa çıkmış olan) bu tarihsel yükümlülükten azat eder; ama insan, postyapısalcı *doxa*'nın bu tikel hikâyeyi nispeten farklı iki şekilde anlattığı izlenimi ediniyor.

Bunlardan birincisi, paradigmatik sesini Michel Foucault'nun yukarıda bahsettiğimiz kitabının doruk noktasında, yeni bir "yapısalcı" çağın yaklaşan şafağının, şu anda prematüre gibi görünen bir heyecanla selamlandığı pasajda bulan kıyametçi ya da kehanetçi tarzdır. Söz konusu pasaj tabii ki, bu tür Ütopik kutlamalara, en azından *Fransız* entelektüellerinin yaptığı kutlamalara bütünüyle son vermiş gibi görünen 1968 Mayısı'ndan sonra yazılmıştı – Fransız entelektüelleri sonraki on yılda kendilerini hem (Sartre'cı 1950' lerden kalma) siyasal bir Ütopyacılık mirasının hem de (1960'ların ikiz akımları, edebiyattaki *nouveau roman* –yeni roman– ve sinemadaki *nouvelle vague*'den –yeni dalga– kalma) estetik bir Ütopyacılık mirasının geri kalan bütün izlerini silmeye ve tasfiye etmeye vakfet-

tiler. Yine de, eski gerçekçilik/modernizm paradigmasından geriye, Marksizmin muzaffer bir edayla gayrimeşrulaştırıldığı ve neredeyse silindiği 1980'ler Fransası'nda Sol'un kazandığı anakronik zaferi selamlayacak zayıf izler kalmıştı. Paradoksal (ama 1820'lerde romantizmin gördüğü gecikmiş ve Fransa'ya özgü ideolojik işlevi tuhaf bir biçimde hatırlatan) bir biçimde, artık modernist (kendini, California tipi bir modernleşmeyi enternasyonalist ve Amerikanyanlısı bir biçimde yüceltmeye indirgemiş olan stilistik bir sloganıdır bu) olanlar muhafazakârlardır; Sosyalistler ise simetrik olarak, geleneksel Fransız şovenizmi ve cemaatçilik ruhundan geleneksel Fransız anti-Semitizmine kadar uzanan (bu sonuncusu Sovyetler Birliği için şimdilerde kullanılan kod sözcük olduğu için, "gelenek" bu şekilde reddedilirken geleneksel, "Sovyet-yanlısı" parti siyasetinin de reddedildiği açıktır) bir dizi eski moda ve miyadı dolmuş tavrın atfedildiği kasvetli bir "gerçekçilik" içine konumlandırılırlar.

Gerçekçilikten modernizme geçişin çağdaş açıklamasının diğer, alternatif versiyonu ise Fransa'ya özgü değildir ve Culler'ın daha önce ele aldığımız kitabında gözlemlenebilir: Burada sunulan (ama zaten çok yaygın olan) tarihsel paradigma, "tür olarak romanın temel güç verici uzlaşımı"nın, yani "dilin saydamlığına ve temsil gücüne duyulan güven"in (s. 80) on dokuzuncu yüzyıl boyunca zayıfladığı varsayımı üzerine temellenir. Bu farazi güvenin kendisinin de görece yeni bir tarihsel gelişme olma ihtimali (o zaman bunu da açıklamak gerekecektir) bu tür kültürel değişme anlatılarında genelde hesaba katılmaz, dolayısıyla bu anlatılar söz konusu krizi çoğunlukla ironi ve/veya nihilizmle bir ve aynı şey olan düşünümselliğin yoğunlaşması açısından betimlerler. Baudelaire ya da Flaubert gibi bir yazar "özbilinçli" hale geldiğinde, yani "kullandığı imgelerin yorum olduğunun, kullandığı sözcüklerin dünyanın mefruşatı değil, en azından bu tikel perspektifin uğrağı için, amaçları iletmek için kullanılan araçlar olduğunun farkına vardığı"nda, eski edebiyat söylemi uzun ve ölümcül bir krize girer ki bunun tek "çözüm"ü de kanonik modernizm olabilir. Demek ki Culler'ın anlatısındaki, yorumu tam da davet ederken imha eden Flaubert, bu yolun tam ortasındaki stratejik bir konaklama noktası olarak görülür.

Gelgelelim, dilsel ya da biçimsel bir "özbilinçlilik" ya da "düşünümsellik", daha en baştan beri her zaman modernizm ideolojisinin

açıklama bagajının bir parçası olmuştur; ilk ilhamını Hegel'den almış olmasına rağmen, muazzam çeşitlilikteki sözde-tarihsel modernlik tasvirlerinin yeterince incelenmemiş öncülü haline gelmiştir ve "ironi" müstear ismiyle, Paul de Man ve Hayden White'ın oldukça farklı tarihsel anlatılarında anakronik bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Bence bu kavramı terk etmenin zamanı çoktan geldi de geçti; ama bu radikal eylemin niye gerekli olduğunu ayrıntılarıyla anlatmanın yeni burası olmadığı için, kendimi daha ılımlı, hatta kimsenin itiraz etmeyeceği şu önermeyle sınırlayacağım: Neredeyse evrensel olan bu tür önkabullerin, zaman zaman sistematik olarak yeniden incelenmeleri gerekir.

Gelgelelim bu edebi özbilincin anlaşılabilmesi için, modernizme özgü diğer kavram olan "yenilik"le arasındaki işlevsel bağın da anlaşılması gerektiği açıktır: Eski biçimleri kullanmayı sürdüren, ama şu ya da bu şekilde biçimsel değişim ya da dönüşüme yol açmamış olan bir estetik düşünümsellik pek akla yatkın görünmeyecektir. "Yüksek kültür"le ilgili bu düşünme tarzı ile genelde modanın ve meta üretiminin ritimleri arasındaki benzerlikleri (bu modernist anlayışlar hakkındaki şüphelerimizi yeniden uyandırması çok muhtemel olan benzerlikleri) bir kenara bırakırsak, modernist paradigmanın çoğunlukla müze ya da kütüphanenin pathosundan, kültürel geçmişin saf ağırlığından, edebiyatın ve onun ölü metinlerinin –bir tür zayıflatılmış ve hataları düzeltilmiş sofistikasyon yoluyla, son kertede, edebiyatın kendi "bilincine varış"ını diyalektik bir tersine çevrilmeye maruz bırakan– fazlalığından kalkarak sahnelendiği gözleminde bulunabiliriz. Örneğin, Culler'ın, onu Flaubert'in yeni klişeler ve basmakalıp düşüncelerden oluşan yeni hammaddesi ile meta toplumunun her türden ticari yazı ve mesajla dolup taşması gibi aynı ölçüde yeni olgu arasındaki ilişkiyi ele almaya itecek olan her türlü perspektiften sistematik olarak uzak durması semptomatiktir. Culler'ın (başka bir bağlamda değindiğimiz) budalalık temasına ilişkin alegorik yorumunun, bu türden sosyolojik bir perspektifi dışlamak gibi ikincil bir işlevi daha olduğunu artık görebiliriz. Romandaki –Flaubert'in kendi "sosyolojik" perspektifi olarak görülebilecek– bir başka temayı "*Madam Bovary*'nin en büyük kusuru" olarak nitelemesi daha da semptomatiktir: "Romanı sınırlı ve taraflı bulmamızı haklı çıkaran bir şey varsa o da Emma'nın yozlaş-

masının ciddi ciddi romanlara ve romanslara atfedilmesidir. Eğer bu Emma'nın durumunu teşhis etmeye, yabancılaşmasını nitelemeye ve yazgısını açıklamaya yönelik bir girişimse, kesinlikle zayıftır" (s. 146). Culler böylece Rus Biçimcileri'nin "edebi sistem" dedikleri şeyi, bugün medya adını vereceğimiz şeyin ataları olan ve hâlâ söze dayalı olan "popüler kültür" sistemleri gibi başka, ayrı ama yine de yakın günlük hayat "sistemleri"ne bağlamayı sağlayacak ümit verici imkândan kendi kendini yoksun bırakmış olur; ama şimdilerde "metinlerarasılık" denen şeye ilişkin son dönemdeki teorileştirmeler, başka tür metinleri gönderme alanına dahil ederken tarihle sosyolojiyi dışarıda bırakma işini daha iyi beceriyor.

Daha önce de belirttiğim üzere, bütün bunlar konusunda Barthes'ın sunduğu versiyonun, "özbilinci" (sözde-tarihsel olsun olmasın) özellikle tematikleştirilmiş bir biçimde teorileştirmesi gerekmez, zira yorumlayıcı özbilincin ve aşırı-düşünümsel okumanın, en güçlü halleriyle somut biçimde iş başında olduklarını gayet iyi gösterir; termostat bir kere daha değiştiğinde –ister Derrida'nın Sollers'in *Nombres*'i hakkındaki "şerh"inde olduğu gibi, Bouvard-ve-Pecuchet tarzı yorumsuz uzun pasajlar alıntılayarak, ister yeni metinler yazarak– aradaki sınırı geçip "yazdıran" metnin alanına geçeriz; ama bu yeni metinler "okutan" değil de "yazdıran" metinler oldukları için, neredeyse tanım gereği, bunlar hakkında artık hiçbir şey söyleyemeyiz.

Demek ki, bu tür eleştiri yapıtlarının altında yattığını gördüğümüz gerçekçilik-modernizm, "okutan"-"yazdıran" şeklindeki ikici paradigmayı daha temelden değiştirmeye yönelik bir öneride bulunmanın zamanı geldi. Ortadan kaldırılması imkânsız gibi görünen bu ikiciliği, "klasik" ya da kapitalizm-öncesi bir anlatı –tüccar kültürünün ve ne "gerçekçi" ne de "modernist" olan Rönesans tarzı bir novellanın yer aldığı uğrak– biçimine bürünmüş daha eski bir üçüncü terim ekleyerek bozma girişiminin ancak kısmi bir başarı kazandığı; bu girişimin Barthes'ın çalışma kategorilerini değiştirse de temel tarihsel şemasını değiştiremediği görüldü. O zaman gelin şimdi bu şemayı farklı bir biçimde, üçüncü terimi adeta şemanın zamansal tayfının öbür ucundan devreye sokarak değiştirmeye çalışalım.

Postmodernizm kavramı *S/Z*'ye biçim veren Barthes'çı estetiğin bütün unsurlarını (yüzey, "metinselleştirme", yeni bir duygulanı-

mın kabarıp alçalan yoğunlukları, öznenin merkezsizleşmesi, anıtsal olanın parçalar lehine paralanması ve bu parçalar arasındaki geçici konfigürasyonlara gösterilen düşkünlük, derin zamansallık yerine mekânsallaştırma, yorum yerine yeniden-yazma) içinde barındırdığı gibi, ayrıca üçlü bir açıklama avantajına da sahiptir. Birincisi, Barthes'ın kendi metnini –ve "teori"yi ya da genelde *teorik söylemi*– bizatihi postmodern olanın tezahürleri olarak, hatta postmodernizmin ta kendisiyle birlikte ortaya çıktığı tarihsel uğrağı bilen yeni bir tür söylem olarak konumlandırmamızı sağlar. Demek ki bu önerme, burada yapmaya çalıştığımız üstyorum denemesine tarihsel içeriğini iade eder, zira bu, Barthes'ın kendi söylem yapısının betimlenmesinin, çeşitli eleştirel alternatifleri inceleme nesnelerine (Balzac'a) göre tartma meselesi olmaktan çıktığı, ama başlı başına özgül bir kültürel ve tarihsel inceleme nesnesine (postmodernist "teorik" metin) sahip olduğu anlamına gelir.

Bu arada, yaptığımız yeni ayrım –özne ya da demiurgos olarak *auteur*'ün merkezi yerini hâlâ koruyan ve "dünyanın kitabı" formunda nihai bir yeniden-birleşme sağlamak için anıtsal bir çaba sarf eden– klasik yüksek modernizm uğrağını postmodernist yeniden-yapılandırmadan ayırarak, Barthes'ın modernliğe yaptığı, başka türlü kafa karıştırıcı gelebilecek atıfları aydınlatır. Bildiğim kadarıyla Barthes, hayranı olduğu yüksek modernizmin anıtsal yapıtlarıyla hiçbir zaman resmen hesaplaşmamıştır (bkz. *Collège de France*'da verdiği "Giriş Söylevi"nin sonunda *Büyülü Dağ*'a yaptığı gönderme); ara sıra Proust'a yaptığı dönüşler, tıpkı Culler'ın Flaubert'e yaptığı gibi, bu yazarın postmodern özelliklerini öne çıkarır. Ama onunla bağıntılı bir teorik grubun –*Screen* dergisinin film teorileri– eleştirel pratiği, büyük modernist *auteur*'lerin (Bergman, Fellini, Hitchcock, Kurosawa) yapıtlarının, onlara biçim veren modern ideolojisi yüzünden eleştirel açıdan değerlerini yitirdiklerinin gösterilmesi gerektiğini ima eder (aynı ideoloji Wright'ın ya da Uluslararası Üslup'un mimarisini de biçimlendirmiş olduğu için, genç postmodernist mimarlar arasında benzer sonuçlara yol açmıştır); oysa daha eski temsil araçları –film alanında, bu Hollywood ve ticari türden yapımlar demektir– aynı yergilere hiçbir şekilde maruz kalmazlar, çünkü bunlarda yüzeysel temsilin zayıf uzlaşımsal mantığını yıkan başka (bilinçdışı) güçler iş başındadır. Daha klasik eski hikâye an-

latma biçimlerini radikal biçimde yeniden yazmayı sağlayan bu imkânlar, Barthes'ın kâh Balzac'ı, kâh Jules Verne'i cazip bulmasını da açıklamaya yardımcı olur.

Ama postmodern kavramının bu yazı boyunca değindiğimiz çeşitli sözde-tarihsel paradigmalar karşısında çok belirgin son bir avantajı daha vardır. Postmodern kavramı, bu tür estetik ve kültürel olgularla ilgili gerçekten somut bir açıklamanın, ilk defa bir imkân olarak belirmesini sağlamıştır. Postmodern teorisi, aslında, bir sistem ve bir üretim tarzı olarak kapitalizmin kendisinin doğasına ilişkin daha temel bir dönemselleştirici hipotez üzerine kuruludur (daha doğrusu, bulgulama açısından, bu hipotez tarafından doğrulanır). Bu ekonomik ve toplumsal hipoteze göre, sermaye şimdiye kadar tarihsel olarak bilinen üç mutasyondan geçmiştir; bu mutasyonlar sırasında –kopuş olarak da yaşanan, özellikle kültürde ve üstyapılarda yepyeni bir varoluşsal ve kültürel mantığın ortaya çıkması olarak yaşanan– genişleme (sermayenin organizasyonundaki kuantum sıçramaları) anları boyunca temeldeki sistemin devamlılığı ya da özdeşliği korunmuştur. Bu üç an, Marx'ın bildiği klasik ya da ulusal piyasa kapitalizmi, (Lenin'in teorileştirdiği) tekelci sermaye ânı ya da emperyalizm aşaması ve son olarak, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, henüz başlı başına uygun bir ad verilmemiş olan (ama Ernest Mandel'in çığır açıcı kitabı *Geç Kapitalizm*'de tutkulu bir teorikleştirmeye konu olan) "çokuluslu" kapitalizmin küresel bir formuna geçiş olarak sıralanabilir. Bu üç sistemsel ânın her birine, sırasıyla gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm adlı üç kültürel an/uğrak "tekabül eder" (ama bu "tekabül etme" tabirinin teorik bir çözümü değil, teorik ve tarihyazımıyla ilgili bir sorunu ve görevi adlandırdığı düşünülmelidir). Bunlar –eski anlamda, yani Barok gibi büyük dönemsel üsluplar anlamında– "üsluplar" olarak değil, estetiğin ya da kültürün alanının ötesindeki bir dizi toplumsal ve varoluşsal olguyu da biçimlendiren çeşitli kültürel "başatlar" olarak kavranmalıdırlar; zaten söz konusu alan da bu uğrakların her birinde değişir ve her birindeyken diyalektik olarak farklı bir "mekân"ı tanır.

Bu tarihsel hipotezin geliştirilip araştırılmasının, bu yazının sınırlarına sığmayacak bir program olduğu açıktır. Dolayısıyla, bu yazıyı, ele aldığımız iki kitapta örtük olarak sahnelenen ve bence

bilinç ile biçim arasındaki ilişki şeklinde formüle edilmesi isabetli olan sorun hakkında birkaç son söz söyleyerek tamamlayacağım. Aslında, hem Barthes hem de Culler, estetiklerinin esasen postmodernist içeriğine rağmen, modernizm ideolojisinin temel özelliklerinden birini, yukarıda Whorf hipotezi adını verdiğimiz şeyin tersine çevrilmesini içeren bir özelliğini, yani üslup ya da dil özelliklerinin epistemolojik ya da ideolojik özellikleri yansıttığı fikrini korurlar. Çünkü –gerçekçi söylemi ve onun tekabül ettiği burjuva dünyasını radikal bir biçimde reddeden– modernizm, eğer sanatsal söylemin yapısını tayin edici bir biçimde değiştirirseniz, onun tekabül ettiği gerçekliklerin de aynı şekilde değişmiş olacağını zanneder. Nitekim, eğer dünyayı eski "burjuva" kategoriler aracılığıyla görmek kötü bir şeyse, üslubu değiştirmek dünyayı yeni bir yoldan görmemize yardım edecek ve böylece kendi başına bir tür kültürel ya da kültür-karşıtı devrim gerçekleştirecektir. Tabii ki, birçok kişinin savunduğu gibi, tüketim kapitalizmi başlı başına yeni ve nitel olarak farklı bir sosyoekonomik form olsaydı, böyle bir şey düşünmek mümkün olabilirdi ve yeni toplumsal formun zaman içinde kendi ayrı sanatsal söylem formlarını yaratmasını ve en az kahramanlık şarkısı (*chanson de geste*), ilkel törenleri ya da Yunan tragedyası kadar eskimiş ve arkaik bulduğu gerçekçi formları, ölü bir kabuk gibi terk etmesini bekleyebilirdik. Ama tüketim kapitalizminin kendine özgü yanı, onun klasik kapitalizmin üzerindeki ikincil bir inşadan ibaret olması, klasik kapitalizmin paradoksal bir biçimde onunla birlikte var olmayı sürdürmesidir; klasik kapitalizmin (Marx tarafından kodlanan) temel yasaları küresel bir perspektiften bakıldığında işlerliğini sürdürürken, onlara tek bir gelişmiş ülkenin ulusal deneyiminin sınırları içinde kalarak bakıldığında, geçersizleşmiş ve miyadını doldurmuş gibi görünürler. Demek ki bizler klasik kapitalizme ait günlük hayatın oluşturduğu eski dünyada yürümeye devam ederken, kafalarımız medya ve süpermarketin/banliyönün çok farklı görünen sanrısal atmosferinde hareket etmektedir; bu gerçekliklerin Lacancı gösterileni andıran birincisi, ikincinin altında mümkün olduğunca bastırılır, göstergebilimsel kesir çizgisinin altına, bütün bütüne bir bilinçdışı sayılamayacak bir şey olmaya doğru itilir. İşte bu yüzden, sanatımız, yani modernizmin sanatı, kendi içinde yeni bir şey değildir, daha çok iptal edilmiş bir gerçek-

çilik, tam Hegelci tarzda yadsınmış, olumsuzlanmış ve alıkonarak aşılmış (*aufgehoben*) olan bir gerçekçiliktir; kapitalizmin büyük doğalcıların döneminden beri pek de değişmemiş olan bütün gerçekliklerinin –ücretli kölelik, para, sömürü, kâr güdüsü– işleyişini gösteren yapıtlar karşısında yaptığımız şey de, doğru olmadıkları söylenemeyeceği için, onları sıkıcı ve eski moda ilan etmektir. Ama buradaki sıkıntı da bastırılması gereken şeyin işaretidir ve eski sanat formlarına verilen bu otomatik, hatta bünyevi tepki, modernizmin kendisinin kökeninin bir işletme uygarlığının adi gerçekliklerine verilen estetize edici bir tepkide yattığını gösterir; sanatımızın bile bize bu gerçeklikleri hatırlatmasını istemeyiz. Demek ki gönderginin ölümü çok fazla abartılmıştır; gönderge olsa olsa yeraltına inmiştir.

Bu koşullarda, modernist savununun çok az versiyonu sınavı geçebilir. Bu tikel açmazın edebi versiyonunu radikalleştirmenin bir yolu olarak gelin Gombrich'in verdiği dersi hatırlayalım: Görsel sanatlarda, modern ressamların perspektifi yok edip iki boyutluluğa dönmelerinin, çağdaşlarının günlük hayattaki üç boyutlu deneyimlerini herhangi bir biçimde etkileyip etkilemediği sorularak, meselenin bir tür mutlak, ya da Zenoncu formülasyonuna ulaşılmıştır. Dr. Johnson'ın taşa başvurmasını andırır biçimde yaşamdaki perspektife başvurmak, tıpkı pozitif bilimlere başvurmak gibi nihai bir argüman gibi görünmektedir; edebiyatta bunun eşdeğeri olan argüman bu kadar körleştirici olmayabilir. Zira perspektif fenomeninin edebi eşdeğeri –bu sayfalarda açık açık söylemesek de hep bunu ima ettik– tabii ki anlatının kendisidir. Gombrich gerçekten de resimde doğalcı tekniklerin geliştirilmesi ile hikâye anlatmanın gerekleri arasında yakın bir bağ görür; edebiyatta gerçekçiliğe yapılan modernist saldırı, olay örgüsünün reddiyle aynı şeydi, Barthes'ın yaptığı metin floroskopisi de bunun niye böyle olması gerektiği konusunda bazı nedenler (proairetik şemaların işleyişi, olay örgüsünün esrarlar ve keşifler etrafında düzenlenmesi, anlatı cümlesinin doğallığı, anlatı söyleminin öznenin bir şekilde silinmesine bağımlı oluşu) sunması açısından faydalı olmuştur.

Filoloji alanında yapılan yeni, temel bir çalışma, dilin yapısının kendisinin hikâye anlatmaya yönelik derin bir işlevsel eğilim gösterdiğini, ayrıca hikâye anlatmanın praksis sona erdikten sonra ateş

başına toplanarak yapılan ikincil bir vakit geçirme yolu değil, insan hayatının temel ve kurucu unsurlarından biri olarak görülmesi gerektiğini ileri sürerek anlatı ile perspektif arasındaki analojiyi doğrulamaktadır. Harold Weinrich'in *Tempus*'u,[22] Benveniste'yi izleyerek, karmaşık fiil zamanları sorununa kapsamlı bir çözüm önerir; buna göre fiil zamanları, sistematik bir şekilde anlatı zamanları ve Weinrich'in deyimiyle "tartışma" (*besprechend*) zamanları olarak, hikâye anlatmaya dair (olayların tamamlandığı ve belli bir mesafeden, kendi içlerinde temaşa edilebilecekleri) zamanlar ve dünya ile aktif bir ilişki kurulan, dinleyicilerimiz ve göndergelerimizle birlikte kendimizin de bağlama girmemizin gerektiği zamanlar olarak sınıflandırılır. Böyle bir dil tablosu ikna edici bulunursa, modernist yazarların dilin asıl organlarından yarısını kesip atmaya, dilsel ve edebi deneyimin bütün bir boyutunu bastırmaya çalıştıkları bir manzaranın tuhaflığı daha da belirginleşecektir.

Gombrich gibi Weinrich de kesinlikle Whorf'a karşıdır ve dildeki bir değişimin, tıpkı üsluptaki bir değişim gibi dış dünyaya dair fenomenolojik deneyimimizdeki bir değişimin –nedeni olmak şöyle dursun– sonucu olduğu fikrini reddeder. Bu şüphecilik her iki düşünürü de, uzlaşımları (şemaları, anlatı zamanlarının yapısını) başlı başına bir değer olarak savunmayı içeren görece muhafazakâr bir edebiyat görüşüne iter ki biz bu yokuşu onlarla beraber inmeyeceğiz. Gelgelelim, elimizde, yukarıda anahatlarıyla anlattığımız modernist ya da metinsel konumu nihai sınırlarına ulaştıran bir karşı-örnek, oldukça şaşırtıcı bir belge olduğu için şanslıyız. Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oidipus: Kapitalizm ve Şizofreni* adlı kitabında[23] şizofreninin ("arzunun gerçek kahramanı" olarak şizofren) yüceltilmesinden bahsediyorum; burada son adım atılıp hayatın kendisinden ve yaşanan deneyimden metin hakkında sunduğumuz açıklamaya uyması istenir. Çünkü Deleuze ve Guattari, esasen Lacan'ın şizofreniyi bağlantıların koptuğu bir dil hastalığı olarak tanımlamasını takip ederler: Lacan'a göre, sözdeki süreklilik, onun "gösterilenlerin kayması" (*le glissement des signifies*) dediği şeyin,

22. Harold Weinrich, *Tempus* (Stuttgart, 1964).

23. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, İng. çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, Minneapolis, 1983.

başka bir deyişle bir anlamı bir sözcükten ya da bir gösterenden koparıp onun eşanlamlısına bağlamamıza izin veren o göreli anlamsal akışın bir işlevidir. Lacan'a göre, şizofrenin dünyası hiç de anlamsız değildir; aksine, fazla anlamlıdır; her an, tıpkı her gösteren gibi, kendi içinde kapalı ve tam bir anlamdır, buradan sonraki zaman anına bir köprü atmak gittikçe güçleşir. Böylece şizofreninin gerçekliği yavaş yavaş Culler'ın betimlediği Flaubertgil metne yaklaşır; anlamlar ya da gösterilenler düzeyinde herhangi gerçek bir ilerlemeye ya da perspektife tekabül etmeyen, zaman içindeki biçimsel ya da sözdizimsel bir ardışıklık haline gelir. Burada Barthes'ın proairetik koda yönelttiği eleştirinin nihai içerimleri de gerçekleşir: Artık hiçbir ad yoktur! ve eski uzlaşımsal sözcükler ve birlikler her şeyin tanım gereği yeni olduğu bir deneyim akışı içinde sürüklenmektedir. Şüphesiz bir anlamda insanın kendi benliğini, sıradan temsili ya da "gerçekçi", göndergesel yaşamın bildik süreklilikliklerinden kurtulmuş bulması bir rahatlama yaratabilir: Uyuşturucuların yarattığı benzer etki de, önemsiz görülemeyecek ölçüde, zaman mantığının bu şekilde yok edilmesiyle bağlantılıdır; burada serbest kalan her an ve bu ânın içindeki nesne bir tür farklılaşmamış ve özerk enerji yayar. Deleuze ve Guattari'nin kitabının Fransa'da bir tür manifesto haline geldiği tarihsel bağlamdan da bahsetmemiz gerekir: Mayıs 1968'in başarısızlığından sonra öğrenciler ve entelektüellerin Komünist parti konusundaki yaygın hayal kırıklığı, beklenebileceği üzere, çoğunu, yine de politik konumlar olan solculuğun ya da anarşizmin ötesine, bizim bu ülkede depolitize edilmiş bir karşıkültür diyeceğimiz bir konuma sürükledi ki *Anti-Oidipus* bu konumun temel metinlerinden biridir. Yine de, Gerçeküstücülerin buna belli ölçüde benzeyen bir durumda keşfettikleri üzere, deliliği övmek muhtemelen delirmekten kolaydır; insan, bu her ne kadar kahramanca bir edim olursa olsun, sırf düşünceyi benimsedi diye şizofren olmaz.

Aslında Deleuze ve Guattari'nin konumu, her türlü burjuva öznelciliğinin kaynaklandığı söylenebilecek şu Kartezyen düsturun en uç işlenişi olarak olarak görülebilir: "Her zaman talihten çok kendimi yenmeye ve dünyanın düzeninden çok kendi arzularımı değiştirmeye çalışacak ve genelde düşüncelerimizden başka hiçbir şeyin tamamen bizim kontrolümüz altında olmadığına inanacak-

tım."[24] İlk dönem modernistlerinin yaşadığı özgürlük ve yaratıcılık yanılsaması, onların sosyoekonomik tarih içindeki geçiş uğrağının –yeni tüketim ekonomisinin, ikinci sanayi devrimi denen devrimin özelliklerinin eski klasik ya da Balzacgil kapitalizminkilerin yerine geçmeye başladığı uğrağın– bir işleviydi. Gelgelelim, bugün modernizmin artık yeni malzemenin bu şekilde fethini temsil etmediği, onun yerine vazgeçilmez moda değişimleri ve bir medya kültürünün sürekli yeniden beslenmesi için işlevsel olarak kendisine bağımlı olan bir ekonomiyle bütünleştiği bir zamanda, üsluplarını değiştirmek isteyen sanatçılar ve yazarlar, bir kez daha, önce dünyayı değiştirmeleri gerektiği sonucunu çıkarsalar yeridir.

Güz 1975 - Kış 1976

24. Descartes, *Discourse on Method*, Bölüm 3, New York, 1960, s. 20; Türkçesi: *Metot Üzerine Konuşma*, çev. M. Karasan, İstanbul: MEB, 1986.

6

Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans

Ah, sıcak!
Büyüyse bu, yeme içme gibi
Yasal bir sanat olsun büyü.

Shakespeare, *Kış Masalı*

I

Son zamanlarda tür teorisine karşı gösterilen tepki, *modernizm ideolojisi* olarak adlandırabileceğimiz şeyin stratejik bir özelliğidir. Ayrıca da, bütün edebiyat yapıtları arasında, modernist adı verilenlerin geleneksel "türler"e göre sınıflandırılmaya en elverişsiz yapıtlar oldukları kesindir: Romanda yeni ve melez bir biçimin yükselişi ve günümüzde bireysel yazarın üslup ve "dünya"sının eşsiz biricikliğinin vurgulanması, bunun bir kanıtıdır. Gene de, modernliğin son bulması ve olay örgüsüne dönüş, tür sorununu yeniden gözden geçirme vaktinin gelmiş olabileceğini gösteriyor.

Türler temel olarak bir yazar ile okurları arasındaki sözleşmelerdir; daha doğrusu, Claudio Guillén'in çok yararlı biçimde canlandırdığı terimi kullanacak olursak, türler edebi *kurumlardır* ve toplum yaşamının öteki kurumları gibi sözsüz anlaşmalara ya da sözleşmelere dayanırlar. Böyle bir tür görüşünün ardındaki düşünce, konuşmanın doğru kullanımını göstermek için tamamının belirli sinyaller ya da işaretlerle donatılması gerektiği varsayımına dayanır. Elbette, gündelik yaşamda, bu sinyalleri sözcenin bağlamı ve konuşanın fiziksel varlığı –jestleri ve ses tonundaki iniş çıkışlar– sağlar bize. Konuşma somut bağlamından çıkarıldığında, eğer söz konusu metin değişken bir kullanımlar (ya da bir zamanlar adlandı-

rıldığı biçimiyle *anlamlar*) çoğulluğuna terk edilmeyecekse bu tür sinyallerin yerini başka tür yönergelerin alması gerekir. Elbette, bu görevi tür geleneğinin yerine getirmesi ve ancak yüz yüzeliğin dolaysızlığında mümkün olan eski düzeltme ve ayarlamalara mündemiç bir ikame sağlaması gerekir. Ne var ki, şurası da açıktır: Belirli bir metin bir sunum/sergileme durumundan (köy hikâyecisi, saz şairi ya da oyuncu) ne kadar uzaklaşırsa, okura belirli bir tür reçetesini dayatmak o kadar güç olacaktır; aslına bakılırsa, yazı sanatının azımsanmayacak bir bölümü, belirli bir edebi sözceye verilecek istenmeyen tepkileri otomatik olarak dışlamak için güvenilir bir mekanizma oluşturmaya yönelik bu (olanaksız) girişime vakfedilir.

Geleneksel tür teorisinin şu farklı, ama birbiriyle bağlantılı işlevleri yerine getirdiği düşünülür: Şu ya da bu tür yazının üretimi için bir nitelikler bütünü belirleme ve mevcut çeşitli yazıların cins ve türe göre sınıflandırılabilecekleri bir tipoloji sağlama. Son zamanlarda, bu işlevlerden ilki, sözde teknikleri ve edebi reçeteleriyle, ticari edebiyatın malı haline gelmiştir (eski türler, ticari edebiyatın çeşitli ucuz basımlarında, gotik anlatılarında, gizemli anlatılarında, çoksatarlarında, vb. yarı-ömürlerini sürdürürler); ikincisi ise, neredeyse tamamen akademik ya da sahaflık bir girişim haline gelmiş olup, esinini on dokuzuncu yüzyıl başındaki bilim anlayışının sınıflandırma idealleri gibi öyle pek de yeni olmayan bir kaynaktan alır.

Gene de, tür kavramına benzer bir şeyin yardımı olmadan gerçek bir edebiyat tarihinin nasıl yazılabileceğini kavramak güçtür. Tekil bir yapıtın doğuşu, belli bir yazarın gelişimi, bir bütün olarak kültürel ve edebi değişimin tarihine aydınlatıcı dipnotlar düşülmesini sağlayabilir, ama elbette bu tarihin anlatmak durumunda olduğu ana olayların işlevini üstlenemez asla. Toplumsal yaşamdaki sürekli değişim ile tekil yapıtın kapanımı arasında yeterli bir dolayımın sağlanması ancak biçimlerin kendilerinin tarihiyle mümkün olabilir. Böyle bir tarih, nesnesi olarak toplumsal bir kurumu, yani üreticiler ile okur kitlesi arasındaki bir ilişki olarak tür sözleşmesini alırken, neredeyse salt edebi-eleştirel araçlar niteliği taşıyan araçların kullanımını da koruduğu –çünkü verilerini yapıtların kendilerinin kesin ve somut deneyiminden elde etmek zorundadır– ölçüde, toplumsal bir tarihtir.

Çağdaş tür eleştirisinin teorisinden çok pratiğine baktığımızda, görünürde birbiriyle bağdaşmayan iki eğilimin geçerli olduğunu görüyoruz; bunları, *anlamsal* ve yapısal, yani *sözdizimsel* olarak nitelendireceğiz. Klasik komedi teorisyenlerinden bazılarına bakacak olursak, bu ayrım açıklığa kavuşacaktır: Kimi teorisyenlere göre, araştırma nesnesi, tekil yapıt değil, daha çok, bir tür komik bakıştır – bu bakış, hayata ya da dünyada olma biçimine yönelik daha genel ya da evrensel bir tutum olarak görülebilir. Elbette, bu yaklaşım içinde epey bir çeşitliliğe yer vardır: Dolayısıyla, Bergson'a göre, özü itibariyle bir bütün olarak toplumun bir ifadesi olan komedinin, işlevi, alaya alma yoluyla sapmayı cezalandırmak, böylece toplum düzenini korumaktır; Emil Staiger'e göre ise, aksine, varoluşun temel saçmalığının insan zihni için hâlâ katlanılabilir bir biçimde algılanabileceği birkaç yoldan biridir komedi.

Ne var ki, varsayımın doğası ne olursa olsun, elbette bu yaklaşımın avantajı, açıkça türün *anlamını* izah etmeyi amaçlamasıdır; keza zaafı da, aynı açıklıkla, Alman idealizmi usulünce (komedinin, tragedyanın, vb. "tin"i) koca bir hayali kendilikler ve soyut kişileştirmeler dizisi icat edebilmesinde yatar – Dilthey'ın ayrıntılı "dünya görüşleri" sistemi bu tür bir yaklaşımın öğretici bir örneği olarak görülebilir. Bu kendine özgü yaklaşımın içerdiği kavramsal işlem, ele alınan tekil yapıtın yerine daha genelleştirilmiş bir varoluş deneyiminin geçirilmesi olarak nitelendirilebilir; daha sonra bu deneyim, izlenimci betimlemelerden titiz fenomenolojik betimlemelere uzanan bir yelpaze içinde betimlenir. Bu yaklaşımda türün özü, *tarz* (*mode*) adını vereceğim bir çerçevede algılanır.

İkinci, *sözdizimsel* yaklaşım açısından, böyle bir yöntem, kendi kendini sezgisel ve bilimdışı olarak adlandırıp mahkûm eder; alternatifi ise kendi kesin yasaları ve gereklilikleri olan belirli bir kahkaha üretici mekanizma olarak komedi görüşüdür: Bunun tiyatro ya da anlatı, film ya da gündelik yaşam gibi çeşitli ortamlarda gerçekleştirilmesi, analize ve sentez yoluyla yeniden kurmaya konu olabilir; bu da, bir anlamın dile getirilmesiyle değil, bir *model*'in kurulmasıyla sonuçlanır. Bu iki genel yaklaşım arasındaki uzaklığı, her birinin incelediği nesnenin farklı bir "karşıtı" ya da olumsuzlaması olduğuna işaret ederek, daha da belirgin kılabiliriz: Fenomenolojik yaklaşımda, komediyi tanımlamamızı sağlayacak olan kar-

şıt, bir başka tarz olacaktır, sözgelimi tragedya ya da ironi tarzı; yapısal yaklaşımda ise, karşıt, yalnızca komik-olmayan ya da gülünç-olmayan olacaktır – beklenen sonucu vermeyen espri ya da okura/seyirciye hitap etmeyen fars.

Aristoteles'in *Poetika*'sının kayıp bölümlerinden Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* kitabına kadar farklı farklı anıtlarını görebileceğimiz bu yaklaşımın avantajı, yeteneksiz uygulayıcılarım bile metnin kendisine daha sadık kalmaya zorlamasıdır. Öte yandan, Lévi-Strauss'un Propp'a yönelik eleştirisinde belirttiği gibi,[1] bu tür analizin tehlikesi, açığa çıkardığı işlevlerin ya da mekanizmaların salt ampirik varlığının yarattığı bir tür büyülenmeye yatkın oluşunda yatar; bu da, ele alınan yapının şöyle değil de böyle olduğu gibi kesin, ama tatmin edici olmayan bir saptamada bulunmaya götürür analizi (Propp'un kendisinin klasik çalışmasında yaptığı gibi). Bu ikinci, yapısal yaklaşımda, daha iyi bir terim olmadığı için, söz konusu türün *sabit biçim* açısından değerlendirildiğini belirteceğiz.

Üslup teorisi ve dilbilimde de iki uç arasında böyle gidip gelmeler olmasından yola çıkarak, metodoloji açısından yapısal analiz ile tür anlambilimi (*semantics of genre*) arasında kalmanın nihai kaynağının dilin muğlak yapısında bulunduğu sonucuna varabiliriz. Dogmatik ve hizipçi bir ruhla yan tutmayı sürdürerek, bu arada kalma durumunu devam ettirmek pek de yararlı görünmüyor. Onun yerine, önümüzdeki açmazı türün doğası üzerine yeni bir varsayımın temeli kılarak, onu başlı başına bir çözüme dönüştürmenin mümkün olup olmadığını görelim. O zaman, tür dediğimiz şey edebi bir fenomen olarak tanımlanacaktır; bu fenomen de, *ya* sabit bir biçim, *ya da* bir tarz çerçevesinde eklemlenebileceği gibi, seçime bağlı olarak bu eleştirel kodlardan *her birinde* dile getirilmeye de yatkın *olmalıdır*. Bunun gibi bir tanımın avantajı, yalnızca sahte sorunları açığa çıkarması değil (böylece, *roman olarak* romanın bir tür sayılıp sayılamayacağını merak etmenin artık herhangi bir anlamı olmayacaktır, çünkü böyle bir "biçim"e karşılık gelecek belirli herhangi bir edebi tarzı hayal etmek imkânsız hale gelecektir); aynı zamanda, yeni araştırma çizgileri yaratabilme gücüdür – sözge-

1. Claude Lévi-Strauss, "La Structure et la Forme", *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, Sayı 99 (Mart 1960), s. 3-36.

limi, tarihi roman gibi sabit bir biçimin karşılık geldiğini söyleyebileceğimiz *tarzın* doğası sorununu ya da romans gibi bildik bir tarzın ifade ettiğini söyleyebileceğimiz *sabit biçim* sorununu gündeme getirme gücüdür.

Gene de, böyle bir tanım, hiç değilse örtük olarak, tür eleştirisinin herhangi bir parçasının *eksiksiz* olduğuna karar vermemizi sağlayacak ölçütler içerir. Yazının kalanında, romansın yeni ve özlü bir izahının temeli olarak değilse de, en azından böyle bir türün gerçekten yeterli herhangi bir izahının yerine getirmesi gereken biçimsel gereklilikleri ve bunları gerçekleştirmenin zorunlu olarak içerdiği aşamaları göstermek için bir çerçeve olarak, romans eleştirisinin gündeme getirdiği sorunlardan yararlanacağız.

II

Bir *tarz* olarak romansın en eksiksiz açıklamasını Northrop Frye yapmıştır, bu yüzden onun teorisiyle başlıyoruz. Frye'a göre, bir istek gerçekleştirimi ya da ütopyacı bir fantazi olan romans, gündelik gerçeklik dünyasını başkalaştırmayı amaçlar; ister onu yitik bir Yeryüzü Cenneti durumuna geri döndürme, ister eski fanilik ve kusurların silindiği yeni ve nihai bir dünyayı başlatma ve muştulama çabası içinde olsun. Şu var ki, romansın istek gerçekleştirimi olduğunu söylemek, onun gündelik dünya ya da gündelik yaşamdan tamamen kurtulma özlemini çektiğini belirtmek demek değildir; daha çok, "macera romansı, libidonun ya da arzulayan benliğin, onu gerçeklik endişelerinden kurtaracak, *ama gene de o gerçekliği içerecek* bir doyum arayışıdır."[2]

Bu yüzden, konuyu bu şekilde koymak, dikkatimizi gündelik dünyada –eğer yeryüzü cenneti onun ardında ana çizgileriyle belirecekse– dönüştürülmesi gereken öğelere yöneltmek demektir: Öyleyse, romansta bu tür öğelerin, sıradan bir sonlu ve fani sıradan bir varoluşun yavan olumsallıkları olarak değil; daha çok, lanet ve büyünün, kara büyünün, uğursuz sihrin ve ritüel yalnızlığın sonucu

2. *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957, s. 193; italikler benim.

olarak kavrandığı açıklık kazanır. Doğal olarak, bu uğursuz kuvvete direnebilecek güçlerin kendileri de büyüden –bu kez ak ya da teolojik olanından– pay alırlar. O zaman, romans daha yüksek âlemler ile daha aşağı âlemler arasındaki, cennet ile cehennem arasındaki ya da melekler ile şeytan ya da cinler arasındaki savaşım olarak görülecektir:

> Romansın kahramanı yukarıdaki bir dünyadan gelen mitsel Mesih'i ya da kurtarıcıyı; kahramanın düşmanı da aşağıdaki bir dünyanın şeytani güçlerini andırır. Ne var ki, çatışma, ortada bulunan ve karakteristik özelliği doğanın çevrimsel hareketi olan *bizim* dünyamızda meydana gelir ya da her durumda öncelikle bizim dünyamızı ilgilendirir. Dolayısıyla, doğa çevrimlerinin zıt kutupları, kahraman ile düşmanı arasındaki karşıtlığın bünyesine katılır. Düşman, kış, karanlık, kargaşa, kısırlık, ölgün yaşam ve yaşlılıkla; kahraman ise, bahar, gündoğumu, düzen, bereket, enerji ve gençlikle bağlantılandırılır.[3]

Böyle bir pasaj birkaç şeye dikkat çekmeyi gerektirir. Her şeyden önce, Frye'ın romans paradigması açıklamasında kahramana atfedilen önem hakkında belli bir şüphe duyabiliriz (bu açıdan, Propp' un masal için önerdiği açıklamaya çok benzer). Hiç kuşkusuz, birçok romansta, kahramanın hainle ya da şeytanla mücadele etmesi gerekir; gene de, Propp'un açıklaması, kahramanın ancak ayrıntılı bir hazırlıktan sonra, özellikle de çeşitli iyi ve doğaüstü aracıların yardımıyla bunu yapabildiğini anımsatır bize. Gerçekten de, Yvain ve Parzifal'dan Fabrizio ve Quencau'nun Pierrot'suna ya da "büyük Meaulnes"a, romansın geleneksel kahramanlarına şöyle bir göz attığımızda, kahramanın baskın özelliğinin naiflik ya da deneyimsizlik olduğunu, en karakteristik tavrının da şaşkınlık olduğunu görürüz. Elbette, romans kahramanı, "yukarıdaki dünya"nın bir elçisi olmak şöyle dursun, bir tür gözlemciye, doğaüstü çatışma karşısında şaşırıp kalan fani bir seyirciye daha yakındır; sonra kahraman, başta tam da neyin söz konusu olduğunu pek bilmeksizin, zaferin ödüllerini toplamak üzere yavaş yavaş olayın bir parçası haline gelir.

Elbette, Frye'ın betimlemesinin birebir romans için değil, mit için (romans onun bozulmuş bir biçimini oluşturur) geçerli olduğu gibi haklı bir gözlemde bulunulacaktır. Ne var ki, buradaki temel

3. *A.g.y.*, s. 187-8.

mesele, kahramanın görece yüceltilmesinden çok (Frye'ın kendi ayrımları iyi bilinir: "*nitelik* bakımından hem öteki insanlardan, hem çevreden üstün," "derece bakımından üstün," "derece bakımından öteki insanlardan üstün, ama doğal ortamından üstün değil,"[4] vb.), eleştirel bir kategori olarak kahraman kavramının kendisinin konuyla ilintisidir. Frye'ın "mitsel Mesih ya da kurtarıcı" karakterine yüklediği nitelik, aslında Propp'un bir dizi işlev adını verdiği şeydir; biz bunu daha esnek bir tutumla bir dizi *eylem* şeklinde adlandırabiliriz: Kahraman, kendi eylemiyle mücadele veren, zafere ulaşan ya da yenilginin acısını tadan kişidir; onun başarıları, düşkün dünyanın yeniden doğmasını ve başkalaşmasını sağlar (bunun olanaklı olduğu hallerde). Şunu öne süreceğim: Böyle bir betimleme, ancak eylemin başlı başına olayın baskın kategorisi olduğu bir anlatı için uygundur; oysa romansta karşılaştığımız, bayağı farklı bir şeydir: Edimlerden çok varlık hallerine yakın olan, daha doğrusu, insan edim ve eylemlerinin bile görece statik, resimsel, düşünsel biçimde algılandığı –kendi başlarına nedenler olarak değil, daha çok sonuçlar ve özniteliklerin ta kendileri olarak– bir olaylar dizisi. Bir başka şekilde söylemek gerekirse, "kahraman" kategorisinin daha çok dram edebiyatına ait olduğunu, bu yüzden de anlatı olarak romansın düşünsel doğasını, romans örgüsünün kısmen örüldüğü insani mecaz (*figuration*) için başka bir terim seçerek göstermemiz gerektiğini belirtebiliriz. Romansı sabit bir biçim olarak kavramaya çalıştığımızda daha acil bir nitelik kazanacak olan bu soruna daha sonra döneceğiz.

Şimdilik, romans kahramanının hem aracı, hem de kayıt aygıtı olduğu "varlık halleri"nin doğasına dönebiliriz, çünkü bunlar bir tarz olarak romansın ayırt edici özelliğinin özünü oluşturur. Bu aşamada, Frye'ın açıklaması hakkında şunu belirtmek istiyoruz: Bu açıklama, sözünü ettiğimiz hallerin ayırt edici özelliğini oluşturan öznitelikleri ve nitelikleri biçimlendirip önceden belirleyen kavramsal kategorileri gereğince açıklamayı başaramamaktadır. Bu düzenleyici kategorilerin en önemlisinin iyi ile kötü arasındaki kavramsal karşıtlık olduğunu belirteceğim; öteki türden bütün öznitelikler ve imgeler (aydınlık ile karanlık, yüksek ile alçak, vb.)

4. *A.g.y.*, s. 33-4.

açıkça onun altında toplanır. Şimdi, denecektir ki, bütün etiğin temeli olan böyle bir karşıtlık, insanlık tarihinin her anındaki, akla gelebilecek her edebi biçimde vardır, dolayısıyla insan doğasında derin köklerinin olduğu düşünülebilir. Gene de, böyle düşünmek, bu kendine özgü kavramsal kategoriyi yüzeysel bir biçimde ve kendi çerçevesi içinde ele almak demektir, oysa onu kendimize "yabancılaştırmaya" çalışmamız gerekir ki onu kendi başına antropolojik bir fenomen olarak, tarihsel nitelikli, insan tarafından "kurulmuş," pek de doğal olmayan (tıpkı bazı ilkel kabilelerin totem sistemleri ya da dinin gelişiminde klasik bir aşama oluşturan animizm gibi) ideolojik bir oluşum olarak görebilelim.

Böyle görüldüğünde, şurası açıklık kazanır: İyi ile kötüye inanç, Marx'ın insanlığın "tarihöncesi" adını verdiği dönemin (yani insan soyunun, kendi yazgısına hükmetmeye başladığı âna, sosyalizme kadar yaşadıklarının) büyük bir bölümünü kapsayan son derece eski bir düşünce biçimi olmakla birlikte; bu inancın, çok önemli bir işlevi yerine getirdiği toplumsal yapıyla sıkı bir bağı olduğu kesindir. Aslına bakılırsa, bugünün küçülen dünyasında, sınıf, ulus ve ırk farklılıklarının aşamalı olarak eşitlenmekte olduğu bir dünyada, kötü kavramının Ötekilik kavramının kendisiyle bir olduğu giderek daha belirgin hale gelmektedir: Kötü, benden kökten farklı olan her ne ise, onu; tam da bu farklılık yüzünden benim varoluşuma son derece somut ve acil bir tehdit oluşturuyor görünen neyse, onu nitelendirir. Böylece, en erken çağlardan beri, öteki kabileden olan yabancı, anlaşılmaz bir dil konuşan ve "ecnebi" göreneklere uyan "barbar", günümüzde ezilen bir sınıftan olup birikmiş hınçların öcünü alan kişi ya da görünürdeki insan özelliklerinin ardında kötücül ve doğaüstü bir üstünlüğe özgü bir zekânın gizlendiği düşünülen şu –Yahudi ya da Komünist– yabancı varlık; tüm bunlar, Kötü'nün temsilcisi ile Öteki'nin temel özdeşliğinin gözle görülür olduğu figürlerden birkaçıdır. Ne var ki, asıl mesele, bu tür figürlerde, Öteki'den kötü olduğu için korkulması değildir; daha çok, söz konusu figür Öteki, yabancı, farklı, garip, pis ve bilinmez olduğu için kötüdür.[5]

5. Bkz. J.-P. Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris: Paul Morihien, 1946; Türkçesi: *Yahudi Sorunu*, çev. S. Yeşiltuna, İstanbul: İleri, 2005 ve *Saint Genêt, comédien et martyr*, Paris: Gallimard, 1952.

Öyleyse, romansı bir tarz olarak ele alan herhangi bir analizin, bir tür ve edebi bir kurum olarak biçimin kendisi ile bu iyice kökleşmiş ideoloji (sözünü ettiğimiz ideolojinin son derece açık işlevi, belirli bir toplum düzeninin sınırlarını çizmek ve sapma ya da yıkmaya karşı güçlü bir içsel engel sağlamaktır) arasındaki sıkı ve kurucu ilişkiyle yüzleşmesi gerekecektir.

İyi ile kötü kavramının bundan çok daha kapsamlı bir edebi kullanımının olduğu, bu yüzden de bir biçim olarak romansın ayırt edici özelliği işlevini pek de göremeyeceği görüşüyle başa çıkmak için, bu karşıtlığın tragedyada bulunmadığını belirtmek yerinde olur: Tragedyada, insani olmayan bir yazgı ya da kaderin zaferinin, salt insani iyi ile kötü kategorilerini kökten aşan bir şey olduğu hissedilir. Bunun kanıtı şudur: Tragedyayı andıran bir yapıtta etik alandan gelen yargılarla karşılaştığımızda (şu ya da bu karakteri bir hain olarak gördüğümüzde olduğu gibi), genellikle bu tür yapıtları melodram olarak betimleriz, hatta bu açıdan melodramın romansın yozlaşmış bir biçimi olduğu kabul edilebilir. Komediye gelince, birazdan onun kategorilerinin de romansın kategorilerinden çok farklı olduğunu göreceğiz, çünkü uygulamada komedi çok daha toplumsaldır: Buna bağlı olarak, komedide klasik çatışma, iyi ile kötü arasında değil, gençlik ile yaşlılık arasındadır; keza komedinin Ödipal çözümü, düşkün bir dünyanın eski haline döndürülmesini değil, toplum düzeninin yeniden kurulmasını amaçlar.

Ne var ki, romansta iyi ile kötü kadar önemli başka anlamsal kodların da bulunduğu itirazı getirilebilir; özellikle, göründüğü kadarıyla, büyünün rolü kayda değer bir nitelik gösterir, hatta aslında oluşturucu öğe olduğu bile söylenebilir. Gene de, iyi ile kötüye olan inanç, tam da büyüyle ilgili bir düşünce tarzıdır, yani kapitalizm öncesi, özü itibariyle tarıma dayalı bir yaşam tarzından kaynaklanan bir tarzdır. Bir biçimde olumlu ve olumsuz olarak, başka bir deyişle, sonuçta, iyi ile kötü arasındaki, ak büyü ile kara büyü arasındaki bir mücadele olarak nitelenmeyen bir büyü güçleri çatışması hayal etmek güçtür. Böylece, bu iki sistem –iyi ile kötü sistemi ve büyü sistemi– ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir, hatta aynı ideolojik fenomenin (dikkatimizi böyle bir dünya görüşünün siyasal ve toplumsal özniteliklerine çeviren Ötekilik fenomeni) farklı boyutlarından ibaret oldukları bile varsayılabilir; buna karşılık,

büyü çerçevesinde yapılan formülasyon, bizi daha çok söz konusu toplumun ekonomik örgütlenmesine ve doğa dünyası ile kurduğu ilişkilere yönlendirir.

Son bir gözlemde bulunurken, yukarıdaki değinilerde öngörüldüğü biçimiyle *dünya* kavramının kendisiyle yüzleşmek zorunludur. Dünya terimini, artık görece esnek bir biçimde, fenomenolojik hareketten kaynaklanmış olduğunun ve orada görece teknik bir felsefe kavramı olarak sahip olduğu statünün pek farkında olmaksızın kullanırız. Ne var ki Humpty Dumpty'nin aksine, böyle bir terime tekil, bağlayıcı bir kullanım dayatamayız;* o yüzden, terimin deyim yerindeyse hem batıni ya da teknik, hem zahiri ya da daha popüler bir anlamının olduğunu kabul etmek daha yerinde görünüyor. Terimin daha popüler anlamı, görece fiziksel ve coğrafi bir görünüm ya da doğa duygusu aktarır; burada *dünya*, daha soyut olduklarını varsayabileceğimiz iyilik ve kötülük güçleriyle bağlantılandırıldığında bile, "belde/ülke" anlamına gelir ve terimin zahiri kullanımı, görece mecazi hale geldiğinde bile, duyu algısıyla olan bağlarını asla tamamıyla koparmaz.

Ne var ki, teknik anlamıyla *dünya*, başlangıçta bir tür çerçeveyi ya da *Geştalt*'ı; kapsamı dahilinde çeşitli ampirik, dünya içi fenomenlerin algılandığı ve çeşitli dünya içi deneyimlerin meydana geldiği genel düzenleyici kategoriyi gösteriyordu. Öyleyse, bu anlamıyla bir *dünya*, önceki kullanımda olduğu gibi, deneyimin ya da algının nesnesi olamaz; çünkü her türlü deneyim ya da algıya olanak sağlayan üstün kategoridir ve deneyimle algının ilk koşulu niteliğiyle onların dışında yer almalıdır.[6] Öyleyse, pratik edebi analiz açısından, terimin bu iki kullanımı arasında son derece temel bir bağdaşmazlık var gibi görünmektedir, çünkü ilkinde, verili bir romanın *dünyasını* ya da *dünyalarını* anlatı *içindeki* fenomenler olarak, temsilin nesneleri olarak anlamak gerekecektir; oysa ikinci, daha teknik felsefi perspektifte, "dünya" kavramı şu ya da bu dünya yapısının ayırt edici özelliklerini betimlemenin çerçevesi işlevi-

* Humpty Dumpty, Lewis Carroll'ın *Aynanın İçinden*'inde Alice'e şöyle der: "Ben bir sözcük kullandığımda, anlamının ne olmasını istiyorsam, anlamı odur – ne fazla, ne eksik." *–ç.n.*

6. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1957, s. 63-6.

ni görebilir, ama o zaman kendisi, o betimleme içinde betimlemenin bileşenlerinden biri olarak yer alamaz. Bu açmazın çözümü, bence şu varsayımda yatmaktadır: Heidegger'in hantal formülünü kullanmamıza izin verilirse, romans *dünya*'nın *dünya-lık*'ının kendini açığa vurduğu biçimdir. Öyleyse, romans için terimin *her iki* kullanımı da yerindedir; çünkü edebi bir biçim olarak romans, teknik anlamıyla *dünya*'nın –deneyimin aşkın ufku– tam da popüler anlamıyla *dünya*'nın –doğa, manzara, vb.– şekline bürünerek, başlı başına bir tür dünya içi nesne olarak görünür hale geldiği olaydır. Bu tür bir açığa vurmanın önkoşulu da, yapısı itibariyle tarihseldir; çünkü ortaçağda olduğu gibi, dünya-lık yapısının kendi varlığını sergileyebileceği uygun bir araç bulabilmesi için, insanın köy ve tarladaki hâlâ iğreti ve sınırlı etkinlikleri çevresinde gizemli ve yabancı bir hudut olarak bırakılmış bir tür doğanın var olması zorunludur. Öyleyse, Frye bir tarz olarak romans ile yeryüzü cenneti ya da çorak ülke, mutluluk bahçesi ve büyülü orman gibi "doğal" imgeler arasındaki yakın bağlantıdan söz etmekle hataya düşmüş olmaz; yanıltıcı olan, Frye'ın bir biçimde bu "doğa"nın kendisinin "doğal" bir fenomen olduğunu belirtmesidir.

III

Frye'ın açıklamasına ilişkin bu düzeltmeyle, sonunda böyle bir yaklaşımda ilginç ve yararlı yönün ne olduğunu gösterebilecek konuma ulaşmış oluyoruz, o da şudur: Frye'ın yaklaşımı, romansın gerçek anlamıyla *tarihsel* bir açıklamasını olanaklı kılar. Çünkü bir tarzdan söz ettiğimizde, olsa olsa şunu kastediyor olabiliriz: Bu kendine özgü edebi söylem türü, verili bir çağın kalıplarına bağlı değildir, verili türden bir sözel kurguya ayrılmaz biçimde bağlı da değildir; daha çok, bütün bir tarihsel dönemler yelpazesi boyunca bir ayartı ve bir anlatım tarzı olarak varlığını sürdürür; sanki kendini, fasılalarla da olsa, canlandırılıp yenilenebilecek biçimsel bir olanak olarak sunar gibidir. Romansın bir tarz olarak sürekliliği, son derece net bir tarihsel soruyu gündeme getirir: Bambaşka tarihsel koşullarda, ortaçağ romansının kendi sosyo-ekonomik çevre-

sinde hazır bulduğu oluşturucu hammaddelerin –büyü ve ötekilik– *yerini ne alabilirdi*? Bir başka deyişle, romansı, feodalizmin çöküşünden sonra ortaya çıkan o giderek daha seküler ve daha rasyonel dünyada, artık ölü birer dil haline gelmiş eski kodların edebi işlevini üstlenmeye çağrılan çeşitli kodların bir tarihi olarak tasarladığımızda, bir tarz olarak romansın tarihini yazmak olanaklı hale gelir. Ya da, başka türlü koymak gerekirse, bir biçim olarak romansın yazgısı, okur açısından eski büyü kategorilerinden (bunlar için uygun bir ikame icat edilmesi gerekir) daha kabul edilebilir unsurların varlığına bağlıdır.

Bu sekülerleşme ve yenilenme sürecinin öğretici bir örneği, türün en eski ve anıtsal yeniden yaratılışlarından birinde, Manzoni'nin *Nişanlılar*'ında gözlemlenebilir: *Nişanlılar*, hiç kuşkusuz, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'iyle birlikte sahici bir dinsel anlatı kurmaya yönelik devrim sonrası az sayıdaki inandırıcı girişimden biridir. Şimdiki bağlamımızda, şunu algılayabiliyoruz: Manzoni'nin incelikli teolojisi –günah ve inayet hallerine yönelik post-Jansenist bir ilgi, Tanrı'ya yönelik post-Kalvinist bir ilgi– tam olarak büyü dünyasının eski ortaçağ yapısının bir ikamesi işlevini görür ve bir biçim olarak romansın başlangıç aşamasındaki sekülerleşmesini sergiler – bu sekülerleşme, doğaüstü güçlerin yerini daha psikolojik inanç değişimi "mucize"sinin aldığı bir süreçtir.

Nişanlılar'ın olay örgüsü, iyilik ile kötülük güçleri arasında kapsamı giderek genişleyen boyutlardaki bir çatışmayı sergiler: Bu güçler, ak ve kara büyü üzerine eski animist görüşlerle hâlâ yakından bağlantılıdırlar ve onlardan etkilenen karakterlerden dışarıya doğru yayılan güçler şeklinde algılanırlar. Burada kötülük, kişiyi mağdur etmekle kalmaz, onu kirletir de: Dolayısıyla, Renzo, Don Rodrigo'nun onun evliliğini durdurma planını öğrendiğinde, "tuhaf ve korkunç bir şey yapmak için çılgınca bir arzu"ya kapılır. Manzoni, bunu şöyle yorumlar: "Kışkırtıcılar, zorbalar, herhangi bir şekilde başkalarına haksızlık edenler, sadece yapukları kötülükten dolayı değil, aynı zamanda zarar görenleri doğru yoldan çıkarttıkları için de suçludurlar. Renzo sakin bir gençti ve kan dökmeye karşıydı, her tür hile ve kötülüğün düşmanıydı. Fakat o sırada kalbi sadece öldürmek için atıyordu, içinde sadece intikam duygusu vardı. Aslında o an Don Rodrigo'nun evine koşmak isterdi, yakasına ya-

pışıp..."[7] Alıntı önemlidir, ama Manzoni'nin konu hakkında kişisel görüşünü yansıttığı için değil; belirli ve kendine özgü bir yapısı olan bir *dünya*'ya set çektiği için: Öyle bir dünya ki, orada ahlaki özler kendi dolaysız yerel tezahürlerini büyük ölçüde aşan bir etkide bulunurlar; orada *karakter yayılması* adını verebileceğimiz bir şey, böyle bir anlatı içinde bir olay ya da böyle bir anlatının nedensel kalıbı (*convention*) haline gelir, tıpkı uzaktan eylem, Vudu büyüsü ya da lanetin ilkel halkların sözlü hikâyelerinin benimsenmiş bir parçası olduğu gibi. Demek ki, böyle bir dünyada, manzaranın üzerinde kötülük vaadinin ta kendisi gibi uzanan Adsız'ın Gotik şatosundan yayılan uğursuz büyüye hazırızdır; Başpiskopos Federigo'nun –varlığından yayılan inayetin değdiği kargaşa içindeki ve vebalı bir kırsal bölge boyunca hareket ederken sergilediği– yatıştırıcı gücüne tanıklık edip inanmaya da hazırızdır. Böyle bir dünyada, doruk noktasını oluşturan olay da *inanç dönüşümü* olayıdır ve ruh için verilen içsel savaşım niteliğini taşır: Hâlâ görece dışsal çerçeve içinde kavranan bu savaşım, biçimin sekülerleşmesinin bu kendine özgü aşamasında şövalye romansındaki eski çatışmanın (*agon*) ikamesi işlevini görür.

Öyleyse, Manzoni'nin yapıtında büyünün aldığı kavramsal biçim, Manzoni'nin "din"ini öteki teolojik sistemlerden –sözgelimi, günahı ve yozlaşmayı vurgulayan ya da toplumsal ve içgüdüsel bastırmanın araçları işlevini gören sistemlerden– ayıran, insan etkinliklerini yönlendirici iyi bir düzen kavramı olarak *ilahi yazgı* çerçevesinde formüle edilebilir. Gene de, büyünün yerine ilahi yazgıyı geçiren Manzoni'nin çözümü, tarihsel olarak geçici bir çözümdür; yeni Aydınlanma değerlerinden güçlü biçimde etkilenmiş, ama devrim sonrası çağın daha ileri Avrupa ülkelerinin aksine henüz bütünüyle sekülerleşmemiş bir toplumda düşünülebilir ancak. Bu yüzden, öteki ulusal seçeneklere bir göz atmak öğretici olacaktır; çünkü bunlar, bir yandan biçimin varlığını sürdürmesini sağlarken, bir yandan da içeriğinde önemli anlamsal dönüşümler olmasını zorunlu kılarlar. Aslında, bu açıdan Stendhal'e bakmak özellikle faydalı olacaktır, çünkü kendi anlatısı ve türsel amaçları konusunda kararsızlık işaretleri gösterir: Julien'in darağacındaki kendi ölümü-

7. *Nişanlılar*, çev. Necdet Adabağ, İstanbul: Literatür, 2004, s. 38.

nü önceden bildiren bir gazete kâğıdı parçasını buluşu ya da *Parma Manastırı*'ndaki çeşitli astrolojik kehanetler ve batıl inanç alametleri gibi epizotlar, Stendhal'in özgün sanatıyla icat ettiği yeni tür romansın çatısı içinde eski büyülü romansın arkaik kalıntıları olarak görülebilir.

Gene de, Stendhal'de, dinsel yazgı ya da kader duygusu daha da sekülerleşmiştir ve metne yakından bir bakış, büyü işlemlerinin artık bundan sonra *psikoloji* olarak adlandırılması gereken şeyin alanında meydana geldiğini gösterir. Bu belki de *Parma Manastırı*'na oranla *Kırmızı ve Siyah*'ta daha fark edilebilir niteliktedir; *Parma Manastırı*, daha çok, aynı malzemeyi yeniden dışsallaştırma ve psikolojik çözümlemeyi masal biçimi içinde yansıtma, romansın sabit biçimini eski haline kavuşturma, büyüyü dönüştüğü daha seküler tarzdan kurtarma girişimini gösterir.

Kırmızı ve Siyah'ta, büyülü romansın ikiz dünyası –ak ve kara büyünün "yukarı" ve "aşağı" âlemleri– iki bağımsız psikolojik "an"a, birbiriyle karşılaştırılması ve bağdaştırılması olanaksız iki içsel eğilime dönüşmüştür: Bir yanda, bir kendiliğindenlik ve duyarlık, erotik ve siyasal tutku, "bonheur" [mutluluk, talih, başarı] ve doğal insan âlemi; öte yanda, kibir ve tutku, ikiyüzlülük ve içten pazarlıklılık kaynağı olan bir âlem, ertelenmiş tatmine dayalı olan ve gerçekleşmelerini ticarette ve statü saplantısında bulan bütün ben etkinliklerinin mahalli. Stendhal'de hiçbir şey, bu iki sistem arasındaki geçişimin, iki sistemin birbirine kısa devre yaptırma mekanizmalarını gösterirken kullandığı dil kadar çarpıcı değildir: "Kusursuz zarifliğin, bir kimsenin yaradılışında doğal olarak bulunduğu vakit, işte böyle bir etkisi vardır, hele onun süslediği kimse zarif görünmek sevdasında değilse; kadın güzelliğinden gayet iyi anlayan Julien, o anda, Madam de Rênal'in ancak yirmisinde olduğuna yemin edebilirdi. Aklına hemen kadının elini öpmek gibi cüretlice bir fikir geldi. Arkasından da, bu fikrinden korktu; hemencecik içinden: 'Bana yararı dokunabilecek bu işi yapmamak benim için bir korkaklık olur; bu hareket, bu güzel hanımın testere başından daha yeni ayrılmış yoksul bir işçiye karşı ihtimal duymakta olduğu küçümseme duygusunu da azaltabilir', diye geçirdi."[8] Julien'in bu-

8. *Kırmızı ve Siyah*, çev. Necmettin Arıkan, İstanbul: Altın, 1969, s. 38-9.

nun sonucunda geçirdiği dönüşüm, eski Kutsal Kâse romanslarında çorak ülkede yaşanan fiziksel ve doğal yalnızlığın bir tür psikolojik eşdeğeridir: Gerçekten de, artık mecazlara dönüşüp gücü azalan eski büyülü ortam, *Parma Manastırı*'ndan şu alıntıdaki gibi Stendhal'in sürece "not düştüğü" olağanüstü cümlelere tutunur hâlâ: "*La pensée du privilège avait desséché cette plante toujours si délicate qu'on nomme le bonheur.*"[9]

Şu anki bağlamda, bu tür alıntılar, Stendhal'in kendisinin doğmakta olan psikoloji (ya da ustası Destutt de Tracy'nin adlandırmasıyla "ideoloji") "bilimine" yapmakta olduğunu düşündüğü katkının özgünlüğünü destekleyen belgeler olarak değil; daha çok, bir tür olarak romansın ayırt edici özelliğini oluşturan o iki dünya arasındaki savaşımın içselleştirilmesi olarak görülmelidir. Ama aynı genel tarihsel durumda çok farklı ikame stratejileri de mümkündür: Sözgelimi, Eichendorff'un *Bir Haylazın Hayatı*'nı alalım; bu eser, birçok açıdan, Stendhal'in daha karmaşık ve eklektik anlatılarına oranla, eski romans biçiminin romantik canlandırılmasının, artık sanat romansı adını verebileceğimiz türün daha saf ve daha kusursuz bir örneğidir. Candide'i andıran *naif* kahramanın ya da işe yaramazın teki olan tersyüz edilmiş *picaro*'nun bakış açısı (onun kahraman olarak varlığı, novellanın pikaresk ve romansın birleşimi şeklindeki ikili kaynağını gösterir), rastlantıyı ve komik yanlış anlamayı "harekete geçirir" ve güçlendirir.

Romantizm bağlamında, yani tarihsel olarak dünyanın sekülerleşmesi ve bilim ile rasyonelliğin doğuşu bağlamında, romansın biçimsel sorunu, yeni burjuva gerçeklik ilkesinin son derece uyanık sansürünü atlatma sorunu olarak anlaşılabilir belki de: Tıpkı hasta bir bedenin yoksunluğunu çektiği elementleri tutkuyla arzuladığı gibi okur da tutkuyla biçimin bünyevi gizemini arzular; ama artık fantazinin bundan böyle utanç verici ve arkaik kalan etkinliğini *haklı çıkarmak* zorunda olduğunu görür, öyle ki eski büyü işlevinin ikameleri adını verdiğimiz şey, büyüyü açıklayıp rafa kaldırmanın rasyonel yolları işlevini de görür – Stendhal'de psikoloji yoluyla,

9. *Parma Manastırı*, Bölüm 8: "Üstünlük düşüncesi *mutluluk* adı verilen ve o her zaman çok dayanıksız bitkiyi kurutuvermişti" (çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can, 1984, s. 190).

Eichendorff'da ise büyünün aslında baştan beri orada bulunmadığını kanıtlama yoluyla.

Böylece, burjuva egemenliğinin ilk büyük döneminde, kutsal olanı yeniden yaratmanın stratejisi, onun yerine yeni *pozitiflikler*'in (teoloji, psikoloji, dramatik metafor) geçirilmesinden ibaretti; ne var ki 19. yüzyılın sonunda, bu tür seküler eşdeğerler arayışı bir çıkmaza girmiş gibidir ve onun yerini modernizmin yeni ve karakteristik dolaylılığının alması gerekecektir; modernizm, Kafka'dan Cortázar'a kadar bundan böyle "fantastik" adı verilen şey içinde, kutsal olanı bir varlık/buradalık olarak değil, daha çok, seküler dünyanın merkezindeki belirli, adı konmuş bir yokluk olarak aktarmaya çalışır:

> Andreas, Zorzi'nin içine girip yok olduğu evden dönüp, epey dar sokağın sonuna yürüdü. Sokak bir kemerle bitiyordu; ama öteki tarafta, epeyce tuhaf bir biçimde, kanal üzerindeki küçük bir köprüden, bir şapelin bulunduğu küçük, oval bir meydana varılıyordu. Andreas geriye döndü ve aradan henüz birkaç dakika geçmişken benzeri yapıdaki gösterişsiz binalar arasında artık evi tanıyamadığını görünce canı sıkıldı. Yunus şeklinde bronz bir tokmağı olan koyu yeşil bir kapı, doğru kapı gibi geldi ona; ne var ki kapı kapalıydı ve Andreas, "açık bir kapı aralığından Zorzi'yi holde gördüğümü hatırlayabiliyorum," diye düşündü. Gene de, Andreas köprüye geri dönüp kilisenin bulunduğu küçük meydana bir göz atacak olursa, az da olsa birbirlerini kaçırma olasılıkları vardı. Sokak ve meydan bomboştu; Zorzi onu aramak için gelecek olsa, ayak sesini duyardı, bir nidayı ve birbiri ardı sıra gelen haykırışları haydi haydi duyardı. Böylece, köprüyü geçti; aşağıda, karanlık suyun üzerinde küçük bir tekne bağlı duruyordu, başka hiç kimseyi görmüyor, duymuyordu: Bütün meydanda bir yitirilmişlik ve terk edilmişlik havası vardı.[10]

Bu boş şehir uzamının doğal olmayan yansızlığı, bir bütün olarak modern fantastiğin bir simgesi yerine geçebilir; beklenti dolu sessizliği, anlamı sonsuza dek askıya alınmış, sonsuza dek kötülük ya da inayeti beraberinde getirecek ama asla gelmeyen bir vahiy almaya hazır bir nesne dünyasını imler. Boş sokaklar, ezici sessizlik, bu henüz tanımlanamayan varlığı dilimizin ucundaki bir sözcük gi-

10. Hugo von Hofmannsthal, *Andreas, Erzählungen* içinde, Tübingen, 1945, s. 176; ya da *Selected Prose*, İng. çev. Mary Hottinger, Tania ve James Stern (New York: Pantheon, 1952), s. 59; çeviri değiştirilmiştir.

bi, tam olarak anımsayamadığımız bir rüya gibi aktarır; buna karşılık. özne için, sıradan ve görünürde önemsiz bir *hisler* silsilesi (Andreas'ın sürekli olarak dikkatini dağıtan "tuhaflıklar"; açıklanamayan ani mizah patlamaları: "Andreas *çılgına* dönmüştü"), önsezilerin sarstığı bir ruhun içsel etkinliğini kayda geçirir ve Heidegger'in *Stimmung*'u, dünyanın dünya-hk'ını sergilemesini sağlayan ayrıcalıklı araç olarak izahım teyit eder.[11]

Çünkü *Stimmung* (İngilizcede genellikle en güçlü, en ezici anlamıyla *mood*, haletiruhiye adı verilen şey: Bir manzara bize olacakların belirtisiyle yüklü göründüğünde (Julien Gracq), özellikle bayağı bir duvar kâğıdının görüntüsü bizi endişeye boğduğunda ya da daha seyrek olarak çerçevesi belirli ve uzak bir manzara aynı ölçüde içimizi olağanüstü bir sevinçle doldurduğunda olduğu gibi) Frye'ın James Joyce'u izleyerek "epifani" adını verdiği şeyin belirleyici öğesidir: Bütün bir çevrenin yavaşça derlenip toparlandığı, bir anlamın açığa vurulması halinde ya da daha iyisi yeni ve hayal edilemez bir dil halinde örgütlendiği duygusudur bu. Gene de Frye'ın terimi, tam da o epifani ya da açığa vurulmanın, modern kapitalizmin sekülerleşmiş dünyası içinde *bir olay olarak* kavranabileceğini ima ettiği için yanıltıcıdır, (ve bu tür bir yanılsama, Joyce'un değeri abartılan *Dublinliler*'deki ilk girişimlerinin nihai duygusallığını açıklar). Ne var ki, modern fantastik alanında verilen büyük eserler –bir tarz olarak romansın ilk bakışta fark edilmeyen son mirasçıları– büyülü güçlerini, içinden bir zamanlar yukarıdaki ve aşağıdaki dünyaların geçtiği ama artık terk edilmiş açıklıklara duygusal olmayan bağlılıklarından alırlar.

IV

Fenomenolojik bir romans betimlemesi için, türün *tarz* çerçevesinde açıklanması için en zengin malzeme kaynağı Frye ise, Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* de, bütün kusurlarına karşın, bu tür anlatıların yapısal bir analizinin modeli olmaya devam etmektedir kesinlikle. Tek tek romanslar dizisini ve romansların çeşitli bölüm-

11. Heidegger, *Sein und Zeit*, s. 131-40.

lerini *sabit biçim* çerçevesinde yeniden formüle etmemize olanak sağlayan analitik araçları da Propp'a borçluyuz. Böyle bir formülasyon işlemi, özü itibariyle, bir soyutlama sürecine karşılık gelir: Bu soyutlama süreci sayesinde, yüzeydeki olaylar ya da öğeler daha boş, hatta daha genel kategoriler içinde eritilir ve işlem hem karakterleri, hem edimleri kapsar. Dolayısıyla, Stendhal'in romanlarındaki çeşitli ikincil erkek karakterler –Abbé Pirard, Abbé Blanes, Mosca, vb.– aslında Kahraman'ın babası yerine geçen karakterlerdir ya da Propp'un terminolojisiyle söylemek gerekirse, tekil, indirgenemez *bağışlayıcı* figürünün birçok çeşitlemesi ya tezahürüdürler; keza kahramanın düşmanları da, hain figürünün çeşitli uzantıları niteliği gösterirler. Romans kişilerinin bu ilk basitleştirilmesinden daha da önemli olanı romandaki sayısız ve çoğu zaman hiç de eşit olmayan, farklı türden olgu ya da olayların görece sınırlı sayıda edime ya da Propp'un deyişiyle *işlev*'e indirgenmesidir (uzun erimde, bu ikinci işlem elbette ilkinden ayrılamaz). Böylece, sözgelimi, kahramanın başına gelen bir dizi küçük talihsizlik, kahramanın tabi tutulduğu bir deneme ya da sınamanın çeşitlemeleri olarak okunabilir; Fabrizio'nun çeşitli kollayıcı ve anneyi andıran kadınlarla karşılaşmalarının hepsi, bağışlayıcı kadınla kurulan temel ilişkinin farklı farklı tezahürleridir ve nihai gerçekleşmesini Fabrizio'nun Düşes'ten aldığı destekte bulacaktır, vb.

Propp, analizinin temel aksiyomlarını şöyle formüle eder:

(1) Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.

(2) Masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.

(3) İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.

(4) Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar.[12]

Şu var ki, Propp'un modelinde "sabit" olan, özü itibariyle, işlevlerin tersine çevrilmesi olanaksız dizilişi –bir başka deyişle, üçüncü aksiyom– gibi görünür. (İkinci aksiyoma gelince, o biçimsel olmaktan çok metodolojiktir, çünkü bütün masallar bütün olası işlevleri içermezler, öyle ki bu tür "sınırlar"ı masalın kendisi tarafından

12. *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: BFS, 1985, s. 31-3.

değil analist tarafından dayatılmış sınırlar olarak görmek gerekir.)

Propp'un modelinin teorik zaafları (Lévi-Strauss da önemli değerlendirme yazısında bu zaaflara açıklık getirmiştir), iki yönlü ve paradoksal bir yoldan özetlenebilir: Bir yandan, Propp'un modeli, anlatı metninin yüzeyinden yeterince kopabilmiş değildir; deyim yerindeyse, soyutlamaları, hâlâ bilinçli hikâyecilik kategorilerine fazlaca yardakçılık ederler ve birazdan göreceğimiz gibi bu yardakçılık, en çarpıcı biçimiyle Propp'un "karakter" kavramını korumasında kendini gösterir. Öyleyse, eleştirinin bu yönünü özetlemek için, şunu belirtebiliriz: Propp'un işlevler dizisi *hâlâ aşırı anlam yüklüdür*, yeterince biçimselleştirilmiş ya da soyutlanmış değildir, kendi işlem kategorileri ile metnin kendisi için resmi talepleri arasına yeterli metodolojik mesafe koymamıştır.

Propp'un yöntemlerine ve prosedürlerine getirebileceğimiz öteki eleştiri, aksine, onun analizinin *henüz yeterince anlam yüklü* olmamasıdır. Lévi-Strauss'un Propp'un sonuçlarına yönelttiği empirizm suçlamasının mantığı buradadır; daha önce belirttiğimiz gibi, bu suçlamanın hedefi, Propp'un çalışmasını belirli bir noktaya, yani bir dizi işlevin belirlenmesine getirip orada durdurmasıdır. Bu işlevlerin varlık nedeni, basit bir gözlemle açıklanır: Bunlar vardır ve masalın işlevleri "başka türlü değil de, böyledir". Propp'un modeli, görece rastlantısal bir olaylar dizisine ayrışma eğilimi gösterir; bu olaylar, belirli bir sabit düzen olgusu gibi açıklanamaz bir olguyla birliğe kavuşturulur yalnızca. Ve bu tür bir analizi, Propp'u eleştiren yapısalcı Lévi-Strauss'un sözgelimi Oidipus mitiyle ilgili analiziyle ("Mitin Yapısı"nda) yan yana koymak; Propp'un işlevler dizisine görece ampirik yaklaşımı ile bütün anlatıyı tek bir mekanizma çerçevesinde görmeyi amaçlayan –bir başka deyişle başlangıçla sonu, konu dışına çıkma ile doruk noktasını tek bir genel sürecin (iyi bilindiği gibi, yapısal analizde genellikle *mübadele* mekanizması çerçevesinde kavranan bir süreçtir bu) birliği içinde birbirine bağlamayı amaçlayan– bir tür analiz arasındaki uzaklığı ölçmek demektir.

Şimdi kısaca bu itirazlardan ilkine dönmek gerekirse, itirazı Propp'un Kahraman kavramının eleştirisi kapsamında yeniden formüle edebiliriz; çünkü bu kavram, yansız bir analitik araç olmaktan çok, temel olarak yüzey anlatısının bir kategorisi, öykünün tabiatında bulunan bir ideolojik değerdir. Gerçekten de, A. J. Greimas'ın

Propp'un şemasını yeniden işleyişinin ağırlığı bu yöndedir; Greimas, daha insanbiçimli ve temsile dayalı *karakter* kavramının yerine *eyleyen* kavramını geçirir.[13] Propp'un yaklaşımının yol açtığı sorunları, kişisel olarak onun betimlemesinin en muammalı, ama aynı zamanda en iddialı bulduğum bölümüyle açıklığa kavuşturabilirim: Kahraman'ın düşmanları üzerindeki zaferini okuduğumuz uzun ve oldukça düzensiz ek bölüm; burada Kahraman önce bir mücadele daha vererek sahte bir Kahraman'la karşı karşıya gelir, sonunda törenle tanınır, Kahraman kimliği, ritüel evlilik ve tahta çıkma yoluyla taçlandırılıp gerçekleştirilir. *Parma Manastırı*'nın sonunda, Fabrizio'nun kuleden kurtuluşundan sonra –metnin doruk noktası– yaşamının kalanı üzerine dağınık ve özet niteliğindeki anlatı, daha karmaşık ve gelişkin biçimiyle benzeri bir şeyin sanat romansında da var olduğunu gösterir. Doruk noktasının ardından bir düşüşü gösteren böyle uzun bir devam bölümünü, elbette, Eyhenbaum'un romanın ek ya da kapanış bölümü üzerine gözlemleriyle bağlantılandırmak gerekir:[14] Buna göre, roman genellikle bu bölümle son bulma eğilimi gösterir ve bu bölüm, uzaklaşmak üzere olduğu yapıtın epik süresinden (*durée*) yavaşça sıyrılan okur için bir tür basınç düşürme odası işlevini görür. Ama Propp'un okuması kabul edilirse, sözünü ettiğimiz son bölüm aynı zamanda işler haldeki Kahraman kategorisini pekiştirip onaylar, çünkü bu son sayfalarda, o yüksek konumun niteliklerinin sınandığı ve sonunda karara bağlandığı bir tür anlatısal ritüel söz konusudur.

Ne var ki, yukarıda belirtildiği gibi, burjuva bireyciliği kategorilerinin ya da daha yakınlarda *özne* ideolojisi olarak betimlenen şeyin biçimlendirdiği bu kendine özgü terminoloji, artık yeterli görünmüyor. Artık yapısal analizin bize sağladığı eleştirel araçlar sayesinde, eski "karakter" kategorisinin yerine "haller" ya da dünya biçimlenmeleri (*configurations*) kategorisini geçirme önerimizi uygulayabiliriz; çünkü "karakter" kategorisi *Bildungsroman* gibi psikoloji yönelimli biçimlerde öne çıkarken, "haller" kategorisi romansa daha uygundur. Öyleyse, karakterler birer "eyleyen" olarak,

13. A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, s. 172-91.

14. Boris Eichenbaum [Eyhenbaum], *O. Henry and the Theory of Short Story*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968, s. 4.

eylemleri de bir halden ötekine geçişi sağlayan karmaşık mekanizmanın özellikleri olarak anlaşılacaktır; bir bütün olarak romans ise, Wagner operasından yola çıkarak "dönüşüm sahneleri" adını verebileceğimiz şeyin bir sıralanışı olarak görülecektir: Bu dönüşüm sahnelerinde, yukarı ve aşağı âlemler arasında nihai ve hayal edilemeyecek denli hızlı bir geçiş içinde, bütün değerler birden değişir, negatif ve pozitif kutuplar tersine çevrilir ve yeni karmaşık, tersyüz edilmiş ya da yansızlaştırılmış koşullar beklenmedik biçimde beliriverir.

