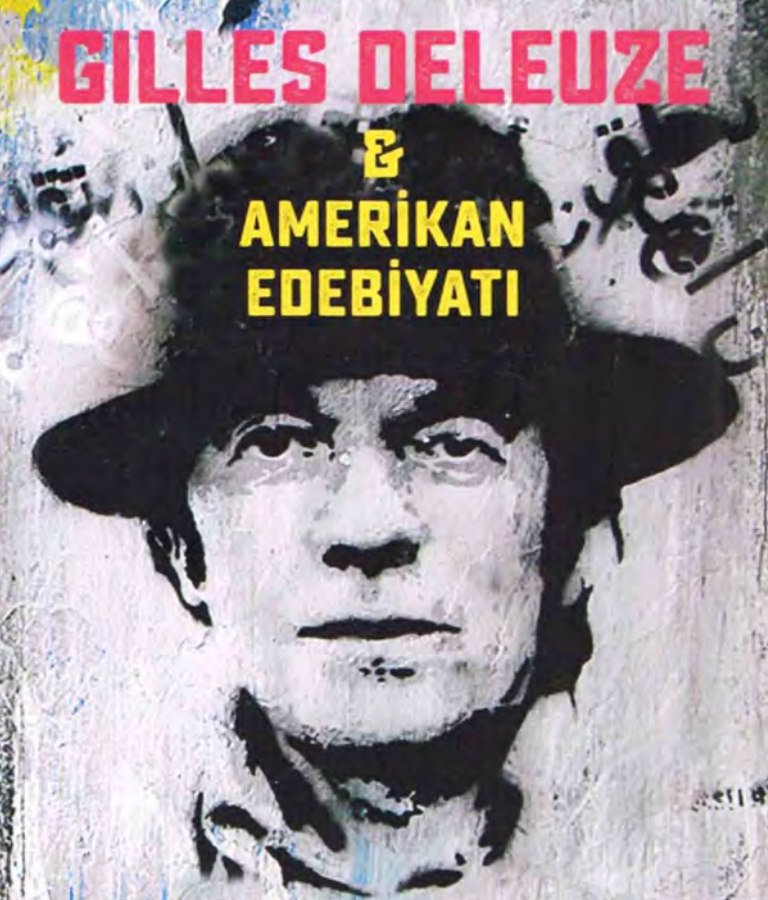
GILLES DELEUZE & AMERİKAN EDEBİYATI



WILLIAM BURROUGHS
JACK KEROUAC
CHARLES BUKOWSKI

6:45


VENI
VENI
VENI

Gilles Deleuze & Amerikan Edebiyatı
1.baskı: Kasım 2016

Yayın Yönetmenleri
Kaan Çaydamlı, Şenol Erdoğan
Kapak Tasarımı
Erol Egemen
Baskı
Çınar Matbaacılık
Sertifika no: 12638
(0-212) 628 96 00

© **ALTI**KIRKBEŞ YAYIN
Sertifika no: 17613
Kadıköy'ün yağmurlu ve puslu sokaklarında hazırlanan bu kitap sizi uçurumdan aşağı atabilecek güce sahip olabilir. Herhangi bir şekilde ve özellikle izinsiz olarak iktibas edildiğindeKadıköy'ün o bilinen, serin ve rutubetli lâneti, yıllar boyunca bunu yapanı takip eder, saçları dökülür, rüyasında sürekli olarak Kadıköy sokaklarından akın akın geçerek yıllık intiharlarını gerçekleştirmeye giden lemur sürüleri görür ve derin bir yalnızlığa gömülür.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
bir Kaybedenler Kulübü tribidir.
Kadife sokak 22/4 Bahariye - Kadıköy
Tel: (0-216) 4180413
www.altikirkbes.wordpress.com
E-satış: www. 645dukkan.com
altikirkbespublishing@gmail.com

GILLES DELEUZE & AMERIKAN EDEBIYATI

CHARLES BUKOWSKİ - WILLIAM BURROUGHS – JACK KEROUAC

Hazırlayan:
Şenol Erdoğan - Deniz Cansever
Çeviri:
Erden Kosova - Ozan Şahin

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
Kadıköy, 2016

Elbette bizim için Parnet'nin girişimi bir eşik teşkil ediyordu, ama aynı zamanda "yetersiz"lik, daha doğrusu; diğer metinlerde "Diyaloglar"ı çok çok aşan ama çok daha kısa olan cümle yapıları ile karşılaşmaktan da kaynak bulan bir yetersizlik bizi böyle bir çalışma "yapmaya" itti.

Daha da ilerisi ve işin "Amerika" fenomenini açıklayan, aynı zamanda çokça temas içerisinde bulunduğumuzu iddia ettiğimiz (edebiyat) metinlerin(in) topografya, sinematografi, müzik ve çeşitli yollardan okumasını yapabileceğimiz bir broşürün montajlanması da "diğer" kavrayış yolları açısından önemliydi.

Deleuze'ün "açık ilgisi" ne denli ortada olsa da "dağınık" tı –ve bu çok normaldi. Fotografi/video art/cut up troykasının en pop izleklerinden biri haline gelmiş Burroughs & Bowie ve Genesis P-Orridge, çeşitli müzikal deneylerde gördüğümüz örnekleriyle Kerouac & Morpihe ve Belle and Sebastian, sinema eşleşmelerinde ele alabileceğimiz Bukowski & Deruddere ve Schroeder... ve buna dahil edilebilecek çok sayıda "mit" ise bu tatlı dağınıklığın anlaşılması için vazgeçilmez materyalleri teşkil ediyordu. Kaldı ki bizim bir araya getirdiğimiz bir tümden ziyade bir başka dağınıklık ve tüm bu değişkenlerle birlikte –kaçınılmaz olarak- çok fazla ve farklı permütasyonlar ile kurgulayabilirdik bu minik kitabı..

Atlamadan belirtelim: ileride başka kanallar ve isimlerle platformu da değiştirerek zaten geçmişte de sunduğumuz gibi farklı birçok Deleuze çabasına imza atacağız. En nihayetinde Bukowski, Kerouac ve Burroughs'un bizim için neden belirleyici isimler olduğunun özeti de değerli dostlarımızın kaleme aldığı içerideki metinlerde çok net ifade ediliyor.

Çünkü 3'ü de aynı ıslığın farklı tonlarını öttürüyordu, frekansı buradan yakaladık, biz de o ıslığı öttürmekteydik, ıslık sessiz ve devşirme bir kültür ülkesinde, çeviri merkezli bir yama-bohça yapısında çok önemliydi, aslında sayısız "kaçak"ın ve "çatlak"ın membaı bir toprak üzerinde yaşıyoruz bir diğer yandan.. Bu kitap her şeyden evvel sevgiden örüldü, Deleuze'e olan, onun diğerlerine olan, bu kitabın yazarlarının kitapta mevzu edilen yazarlara olan ve hepimizin birbirimize olan sevgisinden!

Biz çalışmamızın bu ayağından dolayı çok mutluyuz, "ortalama" bir dil tutturmak için çok tarama yaptık, ve aşağı ya da yukarı kimselerin sınırlarını zorlamayarak işe yarar bir metnin oluşturulmasını hedefledik. Başta yazarlarımıza, ve aynı öncelikle sevgili Erden Kosova ve Ozan Durmaz'a teşekkür ediyoruz. Farklı kollardan yaptığımız yapacağımız diğer çabalarımızda rastlaşmak üzere.

Şenol Erdoğan
Deniz Cansever

Deleuze ve Bukowski

Sıradüzenin Ötekileri: Örgütlenmenin Rizomatiği

Martin Kornberger, Carl Rhodes,
René ten Bos

Çeviri: Erden Kosova

"(...) aşırı sömürünün olduğu bir işyerinde [sweatshop] köksaplar tasarlamak kuşkusuz sıkıntıyı ve acıyı hafifletmeyecektir. Diğer yandan kaçış çizgilerini takip etmemek, hiyerarşinin yıldıran gölgesinden çıkıp yersizyurtsuzlaşmaya girişmemek örgütsel devlet aygıtı tarafından dayatılan sınırlamalar içine çekilmeyi, teslim olmayı kabul etmek anlamına gelecektir."

Anti-Ödipus'a yazdığı önsözde Michel Foucault, Deleuze ve Guattari'nin neden şu değil de bu gibi sorulardan ziyade nasıl ilerlenebileceği sorusuna yanıt aradıklarını söyler. Saptadıkları ilerleme (en azından) 'hepimizin içindeki, kafalarımızın içindeki, gündelik davranışlarımızdaki faşizme, iktidarı sevmemize, tam da bize hükmeden, bizi sömüren şeyi arzulamamıza neden olan faşizme karşı konumlanan siyasal eylemdeki arzunun işler kılınmasıdır' (Foucault 1983: xiii).

Faşizm çok sayıda kılıkta karşımıza çıkabilir. Buna ilişkin olarak Deleuze ve Guattari'nin çıkardıkları listelemede 'kırsal faşizm, kent ya da mahalle faşizmi, gençlik faşizmi ve savaş gazilerinin faşizmi, Sol'un faşizmi ve Sağ'ın faşizmi, çiftlerin, ailenin, okulun, iş ortamının faşizmi' gibi örnekler kullanılır (1987:214). Bu metinde iş yerinin, örgütlenmenin faşizmini konu alacağız. Bu faşizm türünün Deleuze ve Guattari'nin 'moleküler' sıfatıyla tanımladıkları seviyede işlerlik kazandığını düşünüyoruz –diğer bir deyişle, devletin 'molar' kademesi tarafından örgütlenmesinin ve normalleştirilmesinin öncesinde zaten etkinlik kazanmış olan bir faşizm. Dolayısıyla bahsettiğimiz şey Deleuze ve Guattari'nin 'totaliter bir organizmadan ziyade kanserli bir beden' olarak niteledikleri bir mikrofaşizm türüne karşılık geliyor (1987:215). Bu tabii ki söz konusu örgütlenmelerin molar ya da normalleştirici güçlere dönüşmeyeceği anlamına gelmiyor. Yani örgütsel şemalar içinde faşizmin kendi rizomatiğine sahip olduğunu görmek gerekiyor. Bunun da ötesinde, çalışmanın 'doğal' düzeni olarak şirket örgütlenmelerinin kendisi, örgütlenme yankısı yaratmak üzere birbirleriyle iletişim içine giren ampirik bir örgütlenme çokluğu konumundadır. Örgütlenmeler içinde arzulanan düzen konumundaki hiyerarşi fikri söz

konusu olduğunda bu yankılanma ciddi bir titreşim kazanır. Hiyerarşinin (ya da katmanlaştırmanın) ille de zararlı bir şey olmadığını sürekli tekrarlamalarla teyit ederken, baskın gerçekliğe yanıt vermek ve 'katmanı taklit etmek' gerekliliğiyle karşılaşılır çünkü pervasız bir katmansızlaşım da intihar etmek anlamına gelecektir (Deleuze ve Guattari 1987: 160 ayrıca bkz. 40, 161). Ne var ki, bu durumda hiyerarşi, merkezilik ve denetim namına arzunun baskılanmasına girişilir. Hiyerarşi bu yüzden çelişkiyi içinde barındırır: senin için ille de kötüdür anlamına gelmez ama diğer yandan bir tür faşizme kapı açar (ve bu da bütün çekiciliğine rağmen senin için hayli kötü bir durum yaratabilir).

Örgütlenmelerin toplumsal düzeni hakkında düşünmemizi sağlamak üzere Deleuze'ün bazı fikir ve kavramlarını Charles Bukowski'nin *Postane* başlıklı romanı (1980 [1971]) ile ilişkilendirerek incelemek ve örgütlenmelerin ve sıradüzenin dünyasında bir keşfe çıkmak için bu kitaba başvurmak amacındayız. Deleuze ve Bukowski arasında bağ kurarken söz konusu romanı hiyerarşiye dair genel anlatı (modern dönemde hiyerarşinin, örgütlenmenin en baskın ve doğallaştırılmış [ve aynı zamanda itiraza en çok maruz kalan] düzeni olarak yaşandığı bir anlatı) ile birlikte okumak istiyoruz. *Postane* ile örgütlerdeki hiyerarşi konusunda ortaya konan söylem çeşitliliği arasında bağlantılar kuruyoruz. İşin aslı, örgütlenme kavramını genişleten, hiyerarşiyi olasılıklar arasındaki tek ya da baskın düzen olmaktan çıkaran bir metin üreterek örgütlenmeye dair alışıldık bakış açılarını yerinden etmeyi diliyoruz.

Örgütlenmeye dair güncel imgeler arasında en baskını hiyerarşik bir 'organik örgüt' imgesi olmuştu (Burns ve Stalker 1961; de Geus 1999). Bu örgütlenme hiyerarşik olarak örgütlenen ve merkezi bir plan uyarınca birlikte işleyen parçalarla (organlarla) oluşturulmuş bir bütün olarak düşü-

nülür; baş tarafından dikte edilen emirleri ifa etmek için birbirleriyle kusursuz bir ilişki içinde işlemek zorunda olan organlarca kurulan bütünsel bir bedene karşılık gelir (Hoskin 1995).Örgütlenmeler düzen imgesi içinde birer içsellik olarak kavramsallaştırılır. Bunun karşısında ‹dışsal olan daha az düzene tabi olmuştur, anlaşılırlığı daha azdır; dışsal olan, içsellik için bir tehdittir (Weiskopf 2002: 85)›. Bu yüzden ‹sınırların tayin edilmesi, örgütlenmenin (ve onun düzene tabi kılınmış doğasının) bir varlık olarak kurulmasında temel işleve sahiptir› (Malavé 1998: 111). Tarihsel olarak örgütlenme, düzen ve hiyerarşi kavramları aksiyomatik hale gelmiştir. Weber›in bürokrasiyi demir bir kafes olarak okuması (1978) ve Taylor›ın bilimsel idareyi hiyerarşik ve rasyonel yapılandırma gereci olarak tanımlaması (1947) ‹hiyerarşi = örgüt = düzen› denkleminin daha baştan kabul edilen bir veriye dönüşmesine neden oldu. Daha basit bir şekilde tariflemek gerekirse örgüt, akılcı biçimde tasarlanmış, çevresinden ayrıştırılmış, önceden saptanan ve pazarlar, hissedarlar ve işlevsellik gereksinimlerince oluşturulmuş ortama dayatılan hedefler uyarınca belirlenmiş, yönlendirilmiş bir sorun çözme gereci olarak kavrandı. Örgüt tasarımı ‹kesinlik ve denetim arayışında olan ve belirsizliği, kendiliğinden oluşan işbirliklerini şüpheli, hatta sakıncalı şeyler olarak değerlendiren› bir modele boyun eğdi. ‹›Sınırlı bir akılcılık›tan muzdarip olduğu savıyla küçümsenen bir insan doğası kavrayışı üzerine inşa edildi ... bu kavrayış kusursuz ama aynı zamanda cansız bir dünya düşlemekteydi (Czarniawska 2003: 361)›.

Deleuze ve Guattari için bu düzen imgesinin her yere yayılmışlığı pek de hayran olunacak bir şey değildir. Meşhur cümleleriyle konuya şöyle yaklaşmışlardır: ‹Ağaçlardan yorulduk artık. Ağaçlara, köklere, kökçüklere inanmayı bıraktık. Bize çok acı verdiler. Biyolojiden dilbilime uzanan bütün bir ağaç-biçimli kültür bunlar üzerine kuruldu› (Deleuze and

Guattari 1987: 15). Pekiyi, o halde örgütler hakkında; doğru dürüst ifade edilememiş sorulara yapıların yanıt olacağı ümidiyle, hiyerarşi şemalarında sürekli bir şekilde çizileduran o cehennemsi ağaçlar hakkında ne söylemeli? Bu örgütsel ağaç-biçimliliğin dışına çıkmayı ümit edebilir miyiz; etmeli miyiz? Bürokrasinin ağaçsallığını incelerken Deleuze ve Guattari, bürokrasi ‹yine de tomurcuklanabilir, köksaplar salabilir –bir Kafka romanında olduğu gibi›, demektedirler bize (agy. 15); ya da bizim örneğimizde olduğu gibi bir Bukowski romanında.

CHİNASKİ KESİNTİYE UĞRATIR:

Şimdi sıradüzenin edebiyattaki rehberi olarak Charles Bukowski'nin *Postane* adlı romanına dönüyoruz. Bukowski'yi tercih etmemiz sadece kitabının çalışma ve hiyerarşiyi temel konulara olarak ele almasından kaynaklanmıyor; aynı zamanda Bukowski açıkça Melville, Lawrence, Lowry, Miller ve Kerouac gibi isimlerin dahil olduğu 'yabanıl Anglo-Amerikan' edebiyat geleneğine ait olduğu için, 'terk etmeyi, şifreleri karıştırmayı, akıntıların daireler çizmesine neden olmayı, organsız bedenin çölünü aşmayı bildiği' (Deleuze and Guattari 1983: 132-3) için araştırmamızın odağında yer alıyor. Bu geleneğe ait yazarlar yoğun biçimde yaşantılanmış deneyim üzerine temellenen, kafası dumanlı düşünceye, Pop Felsefe'ye' bağlıdırlar (bkz 1983: xxi).

Bukowski hayatı boyunca kırk beşten fazla kitap kaleme aldı. Bunların arasında şiir seçkileri, öykü ve romanlar yer almaktaydı. Yaşamı ve çalışma süreci boyunca Bukowski sert içen, sert dövüşen ve sert yazan bir adam olarak nam saldı; II. Dünya Savaşı sonrasındaki Amerikan yaşamının gözden uzak tutulan yanlarına ışık tuttu. Bir yazar olarak çalışır ve hayatını kazanırken, aynı zamanda da on bir yıl boyunca ABD posta hizmetlerinde posta dağıtıcısı ve ofis çalışanı olarak görev yapar –dolayısıyla örgütler konusundaki deneyimi oldukça ampirik niteliktedir. Daha sonra ün kazanacağı türden beş parasız, sürünen ve dışlanan bir yazar olma uğruna bu mesleği bıraktı ve tam zamanlı bir yazar olarak ilk romanı *Postane*'yi kaleme aldı ve kendi yaşam öyküsü üzerine kurduğu Hank Chinaski karakteri aracılığıyla kendi hayatını ve çalışma yaşamını satırlara aktardı.

Postane ana karakterin belirli bir örgütün kendisine dayattığı hiyerarşiyle girdiği sorunlu ilişkiyi anlatmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin terimleriyle söylemek gerekirse, ki-

tap kesintiler yaratarak, akışların üzerinden aşarak, arzuyu takip ederek ve yersizyurtsuzlaşarak sıradüzenle cebelleşir. Geniş bir açıyla bakıldığında, bu yersizyurtsuzlaşma 'kişinin alanı terkettiği bir hareket üzerine kuruludur; kaçış çizgisi olarak işler (Deleuze and Guattari 1987: 508)'. Daha özeldeyse, Bukowski örneğindeki, 'yeniden-yerliyurtlulaştırmalarla hemen üzeri örtülen', negatif bir yersizyurtsuzlaşma biçimi değildir (agy. 508). Aksine, göçebe bir yersizyurtsuzlaşma olarak ortaya çıkar; yerine yurduna sokulma olasılığından ve çekiminden tam olarak hiç bir zaman kaçamasa da, 'kendini her taraftan kuşatan bir morg ve intihar örgütlenmesinin nesnesi olarak' dünyayla girdiği derin bir didişmeyi dışa vurur (agy. 511).

Bukowski'nin *Postane* romanının ilk sayfası Kaliforniya'daki Los Angeles ABD Postanesi'nin 1 Ocak 1970 tarihli resmi etik yönergesiyle başlar. Bu yönerge posta memurlarının (muhtemelen Chinaski'yi de içerir biçimde) 'ulusa sadakatla hizmet etme geleneği'ni nasıl inşa etmiş olduklarından bahsetmektedir (Bukowski 1980: 1). Yönerge posta çalışanlarından beklenen 'sarsılmaz dürüstlük', 'mutlak adanmışlık', 'en yüksek ahlâki ilkeler' gibi kıstaslara göndermede bulunur ve onların 'halkın güvenine layık olacak seviyede bir onur ve bütünlük duygusu'yla hareket etmeleri gerektiğini söyler (agy.: 1). Posta çalışanı Henry Chinaski'nin hikâyesini okumaya başladığımızda, kısa zamanda bu yönergeyi pek de ciddiye almadığını fark ederiz. Saf bir bürokratik belge ve yerliyurtlulaştırma aygıtı olan bu yönergenin romanın başına yerleştirilmiş olması despotik kodlama çabalarının daha sonraki sayfalarda nasıl sorunsallaştırılacağına işaret eder.

Hikâye Chinaski'nin posta servisinin, yığılmış olan noel kartlarını dağıtmak için geçici çalışanlara ihtiyaç duyması neticesinde kuryelik işi almasıyla başlar. Ve kendisine karşı

açılan disiplin soruşturmalarının ardından istifa etmesi ve (bu) roman(ı) yazmaya karar vermesiyle son bulur –onu hiyerarşiden kurtaracak patlayıcı kaçış çizgisine dönüşecektir bu karar. Arada Chinaski'nin bol içki, başarısızlıklarla sonuçlanan evlilikler ve ganyan kuponları ile dolu yaşamından kesitlerle karşılaşırız –ve tabii ki, içinde çalışmakta olduğu ve göçebe arzularını sürekli olaran ketleyen hiyerarşiyle olan sorunlu ilişkisini takip ederiz. Hikâyenin başlangıcında Chinaski düzenli çalışan kuryelerin hastalık gibi nedenlerle işe gelmediği günlerde görev alan yedek kurye olarak çalışmaktadır. Sabahın 5'inde (genellikle içkiyle geçen uzun bir gecenin ardından) postaneye gidip o gün iş alıp almayacağını öğrenmek zorundadır. Şef konumundaki Johnstone, Chinaski'ye gıcık kapar ve iş vermeyi keser. Chinaski yakın arkadaşına şöyle der: 'Umrumda değil. Kıçını yalamayacağım. Bırakırım işi, açlıktan ölürüm ya da artık ne olursa... (Bukowski 1980: 11)'. Önüne konan iş ve örgütlenmeye ait kavramlara biat etmeyi reddeder –şefine teslim olmayı ya da onun üst konumunu tanımayı kabul etmez. Chinaski üzerinde etki kuramayan Johnstone burnunu sürtmek için ona en zor güzergâhları vermeye başlar. Chinaski şöyle anlatır: 'Akan terler, akşamdan kalmışlık, zaman çizelgesindeki imkânsızlık; ve Johnstone kırmızı gömleği içinde beklemekte, biliyor, haz alıyor, her şey masrafları kısmak içinmiş gibi yapıyor. Ama herkes neden bunu yaptığını biliyor. Ne de kıyak bir herifmiş bu be! (Bukowski 1980: 13)'.

Her şeye rağmen Chinaski 'Stone[1]'a boyun eğmeden, kendini 'ast' olarak konumlandırmadan, hiyerarşik aygıtın işleyişi karşısında pes etmeden çalışmaya devam eder. Gittiği evlerin sahiplerinden azar işitir, keskin dişli köpekler tarafından kovalanır ama 'acemi biri için keyifli bir iştir bu; özellikle bütün gece içen, yatağa gecenin ikisinde giden, bütün gece düzüşmüş ve şarkılar söylemiş olmasına rağmen

sabahın dört buçuğunda uyanması gereken ve neredeyse bütün zorluklardan bir şekilde paçayı kurtaran biri için (Bukowski 1980:14)'. Gittiği adresten geç gelmekten tutun da şapkasını yazıhanede yanlış yere koymuş olmaya kadar her kusuru siciline işlenir. Johnstone ona en zor teslim adreslerini vermeye devam eder.

Chinaski kendisine işyerinde dayatılan hakim oyuna girmez –özellikle, 'bir sıradüzen sistemi olarak örgüt' kavramına saygı göstermez. Johnstone'ın hiyerarşideki üst konumuna hürmet anlamına gelebilecek en ufak bir jest bile Chinaski'nin hayatını kolaylaştıracaktır –ama taviz vermez. Chinaski gibi olmayan bir çalışan neye benzer peki? Yerliyurtlulaştırılmış işçi kimdir bu durumda? Chinaski, devreye soktuğu Matthew Battles karakteriyle, yani Johnstone'ın gözde 'ast[2]'ıyla bu tipi örnekler.

Matthew Battles işe bir kez bile ütüsüz gömlekle gelmemiştir. Hatta giydiği her şey yepyeni, yeni alınmış gibi görünür; ve hakikaten yenidir de. Ayakkabılar, gömlekler, pantolonlar, şapka... Ayakkabıları gerçekten parıldamaktadır ve giydikleri sanki bir kez bile çamaşır makinesine girmemiş kadar pürüzsüzdür. En ufak bir lekelenmede gömleği ya da pantolonu çöpe atıp değiştirmektedir.

Stone, Matthew ortalıkta gözüktüğünde sıklıkla şunu söyler:

'Bakın, harbi kurye geldi işte.'

Ve bunu söylerken Stone içtendir de. Gözleri neredeyse aşkla parıldamaktadır (Bukowski 1980:25).

Burada Chinaski biz yazarlardan ikimizin daha önce tariflediği anlamda (ten Bos ve Rhodes, 2003) saf ve örnek çalışan imgesini sunmaktadır okuyucuya –kendisinin olamadığı ve olmak da istemediği çalışan türüdür bu. O da bilir ki böyle

bir saflık mümkün değildir; gerçekten de ilerleyen sayfalarda Matthew'un para sızdırmaktan tutuklandığını öğreniriz.

Hikâye ilerledikçe Chinaski'nin posta kuryeliğine devam ettiğine tanık oluruz ama adanma ve hiyerarşiye saygı çağrılarına kulak asmamaktadır. Şöyle der:

"Tecrübeli kuryelerden birini hatırlıyorum, bana dönüp kalbini göstererek şunu demişti:

'Chinaski, bir gün seni tam şuradan bulacak!'

'Ne bulacak, kalp krizi mi?'

'Hizmete adanmışlık. Göreceksin. Ve bununla gurur duyacaksın.'

'Taşağıma anlat!'

Adam harbiden içten söylüyordu bu lafları

(Bukowski 1980: 28)."

Hiyerarşiye olan saygısızlığına rağmen Chinaski bunun neler getirebileceğini biliyordu -bu konuda Deleuze ve Guattari'nin kavrayışına gayet uygun bir biçimde. Bu durum George Greene isimli, herkesin G.G adını taktığı, altmışlı yaşlarının sonunda, kırk yaşını bu işte geçirmiş bir adamın tasviriyle hikâyede örneklenir. Suratı tuhaf girintilerle çıkıntılarla, kırışıklarla kaplanmıştır. Yüzünde ışık yoktur. Vazifesini yapmış, yaşlı bir adamdır. Gözyuvarlarına tıkıştırılmış, soluk, kilden yapılma parçalara benzemektedir gözleri (a.g.y. 35).

Chinaski'nin G.G'ye de saygısı yoktur. Adamın işine olan saygısı ve adanmışlığına rağmen –ki zaten bürokrasinin insanlara sağladığı şeylerden biri de budur- Chinaski'nin vardığı yargı acımasızdır: 'Onun yaşamı cesur bir yaşam olmadı (a.g.y. 36)'.

