Kurgu Hedef Tahtasında
Edebiyatın Savunusu

Gregory Jusdanis



OÇ
NİVERSİTESİ
AYINLARI

Koç Üniversitesi Yayınları: 15

Kurgu Hedef Tahtasında: Edebiyatın Savunusu
GREGORY JUSDANIS
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Çeviri: Çiçek Öztek
Kitap editörü: Barış Yıldırım
Düzelti: Fırat Kaya
Grafik uygulama: Sinan Kılıç
Kapak tasarımı: Altuğ Atik/ Tayburn Kurumsal

Baskı: Colorist Akademi Matbaacılık
Yeşilce Mahallesi Yılmaz Sokak No: 3 4.Levent/İSTANBUL
Tlf. (212) 270 78 78 | Matbaa sertifika no: 18977

Fiction Agonistes: In Defense of Literature
© Türkçe yayın hakları: Koç Üniversitesi Yayınları, 2010
© Tüm haklar: Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, 2010. Bu çeviri Stanford University Press ile yapılan telif sözleşmesi çerçevesinde yayımlanmıştır.

1. baskı: İstanbul, Mart 2012
ISBN 978-605-62575-7-5 | Sertifika no: 18318

Bu kitap geri dönüşümlü kâğıda basılmıştır.

Koç Üniversitesi Yayınları
Rumeli Feneri Yolu, 34450 Sarıyer-İstanbul
Tlf. (212) 338 17 97
kup@ku.edu.tr | www.kocuniversitypress.com | www.kocuniversitesiyayinlari.com

Kurgu Hedef Tahtasında

Edebiyatın Savunusu

GREGORY JUSDANIS

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN:

ÇİÇEK ÖZTEK

KOÇ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

İçindekiler

Teşekkür 7

ÖNSÖZ
Kitabın Otobiyografisi 9

BÖLÜM 1
Uvertür ve Temalar 15
- Tanımlar 16
- Edebiyat Terörü 19
- Peki Öğrencilerimize Ne Diyeceğiz? 21
- Sanata Övgü 24
- Hikâye Edilen Bir Varoluş 29
- Hakikatin Güzelliği 31

BÖLÜM 2
Sanatın Savunusu 35
- Şiire Saldırı 37
- Sanat ve Adalet 41
- Estetizmin Cazibesi 46
- Sınırları Ortadan Kaldırmak 47
- Organik Sanat? 54

BÖLÜM 3
İki Özerklik Üzerine 59
- Kant Estetiği 60
- Toplumsal Alan Olarak Sanat 67

Estetik Özerklik "Sanat Sanat İçindir" Demek Değildir 69
Özerkliğin Müphemliği 70
Özerk Sanat Kamusal Sanattır 75
Sadece Özerk Sanat Siyasi Olabilir 81

BÖLÜM 4
Parabasis Olarak Sanat **87**
Gerçek Olan ile Olmayan Arasındaki Fark Olarak Edebiyat 88
Sınır Olarak Edebiyat 93
Edebi Fark 96
Edebiyatın Hareket Alanı 101
Parabasis 107

BÖLÜM 5
Yaşamak ile Gibi Yapmak Arasındaki Çizgi **115**
Sahnenin Tamamı Parabasistir 116
Anlatı Çerçeveleri 128

BÖLÜM 6
Bir Kurgunun Geleceği veya, Parataktikte Parabatik Var mı? **145**
Kitabın Sonu mu Geldi? 151
Hipermetin Heyecanı 154
Geçişler 164

Kaynakça **171**

Dizin **197**

Teşekkür

Eğer edebiyatın savunuya ihtiyacı varsa, dostlarım ve ailem de teşekkürü hak ediyor. Eşim Julian Anderson, o romancı gözüyle, yazılarımın her birini satır satır okumuştur. Beni her zaman daha iyi bir yazar olmaya teşvik etmiştir. Vassilis Lambropoulos'un kışkırtmaları, tavsiyeleri ve dostane kulağı olmasaydı şu anda nerede olurdum bilmem. Gelmiş geçmiş en kültürlü hukukçulardan Jim Zafris, metnin sayfalarını o pratik kalemiyle düzeltti. Hem öğrencim hem meslektaşım olan Ric Rader, taslağın üzerinden iki defa geçerek fazla dağılmamamı sağladı. Ancak Jim Phelan kadar dikkatli bir editör altın makası kullanacak denli cesur olabilirdi. Şu ana kadar sadece iki kez yüz yüze görüşmüş olmamıza rağmen Roland Greene'in kaç defa yardımıma koştuğunu bilmiyorum bile.

Çocuklarım Adrian, Alexander ve Clare yıllarca edebiyat ve özerk estetik konusunda beni haddinden fazla dinledikleri için teşekkürü hak ediyorlar.

Metnin ilk taslaklarından birini okumuş olan Jochen Schulte-Sasse bir dizi düzelti önerdi. Nina Berman, Dick Davis ve Yiorgos Anagnostou, metindeki kilit olgular ve düşünceler konusunda çok değerli kaynakça önerilerinde bulundu, açıklamalar sundu. Sebastian Knowles benimle, o engin İngiliz modernizmi birikimini paylaştı. Ohio State Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi bu projeyi tamamlayabilmek için bana zaman sağladı.

Stanford University Press'ten Emily-Jane Cohen son derece titiz ve bilgili bir editör. Yardımcısı Sarah Crane Newman da eline çabuk, yardımcı olan, verimli çalışan bir kişi. Adını bilmediğim iki hakeme de teşekkür etmek istiyorum, yorumları kitabın argümanını inceltmemde yardımcı oldu. Son okuma sürecini takip eden Margaret Pinette son derece profesyonel çalıştı.

Bu kitabı anneme ve artık aramızda olmayan babama adıyorum, çalışmamı okuyamamış da olsalar her zaman desteklediklerini biliyorum.

ÖNSÖZ

Kitabın Otobiyografisi

İşte size "güzelliği" tartışan iki yetişkin adam
Ne kadar ciddi ne kadar mağrurlar
Sanki soya fasulyesi fiyatları gibi
Alelade bir mevzudan bahsediyorlar
B.H. Fairchild, "Güzellik"

Bu adamları kıskanıyorum. Güzellik hakkında konuşurken bazen kaybolduğumu itiraf etmeliyim. Kolayca bir roman veya filme kendimi kaptırırım ya da bazı resimler karşısında tutulur kalırım, fakat bu deneyimin neden önemli olduğunu akademik dilde ifade etmeye gelince sık sık bocalarım. Elbette böylesi bir ikilem yaşayan tek kişi olmadığımı biliyorum. Benden önce de pek çok kişi estetik tutulmanın, akademik söylemin ciddiyetiyle bağdaşmadığı sonucuna varmıştır. Ya da belki sadece öğrencilere bu tip coşkulara kapılma izni veriliyordur. Peki neden?

Bir zamanlar kültürün bizi daha iyi insan yaptığına, sorunlarımızın çözümlerini edebiyatta bulabileceğimize veya sanatın hayatın kusurları, adaletsizlikleri karşısında teselli verdiğine inanırdık. En azından ben, Anglosakson burjuva kültürüne girerken bu ilkeleri kabullenmiştim, tıpkı benden önceki pek çok kişi gibi. Avrupa Aydınlanmasına asimile olan Yahudiler için kullanılan ifadeyle *Romansfähig*, yani roman okuru olup çıkmıştım. Ama artık pek çok nedenden ötürü, edebiyatla kendini kurma ve estetik kurtuluşun okulda öğrendiğimiz gerekçelerine inanmıyoruz.

Edebi hümanizmle, yani edebi kültürün daha iyi insanlar yaratacağı düşüncesiyle ilişkilendirdiğimiz temel doktrinlere bugün pek az eleştirmen veya akademisyen katılıyor. Dahası hümanizmin en coşku verici niteliğine, yani kültürün telafi edici güçlerine olan inancımızı da kaybettik. Artık kültürün bizi kurtarabileceğine veya modernitenin olumsuz etkilerini telafi edebileceğine inanmıyoruz. Daha da kötüsü, kendi "şiir savunumu-

zu," edebiyatın toplum açısından önemi hakkında derli toplu bir grup argümanı dahi geliştirmedik. Bir yandan edebiyatın bize miras kalan gerekçelerini yapıbozuma uğratırken, öte yandan yerlerine ne yenilerini önermeye istekli olduk ne de önermeyi başardık, ilkokuldan üniversiteye kadar hiçbir eğitim düzeyinde.

Bir yandan da edebiyatın toplumdaki yeri—ki hep istikrasız olmuştur—gittikçe daha sallantılı hale geldi. Her ne kadar edebiyatın toplumla ilişkisi hep sancılı olmuş olsa da, bu mücadele son onyıllarda özellikle daha keskin hale geldi. Çeşitli sanatları ve onlara eşlik eden estetik ideolojilerini destekleyen eski sınıf yapıları şimdi paramparça oluyor. Bilgisayar sayesinde mümkün olan elektronik ortamda hızlı yazı gibi yeni teknolojiler basılı kitap işinin altını oyuyor; oysa basılı kitap kamusal bir kurum olarak edebiyatla son derece yakından ilintili bir şey. Tüm sanatlar gibi edebiyat da geçmişte gerekmediği kadar çok kendini meşrulaştırmak zorunda.

Pek çok eleştirmen bu gelişmeyi kucaklayarak edebiyatın kayboluşunu, kültürün toplumsal özerkliğinin çöküşünü ve sanatın sıradan bir şeye dönüşümünü selamladı. Bazıları da derin bir sessizliğe gömüldü. Ancak son birkaç yılda sanat, güzellik ve estetik deneyimin savunusu için sesini yükselten birkaç kişi de oldu.[1] Akademinin içinden ve dışından olan bu yazarlar estetik meselesini yeniden ele almaya giriştiler ve bu konudaki tartışmaları, düşünmeden yapılan kötülemelerin ve kolaycı kutlamaların ötesine taşıdılar.

Zamanımıza uygun bir sanat kuramı geliştirmeyerek öğrencilerimize ve kendimize haksızlık ettiğimiz hissinin verdiği motivasyonla yaptığım bu çalışma, yukarıda sözünü ettiğim gruba dahil edilebilir. İhtiyacımız olan şey içimize kapanmak ya da geçmişe dönmekten ziyade sanatın toplum içindeki yerine dair yeni bir kavramsallaştırma yapmak. Bu yeni kavramsallaştırma mevcut toplumsal durumumuzu ve son otuz yılda üretilen kuramsal sorgulamaları göz önünde bulundurmalı. Kurama karşı yeni bir

1 Örneğin Elaine Scarry (1999), Wendy Steiner (2001), Stathis Gourgouris (2003), Jonathan Loesberg (2005), Charles Martindale (2005), Alexander Nehamas (2007), Myra Jehlen (2008), Jay Parini (2008), James Wood (2008); veya George Levine (1994), James Soderholm (1997), Pamela R. Matthews. Ayrıca bkz. David McWhiter (2003); John J. Joughin ve Simon Malpas (2003) antolojileri.

saldırıya ihtiyacımız yok; ya da New Yorklu entelektüellerin dünyası, on dokuzuncu yüzyıl Paris salonları veyahut Goethe'nin Weimar'ı hakkında derin düşüncelere dalmaya da. Onlar bize ait dünyalar değil.