Böyle bir model romansın anlatı yapısını şaşmaz bir ölçülebilirlikle değilse de, çok daha kesin olarak betimlememizi sağlamakla kalmayacak; biçime ilişkin türsel bir yanlış okumanın yol açtığı sahte sorunları çözmemizi de sağlayacaktır. Sözgelimi, *Uğultulu Tepeler*'deki Heathcliff karakterini düşünüyorum; Heathcliff'in muğlak ve bilmecemsi mizacı, bireysel psikolojinin eski kategorilerine bağlanıp kalırsak gereğince anlaşılamaz. Öte yandan, Barthes'ın duyarlı dönüşüm formülünü izleyecek olursak,[15] romanı bireysel yazgıların tarihi olarak değil; daha çok, bir "ev"in tarihi olarak görebiliriz: Lockwood'un Uğultulu Tepeler'e ilişkin başlangıçtaki izleniminden ve onun ardında yatan arkaik köken öyküsünden başlayarak, pencereden o son vecd içindeki bakışa kadar –burada, Cocteau'nun *Orphée*'sinin son sahnesindeki gibi "dekor göğe yükselir" ve Hareton ile ikinci Cathy'nin aşkı aracılığıyla yeni ve kırsal bir ailenin biçimlendiğini görürüz– aile ya da hanedan malzemesinin geç bir döneme özgü yeniden işlenişidir bu roman. Ama merkezi dönüşüm buysa ve Greimas'ın anlatının temel "yerdeşlik"i (izotopi)* adını vereceği şeyi bu oluşturuyorsa, o zaman Heathcliff'in kendisi artık dramatik anlamda da, gelişme anlamında da bir kahraman olarak görü-

* İzotopi için bkz. s. 205. –*ç.n.*

15. Roland Barthes, "Par où commencer?", *Poétique*, 1 (1970), 4, (*Nouveaux essais critiques*, Paris: Seuil, 1972, s. 146): "Önce başlangıçta ve sonda iki uç bütün belirlenmeli, sonra sondaki bütünün başlangıçtaki bütünle hangi yollardan, hangi dönüşümler aracılığıyla, hangi stratejik işlemlerle birleştiği ya da ondan farklılaştığı keşfedilmelidir; başka bir deyişle, bir denge durumundan ötekine geçişi tanımlamak, 'kara kutu'yu bir uçtan bir uca geçmek gerekir." Romana ilişkin benzeri, ama *écriture* çerçevesinde bir okuma için bkz. Frank Kermode, "A Modern Way with the Classic", *New Literary History*, 5 (1974), s. 415-34; Marksist bir yaklaşım için bkz. Terry Eagleton, *Myths of Power*, Londra: Macmillan, 1975.

lemez: O, daha çok, en baştan, "şeytandan gelmişçesine kara" öksüz çocuğun aileye aniden girişinden itibaren, aileyi eski olanaklarına kavuşturmak üzere tasarlanmış bir *aracı* ya da bir *katalizör*'dür. Öyleyse, yapısal analizin görevi, bu tür bir aracı failin, son mübadelenin meydana gelmesini sağlayacak şekilde olumlu ve olumsuz öğeleri –iyi ile kötü, aşk ile para, "esas oğlan" rolü ile hain rolü– nasıl zorunlu olarak birleştirdiğini göstermek olacaktır.

Böyle bir modelin amacı, bütün olası örneklerine katı bir biçimde uygulanabilen bir yapı oluşturmak değil, sapmaların bile anlamlı bir biçimde okunabileceği bir norm kurmaktır, elbette. Böylece, sözgelimi, Eichendorff'un daha önce sözü edilen novellasını, az önce betimlediğimiz, "yukarı" dünya ile "aşağı" dünya arasında bir mübadelenin meydana geldiği yapıya uydurma yönündeki bir girişim, bizi şu sonuca götürür: Sonuçta anlamsal (bir başka deyişle, *ideolojik*) nedenlerden ötürü, dönüşüm sahnesi dışta bırakılmış ve bir dizi uzlaşım oluşumuyla da yokluğu gizlenmiştir. Temel metafizik çatışma ya da yüzleşmeden bu kaçış, elbette, kara büyünün ya da uğursuz büyülenmenin gücündeki azalmalarla olanaklı kılınır: Bu novellada otoriteyi şöyle bir görünüp yok olan yaşlı bir kadının temsil etmesi tipiktir, çünkü tek hain figürü, ay ışığında tarlada atını dört nala sürerken "üç bacaklı bir atın üzerinde giden bir hayalet"i andıran ikincil ve grotesk İtalyan casusu figürüdür. Eichendorff'un öyküsünün iki dünyası –köyün, başka ulusal bağlamlarda burjuva yararcılığı olarak nitelendirilecek olan ortamın tekdüze çalışma dünyası ile müziği ve şamdanları, bahçeleri ve yarı açık kepenkler arasından ışıldayan gözleriyle şatonun büyülü uzamı– arasındaki temel çatışma, aslında sistematik bir gizemlileştirmeden kaynaklanır; bu gizemlileştirmede, her iki dünyanın öğeleri sürekli olarak ve oyun oynarcasına çeşitli oranlarda yeniden birleştirilir (sözgelimi, aristokratik bir hobisi olan bir burjuva olarak varlığıyla, şatoya içinde burjuva bir köşe bulunan aristokratik bir uzam görünümü kazandıran flüt çalan kapı bekçisi, birkaç ek "sanatsal" ya da aristokratik nişanla burjuva etiğinin bir temsilcisi olarak gümüş tokalı yaşlı köylü, vb.). Aslında, bu iki dünya birbirleriyle işlev değiş tokuşunda bulunurlar: Çalışma dünyası büyüsünü ve fantazmagorik öğelerini öteki, daha yukarıda bulunan aristokratik keyif dünyasından alır; buna karşılık, olay örgüsünün çeşitli (yanıltıcı) karmaşıklıkları –başka

bir deyişle, klasik romansta kötülüğün gücü ya da kötücül büyü olacak olan şey– bu aristokratik dünyadan kaynaklanır. Demek ki, anlatının çözülmesi, gerçek bir arınma ya da bir gücün öteki üzerinde zaferi değil, her şeyin uygun yerini bulduğu bir uzlaşmadır kesinlikle: Böylece Haylaz, evlilik yoluyla çalışma dünyasıyla uzlaşır; aynı zamanda, aristokratik mülkün büyülü toprakları içinde minyatür bir şatoya kavuşmuş olur. Böylece, temel romans yapısı modelinden bu "sapma" bize novellanın iç yapısının özgüllüğünü ve özgünlüğünü algılama ve göz önünde bulundurma olanağını verir: Aynı zamanda bizi Eichendorff'un çözümünün –uyumsuz iki dünya arasında bir ölüm-kalım çatışması değil, yapısal bir uzlaşma olmasına dayalı saf *Schein* (görünüş) ve *Spiel* (oyun) fantazmagorileri– tehditkâr bir sınıf gerçeklikleri algılamasının varlığını yansıttığı sonucuna götürür. Bunun nedeni şudur: Eichendorff'ta iyi ile kötü arasındaki karşıtlık, yeni burjuva yaşam biçimi ile Eski Rejim'in (*Ancien Régime*) daha eski aristokratik gelenekleri arasındaki bağdaşmazlığa o kadar yaklaşır ve onunla o kadar örtüşür ki, anlatının kesin bir sonuca doğru ilerlemesine izin verilmemesi gerekir; anlatının tarihsel gerçekliği, buhar olup uçan mehtap sefaları gibi bir hisle gizlenip zararsız hale getirilmelidir daha ziyade: Böylece, Fransız Devrimi'nin bir yanılsamadan ibaret olduğu ortaya çıkar ve onyıllarca süren Napoléon dönemi dünya savaşının tüyler ürpertici sınıf çatışması silinip salt kötü rüyaların malzemesi haline dönüşüverir.

V

Gene de, açık olan bir nokta varsa, o da bu alternatif ve tamamlayıcı yöntemlerin –anlam ve yapı açısından romans okumalarının– ancak tekil bir yapıt böyle sınıflandırıldıktan sonra devreye sokulabileceğidir: Başka bir deyişle, bu noktaya kadar bütün tür eleştirisinin başlangıç anını, yani karmaşık yapıtların aşırı basitleştirilmiş kategoriler halinde keyfi olarak sıralanmasını –tür yaklaşımından hiç hazzetmeyenlerin, söz konusu yaklaşımda en kabul edilemez buldukları yön budur elbette– bir veri olarak aldık. Sözgelimi, Manzoni'nin büyük yapıtı, romans olmak şöyle dursun, *tarihi roman* ola-

rak bildiğimiz görece yeni biçimin üstün örneklerinden biri değil midir daha çok? (Öyle değilse, hatta öyle olsa bile, *Nişanlılar*'ı aynı zamanda Bizans romanının geç ve beklenmedik bir değişkesi, Heliodoros'un labirenti andıran serüvenler ve rastlantılarla sevgililerin birbirlerinden ayrılıp sonunda yeniden kavuştukları *Aithiopika*'sının çok uzun bir süre sonra tekrar ete kemiğe bürünmüş hali olarak düşünmek gerekmez mi?) Buna karşılık, *Parma Manastırı*'nın romansın derslik bir örneği olarak kullanılması haddini bilmezlik gibi görünecektir; çünkü *Parma Manastırı*, geleneksel olarak, bizim de belirttiğimiz gibi, burada incelenen biçimin [romansın] karşıtı olan bir biçimin, yani *Bildungsroman*'ın prototipi olarak okunmuş bir romandır.

Buradaki mesele, yalnızca verili bir yapıtın hangi türe ait olduğunu kararlaştırmak değildir; onun yanı sıra ve öncelikle, bir yapıtın en başta böyle bir sınıflandırma "kapsamına girdiği"ni belirtmenin ne anlama geldiğini belirlemektir. Ama belki de sorunun, deyim yerindeyse, biri içsel, öteki dışsal iki çeşitlemesini birbirinden ayırabiliriz; çünkü farklı tür çizgilerinin ya da tarzlarının birbirine karışmış ya da iç içe geçmiş göründüğü bir yapıtın getirdiği güçlükler ile her şeye karşın "türü" hakkında genel bir belirsizlik hüküm süren –belki de biçim ve üslup açısından daha homojen– bir yapıtın getirdiği güçlükler arasında önemli bir farklılık var gibidir.

Aslında, eklektizm olgusu, yararlı bir analiz aracına dönüştürülebilir. Sözgelimi, *Nişanlılar*'da, sevgililerin ayrılığının Manzoni'ye iki ayrı ve alternatif öykü çizgisi sağladığı açıklık kazanır; aslında bunlar son derece farklı iki tür anlatı oluştururlar: Bir yandan, Lucia'nın içinde bulunduğu durum Manzoni'ye, kurbanın bir tuzaktan kaçıp daha kötü bir tuzağa düştüğü, giderek daha kötü mizaçlı hainlerle karşı karşıya kaldığı bir *Gotik roman* malzemesi sağlar. Demek ki, olay örgüsünün bu yarısında Manzoni'nin elinde, kendi kötülük ve kurtuluş vizyonunu geliştirip ruhun iç yaşamı ve yazgısı hakkında anlatısal mesajlar iletmeyi sağlayan bir tarz aracı vardır.

Öte yandan, Renzo, tarihin yaşandığı, büyük silahlı kitlelerin yerinden edildiği "büyük dünya"da (*grosse Welt*), halkların yazgısının tayin edildiği ve yönetimlerinin inişli çıkışlı bir seyir izlediği alanda dolaşır. Bu yolla, Renzo'nun fasılalı deneyimleri –bunlar biçimsel olarak bir tür macera romanı, köylü Candide'in talihsiz serü-

venlerini oluştururlar– romana Lucia öyküsünün açığa vurduğundan son derece farklı bir gerçeklik boyutunu kayda geçirme olanağını verir; açmak gerekirse, bu gerçeklik boyutu, ekmek isyanları ve Milano'daki ekonomik durgunlukta, *bravo*'ların anarşisi ve devletin beceriksizliğinde ve son olarak –tarihin ötesine, "Tanrı"nın tarihin ardında yatan "edimleri"ne uzanarak– veba ve onun sona ermesinden sonra topraktaki canlanmada hakikat ânına ulaşan toplumsal yaşam deneyiminin kendisidir. Öyleyse, Manzoni'nin kitabına dünya edebiyatında bir başka yerde pek de ulaşılamayan bir genişlik ve çeşitlilik görünümü veren, anlatının bu birbirinden oldukça farklı iki tür tarzının varlığı ve sistematik olarak iç içe geçmesidir. Burada türsel ayrım, bir keşif aracı niteliğiyle, metnin katmanlı ya da hareli yapısının bir modelini oluşturmaya yönelik bir röntgen ışını tekniğini andırır; ama bundan sonra eleştirinin temel görevinin Manzoni'de bu iki tarzın bir arada bulunuşunu açıklamak ve onları birbirleriyle anlamlı bir sistematik ilişki içinde okumak olduğundan kim kuşku duyabilir?

Buradaki durum, birbiriyle çelişen birçok sınıflandırması (masal, *Bildungsroman*, siyasal roman, mit, vb.) yapılmış olan *Parma Manastırı*'ndaki durumu andırır. Düşes figürü çevresinde odaklanan saray malzemesinin, tür olarak, Balzac'tan Proust'a Fransız geleneğini beslemiş olan ânı ve siyasal dedikodu edebiyatıyla –Saint-Simon bu edebiyatın kaynağı ve anıtı olarak kalır– bağlantılı olduğu açık gibidir: Başlı başına incelenmeyi gerektiren bu tarzın, ayrıcalıklı içeriği *jest*'tir (özellikle de, jestin nüktedeki sözel tezahürü); ayrıcalıklı biçimi ise, gözlemcilerden ve hikâyecilerden daha büyük ve daha güçlü karakterler üzerinde odaklanan *anekdot*'tur.

Öte yandan, Fabrizio'nun öyküsüne oldukça farklı türden bir söylem egemendir; bunu, *Kırmızı ve Siyah*'la bağlantılı olarak, *idéologue*'lardaki ya da Stendhal'in kendi kitabı *De l'amour*'daki (Aşk Üzerine) sınırlı ve son derece özel anlamıyla içe bakış ya da psikoloji söylemi olarak nitelendirmiştik. Bu anlam zihnin bilinçli mekanizmalarının anatomisiyle ilgilidir. Bu çağrışımsal süreçleri incelemek, özü itibariyle alegorik nitelikli bir tür mikro-anlatı kurmak demektir; bu mikro-anlatı da, daha sonra, gördüğümüz gibi, eski büyü ve sihir öykülerinin bütün içeriğiyle donatılabilir. Ne var ki, bu tarzda mevcut olan Aydınlanma rasyonelliğini, Fransız *philosophe*'

larının eski ahlakçı geleneğinin bir değişkesi olarak görmek gerekir, öyle ki Stendhal'in kitapları –anılar artı ahlaki vecizeler– Fransız klasikçiliğinin nispeten gelenekselleşmiş iki damarını ya da itkisini birleştirir. Bu yüzden, şu sonuca varıyoruz: Stendhal'in romanlarının farklı tür gelenekleriyle görünürde çelişkili bir dizi göbek bağının olduğunun keşfedilmesi, tür düşüncesi kategorilerini bütünüyle bir yana bırakmak için bir neden oluşturmaz; daha çok, eleştirel irdelemenin kapsamını genişletme ve yeni bir teorik meseleyi –çeşitli türlerin kendi aralarındaki ilişkileri meselesi– gündeme getirme fırsatını sağlar. Öyleyse, bu noktada, sınıflandırma sorununun içsel çeşitlemesinden dışsal çeşitlemesine geçiyoruz; çünkü türsel belirsizlik (sözgelimi, Manzoni'nin romanı bir romans mıdır, yoksa tarihi bir roman mı?), yapıtın kendisi hakkında değil, daha çok türler *sistemi* –tekil yapıt bunların karşılıklı-biçimlenmesi (*configuration*) altında varlık kazanır– hakkında bir soruyu gündeme getirir.

Kaynağını Saussure'den alan sistem kavramı,[16] bir dizi eşzamanlı durum öngörür; bu durumlarda, var olan çeşitli türler birbirleriyle yalnızca farklılık yoluyla bağlantılıdırlar – bazı türlerin gündemden düşmesi ya da yeni türlerin beklenmedik biçimde belirip eski, geleneksel tür sistemini kendini yeniden tanımlamaya zorlamasıyla değişen ve kendilerini sürekli olarak yeniden düzenleyen gruplar. Elbette, bu tür sistemler ikili olmak zorunda değildir, gerçi tragedya/komedya karşıtlığı Batı geleneğinde en eski karşıtlıklardan biridir; ne var ki onun yanı sıra ve onunla birlikte var olan lirik/epik/dramatik üçlü yapısını da görüyoruz. Ama vurgulamak gerekir ki, verili bir tür sistemi, bu çok eski ve neredeyse metafizik karşıtlıklardan daha yerel, daha geçici ve bir biçimde daha ampirik olacaktır büyük ölçüde: Böylece, Garcilaso'nun şiiri, birbiriyle bir biçimde bağlantılı, ama sonuçta ayrı biçimler olarak mersiye, ko-

16. Bkz. Fredric Jameson, *Prison-House of Language* (Princeton: Princeton University Press, 1972), s. 13-9; Türkçesi: *Dil Hapishanesi*, çev. M. H. Doğan, İstanbul: YKY, 2002 ve Claudio Guillén, "Literature as System", *Literature as System* içinde, Princeton: Princeton University Press, 1971, s. 375-419. Oldukça farklı, ama eşit derecede postyapısalcı iki tür incelemesi modeli şu yazılarda bulunabilir: Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1 (1970), s. 79-101; Michael Riffaterre, "Système d'un genre descriptif", *Poétique*, 3 (1972), s. 15-30. Paul Hernadi'nin *Beyond Genre*'ı (Ithaca: Cornell University Press, 1972) öteki yakın tarihli teoriler üzerine yararlı bir araştırma sunar.

şuk mektup ve yergi şeklindeki istikrarsız bağlama karşı tanımlar kendini.[17] Bu örnek, türleri bu biçimde, sistemler çerçevesinde düşünmenin, tikel-tümel ilişkisinin farklı bir modelini geliştirmek anlamına geldiğini gösterir: Verili bir nesnenin ona uygun kategori içinde sınıflandırıldığı klasik mantığın modelinden ya da verili bir türün verili bir cinse "ait olduğu" geleneksel taksonomi modelinden farklıdır bu model. Burada, aksine, iki temel öğe yapı olarak birbirinden bütünüyle farklıdır, çünkü biri –tür sistemi– bir ideal ilişkiler kümesi; öteki –yapıtın kendisi– ise, somut bir sözel kompozisyondur. Öyleyse tür sistemini, türlerin kendi aralarında verili, belirli bir ilişki oluşturdukları bir dünyaya doğan ve daha sonra kendisini bu ilişki çerçevesinde tanımlamaya çalışan yapıt için bir nevi ortam oluşturan bir sistem olarak anlamamız gerekir. Demek ki bir yapıt verili bir türdeki yapıt olarak kavranabilir ya da, Manzoni ve Sir Walter Scott örneğinde olduğu gibi, yeni bir sentez (*tarihi romans*) önererek, sistemin kendisi üzerine örtük bir yorumda bulunabilir.

Pratik eleştirinin bakış açısından, teori ne olursa olsun, tür yaklaşımının her zaman örtük olarak karşılaştırmacı olduğunu ve her zaman türlerin sistematik ayrımlaştırılmasını bunlardan herhangi birini tanımlamak için ana araç olarak kullandığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla, Frye'ın romans açıklaması, sistematik biçimde, aynı yazarın komedi tanımına bağlı olarak düzenlenir ve böyle bir karşıtlığın, karşıt komedi terimi tematik olarak asla anılmadığında bile, ne derece devrede olduğunu kavrayabilmek için bir an geriye dönmemiz öğretici olacaktır.

Her iki biçim de, Frye'a göre, istek gerçekleştirimleridir; ama komedinin malzemesi, Ödipal durumun malzemesidir, antagonistleri, romansta devreye sokulan hainler ya da kötü güçler değil, daha çok babalar ve baba yerini alan kişilerdir; kahramanları ise, eski kuşağı aşıp onun karşısında zafer kazanan genç kuşağı temsil ederler. Bu yüzden, komedinin temel öğesi büyü olmadığı gibi, komedi yukarı ve aşağı dünyalar şeklindeki metafizik çerçeve içinde de yer almaz: Daha çok, kararlılıkla toplumsal düzen içinde kalır, doruk noktasını

17. Claudio Guillén, "Satira y Poetica en Garcilaso", *Homenaje a Casalduero* içinde, Madrid: Gredos, 1972, s. 209-33.

evlilik ve cinsel kendini gerçekleştirme yoluyla o düzenin yenilenmesinde bulur; oysa romans, kahramanın görevini bir tür aydınlanmayla noktalamak zorundadır – bu aydınlanmaların en ünlüsü, elbette, gizemli Kutsal Kâse'nin kendisinin belirişidir.

Bu yüzden, komedi aktiftir, arzuyu ve onun gerçekleşmesi önündeki engelleri devreye sokar; romans ise, ister iyi olsun, ister kötü, yazgı şemsiyesi altında kendini açar. Bu anlamda komedinin toplumsal, romansın ise metafizik olduğu söylenebilir; aradaki fark da, sonuçta işin içindeki istek gerçekleştiriminin niteliğince aktarılabilir. Norman Holland'ın sanatın fantazi kaynaklarına ilişkin açıklamasını izleyerek, kökünü ruhsal gelişmenin Ödipal evresinden alan komedinin özü itibariyle aktif, jenital bir istek gerçekleştirimi olduğunu benimsersek; romansta örtük olarak var olan istek gerçekleştirimini ayırt etmek için –gerek yol açtığı endişeler (uğursuz sihir), gerek verdiği teskin bakımından (Tanrısal vizyon)– onun daha eski, daha arkaik bir kökeninin olduğunu ve daha erken bir dönemi, oral evreyi, anneyle daha pasif sembiyotik bir ilişkiyi yansıttığını belirtebiliriz.

Türler arasındaki ilişki böyle görüldüğünde, tekil yapıtın içinde anlamlı ve işlevsel bir rol oynayabilir. Öyleyse, Eichendorff'un novellası üzerine değerlendirmemizde bir nokta açıklık kazanmış görünüyor: Yapıttaki romans tarzının işlevi, komedi yapısını örtmek ya da gizlemektir (bu örtme olmasa, söz konusu yapı çok açık olarak toplumsal bir antagonizma şeklinde belirecektir): Babanın, eski kuşağın ya da arzu önündeki engelin yeri, büyülü fantazmagoriyle silinir. O halde, komedi ile romansın birbirine karşıt türsel çerçevesi arasındaki ilişkiyi, işlevsel bir ikame ya da bastırma ilişkisi olarak görmek gerekir; bu ilişkide, bir tarz ötekini zararsız hale getirmek için, Kutsal İttifak Almanya'sının somut tarihsel durumunda açıkça ideolojik bir amaç için kullanılır.

VI

Böylece, ya metnin somut durumu vesilesiyle, ya da türlerin kendi aralarındaki verili bir tarihsel düzeni, yani tür sistemi adını verdiğimiz şeyi açıklama girişimi içinde yeniden tarihe dönmüş oluyoruz.

Öyleyse, tür analizinin genel olarak tarihsel düşünmeyle ilişkisini biraz daha açık olarak ele almamızın zamanı geldi artık.

Özel olarak, şimdiye kadar ertelediğimiz şeyi yapmanın, bir türün artzamanlı varoluşu içinde varlık tarzının ayırt edici özelliklerini saptamanın zamanı geldi. Çünkü romanstan söz etmek, elbette, görece özerk bir biçimsel gelişmeyi ima eder; bu biçimsel gelişmede, mesela Chrétien de Troyes'un şiirlerinde gerçekleştirilen bir anlatı türü, daha sonra gelişkin İtalyan ve İspanyol şiirlerine evrilir, Shakespeare seyirlik gösterisinin alacakaranlığında sahnede kısa bir an belirir, Romantizmde yeniden canlanıp, roman kılığında, Stendhal ve Manzoni'nin ya da Balzac ve Emily Brontë'nin "sanat romanı" olarak yeni bir tür varoluşa kavuşur, sonunda modern dönemde beklenmedik bir şekilde bir yandan fantastik, öte yandan fantazi kılığında (Alain-Fournier, Julien Gracq) yaşamını sürdürür.

Şimdilik, başka bir yerde "artzamanlı kurgu" adını verdiğimiz bu tür bir sıralamanın tarihsel değeri sorununu bir yana bırakacağız ve eleştirmenin bu sıralamayı meydana çıkarırken yaptığı işlemleri irdelemekle yetineceğiz. Sözgelimi, Frye komedide çeşitli yardımcı kişileri, özellikle *alazon*'un, yani "övüngen dolandırıcı"nın karşıtı olarak *eiron*'u –"kendini küçümseyen kişi"– ele aldığında, değerlendirmenin daha baştan sözcüğün buraya kadar kullandığımız anlamıyla bir sistem –her öğenin değerini ona dayanarak aldığı yapısal bir ilişkisellik– kurduğu açıktır. Gene de, bu komik karakterler sistemi, henüz eşzamanlı bir sistemdir. "Bir başka merkezi *eiron* karakteri," diye sözünü sürdürür Frye,

kahramanın zafere ulaşmasını sağlayan tertipler kurma görevi verilen tiptir. Roma komedisinde bu karakter hemen her zaman hilekâr bir köledir (*dolosus servus*), Rönesans komedisinde ise, Kıta Avrupası oyunlarında pek sık karşımıza çıkan düzenbaz uşak haline gelir ve İspanyol tiyatrosunda *gracioso* adını alır. Modern seyirci, onu Figaro'dan ve *Don Giovanni*'deki Leporello'dan tanır. Bu *eiron* karakteri, Micawber ve Scott'un *St. Ronan's Well*'indeki Touchwood gibi aracı on dokuzuncu yüzyıl kişileriyle (tıpkı *gracioso* gibi, bunların kökleri soytarı figürüne uzanır), modern kurmacanın amatör detektifine evrilir. P. G. Wodehouse'un Jeeves'i daha doğrudan bir uzantıdır.[18]

18. Frye, *Anatomy*, s. 173.

Frye'm karakteristik güçlü yönlerinin belirgin olduğu bu alıntı, işbaşındaki kurgu sürecini de oldukça net bir biçimde açığa vurur. *Eiron* adında bir şeyin olduğu ve bunun Kıta Avrupası dramasının düzenbaz uşağı "haline gelebileceği" fikri, elbette, bu paragrafı bir tür mikro-anlatı haline getiren bir kurmacadır. Aslında, daha yakınlarda *metinlerarasılık* olarak adlandırılan fenomenle karşı karşıyayız; metinlerarasılıkta, bazı metinlerin belli yönlerden birbirleriyle örtüştükleri kabul edilir ve bütün bunları kapsayıp bünyesinde barındıran daha geniş bir metin kavramı önerilir. Böylece, yan yana koyma çalışması, Micawber'in arkasına, hatta onu delip geçerek ötesine bakmamızı sağlama amacını taşır: Bu prototip niteliğindeki *eiron* karakterine (onu ben bir *alazon* ya da ikisinin bir birleşimi olarak görme eğilimindeyim, ama süreç her durumda da aynıdır) böyle bir bakış, Dickens'ın metninin bütün daha önceki (ve daha sonraki) eyleyen prototiplerini içerecek şekilde genişletilmesi sonucunu verir. Artık Micawber'i bütünüyle kendisi açısından algılamayız; daha çok, onu bir tür stereoptik bakışla, özgün Roma modeline uzanacak şekilde sahne komedisindeki bütün öncelleriyle birlikte görürüz ve burada Frye'ın elinde varlık kazanan şey, ne Dickens'ın karakteri, ne de Roma komedisinin kölesidir, belki de en iyi şekilde "bir *dolosus servus* olarak görülen Micawber" diye tanımlayabileceğimiz yeni bir bileşik ve çok boyutlu kendiliktir.

Bütün tür eleştirisinde bu tür bir prosedür –metinlerarasılık adı verilen o hayali kendiliğin sistematik olarak kurulması– işbaşındadır. Buna bağlı olarak, biz de yukarıda "Gotik roman olarak kabul edilen bir *Nişanlılar*", "Ortaçağ romansının değişkesi olarak kabul edilen bir Hofmannsthal", vb. kurguladık. Bir nokta açıklık kazanıyor: Bu tür kurguların değeri, varsayıma dayalı belli bir tarihsel doğruluğa bağlı değildir (böyle bir ölçütün kendisi, eğer anlamsız değilse, kesinlikle benzeri bir kurmaca kurgu ya da modele, sözgelimi belli bir "gelenek"in "etki"sine dayanacaktır). Aslında, bu kurgunun kullanımı belki de yan yana koyulan terimlerin tuhaflığıyla doğru orantılıdır, çünkü model ancak böyle bir şokla bildirisini iletir. Gene de, işlemi bu şekilde görmek, "bir yerlerde bir arketipler âlemi var ve bütün modern öykülerimiz bu arketiplerin birer değişkesi" (Frye'ın eseri çok sık olarak bunu kanıtlamak üzere kullanılmıştır) gibi bir varsayımda bulunma tehlikesinden kaçınmak de-

mektir; çünkü bu "arketipler"in kendilerinin de birer metinden ibaret olduğu (üstelik, Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* gibi elkitaplarının sayfaları arasında bulabileceğimiz yetersiz metinlerdir bunlar), modern anlatı ile yukarıda betimlenen kurgu biçimi dahilinde, ama kesinlikle yalnızca öğretisel amaçlarla ve yandaş bulma maksadıyla bağlantılandırıldığı açıktır.

Değişik aşamaları arasındaki *özdeşliğe* dayalı bu yeni tarihsel model, artzamanlı kurgunun alabileceği çeşitli olası biçimlerden yalnızca biridir ve herhalde şurası açıktır: Bu modelin ideolojik işlevi, bir gelenek görüşünü, ilkel insanın mitsel imgelemi ile modern toplumların gelişkin ürünleri arasında derin ve kopuşsuz bir süreklilik olduğu görüşünü bariz olarak pekiştirmesinde yatar.

Ama artzamanlı bir kurgu farklılık ve süreksizliği de temel alabilir, böylece tarihi bir dizi geri dönüşsüz nitel kopma olarak tanımlayan çok farklı bir tarih görüşünü yansıtabilir. Burada verili bir türsel ilerleme boyunca metodolojik rehberi sağlayan şey verili bir öğenin varlığını sürdürmesinden çok, *yokluğudur* ve *Bir Haylazın Hayatı* bir kez daha sürecin uygun bir açıklaması işlevini görebilir. Çünkü eserin teatralliği –üslup açısından, bu roman neredeyse teatral gösterinin yazıya geçirilmesi olarak görülebilir– onu Roma komedisinden Shakespeare'e uzanan uzun yanlışlıklar komedisi (ikizler, kılık değiştirmeler, cinsel karışıklık, maskelerin illa ki indirilmesi) geleneği içine yerleştirir. Bu tür biçimsel yakınlıklar bir başka yakınlığı gösterir; Empson'ın *Some Versions of Pastoral* (Pastoralin Bazı Çeşitlemeleri) kitabında betimlediği biçimiyle teatral çifte olay örgüsünden söz ediyorum: Bu ikili kurgunun ayırt edici özelliği, iki olay örgüsü çizgisi arasındaki sınıf farklılaşmasıdır; aynı malzeme, kahramanın aristokrat mı alt tabakadan bir uşak mı olduğuna bağlı olarak, kimi zaman yüksek, kimi zaman aşağı üslupla sergilenir. Ama bu biçimin Eichendorff'un novellasıyla ilişkisi, olumsuz bir ilişkidir, belirgin ya da anlamlı bir yokluk ilişkisidir: *Bir Haylazın Hayatı*, bize yalnızca ikinci çizgisi –komik ya da alt tabaka çeşitlemesi– verilen bir çifte olay örgüsüdür; aristokratik çizgiye (ve arka plandaki kaçma durumuna, vb.) gelince, bu çizgi yeni bir temsili gerektirmeyecek kadar iyi bilinmektedir ve açıklamalar anında, şaşkın kahramana hiç roman okuyup okumadığı sorulur yalnızca! Demek ki, *Bir Haylazın Ha-*

yatı'nda aristokratik ana olay örgüsü bastırılmıştır – tam da yukarıda betimlediğimiz ideolojik nedenlerden ötürü, yani devrim sonrası yeni okur kitlesine feodal iktidar yapısının varlığının sürdüğünü aşırı bir ısrarla anımsatmak yerinde olmayacağı için. Ama biçimdeki bu değişimle birlikte, öteki malzeme de –kılık değiştirmeler ve yanlış anlamalar– işlev değiştirir. Aslında, skandal ile flört edip kahkaha ile sonuçlanan Shakespeare'e özgü ikamelerin aynılarıyla karşı karşıyayızdır: Eşcinsel imalar, kılık değiştirmiş ve belli ki erkek kişiler arasındaki yasak buluşmalar (ne var ki, birden içlerinden birinin kız olduğu açığa çıktığı için, bu buluşmalar güvenli hale gelir) oyunundan söz ediyoruz. Gene de, tabu ve ihlalle bu flörtün Eichendorff'ta son derece özgül bir yapısal işlevi vardır, yani bir başka, çok daha tehlikeli ve patlamaya hazır bir ihlalin –açmak gerekirse, genç bir köylü, aristokratik bir kadına kur yaptığında kendini gösteren ihlalin (feodal bir bağlamda, ancak kabul edilemez bir melezleşme olarak nitelendirilebilecek bir skandal)– gücünü kendine çeker. Bu durum sürdüğü müddetçe, cinsel kılık değiştirmeler dikkatimizi ondan uzaklaştırmaya hizmet eder ve sonunda, kılık değiştirmeler açığa vurulduğunda, önceki durum da aynı anda değişir ve söz konusu kızın soylu bir kadın olmak bir yana, kapı bekçisinin yeğeninden başkası olmadığını görüp sınıf olarak rahat bir soluk alırız! Demek ki türsel ilişkiler ve onlardan sistematik sapma, bizi tekil metnin somut tarihsel durumuna geri götüren ipuçları verir ve onun yapısını ideoloji olarak, toplumsal açıdan simgesel bir edim olarak, tarihsel bir çıkmaza verilen önsiyasal bir tepki olarak okumamıza olanak verir.

VII

Geriye burada ana çizgileriyle aktardığımız türsel yaklaşım ile tarihin kendisi arasındaki ilişkiyi belirtmek kalıyor, çünkü *Alman İdeolojisi*'nden ünlü bir bölüm, ele aldığımız biçimlerin ilerlemesini gerçek bir tarihsel olayla karıştırmamak gerektiği konusunda bizi uyarır: "Etten kemikten insana varmak için," der Marx ve Engels,

ne insanın söylediği, düşlediği, kavradığı şeyden, ne de insan için anlatılan, düşünülen, düşlenen, kavranan şeyden yola çıktık. Gerçek, etkin insanlar-

dan yola çıktık ve onların gerçek hayat süreçleri temeline göre, bu hayat sürecinin ideolojik yansı ve yankılarının gelişmesini ortaya koyarak gösteriyoruz. İnsan beyninde şekillenmiş hayaletlere gelince, bunlar zorunlukla, insanın deneysel şekilde doğrulanabilen ve maddi bir zemine dayandırılabilen maddi hayat sürecinin yüceltimleridir. Ahlak, din, metafizik, ideolojiden geri kalan başka ne varsa ve bunlara uyan bilinç biçimleri, böylece, bağımsız görünüşlerini sürdüremezler artık. Tarihleri, gelişmeleri yoktur; ama insanlar maddi üretimlerini ve maddi ilişkilerini geliştirerek, bu gerçek varoluşlarıyla birlikte düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler. Hayatı bilinç değil, bilinci hayat belirler.[19]

Başka bir yazımda bu tür ideal kurguların, tarihsel *yeniden temellendirme* işlemi yoluyla kendi gerçekliklerini edindiklerini göstermeye çalışmıştım; bir sonuca götürecek herhangi bir tür eleştirisi de, böyle bir işlemle tamamlanmalıdır.[20] Öyleyse, tür eleştirisi, üç değişken terimin kullanımını içeren bir süreç olarak görülebilir: Tekil yapıtın kendisi, bu yapıtın biçimlerin (ve bu biçimler arasında kendini gösteren sistemlerin) ilerlemesine ilişkin ideal kurgu yoluyla içine yerleştirildiği metinlerarası sıralama ve son olarak, tekil yapıtların gerçekleştirildikleri ve bir tür salt biçimsel sıralamaya koşut bir sıralama niteliği gösteren somut tarihsel durumlar dizisi. Bu üçüncü dizi, elbette, Marx ve Engels'in kullandığı anlamda, somut ya da altyapısal tarih alanıdır.

Bu üç değişken arasındaki ilişki şimdi bir permütasyon şeması çerçevesinde ya da son dönem Fransız teorisyenlerinin *kombinatuvar* adını verdikleri şey –özellik ya da faktör kompleksleri halinde eklemlenmiş (öyle ki, birinde yapılacak bir çeşitleme, ötekinde de bir değişim ya da dönüşüme yol açar) bir paralel seriler bütünü– çerçevesinde formüle edilebilir.[21] Böyle bir *kombinatuvar* hiyerarşiktir: Yani, altyapıdaki değişiklikler her zaman üstyapıdaki değ-

19. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim, 1980, s. 15-6 (Çeviriyi, "bilinçlilik" yerine "bilinç" koyarak değiştirdik. –*ç.n.*)

20. *Marxism and Form*, Princeton: Princeton University Press, 1972, s. 375-400; Türkçesi: *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1997.

21. Bu tür bir modelin iki ilginç ve birbirinden son derece farklı kurgusu şu iki kitapta bulunabilir: Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris: Corti, 1964 ve Tzvetan Todorov, *Fantastik*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis, 2004.

şimlerle sonuçlanır, tersi değil (en azından edebiyat tarihi alanında; altyapı ile üstyapı arasında *karşılıklı* bir etkileşim olduğu görüşü, üstyapı fenomenlerinin ideolojikliği daha bariz başka tiplerinden, sözgelimi, edebi metnin yarı özerkliğine sahip olmayan siyasal söylemlerden kaynaklanır).

Bu permütasyon modelinin eski mekanik nedensellik görüşlerine bir geri dönüşü ima etmediğini vurgulamak gerekir; bunun, burada önerilen eleştirel yöntemi kaba Marksizm denen yaklaşımın geçmişte büründüğü daha ham biçimlerin bazılarından ayırt etmeye de yardımcı olabilecek bir nedeni vardır: Buradaki mesele pozitifliklerin birbirleriyle ilişkisiyle değil, temel olarak *sınırlandırıcı durumların* neler olduğunu belirlemekle ilgilidir. Altyapı dizisi (toplumsal yaşamın gelişimi, söz konusu üretim tarzının evrimi, vb.), onu yansıtan tekil yapıtın varlık kazanmasına *neden olmaz*: Böyle bir yapıt, bireysel bilincin kendi tarihsel koşullarına verdiği simgesel tepkidir; bu yüzden, bireysel yaşamın inişli çıkışlı olaylarına bağlı olduğundan pekâlâ yazılmayabilirdi de. Somut ya da tarihsel dizinin *kombinatuvar* üzerinde yaptığı "nedensel" eylem, bir üretim eyleminden çok, bir dışlama eylemidir: Tarihsel an, daha önceki durumlarda var olan biçimsel olanakların bir kısmını devre dışı bırakır, bu arada belirli yeni olanaklara (bunlar daha sonra varlık kazanabilir de, kazanmayabilir de) yolu açar. Bir başka şekilde söylemek gerekirse, *kombinatuvar* verili bir biçimin ardındaki nedenleri değil, daha çok, o biçimin varlığının *olanaklılık koşullarını* açığa vurmayı amaçlar.

Böylece, romans örneğinde, bu türün, ortaya çıkışını salt etik anlamda değil, büyüsel anlamda formülleştirilen bir iyi ile kötü kodunun varlığına borçlu olduğu görülüyor. İyi ile kötü kodu, çatışma halindeki üst ve alt dünyalar vizyonunda ifadesini bulur; gene de, kodun kendisinin, iki ayrı sosyo-ekonomik gelişme ânının tarihsel olarak toplum düzeni içinde bir arada bulunmasına bağlı olduğunu belirtmek tutarsızlık olmasa gerek. Nitekim bir biçim olarak romans, bir geçiş ânını –ne var ki, son derece özel türden bir geçiş ânını– dile getirir. Romansın çağdaşları, toplumlarını geçmişle gelecek arasında öyle bir şekilde bölünmüş hissetmelidir ki alternatifler bu topluma düşman, ama bir biçimde onunla ilgisiz dünyalar olarak kavransın. Bu yüzden, söz konusu toplumsal antagonizma, verili

bir toplumsal düzen *içindeki* iki grubun ya da sınıfın çatışmasından –mesela, yakın zamanlarda, emek ile sermaye arasındaki çatışmadan– çok farklıdır ve romans kategorilerinin (büyü, iyi ile kötü, ötekilik) arkaik özelliği, doğmakta olan kapitalizm tarafından çökertilip yıkılma süreci içinde olan, gene de şimdilik onunla yan yana var olmayı sürdüren bir toplum düzenine duyulan nostaljiyi bu türün dile getirdiğini gösterir. Böylece, Shakespeare romansı (ve Eichendorff'taki yankısı), kendi fantazmalarını çevresindeki gürültülü patırtılı ticari faaliyetin karşısına koyar; buna karşılık, Romantik dönemin büyük sanat romansları, son derece açık bir biçimde, burjuvazinin zaferiyle ve serbest piyasa düzeni içinden gelişen yeni ve çekicilikten uzak toplumsal biçimlerle başa çıkmaya yönelik simgesel girişimlerdir. Öyleyse, bu bağlamda, Alain-Fourier'ninki gibi geç dönemde ortaya çıkmış bir değişke, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Fransız kırsal kesimindeki toplumsal değişmenin (laikleşme ve Combes Yasası, elektriğin kullanılmaya başlaması, sanayileşme, vb.) artan hızına bir tepki olarak anlaşılabilir; Julien Gracq'ın değişkesi ise, gayet açık bir biçimde Bretanya gibi bir taşranın geri konumunu yansıtır.

Türün işleyişindeki, Marksist herhangi bir eleştiri açısından can alıcı önem taşıyan bu son adım, öteki, daha gerçek anlamıyla edebi ya da biçimsel dizinin ilişkilendirileceği altyapısal dizinin niteliği üzerine temel bir açımlamayı gerektirir. Şöyle bir görüş bizde bir alışkanlık haline gelmiştir: Yorum ya da açıklama, temel olarak bir kod değiştirme sürecidir; burada ayrıcalıklı kavramsal düzen ya da düpedüz "hakikat" yetinmeyi kabullendiğimiz nihai kod olarak görülebilir. Ki Freud'un öğretisinde olduğu gibi, toplumsal sınıflar ve üretimin aşamalarla ilgili çeşitli Marksist kavrayışlar, tam da böyle bir kod ya da düzenli kavramsal sistem oluştururlar elbette, çünkü toplumsal tarihin (ya da Freud söz konusu olduğunda ruhun) çok daha karmaşık ve çok boyutlu gerçekliklerini açıklığa kavuşturmak üzere tasarlanmış soyutlamalar ya da basite indirgenmiş modeller niteliği taşırlar.

Ama bütün olan bundan ibaret ise, demek ki farklı bir kod ya da uzmanca terminoloji de pekâlâ aynı işi görebilir; bir başka deyişle, bu bakış açısından, Marksizm yalnızca eleştirel dil ya da yöntemlerden bir diğeri –üstelik, bayağı da sönük bir dil ya da yöntem–

olacaktır; çünkü altyapısal dizinin oluşturduğu çerçeve, yalnızca kavramsal bir koddan ibaretse, o zaman bütün Marksist yorum süreci, alegorik bir metin okuma, çeşitli edebi malzemelerin yalnızca bunlara karşılık gelen altyapısal öğelere "tercüme edildiği" bir okuma haline gelir. Ama durum böyle değildir ve sunduğumuz eleştirel işlem, edebi fenomenleri bu tür kavramsal soyutlamalarla ilişkilendirmeyi değil, *bu soyutlamaların karşılık geldiği gerçekliklerle* ilişkilendirmeyi gerektirir. Psikanalizle kurulacak bir paralellik öğretici olacaktır, çünkü Marksizm ile Freudçuluğun ayırt edici yönü, her ikisini de materyalizm olarak belirleyen ve onları geleneksel türden kendi içine kapalı felsefi "sistemler"den kesin olarak ayıran yön şudur: Her ikisi de –siyasal ya da derinlik psikolojisine özgü– kendi terminolojilerine göre adlar verdikleri nesnelerin daha önce somut şekillerde deneyimlenmiş olduğunu varsayarlar. Başka bir deyişle, belli bir ön "kişisel bilgi" olmaksızın, Freudçu ya da Marksist analizleri okuyan kişi, yetişkinlerin konuşmalarının imlemini (*Bedeutung*) anlamaksızın anlamını (*Sinn*) kavrayan bir çocuğun durumundadır; daha da önemlisi, en küçük bir kuşkuya kapılmaksızın, süreçteki her şeyi kaçırmaktadır, çünkü açıkça, böyle salt biçimsel ve başlı başlarına kendine yeterli görünmeye muktedir "içsel olarak edebi" analizler olmasa bir dünya görüşü olarak idealizm ayakta duramazdı. Öte yandan, bütün bu gelişkin biçimsel analizler belirli bir dönemdeki sınıfsal durum hakkında birkaç üstünkörü gözlemle son bulduğunda hazırlıklı okurun bile hissedebileceği düş kırıklığına açıklama getiren şey materyalist açıklama dilinin bu "stenovari" statüsü, kasten benimsediği ikincillik ve göndergesellik niteliğidir. Sanırım, "indirgemecilik" şeklindeki ilginç yakınmaya yol açan, bu düş kırıklığıdır (sanki bütün soyutlamalar, bir gerçekliği indirgeme ve onun basitleştirilmiş modellerini oluşturma süreci değilmiş gibi).

Burası Marksizm savunusunun yeri değil; amacımız, tarihsel materyalizm ile tür incelemesi arasındaki ayrıcalıklı ilişkiye işaret etmek. Gerçek Marksist edebiyat eleştirisinin ilk kapsamlı anıtı –Marx ve Engels'in Lassalle'a, kaleme aldığı koşuk tragedyası *Franz von Sickingen* hakkında yazdıkları mektuplar– aslında yaklaşım açısından özü itibariyle türselditr;[22] bizim dönemimizde Marksist edebiyat analizinin en dörtbaşı mamur eserler bütünü, yani Lukács'ın

eserleri, başlangıcından sonuna dek tür yönelimli olmuştur (aslında, göründüğü kadarıyla, bu analiz *A Modern Dráma Fejlodésének Története* (Modern Dramanın Gelişim Tarihi) ve *Roman Kuramı*'nda Hegel'in tür sorgulamasından daha geç tarihli *Estetik*'teki Aristotelesçi vurguya dek, ideal bir çizgiyi yeniden kurar).

Hatta ben yaşlı Lukács'ın, Soljenitsin'in Stalinizm eleştirisini acilen desteklemek gerektiğini düşünerek bu amaçla masasına oturup bir edebiyat türü üzerine bir inceleme –bu arada belirtelim: en güzel incelemelerinden biridir bu– yazmış olmasını (Soljenitsin'in yeteneğini ve kişisel acısının verdiği yetkiyi, sosyalizm karşıtı ve dinsel bir propaganda yapma aracı olarak kullanmasıyla da hesaplaşarak) yakın geçmişin Marksist düşünce tarihindeki "üst derecedeki ciddiyet" anlarından biri olarak görüyorum. Marksizm için türsel *kombinatuvarın* stratejik değeri, tam olarak onun yapıt ve dolaysız tarihsel durum ile aynı ölçüde vazgeçilmez artzamanlı perspektif (bu perspektifte, durumun kendisi, sürmekte olan altyapısal evrimin bir ânı olarak kavranır) arasındaki eşzamanlı ilişkiyi koordine etme yetisinde yatar: Daha sonra biçime ilişkin nitel bir değerlendirmeye olanak sağlayan da bu artzamanlı boyuttur – onu toplumsal gelişmenin öteki, yapısal açıdan farklı anlarında mümkün olmuş olanla yan yana koyar.

Son olarak, böyle nihai, "indirgeyici" bir ânın gerekçesi, eleştirel işlemin tamlığı, simgesel bir edim –tarihsel durumu kapsamak üzere çerçeve genişletilmedikçe görünür hale gelmeyen bir edim– olarak edebiyat yapıtının doğasıdır. Gene de, bazı edebi fenomenlerin böyle bir bütünlüğü başkalarından daha dolaysız ve daha ısrarlı olarak gerektiriyormuş gibi göründükleri kabul edilmelidir. Gerçekten de, romansın ortaçağ dönemindeki kökeni açısından durum bu gibi görünmektedir: ortaçağda, baskın bir sınıfın kültürel anlatımı olarak biçimin, romansa daha sonraki tezahürleri açısından atfettiğimiz gerici ve nostaljik izdüşümden son derece farklı bir simgesel izdüşümü olduğu açıktır. Romans ile bir tür konumsal kö-

22. Bkz. Marx ve Engels, *On Literature and Art*, haz. Stefan Morawski ve Lee Baxandall, New York: International General, 1974, s. 106-12, 143-4; ya da bütün mektuplar için (Lassalle'ın yanıtları da dahil olmak üzere) bkz. Marx ve Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlin: Henschelverlag, 1953, s. 129-67.

tülük kavramı arasındaki yapısal ilişkiden –dilbilimde niteleyicilerin ya da adılların işlevini andıran bir ilişki– daha önce söz etmiştik; buna göre, karşımda duran kişi, kendine özgü özel herhangi bir özellik sayesinde değil, yalnızca benim yerimle olan ilişkisinin bir sonucu olarak hain diye nitelendirilir. Gene de, böyle bir konumsal iyi ile kötü kavramı, yalnızca romansın değil, romansın türediği kahramanlık şiirinin (*chanson de geste*) ve her ikisiyle pek çok ortak noktası olan Amerikan *western*'inin de ayırt edici özelliğini oluşturur. Aslında, böyle bir düşünce kategorisi, Karolenj sonrası dönemin parçalı ve anarşik dünyasıyla son derece yakından ilişkilidir: Bu dönemde, barbar akınlarından dehşete düşmüş bir nüfus giderek artan ölçüde yerel kalelere sığınmıştır.

On ikinci yüzyılda, bu tür toplumsal yalıtılmışlığın üstesinden gelindiğinde ve feodal soylu sınıf, yeni geliştirilmiş ve kurallara bağlanmış bir ideolojiyle, evrensel bir sınıf olarak kendisinin bilincine vardığında, eski konumsal kötülük kavramı ile bu yeni doğan sınıf dayanışması arasında ancak *çelişki* olarak adlandırabileceğimiz bir durum doğmuştur. O zaman, romansı bu çelişkinin hayali bir "çözüm"ü şeklinde, düşmanımı nasıl *kötü* olarak, yani benden başka ve mutlak *farklılığın* belirlediği birisi olarak düşünebileceğim sorusuna verilmiş simgesel bir yanıt şeklinde anlayabiliriz; oysa, onun böyle nitelendirilmesinden sorumlu olan, yalnızca onun tutumunun, onun bir ayna görüntüsü gibi yansıttığı benim tutumumla –meydan okumalar, şeref meseleleri, güç sınamaları– özdeşliğidir. Romansta, bu kavramsal açmaz, görünüşten gerçekliğe dramatik bir geçişle aşılır: Kimliği bilinmeyen, zırhlı, düşman şövalye, karşısındakini tanımayı kesin olarak reddetmenin işareti olan ve ona kötülük kategorisinin taşıyıcısı damgasını vuran bir küstahlık yayar çevresine, ta ki bozguna uğrayıp kimliğinin açığa çıktığı, merhamet dileyip *adını söylediği* ana kadar: "Efendim, Yidiers'dir adım, Nut'nün oğlu" (*Erec ve Enide*, 1042); bu noktada, sadece şövalyelerden biri haline gelir ve bütün uğursuz bilinmezliğini yitirir. Öyleyse, hasmın hain olmaktan *çıktığı* bu an, romanstaki kötü kategorisinin kullanımını kahramanlık şiiri ya da klasik *western*'de bulacağımız kullanımdan ayırt eden şeydir; ama yeni biçimin gelişimi açısından daha olumlu başka sonuçları da vardır. Çünkü artık kötülük deneyimi kesin ya da kalıcı biçimde şu ya da bu insana atfedilemediğinde,

bir tür el koymayla katışıksız insan ilişkileri dünyasından dışlanıp, yansıtmalı olarak yüzer-gezer, bedensiz bir dünya –bu noktadan itibaren büyücülük ve büyü dünyası olarak bildiğimiz ve böylece romansın ayrı bir yeni tür olarak doğuşunun gerekliliklerini tamamlayan uğursuz yanılsama– şeklinde yeniden oluşturulmalıdır. Gene de, yeryüzüne özgü, salt toplumsal dünya üzerine edebi bir araç olarak bindirilmiş bu büyü dünyası vizyonu, kendine özgü tarihsel ve ideolojik çelişki tarihe karıştıktan sonra da açıkça varlığını sürdürür (oysa bu çelişkiyi çözmek için icat edilmiştir); böylece, biçimin kendisi yukarıda betimlenen farklı farklı tarihsel durumlara uyum sağladıkça, oldukça farklı başka simgesel kullanımlara malzeme sağlar.

Öyleyse, romansın varlığını sürdürmesi, Yunan sanatının "normal çocukluğu"nun Marx'ın zihninde uyandırdığından[23] daha da ciddi sorunları gündeme getirir; çünkü bu daha acımasız ve daha batıl itikatlı ergenlik ve onun çağrıştırdığı arkaik özlem (sözgelimi, Ortaçağ romansının İngiliz Yeni Katolikliği'nce, özellikle Tolkien ve C. S. Lewis tarafından yeniden canlandırılmasının imalarını düşünün), ideoloji sorununun muadili olan bir nevi estetik sorunu gündeme taşır. *Biçim*'in ideolojik doğasına ilişkin böyle bir sorgulama, edebiyat incelemelerini antika meraklıları ve sanat züppelerinin elinde önemsizleşmekten tek başına kurtarabilir; bir deneyimi düzenleme tarzı olarak, dolayısıyla başlı başına toplumsal ve siyasal bir edim olarak edebiyata ağırlığını yeniden kazandırabilir.

1974

23. "Ama güçlük, Yunan sanatı ve epiğinin toplumsal gelişmenin belirli şekilleriyle ilgili olduğunu kavramakta değildir. Asıl güçlük, bu eski sanat şekillerinin niçin hâlâ bir estetik [haz] alma kaynağı olabildiklerini ve bazı bakımlardan erişilmez standart ve örnek olarak kaldıklarını anlamaktadır", vb. Marx ve Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim, 1980, s. 20.

7

Flaubert'in Libidinal Tarihselciliği: *Üç Öykü*

Yazarın tarihle, artık yaşamayan tarihle, geçmişle olan ilişkisini yeni bir yoldan düşünmemiz gerek – artık statik temsil gibi ya da belirli bir sanatçının sözde "inandığı" bir "tarih vizyonu" gibi fikirlerin hükmetmediği bir yoldan. Öyle görünüyor ki, geçmişe libidinal bir yatırım kavramını –aslında, libidinal bir tarihselcilik kavramını– yeğleyebiliriz; Nietzsche'nin son günlerinde yazdığı çılgın mektuplardaki ünlü haykırışı bunun bir simgesi olabilir: "Tarih'in bütün adlarıyım ben!"

Flaubert'inki de elbette libidinal bir tarihselciliktir; ama "hayır, eninde sonunda o da Tarih'in adlarından yalnızca biridir" diye ısrar etmezsek (aynısı Nietzsche için de geçerlidir), bu tarihselciliğin kendine özgü ritimlerini, çekiciliklerini ve iticiliklerini betimleyemeyiz. Hemen bu adlardan birine, en önemli olanlarından birine bakalım; Louise Colet'ye yazdığı 7 Ağustos 1846 tarihli yoğun ve hayranlık uyandırıcı bir mektupta yüzeye çıkan bir ada:

> Köle halklar, kafesteki kuşlar kadar merhamet hissi uyandırır bende. Bütün politikadan anladığım tek şey var, o da *ayaklanma*. Bir Türk kadar kaderciyim ve insanlığın ilerleyişi için her şeyimizi vermekle hiçbir şey yapmamanın kesinlikle aynı şey olduğu kanısındayım. İlerleme dediğimiz şeye gelince, belirsiz fikirler söz konusu olduğunda kavrayışım donuklaşıverir. Bu tür bir dil içimi sıkıyor. Bana budalaca, aciz ve korkak gelen modern tiranlığı sadece hor görüyorum, ama eski tiranlığa derin bir saygım var, onu insan ruhunun en güzel tezahürlerinden biri olarak görüyorum.[1]

1. Gustave Flaubert, *Correspondance*, 2 cilt, haz. Jean Bruneau, Paris: Pléiade, 1973, I: 278.

Bu "eski tiranlık tapınması"nda –Karl Wittvogel'in siyasal fantazilerinin çağımızda "şark despotizmi" adı altında canlandıracağı şey– bütün bir pratik siyasal ve ideolojik tutumlar bütünü ve geçmişin imgelerine yapılan libidinal yatırımlar, resmi estetik tasvirlerinden, yani çeşitli biçimsel temsiller halinde netlik kazanmalarından önceki anda resmedilip saptanmış olur.

Aşağıda, bu tür libidinal yatırımların, özleri itibariyle, içeriği sabit olmayan, değişken ilişkilerle alakalı meseleler olduğunu öne sürmek istiyorum: Ne var ki, temsil çerçevesi –ister *Salambo*'nunki, ister *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ınki olsun– bu hareketliliği dondurmaya ve onu daha kalıcı, neredeyse maddi bir simgesel değerle donatmaya çalışır. Neyse ki, *Üç Öykü*'de, başka bir yerde triptik adını verdiğim kendine özgü bir biçimle karşı karşıyayız; bu biçimde, üç pano arasındaki olanaksız üçgen ilişki, yorumlama ayartısını her an bozguna uğratır – öyle ki, bir kenar, yorumcunun öteki ikisi arasında umarsızca kurmaya çalıştığı değişmez anlamın hep dışında kalır. Demek ki, triptik, tıpkı gözün ve zihnin sanki üzerinde sonsuz yollar boyunca gittiği *mandala* gibi bir sonsuz düşünme nesnesidir. Hemen birinden örnek vereyim: Yaşlı Félicité'nin efendileri aracılığıyla vekaleten yaşadığı bağımlı bir yaşamın göstergeleri olarak çevresini kuşatan enkaz, kırık nesneler ve anımsama izleri:

> Duvarlarda tespihler, madalyalar, birkaç Meryem Ana [tasviri], hindistancevizinden bir okunmuş su kabı görülüyordu; sunak gibi üstüne bir örtü atılmış komodinin üstünde Victor'un ona verdiği deniz kabuklarından yapılma kutu, bir bahçe sulama kovası, bir top, yazı defterleri, şu resimli coğrafya kitabı ve bir çift potin duruyordu; aynanın çivisine de kurdelalarıyla küçük tüylü şapka asılmıştı.[2]

Félicité burada, Walter Benjamin'in güçlü Koleksiyoncu biçiminin karikatürü olarak, tek metafor ikonu niteliğini taşıyan doldurulmuş papağan Loulou çevresinde birçok metonimi nesnesini bir araya getirir.

Bu nesne öbeğinin, bu çoğulluk kompleksinin, Aziz Julien anlatısında dönüşmemiş olarak geri dönmesini beklememeliyiz. Daha ziyade, anlatısal anlama indirgenemez görünen, Barthes'ın düzen-

2. Gustave Flaubert, *Üç Öykü I: Saf Bir Yürek*, çev. Samih Rifat, İstanbul: Can, 2005, s. 58.

siz ve [nesnelerin] dökümünü yapmaya dayalı "gerçeklik efekti"nin (*effet de réel*) olumsallıklarını sunan betimleyici bir yığma/biriktirmeyle etkenlerin ve *eyleyenlerin* hareketlerini kesintiye uğratan her ne ise, onu aramalıyız, ama başka bir üslup (*register*) içinde – tam da anlatısal anlama gösterilen bu tür direncin, olumsallık ve atıl maddilik görünümüne bürünmek şöyle dursun, anlatısal dokuyu bir anlam aşırılığıyla, Rimbaud'nun dediği gibi "dönüp size bakan" muammalı gösterenlerin çözülemez fazlalığıyla kesintiye uğratabildiği bir üslup içinde. Julien'in adımlarına bir pişmanlık gibi musallat olan düşsel hayvan sürüsü, hayvanlar âlemi merdiveni tam da budur, Julien onları bir kana susamışlık çılgınlığı içinde öldürse de:

> Zaman zaman bir düşte, kendini Âdem babamız gibi cennetin orta yerinde, bütün hayvanların arasında görüyor –ve kolunu uzatıp öldürüyordu onları– ya da tıpkı Nuh'un gemisine bindikleri günkü gibi, boy sırasıyla, fillerden, aslanlardan kakımlara, ördeklere, ikişer ikişer önünden geçiyorlardı.[3]

Bu arada, Âdem göndermesi, triptiğin bu ikinci panosunda, nesneler ile adları arasındaki, dil ile arzu arasındaki gizli ilişkiyi vurgular; temsilin dili, büyülü bir yolla, gecikmeksizin, metnin düşsel hafifliği içinde bu ilişkinin gerçekleşmesini sağlar. Buna karşılık, nesneleri gösteren sözcükler kaçınılmaz olarak nesnelerin kendilerini yok eder: Mallarmé'nin teorileştirdiği bir süreçtir bu.

Ama şimdi, klasik tarih ve Kutsal Topraklar'ın güçlü ışığı altında, bu derlemelerin son bir dönüşümü ve asimile edilmesi olanaksız son bir anlatısal anlamsızlığı kendini gösterir; metonimi diziselliğinin ya da erişilemez gösterenin değil, salt nicel gizilgücün anlamsızlığıdır bu:

> Vitellius, gelip bunlara baktı ve bir göz gezdirmek için kaledeki yeraltı odalarının açılmasını istedi.
>
> Bu odalar, yüksek kemerler şeklinde, kayadan oyulmuştu, düzenli aralıklarla sütunlar uzanıyordu. İlki, eski zırh parçalarını içeriyordu; ama ikincisi, sivri uçları tüy öbeklerinin arasından uç veren kargılarla doluydu. Üçüncüsü, hasır yaygılarla kaplıymış gibi görünüyordu, içindeki ince oklar [o kadar] düz ve birbirine yakın dizilmişti. Dördüncüsünün duvarları

3. Gustave Flaubert, *Üç Öykü II: Konuksever Aziz Julien Söylencesi*, çev. Samih Rifat, İstanbul: Can, 2005, s. 35.

pala bıçaklarıyla kaplıydı. Beşincisinin ortasında, sıra sıra miğferler vardı; bunlar, sorguçlarıyla, bir kırmızı yılanlar taburunu andırıyordu. Altıncısında yalnızca okluklar, yedincisinde baldır zırhları, sekizincisinde kolçaklar göze çarpıyordu; öteki odalarda ise, dirgenler, çengelli demirler, el merdivenleri, halatlar, hatta mancınıklar için direkler ve hecin develerinin göğüs kayışı için çıngıraklar vardı! Ve dağ, tabanına doğru genişlediği ve içi bir arı kovanı gibi oyulu olduğu için, bunların altında başka, daha derin odalar bulunuyordu...

Bir geçit dönerek aşağı iniyordu; geçidi izleyip sonunda öteki yeraltı odalarından daha geniş bir mağaranın eşiğine vardılar. Öteki uçta kemerli bir geçit, kaleyi o yönde savunan [uçuruma] açılıyordu. Bir hanımeli çatıya tutunmuş, çiçekleri gün ışığında aşağı sarkıyordu. Yerden ince bir su çizgisi şırıldayarak akıyordu.

Orada belki de yüz beyaz at vardı, ağızları hizasındaki bir tahtadan arpa yiyorlardı. Hepsinin yeleleri maviye boyanmıştı, toynakları hasırdan torba eldivenler içindeydi ve kulakları arasındaki tüyler, alınlarının üzerinde peruk gibi kabartılmıştı. Son derece uzun kuyruklarını art dizleri arasında tembel tembel hareket ettiriyorlardı. Prokonsül, hayranlıktan kalakalmıştı.

Bu alıntıların özdeşliğini ve farklılığını korumak, ne biçim, ne içerik olan; daha ziyade, Louis Hjelmslev'in izinden giderek söyleyecek olursak, bir tür bir içeriğin biçimi ya da bir biçimin içeriği olan bir nesneyi tespit etmek demektir. Hayvan yaşamının tematik çizgisi –papağan, Âdem'in hayvanları, alt edilmesi olanaksız süvariler– bu açıdan aldatıcıdır; aslında bir tema olmaktan çok, bir ilişki ve bir kategoridir: Karşıt bir kategorinin –ölüler ya da atıllar kategorisi– nesneleri, çoğulluğu, vb. içeren bir bütün içinde ürettiği bir kategori. Bu üç alıntıyı günümüzde revaçta olan "gösteren pratikleri" kavramı altında koordine edersek –sonuçta daha sorunsuz olmasa da– bir ölçüde daha tatmin edici bir sonuca ulaşırız: Ayrı ayrı bir dizi perspektiften –duygu içeriği, güç modelleri, uzamsal temsil, aşkınlık ve zamansallık perspektifinden– yaklaşılabilecek pratiklerden söz ediyoruz; bunlardan sonuncusu, yani zamansallık, belki de aktarılması en kolay olanıdır, çünkü geçmişin sürekliliği, bütünüyle düşsel bir şimdinin serabı ve henüz uygulanmamış bir gücün birikmiş gizilgücü çerçevesinde üç panoya dağıtılabilir.

Ama bu metnin açık [uçlu] kalmasını ve rastlantısal ilişkilerini Umberto Eco'nun bu süreci betimlediği anlamda üretmesini istiyorsak, yorum hareketini çok çabuk istikrara kavuşturmaktan, çağrı-

şım oyununu vaktinden önce şeyleştirmekten –çok kolay yapılabilen bir şey– özenle kaçınmalıyız. Sözgelimi, azizlik kategorisi, son derece uygun bir "tema" sunar bize; bu tema çerçevesinde yitik bir nesne, hayali ya da cennete özgü bir birlik, gelmesi beklenen ve metnin ötesinde yer alan bir Mesih'in duyurulması gibi anlatı malzemelerini kesin olarak "tespit" edebiliriz.

Belirtmek isterim ki, bu tür bir tema icat etme, anlamı betimlemekten bambaşka bir şeydir; hatta bu tür tematik bir birliğe başvurmak, aslında anlatısal bir anlamın *yokluğunu*, anlam arayışının çevresinde döndüğü ve sonuçta araştırma nesnemizi oluşturması gereken merkezdeki deliği açığa vurmanın bir yoludur. Azizliğe gelince, bu aslında bir tema bile değil, "estetik din" olarak adlandırabileceğimiz ideolojik bir motiftir, koca bir ideolojik kompleksin bir parçasıdır ya da bir "ideoloji-birimdir" (*ideologeme*) – kapitalizm öncesi toplumların değeri serabına ve yükselmekte olan piyasa sisteminin kutsallığı yok ettiği şeklindeki, Chateaubriand'dan Conrad ve Max Weber'e kadar uzanan on dokuzuncu yıl hissiyatına biçim veren öteki halkların dinsel anlayışının bir yansımasıdır. Öteki çehresini Edward Said'in "şarkiyatçılık" adı altında betimlediği, bu tür gayet muğlak bir ideoloji-birim, tutarlı bir anlatısal ileti yaymak şöyle dursun, son derece gerçek ve çözümsüz bir çelişkinin hayali çözümü olarak kavranmalıdır. Metni bu şekilde görmek, tam anlamıyla sonu gelmez –aralıksız olarak olanaksız bir kapanım arayışı içinde olan çatışkı ya da ikilem yüzünden sonu gelmez– bir yorumlayıcı anlam üretimine yer açmak; aynı zamanda, o hareketi anlaşılabilir kılan çelişkiyi kavramak demektir (ne var ki, bu çelişki, aynı hareketin geçici konumlarından herhangi birini anlaşılabilir kılmaz). Öykülerin iğreti sonları –Kutsal Ruh ya da İsa'nın göğe yükselmesi, kesik baş– İmgesel düzeyindeki kıpırtısızlıkları ve aniden durup bu anlatıların dönüştürüldüğü şeyleşmiş imgeler haline gelmeleri sebebiyle, burada farklı bir söylemsel üsluba (*register*) –salt süslemeye yönelik ve izlenimci bir üsluba– geçerek kapanımının olanaksızlığına yeterince tanıklık ederler.

Sözünü ettiğimiz çelişkiyi (bu metnin, onun imgesel/hayali bir çözümü olduğu çelişkiyi) yapay olarak yeniden kurmaya çalışmak, metinsel yorumun güvenli zeminini terk edip yararlılıkları ancak sonradan sınanabilecek bazı varsayımlar öne sürmek anlamına ge-

lecektir. Belki de bu sürece yön vermek için bir soru sorabiliriz: Niçin, diye sorabiliriz kendimize, bundan böyle klasik Flaubert gerçekçiliğinin nesnesi olan bu tartışmasız on dokuzuncu yüzyıl *şimdisinin*, bir değil, iki ayrı *geçmişi*, iki ayrı ve görünürde bağdaşmaz tarihsel çizgiyi yansıtması gereksin? Aslında, kutsallığı yok edilmiş dünya, kendi soykütüğünü iki ayrı anlambirimcik sistemi halinde düşlüyor gibidir: Ortaçağ dünyası, mucizeler, inanç, efsane dünyası ile Flaubert'in despotizmine hayran olduğunu duyduğumuz klasik dünya, estetik sadizm ve "kana susamışlık"ın, Delacroix'nın *Sardanapalus'un Ölümü*'nün dünyası, *Salambo*'nun ve bir süre sonra, yüzyılın sonunda, *dekadans* olarak adlandırılacak şeyin dünyası. Belirgin olarak, bu ikinci sistemin karakteristik bir özelliği de dinsel inancı barındırmasıdır, ama konuyu bu şekilde koymak, *Herodias*'ın dinin ötekiliğini *Aziz Julien*'den çok farklı kullandığının farkına varmak demektir.

Sofraya boğa böbrekleri, yediuyuklayanlar, bülbüller ve etli yaprak dolmaları getirilirken, rahipler diriliş sorununu tartışıyorlardı. Platoncu Philon'un öğrencilerinden Ammonius, onların budala olduklarını düşünüyor ve bunu kehanetlerle alay eden Yunanlılara söylüyordu. Marcellus ile Yakub dost olmuşlardı. Marcellus, Yakub'a Mitra inancını benimsediğinde hissettiği mutluluğu anlatıyor, Yakub ise onu İsa'nın ardından gitmeye teşvik ediyordu. Palmiye ve ılgın şarapları, Safad ve Byblos şarapları küplerden testilere, testilerden bardaklara, bardaklardan girtlaklara akıyordu; çok geçmeden herkes konuşmaya, birbirlerine sırlarını açmaya başlamıştı. Yakim, Yahudi olmasına karşın, gezegenlere taptığını artık kimseden gizlemiyordu. Afekli bir tüccar, Hierapolis tapınağının olağanüstü güzelliklerini anlatarak göçebeleri şaşkına çeviriyor, onlar da oraya bir yolculuğun kaça mal olacağını soruyorlardı. Neredeyse kör bir Alman, tanrıların güneş ışınları içindeki çehreleriyle belirdikleri İskandinavya'daki yüksek bir burnu öven bir ilahi söylüyor; Şekemliler, kumru Azima'ya saygılarından ötürü, kumru yemiyorlardı.

Burada inancın anılması, baş döndürücü bir çoğulluk vizyonunu, Babil'i ve sonsuz batıl inançlar, sapkınlıklar ve mezhepler üretimini yansıtır. Öyleyse, inancın batıl inanca bu ani dönüşümü, bu tekil öykünün ideoloji-birimini tamamlamamıza ve ondaki karakteristik despotizm-batıl inanç birleşimini Eski Rejim'in (*Ancien Régime*) klasik Aydınlanma klişesi olarak saptamamıza olanak sağlar. Dolayısıyla, bu iki öyküde, Freud'un bölünme adını verdiği bir sü-

reç söz konusudur; bu süreçte din olgusu olumlu ve olumsuz anlambirimcikler halinde parçalanır: Yıkıcı, Voltaireci, bilimsel, Aydınlanma Flaubert'i, şarkiyatçı bir tiranlık ve kana susamışlık imgesi üretecektir; buna karşılık, modern dünyadan ve onun burjuvazisinden nefret eden Flaubert, bundan böyle bildik hale gelen nostaljik ve muhafazakâr bir çerçeve içinde –inanç çağının yitirilmesi çerçevesi– kapitalizm öncesi organik topluma yönelik bir istek gerçekleştirimini yansıtacaktır.

Ama bu anlambirimcik kutupları bile anlamca belirli olmaktan uzaktır. Aynı Flaubert, *Duygusal Eğitim*'de, kodlar kargaşası ve özel dillerin çoğalması çerçevesinde, modern Paris'in kutsallığını yitirmiş dünyasını bıkıp usanmadan gündeme getirecek; buna karşılık, bir kez daha Aydınlanma Flaubert'i, sosyalizm ve Komün'ü birer ortaçağ kalıntısı olarak şiddetle eleştirecektir. Bilime gelince, bilimin yanlış ve batıl inanç biçiminde olumsuz bir karşıtı vardır; ama aynı zamanda bilim, Félicité'nin akıldan yoksun masumluğu ve neredeyse Wordsworth'e özgü bir budalalık ve bilinçsizlik yüceltmesi içinde olumlu bir karşı kutup da üretir.

Aslında, bu temsillerde Félicité'nin eksantrik konumuna başka bir bakışla bu zıtlıklar çarkının işleyişini açıklığa kavuşturabiliriz: Öteki iki panodaki figürlerin aksine ve metonimiye bağlı olarak (merkezin, göstergelerinden dizisel uzaklaştırılması), Félicité bir kadın ve bir hizmetçi olarak (çalışan ya da köylü kadın belirleyicilerinden oldukça farklı bir sınıf belirleyicisi) modern dünyanın hakikatini ancak vekaleten ve yokluk ve marjinalleşme olarak kayda geçirebilmektedir. Julien'in ortaçağ dünyasını ya da Herodes'in klasik dünyayı temsil ettiği gibi modern dünyayı temsil edecek dördüncü bir terim belli ki eksiktir burada: Bu eksik terim de, metnin bir köşesinde M. Bourais olarak karikatürleştirilen Burjuva'nın ta kendisidir. *Üç Öykü*'nün karmaşık anlambirimcik düzeneği bu yapısal yokluk üzerinde boşlukta dönercesine dönüp durur. Söz konusu düzeneği, Lévi-Strauss'un mitsel anlatının nasıl işlediğini açıklamak için yararlandığı denkliklere ya da eşdeğerlik ve benzerlik ilişkilerine göre, şematik olarak betimleyebiliriz: Bu durumda, burjuva Aydınlanması (ya da bilim) ile despotizm ve batıl inanç arasındaki ilişki ne ise; azizlik (ya da hizmetçinin iktidarsızlık ve masumluk konumu) ile seküler burjuva dünyasının seküler çeşitliliği ve

kodlar kargaşası arasındaki ilişki odur. Böylece, kapitalizm öncesi ve kapitalizm şeklindeki iki terim, denkliğin her iki yanında olumlu ve olumsuz, baskın ve bağımlı biçimler halinde geri döner ve aklın düşünemediği bu umarsız ilişkiler, daha sonra ayrı ve süreksiz imgeler halinde kendilerini gerçekleştirirler. Bu yolla, tarih üzerine ideolojik olarak engellenmiş bir düşünme, İmgesel'in dillerinde kendisi için bir çözümü güvence altına alır.

Gene de bu kendine özgü ileti, tekil anlatı düzeyinde dile getirilmez; bu üç ayrı anlatı arasındaki süreksiz ilişkiler, ancak kendi biçimsel sistemlerinin dolayımı yoluyla kavrandıklarında belirir: Dolayısıyla, üç panonun yan yana koyulması, ikinci dereceden bir uzam üretir; bu uzamda, temel yorum teması, biçimin ideolojisi –üç ayrı temsil tarzının yan yana koyulması– haline gelir: Gerçekçilik, teatral temsil ve Walter Benjamin'in Nikolay Leskov üzerine klasik yazısı "Hikâye Anlatıcısı"nı izleyerek klasik anlatı ya da dar anlamıyla anlatı adını verebileceğimiz o daha gizemli üçüncü şey. Ama bu ikinci dereceden ve düşünümsel anlatı iletisinin de (içeriği, biçimsel dillerin ve bu dillerin yansıttığı dünyaların ayrıştırılması olan –Barthes'ın yananlam adını verdiği mekanizma– bir iletidir bu), nihai olduğu düşünülmemelidir: *Üç Öykü*, sanat dili hakkında bir ileti aktarır aktarmasına, ama yalnızca tarihin kendisi hakkında daha derin bir fantaziyi özgür bırakmak için yapar bunu. Öyleyse, Flaubert'in siyasal bilinçdışında temsil tarzı, üretim tarzlarının doğası üzerine çözümsüz bir libidinal düşünmenin aracı haline gelmiştir.

1984

8

Tarihte "Ulysses"

Joyce üzerine yazmak şöyle dursun, Joyce okurken bile Kuzey İrlanda halkının on beş yıllık özgürlük mücadelesini hatırlamamak olmaz; bu yüzden, aşağıdaki yazı, değeri her ne ise, zorunlu olarak onlara adanmalıdır.

Bu yazıda *Ulysses*'in en sıkıcı iki bölümü hakkında bir şeyler söylemeyi düşünüyordum: Birçok kişi bunların elbette Eumaios ile İthaka bölümleri –Arabacılar Barınağı'ndaki sahne ile kateşizm– olduğu görüşüne katılacaktır. Ne var ki, bunu gereğince yapabilmek için, mecburen romanın kalanından biraz ayrıntılı olarak söz etmek gerektiğini fark ettim; bu yüzden, değindiğim iki bölüme ayrılan yer neticede iyice azalmış oldu. Bununla birlikte, böyle bir konunun bizi gözden geçirmeye sevkettiği şeylerden biri, can sıkıntısının kendisi ve bu tür edebiyat metinlerini, özellikle yüksek modernizmin, hatta postmodernizmin klasik metinlerini ele alırken can sıkıntısının yerinde kullanımıdır. Bu konuda bir şeyler daha söyleyeceğim: Kanımca, bu tür can sıkıntısının verimli, bize kendimiz ve bugün içinde yaşadığımız dünya hakkında bir şeyler anlatan bir kullanımı var. Ama bu sözü çok daha olumsuz bir anlamda kullanmayı da amaçlıyorum, bu yüzden önce bu olumsuz yöne değinerek şöyle diyeceğim: *Ulysses*'in bir biçimde birlikte yaşamayı öğrenmek zorunda olduğumuz sıkıcı bölümleri varsa, sıkıcı yorumları da vardır ve romanın yayımlanmasından altmış yıl sonra, bu metne ilişkin kanon niteliğindeki okumaların üretildiği durumdan kökten farklı bir toplumsal ve küresel durumda, kendi çalışmalarımızı gerçekten de bu yorumlar olmaksızın sürdürmeye çaba göstermeliyiz.

Doğrusu, Joyce'u okumanın daha yeni ve daha "diri" yollarını bulamasak, ilginç olurdu; öte yandan, sözünü edeceğim geleneksel yorumlar metnimizin içinde öyle bir tortu oluşturur hale geldi ki

–*Ulysses*, "her zaman zaten okunmuş" ve her zaman biz daha işe başlamadan başkalarının görüp yorumladığı kitaplardan biri olduğu için– romanı yepyeni bir gözle görmek zor ve onu sanki bu yorumlar hiç var olmamış gibi okumak olanaksız.

Bu yorumlar üç türlüdür; onları sırasıyla mitsel, psikanalitik ve etik okumalar olarak adlandıracağım. Bir başka deyişle, bunlardan ilki, *Ulysses*'i, *Odysseia* koşutluğu çerçevesinde; ikincisi, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde; üçüncüsü ise, olası bir mutlu son çerçevesinde okumadır. Son okumaya göre, bu gün, Bloomsday (Bloom Günü), her şeyi değiştirecek, özellikle de Mr. Bloom'un evdeki konumunu ve karısıyla olan ilişkisini dönüştürecektir.

İlkin bu son okumayı değerlendireyim. Burada Molly'nin monoloğu hakkında pek bir şey söylemeyeceğim, yalnızca şunu sormak istiyorum: Niçin bu karakteristik gün sırasında belirleyici bir şey olsun istiyoruz, bir başka deyişle niçin onu bir Olay'a dönüştürme projesine bu kadar bağlıyız? Aynı zamanda ve özellikle sormak istediğim ise şu: Mr. Bloom'un ailesinde otoritesini yeniden kurmasına tanık olduğumuz bu kendine özgü olaya (deyim yerindeyse, ailesi, bu olay sayesinde yeniden canlı bir aile birimi haline gelebilir) neden bağlanmamız gerekiyor? (Bloom'un Molly'den kahvaltıyı ertesi gün yatağına getirmesini istediğini anımsayacaksınız – taliplere karşı kazanılan zafer!) Militan feminizmin çekirdek ve ataerkil aile aleyhine büyük bir atılımda bulunduğu günümüz ve çağımızda, *Ulysses*'i evlilik danışmanlığı çizgisinde yorumlamak ve romanın karakterlerini, karakterlerin yazgılarını bu evliliği kurtarıp bu aileyi eski düzenine kavuşturmak amacı güdüldüğü endişesiyle sorgulamak gerçekten uygun mu? Mr. Bloom'un Dublin'iyle ilgili bütün deneyimimiz buna, bahtsız kahramanın erkekliğini kanıtladığı ve baskın, ataerkil, otoriter erkekliğin daha başarılı bir gerçekleşmesi haline geldiği bir "mutlu son" arayışına indirgenebilir mi?

Dahası, bu kendine özgü okumanın, *Ulysses*'i *Odysseia* metnine uydurmaya yönelik daha genel girişimin bir parçası olduğu söylenecektir. Mitsel yoruma gelince –*Odysseia* koşutluğunu, hiç kuşkusuz, hem metnin kendisi, hem kuşaklar boyunca metni kölece yorumlayanlar vurgular– burada da başka bir şey düşünebilmeyi arzu ederdik. Bugün klasik modernizm anını ve onun ideolojilerini epey aşmış durumdayız (umarız öyledir); bu ideolojilerde, Sartre'ın bir

yazısında belirttiği gibi, mitsel bir birlik ve uyum kavramının kendisinin mitsel ya da, benim yeğleyeceğim deyişle, fetişleştirilmiş bir biçimde kullanıldığı bir "mitin miti" vardı. Mitsellik ideolojisinin iflası, genel olarak modernizm ideolojisinin iflasının veçhelerinden biridir yalnızca; gene de, zamanımız olsa, üzerinde durulması öğretici olabilecek son derece ilginç bir özelliktir bu. Tüketim toplumunun derinliksizliğinde, simulakrumlar dünyamızın temel yüzeyselliğinde, bir tür derinlikli bütünleşme şeklindeki mitsel ideal niçin artık çekici değildir ve artık olanaklı ya da işlenebilir bir çözüm olarak sunmaz kendini? Burada, elbette, mitsel ideal ya da serabın bu gücünü yitirmesi ile klasik ya da yüksek modernizmin bir başka gözde deneyiminin ve temasının –zamansallık, *durée*, yaşanan zaman, zamanın geçişi temasının– gözden yitmesi arasında bir yakınlık vardır. Ama belki de, mitin ve mit eleştirisinin çöküşünü sergilemenin en kolay yolu, şunu belirtmek olacaktır: Lévi-Strauss gibi antropologlarla birlikte, mitlerin aslında eskiden düşündüğümüz şey olmadığını keşfettik birden; Jung'un belirttiği gibi ruhun derin bir bütünleşmesinin yeri değil, tam tersine, ruhun ya da öznenin kendisinin, benin, kişisel kimliğin, vb. kuruluşundan önce gelen bir uzam olduğunu gördük: Bireysellik öncesi, kolektif olana özgü, mit eleştirisinin bize vaat etmiş olduğu tesellileri sunması için pek de başvuramayacağımız bir uzamdı bu.

Öte yandan, daha önce belirttiğim gibi, *Ulysses*'i sanki adı başka bir şeymiş gibi okumayı pek umamayız. Öyleyse, yorum edimi nin ya da işleminin kendisini yerinden etmemizi önereceğim. O zaman *Odysseia* koşutluğu, anlatı metninin düzenleme çerçevelerinden biri olarak görülebilir; ama *Odysseia*'nın kendisi, bazı mit ideologlarının düşündüğü gibi, o anlatının yorumu değildir. Daha çok, yorumlanması gereken, düzenleme çerçevesi olarak o metnin ta kendisidir. Kendi başına *Odysseia* koşutluğu –tıpkı Cocteau'dan, hatta Offenbach'ın *Güzel Helena*'sından Giraudoux ve Sartre'a, hatta John Updike'a uzanan bütün klasik pastiş geleneğinin büyük bir bölümü gibi– akıllıca bağlantılar kurup bunları gereğince sergileme işlevini görür: Okurlar olarak bizden bir eşleştirme işlevi talep edilir; bu işlemde, modern ayrıntının klasik üst-metne uyumu, zarafet ve ekonomi açısından hayranlık uyandırır – sözgelimi, *Ulysses*'te, Odysseus'un Penelope'den uzun süre ayrı kalmasının, Bloom

ailesinin üyeleri arasında on yıllık bir dışarı boşalma ya da anal ilişki dönemi çerçevesinde anıştırıldığında olduğu gibi. Ne var ki, siz de katılacaksınız: Koşutluğu belirleme, öyle pek de bir yorum meselesi değildir – başka bir deyişle, bu iki şeyin eşleştirilmesiyle, ne klasik Homeros metnine, ne çağdaş doğum kontrol uygulamalarına yeni bir anlam kazandırmış olmayız.

Sahici yorum, bundan başka bir şeydir ve biçimin kendisinin radikal olarak tarihselleştirilmesini içerir: Öyleyse, yorumlanacak olan, her şeyden önce, bu kendine özgü ve karmaşık metinsel yapının ya da okuma işleminin tarihsel gerekliliğidir. Sanırım, "olumsallık" adı verilen felsefi kavramı –ki bu aynı zamanda varoluşsal bir deneyimdir de– gündeme taşıyarak, bu konuya bir giriş yapabiliriz. Modern dönemin belli bir noktasında, sanki nesnelerin eski sorunsuz anlamına ya da deneyimin içeriği adını verebileceğimiz içeriğe bir şeyler olur; bu olayı, çoğunlukla, ilkin estetik düzeyde son derece somut olarak fark edip görebiliriz. Bir tür ayrıntı krizi söz konusudur: Öyle ki, anlatının akışı içinde, karakterlerimizin uyuyacakları bir eve, konuşabilecekleri bir odaya ihtiyaç duyarız, ama şu değil de bu evi ya da bu odayı, mobilyayı, görünümü, vb. seçmemizi haklı çıkaracak hiçbir şey yoktur artık. Başkalarının yanı sıra Barthes'ın da, modern olanın ya da modernliğin temel deneyimini anlam ile varoluş arasındaki bir tür kopma olarak değerlendirirken betimlediği son derece kendine özgü bir açmazdır bu:

> Böylece, "gerçek olanın" katışıksız ve yalın "temsili"nin, "olanın" (ya da olmuş olanın) çıplak anlatımının, anlama direndiği ortaya çıkar; böyle bir direniş, "yaşanmış olan" [yani, yaşantısal olan ya da varoluşçuların "yaşanmış deneyim" dedikleri şey] ile "anlaşılır olan" arasındaki büyük mitik karşıtlığı teyit eder. Şunu anımsamak yeterli: Zamanımızın ideolojisinde saplantılı bir biçimde "somut"tan dem vurulması (beşeri bilimlerinden, edebiyattan, toplumsal pratiklerden hep bu talep edilir), daima anlamı hedef alan bir mancınık gibidir, sanki yaşayan şey, hukuki bir dışlama yoluyla, yapısal olarak anlam taşıyamaz hale getirilmiş gibi – ve tersi.[1]

Bu değerlendirmeyi bir noktayı ekleyerek düzeltmek isteriz: Yaşama, yaşam, dirimsellik de bir ideolojidir, hatta daha genel olarak Joyce'un kendisi için de böyle bir gözlemde bulunmak yerinde

1. Roland Barthes, "L'Effet de réel", *Communications*, Sayı 11 (1968), s. 87.

olacaktır. Ama bir bütün olarak bakıldığında, Barthes'ın varlık-anlam karşıtlığı, yüksek modernizmler adını verdiğimiz hareketler içindeki bütün bir biçimsel stratejiler yelpazesini anlamlandırmamıza olanak sağlar: Bu stratejiler, açık olarak, sanat yapıtını maddilikten arındırmadan (Virginia Woolf'un doğalcılığa saldırısı, Gide'in insan ve nesne betimlemelerine yer vermemesi, "saf şiir" çizgisinde bir "saf" roman idealinin ortaya çıkışı) simgecilik uygulamasına –var olan şeylerin gayrimeşru bir biçimde gözle görülür ya da somut anlamlara dönüştürülmesini içeren bir uygulamaya– kadar uzanır. Kanımca, bugün, kendi estetik hatalarımız ya da kavrama kusurlarımız ne olursa olsun, şu dersi oldukça iyi öğrendik: Bizim için, simgeciliğe başvuran herhangi bir sanat daha baştan itibarsız ve değersizdir. Klasik modernizmlerin uzun deneyimi, en sonunda bize edebiyatta simgesel olanın iflas ettiğini öğretti; sanatçılardan, var olanın aynı zamanda anlamlı olduğu, nesnelerin birer simge de olduğu şeklindeki kolaycı saptamadan daha fazla bir şeyler talep ediyoruz. İşte Joyce'u simgesel bir yazar olarak adlandırılmak gibi son derece şaibeli övgüden kurtarma konusundaki kaygımın nedeni tam da budur.