Gerçekten de, reklâm postalarını planlanan istikamet üzerinde kendisine verilen tarih içinde dağıtmayı becerememeyince G.G işten 'şutlanır' ve bir daha da kendisinden haber

alınamaz –örgüt düzeninin dışında çalışmak G.G. için katlanılmaz bir olasılıktır sanki. Chinaski'nin de belirttiği gibi:

" *'İyi adam'. Adanmışlık gösteren adam. Yerel bir marketten gelen bir avuç broşür yüzünden boğazlanan adam. Neymiş efendim, 3$'dan fazla alışverişlerde verilen kuponlarla piyasaya yeni çıkmış deterjanlardan alabilirmişiz.* (Bukowski 1980: 39)."

Üç yıl yedek kurye olarak çalıştıktan sonra Chinaski tam zamanlı, ‹düzenli› işe terfi eder. Bu konuda şöyle yakınır:

"Bir şekilde, pek de mutlu etmemişti bu durum beni. Kasıtlı biçimde ıstırap arayan bir adam değildim; iş yine yeterince yorucuydu ama yedeklik günlerimdeki parıltı yoktu bu yeni görevde –bir sonraki adımda ne bok olacağını bilmemek duygusu yitip gitmişti (Bukowski 1980: 39)."

Bir anlığına Chinaski'nin yerliyurtlulaştırılması kaçınılmaz gibi görünmüştür ama bunun olasılığı bile bu göçebe ruha katlanılmaz gelmiştir –fazla zaman geçmeden istifayı basar. Bir ara kumarhanede profesyonel krupiye olarak çalışır, sonra bir sanat mağazasında kasada durur, ama yeni patronuyla bozuşunca posta hizmetine geri döner. Birisi posta hizmetlerinde kurye değil de kâtip olarak çalışmanın daha rahat olduğunu söylemiştir. İşin aslı öyle değildir. Gece boyunca on iki saatlik posta ayrıştırma işi içermektedir bu yeni görev –on iki yıl boyunca bu işi yapar. Daha önceki dönemde olduğu gibi, postane kurallarını çiğnediği için defalarca uyarı alır.

İş konusunda kendisiyle yapılan bir istişarede şöyle bir diyalog ortaya çıkar:

'Bay Chinaski, siz 'postanenin ağzına sıçayım' diyorsunuz, anladığım kadarıyla.'

'Öyle mi diyorum?'

'Pekiyi Bay Chinaski bunun ne anlama geldiğini biliyor musunuz?'

'Yoo, ne anlama geliyor?'

'Bu postanenin sizin ağzınıza sıçacağı anlamına geliyor.'

Chinaski ile ilerleyen zamanda sıkça istişarelerde bulunulur ve kendisine postane tarafından disiplin uyarıları gelmeye devam eder. Nihayetinde istifa eder –patırtı çıkarmadan ayrılır. Kitap Chinaski'nin roman yazma kararı vermesiyle kapanır –bütün uğraşmalara rağmen işten ağzına sıçılmadan sıyrılmıştır.

SIRADÜZEN:

Bukowski'ye bir süreliğine ara verip hiyerarşiye dair farklı bir kavrayışa kayacağız. Sıradüzene dair ilk kavramsallaştırma çabalarına girişenler sözcüğü öncelikle Tanrı'ya olan göreceli yakınlıkla açıklarlar. Etimolojik olarak, hiyerarşi eski Yunanca'daki *hierarkhia*'dan, yani yüksek rahibin egemenliğinden (*ta hiera* -kutsal ritüeller; ve *archeia* -önderlik etmek, yönetmek) türetilmiştir. Hiyerarşi sözcüğünün şahısların ya da nesnelerin farklı seviyelere yerleştirildiği örgütü tanımlamak için kullanılmaya başlanması on yedinci yüzyılın başlarına rastlar. Bunun öncesindeki dönemde ise melekler arasındaki rütbelendirmeye karşılık olarak kullanılmıştır. Bu kullanıma göre melekler üç ayrı sınıfta gruplandırılmışlardır: saf tefekkürün melekleri, kozmosun melekleri ve dünyanın melekleri. Bu sınıfların arasında da Serafim ve Kerubim ile başlayan üç koro ve onları izleyen başmelekler ve melekler yer almaktaydı. Her bir melek sınıfına farklı roller ve işlevler atfedilmişti. Saf tefekkür melekleri bütün yaratılmışlığı, kozmos melekleri kozmosu, dünya melekleri de dünyayı yönetmekteydi (Connell 1995). Bu hiyerarşi içinde meleklerin görevi Tanrı ile ölümlüler arasında aracılık yapmak idi. Meleklerin ödevi insanların dualarını cennete iletmek ve Tanrı›nın yanıtlarını dünyaya iletmek idi (Guiley 1996). Rütbelendirme en yüksekten aşağıya doğru inmekteydi – meleklerin tepesinde saf kutsallık ve tanrının tahtı yer almaktaydı; aşağıdaysa ölümlülerin dünyasının melekleri konumlanmaktaydı. Hiyerarşinin kökeni, 5. yüzyılda yaşayan ve Areopagus[3]'lu Dionisius adını alan ilahiyatçıya atfedilir. 'Erkin yukardan aşağıya doğru paylaştırılması ve üstlenilecek işlevlerin belirlenmesi amacıyla kurulmuş örgütlenme yapısını tanımlamak ve betimlemek' için kullanılmıştır hiyerarşi kelimesi (Ianello 1992: 15). Bu anlamda hiyerarşi varlıkların (hem cennete ait olanların hem de ölümlü olanların)

insanlığın kaçınılmaz günahkârlığı ile Tanrı arasındaki konumlanmalarını belirlemektedir.

Sözcüğün tarih içindeki gelişiminin izini süren ve örgütsellik üzerine yoğunlaşan Bernhard ve Glantz (1992) çalışma alanındaki örgütlenmede görülen katı hiyerarşilerin, sistematik tarımın yerleşiklik kazanmasıyla ortaya çıktıklarını öne sürerler. Sanayi devrimiyle birlikte, hiyerarşi mefhumu devlet ve kilise sahasından iş sahasına doğru kaymıştır. Bu süreçte, örgütler hiyerarşiyi icat etmemiştir ama onu bir kontrol ve akılcılaştırma aracı olarak hakların, ayrıcalıkların ve otoritenin ayrıştırılmasının ve katmanlaştırılmasının yöntemi olarak yetkinleştirmişlerdir (Perrow 1992). En meşhur haliyle Weber otoriteye ait çalışma alanındaki hiyerarşinin verimlilik elde etme amacıyla insanların davranışları üzerinde denetim sağlamanın aracı olarak kullanıldığını savunmuştur (1947). Bu bağlamda hiyerarşinin örgütlerin doğal biçimi olduğuna, insan müdahalesinden bağımsız biçimde ortaya çıkmış ve hatta doğal bir şey olduğuna, doğadan, Tanrı'dan geldiğine inananlar da vardır. Hiyerarşik modellere eleştiri getirenler arasında bile 'bir nebze hiyerarşi her zaman gerekli olacaktır çünkü evrenin kendisi doğallıkla hiyerarşik bir üslupta örgütlenmiştir' diyenler çıkacaktır (Halal 1996: 28). 'Sınırsız örgütlenme' ütopyasını savunanlar arasında 'hiyerarşinin örgütsel yaşam için gerekli, kaçınılmaz ve arzulanır bir demirbaş olduğu'nu söyleyenler olmuştur (Askenas vd. 1995: 33). Suç yine doğaya yıkılmıştır –her şey Tanrı'dandır, dolayısıyla sorumluluk üzerine düşünmek gerekmez.

Daha da ileri giden Jacques (1996) idari hiyerarşileri insani yeteneklerin doğasındaki temel farklılıkların doğrudan yansıması olarak tanımlar: kişiler üst konumlara yükselir çünkü diğerlerinden daha yüksek yeteneklere sahiptirler. Bu zemin üzerinde, verimliliği ve rekabeti en yüksek noktaya çıkaracak, aynı zamanda 'insan düşleminin, güvenin ve tatminin sağlanması'nı garanti altına alacak 'evrensel

ölçekte uygulanabilir bir örgütsel yapı' önerisinde bulunur (Jacques 1996: 2). Tıpkı kendisini öncelleyen ilahi hiyerarşide olduğu gibi, böylesi bir hiyerarşi anlayışı 'tepede' olanların doğal üstünlüğü ve onların 'aşağıdaki'leri kurtarma konusunda üstlendikleri rol üzerine temellendirilir –sanki yöneticiler arasında en üstte yer alanlar Tanrı'ya daha yakın olanlardır ve tabii ki yönetim kurulundakiler de bu anlayış çerçevesinde melekler konumundadır. Elton Mayo ve onun Hawthorne'daki çalışma arkadaşları[4] tarafından geliştirilen 'enformel örgüt' kavramının bile, hiyerarşi konusundaki ateşli arzu üzerinde söndürücü etkisi olamamıştır –bu araştırmacılara göre hiyerarşi, örgütsel amaçlara ulaşmak için enformel örgüt yapısından daha büyük bir gerekliliktir (Iannello 1992).

Bir sonraki bölümde Bukowski ve Deleuze'ün daha yatay bir örgülenme kavrayışı ve yaylalara ait bir perspektif lehine bu basitleştirici ve ilahi rütbelendirmeye dayalı düşlemi nasıl reddettikleri üzerinde duracağız. Bunu takiben, Bukowski ile kurduğumuz bağ 'kişinin hiyerarşik ya da katmanlandırılmış modelden sapmasına koşut olarak sahip olduğu, potansiyel oluş'un (Deleuze ve Guattari 1987: 10) araştırılmasında bize yardımcı olacak. Chinaski'de hiyerarşik bir dünyada yaşayan göçebe bir adam görüyoruz –içine düştüğü egemen örgütsel anlayış tarafından sınıflandırılmasına izin vermeyen ve her şeye rağmen bu anlayış içinde kendini bulmayı başaran birine tanıklık ediyoruz. Aldığı göreve uygun biri olmasa da; hiyerarşi içinde üstü olarak konumlandırılanlarla sürekli sürtüşme içinde olsa da otoriteye direnmiyor; bunun yerine otoriteyi tanımayı ya da onun kurduğu oyuna katılmayı reddediyor. Hiyerarşiyle girdiği ilişkide aşağı yukarı hareket etmiyor ya da dışına çıkmıyor. Hiyerarşiden özgürleşmenin yolunu arayan bir özgürlük savaşçısı olmak yerine, Chinaski analitik olarak örgütlenmenin rizomatiği olarak tanımlayabileceğimiz şeyi ifa ediyor.

Örgütlenmenin Rizomatiğine Doğru:

Günümüzde düşünceye egemen olan ve onu örgütleyen 'anlamlandırma bütünlüğü' Deleuze ve Guattari tarafından radikal bir şekilde sorgulanır. Daha önce savunduğumuz gibi örgütlenmenin bir düzen, sabitlik ve katmanlandırma olarak düşünülmesi böyle bir anlamlandırma bütünlüğüne örnektir ve Chinaski'nin böyle bir bütünlüğü kabul etmeyi reddettiğini (yani özgürleşme umuduyla onu kabul etme ve ondan boşuna kaçmaya çalışma yoluna girmediğini) söylüyoruz. Bu bütünlüğü kesintiye uğratmak amacıyla, yaşamımıza hükmeden ve bizi katı, katmanlı bir varoluşa mahkum eden ağaçsal şemalarda sapmalar, yoldan çıkmalar üretmek amacıyla örgütsel rizomatik kavramına başvuruyoruz.

Temelinde ağaçsal olarak değerlendirilegelen bir örgüt kendini, anlamlandırma pratiğine dair merkezi bir konum üzerinden tanımlamaya çalışır –bu konuma göre 'bütün yollar Roma'ya çıkar' ve Roma kaçınılmaz olarak örgütlenmenin 'tepe'sinde yer alır; Tanrı'ya yaklaşmak için çırpınanların, kendilerini melek ilan etmişlerin evidir Roma. Örgüt önceden konmuş sınırlar içinde (*Postane*'nin başında alıntılanan etik kodlar gibi) etkinlikleri koordine etme arzusunu taşır. Bu şekilde kavranan örgüt Deleuze ve Guattari'nin 'devlet aygıtı' olarak tanımladığı formda vücut bulur çünkü 'hedefleri ve yolları, hatları, kanalları, organları ve bütün bir organ sistemini' tanımlayacak bir evrensellik haline gelmeye çabalamaktadır (Deleuze ve Guattari 1987: 374).

Bunun tersine, örgütü rizomatik potansiyeli içinde kavramak isteyen anlayışta rizomatik ve ağaçsal olan arasındaki ayrışımın, onları birbirinden bağımsız, karşıt modeller olarak belirlemek değil aralarındaki ilişkiselliği kavramak için kurulduğunu hatırlamak önemlidir. Bu noktada Deleuze ve Guattari 'köksaplar içinde düğüm ya da ağaçsallık mevcut

ve rizomatik olan da köklerde filizlenmekte' demektedirler (agy. 20). Örgütlenmelere dair rizomatik kavrayışın pratikliği tam da bu noktada ortaya konur –en bilindik ve katı hiyerarşilerde bile, yeni sahaların keşfedilmesine yönelik yaratıcı potansiyeli dışa vuran köksaplara rastlamak mümkündür.

Chinaski postanedeki rizomatik filizdir. Onun örneğinden çıkarsayabileceğimiz şey hümanist özgürleşmeye odaklanarak bakıldığında hiyerarşinin yeterince sorunsallaştırılamıyor oluşudur. Chinaski'nin davranış biçimi daha çok, örgütlenmenin biçimselliğini ve merkeze yaklaştırıcılığını saptırır görünmektedir. Davranışının hiyerarşiden bağımsız olmadığını, fakat onla hiyerarşik olmayan bir üslupla ilişkilendiğini not düşmek gerekir: organik bütünlüğünün dışında kalan bağları ve devinimleri öne çıkaran, hiyerarşinin saflığı üzerinde değişime yolaçan bir mutasyondur bu. Dolayısıyla Chinaski'nin kapısını açtığı köksap, 'onu katmanlaştıran, yerine yurduna sokan, örgütleyen, anlamlandıran, bir nedensellikle ilişkilendiren ve aynı zamanda ona sürekli kaçacağı yersizyurtsuzlaşma çizgileri sunan dilimlilik çizgileri' içerir (agy. 9). Daha özelde, Chinaski bize bir hiyerarşi ve merkezilik olarak örgütün ilahi katmanlandırmaya yönelik iddialarının hiç bir zaman ulaşılamayacak karakterde olduğunu gösterir; çünkü katmansızlaşma ve merkez tarafından tanımlanan sahanın dışında hareket etme potansiyeli her zaman için içkindir. Postane bile heterojen unsurlar ve sürekli çoğalan, çeşitlenen, ayrışık bağlantılar tarafından oluşturulmuş bir örgüttür.

Böylesi bir örgüt dahilinde yer almak ille de merkezileştirilmiş kurallar boyunca akmak ve hiyerarşide ‹daha yüksekte› olanların komutlarını dinlemek anlamına gelmemektedir. Tersine, bürokrasiden filizlenen köksapı takip etme olasılığı her zaman vardır. Bunu gerçekleştirmek Deleuze ve Guattari›nin ‹kaçış çizgileri› olarak tanımladıkları şeyleri,

‹katmanı patlatacak, kökleri koparacak ve yeni bağlar kuracak›, hiyerarşik imleyenler hegemonyasını sarsabilecek arzu hareketlerini takip ederek mümkün olacaktır (Deleuze ve Guattari 1987: 15). Bu kaçış çizgileri Batılı bürokrasi geleneklerini ve onun tarımsal kökenlerini terk edebilir ve bunların içine sızabilir. Örgütlere içkin rizomatik potansiyeli araştırmak üzere bir örgüt göçebebilimi önermek istiyoruz –en uca götürüldüğünde, biraz sonra inceleyeceğimiz gibi bu bir Organsız Örgüt olacaktır. Deleuze ve Guattari'nin göçebebilim kavramı rizomatikle, yersizyurtsuzlaşmayla ve kaçış çizgilerini takip edişle iç içe girmiştir. Böylesi bir göçebebilim sabit noktalara varış planlarına meydan okur ve örgütlerin kendilerini sert yapısal zeminler üzerinde kurmasını önleyen kaçış çizgilerini takip eder. Örgütlenmenin ağaçsallıktan köksaplığa doğru dönüşümü yapısal olduğu kadar performatiftir de. İçlerine dahil olan yalnız gezginlerin karşılaştığı halleriyle örgütler (gözden kaçması mümkün olmayan iktidarlarına rağmen) sabit şeyler olarak değil fikirlere, deneyimlere ve temsillere dair düzenlemeler olarak görülebilir. Fakat aşırı sömürünün olduğu bir işyerinde [sweatshop] köksaplar tasarlamak kuşkusuz sıkıntıyı ve acıyı hafifletmeyecektir. Diğer yandan kaçış çizgilerini takip etmemek, hiyerarşinin yıldıran gölgesinden çıkıp yersizyurtsuzlaşmaya girişmemek örgütsel devlet aygıtı tarafından dayatılan sınırlamalar içine çekilmeyi, teslim olmayı kabul etmek anlamına gelecektir.

Rizomatik örgütlenme kavramı aracılığıyla yapmaya çalıştığımız şey kurallar üzerinde gerçekleştirilecek değişikliklerle hiyerarşik yerleşim dahilinde daha fazla (ya da az) eşitlikçi bir ortam oluşturmak değil. Bunun yerine bu kavram yardımıyla bir örgütün hiç bir şey yapmayabileceği, herhangi bir amaca sahip olması gerekmediği, bu anlamda işlerlik ya da üretkenlik gibi bir zorunluluğu olmayabileceği

fikrini uyandırmak istiyoruz. Örgütler çılgınlığın, tiksintinin, arzunun, endişenin, şehvetin ve daha bir çok yersizyurtsuzlaşma türünün gerçekleştiği alanlardır. Chinaski'nin kapısını araladığı boyut da budur. Köksapı ağaçsal örgütlenmenin düşman ötekisi olarak görmek yerine ağaçsallığı köksapın sorunsal içeren bir mutasyonu olarak değerlendiren bir hiyerarşi kavrayışına işaret ediyor bu. Hiyerarşiler ortadan kalkmayabilir ama bu onlarla ilişkilenmenin tek yolu olduğu ya da onları kesintiye uğratacak çeşitli yollar olmadığı anlamına gelmiyor. Aslında insanlar sürekli olarak hiyerarşilerden kaçmakta –hiyerarşiyi terk etmeden önce altın tokalaşma[5] konusunda pazarlık yapan idareci; kamyon boşaltırken cigara tüttüren bir işçi; ya da yazması gereken makaleyi www.easyessay.com'dan indiren bir öğrenci –bütün bu örnekler hiyerarşiyi diğer çizgilerle bağlantılandırmakta; şeylere ait katı düzeni farklı unsurlarla karıştırmakta, iç içe geçirmekte ve birer kaçış çizgisi yaratmakta.

ORGANSIZ ÖRGÜT:

Örgütler her zaman için bir ölçüde idarenin elinden kaçan, örgütlenmeleri zaaflar içeren, organların bütünsel bir örgütlenmesini tamamlayamayan bir mahiyete sahiptir. Eğer böyle olmasaydı zaten daha baştan ortada örgütleyecek bir şey olmazdı (Cooper 1990; Munro 2001). İnsanlar, nesneler ya da başka örgütler; mutlaka diğer unsurlarla bir şekilde karışırlar, iç içe geçerler. Şimdi üzerine eğilmek istediğimiz şey örgütün bu içkin nitelikteki oluş halinin nihai neticeye yani örgütsel ölüme doğru nasıl evrileceği konusu. Mutlaka itiraz edenler çıkacaktır – örgütler sonsuza kadar sürmek üzere inşa edilirler; en azından idari konumdakilerin gözünde böyledir bu. Yaşayan (ve dolayısıyla ölen) dünya eğretilemesine koşut bir şekilde tasarlanan ve kavramsallaştırılan örgütler, nasıl oluyorsa, bireysel ölümlülüğün ötesine geçer ve bir bitimsizlik halesi oluştururlar. Levine bunu örgütlerde mevcut olan kaçınılmazlık fantezisi şeklinde tanımlar (2001). Bu fantezi kısmen örgütlerin biricik olduğuna dair narsist düşünceden kaynaklanır –sanki benzer ürün ve hizmetler sunan benzer örgütler yokmuş gibi. Bu örgütler bir gün çökecekleri ve yerlerini başka örgütlere (ya da örgütsüzlüklere) bırakacakları gerçeğiyle yüzleşemezler. Bundan yola çıkarak şu söylenebilir: idari birimlere yönelik en büyük tehdit ve meydan okuma örgütsel ölüm olmalıdır –kabul etmesi zor ama gerçek.

Ölümün kaçınılmazlığını tanıma becerisi ise önyargıları kenara bırakmakla, yaşam henüz biçim almadan yaşamın biçimi bilmeye çalışmayı reddetmekle birlikte geliyor (Levine 2001: 1262).

Vizyon ve misyon bildirileriyle beslenen ölümsüzlük fantezisi ve başkalarının davranışlarını taklit etmeye yönelik

kurumsal baskı (DiMaggio ve Powell 1983) strateji denen şeyi yöneticilerin rehberi haline getirir. Fakat örgütsel değişim deneyimi ‹ölümcül hastalığa yakalanmış hastaların hayatlarını kaybetme anına ve sürecine› de benzeyebilir (Zell 2003: 73).

Belki de örgütler ölmüyordur. Gelmekte olan sonlarından habersizliğin mutlu ve mesutluğu içinde, Heidegger›in ölüme-doğru-oluş olarak tariflediği durumdan uzaklardır.

Örgütlerin ölemeyeceğini söylemek onların hayatlarının ortadan kalkması olasılığını dışlamıyor. Gerçekte örgütler sürekli olarak ortadan kalkıyor. Fortune 500 şirketlerini gözden geçirdiğimizde buna tanık oluyoruz. 1970'ten bu yana listedeki şirketlerin %30-50'sinin her on yılda bir ortadan kalktığı görülmekte. 1900 yılındaki listenin ilk yirmi şirketini göz önüne aldığımızda bunlardan sadece General Electric›in faaliyetine devam ettiğini fark etmekteyiz (bkz. Tidd vd. 2001: 17). Daha küçük, daha az donanımlı şirketler konusunda da aynı şey geçerli –onlar da sürekli olarak ortadan kalkma tehdidi altında (bu konuda kaleme alınan az sayıdaki araştırmalara örnek olarak bkz. Haveman 1993).

Açıktır ki, ölüm hiyerarşinin mutlak çöküşüne karşılık gelir; hiyerarşinin deneyimlediği dönüşümün en radikal halidir: dönüşüm yok oluşla sonuçlanır. Bu zemin üzerine şunu sorabiliriz: ölümsüzlük hülyası ‹ölümün kaçınılmazlığı› ile nasıl ilişkileniyor? Diğer bir deyişle, düzen ile düzensizlik arasındaki, örgüt ile örgütsüzlük arasındaki, saflık ve saflığın kaybı arasındaki ilişki nedir? Post*ane*'de gördüğümüz şey sürekli olarak hiyerarşik olandan, düzene konulmuş organizmadan kaçan, onun içinde yaşayan, ondan bir parazit gibi beslenen ama sürekli olarak onla savaşan, isyan eden bir olay. Diğer akışlarla ilişkileniyor ve mevcut pürüzsüz işleyişi rahatsız eden yeni, yabancı unsurlar getiriyor. Bu gerçekliği anlamak için Deleuze ve Guattari'nin 'Organsız Beden' kav-

ramı bize yardımcı olmakta.

Organsız Beden (OsB) kavramının tartışılması çabasıyla ve bunun Organsız Örgüt (OsÖ) kavramına tercüme edilmesi yoluyla 'bir organizma olarak örgüt' fikrini dönüştürerek muhafaza etmeyi öneriyoruz. OsÖ'ye başvuruyor olmanın örgütsel rizomatiğin radikal bir neticesi olduğu düşüncesindeyiz. Kavram örgüt araştırmaları sahasına Cooper ve Burrell tarafından 1988 yılında sokulmuş olsa da yaygınlık kazanmadı (bkz. Linstead 2000). Hatırlatılması gerekir ki, bir kavram olarak OsÖ bir örgütün organlarının silinmiş olması anlamına gelmiyor:

"Organlar onun düşmanları değildirler. Düşman organizmadır. OsB organlarla değil, organizma adı altında organların örgütlenmesiyle karşıtlaşır (Deleuze ve Guattari 1987: 158)."

OsÖ örgütsel hiyerarşiyi ve onun organik örgütlenmesini dönüştürür ve onun kimliğini ciddi biçimde değişime uğratır: örgütün *Chinaskileştirilmesi!* Bunun da ötesinde OsÖ kavramını kullanırken bir uyarıyı akılda tutmamız gerekiyor: kendi başlarına ele alındıklarında, organik örgüt de, OsÖ de birer çıkmaz sokaktır. Birisi düzen aracılığıyla ölüme doğru ilerler; diğeri kaos yoluyla. Yukarıda belirtildiği gibi katmansızlaşma bir belirsizliği ve tehlikeyi içinde taşır:

"Katmanlaşmış –örgütlenmiş, anlamlandırılmış, boyun eğdirilmiş- olarak kalmak başa gelebilecek en kötü şey değildir; yaşanabilecek en kötü şey katmanın çılgın ve intiharsı bir çöküşe doğru itilmesidir; bunun sonucunda o katmanlar olduklarından çok daha ağır bir biçimde üzerimize yığılırlar (Deleuze ve Guattari 1987: 161)."

OsÖ kaosun düzen üzerindeki galibiyetini kutlamaya ilişkin değildir; bundan ziyade (tıpkı Bukowski gibi) örgütleri kendi aşırılıkları içinde, ölümün sahasında girdikleri

anlarda –ki bu ya kimliklerinin radikal bir dönüşümü ya da eriyip gidişleri anlamına gelecektir- çözümlemeci biçimde incelemeye ilişkindir.

Örgütsel bağlamı ve Postane'yi birer örnek vaka olarak değerlendirirken, idare ve örgüt teorisinin, zihnin madde üzerindeki denetime sahip olduğu, baş konumundakinin (idarenin) örgütü (bedeni, çalışanları) denetlediği, yönlendirdiği ve parçaların itaatkâr melekler gibi hiyerarşik olarak yapılandığı Kartezyen kökene kadar izi sürülebilecek, aşkın bir akılsallığa takıntılı biçimde bağlı olduğu söylenebilir. Buna yanıt olarak biz bu imgeyi eleştirmeye ve aynı zamanda kendilerini bir örgütte bulan insanlarla ilişkili olarak OsÖ kavramını geliştirerek ötelemeye girişiyoruz. Chinaski kendi kaçış çizgilerini rizomatik biçimde takip ederek örgütsel 'biz' ideolojisini reddeder ve üzerine aldığı görevle, çalışma mekânıyla özdeşleşmeyi kabul etmez. Örgütün bir parçası olduğu söylenebilir; fakat örgütü sürekli olarak yerinden yurdundan eder ve onu bir OsÖ'ye dönüştürür. Bu kimsenin örgütün gerçekte ne olduğu, nasıl işleyeceğini bilmediği anlamına da gelir. Chinaski'nin sağı solu belli olmamaktadır.

İdari birim şirketsel bedeni konuşturma ya da susturma, hareket ettirme ya da durduma gücüne sahip olduğunu varsayıyorsa eğer, pek de üzerinde düşünmeden, bedenin durağan olduğunu, çevresel değişime ancak edilgen biçimde tepki verebildiğini sanıyor demektir. Böylesi bir beden örgütlenmiş ve aşkın bir iktidar tarafından biçimlendirilmiş/bilgilendirilmiştir. Öyleyse, bir üst zihin ya da ana plan tarafından belirlenmemiş bir örgütün deneyimlenmesi nasıl bir şey olacaktır?