Genel anlamda sanat, özel anlamda da edebiyatın, kendimize özgü bir savunusunu geliştirmek zorundayız. Yoksa nasıl bir yandan sanata ayrılan fonların kesilmesine ve sanat programlarının kaldırılmasına karşı direniş geliştirip öte yandan özel üniversitelerde Beşeri Bilim bölümlerinin konumunu güvence altına alabiliriz? Sanata inanmıyorsak, tartışmalı sanat sergilerinin kapatılmasını isteyen o siyasetçilere karşı mücadele verme sıkıntısına neden girelim ki? Savunabileceğimiz tek makul argüman ifade özgürlüğü mü? Bu argüman ne kadar asil olursa olsun, sanat hakkında söyleyecek başka sözümüz kalmadı mı? Aslında bu da mutlak bir estetizme, yani sanatın kendini ifade etmek dışında bir değeri olmadığı görüşüne denk düşüyor. Estetik kuramların yalıtılmışlığını eleştirenlerin, sanatın her tür savunusunu gayri tarihi ve özcü bulması da epey ironik bir durum.

Sanat, güzellik, edebiyat, estetik deneyim ve *edebi değer* sözcükleri zikredildiği anda verilen bu gayet tahmin edilebilir tepkinin ötesine geçme vakti geldi. Sosyal sorumluluklarımız icabı bunu yapmamızın pek çok gerekçesi var ve mesleki bekâmız da bunların en önemlileri arasında. Eğer biz—burada "biz" derken edebiyat öğretmenlerini kastediyorum—öğrencilerimize (diyelim ki tarih, coğrafya, ekonomi veya psikoloji dersleri yerine), edebiyat dersleri almaları için mantıklı bir açıklama sunamıyorsak, cidden neden bize gelsinler ki? Edebiyat derslerinin, günümüz piyasa koşullarında iyi birer yazar olabilmelerini sağlayacağını veya temel müfredatın bir parçası olduğu için almak zorunda olduklarını söylemekten öte ne yapabiliriz? Tarih, felsefe veya siyaset biliminde de iyi yazmayı bizdeki kadar iyi öğretmiyorlar mı? Sahi edebiyat dersleri neden gerekli? "Pratik" disiplinlerin çoğunda öğrencilere matematik, fizik veya psikolojide neden okumaları gerektiğini anlatmak gibi bir kaygı yok. Bizim neden böyle bir kaygımız var?

Elinizdeki çalışmada ben bu tartışmaya kısmi bir yanıt vererek katkıda bulunmak istiyorum; yanıtım, sanat anlayışımızda yatan eski ama hâlâ canlı olan bir gerilime dayanıyor: Gerçeklik ile kurgu arasındaki çatışmaya. Birbirine zıt iki yaklaşımı uzlaştırmayı ümit ediyorum: Sanatın özerk

bir varlık olduğu yaklaşımı ile toplumsal bir uzlaşım olduğu yaklaşımını. Kuramımda bu iki hattı birbirine bağlayan şey, insanın taklide duyduğu ihtiyaç. Sanatla haşır neşir olduğumuzda (bir şarkı dinlerken, bir film izlerken, bir heykele bakarken, bir şiir okurken), başka, icat edilmiş bir dünyaya girdiğimizin bilincindeyizdir. Kendi başına değerli olan bu tecrübe, bir yandan da gerçek ve hayali olan arasına koyduğumuz ayrımları keskinleştirir. Ben buna, edebiyatın parabatik potansiyelini kullanarak sınırların bilenmesi diyorum; parabatik, Aristophanes komedyasından ödünç aldığım bir terim. Aristophanes'te koro üyeleri oyunun bir anında bir adım öne çıkar, maskelerini çıkarır ve izleyicilere aktör değil yurttaş olarak seslenirlerdi. Bu âna parabasis denir.

Koronun bu ikili rolü—yani hem tiyatrocu hem de şehir devletinin bir mensubu oluşları—sanatın ikili niteliğinin altını çizer: Hem haz verip hem toplumsal bir amaca hizmet etmek. Bir yandan, hayali bir dünyaya adım atınca daha fazla zevk alır, heyecanlanırız. Öte yandan o kurgusal evrenden geriye, gerçek olana dönüp bakarız, onu oradan eleştirebilir, alternatiflerini görebilir ve hatta onu dönüştürmenin peşine düşebiliriz. Kısacası, her ne kadar sanatı yaratıcı potansiyelinden dolayı sevsek de, bizi ona çeken şeyde, kişisel hazzın ötesinde siyasal bir yön de vardır. Bu parabatik işlev, edebiyatın gerçeklikle olan yapısal ilişkisine vurgu yapar.

Ancak bu bağlantı Platoncu değildir. Edebiyatın hakikate sadık olup olmadığını sorgulamaz. Örneğin roman, yakınlarda Myra Jehlen ve James Wood'un öne sürdüğü gibi gerçek dünyaya sadık olmayı isteyebilir. Edebiyat bize evreni bilme yolları sunabilir. Bense bu mimetik argüman hattını takip etmek yerine yönümü biraz değiştirmek istiyorum; nesnel gerçeklikten uzaklaşıp, edebiyatın kendiyle gerçeklik arasına çizdiği sınıra yaklaşmak. Edebiyatın parabatik kapasitesi, icat edilmiş bir dünyayla gündelik dünya arasındaki sınıra ışık tutar.

Çalışmamda bir paradoks geziniyor: Edebiyatın hem özerk hem de toplumsal olanla iç içe oluşu. Estetik biçimin uygulanmasından zevk alırız; belirli seslerden, düzenlemelerden hoşlanırız; doğa ve onun temsili arasındaki bağlantıyı keşfetmekten haz alırız. Wallace Stevens'ın ifade ettiği gibi, "Doğa ve hayalgücü arasında hep bir analoji olmuştur ve belki de şiir bu paralelliğin tuhaf bir boyutudur" (1951, s. 118). Aynı zamanda

kurumların içinde var olur, toplumsal süreçlere katılırız: Şiir okuduğumuz, resimlere baktığımız, müzik dinlediğimiz, sanat eserleri hakkında konuştuğumuz o yerlerde.

İnsanlar genelde estetik tecrübenin şu iki veçhesinden birini seçme zorunluluğu hisseder: Güzellik/yer; biçim/eylem; haz/görev. Benim parabasis kuramım ise bu ikililerin iki boyutunu da bünyesinde barındırıyor. Kuramım, sanatın hayalgücüne dayalı dünyasını, sadece gerçek olanla karşılaştırıldığında bir anlam ifade eden biçimsel bir yaratı olarak görüyor. Öyleyse parabatik, estetik betimleme ile doğa; sanat ile ampirik gerçeklik; kültür ile siyaset arasında süregiden düetle ilgileniyor. Şayet eski Atina'daki parabasis, koronun siyasetçileri eleştirmek için kurgusal rolünden sıyrılıp çıkışına işaret ediyorsa, parabatik de gündelik gerçeklik ile onun estetik kopyası arasındaki akordeon gibi gidip gelen ayrımdır.

Bu hem birbirinden kopuk hem bağlı varoluş hali, edebiyatın gerçekliğini oluşturuyor. Edebiyat bir yandan uzun bir tarihi olan, toplum içinde kök salmış ve siyasi mücadelelere, ekonomik düzenlemelere maruz kalmış toplumsal bir kurumdur. Öte yandan, dilin düzanlamsal kısıtlamalarından, mantığın kurallarından ve bire bir anlam örtüşmesi zorunluluğundan ari, kendi içinde bütünlüklü bir kozmos yaratır. Edebiyatın dünyayı tekrar tekrar inşa edebilecek bir hareket alanı vardır; böyle bir özgürlük ancak rüyalarda ve delilikte bulunur.

Edebiyatın müphemliği ne zorakidir ne de taşınması kolay bir şeydir. Çağlar boyu pek çok düşünür bu paradoksla yüzleşmek zorunda kalmıştır: Sanatların faydasız, bir yandan da faydalı oluşuyla. Efendisi, uşağı Jacques'ın kafasında haddinden fazla paradoks taşıdığından şikâyet ettiğinde, "Kime ne zararı var bunun?" diye sorar uşak, Denis Diderot'nun *Jacques the Fatalist*'inde [Kaderci Jacques ile Efendisi]. "Bir paradoks her zaman yalan olacak değil ya" der (1986, s. 64). Aynısı edebiyat için de geçerlidir. Edebiyat, doğru söylediğini iddia eden kurgudur. Biz de onun hakikatlerine bel bağlarız.

Tıpkı genel anlamda estetiğe olduğu gibi edebiyata da, icat edilmiş biçimlerin mekânı olarak ve daha da önemlisi hayat ile hayata benzer şeyler arasındaki farklılıkları tecrübe ettiğimiz alan olarak; daimiliğin ve metamorfozun yeri olarak ihtiyaç duyarız. Edebiyat, sadece betimlemeleri

hakiki olduğu için değil, doğrulanabilir bir gerçeklik ile onun çarpıtılmış yeniden üretimi arasındaki o gerilim üzerine bizi düşünmeye sevk ettiği için de önemlidir. Gündelik gerçek ile hayali olan arasında ayrım yapabilme yeteneği, biz insanlar için temel bir önem taşır. Yeni bir şey düşünebilme, icat edebilme, bir başkasının zihninin içine girebilme ve yeni bir dünya için savaşabilme kapasitemiz işte bu ayrıma dayanır. Öyleyse edebiyatın rolü, alternatif insan ilişkilerini ve siyasal kurumları hayal edebileceğimiz ayrı bir insan pratiği alanı olarak sivriltmektir.

Dolayısıyla edebiyat, modernitenin diğer kurumları arasında ayrı bir kurum olarak ayakta durabilmelidir. Edebiyatı kültürün içinde eritmek, kültürü de hayata yedirmek isteyen o eleştirmenler kendilerine bu sayfalarda destek bulamayacaklar. Bu kaynaşma ne mümkündür ne de istenen bir durumdur. İlerleyen sayfalarda göstereceğim gibi şiir eğer kendini, Euripides'in dönemi kadar erken bir zamanda diğer yazı biçimlerinden ayrıştırmaya başlamışsa, özdüşünümümüz içine gömülmeden önce bir tür Homerosçu organik birliğe geri dönmemiz öyle kolay kolay mümkün olmayabilir.

Peki bugün, İnternet'in her yere yayılan metinselliği ve yüzergezer World Wide Web, kitap çağının değerlerini alabora ederken, edebiyat için ne tür bir özerklik hayal edebiliriz? Bu sorunun yanıtı, geç on dokuzuncu yüzyıl estetizminin savunduğu yalıtılmışlık değil kesinlikle. Bunun yerine ben, karmaşık bir yarı özerklik öneriyorum: Edebiyat, hem bir sanat biçimi olarak ayrı olmalı hem de toplumun bir parçası olmalıdır.

Edebiyat hem bir çizgidir, hem de o çizginin ihlal edilmesidir. Parabasistir. Oradadır ama tamamıyla değildir. Tıpkı arkamızda bir anda Eurydike'nin belirdiğini korkuyla fark etmemiz gibi. Ölülerle yaşayanlar arasında, yukarısıyla aşağısı arasında. Gerçek midir, yoksa hayalimizin bir mahsulü mü? Ve bu ikisi arasındaki fark nedir?