Ne var ki, *Ulysses* metninde gerçekten neler olup bittiğini betimlemeye çalışmadan önce, aktardığım alıntıda Barthes'ın yapmaya çalışmadığı bir şeyi yapıp, bu modernist krizin, var olan ile anlamlı olan arasındaki bu kopmanın, burada söz konusu edilen yoğun olumsallık deneyiminin tarihsel nedenlerini göstermek istiyorum. Bu deneyimi tarihsel olarak açıklamalıyız, çünkü hiç de açık seçik bir deneyim değildir, özellikle de, başka birçoklarının yanı sıra Barthes'ın da benimsediği varoluşçu ya da Nietzscheci ideolojik perspektifte: Bu perspektife göre, saçma olanı ve nesne dünyamızın radikal olumsallık ve anlamsızlığını keşfetme, din sonrası, seküler, bilimsel bir çağda insanların artan zihin açıklıklarının ve özbilinçlerinin sonucudur yalnızca.

Oysa, daha önceki toplumlarda (ya da üretim tarzlarında) anlamsız ya da insan karşıtı olan, Doğa'ydı. Modernizmin tarihsel deneyiminde paradoksal olan yön, tam da Doğa'nın –ya da insanlık dışı veya insanlık karşıtı olanın– her yerde insan praksisinin ve insan üretiminin başarıları tarafından yerinden edildiği ya da yok edildiği, silindiği, ortadan kaldırıldığı dönemi göstermesidir. Büyük

modernist edebiyat –Baudelaire ve Flaubert'den *Ulysses* ve ötesine– şehir edebiyatıdır: Bu yüzden, nesnesi doğal olanın karşıtıdır, insanileştirilmiş, kusursuzlaştırılmış olandır, her yerde insan emeğinin sonucu olan, içindeki her şey –daha önce doğal olan şeyler, çimler, ağaçlar, kendi bedenlerimiz de dahil olmak üzere– sonuçta insanlarca üretilmiş bir manzaradır. Öyleyse, olumsallık deneyiminin (ideolojileri, yani varoluşçulukla nihilizm ve estetiği, yani modernizmle birlikte) bizi karşı karşıya bıraktığı tarihsel paradoks budur: Şehir nasıl anlamsız olabilir? Bir başka açıdan gerçek anlamı yaratanın her şeyden önce yalnızca insan emeği olduğu düşünülürken insan üretimi nasıl saçma ya da olumsal olarak hissedilebilir?

Gene de, olumsallık deneyiminin, salt bir yanılsama ya da yanlış bilinç meselesi olmayıp (gerçi aynı zamanda budur da), gerçek ya da "nesnel" bir deneyim olduğu eşit derecede açıktır. Buradaki eksik halkayı –modern dönemde gerçekliğin insan eliyle üretilmesi olgusu ile bu üretimin sonuçlarının ya da ürünlerinin anlamsız olarak yaşantılanması arasındaki uçurum– kesin olarak belirleyebiliriz; bu temel dolayımın kaynağı, çalışma süreci ve piyasa sistemidir: Çalışma sürecinin örgütlenmesi, üreticilerin son ürünle ilişkilerini kavramalarına; piyasa sistemi ise, tüketicinin ürünün kolektif üretime uzanan kökenini kavramasına izin vermez. Bu noktada, haklı ya da haksız olarak, araya yabancılaşma ve şeyleşme üzerine, sermayenin dinamikleri ve değişim değerinin doğası üzerine genel bir açıklama sokmam gerekmediğini varsayıyorum: Bir süreç olarak şeyleşmenin büründüğü temel biçimlerden biri üzerinde (bunu eski organik ya da en azından *naturwüchsige* [doğal; işlenmemiş] veya geleneksel süreçlerin analitik parçalanması olarak adlandırabiliriz) bir ölçüde daha ayrıntılı olarak durmak istiyorum.[2] Bu tür bir parçalanma çeşitli düzeylerde görülebilir: Öncelikle, el becerisine dayalı üretimin eski birimlerinin kitlesel sanayi üretiminin anlamsız ama etkili parçaları halinde bölündüğü ve "Taylorcu üretime uygun hale getirildiği" emek sürecinde; artık bir dizi kökten farklı

2. Şeyleşme konusunda daha ayrıntılı bir değerlendirme için şu kitabıma bakınız: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londra: Methuen; Ithaca: Cornell University Press, 1981, özellikle s. 62-4, 225-37 ve 249-52.

zihinsel işleve bölünen ruh ya da psikolojik özne düzeyinde (bu işlevlerden bazıları –ölçüm ve rasyonel hesaplama işlevleri– ayrıcalıklı kılınır; bazıları ise –algısal duyumlar ve genel olarak estetik işlevler– marjinalleştirilir); zaman, deneyim ve öykü anlatma düzeyinde (bunların hepsi amansızca parçalanıp en küçük birimler halinde, şu iyi bilinen "güneşin kavurduğu parçalar yığını"* halinde bölünmüştür). Son olarak, eski hiyerarşik cemaatlerin, mahallelerin ve organik grupların parçalanmasından söz etmek gerekir: Bunlar, paranın ve piyasa sisteminin nüfuzuyla birlikte, sistematik olarak eşdeğer bireyler, "özgür ama eşit" monadlar, emek güçlerini satma konusunda eşit derecede özgür, yalnız, gene de modern şehirler dediğimiz büyük yığışmalar içinde salt biri ötekine iliştirilmiş olarak yan yana yaşayan özneler arasındaki ilişkilere dönüşmüştür. Bu arada, belirtmeden geçmeyelim: *Ulysses*'in yukarıda sözü edilen üçüncü geleneksel yorumunun –yani "arketipsel" baba-oğul ilişkileri örüntüleri, ideal babayı ya da yitik oğlu arayış, vb. çerçevesinde metnin fetişleştirilmesi– yetersizliğini ortaya koyan da, bu son şeyleşme biçimidir. Ama elbette bugün, çekirdek aile üzerine onca uzun zamandır sürdürülen irdelemelerden sonra, bir nokta belirginlik kazanmıştır: Bu ilişkilere yönelik saplantıyı ve kaynağını çekirdek aileden alan bu tür yetersiz kişilerarası şemalara ayrıcalık tanınmasını, bilinebilir cemaatin yitimi karşısındaki çöküşün ürünleri ve ortaya çıkan savunma mekanizmaları olarak okumak gerekir. Edward Said'in ve başkalarının modern anlatıda bu tür aile şemalarının her yerde karşımıza çıktığını göstermeye yönelik çabaları, elbette, sonuçta bu tür ilişkilerin önceliğinin bir teyiti olarak değil, tam tersine, eski kolektif biçimlerin yıkılmasından kaynaklanan insan ilişkilerindeki yoksullaşmanın sosyo-patolojisi ve tanısı olarak görülmelidir.[3] *Ulysses*'teki baba-oğul ilişkilerinin hepsi feci birer başarısızlıktır, öncelikle de Bloom ile Stephen arasındaki mitsel son "buluşma"; bu özgül tema üzerine daha fazla bilgi edinmek isteyenler, Deleuze'le Guattari'nin *Anti-Oidipus*'ta Oidipus komplek-

* T. S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sine gönderme; Jameson'ın biraz farklı aktardığı dize, Cevat Çapan çevirisiyle şöyledir: "[... çünkü bildiğin ancak] Bir kırık suretler yığınıdır güneşin kavurduğu." –*ç.n.*

3. Edward Said, *Beginnings*, New York: Basic Books, 1975, s. 137-52.

sinin kendisine karşı geliştirdikleri eleştirilere bakabilirler – bu eleştiriler, ben ille de destekliyor olmasam da, elbette bu tür bir yorumun ayartısına son noktayı koymak için yeterlidir.

Ama psikanalitik ya da Ödipal yorumun kendisi, bu arasözden sonra dönmeye söz verdiğim *Odysseia* koşutluğunun ya da mitolojik ayartının bir alt kümesidir. *Ulysses-Odysseia* koşutluğunu göstermeye dayalı okuma türü hakkında söylemek istediğim şuydu: Bu koşutluk ve onun yazılı metin ile üst-metin şeklindeki iki düzey arasında teşvik ettiği türden eşleştirme, bir tür boş biçim işlevi görür. Klasik birliklerde olduğu gibi yararlı, ancak bütünüyle dışsal bir sınırlar kümesi sunar (yazar da bu sınırlar içinde çalışır) ve denetlenmemesi durumunda ayrıntıları sonsuzca çoğaltma haline gelebilecek olan şey üzerinde salt mekanik bir denetim işlevi görür.[4] Mesele şudur: Az önce belirttiğimiz gibi, eski geleneksel anlatısal birlikler yok olmuş, evrensel parçalanma sürecinde yıkılıp gitmiştir; bu yüzden, anlatının organik birliği, deneyimin birliğinin bir simgesi işlevini göremez artık, anlatı cümlelerinin üretimi üzerinde biçimsel bir sınır işlevini de göremez: Tek bir gün –*Ulysses*'in bu kuşatıcı biçimsel birliği– ne insan deneyiminde, ne anlatının kendisinde anlamlı bir birimdir. Ama bu noktada, bir zamanlar deneyim, insan yazgısı, vb. olan şey, öğle yemeği arasında işyerinizden bir restorana kadar yürümek, sabun satın almak, bir içki içmek ya da hastanedeki bir hastayı ziyaret etmek şeklindeki bileşenlere bölünüyorsa –bu bileşenlerin her biri de, daha sonra, kendi içinde sonsuz alt birimlere bölünebilir– o zaman bu parçaların anlatı cümlelerine dönüşümünün sonsuzca yayılmamasının, hatta sonsuza dek sürmemesinin kesinlikle hiçbir garantisi yoktur. *Odysseia* koşutluğu, bu tatsız gelişimden kaçınmaya yardım eder ve bu tür dışsal sınırları getirir; sonuçta bunlar, Joyce'un asgari yazı birimlerinin –tek tek bölümlerin– sınırları haline gelir.

Ama benim göstermek istediğim, eşleştirme adını verdiğim mitsel koşutlukların teşvik ettiği türden okumanın yanı sıra, oldukça farklı, ilkine her açıdan direnen ve sonunda onu yıkan bir okuma

4. Cümlelerin çoğaltılması üzerine başka gözlemler için benim şu kitabıma bakınız: *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley: University of California Press, 1979.

biçiminin var olduğuydu. Bu öteki tür okuma, ardışık okumayı kesintiye uğratan ve metin boyunca önceki bir değininin ya da sonraki bir göndermenin üst üste yığıldığı bir arayış içinde ileri-geri hareket eden türden bir okumadır: Kenner'in ve başkalarının işaret ettikleri gibi, matbaadan önce, numaralanmış sayfalardan önce, özellikle de sözlük ya da ansiklopedi adı verilen şu olağandışı nesnelerin kurumsallaşmasından önce düşünemeyeceğimiz, kendine özgü bir tür okuma, zihinsel bir işlem.[5] Bu tür okumayı, imgelem türleri, saplantılı sözcük ya da tabirler, kendine özgü jestler ya da duygusal tepkiler gibi tekrarlanan motiflerin listelenip toplandığı daha bildik tematik ya da temalaştırıcı okumayla bütünleştirmenin çekimine kapılabilir insan; ama *Ulysses*'te olan hiç de bu değildir, çünkü bu yapıtta çapraz gönderme etkinliğinin nesnesi her zaman bir olaydır: Yaşlı Mrs. Riordan'ı yürüyüşe çıkarma, unutulmaz bir konserde Ben Dollard'ın giydiği ödünç alınmış pantolon ya da yirmi iki yıl önce Phoenix Park'taki suikast. Bu demektir ki, bu görünürdeki tematik motifler burada her zaman göndergeseldir, çünkü bu motifler metnin ötesindeki, aslına bakılırsa verili metinsel değişkelerden herhangi birinin dile getiremeyeceği ya da bütünüyle içeremeyeceği içeriği gösterirler. Gerçekten de, böyle bir çapraz göndermede, göndergenin kendisinin, onun akla gelebilecek her tür metinselleştirilmesini aşan bir şey olarak üretildiği söylenebilir. Bunu, Balzac'ın *İnsanlık Komedisi*'nde karakterlerin geri dönüşüne benzetebiliriz pekâlâ: *İnsanlık Komedisi*'nde belirli bir karakterin değişen statüsü –bir romanda kahraman, ikincisinde bir karakter oyuncusu, üçüncüsünde salt bir fazlalık, dördüncüsünde bir adlar sıralamasının parçası olarak belirmesi– söz konusu anlatısal biçimlerden her birini etkili biçimde istikrarsızlaştırma ve hepsini aşkın bir boyutla donatma (anlatısal biçimler, bu aşkın boyut üzerinden birçok göreli perspektife açılırlar) eğilimi gösterir.

Belirtmek istediğim nokta, *Ulysses*'in başından sonuna olaylar ve karakterlerin benzeri şekilde yinelenmesinin, metnin düzeninin bozulduğu ve altının oyulduğu bir süreç olarak anlaşılmasının da aynı ölçüde mümkün olduğudur: Metnin kendi kapsamının, anlatı-

5. Bkz. Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce, Beckett: the Stoic Comedians*, Boston: Beacon, 1962. Ayrıca bkz. MacLuhan ve Walter Ong'un çalışmaları.

sal göstergelerinin, temsillerinin, sonuca ulaştırılmış ve kurallara bağlanmış simgesel bir düzen ve dev bir anlatısal yüzey halinde katılaşma yönündeki genel eğiliminin sürekli olarak askıya alındığı bir süreçtir bu. Bu sürece "şeyleşmeden arındırma" (*dereification*) adını vereceğim; ilk olarak, bu sürecin şehir çerçevesinde nasıl işlediğini betimlemek istiyorum. Klasik şehir, bir binalar derlemesi değildir, üst üste yaşayan insanlar derlemesi de değildir; hatta şehir, temel olarak ya da öncelikle bir sokaklar, insanların bir binadan ötekine gitmesini ya da o şehir uzamında hareket etmesini sağlayan yollar derlemesi de değildir (her ne kadar bu, ona biraz daha yaklaşsa da). Hayır, şöyle düşünebiliriz (banliyöler, dev kentler ya da özel araba çağında, artık fiilen ortadan kalkmış bir şey hakkında konuşmakta olduğumuzu hiçbir biçimde unutmamak kaydıyla): Klasik şehir, temel olarak, bütün bu yol ve sokakların buluştuğu ya da içinden geçtiği kavşak noktaları olarak tanımlanır. Bütünselleştirme noktaları adını verebileceğimiz bu noktalar, ortak deneyimi, ayrıca deneyim ve bilgi birikimini olanaklı kılarlar; kısacası, nesne (yer) ile öznenin (şehir nüfusu) bir tür sentezidirler. Kevin Lynch'in başarılı, yabancılaştırmayan şehrin göstergeleri ve amblemleri olarak saptadığı birleştirici perspektif ve imge olanaklarını andıran odak noktalarıdır bunlar.[6]

Ama tapınak ve agoranın, bar ve postanenin, park ve mezarlığın kolektif geçiş noktalarını ve kavşaklarını belirlemek yoluyla şehirden bu şekilde, uzamsal olarak söz etmek, bu uzamsal biçimlerin kolektif deneyimle bütünleşmelerini sağlayan dolayımı saptamak anlamına gelmez henüz. Hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde bu dolayımın dilsel olması, ama gene de, ne benzersiz şekilde özel olan, ne de kişisellikten uzak kamusal bir biçim içinde esnekliğini yitirip standartlaşmış olan bir tür konuşmayı tanımlaması gerekecektir. Aynı olanın, yinelemenin, her biri kendi değerine sahip birçok olay çeşitlemesiyle tekrar tekrar aktarıldığı bir tür söylemin tanımlanması söz konusudur burada. Bu söylemin adı dedikodudur; şehir yaşamının üst sınırlarından –iş dünyası, beyin takımının politikası ve bölge/semt liderlerinin yükseliş ve düşüşü– özel yaşamın en küçük

6. Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge: Harvard University Press, 1960.

sapmalarına kadar şehrin boyutları dedikodu aracılığıyla ve anekdot biçimiyle insani sınırlar içinde tutulur ve şehir yaşamının birliği teyit edilip yüceltilir. John Berger'in *Domuz Toprak*'ta bize anlattığı gibi, şehrin kök-biçimi olan köy için de geçerlidir bu:

> Aslında, ayrıntılı, sözlü, gündelik tarih demek olan bu dedikodunun işlevi, bütün köyün kendini tanımlamasına olanak sağlamaktır... Köy... kendinin yaşayan bir portresidir: Herkes resmedildiği ve herkes resmettiği için toplu bir portre. Bir Romanesk kilisenin sütun başlıkları üzerindeki oymalar gibi, gösterilen ile nasıl gösterildiği arasında bir ruh özdeşliği vardır – sanki resmedilen, aynı zamanda oymacıymış gibi. Ne var ki, her köyün kendine dair portresi, taştan değil, söze dökülen ve anımsanan sözcüklerden kurulur: Görüşlerden, hikâyelerden, görgü tanıklıklarından, efsanelerden, yorumlardan ve söylentilerden. Ve sürekli bir portredir bu: Üzerindeki çalışma asla durmaz. Çok yakın zamanlara kadar bir köyün ve orada yaşayan köylülerin kendilerini tanımlamak için ellerindeki tek malzeme, söze döktükleri sözcükleriydi... Böyle bir portre –ve onun hammaddesi olan dedikodu– olmadan köy kendi varlığından kuşkulanmaya zorlanırdı.[7]

Böylece, o büyük köyde, Joyce'un Dublin'inde, Parnell hâlâ yere düşen, yerden alınıp geri verilen bir şapka hakkındaki bir anekdottur, henüz bir televizyon görüntüsü, hatta bir gazetedeki bir ad değildir; aynı şekilde, köyün kendisinde, görünürde mahrem ya da kişisel olan şeylerin hepsi –Molly'nin sadakatsizlikleri ya da Mr. Bloom'un Yunan heykelcilerin kadın anatomisini yansıtmada nereye kadar gittiklerini keşfetme dürtüsü– aynı zamanda kamusaldır ve sonu gelmez dedikodunun ve anekdotlar halindeki aktarımın malzemesidir.

Şu var ki, belli bir muhafazakâr düşünce ve 1920'li yılların kahramanlık tapınmasına dayalı faşizmi açısından (bu faşizm için "kitleler" denen gruplar ve onların standartlaşmış şehir yaşamı, modern yaşamda bayağılaşmış ne varsa onun simgesi haline gelmişti), dedikodu –Heidegger bunu *das Gerede* olarak adlandıracaktır– sahih olmayışın, o hiçbir şey söylemeyen boş ve klişe konuşmanın izini taşır – bu ideologlar, dedikodunun karşısına, ölüm kaygısının ya da kahramanca seçimin üstün nitelikli, özel ve bireysel konuşmasını koyarlar. Ama solcu anlamıyla da, gerici anlamıyla da radi-

7. John Berger, *Pig Earth*, New York: Pantheon, 1981, s. 9; Türkçesi: *Domuz Toprak*, çev. Taciser Belge, İstanbul: İletişim, 1998.

kal birisi olmayan Joyce, en azından halkçıydı ve avamdan birisiydi. "Komünistlerin benden niçin hoşlanmadıklarını bilemiyorum," diye yakınmıştı bir keresinde, "ben yalnızca sıradan halk hakkında yazdım." Aslında, sınıf perspektifinden bakıldığında, Joyce aristokratları temsile Dickens'tan daha yetenekli olmadığı gibi, böyle bir şeye ondan daha çok ilgi de duymuyordu ve işçi sınıfı ya da köylüler hakkında Balzac'tan daha deneyimli değildi. (Gerçekten de, Beckett İrlanda kırsal kesimi ya da yoksul köyleri konusunda esasen şehirli Joyce'tan çok daha sağlam bir rehberdir.) Öyleyse, sınıf açısından, Joyce'un bütün karakterleri kesin olarak küçük burjuvadır: Bu görünürdeki sınırlamaya temsili değerini ve gücünü veren şey, sömürge durumunun kendisidir. Joyce İrlanda kültür milliyetçiliğine ne denli karşı olsa da, yazdığı destan, emperyalizmin boyunduruğundaki metropolün destanıdır; burada, ulusal bir küçük burjuvazi lehine, burjuvazinin de, proletaryanın da gelişimi engellenmiştir: Gerçekten de, emperyalizmin insan enerjisinin gelişimine getirdiği bu katı kısıtlamalar, söz konusu enerjinin simgesel olarak yerinden edilip belagat, hitabet ve her tür güzel konuşma dilinde serpilmesine yol açan faktörlerden biridir. Bu serpilmenin getirdiği simgesel pratikler, işadamları için de, emekçiler için de özellikle elzem değildir, ama kapitalizm öncesi toplumlarda son derece önemsenir ve *Ulysses*'in kendisinde bir zaman kapsülündeki gibi korunurlar. Ve bu noktada, şehre ilişkin önceki değerlendirmemizi düzeltip şu gözlemde bulunmamız gerek: *Ulysses* bizim için de bir klasik ise, şehir yaşamı hakkında bir tür Platoncu ideanın üstün temsili ise, bunun bir nedeni de, Dublin'in tam olarak gelişmiş kapitalist bir metropol olmamasıdır: Dublin, Flaubert'in Paris'i gibi, hâlâ geridir, hâlâ uzaktan uzağa köye benzer, yabancı efendilerinin tahakkümü yüzünden hâlâ temsil edilebilecek kadar gelişmemiş ya da az gelişmiştir.

Şimdi, şeyleşmeden arındırma adını verdiğim süreçte ya da aslında *Ulysses*'i bir elkitabı gibi bir ileri bir geri okumamıza neden olan o kendine özgü çapraz göndermeler ağında dedikodunun nasıl bir rol oynadığını belirtmenin sırasıdır. Aslına bakılırsa, dedikodu, göndermenin –ya da tabiri caizse "gönderge"nin kendisinin– yayılıp büzüldüğü, aralıksız olarak salt bir göstergeden, bir not düşmeden, bir "steno" nesneden yeniden eksiksiz bir anlatıya dönüştüğü

öğenin ta kendisidir. İnsanlar ve nesneler, bu tür potansiyel öykü anlatmanın şeyleşmiş göstergeleridir; yüksek gerçekçilik açısından bakıldığında karakterin, bireysel benin tözselliği olan şey, burada eşit ölçüde bir anekdotlar akışına bırakılmıştır – bir yanda özel adlar, öte yanda dedikodunun fasılalı birikimi. Ama fiziksel şeyler üzerindeki etkisine baktığımızda, bu süreç elbette daha somut ve daha çarpıcı görünecektir: Heykeller, vitrinlerdeki mallar, Dublin'i banliyölere bağlayan şıngırtılı tramvay yolları (bunlar, Mr. Deasy'nin şap hastalığı hakkındaki kaygıları yoluyla, Mr. Bloom'un sığırları doklara götürecek hayali tramvay hattı projelerine dönüşür); ya da bir imge olarak sessiz zarifliği ve saygınlığı, sonunda geveze ve palavracı tayfasının saygınlıktan uzak gerçekliği halinde çözülen üçdirekli gemi; ya da, son bir örnek vermek gerekirse, harfleri metin boyunca eşit olmayan bir biçimde ilerleyen, Mr. Bloom'un neredeyse Mallarmé'nin "livre"ine [kitap] benzer biçimde hayal ettiği nihai görsel şeyleşmeye doğru hareket ediyor görünen ilan levhası taşıyıcıları grubu:

> Of some one sole unique advertisement to cause passers to stop in wonder, a poster novelty, with all extraneous accretions excluded, reduced to its simplest and most efficient terms not exceeding the span of casual vision and congruous with the velocity of modern life.
>
> Yoldan geçenlerin durmalarına ve hayretle seyretmelerine neden olacak tüm süslemelerden arınmış arızî bir nazar atfedildiğinde en yalın ve en etkin haline indirgenmiş ve çağdaş yaşamın süratiyle uyum içinde yeni bir afiş türüyle olağandışı bir reklamı. (*Ulysses*, s. 641; Türkçesi, s. 774-5).*

Belirtildiği gibi, metanın son biçimi, şeyleşmenin nihai varış noktası görsel olan, uzamda görülür olan, imge olandır. Gene de, ilan levhası gibi çarpıcı bir biçimde şeyleşmiş bir veri bile, bir kez daha kolayca şeyleşmeden arındırılır ve Stephen Arabacılar Barınağı'na giderken, talihsiz bir arkadaşının şu sözlerini işittiğinde çözülüp dağılır: "*I'd carry a sandwichboard only the girl in the office told me they're full up for the next three weeks, man. God, you've to book ahead!*: Önlü arkalı ilan taşıyıcılığı yapacaktım ama bürodaki kız önümüzdeki üç hafta kimseye ihtiyaçları olmadığını söyledi

* Türkçe çevirilerin sayfa numaraları, Nevzat Erkmen'in *Ulysses* çevirisine (İstanbul: YKY, 1997) gönderme yapar. –*ç.n.*

– işe bak. Hay Allah, rezervasyon yapman lazım!" (*Ulysses*, s. 538; Türkçesi, s. 660). Birden turistik bir Dublin'in bir resmi ya da kartpostalı andıran egzotik görünümü, işlerin, sözleşmelerin ve bir sonraki öğünün bildik, yavan gerçekliğine dönüşür: Gene de, bu ille de kasvetli bir gelecek tasarımı değildir; daha çok, ideal bir dış sınırda, Dublin'de görünürde maddi ve sağlam olan her şeyin varsayımsal olarak insan ilişkileri ve insan praksisinin altta yatan gerçekliğine dönüşebildiği bir perspektif yaratır.

Gene de, ilan levhası taşıyıcılarının gezgin harfleri, metinselliğin kendisinin de amblemidir; bu noktada, *Ulysses*'in şeyleştirme ve şeyleşmeden arındırma oyununun görünürdeki sınırsız gücü için ödemek zorunda olduğu bedeli belirtmek, bir başka deyişle, Joyce'un modernizmiyle hesaplaşmak gerekir. Yalın bir dille söylersek, bu bedel radikal kişisizleş(tir)medir (*depersonalisation*); bir başka deyişle, Joyce'un, Flaubert'in yazarı metinden çıkarma programını tamamlamasıdır – bu program, okuru aradan çıkaran, en nihayetinde hem yazarın, hem okurun o birleştirici ve düzenleyici serabını ya da serap etkisini de ("karakter"i, hatta "bakış açısı"nı) aradan çıkaran bir programdır. Bu noktada olanlar, belki de aşırı basite indirgeyerek şöyle betimlenebilir: Bu tür özü itibariyle idealist (ya da ideal ya da hayali) kategoriler, eskiden yapıtın birliğini ya da sürecin birliğini desteklemeye hizmet ediyorlardı. Artık geriye çekildiklerine göre, geriye yalnızca maddi bir birlik biçimi kalmıştır, yani basılı kitabın kendisi ve onun yukarıda sözü edilen çapraz göndermeleri içeren ciltli bir sayfalar bütünü olarak maddi birliği. Şüphesiz modernizmin klasik tanımlarından biri, aktarma ortamının kendisindeki maddiliğin (ister müzik aletinin tınısında olsun, ister yağlıboyada) giderek daha fazla hissedilmesi, aktarma ortamının maddiliğinin ön plana çıkmasıdır. Elbette, dilin maddiliğinden söz etmek paradoksaldır; basılı ya da yazılı metnin maddiliğine gelince, bu kendine özgü maddi aktarma ortamı, duyumsal ve algısal açıdan yağlıboyanın ya da orkestra çalışmasının malzemeleri kadar tatmin edici ya da doyurucu değildir kesinlikle; gene de, kitabın rolü, Joyce'da, işlevsel olarak öteki sanatların materyalist dinamiklerini andırır.

Şu var ki metinselleştirme, bir anlamda, bizzat şeyleştirmenin bir biçimi ya da altkümesi olarak görülebilir; ama eğer öyleyse, sabitleştirdiği ya da kristalleştirdiği kadar bağları da çözen benzersiz

bir şeyleştirme türüdür. Gerçekten de, metinler, Joseph Frank'ın artık klasik bir nitelik kazanan yazısında "uzamsal biçim" olarak betimlediği fenomenleri ele almanın en uygun çağdaş yolunu sunarlar. Sözgelimi, Phoenix Park cinayetlerini Atlas Okyanusu ötesine telgraf yoluyla iletmek için kullanılan kayda değer ve yaratıcı yöntemin betimlendiği anı düşünüyorum: Muhabir bir reklamı alır (Mr. Bloom'un "en yalın ve olağandışı reklamı") ve katillerin geçtiği yolu ve suikastın haritasını aktarmak için onun uzamsal özelliklerini kullanır (*Ulysses*, s. 137-8). Görsel olarak şeyleşmiş olan ile tarihsel olay arasında kendine özgü akışkan bir ilişki kurmaktır bu, çünkü söz konusu kategoriler burada kesintisiz olarak iç içe geçerler.

Birçok açıdan bu gelişmenin doruk noktasına Genelev bölümünde ulaşılır; bu bölümün kendisi, Flaubert'in *Ermiş Antonius ve Şeytan*'da ulaştığı benzeri hareketin ve dış sınırın sürdürülmesidir. Aslında, zamanımız olsa, bu iki "okuma oyunu"nun –tam anlamıyla teatral bir uzamın, anlatı ya da romana özgü temsilin (ne kadar deneysel olursa olsun) o son derece farklı uzamına görünüşte iki şekilde taşması ve nüfuz etmesinin– ürettiği kendine özgü temsil uzamını tartışmak hoş olurdu. Kanımca, görünürde teatral bir biçimi olan (sahne yönergeleri, karakter özellikleri, basılı konuşmalar, ifadelere ilişkin not düşmeler) bu yeni uzamın, geleneksel teatral temsilin kapanımıyla hiç ilgisinin olmadığını; aslında, Flaubert'in kendi yaratıcı süreçlerine dair çoğu betimlemesinin çerçevesini oluşturan sanrı uzamıyla çok daha fazla ilgisi olduğunu gösterebilirdik. Flaubert bu uzamı *Ermiş Antonius*'ta şöyle sunar:

> Ve birden, boş havanın içinde önce bir su birikintisi, sonra bir yosma, bir tapınağın köşesi, bir askerin yüzü, şaha kalkan iki beyaz atın çektiği bir araba hareket eder. Bu görüntüler ansızın, sarsıntılarla, abanoz üzerindeki kırmızı resimler gibi geceden koparak çıkagelirler. Hareketleri giderek hızlanır. Baş döndürücü bir hızla birbirlerini izlerler. Başka kereler, duruverir ve yavaş yavaş zayıflar, çözülüp yok olurlar; ya da uçup gidiverirler ve yerlerini hemen başka görüntüler alır.[8]

Bu tür bir sanrı deneyimi, Geştalt psikolojisinin diliyle, arka plansız biçimlerin, zemin ya da bağlamından koparılmış olan ve

8. Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris: La Pléiade, 1951, Cilt 1, s. 69; Türkçesi: *Ermiş Antonius ve Şeytan*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası, 2006.

yanal bir hareketle görüş alanından kesintili olarak geçen –sanki bir biçimde görülür dünyadaki nesnelerin berisindeymiş ve onlardan daha yakınmış gibi– biçim ya da şekillerin algılanması olarak betimlenebilir. Bu tür bir uzam ya da deneyimin istikrarsızlığı, tekil ya da ayrıksı imgenin herhangi bir arka plan ya da derinlik, kök salabileceği herhangi bir dünyasallık yaratamamasından kaynaklanır. Basılı sayfada bu istikrarsızlık, anlatının zemininin, ileriye-geriye bakan dokusunun –Greimas'ın anlatının yerdeşlikleri, anlatıdaki anafora ve katafora ilişkileri adını verdiği şeyin– kopmaya uğradığı anlamına gelir esasen.* Dolayısıyla, bu süreksiz imgeleri birbirine bağlama (ya da kopanları yeniden bağlama) görevi, teatral ve sahneyle ilgili yönergelerin tipografik ve maddi mekanizmalarına düşer. Böylece, tipografi metnin içindeki olaylardan biri haline gelir. Bir başka deyişle, burada tahrik ve teşvik edilen, şeyleşmiş görsellik duyusu olduğu için, bu duyu şimdi sanki boşluktaymış gibi işlev görmeye başlayacak, maddi gösterenleri, basılı sözcüklerin kendilerini (artık basılı sözcüklerin gösterilenlerini, temsillerini ya da anlamlarını değil) nesnesi olarak alacaktır.

Her durumda, *Ulysses*'teki teatral temsilin görünürdeki doğrudanlığında (aslında bu, basılı kitabın dolayımsız deneyimidir) karşımıza çıkan bu kendine özgü doruk noktası iki tür şeyi anlamamıza yardımcı olacaktır: bunu izleyen bölümlerin kendine özgü bir düşüş gösteren niteliği (en nihayet bu bölümlere gelebiliyorum!) ve *Ulysses* anlatısının kişisizleştirilmiş metinselliğinin gerçekleştiği zemin – bir tür "otistik metinsellik" olarak adlandırabileceğimiz bir şey: cümlelerin boşlukta üretimi, kitabın artık karakterlere, bakış açısına, yazara, hatta belki de okura bile gerek duymaksızın kendi devinim gücüyle kendi metnini geliştirmeye başladığı anlar:

Mr. Bloom reached Essex bridge. Yes, Mr. Bloom crossed bridge of Yessex.

Mr. Bloom Essex Köprüsü'ne vardı. Evet, Mr. Bloom Evetex Köprüsü'nü geçti. (*Ulysses*, s. 260; Türkçesi, s. 304)

* *Yerdeşlik* (*izotopi*), "hem içerik, hem anlatım düzleminde dil öğelerinin yinelenmesiyle oluşan uyum"dur. *Anafora*/*katafora*, "bir dil biriminin, sözgelimi bir zamirin, önceki/sonraki bir birime gönderme yapmak üzere kullanılması"dır ("*Ali*'yi görüp *ona* seslendim" ile "*ona* seslendim, *Ali*'ye" cümlelerinin ilkinde *ona* zamiri *anafora*'ya, ikincisinde ise *katafora*'ya örnektir). –*ç.n.*

Love loves to love love. Nurse loves the new chemist. Constable 14A loves Mary Kelly. Gerty MacDowell loves the boy that has the bicycle. M.B. loves a fair gentleman. Li Chi Han lovey up kissy Cha Pu Chow. Jumbo, the elephant, loves Alice, the elephant. Old Mr Verschoyle with the ear trumpet loves old Mrs Verschoyle with the turnedin eye... You love a certain person. And this person loves that other person because everybody loves somebody but God loves everybody.

Sevgi sevgiyi sevmeyi sever. Hemşire, yeni eczacıyı sever. Polis memuru 14A, Mary Kelly'yi seviyor. Gerty MacDowell, bisikletli oğlanı seviyor. M. M., sarışın bir beyefendiyi seviyor. Li Chi Han, Cha Pu Chow'u öpüp seviyor. Jumbo adlı fil, Alice adlı fili seviyor. Sağır borulu yaşlı Mr. Verschoyle tomistan gözlü Mrs. Verschoyle'u seviyor... Siz, bir kimseyi seviyorsunuz. Bu kimse şu öbür kimseyi seviyor zira herkes bir kimseyi sever, lakin Allah herkesi sever. (*Ulysses*, s. 331-2; Türkçesi, s. 378-9)

Bunun gibi bölümler –*Ulysses* bunlarla doludur– konusunda şunu belirtmek isterim: "Bakış açısı" teorisi ya da niteliği her ne olursa olsun herhangi bir Örtük Yazar kavramı –Örtük Yazar zekâ özürlü ya da şizofren olmadıkça– bu bölümler için geçerli değildir. Bu sözcükleri hiç kimse söylüyor ya da düşünüyor değildir: Deyim yerindeyse, onlar yalnızca basılı cümlelerdir.

Buradan *Ulysses*'in en sıkıcı iki bölümüne, sonra da yazının son kısmına geçeceğim. Çünkü Eumaios bölümünde olan, deyim yerindeyse, Joyce'un daha geleneksel anlatı "bakış açısı"na geri dönmesidir: Bir başka deyişle, *Ulysses*'te ilk kez, üçüncü belirsiz kişi adını vereceğim "o kadın/erkek düşündü" şeklindeki dolaylı anlatım biçimi ve bu andan başlayarak, merkezdeki düşünen bilince olan kalıplaşmış inanç gene çıkar karşımıza. Bu anlatım biçimi, romanın Bloom ile Stephen'in –zamanımızın şu en sıkıcı konusunu, yani "iletişimsizlik"i yansıtan iki kapalı ya da tekbenci monad– sonunda karşılıklı oturabildikleri bu bölümünde hem uygun, hem ironiktir. Gerçekten de, cümle yapısından, ayrıntılı açımlamalardan, yer yer yabancı deyişlerin ve cımbızla seçilmiş "konuşma diline özgü" ifadelerin kullanılmasından bir hükme vararak, şunu söyleme gereğini duyuyorum: Bu bölüm, gerçekten de, Joyce'un özel bir sempati ya da saygı duymadığı bir yazara, yani Henry James'e yönelik bir parodi ya da pastiş girişimini oluşturur. (Eğer öyleyse, çok iyi bir pastiş değildir ve bunu fark etmemizi olsa olsa Joyce'un yansılama gücüne, üslupla her şeyi yapabilme yetisine duyduğumuz

büyük inanç önlemiştir.) Daha doğrusu, bu bölüm, James'in düşman kardeşi ve arketipsel rakibi H. G. Wells'in karakteristik özelliği olan toplumsal ve psikolojik bir içeriği kayda geçirmek için Henry James'in üslup maniyerizmlerini kullanır: Bu içerik, özü itibariyle bir küçük burjuva içeriğidir ve James'in anlatısal aygıtıyla kolayca bağdaşması, bir biçimde ikisi için de aşağılayıcıdır ve ikisini de peş peşe devre dışı bırakır – sanki bu iki yazarın romanın biçim ve işlevi konusundaki ünlü görüş ayrılıkları, bağdaşmaz konumlar benimsemeleri olmaktan çok, daha çağdaş bir deyimi kullanmak gerekirse, aynı sorunsalın –merkezdeki özne, kapalı monad, ayrıksı ya da kişiye özgü öznellik sorunsalının– birer değişkesinden ibaretmiş gibi. Henry James ile bağlantılandırdığımız anlatısal "bakış açısı" teori ve pratiği, yalnızca metafizik bir seçimin sonucu veya kişisel bir saplantı değildir; biçimin tarihinde teknik bir gelişme bile değildir (aynı zamanda bütün bunlar da olduğu açık ise de): Bakış açısı, daha çok, temel bir toplumsal gelişmenin, yani geç kapitalist toplumdaki toplumsal parçalanma ve monadlaşma artışının, bu toplumun öznelerinin özelleşme ve yalnızlaşmalarının giderek yoğunlaşmasının neredeyse maddi anlatımıdır.

Bu gelişmenin –şeyleşme– bir yönüne daha önce değinmiştik; şimdi onu başka bir yoldan nitelendirebiliriz: Özel olan ile kamusal olan, kişisel olan ile siyasal olan, boş vakit ile çalışma, psikoloji ile bilim, şiir ile düzyazı, kısaca söylemek gerekirse, özne ile nesne arasındaki ayrılmanın kapitalizm koşullarında git gide artması olarak. Gerçekten de, merkezde yer alan, ama psikolojikleştirilmiş özne ile şeyleşmiş nesne, sırasıyla bu son iki bölümün, Eumaios ile İthaka'nın yöneldiği noktalardır ve burada Joyce bizi bu karşıtlığın katlanılmaz her yönünü ayrıntılı olarak gözden geçirmeye zorlama amacını güdüyor gibidir. Öyleyse, sıkıcılık adını verdiğimiz şey, Joyce'un başarısızlığı değil başarısıdır ve bizim birer organizma olarak bir durumu, ama aynı zamanda bizim için sonuçta boğucu olan biçimleri kayda geçirmemizi sağlayan göstergedir.

Belki de bunu İthaka ya da kateşizm sekansında göstermek biraz daha kolaydır: Format –soru-cevap– aslında, kanımca, önceki bölümlerin yaşantılanmasına, daha doğrusu metinselleştirilmesine bir geri dönüş değil; oldukça farklı bir şeydir: Gönderici ya da alıcı öznenin radikal olarak dışlandığı bir söylem biçiminin kurulma-

sı; bir başka deyişle, gerçekten mümkün olsa, bir biçimde kökten nesnel olabilecek bir söylem biçimi. Ve bu görünürdeki kısır, karşılıklı soru-cevapların, bölümün sonuna doğru giderek daha çok Mr. Bloom'un özel düşünceleri ve hayalleri çevresinde, bir başka deyişle nesnel olandan çok öznel olan çevresinde döndüğü gözleminde bulunulursa, o zaman buna şu karşılığı veririm: Çok büyük ölçüde, o hayaller, yani Mr. Bloom'un "bovarizm"i (Joyce buna ustaca "tutku" adını verir), tüketim toplumu geleneğine gayet uygun olarak, kopmaz bir biçimde nesnelere bağlıdır. Bunlar sahte biçimde öznel hayallerdir: Burada, aslında, metalar bizim aracılığımızla kendileri hakkında düş görürler.

Demek ki, bu son iki Bloom bölümü, tedirgin edici sorularla karşı karşıya bırakır bizi, anlatı hakkındaki sorular da bunlar arasında önemli bir yer tutar. Öznel ya da bakış açısı bölümü Eumaios şunu sorar bize: Bütün bireysel deneyimin olağanüstü düzeyde görelileştiği ve içeriğinin salt psikolojik tepkilere dönüştüğü ortadayken, niçin artık özel bireyler hakkındaki hikâyelerle ilgilenmemiz gereksin? Buna karşılık, nesnel bölüm İthaka, anlatının nesnel içeriğinin sonsuz alt bölümlere ayrışmasını tamamlar, "olaylar"ı en küçük maddi bileşenlerine böler ve onların bu biçim altında hâlâ ilginç herhangi bir yönlerinin olup olmadığını sorar. İki kişi kakao üzerine tartışırlar, hadi bu ilginç olabilir diyelim; peki, çaydanlığı kaynaması için ocağa koymaya ne demeli – aynı olayın bir parçasıdır bu, ama hâlâ ilginç midir? Suyun kaynama sürecinin inceden inceye betimlenmesi (*Ulysses*, s. 591-4), sözcüğün üç anlamıyla sıkıcıdır: (1) özü itibariyle anlatısal olmayan bir betimlemedir; (2) sahici değildir (şu anlamda: bu seri halde üretilmiş maddi araçların –Homeros'un mızrak ve kalkanlarının aksine– kullanıcılarının yazgılarının organik parçaları olduğu söylenemez); son olarak, (3) bu nesneler araçsal biçimleri içinde olumsal ve anlamsızdırlar, edebiyat için ancak simgelere dönüştürülme pahasına kullanılabilir hale gelirler. Dolayısıyla, bu tür bölümler üç soru sorarlar:

1. Her durumda, anlatıya neden gereksinme duyarız? Öykü nedir ve öyküyle varoluşsal ilişkimiz nedir? Dünya ve Varlık'la anlatısal olmayan bir ilişki olanaklı mıdır?
2. Eğer çevremizi saran nesnelerin hepsi bir biçimde dışımızda,

arızi ve bize yabancılaşmış ise ne tür yaşamlar sürüyoruz ve ne tür bir dünyada yaşıyoruz? (Bu soru, sanayi toplumunun simulakrumları hakkındadır, özü itibariyle şehir hakkında bir sorudur, ama bu biçimiyle en az Alman romantizminin Yunan kültüründeki "bütünlüğü" sorgulaması kadar eskidir.)

3. (Daha önce gündeme getirdiğim, ama göründüğü kadarıyla yanıtsız kalan bir soru, yani) İnsan emeğinin ürünleri nasıl anlamsız ya da olumsal hissedilmeye başlanmış olabilir?

Ne var ki, en azından bu son soruya, Joyce'un biçimi bir tür yanıt oluşturur ve bu yanıtı yukarıda sözünü ettiğim o büyük şeyleşmeden arındırma hareketinde bulmak mümkündür. Bu harekette, daha büyük Dublin'in nesne dünyasının bütün ölü iskeleti, en nihayetinde kateşizm bölümünde, yabancılaşmadan kurtulur ve en gizli dolambaçlı yollarla... Doğa'daki kökenine değil de, daha çok, insan eliyle ve kolektif praksisle açığa vurulan Doğa'nın dönüştürülmesine geri götürülür. Bu yüzden, ben şahsen Molly'nin daha iyi bilinen son olumlamasının dirimselci felsefesindense, daha çok şunu yeğliyorum:

What did Bloom do at the range?

He removed the saucepan to the left hob, rose and carried the iron kettle to the sink in order to tap the current by turning the faucet to let it flow.

Did it flow?

Yes. From Roundwood reservoir in county Wicklow of a cubic capacity of 2,4000 million gallons, percolating through a subterranean aqueduct of filter mains of single and double pipeage constructed at an initial plant cost of £5 per linear yard...

Bloom ocakta ne yaptı?

Saplı tencereyi sol göze koydu, kalktı ve suyun akmasını sağlamak amacıyla musluğu çevirmek için çaydanlığı eviyeye götürdü.

Su aktı mı?

Evet. Wicklow Kontluğu'ndaki 2 milyar 400 milyon galon kapasiteli Roundwood rezervuarındaki bir yeraltı sukemerinden ilk fabrika maliyeti doğrusal yarda başına 5 £'e inşa edilmiş olan tekli ve çiftli ana filtre boru sistemleriyle süzülerek akan... (*Ulysses*, s. 591; Türkçesi, s. 716)

1982

9

Modernizm ve Bastırdıkları ya da Sömürgecilik-Karşıtı Olarak Robbe-Grillet

> Analize en fazla malzeme sağlayan dil arıtılmış dildir... bireylere toplumun sundukları dışında herhangi bir içeriği ifade etme araçlarından arıtılmış bir dil. Dili analiz eden kişi bu arıtılmış dilin gerçekleşmiş bir olgu olduğunu görür ve yoksullaşmış dili bulduğu şekliyle ele alıp onda ifade edilmeyen şeylerden tecrit eder... Dil felsefesi [böylece] bu söylem ve davranış evreninde sürekli bastırılmakta olan şeyi bir kez daha bastırır.
>
> Herbert Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*

Amerikan edebiyat çalışmalarında halihazırda görülen sükûnet esnasında, Yeni Eleştiri retoriğinin liberalizm ideolojisi olarak görülüp itibar yitirdiği, arketipik eleştirinin tipolojik ya da sınıflayıcı bir işlemden öte bir şey olmadığının anlaşıldığı ve o eski, rahat imge dökümü ve temaları saptama uğraşlarının alanın hâkimiyetini tekrar ele geçirdikleri bir dönemde, sunacak yeni bir şeylere sahipmiş gibi görünen iki yeni Avrupa modeli var. Bunlardan biri, metodolojik kodlanışı göstergebilimden gelen Fransız-İtalyan yapısalcılığı, öteki de Frankfurt Okulu'nun tadilatlı Hegelciliğidir ki bu ikincisinin –Amerikan entelektüelleri için– en cazip özelliklerinden birisi, Marksist bir pratik olmadan Marksist bir teori sunabilmesinde yatar.

Mesele şu ki –bu iki eğilimden yapılan ve sayısı hızla artan çevirilerin de açık seçik göstermeye başladığı gibi– bu iki yaklaşım hem temel felsefi önkabulleri açısından hem de gündelik eleştirel işlemleri açısından birbirlerini karşılıklı olarak dışlıyormuş gibi görünüyorlar. Bu bağdaşmazlıkları listelemek zor değil: Eşzamanlı düşünceye karşı artzamanlı düşünce, bilimciliğe karşı pozitivizm

eleştirisi, dilin önceliğine karşı toplumun önceliği, küçük ölçekli modeller inşa etmeye karşı sezgisel, bütünselleştirici, kültüraşırı ya da tarihaşırı genelleme vs. Bu iki "yöntem"in, açıklama güçleri somut olarak karşılaştırılabilecek şekilde bir araya geldikleri bir alan ya da nesne bulmak ise daha zor.

Jacques Leenhardt'ın Robbe-Grillet hakkındaki kitabı,[1] böyle bir karşılaşmanın nasıl bir biçime bürünebileceğini görmemize imkân verebilir. Robbe-Grillet hakkındaki bu Marksist incelemenin ithafı, bunun müteveffa Lucien Goldmann'ın *nouveau roman* (yeni roman) hakkındaki çalışmasının bir devamı olduğunu bildirir; yine de kitabın dili ve diyagramları son dönem göstergebilim araştırmalarının dilbilim-odaklı dili ve diyagramlarıdır ve her zaman açıkça dile getirmeseler de önerdiğimiz türden bir karşılaştırmayı davet ederler. Yine de kitabın çerçevesi bile (kaldı ki bu da stratejik bir seçimdir), her iki yöntemi aynı zamanda kullanma çabasının içerdiği yapısal açmazları çarpıcı bir biçimde gösterir: Çünkü kitabın tek bir metnin çok geniş, derinlemesine bir tefsiri olarak tasarlanmış olması, hem Goldmann'ın edebi analizlerine kapsam ve otorite kazandırmış olan bütün bir külliyatı karşılaştırmalı inceleme uygulamasını dışlar, hem de *Kıskançlık* romanının dışavurum kapasitesini, diğer tarihsel dönemlere ya da toplumsal konfigürasyonlara ait sanat yapıtlarınınkilerle ölçmeyi (Adorno tam da bunu yapar, çoğunlukla da parlak sonuçlar elde ederdi) imkânsızlaştırır. Nitekim –çalışmanın kendisinin planı yüzünden, daha en başından beri– Leenhardt'ın incelemesinde bir bütün olarak *nouveau roman*'ın özgüllüğünün ele alınışını ya da modernizmin gelişimi içindeki bir uğrak olarak sahip olduğu önemin değerlendirmesini bulmayı beklememeliyiz. Yine de bunlar, ileride göreceğimiz gibi, bir eleştirmenin ihmal etme ya da daha genel bir kaygıyla erteleme imtiyazına sahip olduğu ek konular değil, geri dönüp çalışmanın güçlü yanlarından hakkını talep eden, onları zayıflatan temel sınırlamalardır. Gelgelelim bu güçlü yanlar, özelikle de söz konusu romanın bu kadar sistematik bir derinlemesine-sosyolojik okumasının meydana getirdiği delici güç,

1. Bu deneme ilk olarak şu kitap hakkındaki bir tanıtım yazısı olarak yayımlanmıştır: Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman*: La Jalousie *d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, 1973.

biçimci manzara üzerinde kendilerine ait, oldukça etkili arayollar açacak kadar patlayıcı potansiyele sahiptir.

Leenhardt'ın kitabı göstergebilim ile eleştirel teori arasında, yukarıda saydıklarımızdan galiba daha temel nitelikte olan bir başka uyuşmazlığı daha gündeme getirir ki ben buna her iki sistemde *negatife/olumsuza* karşı takınılan tavır ve negatifin/olumsuzun oynadığı rol adını vereceğim. Diyalektik düşüncede olumsuzlamanın önemi ve çelişkiye ya da yokluğa verilen değer malum; halbuki olumsuzlamanın diyalektik-öncesi düşüncedeki haline, yani salt mantıksal bir kategoriye ya da yarı-matematiksel değerlerin işaretlenmesine indirgenmesi, Lévi-Strauss ya da Greimas çalışmış olan herkese aşina gelecektir muhtemelen. Negatifin reddinin ve yeni felsefenin pozitifliklerden başka hiçbir şey içermeyen bir model bulmaya yönelik derin uğraşının ideolojik önemi, Deleuze ya da Lyotard gibi postyapısalcı adıyla anılan düşünürlerin yazıları sayesinde galiba daha yeni yeni anlaşılmaya başladı: yokluğa ve çelişkiye değer veren diyalektiğin bu şekilde reddi, Nietzscheci vitalizmin canlanmasından bugünü yüceltmek için yeni dayanaklar çıkarıyor. Bu arada, göstergebilimin nesne hakkındaki açıklamasından öznenin her türlü izini ve negatifi çıkarmaya yönelik bilimsel taleplerinde de benzer bir "pozitivizm" hissediliyor (Lévi-Strauss, unutulmaz bir biçimde, kendini bir "mekanik materyalist" olarak tarif etmemiş miydi?). Bunun edebi analiz için taşıdığı içerimler çabucak özetlenebilir: Göstergebilim, postyapısalcıların çalışmalarında açık açık beyan edilen bir programın, yani verili bir olgudan –bu ister bir semptomun psikanalitik teşhisi ister tarihteki bir kültürün diyalektik yorumu olsun– *yorumsuz* bahsetmeyi sürdürme çabasının üstü kapalı olarak geliştirilmesidir. Bilim ya da şizofreni, *intensités*, yapılar ya da Freudcu ölüm isteği– bunların hepsi de Marx ya da Freud'a karşı geçici bir ittifaka dahil edilmiş tuhaf dostlardır!

Yorumun negatifle olan kopmaz ilişkisi artık, Leenhardt'ın *Kıskançlık* yorumuyla neleri yapıp yapamadığıyla daha somut bir biçimde ölçülebilir. Bunun diğer yorumlar karşısındaki üstünlüğü, onlarla kıyaslanamayacak yanı, *nouveau roman* araştırmalarındaki ortodoksi açısından gerçekten skandal yaratan yönü, Robbe-Grillet'nin romanının bir içeriği olduğunu, yani bir şey "hakkında" olduğunu ve gerçek bir "gönderge"ye sahip olduğunu göstermesinde

yatar: Burada Afrika, sömürge durumu, emperyalizm ve yeni-emperyalizm, ırkçılık, ulusal kurtuluş savaşları ile karşılaşırız –*nouveau roman*'la aynı solukta bahsetmenin son derece münasebetsiz kaçtığı gerçeklikler; adeta James Joyce'un IRA'nın en büyük romancısı olduğunu iddia etmek gibi bir şey! Ama Leenhardt'ın eleştirel yönteminin karmaşıklığı, "gönderge" ile "anlam" arasında bir ayrım yapılarak anlatılabilir: Başka bir deyişle, *Kıskançlık*'ın estetiği, saf bir gösterenler oyunu, görece yüzer-gezer cümlelerin bir bileşimi ve çeşitlemesi gibi bir şey önerdiği için, kitabın "gösterilen"i üzerindeki bu ısrarı, kitabın anlamını ya da mesajını bulmaya yönelik bu arayışı, yapıtı algılamayı bütün bütüne reddetmenin bir yolu olarak görülebilir pekâlâ. Modern sanatın en konuşkan sözcülerinin yorum olarak damgaladıkları şey, tam da bu inatçı ya da yanıltıcı "anlam" arayışıdır. Ama Jakobson'un terminolojisinin "gönderge" sözcüğünü "bağlam" sözcüğüyle ikame ettiğini hatırladığımızda, tamamen farklı tipte bir yorumlama işlemi imkânını, özgüllüğünü "anlambilim" teriminin bile –bu terim "gösterilenin" incelenmesi için de kullanıldığından– bulandırdığı ve yapıtın ya da gösterenin içsel, biçimsel deneyiminin, söz konusu yapıt ya da gösterenin maddi ve göndergesel *önkoşullarının* incelenmesi yoluyla aşılması olarak nitelenmesi daha yerinde olacak bir yorumlama işlemi imkânını bir anlığına görebiliriz. Bence, Leenhardt gezi broşürleri ve sömürge deneyimi hakkındaki sosyolojik araştırmalar ile romanın imgelerine dair araştırmalar ve muz ağaçlarının şekillerine gösterilen dikkati bir araya getiren çalışmasında bu tür bir yorumlama işlemi peşindedir; bu heterojenlik kastidir ve bunun *belles lettres* araştırmacıları için hazırladığı şok sağlıklı olmanın da ötesinde, numune değerindedir ve gerçekten materyalist her türlü eleştirinin gerçekleştirmesi gereken ve birazdan döneceğimiz bir tersine çevirmenin, hem yapıtın hem de okurun tersine çevrilmesinin iyi bir örneğidir. Burada Leenhardt'ın yaklaşımının Robbe-Grillet'nin kendi programından çok daha ileriye gittiğini söylemek yeterlidir; bu programa göre, *nouveau roman*'ın "ilgili" olduğu gerçeklik ve "gerçekçi"[2] olarak görülebileceği bağlam, günümüzde dünyanın

2. Alain Robbe-Grillet, "From Realism to Reality", *For a New Novel*, New York, 1965, s. 157-68.

fenomenolojik deneyimindeki bir kaymadan ve bunun sonucunda da özne, zaman, şeyler, vb. gibi kategorilerin dağılmasından ibaretti; Robbe-Grillet, gerçekten de, kendi romanlarının, tam da gündelik hayatın kategorilerini anlatısal gizemsizleştirmeye tabi tuttukları için, kelimenin Frankfurt Okulu'ndaki anlamıyla son derece *eleştirel* bir değer taşıdığını savunmuştur. Bu da *Kıskançlık*'ı, Gide'in *Voyage au Congo* (Kongo Yolculuğu) ile Voltaire'in *Contes philosophiques*'i (Felsefi Hikâyeler) arasında duran bir esermiş gibi oldukça yadırgatıcı bir biçimde okumayı ima eder. Robbe-Grillet'ninki gibi bir projenin, kendisine nesne olarak gerçekliğin maddi kökenlerini ve nedenlerini değil de gerçeklik hakkındaki düşüncelerimizi ve gerçeklik deneyimlerimizi alması bakımından esasen *idealist* bir proje olduğu ne kadar vurgulansa azdır, ama bu projenin gerçek muğlaklığı, Leenhardt'ın gösterdiği ve birazdan göreceğimiz gibi, eski gerçekliğin eleştirisinin ondan kalkarak geliştirildiği "yeni" bir gerçeklik anlayışından gelir.

Her halükârda, Robbe-Grillet'nin anlatı tekniklerinin genel amaçlarının bu şekilde betimlenmesi, yerini, *Kıskançlık*'ın kendisini okurken karşımıza çıkan daha özgül yerel geleneklere bırakmalıdır; burada Leenhardt'ın tezi –eleştirel olduğu kadar zorunlu olarak üsteleştirel de olan tezi– iki temel biçimsel stratejiyle, daha doğrusu, roman hakkındaki kanonik biçimci konumun iki versiyonuyla, bir zayıf bir de güçlü versiyonuyla ya da literal ve figüratif, sınırlı ve genelleştirilmiş bir yaklaşımla hesaplaşıyormuş gibi geliyor bana. Bu konumların daha saf olanı –Ricardou bu konumun en sıkı temsilcisi olarak görülebilir– yorumu, metaforik ve betimleyici işlevlerin bileşiminin son kertede dışavurumun ta kendisini nötrleştirdiği bir süreç olarak görülen metin adına reddeder. Bu sürecin kendine özgü bir iç mantığı vardır:

> Bu kitap gibi kusursuz biçimde kapalı bir küme içinde, onu oluşturan bütün unsurların sistematik bir bileşimi, son kertede, zamanın kesintiye uğratılmasının yanı sıra, bütün imkânlarının, yani özellikle bütün karşıtlarının kuvveden fiile çıkarılmasını gerektirir. İlişkinin bu şekilde doyuma ulaştırılmasının yanı sıra, metin mekânı bir nötrleştirme kavramına da yol açar: Bu aslında, romanın son kertede hareketsizliğe dönüşünün nedeni olan fenomendir.[3]

Başka bir yerde de belirttiğim gibi,[4] ben bu aşırı ve kesinlikle mutlak biçimciliğin, aslında olmak istediği kadar biçimci olmadığından ve gerçekte –yorumu reddetmek şöyle dursun– bizatihi alegorik bir yorum olduğundan şüpheliyim; "gösterilen"i ya da alegorik anahtarı, dilin, *écriture*'ün ya da metnin kendisinin "gösterilen"inden ibaret olan alegorik bir yorumdur bu.

Gelgelelim, bu şüphe bütünüyle temelsiz çıksa bile, Ricardou'nun konumunun, uzun süre benimsenemeyecek kadar talepkâr olduğu ve fark ettirmeden, bu sefer açık açık kendi özgül yorum içeriği olan bir yorumbilgisine, yani psikanalizin kendisine kayma eğiliminde olduğu yadsınmaz ölçüde doğrudur. (Derrida bu sürecin ders kitabından çıkma bir örneği olarak kabul edilebilir; *Grammatologie* gibi bir kitap en temel içeriğini ve ikna gücünü, tam da daha biçimsel *différance* ve iz modeline asimile etmek istediği Freudculuktan alır.) Robbe-Grillet söz konusu olduğunda, romanlardaki derin yapısal muğlaklık bu kaymayı şüphesiz kolaylaştırır; bu romanlarda, yüzeydeki sonsuz metinsel çeşitlemelerin yanı sıra, çocuk tacizi (*Le Voyeur* – Röntgenci), beyin yaralanmaları sonucunda zihnin işleyişinde görülen düşüş (*Dans le labyrinthe* – Labirentte) ya da pornografiyle kurdukları daha bildik ittifak, eski yapıtlarının daha ilginç gerilim ve ihlallerinin zayıfladığına işaret eden son dönem yapıtlarının sadomazoşizmi gibi biçimlere bürünen daha yaygın bir psikopatoloji atmosferi göze çarpar. *Kıskançlık* örneğinde ise, Leenhardt önceki eleştirmenlerin hiçbirinin kendilerini başlığın büyüsünden ve kitabın bir *ménage à trois* (üçlü ilişki) ile ilgili olması gerektiği şeklindeki dolaysız ilk izlenimden kurtarmayı başaramamış olduklarını gözlemler:

> Bruce Morrissette gibi en geleneksel anlamda psikolojikleştirici bir eğilim sergileyenlerden, Jean Ricardou gibi anlatı mekanizmalarına çok dikkat edenlere kadar bütün eleştirmenlerin bu romanı erotik kıskançlık açısından, boynuzlanmış koca vs. açısından ele almış olduklarını görmek gerçekten şaşırtıcı. Bu hayrete şayan fikir birliği mitin gücünü gösteriyor; eleştirmenlerin hiçbiri ikincil bir toparlanma yoluyla bu miti aşmayı başaramamış (s. 209).

3. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, 1967, s. 143.

4. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, New Jersey, 1972, s. 182-3.

Dolayısıyla, Leenhardt'ın ilk görevi, psikolojik ve psikanalitik yorumun hiç üzerinde durulmayan bu önceliğine saldırmak olacaktır; söz konusu yorum tarzının göreli özerkliği, bir yandan, modern toplumsal hayatın psişede özel ve kamusal sektörler yaratacak kadar derin parçalanmışlığını yansıtırken, bir yandan da –bu örnekte olduğu gibi– edebi malzemeye yönelik gerçekten tarihsel ya da toplumsal herhangi bir yaklaşımdan kaçmak için son çare kabilinden başvurulan bir strateji de sunar. Özel ve tek başına sürdürülen hayat olgusu çoğunlukla yine de *toplumsal* bir olgudur ve psikanalitik olan ile siyasal olan arasında dolayımlar icat etmek, söz konusu ruhsal fenomenlerin toplumsal karakterinin görünürlük kazanacağı bir şekilde gönderme çerçevesinin genişletilmesini gerektirir. Sanırım bu yüzden Leenhardt *Kıskançlık*'la ilgili klasik psikanalitik okumayı yeniden yapılandırma işine, bu okumanın belki de genelleştirilmeye en müsait versiyonuyla, yani bu romana (ve aynı yazarın diğer romanlarına) takıntılı bir yapı teşhisi konarak başlar. Bu okuma,[5] ulaşılabilecek diğer bazı Freudcu kodların (Oidipus kompleksi, fallik simgeler, psişe alegorisi vs.) tersine, metnin hareketine ilişkin olarak bünyesinde barındırdığı fenomenolojik betimleme sayesinde zaten kendi içinde dolayımlayıcıdır: Cümleler bu ritme uyarak kendi başlarına zorlantılı bir hayat yaşamaya başlar ("*Kıskançlık*'ta, aslında hasta ya da kıskanç olan bir bütün olarak dilin kendisidir" [s. 131]), birdenbire ve takıntılı bir biçimde plantasyondaki bütün muz ağaçlarını saymaya, tarlaların geometrik düzenlemesini betimlemeye, hatta ekilen alanın genel planından en küçük sapmaları bile saymaya başlarlar.[6] Nitekim bu cümlelerin gayrişahsileşmiş özerkliği, histerik hastaların bilinçli zihni zorlayan endişenin baskısından kendilerini kurtarmak için başvurdukları o mekanik ritüelleri andırır; yine de Anzieu'nün açıklaması kendi başına Ricardou'nun yukarıda aktardığımız açıklamasına aykırı sayılmaz – sadece ona rüşeym halindeki içeriği ödünç verir. *Kıskançlık écriture*'ünün bu şekilde nitelenmesi, daha genel olarak, *nouveau roman* hakkındaki iki standart görüşün –yani onu şeylere dair roman ola-

5. Bkz. Didier Anzieu, "Le Discours de L'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet", *Temps Modernes*, 233 (Oct. 1965), s. 608-37.

6. Bkz. örneğin Alain Robbe-Grillet, *Two Novels*, New York, 1965, s. 50-4.

rak (nesnel versiyon) veya *école du regard*'a ait roman olarak (öznel versiyon) gören iki görüşün– soyutluğunu giderirken, sadece bu iki kutbun bir sürecin parçaları olduğunda ısrar etmekle kalmaz, aynı zamanda ve öncelikle bu sürecin kendisinin de başlı başına belirlenmiş bir fenomen olarak açıklanması gerektiğini ileri sürer.

Süreci takıntı olarak betimlemek demek, aslında hem özneyi hem de nesneyi paranteze almak ve dış ortamların, kendisi de en baştan beri bütünüyle gayrişahsileşmiş olan bir bakış tarafından bir şekilde nötralize edildiği bir işleme başvurmak demektir; dolayısıyla mesele bu noktada devreye tekrar bir özne psikopatolojisini sokma meselesi değil, Bakış'ı ele alırken anlamı bireysel psikolojiden bağımsız toplumsal bir fenomen olarak değerlendirecek fenomenolojik bir analiz yapma meselesidir. Leenhardt burada, Robbe-Grillet'nin *Bulantı*'ya yönelttiği eleştiriye karşı Sartre'ı kullanır; Robbe-Grillet bu roman hakkında şu zekice yorumu yapmıştır: "Kitabın başında belirtilen ilk üç algının görmeyle değil de dokunmayla ilgili oluşu anlamlıdır... günlük hayatta, dokunma görmeye kıyasla çok daha *mahrem* bir duyum yaratır" (*For a New Novel*, s. 65; Türkçesi, bir iki değişiklikle şuradan alındı: *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, İstanbul: Yazko, 1981, s. 96-7). Gerçekten de klasikleşmiş bir modern polemik örneği veren Robbe-Grillet, Sartre'ın romanında kokunun, dokunmanın ve renk algısının oynadığı can alıcı rolün altını çizerek, Sartre'ın insanların kendilerine rağmen ayrılmaz biçimde iç içe geçtikleri bir dünyayı ve onun nesnelerini sunuş tarzındaki örtük trajik hümanizmi –daha doğrusu, bilinçdışı insanbiçimciliği– teşhir ve reddeder:

> Nesnelerin derinliğinde boğulan insan son kertede onları artık algılamaz bile: oynadığı rol kısa bir süre sonra bütünüyle insanileştirilmiş izlenim ve arzuları yaşamakla sınırlanır... Bu perspektif içinde bakış hemen ayrıcalıklı duyu olarak ortaya çıkar... Optik tasvir, gerçekte, en kolay yoldan mesafe koyan tasvirdir: Görme duyusu sadece böyle kalmak istiyorsa, nesneleri yerli yerinde bırakır. (*For a New Novel*, s. 68, 73 / *Yeni Roman*, s. 99, 103)

Çeşitli duyuların bu şekilde gizemsizleştirilmesi, şüphesiz, Robbe-Grillet'nin estetik programının temel bir bileşeni ve gündelik hayat ve algı ideolojisine yönelik, yukarıda bahsettiğimiz anlatısal eleştirideki kilit stratejik işlemlerden biridir. Peki ya bütün

bunları tamamen farklı bir biçimde değerlendirirsek? Ya saf bakış, gerçekten de, dış dünya üzerindeki bir tür güç *istencinin* vasıtasıysa? Ya insanbiçimciliğin ve onun trajik ruhunun (bu ruhun Fransız varoluşçuluğunun klasik uğrağında bir yeraltı hayatı yaşamayı sürdürdüğünü kabul edebiliriz pekâlâ) reddinin kendisi o kadar da masum değilse ve kişinin kendi benliğini dünyadan ve kendilerine özgü proto-siyasal bir içeriği olan şeylerden kurtarma özlemini ifade ediyorsa? Böylece Sartre'ın kendi Bakış analizlerine, özellikle de "Orphée noir"daki (Senghor'un *négritude* şairlerinden oluşturduğu tarihsel antolojiye yazdığı önsözde) analizine döneriz; burada Bakış ve beraberinde getirdiği özne konumu ("bakılmadan bakma hakkı"), tam da beyaz egemenliğini ve sömürge durumunu oluşturan unsurlardan biri olarak görülüp yerilir. Bakma ediminin simgesel önemi, başka bir deyişle toplumsal içeriği, kendi beyaz derimin yeniden olumlanmasından ibarettir: Romanda yamaca hâkim bir yerde bulunan malikanenin konumu da bu yorumu doğrular; yamacı çevreleyen dünyanın nesneleri, bu malikaneden, güvenli bir mesafeden hâkimiyet altına alınıp görsel olarak son ayrıntıya kadar sayılabilmektedir.

Bu tür bir faaliyetin –takıntılı görsel taramaya özgü özel türden teftişin– tarihsel kökenlerinin ve bastırılmış durumsal içeriğinin fenomenin kendisine iade edilmesini ve böylece kendi yorumunu oluşturup şimdiye kadar psikolojik bir davranış biçimi ya da algı tarzı gibi görünen şeyin toplumsal içeriğini açığa çıkarmasını adlandırmak için salt fenomenolojik analizden daha iyi bir terime ihtiyacımız var. Bu aslında, Nietzsche'nin soykütüğünün sosyolojik bir versiyonudur; burada eski somut durumların izi, artık onlarla ortak bir yanları varmış gibi görünmeyen modern "medeni" fenomenler içinde yapılacak röntgen işleminin getirdiği gizemsizleştirme yoluyla açığa çıkarılır; Nietzsche eski aristokratik küstahlığın, modern değer yargılarının zayıflatılmış söz dağarcığının etimolojisi içinde yaşamını sürdürdüğünü, bu arada da kahramanlık çağının sınıflarının –fatihler ve fethedilenlerin– *ressentiment* (hınç) yüzünden tanınmayacak hale gelmiş vaziyette, sanayi şehrinin kılıksız beyaz yakalıları içinde, mücadelelerini kılık değiştirmiş olarak sürdürdüklerini göstermiştir. Gelgelelim, bu süreç artık, Nietzscheci tarih miti açısından değil, somut ve sosyolojik bir anlamda kavran-

malıdır. *Kıskançlık*'taki bakışın soykütüğünün, ilkel sermaye birikimine dayalı ilk ticari dünyanın akılcılaştırılması ve nicelleştirilmesi içindeki uzak kökenlerini açığa çıkarmasını ve bütün dünyanın, paranın yayılması ve piyasa ekonomisinin genişlemesinin ürünü olan tek bir muazzam muhasebe sistemine dönüşmesinin yaralarını taşımasını bekleriz. Gelgelelim, yirminci yüzyılın ortalarına gelindiğinde, bu tür görsel teftiş patolojik çöküş aşamasına çoktan girmişti; Leenhardt haklı olarak, psikanalizin bu bakımdan takıntı dediği şeyin tam toplumsal ve tarihsel eşdeğerinin, onun deyimiyle, bütün sömürge sisteminin "marazi geometrikleştirilmesi"nde ve –çeşitli sömürge ve antiterör harekatlarının pasifleştirme stratejilerinde görüldüğü gibi– insanlardan ziyade sayılara ve geometrik düzenlemelere yönelik o gayrişahsi hayranlıkta bulunduğunu gözlemler (s. 54-5). Demek ki tarlalar üzerindeki bakışın salt biçimsel, cisimsiz gibi görünen zorlantısının, Robbe-Grillet'nin kendi kompozisyon tarzına atfettiği ideolojik anlamın zorlantısının bile çok ötesine giden sahici bir siyasal ve ekonomik içeriği vardır, hem de "anlatıcı" tarafından yerli halka karşı yapılan herhangi bir açıkça baskıcı eyleme hiç tanık olmamamıza ve tarlada çalışan işçilerin romanda neredeyse hiç görünmemesine rağmen.

Bakma ediminin böyle fenomenolojik ya da soykütüksel bir yorumu, artık romanın daha saf anlamda tematik içeriğine, özellikle de kıskançlık nöbetlerine bağlı olarak sırayla, her yerde karşımıza çıkan aydınlık ve karanlık efektine geçmemizi sağlar. Yine de bundan önceki tartışma bizi bu "imgeler"i, standart "simgesel" anlamlarından başka bir anlamda anlayacak bir konuma yerleştirmiştir (bu arada, şu anki edebiyat eleştirisinde kullanıldığı haliyle imge kavramının büyük ölçüde sorunlu olduğunu kabul etmemizde fayda var). Leenhardt'ın bu malzemelere ilişkin harika analizi, diğer edebiyat türlerine de genellenebilecek bir model sunuyormuş gibi geliyor bana: Ona göre, *Kıskançlık*'ın tematik imgeleminin, yukarıda işaret ettiğimiz üzere, tam Freud'daki nörotik yadsıma, yani *Verneinung* (Lacan'daki *dénégation*) anlamında sistematik olarak bastırılmış ve dışlanmış daha temel gerçeklikler olan sömürge durumunun ve yerli halkın birer telafisi ve ikamesi olduğu söylenebilir. Böyle ikame bir gösterge-sisteminde, ışık açıkça *colon*'a [sömürgeciye] ait bir unsur ve onun tahakküm aracı olmayı sürdürürken, ışı-

ğın olumsuzu karanlık da etraftaki halk kadar belirsiz ve şekilsizdir ve efendilerin ve malikanelerinin bundan böyle görünmez olan bir dünyada yaralanmaya açık oluşları yoluyla ürkütücü namevcudiyetten duyulan korkuyu ifade eder.

Leenhardt'ın analizi, bu noktada, göstergebilimsel araçların ve metodolojinin işe yarar, hatta verimli olabileceğini de gösterir. Hatta, bu unsurları bütünlüklü bir gösterge sistemi şeklinde organize eden şeyin, ışık ile karanlık arasındaki karşıtlık gibi banal bir şey olamayacağına işaret eder. Ona göre, bu unsurlar, ışığın karşıtının karanlık değil *doğanın* ta kendisi olduğu yeni bir yapay ve bu yüzden de *öne çıkarılmış* bir gösterge-sistemi halinde yeniden düzenlenirler: "Nitekim ışık ve doğa birbirini tamamlar, ama karşılıklı olarak dışlarlar da. Romanın bir ucundan ötekine, bu ikisinin bir tür Manici mücadele içinde sürekli birbirlerinin yerini aldıklarını görürüz" (s. 70). Daha sonra da bu yeni göstergesel ya da tematik birliğin içeriği, bir dizi kurucu bileşenine ayrıştırılabilir ki bu bileşenler arasında şunları sayabiliriz: Yerlilerin kendileri ve şarkıları, ama aynı zamanda, kendisi de önemli ölçüde "bastırılmış" olan genel organik hayat, Afrika'yla özdeşleştirilen büyük hayvanlar ve burada en cisimsiz tezahürleriyle, yani böceklerle (*mille-pattes!*) temsil edilen ve en sonunda incele incele seslere dönüşerek ortadan kaybolan (öyle ki nihai ışık-ses karşıtlığının da kendine özgü zengin bir soykütüksel içeriği vardır) çeşitli simgesel yabani flora ve fauna. A. J. Greimas'ın geliştirdiği analitik mekanizmanın uygulanacağı uygun yer bence tam da burasıdır; söz konusu mekanizma bu tür bir sosyolojik girişime birçok yeni içgörü ve doğrulayıcı veri sunabilir.

Yine de bu bölüme yöneltilebilecek temel itiraz bence başka yerde, Leenhardt'm bu tematik malzemelere yaklaşımının yeterince radikalleşmeyişi denebilecek şeyde yatar. Çünkü aceleci okurun bu çalışmayı destekleyen oldukça karmaşık modeli ihmal edip –bu çalışmanın bütün ruhuna aykırı bir şekilde– ışık, ses, doğa vb. imgelerinin Leenhardt'a göre bayağı ve saydam bir alegorik anlamın "simgeleri"nden başka bir şey olmadığı gibi bir sonuca varması bana mümkünmüş gibi geliyor. Nitekim, böyle bir yanlış-okumada, bir yapıtın gösterilenin "yorumu" ile yapıtın yukarıda bahsetiğimiz göndergesel önkoşullarından yapılan çıkarımı ya da bu önkoşulların yapıbozumu arasındaki karışıklığa döneriz. Gelgelelim, bu tür bir

yanlış anlamadan nasıl kaçınılabileceği üzerinde durmadan önce, Leenhardt'ın *Kıskançlık* hakkındaki açıklamasını, kendini bu tür itirazlara bütünüyle açmış gibi göründüğü noktaya kadar takip edelim.

Yapıta da adını veren ve esasen merkezi üçgene dayanan "siyasal okuma" ânıdır bu şüphesiz: Başka bir deyişle, eleştirmenin, romanın olay örgüsünde bulunan görünüşteki psikolojik malzemeyi (kadının ve sevgilisi Franck'ın şehre yaptıkları yolculuk, anlatıcı-kocanın adı konmamış intikam fantazileri ve gayrişahsi kıskançlık dalgaları) sosyolojik mahiyette fenomenlere dönüştürme vaadini gerçekleştirmesi gereken an. Lucien Goldmann'ın mirası belki de en güçlü olarak burada hissedilir; Leenhardt'ın okuması, genelde Marksist eleştiriye yöneltilen klasik itirazlardan birine, yani bu eleştirinin esasen *alegorik* olduğu ("tipik" karakterlerin çeşitli toplumsal sınıflara tekabül ettiği) itirazına da yine en çok burada maruz kalabilir. Leenhardt'a göre, iki erkek rakip, klasik Batı emperyalizmi aşamasından II. Dünya Savaşı'ndan sonraki sömürgesizleşme ya da başka bir deyişle yeni-sömürgecilik aşamasına uzanan tarihsel evrimi içinde sömürge zihniyetinin iki ayrı uğrağını "temsil eder" şüphesiz. Leenhardt bu okumayı destekleyecek bir hayli ayrıntı sunar: Yerli halkın becerileri konusunda anlatıcı ile Franck arasında çıkan anlaşmazlıklar, Franck'ın sofra adabı (fizikselliği ve erotik/saldırgan canlılığı gibi bu özelliği de anlatıcıya iğrenç gelmektedir), Franck'ın mekanik yetenekleri (kamyonu tamir eder), son olarak da mahut Afrika romanı hakkındaki çeşitli görüşler ve konumlar (bu görüş ve konumların tartışılması karakterleri ideolojik olarak bir yere oturtmayı sağlar). Bu bağlamda, kilit pasaj, kitabın sonuna doğru karşımıza çıkan "roman içinde roman"ın olay örgüsünün uzun özetidir; burada "olgular" kendilerini, iç mantıkları yukarıdaki hipotez sayesinde artık net olarak görülen, bir dizi şaşırtıcı ve komik tersine-dönme ve çelişki içinde yeniden yazarlar:

> Kitabın baş karakteri bir gümrük memurudur. Bu karakter memur değil, eski bir ticari şirketin üst düzey çalışanlarından biridir. Bu şirketin işi kötü gitmekte, hızla şaibeli bir hal almaktadır. Bu şirketin işi acayip iyi gitmektedir. Baş karakter –anlaşıldığı kadarıyla– namussuzdur. Namusludur, bir otomobil kazasında ölmüş olan selefinin yaratığı bir durumu düzeltmeye çalışmaktadır. Ama selefi yoktur, çünkü şirket daha yeni kurulmuştur; hem o da bir kaza değildir vs. (*Two Novels*, s. 137).

En uç haliyle seçenekler, açıkça, yeni girişimci-tipi özel şirket ile çoğunlukla sömürge yönetimine asimile olmuş eski hükümet koruması altındaki aile şirketidir; duygusal yatırım ve dramatik öntanı açısındansa, bu pasaj Frank'ın ölümü (yanan kamyon, bu fantazi romanın başlarında önceden geliştirilmişti) ile anlatıcının kendi hayat tarzının tarihsel olarak ilga edilişi arasında manidar bir tereddüt sergiler. İşte bu anlamda *Kıskançlık*'ın anlatısı, Leenhardt için, son kertede, Beşinci Cumhuriyet'te iktidara gelecek olan yeni teknolojik seçkinlerin değerlerini dramatikleştirir ve "üretim düzeyinde teknokratik gruba ya da sınıfsal altgruba tekabül eden ve temel misyonu hem sosyalist düşüncenin simgelediği sınıf antagonizmalarını hem de geleneksel romanla ve sağcı siyasal düşünceyle birlikte anılan bireyciliği alt etmek olan bir ideoloji" geliştirme çabasını sergiler (s. 36).

Böylece –Leenhardt'ın kanonik gerçekçilik/modernizm tartışmasının terimlerinin bariz biçimde etrafından dolanma çabasına rağmen– Marksist estetiğin klasik açmazı olan *değerlendirme* meselesi yavaş yavaş görüş alanına girer. Leenhardt'a göre, durum, Marksizmin kendisinin de içine doğmuş olduğu romantik kültürün durumundan çok da farklı değildir: Kapitalizme ve rüşeym halindeki işletme uygarlığına yönelttiği aristokratik eleştiri açısından "ilerici", sınırlı bir grubun ya da sınıfın ayrıcalıklarını savunması bakımından "gerici" bir edebiyat. Bu çözümü *nouveau roman* açısından elverişli olmaktan çıkaran şey, tam da modernizmin kendisinin geçirdiği nitel dönüşümdür, başka bir deyişle, sadece içeriğin ideolojisiyle değil, *biçimin*, aracın bünyesindeki mesajın, estetik algıyla yapılan deneylerin düzanlamsal değerinin ideolojisiyle de hesaplaşma ihtiyacıdır. Eski Marksizm, otuzların Marksizmi, kendini modernist kültürü kolayca bir kenara atacak kadar güçlü hissediyordu; ama gücü gerçek kültürel alternatifler arayabileceği sahici bir kitle ve işçi sınıfı hareketinin mevcudiyetine ve ayrıca tüketim toplumuyla bir ve aynı şey olan elle tutulur modernizm pratiğiyle bugün olduğu kadar doymuş olmayan bir kültürel alana dayanıyordu. Zira II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan (ve ABD için belki de 1947'de televizyon yayımlarının ve onunla aynı anda Soğuk Savaş'ın başlamasına tarihleyebileceğimiz) o ikinci "Büyük Dönüşüm"de, modernizm estetiği muzaffer bir edayla ruhsal mekânımızın her köşesine

nüfuz etti ve selofan, kirlilik ya da karton kapaklı kitaplar kadar kaçınılmaz bir şey haline geldi. Ama, planlı eski(t)me ve daha da hızlı üslup ve model değişiklikleri üzerine vurgu yapan tüketim toplumu iktisadının, yeni şekil ve örüntülerin bir laboratuvarı ve kaynağı olarak modernizme ve yeni ya da modernist duyarlılığa ne kadar bağımlı olduğu bu kadar iyi kavranmış sayılmaz.

Nitekim "modernizm"in nihai değerlendirmesi, yeni "société de consommation" (tüketim toplumu) teşhisiyle bir ve aynı şeydir; Frankfurt Okulu'nun, büyük modern sanat yapıtlarının negatifliğinin ve yıkıcı etkisinin sürdüğüne duyduğu ve yakın tarihlerde Habermas'ın şu sözleriyle de dile getirilen güveni –üzülerek de olsa– reddetmemiz gerekir: "Modern sanat siyasal sistemin meşruiyet ihtiyacını karşılamak konusunda, evrenselci değer sistemleri kadar uygunsuzdur... Sanatın eleştirel potansiyelleri ve yıkıcı karşıkültürler için açığa çıkardığı güçler apaçık ortadadır."[7] Bu yanılsama Avrupa'da hâlâ mümkün olabilir, ama meseleye ABD'den bakıldığında, Profesör Trilling'in, *Beyond Culture* (Kültürün Ötesinde) adlı kitabında modernizmin ilk kuşağının büyük ve son derece anti-sosyal anıtlarının, müfredata dahil edilip başlı başına kültürel kurumlara dönüştürüldüklerinde güçlerinin azalmasından yakınması ve bundan duyduğu rahatsızlık, daha gerçekçi bir değerlendirmeyi yansıtmaktadır.