Zihin tarafından belirlenmemiş bir bedenin neler yapabileceğini kimse bilemez. Bedenin şu ya da bu ediminin bedene hükmeden zihinden kaynaklandığını söyleyenler varsa, 'onlar ne dediklerini bilmiyorlardır ve yapmacık

laflarla eylemin nedeni üzerine hiç bir şey bilmediklerini ve onda merak edilebilecek bir şey göremediklerini itiraf ediyorlardır' (Spinoza, 1883: 108). İdari birimlerin, kendi yönetimleri olmaksızın gerçekleşebileceğini hayal etmediği pek çok şey yaşanır örgütlerde. Hatta denebilir ki, *örgüt idari birimler başka planlar yapmakla meşgulken ortaya çıkan şeydir.* Chinaski örgüt dahilinde ve örgüte dair serimlenebilecek, onu bir OsÖ›ye dönüştüren pek çok içkin olaydan sadece biridir.

Tezimiz şudur ki, bir örgütün bedeni ve onun organları, önyargıların tutsağı olan idarenin hayal bile edemeyeceği şeyleri yapabilir, elde edebilir. Bu tür bir anlayış vurguyu zihin değil bedenin üzerine yapar. Böylesi bir içkin anlayışta öğrenme ve değişim, zihinsel bir uyumsallıktan ziyade fiziksel bir oluş süreci niteliğindedir. Deleuzeyen anlamda hiyerarşiler öğrenemez ve değişemez çünkü tanıdık olmayan her tür unsura alerjik tepkiler verirler. Chinaski yerinde bir örnektir: hiyerarşi, kurallar ve prosedürler uyarınca reddetmek (kovmak) ya da kendine çevirmek (disipline etmek) gibi yöntemleri melezleyerek onla başa çıkmaya çalışır. Fakat Chinaski›nin olduğu ya da sunduğu tuhaflık unsuru ile ilişkilenmeyi beceremez. Hiyerarşi zaman içinde tümüyle farklı bir biçime bürünebilecektir. Fakat, en nihayetinde hiyerarşi öğrenemez. Radikal değişimi deneyimlemesinin tek yolu ortadan kalkmaktadır.

Olası Çıkarımlar:

Chinaski rizomatik yaşamın aşırı bir biçimini sürmek konusundaki istekliliği ve becerisiyle benzersiz bir örnektir. Gerçekten de onun postane ile yaşadığı kopuş örgütün çalışan insanlara yüklediği taleplerle (boyun eğme, tanımlanma ve örgütün kapalı biçime tutulan sahası içinde katmanlaşmaya yönelik taleplerle) nasıl başa çıkılacağının bir örneği olmuştur. Ağaçsallık içinde daha önceden verili nitelikte olan modellerin taklidi söz konusuysa, Chinaski bu türden taklitlerin kararlı bir biçimde karşısındadır. Kuralları ve oluşturulan bölümlendirmeleri kendi yaşamı içinde kopyalamayı reddeder ve en aza indirgenmiş bir yapısallık içinde arzularının peşinden gider. Ne var ki, Chinaski güçlere karşı savaşıyor ya da kahramanca direniyor değildir; bir sörfçü gibi kullanmaktadır güçleri. Deleuze'ün 'arada-mücadele' dediği şeydir bu: 'bir gücün kendini diğer güçlere el koyarak zenginleştirdiği ve yeni bir düzenleme içinde kendini onlarla bileştirdiği süreç, bir oluş (1997: 132)'. Örgütle böyle bir şekilde bağ kurarak Chinaski bitimsiz bir oluş hali içinde yoğunluklar içeren, organsız bir beden üretiyor. Kolay bir seçenek değildir onun tercih ettiği. Onun hayatını yaşamak herhalde katlanılmaz bir tecrübe olurdu. Yapının namevcudiyeti, arzuları takip etme hevesi ve hiyerarşiye başkaldırmak o kadar yüksek bir akışkanlık gerektiyor ki, bunu deneyimleyen özne neredeyse ortadan kalkar hale geliyor.

Peki o zaman neden Chinaski'yi dikkate alıyoruz? Çünkü o çoğumuz için düşünülmez olan eylem olasılıklarını oluşturuyor, aşırılığı aracıyla. Gerçekten de hiyerarşik varoluşun aşırı biçimlerine işaret eden çok sayıda örgütsel modelin olduğu yerlerde (örgütsel insan, örnek işçi, insan kaynakları vs.) karşı kutba yönelen az sayıda örneğe sahibiz (bkz. Ten Bos ve Rhodes 2003). Chinaski'nin böyle bir yönelimi;

hiyerarşik yaşamdan kaçışıyla bizim yaşamı daha belirgin bir biçimde görmemizi ve bu yolla rizomatik patikalar açmamızı sağlayan bir yönelimi örneklediğini düşünüyoruz. Tıpkı 'Bedensiz Organ'a hiç ulaşılamayacağı' (Deleuze ve Guattari 1987:150) gibi, Chinaski'nin aşırı tavrı da eşiksel bir deneyimdir, pek çok insan için erişilmez niteliktedir. Yine de, onun tavrı köksapın örgütsüzleştiriciliğine işaret eder ve yeni bir örgütsel hiyerarşiye, ilerlemeye yönelik fikir geliştirir. Örgütsel düzlemde hiyerarşi ve OsÖ kavramları örgütsel değişime dair yerleşik imgeler üzerinde sarsıntı etkisi yaratır. Daha genel bir düzlemde, örgütlenme her zaman için alternatif düzenler arasındaki farkların (hiyerarşi, köksap ya da OsÖ) örgütlenmesine karşılık gelir.

Deleuze ile birlikte düzenler arasındaki fark fikrini şöyle kavrayabiliriz:

"Örgütsüzlük fikri ortada iki ya da daha fazla indirgenemez düzen olduğunu (mesela, biri mevcutken diğeri olmayan, yaşamın *ve mekanizmanın düzeni) görmek yerine düzensizlikle karşıtlaştırmakla yetindiğimiz ve düzensizlik fikriyle ilişkilendirerek düşündüğümüz genel bir düzen fikrine tutunduğumuz zaman ortaya çıkar* (Deleuze 1988: 19-20)."

Dolayısıyla Deleuze ve Guattari'den ilham alan bir toplumsallık çözümlemesi, şeyleri kategorize etmek yerine birbirleri arasında mevcut olan nüansların altını çizer. Kaçış çizgilerinin yanı sıra bu tür bir sosyallik çözümlemesi düşüncemize hız katacak ve bizi felç halinden, alışkanlıklardan koparıp çıkaracaktır. Genelgeçer Kartezyen anlayışın bize söylediği gibi düşünmek denetim kurmak amacıyla kesmektir, bölmektir, ayırmaktır. Deleuze ve Guattari ile birlikte böyle bir düşünmenin arkasındaki itici gücü ve kapsayıcı arzuyu kavrayabiliriz:

"Bizi kaostan koruması için azıcık bir düzene ihtiyacımız

var... Fikirlere bir tür düzen vermemizi sağlamak, 'fantezi'mizin (hezeyan, çılgınlık) bir anda evren değiştirmesini önlemek amacıyla, bize koruyucu kurallar (benzeşme, bitişiklik, nedensellik) sağlamaktır fikirlerin ortaklığının anlamı (Deleuze ve Guattari 1994: 201)."

Zekâ içeren düşünmenin ve canlı bir teorinin yaratılmasını engelleyen şey kaos değil kaosu denetim altında tutma çabaları ve yöntemleridir. Bilinmedik toprakları haritalandırmak, yeni alanlar oluşturmak, algıyı askıya almak için fanteziye, düşleme ve eğlenceli bir budalalık teknolojisine gereksinimimiz var. Bu yüzden son cümleleri Deleuze ve Guattari'den ödünç alabiriz: 'kaos ile mücadele düşmanla bir tanışıklık olmaksızın gerçekleşmez gibidir çünkü başka bir mücadele gelişir ve önem kazanır –bizi kaosun kendisinden koruma iddiasında bulunan görüşlere karşı olan mücadele' (Deleuze ve Guattari: 1994: 203). Kaosa karşı olan yaklaşımında müphemliğe bağlı kalırken, Deleuze ve Guattari'den ilham alan bir sosyallik çözümlemesi müphemlik içermeyen bir şekilde yeni düşünme yolları keşfetmeye ve bunları kavramsallaştırmaya girişir. Örgütlenmenin rizomatiği kuşkusuz bu yollardan biridir.

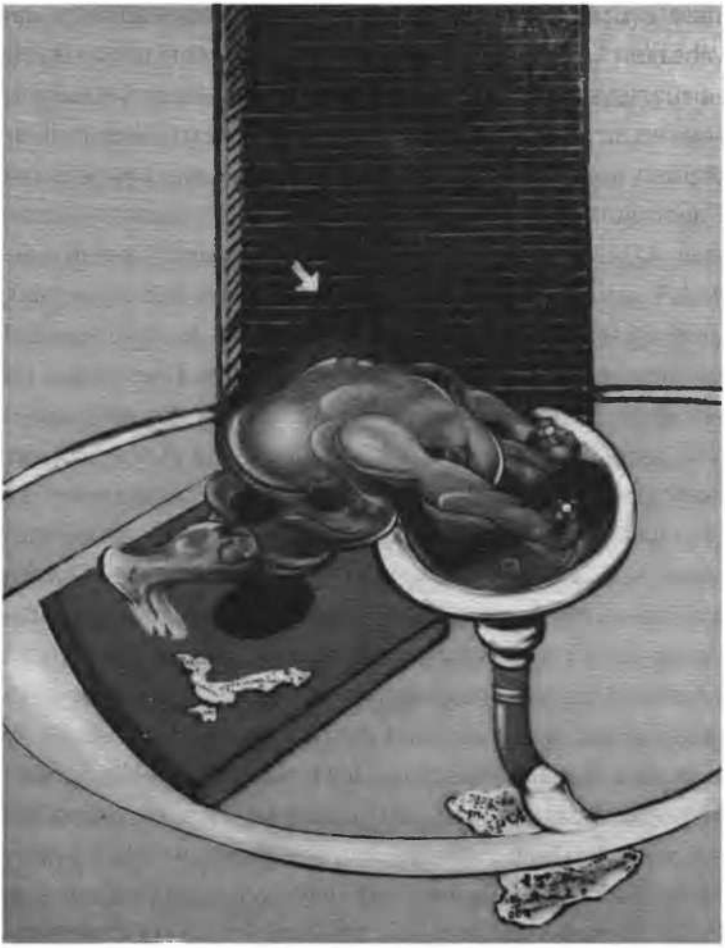
DELEUZE VE BURROUGHS

ORGANSIZ BEATLER: ÇIPLAK ŞÖLEN'İN FORMÜLLERİ

Brian Graham

Çeviri: Ozan Şahin

"(...) Burroughs da Deleuze de özgürlüğün öncüleridirler. Onlar, yaşamın veçhelerine ilişkin daha açık fikirli yaklaşımlar uğruna toplumdaki düzenleyici-denetleyici güçlere tavır almışlardır. Özneleştirmelerden kaçınarak, Kronos'u oyundan çekerek ve anlatıyı atlatarak Burroughs, gerçekliğin sanal boyutunu –her şeyin mümkün ve sürekli bir değişim içinde olduğu gerçeklik boyutu- okuyucularına aktarmış ve göstermiştir."



Küvetteki Figür, Francis Bacon

GİRİŞ:

Bu çalışma kendisini tıpkı zorluklarla örülmüş, çokça işçilik gerektiren bir duvar olarak ortaya koymaktadır. Gilles Deleuze ve William S. Burroughs, okumaya hangisinden başladığınız fark etmeksizin, kendi tarzları içinde pek çok yönden nüfuz edilemez yazarlardır. Okuyucu kendini –ilk aşamada- yabancı görünen bir düşünce potasına fırlatılmış olarak bulur. Fazla kuşkucu olmak okuyana hayal kırıklığından başka bir şey vermediği için -ve tam da bu yüzden- bu süreçteki ilk adım, okumaya zırhlarımızı çıkararak başlamaktır. Kafa karışıklığı, söz konusu bu iki yazar olduğunda çok önemli bir yere sahiptir, ki bu durumun yazarlarımızın çalışmaları açısından temel bir eksen teşkil ettiği bile söylenebilir. Kaos, burada ana motif olarak görünmektedir; belki de bu yüzden ve ilk defa, kaos'u kabullenen ve onun içinde süzülen okuyucu bu sürecin içinden doğru baktığında bir "düzenlilik" görebilecektir. Gerçekten de, başlangıçta "yabancı" yahut anlaşılmaz görünenler kendilerini insanın en basit özellikleri düşünüldüğünde açığa vurabilmektedirler. Müptela, sadist, mazoşist, sanatçı, hayvan ve filozof olabilenler bizler değil miyiz?

Hal böyle olunca, bu çalışmanın amacı da kaosun içinde gizlenmiş düşünce yapılarının örtülerini kaldırmak olabilecektir. Gelin görün ki, bunu yaparken, yani şeyleri düzenlerken, orijinal çalışmanın gücü ve güzelliğini harap etmek gibi bir tehlike vardır. Bu yüzden birer başyapıt olan Çıplak Şölen ve Bin Yayla ile ilgilenirken özenli olmak gerekmektedir. Evet, belki de, Deleuze ve Burroughs gibi, aynı yerde aynı oyuna katılıp katılmama, birinin hikayeyi anlatmak için dönmesi umuduyla bir başka yere götürülmesine müsaade edip etmeme problemidir.

WİLLİAM S. BURROUGHS VE ÇIPLAK ŞÖLEN:

John Calder'in ifadesiyle:

"Bir Burroughs romanı, geçmiş ve şimdiki zaman içindeki tecrübenin, mekanlar ve etrafındaki insanlara ilişkin gözlemlerin, günlük gazetelerden devşirilmiş bilgilerin, genel okumaların, akademik ve sıklıkla esrarlı bilgilerin, tesadüfi ve deneysel bir biçime sahip olan gelişigüzel bir yazmanın birlikteliğinden, peşi sıra, birbirine eklenen bir yapı gibidir. Asıl büyüleyici olan ise tüm bu karmaşık yapının işliyor olmasıdır."[i]

William Burroughs pek çok yönden Beat hareketinin dışında bir yazardır ki zaten bir noktada kendisi de bu hareketin bir mensubu olma halini reddetmiştir[ii]. Burroughs, St. Louis Missouri'de doğmuş ve Harvard'dan İngiliz Edebiyatı alanında iyi bir derece alarak mezun olmuştur. ABD, Avrupa, Meksika, Güney Amerika ve Fas arasında gidip gelen oldukça göçebe bir yaşam tarzına sahiptir[iii]. 20'lerinde ve 30'larında morfin ve diğer maddelerin bağımlısı olmuş, biseksüelliğini keşfetmiş ve yazmaya başlamıştır. Hukuk düzeninin karısı olarak kabul ettiği, Joan Wollmer'in (Burroughs tarafından 'kazara') vurulması ve ölmesiyle sonuçlanan bir kazanın ardından Burroughs, Amerika'yı terk ederek soluğu uyuşturucu bağımlılığı ve yazarlık kariyerinde ciddi bir yola gireceği ve 1953'te ilk romanı Junkie'nin karalamalarını yapacağı Tanca (Fas)'da almıştır[iv]. Burası aynı zamanda Burroughs'un daha sonraları başyapıtı olarak kabul edilecek olan Çıplak Şölen'i yazdığı yerdir. Dostları ve Beat Kuşağı'ndaki yazar arkadaşları olan Jack Kerouac ve Allen Ginsberg, Burroughs'un bu eseri tamamlamasına yardım etmişler ve pek çok mücadele ve ilk yasaklamaların ardından roman en sonunda 1962 yılında Amerika'da yayınlanabilmiştir.

Burroughs, Tanca'daki vaktini doldurduktan sonra, İngiliz-Kanadalı bir ressam olan ve daha sonra çok yakın arkadaş olacakları Brion Gysin ile tanışacağı Paris'e taşınmıştır. O vakitlerde, bir zamanların meşhur 'Beat Oteli'nde ikamet etmiştir. 1960'ların başından itibaren Burroughs, film projelerinde çalışmak ve ses kayıtları üretmenin yanı sıra birkaç roman ve novella kaleme almıştır. Londra'da ise 7 yıl yaşamış ve ona eroin bağımlılığı hususunda yardımcı olan bir terapi sürecinden geçmiştir. Tanınmış bir yazar olduktan sonra ise Andy Warhol, Rolling Stones ve Patti Smith gibi zamanlarının yıldızlarıyla takılacağı ABD'ye dönmüştür[v]. Hayatının geri kalanını ise 1997'deki ölümüne kadar yazmaya devam edeceği, Kansas'taki küçük bir kasaba olan Lawrence'da geçirecektir.

KURGU VE KARAKTERLER:

Ek 1 ve **Ek 2**, Çıplak Şölen'den alınan ve Burroughs'un yazılarına aşina olmayanlara okumalarını önerdiğim kısa pasajları içermektedir. Açıkçası, Çıplak Şölen'i okurken aklıma ilk gelen onun -saldırgan, gramer hatalarıyla dolu ve zamanı için pornografik dilinin yanı sıra- kaotik ve çarpık yazım üslubudur.

"Uzakta guruldayan karın sesleri... Zehirlenmiş güvercinler Aurora Borealis'den yağıyorlar... Rezervuarlar boş... Pirinçten yapılma heykeller, şaşkın şehrin aç meydanları ve ara sokaklarından çarparak geçiyorlar..." [vi][1]

Çıplak Şölen yazılırken Burroughs ve Brion Gysin, cut-up (rastgele seçilmiş metin parçalarını yeni cümleler ve paragraflar yaratmak için kağıda yerleştirmek) ve fold-in (kağıt üzerindeki bir metni katlamak suretiyle yeni cümle ve paragraflar elde etmek) tekniklerini keşfetmemişlerdi. Burroughs şöyle der: "Aynı amaç uğruna çalıştığımı hissetim ve gerçekten bu işin hayata geçtiğini gördüğümde bu benim için büyük bir aydınlanma oldu"[vii]. Nitekim Çıplak Şölen bu aydınlanmadan önce yazılmıştır; fakat öyle görünüyor ki Burroughs tüm bunları, zihninde ve neredeyse aynı şekilde yapabilmekteydi. Anlatımda ani sıçramalar, yan hikayeler ve "bambaşka kimselere dönüşen, hiçbir açıklama olmadan ortaya çıkan ve bir anda kaybolan karakterler"[viii] ile örülü büyük sapmalara izin veriyordu.

Birinin Çıplak Şölen'deki kurgu üzerine konuşabilmesi hayli zordur. Roman, birçok nakışla ya da Burroughs'un onları çağırdığı biçimiyle parçacıklarla örülüydü ve "düzenli, tertipli ve mantıklı bir durum veya kurgu bekleyenler Burroughs'da çoğunlukla düzensiz bir yığından fazlasını görememekteydiler"[ix]. Gerçekten de, "Çıplak Şölen'i herhangi bir kesişme noktasından bölebilirsiniz"[x] ve bu iş-

lem, metinle kuracağınız ilişkide bir azalmaya ya da tahribe yol açmaz. İşte bu, yani söz konusu bu sıçramalar örüntüsünü mümkün kılan şey, kurgunun ve geleneksel anlatımın mevcut olmayışıdır. Bununla birlikte hikaye, ABD'deki serüvenine, Junky ve Burroughs'un otobiyografik karakteri, olan ve Burroughs'un başka romanlarında da boy gösteren "Ajan William Lee" karakterinin görüş açılarından başlamıştır. Lee'nin peşindeki bizler, Meksika'ya giderek orada kötü şöhretli Doktor Benway – "yirminci yüzyıl edebiyatındaki çekici ve en yozlaşmış hekim"[xi] - ile tanışırız. Lee'ye göre Benway, "gösterge sistemlerini manipüle ve koordine eden bir kimse ve ileri düzeyde sorgulama, beyin yıkama ve kontrol üzerine uzmanlaşmış biridir"[xii]. Çok geçmeden anlatı, giderek daha fazla çözülmeye ve Özgürülke Cumhuriyeti, "özgür aşkın ve sonu bir türlü gelmeyen banyoların diyarı"[xiii], Muhtemelen bir morfin türevi olan siyah et'in satıldığı bir plaza arasında sıçrar ve bir hasta üzerinde çalışmakta olan Lee ve Benway'e döner:

"Bakın çocuklar, bu ameliyatı çok sık görmezsiniz, ve bunun bir sebebi var... Gördüğünüz gibi bunun hiçbir tıbbi değeri yok. Bunun sebebinin çıktığı zaman ne olduğu, ya da bir amacı olup olmadığı bilinmiyor. Şahsen ben en başından beri saf bir sanatsal yaratım olduğunu düşünüyorum." [xiv]

Şüphesiz ki Benway "deli doktorun" tekidir.

Buradan, bürokrasi, güç, kontrol, ve tabii ki seks, şiddet ve uyuşturucunun her yerde kol gezdiği kötü şöhretli bir *arabölge*ye geçeriz. Burada orjilere, tecavüzlere, ölümlere tanıklık edeceğizdir. AJ'in –kim için çalıştıkları ya da hangi amaca hizmet ettikleri belli olmayan ajanlardan bir diğeri- de içinde bulunduğu pek çok karakter bizimle burada tanıştırılır. Öğreneceğimiz üzere arabölge, aynı zamanda, Her türlü sapıklık biçimini ama özellikle de sadomazoşist

deneyimleri önemseyen *Sıvılaştırıcılar*, kendini beğenmiş ve barbarca cehaletleriyle ünlü *Göndericiler*, ortayolcu olan *Bölünmeciler*, ve sonuncu olsa da diğerleri kadar önemli olan *Olgucular*[xv] arasında bölünmüş olan politik bir arenadır. Olguculuk, Burroughs'un 1948'de Ginsberg'e yazdığı mektuplarda biçimlendirdiği felsefi görüşüdür aslında.

"İnsanların 'ne yapması gerektiğine ilişkin' tüm tartışmalar, tüm anlamsız değerlendirmeler, bunlar ipe sapa gelmez *şeylerdir. En nihayetinde her katmanda, her seviyede geçerli olan tek bir olgu vardır ve kişi bunu ne kadar tartışır, kelimelere döker ve değerlerle yüklerse o kadar az görebilecek, o kadar az hissedebilecektir. Benim bu konu hiçbir resmi-yapısallaşmış ifade yazmayacağımı ise söylemeye gerek yoktur."*[xvi]

Burroughs, böylelikle belgesel biçimli yazma üslubunu ortaya koymuştur. Her anlatı, her hikayenin konusu, yazarın duru gözlemlerine sürekli boyun eğmek durumundadır.

Ara bölgeden uzaklaştığımızda birden kendimizi New York'ta, Hauser ve O'Brien adlı iki polis memurunun William Lee'yi tutuklamak üzere bir apartman dairesine gönderildikleri bir durumun içinde buluruz. Orada Lee, iki polisi vurmak suretiyle kaçmayı başaracaktır. Hikaye, Çıplak Şölen ve bilinen gerçeklik üzerine düşüncelerin ve notların bir derlemesiyle bitiyor gibi görünmektedir. Örneğin:

"Bu kitap sayfayı bütün yönlere doğru saçıyor, olaylar silsilesi kaleydoskopu, melodi ve sokak sesi dermesi, osuruklar ve isyan viyaklamaları, ve ticaretin demir kepenklerinin kapanması, acı çığlıkları ve patos ve patik çığlıklar, çiftleşen kediler ve yerinden edilmiş inatçı herifin çılgına dönmüş dırdırı, hint cevizi transındaki brujonun kâhinsel mırıldanmaları, kopan boyunlar ve çığlık çığlığa adamotları, orgazm iç çekmeleri, susamış hücrelerde eroin şafak kadar sessiz, Kahire Radyosu çılgına dönmüş bir tütün açık arttırması gibi bağırıyor, ve Ramazan flütleri hasta müptezeli, gri metrodaki nazik bir

yelpazeliyor, şafak zarif parmaklarla yeşil, katlanan çatırtıyı okşuyor." [xvii]

Burroughs burada, yazmaya yönelik olgucu tavrını tam anlamıyla elleri arasında alabilmiştir. Onun da belirttiği gibi: "Pek çok insan etrafında neler döndüğünün farkında değil. Benim yazarlara tavsiyem şudur: Tanrı aşkına gözlerinizi açık tutun. Etrafınızda olan bitenin farkında olun"[xviii]. Burada kastettikleri içine, bir bağımlının tüm zihinsel tecrübelerini, histerik heyecan ve korkunun el değmemiş karnavalını, görmenin, işitmenin, koklamanın, tatmanın ve dokunmanın bir ziyafetini dahil etmek noktasında da ısrarcıdır.

TEMALAR:

Beat hareketi, "her şeyden çok, sert ve yumuşak uyuşturucu bağımlılığına, özgür cinselliğin savunucuları olmalarına ve heteroseksüellik ile homoseksüellik arasındaki çizgilerin silikliğine ve de genel bohemliklerine"[xix] bağlı bir isyan olarak tanımlanmaktadır. Onlar, bütün bir gençlik kültürü ve bu kültürle birlikte ilerleyen zamanlarının tartışma yaratan müzisyenleri, oyuncuları ve sanatçıları için ilham kaynağı olmuşlardır. Konunun uzmanı olan John Tytell'e göre: "Burroughs beat'in kıyamet meleğidir: Püritenizmin mirasına saplanıp kalmışlar için içerikleri ağza alınamaz kabul edilmesine rağmen, yöntemi, dolaylı düzlemde her ne kadar korkutucu gözükse de arıtıcı ve temizleyicidir"[xx]. Daha doğrusu, Burroughs içinden geçtiği her şeyi toplamakta ve yazma'sına aksettirmektedir.

"Pis pantolonuma bak, aylardır değiştirmedim... Uzun bir kan ipliğiyle dolu bir şırıngaya bağlı geçiyor günler... Seksi ve bedenin bütün keskin hazlarını unutuyorum –gri, uyuşturucuya bağımlı bir hayalet. İspanyol çocuklar bana El Hombre Invisible adını takıyorlar, Görünmez Adam..." [xxi]

Bu, yani bir müptelanın yaşamının tasviri büyük bir ihtimalle doğrudan Burroughs'un uyuşturucularla olan tecrübelerinden devşirilmiştir. Onun, bir zamanlar ve belki de hala son derece tartışmalı bir figür olması bu bağlamda hiç de şaşırtıcı gelmiyor.

Burroughs, iktidarın tahakkümü ve bu tahakküme karşı çıkmaya yoğun bir ilgi göstermektedir:

"Artan hükümet kontrolü totaliter devlete çıkar. Bürokrasi herhangi bir şey yapmak için mümkün olan en kötü yoldur; çünkü seçenekler arasında en esnek olmayanıdır ve buna bağlı olarak da tüm politik aygıtlar arasında en ölümcül olanıdır. Bana öyle görünüyor ki tek mümkün

çözüm kooperatif sistemdir."[xxii]

Bürokrasi, Burroughs'un Çıplak Şölen'de her yurttaşın "Sade kıyafetler, çeşitli üniformalar, sık sık bornoz veya pijama giyen ya da sol meme ucuna iğnelenmiş bir rozet dışında çıplak olan bir müfettiş" tarafından incelenmek üzere "gerekli olan tüm belgeleri içeren bir klasörü her an yanında taşımak zorunda olması"[xxiii] şeklinde ifade ettiği örnekteki gibi sık sık alaya alınmaktadır. Beat hareketi devletin yönetimine karşı bir tepki oluşturacak biçimde ve daha sonraları "hippilerin, punkların, grungerların, raverların ve binlerce başka tarzın"[xxiv], doğumuna yol açacak olan o ilk kıvılcımı çakmıştır.