BÖLÜM 1

Uvertür ve Temalar

"Böylesine kötü zamanlarda kim ister şairleri?"
FRIEDRICH HÖLDERLIN, "EKMEK VE ŞARAP"

"Şimdi nasıl Yunan şiirleriyle ilgilenebilir ... Savaşta - bir düşün, Yunan şiirleri."
KONSTANTİNOS KAVAFİS, "DARİUS"[1]

Sanatın zamanımızda bir yeri olduğuna inanıyor muyuz? Bu bezdirici soruyu iki yüzyıldır dinliyoruz zaten, diyecektir okurlar. Peki ne gibi bir sonucu oluyor? Biz yine roman okumaya devam ediyoruz. Her ne kadar okur sayısı azalsa da şiir hâlâ yayımlanıyor. Empresyonist resimler açık artırmalarda milyon dolarlara satılıyor. Müzelerdeki Bizans ve Osmanlı gibi daha az bilinen kültürlerle ilgili sergileri bile binlerce izleyici ziyaret ediyor. İnternet çeşitli sanatsal ifade olanaklarına kapılarını açıyor. Ve elbette popüler kültür hâlâ muzaffer.

Ama yine de neden sanat karşısında suskunluğa itiliyoruz? Ya da şöyle söyleyeyim, neden biz sanat alanlarında çalışan yazan çizenler, üzerimizde, o alanların değerini savunmak için büyük bir baskı hissediyoruz? Neden diyelim ki güzellik gibi kavramlar bizi utandırıyor? Neden yaptığımız işi temellendirmek için sarsak bir şekilde gerekçeler arıyoruz? Bırakın öğrencilere, kamuoyuna, artık kendimize bile ikna edici görünmeyen nedenleri arayıp duruyoruz el yordamıyla. Başka bir deyişle, her ne kadar sanat üzerine çalışmamıza dair (veya şu ya da bu alanı tercih edişimize dair) kişisel bir gerekçemiz olsa da, kamuoyunu ikna edici gerekçeler geliştirmiş değiliz. Sahi sanat ne yapar? Faydaları nelerdir? Neden kişi

1 Konstantinos Kavafis. *Bütün Şiirleri,* çev. Herkül Millas, Özdemir İnce, 1990. İstanbul: Varlık Yayınları, s. 119. Tüm alıntılar bu çeviriden yapılacaktır—çn.

roman okumalı, tiyatro seyretmeli veya müzeye gitmelidir? Pek çoğumuz karşımıza bu sorular çıktığında kem küm ederiz.

Bu nedenle şüphesiz sanat, bütçe kesintileri, sansür makası veya otoriter iktidar tarafından tehdit edildiğinde ne yapacağımızı bilemeyiz. Böyle anlarda olayı kenardan izleyenler gibi duyarsız oluruz. Tırpanlar sanat tarlasında savrulmaya başladığında bakışlarımızı uzaklara çevirir, boş boş bakarız.

Tanımlar

Bu araştırmamın ardında yatan motivasyon kısmen işte bu sessizliktir. Sanatın toplum içindeki yerini dert ediniyorum. Bu son derece geniş bir konu olduğundan tek bir sanata, edebiyata odaklanacak, örneklerimi temel olarak şiirler, romanlar, tiyatro oyunları ve kısa hikâyelerden vereceğim. Öte yandan günümüzde edebiyatın kaderini ele almak, sanat ve estetiğe dair daha genel sorular sormadan mümkün olamaz. Ayrıca edebiyat sorununu geçmiş çağlara, örneğin Rönesans'a veya klasik antikiteye bakmadan ele almak tarihsel açıdan doğru olmaz. Dolayısıyla ilerleyen sayfalarda edebiyat eleştirisinin ötesinde başka disiplinlerden eserlere ve başka dönemlerin edebiyata dair algılarına da başvuracağım.

Bu epistemolojik ve tarihsel kapsamın kendisi de tanımlarla ilgili güçlükler yaratır. Örneğin Platon ve Aristoteles, bizim bugün edebiyat dediğimiz şeyi şiir olarak görüyorlardı. Dahası çağdaş filozofların sanat veya estetiğe dair söyledikleri, benim benimsediğim analizle ilintili olabilir. Dolayısıyla onların—şiir, güzellik, estetik olan, estetik ve sanat—kavramlarını bağlama göre kullanacağım; aslında o kavramları kendi çalışmama "tercüme edeceğim" demek daha doğru olur.

Sanat kavramının kendisiyle başlayayım. Bu kavram, on sekizinci yüzyılda, resim, heykel, müzik ve şiir gibi apayrı kültürel pratiklerin oluşturduğu bir kümeyi betimlemenin bir yolu olarak ortaya çıktı. Bu pratikler ayrı ayrı uzmanlık alanları oluşturuyorlardı, öte yandan, üretken olan söylemlere karşıt olarak üretken olmayan, estetik duygular yaratan bir deneyimler seti olarak gruplanmışlardı.

Ben özerk sanat derken, istidadını kendinde barındıran ayrı bir insan faaliyeti alanını kastediyorum. Luhmann, sanat hakkında "kendini

bir sistem olarak ayrıştırmak suretiyle topluma dahil olur; bu da sanatı bir tür işlevsel kapanma mantığına tâbi kılar" der (Luhmann, 2000, s. 133).[2] Burada işlev, sanatın sınırlarının, özgül bir toplumsal süreç veya mesleğin çizdiği hatlar üzerinden çizilmesi anlamında kullanılır. Öyleyse sanat, özerk alanlara ayrılmış olan bir toplumda diğerleri gibi ayrı bir iş kümesidir.

Burada şöyle bir güçlük vardır: Bu modern kavramı, eski çağlardaki estetik deneyim biçimleriyle nasıl karşılaştıracağız? Örneğin klasik çağda Yunanlılar, bizim şu anda sanat ve edebiyattan anladığımızı ifade ederken kullandığımız kelimelere sahip değildiler. Sanatın modern Yunancadaki karşılığı *techne*dir; bu kelime eski Yunancada zanaat anlamına geliyordu. Klasik yazarlar resim, heykel ve mimarinin yanı sıra müzikten söz ederlerken tüm bunları kapsayacak geniş bir sınıflandırma yoktu ellerinde. Onlar sanattan ziyade güzelliği kastediyorlardı. Yüzyıllar boyunca pek çok yazar *şiir* kelimesini yaratıcı yazı anlamında kullandı.[3]

Bu durum Batı Avrupa'da da geçerliydi. Sir Phillip Sydney 1581 senesinde, edebiyatın veya sanatın savunusu yerine bir şiir savunusu kaleme almıştı (tıpkı 1821'de Shelley'nin yapacağı gibi). Avrupalı filozoflar ve şairler yüzyıllar boyunca *ars poetica* diye bir şey üzerine konuştular. Dahası şiiri Horatius'un "öğretmek ve zevk vermek" şeklinde özetlediği formüle göre anlıyorlardı. Başka bir deyişle, şiir onlara göre hem zevk verici bir şeydi hem de eğitim açısından kullanışlıydı. Bu görüş, estetik deneyimi dışarıya kapalı bir bütün, pek az araçsal değeri olan tatmin verici bir şey olarak gören modern felsefenin algısıyla tezat teşkil ediyordu.

---

2 Niklas Luhmann, işlevsel uzmanlaşmayı, sosyoloji tarihinin değişmez birkaç unsurundan biri olarak niteler (2000, s.133). Burada kastettiği, çeşitli insan faaliyetlerinin ayrı ayrı kategorilerde (din, eğitim, devlet, ekonomi ve bürokrasi) gruplanması yoluyla, toplumun mesleklere göre tabakalaşmasıdır. Bu kategorileri Marx, Weber ve Durkheim'ın analizlerinden ödünç alır.

3 Modern Yunancadaki *logotechnia* on dokuzuncu yüzyıl başlarında, daha dar bir anlamı olan *poiisis*in (yani şiirin) yerine genel edebiyat kategorisini ifade etmek üzere öne sürüldü. Bkz. *Belated Modernity and Aesthetic Culture* (1991) adlı kitabım. [*Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, çev. Tuncay Birkan, 1998. İstanbul: Metis Yayınları].

Dolayısıyla modern öncesi poetikayı, yani şiirin yapısı üzerine (Aristoteles, Horatius) ve zanaat üzerine (Vitruvius) yazma pratiğiyle, on sekizinci yüzyılda, ister doğada olsun ister insan yapısı olsun, güzel nesneler karşısında yaşanan duyusal ve etkilenimsel tepkiler üzerine yazılan ilmi eserleri (Shaftesbury Kontu, Karl Philip Moritz, Immanuel Kant) birbirinden ayırt etmek gerekir. Örneğin edebiyat deyince bizim aklımıza bir grup tür gelir (şiir, kısa hikâyeler, romanlar, tiyatro oyunları), tüm bunlar da daha genel sanat kategorisine aittir. Edebiyat bize göre, örneğin elkitapları, ansiklopediler veya hukuk metinleri gibi metinsel pratiklerden ayrı, belirli bir tür metinselliğe (yani yaratıcı yazıya) işaret eder.[4] Ayrıca edebiyat; yayınevi, üniversite, gazete ve okuldaki sınıf gibi birbirinden ayrı pek çok toplumsal yere nüfuz eder.

Sanat ve edebiyat kavramlarının tarihsel ve kültürel açıdan olumsal olduğunu burada tekrar etmeye gerek yok. Bu kategoriler değişmekle kalmaz, herhangi bir tarihsel anda edebiyat olarak görülen şey de değişir. Dünün popüler romanı bugün yüksek sanat olarak selamlanabilir. Entelektüeller, Zane Grey'in *western* romanlarının "gerçek" edebiyat olup olmadığı veya Bob Dylan'ın şarkı sözlerinin T.S. Eliot veya Baudelaire şiiriyle yan yana incelenip incelenemeyeceği konusunda birbirleriyle didişmeye devam edecekler.

Ama ilginçtir, pek az kişi edebiyatın toplumsal işlevi meselesine değiniyor. Önümüzde duran yakıcı soruların varlığında bu tuhaf bir durumdur: Bir dolu pratik mesele bizden ilgi talep ederken, şiir gibi görünüşe göre nadir bir boş vakit eğlencesine hayatımızda yer açabilir miyiz? İçinde bulunduğumuz Facebook toplumunun öznellik sonrası dünyasında, on dokuzuncu yüzyılda insan bilincini belgelemek üzere yeşeren roman türünün nasıl bir geçerliliği olabilir? Son olarak on sekizinci yüzyıla ait estetik kavramı, her şeyden önce, bir şeyin (bir şiirin, bir günbatımının) herhangi bir gerekçeye ihtiyacı olmaksızın kendi içinde bir anlamı olabileceği şeklinde bir iddia barındırıyordu. Durum buysa, üretken olmayan, gayrisafi milli hasılaya katkıda bulunmayan, eve ekmek getirmemize yaramayan

4 Elbette sınırlar akışkandır. Edebi metinler genelde o, edebi olanla olmayan arasındaki gerilimle oynarlar. Ama şunu da unutmamalı ki her ne kadar bir şiir kendini bir çamaşırhane listesi olarak sunabilse de pek az kişi bir şiiri çamaşırhaneye götürür.

şeyler için hayatımızda yer, vakit var mı? Üstüne üstlük öğrencilerin, anaokuldan üniversiteye eğitimleri boyunca geçtikleri tüm aşamalarda neden edebiyat okumalarını bekliyoruz?