Tüketim toplumunun Beckett ve Robbe-Grillet'ninkiler gibi biçimci yapıtların negatifliğini bile kolayca massedebildiğinde ve kendi saflarına katabildiğinde ısrar etmek, illa ki, farklı tipte bir estetiğin işinin daha kolay olacağını iddia etmek anlamına gelmez. Aksine, ben şahsen daha da ileri gidip bugün, başlı başına birer nesne olarak ele alınan *bütün* sanat biçimlerinin massedilebileceğini iddia etme eğilimindeyim; ki bu modernist sanat biçimleri kadar devrimci bir niyeti olan sanatlar –posterler, şarkılar, romanlar– için de geçerlidir. Kanıt gerekiyorsa, siyasal propaganda modellerini canla başka psikolojikleştirerek, onları akademik analiz nesneleri haline getirerek ve böylece külliyatın tamamını başlı başına tüyler ürpertici bir kültür "kurumu"na çevirerek, Brecht'in oyunlarında

7. Jürgen Habermas, "The Place of Philosophy in Marxism", *The Insurgent Sociologist*, 2 (Kış 1975), s. 44-5.

tehlikeli olan her şeyi başarıyla geri kazanan, yeni yeni filizlenen Brecht-Industrie'ye bakmak yeterli olacaktır. (Kendisi de bu tür bir kendi-safına-katma faaliyetine hedef olan Godard'ın *La Chinoise* filminde, "devrimci" kahramanların Sofokles'den Strindberg'e tahtalarındaki bir dizi tiyatrocunun ismini peş peşe sildikten sonra, en nihayet, silgiyi üzülerek geride kalan tek isim olan Brecht'in üzerinden de geçirdikleri sahne geliyor akla.)

Ama bu böyledir, biçimci edebiyat ile devrimci edebiyat arasında hiçbir fark olmadığı için değil, estetik nesne olarak sanat yapıtı kavramının kendisi bir fetişleştirme ve bir soyutlama olduğu için. Gerçek olan, münferit yazı ya da metnin kendisi değil; kısa bir an için üretici ile tüketici arasındaki, *destinataire* ile *destinateur* (gönderilen ile gönderen) arasındaki mesafenin geçici olarak kapandığı ve izleyici yokluğu ile toplumsal işlevi olmayan sanatçı şekline bürünen ikiz krizin yine geçici olarak aşıldığı durum-içindeki-yapıt ya da icra-halindeki-yapıttır. Akademik "sanat yapıtı" şeyleşmesini parçalayacak ve bizi somut sanat yapıtının –başka bir deyişle, devrimci bir tiyatro grubu tarafından siyasal olarak bilinçli bir izleyici kitlesine icra edilen bir Brecht'in– hiçbir zaman karşı safa katılamayacağına ya da yıkıcı unsurlarından arındırılamayacağına ikna edecek, bizatihi estetik düzeyinde bir tür söz-eylem teorisine ihtiyaç duyuyoruz.

Tiyatro gibi icra sanatlarının devrimci bir estetiğe uyarlanmasının, kendisi de zaten biraz önce anıştırdığımız ikiz krizin şeyleşmiş bir ürünü olan roman gibi bir formdan daha kolay olmasının nedeni de budur şüphesiz. Yine de radikal eleştiriye varlık nedenini veren, bir şey ve taşınabilir bir nesne olarak romanın bünyesindeki bu şeyleşmedir tam da; eğer bir Robbe-Grillet romanında derin bir muğlaklık varsa, bu muğlaklığı kesin olarak azaltmanın yolu, ya somut bir icra durumuna yaklaşmaktan (ki bu da akademik seminer yoluyla olur) ya da kendini tam da bu muğlaklıkları azaltmaya ve söz konusu modernist nesnenin "*bon usage*"ı (iyiye kullanılması) için kesin talimatlar sunmaya adamış Leenhardt'ınki gibi bir eleştiri yapıtından geçer.

O halde, bu talimatlar ne olmalıdır ve siyasal ve tarihsel bilincin gerekleri ile bu tikel estetik biçimin özgül taleplerinin, yeni ve karmaşık da olsa, ikincil bir zihinsel işlem içinde uzlaştırılabileceği

yeni bir okuma tarzı icat edebilir miyiz? Zira *Kıskançlık*'ı sömürge durumunun –ister doğalcı olsun ister devrimci– bir başka romansal sunuşuna geri döndürmenin söz konusu olamayacağı açıktır. Aslında, "gönderge" anlamında romanın kesinlikle "sömürgecilik"le ilgili olduğunu göstermiş olsak da, buna hemen şunu da eklemek gerekir ki roman aynı zamanda böyle *olmamaya* çalışmaktadır ve biçimsel yapısı tam da bu göndergesel içeriği *bastırmaya* ve hammaddesinin içerimlerinin patlayıcılığını gidermeye yönelik bir çaba olarak betimlenmelidir. Belki de bu işlemi, klasik psikanalizin bilinçdışı kavramı açısından değil de Sartre'ın kasti *mauvaise foi* edimi açısından düşünmek daha yerinde olacaktır: Çünkü muz ağaçları ve yerli uşaklar, böcekler ve serin verandalarda içilen tropik içeceklerle ilgili cümleler okuyan her okur bilir ki anlatıcı nihai nesnesi ya da göndergesi olarak Afrika'yı "kast etmektedir"; asıl sorun bu "bilgi"nin nasıl kullanılacağıdır hâlâ.

Burada Kübist resim elverişli bir analoji yapmamızı sağlayabilir belki de; zira Kübizm de temsil ve temsil-edilebilirlikle karmaşık ilişkiler kurar: Resme bakan kişi, aynı şekilde, bakışının şarap şişeleri, banjolar, çiçek vazoları, masalar ve ekmek bıçaklarını "kastettiğini/aradığını" bilir; ama resimler bu bilgiyi bir şekilde parantez ya da askıya almamızı ve bütün bu nesneleri yeni ve kesinlikle göndergesel-olmayan bir şekilde "görme"ye çalışmamızı talep ederler. Başka bir deyişle, Chardin'de ya da büyük Hollanda natürmortlarında olduğu gibi, bunlara artık başlı başına bir nesne-dünyasının unsurları olarak bakılmamalıdır; bunlar, daha çok, izleyicinin ressama ait yüzeye tam anlamıyla dalabilmesini sağlayan bir bahane olarak varlıklarını sürdürmeleri gereken son silinmez gerçeklik izleri işlevini görürler. Yine de –Leenhardt'ın kitabı, *Kıskançlık* için tam da bu eleştirel tersine çevirmeyi gerçekleştirmeye çalışır– Kübist resimlerin aynı zamanda içerikleri de olduğu ve bu içeriğin, deyim yerindeyse, ressamın tavan arasındaki odası, *bateau-lavoir*,* "ma jolie",** 1900'de Paris ve hamilerini entelektüeller ve aristok-

* (Fr.) Paris, Montmartre'da 20. yüzyıl başlarında Apollinaire, Matisse, Picasso gibi bir grup ünlü sanatçının yaşadığı veya stüdyo kiraladığı blok. –*ç.n.*

** (Fr.) Pablo Picasso'nun aynı yıllarda yaptığı "Gitarlı Kadın" resminin üzerindeki ibare. –*ç.n.*

rasi, koleksiyoncular ve satıcılar arasında bulan sanatçının kendisinin bu oda içindeki durumu, Amerikalılar, Üçüncü Cumhuriyet ve son olarak yoğunlaştırılmış izini oyun masasındaki bir şarap kadehinin yuvarlak lekesinde bırakan bütün kültürel ve tarihsel uğrak olduğu gerçeği bakidir.

Artık şunu görebilecek konumdayız: Modernist yapıtlar, eski Marksizmin ileri süreceği gibi, bizi gerçeklikten uzaklaştırma, onun yerine lüzumsuz kaygılar geçirme ve "dekadan" değer ve faaliyetleri (bugün tam da tüketim toplumuna ait –hepimizin içinde evrensel olarak programlanmış– olduğunu görebileceğimiz değerleri) teşvik etme yollarından ibaret değildirler. Bu yapıtlar ("aynı zamanda" mı demeli?) gerçekliği çarpıtma ve bastırma yollarıdır: Devrimci sanatın içeriğinden ve hammaddesinden esas itibariyle farklı bir şeyden bahsetmezler; onlardan da aynı korku ve kaygılar, aynı tarihsel algılar ve siyasal endişeler geçer, sadece onlar bu korkuları ifade etmeye değil, *idare etmeye*, gizlemeye ve yeraltına itmeye çalışırlar. Nitekim, *Kıskançlık*'ta, sömürgeci ile sömürge arasındaki çatışma bastırılır ve bu çatışmanın yeraltında kalan belirleyici gerçekliği, sömürgeciler arasındaki daha kısmi bir çatışma tarafından maskelenir; klasik Marksist teoride, bu işlemi, sınıflar arasındaki çatışmanın yerine, hegemonyacı sınıfın kendi içindeki, onun iki eğilimi, eski sömürge zihniyeti ile yeni teknokratik bağımsızlık-sonrası yeni sömürgecilik zihniyeti arasındaki ikincil ya da antagonist-olmayan bir çatışmanın ikame edilmesi olarak betimlerdik.

Bu modernist sanat yapıtlarını reddetmek, dahası modern kültür müzesinin sessiz ve terörist nesneleri üzerinde o dramatik putkırıcılık işlemini uygulamak, bence, bu fetişleştirilmiş isimlerin ve ünlerin şeyleşmiş prestijini ve adeta kutsal halesini yeniden onaylamak olur. İhtiyaç duyulan şey, daha çok, artık siyasal ve ideolojik içerik düzeyinde yürütülecek psikanalitik *işleme* nevinden bir şeydir. Böyle bir işlemin büyük modernist yapıtların şeyleşmesini bozması ve bu sanatsal ve akademik "anıtlar"ı, şeyleşmiş bir toplumdaki yalıtılmış bireylerin özel dilleri sıfatıyla sahip oldukları özgün gerçekliklerine iade etmesi beklenebilir. Bu şüphesiz birçok örnekte yapıtların kendilerini yok etmek demektir: Ama ancak bir rüyanın analiz yoluyla, içeriğiyle beraber yarattığı büyüyü de tüketme ve geriye söküp atılacak bir kabuk bırakma yoluyla yok edilmesin-

de olduğu gibi. Şüphesiz bu durum, akademisyenler sıfatıyla kendi çıkarlarımızın da, tam da mesleki statümüzle arasında zorunlu bir bağ olan bu akademik "uzmanlaşma nesneleri"ni korumakta yattığının farkına varmamızı sağlayarak bizi rahatsız edecektir. Ama çağdaş kültürün ve medya dilinin muazzam katılaşmışlığı içinde sesi çok zayıf ve çok nadiren duyulan estetik oyunun kırılganlığını ve pathosunu, ancak böyle bir şeyleşmeden-arındırma ve işleme süreci yoluyla onarabiliriz. Gertrude Stein bir keresinde şöyle demişti: "Her başyapıt dünyaya içinde bir miktar çirkinlik barındırarak gelmiştir... yaratıcının yeni bir şeyi yeni bir şekilde söyleme mücadelesinin işaretidir bu...Eleştirmen olarak yapmamız gereken şey, [Rafael'in Sistine Madonnası] önünde durup çirkinliğini yeniden yakalamaktır."[8] Çirkinliğini yakalamak, eyvallah, ama aynı zamanda hantallığını, amatörlüğünü, kararsızlığını... şeyleşmiş sanat yapıtının çözülüp özgün praksisine döndüğüne işaret eden, bizi sanatsal metaın büyüsünden kurtararak, kapitalist bir dünyadaki yalnız ve özneleştirilmiş sanatçının gerçekten başarmış olduğu işi ve açmazlarını adil bir biçimde ve kardeşçe değerlendirmeye bir kez daha izin veren bütün acemice fırça vuruşlarını da yakalamaktır eleştirmenin işi.

Yaz 1976

8. Gertrude Stein, *Four in America*, New Haven, 1947, s. vii.

10

Le Guin'de Dünyanın İndirgenmesi: Ütopik Anlatının Ortaya Çıkışı

Kürklere bürünmüş, büzüşmüş suretler, ezilmiş kar, terli suratlar, gündüz vakti yanan meşaleler, merasim malası ve yerine yerleştirilen bir temel taşı... *Karanlığın Sol Eli*'ndeki *başka* dünyaya, bütün uydurulmuş dünyalar gibi insanda, gerçek dünyaya dair engellenemez hatıralar uyandıran –belki de burada Ayzenştayn'ın eski Moskovası'ndan ziyade Eskimo Ortaçağı gibi bir şeyi hatırlatan– bir dünyaya işte böyle giriyoruz. Ama yüzeydeki bu egzotizm "türsel süreksizlik"[1] denebilecek bir dizi süreksizliği gizliyor; roman büyük bir ustalıkla birbiri üzerine yığılmış ve iç içe geçirilmiş bir grup heterojen anlatı tarzıyla inşa edilmiş olduğu için farklı türden anlatı tarzlarının gerçek bir seçkisinden oluştuğu söylenebilir. Yani burada birbirine karışmış halde şunları buluyoruz: Seyahat anlatısı (antropolojik verilerle), mit pastişi, politik roman (saray en-trikalarının sahnelenmesiyle sınırlı olarak), halis bilimkurgu (Hain sömürgeleri, Gethen'in güneşinin yörüngesindeki uzay gemisi), Orwellvari ters-ütopya (Gönüllü Çiftlik ve Yerleşim Ajansı'nda hapsedilme), macera romanı (buzul üzerinden kaçış) ve hatta sonunda çok-ırklı aşk hikâyesi de diyebileceğimiz bir şey (iki kültür ya da iki tür arasındaki iletişimin sahnelenişi).

Bu tarz yapısal süreksizlikler, bunların sadece bir veya ikisini yapabilen kitaplarla kıyaslandığında *Karanlığın Sol Eli*'nin yarattığı etkiyi açıklıyor olsa da, insanın aklına hemen romanın nihai bütünlüğü gibi temel bir mesele getiriyor. Yazının ilerleyen bölümle-

1. Bkz. benim "Generic Discontinuities in SF: Brian Aldiss' Starship" adlı yazım, *Science-Fiction Studies* 1 (1973), s. 57-68.

rinde olay örgüsü ile pek de ilgisi olmayan ama genelde kurmaca anlatılarda dünya inşasına biraz ışık tutabilecek gibi görünen tematik tutarlılıktan bahsetmek istiyorum. Romanda tematik olarak dört farklı tip malzemeyi ayırt edebiliriz ki bunların en çarpıcısı ve belirgini de Gethen sakinlerinin cinsiyetlerinin erdişi olmasıdır. Gelgelelim, kitabın "resmi" mesajı bundan biraz farklı gibi görünmektedir; Karhide kurumları ve Karhide toplumunun veya herhangi başka bir toplumun topyekûn savaş çıkartma kapasitesi konusunda toplumsal ve tarihsel açıdan düşünme çabasını içerir. Bundan sonra da elbette *Karanlığın Sol Eli*'ni bir tür anti-*Dune* haline getiren olağandışı ekolojisinden, bu ekolojinin dayattığı yaşam tarzından; son olarak da gezegendeki, kitaba ismini veren mitlerden ve dinsel uygulamalardan söz etmek gerekir.[2]

Bu noktada sorulması gereken soru, bütün bu konular arasında ortak bir şey bulup bulamayacağımız ve hatta aralarında temel bir yapısal benzeşiklik (*homoloji*) ayırt edip edemeyeceğimizdir. Gethen'in Ekumen tarafından Kış adı verilen iklimiyle başlayacak olursak ilk Araştırmacı, iklimi bu buzul çağı ortamının insan hayatına gösterdiği direnç açısından betimler:

> Kış'ın hava şartları öylesine tahammül edilmez, soğuğa uyum göstermelerine rağmen dayanma sınırına öylesine yakın ki, belki de savaşçı ruhlarını soğukla savaşmaya hasrediyorlar. Marjinal halklar, zorlukla ayakta kalabilen ırklar savaşçı olmazlar çoğu kez. Ve sonuçta Gethenlilerin hayatındaki baskın etken cinsellik veya herhangi insani bir şey değil! Çevre koşulları, soğuk dünyaları. Burada insan kendisinden bile acımasız olabilen bir düşmanla karşı karşıya. (s. 90)

Yine de, aşırı soğuğun tek çağrıştırdığı şey bu değildir; bu *motifin* daha başka, daha derin, gizli bir simgesel anlamı olabilir. Sözünü ettiğimiz simgesel anlam belki de en iyi şekilde son dönem bilimkurgularda, özellikle de J. G. Ballard'ın romanlarında görülen, tropik ikliminin benzer simgeciliğiyle örnekleyerek açıklanabilir. Bu bilimkurgularda sıcak, bedenin eriyip dış dünyaya karışmasını, insana özerkliğini kazandıran ve serbestçe etrafta dolaşmasını sağlayan giysiler ve dış nesnelerle arasındaki kesin ayrılığın yitirilme-

2. Bu kitaptan yapılacak alıntılar şu çeviriden alınmıştır: *Karanlığın Sol Eli*, çev. Ü. Altuğ, İstanbul: Ayrıntı, 2001.

sini, insanın fiziksel organizmasıyla etrafındaki yüzey arasındaki temastan doğan pislik ve yapışkanlık hissinin gittikçe artmasını, bedenin içinde yüzdüğü o rutubetli havayı ve her yanına tokat gibi inen iri yaprakları ifade eder. Yani Wordsworthvari olmayan, daha doğrusu Wordsworth karşıtı doğasıyla balta girmemiş ormanın kendisi, bedenlerimizi içine emme riski taşıyan muazzam ve yabancı bir organizma olarak hissedilir; bilimkurguda bu endişenin en dehşet verici ifadesi belki de Robert Silverberg'in *Downward to Earth*'ünde (8. Bölüm) kahramanın, canlı gövdelerinin içinde türü bilinmeyen asalak kurtçukların canavar ceninler misali kımıldandığı bir insan çiftini bulduğu o korkunç sahnedir.

O halde, bize Avrupalıların içinde eriyip gittikleri bütünsel orman ortamıyla sunulan bu fiziksel özerklik kaybı, ruhsal özerklik kaybının bir mecazı olarak algılanmaktadır; edebiyatta bu kayıp esasen tropik kahramanın tam anlamıyla ahlaksızlaşması, kendini sömürge ortamında bulduğu viski şişelerine adayıp bütün bütüne yozlaşması paradigmasıyla anlatılır. (Havanın aşırı sıcak oluşu ile cinsel endişe arasındaki ilişki bu çalışma açısından daha anlamlıdır – Graham Greene ve François Mauriac gibi Katolik romancıların benzer bir malzemeyi bilimkurguyla alakası olmayan bir şekilde ele almasında bu tema özellikle göze çarpar. Bu romancılara göre sıcaklık hissi ile ergenlik döneminde çekilen cinsel ıstırapların özdeşleştirilmesi ana karakterlerin daha sonra cinsellikten uzaklaşmasının önemli bir sebebidir.)

Ballard'ın eseri, hem fiziksel, hem de ahlaki çöküşü o büyük ideolojik entropi mitine tercüme etmesi ve bu mit dahilinde Britanya İmparatorluğu'nun tarihsel çöküşünün, evrenin kendisinin de, moleküler yapıtaşlarının da muazzam bir kozmik yavaşlamaya girmesi olarak yansıtılması bakımından kafa açıcıdır.[3] Bu tarz bir ideolojik mesaj, sözü edilen sıcak simgesinin özellikle Batılı ve etnikmerkezci bir simge olduğu hissinden kurtulmayı zorlaştırıyor. Eğer bir kanıt gerekiyorsa Vonnegut'un *Kedi Beşiği* romanına bakılmasını öneririm; bu romanda hadiselerin sistematik olarak New York

3. Entropi, son derece tipik bir 19. yüzyıl sonu burjuva mitidir elbette (örneğin Henry Adams, Wells, Zola). Bu tarz bir yorumun sebepleri için şu yazıma bkz. "In Retrospect", *Science-Fiction Studies* 2 (1974), s. 272-6.

Taşrası'ndan Karayipler'e, insanlıktan çıkmış Amerikalı bilim insanlarından Bokononizmin neşeli, kuşkucu dinsel uygulamalarına kayması, düpedüz Amerikan iktidarı ile Üçüncü Dünya, kapitalist dünyadaki baskı ile bilimsel bilgi arasındaki ilişkiler hakkında düşünmeyi ve daha eski ve daha sade bir kültürde daha gerçek insani imkânlar bulunabileceği yolundaki nostaljik ve ilkellik yanlısı düşünceleri ima eder. O zaman sıcaklık takıntısı, terlemekten sanki insanın varlığının bir kısmı eriyecekmiş gibi korkulması, tropik arazide ırgatlık etmekten duyulan bilinçdışı endişeye eşdeğer sayılabilir (içinde yaşadığımız varlıklı toplumlarda kot pantolon ve işçi gömleği üreten Kuzeydeki fabrikalarda çalışmakta da benzer bir kültürel simgecilik bulunabilir). Demek ki, tropikal bölge kâbusu, Üçüncü Dünya kitlelerinin bizim zenginliğimize ve ayrıcalıklarımıza yönelttiği tasavvur edilemez ve formülleştirilemez tehdit karşısındaki örtülü bir dehşeti ifade eder; böylece Le Guin'in Gethen'inin buz gibi iklimini yorumlamamız için bize yeni ve beklenmedik bir çerçeve sunar.

Böyle okunduğu takdirde Kış gezegeninin soğuk iklimi her şeyden önce, insan yaşamına düşman sert bir ortamdan ziyade, organizmanın özerkliğinin simgesel bir teyidi ve bedenin bulunduğu ortamdan veya ekolojik sistemden neredeyse mutlak kopuşunun fantazi düzeyinde gerçekleşmesi olarak anlaşılmalıdır. Soğuk tecrit eder; karakterlere (ve okuruna) kendi fiziksel mesafelerini, birbirinden ayrı hür bireyler olarak içinde bulundukları tecridi, tenin ta kendisini bir çeşit dış kılıfa çeviren soğuktan ürpermeleri, organizmayı kendi iç kaynaklarına yönelten ve herkesi bir çeşit kendi kendine yeten fırına dönüştüren gezegenin sıfırın altındaki ısısını sunan şey Gethen'in soğuğudur. Nitekim Gethen, bizim dünyadaki varlığımızın en uç noktada sadeleştirildiği; içinde, etrafımızı saran çeşitli değişken algı alanlarıyla olan duyusal bağlarımızın, belki de insan gerçekliğinin nihai doğasına yeni bir bakış atmamızı sağlayacak kadar kökten bir şekilde soyutlandığı deneysel bir manzarayı hayal etme girişimi olarak karşımıza çıkar.

Anlatıyı bilincin dış dünyadan tecrit edildiği daha kâbusvari diğer örneklerden (örneğin Philip K. Dick'in *Ubik*'inde ölülerin sürdürdüğü "yarı yaşam"da olduğu gibi) ayırabilmek için, gördüğü bu bilişsel ve deneysel işlev konusunda ısrarcı olmak bence önemli.

Bir biçim olarak bilimkurgunun en önemli imkânlarından biri, tam da insanın kendi ampirik evreni üzerinde deneysel bir çeşitleme denebilecek bir şey sağlayabilmesinde yatar; Le Guin Gethenlilerin cinselliğini, büyük fizikçilerinin geleneğine uygun olarak tam da böyle bir "düşünce deneyi" tarzında icat etmiş olduğunu belirtir: "Einstein hareket eden bir asansör içinden bir ışın geçirir; Schrödinger bir kediyi bir kutuya koyar. Gerçekte ne asansör, ne kedi, ne de kutu vardır. Deney zihinde yapılmakta, soru zihinde sorulmaktadır."[4] Bu arada bir zamanlar "yüksek edebiyat"ta da bu tür amaçlar güdüldüğünü hatırlamakta fayda var. Zola'nın soyaçekim görüşleri ne kadar modası geçmiş olursa olsun, Claude Bernard'ın deneysel araştırmayla ilgili izahı karşısında duyduğu heyecan ne denli naif olursa olsun doğalcı deneysel roman kavramı, modernizmin arifesinde, edebiyatın bilişsel işleviyle ilgili tam da bu tarz bir savın ortaya konması anlamına gelmekteydi. Bu savın artık inanılır görünmemesi sadece, şu anda kendimizi içinde bulduğumuz ortam –geç tekelci sermaye ile tüketim toplumunun oluşturduğu bütüncül sistem– fena halde yerli yerine oturmuş olduğu ve bu ortamdaki şeyleşme son derece ezici ve son derece nüfuz edilemez bir hal aldığı için artık ciddi bir sanatçının onu kurcalama veya onun üzerinde deneysel çeşitlemeler yapma konusunda serbest olmadığını göstermektedir.[5] Edebi bir biçim olarak bilimkurgunun sunduğu tarihsel fırsatlar, yüksek diye bilinen edebiyatın içinde bulunduğu bu felç haliyle yakından ilgilidir. Bilimkurgunun resmen "gayriciddi" veya ucuz denen karakteri, yüksek sanat üzerinde sakatlayıcı bir sansür işlevi gören zalim "gerçeklik ilkesi"ni gevşetme ve böylece "ikinci derecede edebi olan" bu türe, başka her yerde *muhayyel* bir değişime bile direnen bir dünyanın alternatif versiyonlarını bize sunma işini miras alma fırsatını sağlaması açısından vazgeçilmez bir özelliktir. (Edebiyatın en önemli geleneksel işlevlerinden birinin bilimkurguya devrine dair bu açıklama sanki günümüz "sanatsal edebiyat"ının –örneğin Thomas Pynchon'ın– bu eski kapasitelerin yeni-

4. Ursula K. Le Guin, "Is Gender Necessary?", *Aurora: Beyond Equality*, haz. Susan J. Anderson ve Vonda McIntyre, Connecticut, 1976.

5. *Marxism and Form*'da (Princeton, 1971, s. 248-52), tarihi romanda da imkânların benzer bir şekilde azalmış olduğunu savunmaya çalışmıştım.

den edebi romana kazandırılması uğraşlarının artmasıyla da doğrulanıyor gibi.)

Bu tarz bir anlatı deneyinin başlıca teknikleri –etrafımızdaki ampirik ve tarihi dünyanın, bilimkurgu tarafından yaratılan sistematik çeşitlemeleri– *analoji* ve *çıkarsama*[6] ikiz başlıkları altında gayet elverişli bir şekilde kodlanmıştır. Gelgelelim Le Guin'in deneysel ekolojisi için önerdiğimiz okuma yöntemi, bu incelemenin kalan bölümünde açıklama işini üstlendiğimiz, üçüncü ve epey farklı bir çeşitleme tekniğinin varlığına işaret etmektedir. Gethen ortamını kendi Dünyamızın mevsimlerinden çıkarsanmış bir ortam olarak, kendi iç mantığına göre geliştirilmiş ve nihai sonuçlarına ulaştırılmış bir çıkarsama olarak görmek tabii ki mümkündür – örneğin Pohl ile Kombluth *Uzay Tacirleri*'nde 1952'nin rüşeym halindeki tüketim toplumunda belirginleşmeye başlayan pazarlama eğilimini gezegenler arası bir boyuta taşıdıkları zaman, ya da Brunner, *The Sheep Look Up*'ta, çoktan başlamış olan çevre kirliliğini felaket boyutunda hızlandırdığı zaman olduğu gibi. Yine de bu bana Le Guin'in deneyindeki en önemsiz şey gibi geliyor, zira bir sistematik dışlama ilkesine ve ampirik gerçekliğin bir nevi cerrahi müdahaleyle kesilip atılmasına dayanan bu deneyde gerçeklik dediğimiz mevcudiyetin dolup taşan çokluğunun, bundan böyle *dünyanın indirgenmesi* adıyla anacağım uç düzeyde bir soyutlama ve sadeleştirme işlemiyle kasten azaltılıp ayıklandığı ontolojik bir daraltma süreci yaratılmaktadır. Bir kez bu tekniğin doğasını kavradıktan sonra (örneğin başka hayvan türlerinin Gethen'deki dikkat çekici yokluğu gibi) söz konusu tekniğin romanın diğer tematik alanlarındaki etkileri de kaçınılmaz olarak ortaya çıkacaktır. Koca bir evrimsel filum (canlılar) ağının dışta bırakılması tabii ki Gethen'in sömürgeleştirilmesinin ve sakinlerinin normal olmayan cinselliklerinin asıl Hain uygarlığı tarafından yapılmış olan, unutulmuş bir biyolojik deneyin sonuçları olduğu hipotezine bağlanabilir, fakat bu, ortadaki eksikliğin verdiği huzursuzluğu azaltmaya yetmez: "Kış'ta komünal yaşayan böcek türleri yok. Terralıların aksine Gethenliler dünyalarını

6. Bkz. Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre", *College English* 34 (1972), s. 372-82 ve "Science Fiction and the Genological Jungle", *Genre* 6 (1973), s. 251-73.

bu çok daha eski toplumla, gruba, bütüne itaat dışında hiçbir içgüdüye sahip olmayan bir küçük cinsiyetsiz işçilerin oluşturduğu sayısız toplulukla paylaşmıyorlar" (s. 155)

Fakat bu durum, Le Guin'in daha sonraki romanı *Mülksüzler*'de en son haddine kadar zorlanmış, insan yaşamının neredeyse hiçbir biyolojik ortağının olmadığı bir gezegen (Anarres) manzarası çizilmiştir:

> Biyolojik açıdan bakıldığında garip bir durum. Biz Anarres'liler doğadışı bir yalıtılmışlık içindeyiz. Eski Dünya'da on sekiz kara hayvanı cinsi var; böcekler gibi sayılamayacak kadar çok türü olan sınıflar var, bu türlerin bir çoğunun sayısı da milyarlara ulaşıyor. Düşün bir kez: baktığın her yerde seninle toprağı ve havayı paylaşan hayvanlar, başka yaratıklar. Bir şeylerin *parçası* olduğunu çok daha fazla hissedersin...*

Urras'a vardığında, "İnsan yüzüne benzemiyordu. En az kolu kadar uzun ve ölü gibi bembeyazdı. Burun olması gereken şeylerden buhar halinde nefes fışkırıyordu ve korkunç, kuşku götürmez bir göz vardı" şeklinde betimlenen bir surat tarafından gözlenen Shevek'in hayreti bundandır (s. 25-6). Yine de *Mülksüzler*'in Anarres'inde Shevek'i irkilten şey, yani eşek gibi büyük hayvanların yokluğu çok daha olumlu bir ihmalin yani Darwinci yaşam çevriminin bütün o avları ve avlananlarıyla beraber ihmal edilmesinin, öbür yüzüdür: insanların, tarihsel determinizmi alt etmiş olduklarının, kendi kaderlerini kendileri yaratabilmek için kendi başlarına bırakıldıklarının göstergesidir bu yokluk. O halde, *Mülksüzler*'de dünyanın indirgenmesi ilkesi bilinçli bir şekilde bir ütopya geliştirme vasıtası olmuştur. Öte yandan Gethen'de bu indirgemenin etkileri çok daha trajiktir; Hain deneyi kendi kaderini tayin etme ve devrim yapma imkânlarının araştırıldığı büyük ve özbilinçli bir toplumsal laboratuvara değil de istemeden tüp deneklerin evrimleşmesine yol açmıştır:

> Senin ırkın kendi dünyasında şaşırtıcı derecede yalnız. Başka hiçbir memeli türü böyle değil. Cinsiyeti belirsiz başka bir tür yok. Evcilleşecek

* *Mülksüzler*, çev. L. Mollamustafaoğlu, İstanbul: Metis, 2005, s. 162. Bu kitaptan yapılan diğer alıntılarda da bu çeviri kullanılmıştır ve sayfa numaraları bu basıma aittir. *–ç.n.*

kadar zeki hiçbir hayvan türü böyle değil. Bu kendine özgülük düşünüşünüzü [etkiliyor] olmalı ... böylesine düşmanca bir dünyada böylesine tek başına olmak; bütün bakış açınızı etkiliyordur bu. (s. 198)

Yine de, bu tarz ayrıntıların daha derin önemi ve bu ayrıntılardaki yapısal ilkeler, ancak romanın diğer tematik alanlarında, örneğin Gethen dininde de benzer kalıplar gözlemlendikten sonra belirginleşir. Kitabın tezat kompozisyonuna uygun olarak iki ana ulus birimi Karhide ve Orgoreyn aşağı yukarı iki tezat dinsel mezhebe karşılık gelirler: Meshelerin Orgota olanı, tıpkı Hıristiyanlığın Yahudilikten çıkmasında olduğu gibi, aslen Karhideli Handdara'nın bir kolu veya bir sapmasıdır. Meshelerin bütünsel bilgi dini, içinden çıktığı ve zaman ile tarihin bütününün körleştirici bir ortaklaşa mevcudiyet haline geldikleri mistik deneyimi yansıtmaktadır: Bununla birlikte, bilme üzerindeki vurgu, tıpkı Protestanlığın Batı Avrupa'nın doğmakta olan kapitalizmine uygun düşmesi gibi, Orgoreyn'in ticaretle uğraşan toplumuna da uygun düşüyormuş gibi görünen pozitivist bir temayülü akla getirir. Öte yandan bizim şu andaki tezimizle en çok ilgisi olan din, Karhide dinidir: Handdara, daha sonra ortaya çıkan mezhebin tersine, tam tamına bir karanlıkçılık, Gethen iklimindeki şiddetli indirgemeciliğe paralel bir bilmeme mezhebidir. Bu dinin maneviyatının amacı aklı temel önemde olmayan her şeyden kurtarmak, özlü, basit bir işleve indirgemektir:

> Handdara'nın Mevcudiyet disiplinini uyguluyorlardı. Bir tür trans bu –olumsuzluklara meraklı Handdaratalar buna uyanıklık ya da trans olmama hali derler– aşırı duyusal algılama ve bilinç aracılığıyla öz-yitim (yoksa öz-büyüme mi?) amaçlıyor. Bu teknik, çoğu mistisizm tekniğinin tam karşıtı olmasına rağmen sanırım gene de mistik bir disiplin, İçkinlik deneyimi hedefliyor. (s. 59)

Böylece, ritüel yoluyla kehanette bulunmanın –romanın en dikkate değer bölümlerinin birinde de sergilenen– temel amacı, gelecek ile ilgili *cevaplandırılabilir* soruları cevaplandırarak "yanlış soruların cevabını bilmenin ne kadar yararsız olduğunu göstermektir" (s. 69) ve en nihayetinde genel olarak soru sorma işinin gereksizliğini göstermektir. Bu yanlış ve cevaplandırılamaz soruların gerçek anlamının ne olduğunu daha sonra izah etmeye çalışacağız;

fakat bilmemeye verilen bu mistik değer tabii ki Sefirin Orgoreyn'e gelişinde hoş bir sürpriz yaşamasını sağlayan küstah ticari meraktan çok farklıdır.

Artık *Karanlığın Sol Eli*'nin temel yapısal ilkesi hakkındaki hipotezimizi, en dikkat çeken ve en ilginç özelliği olan iki cinsiyetli türler –hatta iki cinsiyetli toplum– tablosu karşısında sınamalıyız. Böyle bir tablonun vasat okuru karşı karşıya bırakacağı aşikâr yabancılaşma, hoşgörülü ve karşı-kültürel eril bilimkurgu yazarlığı geleneğinin Farmer ya da Sturgeon gibi örneklerdekine pek benzemez. Tüm cinsel davranışlara karşı geniş bir hoşgörüyü savunmaktansa –Le Guin'in de makalesinde savunduğu gibi– romanının feminist boyutu ve cinsiyet rollerini gizeminden arındırması konusunda ısrarcı olmak daha yerinde görünüyor. Gethen cinselliğinin asıl vurguladığı şey, cinsiyet rollerinin, bizde olduğu gibi, hayatın diğer bütün yönlerine damgasını vurmadığıdır; bu cinsellik daha çok bizim dünyamızdaki hayvan türleri gibi Gethenlilerin "kızıştıkları" ya da "kemmer"e girdikleri aylık devirlerin kısa bir dönemine sıkıştırılır, fitili bu dönemde yakılır. O yüzden, Ekumen tarafından yollanan ilk Araştırmacı, Gethen'in "normal" cinsiyetli varlıklar üzerinde yarattığı bu temel "yabancılaştırma etkisi"nin altını çizer:

> Eğer bir Gezici gönderilecek olursa şu konuda uyarılmalı: Kendinden çok emin ya da fazla yaşlı değilse gururu incinecektir. Bir erkek erkekliğinin dikkate alınmasını ister, bir kadın kadınlığının takdir edilmesini ister, bu dikkat ve takdir ne kadar örtülü, ne kadar dolaylı olsa da. Kış'ta böyle bir şey olamaz. Bir insan sadece insan olarak dikkate alınır ve değerlendirilir, ürkütücü bir deneyim bu. (s. 88-9)

Yazar, sözü geçen makalede samimi davranıp böyle bir sunumda zorluklar olacağını (örneğin İngilizce zamirlerdeki kaçınılmaz cinsiyet seçimi) itiraf ediyor.[7] Yine de okurların bütün başarısızlıkları ona ait sayılamaz; öğrencilerin Gethenlileri ısrarla "cinsiyetsiz" olarak tarif etme eğilimleri bize toplumsal cinsiyetle ilgili klişelerin onların tahayyülüne dayattığı sınırlar hakkında bir şeyler anlatmak-

7. Bkz. 4. not. Amansız bir mantıkçı olan Stanislaw Lem, Le Guin'in fark etmediği bazı sorunlara –örneğin kemmer ile sevişen çiftler arasındaki cinsel rollerin devamlılığının senkronizasyonu sorununa– dikkat çeker: "Lost Opportunities", *SF Commentary* 24, s. 22-4.

tadır. Aslında Gethen biyolojisi cinselliği ortadan kaldırmak şöyle dursun, cinsel baskıyı ortadan kaldırmak gibi bir sonuç yaratmıştır:

> Doğa tarafından böyle kesin bir biçimde tanımlanan ve sınırlanan Gethenlilerin cinsel itkilerine toplum pek müdahale etmez, cinselliğin kodlanması, aktarılması ve bastırılması, bildiğim tüm biseksüel toplumlardan çok daha az. Cinsellikten kaçınma tamamen isteğe bağlı, serbestlik çok fazla. Cinsel korku da tatminsizlik de çok nadir. (s. 154)

Yazar çok dikkatli davranıp bu insanların hadım olmadıklarını söylemekle kalmamış, aynı zamanda –anti-kemmer ilaçlarının uygulandığı bir ceza çiftliğini anlatan gerçekten dehşet verici bir bölümde– böyle bir toplumda hadımların neye benzeyeceğini de göstermiştir (13. Bölüm).

Gerçekten de (*Mülksüzler*'deki ütopyanın cinsel serbestliğinin yanı sıra) genel kemmer evleri vizyonu en damardan Fouriercileri veya cinsel özgürlükçüleri bile heyecanlandırmalıdır. Söz konusu vizyon eğer bunu tam olarak başaramıyorsa, bunun nedeni öğrencilerimin verdikleri tepkilerde haksız olmadıklarını gösteren, bir kez daha dünyanın indirgenmesi diyeceğimiz fenomen ile karşılaştığımız çok farklı bir anlamın varlığıdır. Çünkü Le Guin'in Gethen'i, cinselliği ortadan kaldırmasa bile, cinsellik ile ilgili *sorunlu* olan her şeyi kaldırmıştır denilebilir. Aslında cinsellik sorununu Gethen fizyolojisi çözmüştür; bunun da (daha çok, insan arzusunun "doğal" ya da içgüdüsel hayvani ihtiyaçlarımıza tezat olarak biyolojik olmayan bir doğası olması nedeniyle) bizim cinsimizden hiçbir insanın bugüne kadar başaramadığı bir şey olduğuna şüphe yok. Arzu tam da hiçbir "çözüm" kabul etmediği için daima skandal yaratır: rasgele cinsel ilişki, bastırma ve çift olmak bir çözüm olarak aynı derecede yetersizdir. Sadece, arzuları aylık çevrimleri içersinde birkaç günle sınırlanan Gethenlilerinki gibi bir yapı dizginleyebilir bu sorunu. Böyle bir yapı, cinsel arzuyu diğer insani etkinliklerden tamamıyla çıkartılıp alınabilecek bir şey haline getirmekte, onları daha temel, saf bir tarzda görmemizi sağlamaktadır. O halde burada, yani Gethen'in çift cinsiyetliliğini ortaya çıkaran bu arzu tasarımının yapılandırılması sırasında, sözünü ettiğimiz dünyanın indirgenmesi sürecine veya ontolojik daraltmaya yapısal olarak benzeyen bir süreçle karşılaşıyoruz: Gerçeğin bazı unsurları kesilip atılarak, insan cinselliğinin başlı başına güçlü bir fantazi-yatırımı yapmak-

tan kendini alamayan özellikleri kökten bastırılarak, hayali bir durum deneysel olarak üretiliyor. Hayal edilmesi bile zor olan bir şeyi yapma, yani cinsellikten kurtulma rüyası aslında insanlık fantazilerinin en eskilerindendir, hatta katıksız cinsel istek-gerçekleştirimi fantazileri kadar da güçlüdür neredeyse. Söz konusu fantazinin *Karanlığın Sol Eli*'ndeki daha genel simgesel anlamının ne olabileceğini kavramanın tek yolu bu anlamın romanın diğer ana konusuyla, yani Gethen'deki toplumsal sistemlerin doğasıyla ilişkisini ve özellikle de bu sistemlerin savaş açma kapasitesini kavramaktır.

İlk bakışta buradaki paralelliğin çok belirgin olduğu ve bizim dünyanın indirgenmesi dediğimiz şeyin nesnesinin ancak Karhide'nin feodal sisteminde henüz görülmeyen kurumsal savaş olabileceği zannedilebilir. Şurası kesin ki Le Guin'in eseri bir bütün olarak son derece pasifisttir; *Dünyaya Orman Denir* adlı kısa romanı (Aldiss'in *Dark Light-Years*'ı ile birlikte) ABD'nin Vietnam'da yaptığı soykırımın belli başlı bilimkurgusal kınamalardan biridir. Yine de sosyoekonomik olmaktan çok, ahlaki bir emperyalizm tasavvuru olarak kalmıştır ve son satırı şiddetin suçunu yeni başarıya ulaşmış olan ulusal kurtuluş savaşına bile yükler: "Belki ben öldükten sonra insanlar ben doğmadan ve sizler gelmeden önceki gibi olurlar. Yine de böyle olacağını pek sanmıyorum."* Yine de eğer haklı şiddet diye bir şey yoksa, o zaman Dünya'nın o uzun ikindisi ve alacakaranlığı, bilimkurgu yazarlarının hep olacağını tahmin ettikleri o kısıtlayıcı ters-ütopyaya dönüşecektir.

Le Guin'in radikalden ziyade liberal olan bu konumu şu iki unsur tarafından destekleniyormuş gibi görünüyor: sessiz ve pasif kahramanlar yaratmaya düşkünlüğü; ister Karhide dininde, ister "creecheler"in barışsever geleneklerinde, isterse de Shevek'in düşünceli mizacında olsun anti-politik, anti-aktivist bir tutumu öne çıkarması. Öte yandan iddiasını daha belirsiz ve daha ilginç kılan şey Le Guin'in eserlerinin şiddetin kendisinden çok, şiddetin kurumsallaştırılmasını reddetmesidir: *Mülksüzler*'de, Shevek'in, isimleri arasındaki benzerlikten rahatsız olarak bir adam tarafından bayılıncaya kadar dövülmesi kadar şoke edici bir şey yoktur:

* Türkçesi şuradan alındı: *Dünyaya Orman Denir*, çev. Ö. Dinçkal, İstanbul: Metis, 1996, s. 119. –*ç.n.*

"Ellerini kirletmemek için okula giden küçük çıkarcılardan birisin sen," dedi adam. "Ne zamandır senin gibi birinin ağzına sıçmak istiyordum." "Bana çıkarcı diyemezsin!" dedi Shevek, ama bu laf kavgası değildi. Shevet onu bir yumrukta ikiye katladı. Shevek kolları uzun olduğu ve rakibinin sandığından daha öfkeli olduğu için birkaç karşı darbe vurdu: Ama adam daha güçlüydü. Birkaç kişi durup baktı, adil ama ilginç olmayan bir kavga olduğunu görüp yollarına devam ettiler. Basit şiddet onları ne rahatsız eder, ne de çekerdi. Shevek yardım istemediğine göre başka kimsenin değil, onun sorunuydu. Kendine geldiğinde iki çadır arasında, karanlıkta, yerde sırtüstü yatıyordu. (s. 49)

Başka bir deyişle ütopya, insanlığın şiddetten kurtulduğu bir yer değil, tarihin çeşit çeşit (ekonomik, siyasal, toplumsal) determinizmlerinden kurtulduğu bir yerdir: Tam da kişiler arası ilişkilerde –ister şiddet, ister aşk, ister nefret, cinsellik veya her neyse o olsun– istediğini yapma serbestisi sağlamak için kadim kolektif kadercilikler ile hesaplarını kapatmış bir yerdir. Bu ilişkilerin hepsi ham ve güçlüdür; üstelik –varoluş güzellemesinden çok, esaslara dönmek açısından– Le Guin'in sunduğu vizyonun sahiciliğini ispatlama yolunda, *Mülksüzler*'de sunulan bütün ekonomik ve toplumsal örgütlenme açıklamalarından çok daha fazla mesafe kat eder.

Le Guin'de geleneksel liberalizm gibi görünen şey (liberalizm "gibi görünmeye" devam ettiği için ideolojik açıdan hâlâ kuşkuludur elbette) aslında –yeni çıkan romanlarından biri olan *The Lathe of Heaven*'da (1971) açıkça gösterildiği gibi– bugünkü ABD'nin egemen ideolojisi haline gelen emperyalistleşmiş liberalizmin önemli politik özelliklerine karşı Jefferson ve Thoreau geleneğinin kullanılmasıdır. Orr'un Taovari pasifliği ile Haber'in her türlü yenilikçi ve ıslahçı projeye kafayı takmış olması arasındaki mizaç karşıtlığının anlamı kesinlikle budur:

Güç istencinin en kesin niteliği büyümedir. Başarı bu istencin iptalidir. Güç istenci var olmak için her başarıyla artmalı, başarıyı sadece bir sonraki başarı için bir basamak yapmalıdır. Kazanılan güç ne kadar büyükse, insanın daha fazlasına duyduğu iştah o kadar artar. Orr'un rüyaları vasıtasıyla Haber'in kullandığı gücün görünür bir sınırı olmadığı gibi, dünyayı geliştirme azminin de bir sonu yoktu. (s. 128)

Demek ki *Karanlığın Sol Eli*'ndeki pasifist eğilim günümüz Amerikan liberalizminin büyüme odaklı iktidar dinamiklerine yö-

nelik daha genel bir reddin parçasıdır; hatta kurumsallaştırılmış savaş, merkeziyetçilik ve ruhsal saldırganlık arasında bağlar kurmak bize daha ziyade liberallere özgü bir meşgale gibi göründüğünde bile.

Bununla birlikte ben bu resmi savaş temasının altında, tarihi yeniden tahayyül etmeye yönelik daha temel bir eğilimin varlığının ipuçlarını veren, roman boyunca oraya buraya serpiştirilmiş ayrıntılar olduğunu iddia edeceğim. Temel taşının açılış merasimi gibi, –"Duvarcılar aşağıda elektrikli bir vinç kurmuşlar ve Kral tırmandıkça kemerin kilit taşı yukarı çekiliyor, yükseltiliyor ve bir tonluk bir blok olmasına karşın hemen hiç gürültü çıkarmadan payandalar arasındaki boşluğa yerleştiriliyor. İki payandayı birleştirip tek bir şey, bir kemer haline getiriyor" (s. 18)– veya ilk bahar kervanının Kuzey istihkâmlarına doğru yola çıkışı gibi –"Yirmi tane kocaman, sessiz, tırtıl paletli mavna benzeri kamyon, sabah karanlığında Erhenrang'ın geniş caddelerinde tek sıra halinde ilerliyordu" (s. 53)– betimlemelerden hangi okur –belki de tam olarak nedenini bile bilmeden– gerçekten etkilenmemiştir? Tabii ki bilimkurgulardaki *çıkarsama*, tam olarak bunlar gibi ayrıntıları kullanıyor olmasaydı, ampirik gerçek dünyanın heterojen veya çelişkili unsurlarını yan yana sıralayıp etkileyici montajlar halinde yeniden bir araya getirmeseydi hiçbir anlam ifade etmezdi. Buradaki öncülün elektrik ve makina teknolojisine vâkıf bir feodal veya ortaçağ kültürü olduğu açık. Ama buradaki makinalaşma bizim dünyamızdakiyle aynı sonuçları doğurmamış: "Karhide'nin mekanik-endüstriyel Keşif Çağı en az üç bin yıl öncesine uzanıyor ve bu otuz asır boyunca buhar, elektrik ve diğer esaslara dayalı mükemmel ve ucuz merkezi ısıtma aygıtları geliştirmişler, ama bunları evlerine kurmuyorlar" (s. 36). Bütün bunları, alışılmış tarzda çıkarsama tasarılarından daha karmaşık hale sokan şey bence, kendi Dünyamızın ampirik tarihinin değişik safhalarını birleştirdiğimiz veya birbirine kattığımız zaman neler olduğundan ziyade, tam da *neler olmadığını* vurgulamaya vesile olan, o muazzam zaman aralığı ile Karhide bilimi ve teknolojisinin kadimliğidir. Aslında Karhide örneğinin en önemli yönü budur: *hiçbir şeyin olmaması*, hatırlanamayacak derecede eski bir toplumsal düzenin hiç değişmeden kalması, temelde statık, tarihsel olmayan bir toplumun dengesi üzerinde elektrik enerjisinin –bizim

için büsbütün anlaşılmaz ve hayret verici bir şekilde– herhangi bir etki bırakmaması.

Batı denen yerin (yani Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'nın kapitalist ülkeleri) evriminde bilim ve teknolojinin rolünü tartışmanın sırasının geldiğine şüphe yok. Marksistlere göre bilimin gelişimi, hem üretimdeki çelişkilerin hem de gelişen piyasa sisteminin bünyesindeki nicelleştirici düşünme tarzlarının sonucudur; öte yandan Marksizm karşıtı tarihyazımı artık stratejik olarak (kapitalizm değil de) Sanayi Devrimi diye adlandırılan oluşumda teknoloji ve icatların oynadığı temel rolü vurgulamaktadır. Eğer teknoloji ile kapitalizm, kendi tarihimizde bu kadar ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olmasaydı böyle bir tartışma, her halükârda, hayal bile edilemezdi. Le Guin'in Karhide'yi tasarlarken yaptığı şey, bu ikisini nihai ve çarpıcı bir şekilde birbirinden ayırmak olmuştur:

> Bu dört bin yıl içinde elektrikli motor bulunmuş, radyo, motorlu dokuma tezgâhı, motorlu araçlar ve tarım makinaları kullanıma girmiş ve bir sanayi devrimi olmadan, hiçbir devrim olmadan bir Makina Çağı yavaş yavaş başlamıştı. (s. 92)

Karhide'nin, hiç kapitalizmi tanımamış bir Batı'yı hayal etme girişimi olduğunu söylemek değil de nedir bu? Modern teknolojinin esasen feodal bir düzenin tam ortasındaki varlığı, teknolojinin başarısını ölçme imkânı sağladığı gibi, bu hayali işlemin de bir işaretidir: Bütün o kürkler ve feodal *şiftgretor* arasında, huzur içinde sessizce mırıldanan simgesel teknolojinin mucizevi varlığı Karhide'de feodal bilimkurgunun sıradan bir numunesini görmediğimizin, onun yerine tam olarak kendi dünyamıza alternatif olan bir dünyayla, kapitalizmin hiç oluşmadığı –artık hangi garip rastlantının veya yazgının sonucuysa– bir dünyayla karşılaştığımızın ispatıdır.

Batı tarihini kapitalizm olmadan yeniden düşünme girişiminin, yapı ve genel ruh bakımından yukarıda tarif ettiğimiz girişimden, yani insan biyolojisini arzu olmadan hayal etmekten farklı olmadığı sonucuna varmaktan kaçmak zorlaşıyor; çünkü esasen kapitalizm öncesi toplumların vakayiname tarzından mevsimlik, döngüsel temposuna bizim ilerleme dediğimiz şeyin ateşini ve aşısını veren de piyasa sisteminin iç dinamiğidir. Varoluşu dayanılmaz, adeta lüzumsuz bir biçimde karmaşıklaştıran bir şey olarak cinsellik ile

anlamsız bir evrimsel devingenlik ve değişim hastalığı olarak kapitalizm arasındaki temel özdeşliği kuvvetle destekleyen şey, görevi her iki fenomeni ütopik bir tarzda dışta bırakmak olan bu tekniğin –dünyanın indirgenmesinin– ta kendisidir.

Karhide bir ütopya, *Karanlığın Sol Eli* de bu bağlamda gerçek bir ütopik eser değildir elbette. Nitekim daha önce yazılan bu romanın, *Mülksüzler*'e kadar ütopya inşasmda bilinçsizce kullanılan teknikler için bir deneme tahtası vazifesi görmüş olduğu şimdi ortaya çıkıyor. Dünyanın indirgenmesi oyununun ütopya ile kıtlığın ayrılmazlığı hakkında sosyopolitik bir hipotez haline dönüşmesi *Mülksüzler*'de olmuştur. Çorak Anarres'in Odocular tarafından kolonileştirilmesi bu tekniğin en eksiksiz edebi uygulamasını sunar; aynı zamanda günümüzde moda olan, Amerikan bolluğu ve tüketim maddelerini, nihai bir "büyük toplum" tasavvurunun vazgeçilmez parçaları yapma girişimlerini etkili bir şekilde ve zamanında kınamasına vesile olur.[8]

Bütün büyük tarihsel ütopyaların, dünyanın indirgenmesi adını verdiğim hayal gücüne dayalı işlemle yaratılmış oldukları izlenimini uyandırmak istemem. Bu edebi ve yaratıcı stratejiye başvurulmasına geç kapitalizmdeki aşırı mal bolluğu neden olmuş olabilir ki bu da söz konusu aynı zamanda siyasal bir tutum olduğu anlamına gelir. Mesela, William Morris'in *Gelecekten Anılar* adlı eserinin –geleceği ziyaret eden bir on dokuzuncu yüzyıl insanı olan– kahramanı, kasvetli sanayi metropolünün silinmeye yüz tutmuş hatlarının altından doğanın hatlarının yeniden belirmesi, nehir boyundaki yerlerin eski argo isimlerinin yemyeşil doğa manzaralarını hatırlatan isimlere dönüşmüş olması ve uzun zaman akaretlerin kaldırımları altında kalan, kanalizasyona hapsedilen, ama artık yeniden gün

8. Skinner'ın *Walden Two*'sundan bu yana en önemli ütopya olduğu kesin olan *Mülksüzler*'in siyasal düşüncede önemli bir rol oynadığı su götürmez olduğuna göre Le Guin'in Anarres'i "anarşist" bir Ütopya olarak sınıflandırmasını sorgulamak da önemli görünüyor. Le Guin'in bu sınıflandırmayı yaparak "devletin sönümlenmesi"nin Marksizm için de çok önemli olduğunu göz önüne almaksızın, kendi yarattığı ademimerkezi örgütlenme tarzını klasik Sovyet modelinden ayırmayı tasarladığı açıktır; halbuki yakın tarihlerde Çin'deki Kültür Devrimi ve deneysel komünler de başka yerlerdeki işçi özyönetimi deneyimleri de bu siyasal amacın altını çizmişlerdir.

ışığına çıkmış bayırları ve dereleri çağrıştırması karşısında hayrete düşer:

> Londra, medeniyetin modern Babil'i olduğunu okuduğum o Londra yok olmuştu... Bir zamanlar imalathanelerin merkezi olan, o büyük karanlık yerler de Londra'nın tuğla ve harçtan çölü gibi yok olmuştu: Ama buraları "imalat"tan başka bir şeyin merkezi olmadığından ve kumarbaz piyasaların amaçlarına hizmet etmekten başka bir işe yaramadıklarından varlıklarına dair Londra'ya nazaran daha az iz bırakmışlardı... Tüm bunların aksine, küçük kentlerde çok az boşluk oluşmuş, daha çok yeni binalar inşa edilmişti. Gerçekten de varoşları –varoşları varsa– kırsal alanlar içinde erimiş, merkezlerinde de boşluklar ve açıklıklar oluşmuştu; ama hâlâ sokakları, meydanları ve pazar yerleriyle kentler vardı; böylece bu daha küçük kentler sayesinde bugün bizler eski dünyanın kentlerinin en parlak dönemlerinde neye benzediği hakkında bir fikir sahibi olabiliyoruz.[9]

O halde Morris'in, Bellamy'nin teknoloji ve mühendisliğe yönelmiş olan *Looking Backward*'unun aksine, tam olarak estetiğe ve libidoya yönelmiş toplumsal bir vizyonun prototipi sayılabilecek olan ütopyası, Saint Simon'dan ziyade Fourier çizgisindedir ve Sovyet merkeziyetçiliğinden ziyade Yeni Sol'un değerlerini önceden görmüştür. Bu vizyonda kapitalizmin o muazzam çorak ve çöplük manzarasını temizleme sürecini ve tıkanmış kent coğrafyasından binaların sistematik olarak çıkartılıp atılmasından duyulan zanaatkârca memnuniyeti buluyoruz. Böyle hayal ürünü bir tasarı, militan bir siyasal tutuma dayanak olabilir mi? Morris'te böyle olduğuna şüphe yok; fakat günümüzde yaşanan mesele genelde ekolojik siyasetin militanlığıyla ilgilidir. Ben şahsen bu tarz "olmayan yerler"in sadece nefes alacak bir alan, geç kapitalizmin insanı boğan mevcudiyetinden anlık bir kurtuluş sunduğunu söyleme eğilimindeyim. Bu tür yerlerin saf ve sevimli ama yine de hüzünlü tatlılıkları, pastel tonları, kendilerini kasvetli Viktoryen gerçeklerden dokunaklı bir şekilde çekip çıkarmaları, Morris'in *Gelecekten Anılar*'a koyduğu altbaşlıkta gayet iyi tanımlanmıştır. *"Bir Huzur Çağı."* Her yerde, her zaman var olan tüketim kapitalizminin zehrinden zihnimizi, değerlerimizi ve alışkanlıklarımızı kurtarmak için verdiğimiz mu-

9. William Morris, *News from Nowhere*, Londra, 1903, s. 91, 95, 96; Türkçesi: *Gelecekten Anılar*, çev. E. Bodur, İstanbul: Ayrıntı, 2002.

azzam savaştan sonra aniden ve hiç beklenmedik bir şekilde eski hayatlar ve eski kaygılara ait tüm o özelliklerden azade, bambaşka bir anlatı alanına çıkıveren ruhumuz, yeniden yaratılmış dünyada etrafına bakınmaktan başka bir şey yapamayacak kadar bitkin ve acemi bir halde şaşkınlıkla soluğunu tutup bu yepyeni sessizlik içinde uzanıp yatar adeta.

Karanlığın Sol Eli'nin büyüsünün bir bölümünün, ayrıca nihai mesajındaki muğlaklığın, kendi içinden kaynaklanan gizli bir dürtüden geldiğine şüphe yoktur; bu tarz bir ütopik "huzur"a, cinsellik veya tarihin, kültürel lüzumsuzlukların, insan hayatıyla ilgisi olmayan bir nesne-dünyasının verdiği eziyetleri çekmeyen bir kolektivitenin nihai bir "olmayan yer"ine ulaşmaya yönelik bir dürtüdür bu. Yine de bu açıdan bakılınca romanın kendi eleştirisini de kendi içinde barındırdığını belirtmeden geçmeyelim.

Gerçekten de tarihin daha defedilir defedilmez tekrar ölümcül biçimde geri dönmesi; gelişmeyen bir toplumsal düzen olarak tasarlanan Karhide'nin, anlatının kendisinin başlamasıyla birlikte gelişmeye başlaması romanın çerçevesinin ne denli sağlam kurulduğunu gösterir. Bence bu, yukarıda geçen doğru ve yanlış sorular motifinin en mükemmel yorumu gibi görünmektedir. Söz konusu motif şu sözlerle devam ettirilir: "hangi soruların cevaplanamaz olduğunu öğrenmek ve *onları cevaplamamak*: Gerilim ve karanlık dönemlerinde en gerekli yetenek bu" (s. 135). Bu düsturun siyaset ve tarihi sorunlar hakkında çok daha pratik bir tartışmanın hemen ardından zikredilmesi tesadüf değildir:

> "Bütün yollar Mişnori'ye çıkar" diye bir söz var burada. Elbette, Mişnori'ye arkanızı dönüp uzaklaşsanız da hâlâ Mişnori yolundasınızdır... Başka bir yere gitmelisiniz, başka bir amacınız olmalı; o zaman başka bir yolda yürürsünüz. Bugün Yegey Otuz-Üçler Kurulu'nda: "Karhide'ye uygulanan tahıl ambargosuna ve bunu doğuran rekabet ruhuna kesinlikle karşıyım" dedi. Doğru olmasına doğru, ama bu yolda giderek Mişnori yolundan çıkamaz. Bir alternatif önermesi gerek. Orgoreyn de, Karhide de izledikleri yolda gitmeyi durdurmalılar, hangi yön olursa olsun: Başka bir yere gitmeleri ve çemberi kırmaları gerek. (s. 134)

Ama tabii ki bu ikilemin gerçek alternatifi, kapitalizm ile feodalizm arasında tercih yapmayı gerektiren kısırdöngüyü kırmanın tasarlanabilecek tek yolu, yazarın ve kahramanlarının sunduğu libe-

ral "çözümden" –galaksi çapında bir tür Birleşmiş Milletler olarak Ekumen'den– çok farklıdır. Ütopyacı tahayyülün tam da bizleri kurtarması beklenen o tarihsel çelişkilere tehlikeli bir biçimde dönmeye karşı kendini korumasının yolu da, bu soru sormama (Marx'a göre, "İnsan ancak çözebileceği türden sorunları önüne koyar"[10]) stratejisi olmasın sakın? Bu durumda Le Guin'in *Karanlığın Sol Eli*'nin en derindeki konusu ütopyanın kendisi değil, öncelikle bizim ütopya tasarlama yeteneksizliğimizdir.

1975

10. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy*, haz. Lewis S. Feuer, New York: Garden City, 1959, s. 44.

11

Modernist ve Postmodernist Olarak Baudelaire: Göndergenin Çözülmesi ve Yapay "Yüce"

Baudelaire'in Batı şiirindeki çığır açıcı, klasik konumu, birkaç farklı yoldan tartışılabilir: Bununla birlikte, modernist geleneğin geliştirip aktardığı ayrıcalıklı şiirsel değer teorisi, tarihselleştirici bir teoridir; bu teoride, bir öncekini izleyen her dönem ya da an –bir öncekini izleyen her yeni *şimdi*– için, şairin yeni bir hayaletimsi yayılımı ya da art-imgesi, tüketilmesi olanaksız metni kat kat soyar. Bu yüzden, aslına bakılırsa, birbirinden son derece farklı değerlerde birçok Baudelaire vardır. Sözgelimi, ikinci sınıf bir post-Romantik Baudelaire, şeytanilik ve ucuz ürperti (*frisson*) Baudelaire'i, küfrün ve bugün nasıl ilginç değilse on dokuzuncu yüzyılın ortasında da öyle ilginç olmayan gıcırtılı ve küf kokulu dinsel bir düzeneğin şairi vardır. Hem Pound'un hem de "*Kötülük* Çiçekleri mi? Yo, kendinize fazla paye veriyorsunuz. Sizin *kötülük* dediğiniz, saten bir divan üzerinde çürümekte olan bir parça lahanadan başka bir şey değildir" diyen Henry James'in Baudelaire'idir bu. *Bu* Baudelaire, hiç kuşkusuz, kalıntılar halinde on dokuzuncu yüzyıl sonuna (*fin de siècle*) kadar varlığını sürdürecektir.

Sonra, bütün Baudelaire'ler arasında kavranması en güç olanı var: Kendisinin (ve Flaubert'in) çağdaşı olan Baudelaire, "kopma"nın, 1857'nin Baudelaire'i, dilinin sonsuz diriliğini şeyleşmenin, yabancı söze tuhaf dönüştürümün teslim aldığı Baudelaire. Bu Baudelaire'den burada daha fazla söz etmeyeceğiz.

Bunun yerine, iki Baudelaire simulakrumu daha öneriyorum; her biri, sonuncu Baudelaire'le özdeş, gene de her biri tuhaf biçim-

de birazcık farklı olan iki imge: Bunlar, yüksek modernizmi (eklemek isterim: bugün artık tükenmiş olan bir yüksek modernizm) başlatan şair Baudelaire ile postmodernizmin, doğrudan kendi çağımızın, tüketim toplumunun Baudelaire'i, gösteri ya da görüntü toplumunun Baudelaire'idir. Başlığımın gösterdiği gibi, günümüzdeki toplumu (ve onun layık olduğu Baudelaire'i) makina ve simulakrum çerçevesinde, bir tür "yüce"nin geri dönüşü çerçevesinde okumaya çalışacağım. Demek ki, spekülatif ve kâhince bir alıştırma olacak bu. Hakkında yavaş yavaş genel bir görüş birliğine ulaştığımız daha eski dönem, yani yüksek modernizmin uzun yaşamı ve yazgısı söz konusu olduğunda –temel olaylarından birinin şimdi "gönderge" adını verdiğimiz şeyle ilgili olduğu rahatlıkla söylenebilir– kendimi daha sağlam bir zeminde hissediyorum. Bu yüzden, şiir metnine ilk yaklaşımımız, göndergenin gözden yitmesi, giderek zayıflaması ve silinmesi –daha doğrusu, yavaş yavaş güçten düşüp tükenmesi– çerçevesinde olacak.

Chant d'automne, part I.

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labuer dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon coeur ne sera plus pu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui soccombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui?–C'était hier l'été; voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

Sonbahar Şarkısı, Kısım I

Yakında dalacağız soğuk karanlıklara;
Hoşça kal, gür ışığı kısa yazlarımızın!
Duyarım düşüşünü ölümcül vuruşlarla
Avluların taşında çatırdayan dalların.

Bütün kış benliğime dolacak elbet: öfke,
Hınç, ürperti, dehşet, katı ve güçlü emek,
Ve, güneş gibi, senin kutup cehenneminde,
Kalbim kızarıp donmuş bir taşa dönüşecek.

Titrer, kulak veririm devrilen her kütüğe;
Hem daha boğuk değil sesi darağacının.
Ruhum nasıl da benzer yıkılan bir kuleye
Darbeleri altında o hoyrat koçbaşının.

Sanırım, bu tekdüze darbeyle salınırken,
Bir yerlerde acele çakılan bir tabut var.
Kimin için? – Dün yazdı; işte sonbahar, gelen!
Bu gizemli gürültü bir veda gibi çınlar.[1]

Söze alçakgönüllü bir tutumla, gündelik yaşamın sağduyusuyla girmek gerekirse, bu metinde üç deneyim bir araya gelir. Biri, bir tür güçlü ve gelişkin, gene de zorunlu olarak adsız bir histir: Bunu "endişe" olarak mı, yoksa çok farklı bir şey olan "hüzün" olarak mı betimlemek gerekir? Ve öyle betimlersek, çok karakteristik olan son motife, "ayrılık"a (ölümün yanı sıra, gezi ve serüven) ulaştığımızda, diğer iki duygusal tonla iç içe geçmeye başlayan öteki ilginç bileşeni (heves, öngörü ve merak) ne yapacağız? Şiirin bu duygusal içeriği hakkında pek az şey söyleyebileceğim; çünkü bizi burada ilgilendiren Baudelaire, neredeyse tanımı gereği, artık bir *anlatım* estetiğinin –önceden verili ve belirlenebilir bir psikolojik olayın, daha sonra, ikinci bir anda, şiir dili içinde düzenlenip dile getirildiği bir estetiğin– Baudelaire'i değildir. Şairin burada yapıtını kalıntı

1. Charles Baudelaire, "Chant d'automne" I, *Les Fleurs du mal* içinde, 1857; Paris, 1958, s. 61. Bundan sonraki bütün göndermeler bu basıma olacaktır. [Türkçesi: *Kötülük Çiçekleri*, çev. Ahmet Necdet, İstanbul: Adam, 2001, s. 192. Bundan sonraki bütün çeviriler bu basımdan olacaktır.]

halindeki bir anlatım ve anlatımsallık kategorisi çerçevesinde düşünmüş olabileceği, bana hiç değilse tasavvur edilebilir bir şey gibi geliyor. Eğer öyleyse, bu artık arkaikleşmiş kategoriyi büyük bir başarıyla (kendi iradesine rağmen olsa bile) çökertip yıkmış demektir. Bir tek noktayı belirteceğim: Varsayımsal "his" ya da "duygu/heyecan" yavaş yavaş sözcükler ve cümleler, dizeler ve kıtalar halinde düzenlendikçe, tanınmayacak ölçüde dönüşüme uğrar, önceden *bildiğimiz* zihin hallerini niteleyen adlarla dolu eski psikoloji sözlüğünün dışına çıkar ya da, kendi çağdaş sözcük dağarcığımızla söylemek gerekirse, sözel bir metne dönüştürüldüğünde, sözcüğün herhangi bir anlamıyla psikolojik ya da duygusal olmaktan çıkar ve artık *başka bir şey* olarak var olur.

Bu değinmeyle, artık psikolojiyi ardımızda bırakmış oluyoruz. Ama iki "deneyim"in daha bu metne hammadde sağladığını belirtmiştim; şimdi onların sıradan, biçimlendirici varlığını kayda geçirmemiz gerekiyor: Bunlar, belirgin olarak, bir mevsim –sonbaharın gelmesi, aynı zamanda ve daha da güçlü bir biçimde yazın ölümü demek olan kasvetli bir kışın yaklaşması– ile onun yanı sıra fiziksel bir algı, işitsel bir olay ya da deneyimdir, yani Paris'teki evin iç avlusunda kesilen kütüklerin ve dalların boğuk sesidir. Bir yanda Doğa, öte yanda şehir, Kent ve bu iki büyük karşıtlığın karşılıklı ilişkisindeki bir an: Bu karşılıklı ilişkide, eski bir tarıma ve eski bir kırsal kesime özgü ilk, arkaik çevrimsel zaman, hâlâ onu yadsıyan şey aracılığıyla, yani Şehrin doğal-olmayışıyla ya da doğa karşıtı oluşuyla övünen toplumsal kurumları aracılığıyla aktarılabilmektedir.

Kırsal kesim ile şehir arasındaki bu olağanüstü karşıtlık karşısında, Baudelaire'in metninin hammaddesinde kapitalizm öncesi toplum ile doğmakta olan kapitalizmin yeni sanayi metropolü arasındaki içsel çelişki karşısında, modern dönemin büyük estetik modellerinden birini, Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni" yazısındaki modeli anmaktan geri duramıyor insan. Heidegger bu yazısında "sahici" sanat yapıtının etkisini ve işlevini, Dünya ile Yeryüzü dediği şeyler arasında bir "yarık"ın açılması olarak betimler: Ben bunu bir yandan Tarih ve toplumsal proje, öte yandan coğrafi ya da ekolojik sınırlamadan bireysel bedene kadar uzanan Doğa ya da madde çerçevesinde yeniden yazacağım. Heidegger'in betimlemesinin gücü, bu bağdaşmaz iki boyut arasındaki boşluğun korunma

ve açık tutulma tarzından kaynaklanır; ima edilen, hepimizin aynı anda her iki boyutta, beden ile ruh, özel olan ile kamusal olan gibi eski ideolojik karşıtlıkları içinde barındıran bağdaştırılması olanaksız bir eşzamanlılıkta yaşadığımızdır. Biz her an Tarih ve madde içindeyiz; aynı anda hem tarihsel varlıklar hem "doğal" varlıklarız, tarihsel projenin anlam yüklemesi içinde ve organik yaşamın anlamsızlığı içinde yaşıyoruz. Bu birbirinden kopuk iki alan arasında hiçbir sentez –kavramsal ya da yaşantısal (simgeselden söz etmiyoruz bile)– düşünülemez; daha doğrusu, bu tür bir kavramsal sentezin (diyelim ki, Tarih'in "doğal" olarak görüleceği ya da Doğa'nın Tarih karşısında silineceği bir sentez) üretimi, tamamen ideolojinin ya da çoğunlukla dendiği gibi "metafizik"in üretimidir. Bu yüzden, sanat yapıtı bu yarığı asla "iyileştiremez": Hiçbir şey yapamaz bunu. Ne var ki, yanlış algılanan nokta, onun iyileştirilmesi gerektiği fikridir; aslında burada iki değil, üç konumla karşı karşıyayız. Bu bir gerilim/çözüm meselesi değildir; daha çok, bastırma ve unutma, metafiziğin iğreti çözümü ve bir de üçüncü olasılık –ayırdığını sıkı sıkıya bir arada tutan bölünmüş bir bilinç, farklılığın kendini duyurduğu bir farkındalık ânı– meselesidir. Demek ki, Heidegger için sanatın görevi budur. Tarih ile Doğa arasındaki bağdaştırılması olanaksız bu gerilimi, gerilimin *içinde* yaşayacağımız ve gerilim, yarık, gedik, mesafe *olarak* gerçekliğini onaylayacağımız biçimde sahnelemektir sanatın görevi. Heidegger, başlangıçtaki bu "şiirsel" edimi, felsefenin (varlığın açığa çıkarılması) ve siyasal devrimin (yeni bir toplumun başlatılması, yeni toplumsal ilişkilerin icadı) benzeri edimleriyle bütünleştirir.

"Sonbahar Şarkısı"nı bu çekici ve güçlü değerlendirme çerçevesinde okuyabiliriz: Organik ölüm, doğal çevrim ile kentsel olan arasındaki mühim boşluğu sahneleyen bir şiir olarak (burada kentsel olan, büyük ölçüde şehrin ötesine geçer; genel olarak toplumun baskıcı kurumlarını, ölüm cezasını, savaşı, cenaze törenlerini ve son olarak, son derece gizemli bir biçimde, doğa ile toplum arasındaki arayüzü belirliyor görünen göçebeliğin, "yolculuk"un belli belirsiz sezdirilmesini içine alır). Şiiri bu şekilde okuyabiliriz, ama ne pahasına?

Yeri gelmişken söyleyelim: Heidegger'in yüce kavrayışının sınırları, bu kavrayışın şiir edimi hakkında söylediklerinden çok, o

öteki edime –alımlama ya da okuma edimine– yönelik iradeci imalarında kendini gösterir. Şairin –ya da genel olarak sanatçının– her zaman Dünya ile Yeryüzü'nü bu şekilde açabilecek bir konumda olduğunu varsayalım (böyle bir varsayımda bulunmak zor değildir, çünkü Heidegger'e göre "gerçek" şiir bunu tanımı gereği yapar ve bu yüzden, bunu yapmayan sanat, her şey bir yana "gerçekten" sanat değildir). Sıra okura geldiğinde ve okurdan düşkün, seküler ya da şeyleşmiş bir toplumda bu başlangıçtaki ve neredeyse törensel edimi yeniden icat etmesini istediğimizde (başta Heidegger ister bunu) sorunlar ortaya çıkar. Her zaman mümkün müdür bu? Ya da böyle bir okumayı açan ya da kapayan özgül tarihsel olanaklılık koşullarını mı göz önünde bulundurmamız gerekir? Heidegger'in bu düşünceyi geliştirdiği o karayazgılı ve uğursuz andaki (1935) kendi tarihsel olanaklılık anlayışına değinmiyorum bile. Açık olan nokta, bu düşüncenin bile, şimdi bizi tarihsel olana geri dönmeye zorladığıdır; daha kasvetli, yeknesak anlamıyla tarihsel olandan söz ediyorum: Kısıtlamalar ve durum (olanağın sınırını çizen ve Dünya olarak Tarih şeklindeki o daha aşkın görünün bile dış sınırını belirleyen durum) anlamıyla tarihsel olandan.

Böylece, şimdi özellikle bu Baudelaire'in daha dar tarihsel durumuna –doğmakta olan yüksek modernizm durumuna– geri dönüyoruz. Genel kabul gören görüş, bunu bize şimdiden birtakım yollardan tanımlar: Barthes'ın *Yazının Sıfır Derecesi*'nde belirttiği gibi, retorikten üsluba, ortak kolektif bir konuşmadan ayrık monadın ve ayrık bedenin biricikliğine ve mahremliğine geçiş ânıdır bu. Bildiğimiz gibi, bu aynı zamanda eski toplumsal grupların, özellikle de yazarın sözleşmesinde görece değişmez sinyallerin gönderilebildiği görece homojen okur kitlelerinin dağılması ânıdır. Demek ki, bu tanımların her ikisi de, toplumsal bir parçalanma sürecinin, grupların ve mahallelerin daha küçük birimlere bölünmesinin, farklı ve bir arada var olan birçok kolektif oluşumun yavaşça ve gizlice dağılmasının –sermayenin mantığına özgü, benim geleneğimin şeyleşme adını verdiği benzersiz bir süreçle– altını çizer: Pazar eşdeğerliği sürecinden söz ediyoruz. Pazar eşdeğerliğinde, yavaş yavaş birimler üretilir ve bu birimleri birbirine eşdeğer kılma edimi, aynı zamanda onları geri döndürülemez biçimde birbirinden ayırır – tıpkı uzamsal bir kareler düzeni üzerindeki birbirinin aynısı birçok kare gibi.

Bu durumu, şairin durumunu –özellikle bu Baudelaire'in, durumun getirdiği kısıtlamalara ve çelişkilere uyarak, çözmek zorunda olduğu durumu– bir ölçüde farklı, gene de konumuzla bağlantılı bir biçimde, göndergenin eşzamanlı olarak üretilmesi ve silinmesi şeklinde betimlemek istiyorum. Gönderge, ancak dilin dışında [var] olan şey sıfatıyla, dilin ya da dilin belli bir düzenlenişinin gösteriyor gibi göründüğü, gene de, tam gösterme anında, kendi erimi dışında, kendisini aşan bir şey olarak tasarladığı şey olarak kavranabilir.

"Sonbahar Şarkısı"ndaki gönderge, özellikle gizemli ya da erişilmesi güç bir gönderge değildir: Bedenin kendisidir, daha doğrusu, bedensel duyumlardır bu gönderge. Daha da doğrusu, bedensel algılamadır; hatta daha yansız bir terim kullanmak gerekirse, bedeni kendi algılama aracı olarak harekete geçiren ve kendine karşı onu varlığa büründüren *duyum*'dur. Öyleyse, burada gönderge, bildik bir sesten, avlunun zeminine çarpan kütüklerin boğuk yankısından ibarettir. Peki, kimin için bildik? Her şey, modernizmin gizemleri de, bu sözcük etrafında döner. İtiraf edelim ki, artık çağdaş okurlar için geçerli olmayan bir sözcüktür bu. Ama ben, Baudelaire'in çağdaşları için bile böyle bir göndergenin hangi yollarla egzotik ya da anlaşılmaz hale gelme sürecine girmiş olabileceğini göstermeye değil de; daha çok, toplumsal parçalanmanın bir ilkesi olarak özel/mahrem olanın ya da bireysel bedenin toplumsal söylemden çekilmesini gündeme taşımaya çalışacağım.

Yüksek modernizmle bire bir dönemdeş olan pozitivist psikolojiyi sürdürerek ve bu benzersiz sesin görsel ve grafik kaydını aklımızda canlandırarak (onun "gerçek doğa"sını, yani *ad*'ını, karmaşık uzamsal örüntüsüne bakarak asla tahmin edemeyiz), gönderge sorununu keskinleştirebiliriz. Bu tür kayıtlar, o dönemin doğmakta olan sözde bilimi psikolojideki bir tür eski pozitivist miti –saf atomsal duyum– sürdürür: Bu bağlamda, bedene olanların bir semptomu olarak yorumlamayı yeğlediğim bir mittir bu.

Çünkü bu bir zamanların "bildik" sesi şimdi geriye, Baudelaire'in bedeni içine çekilir: Orada gerçekleşen benzersiz, bizim "yaşantı"sını anımsayabileceğimiz herhangi bir şeye tümden yabancı bir olay, adını yitirmiş ve eşdeğerleri olmayan bir şey: Belirsiz bir ağrı gibi, ağızda kalan özel bir tat gibi, uyuşan bir kol ya da bacak gibi adsız ve betimlenemez bir şey. Göstergebilimciler, beden ile dil

arasındaki bu tuhaf ek yerini iyi bilirler, tıpkı en doğruya yakın adlandırma sistemlerini –sözgelimi, şarap tatma terimlerini– incelediklerinde ya da bir doktorun, hastalarının "göz kararı" anlatımlarını hangi yollarla nozolojinin [hastalıkları sınıflandırma biliminin] teknik koduna *çevirdiğini* irdelediklerinde olduğu gibi.

Ama şimdi tarihselleştirilmesi gereken, *bu*'dur. Aşırı (ya da en azından, meşhur deyişle, doğrulanması olanaksız) bir genellemede bulunmak istiyorum: Baudelaire'le Flaubert'den önce edebiyatta fiziksel duyumlar yoktur. Bu, tam olarak, Lionel Trilling'in parodisini yaparak, "1857'de ya da o sıralarda insan doğasında temel bir değişim olduğunu varsaymalıyız" şeklinde dile getirebileceğimiz önerme denli kapsayıcı bir önerme ileri sürmek anlamına gelmez. Daha alçakgönüllü bir biçimde ve nesne (ya da edebiyatın hammaddesi) açısından, bağımsız bedensel algılamanın o ana kadar edebiyat dili için uygun bir içerik olarak görülmediği anlamına gelir (bu tür verilerin kapsamını, kaygı deneyimi gibi deneyimleri içerecek şekilde genişletirsek, bunu daha geniş bir tarihsel bağlam içinde kavrayabiliriz – sonuçta Kierkegaard bu yazarların çağdaşıdır). Ve özne ya da edebiyat dili açısından, eski retoriğin bir biçimde özü itibariyle algısal olmayan bir nitelik taşıdığı ve henüz bizim kullandığımız anlamda göndergeyi "üretmediği" anlamına gelir. Bu şu demektir: Duyu verisi yığınlarını andıran şeylerle –belki de en uygun örnek, odaların kokusunu bile içeren ayrıntılı betimlemeleriyle Balzac olacaktır– karşılaştığımızda bile, o görünürdeki algısal gözlemlerin, daha yakından incelendiklerinde, birer *gösterge* oldukları ortaya çıkar. Başka bir deyişle, eski retorik aygıtta "fiziksel duyum," bedenin saydamsızlığına karşılık gelmez, gizlice saydamdır ve hep başka bir şey –ahlaki nitelikler, mali ya da toplumsal konum, vb.– *anlamına gelir*. Algısal dil, ancak o eski göstergeler sisteminin, o eski olumsal beden deneyiminin anlamın saydamlığı içinde eritilişinin kalıntıları arasında doğar. Ne var ki, sorun, aynı zamanda betimlemeyi son derece güçleştiren yön, dilin olumsallığı yeniden soğurma ve yeniden içine alma yönünde çaba göstermekten hiç geri durmamasıdır: Dil, kendisine rağmen, her zaman o olağandışı ve indirgenemez içeriği yeniden bir tür anlama dönüştürmeye çalışır. Öyleyse, modernizm tam da bunu yapmaya yönelik yeni bir çaba olacaktır; ama gene de retorik dil ve geleneksel edebi

anlam şeklindeki eski sistemin çöküşü karşısında, kendine benim "simgesel yeniden birleşme" adını vereceğim yeni tür bir edebi anlam belirleyecek olan bir çabadır bu.

Ama şimdi şiirsel sergilememizde bu sürecin nasıl işlediğini gözlemlemeliyiz. Kendine özgü boşluğu ve suskun etkisiyle indirgenemez, sessel titreşim, burada bir biçimde uğraşılması ya da idare edilmesi gereken saf pozitifliktir. Bu önce metonimi yoluyla, olumlu ama bir biçimde uğursuz ses ile yokluk, yitim, ölüm –kısacası, yazın sona ermesi– olarak tanımlanan başka bir şey arasında bağlantı kurarak denenecektir. Daha sonra geliştireceğim nedenlerden ötürü, bu kendine özgü ekseni –pozitiflik/negatiflik– şiirin iki başlıca işlevsel düzeninden biri olarak –öteki, metonimi ile metafor arasındaki belirgin ve iyi bilinen harekettir– formüle etmek yararlı gibi görünüyor. Demek ki, ötekisi şiir sürecinin ikinci seçeneği olacaktır: Salt duyum, şimdi metafor yoluyla, analojiler ve benzerlikler yoluyla sınıflandırılacaktır: Bu (sanki) bir darağacının kurulması, koçbaşının sesi, bir tabutun çakılışıdır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, duyumun metonimiden çok metafor yoluyla işlendiği bu ikili yolun da negatiflikle sonuçlanmasıdır, sanki şiirsel imgelem, onu rahatlama ya da kurtuluşa ulaşmaktan kesinlikle alıkoyan bir engel ya da döngüyle karşılaşmış gibidir.

Bu elbette bütünüyle doğru değildir: Ve şiirin tam bir okumasının (benim buradaki amacım bu değil), bir sonraki dizede konunun yerinin olağanüstü yeniden belirişinin –naif ve mucizevi "Kimin için?" ve geçmişin artık terk edildiği zamansal düzenin bütünüyle yeniden kurulması, yeni şimdi– altını çizmesi gerekecektir: Konu artık olumsuz olarak yazın sonu şeklinde değil, olumlu olarak sonbahar şeklinde tanımlanır – yeniden olumlanır, o kadar ki, sesin duyu verisi bile bir yazgıdan çok bir vaat haline gelir.

Şimdi hızlı bir biçimde argümanın biri "gönderge"nin üretimiyle, öteki modernizmin doğuşuyla ilgili iki ana çizgisini teorileştirmeye çalışacağım. En azından "Sonbahar Şarkısı"nda –modeli gereksiz bir dogmatizmle genelleştirmek istemiyorum– yüksek modernist strateji, duyu verisinin metonimik okunmasından, onu yeni bir simgesel ya da metaforik anlam –yukarıda değindiğim retorik göstergenin eski saydamlıklarından son derece farklı türden bir simgesel anlam– içinde yeniden soğurma girişimine geçişte görüle-

bilir. Yeterince vurgulamadığım nokta, okur kitlesi krizinin ve krizi yaratan toplumsal parçalanmanın bu yüksek modernist ya da simgesel hareketi belirleme tarzıdır. Bu kriz ve eskiden geleneksel okur kitlelerini oluşturan bireylerin şimdiden bir eğilim olarak kendi içlerine çekilmeleri ve yalnızlaşmaları göz önünde bulundurulursa, şiir metninin "gönderge"si olan gizemli duyu verisinin –boğuk sesin– ortak bir *tanınma*'sına herhangi bir biçimde güvenmek söz konusu değildir artık: Bu yüzden, metaforik analojilerin çoğaltılması, bu tür bir parçalanmaya bir tepki olup, ortaya bir dizi dağınık çerçeve atmaya çalışır – farklı farklı okurlar bu çerçeveler içinde kendi bakış açılarını bulabileceklerdir. Bu yüzden, burada eşzamanlı olarak iki süreç yürürlüktedir: Ses, olası bir alımlamalar çoğulluğuyla donatılır, ama parçalanmış bir okur kitlesine yönelik bu çokyönlü yeni saldırı tasarlanırken (son aşaması Umberto Eco'nun *Açık Yapıt*'ında betimlenecek olan bir şey[2]), bir başka şey de meydana gelir: Yeni tür bir simgesel anlamın, simgesel ele geçirmenin belirişidir bu. Bu simgesel anlam, sonunda, yerini "gerçekçi" olarak tanımlanması epey zor olan daha eski bir ortak dile ve bir ortak retoriğe bırakacaktır.