Çıplak Şölen'e çok yakında geri döneceğim ama şimdi sıra Fransız filozofumuz Gilles Deleuze'de. İnanıyorum ki Deleuze'ün felsefi kavramları Çıplak Şölen üzerine pek çok yeni düşünceye kapı aralayabilecektir.

GİLLES DELEUZE:

Deleuzecü felsefeyi tüm renkleri ve boyutlarıyla açıklamak sonsuza kadar –doğrusunu söylemek gerekirse imkansız da diyebiliriz- sürebilir. Birbirinden farklı ve çok geniş bir alanı kapsayan başlıklar altında her çeşit teorik yaklaşımıyla Deleuze, her yerdedir. Mesela, birkaç kitabı, Deleuzecü makineye birkaç katman daha ekleyen Fransız psikanalist Félix Guattari ile yazılmıştır. Bu onun çalışmalarını nüfuz edilemez kılmakta ve bu bağlamda nereden başlanacağı bir sorun haline gelmektedir. "İlk hangi kitabı okunmalıdır?" "Bu kitaplarla ne amaçlanmaktadır?" "Bu kitaplar, hangi temel problemlerin etrafında dönmektedir?" Bu sorunlara karşı benim çözüm önerim, Deleuze'e ait bazı belirli kavramları almak ve onları ihtiyaç duyduğum yerde kullanmak şeklinde olacak. Gerçek şu ki, Deleuze'e göre "felsefe, kavram icat etmenin, biçimlendirmenin ve üretmenin sanatıdır." [xxv] Eğer felsefe kavramları icat ediliyorsa, o zaman düşünceyi kışkırtmak için icat ediliyor olmaları gerekmekte. Bu nedenle, ben bu Deleuzecü kavramları Çıplak Şölen üzerine düşünmek, onu felsefileştirmek için oyuna dahil edeceğim.

OLAY:

Tüm canlılar çoğunlukla *olan*lar olarak anılır, bu bağlamda biz insanlar da insan olanlarızdır. Peki bir şey nasıl "olan" olur? Şöyle diyelim, eğer bir şey isen, bu senin "olmadığın" bazı şeyler olduğu anlamına gelir. Sen bir insansın, buna göre de bir inek veya ağaç değilsin. Dünyanın geri kalanından farklı olan tek bir varlıksın. Böyle olunca, ortak algılarımız bir özne ile bir nesne arasındaki farklılığa dayanırlar. Sense nesnel gerçeklikle hiçbir temas kuramadan kendi öznel gerçekliğinin tam ortasındasındır. Basitçe söylersek, burası, postmodern başlangıç noktasıdır.

"Tüm hayatımızı, inançlar ve eylemler, son kertede kendine gönderme yapan (retorik) bir konuşmanın ötesi için hiçbir meşrulaştırıcı ontolojik, *epistemolojik, metodolojik veya etik temele sahip olmayan sosyal yap*ıların içinde geçirdiğimizi ve hep b*öyle yaşamış olduğumuzu kabul etmek zorundayız. Bu kabul, postmoderniteyle birlikte yaşamın gerçekliğinin teorisinde ifade bulan ve benim burada postmodernizm genel başlığı altında ele alacağım şu 'postçu' kavramsallaştırmalarla (post-yapısalcılık, post-feminizm, post-kolonyalizm, post-Marksizm, yeni-faydacılık...) ifade edilen şeyin tanınmasıdır."*[xxvi]

Yani temel postmodern görüşe göre, tüm eylem ve düşünceler sosyal varlıklar olarak yaşamlarımızın içinde bulacağımız öznel inançlara bağlıdırlar.

Şimdi, Deleuze (post-yapısalcı açıdan) burada ciddi anlamda farklı bir yaklaşıma sahiptir. Deleuze felsefenin kavram yaratma sanatı olduğunu söylerken bir yandan düşüncesinin başka bir boyutunu açığa vurur; o da okuyucularına gerçeği sunmakla gerçekten ilgilenmiyor oluşudur.

"Belki Foucault'nun anlatmak istediği de buydu: ben diğerlerinden daha iyi değildim; fakat 'art brut' (ham sa-

nat) gibi hiç de öyle aman aman derinlikli olmayan ama çok daha masum (felsefe yaparken en az suçluluk duyan kimse) olan bir sanat yaklaşımı ve üretimi bağlamında daha yıpranmamıştım."[xxvii]

Hakikaten, Deleuze'ün dışarlıklı sanatı ya da ham sanat, özünde son derece deneyseldir. Düşünceyi ya da yeni bir düşünceyi (tekrardan düşünmek yerine düşünmek bağlamında) teşvik etmeyi ve kışkırtmayı amaçlar. Bu bağlamda Deleuze felsefeyi yeniden harekete geçiren bir tekrarcı değil, felsefeyi düşünen bir felsefe aktivistidir. Onun kavramları, başka felsefi işlere eleştiri yöneltebilmesi amacıyla yaratılmamışlardır.

Öyleyse izin verin size olayı, çok önemli bir Deleuzecü kavramı tanıtayım. Öncelikle aşağıdaki alıntı üzerine düşünelim:

"İki anlık arasındaki şey, orada olduğu andan itibaren artık zaman değildir. O bu sürenin içinde olan, olaydır: sürenin içinde olan ne sonsuzun ne de zamanın bir parçasıdır- o oluş'a ait olandır. Sürenin içindeki, olay, bunlar her zaman ölmüş olan zamandır. Orada hiçbir şey vücut bulmaz, orada sonsuz bekleyiş ve sonsuz geçmiş, bekleyiş ve erteleme söz konusudur. Bu ölü zaman olan bir şeyin ardından gelmez; fakat boş zamanın bize hala gerçekleşecek ve çoktan gerçekleşmiş gibi görünen sonsuzluğu gibi, anlık veya kaza zamanıyla birlikte var olur (...)" [xxviii]

Burada, gözlerimizin önünde *bir* ya da *iki* an vardır. Sahne alan bu an/lar, üzerine konuştuğumuz, tartıştığımız vaka, gerçekleşmekte olan, olgu durumu, kazadır[xxix]. Olay ise, gerçekleşmekte olan/lar'ın sanal berisi, aşağısı ya da aralığıdır. Aslında, olay, ölmüş olan zaman olduğundan, söz konusu iki an ve onların arasında olan, saf olay bile değildir. Olay her zaman sonsuz olduğundan, zamandan –zaman oluş

olan Kronos ya da "şeyler ve kişileri tespit eden ve ölçen, onları şekle şemale sokan ve özneyi belirleyen zaman"[xxx] dan bağımsızdır.

Oluş, sürekli değişimdir; bizim de bir parçası olduğumuz dünyanın sürekli hareketidir. Ben bir çiçeğe baktığımda çiçek olurum; çiçekse aynı ölçüden ben olur. Rahiyası burnuma ulaşır; renkleri çok küçük bir düzeyde olsa bile görüşümü dönüştürür. Her şey birbirine sonsuzca çok hatta ve boyutta bağlıdır. Biz insanlar, olan'lardan çok oluşlarızdır. Ve insan hayatı da kazanın öncesinde, gerçekleşmelerin öncesindeki olay, olasılıkların uzamsal boyutundaki sanallıktır. Olayı asla görmeyiz çünkü tam o anda o artık olay olmaktan çıkar; gerçekleşir ve kaza'ya dönüşür.

Şimdi, eğer olay, 'anlık ya da kaza'nın zamanıyla birlikte var oluyor; fakat zamanın boşluğunun sınırsızlığı içinde bize hem olacak olan hem de çoktan olmuş olan olarak görünüyorsa"[xxxi] o zaman kaza ile bir ilişkisi olması gerekir. Yani, eğer olay, zamanın dışındaysa ve sanalsa o zaman verili yer ve o yerdeki içeriğe ilişkin, gerçekleşmiş olan dışındaki tüm sonuçlara tekabül etmelidir. Mesela, şu an ben kazara nefes alıyorum; fakat nefes aldığım kadar nefes almıyor da olabilirdim, belki hiç doğmamış da olabilirdim ya da bedenimi oluşturan parçacıklar başka bir beden ya da beden olmayanla mümkün olan tüm diğer bağlantıları kurabilirlerdi. Kuşku yok ki, olayı örneklendirme noktasındaki en büyük problem, bu çabanın her zaman onu basitleştirmeye sapma eğiliminde olmasıdır. Hal böyle olunca da olaya nüfuz edemeyiz ya da daha doğrusu ona asla dokunamayız.

Her şeye rağmen, olay özneden önce gelir. Bizler "(...) biçimlenmemiş parçacıkların arasında salınan hızlılık ve yavaşlıkların, özneleşmemiş duygulanımların dizileriyiz."[xxxii] Kronos'un biçimler ve uzamların şekillendirildiği boyutunda tabiri caizse özneler olarak tanımlanmışızdır. Bu düşünme

noktasında da aynıdır: "özne ve nesne düşünceye çok yetersiz bir yaklaşabilme sunarlar. Düşünme ne özne ile nesne arasına çizilen bir çizgi ne de birinden diğerine doğru hareket eden bir rotatiftir"[xxxiii]. Olaylar olarak düşüncelerimiz, asla çizgisel ya da amaçsal değildirler. Her zaman bir özne ve nesneden fazlası vardır. Her yönde yayılan, bükülen ve girdaplar oluşturan ve çarpışan çizgiler vardır. Belki de rüya görmek, özneleşmemiş düşüncenin hakikaten ne olduğuna tecrübe etmeye en yaklaştığımız o zihinsel ve bedensel durumlardan biridir.

ORGANSIZ BEDEN:

Zihin ve beden arasındaki ilişki Platon[2] ve Aristoteles[3]'e kadar uzanan bir zaman genişliğinden beri felsefenin ilgi alanındadır. Aynı şekilde Deleuze de bedenle uğraşmıştır ve onun uğraşısından doğan kavram olay kavramıyla gerçekten de uyumludur. Yine de başlamadan önce şunu tekrardan belirtmek gerekir: bunlar Deleuze'ün dünya hakkında yaratıcı bir biçimde düşünmek için icat ettiği kavramlardır, gerçekliğe ilişkin katı iddialar değildirler.

Şimdi, normalde bizler, bedenimizi bir kafa, iki kol, bir gövde, iki bacak ve devamından oluşan bir şey olarak düşünürüz. Bunun da ötesinde, içimizde bulunan ve özgül işlevler üstlenen özgül organları da düşünebiliriz. Ciğerler nefes almak, gözler görmek, kalp ise damarlarımıza kan pompalamak için vardır. İşte Deleuze buna katılmamaktadır. Bununla birlikte, okuyucularını bir kez daha sanal düzleme davet eder ve sorar:

"Gözlerinizle görmekten, akciğerlerinizle nefes almaktan, ağzınızla yutmaktan, dilinizle konuşmaktan, beyninizle düşünmekten, bir anüse ve gırtlağa sahip olmaktan, kollara ve bacaklara sahip olmaktan bezmiş olmak gerçekten bu kadar üzücü müdür? Neden, kafamızın üzerinde yürümez, sinüslerimizle şarkı söylemez göbeğimizle nefes almayız (...)". [xxxiv]

Gerçekleşmiş olan bedende –olgu durumunda- ciğerler tabii ki de nefes alırlar, tabii ki de gözler görürler vesaire; fakat sanal bedende, organsız bedende, organlar ya özgürleşmişlerdir ya da başka bir şey olmaktadırlar. Deleuze organsız bedeni, "bir pratik ya da bir pratikler dizisi"[xxxv] olarak adlandırır ve bu pratik tecrübenin; mazoşizmin, yoganın, anoreksinin, uyuşturucuların, maraton koşusunun, alkolün ve daha fazlasının salındığı bir sonsuzluktaki tecrü-

benin meselesidir. Tehlikeli ve acı verici olabilir; fakat aynı zamanda özgürleştirici ve eğlencelidir de.

Soru şudur: organlar gittiğinde geriye ne kalır, ve burası önemli olan nokta: geri kalan tek şey, bedenin uzamda *–de*[4] olduğu madde akışıdır. Organize olmamış olan beden hızlılıklar ve yavaşlıklar vardır. Ve muhtemelen, beden diğer bedenlerle olan temas ve çarpışmalarıyla ortadan kaybolur- ölüm hiç şüphesiz mümkün olan en gerçek örnektir. Yine de, "organizmayı parçalarına ayırmak asla kendini öldürmek anlamına gelmez; bu daha çok bedeni açmaktır (...)"[xxxvi]. Burada organizma kelimesini bir yana not edin. Deleuze için gerçekleşmiş olan beden ile ilgili asıl problem organların kendileri değildir. Problem organizmadır; organların ve işlevlerin organizasyonu ve standardizasyonudur; bedenin "düşmanı" olandır[xxxvii].

Organizasyon ve standardizasyon gibi kelimeler gerçekliğe ilişkin daha geleneksel bir görüş alanına kolayca aktarılabilirler. Gerçekliği bir bedenmişçesine izlerken, pek çok organ (devletler, şehirler, türler, olanlar vesaire) görürüz. Organsız beden ise, yine, gerçeklikteki sanal uzamdır. O devletin içindeki organların çözülmesi, dağılmasıdır. Burası, bir bağlamda, Deleuze'ün bir şekilde politik olduğu noktalardan biridir. Dünyaya ilişkin daha anarşist bir bakışa sahip gibi gözükmektedir. Düzenin yüce bir amacın ulaşacağı o mutlak hedef olarak kabul edildiği bir dünyaya kaosu sokmak istemektedir. Fakat burada bahsedilen kaos, o şiddetli ve tehlikeli kaos değildir. Burada önemli olan, bizi kuşatan yapıların, madde sonsuz akışının iğreti katılaşma halleri olduğunu anlamaktır. Devlet ve hatta demokrasi, insanlığın o yüce amacı değildir.

ÇIPLAK ŞÖLEN'DEKİ DELEUZECÜ FELSEFE:

1981'de Deleuze, İrlandalı bir ressam olan Francis Bacon'un[5] sanatı üzerine bir kitap yazar. Bu kitap bir sanat kitabı olduğu kadar, Deleuze'ün kendi felsefi fikirlerinin Bacon'un sanatında taşınmakta olduğunu görmüş olması bağlamında bir felsefe kitabıdır da. Burada Deleuze şöyle der:

"Bacon'un figürleri, resim tarihindeki, görünmez güçleri nasıl görünür kılabiliriz, sorusuna verilen en harika cevaptır. Bu figürlerin asli işlevidir."[xxxviii]

Deleuze'ün burada vurguladığı, Bacon'un resimlerindeki anlatıyı olabildiğince azaltarak temsilden kaçınmasıdır. *Küvetteki Figür* ve *George Dyer Konuşurken*'de hissiyatsız, hareket halindeki figürleri görürsünüz. Bir kaçış, bir oluş halinde gibidirler; fakat bunun apaçık bir nedeni ya da açıklaması yoktur. Figürler etraflarını saran yekûn renk-uzam içinde çözünür gibi, uzam ise gerçeklikteki tüm olmaklıkları çevreleyen ve birbirine bağlayan sonsuz madde uzamı gibi görünmektedir.

Bence Burroughs da Bacon'un ressam olarak sahip olduğu yetinin aynısına bir yazar olarak sahiptir: yaşama ilişkin saf tecrübeyi nakledebilmektedir.[6] Gerçekliğe, doğrudan hisleri aracılığıyla; öncel bir kurgunun çıktılarını uygulamaya dahil etmeden yaklaşır. Onun yazıya yaklaşımı bir bağlamda yaşamın genelde nasıl ortaya çıkıyor olduğuna sadıktır. İnsanlar geleceklerini planlamaya –kariyer, para, aile ve devamı- tutkun gibi görünmektedirler; fakat buna rağmen bir sonraki saniyede neler olacağını asla bilemeyeceğizdir. Burroughs yaşamın ve gerçekliğin bu boyutunu, okuyucuyu Burruoghs'un bile kelimelerini kontrol edemediği hadiseler ve kazalarla karşı karşıya bırakarak yazıya yansıtır.



George Dyer Konuşurken, Francis Bacon

ÇIPLAK ŞÖLEN'DE OLAY:

Öğrendiğimize göre, "Olay, olgu durumu değildir (...), o gerçekleşmiş olandan ayrık olan sanaldır"[xxxix]. Buna bağlı olarak, kişi asla oraya erişemez, çünkü olaya açılan bir kapımız, bir geçidimiz yoktur. Ya da belki mevcut bilinçlerimizle kuşatılmış zihinlerimizdir bizi o geçitten yoksun kılan. Belki de gerçekliğin sanal boyutuna, algılama sistemlerimiz aracılığıyla bir erişimimiz vardır ama; algılarımız bilinçlenmiş beyinlerimizce işlendiği anda bir yandan da gerçekleştirilmekte ve temsiller olarak katılaşmaktadırlar. Bu edebiyatı da kapsayacak biçimde sanatın olaya yaklaşma ya da onu idrak etme imkanına ilişkin bir *mümkün*lüğe açıktır. İhtiyacımız olan, sanatın içindeki temsil ve anlatıyı mümkün olan en az düzeye çekmektir; çünkü kaosa yönelmiş böyle bir hareket, bilinçlenmiş zihnin, işleme, açıklama ve çıktı üretme çabalarını engelleyecektir. Bu yüzden çalışmanın üzerinde ikide bir keyfi işaretler, sıyrıklar, çentikler, kesikler, delikler ve lekeler bırakarak sanatçı ya da yazar düşüncelerin yapılanı rahatsız etme/tahrip etme bağlamında daha yüksek bir şansa sahip olacaktır.

"Gün... Doğumu... yok... n'existe plus... Bilseydim sana söylemek beni memnun ederdi. Yine de Doğu Kanadı'na gitmek kötü bir hamle... Görünmez bir kapıdan geçti... Burada değil... Her yere bak... Nafile... No bueno... Orospuluk yapıyorum... Yek, Cuma gel." [xl]

Burada, gramer kullanımı son derece sınırlıdır. Hatta dil İngilizce, Fransızca ve İspanyolca arasında gidip gelmektedir ve ortada açıklamalar sunan bir anlatıcı yoktur. Bunun da ötesinde, Çıplak Şölen'de bir özne kıtlığı, bir özne yokluğu söz konusudur. İlk bakışta, Lee'nin özne, hikayenin birinci kişiden anlatıcısı olduğunu düşünürüz; fakat bu çabucak değişir ve roman şimdi üçüncü kişiden bakan bir anlatıcı

tarafından yazılmaktadır. Hatta Burroughs, tüm karakterlerin basitçe "uzay-zaman"daki kesişmelerin ifade biçimleri olduğunu söyler.

"Önünde *sonunda Vigilante, Cahil Piç, Ajan Lee, A.J., Çavdarmahmuzu İkizleri Clem ve Jody, Plasenta Kodamanı Hasan O'Leary, Denizci, Yokedici, Andrew Keif, 'Şişman' Terminal, Doc Benway, 'Parmak' Schafer aynı şeyleri aynı şekilde söyleyecekler, o kesişme noktasında, uzay-zamanda aynı yeri kaplayacaklar...*"[xli]

Mekân ve yön, bundan ötürü yüksek bir tempoda değişmektedir ve okuyucu kendini asla tam olarak yerleşik hissetmez. Kaosun bir parçası, uzanımı her zaman mevcuttur. Bir Deleuze yorumcusu olan Brian Massumi[7] bunu göçebe düşünce olarak adlandırır:

"*Dünyayı birbirinden bağımsız içerikler üzerinden analiz etmek, çoklukları kimliğin tekliğine* indirgemek ve onları *hiyerarşik bir biçimde düzenlemek yerine, yıkıcı bir darbeyle biricik koşullar olarak toparlar ve anlar. İçeriklerin çokluğunu, onların heterojenliğini ortadan kaldırmadan, ya da gelecekte yeniden düzenlenebilme potansiyellerinin üzerini örtmeden bir araya getirir.*" [xlii]

Bu göçebe düşünceler Burroughs'la son derece iyi bir biçimde eşleşir. Hem özel hayatında hem de yazarken o bir göçebedir, har zaman hareket halindedir, asla geriye bakmaz. Size Lee'yi (ya da kendini sunar) anlatırken birden ortadan kaybolur ve biz kendimizi izlenimler ve dışavurumların labirentvari kargaşası içinde buluveririz. Gidecek hiçbir yerimiz yoktur; fakat pusun içinde ilerlemeye devam ederiz. Çıplak Şölen'i okurken geçekliğin sanal boyutuna yaklaşırız. Yaşamın olasılıklarını, "uzaya doğru patlayan tüm bir odanın"[xliii] olasılığını görebilme fırsatına kavuşuruz.

Olay zamanın dışındadır. O ölü zamandır. Kronos bizim bildiğimiz zaman, değişimin ölçüsüdür. Hatta zamanın ba-

sitçe sanal düzlemde değiştiği ve ölçülebilir olduğu anda eş zamanlı olarak gerçekleştiği de tartışılabilir. Yine, Burroughs Kronos'a ilişkin algımızı bozarak gerçekliğin sanal boyutunu –sonsuz değişimi- aktarmak noktasında sivrilmektedir. Kronos çizgiselken Çıplak Şölen'deki zaman çizgisel olmadığı bu yerde biz okuyucular zamanın çizgisel olmama ihtimalini düşünmeye zorlanırız. Çıplak Şölen'deki karakterler (veya figürler) ne sonlu varlıklardır ne de belirli yönlerde hareket eden öznelerdir. Onlar yoldan çıkan, çarpışan, birleşen ve eriyen oluşlardır.

ÇIPLAK ŞÖLEN'DE ORGANSIZ BEDENLER:

Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı'nda Deleuze şöyle der:

"Edebiyat söz konusu olduğunda, bedenin kendini bir bağlamda biçimlendiren ya da onu kuşatan şeylerin içindeki bir delikten ya da bir noktadan kaçışına ilişkin çabaya en akılda kalan örnek William Burroughs'dur." [xliv]

Ardından da Çıplak Şölen'den şu alıntıyı yapar:

"Bedeni çenesine doğru çekilerek büzüşmeye başlıyor. Her defasında bu büzüşme biraz daha uzun sürüyor. Bedeni sikinin içini boşaltmak için süner *ve tüm kasları gerinirken çocuk 'uuuuuuuvvvvvv' diye bağırıyor."* [xlv]

Gerçekten de Çıplak Şölen, organsız bedenlerle doludur. Onlar dünyanın maddi akışıyla yavaşça bütünleşen, onun içinde çözünen keşler ve bağımlılardır. Onlar sonsuz bir insan-olmayan oluş'a ve hayvan oluş'a yönelmiş bir biçimde insanın 'normal' alışkanlık ve özelliklerini artlarında bırakmaktadırlar.

Hatta romanın ta kendisi bile bir organsız beden olarak görülebilir. Nakışlar, ardışık bir biçimde sıralanan bölümler gibi ortaya çıkmaz ve o şekilde işlemezler. Bunun yerine, birbirine karışmış kelimeler ve cümleler olarak -anılarımız ve rüyalarımızın kendilerini zihnimizde bize sunmalarını hatırlatan bir karakteristik yapıda- işlerler. Ayrıntılar ya kaybolmuş ya da abartılmış; bağlantılar ve zaman çizelgeleri ise bükülmüş ve çarpılmıştır. Burroughs'u bir insan-olan olarak başardığı şey, sadece temizlenerek başka bir kişi olarak geri dönen bir bağımlı olarak neredeyse organsız bir beden olmaktır. Ve şimdi tecrübesini bizimle paylaşmaktadır.

Deleuze'ün organsız beden kavramını kullanmasının

nedeni belki de beden ve yerleşik organizma nosyonunun olanlar olarak kendimize bakışımızın çok temel bir parçası olmasıdır. Beden de onun organları, yaşamın temelindeki başlangıç noktasıdır ve bu onu Deleuze'ün bedene ilişkin temel kabullere meydan okurken çok kuvvetli bir sembol yapan şeydir. Yine gördüğüm kadarıyla, Deleuze kabul etmek zorunda olduğumuz öncüller hazırlamaz. O basitçe bize, yaşam ve gerçeklikle ilgili bazı temel meseleleri tartışma ve üzerlerine düşünüp taşınma imkanı vermektedir. Organizma ve bedenin organizasyonu insan olanların tutsaklığının ilk ve en temel parçasıdır. Bizler reddedilemeyecek biçimde ve hayatlarımızın geri kalanı boyunca bedenlerimize bağlanmış durumdayız, bu mevcut algılar içinde böyledir.

TARTIŞMALAR VE SONUÇLAR:

Doğrusunu söylemek gerekirse, Burroughs bize, bir bağımlının zihninin bazı –ve gerçekten- korkutucu boyutlarını gösterir ve bunu yaparken de bağımlı olmanın avantajlarından bahsetmekten korkmamaktadır. Şöyle der Burroughs: "İhtiyaç duyduğum tüm ilgi çekici etkileri tecrübe ettim ve bu aşırı derecede nahoş fiziki etkilerin hiçbir şekilde tekrar etmesini istemiyorum."[xlvi] Öte yandan şöyle de demektedir: "Bence uyuşturucular, özellikle metabolizmayı ve gerçeklik adını verdiğimiz şeyi değiştirmenin kimyasal ifadesi oldukları için ilgi çekicidirler."[xlvii] Şunu aklımızda tutmamız gerekir: ne Burroughs ne de Deleuze insanlara bir koşu sokağa çıkıp köşeden eroin almalarını önermemektedirler. Çünkü uyuşturucu kullanmak, zihnini ve bedenini aşmak isteyenin önündeki seçeneklerden sadece bir tanesidir. Bununla birlikte Deleuze'ün "yaşamı tutsak olduğu her yerde özgürleştirmek ya da sonu olmayan bir çatışma için kışkırtmak her zaman bir sorun olmuştur" [xlviii] diyerek, insanların şanslarını denemeye ihtiyaç duyduklarını ifade etmektedir.

Peki yaşamı nasıl özgürleştirirsiniz? Pekala, şimdi bu aslında birini konforlu alanından çıkarıp kendi iç alanına dahil etmekten ibarettir. Fakat kalıcı bir tahliyeye müsaade etmek yararlı olmayacaktır. Hazineler –yeni düşünceler- bu iki durumun arasında bulunmaktadır. Bir bağımlı olarak, kaos'a yakalanmışsınızdır ve bu hiçbir şekilde tercih edilebilir bir pozisyon değildir. Daha önce de bahsedildiği üzere, organsız beden pratiktir. Ve bu pratik, faydalı olabilmek için son derece dikkatli adımları gereksinir.

Sonuca biraz daha yaklaşırsak, bu çalışmayı, kasten, Deleuze ve Burroughs'un ruhuyla yapmaya kalkıştım. Bu isyankar yazma tarzında, Burroughs bir romanın nasıl inşa

edileceğiyle alakalı tipik şablonlardan kaçınırken Deleuze de felsefe yapmaya ilişkin oyuncu tarzıyla dünyaya ilişkin bir şey söyleme hususunda postmodern suçluluk ve korkudan kaçınmaktadır.

Burroughs da Deleuze de özgürlüğün öncüleridirler. Onlar, yaşamın veçhelerine ilişkin daha açık fikirli yaklaşımlar uğruna toplumdaki düzenleyici-denetleyici güçlere tavır almışlardır. Özneleştirmelerden kaçınarak, Kronos'u oyundan çekerek ve anlatıyı atlatarak Burroughs, gerçekliğin sanal boyutunu –her şeyin mümkün ve sürekli bir değişim içinde olduğu gerçeklik boyutu- okuyucularına aktarmış ve göstermiştir.