Edebiyat Terörü

Bu sorulara verecek iyi cevaplarımız yok, zira sanatların kamusal alandaki etkisine öyle az güvenimiz var ki. Edebiyatla ilgili iki örnek vereyim: Biri gazetecilikten öteki akademiden. *New York Times Book Review*'da çıkan bir yazı, bir grup kurgu yazarının, romanın 11 Eylül 2001 terörist saldırılarının sonrasında ülkede yaşanan büyük facianın sesi olma konusundaki yetersizliğine dair duydukları üzüntüden söz ediyordu. Edebiyatın, halkın yaşadığı travmayı temsil edip edemeyeceğini; gerçekten de modern dünyanın karmaşıklığını yakalama becerisine sahip olup olmadığını soruyorlardı kendilerine. Georg Lukács I. Dünya Savaşının ertesinde, modern dünyanın "artık sanata elverişli bir toprak sunmadığını" söylemişti (1971, s. 17).[5] Kültürün karanlık anlarında insanlar kurgusal olmayan metinlerle kendilerini daha mı rahat hissederler acaba, diye sorar bu yazarlar (Donadio, 2005, s. 27). Kurgu yerine ilgilerini tarih, jeopolitik veya psikanaliz metinlerine mi yöneltirler?

Bu yazarlar, edebiyatın günümüz dünyasındaki yerine dair iki kaygıyı dile getirir. Birincisi, sanatın eyleme karşı mücadele içinde olduğu düşüncesi, edebiyatın dehşetle baş edebilme becerisine dair şüpheleri dışa vurur. Örneğin tarih gibi pratiğe daha yakın yazı türleri, terör ve ıstırabı daha iyi ifade ediyor olabilir. Bu, *İlyada*'dan *Roland'ın Şarkısı*'na, *Savaş ve Barış*'tan, Tim O'Brien'ın *The Things They Carried*'ine [Yanlarında Götürdükleri] uzanan üç bin yıllık, siyasal çatışmaların estetik temsili geleneği düşünülürse şaşırtıcı bir iddiadır.[6] Tarih ile karşı karşıya geldiğinde

---

5 Lukács'ın *The Theory of the Novel* (1971, s. 17) kitabını yazmasının ardındaki saik aslında I. Dünya Savaşının patlamasıydı. Romanın amacının, "çivisi çıkmış bir dünyanın" aynası olmak olduğunu öne sürmüştü. [*Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, 2003. İstanbul: Metis Yayınları].

6 Öte yandan 9/11 romanı diye bir çizgi de çıkmıştır: Jonathan Safran Foer'in *Extremely Loud and Incredibly Close*'u (2005), Ian McEwan'ın *Saturday*'i (2005)

sanat kaybeder. Bu, İngiliz romancı ve kültür eleştirmeni Melvyn Bragg'ın hazırladığı *12 Books That Changed the World* [Dünyayı Değiştiren 12 Kitap] adlı derlemesine koyacak roman bulmakta neden zorluk çektiğini açıklıyor. "Derlememe, dünyanın dört köşesinden insanların hayatını kökünden değiştirdiğini ispatlayabileceğim kitaplar koymak istedim—trenlerde, havaalanlarında, kulüplerde, barlardaki insanları," diyor Bragg (2006, s. 321). *Middlemarch, Bleak House* [Kasvetli Ev] ve *Women in Love*'ı [Aşık Kadınlar] ne kadar sevse de Bragg bu kitapların, sokaktaki sıradan insanın hayatındaki toplumsal dönüşümlere bir etkisinin olduğunu gösterememiş. Listesine girmeyi başarabilen tek edebi yazar Shakespeare.

Sanat ile tarih karşı karşıya geldiğinde diz çöken sanat olacaktır, gibi bir anlayışla karşı karşıyayız. Aynı mantığı sürdürürsek, insanlar güzel olandan ziyade sansasyonel olanı tercih ederler, korkusuna ulaşırız. *New York Times Book Review*'un röportaj yaptığı yazarlarda, romanın, gökdelenlere çarpan uçakların korkunç görkemini aktaramayacağı korkusu vardı. Byron'dan alıntıyla söylersek güzelliğin incelikleri, yüce olanın yarattığı huşunun ve dehşetin yanına bile yaklaşamaz: "Karanlık kabarış/ sınırsızca, yüce/ Sonsuzun imgesi" ([1812] 1936, s. 203). Çok büyük, ifade edilemez şeylerin özlemini çekeriz; haşmet karşısında kendimizden geçmek isteriz. Longinus'un söylediği gibi "Hakiki yücelik ruhlarımızı ayağa kaldırır" (1965, s. 107).[7]

Ancak B.H. Fairchild'ın "Güzel" adlı, bir novellanın çapına, bir şarkının biçimsel yoğunluğuna sahip şiirindeki karakterlere karşı da adil olmak lazım. Donatello'nun Floransa'daki Davud heykeli karşısında duran şiirin sesinin sahibi geçmişi, gençliğini düşünmeye başlar, 1960'larda Kansas'ın kırsal kesiminde bir tornacıda çalıştığı günleri. Hatırladığı şey gündelik hayatın lügatında *güzel* kelimesinin olmayışıdır. "Ailemin erkek fertlerinden hiçbirinin/ asla ve asla duymadım bu sözü telaffuz ettiğini/

[*Cumartesi,* 2. Basım, çev. İlknur Özdemir, 2010. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları] ve Claire Messud'un *The Emperor's Children*'ı (2006) gibi [*İmparatorun Çocukları,* çev Ali Cevat Akkoyunlu, 2007. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları].

7 Bkz. Edmund Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* ([1756] 1873). [*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* çev. Barış Gümüşbaş, 2008. Ankara: Bilgesu Yayınları.]

belki yeni bir kamyonet veya ölü bir geyik için kullanmışlardır (1998, s. 2)." Bir keresinde işçilerden birinin bu kelimeyi Kennedy suikastı için kullandığını hatırlar. "Düşünsenize Oswald'ı, o kadar uzak bir mesafeden vurdu adamı, işte ben o atışa güzel derim (s. 14)."[8]

Fairchild, güzelimizin korkunç olmasını isteriz, der gibidir. Bu vurguyu pekiştirmek için James Wright'ın kısa şiiri "Ohio, Martins Ferry'de Sonbahar Başlarken"e gönderme yaparak şiirdeki eve dönmekten utanan babaları, "aşk için ölen" kadınlarını, futbol oynarken "insanı intihara sürükleyecek ölçüde güzelleşen" oğullarını hatırlatır. Oğlanlar "bedenlerini birbirlerinin üzerine dörtnala sürerler" (1971, s. 113). Futbol sahasının savaş alanına benzer şiddeti karşısında hayrete düşer, görkemi karşısında duygulanırız.[9]

Peki Öğrencilerimize Ne Diyeceğiz?

Bu yazarların estetik kaygılarının altında elbette edebiyatın değeri meselesi yatıyor. Geçtiğimiz on yılda ticari yayınevleri edebiyat yayımlama konusunda daha az istekliydi. Bir yandan da tirajı yüksek basın organlarında edebiyata ayrılan sayfa sayısı da azaldıkça azalıyor. Örneğin *The New Yorker* her geçen gün daha az öykü yayımlıyor, *Paris Review* da öyle. *The Atlantic Monthly* artık düzenli olarak kurgu eser yayımlamıyor; *GQ* de 2003'ten bu yana hiçbir kurgu esere yer vermedi (Donadio, 2005, s. 27). *The New York Times*'ın haftalık "kitap eki" artık kurgu eserlerle ilgili yazılara, kurgusal olmayanlarla ilgili yazılardan daha az yer veriyor.[10]

---

8 İnsan burada Rilke'nin birinci "Duino Ağıtları"ndan ilkinin açılış dizelerini hatırlamadan edemiyor: "Güzellik, katlanamayacağımız kadar büyük bir dehşetin başlangıcında hissetiğimizden başka bir şey değildir/ Ve bizi öldürebilecek kadar dingin olan o nota yüzünden ona hayran kalırız" (1955, s. 5).

9 Wendy Steiner, modernist sanatçıların nasıl yüce olanı güzelliği değersizleştirmek için kullandıklarını göstermişti (2001). Bakışlarımızı "çiçekli çayırlardan" "eski korulukların görkemli sükûnetine" çevirdiğimizde güzelliği küçültürüz diyor Elaine Scarry (1999:84).

10 Bkz. "Kitap Eleştirmenlerinin Baskısı mı Tükendi?" *The New York Times*, 2 Mayıs 2007, (B1).

Editöre bunun nedeni sorulduğunda artık kurgusal olmayan metinlerin daha çok yayımlandığı cevabını veriyor (www.nytimes.com/2006/12/11/business/media/11asktheeditors). Bu kararların nedeni hiç şüphesiz, halkın edebiyata olan ilgisinin kaçınılmaz olarak gerilemesidir. 2004 senesinde National Endowment for the Arts tarafından yapılan bir kamuoyu yoklaması kitap satın almanın gerilediğini, özellikle de şiir, tiyatro oyunu ve kurgusal edebi eserlerde bir gerileme olduğunu ortaya çıkarmış. Bu gerileme eğilimi tüm demografik gruplarda ve bölgelerde gözlemlenmiş (Weber, 2004, B1).[11]

Üniversite yayınevleri bile edebiyat eleştirisi kitaplarına yayın programlarında yer verme konusunda isteksizler. Kütüphane bütçelerinde yapılan kesintiler, aşırı sayıda kitap basımı ve hocaların, meslektaşlarının kitaplarını satın alma konusundaki isteksizlikleri yüzünden bu tip yayınevleri, tekil yazarların kitaplarını yayımlamaya daha az hevesli oluyorlar, tabii önde gelen Avrupa dillerinde üreten ünlü yazarlar değillerse.[12]

Bu yapısal fenomen, daha önce değindiğim estetik karşısındaki suskunlukla ilintili. Ohio, Martins Ferry kentinden çocuklar Ohio State Üniversitesine gelince onlara edebiyat çalışmaları konusunda nasıl heyecan aşılayacağımızı bilemiyoruz. Sadece araçsal nedenler sunarken kendimize güvenle konuşabiliyoruz—yani onlara yazmayı öğreteceğimizi söylerken. Bu Michael Bérubé'ye göre şu anda bizim meslekten olanların sunabileceği tek "kamusal gerekçe" (1998, s. 32, 22). Bir yere kadar tamam, olabilir, anlaşılır diyoruz. Ama yeterli mi? Edebiyata kendi uzmanlık alanının dışında başka işlevler yükleyemez miyiz? Örneğin estetik simülasyon ve biçimsel yenilik alanından?[13]

---

11 Bundan on beş yılı aşkın bir süre önce Nicholas Zill ve Marianne Winglee de Amerika yayıncılık dünyasıyla ilgili analizlerinde benzer bir sonuca varmışlardı (1989).