Öyleyse, okur kitlesindeki bu kriz, bizi öteki temamıza, yani göndergenin üretimine döndürür: Bunun konuyu gündeme taşımanın paradoksal bir yolu olduğunu söyleyeceksiniz, çünkü görünürdeki konum, daha çok, göndergenin "yitmeye başlaması" ya da "gözden kaybolması", "yok oluşu"ydu. Bütün bunlar hakkında fazla ince ayrıntılara girmek istemiyorum, ama bu iki şeyin aynı olduğunu anlamak bana son derece önemli görünüyor. Göndergenin "üretim"i –yani yeni, adlandırılması ve genelleştirilmesi olanaksız özel bir bedensel duyum hissi– zorunlu olarak bütün dile direnmek zorunda olan, ama dilin onu göstererek yaşadığı bir şeydir ve o göndergenin "paranteze alınması"yla, onun metnin "dışında" ya da dilin "ötekisi" olarak konumlandırılmasıyla aynıdır. Gerçekten de, modernizmin bütün dramı buradan –modernizmin kendi özgül yaşamının ve mantığının, göndermeyi mutlak bir asgariye indirgeme-

2. Ndembu toplumundaki muhtelif kamuların yarattığı muhtelif mit ve ritüel yorumlarıyla ilgili bir açıklama için ayrıca bkz. Victor Turner, *The Forest of Symbols*.

ye ve daha önceki göndermenin yerine karmaşık simgesel ve çoğunlukla mitsel çerçeveler ve yapı iskeleleri geliştirmeye bağlı olmasından– kaynaklanır: Gene de, bu çerçeve ve iskeleler, metin ile gönderge arasında son bir gerilimin korunmasına, küçücük son bir referans noktasının canlı tutulmasına –modernist metnin ufkunda hafifçe parıldayan küçücük bir güneş gibi– gereksinme duyarlar.

Bu son referans noktası, "gönderge" ile "olumsallık"ı teorileştirmeye çalışacak olan son umarsız ideolojiyle –varoluşçuluk– birlikte bütünüyle gözden yittiğinde, artık postmodernizmin içindeyizdir, yüksek modernist deneyimin bütün pathosunun gözden yittiği, artık bütünüyle metinsel bir dünyanın: imgenin, metinsel özgür oyunun dünyası, tüketim toplumunun ve onun simulakrumlarının dünyası.

Şimdi bu yeni estetiğe dönmemiz gerek, çünkü belirttiğim gibi, bu estetiğin Baudelaire'in yapıtında kayda değer önbildirimleri vardır. Elbette, postmodernizme yaklaşmanın birçok yolu olabilir; bunları geçici olarak sınıflandıracak kadar bile vaktimiz yok. Baudelaire örneğinde, yukarıda sözünü ettiğimiz Filozof'un büyük deyişini –"Dil, varlığın evidir"– anımsatarak yol alma eğilimini duyuyor insan daha çok. O zaman, postmodernizmin ya da daha dar olarak Baudelaire'deki postmodernist öğelerin getirdiği sorun, şöyle aktarılabilir: Dil, Varlık'ın yalnızca *apartman dairesi* haline geldiğinde, büyük kentsel olgu ve anti-doğa yayılıp "tarladan geçen yol"u ortadan kaldırdığında ve Heideggerci ontolojik şiirin bazılarının uzamı ve koordinatları radikal olarak sorgulamaya açıldığında ne olur?

Sözgelimi, "Alchimie de la douleur"den (Acının Simyası) aşağıdaki dizelere bir bakalım:

> Et sur les célestes rivages
> Je bâtis de grands sarcophages.
>
> ve kocaman lahitler kurarım
> göksel kıyıların üzerinde.[3]

Şiirin tamamı, Baudelaire'in şiirsel sürecinin ilginç diyalektiğini ve şiirin içsel mantığının kendisini yıkma ve kendi önceliklerini tersi-

3. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, s. 82; çeviri, s. 203.

ne çevirme tarzını –bu son dizelerin oldukça iyi gösterdiği bir şey– sergileme ya da onun üzerine düşünme niteliği taşır. Sanki imgelem, açılmaya doğru ya da olumlu ve neredeyse sonsuz bir istek-gerçekleştiriminin hazlarına doğru ilerlerken, imgelem ya da hayalin kendisinin bir tür gerçeklik ilkesiyle karşılaşmış gibidir. Cennete dair istek-gerçekleştirimlerinin dönüşmüş doğası değil, daha çok tabutun süslü, inatçı, maddi gerçekliği: Şiirsel imgelem burada açıkça kendini elçiştirir ve sistematik olarak, katı bir biçimde ilk itkisinin altını oyar, sonra ikinci bir hamleyle farklı türden bir tatmini onun yerine geçirir: zanaatkârlığa özgü beceriyi, maddi nesneler kurma zevklerini. Flaubert ve Baudelaire'de zanaat emeğine yönelik esasen nostaljik idealin rolü sık sık dile getirilmiştir, Baudelaire' in doğal olmayan ya da doğa karşıtı malzemelere, başta cama duyduğu hayranlık da: Sartre bunu bütün bir on dokuzuncu yüzyıl orta sınıfının "seçkinlik," organik olanı bastırma ve doğal bedeni sınırlandırma ideolojisinin bir parçası olarak yorumlamıştır ki makul bir yorumdur bu. Ama insanın zanaata özgü üretiminin, bedeni, doğal olanı, organik olanı bastırma dahilinde harekete geçirildiği bu özü itibariyle öznel simgesel edim, o malzemelerin özellikle on dokuzuncu yüzyıl bina ve dekorlarındaki toplumsal tarihinin daha "nesnel" bir analizini dışlamamalıdır: İkinci serimlememiz –"La Mort des amant" (Âşıkların Ölümü)– için uygun düşecek bir perspektiftir bu.

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Âşıkların Ölümü

Yatağımız olacak hafif kokuyla dolan,
Divanımız olacak bir mezar kadar derin,
Ve acayip çiçekler, üstünde etajerin,
Güzel gökler altında bizim için açılan.

Gönlünce harcayarak son sıcaklıklarını,
İki kalp iki güçlü meşaleye dönecek,
Ve yansıtarak bize çifte ışıklarını
Bu ikiz aynalarda ruhumuza sinecek.

Gizemli mavi, pembe bir akşam saatinde,
Ayrılık dolu, uzun bir hıçkırık halinde,
Alacak vereceğiz o biricik şimşeği;

Kapıları açarak çok geçmeden bir Melek,
Kararmış aynaları ve ölgün alevleri,
Yürekten bağlı ve şen, diriltmeye gelecek.[4]

Feci bir anakronizme düşüp bu ilginç ev içi sahne ile çağdaş fotogerçekçiliğin prosedürleri arasındaki benzerliklerin altını çizmekten kendimi alamıyorum: Fotogerçekçiliğin gözde konularından biri, yapay olan –(döküntü ya da yepyeni) otomobillerin yol aldığı parıltılı lüks yollar biçiminde– değildir yalnızca; her şeyden çok, ev içi sahnelerdir, insansız dekorlardır ve en başta, evdeki bütün odalar arasında en az insanbiçimli nesnelerle donatılmış olan banyolardır.

Baudelaire'in sonesinde de insan yoktur: Birinci çoğul kişi, fiillerin gelecek zaman kipiyle, açıkça mezar-odadan dışlanmıştır; dışlama zayıfladığı ve gelecek kendisine rağmen bir kalıntı olarak sahneyi doldurduğunda bile, ikiz kahramanlar kişisel niteliklerine bağlı olarak hızla birer dekora –karmaşık dört yönlü etkileşimleri Jacques Lacan'ın en karmaşık görsel çizimlerini hak eden şamdanlar ve aynalara– dönüşürler.

Ama bir adım öteye gidip, bu şiirin sonunun belirgin paradoksunun –daha fazlası: biçimsel skandalının– altını çizmem gerek: Şiirin sonundaki duygusal mutluluk hali (ve bunun sözel anlamı),

4. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, s. 149; çeviri, s. 161.

âşıkların dirilişini yansıtır; buna karşılık, metinsel öğeler aslında bunun tam tersini, âşıkların bundan böyle kesinlikle içinde olmayacakları boş bir odanın yeniden uyanışını gözler önüne sererler. Sanki metin çok farklı bilinçdışı bir çözüme –(pırıl pırıl edilmiş olsa da) ölü odayla kaynaşarak yok olma– ulaşmak için diriliş isteğinin gerçekleşmesine doğru [atılımında], kendi anlatısının yüzeydeki ya da belirgin hareketinden yararlanmış gibidir. Burada "ev içi," Adorno'nun Kierkegaard üzerine sayfalarındaki ruhu –bu sayfalarda, Biedermeier mobilyalarına ve kapalı alana duyulan tutku, özel olanın, kişisel olanın, öznel ya da iç yaşamın yeni alanının simgesel sergilenmesi haline gelir– son derece andıran bir ruh içinde doruk noktasına ulaşır.[5]

Ne var ki, Baudelaire bu tarihsel noktada Kierkegaard'dan oldukça ileri gider ve içeriğinin tam anlamıyla kasvetli doğasını kayda geçirmezsek, bu görkemli şiirin hakkını tam olarak veremeyiz: Burada büyük bir ustalıkla aktarılan şeyi, aslında şimdiden yüzyıl sonu dekadansına doğru ilerleyen en kötü Victoria kiçi olarak saptamak gerekir; mesela en dikkate değer biçimiyle Mallarmé'yi haber veren çiçeklerde: Hiçbir şeyden emin olmasak bile, bir şeyden emin olabiliriz; bu çiçekler "gerçek yaşam"da, Des Esseintes'in çevresini donattığı şeyler kadar cafcaflıdır. "Soir fait de rose et de bleu mystique" ("gizemli mavi, pembe bir akşam saatinde") dizesine bile, son derece şaibeli bir Ön-Raffaellocu beğeni –böyle ahkâm kesen bir söz kullanmam uygun düşerse– aracılık eder.

Şimdi, bu durum ilginç bir değer sorunuyla, filozofların deyişiyle aksiyoloji sorunuyla karşı karşıya bırakır bizi: İçimize işlemiş olan Dekartçılığımız yüzünden, tek tek parçaları değersiz olan bir bütünün nasıl değerli olabileceğini zihnimizde canlandırmak her zaman güçtür; bu arada, eleştirel ve estetik geleneklerimiz, sistematik olarak bizi bir tür kölece savunu alışkanlığına teşvik ederler: Bu alışkanlığın bir sonucu olarak, büyük değeri olan bir metinle karşılaştığımızda, onun daha sorgulamaya açık yönlerini de rasyonalize ettiğimizi ve bu yönlerin de niçin değerli olduğuna dair ustaca nedenler keşfettiğimizi görürüz. Ama kültür çoğu zaman bundan daha

5. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

karmaşık ve daha ilginçtir ve burada, Jean-Paul Sartre'ın en benzersiz kitabı olduğunu düşündüğüm *Saint Genet*'nin (Aziz Genet) –bu kitabın zenginlikleri hâlâ dikkati çekecek kadar az keşfedilmiştir: en başta da, Sartre'ın Genet'nin gösterişli üslubunun içsel boşluğunu açığa vurduğu bölüm– en parlak sayfalarından birini kısaca anmak zorundayım. Sartre'ın analizinin ana kategorisi "le toc" kavramıdır: Bu kavram, dinsel simgelerden Paris Operası'na, "dehşetengiz" popüler gerilim öykülerinin en ucuz aşırılıklarına, porno reklamlarına ve kadın kılığındaki eşcinsellerin döküntü süsleri ve ağır makyajına kadar düzmece, cafcaflı, kendi başına ve özü gereği kötü beğeni ürünü olan şeyleri gösterir. Sartre'ın bize gösterdiği gibi, Genet'de Bossuet üslubundan edinilmiş zihinsel alışkanlıklar ve klasik retorik cümleleri, bu bayağı malzemeleri yeni bir düzene sokar ve onlara yücenin donuk etkisinin (*aura*) damgasını vurur; bunu yaparken kullandığı işlemin en derin iç mantığı da hınç ve burjuva okurun en değer verdiği değerlerin fark edilmeksizin yıkılmasıdır.

Baudelaire, elbette, çok farklı bir zarafet düzenini temsil eder; onun kötü beğeni hammaddesini çekip çevirmesi daha duyarlı ve anıştırmalı, daha rafine olacaktır. Sartre'ın bu yazardaki bireysel ya da biyografik itkilere ilişkin çözümlemesinin çizgisinden gitmek de istemiyorum. Gene de, Sartre'ın analizi ile başka açılardan insanın içini karartacak derecede şatafatlı, çiçekleri ölülerin hazırlandığı yer kadar boğucu olan, uzamı ise en kötü Victoria sanat fotoğrafları kadar cenazeleri andıran bir iç mekânın bu olağanüstü doruk noktası arasında ilginç benzerlikler vardır. Bu nitelemeler, elbette, rastgele seçilmemiştir: Burada imgenin mantığı, tam da bayağılığı aracılığıyla ölüm ve cenaze duygusunu aktarır – anlatının sözcüklerinin, mutluluk duygusunu ve umut sevincini teyit etmesiyle eşzamanlı olarak.

Bu tür bir üslup işleminin çağdaş bir eşdeğeri vardır, onu da burada anımsatmalıyız: İlk olarak Susan Sontag'ın *camp*,[6] "histerik yüce" olarak belirleyeceği, Cocteau'dan Hart Crane, Jack Spicer ve David Bowie'ye kadar bir yelpazeyi kapsayan gerçek anlamıyla bütün bir postyapısal dildir bu – düşkün ve kurtuluş şansı olmayan bir

6. Susan Sontag, "Notes on Camp", *Against Interpretation and Other Essays* içinde, New York, 1966, s. 275-92.

meta kültürünün değersiz ve döküntü malzemelerinin garip şekilde ürettiği, bireysel öznenin bir tür kendine özgü coşkusu. *Camp*, gerçekten de tüketim toplumunun hurdalığı içinde olumlu bir biçimde serpilen kendi yaşam tarzımızdır: Bunu fotogerçekçi resimlerdeki hurdaya dönmüş otomobillerin parıltı ve ışıltısında; kendi kültür dilimizin, bir nesne dünyasını ve bir kültürel uzamı, onların yüzeylerine sıkı sıkıya tutunarak arındırma yönündeki olağanüstü kapasitesinde (Christopher Lasch ve başkalarının hiç kuşkusuz "narsisist" şeklinde tanımlayacakları mekanizmalarda) görebiliriz. *Camp*, yüksek modernizm ile postmodernizm arasındaki en can alıcı farklılıklardan birini –sanırım, Baudelaire'in bu tuhaf şiirinde de etkisini gördüğümüz bir şey– başka her şeyden daha iyi vurgular: Açmak gerekirse, *duygu*'nun yok olması adını vereceğim şeydir bu, yüksek modernlerin kendi bölünmüş durumlarını yaşadıkları pathos, hatta trajik ruhun büsbütün yok olmasıdır, kaygının –yüksek modernizmin en önde gelen ruhsal deneyimi– bile bastırılması ve onun garip bir biçimde tersine çevrilip yerini yeni baskın bir duygu tonuna bırakmasıdır. Kendinden geçmenin, yoğunluğun, coşkunun, mutluluk duygusunun, Nietzsche'nin sözünü ettiği Dionysosca esrimenin son bir biçiminin, yerel diskomuz kadar ya da yeni model bir araba satın alırken duyduğumuz heyecan kadar sıradan ve kurumsallaşmış hale gelmesidir.

Geç kapitalizmin bu tuhaf, yeni –tarihsel olarak yeni– his ya da duygu tonu, ilk olarak Edmund Burke'ün sermayenin şafağında algılayıp teorileştirdiği anlamda bir tür "yüce"nin geri dönüşü olarak görülebilir artık. "Yüce" (ve "kaygı") gibi, sözünü ettiğimiz coşku, tam olarak bir duygu-heyecan ya da his değildir, nesneyi yaşamanın bir yolu değildir; daha çok, bir biçimde içeriğinden uzaklaşmış bir şeydir, kendine özgü bir nesneyi salt bir vesile olarak alan öznenin ruh hali gibi bir şeydir: Deleuze'le Guattari'nin, bireysel psikolojik öznenin ortaya çıkışı, bulutlar arasından görünen güneş ışığı gibi geçici ve huzursuz bir biçimde belirivermesi üzerine açıklamaları, bu anlamda her zaman konumuzla son derece bağlantılı görünmektedir:

> Kaydedici yüzeyde özne kabilinden bir şey ayırt etmek mümkündür; değişmez bir kimliği olmayan, organsız beden üzerinde dolaşıp duran, gene de her zaman arzulayıcı makinaların kıyısında kalan, çıkan üründen

kendine aldığı payla tanımlanan, şuradan, buradan, her yerden bir ödül toplayan, bir oluş ya da bir *avatar* (bedenlenme) biçiminde, tükettiği hallerden doğup her yeni halle birlikte yeniden doğan tuhaf bir özne: "*c'est donc moi, c'est donc à moi!* (işte ben'im, işte benim olan!)"... Özne, arzulayıcı makinaların yanı sıra salt bir kalıntı olarak üretilir; hayretler içinde kalmış birisi biçiminde, tükenmenin bağlayıcı bir sentezi: "*c'était donc ça!* (vay vay vay!)"[7]

Bu tür bir değerlendirmenin ek bir değeri daha var: Lacan'ın önemli teması "ikinci ölüm"[8] ile bağlantı kuruyor ve kesintili bir öznellik deneyiminin doruk noktalarını ve "yükselmeler"ini yakalamayı amaç edinen bir şair için ölüm ve dirilişin niçin düşünceyi bu kadar tahrik eden bir fantazi malzemesi olduğunu gösteriyor. Özne her zaman ve yalnızca yeniden doğuş anında var oluyorsa, o zaman şiirsel fantazi ya da anlatısal süreç, boş, tozu alınmış, parlatılmış, çiçeklerle bezenmiş odada yeri önceden özenle hazırlanan bu benzersiz "zevk ikramiyesi"ne hak kazanmak için, zorunlu olarak önce ölüm yolundan geçmek zorundadır. Ve oda, elbette, okurlar olarak bizim için, şiirin kendisidir: Özneler olarak kendi kısa, huzursuz, dakik (*punctual*) coşkumuzun sadık (ve neşeli) vesilesi olmayı bekleyen sonenin odası, Donne'ın "güzel oda"sı: "c'est donc moi, c'est donc à moi!" ("işte ben'im, işte benim olan!").

Buna benzer ve tarihsel olarak eşit ölçüde yeni bir duygu biçimiyle –yüce– karşılaşan, Burke'ün sorunu, bir açıklama bulmaktı: Zevkli olandan, "güzellik"ten, insan organizmasını kendi ölçeğinde anlaşılabilir şekilde tatmin edebilecek olandan aldığımız estetik haz için değil; daha çok, simgesel olarak adeta insan yaşamını ezen ve bireysel insan varlığını ve bireysel özneyi güçsüzlük ve hiçliğe indirgeyen her şeyi çarpıcı hale getiren gösterilerden aldığımız estetik keyif için bir açıklama bulmak. Burke'ün çözümü, bu kendine

7. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *The Anti-Oedipus: Criticism and Schizophrenia*, İng. çev. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane, New York, 1977, s. 16. [Jameson ilk kez 1985'te yayımlanan bu yazısını 2007'de *The Modernist Papers* adlı kitabına dahil ederken birkaç yere dipnot eklemiş (birini de çıkarmış). Biz bu dipnotların birini dahil ederken, birini etmedik. Bu dipnotta da şöyle bir açıklama var: "'c'était donc ça!' (İngilizce) en iyi 'wow!' diye çevrilir." Biz de 51. sayfada da yapılan bu alıntının çevirisini ona göre değiştirdik. *–y.n.*]

8. Jacques Lacan, "Kant avec Sade", *Ecrits* içinde, Paris, 1971, 2: 119-48.

özgü estetik deneyim içinde, varlıkla pekâlâ epistemolojik, hatta ontolojik diye betimlenebilecek bir ilişkiyi (ve bu arada, öteki terimi "güzellik"le kesin bir asimetri oluşturan bir mantığı) keşfetmekti: Şaşkınlık, donakalma, dehşet – bunlar, insan yaşamını büyük ölçüde aşan ve Burke'ün ancak Tanrı ya da Tanrısal Olan'la özdeşleştirebildiği bir gücü bireyin görmesinin yollarından bazılarıdır. Demek ki, yücenin estetik olarak alımlanması, bir tür acıdan, kaslarımızı germekten ve kendini koruma içgüdüsüne özgü adrenalin akışından zevk alma gibidir; bu tür korkutucu, hatta yıkıcı gösterileri bu yolla kabulleniriz.

Bu betimlemeden elde edilebilecek olan, bireysel öznenin huzursuzluk verici ya da yalnızca ara ara görünen bir güç ile ilişkisi olarak yüce kavramıdır: Çok büyük ve düzenli bu güç, bireyi çaresizliğe ya da yapısalcılık ve postyapısalcılığın "merkezsizleşme" olarak betimlediği –merkezsizleşmede ben, neredeyse yalnızca "yapının sonucu" haline gelir– ontolojik marjinalleşmeye indirger. Ama bu tür bir birey-ötesi sistemin ne olabileceğini kavramak için Tanrı'ya başvurmak gerekli değildir artık.

Burke'ün zamanından bu yana yücede meydana gelen değişiklik (Burke sağduyulu bir tutumla bugünkü bağlamda bize son derece yararlı olabilecek bir kavrama, yani "yapay sonsuz"a yer vermiş olsa da), onun doğadan kültüre ya da kentsel olana aktarılmış olmasıdır. İçinde yaşadığımız kişi-üstü üretim tarzının gözle görülür anlatımı, mekanik olandır, yapay olandır, makinadır ve ilk olarak Burke'ün betimlediği fenomenin başlangıç halindeki çağdaş bir eşdeğerini bulmak için, dünün "yüce"sini anımsamamız yeter: Fütüristlerin makina –araba, buharlı gemi, makinalı tüfek, uçak– karşısındaki coşkusunu. Burke'ün kendini koruma görüşünü benimseyebilir, ama gene de bu duygusal mekanizmayı biraz daha keskin bir dille formüle edebiliriz. Ben şöyle derdim: İnsan yaşamını sistematik olarak zayıf düşüren şeyin verdiği dehşet karşısında; kaygıyı, aslında fizyolojik olarak onunla özdeş deneyime –istek, öngörü, kaygılı olumlama– dönüştürmeye yönelik Nietzscheci bir irade çabasıyla, kişinin duygu-heyecanı üzerindeki değeri değiştirmesi, eksi işaretinin yerine artı işaretini geçirmesi olanaklı hale gelir. Aslına bakılırsa, radikal bir iktidarsızlık durumunda, bunun dışında, bizi ezen şeyi olumlamak ve giderek tatmin duygusunu olanaksız ha-

le getiren bir çevrede tatmin yetimizi geliştirmek dışında yapabileceğimiz pek az şey vardır.

Ama fütürizm Reyner Banham'ın "ilk makina çağı" adını verdiği dönemdeki bir deneydi; biz artık başka bir çağda yaşıyoruz: Makinalarımız, Le Corbusier'yi onca heyecanlandıran görkemli, aerodinamik ve görselliği ağır basan araçlarla siluetler değil; daha çok, dış kabukları simgesel ya da görsel güçten yoksun bilgisayarlar. Bizim makinalarımız, yeniden üretim makinalarıdır; onlara bağlanacak bir coşku da, eski motorların ve türbinlerin görece temsili putataparlığı olamaz artık; temsilin ötesinde, süreçlerin kendilerine, özellikle de yeniden üretim süreçlerine –kameralar, videolar, teypler, imge ve simulakrumun (en zarif çağdaşlık sonrası filmlerdeki ya da binalardaki lekeli ışık ve çok-yansıtmalı cam bunun uygun bir *analogon*'udur) bütün üretim ve yeniden üretim dünyası– erişimi sağlamak zorundadır. Elbette, burada bu postmodernizm teorisini ayrıntılı olarak ele almam mümkün değil; ama son bir kez "Âşıkların Ölümü"ne dönecek olursak, cenaze odasının aynalar ve ışıklar oyununda geleceğin bir mantığının, Baudelaire'in devrine olduğundan çok daha fazla bizim kendi toplumsal anımıza denk düşen bir mantığın çarpıcı ve gizemli bir önbildiriminî görmek uygun olur. Başka birçok açıdan olduğu gibi, bu açıdan da Baudelaire, belki de onun için talihsiz bir biçimde, çağdaşımızdır.

1985

12

Rimbaud ve Uzamsal Metin

Genellikle Modernizm adını verdiğimiz şeyin kendine özgü bir gerçekleştiriminin, yani Arthur Rimbaud'nun şiirinin önkoşulları, olanaklılık koşulları sorununa son derece şematik sayılabilecek bir katkıda bulunmaya çalışacağım. Öncelikle, üzerinde durmak istediğim sorunu, bu şiirin çözümlenmesinden de, yorumlanmasından da ayırmak gerekir. Ama bu metinlerin "nesnel" olanaklılık koşulları sorunu, yaşamöyküsel yaklaşımdan da, hatta bir zamanlar bireysel bir ruh ya da öznellik olarak düşündüğümüz şeyin oluşumuna katkıda bulunmuş olan son derece karmaşık faktörleri her yönüyle açımlayan ayrıntılı çağdaş psiko-biyografilerden de ayrı tutulmalıdır. Rimbaud'nun ruhu burada nesnel bir veri olarak, söz konusu olanaklılık koşullarını oluşturan faktörler içinde önemli bir faktör olarak alınacaktır. Kendimizi zorunlu olarak, bir dizi yaftalanmış ve kişisel nitelikli "yöntem"in yarıştığı çoğulcu bir atmosfer içinde bulduğumuz için de, Jean-Paul Sartre'ın son yapıtındaki amaçlarla benim amaçlarım arasında bir yakınlık olduğunu dile getirmeyi dürüstlüğün gereği sayıyorum; Sartre'ın uzun ve bitmemiş Flaubert projesinden söz ediyorum. Gene de bir noktayı belirtmeliyim: Büyük bir olasılıkla, ayrıntılara ve tarihsel yoruma ilişkin değerlendirmelerim, ruhen, Sartre'ın bu ve başka yapıtlarındaki değerlendirmelerinden epey farklı olacak.

Bu üç bin sayfalık yapıtı okuduğumuzda, Sartre'ın projesinin modern dünyada özne ile nesne arasında temel bir uçurum olduğu şeklinde bir önkabulü olduğunu fark ediyoruz: Yapıtın epistemolojik olarak aşmak amacıyla metodolojik olarak korumaya çalıştığı bir uçurum bu. Bununla şunu kastediyorum: Sartre, *L'Idiot de la famille* (Ailenin Budalası) adlı bu son yapıtında "Flaubert" için birbi-

rinden tamamıyla farklı iki açıklama önerir. Bir yanda, Flaubert'in travmasıyla, 1842 yılında Pont-L'Evêque'de geçirdiği ünlü bunalımla ilgili öznel, ailevi ve psikanalitik açıklama; öte yanda, Flaubert'in yaşadığı dönemdeki burjuva ideolojisinin stratejik biçimlenmelerinden onun kuşağının devralıp değiştirdiği sanat kavrayışının toplumsal-simgesel değerine uzanan bir dizi toplumsal belirleyici. Daha sonra, yapıtın tamamlanmış üç cildinde bu iki ana çizgi, öznel ile nesnel arasında önceden belirlenmiş bir uyum şeklinde ortaya koyulacaktır: Flaubert'i bir yandan benzersiz bir nevrozun taşıyıcısı haline getiren, öte yandan da on dokuzuncu yüzyıl ortası burjuvazisinin ideolojisi ve günlük yaşam pratikleri niteliğindeki kolektif ve "nesnel nevroz"un sözcüsü ve biçim yaratıcısı kılan olağanüstü tarihsel rastlantı. Yazılmamış son ciltte Sartre, bu iki farklı dürtü –sanat yapıtında benzersiz bir biçimde kaynaşıp sonuçta birbirinden ayırt edilemez hale gelen iki dürtü– tarafından belirlenmiş simgesel bir edim olarak gördüğü *Madam Bovary* çerçevesinde bütün bu görüşlerini uygulama olanağını bulacaktı.

Ben de, çok daha sınırlı bir ölçekte, Rimbaud için buna benzer bir şeyi ortaya koymaya çalışacağım. Özne açısından, "Rimbaud" nun ayrı bir fiziksel, deneyimsel, fenomenolojik biçimlenme olarak, "ergen bedenin ürünü" adını vereceğim şey olarak anlaşılması gerektiği kanısındayım; bu ise, bana göre, tarihsel olarak yeni ve kendine özgü bir *duyu düzenidir*; bir dizi benzersiz belirleyici faktör, bu kişiyi söz konusu duyu düzeninin ayrıcalıklı kayıt cihazı haline getirmiştir. Nesnel boyuta ya da toplumsal tarih boyutuna gelince, "Rimbaud"nun piyasa kapitalizminden tekelci sermaye aşamasına (ya da Lenin'in deyimiyle "emperyalizm aşaması"na) geçiş ânını gösterdiğini –üstelik bunu zamanından önce, benzersiz bir önceleyicilik ve yalvaçlık tarzıyla yaptığını– öne süreceğim; sözünü ettiğim geçiş ânı, bu niteliği nedeniyle, dünya düzeninde bütünsel bir değişim ânıdır ki bu da daha kapsamlı bir açıklamayı gerektirir. Bir başka deyişle, kültür ile tarihsel beden arasındaki ilişkiyi oldukça iyi biliyoruz; buna karşılık, bireysel bir bilinci, bir bakıma, çok geniş coğrafi ve uluslararası bir düzen gibi görünüşte son derece soyut bir şeyin biçimlendirmesi ve belirlemesi, yapısal olarak kurması ve etkilemesi, işte bu, belki de paradoksal ve anlaşılması güç bir görüş.

Görüşümü geliştirmeden önce benim yaklaşımımın Sartre'ınkinden daha bütünlüklü olduğunu söyleyebilirim, çünkü sözünü ettiğim iki dörtü de –öznel ve nesnel, beden ve dünya sistemi– esasen *uzamsaldır* ve bu yüzden toplumsal alanın kendisinin benzersiz tarihsel biçimlenmesinde ve dönüşümünde ayrı birer kutupturlar.

Bununla birlikte, küresel ya da yeryüzüne ilişkin uzam söz konusu olduğunda, bu konuya daha verimli bir yaklaşım, köy, kent ve benzeri toplumsal birimleri anlama çabasına girmeyi içerebilirdi. Şimdi, estetik ve biçimsel bir öğeyi işin içine katarak –orta sınıf sanatının Gerçekçilik, Modernizm ve Postmodernizm aşamalarından geçtiğini varsayan bir biçim üretimi ve kültürel dil aşamaları teorisinden söz ediyorum– sunumumuzu karmaşıklaştırma noktasına gelmiş bulunuyoruz; aslına bakılırsa, bu karmaşıklaştırma, Sartre modelinden bir başka ayrışmayı göstermektedir. Bu üç aşama kabaca kapitalizmin üç aşamasına karşılık gelir: Pazar aşaması, tekelci sermaye ya da emperyalizm aşaması ve son olarak, içinde yaşadığımız an, çokuluslu ya da geç kapitalizm adı verilen aşama – bu sonuncusunun kendine özgü serüvenine kısaca da olsa burada değinmemiz olanaksız.

Ne var ki, Rimbaud ânının içerdiği daha kapsamlı teorik önemin artık açıklığa kavuşmuş olduğunu sanıyorum: Bu ânın çözümlenmesi, Modernizmin ortaya çıktığı kilit geçiş ânına ilişkin bazı önemli noktaları anlamamızı sağlayabilir; açıklamamda yer yer Lukács'ın bu konudaki öncü görüşlerinden yararlanmakla birlikte, ondaki belirli bir dogmatik ahlakçılığa yer vermediğimi umuyorum.

Başka yazılarımda da belirttiğim gibi, benim yararlandığım Lukács, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin Lukács'ıdır, bir başka deyişle "bütünsellik" teorisyeni Lukács'tır; aslında, onun yakından bildiğimiz estetik çalışmalarını, Gerçekçilik hakkındaki denemelerini, daha önceki teorisi açısından okumamız mümkündür, ben de buradaki uzam ve coğrafya sorununa bu açıdan yaklaşmak istiyorum. Bu yaklaşımın temeli şudur: Sanatta biçimin birliği ile toplumsal yaşamın içkin anlaşılırlığı, bir başka deyişle belirli yerel toplumsal bütünlüklerin sürekliliği arasında sıkı bir bağ vardır. Bu yüzden, Gerçekçilik olanağı, bireyin deneyiminin henüz sosyo-ekonomik mekanizmalardan tümüyle ayrılmadığı bir topluluk yaşamının varlığıyla yakından bağlantılı olacaktır: Bu, hâlâ, fazla aceleci davranarak say-

damlık retoriği çerçevesinde betimlenebilecek türden bir toplumdur. Buradaki anlaşılabilirlik sözünden, belirli bir bireyin deneyiminin hâlâ toplumsal yaşamın yapısını aktarmaya muktedir olduğu anlaşılmalıdır; böyle bir durumda bireysel karakterlerin yazgısına ilişkin "gerçekçi" anlatının epistemolojik bir değeri vardır ve bu anlatı, anlatı yasalarına ve mantığına uygun olarak toplumsal yaşamın kendisinin iç hakikatini aktarabilecektir.

Avrupa'nın birliklerini yeni kazanmış devrim-sonrası ulus-devletlerinin tekelci ve emperyalist aşamaya girmesi, bir başka deyişle metropol yaşamının artan bir ivmeyle ve yapısal olarak bir tahakküm ağına ve kendi ulusal sınırları dışında bulunan, Üçüncü Dünya adını verdiğimiz kültürel Öteki alanında bir sömürge üssüne bağlı hale gelmesi (hammaddeler, pazarlar, artı değer sömürüsünün yoğunlaşması ve vahşi bir nitelik kazanması), bu olanağı sorunlu hale getirmiştir: Rimbaud'nun yapıtlarını yazdığı dönemden başlayarak geri döndürülmesi olanaksız bir yoğunlukla kendini gösteren ve temel olarak İkinci Dünya Savaşı'na, yani üçüncü ya da çokuluslu aşamaya geçişi gösteren sömürgeciliğin kalkışı ve yeni sömürgecilik ânına uzanan bir süreçtir bu.

Bu yüzden, Gerçekçiliğin krizini, bireysel ve fenomenolojik deneyim ile yapısal anlaşılabilirlik arasındaki uçurum şeklinde teorikleştirebilir ya da tanımlayabiliriz. Daha basit bir dille söylemek gerekirse, emperyalist ağın merkezi yapısının kırıldığı bu yeni durumda güçlü ve somut olarak yaşadığımız bir şey varsa, o da anlaşılamazlıktır, çünkü bu durumun nihai belirleyicileri deneyim alanımız dışında yer almaktadır. Öte yandan, bir olguyu soyut ya da bilimsel olarak anlayabiliyorsak, soyut zihnimiz hem var olan, hem de var olmayan bütün uygun belirleyicileri bir araya getirebiliyorsa, o zaman bu bilgi somut bir deneyime eklenememekte, soyut kalmakta ve zihnin salt bilgi ile anlığa ayrılmış zihin bölümünde kapalı durmaktadır.

Bu betimleme üzerine hemen iki yorumda bulunayım. İlki şu: Zihnin deneyim ve bilgi şeklinde bölümlere ayrılması kavramı, çok kapsamlı ruhsal bir parçalanmanın, çeşitli zihinsel işlevlerin birbirinden farklı duyulara, cinselliğe, rasyonelliğe, numaralamaya, vb. göre uzmanlaşmasının ya da işbölümünün bir parçasıdır yalnızca – Lukács'ı izleyerek bazen şeyleşme adını verdiğim bu parça-

lanmanın kendisi de, burada betimlemeye çalıştığım sürecin tarihsel olarak özgün bir parçasıdır, belli ki aynı dönem boyunca emek sürecinin Taylorcu sisteme göre bölümlere ayrılmasının zihinsel benzeridir.

İkinci gözlemim ise şu: Bütünlüğe dönmeyi amaçlayan, ya da Bergson veya fenomenologlarda olduğu gibi, gündelik yaşamın yozlaşmış insanlarının algılayamadığı özgün bir bütünlüğü varsayan çeşitli estetik ve felsefe akımları, hiç kuşkusuz parçalanmanın yarattığı bunalıma çözüm getirmeye yönelik umarsız, ikinci sınıf girişimler olarak anlaşılmalıdır. Bunlar arasında elbette –hem metalaşmayı kayda geçiren, hem de yineleyen sanatsal bir dil olan– modernizmin kendisine son derece ayrıcalıklı bir yer tanımak gerekir. Bir başka yazımda, bu stratejileri beden ve duyular ya da duyu düzeni açısından ele almış, çeşitli fiziksel duyuların birbirinden ayrılarak parçalanmasının modernist sanatçıya birliğe tamamıyla simgesel bir biçimde kavuşacağı çok sayıda kapalı bölümlenme (salt göz, salt kulak, hatta "salt" dilsel gereç) sağladığını göstermeye çalışmıştım. Ama burada şunu da anımsatmadan geçmeyeyim: Bu stratejilerden en etkili olanı, öznelliğin bir bütün olarak artık ölü ve atıl olan bir nesnellikten kopup ayrıldığı çok daha kalıcı ve ideolojik bir jesttir: yepyeni bir içedönüklük ve içebakış edebiyatının serpilebileceği yepyeni bir alan yaratmak.

Rimbaud'nun –hiç olmazsa kısmen yalvaçlık ya da öngörücülük durumundan kaynaklanan– kendine özgü büyüklüğünün ve özgünlüğünün kökeni şudur: Onun yapıtlarında bu "stratejiler"den hiçbiri, Gadamer'in "yöntem" ya da Barthes'ın "yerleşik, kanonlaşmış, kurumsal bir göstergeler sistemi" adını verdiği şeye dönüşerek donup katılaşmamıştır. Coğrafilik meselesine, marjinalleştirilmiş ve kendi içinde anlaşılması olanaksız bir "şimdi ve burada"ya ilişkin bedensel deneyime karşıt olarak soyut harita fikrine dönecek olursak, Rimbaud'nun şiirsel üretiminde dünyanın egzotik beldelerinin –Afrika, Uzak Doğu, hummalı tropikler, hayal ürünü bir Almanya– çağrıştırılmasının oynadığı rolü göstermeye çalışacağım; burada Londra'yla, kapitalizmin başlıca metropolü ve sömürgeleştirme yoluyla birbirine bağlanan bir dünyayı giderek birleştirecek olan ulaşım ağlarının merkezi bu kentle temasın yol açtığı son derece gerçek kişisel şoktan da söz etmek gerekir.

Hiç kuşku yok ki, *Cehennemde Bir Mevsim*'deki "Mauvais sang" ("Kötü Kan") bölümünün bu göndermeler arasında merkezi bir yeri vardır: Benliğin kendini tarihte gerilere uzanarak düşlemesi girişimini betimleyen olağanüstü bir bölümdür bu. Ayrıca, orada her yerde gördüğü Hıristiyanlığın ölü ağırlığına karşı umarsızca savaşan imgelemi betimlemeye çalışan bu şiir, toplumun paralı askerlerden cüzamlılara, mahkûmlara, kıyılarına köle tacirlerinin, Hıristiyan sömürgecilerin ve Avrupa'nın sömürge askerlerinin indiği kabile Afrika'sının –bu sahneyi Whitman'daki köle pazarı betimlemeleriyle karşılaştırmak ilginç olurdu– uzun uzun sergilenişine kadar alt tabakalarla bir dizi özdeşleşmeye girişir. Ne yazık ki, burada *Cehennemde Bir Mevsim* üzerinde daha ayrıntılı durma imkânımız yok. Ama sömürgeciliğe ilişkin bu coğrafi Bilinçdışının daha genel anlamıyla anlaşılması benim için önemli: Bu noktada, Wallace Stevens'ın biçim üretiminde soyut coğrafi ve egzotik hayalin rolü üzerine yazdıklarıma gönderme yapmak istiyorum.* Terry Eagleton'ın *Exiles and Émigrés* (Sürgünler ve Göçmenler) adlı kitabı da bu konuya oldukça farklı bir boyut getiriyor; Eagleton'ın belirttiği gibi, büyük modern "Britanyalı" yazarların hepsi ya yabancıların, ya kadınların ya da iç göçmenlerin arasından çıkmıştır – İngiliz emperyalizminin yerleşik kültürü, kendi öznel deneyimlerine biçim verebilecek bir Öteki ya da Dışarı vizyonu edinemiyordur sanki. Bu Öteki'lerin ve genel olarak Üçüncü Dünya'nın aynı durumun benzeri, ancak tersi bir biçimini yaşamadığı söylenemez; Susan Willis, önde gelen Karayipli şairlerin bazılarında haritaların rolünü ve kuşbakışı genellemeyi ele alırken, bu noktayı ortaya koymuştur. Son olarak, elbette, bütün bunların bir başka boyutunu Edward Said artık bir klasik statüsü edinen *Şarkiyatçılık*'ında dile getirmiştir.

Ama biraz aceleci davranıp daha sonra söyleyeceklerimizi önceden söylemiş oluyoruz, o yüzden şimdi Rimbaud'nun uzamsal metninin öteki kutbuna –yani bedene– dönmek zorundayız, çünkü bedenin benzersiz tarihsel yapısı ve duyu düzeni, sömürge dünya düzeninin kendine özgü yankılarını yakalamada bir kayıt cihazı ya

* Bkz. F. Jameson, "Exoticism and Structuralism in Wallace Stevens", *The Modernist Papers* içinde, Londra: Verso, 2007, s. 207-22. –*ç.n.*

da libidinal gereç işlevi görmektedir. Açımlama amacıyla, Rimbaud'da beden konusunu önce oldukça geleneksel bir "etki" yaklaşımını aktararak şematik olarak ele alacağım; Enid Starkie'nin artık klasikleşmiş Rimbaud biyografisindeki oldukça saçma bir iddiadan söz ediyorum: Starkie'ye göre, Rimbaud "simya" dediğinde bire bir simyayı kastetmiş ve kullandığı imgelerle mecazlara geleneksel "büyük yapıt" vizyonu ya da değersiz madenlerin altına dönüştürülmesi şeklindeki bilinçli kavrayış biçim vermiştir:

Altının üretiminde yedi aşama ya da süreç vardır: yüksek derecede ısıtma, çürütme, çözme, damıtma, süblimleştirme (tasfiye etme), birleştirme ve son olarak sabitleştirme. İşlemler sırasında ve doğru sıralı aşamalar halinde, bu aşamalar deneyin gereğince ilerlediğini kanıtlayan çeşitli renkler üretirler: Üç ana renk vardır. İlki siyah –çözülme ve çürümenin göstergesi– olup, bu rengin görünmesi deneyin yolunda gittiğinin, ısıtmanın çeşitli maddeleri parçalama etkisini gösterdiğinin işaretidir. Daha sonra saflaştırmanın rengi beyaz gelir; üçüncüsü eksiksiz başarının rengi olan kırmızıdır. Gökkuşağının bütün tonlarını içeren ara renkler de vardır. Gri, siyahtan beyaza geçiştir; sarı ise beyazdan kırmızıya. Bazen altın, kırmızı göründüğünde bile oluşmaz. Philalèthe, bu durumda rengin yeşile dönüştüğünü, bir süre öyle kalıp sonra mavi halini aldığını belirtir. Bu noktada rengin siyaha dönmemesine özen gösterilmelidir, aksi takdirde sürecin baştan başlatılması gerekir. Başarı elde edilirse, altının maviden sonra belirmesi gerekir, filozofun altınının taneleri olarak. Bazen altın taneler halindedir, bazen de sıvı biçimde, buna *aurum potabile* –uzun yaşam iksiri– adı verilir. Bütün süreç bazen dört çağ ya da dört mevsim olarak betimlenir.[1]

Bu betimlemeyi yararlı buldum, Starkie gibi bunun Rimbaud'yu anlamanın anahtarı olduğunu düşündüğüm için değil, simya *süreci* Rimbaud'da daha temel olduğunu düşündüğüm fizyolojik bir deneyimin uygun, kısa, izlenimci ve mecazi bir açımlamasını sağladığı için: Başkalaşım süreci içinde belirli bir kimlik/özdeşlik sürekliliği duygusu, Monet'nin saman yığınları gibi tekil bir nesne ya da öğenin ışıkta, dış hava koşullarında, metereolojik bağlamda, vb. değişmelerle dönüşüme uğramasını andıran bir his.

Bununla birlikte, konuyu bu şekilde ortaya koymak, bu sürece oldukça statik ve dışsal, düşünsel bir görünüm vermek olur; oysa

1. Enid Starkie, *Rimbaud*, New York: New Directions, 1961, s. 162-3.

aşağıda kanıtlamaya çalışacağım üzere, bir *mayalanma* süreci olarak *yaşanan* bir süreçtir bu. Gerçekten de, Rimbaud'daki en ilginç yönlerden biri, belirli, ağırlıklı bir yükselme ve alçalma hareketidir ve bu hareketin öğesi sıvıdır; hatta bu hareket öncelikle sıvı *içindeki* sıvının yükselme ve alçalma hareketi olarak bile aktarılabilir. Zorunlu olarak az sayıda, kısa birkaç örnekle yetineceğim; ana metin olarak "Les Chercheuses de poux" (Bit Arayıcıları) şiirini seçtim:

Les Chercheuses de Poux

Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
Il vient près de son lit deux grandes soeurs charmantes
Avec de frêles doigts aux ongles argentins.

Elles assoient l'enfant devant une croisée
Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
Et dans ses lourds cheveux ou tombe la rosée
Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

Il écoute chanter leurs haleines craintives
Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés,
Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives
Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.

Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
Parfumés; et leurs doigts électriques et doux
Font crépiter parmi ses grises indolences
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

Voilà que monte en lui le vin de la paresse,
Soupir d'harmonica qui pourrait délirer;
L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer.[2]

2. Rimbaud'dan özgün Fransızca alıntıların hepsi Pléiade basımındandır: Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, haz. Antoine Adam, Paris, 1972. Bu alıntı için bkz. s. 65-6.

Bit Arayıcıları

Çocuğun başı, kırmızı yaralarla kaplı,
Belli belirsiz düşlerin ak sürüsünü dilediğinde,
Yatağının yanına geliyor iki abla, alımlı,
Parmakları narin, tırnakları gümüşten.

Oturtuyorlar çocuğu bir pencerenin önüne,
Mavi göğün çiçekler öbeğini yıkadığı yere açılan,
Ve çiyin düştüğü koyu saçlarının içinde
Geziniyor ince parmakları, ürküten ve çekici.

Çocuk ezgisini işitiyor çekingen soluklarının,
Bitkilerin uzun, gül rengi balları gibi kokan
Ve arada bir kesilen bir ıslık sesiyle: Tükürükler,
Ağzında yakaladığı, ya da arzuladığı öpüşler.

Kara kirpiklerinin kırpıştığını duyuyor kokulu
Sessizlikte; ve parmakları, elektrikli ve tatlı,
Külrengi uyuşuklukları arasında çıtırdatıyorlar
Hükümran tırnakları altında ölümünü küçük bitlerin.

İşte, Tembellik şarabı yükseliyor içinde;
İçli ezgisi armonikanın – çıldırtabilir insanı;
Çocuk hissediyor, okşamaların yavaşlığına uyarak,
Yükselip yittiğini aralıksız bir ağlama arzusunun.

Yazımın temelini oluşturduğu için, bu şiirin biraz daha ayrıntılı bir yorumunu vermek istiyorum. Benim gördüğüm biçimiyle şiirin üç ana ânı var: İlki, bedenin hâlâ kapalı bir birlik olarak, bir tür kendine yeterli bir öğe ya da kap olarak düşlendiği andır; bu birliğin dış sınırı, kenarı, çemberi, çıkıntısı hiçbir şeye yaslanmamakla birlikte, böcek ısırışlarının verdiği eziyetle duyarlılaştırılmakta ya da sorunsallaştırılmaktadır. Çocuk hâlâ uykunun ya da Rimbaud'nun kullandığı sözü kullanmak gerekirse "uyuşukluklar"ın (*indolences*) bu birliği geri getireceğini düşünür: "Düşlerin ak sürüsü" (*l'essaim blanc des rêves*), yanan kabarık noktalara kapanıp onları yok edecektir. Gene de, gerçek dış dünyadan, bu kapalı bedenin ötesindeki, varlığı bilinmeyen gerçek dış dünyadan bir şey yaklaşmaktadır. Kaba psikanalitik yorumlara girmek istemem, ama iki abla açıkça

Korkunç Anne'nin birer mecazıdır, Rimbaud'nun kendi hayatına musallat olan ve onu sakatlayan, tırnaklarında yırtıcı hayvanlara özgü ve ürkütücü bir şeyler olan umacıdır.

Bu noktada ikinci an başlar; burada henüz harekete geçmemiş duyular aracılığıyla o bütünsel dış dünyaya yöneliriz. Birincil birlik, bir süre daha mavi havanın birliğinde ve "çiçekler" (*fleurs*) öbeğinde (bu, rüyaları/kaşındırıcı ısırıkları yineler), sonra da çocuğun saçına düşen çiy tanesinde bir süre daha korunur. Ama şimdi yeni bir şey belirir: dokunma – tuhaf madeni bir dokunma, tenin ya da parmak uçlarının okşaması değil, hassas bir makinayı keşfedercesine tırnakların keşfedilmesi. Gene bu noktada bir ses belirir: Dudaklar ve soluk alıp vermekten kaynaklanan sıvı sesleri, gözkapaklarının elektrikli kapanışı ve sonra uzun keskin tırnaklar arasında bitlerin çıtırtısı. Bütün bunlar, ayrıca koku ya da rayihanın yükselişi, dışarıda meydana gelir, yüzey üzerinde gezinir, gene de bir tür içeri giriş tehdidini içerir: Narinliğiyle daha da ürkütücüdür, kapalı ergen bedenin ihlal edilmesine yönelik bir adımdır.

Bu bölümdeki iki özelliğe dikkati çekmek istiyorum: İlki, ağzın çıkardığı sesler, tükürük ve soluğun içeri çekilmesi –"tükürükler ... yakaladığı" (*salives reprises*)– birazdan altını çizeceğimiz yükselme ve düşme hareketinin ilk belirişidir. Sonra kapanış sesinin kendisi: son derece hafif, elektrikli, ölgün, narinliğiyle tüyler ürpertici. Burada, öyle sanıyorum ki, ilk kez Fransa-Prusya savaşında kullanılan ve ileride Rimbaud'nun tamamıyla sömürgeleştirilmiş bir Afrika'da yürüttüğü sömürge ticaretinin nesnesi haline gelen o yeni şeyin, modern ateşli silahın, makinalı tüfeğin bir öncelemesini ve bir önbildirimini görmek çok abartılı olmaz. Burada söz konusu olan, bu yeni askeri teknolojinin yol açtığı bedensel dönüşümdür, kapitalizmin ürettiği ve uzaktan, sanki başımızın üzerindeki arıların vızıltısını andıran (Zola'nın *La Débâcle* [Çöküş] adlı yapıtında kullandığı imge) tuhaf ve etkisiz uğultunun müziği eşliğinde tehdit edilen bedenin yepyeni ve tehdit dolu duyusal düzenidir.

Böylece artık son âna, büyük düzey değişimine gelmiş oluyoruz: Ergen cinsel arzu gibi bilinen bir kavrama dayanarak çok çabuk küçümseyip bayağılaştırma ayartısına kapılmamamız gerekken yeni bir *Stimmung*'un büyük salınıverişi. Burada artık mayalanma adını verdiğim şeyi eksiksiz olarak karşımızda buluyoruz: tıpkı bir

gelgit hareketi gibi "ağlama arzusu"nun yükselmesi ve alçalması, kabarması ve yok olup gitmesi, ama gene de sınırlarından taşması, kapalı bedeni yeniden onaylaması, şarap olarak, müzik coşkusu olarak belirlenen sıvı hacimlerin sürekli bir içsel yer değiştirimi ve sonunda bütünüyle dönüşüm halinde olup, gene de tamamıyla dinlenme –nihai, eksiksiz, sorunlu, gene de kendine yeterli varlık durumu olarak *paresse* (tembellik, aylaklık)– halindeki bu bedensel monada yönelik son söz.

Şimdi bu kendine özgü içsel hareketi "Le Bateau ivre" (Sarhoş Gemi) şiirinden aktaracağım iki kıtayla güçlendirmek istiyorum:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent.
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend,

Ou, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rhythmes lents sous les rutilements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

O zaman gömüldüm artık denizin şiirine,
İçim dışım süt beyaz köpükten, yıldızlardan;
Yardığım yeşil maviliğin derinlerine
Bazen bir ölü süzülürdü, dalgın ve hayran.

Sonra birden mavilikleri kaplar meneviş
Işık çağıltısında, çılgın ve perde perde,
İçkilerden sert, bütün musikilerden geniş
Arzu, buruk ve kızıl, kabarır denizlerde.[3]

Zamanımız olmadığından veremeyeceğimiz daha birçok örneği bulunan bu farklı çeşitlemeler, eski tarz bir fenomenolojik eleştiride, bu şiirin özünde, adsız ama gene de kesin bir fizyolojik deneyim olduğunu göstermeye yarardı. Rimbaud'yu izleyerek benim mayalanma adını verdiğim ve Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim*'de belirttiği gibi şairin kayda geçirmekle yükümlü olduğu deneyimdir

3. Rimbaud, s. 67; Türkçesi: Sabahattin Eyuboğlu, *Türk Dili Dergisi: Çeviri Sorunları Özel Sayısı*, Ankara: 1978, s. 196.

bu: "Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges" ("Bir denemeydi bu başlangıçta. Sessizlikleri ve geceleri yazıyordum, not ediyordum dile sığmazı. Saptıyordum baş dönmelerini").[4] Bu amaca yepyeni bir dilbilgisi karşılık gelmektedir, yepyeni bir çoğul adlar ve çoğaltılmış kesme imleri pratiği, ayrıca özdönüşümlü fiillerin ilginç ve yaratıcı bir kullanımı ("les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent": "çınlar, çatlar, ışıtır düş çiçekleri"[5]); kanımca bu, "Veillées I" (Gece Toplantıları I) şiirindeki gibi yepyeni bir uyak kavrayışıyla bağlantılıdır:[6]

Veillées I

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.
– Etait-ce donc ceci?
– Et le rêve fraîchit.

Gece Toplantıları I

Işıktan bir erinç bu, ne sayrılık ateşi, ne bitkinlik, yatakta ya da çayırda.
Dost bu, ne ateşli ne de güçsüz. Dost.
Sevgili bu, ne acı çektiren ne de acılı. Sevgili.
Gök ve yeryüzü, hiç aranmayan. Yaşam.
– Gerçekten bu mu?
– Soğuyor düş.[7]

Bence genel olarak uyağa değişmez ve metafizik bir anlam yükleme ayartısından uzak durmalıyız; öte yandan, belirli bir uyak yapısının (en erken dönem şiirinin nakarat yapısından kaynaklanan) Rimbaud'nun pratiğinde oldukça kesin, özel bir anlamı olduğu sa-

4. Rimbaud, s. 106; Türkçesi: *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations*, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Can, 1991, s. 82.

5. Rimbaud, s. 122; İnce, s. 105.

6. Ancak "Départ" (Yola Çıkış) ve "À une raison" (Bir Usa) başlıklı şiirlere de bakınız.

7. Rimbaud, s. 138-9; İnce, s. 134.

nırım yadsınamaz; belirli bir kimliğin başkalaşım içinde varlığını sürdürmesi açısından betimlemek istediğim bir anlamdır bu, bir tözün (simya sürecinde olduğu gibi) teninde, renklerinde ve dokusunda bir dizi organik dönüşüm boyunca sorunlu ve şaşırtıcı varlık sürekliliğini koruma tarzıdır ("nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer": "ebemkuşaklarının, bitki örtüsünün, denizin gölgelediği, içine işlediği ve giydirdiği çıplaklık"[8]): Monet'nin saman yığınları ve katedrallerinin fenomenolojisini artık daha iyi kavrayabiliriz.

Böyle bir mayalanmanın tek bir tözün çevresindeki bir dizi bağlamsal çerçevenin değişebilirliğinin etkileri şeklinde anlaşılması gerektiğini belirtmek isterim; anlaşılacağı gibi, o var olmayan, düşlenmiş, gene de sürekli olarak değişen "çerçeveler," daha önce sözünü ettiğim yepyeni küresel coğrafya düzeniyle uyum içindedir. Bununla birlikte, şimdilik, bireysel beden düzeyinde, bu mayalanma ergenin mayalanması olarak belirlenebilir, bu yüzden estetik kaydı da ergen bedenin sanal "üretim"i olarak alınabilir.

Ne var ki, mayalanma, Rimbaud'nun beden ya da duyu düzeninin oluşturduğu bir tür göstergesel *sistem*'e biçim veren başka fenomenler kümesi içindeki ayrıcalıklı ya da simgesel bedensel fenomenlerden yalnızca biridir. Bununla birlikte, burada birkaç çok kısa örnekle daha da şematik olarak sözlerimi sürdürmek zorundayım. Böyle bir sistemin öteki üç terimi, bence, öfke, tatsızlık ve Rimbaud'nun kendine özgü dilinde "le bonheur" (mutluluk) adını verdiği şeydir. Öfke, fırtına, bedenin patlama noktasında göründüğü an:

Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
De rage, sanglots de tout enfer renversant
Tout ordre; et l'Aquilon encor sur les débris;[9]

Nedir ki bizim için, yüreğim, kan ve kor
Tabakaları ve binlerce cinayet ve uzun
Öfke haykırışları, her bir cehennemden hıçkırıklar,
Düzeni yıkan; ve gene Kuzey Rüzgârı yıkıntılar üzerinde;

8. Rimbaud, s. 122; İnce, 105. 9. Rimbaud, s. 71.

Kanımca bu, Rimbaud'daki siyasal ya da devrimci kutuptur; bu –hem toplumsal, hem bedensel– başkaldırı ânı Paris Komünü'nün kanlı bastırma hareketiyle birlikte Rimbaud'nun dünyasından bütünüyle yok olur.

Tatsızlığı (Fransızcası daha çok anlam ifade ediyor: *fade*) insan bunun karşıtı bir şey olarak düşünüyor: Mayalanma hareketi geçici olarak durdurulduğu için ve bir başka şeye dönüşüm olmadığından söz konusu algıyı ya da tadı kesin olarak saptamanın ya da sınırlarını çizmenin, belirlemenin ya da adlandırmanın yolu olmadığı için, içsel bir rengin ya da algısal çeşninin algısal olarak belirlenmeksizin verildiği bir tür içsel durağanlık ya da devinimsizlik hali:

> Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
> Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
> Que tirais-je à la gourde de colocase?
> Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.[10]
>
> Ne içebilirdim bu genç Oise'dan,
> Sessiz karaağaçlar, çiçeksiz çimen, bulutlu gök,
> Ne alıyordum asma kabağından?
> Biraz altın likör, tatsız ve terleten.

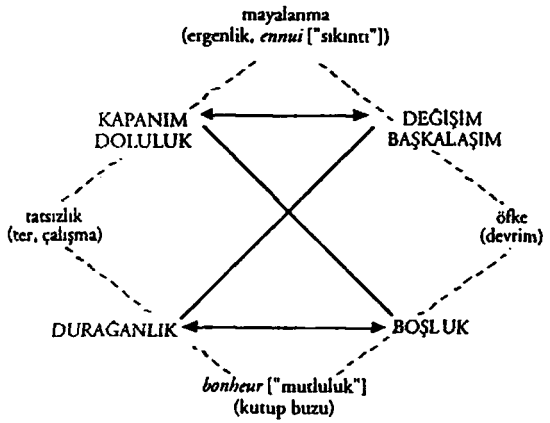
Rimbaud'da "tatsızlık"ın (*le fade*) gizemine, bedenin kendi üzerine kapanmasının yanı sıra genellikle dış yüzeyde ter eşlik eder. Bu garip varsayımı daha fazla açımlama olanağım olmadığından hemen bu veri ile Rimbaud'da iş ve emekçilerin ayrıcalıklı bir konu oluşturması[11] arasındaki yakın anlam ilişkisine, ayrıca gündoğumuyla öğle arasındaki, çalışma halindeki şehrin toplumsal dünyasına uyanış ile tepe noktasına çıkmış güneş arasındaki ilişkiye işaret etmek istiyorum.

Son olarak, anlaşılması en güç olanı, "le bonheur," bana göre, içsel bedensel duygunun fırtınasız yokluğunun verdiği rahatlığı, diğer çeşitli algısal gelgitlerin geçici olarak susturulduğu ya da askıya alındığı, olumlu olmaktan çok olumsuz olan bir tür olağanüstü dinginliği göstermektedir. Bir kez daha "Veillées I" (Gece Toplantıları I) şiiri, "Being Beauteous"da (Güzel Varlık) ya da "Génie"de

10. Rimbaud, s. 72.
11. Özellikle bkz. "Bonne pensée du matin" (Sabah Vakti Güzel Düşünce).

(Doğaüstü Yaratık) olduğu gibi, her durumda bir yanılsama olarak almamız gereken en tipik belirleyicilerden bazılarını kullanmak gerekirse, ideal, yüce, yeni ve kusursuz ikiz serabına doğru dışa yansıtılan bu ânı gösterebilir: Bu durum kökten yeni olanın yalvaççа bildirilmesi değildir, daha çok kökten bir tükenme ve yoksunluk ânıdır yalnızca, su yüzüne çıkmak üzere olan bir doluluktan çok, bir boşluktur.

Çeşitli terimlerini ve öğelerini bir yandan durağanlık-değişim, öte yandan kapanım/doluluk-boşluk şeklindeki ikili karşıtlıklar olarak dile getirirsek, bu sistemi şöyle gösterebiliriz:



Yansız "bonheur" sözüyle, şu ana kadar sözü edilmemiş bir örneklemeyi –güney kutbunun buzunu ve karını– gündeme getirdiğimi fark etmiş olmalısınız: Bunlar, *Illuminations*'u saplantılı bir biçimde işgal etmeye başlayan, Poe'nun "Gordon Pym"inden ya da Verne'den alınmış imgelerdir ve bu nitelikleriyle buradaki öteki konumuzu –bu şiirlerde ortaya çıktığı ve yukarıda genel çizgileriyle ele aldığımız bireysel öznenin duyu ya da beden düzeniyle derin bir etkileşim geliştirdiği haliyle küresel, coğrafi sömürgeci dünya-sistemi– çözümlemenin bir yolu olarak kullanılabilirler.

Koşuk şiirlerden düzyazı şiirlere doğru hareket, geniş ölçüde bedensel bir mayalanma ya da başkalaşım hareketinin kültürel ve

coğrafi sistemlerin başkalaşımı hareketine doğru yer değiştirmesi olarak anlaşılabilir (ama sadece böyle anlaşılması gerekmez). Daha saf anlamda fiziksel deneyimde olduğu gibi, bu hareket, göstergesel bir sistemin bu devinimi, umarsızca kendini aşmaya, kökten yeniye, gerçek dönüşüme ve Novum'a dönüşmeye çalışır – kapalı bir birleşimsel alandaki bir başka dönüşüme değil yalnızca. Bu yüzden, bu düzyazı şiirlerin ortaya koyduğu sorun şöyle dile getirilebilir: "Kökten yeni bir bedeni nasıl bulmalı ya da icat etmeli?" değil de, daha çok "Dünyanın sonu ne olacak?" (Komün'ün Mayıs 1871' deki yenilgisiyle başka toplumsal ve devrimci dönüşüm vizyonlarının artık siyasal bilinçdışında somut olarak var olmadığını belirtmeye gerek yok.) Öyleyse, bu şiirlerin kapanışının biçimsel bir ilkesi ve imgesel bir olanak olarak yalnızca yıkım ve kıyamet, dünyanın sonu kalmaktadır geriye:

Non! Le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations conséquentes, certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nomes et qu'il sera donné a l'être sérieux de surveiller. – Cependant ce ne sera point un effet de légende!

Hayır! Etüv zamanı, kaçırılmış denizlerin, yeraltı yangınlarının, ele geçirilen gezegenlerin ve tutarlı kıyımların zamanı, İncil ve Nomların o açıkça sözünü ettiği ve aklı başında insanın uyması gerekecek gerçeklerin zamanı. – Bu hiç de bir efsane gerçeği olmayacak yine de![12]

Ne var ki, öne sürmek istediğim bir nokta var: Dünyanın sonuna ilişkin bu yeni vizyon (düzyazı şiirlerin en müthişi olan ve dünyanın sonuyla başlayıp kasvetli bir tonla uygarlığa ve ergenliğin çaresizliğine doğru geri giden "Après le déluge"de [Tufandan Sonra] ilginç bir biçimde tersine çevrilmiş bir vizyondur bu) "öfke" adını verdiğimiz konumdan durgunluk ya da askıya alınmışlık ânını gösteren öteki, daha az dinamik terime doğru bir yer değiştirmeyi içerir. Bununla birlikte, bu noktayı göstermenin en iyi yolu, tek bir temel metni, "Métropolitain" şiirini çözümlemek olacaktır:

12. Rimbaud, s. 150; İnce, s.160.

Métropolitain

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. – La ville!

Du désert de bitume fuient droit en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille!

Lève la tête: ce pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; ces crânes lumineux dans les plants de pois, – et les autres fantasmagories, – la campagne.

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait et soeurs, Damas damnant de langueur, – possessions de féeriques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres encore à recevoir la musique des anciens – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – il y a des princesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel.

Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, – ta force.

Metropolitain

Çivit rengi boğazdan Ossian'ın denizlerine kadar, şarap rengi gökyüzünün yıkadığı o pembe ve turuncu kumsalda, birbiriyle kesişen anayollar ortaya çıkmaya başladı, manavlardan beslenen genç ve yoksul ailelerin kaşla göz arasında yerleştiği billûr bulvarlar. Zengin arama! – Kent.

Yaslı Okyanusun çıkartabildiği en uğursuz dumanın oluşturduğu o kıvrılan, gerileyen, alçalan gökyüzünde, korkunç sürüler halinde sıra sıra dizilmiş sis katmanlarıyla birlikte bozguna uğrayıp asfalt çölünden kaçan tolgalar, tekerler, kayıklar, sağrılar. – Savaş!

Kaldır başını: Şu tahta köprü, kemerli; Samiriye'nin son bostanları; soğuk gecenin kamçıladığı sokak fenerinin altındaki şu kızıllaşmış yüzler; giysisi gürültülü bön su perisi, ırmağın alt yanında; bezelye karıklarındaki şu ışıklı kafatasları, – ve başka görüntü oyunları. – Kır.

İki yanı demik parmaklıklar ve duvarlarla donanmış, ormancıklarını güçlükle zapteden yollar, ve belki aşk ya da meşk adı verilen korkunç çiçekler, uzaklığı lanetleyen Şam – Ren ötesinin büyülü soylu sınıflarının malı, eskilerin ezgilerini hâlâ duyabilen Japon kadınlar ve Guaranis yerli-

si kadınlar, – artık kapılarını bir daha kesinlikle açmayacak hanlar; – prensesler var ve, çok bunalmış değilsen, yıldız bilimi var. – Gökyüzü.

Şu kar parıltıları, şu yeşil dudaklar, şu buzullar, şu kara bayraklar ve şu mavi ışınlar, ve şu kutuplar güneşinin kızıl kokuları arasında onunla birlikte çırpındığınız sabah. – Gücün.[13]

Şurası açık ki bu şiirin son kıtası, daha önce sözünü ettiğimiz bütün o buz manzarasını gündeme getirir; aynı derecede açık olan bir başka nokta da, bu manzaranın coğrafi ve kültürel motifler dizisine çözüm getirmek üzere gündeme getirilmesidir. Öyleyse, ilk sorumuz şu olmalı: Neyin çözümü? Bu dizideki bünyesel gerilimler ya da çelişkiler nasıl dile getirilecektir?

Kent, savaş, kırlar, cennet: Sondaki yansızlaştırıcı buz ve kar dünyasından önce gelen dört kıtalık hareketin biçimsel açımlaması budur. Bu hareket, bence, bütün bir fantazmatik dünya tarihinin, tarih üzerine bilinçdışı ama neredeyse kolektif bir düşünmenin ve onun çelişkilerinin karşısında bulunmakta, artık belirgin olarak daha önceki şiirlerin daha bireysel görünen izleklerini içine almaktadır. Sözlerimi biraz açayım: Hiç kuşkusuz, daha önceki öznel ya da kişisel bir izleğin yerini burada bir biçimde daha nesnel bir izleğin aldığını söylemeye çalışıyor değilim. Daha çok, Deleuze ve başka düşünürlerle birlikte, öznel ile nesnel arasındaki, psikanalitik ile toplumsal arasındaki, arzu ile siyaset arasındaki ayrımın yapay bir ayrım olduğunu ve arzu ile onun fantazilerinin her zaman toplumsal ve siyasal olduğunu düşünüyorum; buna karşılık, siyasal vizyon, her nerede yoğun olarak var ise, daima arzunun bir biçimi, belki de güçlü biçimi olarak görülmelidir. Bu yüzden, bu şiirde şiirin tarihsel ve siyasal öğelerinin açımlanması bir başka şeye dönüş değil, daha çok Rimbaud'nun daha önceki şiirsel saplantılarının kapsamının genişletilmesidir yalnızca.

Sanırım burada, Fransa'nın gecikmeli olarak sanayi dünyasına geçtiği, Fransız tarihinde ilk kez gerçek bir burjuva rejiminin yönetime kesin olarak egemen olma süreci içinde olduğu bir anda, Rimbaud'nun düzyazı şiirinde iki büyük üretim tarzı arasındaki boşluk üzerine düşünüldüğünü görebiliriz; bir süre için örtüşen bu iki tarz birbirinin yerine geçme süreci içindedir. İlk kıta Şehir'i, sanayi ve

13. Rimbaud, s. 143-4; İnce, s. 145-6.

ticaret metropolünü gösterir, Rimbaud'nun tarihsel deneyiminde bu şehir bir siyaset ve devrim uzamı olan Paris'le değil, Londra'yla –sömürgeci dünya ağının merkezi, bütün sonraki düzyazı şiirlere damgasını vuran bu akla hayale sığmayan, fütürist kentsel fenomenle– somutluk kazanır.

İkinci kıta şehrin, şehir uygarlığının hayali Öteki'sini çağrıştırır – barbar kalabalıktır bu, Deleuze'ün göçebe adını verdiği, çehreden yoksun, şehrin düşmanlarının oluşturduğu sürüdür, bu kimseler şehrin surları ve kaleleri dışında toplanmışlar, ama doğmakta olan uygarlıkça uzaklaştırılmışlardır.

Üçüncü ve dördüncü kıtalarla, açıkça çok farklı bir tarihsel ve toplumsal dünyaya gireriz: büyük feodalizmlerin, köylü kültürünün ve samuray aristokrasilerinin, tarlaların ve feodal derebeylerinin dünyası. İki kıta, toplumsal sınıf diye nitelendirme ayartısına kapılacağımız açılardan, ama aynı zamanda alt ve üstyapı nitelikleri açısından ayrımlaştırılmıştır. Gerçekten de, üçüncü kıtada kapitalizm öncesi tarıma ve köylü mülkiyetlerine, bunun yanı sıra bu tür toplumun kültürel başat öğelerine, bizim toplumumuzda çocuk kitapları malzemesine indirgenmiş büyü ve peri masalı öğelerine ilişkin bir vizyon geliştirilir.

Dördüncü kıtada bütün bir feodal yönetici sınıf uzamı keşfedilir: ama yalnızca kapalı yokluğuyla, yönetici sınıf alanını dış dünyadan ayıran duvarlar ve çitlerle belirlenebilen bir uzamdır bu. Ama daha da çarpıcı olanı, zamanın geçişi duygusudur, bu geçişteki tarihsel gözden yitim duygusudur; burada Rimbaud'nun büyük motiflerinden biri kaçınılmaz ve ele verici bir semptom gibi aniden yeniden belirir: "Kapılarını bir daha kesinlikle açmayacak hanlar ... var." Yok olmakta olan bu dünyaya karşı, doğma (ve kavramsallaştırılma) mücadelesi veren yeni bir dünyanın göstergeleri olarak açılış kıtalarına geri döneriz.

Son kıtadaki buz ve kar manzarası, bütün bunları mutlak olarak yok eder: Çocuk oyunlarına ve sevgilerine bir dönüşün –Orson Welles'in "Rosebud"ı!– imaları, eski feodalizm uzamıyla birlikte yeni sermaye alanını da tek bir yutma hareketiyle yok edebilecek yeni ve güçlü bir yansız öğe –dondurucu kutup– düzenler.

Genel olarak *Illuminations*'un daha geniş bağlamında, eşleşmiş kıtaların oluşturduğu başlangıçtaki iki dizi bana Rimbaud'nun daha

sonraki şiirlerindeki en boğucu saplantılardan birine karşılık geliyor gibi görünüyor; "Tufandan Sonra" şiirinin regresif hareketinde bu saplantı son derece güçlü bir biçimde dile getirilir: "Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà" ("Ah, gizleniyordu değerli taşlar, – bakıyordu çiçekler daha şimdiden çevrelerine").[14] Kapitalizm öncesi çağın mineral-bitki, sanayi sermayesi-tarım dünyası karşıtlığı: Bunlar, Rimbaud'nun şehir vizyonunu –Wells ya da Jules Verne tarzı büyük otoyolları, baş döndürücü geometrik karmaşıklıklarıyla Piranesi'yi andıran gökdelenleri olan kristal, fütürist bir şehir– şiirin insan özneleri olan yoksul kitlelere –onurlu, çalışan yoksullar– bağlayan öğelerdir.

Bu sömürgeci kapitalizm vizyonundaki kısmi, çarpıtılmış, ideolojik, fantazi niteliğindeki her şeyin altını çizmek yararlı olur – eleştiri amacıyla değil, tarihsel belirleme amacıyla. Bir marjinal ve bir yabancı olarak Rimbaud, bu yeni toplumsal oluşumu gerçekçi ya da "bilimsel" bir biçimde kavrama olanağından yoksundur: Bu yüzden, Jules Verne'in sunduğu vizyonlar çerçevesinde onu dışarıdan düşlemek zorundadır. Gene de, sanki "*Bunun* sonu ne olacak, geleceğin şehrinin sonu ne olacak?" sorusuna yanıt olarak ortaya çıkan barbar kalabalıklar şeklindeki daha da yabanıl vizyonlarında sonradan diyalektik telafisini bulan şey, tam da bu imgelem başarısızlığı, bu duyarlık ayrışmasıdır.

Ama sanki şiir, bu tarih vizyonunun örtük bir eleştirisine girişmiş gibidir; bu eleştiriyi de, barbarlık ve barbarlar temasını kapitalizm öncesi feodalizm vizyonuna taşımak yoluyla yapar – kapitalizm öncesi feodalizm gerçekten var olmuş, ama hiç kuşkusuz artık sermayenin sona erişinin aracı olamayacak bir şeydir, çünkü bu sonuncu faktör [sermaye] "hanları" boş bırakarak eski toplumun tarihsel sonuna yol açmıştır.

Son kıyamet vizyonu –kar– tuhaf bir biçimde ilk kıtanın motiflerinden biriyle, bütün bir kristal dünya vizyonuyla bütünleşir yeniden: Metropolün doğa dışılığı, mineralsi niteliği, insan dışılığı –onun cam, metal ve kristal malzemeleriyle olan bağlantısı– artık bir buz çağının ortaya çıkışıyla nihai güçlü biçimlerini yaratır.

Ama Rimbaud'yu bu noktada bırakmak, bu kâhin yazardaki en

14. Rimbaud, s. 121; İnce, s. 103.

enerjik ve en şiirsel her şeyi yitirmek olur: çünkü –son paradoks– dünyanın bu buzla yok oluşu, şiirin doruk noktasında birden Rimbaud'nun saplantılarının en kalıcı olanına dönüşür – bedenin dönüşümü, Yeni'nin, ütopyacı dürtünün belirişi, burada simgesel olarak yüklü "gücün" (*ta force*) sözüyle son anda selamlanır. Tarihe set çekme vizyonunun nasıl her tür umarsızlığa karşı dünyayı dönüştürmeye yönelik amansız bir dürtüyle yüklenebileceğini anlamak, Arthur Rimbaud adını taşıyan benzersiz karmaşanın tam ortasında durmak demektir.

1981

13

Bütünlüğün Poetikası

Postmodernlik gibi herkesin tanıdığı bir şeyin macerası, "modernizm"i yeni bir şekilde –yok olup gitmek yerine artık klasik ya da tarihsel statü kazanan bir dizi kanonik yapıt niteliğiyle olduğu gibi ideoloji niteliğiyle de– tekrar düşünmeye yönelik bir şans sunmuş, hatta bir yükümlülük getirmiş; artık kendine özgü bir hal almış olan bu yapıtların ya da klasiklerin analizi de, bununla bağlantılı nedenlerle, teknik açıdan güçleşmiştir. Onları ikili ya da stereoptik bir odaktan, aynı anda bütün bir modernlik ideolojisinin taşıyıcıları da olan yapıtlar olarak görmenin yanı sıra; yeni yollardan tekrar okunabilmeleri sayesinde, en azından birkaç postmodern özelliğe sahip oldukları da düşünülebilecek (ama bu özellikleri abartarak ya da deforme ederek tam bir postmodernliğe dönüştürmemeye ve böylece bu tür yazarları gayrimeşru bir şekilde postmodernin habercisi haline getirmemeye dikkat etmek gerekir) yapıtlar olarak da görmemiz gerekir. Son olarak, tam da metinsel analiz çalışmasının kendisini sorunsallaştıran bir varsayımda –yani, modernizmin klasikleri olarak kanonikleştirdiğimiz yapıtların aslında başarılı değil, başarısız oldukları gibi bir önkabulde– bulunmamız gerekir. Artık kurumsallaşmış olan bu metinleri şeyleşmişlikten-arındırmayı başarmak için gerekli olan bu önkabul, felsefi açıdan, modern felsefenin önemli bir kısmında görülen (örneğin Sartre'in ölümünden sonra yayımlanan etik çalışmalarında açıkça tematikleştirilmiş olan) şu daha derin varsayımla bağlantılıdır şüphesiz: İnsan deneyimini sadece başarısızlık mümkün kıldığı halde, başarı bizi dışsal bir şeyler dünyasına (bu arada da paranın, işin ve piyasanın dünyasına) daha sıkı bağladığı ve yabancılaştırdığı için, bir ethos olarak başarı bir sistem olarak kapitalizmin kendisine bağlıdır. Son olarak, bu yapıtların kendilerinde, en azından kendi amaçları konusunda daha

berrak ve düşünümsel bir farkındalığa sahip olan ve imkânsız varoluşları için mit ve dışavurum ideolojilerinin kör ve üretken kendikendini-aldatışına ihtiyaç duymamış olanlarında bir başarısızlık estetiği bünyevi bir özelliktir.

Modernizmi yeniden ele almaya yönelik her çabada bulunması zorunlu bu başarısızlık önkabulüne yaklaşmanın birçok yolu vardır. Barthes'ın (*Yazının Sıfır Derecesi*'ndeki) ünlü sözü bunlardan biridir:

> Modernliğin en büyük yapıtları, elden geldiğince uzun bir süre, bir tür mucizevi duruşla, Edebiyat'ın eşiğinde, henüz bir göstergeler düzeninin taçlanmasıyla yokolmadan, yaşamın yoğunluğunun çekilip uzatıldığı şu ara durumda kalırlar.[1]

Burada Barthes'ın aklında, sadece edebiyat kurumunun (bu kurum ABD'de esasen üniversite müfredatı biçimine bürünür) bütün felç edici yönleri değil, öncelikle, tekil metni dolayımsızlıktan çıkaran ve (Faulkner, Stevens, vb. imzalı) hayali bir özün salt bir örneğine dönüştüren o büyük kişisel üslup olgusu vardır. Nitekim metin ümitsizce, bu salt örnek olma durumundan kaçmak ister; bir diğer karakteristik Faulkner ya da Stevens olmayı değil, çok daha dolaysız ve gayrişahsi bir şey olmayı ister; ama bunu gayrişahsileşme yoluyla yapamaz, zira artık üslup diye bildiğimiz şeyin kendisi de, bir Faulkner ya da bir Stevens'ın en başta konuşup bir şey –herhangi bir şey– söylemeyi başarmalarını sağlayan ümitsiz bir koşullar kümesinden ibarettir. Bu nedenle, bu "modern" yazarlar Barthes'ın "bir göstergeler sistemi" dediği şeyi icat edip işlemeye mahkûmdular; söz konusu sistemin tam ve kesin olarak gerçekleşmesi ise aynı zamanda zorunlu olarak bu girişimin başarısızlığını ilan ediyordu; çünkü bu sistemin, içeriği üzerinde hâkimiyet kurmayı başardığı, donmuş bir maniyerizm haline geldiği ve akışkan ve şekilsiz, biçimlenmemiş ve yaratılmamış yollarla, onları en başta tam da bu tür bir işlemeyi yapma doğrultusunda itmiş olan bağlamsallığı ve niyetleri nesnelleştirdiği âni işaret ediyordu. Sartre'ın aynı ruhla söylediği (ve savaş-sonrası Fransa'da Edebiyat'ın ve edebi olanın

1. Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. T. Yücel, İstanbul: Metis, 1989, s. 43 [çeviri biraz değiştirildi].

inşasıyla ilgili aynı açmaz deneyimlerinden kaynaklanan) ünlü sloganı uyarlayarak söylersek, "kazanan kaybeder."

Ama başarısız olma buyruğunun bu tikel versiyonunun paradoksal bir sonucu vardır ki o da, söz konusu yazarların başarılı olmaya çalışmakla kalmayıp başarının bir şekilde mümkün olduğuna da inanmaları gereğidir. Ama bunu yapma ve modernlik koşullarında sahici estetik inşanın somut bir imkân olduğunu düşünme yetenekleri, aynı zamanda tabii ki, modern sanatı imkânsızlaştıran koşullara dair daha derin bir idrak ve içgörü eksikliğinin bir semptomu da olacaktır. Yani kazananlar yine kaybeceklerdir, ama başka bir şekilde; projelerini ayakta tutacak tek şey olan kibri (*hubris*) tam da kendilerini aldatmaları sayesinde besleyebilirler (bu da devrimci praksisin en üretken anlarında Marx'ın, en azından orta sınıf gruplarının kendi denetim ve niyetlerinin ötesinde kalan güçler tarafından yenilik yapmak zorunda bırakıldığı anlarda saptayabildiğini düşündüğü özel bir bileşim, yani mistifikasyonlarla güç verici enerjilerin bileşimi sayesinde mümkün olur.

Yine de, kuruluşları itibariyle kendi kendilerini bozguna uğratan ve bilinçdışı bir biçimde kendi kendilerini tahrip eden bu nesnelerden, yani bildiğimiz modern klasiklerden daha da tuhaf birkaç yapıt var gibi görünüyor: William Carlos Williams'm *Paterson*'u bunların başında geliyor; büyük modellerini oluşturan Pound ve Eliot'ın cep epiklerinin tersine ve Hart Crane'in *Bridge*'i gibi akraba çabaların naifliğine hiç benzemeyen bir biçimde, başarılı olmaması gerektiğini, gerçekleşme koşullarının başarısız olma konusunda kazanacağı temel bir başarıya bağlı olduğunu, ama aynı zamanda –aşağılık kompleksinin o bildik psikolojisiyle ya da arızaperver, tıkanmış yazarın kendini kasten sakatlama psikolojisiyle– herhangi bir başarısızlık istenci gütmemesi gerektiğini de, en derin yapısal itkileriyle bilen modern bir epiktir *Paterson*.

Yine de modern durumun, çoğunlukla yeni ve yenilik açısından övülmüş olan ve bilimsel keşiflere benzetilen (ki dördüncü kitabın ikinci kısmında Madame Curie'nin görünmesinden ve –açık açık hem şiirsel icatla hem de ekonomik üretkenlikle özdeşleştirilen– AYDINLIK "cevher"in övülmesinden anlaşılacağı üzre bundan Williams'ın şiiri de muaf sayılmaz) bu kendine özgü yapısını betimlemenin başka yolları da vardır. Açık ki, bu yenilik anlayışı ile –sü-

rekli yenilik kavramından doğallıkla onun devamı ve art-imgesi olarak çıkmış olan– modernin kendisine dair bütün teleolojik teoriler arasında ideolojik bir suçortaklığı söz konusudur.

Gelgelelim, Adorno yenilik dürtüsünü, bence daha akla yatkın ve aynı zamanda da daha işe yarar bir biçimde, tabular ve negatifler açısından yeniden formüle etmiştir: Modernizmi yenilik yapmaya iten şey, bir gelecek ya da yeni vizyonu değil, belli biçimlerin ve ifadelerin, usullerin ve tekniklerin artık kullanılamayacağı, âdet ya da kitsch haline gelmiş bir geçmişle aralarındaki bağlar yüzünden yıpranmış ya da lekelenmiş olduğu ve bunlardan yaratıcı biçimlerde uzak durmak gerektiği şeklindeki derin inançtır. Bu tür tabular (bu dili kullanmayı sürdürürsek) yeniliğin doğasının izinin sürülmediği ve peşinen verili olmadığı ümitsiz bir durum üretirler; bundan sonra ortaya çıkan şey, sonraki kuşağın engellerinin ve tabularının hangi formun hükmü altında olacağını belirler (bu anlamda, postmodernlik ve çoğulculukları, tam da bu tür tabuların ve negatif kısıtlamaların bizatihi tabu haline gelmiş gibi göründükleri nihai durum olarak görülmüştür). Ama modern durumu formüle etmenin bu yolu da, Stevens'ın "Notes Toward a Supreme Fiction"daki o muhteşem nakaratının ("Soyut olmalı, değişmeli, haz vermeli") bir tür zıttını kullanmanın verimli olacağı bir analiz ve sunuş tarzını telkin eder. Demek ki, yazının geri kalan kısmında, *Paterson*'un haritasını, uzak durmakla yükümlü olduğu şeyler ve formlar yoluyla çıkarmaya çalışacağız; böylece şiirin güçlü özelliklerini ve gerçekleştirilmiş/başarılı olmuş yönlerini sıralayan, âdet haline gelmiş pozitif listelerde örtük olarak bulunan şeyleşmeden en azından kısmen kaçınabileceğimizi umuyoruz.