Brian Massumi bu konunun tam da özüne dokunur:

"Soru, 'bu doğru mu acaba?' değildir. Asıl soru, 'bu işlemekte midir?' sorusudur. Yeni düşünceler düşünmeyi mümkün kılacak ne yaparlar? Yeni duygulanımlar, hissetmeyi mümkün kılabilirler mi? Yeni duyumsamalar ve algılar bedeni açabilirler mi?" [xlix]

Bu söylenenler benim için de geçerlidir. Hem Burroughs hem de Deleuze bu *je ne sais qoui*[8]'ye sahiptirler.

EK-1
ÇIPLAK ŞÖLEN'DEN:

A.J. misafirlerine dönüyor. "Amcıklar, götverenler, kafası taşşak gibi olanlar, işte -mavi filmler ve kısa dalga TV'lerin uluslararası üne sahip etkileyiciliği nev-i şahsına münhasır SürtükKamçılayan!"

20 metre uzunluğunda kırmızı, kadife bir perdeyi işaret ediyor. Yıldırım perdeyi tepeden dibe kadar yırtıyor. SürtükKamçılayan gözler önüne seriliyor. Yüzü Çimular'ın ölülerinin küllerini sakladığı kaplar kadar kocaman ve hareketsiz. Üzerinde frak, sırtında mavi pelerin, gözünde monokl. Koca gri gözler ve iğneleri şişler gibi küçük siyah göz bebekleri (Ancak *Müsavi Gerçekçi* bakabilir gözlerinin içine). Sinirlendiğinde cürmü monoklunu odanın diğer tarafına uçurur. Pek çok talihsiz aktör SürtükKamçılayan hoşnutsuzluğunun buz gibi patlamasını hissetmiştir: "Stüdyomu terk et, seni kolpacı göt! Orgazm taklidini yiyeceğimi mi sandın! SürtükKamçılayan! Tepesine bindiğin herifin çaktırmadan başparmağına bastırarak orgazm olsan bile anlarım ben. Aptal! Beyinsiz bok!! Küstah yelloz!!! Git götünün işportacılığını yap, ve SürtükKamçılayan için çalışmanın samimiyet, sanat ve adanmışlık gerektirdiğini öğren, bayağı kandırmacalar, seslendirmeymiş gibi iç çekişler, dildolar ve kulakta saklanan süt kutuları ve kanatlara iliştirilmiş Yohimbine değil."

(Orta Afrika›da yetişen bir ağacın kabuğundan elde edilen Yohimbine en tehlikesiz ve en etkili afrodizyaktır. Derinin, özellikle de cinsel organların bulunduğu bölümün yüzeyindeki kan damarlarını genişletir.)

SürtükKamçılayan monoklunu çıkarıyor. Görüş alanından demir alıyor, sonra bir bumerang gibi dönüyor. Parmak uçlarında döndükten sonra likit hava kadar soğuk bir mavi sisin içinde kayboluyor... Etraf kararır...

EK-2
ÇIPLAK ŞÖLEN'DEN:

Bana *yokedici* diyorlar. Kısa bir kavşak noktasında bu işlevi gördüm ve sarı pireotu tozunda boğulan hamam böceklerinin kucak dansına tanık oldum ("Şimdi yapması zor, bayan... savaşa devam. Al bakalım... İki dolar.") North Clark'ın eski püskü teatral hotellerindeki gül rengi duvar kağıtlarından çıkan sırılsıklam, şişko tahta kuruları ve zehirlenmiş, manalı Fare, arada bir insan bebeği yer. Sen yemez miydin?

Şu andaki görevim: Canlı olanları bul ve *yok et*. Bedenleri değil, "küfleri", anlarsın ya –ama anlayamayacağını umuyorum. Hepsine değil, aza sahibiz. Ama biri bile yemek tepsimizi berbat edebilir. Her zamanki gibi tehlike ajanların kusurlarından kaynaklanır: A.J., Vigilante, Siyah Tespihböceği (Chagas hastalığı taşırlar, '35'deki Arjantin salgınından beri banyo yapmadım, unuttun mu?), ve Lee, ve Denizci, ve Benway. Ve bir ajanın karanlıkta beni aradığını biliyorum. Çünkü bütün ajanlar kusurlu ve bütün Direnişçiler davalarını satarlar...

Deleuze ve Kerouac

Rizom'da Hareketlilik: Gilles Deleuze ve Jack Kerouac'ın "Yolda" Karşılaşmaları Üzerine

Marco Abel

Çeviri: Ozan Şahin

"(...) Kıvrandılar, büklüm büklüm oldular ve çaldılar. arada bir ortaya çıkan her fırsatta temiz harmonik bir çığlık, bir gün dünyadaki tek ezgi olacak ve insanların ruhlarını neşeyle doldurabilecek olan bir ezgiye ilişkin yeni imalar taşıdı beraberinde. Onu buldular, kaybettiler, onun için güreştiler, tekrar buldular, güldüler, inlediler –ve Dean, masada kan ter içinde, onlara gidin, gidin, gidin, dedi.."

"Olmuş ya da olmakta olan tüm önemli şeyler Amerikan rizomunda kendine yön buluyor: Beatnikler, Yeraltı, Gruplar ve Çeteler, Ardışık ve dışarıyla doğrudan bağlantılı gerçekleşen merkezden sapmalar. [...] Ve Amerika'daki yönlerin kurdukları ilişki ağları da farklıdır: Ağaçbiçimli olana yönelik arayış ve eski dünyaya dönüş Doğu'da sahne alırken, Atalarından yoksun yerlileri, sürekli olarak deneyimleyenden uzaklaşan sınırlılıkları ve değişen ve yerlerinden sökülen sınırlarıyla rizomatik bir Batı söz konusudur. Batı'da yekpare bir Amerikan "haritası", ağaçların bile rizomlar oluşturduğu bir harita vardır. Amerika yönler ve onların istikametlerini tersine çevirmiştir: toplumsal doğusunu coğrafi batısına yerleştirmiştir. Amerika ki zaten bir yer olarak da yeryüzünü istikametlerinin bir çemberi tamamladığı yerdedir, Batısı Doğusunun kıyısıdır."

Deleuze & Guattari,
Bin Yayla

Minör-Oluş:

"Bir metni okumak neyin gösterildiği arayışı bağlamında asla bir bilimsel çalışma değildir; bunun da ötesinde gösterenin araştırması bağlamında bir çalışma hiç değildir.

Edebiyat makinesinin üretken bir kullanımı değil, deney olarak [...S]anat!."

Deleuze & Guattari,
Anti-Oedipus

. . . "Dean Mo-ri-ar-ty'i düşünüyorum"

Kerouac, Yolda
(Kerouac tarafından Steve Allen'in programında seslendirildiği şekliyle)
Plymouth Show, 16 Kasım 1959

... ve ben de Gilles Deleuze'ü düşünüyorum.

Jack Kerouac'a tek tük olduğu söylenebilecek bir sıklıkta değinerek kendini kısıtlamış olmasına rağmen, Fransız Filozof Gilles Deleuze, Kerouac'ın yorumcuları arasında kesinlikle "kavrayışı en yüksek olan" kişidir[1]. Sıklıkla, birlikte çalıştığı arkadaşı Félix Guattari ile Kafka üzerine yaptıkları çalışma ve Proust, Carrol, Sacher-Masoch ve Melville ile olan daha yoğun ilişkilerine yakınlık gösteren bir biçimde Deleuze'ün Kerouac'la olan üstü kapalı karşılaşmaları, Kerouac'ın minörcü –bu kavramın bozmaya çalıştığı o kimlik politikalarını uyandırma tehlikesine karşın- olarak adlandırılabilecek poetikasıyla göz alıcı bir ittifak kurar. Bu, Deleuze'ün 'minör' kavramını kullanarak -ama burada minörden bahsederken, "benim elemanım da gayet havalıdır" noktasına çıkan edebi revizyonizmden değil Deleuze ve Guattarici bir bağlamdaki minörden bahsediyorum- "dil'in yersizyurtsuzlaşmadan ciddi anlamda etkilendiği" (Kafka 16), "her şeyin (...) politik olduğu" ve de "kolektif bir değere sahip olduğu" (17) bir edebiyat karakterize eder. Kısacası "minör" belirli bir edebi alanı ya da belirli yazarları (zaten var olan ve ayrıcalıklı bir varlık olarak) işaret etmez; fakat " büyük veya kurumsallaşmış edebiyatın içinde yer alan her edebi çaba için mevcut olan devrimci koşullara" (18) tekabül eder. Minör edebiyat, "iradi yoksullukla" ve "yersizyurtsuzlaşmayı geride yoğunluklardan başka hiçbir şey kalmayacak denli aşırı bir biçimde zorlayarak" (19) işler ve bu yoğunluklar, yazar-özne olan eser sahibinden daha önemli-anlamlıdırlar[2].

Deleuze, Kerouac'a ilişkin psikobiyografi, tarih ve ideoloji temelli ve hepsi de temsil düzeyinde konumlanıp bir anlam arayışı etrafında kümelenen standart yorum yaklaşımlarını reddederek, Kerouac'ın çalışmalarını üretici bir biçim çerçevesinde tasavvur eder ve daha çok ne yaptıklarıyla

ilgilenir[3]. Guattari ile birlikte "hiçbir sanat taklitçi değildir" derken Deleuze, Kerouac'ın göstergesel olmayan, içerdiği gizli anlamların açığa vurulması için yorumsal araştırmalar gereksinen bir temsil sistemiyle de alakası bulunmayan; ama bunun yerine duygulanımlar üreten kendiliğinden nesirlerine[4] seslenir. Böylelikle edebi eleştirinin temelleri olan gösterme, oedipus, ekonomik determinizm teslisini radikal bir biçimde reddeden Deleuze, "asla taklitçi olmayacak" olan bir kavramı, "oluş"u (305), Yolda gibi bir metne karşılık verme bağlamında önerir. Deleuze'ün tek seferlik yazma arkadaşı olan Claire Parnet ile yazdığı metinde belirttiği gibi "Olmak için yazmak; fakat yazar olmakla hiçbir işi olmamak" (Diyaloglar 43). Başka bir Deleuzecü örnek üzerinden gidersek, köpek oluş, birinin gerçekten havlamasını ya da kuyruğunu sallamasını gerektirmez. Oluş, bir nesneye ya da bir sona erişmekle alakalı değildir, oluş, bir hısımlık alanına girmeye benzer, "iki devrin karşılaşması, bir kısa devre, her iki tarafın da yersizyurtsuzlaştığı bir yerdeki şifreleri duymak. Yazarken, biri hep, yazma'sını ona sahip olmayanlara verir; fakat bu ikincisi yazmaya, mevcut olmadığı takdirde var olmayacağı, mevcut güçlerin hizmetinde bir saf bir artık olarak kalacağı" (44) oluş'u verir. Ya da Deleuze ve Guattari'nin en rizomatik eserleri olan Bin Yayla'da dile getirdikleri gibi "bir oluş çizgisi ne son ne de başlangıçtır, ne bir ayrılma ne de bir varıştır, ne geldiğin yer ne de gideceğin yerdir [...]". Bir oluş çizgisi sadece 'ortası'dır. Bu 'ortası' iki yakanın ortalaması değildir. O hızlı çekimdir. O hareketin mutlak hızıdır [...]. "Bir oluş ne bir ne de iki ne de bu ikisinin ilişkisidir; o, aralıkta olmaklık, sınır veya kaçış çizgisi ya da düşey eksende iki yakaya doğru düşercesine gerçekleştirilen koşma'dır" (293).

Deleuze'ün kelime dağarcığı, bazen öne sürülen ve bizim durumumuzda okuma ve yazmaya ilişkin olacak olan tecrü-

beyi biçimlendiren o bilinçli ketumluk halinin çok ötesindedir. Kerouac'ın büyük yol anlatısı ile aynı yerde durduğu haliyle bu kelime dağarcığı Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat" olarak adlandırdığı şeyi yansıtır ve buna bağlı olarak üretir. Böyle bir edebiyat, sayısal bağlamda minör değildir. Bunun yerine, kendisini temsiller ekonomisi üzerine kurulmuş olan kimlik politikalarından dikkatlice ayırmaktadır. "minör edebiyat" geleceği sezen ve bunu yaparak aynı zamanda onu üreten bir kavram, henüz buraya ulaşmamış olan okuyuculardır. Bu nedenle minör edebiyat belirli bir kimliği işaret etmez –ve tabii ki edemez-. Yazmanın, minörcü biçimi "bir azınlık için, onun yerine ya da ona ilişkin bir işlevi yüklenmek olarak yazmayı üstlenmez; fakat burada her birleşik bir yersizyurtsuzlaştırma içinde her birinin diğerini ittiği, her bir şeyin kendi kaçış çizgisini çizdiği bir durum söz konusudur. Yazmak her zaman başka bir şeyle bir araya gelir ki bu onun oluş'una tekabül etmektedir" (Diyaloglar 44, *vurgu eklenmiştir*).

En önemlisi, Deleuze'ün kelime dağarcığı Kerouac'ın poetikası[5] –herkesin kabul edeceği üzere, en bilinen haliyle Yolda'da[6] ortaya çıkan bir yazma estetiği- ve düşüncesi arasında içkin ve güçlü bir bağ kurar. Romanın en temel ve merkezi cümlelerinden biri anlamlı bir biçimde daha başlangıçta ortaya çıkar. Sal Paradise, ilk yolculuğunun o garip başlangıcını şu şekilde anlatır: "Siki tutmak yani çeşitli yollar ve *güzergahları* denemek yerine Amerika boyunca uzanan *tek bir kırmızı hattı* izlemenin harika olacağına ilişkin ocak başında oluşmuş bir fikir benim hayalimdi (13; *vurgular sonradan eklenmiştir*)". Aslında bu tam da, bütün anlatıyı biçimlendiren çeşitli yollar ve güzergahların –Deleuzecü kaçış çizgilerininestetik bir haritalandırması ve fiziksel olarak takip edilmesidir. Yolda, başlangıcından itibaren yol anlatısını bir rizomatik olarak üretmektedir[7]. Edebi, kültürel ve politik Amerikan

coğrafyasının rizomatik, yatay bir haritalandırması olarak anlatı sadece ağaçbiçimli –bu daha dikey, hiyerarşik, hedef-merkezli ya da arzu ederseniz turist olarak da adlandırabileceğiniz bir yapıdır- seyahat modelinin reddedilmesinden fazlasına tekabül etmektedir. İçerik düzeyini aşan –orada ülke boyunca gerçekleşen dört seyahat söz konusudur- anlatı bir de Kerouac'ın başka yerlerde "geleneksel İngilizce cümlesi [...] kurallarıyla alabildiğine sert, zihnimin mevcut haline yaptığı göndermelerle alabildiğine nüfuz edilemez ki kendimi artık onun üzerinden ifade edemiyorum" (Good Blonde 145) biçiminde ifade ettiği bir yazma geleneğini reddeden başka bir edebi yazın tarzını icat ederek başlar. Ya da Dean'in *Yolda*'da ifade ettiği gibi: "Vay be adamım, yapacak, yazacak o kadar çok şey var ki! Tüm bunları, önceden ayarlanmış kısıtlılıklar olmadan ve dilbilgisi korkusu gibi şeylerle engellenmeden halletmek nasıl mümkün olacak..."(7).

Kerouac'ın baskın edebiyat geleneğinin bir parçası olmayı ya da bu geleneğe sadık kalmayı reddedişinin Yolda ile gerçekleşen pek çok eleştirel münasebetin tam merkezinde olduğu açıktır. Bir yandan, Kerouac, Norman Podhoretz ve Leslie Fielder gibi romanın iddia edildiği gibi apolitik ya da daha kötüsü sosyo-politik boyutun muhafazakar bir kavramsallaştırması[8] olduğu iddiası bağlamında onu hor gören eleştirmenler tarafından basit bir otobiyografi yazmakla suçlanmıştır. Öte yandan ise, roman sıklıkla içinde bulunulan ve herkese çok yakından dokunan savaş sonrası döneme (Ossterreicher 5) ilişkin bir seferberlik çağrısı olarak görülmüş ya da "isyanın o anlaşılmaz ruhunun, etrafında yoğunlaştığı bir merkez" olarak selamlanmıştır. Kerouac'ın çalışmasına ilişkin yargılardaki bu apaçık farklara rağmen, iki taraf da Kerouac ve onun romanının, isyan etmesi için bir araya getirilen –Örneğin, Eisenhower mükemmeliyetçiliği ya da kültürel ve politik değişimin önünü kesmeyi amaç-

layan muhafazakar statükoya karşı- mülksüzleştirilmişlere seslendiğini belirtirler. İki taraf da Kerouac'ı, bir konuşmacı, belirli bir grubun temsilcisiymişçesine okumaktadır. Romanın, kendine özel üslubu çoklukla şu şekilde görülmektedir: ya Amerikan gerçekliğinin hakiki koşullarının üzerini ideolojik bir biçimde örten sosyal ilişkilerin kınanabilir bir biçimde estetize edilmesi ya da yeni, ilerici ve daha özgür bir çağın şafağını müjdeleyen yıkıcı bir poetika. Dili temsiller üzerinden algılayan bir edebiyat eleştirisi geleneğinin göstereni olarak, tartışmanın iki yakası da romanın bizzat içindeki kilit anları –iki büyük önermeyi de içkin olarak reddeden ve bunun yerine Deleuze'ün minör (edebi) pratiğini ortaya çıkaran bir poetika öneren anlar- görmezden gelirler.

Mesela, Marylou (Dean'ın bir küsüp bir barıştığı karısı) ve onun baştan çıkarma çabalarına ilişkin Sal, romanın en iyi bilinen satırlarından birinde şöyle bir noktaya parmak basar: "Kafa karışıklığımdan başka insanlara sunabilecek hiçbir şeyim yok" (126). Bir an için, roman aksi halde dışa vurma biçiminde ortaya çıkacak olan malumu içerik düzeyinde ilan eder, işte bu, tarzdır. Burada ve herhangi bir yerde, roman, hiç kimse için konuşmadığı noktasında ısrarcıdır. Sal, insanlara kafa karışıklığı dışında önerecek bir şeyi olmadığını hissetmektedir - bir konuşmacıdan beklenmeyecek düzeyde özgüven yüklü bir ifadedir bu. Gerçekten de Sal, romanda bir kere bile olsun, (kötü) şöhretli bir biçimde ifade ettiği "yavaşça içine girmekte olduğu Yeni Beat Kuşağı'nın" (54) sözcüsü olmaya bırakın kalkışmayı, bunu arzulamamıştır bile.

Benzer bir biçimde Kerouac da bir yazar olarak kimse adına konuşmaz. Üzerinde çalıştığı dilin bitkin fakat hala işler olan hakim kurallarıyla mücadele ederek, verili olanı temsil etmenin dışında yeni bir dil, yeni bir edebiyat icat etme arayışındadır. Beyaz-erkek, alt orta sınıfa mensup ve

Fransız-Kanada kökenli bir Amerikalı olarak Kerouac, hakim geleneğin içinde yeni ifade biçimleri bulmak adına yerleşik edebiyatın içinde kafa patlatmaktadır. İçinde nefes aldığı atmosferi bir kereliğine reddetmek yerine, bu nefesi dışarıya verir ve edebi dilin düzenlerini yeniden biçimlendirir. *O*, Deleuze'ün "kendi dili içinde bir yabancı" (Kritik ve Klinik denemeler 110) olarak dile getirdiği yola çıkmıştır. Birinin kendi dilini yabancı haline getirme kapasitesi - Deleuze ve Guattari'ye göre minör bir edebiyatın temel ön koşulları ve etkilerinden biridir.

Truman Capote, Kerouac'ın Yolda'da nasıl kendi dili içinde bir yabancı hale geldiğini zekice ortaya koymuştur. David Suskind'in TV programında Kerouac'ın tarzıyla ilgili fikri sorulunca, Capote, Kerouac'ın yazmadığını sadece daktilonun tuşlarına bastığını söylemiştir (qtd. in Nicosia 588). Kerouac'ın edebi tarzının "acayipliğini" vurgulayarak Capote, büyük bir ihtimalle, kurgunun ince perdesi altında sadece kendi anılarını yeniden üreten ya da yeniden sunuma hazırlayan bir yazar hakkındaki aşağılayıcı tutumunu ortaya koymuştur. Fakat eğer, Kerouac'ın salt daktiloyu tuşlarmışçasına yazma'sına Deleuzecü bir perspektiften bakarsak bambaşka bir Kerouac imgesi ortaya çıkar. Deleuze'e göre, "büyük bir yazar her zaman kendini ifade ettiği dilin, hatta anadilinin dahi içinde bir yabancıdır [...] kendi diliyle bir başka dili birbirine katmaz. *O*, kendi dili üzerine daha önceden mevcut olmayan bir yabancı dili kazır. *O*, dili çığlık atmaya, kekelemeye ya da mırıldanmaya zorlar. Böyle biri için bir eleştirmenin söylediği *'bu İngilizce değil'* ifadesinden daha büyük bir iltifat olabilir mi" (Essays 109-10). Bu yazılanları Capote'un Kerouac'ın yazma tarzına ilişkin çıkarımına uyarlarsak, Kerouac için "yazmıyor, sadece tuşluyor"dan daha büyük bir iltifat-takdir olabilir mi![9]

Bu yüzden, Kerouac'ın poetikasının haşince bir reddedilişi gibi görünen bu tavır, eş zamanlı olarak savaş sonrası Amerikan Edebiyatı'nın coşkulu bir biçimde benimsenen dönüm noktalarından birine denk düşmektedir. Kerouac'ın üslubuna ilişkin değerlendirmemiz, yazmaya ilişkin doğru olan tarz'ın kaybından şikâyet etmek ya da hüküm veren bir yas içine girmek yerine, eğer ortada değerlendirilecek bir metin olduğundan söz edebileceksek, daha çok o metne yönelik, ona cevap veren bir değerlendirme olacak olup; geçekten de daha kitabın kavramsallaştığı andan itibaren, Amerikan edebiyatının bir daktilo tuşlama-yazınına dönüştüğü şeklinde olacaktır. Kısacası, Kerouac'ın ilk kez Yolda ile kendini gösteren poetikası, baskın modernist geleneğin üzerine düşünülen cümleleri gibi yavaş değil; fakat hızlı, içgüdüsel, birleşimsel, kelimelerin kendilerinden öncekilerden ciddi biçimde farklı cümleler kuran aşırı derecede canlı birleşimleriyle kendini gösteren yeni bir yazma biçiminin çerçevesini çizer.

TEKRAR!:

"Asla yorumlama, deneyle!"
Deleuze & Parnet, Diyaloglar

Visions of Cody, Tristessa, veya "October in the Railroad Earth" gibi daha sonraki eserlerinde Kerouac, hızlandırılmış cümlelerini, karşılık verdiği büyük edebiyat açısından giderek daha tanınamaz hale sokmuştur. Fakat *Yolda*, gerek ifade gerek de içerik düzeyinde Kerouac'ın yeni yazma estetiğine ilişkin deneylerinin başlangıcına sahne olmuştur[10]. Yine, Kerouac'ın oluşmakta olan yazınsal poetikasının unsurlarından olan doğaçlama ve deneyselliğin caz bağlamındaki rolü ve Kerouac'ın müzikal tercihleri göz önüne alındığında, Kerouac'ın caz ile olan münasebetini göz ardı etmek mümkün değildir[11].

Peki deney nasıl işlemektedir. Kerouac'ın aleyhinde konuşanlar onu genellikle, deneysel yazınının ve kişisel tecrübelerinin dışavurumundan ötede bir anlam ifade etmediği gerekçesiyle, reddetmektedirler. Bir başka deyişle, Kerouac sıklıkla, her metninde, sosyal olanla ilişkisi bulunmayan bir başka kişisel hikayeyi anlatmakla eleştirilmektedir. Bununla birlikte, deney, anlama dair olmaktan çok yapmaya dairdir. Deneylemek, Deleuze ve Guattari'nin üzerinde ısrarla durduğu gibi, saf bir karmaşaya dönüşmemek adına belirli bir düzeyde ciddiyet gerektiren bir aktivitedir. Gerçekten deneylemek için, bunu yapmak isteyen kimsenin bazı temel kuralları –mesela kimyasal süreçlere ya da Anglo-Amerikan edebiyatının uzlaşımlarına dair: " deneylemenin doğasında olan kurallar: dikkatin zerk edilmesi" (Plateaus 150)- bilmesi lazımdır.

Bundan başka, tüm bilim insanlarının bildiği üzere, deney kontrollü bir sınama ve hata sürecidir –işte bu *tekrar-*

dır[12]. Deneyi yapan, deneyin işleyip işlemediğini ya da değişkenin en üretken sonucu verdiğini görmek için tekrar tekrar deneylemelidir. Bir yazılımın işleyip işlemediğini anlamak için bilgisayar programını çalıştırmanız gerekir. Ve Kerouac bunu bilmektedir. O da tıpkı Sal gibi, yazmanın gerçekten ne olduğunu anlama noktasında onların deyimiyle nafile entelektüel çabalar için yeteri kadar sabırlı değildir[13]. Deleuze ve Parnet'nin davetkar bir biçimde işaret ettiği üzere Kerouac, 'Yazmak nedir?' sorusunu sormaz. Çünkü onun için yazmak bir zorunluluktur, başka bir seçeneği yoktur ve bu koşullar altında yazmak onun için bir başka oluş'tur ya da bir başka oluştan gelen'dir. Yazmak, yaşamın, kendinden başka bir sonu olmayan yazmaya ilişkin zayıf bir gizem olmak yerine kişisel yaşamdan daha fazlasına ulaşmak için bir vasıtadır" (Diyaloglar 51). Kısacası, hem Deleuze hem de Kerouac ontolojik olmayan –yazmaya ilişkin muhtemel metafizik içeriklere kayıtsız- bir bakışla açıklarlar ve bir pratik olarak yazmanın teknolojisine içkin olan oluş'un sürecini vurgularlar. Yazmak için yazmanın ne olduğuna dair öncel bir kavrayışa gerek yoktur; aksine yazmak isteyenin, kalem ya da klavye gibi belirli aletleri kullanabilmesi ve yazmanın arzusuna içkin olan kaçınılmazlığa cevap verebilmesi gereklidir[14]. Bu nedenle yazmak, yazanın zihnini kâğıda ve tekrardan geriye, zihnine uzanan bir akışa dönüştüren ve yersiz-yurtsuzlaştıran belirli hızlara izin veren daktilonun mekanik veçhelerine olduğu kadar klavyenin tuşlarına basmanın tuşlayanın parmaklarının hızına (tekrara-teşvik edilmiş) bağımlı olması nedeniyle söz konusu arzuya üretimsel bir karşılık oluşturur. Sal'in hor görerek olmasa bile ironik bir biçimde "gerçek entelektüeller" (Yolda 6) olarak adlandırdığı –şu "Amerika'nın her yanına yayılmış olan ve kanını emen sanatçı tipler" (41) gibilerinin düşünceli oyunlarını oynamaktansa –Sal "Yeni bir çağrıya" kulak verir ve "yeni bir ufuk

görür" (10) ve de "çılgın Amerikan gecesinin içinde" (100) bir maceraya çıkar. Kerouac'ın bir yazar olarak yeni, farklı bir yazın üretmekle ilgilenmesi gibi; Sal de en azından kısa bir süre için, yeni deneyimleri arzular. Buna ek olarak tıpkı Kerouac'ın girişiminde başarılı olmadan önce deneylemesi gibi –yani, birden fazla romandan oluşan bir rotada yeni bir poetika oluşturmaya ilişkin çabaların tekrarlanması- Sal de, ülke içindeki hareketlerini neredeyse takıntılı bir düzeyde tekrarlar. Fakat hareketlerini gözlemlemek, haritalandırmak ve böylece yeni bir Amerika icat etmek için Sal, tüm bu hareketliliğin belirli bir tutarlılığa gereksinim duyduğunu da bilmektedir. İşte bu yüzden, ilk seyahatinin sonunda kendine sorar, "Nereye Dean? Herkes, Nerede? Yaşam, nerede?" ve bu sorulara şöyle karşılık verir: "Gitmek için, başımı sokmak, kaybettiklerimin ve kazandıklarımın ayırdına varmak için, bir yerlerde olduğunu bildiğim bir evim var" (106-07, *vurgular tarafımdan eklenmiştir*).