12 Bkz. Alonso (2003), Crewe (2004), Lewis (2002, 2004), MLA (2002) ve Murrell (2001).

13 Joe David Bellamy, George W.H. Bush döneminde Edebiyat Programının direktörlüğünü üstlendiği National Endowment for the Arts'taki görevi sırasında devletin sanatlara fon vermesini savunan üç tip argümanla karşılaşmış: Ekonomik,

Proceedings of Modern Language Association'da (PMLA) yayımlanan edebiyatın önemiyle ilgili bir foruma bakarak, edebiyattan kaçınma konusuna dair bir fikir edinebiliriz. Forumun başlığı bile manidar: "Neden Üniversitede Edebiyat Okunur—Öğrencilerimize Ne Diyeceğiz?" Metin herkesi havada asılı duran bir dizi soruyu kabullenmeye davet ediyor: Bu bölümlere yapılan başvuruların azalması, akademi içinde ve dışında edebiyata olan ilginin azalması ve edebiyatın otoritesini, kültürel çalışmalar ve popüler kültür çalışmalarına kaptırması. En çarpıcı olansa, disiplinin kendinden şüphe etmesi, hocaların öğrencilerine neden edebiyat okumaları gerektiğini açıklayamadığına dair genel kabul. Böyle bir sorunun sorulması bile, diyor *PMLA* editörü Carlos J. Alonso "işlerin normal gidişattan saptığını" gösteriyor (2003, s. 401).[14]

PMLA'da anlatılanlar, Tobias Wolff'un *Old School* [Eski Okul] adlı *Bildungsroman*'ında anlattığı durumun tam zıttı. Roman Pennsylvania'daki bir özel okulda geçer. Okula sonbaharda gelen anlatıcı kendini edebiyat aşkıyla yanıp tutuşan bir yerde bulur; oradaki oğlanlar okumayı tutkuyla seviyorlar, şiir yazmaya can atıyor, Robert Frost, Ernest Hemingway ve Ayn Rand ile tanışma fırsatı karşısında coşku duyuyorlardır. Anlatıcı, "Onun [Robert Frost] okulumuza gelecek olması, Nixon ile Kennedy arasındaki yarıştan daha büyük ilgi çekmişti; sırf bu bile okulumuz hakkında önemli bir şey söylüyor," der (2003, s. 3). Okulun öğrencileri ve öğretmenleri edebiyattan, Plotinus'un anlattığı, insanların güzellik karşısında kendinden geçişine benzer şekilde etkilenirler. Güzellik, diye iddia eder Plotinus, "bir şaşkınlık, bir tatlı bela; bir hasret, bir aşk hissi verir, tepeden tırnağa insana haz veren bir titreme;" bu da bizi nihayetinde "en yüce aşka götürür" (1992, s. 67). Okulda böylesine büyük bir heyecan ve çalışma aşkı yaratan şey işte bu edebiyata duyulan "en yüce

---

toplumsal ve pedagojik. Sanatlar turizmi teşvik ediyor, yurttaşlarımızın gururunu yüceltiyormuş; yoksulluğun ve ırksal eşitsizliğin etkilerini azaltabilirmiş; akademidekilerin performanslarını iyileştirebilirmiş (1992, s. 669).

14 Bu konuyla ilgili makaleler için bkz. *PMLA* 117: 3 (2002), s. 487-522. Bundan altı yıl sonra, lirik şiirin lisans ders programlarındaki yeri ve önemiyle ilgili benzer bir antoloji daha yayımlandı. Bkz. *PMLA* 123: 1 (2008), s. 181-234.

aşk"tır; ki bu da öğrencilerin kendilerini bir yetişkin, bir yurttaş olarak inşa edişlerinin önemli bir kısmını oluşturur.

Bugün artık edebiyatın, öğrencilerin kendilerini yaratma sürecinde önemli bir rol oynadığına inanmıyoruz. Biz eleştirmenler ve öğretmenler onları matematiğin, bilgisayarların ve doğal bilimlerin kucağına bırakmaya hazırız sanki.[15] Ama onların da estetik faaliyetlere hakkı yok mu, özellikle de işi oyunun aleyhine kutsallaştıran bir toplumda yaşadığımız düşünülürse? Eğer öğrencilerimize edebiyat çalışmalarının değeri konusunda ne söyleyeceğimizden emin değilsek, daha faydacı alanlara kıyasla edebiyat alanının değeri konusunda zaten kuşku besleyen üniversite rektörüne veya dekanımıza edebiyat çalışmalarının gerekliliğini nasıl anlatacağız? Okullarda sanat eğitimine ayrılan bütçelerin kesilmesine karşı savaşımızda herhangi bir silahımız var mı?

Sanata Övgü

O halde edebiyat ölüyor mu? İnsanlar artık kurgu eserler okumuyor, öğrenciler edebiyattan anlamıyor ve öğretmenlerin bile kendi çalışma alanları konusunda kafaları karışık şeklindeki şikâyetler sanki bir faciaya işaret ediyor. Bazı eleştirmenler bir süredir bu konuda uyarılarda bulunuyorlardı. Örneğin Eugene Goodheart, "estetiğin akademideki ölümü"nden söz ediyordu (1996, s. 26). Carl Woodring, edebiyat çalışmalarını "etrafı kuşatılmış, baronlara yaraşır bir köşk" diye niteliyordu (1999, s. 1).[16] John M. Ellis, "beşeri bilimlerin çöküşü" karşısında veryansın ediyordu (1997). Bu eleştirmenlere göre yaşadığımız çıkmazın nedeni, ilgi odağımızın yeni eleştiriden uzaklaşıp yapısalcılığa, sonra da postyapısalcılığa kaymasıydı.

Evet, Geoffrey Hartman gibi postyapısalcılar bile günümüzde yaşanan "estetik katli"nden, "sanatın, hayatın estetik boyutunun ölümü"nden yakınıyor (2002, s. 220). Harold Bloom, "meslekten pek çok kişinin estetikten uzaklaşması" karşısında kaygılanıyor (1994, s. 16-7). Akademisyenlerin edebiyattan

15 Bkz. "Fiction Losing Status in Schools," *Columbus Dispatch* 23 Nisan 2007, (A1). Söz konusu makalenin alt başlığı bile çok şey anlatıyor: "Kurgusal Olmayan Metinler Sınavlara ve Hayata Daha İyi Hazırlıyor."

16 Ayrıca bkz. Mark Edmundson (1995).

yakınması, diye yazıyor George Levine, edebiyat öğretmenin Batı kültürünün adaletsizliklerini ve hatalarını alt alta sıralamaktan ibaret olduğu sonucuna varmaktan başka bir işe yaramaz (1994, s. 16). Bu böyle olmak zorunda, zira önemli sayıda akademisyene göre "yakın dönemde kuramda yaşanan devrim 'estetik' nosyonunu ve onun barındırdığı fikirleri modası geçmiş ve alakasız kıldı" (Elliott, Caton ve Rhyme 2002, s. 9). Eğer öğrencilerine ne diyeceklerini bilmiyorlarsa, diyor Isobel Armstrong, estetik deneyimin analizi işini muhafazakâr düşünürlere bırakmışlar demektir (2000, s. 5).[17]

Elbette sanatın ölüm ilanları son on yıllarda fazlasıyla dile getirildi. Filozoflar sanatın ölümüne ağıtlar yakmaya paradoksal olarak tam da on sekizinci yüzyılda toplumsal bir oluşum olarak yükselişe geçtiği zaman başladılar. Her ne kadar bu yas geleneği ta Johann Joachim Winckelmann'a kadar uzansa da, bunun şatafatlı ifadesini 1828-29 kış döneminde Berlin Üniversitesinde verdiği derslerinde dile getirmiş olan Hegel'de buluruz. Hegel modern sanatın, "sanatın kendini aşması" olduğunu, "ancak bunu kendi alanı içinden, kendi biçiminin içinde kalarak" yaptığını iddia eder ([1835] 1975, s. 80). Sanat, mutlak özbilgiye ulaşmasıyla sona ermiştir; sanatı oluşturanın ne olduğunu anlamaya çalışan bir felsefe haline dönüşmüştür. Ya da Arthur C. Danto'nun yirminci yüzyıl sanatı için söylediklerine kulak verirsek, "Nihayetinde elimizde kalan tek şey kuram, sanat sonunda kendi üzerine yaptığı saf düşünümlerin kamaşması içinde buharlaştı, geriye kala kala... sadece kendi kuramsal bilincinin nesnesi olmak kaldı" (1986, s. 111).[18]

Hegel'in, sanatın ölümü tezinin iki bileşeni vardı. Birincisi, sanat kendi içinde yeterli bir alan olarak farklılaşarak ortaya çıktığında, bunun gerekli bir koşulu olarak kendini toplumdan koparmıştı. Kendinden önce

---

17 Şikâyet listesi uzun. Winfried Fluck edebiyat çalışmalarında estetiğin sık sık göz ardı edilmesinden söz ediyor (2002, s. 79-80). Heinz Ickstadt ise metinlerin edebiliğinden söz edenlerin genelde gerici olduğunu iddia ediyor (2002, s. 263). Marc William Roche, "Sanat Nedir?", "Neden Edebiyat Okumalıyız ve Öğretmeliyiz?" gibi normatif soruları görmezden gelmemizden kaygı duyuyor (2004, s. 10).

18 Ayrıca bkz. Danto (1997). J. Hillis Miller, yirminci yüzyıl sonunda edebiyatın, kültürel bir güç olarak sönümlenmesinden benzer bir ders çıkarır. "Edebiyat kuramının çiçek açması, edebiyatın ölümüne işaret ediyor," der (2002, s. 35).

gelen Winckelmann ve Friedrich Schiller gibi Hegel de sanatın en yüce konumuna klasik antikite döneminde ulaştığını düşünüyordu, zira içinde bulunduğu ortama organik biçimde kök salmıştı; halbuki böylesi bir bağlantı moderniteyle birlikte kopmuştu. Hegel'in, "Yunan sanatının o güzel günleri, tıpkı ardından gelen geç ortaçağın altın günleri gibi bizi bırakıp gitti," deyişi bundandır ([1835] 1975, s. 10). Modern sanat—kendisinin insan yapımı olduğu bilincinde olan sanat—artık insanların gözünde tinin en yüce varoluş biçimi değildi. Hayattan koparılmış olan sanat, onların tinsel ihtiyaçlarını karşılayamıyordu.

Hegel, sanatı bir felsefi sorgulama nesnesine çevirerek öldürdüğümüze inanıyordu. Sanatı, içeriği ve temsil biçimleri hakkında "entelektüel incelemeye" tabi tutunca, diye yazar, artık sanat bizde bir tatmin duygusu uyandırmak yerine muhakememize hitap eder hale gelir. "Dolayısıyla sanat *felsefesine* günümüzde, sanatın sanat olarak tam bir tatmin duygusu uyandırdığı zamanlara nazaran daha çok ihtiyaç var. Sanat bizi entelektüel incelemelere davet eder; ve bunu, yeniden sanat yapmak için değil, sanatın ne olduğunu felsefi olarak anlamak için yapar" ([1835] 1975, s. 2). Yunanlılar hayatlarının bir parçası olarak sanattan zevk almış, onu hayatlarında kullanmış olabilirler; biz onu gündelik kaygılarımızdan ayırıyoruz, kendimizden biraz uzak bir yere, mesela galerilere koyuyoruz.[19]

Tüm o öngörüsüne rağmen Hegel'in Yunan sanatına dair görüşü Yunan kültürünü idealize eder. Aslında şiirsel yazı kendini öteki dilsel pratiklerden farklılaştırmaya İÖ dördüncü, hatta beşinci yüzyılda başlamıştı. Örneğin Aristoteles güzel olanı, varlık kuramından ayırmıştır. Dahası, şarkının, diğer kültürel söylemlerden ayrı bir şey olarak görülmeye başlandığı İÖ dördüncü yüzyılda, on sekizinci yüzyıldaki edebiyat mefhumuna benzer bir anlayış ortaya çıktı. O dönem, özel bir değeri olan sanatkârane bir yazma biçimi olarak "edebiyat" düşüncesi gündeme geldi. Örneğin Isocrates (İÖ 436-338), geçmişten miras aldığı, şiirin değerli bilgi barındırdığı veya metafiziksel bir hakikate götürdüğü şeklindeki algıya

19 Hegel'in vurguladığı noktayı aydınlatacak bir örnek olarak British Museum'daki Parthenon mermerleri gösterilebilir. Bir tapınağı taçlandıracaklarına bir müzeyi süslerler. Yunanlıların heykel kavrayışları için bkz. Shiner (2001, s. 25-6).

meydan okudu. Bu da Yunanlıların şiiri nihayetinde belli bir ölçüyle yazılan konuşma olarak görmekten vazgeçip, yaratıcı bir kompozisyon olarak görmeye başlamalarının temelini oluşturdu (Ford 2002, s. 250). Ayrıca, her biçimin işleyebileceği konuları, benimseyeceği dili ve kullanabileceği müzikal araçları belirleyen bir türler kuramı gelişti. Bu fenomen, Helenistik Çağın akademik eleştiri ortamında yeşerdi; edebiyat çalışmaları ilk defa meslek haline geldi. Eleştirmenler o dönemde edebi olanı diğer alanlardan yalıtmaya; onun hiyeratik ve didaktik iddialarına meydan okumaya başlamışlardı. Modern gelişmelere benzer bir süreç.