Gelgelelim, bütün bu özelliklerin son kertede dilin kendisi üzerinden formüle edilebileceği önkabulü, açık ki, Williams'taki nihai "modernist" önkabuldür ve yorumla üstesinden gelmek mümkün değildir: başka nesnelerle yapılan karşılaştırmalar –

ki şiir
en kusursuz taş ve tapınak,
çarpan suları bulut bulut
yükselen en yüce şelale boy
ölçüşebilir ancak onunla – (80/80[2])

"şiir"in hâlâ görece klasik ya da neoklasik bir biçimde (mesela "tek sütun: Yunanca ve Latinceye çıplak elle verilen yanıt" [2/2] olarak) tasarlanıyor olması kadar önemli değildir. Alt edilecek rakip Tarih ve ölümdür, ormandaki canavardır (22-3/22: "leş kokan nefesine öyle yakındık ki / neredeyse bayılacaktık. Kayalığın tepesindeki tapınaktı onun kardeşi..."): ama temeldeki anlayış, hâlâ prototipi (eski klasik anlamıyla artık ille de epik olmasa da) edebi ya da şiirsel olan ve bu yüzden temel teorisi (ve ideolojisi) edebi dil açısından tematikleştirilen (Biçimciler ve Proust'tan Yeni Eleştiri'ye ve hâlâ dilsel bir kültür anlayışını, gittikçe görselleşen deneyim verileriyle uzlaştırmaya uğraşan en uçuk avangard hareketlere kadar –gerçeküstücülüğe bakın!– bütün temel program-beyanlarında olduğu gibi) büyük modern yapıt anlayışıdır. Üstün bir yapıt ya da Dünya-Kitabı anlayışı, aynı zamanda, ileride ayrı olarak ele alacağımız biraz farklı türden bir evrensel-tikel diyalektiğini de beraberinde getirir.

Gelgelelim, esasen modernist bir "güzel sanatlar sistemi"nin merkezinde hâlâ dil vardır ve tam anlamıyla modern bir gerçekleştirim ve dönüşümün yoğunluğuna yaklaşan tüm diğer sanatlar dilin benzersiz özellikleri açısından övülecektir –bu arada şunu kavramak gerekir ki Dil gibi bir şeyin "benzersiz" olduğu, "özellikler"e sahip olduğu ve adeta diğer "şeyler"le karşılaştırılabilecek ya da karşılaştırılamayacak bir "şey" olduğu anlayışının kendisi, bizatihi, burada söz konusu edilen modernist ideolojidir. Örneğin Williams'ın başvurduğu klasik imge, yani bir tapınak olarak –başka bir deyişle, hem şehir mekânının hem de kolektif faaliyetin etrafında örgütlendiği merkezi bir güç olarak– şiir imgesi, manidar biçimde, Heidegger'in aynı soydan gelen *Sanat Yapıtının Kökeni*[3] yazısında da görülür; bu yazı örnek olarak Van Gogh'un saf görsel bir imge olan "köylü ayakkabıları" resmini ve Mörike'nin Roma çeşmesi

2. William Carlos Williams, *Paterson*, NY: New Directions, 1963; metindeki ilk sayfa numaraları bu basıma, ikinciler ise şu yeni, açıklamalı basıma gönderiyor: *Paterson*, haz. Christopher MacGowan, New Directions, 1992. [Bu yazıdaki bütün şiir alıntıları Bülent Doğan tarafından çevrilmiştir. –*ç.n.*]

3. Metinde H harfi ve ardından verilen sayfa numaralarıyla önce bu yazının *Philosophies of Art and Beauty*'deki (haz. A. Hofstadter ve R. Kuhns, New York, 1964) İngilizce çevirisine, sonra da Almancasına (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1960) göndermede bulunulacak.

hakkındaki imgeci şiirini izler; filozof bu şiiri özellikle görsel bir örnek olarak kullanmış gibi görünmektedir, öyle ki çeşmenin simgesel yapısının sözel ya da dilsel bir nesneden gelmiş olması ikincil ve önemsiz ya da arızi bir olgu gibi görünmektedir. Heidegger'in tapınağı, daha sonra, farazi "köylü kadın"ın tarlalardaki zahmetli yürüyüşler ve hareketlerle geçen yıllarını kendi hareketsizlikleri içinde yoğunlaştırmış gibi görünen ayakkabıları ve –hareketiyle duruşu bir olan ("und fliesst und ruht")– çeşmeyi yakından takip eder: Tapınağa, daha sonra, her şeyin en hareketsizi, etrafında dönüp duran şeylerin devinimsiz merkezi olduğu halde, aynı zamanda bütün gerilim ve karşıtlıkların en müthişinin de merkezi, sürekli bir mücadelenin yeri, *dünya* ile *yeryüzünün* iki yandan birbirlerini çekeledikleri bir boşluk da olan şey rolü verilir. Burada, Heidegger'in tapınağının yanı sıra, Wallace Stevens'ın özlü "Küpün Hikâyesi" şiirini de zikretmek yerinde olacak –hem de sadece, forma malik olmanın, hem hareketi hem de faaliyeti, daha önce ikisinin de olmadığı bir yere nasıl aniden getirdiğini görmek için değil (küpten sonra, "kır" hareket eder, yükselir, yayılır vs.); aynı zamanda tıpkı Heidegger'in metni gibi, bir estetik üreten bir yapıtı, Williams'ın estetiğin ümitsiz, çelişkili, gerçekleştirilemez şekillerde kullanılıp bütünüyle farklı tipte bir dil ürettiği çok farklı işlem tarzıyla yan yana koymak için de. Stevens'ın şiirinin bir tür fabl olması, yani (Stevens'ın bütün şiirleri gibi) esasen estetiğin kendisini ifade etmeye ve nitelemeye, hatta analiz etmeye yönelik bir girişime dayalı olması, onun metnini, her türlü modernizmde bulunan –Williams'ın epiğinde de çok belirgin biçimde var olan (burada Amerika'yı tanımlayıp övmek, aynı zamanda Amerika'ya özgü bir dili de saptamak olduğu için şiirin biçimi aynı zamanda içeriğidir de)– özgöndergesellikten özellikle uzaklaştırmaz.

Ama bu işlemlerin, özellikle de şimdi tekrar döndüğümüz Heidegger'in verdiği örneklerin sıralamasının can alıcı yanı, esasen fiziksel ve sözel-olmayan bir mahiyetteki bu malzemelerin, en sonunda, Dil olarak sanatı övmeye yol açmalarıdır; yine de bu, okura, sonradan akla gelen bir fikir gibi olmasa da, en azından, yapısal olarak Kant'ın güzellik hakkındaki açıklamasına yüceyi de eklemesini hatırlatan bir tür ilave gibi gelir. "Hakikatin yapıta yerleştirilmesi olarak sanat, şiirdir" sözü, Almancadaki "Dichtung" sözcüğü-

nün daha genel anlamı düşünüldüğünde şüphesiz iyice geniş kapsamlı hale gelir ve gerçek yerine oturur (ama İngiliz-Amerikan geleneğindeki modernist Dil ve şiir övgülerinin esasen, bu İngilizce terimleri, Almancadaki çevrilemeyen eşdeğerleri kadar geniş ve manidar bir yönde genişletmeyi amaçladıkları ileri sürülebilir). Ama buradaki can alıcı nokta, modernist estetiğin hangi uç noktasında olursa olsun, ister resim ve görsellik manifestolarıyla ister müzik ya da mimari teorileriyle uğraşıyor olalım, dilin kendisinin temel gönderme noktası olarak ortaya çıkmasıdır. Heidegger'in eleştiri ya da tefsirdeki anlamıyla sözcüklere ya da sözdizimine karşı belirgin bir dikkat göstermeyen metninin hareketi, bunun için özel bir hazırlık yapılmasa da, son sözün mutlaka Dil'de olması bakımından karakteristiktir.

Demek ki çalışma varsayımım, postmodernde dile yönelik bu bağlılığın ortadan kalkmış olduğu şeklindedir: Görsel ve mekânsal olanın başatlığı, artık bu tür fenomenleri sözcüklerle cümlelerin işleyiş tarzlarına geri göndererek özel bir avantaj kazanılamayan, çok farklı bir durum yaratır; dilin saflaştırılmasını, daha derin komünal ya da kolektif işlevinin yeniden canlandırılmasını, içinde barındırdığı araçsal ve ticari olan her şeyden arındırılmasını vazeden büyük Ütopik fikir, hiçbir iz bırakmadan ortadan kalkmış gibidir; adeta gösteri ve elektronik medya toplumunda, beklenmedik bir biçimde, dilin kendisinin sınırsız bir şeyleşme ve metalaşma kapasitesi olduğu ve hiç ama hiç beklenmedik bir şekilde, dilin kendisinin, klişelere ve doxa'ya direnebilen bir güç sunmak şöyle dursun, bu tür bayağılaşmanın bizatihi kaynağı olduğu keşfedilmiştir. Bunları Hegelci bir edayla "şiirin sonu"nun geldiğini ilan etmek için değil, postmodern "güzel sanatlar sistemi" içinde şiirin işlevinde yaşanan kaymaya dikkat çekmek için söylüyoruz: Medyanın yeni senkretizmlerini ve karma sanatların, enstalasyonların ve karma medyanın ortaya çıkışını bir yana bıraksak da, örneğin Dil Şairleri'nin, şu ya da bu şekilde bütün modernlerin itici gücü olmuş olan Ütopik ve bambaşka bir dile spekülatif bir sıçrama yaparak değil de yabancılaşmış ticari dili içeriden analitik bir çözündürmeye tabi tutarak (artık temsil-karşıtı ve gayri-hümanist diye tanımladıkları) şiir için yeni amaçlar belirlediklerini gözlemleyebiliriz.

2. Modernizm ve Dil

Modernist bir şiirin kendine bu tür bir Ütopik dil gerçekleştirme hedefi koyması gerektiğini değil, sadece bu dili bir koordinat ve bir gönderme çerçevesi olarak onaylaması gerektiğini söylemek istiyoruz; tıpkı Williams'ın, *Paterson*'un şiirsel Önsöz'ünden biraz önce alıntıladığımız italik yazılmış düsturunda yaptığı gibi. Aksi halde, Ütopik dilin namevcudiyeti de iş görecektir ve Ütopya fikrinin kendisindeki kendine özgü namevcut-mevcut diyalektiği de göz önünde bulundurulduğunda, bu namevcudiyet, burada (diğer birçok karakteristik Amerikan yapıtında olduğu gibi) Amerikan dilinin kendi başarısızlığıyla, bu dilin sessizlikleri, tutarsızlıkları ve anlaşılmaz haykırışlarıyla, kullanışsızlığı ve gayri-Avrupai hantallığıyla ve retorik zarafetten yoksunluğuyla benzersiz bir biçimde kaydedilebilir –bütün bu özellikler aynı zamanda Amerikan deneyiminin istisnai yönünü ve Williams'ın kendi projesinin hem modernist hem de Ütopik olan yönünü işaret edebilir. Williams'ın projesi hiçbir zaman, Amerikalıların konuşma (ve İngilizce değil de bariz ve benzersiz biçimde Amerikanca olan bir dil konuşma) yeteneksizliklerini, (Whitman ve Stevens'ın çok farklı yollardan yaptıklarının iddia edilebileceği gibi) kendisiyle ve kendi dil yetenekleriyle ikame etmeye çalışmaz:

> Sahte bir dil. Hakiki bir. Sahte bir dil dökülüyor – bir
> dil (yanlış anlaşılmış) dökülüyor (yanlış yorumlanmış) haysiyetsizce,
> vaizin yokluğunda, çarpıyor taştan bir kulağa. (15/15)

Bu ilk sayfalarda, bu bakımdan simgesel bir anlamla yüklenen iki olay hemen öne çıkar: Bayan Cumming ile Sam Patch'in ölümleri; Patch cambazlık yaparken, Bayan Cumming (yukarıdaki alıntıda geçen vaizin karısı) kaza eseri, hatta belki de Amerikan kadınlarının hayatlarındaki hüsrana dair ilave bir simgesel anlam taşıyan bir intihar teşebbüsü yüzünden şelaleden düşerek ölürler:

> Patch atladı ama Bayan Cumming çığlığı bastı
> ve düştüler – (20/20)

Ama her iki kaza da, dilin ve ifadenin sonsuz mırıltısı olarak tasarlanan şelalenin kendisi dolayımıyla, bir konuşma beceriksizliğiyle bağlantılıdır. Williams, bu keyfi görünen mecazi bağı, Patch olayını düzyazıyla anlatırken olağanüstü bir incelikle kurar; burada düşen bedenin hareketi bir ifade biçimi, daha doğrusu bir sendeleme, bir duraksama, dilin kendisinin etkili olmayı başaramaması olarak okunur:

O gün, kalabalıklar dört yanda toplanmıştı. Ortaya çıktı ve âdeti üzerine kısa bir nutuk attı. Bir nutuk! Nutku bitirmek için çaresizce atlaması gerektiğini nasıl söyleyecekti? ve aşağıdaki suya kendini bıraktı. Ama bedeni kurşun gibi inecek yerde ikirciklendi düşerken – Nutuk yakmıştı onu. Kafası karışmıştı. Kelimeden anlam çekilip alınmıştı. Sam Patch'te hata yoktu. Suya yanlamasına çarpıp gözden kayboldu. (17/16)

Birazdan, bu tür olayların simgesel olarak, hatta tematik olarak yorumlanmamasının, bu şiirin işleyiş tarzı için çok önemli olduğunu göreceğiz. Ama bunlar daha belirgin bir biçimde tematik patlamalara zemin hazırlarlar, mesela şu temel modernist temaya:

Dildir, dil
    onları yakan
Bilmezler kelimeleri
    ya da yoktur
kullanacak cesaretleri (11/11)

Dil tematiğinin bu toplumsal sonuçları aynı zamanda şiir tekniği yönünde de tasrif edilir (*inflected*) ve burada, yenilik üzerindeki daha klasik modern ısrarın ötesine geçerek, özellikle yeni ölçü türleri icat etme biçimine bürünürler –

        yeni bir zihin yoksa
yeni bir dize
olamaz (50/50)[4]

4. Allen Ginsberg'in Williams'ın "yeni dize"si hakkındaki düşünceleri için bkz. *Paterson*, s. 174-5/172-4. Yvor Winters'ın mahut "serbest şiir"in temel yasalarını temelde Williams'tan ve kendi ilk dönem şiirinden çıkardığını da hatırlatmakta fayda var: *In Defense of Reason* (Athens, Ohio, 1987).

1. Kitabın sonunda "sakat ya da aksak" iambik vezni hakkındaki notta zekice toplumsalla irtibatlanan bu kaygı elimizdeki şiirin bazı özellikleri ile ileride ele alacağımız toplumsal marjinallik arasındaki bağın altını çizer.

Yine de şiirsel olan üzerindeki, daha klasik bir modern ideolojisine kolayca tabi kılınabilecek bütün bu vurguda, Williams'ın çeşitli belge ve mektupları araya sokarak uyguladığı kolaj yönteminin de pekiştirdiği belli bir demokratik gayrişahsileştirme, şaire kahin, hatta peygambervari bir işlev yükleyen daha karizmatik ayartıdan kurtulmayı sağlar, hatta bizleri, Heidegger'in Sokrates öncesi düşünürlere duyduğu nostaljiyi anımsatan, özne ile nesnenin ötesindeki bir duruma geri döndürür:

> Şiirin yurdu dünyadır
> Güneş doğduğunda şiirde doğar
> battığında karanlık basar
> şiir kararır. (99/100)

Diğer klasik modernizmlerin, Mallarmé'nin ünlü "dünyadaki her şey Kitap'a girmek için vardır" sözünde rastlanan türden aşırı-estetizminden ince bir farkla ayrılan bir sükûnetle karşı karşıyayızdır burada; hem de Yeni Eleştiri'nin akademik geleneğinin grup-içi işmarlarıyla dolu o meşum terimin ("şiir") loncavari profesyonalizmine rağmen. Williams burada tekil özne ve nesne kategorilerini geliştirmeyi lüzumsuzlaştırmasa da zorunlu olmaktan çıkaran bir elementin, bütün bir kuşatıcı mekânın eskizini çıkarabilmek için, (Pound'un yeni formunun zaten epeyce özgürleştirmiş olduğu) epiğin daha geniş çerçeveleme aygıtına başvuruyormuş gibidir.

Burada (Heidegger'i izleyerek), o geniş mekân ya da alan anlayışı Tao anlayışını ya da "Feldweg"i andırır; bu ikincinin ritüel hareket ve ritmini taklit ettiği için değil de, Kenneth Burke'ün terimlerini kullanacak olursak, (Doğulu manzara kategorisinin kendisinde olduğu gibi) bireyler arasında geçen dramatik olaylardan daha geniş, kavranabilir bir tuval yansıttığı için. İşte bu nedenle düzyazı anlatıda zorunlu olarak tekerrür eden ve ne kadar zekici olursa olsun bir çözüm bulunması gereken anlatısal bakış açısı ile ilgili sorunlar burada başarıyla nötralize edilebilir ya da bunlardan kaçılabilir: Ve bu biçimsel kaçış, son kertede, kısmen varoluşsal ve feno-

menolojik olana dönerek tamamlanmışlığa ulaşılan *Çorak Ülke*'de –şiir denge noktasına en sonunda bir bireyin yazgısı ve bireysel kurtuluş kategorileri altında ulaşır– ya da muazzam gönderme yükünün muhtelif geçici çerçeveleri en sonunda bütünüyle çözündürdüğü *Kantolar*'da olup bitenlerden daha başarılı görünür. Zira "bakış açısı" denen şey, bireyselleşmiş ve özneleştirilmiş bir toplumsal hayatın edebi form-üretimine yönelttiği nihai meydan okumadır: Yukarıdaki göndermelerin (örneğin, Heidegger'e yapılan başvurunun) bakış açısından kaçmaya yönelik her türlü girişimin karşılaştırdığı muazzam güçlükleri olduğundan az göstermesine izin verilmemelidir – özne ve nesne kategorilerinden bir düşünceyi benimseyerek vazgeçmeniz ya da Rorty'yi okuyup savlarını ikna edici buldunuz diye "epistemolojik" olanı terk etmeniz mümkün değildir. Çağdaş öznellik kategorileri (ve bunların artık kayda değer bir hal almış olan Kartezyen mirasları ve soykütükleri) tatmin edici olmaktan uzak olsa bile, kolayca terk edilemezler; öznenin bundan böyle "merkezsiz" olduğunu beyan etmek onu ille de merkezsiz hale getirmez.

3. Alegori

Demek ki bütün çözümlerin zorunlu olarak *ad hoc* olduğu bir durum var karşımızda; Williams'ın çözümü ise, biri Biçimcilerin deyimiyle "aygıtın motivasyonu" düzeyinde, öbürü ise alegorik inşa düzeyinde olmak üzere iki düzeyde gerçekleşir. Williams'ın *Paterson*'daki aygıt motivasyonuyla kurulan bildik analojiler, modern toplumda çeşitli toplumsal sınıflar arasına dağılmış olan toplumsal hayat ve yaşantı çeşitliliğini aktarmakta –ya da hatta, başka türlü düşünürsek, diğer sınıfların radikal farklılığını hayal etme buyruğunun kendisi bile, bir çözümün öğelerini sunmak şöyle dursun, bizatihi motive edilmeye ihtiyaç duyduğu için kişinin kendi deneyimi yoluyla söz konusu çeşitliliğe dair kişisel bir fikir edinmekte– karşılaşılan güçlüklerle açıklanabilir. Nitekim, kahramanın toplumsal hayatın çeşitli alanlarına girme –çok zenginlerin özel mekânlarını ziyaret etme kadar çok yoksulların korkunç, berbat durumdaki mekânlarının da içinden geçme– imkânının bir şekilde

motive edilip akla yatkın kılındığı toplumsal ve anlatısal bir rolün bir şekilde keşfedilmesi gerekir. Popüler edebiyatta, bu rol, tam da özel detektifin oynadığı roldür şüphesiz: bakış açısı sorununa getirilen bu özel çözümün muazzam biçimsel başarısı da buradan gelir; bu başarı detektif hikâyesi formunu son yıllarda bir toplumsal yorum vasıtası olarak neredeyse hegemonik hale getirmiştir (hem de bu formun bariz ve gittikçe artan tarihsel sorunlarına, özellikle de artık özel detektif diye bir şeyin olup olmadığı ya da onların yerine, polisin kendisinden başlayarak, kurumsal gözetleme biçimlerinin geçip geçmediği meselesine rağmen).[5]

Dr. Williams örneğinde ise, çözüm artık açıkça ortadadır: Özel detektifle rekabet edebilecek tek kişi eski usul pratisyen doktordur, çünkü o da her katmandan insanları zorunlu olarak ziyaret eder ve Amerikan toplumsal hayatına dair neredeyse sonsuz bir malzeme ve olay bolluğuyla karşılaşır. Detektif hikâyesinin tersine, bu varyantın tam da formu gereği ideolojik olarak popülist bir eğilimin yükünü taşıdığını, Céline'in *Gecenin Sonuna Yolculuk*'taki benzer pratiğinden de görebiliriz; ama Williams'ın kendi popülizmi bile burada işe yarar bir ideolojik şok-emici işlevini görür, 1930'ların muazzam solcu güç-alanının ürünü olan *Paterson*, Soğuk Savaş döneminde, ABD'de tam da estetik modernizm ideolojisinin yerleştiği yıllarda yaşanan aşağılayıcı dönekliklerden uzak durur; aksine bu şiir, bu dönemde Marksist olmak için gereken muazzam çabayı (akla Blake'in kendi özel ideolojik çerçevesini oluşturmak için harcadığı çaba hakkında Eliot'ın yaptığı yorumlar geliyor[6]) harcamaksızın, "ideolojinin sonu"ndan sonra da ilerici ve sol-yönelimli bir tahayyülü (ki buna Pound'dan bozma iktisat da dahildir –"radyum kredidir" [182/181]) ayakta tutmayı sürdürebilmiştir.

Williams'ın bu tikel "aygıt motivasyonu"nun bedelini kendi hayatıyla, yani (profesyonel bir doktor olarak) bütün hayatıyla ödemiş olması, o Rusya'ya özgü anlayışın içerimlerini azımsayanlara şaşırtıcı gelecektir sadece; söz konusu anlayışta daha önce Mallar-

5. Bütün bunları da, detektif hikâyesiyle ilgili olarak, iki kısımlı yazım, "On Raymond Chandler"da (*Southern Review*, no. 6 [1970], s. 624-50); doktorlarla ilgili olarak da "Celine and Innocence"da (*South Atlantic Quarterly* 93.2, Bahar 1994) daha ayrıntılı ele aldım.

6. T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York: Harcourt Brace, 1950, s. 279.

mé'de olduğu gibi, hayat ve sanat ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir ve bunun sonucunda ortaya çıkan bedel –Williams'ın kendisinin bilinçli olarak ve kasten ödemeyi seçtiği bedel– ancak, sonuçta ortaya çıkan biçimsel imkânları önemsiz buluyorsanız büyük görünür. Bunun Kuzey Amerikan modernizminin estetik kalbine, tabu konumundaki biyografik malzemeyi, söz konusu modernizmin Yeni Eleştiri'deki yasama kanadı tarafından artık gayrimeşru görülen yollardan tekrar sokuyor olması –örneğin okurun Williams'ın bir aile hekimi olduğunu bilmesi gerekli mi? *Paterson*'un çeşitli kısımlarını aklımızda bu olguyu tutarak mı değerlendiriyoruz gerçekten ve yazarın tıbbi-olmayan icatlar söz konusu olsa kabul edemeyeceğimiz çeşitli toplumsal malzeme parçalarıyla oyalanmasına göz mü yumuyoruz?– bence, yalnızca "bakış açısı"na dayalı bir çerçeve içinde ortaya çıkacak bir sorundur. Williams'ın bu çerçeveyi ve öznel kategorileri özne-aşırı bir biçimde izole etmesi, metinsel olan ile biyografik olan arasındaki eski yasal sınır çizgisini bulandırır; hele ki belgesel malzemenin kurgusal olan her şeyi tanınmaz hale getirdiği ve bu yüzden de kurgusal kategorisinin kendisini aşıp iptal ederek metni, bariz biçimde kurgusal anlatı için geçerli olanlardan daha büyük ve farklı yatırımlara açan bir kitapta bu bulandırma son haddine varır.

Ama Williams'ın kariyerinin yeniden motive ettiği imkânlar, daha önce de ileri sürdüğümüz gibi, en başta şüphesiz Joycegil mitografiden kaynaklanmış olan ikinci, daha alegorik çerçevenin ortaya çıkışıyla bir başka düzeyde iki katına çıkar ve genişler. Bu Birinci Kitap'ın ilk sayfasında başlar –"Passaic Şelalelerinin aşağısındaki vadide Paterson uzanır" (6); gelgelelim burada "uzanan", Şelaleden "dökülen sular"ın "sırtının anahatlarını oluşturduğu" devasa bir insan bedenidir. Daha sonra bütün şehir tek bir adam olarak kavranır ve ona daha bulanık ve fantazmatik biçimde, aynı ölçüde alegorik bir ya da birkaç "kadın" eşlik eder:

> Adam bir şehir gibi, kadınsa çiçek
> – âşıklar birbirlerine. İki kadın. Üç kadın
> Sayısız kadın, hepsi de çiçek gibi. Ama
> tek bir adam – şehir gibi. (7/7)

Ama kadın bazen dağdır:

> Park onun başıdır, Şelalelerin yukarısında, sakin nehrin
> biçim verdiği. (8/8)

Bu haliyle "kadın"ın onu canlandıran çeşitli (kadın) bireylerle alegorik, evrenselleştirici bir ilişkisi de vardır:

> Tüm bunlar
> ve daha fazlası – ışıl ışıl çırpınan sinekler
> takılmış Onun ağ misali saçlarına,
> kim ona kızabilir, görünmez
> ağın sımsıkı iplerinde – taşradan
> gelmiş, mahmur – arzu içinde. (192/191)

Yavaş yavaş küçük şehre sürüklenip (hatta bazen, bu son kitabın başında olduğu gibi, kırlardan ta Manhattan'a kadar inip) hüsranlarını ve tatminsiz arzularını orada yaşayan taşralı kadınların bu şekilde anılışında ("bir teki bile / kaçamaz, bir teki bile" [192/191]) bir *Sister Carrie** tınısı hissedilir. Ama kadınlara daha çok, karıları ya da sevgilileri oldukları Erkek'in gözüyle bakılır (bunun en ünlü örneği de şudur:

> bir *Geographic* resmi, 9 karısı
> bir Afrikalı şefin, yarı çıplak
> bir kütüğe oturmuş, resmi bir
> kütük herhalde, başlar sola. [13/13])

Klasik ataerkil dengesizlikle karşı karşıyayız burada: Alegorik Erkek hem (çeşitli sevgilileri, karıları vs. olan [bkz. s. 192/191]) bir birey olarak kendisini hem de şehirdeki (kadın erkek) herkesi temsil ederken, alegorik Kadın sadece kendisini ve şehirdeki çeşitli kadınları temsil eder. O halde, *Paterson*'un münhasıran eril bir epik olup olmadığı ya da modernist bir yapıt sıfatıyla, feminist bir postmodernliğin bir bütün olarak modern harekete yüklediği cinsiyet dışlamacılığına katılıp katılmadığı sorusu, hiç de boş bir soru değildir. Şiirin kendi tarihsel döneminin dengesizliğini sadakatle temsil ettiğini ve ayrıca bu alegoriyi gözle görülür bir yapıbozuma tabi tutarak söz konusu dengesizliği yapısal olarak sergilediğini söylemek

* T. Dreiser'ın aynı adlı romanının kahramanı. –*ç.n.*

pek de tatmin edici bir savunma olmayabilir; ama aşağıda göreceğimiz gibi, kadınların sesleri bu yapıtta çok özel bir rol oynar (ve onu *Ulysses*'de Molly Bloom'un her halükârda kurmaca ve anlatısal nitelikteki monoloğunun yaptığından çok farklı bir biçimde "kesintiye uğratır"); ayrıca "evlilik" ve "boşanma" mecazları da, birazdan göreceğimiz gibi, bunların birer tema haline gelmesini önleyen, teknik açıdan benzersiz ve düşünümsel bir tarzda ele alınır.

Her halükârda, *Paterson*'daki alegorik unsurlar, *Finnegans Wake*'in genişleyip büzülen kişilerinden biraz farklı türde bir "vites" rolü oynar; Joyce'un romanında kişiler önce genişleyip tarihsel boyutlara ve kültürel göreliliğe açılırken, sonra tekrar büzülüp modern bir Dublin manzarasının "gerçekçi" karakterlerinin varoluşsal orantılarına çekilirler; oysa *Paterson*'da, arkaik, mitik ve Tufan-öncesi boyut, "devler"in kendileri anılırken dile getirilir (bir bütün olarak I. Kitap'ın başlığı da devlerin "tasvir"idir zaten):

> geçmişte ölmüş ve
> doymayıp o sahnelere dönmüş
> devler
> ve doymamış olmayan, suskun
> taş omuzlu Singac
> çıkıyor taşların arasından. (25/24)

Ama bu anlamda devler yeryüzüne ve ilksel manzaranın kendisine çekilir ve böylece şiirin çok farklı bir boyutuyla bağ kurar; söz konusu devlerin bariz mecazilikleri (*figurality*), bu boyutun hem mevcut olduğunu hem de bilinmemesi ya da temsil edilmemesi gerektiğini ileri sürer: Bayağı, ticari bir modernliğin kaçınılmaz bakış açısından bakıldığında, Amerika aynı zamanda şiirsel tahayyülün cicili bicili bir parçası da olan, bu dünyaya ya da öbür dünyaya ait bir gerçekliktir –klasik bir şehir merkezinin 30'lara özgü kırılganlığının ya da park yerlerinin şosesinin altında nihai bir "Varlık zemini" bulunamaz. Nitekim devler kendilerini, bir vakıa olsa bile doğru olmayan ve kelimenin kötü şiirsel anlamında fantastik olan şeye yapılan imkânsız bir anıştırma olarak "gerçeksizleştirir"ler: Söz konusu anıştırma, bir şeyin tam da formun doğru olmayışı sayesinde hayatta tutulduğu bir *via negativa*'ya yapılır ki –göreceğimiz gibi, bir bütün olarak *Paterson*'un temel ontolojik "strateji"si de budur.

Ama bu, alegorik ya da karakterolojik düzey için de geçerlidir; bu düzeyde "devler" aynı zamanda, biçimsel olarak, Yerli ya da yerleşimci-sömürgeci bir ilksel ya da kök-Amerikan ırkına da anıştırmada bulunurlar ki bu da boş ve anlamsız bir jesttir, zira bu ilksel Tarih bir yandan bir tür kötü sonsuzluk olarak her zaman geri çekilir, en başta ne olduğu hayal edilirse edilsin hep ondan önce gelirken, bir yandan da tarihsel malzemelerle ve kesintisiz olarak çeşitli Amerikan geçmişlerine yapılan başvurularla dolu bu kitapta bütün Amerikan tarihinin paradoksal temsil-edilemezliğine katkıda bulunur. Demek ki devlerin varolmadığını bilmek, Amerikan geçmişinin de varolmadığı yolundaki daha derin, bilinçdışı kesinliğimizi de ifade eder.

"Bay Paterson" da yoktur; ama onun üstün bir alegorik yapı ve çerçeve olarak varoluşu, karakterleri (Joyce'da olduğu gibi) başkarakterin versiyonları değil de, onun hayal gücünün yaratıları olan bu şiirin temel deneysel, çoğul pekiştirici mecazlarından biridir:

> Sonsuz uykuda
> düşleri dolaşır şehri, kimliği
> bilinmeden kaldığı yerleri (6/6)

Dolayısıyla bu tuhaf alegori, daha farklı bir felsefi kategori olan tümeller ve tikellerinden çok aritmetiğe ve toplamaya yakındır: "Bay Paterson"a yaklaşmak, şehri "bütünleştirilemeyen bir bütünlük" (Sartre) olarak kavramak demek,

> toplamı çıkarınca, kusurlu
> araçlarla (3/3)

bireylerin çokluklarını ve salt sayılarını üst üste eklemek demektir. Bu naif matematiksel mecazın hantallığı, Eliot'ın kitlelere dair daha şiirsel ve Baudelairevari vizyonundan ("Gerçekdışı şehir! Düşlerle dolu şehir! vs.) daha fazla doğruluk içerir. (Eliot, *Çorak Ülke*'de kesinlikle bir vizyon sunar, ama hangi ayrıcalıklı "bakış açısı"ndan?) Pound'un varsaydığı ama yeterli bir vizyon haline getiremediği tarihsel yığınları hiç saymıyoruz. Amerikan küçük kasabası bu anlamlardan hangisiyle bakırsa bakılsın mitik ya da şiirsel değildir (New Jersey'yi Sherwood Anderson tarzı bir duygusallığa tabi tutmanın lüzumu yok): Mecazın işlememesi ve ayrı insanları ya da

ayrı hayatları "toplama" işleminin nasıl sürdürülebileceğinin düşünülememesi olgusu –işte bu işlemezliğin kendisi burada söz konusu edilen şiirsel veriyi oluşturur ve aynı ölçüde işlemeyen mecazi yapılar tarafından tekrar tekrar vurgulanır:

> Söyle! Fikirleri değil şeyleri. Bay
> Paterson gitti
> yatmaya ve yazmaya. Otobüste
> görülüyor oturan, ayakta duran düşünceleri.
> Tutuşmuş saçılan düşünceler–
>
> Kim bu insanlar (ne karmaşık
> matematik) aralarında kendimi gördüğüm
> düzene sokulmuş aynasında düşüncelerinin
> kunduralar ve bisikletlerin önünde ışıldayan?
> Konuşmadan yürüyorlar
> Denklem çözülecek gibi değil, ama
> manası çok açık – onun
> düşüncesini yaşayabileceklerin listesi
> Telefon rehberinde – (9/9-10)

Bu pasaj bizden hem aralarında doktor-şairin kendisinin de bulunduğu tek tek insanların, nasıl olup da daha kapsamlı bir bilince ya da Mutlak Tin'e ait fikirler ya da parçalar olabileceğini hayal etmemizi ister hem de bunu hayal etmemizi önler: Mecazi düzanlamlılaştırma (*figurative literalization*) adını verebileceğimiz, verili bir düşünme tarzının derinlerde gizli olan mecaziliğinin, bu tarzın en düz (*literal*) etki ve sonuçlarının inceden inceye işlenmesi yoluyla bir filigran gibi yüzeye çıkarılmasını sağlayan bir tür analitik aygıtın ya da yorumlama amaçlı yabancılaştırma efektinin bir örneğini sunar. Bu tür mecazi düzanlamlılaştırma en sık olarak, dini kavramlar üzerinde kullanılmıştır; dini kavramlar da düzanlamlı ya da düzanlamlılaştırıcı biçimlerde geliştirildiklerinde bariz biçimde tutarsızlaşırlar – mesela, Flaubert'in *Ermiş Antonius*'undaki "antik tanrıların ölümü" geliyor akla: Bu romanda klasik tanrılarla bağlantılı inanç ve ibadetlerin uzun zaman önceki tarihsel çürümeleri, tek tek tanrı figürlerinin solup gitmeleri ile daha çarpıcı hale getirilir; Jüpiter güçten düşmüştür, Minerva "bir kadın kadar zayıf" bir hal almış, Diana yasa girmiş, intihar ayinleri icra etmektedir. Bu tür düzan-

lamlılaştırma mecazı ortadan kaldırmaz; daha çok onu farklı türden bir anlatı olarak varlığını sürdürdüğü başka bir düzeye yerleştirir: Mecaz bir gizemlileştirme olarak görülüp yok edilmiş değildir, daha çok mecaz olarak sahip olduğu esas yapısı içinde öne çıkarılmış, burada farklı türden bir varoluş sürdürmektedir; bu varoluş da, mecazın yanı sıra, düzanlamlı ya da düzyazı kabilinden, kati temsilin de var olduğunu değil, daha çok, mecazın kendisinin kalıcılığını ve kaçınılmazlığını ima eder. Nitekim, "Bay Paterson" denen içi boş karakter ya da karakterolojik işlev şiir boyunca ortaya çıkar, ilişkilere girer –

Ah Paterson! Ah evli barklı adam!
Ucuz oteller ve garsoniyerler
şehridir O, kapıda bekleyen taksiler,
yağmurda saatler boyu bekler
arabası gözden uzak izbelerde. (154/154)

ya da pazar günleri tatile çıkar-

Ve geri kalanlar arasında gidiyor
yeni arabasında banliyölere,
ışkın çifliğine doğru. (38/37)

Yine de alegorik mecaza kayıtlı bu mesafenin kendisi, modern adını verdiğimiz bütün önemli yapıtların olmasa da, bir bütün olarak bu şiirin yapısında bulunan kurucu nitelikte bir mesafenin, yani yapıtın tasarımı ile dize dize icrası arasındaki bir tür zorunlu boşluğun yankısıdır: *Ulysses*'in başlığı bu mesafenin en üstün amblemini oluşturur; söz konusu başlık geçerken arada göndermede bulunulabilecek olan, ama kendi varlığı içinde direnen ve farklı ve kıyaslanamaz bir mantığa göre metnin üzerinde yüzen bir programı adlandırır. Yapıtla arasında her zaman bir mesafe bulunan bu yapıt Fikri, bir tümelin, kapsamına giren bir tikel karşısındaki konumunda değildir (hiç mi hiç "Whitmancı" sayılamayacak bir anlamda bünyesinde "çokluklar barındıran" alegorik Paterson figürü de öyle). Coleridge'in kahince, hayal (*fancy*) ile düşgücü arasındaki ayrım şeklinde teorileştirmeye çoktan başladığı bu kıyaslanamazlık, klasik tür sisteminin terk edilmesinin sonucudur belki de, ama daha bariz biçimde, tiyatro oyununun ya da hatta romanın (*Tom Jones*)

geçici olarak dağıldıktan sonra zihinde kişinin bir anda sahip olabileceği tek bir nesne olarak yeniden toplanmasını sağlamak için neolasik dönemde o zamana kadar hep el altında bulundurulmuş olan birliklerin dağılmasının bir telafisidir. Gelgelelim, artık yapıt fikri, yapıt tasarımı, kendi imkânsız icrasından kopmakta, yazarın ya da entelektüelin faaliyetleri içinde farklı mekânları işgal etmekte ve kendini ayrıca salt süre olgusundan da ayırmaktadır –bu da yapıtın ya genişlemesini ya da büzülmesini, ya Wagner'in operalarında ya da Mahler'in senfonik hareketlerinde olduğu gibi, çok büyük, hatta devasa boyutlara ulaşmasını ya da küçülüp dışavurumcu müziğin ya da her türden minimalizmin anlarına indirgenmesini sağlar– çünkü yapıtın salt süresi ya da boyutları bundan böyle, artık icrası değil, deyim yerindeyse, işaretçisi, hatırlatıcısı, yer-tutucusu olduğu Fikir'le bağlantısızdır. Demek ki Fikrin icadı, yapıta bazen sırf içerik olarak girer; tıpkı *Nibelungen Yüzüğü*'nün başındaki o anda olduğu gibi: Wotan, "wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen,"* birdenbire yüzüğü yeniden ele geçirecek bir Walsungen ırkı yaratma planını tasarlar (başka bir deyişle, *Yüzük*'ün kendisinin fikrini bir olay örgüsü olarak tasarlar), bu noktada Wotan'ın Wagner'in kendisinin bir temsili haline gelmiş olduğunu söylemek (hele ki Wagner'in Wotan'ın temsili haline geldiğini söylemek) uçarılık olurdu, ama yine bu noktada son bir düşünümsellik kıvılcımının (yozlaşıp modernist bir uzlaşım olarak kendi kendine göndermede bulunma düşkünlüğüne dönüşmeden önce) bütün ile parça arasındaki mesafeyi kat ettiği söylenebilir.

4. Sayı

Ama bu mesafe, form kategorisi, başlığa, ancak her şey olup bittikten sonra türsel-olmayan (ya da yeni bir biçimde türsel) bir şey, nominalist bir biçimde –cep epiği denebilecek– *Kantolar*'dan ya da –tek günün kitabı– *Ulysses*'den türediği söylenebilecek bir şey olarak girse bile, Fikri de yeni bir tür form olarak tanımlar. Burada, Wittgenstein'ın aile benzerlikleri kavramını andıran bir durumla

* Aklına müthiş bir fikir gelmiş gibi, son derece kararlı. –ç.n.

karşı karşıyayızdır aslında: Bu yeni *ad hoc*, adlandırılmış formlar eskilere ne tür uzak anıştırmalarda bulunurlarsa bulunsunlar, modern olan içinde tümel-tikel diyalektiğini cisimleştirmenin yeni bir yolunu temsil ederler ve belli bir şekilde kendileri de soyutlanmaya direnirler, ancak soyut kavramlarla yakalanamayacak o aile benzerliğini sergileyen somut karşılaştırmalar yoluyla görünürlük kazanırlar. Los Angeles'ın benzersiz olduğunu zannederiz, ama aslında çok farklı libidinal çağrışımları ve yatırımları olan bambaşka bir şehir mekânı olan Houston'u deneyimleyinceye kadar sürer bu zan; bu deneyim, şu âna kadar onunla uzak akraba olan iki türünü bildiğimiz yeni ama henüz sınıflandırılmamış kent türlerinin varolmasının mümkün gibi göründüğü bir aralık yaratır; ama bu türü "güneş kuşağı şehri" gibi soyut ya da sınıflandırıcı bir terimle adlandırmak yanlış olur, çünkü bu tam da işin içine dahil olan keşif sürecini bastırmak demek olur. Schelling'le Hegel'le ilgilendikten sonra ilgilenenler de benzer bir deneyim yaşarlar; birdenbire, sadece kanonik ya da klasik diyalektik düşünürüyle [Hegel'le] özdeşleştirilen spekülatif garipliklerin çoğunun, bu dönemdeki bütün düşünce ve sistem-kurma çabalarında görülen özellikler olduğu ortaya çıkar. Demek ki sorun, ilk *Kantolar*'ın ufuk açıcı ve özgürleştirici bir biçimde Eliot'dan, arada *The Bridge* (Köprü) ile McAdams'ı da bünyesine katarak Olsen ve Zukofsky'ye uzanan her şeyin bir tür öncüsü olduğunu iddia etme sorunu değil; öncelikle bu temel fünye rolünü oynayan şeyin, şiirin dizelerindeki herhangi bir şey ya da hatta içeriği değil, hele hele Pound'un kendine özgü üslubu ve beğenileri hiç değil, *Kantolar*'ın içerdiği biçimsel Fikir olduğunu (söz konusu Fikir'e verilen daha düz tepkiler bütün bu şeylerin bilinçsizce ya da kölece taklidini de içerebilir gerçi) anlama sorunudur. Ama bu, soyutlamanın ya da adlandırmanın pek de kolay olmadığı bir form fikridir – minyatür epik bu işi ancak özet ve dışlayıcı veya tanımlayıcı bir biçimde yapar, çünkü bu yapıtları her türlü bildik lirik şiir, hatta bizatihi şiir anlayışından uzaklaştırır.

Ulysses'le bağlantılı benzer tanımlama sorunları, klasik birliklere dönmenin değil, modern kent deneyimindeki tek bir gün ve gecenin yeni birliğinin (Freud'un şu dikkate değer gözleminin de altını çizdiği bir birliktir bu: Rüyadaki her şey, bir şekilde, önceki günün –hatta bir önceki uykunun son anından itibaren uyanık geçiri-

len zamanın– olaylarının çağrışımsal filtresinden geçmek zorundadır) kabulü anlamına gelen bir tür genel zaman çerçevesini işaret etseler de, gerçek tanımlama sorunları şu olguyla birlikte ortaya çıkar: Kilit ve esas özellik, Joyce'daki bu zamansal malzeme de değil, daha çok bu malzemeyi ayrı, yarı-özerk bölümler halinde düzenleyen kompozisyondur –bu buyruk o kadar güçlüdür ki son bölümlerin her birini şaşmaz biçimde ona ait ve dolayısıyla ötekilerden diliyle ayıran bir üsluba iter.

Demek ki buradaki temel keşif Pound'a "tarihin dahil edilmesi" değildir; hem de bu, daha önce Williams'la bağlantılı olarak bahsettiğimiz birey öznenin indirgenmesinin işareti olmasına rağmen ve ayrıca içerdiği belgesel malzemeler o klasik anlatı öznesini yerli yerinde (mesela, romanda) tutan bütün kurmaca kategorilerin dağıtılmasına izin vermesine rağmen: Söz konusu keşif, daha çok, Kitaplar, Kantolar, Bölümler halinde yapılan ayrımla ilgilidir, yani söz konusu birimlerden oluşan feci yığın ve karışım içinde ad hoc biçimde belli bir birlik olduğunu varsaymakla ilgilidir. Bunlar fazla geniş birimlerdir, daha doğrusu, zihin tarafından tek bir birlik-halinde (hatta Joyce'un anlatısal ve zamansal birlikleri halinde bile) düzenlenemeyecek kadar fazla sayıda cümle, gönderme, olgu ve tını çeşidi içerirler. Demek ki kolaj, montaj, ideogram gibi sözcükler birer sonuçtur ve bu anlamda ne kadar vazgeçilmez iseler tatmin edicilikten o kadar uzaktırlar. O halde bu devasa birimler birbirleriyle dışsal bir ilişki kurma eğilimindedirler: Eliot bunu şiirinin beş bölümüne mitolojik adlar koyarak formelleştirir, ama Williams'ın aralarında anlatısal bir tutarlılık olmayan ya da gizli bir anlatısal (ve mitolojik) tekrar-birleştirmeyi yansıtmayan dört başlığı bunu galiba daha tatmin edici bir biçimde gerçekleştirir. Ama, sayı olgusunun yapıtın iç-ilişkilerinin somutluğuna dair gizli bir ipucu olarak öne çıktığını belirtmek gerekir; sayının soyut nicelliği ışığında bakıldığında paradoksal bir şeydir bu ve ancak sayı teorisinin ve numerolojinin gizemcilikleriyle, o da şaibeli bir biçimde telafi edilir. (Pound'un "ilk XXX Kanto"su bile salt sayının manidar damgasını taşır, sonradan Kantoları ele alan çalışmalar her zaman, metinlerin sayısal bölümlenmesini şeyleştirmek zorunda kalmışlardır...) Ama Eliot'ta ve Williams'da, sanki sayının daha eski bir kültürel anlamı –mesela, senfoninin geleneksel olarak dört bölüme ayrılma-

sında olduğu gibi– tekrar devreye girerek müzikle ve müzik tarihiyle, müziğin evrimiyle değil, dört ya da beş bölüme ayırmanın kendi içkin anlamı olduğuna dair bir inançla ilgili fazladan bir önermede bulunur gibidir: Demek ki buradaki can alıcı özellik içkinliktir, çünkü daha fazla soyut formülasyonun ifade edilmesini yasaklar ve anlam dediğimiz şeyin (her neye anlam diyorsak onun), burada sadece, dört ya da beş bölüm (Eliot'ın ilave beşinci bölümü, Phlebus bölümü, Mahler'in bazı "ekstra" bölümleri kadar sapkındır) arasındaki bu farklar ve iç-ilişkilerin deneyimlenmesi içinde kavranması gerektiğini ve ancak kendi terimleri içinde anlaşılabileceğini telkin eder. (Bazılarımızın Williams'ın Beşinci Kitap'ının kanonikliğine direnmesinin nedeni budur, zira bu bölüm *Paterson*'u, Pound, Olsen ve Zukofsky'nin bitimsiz tamamlanmamış güncesine dönüştürme eğilimindedir; halbuki dört kitap bir şekilde Joycegil/Vicogil döngü kadar anıtsal ve geri çevrilmez görünür, zaten bu döngüyle uzak bir bağ da kurar: "sonra içerilere yöneldi, peşinde köpekle" [203/202], burada uzamsal döngü şüphesiz en baştan başlar, ama tabii denizde çözünmeksizin –"deniz yurdumuz değil" [202/200]. Aslında, ben bu Fikir üretme sürecinin, şiirde, İkinci Kitap'ın çekirge epizodunda kaydedilmiş olduğunu düşünüyorum:

> Ne zaman! ayağının önünden, yarı sekerek,
> yol alsa, o zaman başlar
> morarmış kanatların uçuşu! (47/47)

Bu arada, Williams'ın noktalama işaretlerini (öncelikle de, serbest vezinli "yeni dize"nin kendine özgü bir örüntüsü olan düzensizlikleri içinde bir soluklanma ânı rolünü oynayan, önünde aralık bırakılmış gizemli noktayı) incelemenin yanı sıra, Williams'da ünlemin felsefesi üzerinde de çalışmak gerekir; ünlem, şimdiki zamana ve onun heyecanlarına gösterdiğimiz metaforik-olmayan ilgiye işaret eder ve tasarı ve deneyimlerden oluşan dünyevi doku içinde sürekli tekerrür eden bir nesir ilişkisi sıfatıyla sözdiziminin dokusunu yırtar. Daha sonra Chapultepec müzesindeki (Aztekler'de "çekirge tepesi" anlamına gelen sözcük) Kolomb-öncesi bir eşya olarak şeyleşmiş nesne formunda göreceğimiz çekirge, aşkın ya da şiirsel ünlemin uygulanması gereken şeyin en üstün cisimleşmesidir: Kısa bir süreliğine ama en üst düzeyde evrensel olanla ya da yapıt Fikri-

nin kendisiyle bir olan, bugündeki bir özgüllüktür –

> VE kızıl bazaltan bir çekirge, çizme uzunluğunda,
> yuvarlanıp gelir zihninin merkezinden (47/47)

bütün eski Fikirlerin ve ölü "bugünler"in, büyük bir yangına yakalanmadıkça toz içinde yığılı durdukları, Üçüncü Kitap'taki kütüphanenin zıttıyla karşı karşıyayızdır burada: metinden geriye hiçbir şey bırakmayan ateşte yanıp tükenme olarak okuma ya da "ateş basmış / yanaklar al al. ödünç vermiş / kanını geçmişe" (101/101), geçmiş tarihin bütün ölü anlarında yanan ateşi ve bunların yazılı izlerini yeniden canlandırmayı bir şekilde başaran okuma. Ama burada ateş, tikeli yakalayan Fikrin mutlak halidir; başlangıç anında –Modern'in ortaya çıktığı anda– ampirik bugünü oluşturan malzemenin içinden "takla" atarak çıkıp kendisinin yapıtın Fikrinin ta kendisi olduğunu gözler önüne seren tikeldir.

Bu yüzden, modern olan için genetik soyutlamanın sırasını tersine çevirmek ve bu adlandırılmış ama adsız formları önce başlı başına somut anlamlar olarak kavramaya çalışmak iyi olurmuş gibi geliyor bana: Nitekim Williams'ın dört kitabı bir şekilde bir kavramdır, mesela Eliot'ınki gibi diğer modern kavramlarla belli bir ilişkisi vardır, ama özgül bir nesne ya da kavramsal fenomen olarak başlı başına felsefi yoruma açıktır ve onu eski türsel terimlerle yeniden sınıflandırmaya kalkmak, bir şekilde nesnenin kendisinin önceliklerini ve derin mantığını tersine çevirir.

5. Tabular

Bu nasıl olursa olsun, söz konusu dışsal düzen her biri üç bölüme ayrılmış dört kitabın içinde kendini kesinlikle çoğaltır; biz daha küçük ve daha kolay idare edilebilen birimlere indikçe müziksel çağrışımlar da gittikçe daha ısrarlı bir hal alır (ama burada bu çağrışımlara daha da enerjik bir biçimde direnmek gerekir), en sonunda üç tekil bileşenin her birinde, şiirsel metnin gruplanışına uygun ani tını ve malzeme değişiklikleriyle karşılaşırız. Şunu söylemek isterim ki burada asıl önemli olan bu gruplanışın herhangi bir tikel anının tözü değildir: yani, birçok hikâye anlatılır, birçok ifade uğrağı

kaydedilir ve bunlar zihne ve hafızaya yerleşirler: ama birazdan ele alınacak nedenlerle bunların hiçbiri kendi içinde nihai öneme sahip değildir. Eğer bu ilkinden ayrı bir şeyse, hiçbirinin estetik önemi de yoktur, çünkü burada estetik –ve bana kalırsa önemli de– olan şey, daha çok, bütün bu alakasız malzemeler arasındaki kayma ve modülasyonlardır. Burada her şeyin şiirsel epizotlar arasındaki boşluklarda yattığını söylemek fazla basit olurdu, aslında ben, sürekli okumak ve sayfalarını aralıksız çevirmek gereken bu uzunluktaki bir şiirle karşılaşıldığında, durumun hiç de böyle böyle olmadığını düşünüyorum: *Paterson*, sessizlik şöyle dursun, sağır edici bir sesler infilakı yansıtır.

> içinde görünmez bir şelale
> yuvarlanıp doğrultur kendini
> ve yine düşer – ve hiç durmaz
> gürleyerek düştükçe düşer, yankısıdır
> bu şelalenin değil dinmeyen
> söylentisinin (96/97)

Bu yüzden *Paterson*'un durgunluk ya da sükûn anlarında değil, yarattıkları temel etkiler tabii ki çeşitli malzemeler arasındaki mesafeye bağlı olan kesintisiz geçişler ve modülasyonlar içinde benzersiz bir şey yaptığı söylenebilir. Bu özgül kaymaların çeşitliliğini bir cetvel haline getirmek için iyi programlanmış bir bilgisayar gerekir (anlaşılan bazı "ileri" on iki ton müziği formlarında böyle yapılıyor), ama (gerçeküstücüler tarafından bütünüyle farklı bir bağlamda keşfedilen) şu bariz yasanın ötesine geçen birkaç genel tesbitte bulunmak kesinlikle mümkündür: İşin içine karışan malzemeler birbirlerinden ne kadar uzaksa, yaratılan etki de o kadar büyük ve ilginç olur ve belki bir de –burada gerçeküstücülerin imge tanımından değil, Yvor Winters'ın serbest veznin prozodi yasalarına ilişkin (büyük ölçüde bizatihi Williams'ın "yeni dize" anlayışına dayanan) analizinden hareket ediyoruz– şu yasayı eklemeliyiz: kaymaların sayısı ve çokluğu da bu estetikteki çok önemli bir şarttır. Olumsuz bir belirlemeyle –burada daha önce teknik kavramlar hakkında yaptığımız birkaç önermeye dönüyoruz– modülasyonun montajda, hatta ideogramda olduğu gibi anlamlandırma açısından kavranmaması gerektiği söylenebilir belki.

Bu şiirde, soyut-olmayan belli bir fikri iletmek için ayrı ayrı malzemelere başvurulduğu bu tür anlar olduğu kesindir. Örneğin, Chaucer'ın prozodide yenilikler yapmayı başaramaması hakkındaki konuyla alakasız görünen birkaç tesbitten sonra ve Madame Curie'nin geceleyin stüdyoya dönüp ilk radyum izini bulduğu (AYDINLIK!) o tayin edici andan sonra, birdenbire şaşırtıcı bir modülasyonun önümüze bir dizi nesir cümlesiyle çıktığı o harika an bu tür bir andır:

> On İki Ekim Cuma günü kıyıda demir attık ve karaya çıkmaya hazırlandık... Bu sıra da ben de hayatımda gördüğüm en güzel şey olan ağaçlıkta dolaştım (178/177)

burada Kolomb ve radyumun keşfi hemen, moderndeki şiirsel ve ekonomik yeniliğin güçlü bir ideogramı içinde birleştirilir: CEVHER (185) vs. Ama bu bence *Paterson*'un temel ânı değildir, hatta onun derin mantığıyla çelişir, çünkü bu kez bir fikir olumsuz olarak ele alınmak yerine yansıtılmıştır. Bu Poundcu anlar büyük bir ikincil inşanın yürütüldüğü anlardır şüphesiz: Sanat, bilim, iktisat ve kişisel hayatın hepsinin bir anlığına Ütopik bir şema (hatta bir vizyon) içinde bir şekilde birleştirildiği büyük modern düzeylerin ya da eşbiçimliliklerin geliştirildiği anlar. Yine de, daha önce de gözlemlendiği gibi, yenilik kavramı (bunun ayrıcalıklı biçimi de şiir dilindeki ya da dizedeki yeniliktir) modernist ideolojinin temel işaretidir, o yüzden de Williams'ın daha geleneksel ideogram ya da kavramsal montaj pratiğine tam da bu tür, esasen ideolojik olumlama anlarında dönmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Saf anlatısallık formları ya da tezyinleri adını vereceğim şeyde ve daha soyut düzeyde, anlatısal süsleme denebilecek şeyde modülasyonun biraz daha farklı bir kullanımı görülebilir; bunun en çarpıcı kaydı şüphesiz şiirin en sonundadır; burada

> Bu patlama
> sonsuz kapanış
> sarmal
> son takla
> son (204/202)

dizeleri kapanımın kendisini bir tür arabeske ya da parafa dönüştürür.

Yine de, bu dizelerin, yapıt boyunca anekdotvari parçalar ve ayrıntılarla (bkz. 72/72 ve 198/197) bize anlatılmış olan ve böylece anlatı mantığına ve kapanımın kendisine duyduğumuz daha derin inancı yok etme işlevini gören korkunç bir cinayetin ardından, John Johnson'ın 30 Nisan 1850'de Garrett Dağı'nda idam edilmesine göndermede bulunduklarını fark etmek önemlidir. Zira bu figür bize, ölümün (idam vs.) kapanım ya da son için en kolay bulunan mecaz olduğunu düşünmesi insan zihninin bayağı bir alışkanlığı değil midir, diye sordurur: ve böylece bu tür bir biçimsel sonucu ifade etmek için elimizde gerçekten doğru dürüst bir kategori olup olmadığını kendi kendimize sormamızı sağlar (idamdan hemen önceki alternatif, adamla köpeğin denizden iç bölgelere dönmesi şeklindeki döngüsel alternatiftir –tam olarak diğerinin yerine geçirilemeyen ama bu sayede gerçekliğin kendisindeki ontolojik bir biçim ya da hareket olarak değil de salt mecaz olarak eşit derecede mesafeli ve vurgulu olan farklı bir tür mecazdır bu). Gelgelelim burada olan şey şudur: Anlatısallık parçaları, başlı başına yeni anlatı bileşenleri ve yeni tür üst-anlatısal kurguların olası yapıtaşları işlevini görmeye başlayan bu anekdotvari malzemelerden soyutlanmaktadır (Ayzenştayn da montajı tarif ederken bazen onu sadece somut kavramsallığın bir biçimi olarak tanımlamak yerine bunu kastedermiş gibi göründüğü için, Ayzenştayn'a bilerek yapılan atıf [58] biçimsel açıdan Pound'un kendisine yapılan atıflar kadar önemlidir).

Kolektif eyleyen cinsinden bir anlatı olmaktansa saf biçimsel müzik parçası olmayı isteyen bu yeni kurguyu adeta bir ders kitabındaki gibi anlatmak için, mesela İkinci Kitap'ın III. Bölüm'ünün, Williams'ın himayesi altındaki sabık kadın yazarın suçlayıcı ve sıkıntılı mektuplarıyla sona eren sonuç bölümünü oluşturan bir dizi bileşen incelenebilir: Bu kısım şiirin duygusal olarak dibe vurduğu noktadır, ama (Mahler'in senfonilerinin son bölümlerinin başlarındaki o bitimsiz tekrarlarda olduğu gibi) o son parçaya söz konusu son kısmın açılış sayfasıyla başlar: "iniş hareketi" (77/78, mevsimlere atıf), sonra "dökülen su" (79/79), şiirin ve "asılmış sallanıyor / suyun çevresinde iplik iplik örüldüğü kadın" (81) sözcüklerin başarısızlığı: demek ki beklenmedik diyemeyeceğimiz bir şekilde, bunun ardından büyük şelalenin Bayan Cumming'in üzerine dökülmesi ve hem Williams'ın kadının talepleriyle kurduğu ilişkinin ba-

şarısızlığını hem de kadının kendi şiirinin başarısızlığını belgeleyen nesir mektup gelir. Burada temsilin nesnesi olan şey, bütün anlamlarıyla, mecazi, duygusal, tarihsel olduğu kadar mekânsal ve fiziksel anlamlarıyla da "iniş"in kendisidir; bu iniş de bir fikir ya da kavramdan değil, bütün bu çeşitli malzemeleri kendi karma cisimleşmesi olarak kabul edecek olan daha saf bir müzik parçası / hareket (*movement*) formundan ibarettir.

6. Tematik Bulaşma Üzerine

Ama başlangıçların ve sonların cisimleştirilmesi gayet kolay parçalar/hareketler olduğu herkesin malumu; bunlar arasında neler olduğunu, şiirin fiili tözünün ne olduğunu daha açık seçik görebilmek için, artık tek tek bileşenler sorununa geri dönmemiz gerekiyor. Bu bileşenlerin çoğu bariz bir biçimde tarihle ilgilidir; yine birçoğu Paterson bölgesinin fiziksel manzarasının şu ya da bu yönünü anlatır; içeriğin bu iki boyutuna da daha sonra geleceğiz. Şu anda istediğimiz şey, metnin akışı içinde birbirlerini takip eden bu malzemelerin tözellik-karşıtı ya da süreç-odaklı bir şekilde ele alınışlarını daha yakından incelemek. Ama bu da modernist tabular kavramına dönmemizi gerektiriyor, zira *Paterson* bu olumsuz biçimsel emirlerin işleyişini açığa çıkarıp göstermemizi sağlar. Aslında önceki örneklerde bunların nasıl işlediğini kavramaya başlamıştık: Çünkü birçok şey, Kolomb montajının, ne kadar çarpıcı ve güzel olursa olsun, bünyeye yabancı bir şey gibi durduğunu ve şiirin ruhuna (ve henüz ele almadığımız resmi şiirsel ideolojisine) aykırı olduğunu görmemize bağlıdır. Böylece ilk olumsuz tabunun, kavramsal montajı dışladığı, daha doğrusu –temel toplumsal hammaddenin birer parçası olan kavramların pek ihmal edilemeyeceği karmaşık bir sanayi toplumunu yurt edinen bir şiir özelinde– en azından bu tür –genişletilmiş ya da beklenmedik– kavramsal montajların sahip olabileceği anlamlandırma etkisini bloke ettiği söylenebilir.

Bu tür estetik tabuların ruhu belki de en iyi, Schönberg'in on iki ton sistemiyle yaptığı icatların derinlerdeki sebebiyle örneklenebilir; bu sistem skalanın herhangi bir notasının, tüm diğer notalar kullanılmadan tekrar kullanılmasını yasaklar ki bunun tek, kusursuz

bir nedeni vardır: Diğerleri üzerinde değil de belli bir nota üzerinde kısmi olarak bile oyalanmak bir tür genel ama geçici tonal merkez yaratma tehlikesini beraberinde getirir. Kolomb montajının "anlamı", bu şekilde, epiğe geçici olarak tematik bir anlam veriyormuş ve onu, derindeki mesajı bu –yenilik– ve dolayısıyla yalnızca bu! olan bir yapıt haline getiriyormuş gibi düşünüldüğünde; o zaman bu tikel anlamlandırma tarzından, istenmeyen bir ahenk oluşturduğu gerekçesiyle uzak durulması gerektiğini, bunun önlenmesi, nötralize edilmesi ya da yok edilmesi gerektiğini vazeden ve kendi kendini sakatlıyormuş gibi görünen mantığı gerektiği gibi değerlendirmek mümkün olur (paradoksal bir biçimde, bu pasajın etrafını kuşatan malzemenin motiflerinden birinin "ahenksizlik" olması, söz konusu pasajın bu tuzaktan, yani şiirsel "başarıdan" kaçmasına pek yardımcı olmaz).

Hemen sonra incelenen biçimsel soyutlama (iniş ve düşüş, kapanış, zirve ve son) bu bakımdan daha az sorun çıkartıyormuş gibidir, ama buradaki tehlike de başka bir yerden, bir dizi arabeskin ve saf hareket/parçanın, görece içi boş türden bir görsel biçimciliğin üretilmesinden gelir. Aslında, bu tehlikenin –biçimsel dinamiklerinin getirdiği avantajlar da bir yandan alıkonurken– çok özel bir fiziksel elementler anlayışı yoluyla bertaraf edildiğini göreceğiz; söz konusu anlayış bizi yapıtın diğer boyutlarına götürür.

Ama anlam üzerindeki yasak –daha doğrusu, anlamın askıya alınışı, kendini oluşturmaya başlar başlamaz onu çözündürmeye çalışılması, anlamın bileşenlerinin, kesik kesik bile olsa belirlendikleri anda diğer tür işlemlerin hizmetine koşulması– modernin şeyleşmeden kaçma çabasına ilişkin olarak Barthes'ın yaptığı (ve daha önce alıntıladığımız) betimlemenin stilistik ya da mikrolojik biçimidir ve mecazi dil üzerindeki, simgeler üzerindeki, temalar üzerindeki, "büyük üslup" ya da kazanılmış şiirsel dil üzerindeki ve hatta tutarlı anlatının kendisi üzerindeki (bunu, başka bir bağlamda "bakış açısı"nın nötrleştirilmesini içinde saptamıştık) birer tabu biçimine bürünür. Williams'ın (Aristoteles'ten Proust'a) herkesin "deha işareti" olarak gördüğü metafora duyduğu ünlü ve (başka kimsede örneğini görmediğimiz) husumeti uzun uzadıya açıklamaya gerek yoktur belki de: Bu husumet, onun, modern dönemde çağdaş entelektüellerin kültürün genel suçluluğuyla başa çıkmak ve aynı zamanda bu

kültürü Avrupa'nın kalıntılarıyla, bu kültürün büyük harfli Edebiyat ve Yüksek Sanat gelenekleriyle irtibatlandırmak için başvurduğu yoldur.

Yine de bu düzanlamlılık, ne kadar istenir olsa da, henüz mevcut değildir; basitçe süslemeye ve şiirsel uzlaşımın tuzaklarına tercih edilip sonra da "çıplak ellerle" kullanıma geçirilmesi söz konusu olamaz; daha çok, serbest vezin örüntüsünde olduğu gibi, zamansal ve prozodik örüntülere yönelik bir dikkatin, tabii ki, metafor ve imgeye yönelik görece daha mekânsal bir dikkatin yerini aldığı ve bu görsel mecazların kesintisiz reformlarını tahrip etme eğiliminde olduğu dize içinde serbest bırakılması gerekir. Ama ancak "imgecilik"in tarihsel çerçevesinin dar ve hayal kırıklığı yaratıcı sınırları içinde sorunsuz kalabilen (zira imgecilik zaman içindeki küçük formların verdiği disiplin ve tek tek ele alınan yalıtılmış algıların keskin tevazusu sayesinde kendini kavramsallığa ve mecazi ilişkilere kapamıştır) bu tür bir estetik için en acil sorunu yaratan şey tam da her türlü dil ve düşüncede mecazın kesintisiz bir reformdan geçiyor olmasıdır.

Aksi takdirde, ilişkisel olan zorunlu olarak, büyümesi ve yazgısı temalar, anlamlar ve simgelerle birlikte metaforik olanın kendisinin de ortaya çıkmasına bağlı olan bir mecazlar ağı yaratır: Onu en baştan dışlamak düpedüz intihar etmek ve düşüncenin doğmasını önlemek anlamına gelir –ki düşünceden azade ve eski Avrupa kültürünün ölü düşüncelerinin ve dilsel mecazlarının taşlaşmış kalıntılarından bile yoksun olan kısır bir Amerikan gerçekliği içinde daha da trajikleşen bir durumdur bu. Böylece bu toplumsal yoksullaşmaya dair herhangi bir izlenimden, mecazlar doğar:

> Hayat tatlı
> derler: dil!
> –dil
> boşanmış, zihinlerinden
> Dil . . . dil! (12/12)

Bu, tözel, şeyvari bir varoluşu olmayan ve her halükârda yalnızca mecazi olarak hissettirilebilen ya da tartışılabilen bir şeye (dile) uygulanan yeterince zararsız bir tabirdir. Kendilerini ifade etmekten aciz ve ifade gücünün öğrenilmemiş ve sahiplenilmemiş olmasa bi-

le, kendilerinden bir şekilde uzak ya da ayrı olduğu zihinlerin talihsizliğini başka kaç yoldan aktarabiliriz? Ama mecazın kendine ait bir hayatı vardır:

yemyeşil bir gonca,
kıvrılmış yerde, suyu
da yerinde posası da, ama boşanmış
diğerlerinden, boşanmış da düşmüş – (18/17)

Şimdi imgeciliğin bir tür özeleştirisi devreye girer ve bu özeleştiride kusursuz imgenin ("bir çiçek gibi") bağlamın ekolojisinden ayrılması, dalından düşmüş bir goncanın biraz gülünç pathosu şeklinde tematikleştirilir (öyle ki bu pasaj, tıpkı bir önceki gibi, bizi modern ideolojisine geri getirir ve en azından başlangıçta sanatın kendisi ve sözel yazgısı hakkındaki anlık bir tefekkür olarak görülebilir). Devreye girdiğinde yüklem de, önceki kullanımdaki kadar metaforik değildir, uzlaşımsallaşarak bir şeyin bağlamından "boşanmış" (*divorced*) olduğu söylendiğindeki gibi sadece bir mecaz haline gelmiştir. Yine de artık sözcüğü serbestleştirip en kabul edilemez gelişmeler için hazır hale getiren şey tam da bu uzlaşımsallıktır; hemen bunun üzerine gelen belalı seste olduğu gibi:

Boşanmak
zamanımızda bilginin işareti,
boşanmak! boşanmak!

ve geri dönüşü olmayan düğmeye basılınca "boşanma" birdenbire şiirin resmi teması haline gelir ve aynı anda geri dönüşlü bir biçimde karşıtını, evliliği yaratır (artık evliliğin, ilk kez s. 13'te Afrikalı şefin kanlarıyla birlikte ortaya çıktığı, daha sonra neredeyse her yerde bir "tema" olarak çoğaltıldığı görülebilir). Demek ki, bu "tematik anlam", açık bir genişleme ve bulaşma gücüne sahiptir ve yavaş yavaş genişleyerek şiirin kendisinin yapısını da kendi saflarına katar; burada "Bay Paterson"un evrenselliği ile cinsiyeti arasındaki çelişkiyle ilgili alegorik sorun, Şelalelerin yukarısında "Bay Paterson"un yanında yatan kadın alegorisi için ikinci bir yeri açık bırakma gerekliliği, artık rüşeym halindeki sistem içinde ortaya çıkar. O halde diğer dramatik vurgular –(adam yiyen eşten duyulan o klişe ya da arketipik erkek korkusunu uyandıran "horgörülmüş kadın" olarak) "C."nin buruk mektupları ve sakat şaire ile hastabakıcısı

kadın arasındaki (Lezbiyen tınıları olan) ilişkinin öne çıktığı "pastoral" araparça– da, bütün yapıtı ele geçirmiş olan bir tematiğin içindeki yerlerini alırlar. Ama kolayca Williams'ın epiğinin feminist bir okuması ve eleştirisine dönüştürülebilecek olan bu tematik genişleme (onu yapıta bizatihi kendisinin koymuş olmasına rağmen), açıkça, şiirin bir bütünlük olma ve sadece "belli bir şey" hakkında değil de her şey hakkında olma şeklindeki biçimsel iddiasını da tahrip eder: Özgül temalara ve bunların ürettiği ardışık "anlamlara" indirgenmeye direnmesi gereken şey, bu neo-epik memuriyettir (ya da hırs veya iddiadır).

İşte bu yüzden, aksi takdirde kendini bu tür resmi "temalar" üreterek biçimselleştirme (ve tema sözcüğünün çağrıştırdığı gibi, bunu yaparken de yapıtı salt Edebiyat'a dönüştürme) eğilimine giren mecazileşme sürecini tersine çevirmenin bir yolu olmalıdır. Malzemelerdeki hızlı kaymalar, kendilerine özgü kaygıları ve aynı ölçüde rüşeym halindeki temaları olan başka belge ve seslerin kolajlanması bunu yapmayı amaçlayan temel "teknik"lerden biridir ve şurası açıktır ki, bu tür doğrultu kaymaları ve değişiklikleri ne kadar hızlı ve ne kadar çok yapılırsa, zihnin bu geçici saplantı ya da takıntıdan kurtulması da o kadar kesin olacaktır ... zira bir bütünlük estetiği karşısında, bu tür bir tematikleştirme, hele hele doğrudan simgeselleştirme ya da hatta kavramsal şeyleştirme, tam da bu tür bir patoloji olarak, tek bir mecaza marazi biçimde sıkı sıkıya yapışma çabası olarak görülebilir –

> tükürdü üzerine, kızaran domuz
> misali sabit kavramların (32/32)

Ama mecazileşme sürecini tersine çevirmenin, biraz Hamilton'ın Paterson ve ulusal ekonomi için kurduğu büyük planları andıran başka yolları da olabilir –

> O kuş, o kanal ufaltı
> kendini – girmek için kuluçkadaki yumurtaya
> ta ki içinde kayboluncaya dek
> bir pençesi dışında (73/73)

Örneğin, avare avare saç tokasıyla kulağını temizleyen şairin (30/29) bu nesnenin metamorfozdan geçtiğini gördüğü an bu tür bir andır.

muhteşem hayali hazların
soktuğu zaman onu

bir gözbebeğine sokar gibi
ateş çemberinden geçirir gibi ve belirmesi
ışıl ışıl yanan

bir pelerinin ardında (31/30)

Saf öznel ve bireysel bir bakış açısının küçülen perspektifinden görülen şiirsel esinlenme anının bu büyütülmüş fotoğrafının, "muhteşem" dili, saç tokasıyla kurduğu çağrışım yüzünden abesliğe mi indirgediği, yoksa tersine, Joyce'dan beri modernizmin benimsediği işlev olan gündelik hayatı dönüştürme işini mi sürdürdüğü açık değildir: İki durumda da mecazileşmenin kendisi, "şiirsel dil" olarak sahip olduğu "meşruiyet"ten arınmış, ona yabancılaşmıştır.

Demek ki bu yeni şiirsel tabuların mantıki sonucu, başarılmış şiirsel dilin dışlanmasıdır: Modern edebiyatın neredeyse bütün büyük yapıtlarının temel özelliklerinden biri olan (ve amacı olmasa da sonucu, benzersizliği fark edilebilen özel, altına imza atılmış bir dünya yaratmak olan) bireysel üslubu ve kişisel ya da özel üslup kategorisinin kendisini imkânsızlaştırmaktır – Williams bunu yalnızca kurgusallıktan kaçınarak ve şiirin birçok yerine her türden belge sokarak değil (ama bu uygulama Dos Passos'taki kadar ileri de gitmez), her şeyden önce Amerikan diliyle, Edebiyat'ın ve "edebi" olanın oluşumunu önceleyen, tuhaf biçimde dolaysız bir ilişki kurarak başarmıştır.

Ama bu, edebiyatın bazen yaratmayı başarabildiği büyük anlardan, büyük üslup etkilerinden, Houseman'ın tüylerin diken diken olması ve karıncalanma dediği şeylerden, bütün modern anlamlarıyla "yüce"den kaçınmak anlamına gelir: ve dolayısıyla Williams'ın özlü epiğinde düpedüz kötü şiir numunelerinin yer almasını da aynı ölçüde açıklar –

Bu da "bebeğe",
serpilip gelişsin! (193/192, ama ayrıca bkz. s. 68/68, 160/159-60'taki kabasaba bölümler).

Kötü şiir, sadece yanılgı içindeki bir estetiğin ve popüler kitsch'in değil, aynı zamanda ve daha temelde, meramını anlatmaktan aciz

olanların aktaracak bir dile sahip olmadıkları benzersiz varoluş anlarını yakalayıp ifade etme özlemlerinin de işaretidir: Öyle ki Williams'ın kendi şiirinin diyalektiği, örtük olarak, tam da bu tür başarısız şiir anlarında yoğunlaşmıştır – bu anlar daha sonra, düzyazıyla, "C."nin başarısızlıklarında[7] ve öncelikle de IV. Kitap'ın (East River'ın kayalarını mitik biçimde kendi sürüsünün koyunlarına çevirmeye çalışan [152-3/151-2; 161/160-1]) sakat varisin kötü şiirlerinde gerçekleştirilir: Başarılı olması için başarısız olması gerekir, henüz doğmamış bir Amerikan dilinin açmazlarını ancak dilin imkânsızlığı iletebilir.

7. Soyutlamaya Karşı

Ama başarısız olma niyeti de, en baştan beri süreci felce uğratacağı ve kendi kendini yeneceği hesaplanmış olduğu için, çok da tatmin edici bir kalkış noktası değildir: Williams'ın estetiğinin ideolojik kökeni kesinlikle başka bir yerdedir ve simge, tema, anlam ve üslup üzerindeki verimli tabularının kaynağı (bir hareket olarak İmgecilik'ten bahsederken zaten haber verdiğimiz) çok daha tanıdık bir yerde bulunabilir. Bu kaynak, şu tanıdık slogandan başkası değildir:

> Söyle, fikirleri değil şeyleri söyle (6/6; ve ayrıca 174/173)

Bu emrin kendisinin de bir şeyden çok bir fikir olup olmadığı sorununu bir yana bırakalım: Söz konusu emir, yaratıcılığı buraya yoğunlaştıran temel tabudur ve aynı zamanda günümüzün tavırlarıyla o kadar tutarlıdır ki bu kadar tuhaf bir yargıyı yadırgatıcı kılmak ve daha tarihsel bir yere oturtmak amacıyla bir anlığına araya bir mesafe koymakta fayda vardır.

Altta yatan duygunun kesinlikle şu inançla bir alakası vardır: Şeyler ve şeylerin deneyimlenmesi, şu ya da bu şekilde salt kanaatlerin ve ideolojinin odağı olan, hatta belki güvenilmez bir bireyselleşmenin de odağı olan salt fikirlerden daha güvenilirdir: Soyutla-

4. Williams'ın Marcia Nardi'yle yazışmaları için bkz. *The Last Word*, haz. Elizabeth Murrie O'Neill, Iowa City: University of Iowa Press, 1994.

ma kötüdür ve somut –nasıl tanımlarsanız tanımlayın– her zaman daha istenir ya da yeğdir; (dil yoluyla olsa bile) duyularla kavranabilen şeyler, kavramsal dilin muğlaklığının kapı açtığı çağrışımlardan daha elle tutulur ve şeyvaridir vs. vs. Williams'ın çocukluğunda şiirdeki Viktoryen geleneklerin, Hulme'un imgesel ve nesneleştirilmiş olandan yana tercihiyle tasfiye edilmesinin güçlü saiklerinden olan bu tavırlar, aynı zamanda, felsefi ampirizmin ve anti-entelektüalizmin egemen Anglo-Amerikan formlarının çoğunun standart ideolojisinin yeniden biçimlendirilmesi olarak da görülebilir. (Bu tavırların şiirsel yüzünü felsefi yüzünden daha çekici bulan kendi iç çelişkilerimizi araştırmak da faydalı olabilir.)

Williams'ın poetikası, (Barthes ile Sartre'dan öğrendiğimiz gibi) toplumumuzdaki şu ya da bu grupla ya da entelektüel veya mesleki kastla ya da şu ya da bu temel ideolojiyle kurduğumuz suç ortaklığının işareti olan düşünsel kodlar çokluğundan duyduğu şüphe bakımından genelde modernle olağanüstü uyumludur: Williams'ın "Fikirler" dediği şeyi reddetmesi, bu perspektiften, ancak ortak şeyler yoluyla (onların temsillerinin öğrenimin etkisiyle sahiplenilmesi yoluyla değil) ulaşılabilecek bir sınıfsızlığa ve demokratik bir evrenselliğe duyulan ütopik bir özlem olarak görülür.

Ama bütün bunlar onun derin anti-entelektüalizmini azaltmaz; bu anti-entelektüalizmin karşısına Adorno'nun modern toplumun evrensel pozitivizminden dem vuran kültürel teşhisi konabilir. Adorno bu pozitivizmi iki şekilde, hem artan araçsalcılık ve dünyanın ve diğer insanların teknoloji tarafından temellük edilmesi, teknolojinin tahakkümü altına girmesi olarak, hem de düşünsel mesafe ve negatifliği nötralize etmeye, kavramsal, hele diyalektik olan her şeyi bilimdışı ve batıl diye damgalamaya yönelik, mevcut düzenin yargılanabileceği eleştirel konumu tehlikeye atabilecek hesaplı bir strateji olarak yorumlar. Nitekim Adorno'daki negatifliğin ve eleştirel düşüncenin gerilemesi anlayışı (Williams'ın *Paterson* üzerinde çalıştığı yıllarda Adorno'nun Amerika'da yaşadığı sürgün deneyimi bu negatiflik ve eleştirelliği pekiştirmiştir olsa olsa), bu Kuzey Amerika epiğiyle –yani (Benjamin'in Pasajlar projesindeki düşünsel estetiği ve "burç" (*constellation*) pratiğiyle arasındaki uzak akrabalık sayılmazsa) kıta Avrupalılarının hiç bilmediği bir formdaki bu yapıtın radikalliğiyle– çok keskin bir karşıtlık içinde-

dir. "Teori"nin Williams'ın montaj ve ideogramlarından, tam da Benjamin'in kendi burçlarından çıkmasını istediği kadar güçlü bir biçimde çıkıyor olması, bu tikel çelişkiyi çözmek için hiçbir işe yaramaz; söz konusu çelişkiyi, tam da en başta tedavi edilmesi gereken zehrin –pozitivizmin, anti-entelektüalizmin– homeopatik, terapötik amaçlarla kullanılması olarak düşünmek yerinde olacaktır.

Her halükârda, yapıtı soyutlamalar ve kavramsallık etrafında zorlu dolambaçlı yollara sokan bu şiirsel strateji, artık 19. ve 20. yüzyıl felsefesinde önemli bir rol oynamış olan diğer, modern-öncesi düşünce örüntüleriyle akraba görülebilir. Lévi-Strauss'un "pensée sauvage", serbest bir şekilde çevirirsek "algısal bilim" kavramı, yani kabile halklarının, bilimsel soyutlamadan bağımsız olarak, bulgularını algı malzemelerinin kendileri yoluyla, yerli tıp ve doğa bilgisinin yaprakları ve manzaraları yoluyla iletmesi gereken düşünme tarzı, soyutlamanın zorunlu mesafelerini somutun kendisinin içinde aramak zorunda kalan bir düşünme tarzının en etkili çağdaş modelidir şüphesiz. Lévi-Strauss insan zekâsının bu aşaması konusunda zorunlu olarak ikircikli bir tavır takınır; bir yandan onunla "yapısalcılık" arasındaki akrabalığı onaylarken, bir yandan da onu aydınlığa çıkarıp özgünlüğünü teorikleştirebilecek tek şey olan Batı bilimini över: Lévi-Strauss bu kültürleri herhangi bir nostaljiyle nitelemeyi küçümseyerek reddederken, bir yandan da "yapısalcılık" adı verilecek şeyin somut düşünme tarzının, kendini kurtarmayı başardığı Batı düşünce ve felsefesinin daha soyut biçimleri karşısındaki üstünlüğünü üstü kapalı bir biçimde onaylar. Demek ki soyutlama karşısındaki bu tavırda, Williams'ın başka türlü gözden kaçırabileceğimiz özelliklerine dikkatimizi çeken koca bir tarih felsefesi vardır. Ama salt soyutlamanın öncesinde yer alan ya da ötesine geçen bir düşünme tarzı anlayışının daha da ufuk açıcı bir versiyonu Hegel'de bulunabilir.

Hegel'e göre, Batıdışı geleneklerin (daha doğrusu, Batıdışı dinlerin ve dini kültürlerin) düşünme tarzını karakterize eden şey, soyutlamaya ulaşmayı, yani kavram çalışması adını verdiği şeye ulaşmayı başaramamalarıdır. *Estetik* eserinde, bu muazzam aşamaya, Simgesel aşaması adı verilir ve bu aşama, hem felsefenin hem de saf insani formun heykelinin ortaya çıktığı Klasik aşamanın ve fikrin madde ve dünya üzerindeki hâkimiyetinin güvence altına alınıp

genişletildiği Romantik ya da Hıristiyan uygarlığın modernizmin karşı kutbuna yerleştirilir. Oysa Simgesel, maddenin egemen olduğu ve düşünsel ve kavramsal itkilerin soyut hiçbir boyutu olmayan bir malzeme içinde boşu boşuna kendilerini gerçekleştirmeye çalıştıkları bir uğraktır (Demek ki, gariptir, bu aynı zamanda, Hegel'e göre, "yüce"nin uğrağıdır da, halbuki Kant'tan başlayarak birçok başka düşünür "yüce" uğrağını modern dönemle özdeşleştirirler). En bütünlüklü biçimde gerçekleştirilmiş formu olan Mısır'daki haliyle, Simgesel'de bir tür maddi diyalektiğin hiyeroglifleri ortaya çıkar; burada, aşağıdaki Osiris anlatımında olduğu gibi, "simge" kendini oluşturmayı başaramaz ve insandan nehre, güneşten yaşayan varlıkların kendilerine, kendi kendisinin eşit ölçüde somut çeşitli versiyonları arasında alegorik olarak gider gelir:

İnsan hayatının seyri ile Nil, Güneş ve Osiris arasında kurulan paralelliğe, salt bir alegori olarak bakılmamalıdır – sanki doğum, güç artışı, canlılık ve doğurganlığın zirvesi, çöküş ve zayıflama ilkesi kendini bu farklı fenomenlerde eşit ya da benzer bir biçimde sergilemiş gibidir; ama muhayyile bu çeşitlilik içinde yalnızca *tek bir özne*, tek bir hayatiyet tasarlamıştır. Gelgelelim bu birlik gayet soyuttur: Heterojen unsur kendini burada acilmiş gibi ve Yunan açıklığıyla keskin biçimde çatışan bir karışıklık içinde gösterir. Osiris Nil'i ve Güneş'i temsil eder: Öte yandan, Güneş ve Nil insan hayatının simgeleridir –her biri aynı zamanda hem imlem hem de simgedir; simge imleme dönüşür, imlem de söz konusu simgenin simgesi olur ki daha sonra bu da imlem olur. Bu varoluş safhalarının hepsi, aynı zamanda bir İmlem de olan bir Tip'tir; hepsi ikisidir de; biri öbürüyle açıklanır. Böylece birçok anlayıştan oluşan ve içinde her temel düğümün genel bir fikir içinde dağılmadan bireyselliğini koruduğu manidar bir anlayış ortaya çıkar. Genel fikir –analoji bağını oluşturan düşüncenin kendisi– kendini bilince saf ve serbest olarak sunmaz, içsel bir bağlantı olarak gizli kalır. Karşımızda çeşitli fenomenal veçheleri birleştiren pekiştirilmiş bir bireysellik vardır; bu bireysellik bir yandan, farklı görünen malzemeleri birleştirdiği için hayal mahsülüdür, ama öte yandan da içsel olarak ve esasen bağlantılıdır, çünkü bu çeşitli görünüşler tikel, sıradan birer olgudur.[8]

8. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, New York: Dover, 1956, s. 209. Adorno'nun doğal tarihle insan tarihinin yerini değiştirerek her ikisini de yadırgatıcı kılma yönünde benzer bir girişimde bulunduğunu şu kitabımda tartıştım: *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Londra ve New York, 1990.