Kayıpların ve kazanılanların farkına varmak, neyin işe yarayıp neyin işe yaramadığını değerlendirmek; işte bu her iyi deneyin özüdür. Bu içkin değerlendirme üzerine Sal, (ve benzer şekilde, çalışmalarının sürekliliği boyunca Kerouac) eski hareketliliklerin bazılarının tekrar edildiği ama aynı zamanda yenilerinin de ortaya koyulduğu yeni bir yolculuğa çıkabilecektir. Örneğin, Kerouac'ın eserlerinin bütünü içerisinde *Visions of Cody*, Farklı bir tekrarlılık kurar. Kerouac, "Yolda" ile tam olarak aynı hikayeyi anlatırken; uzamı, karakterlerin üzerinde seyahat ettiği rizomatik yollar oluşturacak biçimde çatallandıran ve ortalıkta, sanki sonsuza kadar sürecekmişçesine dolanıp duran cümleler üreterek, Kerouac, düzyazısındaki kendiliğindenliğe yeni bir boyut katmıştır[15].

Buna bağlı olarak, "Yolda" bizzat kendisi olarak, mikrodüzey'de belirli hareketlerin tekrarlarını üretmektedir.

Daha romanın ilk sayfasında, bu hareketlilik tam ortasından başlar. Sal, "Dean'in gelmesiyle" (3) yolda geçen hayatının başladığını söyler –bu bağlaç'ın ifade ettiği biçimde, hala işlemekte olan bir harekettir. Gerçekten de onlar, kayıp bir kökeni sürekli arzulamanın ya da önceden belirlenmiş bir son'u kovalamanın olmadığı bir ara bölgede mukimdirler. Bu hareketin sürekli tekrarı – Dean'in Sal'e gelişi ya da Dean'in daha sonraları coşkuyla belirttiği gibi, Sal'in Dean'e gelişi (183)- romandaki o kuvvetli rizomatik bağlantılılık hissini üretir. Seyahatlerinin sürekli çeşitlenişi, birçok topluluk ve yer üzerinde etki doğurur: Amerikan coğrafyasının rizomu üzerinde hızla seyahat ederken yeni ve bilinmeyen bir Amerika'yı, fiziksel ve ruhsal olarak oluştururlar.

Roman da aynı şekilde bu yeni Amerika'nın nasıl görünebileceğinin estetik koşullarını detaylarıyla gösterir. Sal'in anlatısının, dört seyahat boyunca göz attığı küçük, büyük ölçüde gizemli yerlerin –şehirlerin, bölgelerin, coğrafi oluşumların- çokluğunu bir yana not edin. Her ne kadar, o yerlerden neredeyse laf arasında bahsetse de, yol boyunca, bazen aynı yere ikinci veya üçüncü geçişinde denk gelse de, küçük bilgi parçaları ekler. Ya da birbirinden bağımsız yerleri tanıdığı insanlara ve hatırladığı coğrafi kerteriz noktalarına iliştirerek bunlarla olan ayrıntılı ama küçük ortaklaşmalarını gün yüzüne serer. Sal böyle yaparak, Amerikan coğrafyasının geniş bir bağlamını başarıyla birbirine bağlayarak, Kerouac'ın okurlarının bilgilerinin kapsadığı alandan aniden çıkan, yaygın bilgiden farklılaşan şeyi ortaya çıkarır. Bir başka deyişle "Yolda", zaten mevcut olan Amerika'yı tekrardan sunmaktansa, minör poetikası –çok katmanlı hareketleri, 'dur'lar ve "haydi git" lere bağlı olan (241)- içinden yeni bir ülke icat eder.

Aslında bazen, bu dur-git hareketin, karakterin topografyasının bu rizomatik haritalandırılmasının, gerek roma-

nın içsel hareketliliğinde gerekse bunun okuyucuya olan dışsal etkilerinde bir kekeleme hali yarattığı görülmektedir. Her kekelemeyle birlikte roman biraz daha yersizyurtsuzlaşır. İleriye doğru sıçrar ve insanlar (daha çok belirsiz zamanlarda ortaya çıksalar da) ve Amerikan yeryüzünün değişik parçaları arasında, "Yeni Beat Kuşağı'nın" "*yeraltından*" çıkıp gelen, "zindan *taşı* olan adam" da hoşlandığı (54; *vurgular sonradan eklenmiştir*) türden bağlantılar kurar. Fakat Deleuze'ün başka bir bağlam dahilinde öne sürdüğü gibi, bu kekeleme karakterlerin konuşma-eylemleri düzeyinde o kadar da çok gerçekleşmemektedir. Aksine, "burada yazar, dilin içinde kekelemektedir" (Essays 107). Deleuze, dil'i kekeleten yazarların, " Majör-dil'in içinde, kendilerini içinde tam anlamıyla dışa vurdukları, minör bir dil icat ettiklerini; söz konusu dili minörleştirdiklerini, [...;] dil'i bir kaçışa zorladıklarını, cadılık çizgilerinde koşturduklarını, onu kesintisiz bir uyumsuzluk haline soktuklarını; onu her anlamda çatallandırdıkları ve çeşitlendirdiklerini" (109), ileri sürmektedir. Ya da Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla'da yazdıkları gibi: "Minör dillller, majör bir dil'in perspektifinde yer alan aşırı yüklenmiş olma ya da yoksullukla tanımlanmazlar. Bunun yerine, açıklık ve çeşitleme gibi, standart dilin minör bir uygulanışına ya da majör dil'in minör-oluş'una dair bağlamlar kullanılır" (104).

Karakterlerin, tekrar eden hareket ve onun yersizyurtsuzlaştırmaları ile yeniden yerliyurtlulaştırmalarına kendilerini bırakma kapasiteleri, içkin bir karşılığı, onlar tarafından harekete geçirilen enerji ve üzerinde hareket ettikleri toprağa verir. Benzer şekilde Kerouac, bulduğu içeriği izler. [Onun poetikasının] yaratıcı kekeleyişi, dilin, ortasından, tıpkı bir çimenin yeşillenmesi gibi baş vermeye zorlar. Bu dili bir ağaç yerine rizom haline getiren, onu sürekli bir dengesizlik haline sokandır." (Deleuze, Essays 111). Kısaca-

sı, romanın tekrarlayan içeriği, romanın yeni poetikasındaki kekelemeyle birleştiğinde; geleneksel İngilizce cümlenin sınırlarının çok ötesinde gezinen ve Amerikan topraklarının rizomatik yapısıyla hısımlık düzlemine giren yeni bir yazma tarzı, yeni bir edebiyat ortaya çıkarır.

Doğrusunu söylemek gerekirse, Kerouac'ın Yolda'yı yazarken ortaya çıkardığı yeni poetika, doğaçlama cazdaki nakaratlar gibi işlemektedir: yazma, katman üzerine katman, sayfa üzerine sayfa, tecrübe üzerine tecrübe ekleyerek, kelime ve cümleleri en nihayetinde tüm yapının parçalanacağı o eşiğe ulaşana kadar birbiri üzerine yığar[16]. Fakat bu yapısal parçalanma, olumsuz bir şey olarak düşünülmemelidir. O daha çok, tıpkı bir mercan resifinin, planktonların bir araya gelmesi ve böylece merkezden dışarıya doğru rizomatik bir biçimde yayılması, bir çokluk ve ekoloji haline gelmesi ve böylece, okyanustan muhtemelen bir ada olarak kopması'na –yersizyurtsuzlaşması- benzer. Tıpkı bu örnekte olduğu gibi Kerouac'ın yazması da zamanla bir ivme kazanır ve eş zamanlı olarak bir barikata –katılığa- ulaşır ve onu patlatır[17]. Ya da romanın içinden bir örnekle belirtmek gerekirse, Sal ve Dean'in caz müzisyeni George Shearing ile karşılaşmasını tasvir eden şu bolüme bakalım:

"Piyanonun her yanına ter damlayana kadar yükselen ve daha da

yükselen inanılmaz akorlarla sayısız şarkı çaldı ve herkes korkuyla hayranlığın birbirine karıştığı bir nutku tutulmuşluk içinde onu dinledi. Bir saatin sonrasında onun sahneden inmesine neden oldular. O, karanlık köşesine döndü, ihtiyar ilah Shearing ve elemanlar şöyle dedi 'bundan sonra artık yapacak hiçbir şey yok'.

Fakat ufak tefek lider, kaşlarını çattı: 'Ne olursa olsun yine de çalalım!' bir şekilde bir şeyler çıkarırız. Her zaman daha fazlası vardır, biraz daha-asla sona ermez. Shearing'in keşiflerinin

ardından yeni melodi parçaları aradılar; gerçekten bunun için uğraştılar. Kıvrandılar, büklüm büklüm oldular ve çaldılar. arada bir ortaya çıkan her fırsatta temiz harmonik bir çığlık, bir gün dünyadaki tek ezgi olacak ve insanların ruhlarını neşeyle doldurabilecek olan bir ezgiye ilişkin yeni imalar taşıdı beraberinde. Onu buldular, kaybettiler, onun için güreştiler, tekrar buldular, güldüler, inlediler –ve Dean, masada kan ter içinde, onlara gidin, gidin, gidin, dedi. (241)"

Romanın genel poetikasının bir örneği olan bu pasajdan Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla'da tartıştığı nakarat kavramı yankılanmaktadır[18]. Temelde nakarat yapısal olarak üç temel hareket üzerine kurulur: dışarının içe doğru kıvrılması (Shearing'in üfleyişi öylesine hipnotik ve duyulmamıştır ki kitleyi şaşkınlığa uğratıp dehşete düşürmektedir); dışarının içeri olarak yeniden saptanması (kitlenin, müzik yapmaya dair geride hiçbir şey kalmadığına ilişkin hissiyatı); ve bu saptamanın dışarıya açılması, misafirperverlik ya da gelecekteki ötekiye bir hoş geldin demek olarak da adlandırabileceğimiz bir hareket ("çalalım bari"). Bu tam da maddenin –cazın- Sal ve Dean'in serüvenlerinin ve Kerouac'ın –yolculuk misali güç yapıları içinden geçen ve sürprizlerin ve farkın ortaya çıkığını güvence altına alan- geleceğe ait olan yeni poetikasının- nakaratvari bir şekilde takip edilmesidir[19]. Yolculukların tekrarlanması, eş zamanlı olarak roman ve onun karakterlerine bir süreklilik sağlar ve baskın edebiyat geleneği bu bağlamda da karakterlerinin yaşamlarını rahatsız eder. Benzer bir biçimde tekrar, okuduğumuz o bilinmeyen yerlerin sayılamazlığı noktasında da bir tutarlılık gösterir.

Kısacası, tekrarı yazma tarzına temel bir unsur olarak dahil ederek Kerouac sadece yeni bir poetika icat etmekle kalmaz; ama aynı zamanda Amerikan yeryüzünün yeni bir haritasını da icat eder. Onun caz benzeri, enerjik kompozisyonu dil'ini temsil düzeyini –yazmanın klasik algılanışı- geride bı-

rakacak bir aşırılığa zorlar. Temsil yerine caz saksafon'unun yolculukvari sesine, Dean'in "git, git, git" diye delice haykırışına ve daktilonun aralıksız ve hızlı klik klaklarına hısım bir yazma etkisine bırakır. Kerouac'ın haritası, Amerikan edebiyatını o güne kadar ülkenin coğrafyasına ilişkin sunduklarıyla uyumsuz olduğu için okuyucuların büyük bir çoğunluğuna saldırgan bir biçimde yabancı gelebilecek olan, Amerika'nın gerçek haritasıdır.

Bu nedenle, içerik düzeyinde Sal ve Dean'in manik hareketlerinde ifade düzeyindeyse tekrarın katıksız gücünde –ama her zaman farkla birlikte- kendini gösteren bir daktiloyu tuşlarcasına yazma Kerouac'ın poetikası için büyük bir buluş teşkil eder. Fakat Deleuze'ün de söylediği gibi bu yaratıcı gücün yazarlık dehası diye adlandırılan yapabilecek hiçbir şeyi yoktu; oysa minörcü edebiyat ile her şeyi yapabilecek durumdadır. Bu Kerouac'ın çalışmasında karşımıza çıkan ve Deleuze'ün ısrarla belirttiği "yazma[k] birinin anılarını, seyahatlerini, aşklarını ve acılarını, rüyalarını ve fantezilerini aktarması değildir" (Essays 2) ifadesindeki gibi Kerouac'ın biyografisine ne bağlı olan ne de bu biyografiyi yansıtan, yaratıcılıktır. Aksine, "edebiyat oedipus'la hikayeye karşı çıkan ve ancak apaçık kişilerin ardında saklanan kişilik dışı olanın kuvvetini keşfettiğinde var olabilir ki bu bir genelleme değil, had safhada bir tekilliktir; bir erkek, bir kadın, bir yaratık, bir karın [...;] edebiyat ancak içimizde bir üçüncü kişinin doğması ve bizden ben diyebilme gücünü çekip alması halinde başlar" (3).

Kerouac'ın külliyatını, Kerouac'ın kurgusunun onun yaşam hikayesine ciddi anlamda tekabül ettiği iddiasını yerleşik kılmaya çalışan mevcut eleştirel çalışmalar külliyatını göz önüne alarak düşündüğümüzde, bu iddia hiç şüphesiz şaşırtıcı gelebilecektir. Oysa ben, Kerouac'ın çalışmalarının özellikle zahiri otobiyografik doğaları nedeniyle Deleuze'ün

edebiyat görüşünü yansıttığını –ve böylelikle en azından ikincinin birinciye olan rastgele temaslarını açıklayarak- iddia ediyorum. Burada zahiri olmaktan bahsediyorum çünkü; Kerouac'ın çalışmaları üzerine yapılan pek çok eleştirinin, Kerouac'ın psikolojik olarak iyi kurgulanmış geniş bir karakter ağı yaratmakla ilgilenmediği noktasındaki iddialarını doğru bir yere parmak basmak olarak görüyorum. Hakikaten de Yolda, garip bir şekilde kişilik-siz görünüyor. Fakat bence bu Kerouac'ın yazınsal yeteneğindeki bir eksiklikten-se onun yeni poetikasındaki içkin güçleri tarif ediyor. Sadece daktilonun tuşlarına basar misali yazmadan devşirilen hız ve bu hıza paralel olarak Dean ve Sal'in sadece rastgele duruşlar ve bir eve duyulan arzunun[20] dışavurumuyla bir anlık tespit edilebilen sürekli hareketi, okuma deneyimine belirli bir yataylık katıyor. Kerouac için, karakterlerinin *içeri*leri hakkında çok daha fazla endişelenmeye neden olacak çok fazla dışarısı vardır. Daha doğrusu dışarıya verdikleri tepki içeriyi, Deleuze'ün Foucault'nun çalışmaları üzerine yazdığı monografide "içerisi dışarısının bir operasyonudur" ya da "dışarıyı, tıpkı bir geminin denizi katladığı gibi katlamak" (Foucault 97) biçiminde ifade ettiği bağlamda içerisini inşa eder. Tıpkı bir kağıdın katlama eylemiyle bir içeri oluşturması gibi, Kerouac'ın karakterlerinin içerileri ya da içeri-lerinde barındıkları da, Amerikan yeryüzeyi üzerindeki ve Sal, Dean ve Kumpanya için katlanabilecek olan içeriğin de üretildiği, o hareketleri boyunca üretilir.

Bu doğrultuda, baskın ve kurumsal edebiyat geleneğince yetiştirilmiş olan bizler psikolojik olarak iyi biçimlendirilmiş karakterleri arzulasak da bu karakterleri *Yolda* içinde bulamayacağız. Aksine, Roman yüzey hareketleri, Amerikan haritasını ağaçbiçimli bir yapı yerine bir rizomatik olarak yeniden kurgulamaktadır. Bu doğrultuda, tekrarın gücüyle –nakarat ve onun kekeleme etkisi- üretilen yüzey

modeli "bir halk keşfet"menin ve "Yaşamın olabilirliğini [...] hezeyan içinde özgür bırak ve işte bu mevcut olmayan insanlar üzerine yaz"manın (Essays 4), bir birleriyle bağlanma sürecinde oldukları ilişki kavşakları yaratır. Belki bu yüzden, Fred Setterberg'in "zavallı ihtiyar Dean Moriarty ve ahbabı Sal Paradise –ve bununla yüzleş Jack Kerouac- yol boyunca ülkenin büyük bir kısmını görmemişlerdi" (13) iddiasını sorgulamamız gerekiyor. Kerouac ile girilen Deleuzecü bir ilişki, karakterlerin hızlı hareket etmelerinden ve bu doğrultuda var olan insanları görmemelerinden dolayı Amerikan coğrafyasının varsayılan derinliğini es geçtiklerini öne sürmek yerine, hızlı seyahatin yoğunlaştırıcı bir faktör olarak, karakterlerin karşılaştığı şeylere –tüm genişliğiyle Amerikan coğrafyası- içkin bir tepki ürettiğini olumlar. Buna eş zamanlı olarak, Kerouac'ın hız-yazısı çoktan orada olanla ilgilenmek yerine neyin olmakta olduğuyla –hala kayıp olan o insanlar- ilgilenen minörcü edebiyatla hısımlık içerisinde olan yeni, kalıcı olmayan, neredeyse sinematik bir görme biçimini dışa vurur.

MİNÖR KEŞİF!:

"(...) *yapacak tek şey gitmekti*"
Kerouac - Yolda

Şu, kayıp olan, burada mevcut olmayan insanlar Kerouac'ın çalışması için bir anahtar niteliğindedir. Kerouac'ın cinsel, ırksal ya da sınıfsal azınlıkları (tamam hepsi değil ama yine de böyle işte) isabetli bir şekilde temsil edip etmediğini tartışmak ve bu doğrultuda, bir devrim üretmek için basitçe bir araya toplanması gereken bir halkın var olduğunu varsaymak yerine Deleuze, bu tarz bir politikanın tarihsel hatalarına direnerek azınlık insanlarının sadece sürekli bir oluş anında olmak üzere hep var olduklarını savunur. Bence Deleuze Kerouac'da, Kerouac'ın minör kurgusunun minör bir düşünce biçimini kapsaması çerçevesinde kendi düşünsel projesi için bir müttefik bulmuştur. Deleuze'ün yorumcularından biri olan Philip Googchild'ın açıkladığı üzere "eğer minör düşünce [bu düşünce Goodchild'in Deleuze'ün sırtladığını düşündüğü düşüncedir] birinin varoluş kipliklerinin çeşitliliğine göre tanımlanırsa, minör kurgunun arı bir biçimi bu çeşitliliği hedefine koyan ve arzulayan bir kurguda vücut bulur"(55).

Süreli bir çeşitlilik ortaya koymak, kaçış çizgileri üretmek, bilgi üzerine değil de arzu üzerine kurulan başka sosyal kümelerle ilişkilenmek, Deleuze'ün minör politika tasarımı işte budur. Kurgu bu mücadele için, tam da bu çabanın gerçeği anlatmak ve devrimi üretmek için belirli bir grubu temsil etmek gibi dertlerinin olmaması nedeniyle kritik bir öneme sahiptir. Ne insanların var olduğunu ne de onların ideolojik bir büyülenme hali altında acı çektiğini varsayar. Aksine kurgunun gücü, Deleuze'ün Cinema 2'de "Yanlışın Güçleri" olarak adlandırdığı şeyi simgeler. Hakikaten de hakikat rejimi-

nin bu Nietzscheci reddi, gerçekliğini göreliliğini dayatmaz. Bunun yerine," kurumsallaşmış fikirleri tahrif edemeyecek bir hakikat yoktur. Hakikatin yaratılması demek, hakikatin üretilmesinin maddi olan üzerine çalışmaya denk düşen bir dizi operasyonu – aslını söylemek gerekirse, bir dizi 'üzerinde oynamayı'- içermesinden bahsetmektir (Negotiations 126). Deleuze'ün argümanı burada Nietzsche'nin "ahlakdışı anlamda hakikat ve yalan üzerine"sinde güçlü bir şekilde öne sürülen, sanatın daha güçlü olduğu çünkü hakikati yansıtmak yerine onu ürettiği argümanına kritik bir geri dönüş yapar.

Yani Yanlışın Güçleri, "azınlıkların çoğunluklar tarafından kolonize yerlerde, insanlar (ya da var olma kipliği setleri) hala kayıptır (baskı altında olanların erişebildiği tek bilinç düzeyinin çoğunluğunki olduğu kadar)" (Goodchild 55) olgusunu kullanır. Ya da Deleuze'ün yazdığı gibi, sömürgecinin kendisinden önce ortada bir halk olmadığını iddia etmesiyle (ya da varoluşun çoğunlukçu kipliği) birlikte, "kayıp olan insanlar oluş olurlar, gecekondu mahallelerinde ve kamplarda ya da gettolarda, mücadeleye ilişkin yeni koşulların içinde ve politik sanatın mutlaka katılmak durumunda oldukları bir süreçte kendilerini icat ederler" (Cinema 2, 217). Dolayısıyla, kurgu bu koşullara etkili bir cevap verebilmek için, hala kayıp olan insanları icat edecek minörcü bir poetika üretmelidir. Azınlık için mümkün olan tek bilinç çoğunluğun ölçütü olduğundan, minör bir edebiyat bu kayboluştan, henüz buraya gelmemiş olan insanlardan, tek (verili periyot dahilinde) karşılığı olan şimdiki mevcut insanlara yönelik geleceğe dair bir karşılık ortaya çıkarmalıdır[21].

Fakat, insanların kaybolmuşluğundan ötürü, -ve Kerouac'ın kurgusu, gecekondu mahallelerini, gettoları ya da kampları andıran ortamlarda iskan ettirilmiş on binlerce insanı, bu değerlendirmenin mükemmel bir örneği olarak

bize sunar- yazar, Deleuze'ün söylediği gibi "bireysel sözceler üretmeye ilişkin bir mevki değildir".

Aksine o, "gelecekteki insanlığın tohumları misali" (Cinema 2, 221) kolektif sözceler üretir. Lakin bu insanların ortaya çıkıp çıkmayacağı, tamamıyla tohumun gerçek dünyada bir etki yaratabileceği ve böylece insanların gerçeklikte boy verebileceği evrenin dışındaki sanal çevre'nin koşullarına bağlıdır[22]. Bu deneyin riskidir: kişi, süreç sonucunda ne ortaya çıkacağını asla önceden bilemez; yapılabilecek tek şey; üretmek, icat etmek, ve üretilenin işleyip işlemediğini, deneyin ürettiğinden etkilenme kapasitesi olan, diğer toplumsal bölümlerle kesişip kesişmediğini görmektir. Kerouac'a gelince, onun kurgusu muhtemelen hala onun ürettiği şeyden etkilenme kapasitesine sahip olan bir kitle –Kerouac'ın yazınında takıntılı ve zorlayıcı bir biçimde bireyselleştirici ödipal içerik unsurları aramak yerine geleceği karşılayan (yani üreten) bir kitle- beklemektedir.

Eğer proje, kaybolmuş insanları keşfetmekse, o zaman kurgunun bir başka kişisel hikayenin ortaya çıkarılması meselesi olabilmesi çok zordur. Aksine, kurgusal anlatıların hikaye kurgusu ikili oluş üretmelidir: yazar kendi karakterlerinin bir adım ötesine geçer ya da tam tersi[23]. Böyle yaparak iki taraf da etkiden nasibini alır, oluş kapasitelerini dönüştürürler, ve muhtemel kaçış çizgilerini dönüştüren kısa-devreler üretirler. Bu ikili oluş, Yolda da çeşitli biçimlerde betimlenen, caz müzisyenlerinin kitleyle olan ilişkisine benzer. Bunun yanında söz konusu bu ikili oluş, Sal ile Dean'in, gösterdikleri özene veya algılarına kayıtsız ve Öteki'den anladıkları şeyi kabullenebilme yeterlilikleri üzerine gerçekleşen dikkatli bir düşünme faaliyetine bağlı olmayan ilişkileri arasında yankılanır. Son olarak bu ikili oluş, "kendini, özellikle de tahakküm altında yaşamanın imkansızlığını dışa vurmak için yabancı bir dil olarak yaratmak zorunda olan

bir konuşma eylemini" (Cinema 2, 223) gereksinir. Kerouac poetikasının terimleriyle, bu "klavyede tuşlanmış" konuşma eylemi işte bu düşünceyi bir ifadeye dönüştürür. Kerouac'ın konuşma eylemleri, kendi ilintilikleri içinde batıda Los Angeles doğuda ise New York tarafından boyunduruk altına alınmış olan Amerika'yı reddeden, Amerikan coğrafyasının tam anlamıyla yepyeni bir haritayı üreten kaçış çizgilerini yaratırlar. Kerouac, Deleuze ve Parnet'nin tarif ettiği gibi hapisten kurtulmuş ve özgürce dolaşmakta olan Amerikan edebiyatıdır.

Yolda, Deleuze'ün Amerikan Edebiyatı tarifine anlatı boyunca çeşitli biçimlerde şahitlik eder. Mesela Sal, ilk seyahatlerinden birinin sonuna doğru içinden şöyle geçirir: "Susquehanna'nın hayaleti bana aksini gösterene kadar Amerika'nın tüm vahşi doğasının batıda olduğunu düşünürdüm. Hayır doğuda da vahşilik var [...]"(105). Amerikan toprağının yersizyurtsuzlaştırıcı güçleri tarafından etkilenmenin sonucu olan bu farkındalığa ulaşmak için Sal'in Ülke boyunca sürdürülen ve kendi olabilirliğinin en yüksek düzeyine erişmiş bir yolculuğu tecrübe etmesi gerekmiştir. Anlamlı bir biçimde, bu farkındalık kurgunun efsane yaratma işlevinden yankılanır -Daha doğrusu iradesini gerçeğe sunmak yerine Yanlışın Güçleri'ni söyler.