Dolayısıyla sanatın ölümü tezi iki fenomen karşısında yas tutuyor galiba: Sanatın toplumsal hayattan ayrı bir toplumsal kurum olarak gerçek anlamda ortaya çıkması ve paradoksal olarak bu özerkliğinin çöküşü. Bu söylemin, o çok daha büyük mahşer hikâyesiyle—yani tarihin ölümü teziyle—iç içe geçtiğini söylemeye bile gerek yok. Tarihin ölümü de Hegel'den Antoine Augustin Cournot'ya, Oswald Spengler'in *The Decline of the West*'inden [Batı'nın Gerileyişi] (1926-28), Alexandre Kojève'e ve en yakın zamanda da Francis Fukuyama'nın *The End of History and the Last Man*'ine (1992) [Tarihin Sonu ve Son İnsan] kadar dolaşıp gelen bir düşüncedir.[20] Bu düşüncenin merkezinde, kendi "Imperium Romanum"unu artık sürdürme becerisi olmayan Batı'nın bir tür kültürel yorgunluk içinde kalakaldığı yatar. Verlaine'in dekadansını, Kavafis'in barbarları bekleyen sinir hastası ruhlarını hatırlayın. Elbette günümüzde estetiğin gerilemesinden yakınanlar, Spengler'in bahsettiği etik rehavetten ziyade sanatın ölmesi ihtimalinden kaygı duyuyorlar.

Peki bu yazarlar o duygusal ifadeyle, yani sanatın ölümüyle ne kastediyorlar? Müzelerin, kitapların fiziksel anlamda imhasından söz etmedikleri kesin. Kafalarındaki daha çok şu iki süreçti: 1. Evrimsel, doğrusal bir sanat tarihi anlayışının çöküşü; 2. Lirik şiir, roman gibi tekil birkaç sanat biçiminin neslinin olası tükenişi.

---

20 Spengler'in modern toplum ile Roma'nın düşüşü arasında kurduğu çarpıcı ilişkiyle (1926-28, s. 40) Fukuyama'nın "tarihin sona erdiği noktada liberal demokrasiyle rekabet edebilecek ciddi bir ideolojik düşünce kalmamıştır" şeklindeki coşkulu tahminini karşılaştırın (1992, s. 211). Bkz. Cooper (1984), Niethammer (1992) ve Christensen (2000).

Bunlardan birincisinin, insan toplumunu sürekli bir kendini gerçekleştirme ve iyiye gitme eğiliminde gören özgül bir tarihsel anlatının sönümlenmesiyle ilişkisi var. Günümüzde bizden yavaş yavaş uzaklaşan başka bir düşünce de, tarihin "mükemmel inşa edilmiş bir toplum" ("evrensel bir kozmopolit durum") meydana getirmek üzere işleyen "Doğa'nın gizli planı" tarafından yönlendirilen kaçınılmaz bir süreç olduğunu söyleyen Kantçı tarih anlayışıdır (Kant [1784] 2001, s. 21, s. 23).[21] Sanat açısından bakınca bu, teleolojik bir hikâyenin vefatına tanık oluyoruz anlamına gelir—bu hikâyenin yeni olana yönelik açılım dürtüsünün, avangard olana (bir yenilik olarak geleceğe) yönelik o daimi beklentinin vefatı (Belting 1987, s. 3).

İkincisi ise kimi özgül sanat biçimlerinin—örneğin edebiyatın—ya biçimsel yenilik olanaklarını tükettikleri ya da hedef kitlelerini kaybettikleri için yok oluşuyla ilgilidir. Eleştirmenler bu noktada şu iki gelişmeye dikkat çekiyorlar: 1. Kültürün (reklam, müzik kayıtları, moda kanalıyla) popüler biçimlere doğru büyük bir patlama yapması ve bunun da estetiğin diğer alanlarla arasındaki ayrımı zayıflatması; 2. Video, İnternet ve hipermetin gibi rakip mecraların ortaya çıkışı ve bunların yazılı basının hâkimiyetine ve edebiyatın özerkliğine meydan okuması; 3. Bu tip sanatın destekçisi ve tüketicisi olan yüksek burjuvazinin sönümlenmesi ve bunun sonucu olarak kültürel nüfuzunun kaybolması.

Daha önce de söz ettiğim gibi bunlara gösterilebilecek pek çok örnek var. Yirmi birinci yüzyılda romanlar artık pek ulusal kimliklerin kalıbı olarak görülmüyor. Edebi metinler, Avrupa veya Kuzey Amerika okullarında artık eskisi gibi ayrıcalıklı değiller. Edebi kurgu veya lirik şiir okumak artık önemli bir meşgale olarak görülmüyor, en elit kişilere göre bile. Edebiyatın modern inşasında, yani 1750'ler ile 1950'ler arasında kapitalist toplumda yeşeren ve kısmen matbaa sayesinde mümkün olan yazılar külliyatında bir dönüşüm yaşanıyor. İçinde yaşadığımız sanayi sonrası, matbaa sonrası toplumda edebiyat her geçen gün "daha az doğanın bir gerçeği, daha çok

21 Kant, yaşanan onca savaştan ve "reformatif devrimlerden" sonra, "insan ırkının ta en baştan beri sahip olduğu tüm kapasitesini geliştirebileceği" kozmopolit sivil toplumun kurulabileceğine inanıyordu (2001, s. 23).

Batı toplumundaki yaratıcı yazının çok daha uzun soluklu tarihinde sadece bir sayfa" gibi görünmeye başlıyor (Kernan 1987, s. 283).

Gılgamış Destanı, Şahname, "Othello", *Guliver'in Gezileri,* "Faust", "Kubilay Han" "Kötülük Çiçekleri", *Suç ve Ceza, Ulysses,* "Barbarları Beklerken", *Omeros* veya *Yüzyıllık Yalnızlık*... Gözden uzaklaşanlar metinlerin kendisi değildir, belki sadece bizim onları kafamızda gruplandırmamız, okuma biçimlerimiz değişiyordur. Bu nedenle, sanatın ölümünün ardından yapılan kutlamaların veya tutulan yasların bir adım ötesine geçmeyi, *Götterdämmerung* veya Truva'nın düşüşü türünden kıyamet tellallığını bir kenara bırakıp içinde bulunduğumuz durumu yeni bir ışık altında, bir geçiş olarak yorumlamayı öneriyorum. Her ne kadar biz entelektüeller etrafımızda olup biten teknolojik ve toplumsal değişimleri geriye alamasak da, sanatla ilgili meslekler, sanattan zevk alma ve sanat incelemeleri lehine bir argüman geliştirebiliriz.

Hikâye Edilen Bir Varoluş

Bundan yüz yıl sonra roman var olacak mı diye endişe etmeyi bir kenara bırakalım, onun yerine ilk başta insanlar neden kurgu okur ona bakalım. Elbette roman çeşitli toplumlarda bir grup karmaşık nedenden ötürü ortaya çıktı: Matbaanın yükselişi, okur kitlelerinin oluşumu, milliyetçiliğin etkileri ve kadınların boş vakitlerindeki artış gibi nedenlerle. Ama biraz daha derine inersek romanın aslında bir hikâye olduğunu görürüz; insanlar birbirlerine hikâye anlatmaktan, dinlemekten hoşlanır, tıpkı gerçek olaylarla onların estetik temsillerini ayırt etmekten hoşlanmaları gibi.

Ellen Dissanayake işi, estetiğin biyolojik bir açıklamasını yapmaya kadar götürerek, sanatın, bizim organik oluşumumuzun bir parçası olduğunu, dolayısıyla da hayatta kalmamız açısından temel bir önem taşıdığını iddia eder (1992, s. 33). Sanatların, uyum sağlama mekanizması işlevi gördüğü doğru olsun ya da olmasın (s. 92), tarihsel olarak ritüeller, geçiş ayinleri, şenlikler ve savaşlarla ilişkili görüldüklerini inkâr etmek güçtür. Güzelliğe tepki verme yetisi, belki en az oyun oynama arzusu kadar insani bir şey olabilir. Dünyanın dört bir köşesindeki insanlar renge, ritme, motiflere ve tekrara tepki verir; ses, hareket ve süse değer verir. Bu süreçler ortak doğamızın bir parçasıdır.

Mark Turner, *The Literary Mind* [Edebi Zihin] adlı eserinde, evrimsel gelişimimizin bir parçası olarak, nesnelerle olayları ayırıp sonra onları küçük uzamsal anlatılar şeklinde yeniden bir araya getirebilme yetimizi açıklar (1996, s. 14).[22] Bir hikâyenin yaratılması, "temel bir düşünme aracıdır," en az renkleri görme motivasyonumuz veya cümle yapılarımız kadar güçlüdür (agy., s. 4-5). Turner, zihne edebi bir nitelik atfeder, çünkü zihin sürekli anlatılar biçimlendirerek ve sonra onları başka anlatılara yansıtarak işler. Gerçekliği tahayyül etme ve anlamlar kurma süreçlerimiz edebidir. Hikâyeler lego parçalarına benzer. En sofistike edebi metinler bu parçaların üzerine inşa edilir.

Anthony Paul Kerby, anlatı yapılarının, sanatın hayata yüklediği değil, insan varoluşuna özgü şeyler olduğunu yazar. Kendimizi algılayışımız da aslında bir hikâyenin yapısına sahiptir (1991, s. 12). Kendimizden söz ederken, epizotlara, bir izlekteki anlara başvururuz. Kerby bu noktada Alasdair MacIntyre'nın "aslında hepimiz hayatlarımızda kendi anlatılarımızı başından sonuna kadar yaşarız... hayatlarımızı işte o başından sonuna yaşadığımız anlatıların terimleriyle anlarız" görüşünü akla getirir. İnsanlar hikâye anlatan hayvanlardır ve hayatın da esasen "anlatısal bir bütünlüğü" vardır (1981, s. 197, s. 201, s. 212).

Hikâye edilen insan varoluşunun doğası üzerine bu inceleme, erken dönem estetikçilerinin oyunun kurucu rolü üzerine yazdıklarını yankılar. Oyun oynayışımızla güzelliği takdir edişimiz arasında yakın bir ilişki tespit eden bu yazarlar canla başla, sanatın hayatın merkezinde olduğunu göstermek istemişlerdi. Örneğin Schiller oyun dürtüsünü, insanın biçimsel dürtüsü ile duyumsal dürtüsü arasında; zihin ile madde arasında bir birlik olarak görmüş, oyunu "insanoğlunun ruh hallerinin ve durumlarının" merkezi olarak tanımlamıştı (1967, s. 103-4). "Kişi ancak, kelimenin tam anlamıyla insan olduğunda oyun oynar ve *ancak oyun oynarsa tam anlamıyla insan olur*" (s. 107). Tam da bu nedenle "Güzellik, salt oyundan ibaret olmakla ve hep bu adla anılmış olan hafif şeylere indirgenmekle

22 David Simpson, başka bir bakış açısıyla, hikâye anlatıcılığının bu türden başka disiplinlere ve popüler kültüre nasıl geçtiğini, postmodernizmin günah çıkarma ve diyalog türlerine nasıl evrildiğini irdeler (1995).

değerinden kaybetmez," diye düşünür (s. 105). Oyun ile güzelliğin; samimiyet ile sanatın birliğine örnek olarak Yunan sanatı ve Olimpiyat müsabakalarını gösterir.