Ama kendisini bu şekilde damgalaması gereken bir süreçtir bu, böylece Hegel'in "simge" ve "imlem" dediği şeyler sürekli yer değiştirirler ve "genel fikir" ya da Kavram, *Begriff* içinde teskin olmadan birbirlerini ikame ederler; keza bu uğrakların her birinin maddiliği kendisinin yerine geçer kendi kendini amblemleştirir, aynı anda hem alegori şeklinde hem de temsilin kusurluluğu şeklinde damgalanır. Moderni tuhaf bir biçimde başarı yoluyla değil de başarısızlık yoluyla çoğaltan daimi bir düşünümsellik gibi bir şeydir bu; burada simgesel malzeme, içlerinde hem kendini ifade etmeye yaklaştığı hem de ifade etmeyi başaramadığı "şeyler"e tekrar tekrar yatırım yaparken, sürekli olarak kendi kendini adlandırmaya zorlanır.

8. Elementler

Ama Williams'ın alegorik çerçevesi, Hegel'in Osiris figürünü analiz ederken betimlediği hareketi önler: Çünkü alegorik yapıyı daha en baştan, peşinen alegorik yapı olarak adlandırır ve belirler –böylece de devleri ya da daha geniş Paterson figürünü bu tür bir iç hareket sağlama ve farklılaştırma işlevini göremeyecek hale getirir. Nitekim, bilimsel bir çağda, simgesel yatırım, en az yatırım yapılıyormuş gibi görünen malzemelere, yani hem en yoksullaştırılmış hem de en somut şeyler olan doğal elementlere inmelidir. "Doğal elementler" –evrenin dört büyük maddi bileşeni: Toprak, hava, ateş ve su) fikri bile, şüphesiz, modern (ama çoktan sanayiyle bozulmaya başlamış) Amerikan kır ve kent manzarasından çok, Williams'ın keskin belgeleyici zaman hissinden, geçmişin hacimli ve olumsal bir arşiv olduğu ve derin geçmiş ya da zaman kuyusu dediğimiz şeyin de her zaman-çoktan, bir önceki anın, ardında seraplar yaratan (Devler) geri-dönüşlü yanılsaması olduğu şeklindeki yoğun hissinden çok, Heidegger'le uyumlu olan daha arkaik bir düşünme tarzının ürünüdür.

Toprak bu elementlerin en sorunlusudur, kendi başına sadece deyim yerindeyse kayaları delen 139. sayfada görünür; bu sayfada kızıl kumtaşından 630 metredeki şistli kumtaşına çeşitli toprakaltı formları listelenir: ama toprağın doğrudan algıya direnmesi, onun-

la ne zaman aracısız karşılaşmaya çalışsak kendine geri çekilmesi şaşırtıcı değildir:

> Bir taş aşağıya doğru baskı yapar ve ağırlığını sergiler. Ama bu ağırlık karşı yönde bir baskı uygulasa da ona herhangi bir şekilde nüfuz etme imkânı vermez bize. Bu nüfuz etme işini kayayı kırarak yapmaya çalışsak da, parçaları arasında yine de açığa çıkmış içsel bir şey sergilemez. Taş sadece bir kez daha parçalarının aynı sıkıcı baskısı ve hacmine geri çekilmiştir. Bunu bir başka şekilde, taşı teraziye koyarak halletmeye çalıştığımızda da, taşın ağırlığını hesaplanmış bir sıklet haline getirdiğimizle kalırız. Taşın belki de çok hassas olan bu belirlenişi sayı olarak kalır, ama ağırlık bizden kaçmıştır. (H673/43)

Elementlerin kendilerini açığa çıkarma kapasiteleri –en azından Williams'ın şiirinde– farklı farklı olabilir ve ateşle su, toprakla havanın kendilerini bizden her nasılsa gizleme şekillerinden çok farklı şekillerde oluşuyor ve görünüyor olabilirler. Ama bu toprak/yeryüzü [earth] eski anlamda doğa da değildir ve *Paterson*'un son sayfalarında taşraya yapılan o harika nostaljik atıf ("Manchester yolunda eski bir ahşap köprü vardı" [196/195]), salt maddeden çok kır ile kent arasındaki kategorik karşıtlıktan kaynaklanan bir sonuçtur: Williams'ın taşrası toprak/yeryüzü olmaktan çok, bir şehrin (henüz varoşu değil de) kırıdır, doğal değil toplumsaldır, Varlığın açığa çıkarılması olmaktan çok insani bir kurgudur.

Ama toprak/yeryüzü kendini ancak dolaylama (*indirection*) yoluyla açığa çıkarıyorsa, o zaman burada varlığını esasen topoloji ve coğrafya yoluyla hissettirdiğini söylemek makul görünüyor: Garrett Dağı, parkın ve Şelaleler'in yerleşimi, şehir merkezi ve oradan çıkan caddeler, Manhattan'ın uzaktaki görünmeyen mevcudiyeti –esasen ilişkisel mahiyeteki bütün bu konumlar bize, şehrin kendisinin gizlemeye ya da esasen modern ve kentli bir unutuşa havale etmeye çalıştığı şeyi, yani halen ehlileştirilmemiş, hatta Amerikanlaştırılmamış bir toprak parçasının insani-olmayan mekânında yaşayıp dolaştığımızı hatırlatır.

Gelgelelim, ancak kentin varlığında ulaşabileceğimiz bir farkındalıktır bu: Heidegger'in büyük fikrinin, yani yeryüzü ile dünyanın aralarındaki mücadele ve zıtlık sayesinde birbirlerini karşılıklı olarak açığa çıkardıkları, birbirlerinin gizini-açtıkları fikrinin daha derindeki hakikati de budur:

Asker, akılla gökyüzü arasında savaş var.

Gelgelelim, Heidegger'de, bu karşılıklı gizini-açma imkânı –"dünya dünyalaştırır [Welt *weltet*, (H671/41] ve içindeyken evimizde olduğumuza inandığımız elle tutulur ve algılanabilir âlemden çok daha büyük ölçüde *var* olan bir şeydir"– birazdan göreceğimiz gibi, yapıtın kendisinden geçer, çünkü dünya ile yeryüzü arasındaki temel bağdaşmazlık yapıtta sahnelenir ve yeniden deneyimlenir. "Yapıtın bir dünyayı açığa çıkardığı" (H671/40) ve "yeryüzünü yeryüzü olmaya bıraktığı" (H673/43) bu noktada, Heidegger'in dilinin temsil etmek üzere tasarlandığı yadırgatmayı kaybetme riskini göze alarak belki de sırasıyla Madde ve Tarih olarak tercüme edilebilecek bu iki boyut arasında temel bir kıyaslanmazlık olduğu açıkça görülür. Olumsallık bunların kesişmesinin sonucudur –genetik olarak kodlanmış hastalıklara teslim olmuş eşsiz bedenlerin, hayatın ve kolektif projelerin öne çıkarılmasıyla keskin bir çatışma içinde olan arazi kazaları ve doğal felaketlerin sonucudur: Sanki yeryüzü ve dünya, madde ve tarih birbirinden mutlak biçimde iki ayrı dildir de verilerin, öteki alandaki eski varoluşundan hiçbir iz bırakmaksızın, açıkça aynı varlığın salt değişik "veçheleri"nden ibaret şeyler arasındaki derin yeraltı kanallarını ya da ontolojik ilişkileri gösteren hiçbir şey bırakmaksızın bunlara bütünüyle tercüme edilmesi gerekmektedir. Bunların çoğu bu tikel karşıtlığın düşünce tarihi içinde büründüğü formlardır, ama neredeyse hepsi onu aşma ve insani ve tarihsel verilerin ya da praksis verilerinin yeniden bütünüyle doğanın dilinde kodlanabileceği (ya da tersi) *avant la lettre* bir birleşik teori alanı yaratma isteğinden etkilenmiştir. Demek ki bu imkânsız çözümler bir yandan çeşitli idealizmleri (bunların paradigmatik Alman idealizmi versiyonu, bilincin dış dünyayı ve şeylerin varlığını emir yoluyla yarattığı postülası biçimine bürünür), bir yandan da çeşitli materyalizmleri (materyalizmin klasik formu da, pozitivistlerin bilincin kaynağını beynin kendisinin liflerinde bulma düşünde yatar) yaratan şeyler olarak görülebilir. Yeryüzü ile dünya arasındaki boşluğu ya da gediği, birini ötekinde bularak ve böylece ona indirgeyerek (bunun birçok farklı versiyonu vardır) aşmaya yönelik bu bastırılmaz girişimlerin yanı sıra, özne ile nesne (ya da zihin ile beden) arasındaki ilişkiyle ilgili çeşitli geleneksel

modellerin hepsinde bunların bir arada varolduğunun bilinçdışı biçimde kabullenildiği de söylenebilir; söz konusu geleneksel modellerde, bu sorun, onu aynı anda hem çoğaltan hem de gizemlileştiren şeyleşmiş bir form içinde sorgusuz sualsiz kabul edilir. Bu noktada Heidegger'in getirdiği "çözüm"ün özgünlüğü, ancak yeryüzü ile dünya arasındaki bağdaşmazlığı yoğunlaştırarak bir şeyler elde edilebileceğini ileri sürmesinden gelir: Bu karşıtlığın herhangi bir çözümünü tasarlamak mümkün olmadığma göre, istenen şey, bu çelişkinin farkına, aynı anda her iki boyutta da sürdürdüğümüz hayatı keskinleştirecek kadar yoğun bir biçimde varmaktır: Heidegger'e göre, sahici sanat yapıtından istenen de işte budur (ama ileride göreceğimiz gibi, ona göre bunu başka alanlarda da yapmak mümkün gibi görünmektedir):

> Yapıt, bir dünya kurar ve yeryüzünü ortaya koyarken, mücadeleyi kışkırtır. Ama bu, yapıtın çatışmaya yavan bir uzlaşmayla son verebilmesi için değil, çatışmanın çatışma kalabilmesi için olur. (H675/46-7)

Paterson'un altındaki insani-olmayan toprağın/yeryüzünün hissedilmesini sağlayan şeyin, topolojinin dolaylaması ve kentsel yığılmanın olumsal tarihi olmasıyla *Paterson*'un onaylar gibi göründüğü şey de budur demek ki; aynı zamanda sürekli bastırılan geçmişleriyle toplumsal cemaatin bir dünya olarak gösterdiği şey de maddi elementlerdir:

> Dünya doğum ve ölümün, inayet ve lanetin yolları bizi varlığa açık tuttuğu sürece bizi içinde barındıran nesnel-olmayan âlemdir. Tarihimizin asıl kararları bizim tarafımızdan nerede alınıyor, nerede benimseniyor ve terk ediliyorsa, orada dünya dünyalaştırır [*weltet*]. (H671/41)

Ama böyle bile olsa, suyun ve ateşin varlığının, bir nehir ve bir şelaleyle ilgili bu şiirde biraz farklı bir açığa çıkma tarzı vardır; şiir, üçüncü Kitap'ı "Kütüphane"de, arşivsel geçmişini, İskenderiye kütüphanesinin yanması kadar muazzam ve feci, dünya-tarihsel önemde bir yangın açısından düşünmeye çalışır. Yine de, dolaylama ruhu, dolaysızlığın reddi, şelalenin hareketinden çok, yangın bölgesinin yağmurdan sonra sırılsıklam oluşunda bulunabilecek, suyun daha yoğun görünüş biçimlerinde kayıtlıdır:

Keşke bereketli olsaydı. Pislik, döküntü
oysa bu irinli – bir çıban, çürümüşlük, boğucu
bir cansızlık – ardında araziyi kısır bırakan (140/140)

Fakat "zihni bozan" rutubetin böyle güçlü bir duyusallıkla çağrıştırılması sayesinde Williams'ın "duyarlılık ayrışması"nı nasıl özellikle istemiş ve tercih etmiş olduğunu da kavrayabiliriz, zira kütüphaneden ve kültürel olarak korunmuş geçmişten kalan bu kalıntılar, bir bakıma Pound'un *Kantolar*'daki cehenneminin Williams'daki eşdeğeridirler ve *Paterson*'un maddi bileşenlerinin yolunun salt bir "simgeciliğe" ve anlama ulaşamadan kasten kesilmesinin canlı birer örneğidirler. Bu kültürel yozlaşma anlayışına, adeta zihnin (nasıl dünya yeryüzüyle iletişim kurmayı başaramıyorsa aynen o şekilde) iletişim kurmayı başaramadığı farklı bir bileşeni içine kilitlenip kalmışcasına, "pislik" içinde duyusal olarak gerçekleşme imkanı verilmez.

Hatta sanki burada su ancak ateşle temas ederek ifade edilebiliyormuş gibidir; başka yerlerde de yeraltı kanallarından ve kanalizasyonlardan dem vurulması da suyun ancak toz toprak sayesinde temsil edilebildiğini gösterir:

Batmış motorların gümbürtüsü
Vuruşu pervanelerin.
Kulaklardır su. Ayaklar
dinler. Işıl ışıl bir balık
yaklaşır gözlere (129/129)

Hatta ve öncelikle şelalenin kendisinde bile, su hava yoluyla tezahür eder tabii ki:

şimdi bir oldular
hızlı ve cam gibi pürüzsüz
suskun ya da suskun görünüyor kapanırken
neticeye atlıyor ve
düşüyor, düşüyor havada!
yüzer gibi, kurtulmuş ağırlığından
yarılmış, kurdeleler; sersem, sarhoş
taşlara çarpmazdan evvel
boşlukta uçmanın
felaketinden (8/8)

Keza ateş de temsil edilebilmek için hava elementine ihtiyaç duyar ve böylece aksi takdirde elle tutulamayan ve gözle görülemeyen havanın kendisinin de temsil edilmesine imkân verir. Örneğin,

> Müthiş görünüşü çinko çatının (1880)
> yekpare, yarım sokak boyunda, kalkmış
> etek gibi, tutuşmuş – kalkmak için
> çekerek içini, nihayet kalkmak ve uçmak,
> tatlı bir rüzgâra yağar gibi yağmak molozlara
> ve haşmetle sürüklenerek, binmiş havaya
> kayarak
> havada, rahatça ve uzaklaşarak
> rayları süpürüp
> ötedeki çatılara düşmek için
> altında toplaşmış gibi duran
> kavrulmuş karaağaçlardan (121-2/122).

Demek ki bu bileşik elementler (bu örnekte olduğu gibi) sık sık, aktarılabilir bir tür soyut hareketi cisimleştirirler, şelalenin aşağı-doğru hareketi yanan çatı sahanlığının korkunç hareketinde çoğaltılır ve bu iki hareket de şehir manzarasına yukarıdan bakan şahinlerin yukarı yükselişinin, kütüphanede yine aşağı bakan okurun aşağı-doğru hareketiyle taklit edildiği, bir önceki bölümün sonu tarafından öncelenir.

> bakıyor aşağıya
> kitapları karıştırarak; aklı başka yerde
> bakıyor aşağıya
> Arıyor. (112/112)

Sonuçta ortaya, Heidegger'in Roma çeşmesinin ve Yunan tapınağının (ya da Wallace Stevens'ın küpünün) basit hareketlerini çok aşan, ama belki de, esasen algının Yeryüzü'ndeki elementler oyununu nasıl yakalaması gerektiğini temsil eden bu hareketlerden doğası itibariyle farklı olmayan somut ama soyut hareketlerden oluşan bir envanter çıkar.

Gelgelelim, kavranması gereken en can alıcı şey, Williams'ın dört elementinin –algı bunları daha sonra bir kez daha, evrenin nihai yapı taşları olarak birbirlerinden ayırır–, fiziksel olanın kendisini (tapınak "taşının ihtişam ve şaşaası"nın [H669/38] tersine) "fi-

ziksel olarak bünyesine dahil edemeyen "edebiyat" için ne kadar mümkünse o kadar mecazi-olmayan bir anlamda, şiirin hammaddeleri olduğudur. Bu şiir, üzerine, Paterson'un "dünya"sının mektuplar, gazete kesikleri ve kişisel hatıralar biçimindeki çeşitli belgelerinin yanı sıra, ayrıca bizatihi elementlerin kendisinin de yapıştırıldığı devasa bir kolaj olarak düşünülmelidir: Ateşin yanına konan su, toprağa eklenen hava – terimin müzikteki anlamıyla gerçekten "somut" olan sanat yapıtında, fiziksel dünyanın ham duyusal bileşenleri estetik kurgu içine büyük ölçüde dahil edilir ve "çıplak ellerle" diğer malzemeler arasında da dolaşıma sokulur. Bu fiziksele indirgeme (ki bu günümüzdeki, postmodern bedene indirgemeden çok farklı bir şeydir) işini bu kadar ciddiye almış başka bir modern yapıt yoktur; söz konusu indirgeme bariz bir kaba materyalizme yol açmaz, ama çabanın aynı ölçüde zorunlu başarısızlığı sayesinde (zira *Paterson* su ile ateşi dolaysız, hele hele duyusal bir biçimde önümüze getiremez elbette), "uygarlık"ın maddeden ne kadar uzak olduğunu gösterir.

9. Tarihi İçinde Barındırmak

Gelgelelim "yeryüzü"nün bu elementleri ne kadar dolayımlıysa, "dünya"nın tarihselliği de o kadar dolaysızdır: Paterson şehri, Amerikan devrimi ve Hamilton'ın ulusal üretim planından I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde John Reed'in anlattığı büyük IWW grevine* kadar bir dizi "önemli" tarihsel olay anlamına gelir (ve bu belirtik "siyaset" biçimi şiir boyunca, bir yandan Williams'ın kredi hakkındaki Poundvari ekonomik düşünceleriyle, bir yandan da aradaki çeşitli izdiham sahneleriyle [bkz. örneğin s. 46] sürdürülür). Ama Lukács'ın temsile dayalı tarihsel roman anlayışının tersine, bu malzeme ancak anıştırma ya da çağrışım yoluyla kullanılır: Anlatıbilimin klasik eyleyenlerinde olduğu gibi, burada da ne olumlu ne de olumsuz bir kahraman istenir; böylece 1930'ların siyasi sanatına öz-

* Industrial Workers of the World. Dünya Sanayi İşçileri Sendikası. 1917'de bu sendikanın düzenlediği ve çalışma saatlerinin sekize inmesine ve çalışma koşullarının büyük ölçüde iyileştirilmesine yol açan grev. –*ç.n.*

gü biçimsel çelişkiler ya da çatışkılar da bir hamlede yerinden edilmiş olur. (Olumlu kahramanın, sınıf öznesini, örgüt ve bilinç sorunlarını maskeleyecek bir biçimde idealleştirme dezavantajı vardı; olumsuz kahraman ise aynı özneyi kurban haline getirme ve "bozgunculuk" yaratma gibi sonuçlar doğurmuştu; yeni toplumsal hareketlerin, özellikle de feminizmin ve Siyah hareketinin siyaset literatürüne hâlâ bu kabul edilmez alternatifin damgasını vurduğu gösterilebilir). Ama dünya-tarihsel şahsiyetler de, bütün bütüne sahne dışına atılmadıkları zamanlarda, gülünçleştirilmişlerdir: Gazetedeki kısa bir haberde General Washington'ın Cüce Peter'i ziyaret ettiğini görürüz (10), ama John Reed ve Big Bill Haywood şahsen ortaya çıkmazlar. (Yine de, ihtiyari karakter hatlarına başvurularak belli bir anlatısal gerilim sağlanır, mesela kafatası 1885'de yeniden bulunan bu Cüce Peter, Dördüncü Kitap'ta [193] tekrar ortaya çıkar.) Demek ki biçimsel ya da alegorik bir şekilde, Lukács'ın *Tarihsel Roman*'daki sezgisinin hiç de yanlış olmadığı ve anekdota ve hammaddeye aktarılabileceği ileri sürülebilir; hem de bu aktarım, daha "soylu" ya da ciddi (büyük şahsiyetler ve isimleri kapsayan) dünya-tarihsel anekdotların, günlük hayattan kesinlikle ortalama ya da önemsiz anekdotların tarihsel etkililiğini garanti altına alacakları şekilde yapılabilir; tıpkı 1878 yılından alınan tipik bir gazete haberinde, özel görevli Goodridge'in vizonları ateşe vermesinde olduğu gibi (49/49). Aslında, kitsch'in ve aynı zamanda günlük hayatın bu şekilde tarihselleştirilmesi –ABD'de bu ikisi arasında biçimle içeriğin ya da bilinçle durum ya da hammaddenin ilişkisine benzer bir ilişki vardır– şiirin temel işlemlerinden biridir; *Paterson*, bu bakımdan, estetik açıdan, "Meksika'nın fethi"nden Lincoln'e tarihimizin resmi büyük uğraklarına anlatmak için kişisel-olmayan, yüceltilmiş, ama aynı zamanda belki edebi de sayılamayacak (pastiş ve parodiyle arasındaki ilişkilerin henüz gösterilmediği) bir üslup icat eden *In the American Grain*'deki müthiş nesir yapılarının tersi gibidir.

Ama resmi tarih ve onun adlandırılmış karakterleri ile araya konan mesafe, dönemin hâkim popülizmiyle de bağlantılı ve (örneğin, yeni toplumsal hareketlerin siyaseti içinde) konuyla alakasız ve anakronik oldukları kesin özgül çağdaş çağrışımlar kazanmış olduğu için, aslında iyi bir sözcük olan marjinallikle nitelemekte tereddüt ettiğim daha temel bir toplumsal tavrın biçimsel yüzüdür.

Ama marjinlerden ve merkezle araya konan mesafeden dem vuran bu dil –hem toplumsal hem de coğrafi açıdan–, Jersey kırlarının üzerinden sadece New York City'yi görebilen bu şiir için aslında çok elverişlidir –

> kulelerden uzun, uzun kulelerden
> uzun işyerlerinden, kurşuni ölü ot kümelerine
> terk edilmiş çamurlu tarlalardan (6/7)

Dördüncü Kitap'taki Manhattan apartmanının karşı açıyla çekilmiş ortamı bu hissi iyice pekiştirir. Demek ki, son olarak, bu daha geleneksel "merkezsizleşme"ye daha uygun dil, muhtemelen, sermayenin ve taşranın yine aynı ölçüde geleneksel dilidir; Williams'm bulunduğu yerin, taşra deneyimini olası her türlü nostaljiden ya da bölgecilikten arındırdığı ve bize neredeyse saf bir halde sunduğu göz önünde bulundurulduğunda bu tesbit daha bir yerine oturur.

O halde *Paterson*, belli bir modernizmin, taşralılık deneyiminin kendisiyle derinden bağlantılı olduğu sezgisini doğrular; ister dünya ölçeğinde (burada İskenderiye ve Lizbon gibi sofistike ve dünyadan bezmiş kadim şehirler bile kendilerini gerçek tarihsel ve ticari güç merkezlerinden uzak hissederler), ister ABD'nin kendisi veya hâkim Avrupa kültürüyle sömürgecilikten sonra karşılaşan ve estetik modernizmi zorlayan gerçek mekânlar oldukları açığa çıkan (Rubén Darío, Pound ve Eliot) diğer Amerikalar örneğinde olduğu gibi kültürel olarak, ister taşra kent ve bölgelerinin büyük şehrin özgürlüğüne özendikleri ve bu özlemi telafi etmek için yeni bir tür sanat üretmelerinde olduğu gibi içsel olarak, bu bağın varlığı hissedilir. Söz konusu yeni sanatın biçimsel özgürlüğü metropolün ahlaki ve cinsel özgürlüklerini taklit eder, yaptığı soyutlamaların Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Yaşam"da betimlediği haliyle kentin soyutlamalarıyla pek bir ilgisi yoktur, ama bu sanatın portatif formları herhangi bir ayrıcalıklı ulusal mekânın hegemonik sakinlerinin her türlü merkezilik iddiasını da bir şekilde boşa çıkarır.

Bu temel mekânsal taşralılık, sadece *Paterson*'un toplumsal konumuna ve ideolojilerine değil, şiirin, işçi-sınıfı-odaklı olduğunda bile, öznelerini –göçmenleri, Pazar günü parkta gezen alt sınıftan insanları, siyah kızları, kadınları– sosyolojik bir araştırmanın değil de bir doktorun ofisinin açısından gören toplumsal hammaddesine

de işlenmiş bulur kendini. Sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet arasında en belirgin olanı kesinlikle sonuncusudur, ama hepsi de Lukács'ın, bu tür kategorilerin doğruluğunun en iyi, resmi temsil yoluyla değil de dolayımlı bir biçimde, dolaylama yoluyla iletildiği şeklindeki ilkesine tabidir. Toplumsal motife iliştirilmiş değişimler arasında, (daha önce bahsettiğimiz, genelde Amerikan deneyiminin asli deformasyonunu ve garabetini dışavuran Cüce Peter örneğinde olduğu gibi) düpedüz teratoloji*, cinsel "rezalet" (59/59), genel namussuzluk ve burjuva saygınlığından yoksunluk –

içinde
işçi sınıfının BİR NEVİ
anza
meydana geldi – (51/51)

hatta ubbi pathos sayılabilir. –

artık gülmeyen
boş bakışlı kara âşığının
ihanetine kederlenen
koca bir göbek. (28/27).

Bu tür toplumsal "marjinallik"in, açıkça siyasetteki ve dönemin durumundaki popülizmden kaynaklanmış olmasına rağmen, popülist bir ideolojik etki üretmediği gözleminde bulunmak zorunludur. Williams'ın dolaylaması –ama biraz sonra göreceğimiz gibi, günlük hayat üzerindeki yeni vurgusu da– içinde barındırdığı *ideolojik* popülist unsurları nötralize edebilmiş, onların kaçınılmaz biçimde düpedüz ideoloji haline gelmelerini önleyebilmiştir: Daha sonra, genelde anlam-oluşumunu, özelde de tematik şeyleşmeyi önleme işlevini gören, daha önce bahsettiğimiz işlemler safına dahil edilebilecek bir nötralizasyondur bu.

Kadınların (öncelikle C.'den gelen mektuplar dizisiyle dışavurulan) hayalkırıklığı, bu toplumsal malzemenin başat vasıtası ise de, asıl simgesel işaretleri, tam tersine, öğrencilerimin bu şiirin her yerinde olduğunu görüp şaşırdıkları, ama bir kere farkına varıldıktan sonra her yerde bulunduğu ve kaçınılmaz olduğu anlaşılan bir

* Bedendeki biçimsizlik ve anormallikleri inceleyen tıp dalı. –*ç.n.*

takıntı, yani köpeklerdir: Kinte Kaye'de kurban edilen soylu hayvanlardan (132/132), parkta koşuşturan sokak köpeklerine ve evcil köpeklerin pathosuna kadar ("bende öldürttün onu" [131/131], "köpeğin yavrulayacak" [54/53]) her türde ve şekilde köpekler. Simgesel-olmayan hayvanların mevcudiyeti çok az sayıda büyük modern yapıtta bu kadar göze çarpar; bu hayvanların varoluşu bir şekilde Edebiyat'ın ilgi eşiğinin altında kalmıştır, ancak ya kitsch bir santimantalizm ya da kitschden ucu ucuna kaçabilen son derece abartılı, gereksiz bir simgecilik yoluyla anlama çevrilebilirler (ama sinemada *Los Olvidados*' taki uyuz köpek Ölüm geliyor akla). Proust'ta ya da Musil'de köpek var mıdır? Zannetmem; biraz zorlanarak da olsa bir Rilke köpeği hayal edilebilse (baş-yurttaş Thomas Mann da *Herr und Hund*'u –İnsan ve Köpek– yazmış olsa) bile, T. S. Eliot'ın ya cehennemi ya da cenneti andıran mekânlarında[9] ya da Valéry'nin en etkileyici sayfalarında insanın bu en iyi dostunu görmek zordur. Ama buradan çıkarak onlar hakkında bir yargı verilebilir, zira Williams'da köpek *Alltag*'ın, *la vie quotidienne*'in, yani günlük hayatın işaretidir: Yirminci yüzyılda bir teori olarak fenomenolojik sosyoloji tarafından (başta da Henri Lefebvre tarafından), gerçek hayatta da kentleşme ve demokratikleşme tarafından üretilen o yeni içeriğin, büyük şahsiyetlere ve siyasi tarihe aşırı değer verilen bir dönemden kalın boyutsallıkları (*thick dimensionalities*) için de toplumsalın daha fazla dikkate alındığı bir döneme geçişin işaretidir. (Bu arada, kamusal/özel orantısı ile modern toplumda ve dolayısıyla modernist edebiyatta günlük hayatın –deyim yerindeyse– icat edilişi arasındaki ilişki, tarihsel olarak, postmodernde kaybolma eğilimine girmesiyle değerlendirilebilir; postmodern dönemde, günlük hayat genişleyerek her şey haline gelmiş ve böylece kitle kültürünün her yerde hazır ve nazır imgeleri içinde kaybolup gitmiştir.)

Demek ki köpekler Williams'da, özgül olarak kamusal alanın, yeni epik formunun aktarmakla mükellef olduğu günlük gerçek hayatın (nasıl yeni dizesi, serbest vezni bu hayatın şeyleşmiş diliyle uğraşmakla mükellefse) işaretleridir. Bu arada bu günlük hayat ne gerçek ne de kurmacadır, deyim yerindeyse: Özellikle ABD'de kül-

9. Kediler daha soylu hayvanlardır [Eliot'ta].

türel ifadesi kitsch'dir, ama kitsch yoluyla belgelemek (*Readers Digest* türü haber kesikleri), günlük hayatın varoluşunu sadece semptomlarla adlandırmak demek olur. Ama Williams'ın epiği modern roman anlatısının kurmacalığının baskın tehlikelerinden de uzak durmayı başarır: Bu tehlikelerden biri olan varoluşsalın şeyleştirilmesinde, mesela, bu deneyimlerin temel anonimliği zorunlu olarak öznelleştirilir ve sonra da varoluşsal bir "anonimlik" olarak tematikleştirilir –belli bir ad verilmiş karakterin özel yazgısı ve aynı zamanda "kişisel" deneyimidir bu anonimlik: Joyce bile bu formun bünyesindeki bu ideolojiden bütünüyle muaf değildir – *Ulysses*'in 3. bölümünde Stephen'ın kumsaldaki köpeği gözetlemesi ile bu motifin *Paterson*'un, adamla köpeğinin mitolojik bir edayla karaya doğru döndükleri son sayfasında (203/202) tekrarlanması karşılaştırılabilir: Daha önce de belirtildiği gibi, kurmaca beraberinde öznelliği getirir; ama epik bir form olarak *Paterson* özne/nesne kategorisini kesintili bir hale getirebilmiş ve böylece anonimliğe ilişkin olarak sahicilik filozoflarının kendilerinden daha sahici bir his verebilmiştir.

Bütün bunlar son kertede epik form meselesinin kendisine. "tarihi içinde barındıran şiir"in kapasitelerine bağlıdır, bu yüzden sonuç bölümünde dikkatimizi buna yöneltmemiz gerekir. Burada tarihselliğin işaretine olumsallık adı verilir: "Son kurt 1723 yılında Weisse Huis'de öldürüldü" (97/97) – sayısız özel hayatın ve muazzam miktarda değerlendirilmemiş belgenin içinden geçen tarih ekseninin açığa çıkardığı kökten tekil olanın işaretidir bu. Demek ki bu epik türünün olumsallığı, ancak her iki eksenin kesişmesinin sonucu olabilir, zira her türlü resmi ya da tekbiçimli formu içinde Tarih temsil edilemeyen bir şeydir (eski vakayiname tarzı ya da dünya-tarihsel kişiler hiç mi hiç tatmin edici değildir), tek tek veriler de biçimsel olarak hazırlanıp koşullanmadıkça aralarında ilişkiler geliştiremezler: Bu hazırlık şimdilerde o çirkin bağlamsallaştırma sözcüğüyle kastedilen şey değildir pek, çünkü bu belgelerin her birinin birçok inceleme bağlamı olabilir ve Williams malzemesini tematikleştirmeyi ve onun hakkında bir tez aktarmayı göze alma pahasına hiçbirini resmen tercih edemez. Bu önemli ve önemsiz anekdotlar yığınına yapılan şey, daha çok, onları, sonuçta neyi ifade edebilecekleri ya da belgeleyebilecekleri konusunda hiçbir önşart getir-

meksizin, olası tanıklar sıfatıyla Tarih elementinin kendisi içine yerleştirmektir. Tarih üzerindeki odak sayesinde bir araya getirilip bir mekâna toplanırlar, örtük tarihsellikten içerdikleri her şey burada açığa çıkarılabilir. Onları tarihin sesleri olarak, bu tikel yerin tarihsel zamanını yankılayan devasa bir çokdillilik (*heteroglossia*) olarak düşünmek ilginç olabilirdi: Ama, gördüğümüz gibi, *Paterson* bir yer değil, yerin namevcudiyetidir ve bu Amerikalı hayatlar ve deneyimler de sesin yokluğu, öznelerin kendilerini yeniden kurma başarısızlıkları, Bahtinci bir tür tinsel demokrasi vizyonunu ayakta tutup genişletebilecek tek şey olan çoğul öznelliklerin bile bulunmayışıdır. Williams, bunların sesler değil de yazılı belgeler olduğu, henüz yazılmamış şeylerin bile kalıcı bir varlığa kavuşabilmek için bizzat onun tarafından yazıya dökülmesi gerektiği inancıyla modernden de öte bir tavır içindedir.

Olumsallık şu ya da bu şekilde modern (ya da Poundcu, minyatür) epiğin en büyük biçimsel zaferidir ve modern romanın kendisinin kayda değer aygıtlarıyla başarılabilecek her şeyi aşar (ama olumsallığı bu aygıtlar içinde yakalamaya yönelik düşünsel ve romansal bir çaba için Sartre'ın *Bulantı*'sına bakılabilir). Geçen bir âna takılmak –

L'ombre d'un grand oiseau me passe sur la face–*

kendi zamanı ve ânı içinde bir mutlakmış görüntüsü veren geçmiş bir bugünün uçuculuğunu kaydetmek –

O sene erken eridi buzlar ve biz yine geçtik Po'yu

-bunlar ağıtvari şeyler değil zaman üzerinde kazanılan sahici zaferlerdir çünkü avuntu sunmazlar ve olayın uçucu ve geçici olan üzerindeki kazandığı büyük zaferi değil, zamanın olayı kemirmesini gösterirler. Demek ki epik formu yapısının iki ucunda sınırlarına dokunacak hale gelir: Bunlardan biri, burada (özellikle de IV. Kitap'ta) cevher (radyum) –kredi– ile şiirsel yenilik arasındaki eşbiçimlilik (*homology*) olarak formüle edilen Poundcu ideogramın me-

* Saint-John Perse'in bir dizesi: "Büyük bir kuşun gölgesi geçiyor yüzümden". –*ç.n.*

sajıdır açık ki: Pound'un salık verdiği üzre zirvesine iktisatta ulaşan modernist bir telos. Hamilton (73-74), *Kantolar*'ın bu daha Amerikan versiyonunun John Adams'ı ve Konfüçyüs'üdür şüphesiz, ama Williams'ın Ulusal Banka'nın mucidi (kötü) ve hayata geçirilemeyen Ulusal İmalathane'nin planlamacısını (iyi?) nasıl gördüğünü söylemek her zaman kolay değildir: Belki de *Paterson*'un biçimsel avantajı, Williams'ın iktisadi düşüncelerinin Pound'un fazla açık seçik düşüncelerine kıyasla böyle belirsiz kalmasıdır, çünkü *Paterson*'da "işe iktisadı dahil etme" şartı, Pound'un şemalarında olduğundan daha saf bir biçimde, içeriksiz olarak, öne çıkarılır. Pound' da toplumsal kredi özgül bir siyaset ve ideolojiyi karakterize eder, oysa Hamilton diğer başarısızlıkları arasında bir başka başarısızlık daha sergileyerek, anekdotik geçmişine geri döner; Williams'da "kredi" değerin kendisi kadar geneldir.

Epiğin temellendiği diğer uç nokta ise, bu yapıtın malzemelerini gayet Amerikan bir sentimantalizm ve kitsch'e düşmekten kurtaran şiddet alanında görülebilir –söz konusu malzemeler, zaman zaman III. Kitap'taki büyük yangını dekoratif ve estetik bir şeye dönüştürüyormuş gibi görünen şiddetli bir ölüm atmosferinin her yere nüfuz etmiş olmasıyla kurtarılır. Şiirin, kendi formundan gelen, arkaik olanı yansıtma ayartısını bozduğunu söylemiştik. Ama *Paterson*'daki şiddet ve ölüm, daha genelde, ölümlülük ile tarihin, yeryüzü ile dünyanın kesişmesi olarak görülebilir. Demek ki Amerikan epiğinin sınırları ötesinde, herhangi mitolojik bir anlamda tam olarak arkaik denemeyecek, ama kısa sürede egemenlik kurup bu coğrafyanın ötesine taşacak Amerikan gerçekliklerine yabancı bir şey uzanmaktadır: *Paterson*'un sayfalarında çok canlı biçimde kaydedilen bir şiddetin damgasını vurduğu Yerli Amerikan toplumunun daha eski kültürü ve üretim tarzıdır bu (*In the American Grain*' de bu çok farklı bir biçimde kabul edilmişti). O halde, Amerikan toplumunun dışında kalan şey, Yerlilerin kendilerinin onları zorunlu olarak bozguna uğratan ve yok eden bu tür nihai şiddetle karşı karşıya gelme biçimleridir: Kinte Kaye ayini, ölümün kendisine ve infaza meydan okuyan, kesik kesik sesleri (102/102) epiğin can alıcı anlarını belirleyen, korkunç bir tahakküm ve emperyalizm tarihini kayda geçirmekle kalmayıp, daha derin bir anlamda şiire eşlik ederek onun hareketinin iki ucunu, muhteşem bir ağıt gibi birbirine

de bağlayan dans, beyaz Kuzey Amerika kültüründe bulunmayan dışavurumcu bir müzik, Paterson sakinlerinin ulaşamadığı, ama anısını, şiirin, kendi seküler tarihi devam ederken, başka bir yer ve zaman içinde sakladığı ölüm biçimine bürünmüş bir duruş.

1993

13

Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı

Üçüncü Dünya entelektüellerinin aralarındaki son konuşmalardan bir sonuca varmak gerekirse, şimdi ulusal durumun saplantılı bir geri dönüşü söz konusu: İkide bir ısıtılıp önümüze sürülen ülke adı; "biz"e ve "ne yapmalıyız ve nasıl yapmalıyız"a yönelik, "neyi bu ya da şu ülkeden daha iyi yapamayız ve neyi daha iyi yaparız"a, "benzersiz özelliklerimiz"e, kısacası "halk" düzeyine yönelik toplu ilgi. Amerikalı entelektüeller "Amerika"yı böyle tartışmazlar; aslına bakılırsa, bütün meselenin, burada [Amerika'da] çoktan ve haklı olarak tasfiye edilen şu "milliyetçilik" denen eski şey olduğunu fark edebiliyor insan. Gene de, belli bir milliyetçiliğin Üçüncü Dünya'da (İkinci Dünya'nın en yaşamsal bölgelerinde de) temel bir önemi var; bu da, milliyetçiliğin o kadar kötü olup olmadığını sormayı meşru hale getiriyor.[1] Gerçekten de, gözü açılmış ve daha deneyimli bir Birinci Dünya bilgeliğinin (ABD'ninkinden de çok Avrupa'nınki) mesajı, bu ulus-devletleri milliyetçiliği olabildiğince çabuk aşmaya yüreklendirmekten mi ibaret? Kamboçya ile Irak ve İran'dan alacağımız öngörülebilir derslerin gerçekten herhangi bir şeyi çözdüğünü ya da bu milliyetçiliklerin yerini –belki Amerika'nın küresel postmodernist kültürü dışında– neyin alabileceğini gösterdiğini sanmıyorum.

Üçüncü Dünya edebiyatı gibi edebiyatın kanonik olmayan biçimlerinin önemi ve ilginçliği üzerine birçok sav öne sürülebilir,[2]

1. Belki de milliyetçilik meselesini bütünüyle yeniden düşünmek gerekir; Benedict Anderson'ın ilginç denemesi *Imagined Communities* (Londra: Verso, 1983) [*Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır (İstanbul: Metis, 2004)] ve Tom Nairn'in *The Breakup of Britain*'ı da (Londra: New Left Books, 1977) bizi bunu yapmaya davet eder.

ama bir tanesi, hasmın silahlarını ödünç aldığı için özellikle kendi kendini baltalar niteliktedir: Bu metinlerin, kanonun metinleri denli "büyük" olduğunu kanıtlamaya çalışma stratejisi. Buradaki amaç, bir başka kanonik olmayan biçimden bir örnek vermek gerekirse, Dashiell Hammett'in gerçekten de Dostoyevski kadar büyük olduğunu, bu yüzden de kabul edilebileceğini göstermektir. Böyle bir strateji, vazifeşinas bir tutumla, alt türlerin oluşturucu öğesi olan "piyasa ürünü" formatının bütün izlerini yok saymaya girişmek demektir ve doğrudan başarısızlığa yol açar, çünkü Dostoyevski'nin tutkulu okurları hemen, birkaç sayfa sonra, o tür tatmini okumakta oldukları kitapta bulamayacaklarını göreceklerdir. Kanonik olmayan metinlerin radikal farklılığını susarak geçiştirmekle hiçbir şey elde edilemez. Üçüncü Dünya romanı, Proust ya da Joyce'un verdiği tatminleri vermeyecektir. Belki bundan daha zararlı olanı, şu eğilimdir: Üçüncü Dünya romanı, bize kendi Birinci Dünya kültürel gelişmemizin modası geçmiş aşamalarını anımsatır ve "hâlâ Dreiser ya da Sherwood Anderson gibi romanlar yazıyorlar" sonucuna varmamıza yol açar.

Savımızı bu tür bir caydırma üzerine kurabiliriz; ama modernist yeniliğin –moda değişimlerin değil– ritmine derin varoluşsal bir bağla bağlı olan bu sav, ahlakçı olmamalıdır. Daha ziyade tarihselci bir sav olmalı, postmodernizmin şimdisine olan tutsaklığımıza meydan okumalı, bizi *kendi* kültürel geçmişimizi ve onun artık belli ki eskimiş durum ve yeniliklerinin radikal farklılığını yeniden icat etmeye çağırmalıdır.

Ama ben bütün bunları hiç olmazsa şimdilik farklı bir biçimde ele almak istiyorum:[3] Üçüncü Dünya metinlerine verilen bu tepkiler, aynı anda hem son derece doğal, hem son derece anlaşılır, *hem de* aşırı derecede kıt görüşlüdür. Kanonun amacı, estetik beğenilerimizi sınırlandırmak; küçük, ama seçkin bir metinler bütünü üze-

2. Kitle kültürünün ve bilimkurgunun önemini bir başka yazımda ele almıştım. Bkz. "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, Sayı 1 (1979), s. 130-48.

3. Bu yazı, acil bir vesileyle –merhum meslektaşım ve dostum Robert C. Elliot onuruna California Üniversitesi'nde (San Diego) düzenlenen anma toplantısında üçüncü anma konuşması olarak– yazılmıştı. Burada konuşma metni esasen değiştirilmeksizin yayımlanıyor.

rinden sınanabilecek zengin ve ince bir algılar yelpazesi geliştirmek; bizi başka herhangi bir şey okumaktan ya da kanon yapıtlarını farklı biçimlerde okumaktan caydırmak ise, o zaman insani olarak yoksullaştırıcıdır. Aslında, genellikle modern olmayan Üçüncü Dünya metinlerine yönelik bu anlayışsız yaklaşımımızın kendisi, çoğu zaman varlıklı olanların, insanların dünyanın öteki kesimlerindeki fiili yaşam tarzlarına (hâlâ Amerikan banliyölerindeki gündelik yaşamla pek az ortak noktası olan bir yaşam tarzıdır bu) ilişkin daha derin korkularının kılık değiştirmiş bir biçimidir yalnızca. Korunaklı bir hayat yaşamış olmanın, kent yaşamının zorluklarıyla, karmaşıklıkları ve düş kırıklıklarıyla asla karşılaşmamış olmanın özellikle utanç verici hiçbir yanı yoktur, ama özellikle gurur duyulacak hiçbir yanı da yoktur. Üstelik, doğal olarak, sınırlı bir yaşam deneyimi, kişinin son derece farklı türden insanlara (toplumsal cinsiyet ve ırktan sosyal sınıf ve kültüre uzanan farklılıkları kastediyorum) anlayışla yaklaşmasını sağlayan bir geniş görüşlülüğe ulaşmasına yardımcı olmaz.

Göründüğü kadarıyla, bütün bunlar, okuma sürecini şöyle etkiliyor: Beğenileri (ve başka pek çok şeyi) kendi modernizmleriyle biçimlenmiş Batılı okurlar olarak, popüler ya da toplumsal açıdan gerçekçi bir Üçüncü Dünya romanı önümüze doğrudan değil, ama sanki önceden okunmuş gibi geliyor. Kendimiz ile bu yabancı metin arasında, bir başka okurun, Öteki okurun varlığını seziyoruz; bize geleneksel ya da naif gelen bir anlatı, bu öteki okur için, bizim paylaşamayacağımız bir bilgi tazeliğine ve toplumsal ilginçliğe sahip. Öyleyse, burada andığım korku ve direnişin, bizden alabildiğine farklı olan Öteki okurla örtüşmeme duygusuyla ilgisi var: Bu Öteki "ideal okur"la şöyle ya da böyle gereğince örtüşebilmek, yani bu metni uygun biçimde okuyabilmek için; ayrı ayrı değerli bulduğumuz birçok şeyden vazgeçmemiz ve bildik olmayan, bu yüzden de korkutucu bir varoluşu ve bir durumu –bilmediğimiz ve *bilmemeyi* yeğlediğimiz bir durumu– kabullenmemiz gerekeceği duygusudur bu.

Kanon sorununa dönecek olursak: Niçin yalnızca belli tür kitapları okumamız *gerekiyor*? Onları *okumamamız* gerektiğini söylemiyor kimse, ama ötekileri de niçin okumayalım? Sonuçta, başyapıt listelerini hazırlayanların bayıldıkları o "ıssız ada"ya gönde-

rildiğimiz falan yok. Ve aslına bakılırsa –benim için argümanın püf noktası da budur– hepimiz yaşamımız boyunca farklı türden birçok metin "okuruz"; çünkü kabul etmek istesek de, istemesek de, yaşamımızın büyük bir bölümünü "başyapıtlar"ımızdan kökten farklı bir kitle kültürünün güç alanı içinde geçirir ve kaçınılmaz olarak parçalanmış toplumumuzun değişik kompartmanlarında en azından ikili bir yaşam süreriz. Bundan daha da temelli biçimde parçalı olduğumuzu fark etmemiz gerekir. "Merkezdeki özne"den ve bütünlüklü kişisel kimlikten dem vuran o seraba bağlanmaktansa, parçalanma olgusuyla küresel ölçekte dürüstçe yüzleşmemiz gerekir. Burada hiç olmazsa kültürel yönden girişebileceğimiz bir yüzleşmedir bu.

"Üçüncü Dünya" terimini kullanışım üzerine son bir gözlem. Bu ifadeye yönelik eleştirilerin, özellikle bu ifadenin Batılı olmayan ülke ve durumların oluşturduğu bütün bir yelpazedeki derin farklılıkları sildiğini vurgulayan eleştirilerin farkındayım (aslına bakılırsa, bu tür temel bir karşıtlık –büyük Doğu imparatorlukları ile sömürgecilik sonrası Afrika ulus-devletleri arasındaki karşıtlık– yazının kalanında merkezi bir yer tutmaktadır). Ne var ki, kapitalist Birinci Dünya, İkinci Dünya'nın sosyalist bloğu ve sömürgecilik ile emperyalizm deneyimini yaşayan bir dizi öteki ülke arasındaki temel ayrılıkları bu ifade gibi dile getiren benzeri bir başka ifade göremiyorum. "Gelişmiş" ve "azgelişmiş" ya da "gelişmekte olan" ülkeler arasındaki karşıtlık gibi karşıtlıkların ideolojik imalarını olsa olsa kınamak gerekir; buna karşılık, Kuzey ülkeleri ile Güney ülkeleri arasında bir ayrıma giden, gelişme söyleminden çok farklı ideolojik bir içerik ve önemi olan ve çok farklı kimselerin kullandığı daha yakın tarihli kavrayış, "örtüşme teorisi"nin –yani, bu perspektiften, Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri'nin büyük ölçüde aynı şey oldukları fikrinin– sorgusuz sualsiz kabul edilmesini ima eder. Ben "Üçüncü Dünya" terimini temel olarak betimleyici bir anlamda kullanıyorum ve bu terime yönelik itirazlar öne sürdüğüm sav açısından özellikle önemli gibi gelmiyor bana.

Yirminci yüzyılın bu son yıllarında, şu eski sorun, yani gerçek bir dünya edebiyatı sorunu yeniden gündeme geliyor. Bu da, kendi kültürel inceleme kavrayışlarımızdaki çözülmeden olduğu kadar, çevremizdeki büyük dış dünyaya ilişkin son derece net farkındalıktan (belki daha çok da bundan) kaynaklanıyor. Bu yüzden biz –"hümanistler/beşeri bilimciler" olarak– liderimiz unvanına sahip olan William Bennett'in bugünkü beşeri bilimlere yönelik eleştirisinin önemini kabul ediyoruz, ama onun getirdiği şu rahatsız edici çözümle tatmin olamıyoruz; bir yoksul ve etnik merkezci Yunan-Yahudi "Batı uygarlığının büyük kitaplar listesi," "büyük metinler, büyük beyinler, büyük fikirler."[4] İnsan, Bennett'in Maynard Mack' ten onaylayarak aktardığı soruyu ona sormaktan kendini alıkoyamıyor: "Demokratik bir ulus, kendi suretine bu kadar kapılıp kalmış narsisist bir azınlığı daha ne kadar destekleyebilir?" Gene de, içinde bulunduğumuz an, beşeri bilim müfredatımızı yeni bir gözle yeniden düşünmek –"başyapıtlar", "beşeri bilimler", "birinci sınıf giriş dersleri" ve "temel dersler" türünden bütün eski geleneklerimizin yıkıntı ve kalıntılarını yeniden gözden geçirmek– için kayda değer bir fırsat sunuyor bize.

Bugün Amerika Birleşik Devletleri'nde kültür incelemelerinin yeniden keşfi, Goethe'nin çok önceleri "dünya edebiyatı" olarak teorileştirdiği şeyin yeni bir durumda yeniden keşfini gerektiriyor. Öyleyse, buradaki bağlamımızda, herhangi bir dünya edebiyatı kavrayışı, zorunlu olarak Üçüncü Dünya edebiyatı sorunuyla özgül bir yüzleşmeyi gerektirir ve bugün hakkında bir şeyler söylemek istediğim konu, bu ille de daha dar kapsamlı olması gerekmeyen konudur.

Hem Üçüncü Dünya'daki ulusal kültürlerin, hem bu alanlardan her birindeki özgül tarihsel gelişmelerin çok büyük çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, çoğunlukla Üçüncü Dünya edebiyatı olarak adlandırılan edebiyata dair bir tür genel teori sunmak fazla iddialı olurdu. O yüzden, bütün söyleyeceklerim geçici bir nitelik taşımaktadır ve hem özgül araştırma perspektifleri önerme, hem

4. William Bennett, "To Reclaim a Legacy", Beşeri Bilimler Üzerine Bir Raporun Metni, *Chronicle of Higher Education*, XXIX, 14, 28 Kasım 1984, s. 16-21.

Birinci Dünya kültürünün değerleri ve klişeleriyle yetişmiş insanlar için bu açıkça ihmal edilmiş edebiyatlara yönelik bir ilgi ve değer duygusu aktarma amacını gütmektedir. Bu noktada, en baştan kendini kabul ettiriyor gibi görünen önemli bir ayrım vardır: Bu kültürlerden hiçbiri, antropolojik açıdan bağımsız ya da özerk olarak kavranamaz; hepsi de farklı farklı yollardan Birinci Dünya kültür emperyalizmine karşı verilen bir ölüm kalım mücadelesinin tutsağıdır: Sermayenin –ya da bazen örtmeceli biçimde dendiği gibi, modernleşmenin– değişik evrelerinin nüfuzuna bağlı olarak bu tür bölgelerde karşılaştığımız ekonomik durumun yansıması olan bir kültür mücadelesi. Öyleyse, bu ilk anlamıyla, Üçüncü Dünya kültürü incelemesi, zorunlu olarak, kendimize dışarıdan yeni bir gözle bakmayı beraberinde getirir, çünkü bizler (belki tam da bilincinde olmadan) kendi genel dünya kapitalizmi sistemimiz içindeki eski kültürlerin kalıntıları üzerinde kuvvetli bir etkisi olan oluşturucu güçleriz.

Ama durum buysa, başlangıçta kendini dayatan ayrım, eski kültürlerin kapitalist nüfuz anındaki doğası ve gelişimiyle ilgili olmalıdır; Marksist üretim tarzları kavramı çerçevesinde irdelenmesi son derece aydınlatıcı olan bir şeydir bu bence.[5] Öyle görünüyor ki,

5. Klasik metinler, F. Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (1884) ile Marx'ın *Grundrisse*'sinin daha erken tarihli, ama ancak yakınlarda yayımlanan ve genellikle "Kapitalizm Öncesi Ekonomik Oluşumlar" adı verilen bölümü, İng. çev. Martin Nicolaus (Londra: NLB/Penguin, 1973), s. 471-514. Ayrıca bkz. Emmanuel Terray, *Marxism and "Primitive" Societies*, İng. çev. M. Klopper (New York: Monthly Review, 1972); Barry Hindess ve Paul Hirst, *Pre-Capitalist Modes of Production* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1975) ve Gilles Deleuze ile Félix Guattari, "Savages, Barbarians, Civilized Men", *Anti-Oedipus* içinde, İng. çev. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. 139-271.

Her durumda geçerliliği geniş ölçüde tartışılan üretim tarzı teorisinin yanında, son yıllarda bütünlüklü bir alan olarak Üçüncü Dünya tarihi üzerine birtakım önemli sentezleyici yapıtlar çıktı. Üç yapıtın özellikle adını anmak gerekir: L. S. Stavrianos'un *Global Rift*'i (Scranton: Morrow, 1981); Eric R. Wolf'un *Europe and the People without History*'si (Berkeley: University of California Press, 1982) ve Peter Worsley'in *The Three Worlds: Culture and World Development*'ı (Chicago: University of Chicago Press, 1984). Bu tür yapıtlar, benim bu yazımda örtük olarak var olana göre daha genel metodolojik bir sonuç ortaya koyarlar; şimdi burada, yazımdaki örtük yaklaşımı açıkça belirtmek gerekiyor: İlk olarak,

çağdaş tarihçiler, bir biçim olarak feodalizmin özgüllüğü konusunda görüş birliğine varma süreci içindeler: Roma İmparatorluğu ya da Japon Şogunluğu'nun dağılmasıyla başlayan feodalizm, doğrudan kapitalizme dönüşecek şekilde gelişebilme niteliğine sahiptir.[6] Kapitalizmin kendi özgül biçimlerini yerleştirip eski biçimlerin yerini alması için, bir bakıma parçalanması ya da yok edilmesi gereken öteki üretim tarzları açısından bu geçerli değildir. Öyleyse, kapitalizmin dünya yüzeyindeki aşamalı yayılmasında, ekonomik sistemimiz, kapitalizmin etkisine son derece farklı iki tür toplumsal ve kültürel direniş gösteren iki çok farklı üretim tarzıyla karşı karşıya gelir. Bunlar, bir yandan, ilkel denen toplum ya da kabile toplumu ve Asya üretim tarzı; öte yandan, büyük bürokratik imparatorluk sistemleridir. Afrika toplumları ve kültürleri, 1880'lerde sistematik sömürgeleştirmenin nesnesi haline geldiklerinde, sermaye ve kabile toplumlarının ortakyaşarlığının en çarpıcı örneklerini sergilerler; buna karşılık, Çin ile Hindistan'da, kapitalizmin Asya tipi denen üretim tarzının büyük imparatorluklarıyla bir başka ve çok farklı türden başa çıkışının başlıca örneklerini sunarlar. Bu yazıdaki örneklerim, öncelikle Afrika ve Çin'den olacak; bununla birlikte, onlara geçmeden önce, Latin Amerika'nın özel durumu göz önünde bulundurulmalıdır. Latin Amerika'da üçüncü tür bir gelişme kendi-

bu Üçüncü Dünya edebiyatı kavramının gerektirdiği türden karşılaştırmalı inceleme, biçimsel ve kültürel olarak birbirinden son derece farklı olan tekil yapıların değil, bu tür metinlerin kaynaklandıkları ve farklı yanıtlar oluşturdukları somut durumların karşılaştırılmasını içerir; ikincisi de, bu tür bir yaklaşım, yeni tür bir edebiyat ve kültür karşılaştırmacılığı olanağını ima eder – bu yaklaşım, uzaktan uzağa Barrington Moore'un yeni karşılaştırmalı tarihini ve bu tarihin Theda Skocpol'ün *Devletler ve Toplumsal Devrimler*'i (çev. E. Türközü, Ankara: İmge, 2004) ya da Eric R. Wolf'un *Peasant Wars of the Twentieth Century*'si gibi kitaplarda örneklendirilme tarzını model alır. Böyle yeni bir kültürel karşılaştırmacılık, özgül edebi ve kültürel metinlerin farklılık ve benzerliklerinin incelenmesini, bunların kaynaklandıkları çeşitli sosyo-kültürel durumların daha tipolojik bir analiziyle –değişkenleri zorunlu olarak sosyal sınıflar arasındaki ilişkiler, entelektüellerin rolü, dil ve yazının dinamikleri, geleneksel biçimlerin yapısı, Batılı etkilerle ilişki, kentsel deneyim ve paranın gelişmesi, vb. özellikleri içerecek olan bir analizdir bu– yan yana koyacaktır. Ne var ki, böyle bir karşılaştırmacılığın, Üçüncü Dünya edebiyatıyla sınırlandırılması gerekmez.

6. Sözgelimi, bkz. Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State*, Londra: New Left Books, 1974, s. 435-549.

ni gösterir: İmparatorluk sistemlerinin daha da öncelerı gerçekleştirdiği bir yıkımı içeren, ama kolektif belleğin şimdilerde geçmişe bakarak arkaik ya da kabile toplumuna yansıttığı bir gelişme söz konusudur burada. Demek ki, nominal bağımsızlıklarını daha önce elde etmiş olmaları, onları hemen dolaylı türden ekonomik nüfuz ve denetime açar – Afrika ve Asya'nın 1950'ler ve 1960'lar gibi yakın tarihlerde sömürgeciliğin kaldırılması süreciyle yaşayacakları bir şeydir bu.

Bu ilk ayrımları yaptıktan sonra, şimdi genel bir varsayım yoluyla, bütün Üçüncü Dünya kültür üretimlerinin paylaşıyor göründükleri şeyi ve onları Birinci Dünya'daki benzeri kültür biçimlerinden radikal olarak ayıran şeyi belirtmeye çalışayım. Öne sürmek istediğim sav şu: Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların *ulusal alegoriler* adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da –belki öyle söylemem gerek– özellikle o zaman. Bu ayrımı aşırı basit bir biçimde dile getirmeye çalışayım: Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici öğelerinden biri de, özel olan ile kamusal olan arasındaki, şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki, cinselliğin ve bilinçdışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların, ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki radikal yarılmadır: Bir başka deyişle, Freud'a karşı Marx. Bu büyük yarılmanın üstesinden gelmeye yönelik sayısız teorik girişimimiz, sonuçta onun varlığını ve bireysel ve kolektif yaşamlarımız üzerindeki şekillendirici gücünü yeniden teyit etmekle sonuçlanmaktadır. Bizler, özel hayattaki deneyimlerimizin iktisat biliminin ve siyasal dinamiklerin soyutlamalarıyla bağdaşmadığı gibi derin bir kültürel kanıyla yetiştirilmişizdir. Bu yüzden, romanlarımızdaki siyaset, Stendhal'in klasik formülüyle söylemek gerekirse, "bir konserin ortasında patlayan silah"tır.

Şunu öne süreceğim: Kolaylık olsun diye ve analiz açısından, öznel ve kamusal ya da siyasal gibi kategorileri muhafaza etsek de, bunlar arasındaki ilişkiler Üçüncü Dünya ülkelerinde tümden farklıdır. Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alego-

ri biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar: *Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir.* İlk yaklaşımda bu tür metinleri yadırgamamıza yol açan, dolayısıyla geleneksel Batılı okuma alışkanlıklarımıza dirençli hale getiren şeyin, tam da bu son derece farklı siyasal-kişisel oranı olduğunu eklemem gerekir mi?

Bu alegorileştirme sürecinin başlıca örneği olarak, Çin'in büyük yazarı Lu Hsun'un –onun Batılı kültür incelemelerinde ihmal edilmesi, tanımama gibi mazeretlerle düzeltilemeyecek bir utanç konusudur– ilk başyapıtını sunacağım. *Bir Delinin Günlüğü* (1918), başta, bizim özü itibariyle psikolojik dilimizin "sinir buhranı" olarak adlandırdığı şeyin tutanağı olarak okunmalıdır. Eser, yoğunluğu gittikçe artan korkunç bir ruhsal hezeyanın tutsağı olan bir öznenin notlarını ve algılarını yansıtır: Bu kişi, çevresindeki insanların korkunç bir gizi sakladıkları ve bu gizin, giderek belirginlik kazandığı üzere, bu insanların yamyam oldukları gerçeğinden başka bir şey olamayacağı kanısındadır. Anlatıcı, hezeyanın kendi fiziksel güvenliğini ve potansiyel bir kurban olarak kendi yaşamını tehdit eden gelişiminin doruk noktasında şunu anlar: Erkek kardeşi bir yamyamdır ve küçük kız kardeşlerinin birkaç yıl önceki ölümü, anlatıcının düşündüğü gibi çocuk hastalığının sonucu değil, aslında bir cinayettir. Bir psikozun gidişatına uygun olarak, bu algılar, herhangi bir içebakış düzeneği olmaksızın açıklanabilen nesnel algılardır: Paranoyak özne, çevresindeki gerçek dünyada uğursuz bakışlar gözlemler, erkek kardeşi ile sözde bir hekim (belli ki aslında bir başka yamyam) arasındaki manidar konuşmalara kulak misafiri olur; bunlar gerçekliğin tüm inandırıcılığını barındırır ve nesnel olarak ("gerçekçi olarak") temsil edilebilirler. Bu tür fenomenlerle ilgili başat Batılı ya da Birinci Dünya yorumun Lu Hsun'un vaka öyküsüne tam tamına uygun düştüğünü bu yazıda ayrıntılarıyla göstermemiz olanaksız: Freud'un Senatspräsident Schreber'in paranoyak hezeyanları üzerine yorumundan söz ediyoruz –dünyanın içinin boşalması, libidonun radikal bir çekilmesi (Schreber'in "dünya felaketi" olarak betimlediği şey), bunun ardından bariz biçimde kusurlu paranoya mekanizmalarıyla yeniden libido yatırımı yapma girişimi. Freud şu açıklamayı getirir: "Bizim patolojik bir ürün saydığımız hezeyan

oluşumu, aslında bir eski hale dönme girişimidir, bir yeniden kurma sürecidir."[7]

Ne var ki, yeniden kurulan, bizim dünyamızın görüntüsü altında, tüyler ürpertici ve ürkütücü, nesnel, gerçek bir dünyadır: Nesnelerin kâbusu andıran gerçekliğinin açığa vurulması ya da gizinden arındırılması, gündelik yaşam ve varoluş hakkındaki geleneksel yanılsama ya da rasyonelleştirmelerimizin açığa çıkarılması. Edebi etki açısından, ancak Batı modernizminin süreçlerinden bazılarıyla karşılaştırılabilecek bir süreçtir bu, özellikle de anlatının gerçeklik ve yanılsamanın deneysel keşfi (ne var ki, daha eski gerçekçiliklerden bazılarının aksine, belirli bir ön "kişisel bilgi"yi gerektiren bir keşiftir bu) için güçlü bir araç olarak kullanıldığı varoluşçulukla. Bir başka deyişle, okurun Lu Hsun'un kâbusuna özgü dehşeti tam olarak değerlendirebilmesi için, ister fiziksel rahatsızlık, ister ruhsal bir bunalım şeklinde olsun, yaşanmış ve uğursuz bir biçimde dönüşmüş, zihinsel olarak bile kaçamayacağımız gerçek dünyaya ilişkin benzer bir deneyim geçirmiş olması zorunludur. "Depresyon" gibi terimler, bu tür bir deneyimi psikolojikleştirip patolojik Öteki'ne geri yansıtarak çarpıtırlar. Buna karşılık, benzeri Batılı edebi yapıtların aynı deneyime yaklaşımı –Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* anlatısında, Kurtz'un arketip niteliğindeki ölüm döşeği mırıldanması geliyor aklıma: "Dehşet! Dehşet!"– tam da bu dehşeti katı bir biçimde özel ve öznel bir "ruh hali"ne dönüştürerek yeniden içine alır; sözünü ettiğimiz "ruh hali" ancak bir *ifade* estetiğine başvurularak gösterilebilir – söze dökülemez, adlandırılamaz içsel his: bu hissin dışsal formülasyonu onu ancak dışarıdan gösterebilir, bir semptom gibi.

Ama Lu Hsun'un metninin bu temsil gücü, alegorik rezonans adını verdiğim yönü bir biçimde gündeme getirmeksizin tam olarak anlaşılamaz. Çünkü şurası açık olsa gerektir: Hezeyanlar içindeki anlatıcının, ailesinin ve komşularının tutum ve davranışlarında algıladığı yamyamlığı, Lu Hsun da bir bütün olarak Çin toplu-

7. Sigmund Freud, "Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia", İng. çev. James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra: Hogarth, 1958, Cilt XII, s. 457.

muna atfeder: Buna "mecazi" bir atıf denebilir denmesine ama aslında metnin "düz, mecazi olmayan" düzeyinden daha güçlü ve daha "düz" bir mecazdır bu. Lu Hsun'un savı, geç ve imparatorluk sonrası dönemde bu büyük ülke –sakat ve geri, çözülme halindeki Çin– halkının, kendi yurttaşlarının "düpedüz" yamyam olduğudur: Çinliler, Çin kültürünün en geleneksel biçim ve prosedürlerinin maskelediği ve aslında yoğunlaştırdığı umutsuzlukları içinde, hayatta kalabilmek için acımasızca birbirlerini yutmak zorundadırlar. Aşırı derecede hiyerarşik toplumun lümpenlerden köylülere, mandarin bürokrasisindeki en ayrıcalıklı, seçkin makamlara kadar bütün düzeylerinde görülür bu. Vurgulamak isterim: Toplumsal ve tarihsel bir kâbustur bu, özgül olarak Tarih aracılığıyla kavranan yaşamın dehşetine dair bir görüdür; bu görünün sonuçları, insafsız kapitalist ya da pazar rekabetine ilişkin daha yerel Batılı gerçekçi ya da doğalcı temsilin çok ötesine gider ve doğal ya da mitolojik Batılı eşdeğerinde –Darwin'in doğal ayıklanma kâbusunda– var olmayan özgül bir siyasal rezonans sergiler.

Şimdi bu metin hakkında dört ek gözlemde bulunmak istiyorum; bu gözlemler, sırasıyla, öykünün libidinal boyutuna, öykünün alegorisinin yapısına, Üçüncü Dünya kültür üreticisinin rolüne ve anlatının ikili çözümünün yansıttığı gelecek perspektifine ilişkin olacak. Bu konuların dördünü birden ele alırken, Üçüncü Dünya kültürünün dinamikleri ile bizim de içinde yetiştiğimiz Birinci Dünya kültür geleneğinin dinamikleri arasındaki radikal yapısal farklılığı vurgulamaya çalışacağım.

Lu Hsun'un bu öyküsü gibi Üçüncü Dünya metinlerinde, bireysel ve toplumsal deneyimin libidinal öğeleri ile siyasal öğeleri arasındaki ilişkinin, Batı'da olan ve kültürel biçimlerimizi şekillendiren ilişkiden kökten farklı olduğunu belirttim. Aşağıdaki genelleme yoluyla, bu farklılığın ya da –isterseniz öyle diyelim– bu radikal tersine çevirmenin ayırt edici özelliklerini belirlemeye çalışayım: Batı'da siyasal bağlanma, geleneksel olarak daha önce değindiğim kamusal-özel bölünmesi yoluyla yeniden içerilir ve psikolojikleştirilir ya da öznelleştirilir. Sözgelimi, 1960'ların siyasal hareketlerinin Ödipal isyanlar çerçevesindeki yorumları herkesçe bilinmektedir ve daha fazla açımlamayı gerektirmez. Bu tür yorumların, siyasal bağlanımın yeniden psikolojikleştirildiği ve öznel hınç dinami-

ği ya da otoriter kişilik çerçevesinde açıklandığı çok daha uzun bir geleneğin içindeki kesitler olduğu, belki de o kadar iyi anlaşılmış değildir, ama Nietzsche'den Conrad'a, oradan da en son Soğuk Savaş propagandasına uzanan siyaset karşıtı metinlerin dikkatle okunması yoluyla kanıtlanabilir.

Ne var ki, şu anki bağlam açısından bizi ilgilendiren yön, bu savın kendisinin değil, Üçüncü Dünya kültüründe tersine çevrilmiş halinin kanıtlanmasıdır: Belirtmek isterim ki, Üçüncü Dünya kültüründe psikolojiyi ya da daha özgül olarak libidinal yatırımı öncelikle siyasal ve toplumsal çerçevede okumak gerekir. (Umarım, yazının kalanında söylenenlerin spekülatif ve uzmanların düzeltmesine son derece açık olduğunu eklemeye gerek yoktur: Söylediklerim, Çin kültürüne dair bir "teori"den çok, metodolojik bir örnek olarak sunulmaktadır.) En başta bize eski büyük imparatorluk kozmolojilerinin, bizim Batı'da analitik olarak ayırdıklarımızı, analoji yoluyla özdeşleştirdiği söylenir: Buna bağlı olarak, klasik cinsellik elkitapları siyasal güçlerin dinamiklerini açıklayan metinlerle, gök haritaları da tıp bilgisinin mantığıyla koşuttur, vb.[8] Öyleyse burada şimdiden, uzak bir geçmişte, Batılı karşıtlıklar –özellikle de, öznel olan ile kamusal ya da siyasal olan arasındaki karşıtlık– baştan reddedilir. Ne var ki, Lu Hsun'un metninin libidinal merkezi, cinsellik değildir; daha çok, oral evredir, yeme, sindirme, yutma, özümseme gibi koca bir bedensel sorundur (saf - saf olmayan şeklindeki temel kategoriler buradan kaynaklanır). Şimdi yalnızca Çin mutfağının olağanüstü simgesel karmaşıklığını değil, aynı zamanda bu sanatın ve pratiğin bir bütün olarak Çin kültüründe oynadığı merkezi rolü anımsamalıyız. Cinsel meseleler açısından son derece zengin olan Çin sözcük dağarcığının yeme diliyle olağanüstü bir biçimde iç içe geçtiği gözlemiyle bu merkeziliğin onaylandığını gördüğümüzde ve Çincede "yemek" fiilinin konuşma dilinde birçok kullanımının olduğunu gözlemlediğimizde (sözgelimi, korku ya da dehşet "ye-

8. Sözgelimi, bkz. Wolfram Eberhard, *A History of China*, İng. çev. E. W. Dickes, Berkeley: University of California Press, 1977, s. 105: "Simyayı işittiğimizde ya da onun hakkında kitaplar okuduğumuzda, bu kitaplardan birçoğunun aynı zamanda seks kitapları olarak okunabileceğini her zaman aklımızda tutmalıyız; benzeri biçimde, savaş sanatı üzerine kitaplar da, cinsel ilişkiler üzerine kitaplar olarak okunabilirler."

nir"), bu libidinal bölgenin olağanüstü duyarlığını ve özü itibariyle toplumsal bir kâbusu sergilemek üzere Lu Hsun'un onu harekete geçirmesini –Batılı bir yazarda, salt özel saplantı alanına, dikey kişisel travma boyutuna bırakılacak bir şey olurdu bu– kavramak için bir biçimde daha iyi bir konumda olduğumuzu hissedebiliriz.

Lu Hsun'un yapıtlarında farklı bir yiyecek aşırılığı gözlemlenebilir; ama bu aşırılık hiçbir yerde yazarın korkunç kısa öyküsü "İlaç"taki kadar çarpıcı değildir. Öykü, ölmek üzere olan bir çocuğu –çocukların ölümü, bu yapıtlardaki değişmezlerden biridir– anlatır; çocuğun annesiyle babası, şans eseri "şaşmaz" bir şifaya ulaşırlar. Bu noktada, geleneksel Çin ilacının Batı'da olduğu gibi "alınmadığı"nı, "yendiği"ni ve Lu Hsun için geleneksel Çin ilacının, genel olarak Çin kültüründeki berbat ve sömürüye dayalı şarlatanlığın bir numaralı göstergesi olduğunu anımsatmak zorundayız. Lu Hsun, öykülerinin ilk derlemesine yazdığı son derece önemli *Önsöz*'ünde,[9] babasının veremden çektiği acıyı ve ölümünü, bu arada ailenin tükenmek üzere olan tasarruflarının pahalı ve az bulunur, egzotik ve gülünç ilaçlara saçılan paralarla hızla nasıl tükendiğini anlatır. Bütün bu nedenlerden ötürü Lu Hsun'un Japonya'da Batı tıbbı –kolektif yeniden doğuş vaat eden yeni bir Batı biliminin örneği– okumaya karar verdiğini, ama sonra kültür üretiminin –ben buna siyasal bir kültür geliştirmenin diyeceğim– siyasal tıbbın daha etkili bir biçimi olduğuna karar verdiğini anımsamazsak, bu infialin simgesel önemini kavrayamayız.[10] Öyleyse, yazar sıfatıyla, Lu Hsun bir tanı koyucu ve bir hekim olarak kalır. Bu korkunç öykü buradan kaynaklanır: Öyküde, babanın gelecek kuşaklarda soyunu sürdürebilmek için tek umudu olan erkek çocuğunun şifasının, Çin mutfağının şu iri, buğulama böreklerinin yeni idam edilmiş bir katilin kanına bastırılarak yenmesi olduğu ortaya çıkar. Elbette, çocuk her durumda ölür; ama fark edilmesi gereken önemli bir nokta var: Düpedüz devlet şiddetinin bahtsız kurbanı (katil zanlısı) *siyasal* bir militandır; hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ve ortada görünmeyen sempatizanları mezarını gizemli bir biçimde çiçeklerle donatır-

9. Lu Hsun, *Selected Stories of Lu Hsun*, İng. çev. Gladys Yang ve Yang Hsien-yi, Beijing: Foreign Languages Press, 1972, s. 1-6.

10. *A.g.y.*, s. 2-3.

lar. Bunun gibi bir öyküyü analiz ederken, bir anlatının birbiriyle kesişen ve birbirini belirleyen bir döngüler ve devreler bütünü olarak sahip olduğu simgesel düzeylere (sözgelimi, cinsellik ile siyasetin birbirine benzer olabilmesi) ilişkin geleneksel kavrayışımızı yeniden gözden geçirmek zorundayız – bu öyküdeki acayip yamyamlık tedavisi, aile ihaneti ve siyasal baskının daha açık şiddetiyle sonunda bir yoksullar mezarlığında kesişmektedir çünkü.

Bu yeni eşleştirme süreci, alegori hakkında dile getirmek istediğim sakınımlı gözleme getiriyor beni – Batı'da çoktan gözden düşmüş ve Wordsworth ile Coleridge'in Romantik devriminin özgül hedefi olmuş olan bir biçim, gene de çağdaş edebiyat teorisinde yeniden kayda değer bir ilgi uyanışı yaşıyor görünen dilsel bir yapıdır alegori. Daha eski modernist bir simgeciliğin, hatta gerçekçiliğin kitlesel ve anıtsal birleştirmelerine karşı, alegori bir kez daha bugün bize yakın hale geliyorsa, bunun nedeni, alegorik ruhun büyük ölçüde süreksiz olmasıdır: Alegorinin, kopmalar ve heterojenliklerle, simgenin homojen temsilinden çok, rüyanın çoğul çokanlamlılıklarıyla ilgili bir mesele olmasıdır. Sözgelimi, bizim Bunyan'ın klişelerine dayanan geleneksel alegori kavrayışımız, birebir bir eşdeğerlikler çizelgesine başvurarak okunması gereken ayrıntılı bir mecazlar ve kişileştirmeler bütünü kavrayışıdır. Deyim yerindeyse, böyle bir anlamlandırma sürecine ilişkin tek boyutlu bir görüştür bu; söz konusu süreç, ancak bu tür eşdeğerliklerin ta kendilerinin metnin her süreğen şimdisinde sürekli değişim ve dönüşüm halinde olduğu şeklindeki daha endişe verici görüşü kabul etmeye gönüllü olmamız halinde harekete geçirilip daha karmaşık hale getirilebilir.

Burada da Lu Hsun'dan alacağımız dersler var. Bu hiçbir zaman tam anlamıyla roman biçimine dönüşmemiş olan kısa öykü ve skeçlerin yazarı, daha uzun biçimlere yaklaşan en az bir eser vermiştir. Bu eser, Ah Q adında bahtsız bir ırgat üzerine çok uzun bir anekdotlar dizisinden oluşur: Ah Q, tahmin edebileceğimiz gibi, Çinlilere özgü bir dizi tutum ve davranışın alegorisi işlevini görür. Biçimin kapsamının genişlemesinin, tonda ya da tür söyleminde bir değişime yol açtığını görmek ilginçtir: Daha önceleri ölüm ve ümitsizce acı çekişin sessizlik ve boşluğundan nasibini almış olan her şey –"oda çok sessiz olduğu gibi, çok büyüktü de ve içindeki şeyler

bomboştu"[11]– artık Şarlovari bir komediye daha uygun malzemeler haline gelir. Ah Q'nun esnekliği, aşağılanmanın üstesinden gelmeye yönelik olağandışı bir teknikten –ama bunun kültürel olarak son derece normal ve bildik bir teknik olduğunu anlamamız gerekir– kaynaklanır. Zalimler üzerine saldırdığında, Ah Q, onlardan üstün olduğunu düşünmenin verdiği bir sükûnetle şöyle düşünür: "'Sanki oğlumun elinden dayak yiyormuşum gibi. Dünya ne hale gelmiş artık...' Bunu düşündükten sonra o da kazanmış olmanın verdiği tatmin duygusuyla yürüyüp gidecekti."[12] Ama saldıranlar ısrar ederler: Bir insan bile olmadığını kabul et, bir hayvandan başka bir şey olmadığını! Aksine, der Ah Q onlara, hayvandan da kötüsüyüm ben, bir böceğim! İşte, tatmin oldunuz mu? "Ne var ki, on saniyeden az bir sürede, Ah Q kazanmış olmasının verdiği tatmin duygusuyla yürüyüp gidecek, sonuçta kendisinin 'kendini küçültmede bir numara' olduğunu ve bu 'kendini küçültme' çıkarıldığında, geriye gene de 'bir numara' olmanın şanının kaldığını düşünecekti."[13] Mançu hanedanının, hayatta kalma mücadelesi verdiği son dönemindeki kayda değer özgüvenini ve yabancı düşmanlar karşısında takındığı sakin küçümseme tavrını (bu düşmanların, artı hanelerine yazılacak modern bilim, gambotlar, silahlar, teknoloji ve güçten başka bir şeyleri yoktur) anımsadığımızda, Lu Hsun'un yergisinin tarihsel ve toplumsal güncelliğini daha net hissederiz.

Öyleyse, Ah Q alegorik olarak Çin'in kendisidir. Bununla birlikte, belirtmek istediğim, bütün meseleyi karmaşıklaştıran nokta, Ah Q'ya saldıranların da –günlük zevkleri, Ah Q gibi zavallı kurbanları kızdırmak olan aylaklar ve zorbalar– alegorik anlamda Çin'in kendisi olmasıdır. Demek ki, bu son derece basit örnek, alegorinin anlamı ve aracı yer değiştirdiğinde, alegorinin eşzamanlı bir dizi farklı anlam ya da mesaj üretebilme gücünü gösterir: Ah Q, yabancıların aşağıladığı Çin'dir – manevi kendini haklı çıkarma tekniklerinde öyle ehil bir Çin ki, bu tür aşağılanmalar, anımsanmak bir yana, kayda bile geçirilmez. Ama saldırganlar da, farklı bir anlamda, Çin'dir – güçsüzlüğe, hiyerarşinin daha aciz ve daha aşağı üyelerine yok yere zulmederek tepki veren *Bir Delinin Günlüğü*'ndeki kor-

11. *A.g.y.*, s. 40. 12. *A.g.y.*, s. 72.
13. *A.g.y.* Bu gözlemlerden bazılarını Peter Rushton'a borçluyum.

kunç, kendi kendinin yamyamı Çin.

Bütün bunlar yavaş yavaş bizi Üçüncü Dünya'da yazar sorununa ve entelektüelin işlevi adını verebileceğimiz soruna getirir – Üçüncü Dünya bağlamında entelektüelin her zaman şu ya da bu biçimde siyasal bir entelektüel olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Bizim –ki aramızda "entelektüel" terimi, nesli tükenmiş bir türün adıymış gibi yitip gitmiştir– Üçüncü Dünya'dan alacağımız en güncel ve en acil derstir bu. Hiçbir yerde, bu boşluğun tuhaflığını, yakınlarda Küba'ya yaptığım ve Havana'nın eteklerinde dikkat çekici bir üniversiteye hazırlık okulunu ziyaret etme olanağını bulduğum bir gezideki kadar güçlü hissetmemiştim. Gene kendini büyük ölçüde Üçüncü Dünya'yla özdeşleştiren sosyalist bir ortamdaki kültür müfredatına tanık olmak, bir Amerikalı için ciddi bir utanç vesilesidir. Üç-dört yıllık bir sürede, Kübalı gençler Homeros'un şiirlerini, Dante'nin *Cehennem*'ini, İspanyol tiyatro klasiklerini, 19. yüzyıl Avrupa geleneğinin büyük gerçekçi romanlarını ve son olarak çağdaş Küba devrimci romanlarını –yeri gelmişken, bu romanları acilen İngilizce'ye çevirmemiz gerektiğini belirteyim– okuyorlar. Ama en iddialı bulduğum yarıyıl çalışması, açıkça entelektüelin rolünün incelenmesine ayrılanıydı: Aynı zamanda siyasal bir militan olan entelektüelin, hem şiir, hem praksis üreten entelektüelin. Kübalıların bu sürece ilişkin örneklerinin –Ho Şi Minh ve Augustino Nieto– kültürel olarak belirlenmiş olduğu yeterince ortadadır: Bizim kendi eşdeğerlerimiz, büyük bir olasılıkla daha bildik figürler olan Du Bois ve C. L. R. James, Sartre ve Neruda ya da Brecht, Kollontay ya da Louise Michel olurdu. Ama bütün bu konuşma, örtük olarak bugün Amerikan eğitiminde beşeri bilimlere ilişkin yeni bir kavrayışı önermeyi amaçladığı için, entelektüelin rolünün incelenmesinin bu tür önerilerde anahtar bir bileşen olması gerektiğini eklemek yerinde olur.

Lu Hsun'un kendi yaptığı işe ilişkin kavrayışı ve bu kavrayışını tıp deneyiminden edindiği hakkında daha önce bir şeyler söylemiştim. Ama özel olarak *Önsöz* hakkında söylenmesi gereken daha pek çok şey var. Bu *Önsöz*, Üçüncü Dünya sanatçısının durumunu anlamayı sağlayacak temel belgelerden biri olmakla kalmıyor, aynı zamanda kendi başına yoğun bir metin, en büyük öykülerden herhangi biri kadar başlı başına bir sanat yapıtı. Aynı zamanda Lu

Hsun'un kendi yapıtında, olağandışı orandaki bir öznel yatırımın ve kasten gayrişahsileştirilmiş nesnel anlatının üstün bir örneği niteliğinde. Satır satır bir yorumu gerektiren bu ilişkileri gereğince ele almamız olanaksız. Gene de, Lu Hsun'un, yapıtlarını yayımlaması yönünde arkadaşlarının ve gelecekte işbirliği yapacağı kişilerin taleplerine karşılık olarak, ikilemini sergilediği küçük bir fablı aktaracağım:

> Penceresiz, yıkılması olanaksız demirden bir ev hayal edin: İçeride uykuya dalmış, birazdan boğularak ölecek olan birçok insan var. Ama uyurken öleceklerı için, ölüm acısını hissetmeyeceklerini biliyorsunuz. Şimdi, uykusu hafif olanlardan birkaçını uyandırmak için yüksek sesle bağırır, o talihsiz birkaç kişinin kaçınılmaz ölüm ıstırabını yaşamasına yol açarsanız, onlara iyi bir hareketle bulunduğunuzu düşünür müsünüz?[14]

Bu tarihsel dönemde (Çin Komünist Partisi'nin kurulmasından kısa bir süre sonra, ama aynı zamanda orta sınıf devriminin iflasının belirginlik kazanmasından sonra) Üçüncü Dünya entelektüelinin görünürdeki umutsuz durumu, hiçbir çözümün, hiçbir praksis ya da değişim biçiminin düşünülemez göründüğü bu durum, birazdan göreceğimiz üzere, bağımsızlığın kazanılmasından sonra Afrikalı entelektüellerin içinde bulunduğu, bir kez daha hiçbir siyasal çözümün mevcut ya da tarihsel ufukta görülür olmadığı durumla koşuttur. Bu siyasal sorunun biçimsel ya da edebi tezahürü, anlatısal kapanım olanağıdır; ki daha sonra özellikle üzerinde duracağız.