Bunu doğrular biçimde, başka iki olayda Dean ve Sal'in toprağın sonlandığı yerlere ulaşmaları üzerine söyledikleri neredeyse mistik terimleri andırmaktadır. San Francisco'nun dışına ulaşır ulaşmaz Dean heyecanla bağırır "Daha fazla toprak yok!" (170). Fakat Dean'e bir kutlama yapmak için gerekçe veren şey Sal'in ise kendinden şüphe etmesine ve seyyahlık hayatına karşı kırılmasına neden olmuştur. Sal, "bu kıtanın sonuydu" ifadesindeki gerçekliği aksettirir bir biçimde içinden şöyle geçirmiştir: "Frisco'ya gelmekle neyi mi başardım, bilmiyorum" (177). Fakat üçüncü

seyahatinin sonunda New York'a ulaşınca Sal, bu sefer daha olumlu düşüncelerle "artık daha fazla toprak yok, sadece Atlantik Okyanusu o kadar" fikriyle ortaklaşmıştır. Dean'in enerjik güçlerine –hareket halindeki şarliğine- nihayet kendini açarak Sal, Dean'i gerçek hareket arkadaşı olarak kabul eder: "Tokalaştık ve sonsuza kadar arkadaş kalmaya karar verdik" (246). Yani Sal, "Güya seyyar bir satıcıymışçasına Amerika'daki kasabalardan tekrar tekrar geçtiğini" fark ederken aynı zamanda bu tarz bir hızlı seyahatin onun eş zamanlı olarak Dean'i etkilemesi ve Dean'den etkilenmesine izin verdiğini onların bu ikili oluşlarının bir arkadaşlık formuna büründüğünü de anlar.

Gerçi bu coğrafi ve rizomatik oluş, özellikle de Kerouac'ın karakterlerinin ciddi anlamda vurgulanan fiziksel yaşam tarzları söz konusu olduğunda, tüketici olabilir. Gerçekten de seyahatleri onları duygusal fakat aynı zamanda fiziksel olarak ciddi anlamda yorgun düşürmüştür. Özellikle Sal'de başlangıçtan itibaren "Sefil derecede bezdirici bir ayrılıkla [karısından] alakalı olarak her şeyin öldüğünü hissettiren [Sal'e] ciddi bir hastalık" (3) ifadesiyle sonuçlanan bir yorgunluk hali mevcuttur. Sal ve Dean'in üçüncü seyahatleri esnasında Chicago'daki caz manzarasını incelemelerinden hemen öncesinde Sal, her zaman hayat dolu olan Dean'e "Nereye gidiyoruz adamım" diye sorar ve Dean "Bilmiyorum ama gitmemiz gerekiyor" (238) diye cevaplar. İkilinin roman sürecindeki ilişkilerini sembolize eden bu kısa etkileşim, Kerouac'ın romanının –ve tüm poetikasının- hareketi nasıl arzuladığının ve Dean'in tekrarı dışlamak yerine, kati biçimde çizgisel olmayışında bağrına basan cevabına içkin olan, tekrarın güçleri noktasında nasıl ısrarcı olduğunu (Git!) ortaya koymaktadır.

Sal tabii ki de, Dean'in amansız enerjisine karşı bir şekilde direnç göstermektedir. Sal, kendiliğinden ortaya çıkan

bu arkadaşını kendi dünyasına kabul ederken bir yandan da hayatında bir düzen olmasını arzu etmektedir. Başlangıçta Dean'in gizemli "o" yu arayışından etkilenir; fakat bu "o" Sal onu elde edilecek bir nesne olarak tasarlamaya başladığı anda onun elinden kaçar. Fakat sonlara doğru kanaatimce Sal, en sonunda o söz konusu gizemli "o'"nun, yoruma ihtiyaç duyan bir şifre veya sembol değil de seyahate ilişkin bir algoritma olmasından ötürü, aslında tüm süreç boyunca o gizemli "o" ile karşı karşıya olduğunu anlar. "O" asla bir nesnenin ya da bir bitiş noktasının bedenine bürünmez; bunun yerine sadece yolda ve bizatihi yol'un kendisi olarak, sadece yol-oluş içinde ve yol-oluş süreci olarak ortaya çıkar. Bu, kitabın büyük bir kısmının ne doğu ne de batı sahilinde ama ülkenin ortasında, yolda, arada, rizomatik oluş'un vuku bulduğu yerde geçtiğini açıklamaktadır.

Bununla birlikte, romanın içinde bulunduğu sürekli arada olma hali, saf bir oluş durumunu sürdürmenin zorluğuna da delalet etmektedir. Oluş'un çekinikliği yorucu olabilmektedir. Sal ve Sal'e nazaran daha erken ve daha kesin bir biçimde Dean'e –oluş motoru- sırtlarını dönen pek çok yardımcı karakter bunu hisseder. Aynı şekilde, Visions of Cody'de, Jack Duloz "huzur dolu bir kır evini ve Proust yatağını" (99) arzulamaktadır çünkü Michael Davidson'ın iddia ettiği gibi "hızı duyumsamanın katışıksız yoğunluğu" (73) bazen boğucu olmaktadır. Açıkçası, oluş süreci bazıları için gerek fiziksel gerekse ruhsal olarak yorucu olabilmektedir. Fakat yorgunluk, Deleuze ve Guattari'nin teşhis ettiği gibi, nakaratın içsel bir parçasını oluşturmaktadır. Sal'in eve duyduğu arzuyu pek çok eleştirmenin yaptığı gibi, daha iyi bir Amerika'ya yönelik nostaljik bir yakınma ya da Dean'in enerjisinin reddi› olarak okumak yerine bu ara sıra ortaya çıkan sıla hasretini basitçe, onun oluş süreci içinde gerekli bir parça olarak açıklayabiliriz. Benzer şekilde, o sürekli de-

ğişim halinde olan ev'e geri dönüş de, romanın temelindeki estetik ve politikanın çok önemli bir veçhesini teşkil etmektedir.

Kısacası, Sal'in romanın sonunda eve –seyahat tecrübelerinin bir sonucu olarak kökten değişmiş bir eve- geri dönüşü ona yaşamına belirli düzeyde bir tutarlılık kazandırma imkanı vermekte, Dean ve onun seyahatlerine daha iyi karşılıklar sağlamasında ona yardım etmektedir. Sal, Dean'i, arkadaşları ve partnerlerine yönelik aralıksız ihanetlerine rağmen, tam olarak ne ise o şekilde kabullenebilmeye ehildir. Ayrıca çok önemli bir olgu olarak Sal, Dean'in kendisini dizanteri geçirirken Mexico City'de yalnız bırakmış olmasını da affedebilmektedir. "[Dean'in] tam bir sıçan" oluşunu farkında olan Sal, Dean'in "hayvan-oluş'"unu yargılamaya karşı direnir ve Dean'in bu özelliğini onun sürekli hareket ihtiyacına yorar: "onun yaşamının nüfuz edilmesi imkansız karmaşıklığını, eşleri ve acıları ile olan ilişkisini devam ettirebilmek için nasıl beni terk etmek zorunda kaldığını anlamam gerekiyordu." (303). Ev'in sağladığı istikrar Sal'in Dean'in ona ihanet etme dürtüsünün, yol arkadaşının içsel bir kusurundan kaynaklanmadığını anlamasına izin verir. Dean'in Sal'i bir başına bırakması içsel bir kusurluluğa değil, basitçe, Dean'in yargılanmaktan çok arkadaşça bir karşılığa gereksinim duyan (deneysel) yaşam tarzına delalet eder. Dolayısıyla, romanın nakarat benzeri yapısına içkin bir unsur olan yenidenyerliyurtlulaştırma "kötü" bir şey değildir. Aksine, yersizyurtsuzlaşmanın havalı güçlerine eklenen önemli bir unsurdur –eklenen bu unsur Sal, yani yazara, Dean ve kendisinin hikayesini yazma yolu açar-.

Bu edebi faaliyetin hiç şüphesiz Kerouac'ın şahsı için de bir önemi vardır. Kerouac'ın poetikası –onun Amerika'nın kültürel edebi ve politik yüzeylerini estetik olarak haritalandırması- çerçevesinden bakarsak roman en uzun cüm-

lesini, Sal'in gizemli "o" ile birikmiş karşılaşmalarının vuku bulduğu anda üretir. Cümle, 15 satır boyunca nazikçe gezinir ve böylelikle nehirler ve gökler, batı ve doğu kıyısı, Iowa ve Winnie the Pooh, toprak ve okyanus, Dean Moriarty, Dean'in asla bulunamayan babası ve Bizzat Sal'den oluşan kümelerin çokluğunu sürekli bir düşüncenin içinde birbirine bağlar (309-10). Kerouac, bu cümle tipini –daktiloyu tuşlamanın tekrarlayan güçlerini kendi üzerinde vücuda getiren bir cümle tipi- daha sonraki eserlerinde de sıklıkla kullanacaktır. En önemlisi, bu cümle tipi Deleuze'ün de gözlemlediği gibi (çoğunlukçu) tarzı bir tarz-olmayan'a dönüştürür ve kişinin dilinin "bilinmeyen yabancı bir dil'in ondan kurtulmasına [izin veren]" (Essays 113) bir olayı tecrübe etmesine izin verir. Yabancı bir dilin hakim gelenekten bu kaçışı Kerouac'a –gerçi henüz ortaya çıkmamış ve sadece Kerouac'ın poetikasının müdahaleleri bağlamında var olan- yeni insanları yeni bir Amerika haritası icat etme imkanını vermektedir[24].

SONUÇ: TEMSİL DEĞİL, ÜRETİM!:

"Mutluyduk, ve saçmalayarak zamanın en yüce fonksiyonunu hayata geçiriyorduk, hareket ediyorduk..."
Kerouac, On the Road

Kerouac'ın poetikasının üretici yönünü vurgulayarak, Deleuze'ün Kerouac'la olan üstü kapalı rastlaşımıyla bir ittifak kuruyoruz[25]. Kerouac'ın yaşamı ve çalışmaları üzerine sürekli tekrar eden soruları bir yana bırakıp, örneğin "Yolda"daki anlaşılmaz "o"nun[26] anlamına, ırksal ve cinsel azınlıkların temsillerinin doğruluk ya da yeterliliğine ya da savaşın hemen sonrasındaki Amerikan toplumunun tarihsel uğrağına dair betimsel samimiyete odaklanıyoruz. Benzer şekilde, edebiyatla Deleuzecü bir karşılaşma da, sıklıkla toplumsal bozulma ve sınırlamalara ilişkin sorular biçiminde –Acaba Kerouac'ın yazını, savaş sonrası Amerikasının toplumsal durumunda edebi bir bozulmayı mı temsil ediyor; ya da Yolda veya *Yeraltındakiler* gibi romanlar, ırk, cinsellik ve sınıf çizgileriyle ciddi bir biçimde bölünmüş bir topluma yönelik muhafazakar ve şüphe götürmez biçimde erkek-egemen bir tavrı mı temsil etmektedirler? Gibi sorular- paketlenen edebiyat eleştirmenliğinin yargılama oyununa çok az katlanabiliyor. Baskın tavrın aksine Deleuze, Kerouac'ı, Kerouac'ın estetik projesinin Deleuze'ün felsefi projesinin karşısına geçip onunla kesişim noktalarında buluştuğu bir arkadaş olarak görür. Nitekim, Deleuze, Parnet'ye, neşeyle ve bir suçluluk duymadan "Kerouac'ın kitabından [Yeraltındakiler] daha önemli ve kendini gösteren başka bir aşk kitabı" (Dialogues 51) bilmediğini yazar. Kerouac'ın tüm eserlerinde yankı bulan bu hayranlık ifadelerinin nedeni, Kerouac'ın po-

etik projesinin yeni ve özlenen bir insanı keşfetmek –temsil etmek değil- üzerine kurulu olmasıdır. Kerouac'ın poetikasının üreteci ve keşfe yönelik yönlerini ön plana almak hiç şüphesiz Deleuze'ün "Kerouac'ın mutsuz sonu" (Dialogues 38-39) olarak adlandırdığı "Devrimci kaçışı gerçekleştirmiş fakat daha sonra kendisini büyük Amerika'yı düşlerken ve ardından üstün ırka ait Breton atalarının peşinde dalmış olarak bulan sanatçı, ortalama oluş'un en açık biçimini üzerinde taşıyor" (Anti-Oedipus 277) şeyi reddetmek anlamına gelmez. Bunun yerine Kerouac'ın üslubu ve Amerikan yeryüzeyini haritalandırmasına içkin bir açıklamayla Kerouac çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun üzerinde durduğu zemini yerinden oynatmaktır.[27] Eğer Kerouac'daki ırk, sınıf ve cinsellik meseleleri üzerine tartışmak istiyorsak –ve tartışmamız gerektiğini düşünüyorsak- o zaman şu ana kadar sorulmuş olan sorulardan farklı sorular sormamız gerekiyor. "Kerouac, kurgusunda toplumsal cinsiyet veya ırk temelli ilişkileri nasıl temsil etmiştir?" diye sormak yerine "Hangi cinsel, ırksal ve sınıfsal ilişkiler icat edilmiştir" diye sormamız, ya da, "Kerouac'ın bu hususları anlatma biçimi diğerlerinden (verili zamandaki) nasıl farklılaşıyor?" diye sormamız gerekir. Bu iki soru tipi arasındaki fark, kritik önemdedir. İlk soru tipi sadece dilin temsil düzeyinde işlemesi noktasında ısrarcı olmakla kalmaz, aynı zamanda üyelerinin, *var oldukları ölçüde*, mevcut sistemi tahrip etmek için neredeyse hiç bir araya gelemeyeceği, minörcü insanların büyük ulus boyunca sağa sola dağılmış halde var olduklarını varsayar. Bu nedenle "özgün gerçekliğe dair yenilenmiş bir algı sunmak yerine [Kerouac'ın] fellahlığa düşkünlüğü gizemli bir nostaljiye ve onların yaşamlarının gerçek tarihsel koşullarından devşirilen klişelere yöneliktir" (Holton 277) yakınması sıklıkla duyulur. Fakat Kerouac bundan daha zeki görünmektedir. Kerouac, Deleuze ve Guattari'nin "Amerikan edebiyatının

kaderi, sınırlılıkları ve sınırları aşmak, yersizyurtsuzlaştırıcı akışların dolaşımını sağlamak; fakat aynı zamanda bu akışların her zaman, faşizan, ahlakçı, püriten aileci bölgeselliklerini sürgün eder." (Plateaus 277-78) şeklinde ifade ettiği durumu bize gösterir.

Fakat tam da Deleuze ve Guattari'nin tüm çalışmaları boyunca tekrarladıkları gibi, yeniden yerli yurtlulaştırma olmadan bir yersizyurtsuzlaştırma söz konusu olamaz; bu bağlamda da icat, karşıtının icadıyla birlikte ortaya çıkar. Bununla birlikte –burası çok önemli- türetme sorusu, temsil sorusunun anlam ve hakikati kurumsallaştırmayı (temsil merkezli analizin hakikatlerin çoğul anlamları olduğu sonucuna vardığı durumlarda bile) dert edindiği bir yerde, bir eylemi –ya da siz istiyorsanız hareketi- yapmaya yönelir. Gel gör ki Kerouac'ın kurgusu, bir veya birden fazla hakikati göstermeye yönelik bir irade sergilemektense, en meşhur romanı olan "Yolda"da örneklendiği üzere, her zaman Yanlışın Güçleri'ni olumlamaktadır. Ve bu yüzden bizler hala Kerouac'ın Sal Paradise örneğine dikkat edebilme ve "Dean Mo-ri-ar-ty"i –Amerikan edebiyatının en önemli hain-karakterlerinden birini- düşünmeye devam etme ihtimalini yanıtlamak istiyoruz.[28]

DİPNOTLAR

Deleuze ve Bukowski

1. Ç.N. Soyismin kısaltılmış hali 'taş' anlamına geliyor.

2. Ç.N. 'sub' (tr. 'ast'), yedek kurye için kullanılan kısaltma.

3. Ç.N. Antik Atina'da yüksek mahkeme.

4. Ç.N. Chicago'nun dışındaki bir fabrikada iş verimliliği konusunda yapılan araştırma projesi.

5. Ç.N. Yönetici konumundakilerin yüksek kıdem tazminatı alarak

KAYNAKÇA

- Ashkenas, R., Ulrich, D., Jick, T. ve Kerr, S. (1995), *The Boundaryless Organization: Breaking the Chains of Organizational Structure*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Bernhard, J. G. and Glantz, K. (1992), *Staying Human in the Organization: Our Biological Heritage and the Workplace*, Westport: Praeger.
- Bukowski, C. (1980 [1971]), *Post Office*, London: Alison and Busby.
- Burns, T. ve Stalker, G. M. (1961), *The Management of Innovation*, Londra: Tavistock. Connell, J. T. (1995), Angel Power, New York: Ballantine Books.
- Cooper, R. (1990), *'Organization/Disorganization'*, J. Hassard and D. Pym (eds), The Theory and Philosophy of Organizations: Critical Issues and New Perspectives, Londra: Routledge.
- Cooper, R. ve Burrel, G. (1988), *'Modernism, Postmodernism and Organizational Analysis: An Introduction'*, Organization Studies, 9: 1.
- Czarniawska, B. (2003), *'Forbidden Knowledge: Organization Theory in Times of Transition'*, Management Learning, 34: 3. de Geus, A. (1999), The Living Company: Growth, Learning and Longevity in Business, Londra: Nicholas Brealey.
- Deleuze, G. (1988), *Bergsonism*, çeviri: H. Tomlinson and B. Hammerjam, New York: Zone Books.
- Deleuze, G. (1997), *Essays: Critical and Clinical*, çeviri: D. W. Smith, ve M. A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1983), *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*, çeviri:. R. Hurley, M. Seem ve H. R.

Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. B.
- Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press. Deleuze, G. and Guattari, F. (1994), *What is Philosophy?*, çeviri: H. Tomlinson ve G. Burchell, New York: Columbia University Press.
- DiMaggio, P. ve Powell, W. (1983), *'The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields'*, American Journal of Sociology, 48: 2.
- Foucault, M. (1983), *'Preface'*, G. Deleuze ve F. Guattari, Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guiley, R. E. (1996), *Encyclopodia of Angels*, New York: Facts on File. Halal, W. E. (1996), *The New Management: Democracy and Enterprise are Transforming Organization*, San Francisco: Berrett Koehler.
- Haveman, H. (1993), *'Ghosts of Managers Past: Managerial Succession and Organizational Mortality'*, Academy of Management Journal, 36: 4.
- Hoskin, K. (1995), *'The Viewing Self and the World We View: Beyond the Perspectival Illusion'*, Organization, 2: 1.
- Iannello, K. P. (1992), *Decisions without Hierarchy: Feminist Interventions in Organization Theory and Practice*, New York: Routledge.
- Jacques, E. (1996), *Requisite Organization: A Total System for Effective Management Leadership for the 21st Century*, Arlington, VA: Cason Hall.
- Levine. D. (2001), *'The Fantasy of Inevitability in Organizations'*, Human Relations, 54: 10.
- Linstead, S. (2000), *'Dangerous Fluids and the Organization-without-Organs'*, J. Hassard, R. Holliday ve H. Will-

mott (eds), Body and Organization, Londra: Sage.

- Malave, J. (1998), *'From Bounded Systems to Interlocking Practices: Logics of Organizing'*, in R. Chia (ed.), In the Realm of Organization: Essays for Robert Cooper, London: Routledge.
- Munro, R. (2001), *'Unmanaging/Disorganisation'*, ephemera critical dialogues in organization, 1: 4.
- Perrow, C. (1992), 'Small Firm Network', N. Nohria ve R. G. Eccles (eds), *Networks and*
- *Organizations: Structure, Form and Action*, Boston: Harvard Business School Press.
- Seem, M. (1983), *'Introduction'*, G. Deleuze ve F. Guattari, Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Spinoza, B. (1883), *Ethics: Demonstrated in Geometrical Order and Divided into Five Parts*, Londra: Truebner.

DİPNOTLAR

Deleuze ve Burroughs

1. YHN: Brian Graham'ın metninde kullanılan tüm Çıplak Şölen pasajları, 2014 yılında *SEL Yayınlarının başvurusu ve YAY-FED'in verdiği kararla imha edilen kopyalardaki Barış Tanyeri çevirilerinden alıntı yapılarak Türkçeleştirilmiştir.

2. bkz. Platon'un *Phaidon* metni.

3. bkz. Aristoteles'in *Ruh Üzerine* metni.

4. Ç.N. Bir şeyin içinde ya da üzerinde olma haline ilişkin Jean Luc Nancy tarafından kullanılan bir ifadedir.

5. bkz. *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*, Norgunk, 2014

6. YHN: Burada William S. Burroughs'un da resimle olan ilişkisi atlanmamalı.

7. Aynı zamanda çevirmeni. "Bin Yayla": bkz. fr. *Mille Plateaux*, ing. *A Thousand Plateaus*

8. fr. Tarifsiz

KAYNAKÇA

- Burroughs, W. S., 1959/2003. *Naked Lunch: The Restored Text*. 2005. London: Harper Perrenial
- Calder, J., 1982. *A William Burroughs Reader*. London: Picador
- Deleuze, G., 1981. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated from the French by D.W. Smith. 2005. London and New York: Continuum
- Deleuze, G., 1990. *Negotiations*. Translated from the French by M. Joughin. 1995. Columbia University Press
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1980. *A Thousand Plateaus*. Translated from the French by B. Massumi. 2004. London and New York: Continuum
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1991. *What is Philosophy?*. Translated from the French by H. Tomlinson & G. Burchill. 1994. London and New York: Verso
- Jenkins, K., 1997. *The Postmodern History Reader*. London and New York: Routledge
- Plimpton, G. (ed.), 1999. *Beat Writers at Work / The Paris Review*. New York & Toronto: Modern Library
- Russell, J., 2002. *The Beat Generation*. Pocket Essentials
- Tytell, J., 1976. *Naked Angels*. Chicago: Ivan R. Dee

RESİMLER

- Bacon, F., *Figure at a Washbasin*, 1976. Kanvas üzerine yağlı boya, 198 x 147.5 cm. Museo de Arte Contemporaneo de Caracas
- Bacon, F., *Portrait of George Dyer Talking*, 1966. Kanvas üzerine yağlı boya, 198 x 147.5 cm. Özel Koleksiyon, New York

Son Notlar

i Calder, 1982: 8
ii Tytell, 1976: 14
iii Russell, 2002: 45-48
iv Russell, 2002: 46
v Russell, 2002: 48
vi Burroughs, 2003: 166
vii Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 10
viii Tytell, 1976: 113
ix Calder, 1982: 15
x Burroughs, 2003: 187
xi Ballard, J.G. in the introduction to Burroughs, 2003
xii Burroughs, 2003: 19
xiii Burroughs, 2003: 19
xiv Burroughs, 2003: 52
xv Burroughs, 2003: 136-137
xvi Burroughs in Tytell, 1976: 112
xvii Burroughs, 2003: 191
xviii Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 13
xix Calder, 1982: 9
xx Tytell, 1976: 139
xxi Burroughs, 2003: 56
xxii Burroughs in Tytell, 1976: 43-44
xxiii Burroughs, 2003: 19-20
xxiv Russell, 2002: 7
xxv Deleuze & Guattari, 1994: 2
xxvi Jenkins, 1997: 4
xxvii Deleuze, 1990: 89
xxviii Deleuze & Guattari, 1994: 158
xxix Deleuze & Guattari, 1994: 157
xxx Deleuze & Guattari, 1980: 289
xxxi Deleuze & Guattari, 1994: 158

xxxii Deleuze & Guattari, 1980: 289
xxxiii Deleuze & Guattari, 1994: 85
xxxiv Deleuze & Guattari, 1980: 167
xxxv Deleuze & Guattari, 1980: 166
xxxvi Deleuze & Guattari, 1980: 177
xxxvii Deleuze & Guattari, 1980: 175
xxxviii Deleuze, 1981: 41
xxxix Deleuze & Guattari, 1994: 156
xl Burroughs, 2003: 121
xli Burroughs, 2003: 186
xlii Massumi, B. In the introduction to Deleuze & Guattari, 1980: xiii
xliii Burroughs, 2003: 165
xliv Deleuze, 1981: 12
xlv Burroughs, 2003: 76
xlvi Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 5
xlvii Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 5
xlviii Deleuze & Guattari, 1994: 171
xlix Massumi, B. In the introduction to Deleuze & Guattari, 1980: xv-xvi
xvi Burroughs in Tytell, 1976: 112
xvii Burroughs, 2003: 191
xviii Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 13
xix Calder, 1982: 9
xx Tytell, 1976: 139
xxi Burroughs, 2003: 56
xxii Burroughs in Tytell, 1976: 43-44
xxiii Burroughs, 2003: 19-20
xxiv Russell, 2002: 7
xxv Deleuze & Guattari, 1994: 2
xxvi Jenkins, 1997: 4
xxvii Deleuze, 1990: 89
xxviii Deleuze & Guattari, 1994: 158

xxix Deleuze & Guattari, 1994: 157
xxx Deleuze & Guattari, 1980: 289
xxxi Deleuze & Guattari, 1994: 158
xxxii Deleuze & Guattari, 1980: 289
xxxiii Deleuze & Guattari, 1994: 85
xxxiv Deleuze & Guattari, 1980: 167
xxxv Deleuze & Guattari, 1980: 166
xxxvi Deleuze & Guattari, 1980: 177
xxxvii Deleuze & Guattari, 1980: 175
xxxviii Deleuze, 1981: 41
xxxix Deleuze & Guattari, 1994: 156
xl Burroughs, 2003: 121
xli Burroughs, 2003: 186
xlii Massumi, B. In the introduction to Deleuze & Guattari, 1980: xiii
xliii Burroughs, 2003: 165
xliv Deleuze, 1981: 12
xlv Burroughs, 2003: 76
xlvi Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 5
xlvii Burroughs, 1965, in Plimpton, 1999: 5
xlviii Deleuze & Guattari, 1994: 171
xlix Massumi, B. In the introduction to Deleuze & Guattari, 1980: xv-xvi

DİPNOTLAR

Deleuze ve Kerouac

1. Her ne kadar bu metin Deleuze'ün çalışmalarının ortak çalışmaya dayalı bağlamlarının önemini göz ardı etmiyorsa da ben her şeye rağmen Deleuze'ün Kerouac'a yönelik olan açıkça görülebilecek ilgisine odaklanmakta ısrar ediyorum. Deleuze'ün daha sonra Guattari ile yaptıkları son ortak çalışmalarında felsefenin tek amacının kavram icat etmek (Felsefe Nedir? 2) olduğunu ortaya atmalarına imkan sunan, edebiyatın bir "alet kutusu" olarak sahip olduğu güce, birlikte çalıştığı diğer kişilerden ziyade, gerçekten yatırım yapan tek kişi olduğu onun bir başına yaptığı çalışmalarda son derece açık biçimde karşımıza çıkar. Deleuze Kerouac üzerine hiçbir makale yazmamıştır. Fakat buna karşılık, Amerikan edebiyatıyla olan çeşitli temasları boyunca Kerouac'a sıklıkla göndermeler yapar. Bunun da ötesinde Deleuze'ün kullandığı kelimeler (hız, hareket, bölge, toprak, kaçış çizgileri) Kerouac'ınkiler ile doğal bir yankılanma halindedir (Bu, Yani Deleuze'ün kelime dağarcığı dışsal ya da Kerouac'a uygulanmış olarak kabul edilmemeli, ondan geldiği kabul edilmelidir. En nihayetinde Deleuze'ün "metodolojisi" bir uygulamaya ait değildir; aksine bir başkasıyla [ve bir başkası vasıtası ile] bir kaydın yoğunlaştırılması meselesidir. Benim buradaki amacım ise, genel edebiyat eleştirisi faaliyetinin yanı sıra, edebiyat sevgisi üzerinde gelişen bu özgün bağlantının iki yazarın çalışmaları hakkında ne ortaya koyduğunu dile getirmektir).