Benzer şekilde Hollandalı kültür tarihçisi Johan Huizinga da oyun ile estetik arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söylemişti. Fizyolojik bir fenomenden veya psikolojik bir refleksten öte, oyunu, eski toplumların şiiri ve sanatı anlama biçimlerinin temel taşı olarak görür. Antik şiir oyun ile sözlerin; ritüel ile eğlencenin; sanatkârlık ile bulmacanın; ikna ile rekabetin bir karışımıydı, der ([1944] 1980, s. 120). Şiirin kendisi oyundan çıkmıştır, diye yazar: "Kutsal tapınma oyunu, neşeli kur yapma oyunu, dövüşçü müsabaka oyunu" (s. 129).

Peki bu evrimci argümanlar yeterli midir? Bir yandan bizim edebiyatı toplumsal ve siyasal düzlemde gerekçelendirme biçimimizi önemli bir açıdan düzeltirler. Edebiyat, kadın öznelliğinin veya milli kimliğin yaratılmasından ibaret değildir. Bir yandan da diğer sanatlar gibi edebiyat da temel dürtüler ve içgüdüler üzerine inşa olur, sonra insan itkilerine indirgenemeyecek başlı başına bir kamusal inşa haline gelir. Sanatlar tarih boyunca, insanın renk tayflarını algılayışının veya anlatı kurgularının ötesine uzanan toplumsal anlamlar ve yapılar geliştirdiler. Sanatların biyolojik kökenlerini bilmek bizi bu tarihsel gelişimi analiz etme zorunluluğundan ve bu kurumun bugün hâlâ önemli olup olmadığı sorusundan kurtarmaz.

Öyleyse ben yukarıda söz ettiğim evrenselci argümanları sadece bir başlangıç noktası olarak alıyorum. Edebiyatın küresel anlamda geçerli olup olmadığını—tüm insanların edebiyata tepki vermesini sağlayan akli nitelikleri—belirlemek gibi Kantçı bir çaba içinde değilim. Onun yerine edebiyatın hem tarihte ortaya çıkışına hem de geleceğe yönelik amacına bakmayı öneriyorum. Her ne kadar benim edebiyatı *parabasis* olarak kavrayışımın kökleri insanın hakikati kurgudan ayırabilme yetisine gidiyor olsa da, amacım toplumsal bir biçim olarak edebiyatın akıbetini incelemek.

Hakikatin Güzelliği

Parabatik kavramını, güzellik ile hakikat arasındaki o eski halat çekme oyununu bir yeniden ziyaret girişimi olarak alıyorum. Örneğin bugün pek

az eleştirmen Keats'in (1795-1821) şu övgüsünü bağrına basar: "Güzellik hakikat, hakikat güzelliktir." Bu, "Bir Yunan Vazosuna Methiye" şiirinden bir dizedir (1966, s. 243). Sanatın içinde bulunduğu durumu Heidegger'in diliyle de açıklamazlar. "Sanat hâlâ hakikatin tezahür edişinin temel ve gerekli bir yolu, tarihsel varoluşumuz açısından belirleyici bir biçim midir?" diye sorar Heidegger, "yoksa sanatın artık böyle bir niteliği yok mudur?" (1971, s. 78) Sanatın bir hakikati açığa çıkardığını düşünmediğimize göre, hayatlarımızda "belirleyici" olduğunu da düşünmeyiz. Peki o halde bu meseleyi nasıl bizi ilgilendiren bir biçimde dile getirebiliriz?

Elbette biri çıkıp sanatı algılayış biçimimizi tersine çevirmeyi deneyebilir ve Portekizli şair Fernando Pessoa gibi, şiirin pratik disiplinlerden daha hakiki olduğunu iddia edebilir. "Newton'un binom kuramı en az Milo Venüsü kadar güzeldir./ Sorun şu ki bunu pek az numunelik kimse önemsiyor" (1982, s. 126). Tom Stoppard'ın "Yolculuk" adlı oyunundaki karakterlerden biri de buna benzer bir şey söyler. [23] Schelling'in, kozmosu, doğanın bir bilinç kazanma yönünde verdiği mücadele olarak algılayan görüşünü Bakunin'in kız kardeşlerine anlatmaya çalışan Nikolas Stankeviç kızlara, bu kavramı bir şiir veya bir resim olarak düşünmelerini söyler. "Sanatın, bir teorem gibi doğru olması gerekmez. Başka şekillerde doğru olabilir sanat" (2002, s. 16-7).

Pessoa ve Stoppard, sanatın kendi kozmosunu yarattığına, o kozmosun kendine özgü yasaları olduğuna inanır. Sanatın kendi evreninin dışındaki ilkelere dayanarak yargılanmaması gerektiği, yargılanırsa başarısız olmaya mahkûm olduğu görüşü, sanatın toplum yasalarından bağımsız olduğunu gerekçelendirmenin standart yolu olagelmiştir. Sanat ne yapmak isterse onu yapar, kendi dünyasının dışındaki ilkelerle sınırlandırılamaz. Bu argüman istediği kadar kullanışlı olsun, özerkliğe dair bu on dokuzuncu yüzyıl tanımının ötesine geçmemiz gerektiğini düşünüyorum, çünkü sanatın toplumsal bağlamını yok sayıyor.

Toplumsal bir fenomen olarak sanatın, estetik deneyimlerde olmayan (veya olması beklenmeyen) sonuçları var. Bir parkta dolaşmak, bir gar-

23 Bu oyun Stoppard'ın "Ütopya Sahili" adlı üçlemesindeki metinlerden biridir, oyun on dokuzuncu yüzyıl Rusyasındaki romantikleri ve devrimcileri konu alır.

denyayı koklamak, aileyle bir akşam yemeği yemek, kucaktaki mırıldayan bir kediyi okşamak veya bir havai fişek gösterisi izlemek... tüm bunlar gayet geçerli boş vakit eğlenceleri olabilir. Bunları yaparız, zira basitçe onlardan zevk alırız. Bir dostla araçsal bir amacımız olduğundan değil, sırf laflamış olmak için laflarız. Sesinden veya konuşurken elini saçında gezdirmesinden veya gözümüzün içine bakarak bize anlattığı haberleri duymaktan hoşlanıyoruzdur. Bir dansın zarafetinden de benzer bir zevk alabiliriz; bir yüzün simetrisinden veya bir şiirin biçimsel niteliklerinden.

Fakat kurum olarak sanat başka bir şeydir. Salt bir vakit geçirme aracı değil, kamusal etkileri olan toplumsal bir praksistir; özerktir ama yine de kökleri toplumdadır; bir yandan kurgusalken bir yandan da hakikati yansıttığı iddiasındadır. Dolayısıyla biz de sanatın özerkliğini kabul eden, ama aynı zamanda onun toplumsal etkilerini de gösteren kuramlar geliştirmek zorundayız. Buna dair bir ipucu Ezra Pound'un "Hugh Selwyn Mauberley" adlı şiirindeki şu dizelerde bulunur: "Edebiyata gelince/ Kimsenin arpalığı değildir" (2003, s. 254). Edebiyat az çalışıp çok para kazanılan bir iş değildir. Edebiyat bir şeyler yapar; bazı sonuçlar doğurur. O "sonuçların" ne olduğunu, "edebiyatın" ne olduğunu anlamak ise önümüzde duran zor meseledir.

BÖLÜM 2

Sanatın Savunusu

"Toplum düzenimizin bir yerinde bazı aksaklıklar olduğunu anlıyorum."
THOMAS HARDY, *ADSIZ SANSIZ BİR JUDE*

Anton Çehov'un *Üç Yıl* adlı novelasında üç karakter, edebiyatı etkileyen temel sorun üzerine sohbet ederler; içinde bulundukları uzmanlaşma ve sonuca yönelik düşünme çağında edebiyatın hâlâ önemli olup olmadığını konuşurlar. Şayet edebi yazı ayrı bir hakikati savunuyorsa, bu hakikatin nasıl bir geçerliliği olabilir? Aleksey Laptev adlı baş karakterin karısı Yulia, edebiyatın tanımı meselesini Laptev'in iki arkadaşı Kostya ve Yartsev ile irdeler. Bir eser, der Yartsev, ciddi toplumsal sorunları ele alıyorsa önemlidir. Dolayısıyla afili konuları işlemeyen romanları bir kenara koyar. Onunla aynı fikirde olan Yulia ekler: "Yoksulluğun tükettiği öyle çok hasta, mutsuz insan var ki. Bu tip kitaplara [eğlencelik kitaplara] isyan ediyorlardır" (1960, s. 184). Ancak Yartsev itiraz eder, eğer şiir "sana önemli görünen" sorulara yanıt vermiyorsa, der, "sen de teknik konularla ilgilen, ceza kanunu, borçlar kanunu, bilimsel broşür gibi şeyler oku o zaman." Sonra da her alanı kendi içinde tanımlı meşgaleleri olan bölümlere ayrılmış bir toplumda sanatın rolüne dair kendi sezgisel anlayışını açıklar: "Diyelim ki *Romeo ve Juliet*'te ifade özgürlüğüyle veya hapishanelerin dezenfekte edilmesiyle ilgili bir konuşma olsa, bizim bundan ne gibi bir kazancımız olurdu? Zaten

bu konularla ilgili bilgileri birtakım makalelerde, elkitaplarında bulmuyor muyuz?" (s. 184). Amerikalı kurgu yazarı Charles Baxter da bu görüşe katılırdı. "Kimi durumlarda okurlar, okudukları hikâyelerden yardım almayacaklardır. Edebiyat kullanım kılavuzu değildir ki" (1997, s. 76-7). Edebiyat ne bir şeylerin ifşasıdır ne de ilmi eser; tamamen farklı bir şeydir.

Aralarında bir yüzyıl olmasına rağmen Çehov da Baxter da edebiyatın özerkliğinin meşruiyeti konusunda ısrar eder; edebiyatın hakikat iddialarının kendine göre bir geçerliliği vardır. Baxter'ın da bu konuyu gündeme getirmesi gösteriyor ki bugün hâlâ aynı soruyla boğuşuyoruz. Her alanın özelleşmiş bir görevi olduğu, işlevsel bakımdan ayrışmış bir toplumda sanat ne yapabilir? Başka disiplinleri taklit edip, onların uzmanlık alanlarını kendine mal etmeye mi çalışır? Yoksa kendine özgü yetilerden faydalanarak, kendi biricik görevlerini topluma anlatmaya mı çalışır? Pratik söylemlerle, onların kendi nüfuz alanları içinde rekabete girebilir mi? Yoksa sanat fazlalık olarak görülüp bir kenara mı bırakılacak?

Çehov ve Baxter, bizim edebiyat anlayışımızı ortadan ikiye bölen bir paradoksla yüzleşirler. Bir yandan edebiyatın özgürlüğünü ilan ederler, öte yandan elde ettikleri bağımsızlığın sonuçlarına göğüs germek zorundadırlar. Özelleşmiş bir insan pratiği olarak edebiyat daha geniş bir kitleye hitap edebilir mi? Verimliliği, işi ve fikirlerin pratik uygulamalarını yücelten bir toplumda "faydasız" bir söylemin rolü nedir? İşte bu sorular, edebiyatın bugün işgal ettiği sorunlu konuma işaret ediyor.