Daha genel bir teorik bağlamda (sorunun teorik biçimi, yani hiç olmazsa bir izleğe dönüştürüp gündeme getirmek istediğim biçimi budur) Marksist gelenekte en güçlü biçimiyle "kültür devrimi"nin ne anlama geldiğini yeniden kavramak zorundayız. Her ne kadar bir öğreti olarak Maoizme zorunlu olarak örtük bir gönderme söz konusu olsa da, yakın Çin tarihinde şiddet ve kargaşa içeren "on bir yıl"lık kesintinin olaylarına doğrudan gönderme yapmıyorum. "Kültür devrimi" teriminin bizzat Lenin'in terimi olduğu söyleniyor ve terim bu biçimiyle açık olarak okur yazarlık seferberliğini ve örgün öğretim ve eğitimin yeni sorunlarını gösteriyordu: Bir kez daha Küba'nın yakın tarihte en şaşırtıcı ve başarılı örneğini oluşturduğu bir şey. Bununla birlikte, biz bu kavrayışı, görünürde birbirinden son

14. *A.g.y.*, s. 5.

derece farklı uğraşları –Gramsci, Wilhelm Reich, Frantz Fanon, Herbert Marcuse, Rudolf Bahro ve Paulo Freire adları, bu uğraşların kapsamı ve odak noktası konusunda bir fikir verebilir– içerecek şekilde daha da genişletmek zorundayız. Aceleci bir tutumla, bu tür yapıtlarda yansıtıldığı biçimiyle "kültür devrimi"nin Gramsci'nin "maduniyet" adını verdiği fenomen üzerinde döndüğünü belirteceğim; bunlar, açmak gerekirse, tahakküm durumlarında –en çarpıcı biçimiyle sömürgeleştirilmiş halkların deneyiminde– zorunlu olarak ve yapısal olarak gelişen zihinsel yönden aşağı olma hisleri ile bağımlılık ve itaat alışkanlıklarıdır. Ama burada, çok sık olduğu gibi, bizim gibi Birinci Dünya halklarının öznelleştirici ve psikolojikleştirici alışkanlıkları bizi yanıltıp yanlış anlamalara sürükleyebilir. Bu anlamda maduniyet, psikolojilere yön vermesine rağmen, psikolojik bir mesele değildir; kanımca, stratejik "kültür" terimi seçimi, tam da soruna bu bakışı yeniden yapılandırma ve onu dışarıya, psikolojik olmayan, ama indirgemeci ya da ekonomi merkezli de olmayan, materyalist bir tarzda nesnel ya da kolektif tin alanına yansıtma amacını taşımaktadır. Ruhsal bir yapı nesnel olarak ekonomik ve siyasal ilişkilerce belirleniyorsa, onu salt psikolojik terapiler aracılığıyla ele alamayız; ama aynı şekilde, ekonomik ve siyasal durumun salt nesnel dönüşümleri aracılığıyla da ele alamayız, çünkü alışkanlıklar varlıklarını sürdürüp, uğursuz ve sakatlayıcı bir kalıntısal etkide bulunurlar.[15] Şu eski gizemin, teori ile pratik birliğinin daha çarpıcı biçimidir bu. Üçüncü Dünya entelektüellerinin, yazarlarının ve sanatçılarının başarıları ve başarısızlıklarının, somut tarihsel anlamlarını kavramak istiyorsak, onları özellikle şimdi bize alabildiğine yabancı ve uzak olan bu kültür devrimi sorunu bağlamına yerleştirmeliyiz. Birinci Dünya' nın kültürel entelektüelleri olarak, yaşamımızı adadığımız çalışmaya ilişkin bilincimizi en dar mesleki ya da bürokratik çerçeveyle sınırlandırma imkânını tanıdık kendimize, böylece içimizdeki kısırdöngüyü pekiştiren özel bir maduniyet ve suçluluk duygusu ürettik. Bir edebiyat yazısının

15. Lenin, "insan etkileşiminin yalın, temel kurallarına uyma *zorunluluğu* bir *alışkanlık* haline geldiğinde", sosyalizmin bir gerçekliğe dönüşeceği gözleminde bulunur. *State and Revolution*, Beijing: Foreign Language Press, 1973, s. 122; Türkçesi: *Devlet ve Devrim*, çev. Süheyla Kaya ve İsmail Yarkın, İstanbul: İnter, 1995.

siyasal bir edim olabilmesi (gerçek sonuçlarıyla birlikte), Çarlık Rusyası'nın ya da modern Çin'in edebiyat tarihine özgü bir ilginçliğin ötesinde pek bir anlam taşımıyor bizim için. Ama belki de, entelektüeller olarak, halihazırda, Lu Hsun'un sözünü ettiği o yıkılması olanaksız demirden odada boğulmak üzere mışıl mışıl uyumakta olduğumuz olasılığını da göz önünde bulundurmalıyız.

Öyleyse, anlatısal kapanım meselesi, keza anlatısal bir metnin gelecekle ve henüz varlık kazanmamış kolektif bir projeyle ilişkisi, salt biçimsel ya da edebi-eleştirel bir konu değildir. Gerçekten de, *Bir Delinin Günlüğü*'nün iki ayrı ve bağdaşmaz sonu vardır; bunları, yazarın kendi toplumsal rolü hakkındaki tereddütlerinin ve kaygılarının ışığında irdelemek öğretici olacaktır. Sonlardan biri –düş kırıklığına uğrayan özne– neredeyse evrensel bir yamyamlık gibi olanaksız bir durumda geleceğe bir çağrıdır daha çok: Boşluğa fırlatılan son umutsuz satırlar, "çocukları kurtarın..." sözüdür. Ama öykünün ikinci bir sonu daha vardır; ilk sayfada, (yamyamlardan biri olduğunu varsayabileceğimiz) ağabey anlatıcıyı şu neşeli gözlemle selamladığında bu son açığa vurulur: "Bizi görmek için uzun bir yoldan gelmişsin sağolasın, ama kardeşim bir süre önce iyileşip resmi bir görevle başka bir yere gitti." Böylece, baştan, kâbus sıfırlanmış olur; paranoyak hayalci, şimdi görünüşün altındaki dehşet verici gerçekliği kısa ve korkunç bir an için görme olanağına kavuştuğunda, minnet hissiyle yanılsamanın ve unutuşun alanına geri döner, orada bürokratik iktidar ve ayrıcalığın uzamındaki yerini yeniden alacaktır. Belirtmek istediğim şu: Anlatı metni, ancak bu bedeli ödeyerek, eşzamanlı ve zıt mesajların bu karmaşık oyunu yoluyla, gerçek geleceğe somut bir perspektif açabilir.

•

Yazımı sürdürmeden önce, çeşitli gözlemleri araya sokmak için irdelememe ara vermek zorundayım. Öncelikle, benim için bir nokta apaçıktır: Radikal farklılığın –şunu da belirtelim: kültür kadar cinsiyet farklılığının da– *her* ifadesi, Edward Said'in Ortadoğu bağlamında "şarkiyatçılık" adını verdiği ötekilik stratejisine mal edilmeye yatkındır. Söz konusu kültürün radikal ötekiliğinin, önceki sayfalarda olduğu gibi, övülmesi ya da olumlu olarak değerlendirilme-

si pek önemli değildir: Temel işlem, farklılaştırmadır ve bu bir kez gerçekleştirildiğinde, Said'in eleştirdiği mekanizma devreye sokulmuş olur. Öte yandan, bir Birinci Dünya entelektüeli, yeniden genel bir liberal ya da hümanist evrenselcilik yanılgısına düşmeden bu işlemden nasıl kaçınabilir bilemiyorum: Bence, temel siyasal görevlerimizden biri, tam da Amerikan halkına öteki ulusal durumların radikal farklılığını anımsatmaya yönelik bu aralıksız çabada yatmaktadır.

Ama bu noktada, "kültür" kavramının kendisinin tehlikeleri hakkında bir uyarı notu düşmemiz gerek: Çin "kültür"ü üzerine öne sürmeyi kendime hak tanıdığım son derece spekülatif gözlemler, bu anlamda "kültür"ün hiçbir biçimde durulacak son nokta olmadığını eklemezsem, tamamlanmış sayılmayacak. Bu tür kültürel yapı ve tutumların ta kendilerinin, başlangıçta altyapısal (örneğin ekonomik ve coğrafi) gerçekliklere verilen yaşamsal tepkiler olduğu düşünülmelidir: Bunlar daha temel çelişkileri çözmeye yönelik girişimlerdir; tasarlandıkları durumlardan sonra varlıklarını sürdürür ve şeyleşmiş biçimler içinde "kültürel örüntüler" olarak yaşamlarını devam ettirirler. Öyleyse, bu örüntülerin kendileri, daha sonraki kuşakların karşılaştıkları nesnel durumun bir parçası haline gelirler ve Konfüçyüsçülük örneğinde olduğu gibi, bir kez bir ikilemin çözümünün parçası haline geldikten sonra, yeni sorunun da parçası haline gelirler.

Kültürel "kimlik," hatta ulusal "kimlik" kavramının uygun olduğu kanısında da değilim. Postyapısalcılığın "merkezli özne" adını verdiğimiz kavrama, burjuva bireyciliğinin bütünlüklü benine genel saldırısının haklılığını teslim edip, sonra da bu ruhsal bütünlük şeklindeki aynı ideolojik serabı kolektif kimlik öğretisi biçiminde kolektif düzeyde yeniden canlandıramayız. Kolektif kimliğe göndermelerin, dogmatik ve yer'siz bir "ideolojik analiz"den çok, tarihsel bir perspektife göre değerlendirilmeleri gerekir. Bir Üçüncü Dünya yazarı, bu ideolojik değeri (önümüze) getirdiğinde, söz konusu kavramın stratejik kullanımının siyasal sonuçlarını belirlemek için somut tarihsel durumu yakından irdelemek durumundayız. Sözgelimi, Lu Hsun'un sözünü ettiği an, açık olarak, Çin "kültür"üne ve "kültürel kimlik"ine yönelik bir eleştirinin güçlü ve devrimci sonuçlarının –daha sonraki bir toplumsal yapıda geçerli ol-

mayabilecek sonuçlardır bunlar– olduğu bir dönüm noktasıdır. Öyleyse, bu belki de, daha önce sözünü ettiğim "milliyetçilik" meselesini gündeme getirmenin bir başka ve daha karmaşık yoludur.

Ulusal alegoriye gelince, kanımca, bazı yapısal farklılıkların altını çizmek için, bu alegorinin genellikle Batı edebiyatı olarak kabul edilen edebiyatta da bulunduğunu vurgulamamız yerinde olur. Benito Pérez Galdos'un 19. yüzyıl gerçekçiliğinin son ve en zengin başarılarından biri olan yapıtını örnek vermek istiyorum. Galdos'un romanlarındaki (ulusal) alegori, daha tanınmış Avrupalı seleflerine nazaran daha belirgindir.[16] Bu pekâlâ Immanuel Wallerstein'ın dünya sistemi terminolojisi çerçevesinde açıklanabilecek bir şeydir.[17] 19. yüzyıl İspanyası, burada Üçüncü Dünya terimi altında gösterdiğimiz ülkeler gibi tam olarak *periferik* olmamakla birlikte; elbette, İngiltere ya da Fransa'yla karşılaştırıldığında, bu anlamda *yarı-periferik*'tir. Bu yüzden, *Fortunata y Jacinta*'nın (1887) başlıkta adları geçen iki kadın (eş ile metres, üst orta sınıftan bir kadın ile "halk"tan bir kadın) arasında kalan erkek kahramanının durumunun, 1868'in cumhuriyetçi devrimi ile 1873'ün Bourbon restorasyonu arasında bocalayan ulus-devlet çerçevesinde tanımlandığını görmek şaşırtıcı değildir.[18] Burada da, Ah Q'da gördüğümüz aynı "akışkan" ya da aktarılabilir alegorik referans yapısı öne çıkar: Çünkü Fortunata da evlidir ve sevgilisini aramak için yasal evini bırakıp, sonra da terk edilmiş olarak evine geri döndüğünde, "devrim" ile "restorasyon" alternatifleri onun durumuna da uygulanır.

Burada asıl vurgulanması gereken nokta Galdos'un analoji yapma konusundaki zekâsının yanında analojide seçmeli bir yapı ol-

16. Stephen Gilman'ın şu kitabındaki ilginç değerlendirmelere bakınız: *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton: Princeton University Press, 1981.

17. Immanuel Wallerstein, *The Modern World System*, New York: Academic Press, 1974; Türkçesi: *Modern Dünya Sistemi*, Cilt 1, çev. Latif Boyacı, İstanbul: Bakış, 2004.

18. Sözgelimi: "Juanito, 1874'ün son günlerinden bu yana, çılgınlıklarını şaşmamacasına izleyen o sakin döneme girmişti. Aslında, günahın bezginliği olmadan erdem olmuyordu; devrimin aşırılığı olmadan saf ve eksiksiz düzen duygusu olmuyordu. Don Baldomero'nun ülke için söylediği, Juanito'da doğrulanıyordu: Bir özgürlük, bir barış ateşine tutuluyordu", *Fortunata y Jacinta*, Madrid: Editorial Hernando, 1968, s. 585 (Kısım III, Bölüm 2, Altbölüm 2).

masıdır: Bu analojiyi kullanarak romandaki durumu tamamen İspanya'nın kaderiyle ilgili alegorik bir yoruma çevirebileceğimiz gibi, analojinin önceliklerini tersine çevirip, siyasal benzerliği bireysel dramın metaforik süsü ve bu dramın salt mecazi bir yoğunlaştırılması olarak okumakta da özgürüz. Burada alegorik yapı, siyasal ve bireysel ya da ruhsal olanın kimliğini sergilemek bir yana, temel olarak bu düzeyleri mutlak biçimde ayırma eğilimi gösterir. Siyaset ile libidinal olan arasında radikal bir farklılık olduğu kanısında değilsek, bu yapının gücünü hissedemeyiz: Söz konusu yapının işleyişi, daha önce tartışmamızda Batı uygarlığına atfettiğimiz kamusal ile özel arasındaki kopmayı (hükümsüzleştirmek yerine) teyit eder. Deleuze'le Guattari, bu kopma ve bu alışkanlığı dile getiren en güçlü çağdaş metinlerden birinde, hem toplumsal hem bireysel olan bir arzu kavrayışını savunurlar:

> Bir çılgınlık nasıl başlar? Belki de, sinema, çılgınlık hareketini yakalayacak güçtedir, tam da analitik ya da regresif olmadığı, toplu bir birlikte var olma alanını keşfettiği için. Nicholas Ray'in belli ki bir kortizon sabuklamasının oluşumunu temsil eden bir filmini alalım: Çok fazla çalışan bir baba, işinden arta kalan zamanda taksicilik yapan ve kalp rahatsızlığından ötürü tedavi gören bir lise öğretmeni. Genel olarak eğitim sistemi, ırkı eski saflığına kavuşturma gereği, toplumsal ve ahlaki düzenin kurtuluşu hakkında ileri geri konuşmaya başlar, sonra dine geçer, Kutsal Kitap'a geri dönüşün zamansızlığına. Hz. İbrahim'e. İyi hoş, ama ne yapmıştır aslında Hz. İbrahim? E, işte, oğlunu öldürmüş ya da öldürmek istemiştir ve belki de Tanrı'nın tek hatası, onu durdurmuş olmasıdır. Peki, bu adamın, filmin kahramanının kendi oğlu yok mudur? Hımm... Filmin psikiyatrları utandıracak kadar iyi gösterdiği şey, sabuklamanın her şeyden önce toplumsal, ekonomik, siyasal-kültürel, ırksal ve ırkçı, pedagojik ve dinsel olan bir alanın yaptığı bir yatırım olduğudur: Sabuklayan kişi, ailesine ve oğluna, onları her yönden kuşatan bir sabuklamayı uygular.[19]

Ben kişisel olarak, Birinci Dünya deneyiminde, kamusal ile özel arasındaki bu özü itibariyle toplumsal ve somut boşluğun, entelektüel bir tanı konarak ya da onlar arasındaki daha derin ilişki üzerine daha yeterli bir teori geliştirerek ortadan kaldırılabileceğinden emin değilim. Bana öyle geliyor ki, Deleuze'le Guattari'nin burada önerdikleri şey, bu filmin yeni ve daha uygun bir *alegorik* yo-

19. Deleuze ve Guattari, *a.g.y.*, s. 274.

rumudur. Demek ki, bu tür alegorik yapılar Birinci Dünya kültür metinlerinde yok değildir, daha ziyade, *bilinçdışı*'dırlar; bu yüzden de zorunlu olarak halihazırdaki Birinci Dünya durumumuzun bütün bir toplumsal ve tarihsel eleştirisini gerektiren yorumlayıcı mekanizmalara başvurarak şifrelerinin çözülmesi gerekir. Buradaki püf noktası şudur: Kendi kültürel metinlerimizin bilinçdışı alegorilerinden farklı olarak, Üçüncü Dünya ulusal alegorileri, bilinçli ve açıktır: Siyasetin libidinal dinamikle kökten farklı ve nesnel bir ilişkisini imlerler.

•

Şimdi, Afrika edebiyatının metinlerine dönmeden önce, bu yazının çok özel bir vesile dolayısıyla yazıldığını size anımsatmak isterim: Robert C. Elliot'ı ve ömrünü adadığı çalışmaları anmak. Kanımca, Elliot'm en önemli iki kitabının, *The Power of Satire* (Yerginin Gücü) ile *The Shape of Utopia*'nın (Ütopyanm Şekli)[20] merkezini, yazarın yergi ile ütopyacı itki arasında kurduğu çığır açıcı bağlantının oluşturduğunu görebiliriz: Bunlar görünürde iki karşıt dürtü ve edebi söylemdir, ama aslında birbirlerini yinelerler, öyle ki her biri daima ötekinin etki alanı içinde gizlice aktiftir. Elliot bize, her yerginin zorunlu olarak bünyesinde ütopyacı bir referans çerçevesi taşıdığını öğretmiştir; ne denli dingin ya da somutluktan arınmış olurlarsa olsunlar, bütün ütopyalara gizliden gizliye yön veren şey, yergicinin yoz bir gerçekliğe olan öfkesidir. Biraz önce gelecekten söz ettiğimde, benim dilimde sosyalist projeyi anlatan bir başka sözcük niteliğindeki "ütopya" sözcüğünü kullanmamak için kendimi zor tuttum.

Ama şimdi daha açık konuşacağım ve Senegalli büyük çağdaş romancı ve sinemacı Ousmane Sembène'in *Xala* romanından şaşırtıcı bir bölümü düsturum olarak alacağım. Başlık, talihinin doruğunda, kendisine güzel, genç bir eş (üçüncü) alan varlıklı ve ahlaksız bir Senegalli işadamının başına gelen son derece kendine özgü bir ritüel lanet ya da belayı gösterir. *Yerginin Gücü*'nün gölgeleri! Lanet, elbette, tahmin edebileceğiniz gibi, cinsel iktidarsızlıktır. Bu

20. Sırasıyla Princeton University Press, 1960 ve University of Chicago Press, 1970.

romanın talihsiz kahramanı Hadj, umarsızca hem Batı'da, hem kabilesinde birtakım çareler arar, bir sonuç elde edemez ve sonunda, olağanüstü güçleriyle ün kazanmış bir şamanı bulmak için Dakar'ın içlerine zorlu bir yolculuğa girişmeye karar verir. İşte, Hadj'nın bir at arabasındaki sıcak ve tozlu yolculuğunun sonucu:

> Derin bir vadiden çıktıklarında, sazlarla örülmüş koni şeklinde çatılar gördüler; havanın etkisiyle gri-siyah bir renge bürünmüş çatılar, boş ovanın ortasında ufka karşı göz alıyordu. Serbestçe dolaşan, bir deri bir kemik sığırlar, tehditkâr boynuzlarla, kalan azıcık otu kapabilmek için birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışıyorlardı. Uzaktan ancak birer siluet gibi görünen birkaç kişi, tek kuyunun çevresinde bir şeylerle uğraşıyordu. Arabanın sürücüsü tanıdık topraklardaydı ve yanından geçen insanları selamlıyordu. Sereen Mada'nın evi, heybetli boyutları dışında, yapı olarak ötekilerle aynıydı. Ev, kulübeleri yarım daire şeklinde dizilmiş olan ve tek bir ana kapıdan girilen köyün ortasındaydı. Köyde ne bir dükkân, ne bir okul, ne bir dispanser vardı; aslında, köyde çekici hiçbir şey yoktu [Ousmane sözlerine böyle son verir, ardından, sanki sonradan aklına gelmişçesine, şu yakıcı satırı ekler:] Aslında, köyde çekici hiçbir şey yoktu. Köyün yaşamı, cemaatin karşılıklı bağımlılık ilkelerine dayanıyordu.[21]

Öyleyse, burada, sonuçta bildiğim tüm diğer metinlerden daha simgesel bir yoldan, bir geçmiş ve gelecek ütopyası uzamı –kolektif işbirliğinin toplumsal dünyası– bağımsızlık sonrası yeni ulusal ya da komprador burjuvazinin yoz, Batılılaşmış para ekonomisinin içine çarpıcı bir biçimde sokulur. Gerçekten de, Ousmane bize, Hadj'nın bir sanayici olmadığını, yaptığı işin hiçbir anlamda üretken olmadığını, Avrupalı çokuluslu şirketler ile yerel maden çıkarma sanayii arasında aracılık yaptığını göstermek için büyük bir çaba sarfeder. Bu biyografi taslağına son derece önemli bir gerçeği eklemek gerekir: Hadj gençliğinde siyasetle uğraşmış, milliyetçi ve bağımsızlık yanlısı faaliyetlerinden ötürü bir süre hapis yatmıştır. Bağımsızlık hareketinin genel bir toplumsal devrime dönüşmedeki başarısızlığından dolayı, bu yoz sınıflara yönelik olağanüstü yergi özellikle belirgindir (Ousmane, *Le Dernier de l'empire*'de [İmparatorluğun Sonuncusu] bu yergiyi Senghor'u kapsayacak şekilde genişletecektir).

21. Sembène Ousmane, *Xala*, İng. çev. Clive Wake, Westport: Lawrence Hill, 1976, s. 69.

Latin Amerika'da 19. yüzyılda, Afrika'da 20. yüzyılda addan öteye gitmeyen ulusal bağımsızlık, makul tek hedefi sahici ulusal özerklik olan bir harekete son noktayı koyar. Tek sorun bu simgesel miyopluk değildir: Afrika devletleri, Fanon'un onları uyardığı şeyin sakatlayıcı etkileriyle de yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Bağımsızlığı başkasının vermesi, onu kendi eliyle almakla aynı şey değildir, çünkü yeni toplumsal ilişkiler ve yeni bir bilinç, devrimci mücadelenin kendisi içinde gelişir. Burada bir kez daha Küba'nın tarihi öğreticidir; Küba, 19. yüzyılda özgürlüğünü kazanan Latin Amerika uluslarının sonuncusuydu: Hemen başka bir büyük sömürgeci gücün gaspedeceği bir özgürlük. 1959 Küba Devrimi'nde 19. yüzyılın uzantısı olan gerilla savaşlarının oynadığı paha biçilmez rolü (José Martí figürü onun bir simgesidir) biliyoruz artık; o zorlu ve alttan alta ilerleyen (Thompsoncu diyeceği geliyor insanın) uzun bir geçmişten yolunu kazarak açan ve bu süreç içinde kendi özgül geleneklerini yaratan Tarih köstebeği deneyimi olmasa, günümüzdeki Küba aynı Küba olmazdı.

Bu yüzden, ağulu bağımsızlık armağanından sonra, Ousmane gibi ya da Kenya'da Ngugi gibi radikal Afrikalı yazarlar, kendilerini yeniden Lu Hsun'un ikilemi içinde bulurlar: Bir yandan, içinde bir değişim ve toplumsal yeniden doğuş tutkusu taşıma; öte yandan, bunu eyleme geçirecek unsurların henüz varlık kazanmamış olması. Umarım, açıktır: Bu aynı zamanda büyük ölçüde estetik bir ikilem, bir temsil krizidir. Başka bir dil konuşan ve sömürgeci işgalin gözle görülür kılığına bürünmüş bir düşmanı belirlemek güç değildi; bu kişilerin yerini kendi halkımızdan insanlar aldığında, denetleyici dış güçlerle bağlantıları göstermek çok daha zordur. Yeni liderler elbette maskelerini fırlatıp Diktatör kimlikleriyle –ister eski bireysel, ister yeni askeri biçimiyle olsun– karşınıza çıkabilirler; ama bu an, aynı zamanda temsil sorunlarını da belirler. Diktatör romanı, Latin Amerika edebiyatının gerçek bir türü haline gelmiştir ve bu tür yapıtların en belirgin özelliği, her şeyden önce derin ve huzursuz bir bir anlam ikiliğidir: Sonuçta Diktatör'e duyulan, belki de ancak Freud'un aktarım mekanizmasının genişletilmiş bir toplumsal değişkesiyle açıklanabilecek olan derin bir sempati.[22]

22. Latin Amerika romanında bu anlam ikiliğinin, arketipsel Diktatör'ün bir

Bununla birlikte, çağdaş Üçüncü Dünya toplumlarının başarısızlıklarının radikal bir tanısının normal olarak aldığı biçim, geleneksel olarak "kültür emperyalizmi" olarak gösterilen şeydir – belirgin temsilcileri olmayan kimliği belirsiz bir etki. "Kültür emperyalizmi"nin edebi anlatımı, yeni biçimlerin icat edilmesini gerektiriyor gibidir: Manuel Puig'in *Rita Hayworth'ın İhaneti* romanı, bunların en çarpıcı ve yenilikçilerinden biri olarak anılabilir. Kişi bu koşullarda geleneksel gerçekçiliğin satirik fabldan daha az etkili olduğu sonucuna varmak durumunda kalıyor; kanımca, Ngugi'nin etkileyici, ama sorunlu *Petals of Blood*'ına (Kan Yaprakları) göre Ousmane'ın bazı anlatılarının –*Xala*'nın yanı sıra *Le mandat*'dan (Posta Çeki) söz etmeliyiz– daha güçlü olması buradan kaynaklanıyor.

Ne var ki, fabl ile, her yönüyle alegori sorununa açıkça geri dönmüş oluyoruz. *Posta Çeki*, geleneksel çözümsüz ikilemi gündeme getirir – romanın talihsiz kahramanı, kimlik belgeleri olmaksızın Paris çekini bozduramaz, ama bağımsızlıktan çok önce doğduğu için kimlik belgeleri zaten yoktur, bu arada bozduramadığı posta çeki, yeni kredilerin ve yeni borçların birikmesiyle erimeye başlar. 1965'te yayımlanan bu yapıtın, anakronik bir bakış açısıyla, zamanımızda bir Üçüncü Dünya ülkesinin başına gelebilecek en büyük talihsizliği, yani o ülkede çok büyük miktarlarda petrol kaynaklarının bulunmasını kâhince sergilediğini belirtmeden geçemeyeceğim – ekonomistlerin bize öğrettiği gibi, kurtuluşu temsil etmek bir yana, bu ülkeleri ödemeyi hayal bile edemeyecekleri çok büyük dış borçların içine sokan bir şeydir bu.

Ne var ki, bir başka düzeyde bu anlatı, sonuçta Ousmane'ın herhangi bir yapıtını değerlendirirken kilit sorunlardan biri olması gereken meseleyi gündeme getirir: Bu anlatıda arkaik ya da kabileye özgü unsurların oynadığı muğlak rol. Seyirciler, Ousmane'ın ilk filmi *La Noire de...*'nin (Siyah Kız) ilginç sonunu hatırlarlar belki: Arkaik bir maske takan küçük çocuk, Avrupalı işverenin peşine düşer, ama bir sonuç elde edemez. Bu arada, *Ceddo* ya da *Emitai* gibi tarihi filmler, ya İslam'a, ya da Batı'ya karşı eski kabile direnişi anla-

yandan halkına baskı yaparken, öte yandan Kuzey Amerika etkisine *direniyor* olarak algılanmasıyla açıklanabileceği görüşünü Carlos Blanco Aguinaga'ya borçluyum.

rını canlandırmaya kararlı gibi görünürler, gene de tarihsel bir perspektifte birkaç istisna dışında bu çabanın sonucu başarısızlık ve nihai yenilgidir. Ne var ki, Ousmane'da geçmişi bugüne taşıyan ya da nostaljik bir kültürel milliyetçilikten kuşkulanamayız. Bu yüzden, eski kabile değerlerine bu başvurunun anlamını belirlemek önemli hale gelir, özellikle de *Xala* ya da *Posta Çeki* gibi modern yapıtlarda ustaca aktif kılındıkları için.

Sanırım, bu ikinci romanın konusu daha derinde, modern ulusal bürokrasinin eleştirilmesinden çok, çağdaş bir para ekonomisinde İslam'daki zekâtın gelenceksel değerinin geçirdiği tarihsel dönüşümdür. Bir Müslüman zekât vermekle yükümlüdür – aslında, yapıt yerine getirilmemiş böyle bir başka taleple sonuçlanır. Gene de, modern bir ekonomide, yoksullara yönelik bu kutsal yükümlülük, toplumun her kesitinden asalakların çılgınca bir saldırısına dönüşür (sonuçta, para Batılılaşmış ve varlıklı, nüfuz sahibi bir kuzenin eline geçer). Akbabalar, kahramanı sözcüğün gerçek anlamıyla iliğine kadar sömürürler; dahası, gökten düşen, amaçlanmamış, beklenmedik hazine, kahramanın çevresindeki bütün toplumu birden vahşi ve doymak bilmez ricacılara dönüştürür – Lu Hsun'daki yamyamlığın bir tür para çeşitlemesidir bu.

Aynı ikili tarihsel perspektifin –kapitalist ilişkilerin üzerine oturmasıyla kökten dönüşen ve doğasını yitiren arkaik görenekler– daha eski İslami ve kabileye özgü çokeşlilik kurumunun sık sık yol açtığı neşeli sonuçlar üzerinden *Xala*'da da gösterilebileceği kanısındayım. Ousmane çokeşlilik kurumu hakkında şunları söyler (unutmamak gerek: yazarın araya girmesi, gerçekçi anlatıda artık kabul edilemez olmakla birlikte, bir biçim olarak alegorik fabla hâlâ son derece uygundur):

> Şehirli çokeşlilerin sürdüğü yaşam hakkında bir şeyler bilmek yerinde olur. Bütün eş ve çocukların aynı aile içinde birlikte yaşadıkları köydeki çokeşliliğin tersine, buna coğrafî çokeşlilik adı verilebilir. Şehirde, aileler değişik yerlere dağılmış olduğu için, çocukların babalarıyla çok az teması vardır. Baba, yaşam tarzı yüzünden, bir evden ötekine, bir konaktan diğerine gitmek zorundadır ve yalnızca akşamları, yatma vakti oralardadır. Bundan dolayı, bir işi varsa, öncelikle mali bir kaynak olarak görülür.[23]

23. *Xala*, *a.g.y.*, s. 66.

Gerçekten de, Hadj'nın üçüncü evliliği anındaki sefilliğinin canlı bir görüntüsüne tanık oluruz: Hadj, toplumsal statüsünü sağlama alması gereken bu evlilik anında, kendisine ait gerçek bir evinin olmadığını ve bir eşinin evinden ötekine mekik dokumaya mahkûm olduğunu fark eder; öyle bir durumdur ki bu, Hadj sırasıyla eşlerinden her birinin, çekmekte olduğu ritüel lanetlenmeden sorumlu olduğundan kuşkulanır. Ama yukarıda aktardığım bölüm –başlı başına bir kurum olarak çokeşlilik hakkında ne düşünürsek düşünelim– çokeşliliğin burada tarihsel perspektifi açmaya yönelik iki-değerli bir öğe işlevi gördüğünü gösterir. Hadj'nın büyük şehirde giderek daha çılgınca bir hal alan gezileri, kapitalizm ile kabileye özgü daha eski, kolektif toplumsal yaşam biçimini yan yana getirmeyi sağlar.

Ne var ki, bunlar, başka bir yazımda "türsel süreksizlikler"[24] adını verdiğim şeyin neredeyse ders kitaplarına özgü, şaşırtıcı ve denetimli bir alıştırması olarak betimleyebileceğimiz *Xala*'nın en dikkat çekici özelliği değildir. Gerçekten de, roman türsel bir gelenek içinde başlar; bu tür çerçevesinde Hadj'yı komik bir kurban olarak okuruz. Aniden her şey tersine döner ve Hadj'nın beceriksizliği birden büyük bir talihsizliğe yol açar: Sayısız alacaklı, talihsizliği yüzünden açıkça bir başarısızlık abidesi olarak damgalanan Hadj'a yüklenmeye başlar. Bu sürece gülünç bir acıma ve dehşet duygusu eşlik eder, gene de bu, söz konusu kişiye yönelik pek öyle büyük bir sempatiyi imlemez. Aslına bakılırsa, ayrıcalıklı, yeni, Batılılaşmış topluma karşı (talihin bu hızla tersine dönmesi, böyle bir toplumda gerçekleşebilir) daha büyük bir nefreti getirir. Gene de, hepimizin yanıldığı ortaya çıkar: Ritüel lanetin kaynağı eşler değildir. Freud'un "Tekinsiz"de betimlediği mekanizmalardan bazılarıyla karşılaştırılabilecek olan ani bir türsel tersine çevirme ve genişleme içinde, birden Hadj'nın geçmişi hakkında yeni ve ürpertici bir şey öğreniriz:

"Öykü epey eskilere uzanır. Şu oradaki kadınla evlenmenden kısa bir süre önceydi. Hatırlamıyor musun? Eminim, hatırlamazsın. Şu halimi görüyor musun" (Hadj ile konuşan, paçavralar içindeki bir dilencidir) "şimdiki şu halim, senin yüzünden oldu. Jeko'da kabilemize ait büyük bir arazi

24. "Generic Discontinuities in Science Fiction: Brian Aldiss' Starship", *Science Fiction Studies*, Sayı 2 (1973), s. 57-68.

parçasını sattığını hatırlıyor musun? Yüksek makamlardaki insanların suç ortaklığıyla kabile adlarını değiştirip, toprağımızı elimizden almıştın. İtirazlarımıza rağmen, arazinin bize ait olduğuna dair delillere rağmen, mahkemede davayı kaybetmiştik. Toprağımızı elimizden almakla yetinmemiş, bir de beni hapse attırmıştın."[25]

Böylece, kapitalizmin ana suçu gözler önüne serilir: Ücretli emek ya da para biçiminin yol açtığı yıkım ya da piyasanın acımasız ve kişisiz ritimleri değildir bu; şimdi el konulup özelleştirilmiş olan bir topraktan en başta bu eski kolektif yaşam biçimlerinin sökülüp atılmasıdır. Bu, daha dün Amerikan Yerlileri'nin, bugün Filistinlilerin başına gelen ve Ousmane'm *Posta Çeki*'ni temel alarak filme çektiği *Mandabi*'de anlamlı bir biçimde yeniden gündeme getirdiği modern trajedilerin en eskisidir: Filmde kahraman şimdi kendi evini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Bu korkunç "bastırılmışın dönüşü" hakkında belirtmek istediğim, onun anlatıdaki kayda değer bir türsel dönüşümü belirlemesidir: Birden artık yerginin değil, ritüelin içindeyizdir. Sereen Mada' nın başı çektiği dilenciler ve lümpenler, Hadj'ın üzerine çullanıp ondan, kendi *xala*'sının kaldırılması için, iğrenç bir aşağılanma ve horlanma ritüeline katlanmasını isterler. Anlatının temsil uzamı, yeni bir türsel alana yükseltilir; bu yeni alan, bir yandan bize düşkün şimdinin ütopyacı yıkımını bir kehanet biçiminde önceden bildirirken, bir yandan da geriye uzanarak arkaik olanın güçlerine değinir. İster istemez akla gelen "Brechtvari" sözü, tam olarak Üçüncü Dünya gerçekliğinden çıkıp beliren bu yeni biçimlerin gereğince hakkını veremez büyük bir olasılıkla. Gene de, bu beklenmedik türsel sonun ışığında, daha önceki yergi metninin kendisi de geriye dönük olarak dönüşüme uğrar. Birden, o ana kadar anlatı içindeki bir karakterin başına gelen ritüel laneti konu alan ya da anlatan bir yergi gibi okuduğumuz metnin, başlı başına ritüel bir lanet olduğu açığa vurulur: Bütün hayali olaylar zinciri, Ousmane'ın kahramanına ve onun gibi insanlara yönelik laneti haline gelir. Robert C. Elliot'ın yergi söyleminin antropolojik kökenine ilişkin büyük içgörüsünün –ona göre, yergi söyleminin kökeni, şamanın gerçek lanetleme edimlerine uzanıyordu– bundan daha şaşırtıcı bir onaylanması olamazdı.

25. *Xala*, *a.g.y.*, s. 110-1.

Bütün bunların niçin böyle olması gerektiği üzerine ve Üçüncü Dünya kültüründe ulusal alegorinin önceliği olarak belirlediğim şeyin kökeni ve statüsü üzerine birkaç düşünceyle yazımı sonlandırmak istiyorum. Sonuçta, çağdaş Batı edebiyatındaki özgöndergesellik mekanizmalarını hepimiz yakından biliyoruz: Alegorik metinleri, yapısal olarak farklı bir toplumsal ve kültürel bağlamda böyle mekanizmaların başka biçimleri olarak almak gerekmez mi? Belki. Ama bu durumda, böyle bir mekanizmayı gereğince anlayabilmek için önceliklerimizi tersine çevirmek zorundayız. Kültürümüzde toplumsal alegorinin itibarsızlığını ve Batı'nın Öteki'sinde toplumsal alegorinin neredeyse kaçınılmaz işleyişini göz önünde bulunduralım. Kanımca, birbiriyle çelişen bu iki gerçekliği *durumsal bilinç* –ben bu ifadeyi daha yaygın materyalizm terimine yeğliyorum– çerçevesinde kavramamız gerekir. Hegel'in Efendi-Köle ilişkisi üzerine eski analizi,[26] iki kültürel mantık arasındaki bu ayrımı sergilemenin hâlâ en etkili yolu olabilir. İki eşit kişi, her biri ötekince tanınmak için, mücadele ederler: Biri, bu üstün değer için yaşamını feda etmeye hazırdır. Öteki –Brecht'in Şvayk'ı gibi bedenine ve maddi dünyaya fazlaca düşkün korkak bir kahraman– yaşamını sürdürmek üzere pes eder. Artık onursuz yaşama yönelik uğursuz ve insanlık dışı bir feodal-aristokratik horgörünün ete kemiğe bürünmüş hali olan Efendi, onun alçakgönüllü kulu ya da kölesi haline gelen ötekince tanınmanın yararlarının keyfini sürmeye başlar. Ama bu noktada iki farklı ve diyalektik açıdan ironik tersine çevirme meydana gelir: Yalnızca Efendi şimdi gerçek anlamıyla insani-

26. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, İng. çev. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 1977: Kısım B, Bölüm IV, Parça A-3, "Efendilik ve Kölelik", s. 111-9. Bu argümanın öteki temel felsefi savunusu, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki epistemolojisidir; bu epistemolojiye göre, toplumu bir bütün olarak kavrama ya da toplumun "haritasını çıkarma" imkânı yapısal olarak tahakküm eden sınıfların değil, tahakküm edilen sınıfların elindedir. "Harita çıkarma", şu yazımda kullandığım bir terimdir: "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" (*Postmodernizm* içinde, haz. N. Zekâ, İstanbul: Kıyı, 1990, s. 59-116). Burada "ulusal alegori" adını verdiğimiz şey, açık ki bütünselliğin bu tür bir haritasını çıkarma biçimidir; öyle ki, Üçüncü Dünya edebiyatının bilişsel estetiğinin ana çizgileriyle bir teorisini veren bu yazı, Birinci Dünya'nın, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nin kültür emperyalizminin mantığını betimleyen postmodernizm hakkındaki adı geçen yazının bir uzantısını oluşturmaktadır.

dir; dolayısıyla, bu artık insan-altı yaşam biçimince –köle– "tanınma", ona tam ulaşıldığı anda yok olup gider ve gerçek bir tatmin sunmaz. "Efendi'nin hakikati," diye acımasızca belirtir Hegel, "Köle'dir; öte yandan, Köle'nin hakikati de, Efendi'dir." Ama ikinci bir tersine çevirme de yoldadır; çünkü köleden efendi için çalışması ve ona onun üstünlüğüne uygun düşen bütün maddi yararları sağlaması istenir. Ama sonunda bu, maddenin gerçekliğinin ve direnişinin gerçekten ne olduğunu yalnızca kölenin bildiği anlamına gelir; yalnızca köle, kendi durumuna ilişkin gerçek bir materyalist bilince ulaşabilir, çünkü yazgılı olduğu şey tam da budur. Bununla birlikte, Efendi idealizme mahkûmdur: Kendi somut durumuna dair herhangi bir bilinçliliğin bir düş gibi, dilimizin ucunda olup anımsayamadığımız bir sözcük gibi, içimizi kemiren, şaşkın zihnin formüle etmeyi beceremediği bir kuşku gibi uçup gittiği yer'siz bir özgürlük lüksüne mahkûmdur.

Biz Amerikalıların, dünyanın efendilerinin, hemen hemen aynı durumda olduğumuz kanısındayım. Yukarıdan bakış, epistemolojik olarak sakatlayıcıdır ve öznelerini indirger: Bir sürü parçalanmış öznellik şeklindeki yanılsamalara, kolektif geçmiş ya da gelecekten yoksun, toplumsal bütünlüğü kavrama yönünde herhangi bir olanaktan mahrum bırakılmış, ölmek üzere olan bireysel bedenlere. Bize, Sartre'ın sözünü ettiği anlık parıltı lüksünü sağlayan bu yer'siz bireysellik, bu yapısal idealizm, "tarih kâbusu"ndan hoş bir kaçış olanağı verir, ama aynı zamanda kültürümüzü, kişiye özel öznelliğin psikolojizmine ve "yansıtmalar"ına mahkûm eder. Bütün bunlar, kendisine rağmen durumsal ve materyalist olmak zorunda olan Üçüncü Dünya kültüründen esirgenmiştir. Ve son olarak, Üçüncü Dünya kültürünün –bu kültürde bireysel öyküyü ve bireysel deneyimi anlatma, sonuçta kolektiflik deneyimini anlatma gibi zorlu bir çabayı içermek zorundadır– alegorik doğasını açıklayacak olan da budur.

Umarım, bu aşina olmadığımız tür alegorik vizyonun epistemolojik önceliğini gösterebilmişimdir; ama itiraf etmeliyim ki, eski alışkanlıkların yitmesi güçtür ve gerçeklikle ya da kolektif bütünsellikle bu tür alışık olmadığımız bir karşılaşma, bizim için çoğu zaman katlanılmaz bir şey olup, bizi *Absalom, Absalom!*'un sonunda büyük yadsımayı mırıldanan Quentin'in durumuna sokar: "Üçün-

cü Dünya' dan nefret etmiyorum! Etmiyorum! Etmiyorum! Etmiyorum!"

Ne var ki, bu direniş bile öğreticidir ve dünyanın öteki üçte ikisinin gündelik gerçekliğiyle karşı karşıya kaldığımızda, "aslına bakılırsa, hiç de çekici değilmiş" hissine kapılabiliriz pekâlâ. Ama şu nihai alaycı tamamlanmasını da teslim etmeksizin o hisse kapılma fırsatını tanımamalıyız kendimize: "Köyün yaşamı, cemaatin karşılıklı bağımlılık ilkelerine dayanıyordu."

1986

14

Teorinin Semptomları mı, Yoksa Teorisi Yapılacak Semptomlar mı?

Teorinin sonu fikrine, başka birçok şeyin sonunun geldiği duyuruları eşlik etti, ki bunların özellikle doğru olduğu söylenemez. İzin verirseniz ben teorinin ne olduğuna ilişkin kavrayışımı ana çizgileriyle aktararak söze gireyim.

Kanımca, düşüncenin dilsel ya da maddi olduğu ve kavramların dilsel anlatımlarından bağımsız olarak var olamayacakları fark edildiği anda, teori felsefenin yerini almaya başlar (başka disiplinlerin de). Bir tür felsefi "açımlama sapkınlığı" diyebileceğimiz bu durum, sistemler ya da niyetler, anlamlar ve doğru-yanlış ölçütleri çevresinde düzenlenen pek çok felsefi ve sistematik yazıyı doğrudan dışlar ya da engeller. Artık eleştiri, dilin ve dilin formülleştirmelerinin bir eleştirisi; bir başka deyişle, çeşitli formülleştirmelerin ideolojik yananlamlarının, belli sözcük ve terimlerin düşürdüğü uzun gölgenin, en kusursuz tanımların ürettiği tartışmalı dünya görüşlerinin, görünürde sımsıkı kapalı önermelerin dışarı sızdırdığı ideolojilerin, haklı argümanların en sakıngan hareketlerinin bıraktığı gözle görülür hata izlerinin keşfedilmesi haline gelir. Bu demektir ki, materyalist dille yüzleşme olarak teori, bir tür dil polisliği –dil pratiklerimizin kaçınılmaz ideolojik imalarını hedef alan şaşmaz bir arama ve yok etme misyonu– içerecektir. Şunu da belirtelim: Teori için bütün dil kullanımları, kendi dil kullanımı da dahil olmak üzere, bu sürçmelere ve taşmalara yatkındır, çünkü teoriyi söyleme geçirmenin herhangi bir doğru biçimi yoktur artık ve bütün hakikatler en iyi durumda geçici, duruma bağlı hakikatlerdir; değişim ve dönüşüm süreci içindeki bir tarihin damgasını taşırlar. Betimlememdeki yapıbozumu hemen tanımış olacaksınız; bazıları

bu betimlemeyle Althussercilik arasında bağlantı kurmak da isteyeceklerdir. Gerçekten de, bu tür yazıların bir tür estetiğini formüle edebiliriz (estetiğin katı bir tabular ve kalıp-kurallar kanonu olarak anlaşılması koşuluyla): Bu tür yazı estetiğinin temel yasası, öyle görünüyor ki, şaşmaz saptamaların ve kesin felsefi önermelerin dışlanmasıdır. Başka bir deyişle, bütün olumlayıcı konumlar kusurlu ve ideolojiktir, çünkü kendi kişisel ve sınıfsal (ve ırk ve toplumsal cinsiyetle ilgili) duruşlarımızı yansıtırlar.

Bu teori görüşünü, kaçınılmaz olarak nihilizme ve entelektüel tıkanmaya götüren görecilik ya da kuşkuculuk içinde eritmek yanlış olur; aksine, söze dökmeyi "düzeltme" çabası, neredeyse sonsuz bir süreçtir ve sürekli olarak yeni sorunlar üretir. Teorinin bir bütün olarak içerdiği çelişkiye –fiili olarak bir şey söylemeden bir savın nasıl öne sürülebileceğine– gelince, bu çelişkiye burada sıralayamayacağımız bir dizi çözüm getirilmiştir. Neolojizm örneği bu noktada tek başına yeterli olabilir: Neolojizm, fiilen var olan dilin ağır birikim yükünü, doğa sonrası yenilik yoluyla alt etmeye yönelik başarısızlığa yazgılı girişimdir. Ama teorinin ezeli düşmanı, şeyleştirme, bu girişimi çok çabuk soğurup etkisiz hale getirir.

Şimdi kayda geçirmemiz gereken şey (yavaş yavaş bugünün teori sorununa geliyorum), bu düşünme ve yazma tarzının, aşamalı olarak geniş geleneksel disiplin alanlarını, yani çağdışı temsil pratiklerinin –sözcükler-kavramlar ayrılığına olan inancın– hâlâ geçerli olduğu gelenekleri bünyesine nasıl kattığıdır. Teorinin yayılması sürecini, savaş, tahakküm ve emperyalizm mecazları kapsamında betimliyorum; çünkü teori, elbette, geç kapitalizmin üstyapısal gelişiminin karakteristik öğelerinden biridir, dolayısıyla aynı dinamiğin birçok öğesini sergiler (bambaşka bir siyasal değer içinde olsa da). Her durumda, teorinin yayıldığı dönemde olup bitenler, yani bu aktarım sürecinde gerçekleşenler (ve klasik hikâye iyi bilinir: Önce antropoloji temel ilkelerini dilbilimden ödünç alır, sonra edebiyat eleştirisi antropolojinin izdüşümlerini bir dizi yeni pratik halinde geliştirir; bu yeni pratikler, psikanalize ve sosyal bilimlere, hukuka ve öteki kültürel disiplinlere uyarlanır), benim toptan çeviri olarak nitelendireceğim şeydir: Toptan çeviri, bir dilin, daha doğrusu son derece farklı dillerin oluşturduğu bütün bir yelpazeyi içeren bir tür dilin bir başkasının yerini almasıdır. Teorinin tükenmesi

olarak adlandırılan şey, genellikle, bu çeviri yoluyla kendine mal etmenin, şu ya da bu disiplin alanında tamamlanması anlamına gelir olsa olsa.

Bu öyküyü anlatmanın, kişinin kendi disiplininin perspektifine göre değişen birçok yolu vardır elbette. Bunun, sanatlardaki artık var olmayan modernizmden alınmış modernist bir dinamik ya da *telos* olduğu kanısındayım. Başka bir deyişle, teorinin dinamiği şu olmuştur: (*a*) yeninin peşine düşülmesi ve (*b*) ilerlemeye olan bir inanç değilse de, en azından, teorik kanonun soğurup ehlileştirdiği çeşitli eski şeyleşmiş ya da kurumsallaşmış (*signed*) teorilerin yerini alacak yeni bir şeylerin hep var olacağına yönelik bir güven. Ya da sormak gerek: Acaba teorik kanon diye bir şey var mı? Teorik üretim zaten ruhen postmodern değil mi? Modernist teori üretimi ile postmodernist teori üretimi arasında bir ayrıma gidebilir miyiz? Şimdilik, bu tür sorulara ilişkin kararlar, salt kişisel görüş olarak kalma riskiyle karşı karşıyadır.

Ama teori tarihini kısaca gözden geçirmenin yararlı olacağı kanısındayım ve benim değerlendirmem şöyle: Gerçek anlamıyla kavramın iç yapısının –iç boşluğunun ya da yarığının– keşfedildiği bir ilk an vardır. Çoğunlukla yapısalcılık olarak belirlenen bu ilk anda, kavramların özerk değil, –hem içsel, hem dışsal olarak– ilişkisel olduğu ve maddiliklerinin kaçınılmaz olduğu netlik kazanır; başka bir deyişle, yavaş yavaş kavramların fikirlerden ziyade sözcükler ve sözcük grupları olduğunun ayırdına varırız.

İkinci bir anda –buna kimi zaman postyapısalcılık adı verilir– bu keşif, deyim yerindeyse, felsefi bir soruna, açmak gerekirse, temsil ve onun ikilemleri, diyalektiği, başarısızlıkları ve olanaksızlığı sorununa dönüşür. Sorunun sözcüklerden cümlelere, kavramlardan önermelere doğru yön değiştirdiği an budur belki de. Her durumda, yavaş yavaş öteki bütün felsefi meseleleri bünyesine katan bu sorun, henüz hiç kimsenin bütünüyle dolaşmadığı, bazılarının kulelerinden geçici olarak baktığı, bazılarının da yeraltı sığınaklarının kısmi haritasını çıkardığı dev boyutlu bir yapı olduğunu açığa vurur. Böylece, genel temsil meselesi, bugün hâlâ önemli ölçüde gündemimizi oluşturur ve deyim yerindeyse, olağan teori bilimini ve onun gündelik pratiklerini düzenler, bu bilimin makale adını verdiğimiz sayısız bildirisinin yazılmasına yön verir.

Şimdi üçüncü bir âna geliyoruz; bence bu, yeni ve yeterince keşfedilmemiş bir an olup, özgün teorinin bugün hâlâ üretildiği yerdir. Her zaman en gerici akademik disiplinlerin, en sıkıcı ve çağdışı felsefe yapma tarzının hükmünde olan siyasalın alanıdır bu. Birden bu eski metinler ve okundukları akademik çerçeveler, farklı tür bir felsefi-teorik karşıtlığın yıldırım etkisiyle, tanınmayacak derecede dönüşmüş bulmuşlardır kendilerini. Sözünü ettiğimiz karşıtlık, tümel ile tikel arasındaki karşıtlık olup, bu biçimiyle bir sorun oluşturmaz (daha eski bir felsefi söylem için oluşturur ama konumuz o değil), ama hemen parçalanıp birçok yeni soruna dönüşür: Bir yanda, çeşitli şekillerde, özgül olan, bireysel olan, tekil olan, hatta fiili olan biçiminde yeniden beliren "tikel"; öte yanda, her şeyin üzerine kara bir bulut gibi çöken ve devletten meta biçimine, baskıcı cinsel normlardan sınıf analizi temelli kimliklere kadar her şeyle özdeşleştirilen kötü bir tümelcilik/evrenselcilik. Öyleyse, çözülebilecek bir sorun, diyalektik olarak aşılabilecek bir karşıtlıktan ziyade, daha önce gelen her şeyin şimdi yeniden biçimlendirilmek zorunda olduğu yepyeni bir teorik kodlama sistemidir söz konusu olan. Machiavelli ve Hobbes'un, sonra da Spinoza ve Carl Schmitt'in kanatları altında, yepyeni bir tür söylem, sahiden teorik olan bir siyaset teorisi belirir: Schmitt'in getirdiği "dost ile düşman" şeklindeki çatışmacı yapı içinde yeniden biçimlendirilmiş olan ve nihai görünümünü savaşta bulan bir teori. Ya da en azından, savaşın, siyasal olanın açığa çıktığı nihai görünüm olduğunu söylemek gerekir; siyasal olan aynı zamanda bir kurgu, bir yabancılaştırma ve bir yeniden yazma, somut yaşamın yeni bir model biçiminde basitleştirilmesi olduğu için. Deleuze'ün diyagramlaştırma kavramına (Deleuze, bu kavramı Foucault vesilesiyle geliştirir) başvurmaktan alıkoyamıyorum kendimi. Evet, siyasal olarak düşünmek demek, temsili, diyagramlara dönüştürmek, güç vektörlerini birbirlerine zıtlık oluşturdukları ve kesiştikleri halleriyle görünür kılmak, gerçekliği bir güç merkezleri, hareketleri ve hızları eğrisi (*graph*) olarak yeniden yazmak demektir. Bu tür diyagramlar, ilk yapısalcılıkları büyülemiş olan görsel araçların son surete bürünmesidir; bunlar, fikirlerden çıkıp yeni bir maddeleştirme biçimine girmenin son yoludur.

Ben kişisel olarak bu yeni harekete bir ölçüde uzak duruyorum, çünkü ben Marksizmin her zaman siyasetin yerini ekonominin al-

ması anlamına geldiğini düşünmüşümdür; bu yüzden de, ufkun henüz öte yanında bulunan, dördüncü bir teori ânı öngörmek istiyorum. Bu an, kolektif öznelliklerin teorileştirilmesiyle ilgilidir; ne var ki, henüz teorik olarak var olmadığından, onun için bulabileceğim bütün sözcükler, hâlâ eski usul ve gözden düşmüş sözcüklerdir – bir sosyal psikoloji projesi gibi. Kolektiviteler için en az Lacan'ın bireysel bilinçdışı için önerdikleri denli karmaşık ve düşünceyi tahrik eden formüller (ve diyagramlar) düşünmek istiyor insan. Elbette, son yıllarda toplumsal ya da kolektif İmgesel üzerine çeşitli irdelemelerde, bu yapılara yakın yapılar ortaya koyulmuştur. Kanımca, Öteki ve ötekiliğin son zamanlarda kazandığı felsefi prestiji büyük ölçüde bu gerçekliklerin etik bir basitleştirilmesidir (belki bir tek Sartre'm *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'ndeki bazı önerileri dışında). Bu arada, buradaki ikincil incelemeler gene başka bir yönden gelir ve Deleuze (ya da Deleuze ile Guattari), kararlılıkla Descartes-sonrası bir tutum benimseyerek, bütün bir kolektif fenomenler bütününü incelemenin çeşitli yeni yollarını sunar. Ama bu tür açılımlardan kaçmak, hayvanın (insan denen hayvanın) doğasında vardır; hâlâ sosyal sınıf hakkında herhangi bir şey duymak istemiyoruz ve Giorgio Agamben'in çıplak hayat fikri gibi yeni teorik modalar, hemen metafizik ya da varoluşsal saptamalar olarak okunuyor ya da en kötüsü, kolektifin var olmadığını kanıtlama –bir tür sıfır derecesi olduğu için– görevine koşuluyor (yeni bir kolektif gezegenin ya da kuvarkın belirlenmesi şeklinde kavranacak yerde). Ama (henüz) var olmayan alanlar hakkında konuşmak, pek tatmin edici değil.

Bu yüzden, yazımın sonunda, gene zaman zaman öldüğü bildirilen bir şeye, edebiyat eleştirisine döneyim. Eğer öldüyse, bunun nedeni, bir yandan herhangi bir nesnenin gerektirebileceği kadar farklı yöntemlere ve tekniklere sahip olmamız; öte yandan, eski tarz sanat yapıtının genel olarak ortadan kalkmış olması ya da –isterseniz öyle de diyebiliriz– edebiyatın kendisinin ölümüdür. Keza edebiyat tarihi, bir süre büyük ölçüde yeterli olabilecek, etkileyici bir araştırma birikimi oluşturmuştur; ne var ki, bu verilerin tarihsel olarak yeniden değerlendirilmesi, bütün postmodern tarihyazımı kadar ilginç bir teorik sorun olarak kalmaktadır. Bu arada, en ileri metinsel duyarlıklar üzerine, Memento'dan hip-hop'a içeriden tüyo olarak yapılan bir tür ticaret serpiliyor; ama bunların hepsi metinsel

nesnelerdir ve edebiyat ile kültür incelemelerini, aşina olduğumuz kötüleyici yollarla birbirinden ayırmak tehlikelidir. Bütün bu tür metinsel eleştiri üzerine, son zamanlarda yazan bir yazarın, Cesare Casarino'nun sözlerini aktarmak istiyorum; Casarino, "edebiyat eleştirisi nedir?" şeklindeki eski soruya şu yorumu getirir: "Soru, farklı bir biçimde sorulabilir. Uzun bir süredir hasta olan ve gündelik yaşamımızda var olmayan, ama bu yüzden günlük düşüncelerimizde varlığını daha da çok duyuran sevdiğimiz bir insanın sağlık durumunu sorarcasına, şöyle sorabiliriz: Edebiyat eleştirisi nasıl?" Casarino'nun benim de destekleme eğilimi gösterdiğim yanıtı, *felse-şiir* adını verdiği şeydir; bu terim, onun belirttiğine göre, "felsefe ile edebiyat arasında, süreksizlik ve kırılma özellikleri gösteren belli bir etkileşim"i[1] adlandırır. Ama kanımca, teoriyi de adlandıran bir nitelemedir bu.

Bununla birlikte, ben soruna biraz farklı yaklaşmak ve edebiyat eleştirisinin bir tür teorik semptomatoloji olduğu ya da olması gerektiğini savunmak istiyorum. Edebi biçimler (ya da genel olarak kültürel biçimler), toplumsal adını verdiğimiz şu doğrudan ulaşılabilir olmayan şeyde nelerin hüküm sürdüğüne ilişkin elimizdeki en somut semptomlardır. Ama semptom fikri çoğunlukla yanlış anlaşılır: Bu fikrin sanat yapıtlarına kaba sosyolojik ya da içerik temelli bir yaklaşımı teşvik ettiği düşünülür. Sanırım, bu noktada, iç ile dışı eşgüdümlü hale getirme ve özerk biçimin "penceresiz monad" ını toplumsal ve tarihsel bir semptom olarak kavrama niyetinin üstün örneği olarak Adorno'nun bilinen bütün estetik yazılarını okuyabiliriz. Elbette, bu tür hassas ve karmaşık eşgüdümlemeler, edebiyat teorisinin en merkezinde yer alır. Şunu söylemekle yetinelim: Geçmişin yapıtları, kendi anlarına dair her tür benzersiz estetik açılımı taşırlar; buna karşılık, şimdinin yapıtları da, bizim içinde bulunduğumuz ana –şimdinin birçok açıdan en uzağımızda kalan o kör noktasına– ilişkin her tür kodlanmış veriyi içerirler. Ne var ki, ihmal etme eğilimi gösterdiğimiz yön, hem geçmişin, hem şimdinin yapıtlarının, başka türlü bize kapalı olan bir geleceğe yönelik olarak sundukları ütopyacı yansımalardır.

1. Cesare Casarino, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Exile*, Minnesota, 2002, s. xiii.

Ama şu ana kadar, teorinin ve eleştirinin görevleri üzerine bu değerlendirme, kendi (postmodern) çağımızın en azından estetik açısından en ayırt edici özelliğini dışta bıraktı. Bu özellik, tam da daha önce sözünü ettiğim tekil yapıt ya da metnin buharlaşmasıdır ki ciddiye alındığında perspektifte ve eleştiri uygulamalarında dikkate değer bir değişimi belirleyen bir gelişmedir bu. O halde önemli edebiyat üretimi durduğunda ya da –konuyu farklı bir biçimde koymak gerekirse– farazi bir "güzel sanatlar sistemi"nin ağırlık merkezi dil sanatlarından uzaklaştığında ve modernist dönemde merkezde yer alan şiir dili idealini yerinden ettiğinde, edebiyat yönteminin sorduğu soruların hiç de o kadar acil ya da güncel olmadığı açık mıdır?

Bu yüzden, bana öyle geliyor ki, bugün postmodernitede inceleme nesnelerimizi tekil metinlerden çok, özgül bir kültürel tarzın yapısı ve dinamiği oluşturuyor – eskisinin yerini alan yeni sanatsal ve kültürel üretim sistemi (ya da sistemsizliği) her ne ise ondan başlamak üzere hem de. Artık inceleme nesnesi, tekil başyapıt değil, kültürel üretim sürecidir (ve onun, bizim kendine özgü toplumsal oluşumumuzla ilişkisidir). Bu durum, metodolojik pratiğimizi (ya da daha çok, gündeme getirmek durumunda olduğumuz en ilginç teorik sorunları), tekil metin analizinden, üretim tarzı analizi adını vereceğim analize –ben kültür sözcüğünü bir tür antrolopojik anlamda kullanmayı sürdürenlere karşı bu formülü yeğliyorum– kaydırır.

Bu anlamıyla kültür, Samuel Huntington'ın ve ondan esin alan insanların ideolojik mülküdür. Aslında, Huntington'ın esin kaynağı olduğu savaş, bu metodolojik öneriyi savunmak istediğim bağlamın ta kendisidir, çünkü bence bugün çevremizde olup bitenleri, ancak bir sistem ve bir üretim tarzı olarak geç kapitalizmin incelenmesi ışığında anlayabiliriz. Bu olanlar, seçilmemiş bir başkan etrafındaki kökten gerici bir grubun eylemleri –en iyi durumda salt rastlantıya ya da ulusun şanssızlığına atfedilebilecek bir şeydir bu– değildir yalnızca; bu olanlar, sistemimizin bir parçasıdır ve bugün kültürel üretimi anlamak, bu sistemi ve onun radikal, hatta ılımlı değişim için sunabileceği olanakları anlamaya çalışmanın en kötü yolu değildir.

2004

Dizin

Abşalom, Abşalom! (Faulkner), 396
Adam Adamdır (Bertolt Brecht), 159
Adorno, Theodor W., 65, 73, 84, 103-4, 239, 287, 317, 347, 349, 402
Agamben, Giorgio, 401
Aguinaga, Carlos Blanco, 390
Aithiopika (Heliodoros), 194
Alain-Fournier, 199
Aldiss, Brian W., 266
Alighieri, Dante, 380
Althusser, Louis, 398
Altın Çağ (Buñuel), 67
Anderson, Sherwood, 329, 366
Anti-Oidipus (Deleuze-Guattari), 80, 157, 168-9, 224-5, 240, 289-90, 370, 386, 400
Antoine Bloyé (Nizan), 160
Appassionata (Beethoven), 80
"Après le déluge / Tufandan Sonra" (Rimbaud), 308, 312
A Rhetoric of Irony (İroni Retoriği) (Booth), 128
Aristoteles, 174, 341
"À une raison / Bir Usa" (Rimbaud), 304
Arnold, Matthew, 59
Auerbach, Erich, 56, 119
Augustus (İmparator), 74, 75
Ayzenştayn, Sergey M., 256, 339

Bachelard, Gaston, 42, 104, 116
Bahro, Rudolf, 82, 382
Bahtin, Mihail, 63, 362
Ballard, J. G., 257, 258
Balzac, Honoré de, 57, 103, 105, 109-11, 113, 115-6, 122-3, 124, 132-41, 144-6, 148-9, 153, 164, 165, 170, 195, 199, 226, 229, 281
Barthelme, Donald, 129
Barthes, Roland, 47, 85-91, 93-6, 103-25, 134-41, 147-60, 163-7, 169, 191, 211-2, 217, 221-3, 279, 297, 315, 347
"Bateau ivre, le / Sarhoş Gemi" (Rimbaud), 303
Baudelaire, Charles, 92, 161, 223, 274-92, 329
Beckett, Samuel, 229, 251
Beethoven, Ludwig van, 80, 86
"Being Beauteous / Güzel Varlık" (Rimbaud), 306
Bellamy, Edward, 271
Bénichou, Paul, 74-5
Benjamin, Walter, 53, 211, 217, 347-8
Bennett, William, 369
Berger, John, 228
Bergman, Ingmar, 164
Bergson, Henri, 173, 297
Bernard, Claude, 260
Biçimcilik, 33, 37-9, 43, 47, 48, 50, 51, 115, 130, 148, 163, 243, 318, 324
"Bir Atın Öyküsü" (Tolstoy), 38
Bir Delinin Günlüğü (Lu Hsun), 373-80, 383
Bir Endülüs Köpeği (Buñuel ve Dali), 66
Bir Haylazın Hayatı (Joseph Eichendorff), 185, 201
Bir Zamane Çocuğunun İtirafları (Musset), 138
Bloch, Ernst, 37, 63, 93
Boccaccio, 145

Booth, Wayne, 127-8
Bossuet, Jacques-Bénigne, 109, 288
Bowie, David, 288
Brecht, Bertolt, 53, 93, 104, 120, 155, 159, 160, 251-2, 380, 393, 394
Bridge (Hart Crane), 316
Brontë, Emily, 191, 199
Brunner, John, 261
Bulantı (Sartre), 245, 362
Buñuel, Luis, 66, 67, 360
Bunyan, John, 378
Burke, Edmund, 91, 94-6, 289-91
Burke, Kenneth, 323
Burroughs, William S., 43
Büyülü Dağ (T. Mann), 148, 164

Camus, Albert, 90
Carnap, Rudolf, 47
Carroll, Lewis, 180
Casarino, Cesare, 402
Ceddo (Ousmane Sembène), 390
Cehennem (Dante Alighieri), 380
Cehennemde Bir Mevsim (Rimbaud), 298, 303, 304
Céline, Louis-Ferdinand, 127, 325
Cervantes Saavedra, Miguel de, 38, 145
Cesaret Ana (Brecht), 159-60
Cézanne, Paul, 121
Chateaubriand, Vicompte François René de, 214
"Chercheuses de poux, les / Bit Arayıcıları" (Rimbaud), 300-1
Chomsky, Noam, 102
Chrétien de Troyes, 199, 208
Christie, Agatha, 112
Cinna (Corneille), 68-9, 74-5
Cléves Prensesi (Madam de la Fayatte), 42
Cocteau, Jean, 191, 220, 288
Coleridge, Samuel Taylor, 331
Collingwood, Robin George, 100
Conrad, Joseph, 57, 214, 374, 376
Corneille, Pierre, 68-9, 74-6
Cortázar, Julio, 186
Crane, Hart, 288, 316
Culler, Jonathan, 123-31, 161-4, 166, 169

Çağdaş Söylenler (R. Barthes), 91, 104, 107, 108, 155, 156
Çehov, Anton, 148, 153
Çıplak Şölen (Burroughs), 43
Çorak Ülke (T. S. Eliot), 324, 329

Dali, Salvador, 66
Dans le labyrinthe (Labirentte) (Robbe-Grillet), 243
Dante *bkz.* Alighieri, Dante
Darío, Rubén, 358
Débâcle, la (Çöküş) (Zola), 302
Delacroix, Eugène, 215
De l'amour (Aşk Üzerine) (Stendhal), 195
Deleuze, Gilles, 80, 84, 157, 158, 168-9, 224-5, 289-90, 310, 311, 370, 386
De Man, Paul, 102, 162
"Départ / Yola Çıkış" (Rimbaud), 304
Dernier de l'empire, le (Ousmane Sembène), 388
Derrida, Jacques, 131, 163, 243
"Der Sadmann" (E. T. A. Hoffmann), 141-2, 144
Descartes, René, 170, 401
Destutt de Tracy, Antoine-Louis-Claude, 185
Dick, Philip K., 259
Dickens, Charles, 200, 229
Dilthey, Wilhelm, 173
Domuz Toprak (John Berger), 228
Don Giovanni (Da Ponte/Mozart), 199
Dos Passos, John, 345
Dostoyevski, Fyodor, 182, 366
Doubrovsky, Serge, 55
Dreiser, Theodore, 327
Dublinliler (Joyce), 148, 187
Du Bois, William Edward Burghardt, 380
Durkheim, Émile, 62
Duygusal Eğitim (Flaubert), 126-7, 129-30, 216

Dünyaya Orman Denir (Le Guin), 266
Düşlerin Yorumu (Freud), 45-6

Eagleton, Terry, 191, 298
Eco, Umberto, 109, 213, 283
Edebiyat Nedir? (Sartre), 89, 122-3
Ehrmann, Jacques, 68-9, 73-4, 75
Eichenbaum, Boris *bkz.* Eyhenbaum, Boris
Eichendorff, Joseph, 185, 201
Einstein, Albert, 260
Eliot, George, 60-2
Eliot, T. S., 224, 316, 325, 329, 333, 334-6, 358, 360
Elliot, Robert C., 366, 387, 393-4
Emitai (Ousmane Sembène), 390
Erec ve Enide (Chrétien de Troyes), 208
Ermiş Antonius ve Şeytan (Flaubert), 127, 147, 211, 232, 330-1
Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri (Freud), 174
Estetik (Hegel), 207, 348-9
Eyhenbaum, Boris, 38, 39, 190

Fanon, Frantz, 382, 389
Faulkner, William, 56, 315, 396
Fellini, Federico, 164
Finnegans Wake (Joyce), 36, 328
Flaubert, Gustave, 37, 106, 108, 109, 113, 115, 116, 123-31, 147, 152, 158, 161-2, 164, 169, 210-7, 223, 229, 231, 232, 274, 281, 285, 293-4, 330
Ford, Ford Madox, 57
Fortunata y Jacinta (Benito Pérez Galdós), 385
Foucault, Michel, 100, 150, 156-7, 160, 400
Fotogerçekçilik, 286, 289
Frankfurt Okulu, 82-4, 149, 238, 242, 251
Frank, Joseph, 232
Fransız Devrimi, 75, 193
Franz von Sickingen (Ferdinand Lassalle), 206-7
Frege, Gottlob, 47, 150
Freire, Paulo, 382
Freud, Sigmund, 35-6, 43, 45-8, 55, 64-7, 87, 104, 135, 139, 141-2, 144, 150, 174, 205-6, 215, 240, 244, 247, 333-4, 372-4, 389-90, 392
Fronde, 75-6
Frye, Northrop, 62-4, 175-7, 181, 187, 197, 199-200

Gadamer, Hans-Georg, 297
Gaillard, Françoise, 157-8
Galileo, Galilei, 159
Garcilaso de la Vega, 196-7
Garfinkel, Harold, 101
Gecenin Sonuna Yolculuk (Celine), 325
Geç Kapitalizm (Mandel), 81, 165
Geertz, Clifford, 101
Gelecekten Anılar (Morris), 270-1
Genet, Jean, 288
Genette, Gerard, 115, 152
"Génie / Doğaüstü Yaratık" (Rimbaud), 306
Gerçekçilik, 38, 48, 56, 102, 105-10, 118-9, 131, 145, 148, 151-5, 157-61, 165-7, 169, 215, 217, 230, 241, 250, 283, 295-6, 328, 367, 372, 374, 375, 378, 380, 385, 390, 391
Gide, André, 42, 104, 222, 242
Ginsberg, Allen, 322
Giraudoux, Jean, 220
Godard, Jean-Luc, 252
Goethe, Johann Wolfgang von, 39, 147, 369
Gogol, Nikolay, 38
Goldmann, Lucien, 74, 239, 249
Gombrich, Ernest, 118-20, 167-8
"Gordon Pym" (Poe), 307
Gorki, Maksim, 80
Gracq, Julien, 187, 199, 205
Gramsci, Antonio, 92, 382
Greene, Graham, 258
Greimas, Algirdas J., 102, 109, 136, 189-91, 233, 240, 248
Guattari, Félix, 80, 84, 157, 168-9,

224-5, 289-90, 370, 386
Guillaume de Lorris, 66
Guillén, Claudio, 171, 196
Gulliver'in Yolculukları (Jonathan Swift), 38
Gülün Romansı (Guillaume de Lorris), 66
Güzel Helena (Jacques Offenbach), 220

Habermas, Jürgen, 251
Hammett, Dashiell, 366
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 53, 54, 72, 96, 162, 167, 207, 320, 333, 348-50, 394-5
Heidegger, Martin, 93, 150, 181, 187, 228, 277-9, 284, 318-20, 323-4, 350, 351-5
Heliodoros, 194
"Herodias" (Gustave Flaubert), 215
Herr und Hund (T. Mann), 360
"Hikâye Anlatıcısı" (Walter Benjamin), 217
Hirsch, E. D., Jr., 35, 47
Hitchcock, Alfred, 164
Hjelmslev, Louis, 104, 107, 136, 155, 213
Hobbes, Thomas, 95, 400
Hoffman, E. T. A., 67, 132, 141-2, 144, 146
Hofmannsthal, Hugo von, 186, 200
Holland, Norman, 198
Homeros, 36, 221, 236, 380
Horkheimer, Max, 84
Ho Şi Minh, 380
Hulme, T. A., 347
Huntington, Samuel, 403
Husserl, Edmund, 37

"İlaç" (Lu Hsun), 377-80
Illuminations (Rimbaud), 307, 311-2
In the American Grain (Williams), 357, 363
Ionesco, Eugène, 34

Jakobson, Roman, 46, 118, 241
James, Cyril Lionel Robert, 380
James, Henry, 127, 146, 234-5, 274
Jones, Ernest, 135
Joyce, James, 108, 187, 218-37, 241, 326, 328, 329, 334, 335, 345, 361, 366

Kafka, Franz, 67, 186
Kant, Immanuel, 47, 50, 290, 319, 349
Kantolar (Pound), 324, 332-4, 354, 363
Karamazov Kardeşler (Dostoyevski), 182
Karanlığın Sol Eli (Le Guin), 256-73
Karanlığın Yüreği (Conrad), 374
Kedi Beşiği (Vonnegut), 258
Kelimeler ve Şeyler (Foucault), 157
Kenner, Hugh, 226
Kırmızı ve Siyah (Stendhal), 184, 195
Kıskançlık (Robbe-Grillet), 239-45, 247-54
Kış Masalı (Shakespeare), 171
Kollontay, Aleksandra Mihaylovna, 380
"Konuksever Aziz Julien Söylencesi" (Flaubert), 211-2, 215
Kornbluth, Cyril M., 261
Koyre, Alexandre, 159
Kristeva, Julia, 90, 102
Kuhn, Thomas, 100
Kurosawa, Akira, 164
Kübizm, 253
"Küpün Hikâyesi" (Stevens), 319, 355

Lacan, Jacques, 45-6, 88-9, 104, 116, 135, 137, 139, 166, 168-9, 247, 286, 290, 401
La Comédie humaine (İnsanlık Komedyası) (Balzac), 132-3
La Chinoise (Godard), 252
La Fayette, Madam de, 42
La Noire de... (Siyah Kız) (Ousmane Sembène), 390
Las Meninas (Velasquez), 156-7
Lasch, Christopher, 289
Lassalle, Ferdinand, 206-7
Lautréamont, 109
Leenhardt, Jacques, 239-54
Lefebvre, Henri, 360

Le Corbusier, 292
Le Guin, Ursula K., 256-73
Lem, Stanislaw, 129, 264
Lenin'den Anılar (Gorki), 80
Lenin, Vladimir İlyiç, 80, 86, 165, 294, 381, 382
Leskov, Nikolay, 217
Lévi-Strauss, Claude, 44-6, 63, 69, 70, 76, 109, 114, 119, 174, 189, 216, 220, 240, 348
Le Voyeur (Röntgenci) (Robbe-Grillet), 243
Lewis, C. S., 209
Lodge, David, 56
Looking Backward (Bellamy), 271
Los Olvidados (Buñuel), 360
Lotman, Yuri, 102
Louis, XIV., 75
Louis Lambert, 133
Lukács, György, 77, 103, 152, 206-7, 295, 296, 356, 357, 359, 394
Lu Hsun, 373-81, 383, 384, 389, 391
Lynch, Kevin, 227
Lyotard, Jean-François, 240

Machiavelli, Niccolò, 400
Mack, Maynard, 369
MacLuhan, Marshall, 99, 226
Madam Bovary (Flaubert), 58, 125, 126, 162, 294
Mahler, Gustav, 332, 335, 339
Mallarmé, Stéphane, 34-5, 39, 126, 212, 230, 287, 323, 325-6
Malraux, André, 36-7
Mandabi (Ousmane Sembène), 393
Mandat, le (Posta Çeki) (Ousmane Sembène), 390-1, 393
Mandel, Ernest, 81, 165
Mann, Heinrich, 67
Mann, Thomas, 67, 360
Manzoni, Alessandro, 182-3, 193-4, 196, 197, 199
Marcuse, Herbert, 50, 82-3, 84, 93, 160, 238, 382
Marinetti, Filippo Tommaso, 96
Masalın Biçimbilimi (V. Propp), 117, 174, 187-90
Marx, Karl, 36, 53, 73, 77, 146, 165, 166, 178, 202-3, 206-7, 209, 240, 273, 316, 370, 372
Mauriac, François, 258
Mauss, Marcel, 43, 69
"Mauvais sang / Kötü Kan" (Rimbaud), 298
Mavi Melek (Heinrich Mann), 67
Mazarin, Jules (Kardinal), 75
McAdams, Janet, 333
Metnin Hazzı (Barthes), 85-6, 89-90, 93-4, 104
"Metropol ve Zihinsel Yaşam" (Simmel), 358
"Métropolitain" (Rimbaud), 309-10
Metz, Christian, 111
Michelangelo, 48-9
Michel, Louise, 380
Michelet, Jules, 104, 106
Middlemarch (George Eliot), 60-2
Milton, John, 94
Monet, Claude, 299, 305
Morris, William, 270-1
Mörike, Eduard, 318
Mulvey, Laura, 88
Musil, Robert, 360
Musset, Alfred de, 138-9
Mülksüzler (Le Guin), 262, 265, 267, 270

Navarre, Marguerite de, 145
Neruda, Pablo, 380
Ngugi, James (Thiong'o), 389-90
Nibelungen Yüzüğü (Wagner), 332
Nieto, Augustino, 380
Nietzsche, Friedrich, 71, 94, 95, 96, 210, 222, 240, 246, 289, 291, 376
Nişanlılar (Manzoni), 182-3, 193-4
Nizan, Paul, 160
"Notes Toward a Supreme Fiction" (Stevens), 317

Offenbach, Jacques, 220
Olsen, Charles, 333, 335
Ong, Walter, 226

Orlando (Woolf), 139
Orphée (Jean Cocteau), 192

Palto (Gogol), 38
Paris Komünü, 306
Parma Manastırı (Stendhal), 183-4, 195
Paterson (Williams), 316-64
Peirce, Charles Sanders, 109
Pérez Galdós, Benito, 385
Petals of Blood (Kan Yaprakları) (James Ngugi), 390
Pig Earth bkz. *Domuz Toprak*,
Platon, 83, 159, 215, 229
Poe, Edgar Allan, 111, 307
Poetika (Aristoteles), 174
Pohl, Frederik, 261
Postmodernizm, 94, 99, 164-6, 218, 275, 284, 289, 292, 314, 317, 320, 327, 356, 360, 365-6, 394, 399, 401, 403
postyapısalcılık, 104, 291, 384, 399
Pound, Ezra, 111, 274, 316, 323, 325, 329, 333-5, 338, 339, 354, 356, 358, 362-3
Propp, Vladimir, 109, 117, 174, 176-7, 187-90
Proust, Marcel, 42, 109, 131, 153, 164, 195, 318, 341, 360, 366
Puig, Manuel, 390
Pynchon, Thomas, 262

Queneau, Raymond, 176

Rabelais, François, 56, 63
Racine, Jean, 104, 134
Reich, Wilhelm, 87, 382
Rhetoric of Fiction (Kurmacanın Retoriği) (W. Booth), 127
Ricardou, Jean, 242-3, 244
Richard, Jean-Pierre, 56
Ricoeur, Paul, 16, 35, 63
Riffaterre, Michael, 56, 196
Rilke, Rainer Maria, 360
Rimbaud, Arthur, 212, 293-313
Rita Hayworth'ın İhaneti (Puig), 390
Robbe-Grillet, Alain, 238-55
Rorty, Richard, 324
Rousset, Jean, 42
Rus Biçimciliği *bkz.* Biçimcilik

Sade, Marquis de, 81, 290
"Saf Bir Yürek" (Flaubert), 130, 211
Said, Edward, 214, 224, 298, 383-4
Saint-Simon, Henri de, 195
Salambo (Flaubert), 127, 131, 211, 215
Saat ve Yanılsama (E. Gombrich), 118-20
"Sanat Yapıtının Kökeni" (Heidegger), 277-9, 318-20, 351-5
Sardanapalus'un Ölümü (Eugène Delacroix), 215
"Sarrasine" (Honoré de Balzac), 103, 105, 109-10, 113-4, 132-44, 153, 158
Sarraute, Nathalie, 129
Sartre, Jean-Paul, 54, 89, 92, 104, 122-3, 160, 178, 219-20, 245-6, 253, 285, 288, 293-5, 314, 315, 329, 347, 362, 380, 395, 401
Saussure, Ferdinand de, 43, 196
Schelling, F. W. J. von, 333
Schmitt, Carl, 400
Schönberg, Arnold, 104, 340
Scott, Sir Walter, 133, 139, 197, 199
Sembène, Ousmane, 387-8, 389-91, 393
Sezuan'ın İyi İnsanı (Brecht), 159
Shakespeare, William, 39, 171, 199, 201-2, 205
Simmel, Georg, 358
Sister Carrie (Dreiser), 327
Sodom ve Gomorra (Proust), 42
Sofokles, 252
Solaris (Lem), 129
Sollers, Philippe, 109, 163
Sontag, Susan, 33
Spinoza, Baruch, 400
Spitzer, Leo, 56
Stein, Gertrude, 34, 255
Stendhal, 132, 183-5, 188, 195, 196, 199, 372

Stevens, Wallace, 298, 315, 317, 319, 321, 355
Stravinsky, Igor, 104
Strindberg, August, 252
Suvin, Darko, 261
Swift, Jonathan, 37, 38
S/Z (Roland Barthes), 103-21, 134-8, 148-9, 155-6, 158, 160, 163

Şklovski, Viktor, 38

Tarih ve Sınıf Bilinci (Lukács), 177, 295, 394
Tarihsel Roman (Lukács), 357
"Tekinsiz" (S. Freud), 139, 141-2, 144, 392
Tel Quel (Dergisi), 68, 90, 104, 123-4, 159
Thackeray, William Makepiece, 131
The Lathe of Heaven (Le Guin), 267
Tılsımlı Deri (Balzac), 132, 144
Timpanaro, Sebastiano, 88
Todorov, Tzvetan, 38, 203
Tolkien, J. R. R., 209
Tolstoy, Lev Nikolayeviç, 38, 39
Tom Jones (Henry Fielding), 40, 331
Trilling, Lionel, 85-6, 251, 281
Tristram Shandy (L. Sterne), 120

Ubik (Dick), 259
Uğultulu Tepeler (Emily Brontë), 191
Ulysses (J. Joyce), 218-37, 361
Untertan, Der (Uyruk) (Heinrich Mann), 67
Uzay Tacirleri (Pohl-Kornbluth), 261
Üç Öykü (Flaubert), *ayrıca bkz.* "Herodias", "Konuksever Aziz Julien Söylencesi" ve "Saf Bir Yürek",
Üçüncü Dünya, 82, 259, 296, 298, 365-96

Valéry, Paul, 360
Van Gogh, Vincent, 318
"Veillées I / Gece Toplantıları I" (Rimbaud), 304, 306
Venedik'te Ölüm (Thomas Mann), 67, 148
Verne, Jules, 165, 307, 312
Voix du silence, les (Sessizliğin Sesleri) (Malraux), 36-7
Voltaire, 216, 242
Vonnegut, Kurt, 258
Voyage au Congo (Kongo Yolculuğu) (Gide), 242

Wagner, Richard, 191, 332
Wallerstein, Immanuel, 385
Weber, Max, 150, 214
Weinrich, Harold, 168
White, Hayden, 102, 162
Whitman, Walt, 298, 321, 331
Williams, William Carlos, 33, 78, 314-64
Winters, Yvor, 322, 337
Wittgenstein, Ludwig, 332
Woolf, Virginia, 139, 222
Wordsworth, William, 216, 258, 378
Wright, Frank Lloyd, 164
Xala (Ousmane Sembène), 387-8, 391-3

Yaban Düşünce (C. Lévi-Strauss), 114, 348
Yapısalcılık, 33, 43-4, 47, 55, 67-9, 74, 99, 118, 238, 291, 348, 399, 400
Yazının Sıfır Derecesi (Roland Barthes), 89, 104, 110, 125, 160, 279, 315
Yeni Eleştiri, 33, 68, 150, 238, 318, 323, 326
Yeni Müziğin Felsefesi (Adorno), 103
Yeni Roman, 90, 245

Zola, Émile, 116, 258, 260, 302
Zukofsky, Louis, 333, 335

metis eleştiri

Fredric Jameson
Modernizm İdeolojisi

Marksist eleştirmen ve kültür teorisyeni Fredric Jameson'ın edebiyat yazılarından hazırladığımız kapsamlı bir seçki: Yorumlama teorisi, edebi tür anlayışları, Üçüncü Dünya Edebiyatı ve ulusal alegori, siyasal bir sorun olarak haz, edebiyat eleştirisinin tarih ve teori içindeki yeri, teorik jargon gibi temaları çözümleyen yazıları ile, Flaubert, Joyce, Robbe-Grillet gibi modernist ya da proto-modernist anlatı yazarlarının ve Baudelaire, Rimbaud ve William Carlos Williams gibi modernist şairlerin yapıtlarını analitik ve tarihsel bir bakışla değerlendirdiği eleştirel yazıları bir arada. Bir de Ursula K. Le Guin hakkındaki yazısı var: Ütopya düşüncesinin bilimkurgu edebiyatında büründüğü biçimi değerlendiriyor.

Kitaba "Modernizm İdeolojisi" başlığını özellikle koyduk. Modernizm genellikle kendini bir ideoloji olarak değil de, sanki doğal bir durummuş gibi algılamış, kendini öyle izah etmiştir. Jameson temel eleştirel stratejisini, "Daima tarihselleştir!" düsturunu burada modernist metinler üzerinde çalıştırıyor: Buradaki yazılarının büyük çoğunluğunda "modernizm ideolojisi"nin adı geçen yazarlarda büründüğü özgül biçimleri çözümlüyor.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-668-8

Metis Yayınları
www.metiskitap.com