2. Bu nedenle Deleuze'ün minör kavramı, son yirmi yıl boyunca edebi ve kültürel çalışmaların çoğunda teorik olarak işlenen azınlık kavramından radikal anlamda farklılaşır. Mesela Lloyd ve JanMohamed'in takdire şayan antolojile-

rinde "azınlık olarak üretilmiş olan kültürler baskın kültür tarafından verilen" (4) hasar'dan bahsettikleri durumu buna bir örnek olarak alabiliriz. Onların çabalarının ürünlerini eleştirme arzusunun dışında olarak ben, basitçe bu iki proje arasındaki en önemli farklılığı yani Deleuze'ün, bir kavramsal örüntü içinde temsildense, felsefeyi icat etmeye ve farklılığı pratik etmeyi amaçlayan "minör"ünü ön plana almak istiyorum. Ya da John Rachman'ın kelimeleriyle ifade edersek: "Minör politika azınlık politikasıyla –sıklıkla bir tanınma politikası olan- aynı şey değildir [...]. Minör politikanın başka bir zaman, gelecek ve geleceğin canlılığı algısı vardır" (50).

3. Deleuze'ün reddettiği düşünceleri içeren Kerouac çalışmaları için bkz. Cook, Corber (özellikle 160-84), Ehrenreich, Foster, George ve Star, Malcolm ve McNally. Deleuze'ün edebiyatla olan ilişkisi için yakın tarihli ve ciddi anlamda okunabilir bir makale için Baugh'a bakınız. Baugh Deleuze'ün, doğaçlama, yaratıcılık ve deneyim fikirleriyle bağlantılı olan eleştirel deney etiğini son derece güzel bir biçimde tarif eder. Deleuze, bir çalışmanın neler yapabileceği ve bunları nasıl yapabileceği bağlamında *etkiler*'le ilgilenir. Gerçi Baugh konu hakkındaki düşüncelerini "Etkinlik [Deleuze'ün teorisine göre] bir kanı veya yorum meselesi değildir. Bir şeyin neyi yapmaya yetkin olduğu ya da ürettiği gerçek etkiler, bizim onun hakkında ne düşündüğümüz ve ne hissettiğimize bağlı değildir. Bu durum bir şeyin sizin hisleriniz ve inançlarınızı etkilediği durumda da geçerlidir" (39) şeklinde temellendirmiştir. Kısacası Deleuze'ün edebiyatla olan ilişkisi, ne bir anlamı arar ne de (mekanik) metin tarafından üretilen etkileri kontrol eden bir özneyi (yazar, okuyucu, kültür vb.) varsayar.

4. Ben, bu "kendiliğinden nesir"i Kerouac çalışmaları açısından ciddi anlamda tartışmalı bir mefhum olarak ele

alıyorum ve yine bence "Yolda"nın Kerouac'ın estetik teorisinin vücuda gelmiş hali olduğunu öne sürmek hiç de sorunsuz değildir. Yine de bu çalışma boyunca tartışacağım üzere Kerouac, "kendiliğinden nesir" olarak adlandıracağı edebi pratiğine ilişkin denemelerinin en azından başlangıcını burada gerçekleştirmiştir. Konu üzerine ayrıntılı bir tartışma için Weinreich'a bakınız.

5. 1. Dipnot'ta içkin terimini nasıl kullandığıma bakın.

6. Yolda'nın yayımlanmış versiyonunun bir sanat yapıtı olarak tarihine ilişkin mükemmel bir tartışma için Tim Hunt'a bakabilirsiniz. O ve diğerleri, Kerouac'ın en popüler romanının -1990'ların başında hala yılda 50.000 kopyadan fazla satmaktaydı (Tytell 174)- daha sonralar yayınlanan romanları, özellikle de Visions of Cody'e "Yolda'nın beşinci ve son versiyonu" nazaran nispeten daha muhafazakar bir karakter resmi ortaya koyduğu noktasında ısrarcıdırlar. Bu değerlendirmeye katılarak ben de Kerouac'ın en bilinen romanının en açık olarak, Kerouac'ın poetikasının ortaya çıkma veya oluşma dönemini resmettiğini iddia ediyorum.

7. Bu iddia romanın yaygın teleolojik okumasına radikal bir karşı çıkışa denk düşer. Regina Weinreich romanı, "artan bir umutsuzluk ve perişanlık" (35) peşinde koşan bir arayış-yazın ürünü olarak görür. Benzer bir şekilde Warren French romanın "okuyucuya hayal kırıklığı ve hüsrandan başka bir şey vadetmeyen geleneksel uyarı hikayesi" (43) olduğuna inanmaktadır. Hunt'un romana yaklaşımı daha olumludur, fakat o da romanda teleolojik bir işleyiş görür. Hunt'a göre dört seyahatten her biri Sal için, onun "kültürel kökenlerine yönelik tavrını" (53) biçimlendirmeye ve sınamaya yönelik bir işleve sahiptirler. Hunt, hümanist yorumunu sembolize eder biçimde, romanı, kaçınılmaz ama güzel bir yoksunluğun kabullenilmesinin ifadesi olarak okur. İddia ettiği gibi Sal, "hayal kurma faaliyetinin acı verenden kaç-

maya imkan vermediğini fakat kaçınılmaz olanın ve insan deneyiminin sürekli olarak bu kaçınılmaz olandan uzaklaşmaya yönelik olduğunun kabullenilmesini sağlar" (72-73) ifadesinde kendini gösteren kabullenme noktasına gelir.

8. Podhoretz Kerouac'ı ilkelcilik, anti-entelektüelizm ve nihilizmle suçlar. Fielder ise Kerouac'a "kendisi ve arkadaşlarının ardına ne olduğu görünen ve tam olarak da kurgusal olmayan temsilleri"ni (491-92) yazdığı iddiasıyla yüklenir.

9. Capote'un yorumunun gerçekten de Kerouac'a yönelik bir iltifat olduğunu söylemiyorum burada. Aksine, Onun Kerouac'ın yazma'sı ile ilgili olumsuz yargısı büyük ölçüde yazma ve retoriğe ilişkin modernist varsayımlara dayanıyor. Fakat, eğer biz Kerouac'a Deleuzecü bir perspektiften yaklaşırsak, o zaman Capote'un kanısı, Kerouac'ın Yolda'nın içeriği, yapısı ve tarzından içkin bir biçimde yankılanan yazma tarzının, mükemmel bir betimsel değerlendirmesine dönüşüyor.

10. Yine, Hunt ve diğerleri, Yolda'nın, özellikle de Kerouac'ın sonraki çalışmaları ve post modern takipçilerinin çalışmalarıyla (Thomas Pynchons'un Gravity's Rainbow'undan David Foster Wallace'ın Infinite Jest'ine kadar) karşılaştırıldığında daha geleneksel bir anlatı stratejisi ortaya koyduğunu işaret etmekte haklıdırlar. Yine de ben, Yolda'nın gerek terkip alışkanlıkları gerekse karakterlerin eylemleriyle alakalı olarak Kerouac'ın tüm eserlerine işlemiş olan, yazınsal bir strateji olarak tekrarın takdimi bağlamında ciddi bir estetik kazanım ortaya koyduğunu iddia ediyorum.

11. Bu bağlamda, Malcolm'un cazın Kerouac'ın tarzı üzerindeki etkisi üzerine olan makalesi öğreticidir. Kerouac'ın romanını kesintisiz bir kağıt rulosuna yazma fikri ile onun caz müziğine duyduğu kendine özgü aşkın birbiriyle kesişimine hitaben Malcolm şöyle yazar: "Kerouac'ın do-

ğaçlamaya ilişkin düşüncesi, müzikal bir kelime dağarcığına dayandığından daha yoğun bir biçimde *maddi* dayanaklara yaslanır. Nefes almak için cümlelerinde vurgular yapar ve onun kendiliğindenliğini kontrol eden asıl yapı, onun yazma yüzeyinin *fiziki* boyutlarıdır." (91; *vurgular sonradan eklenmiştir*). Malcolm burada tam da Capote'un "daktiloyu tuşlamak" olarak tarif ettiği, Kerouac'ın yazma sürecinin o fizikselliğini güzel bir biçimde vurgular. Ama yine de Capote gibi Malcolm da Kerouac'ın çabasının başarısı hakkında son kertede şüphecidir: "Kağıdın, onun kendiliğindenliğini sınırladığını iddia etmek belirli bir aygıtın fiziksel olanaklarının bir kimsenin doğaçlamasını sınırlayabileceği söylemek gibidir. Belirli bir müziği saksafonla çalmak trompetle çalmaya nazaran daha kolay olabilirken buradaki karşılaştırma müzikal doğaçlamadan çok enstrümanın mekaniğine ilişkindir." (92). Yine de ben, Kerouac'ın her şeyden sonra doğru yolda olup olmadığını merak ediyorum. Bana göründüğü kadarıyla müzik ya da yazma aygıtının belirli yapılandırmaları/özellikleri, sanatsal üretime içkin bir biçimde etki etmektedir. Başka bir deyişle, tam da yazmanın o maddi oluşu, gerçekten de sanatsal çıktıya ilişkin olanakları sınırlar. Başka hiçbir şey olmasa bile Michel Foucault'nun çalışması bize uzun zaman önce eleştirel analizlerde, iddia edilen imkanlar çokluğunun, imkanların bağlı olduğu koşullara nazaran her zaman ikincil ve bu bağlamda da onlara bağlı olduğuna dikkat etmenin önemini vurgulamıştır.

12. Deleuze ve Guattari'nin nakarat düşüncesi tekrarın nasıl işlediği ne neler yapabileceği noktasında anahtar bir örnek teşkil eder ama okuyucu Deleuze'ün bu düşünceyi en kapsamlı biçimde nasıl ele aldığını görmek için onun *fark ve tekrar*'ına da başvurabilir. Kısaca açıklarsak, benim Kerouac'ın poetikasında ne yaptığına ilişkin çıkarımımı gayet iyi tarif eden Deleuze'ün tezi, kimlik, benzeşlik ya da

temsil ile (Batı düşüncesi tarihinde sıklıkla savunulduğu gibi) hiçbir ilişki kurmayan saf bir tekrar kuramıdır. Ne şekilde adlandırırsa adlandırsın "farklılık", "mükemmel bir tekrarın içeriğine ilişkin bir şart ya da kurucu bir unsurdur" (xvi). Farklılık, tekrarın bir sonucu olmaktan çok, onun en temel işleyiş prensibidir. Sonuç olarak, Deleuze Nietzsche'nin "özdeş olanın geri dönüşü"nün bitmeyen dönüşü olarak farz edilmek yerine sadece, farklılaşma yeterliliği olan her neyse onun bir geri dönüş gerçekleştirebileceği, tekrarlanacağı bir sürecin tarifi olan Sonsuz-Döngü kavramını mutlaka anlamamız gerektiğini söyler. "Sonsuz döngüdeki tekrar" diye yazar Deleuze, "farklılık düzlemindeki aynı olanın kavrayışına dayanır" (41). Bu tam da Deleuze'ün, olmanın tekseslilliği tezinin neye dair olduğuna ilişkindir. Olmak özdeşlik değildir; aksine olmak, sadece farkın kendisinde olmaktan bahsedilebilir: "olmak, olmaklığından bahsedilen her şeyin bir ve aynı manasıdır; fakat bu bahsedilen farklılaşır: o farklılığın ta kendisinden bahsedilmesidir" (36). Alain Badiou belki de bize Deleuze'ün teksesli düşüncesiyle ilgili en iyi izahı sunar. Gerçi Badiou'nun Deleuze'ün "yenilenmiş bir, tek kavramını düşünmek" (11) önerisine itirazı, Deleuze için söz konusu olan "tek"in kimlik ya da olan yerine, oluş veya pür farklılık tarafından ontolojik olarak yapısallaştırıldığını ve üretildiğini kritik bir biçimde göz ardı eder.

13. Burada, Yolda'nın (kötü) şöhretli bir pasajına başvuruyorum: "[Dean], gerçek bir entelektüel olmanın harika olanaklarına kendini tamamen kapatmış bir hapishane çocuğuydu ve 'gerçek entelektüellerden" duyduğu kelimeleri ve ses tonunu karman çorman ederek konuşmaktan hoşlanırdı [...]"(6). Adam Gussow Sal'in entelektüelizmle alay etmesinin –Podhoretz ve Bernard Wolfe, New York eleştirmenlerinin Kerouac'ı anti-entelektüelizmle suçlamalarına neden olan- Kerouac'ın hayal gücünden fışkırmamış olabi-

leceğini iddia eder. Gussow bunun yerine, Kerouac'ın o zamanki editörü Malcom Cowley'in söz konusu bu pasajların metne eklenmesinden sorumlu olabileceğini belirtir. Fakat New York entelektüelleriyle alay edilmesinin arkasındaki itici kuvvet kimden gelirse gelsin, gerçek şudur ki bu ilaveler metin boyunca bir yankı oluşturmaktadırlar.

14. Andrew Ross, Dean ve Sal'in birbirleriyle konuşma biçimlerini tarif ederken şunu vurgular " Birbirlerine fırlattıkları kelimeler bir anlama teşebbüsü olmaktansa; yemekten, uyumaktan, ya da kıta boyunda direksiyon sallamaktan hiç de farklı olmayan birer fiziksel faaliyetten daha fazlası olmayan bir şeye tekabül etmektedir." (8). Ross'un karakterlerin dil'i kullanışlarına ilişkin isabetli Kerouac ve Deleuze'ün yazmaya ilişkin düşünceleri ile son derece uyumludur.

15. Gregory Stephenson burada "Visions of Cody" ve Yolda'daki karakterler arasında dikkate değer bir çakışma vardır; fakat etki, tekrarlı olmaktansa yardımcı ve bütünleyicidir" (25) gözlemini yapar. Ben Stephenson'un tespit ettiği bu etkilerin Kerouac'ın esas olarak tekrarın gücü tarafından beslenen deneysel poetikasının (ve etiğin?) bir sonucu olarak ortaya çıktığını iddia ediyorum.

16. Weinreich Kerouac'ın "doğal bop ölçüsünün [...] edebi değil müzikal kalıplar –özellikle de caz- içerdiği" (8) iddiasını öne sürer. Ardından hem Kerouac'ın poetikasının hem de cazın tekrarın temel bir yapısal unsur olarak sahada konuşlandırdığını işlevsel bir biçimde işaret eder. ama yine de ben, Weinreich'ın Yolda'daki tekrarın "anlatının bize sunabileceği çizgisel yüzeye nazaran *daha derin* bir örüntü sunduğu" (43; *vurgular sonradan eklenmiştir*) iddiasına ciddi bir biçimde itiraz ediyorum.

17. Yersizyurtsuzlaşma kavramının anlaşılır bir hale getiren mercan resifi örneği için Richard Doyle'a teşekkürler.

18. Nakaratın müzikte nasıl işlevleri olduğuna dair tar-

tışmalarının daha geniş hali için bölüm 11'e bakınız. Yine de Bin Yayla'nın mimari katmanlarının –kavramların, tekrarlı mevzilenişlerinin bir sonucu olarak sürekli çeşitlilik etkisini üretmeleri için kademeli bir şekilde kat kat bir araya getirildiği- yapısı bile tekrar-bazlı operasyonların karakteristiğine ilişkin bir kanıttır.

19. Seyahat bir tekrarlama olarak tanımlanabilir; fakat tekrarlanan sadece farklılık olarak geri dönmeye yeterli olandır (ayrıca 12 no'lu dipnota bakın). Deleuze ve Guattari'nin Dil Teorisinde, seyahat, dilin, buyurmanın eylemselliğinde sahne alan emreden bir kuralını (buyurma sözcükleri) ifade eder. Dilin seyyah kuvveti

20. Sal ile alakalı birbirini takip eden aslında tüm bu durumlar, başka bir ev arzulanımının tekabülleridir.

21. Rajchman bu konuya biraz daha açıklık getirmektedir. Minör ve muğlak, tıpkı dilde olduğu gibi "coğrafyanın sadece sınırlarla, iç/dış uzamlara, ve 'hayali kurumları' ve olması gereken ulusları ile" algılanmamalıdır [...]" "Azınlık [...]bir grubun, daha doğrusu belirsiz bir topluluğun, tanımlanamayan ya da muğlak durumda olan birlikteliğidir. Tüm bunlar, başka bir problematiği ve aynı zamanda politik temsil problematiğini de bu 'muğlak temsil'le beraberinde taşımaktadır (50-51)".

22. Deleuze burada aynı konuyu başka savlarla beslemektedir: "[T]ohum fikrine, çevrenin amorf/bütünsel bir şekilde kristalleştirilmesi (sanal çevre) olarak bakılabilir, ancak sonraki aşamalar yine bu amorfluğun üzerine inşa edilecektir, sonuç olarak tohum burada bizlere gerçek izleği sunmaktadır" (Cinema 2 274).

23. - Bu konuya imkan dahilinde verimli bir ilave Deleuze'ün (minör) sineması hakkındaki iddiası olabilir: " Sinemanın kavraması gereken karakterin kişiliği değil, gerçek veya kurgusal olması fark etmez [. . .]. Asıl olan ger-

çek bir karakter olma süreci, kendi başına 'kurgulamaya' başladığında, 'efsane uydurmanın pervasız suçuna' adım attığında, bu onun insanlarını bulmasına katkı sağlıyor. (Cinema 2 150)" Bu nedenle, minör yazarın politik tasarısı kendine "aracı" sağlamak, bu da gerçek ve kurgusal olmayan karakterleri alarak "hikaye oluşturma" koşullarına yerleştirmek. [. . .]. Yazar karakterlerine bir adım atıyor ama karakterler de ona bir adım daha yaklaşıyor: çifte-oluş. Hikaye anlatıcılığı, kişisel olmayan bir masal değil ama kişisel bir kurgu da değil: bu [. . .] karakterlerin sürekli sınırları geçtikleri ve onun kişisel işlerini politikadan ayıracak olan *ve kendi kendine ortak söyleyiş doğuran* söz eylemi. (222) Kerouac'ın "gerçek" karakter kullanışını göz önüne alırsak, insan sadece Neal Cassady'nin Kerouac'ın yazılarını romanlaştırmadaki etkisine hayret edebilir. Ross ise, Kerouac'ın "yeni deneyimlere sürüklenmek için başkalarına ihtiyacı olduğunu" iddia ediyor (7). Bu, Kerouac'ın "gerçek" karakterlerinin kendisi gibi hikaye yaratmaya *olası* olmaları. Yazarın ve gerçek karakterlerin çifte-oluşu.

24. Romanın el yazmalarından oluşan orijinali $2.43 milyon dolarlık rekor satışını haberleştirirken *New York Times* bile Kerouac'ın en büyük başarısının kitabını yazarken yeni bir Amerika manzarası keşfetmesinin olduğunu kesin olarak vurgulayan bir dil kullandı: "Kerouac haritaya yeni bir coğrafya çizdi ve bunu, benzersiz üç haftalık kapanma ve daktilosundan dökülen muazzam itiraflar ile gerçekleştirdi (A26)".

25. Timothy Murphy, Deleuze'ün başka bir alışılmış edebi muhatabı Samuel Beckett'i kullanma tarzına farklı ve gerekli bir yaklaşım getirdi. Murphy, Deleuze'ün Beckett üzerine kendi özlüğünde samimilik addeden ve edimsel olarak Deleuze'ün geniş felsefi tasarısı, özellikle "saf şiddet" veya "olay" kavramlarını tanımlayan "yoğun"

okumalar ürettiğini ileri sürüyor. Murphy'nin (Deleuzecü) "şiddet" hakkında kelime bilgisinin, burada Deleuze'ün Kerouac'la "üstü kapalı" rastlantısı olarak tanımladığım şeye benzediğini düşünüyorum.

26. Mesela, Hugh Ruppersburg'e göre "Anlam aramak, romanın temel hedefi" (35) ve böylece eleştirmenlerin de arzusu oluyor. Hans Runte bu konuda hemfikir: " *Yolda*, [. . .] hayatın anlamına sahip olan madeni ortaya çıkarmak hakkında." (104)

27. Mesela, Hitchcock'un *Vertigo*'su üzerine yaptığı okumalardan yola çıkarak, Corber "Beatnikler sosyal düzene yeterince meydan okumadılar, Amerikan toplumunun cinsiyetler arası yapısal eşitsizliğini görmezden geldiler" şeklinde bir sonuca varmıştı. (179) Daha fazlası ise, Ellen Friedman'ın *Yolda*'dan hareketle "kayıtsızca isyankar" oluşun reddedilmesi gibi yorumlarla eklemlendi. (250) Aynı şekilde, Malcom'un çözümlemeleri Kerouac'ın cazı yanlış anladığına ve bunun sırayla "onun siyahi kültüre ilkelci bakışı [....] çoğunlukla [caz] müziğin önemli unsurlarını ve onun geldiği kültürü yanlış tanıttığına, abarttığına ve bastırdığına" (94) durmadan dikkat çekiyordu.

28. Deleuze şöyle diyordu: "hain romanın ana karakteri, kahramanı. Normların olduğu bir dünyaya ihanet eden biri [...]. Düzenbazın önünde bol bol zaman var, fakat herhangi biri olma ihtimali yok. Rahip, kahin bir düzenbaz, araştırıcı ise bir hain" (*Dialogues* 41).

KAYNAKÇA

- Badiou, Alain. *The Clamor of Being*. Trans. Louise Burchill. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- Baugh, Bruce. "How Deleuze Can Help Us Make Literature Work." *Deleuze and Literature*. Eds. Ian Buchanan and John Marks. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000: 34–56.
- Birkets, Sven. "On the Road to Nowhere: Kerouac, Re-Read and Regretted." *Harper's Magazine* (July 1989): 74–76.
- Cook, Bruce. *The Beat Generation*. New York: Scribner, 1971.
- Corber, Robert J. *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*. Durham: Duke UP, 1993.
- Davidson, Michael. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid Century*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Trans. Seán Hand. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- ———. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- ———. *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia UP, 1994.
- ———. *Negotiations*. Trans. Martin Joughin. New York: Columbia UP, 1995.
- ———. *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1997.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: U of Min-

nesota P, 1986.

- ———. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* Trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.
- ———. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.
- ———. *What is Philosophy?* Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994.
- Deleuze, Gilles, and Claire Parnet. *Dialogues.* Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Columbia UP, 1977.
- Ehrenreich, Barbara. *The Hearts of Men: American Dreams and the Flight From Commitment.* New York: Doubleday, 1983.
- Fiedler, Leslie. *The Collected Works of Leslie Fiedler.* Vol. 1. New York: Stein, 1971.
- Foster, Edward Halsey. *Understanding the Beats.* South Carolina: U of South Carolina P, 1992.
- French, Warren. *Jack Kerouac.* Boston: Twayne, 1986.
- Friedman, Ellen G. "Where are the Missing Contents? (Post)Modernism, Gender, and the Canon." *PMLA* 108 (March 1993): 240–52.
- George, Paul S., and Jerold M. Starr. "Beat Politics: New Left and Hippie Beginnings in the Postwar Counterculture." *Cultural Politics: Radical Movements in Modern History.* Ed. Jerold M. Starr. New York: Praeger, 1985. 189–234.
- Goodchild, Philip. *Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire.* London: Sage, 1996.
- Gussow, Adam. "Bohemia Revisited: Malcom Cowley, Jack Kerouac, and *On The Road.*" *Georgia Review* 38.2 (Summer 1984): 291–311.

- Holton, Robert. "Kerouac Among the Fellahin: *On the Road* to the Postmodern." *Modern Fiction Studies* 41.2 (1995): 265–83.
- Hunt, Tim. *Kerouac's Crooked Road: Development of a Fiction.* Hamden, CT: Archon, 1981.
- Kerouac, Jack. *Good Blonde.* 2nd ed. Ed. Donald Allen. San Francisco: Grey Fox, 1994.
- ———. *On The Road.* New York: Penguin, 1976.
- ———. *Visions of Cody.* New York: Penguin, 1993.
- Kerouac, Jack, and Steve Allen. "Readings from 'On The Road' and 'Visions of Cody.'" *The Jack Kerouac Collection.* Audiocassette. Rhino, 1990.
- Lloyd, David, and Abdul R. JanMohamed, eds. *The Nature and Context of Minority Discourse.* New York: Oxford UP, 1990.
- Malcom, Douglas. "'Jazz America': Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On The Road.*" *Contemporary Literature* 40.1 (Spring 1999): 85–110.
- McNally, Dennis. *Desolate Angels: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America.* New York: Delta, 1979.
- Murphy, Timothy. "Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's *Nohow On.*" *Deleuze and Literature.* Eds. Ian Buchanan and John Marks. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. 229–50.
- *New York Times.* Editorial. 24 May 2001: A26.
- Nicosia, Gerald. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac.* Berkeley: U of California P, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lying in the Extra-Moral Sense." *Friedrich Nietzsche on Rhetoric and Language.* Eds. Sander Gillman, et al. New York: Oxford UP, 1989. 246–57.
- Ossterreicher, Arthur. Rev. of *On The Road,* by Jack Kerouac. *Village Voice* 18 Sep. 1957: 5.

- Deleuze Meets Kerouac *On The Road* Podhoretz, Norman. "The Know-Nothing Bohemians." *Partisan Review* 25.2 (Spring 1958): 305–18.
- Rajchman, John. "Diagram and Diagnosis." *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures.* Ed. Elizabeth Grosz. Berkeley: U of California P, 1999. 42–53.
- Ross, Andrew M. "Friendships On The Road." *Moody Street Irregulars* 16–17 (Summer 1986): 7–9.
- Runte, Hans R. "Jack Kerouac and the Acadianization of America." *Romance Languages Annual* 5 (1993): 103–07.
- Ruppersburg, Hugh. "*On the Road* and the American Literary Tradition." *Postscript* 4 (1987): 31–37.
- Setterberg, Fred. *The Roads Taken: Travels Through America's Literary Landscapes* Athens: U of Georgia P, 1993.
- Stephenson, Gregory. *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation.* Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1990.
- Tytell, John. "Jack Kerouac." *American Writing Today.* Ed. Richard Kostelanetz. Troy, NY: Whilston, 1991: 166–75.
- Weinreich, Regina. *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction.* Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1993

Hernán Cortés, bugün sadece politik bir şaka olarak kabul etmek istediğimiz Meksika "Duvarı"nın sınırlarında dolaşmaya başladığında kendisini neyin ya da nelerin karşılayacağından emin değildi.

Bu belirsizlik ortamı kısa süre içerisinde yerini, cesaret ve yeni bir otorite timsaline bırakarak 500 yıllık değişimin tetikleyicisi oldu.
Amerika Birleşik Devletleri, özetle bu tip bir dizginin üzerine kurulmuştur. Belirsiz olan her zaman tehlikeli ancak elde edilebilirliği de bir o kadar kolaydır. Ancak bu görüş, 40'lı yılların sonuyla birlikte kırılmaya uğrar. Azteklerin kaçık ve atalarından habersiz bebop/free jazz dinleyerek kafayı yemiş varisleri, Amerikan demokrasinin ve bir ulus-belleğin çöküşünü, ahlaki herhangi bir kaygıdan uzak ve hiçbir şeyden sakınmadan kaleme alarak müjdeleyeceklerdir.

Amerika'dan birkaç kara parçası uzaklığında yaşayan Gilles Deleuze ise; bir yanda Lacan, Badiou ve akademinin kendisine mesafeli durmayı yeğleyen isimleriyle uğraşırken, diğer yandan sert geçen Fransız politik ikliminin içerisinde farklı adalar yaratmakla meşguldü. Bu yüzden Kerouac, Burroughs, Bukowski gibi Amerika'nın fırlama ve bigane çocuklarıyla tanışması ya da sonradan bu konuda birçok okumaya zemin oluşturması abes kaçmayacaktır. Gilles Deleuze ve Amerikan Edebiyatı işte bu sessiz edebi ittifakın en güzel anlatısıdır.

9 786059 878630

14,00 TL