Bu sallantılı konum, temel olarak edebiyatın işlevsel bakımdan ayrışmasından kaynaklanıyor. Yani edebiyat, yapısal konumundan dolayı daha kırılgan hale geldi; o konumda, artık ifşa edilmeyen bir söylem olarak varoluşunu sürdürüyor. Dünya hakkında konuşma yetkisinin, kendi kendini geçerli gösteren totolojik konumunun ötesinde sınırlı bir geçerliliği var. Öte yandan edebiyatın, özerk bir oluşum olarak ortaya çıkmadan önceki konumunun da güvenli olduğunu söylemek pek doğru olmaz. Hayallerle uğraşan bir yazı türü olarak edebiyat aslında hep kırılgan olmuştu, şüpheleri ve saldırıları üzerine çekmişti. Russell Fraser, yüzyıllar boyu süren genel bir "şiire karşı savaş"tan söz eder (1970); Arthur C. Danto da "sanatın felsefi haklarından mahrum edilişi"nden dem vurur (1986, s. 7). Edebiyat kendini hep yarış halinde olan bir agonist olarak görmüştür.

Biz bu kavgayı ne kadar nitelemeye çalışırsak çalışalım, oyunun kurallarını—ister felsefi, ister tarihsel, ister bilimsel, ister teknolojik temelde olsun—hep saldırgan taraf belirlemiştir. M.H. Abrams'ın sözleriyle ifade edersek, bu savaş hep "deplasmanda" yapılmış, ahlak, verimlilik, araçsallık ve eylem gibi kriterlere dayanılarak değerlendirilmiştir (1958, s. 2). Bu arada şiir ise kendine içkin kriterlerle değerlendirilmeyi talep etmiştir. Veya Shelley'in ifadesiyle, "Bir şairi yargılayacak jüri... meslektaşlarından oluşmalıdır" (1890, s. 2). Durum hiç de böyle olmadığından, şiir yüzyıllar boyu pek çok raundu kaybetmiştir.[1]

Şiire Saldırı

Günümüzde edebiyatın içinde bulunduğu çıkmazı anlayabilmek için, ilk defa Platon tarafından açılan şiire karşı "savaş" konusunda uzlaşmak zorundayız. *Devlet*'in[2] ilk bölümünde (III. Kitap) Platon Cumhuriyetin "Muhafızları"nın eğitimi konusuna, özellikle de bu amaç için kullanılmaya uygun "edebi" malzemenin seçilmesi meselesine eğilir. Pedagojik metinlerin—Homeros, lirik şairler, tiyatro yazarları—tatmin edici olmaktan uzak olduğunu fark eder, zira ya gerçek dışı şeylerle uğraşıyorlar ya da tanrıları saygısız bir biçimde temsil ediyorlardır: "Öyleyse yalnız şairleri mi göz altında bulunduracağız? Yalnız onları mı bizim iyi dediğimizin benzeri olmaya zorlayacağız? Öbür sanatlarda da aynı titizliği göstermeyecek miyiz? Onların da kötü huyları, ölçüsüzlükleri, bayağılığı, çirkinliği, canlı varlıkların resimlerinde olsun, yapılarda olsun, şu veya bu el işinde olsun, göstermelerine engel olmamalı mıyız? Olamazsak, iş görmelerini yasak etmeli değil miyiz" ([III 401] s. 93-4). Platon şiiri, uzmanlık eksikliğiyle

---

1 Kültür de genel anlamda benzer bir durumdadır; genelde toplumda başka bir şeyin türevi olarak görülür; kendisi değişimin motoru olmak yerine, değişimlere tepki veren bir unsurdur; ekonomi, devlet gibi daha nüfuzlu güçlerin gölgesinde kalır. Bu meseleyi, *The Necessary Nation* (2001) adlı kitabımda derinlemesine irdeliyorum. Ayrıca bkz. Butler (1998).

2 *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 21. Baskı, 2011. İstanbul: İş Kültür Yayınları. Alıntılar bu baskıdan yapılacaktır—çn.

de itham eder. "Felsefe ve şiirin kavgası" ile ilgili X. Kitap'taki meşhur pasajda Platon, şairler hakkında, "Homeros başta olmak üzere... birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar" der ([X 600] s. 343). Dolayısıyla şairlerin insanları eğitmeye, "insanları daha iyi etmeye" yetecek bilgisi yoktur ([X 600] s. 342). Platon şiirin gerçeği açıklamada ve temsil etmedeki yetersizliğini göstermek için çok uğraşır, "tragedya şairleri bütün sanatları, insanların iyi ve kötü taraflarını, hatta Tanrılarla ilgili her şeyi bilirlermiş; çünkü iyi bir şairin, ele aldığı konuları iyi işleyebilmesi için ilk önce bunları bilmesi gerekmiş" diye düşünenleri eleştirir ([X 598] s. 340).[3] Şiirin, uzmanlığının ötesine geçen alanlarda da açıklayıcı olma iddiasına yönelik çekincesini dile getirir.

Aristoteles ise Platon'un şiiri reddedişine, şiirin, tarihe nazaran daha felsefi olduğu görüşünü öne sürerek karşı çıkar. *Poetika*'da[4] ozanın görevinin "gerçekten olmuş şeyleri değil olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemek" olduğunu söyler (s. 37). Şiirin "daha çok genelden, tarihinse özelden" söz ettiğini, o nedenle şiirin tarihten daha değerli olduğunu iddia eder (s. 37 [1451b1]). Dahası Aristoteles şiiri felsefi analiz için geçerli bir nesne olarak görür ve metinlere kendine içkin bir inceleme yöntemi önerir:

> Şiir sanatının kendisinden ve değişik türlerinden, tek tek bu türlerin olanaklarından, sonra da güzel bir yapıtı gerçekleştirebilmek için öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden söz edeceğimize, sonra da bu sanatı oluşturan parçaların sayı ve özellikleriyle bu incelemeyle ilişkili başka bütün konular üstünde duracağımıza göre, doğal düzeni izleyelim biz de ve işe başta gelenlerden başlayalım (s. 19 [1447a10]).

---

3 Platon, Atina'da edebi çalışmaların merkezi rolünü ve tiyatro ve şiirin toplumsal hayattaki muazzam önemini hedef tahtasına koyar (Levin, 2001, s. 9). Felsefenin üstünlüğünü ispatlamak için şiirin öncelikli konumunu yıkmak zorundaydı. Bu işi yaparken bu ikisini iki ayrı söylem biçimi olarak gördü.

4 *Poetika*, 2011, 5. Baskı, çev. Samih Rıfat. İstanbul: Can Yayınları. Alıntılar bu baskıdan yapılacaktır—çn.

Aristoteles'in biçimci yaklaşımına rağmen şiir kendini korumaya yönelik bir duruş benimsemek zorunda kaldı; varoluşunu tarih ve felsefe karşısında savunmaya zorlandı. Bu, şiirin temel ikilemiydi: Bir taraftan kendi alanı dışında bir uzmanlığa sahip olduğunu doğrulamak, bir yandan da yetki alanını aşma suçlamalarına karşı durmak. Şiir her zaman, kendisine şüpheyle bakan bir mahkemenin karşısına çıkmak zorunda kaldı: Ya gücü karşısında dehşete düşen ya da onu güçsüzlükle suçlayan bir mahkeme. Margaret W. Ferguson bu mahkemeye verilen yanıtların "özür, savunu veya kendini kanıtlamaya çalışma" şeklinde olduğunu gösterdi, "bunların her biri, önceden bir suçlamanın olduğunu varsayan söylemler"di (1981, s. 1).

Rönesans'ta bu özür diler tutum, konuşma ve yazı arasındaki sınırları keşfetmeye soyunan bir tür haline geldi. Bu türden metinlerin yazarları, çalışmanın ve boş vaktin değerine dair bir tartışmaya müdahil olmuşlardı; özellikle de hangi faaliyetin hangi kategoriye girdiğiyle ilgiliydiler (Matz, 2000, s. 1). Şiir savunularını, şiiri didaktik bir söylem olarak gören Aristotelesçi ve Horatiusçu gelenekten beslenerek kurguladılar.[5] Örneğin Sidney, şiiri, amacı "öğretmek ve zevk vermek" olan "taklit sanatı" diye tanımlamıştır (agy., s. 101). Buna göre şiirin üstünlüğü, bir yandan hoşa giden bir şeyken bir taraftan da insanlara erdem öğretme niteliğine sahip olmasından gelir. Ancak buna ek olarak Sidney, şiirin askeri kahramanlık duygularını zayıflatmak bir yana onları coşturduğunu göstermek için canla başla uğraşmıştır. Şiir sunduğu hazlar sayesinde insanlara erdemler konusunda rehberlik eder. Sidney, şiirin "ordugâhın demirbaşı" olduğunu söyleyerek şiir ile siyaseti ilişkilendirmişti (1965, s. 127-8). Kısacası Rönesans şairi, "insanların şiirde temsil edilen erdem düşüncesine dayanarak hareket etmelerini" istiyordu (Clark, 2000, s. 4).

Şiirin savunmacı duruşu, moderniteyle birlikte sanatın toplumsal pratiğin ayrı bir alanı haline gelmesiyle iyice perçinlendi. Bu işlevsel ayrışma süreçleri, şiirin, Aristoteles'in temel niteliği olarak gördüğü evrenselciliğinin altını oydu. Modernitede her sanat bir işlevde uzmanlaştı.

---

5 Horatius "Ars Poetica"sında şairler, diye yazar, "hayat açısından aynı anda hem eğlenceli hem faydalı" olmalı, hem "yarar sağlamalı" hem de "keyif vermelidir" (1929, s. 479).

Böylelikle sanat bir bakıma Platon'un şu suçlamasına, sanatçıları profesyonelleştirerek, sadece kendi becerilerinden söz eden insanlar haline getirerek yanıt vermişti: "... benzetmeci benzettiği şeylerin aslını ne kendi bilir, ne de başkalarından öğrenir" ([X 601] s. 344). Gotthold Ephraim Lessing *Laocoön* adlı eserinde (1965) her sanatın, kendine içkin unsurları keşfetmek suretiyle kendi saflığını aradığını iddia eder.[6]

Halbuki ayrışma, sanatın konumunu eskisinden de şüpheli bir duruma getirmiştir. Sanatın uzmanlaşması onu, piyasanın verim ve rasyonalite gibi kriterlerine tabi hale geldiği bir zamanda değersiz gibi göstermiştir. Schiller *On the Aesthetic Education of Man* [İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine] adlı eserinde bu açmazı şöyle dile getirir: "Fayda, çağımızın büyük idolüdür, bütün güçler onun kölesidir, tüm yetenekler onun karşısında boyun eğmek zorundadır. Bu kaba saba terazide ölçülen Sanat'ın hafif faziletleri ibreyi zar zor oynatabilir" ([1795] 1967, s. 3). Kendi özelleşmiş uğraşına odaklanan, ekümenliğinden pek emin olmayan, dine veya eğitime nazaran toplumu pek az etkileyebilen sanat, değerini kaybetmiş görünmektedir. Hegel'in, sanatların "genel anlamda pratik ihtiyaçlarla, özel anlamda da ahlakla olan ilişkileri açısından" savunulmaya ihtiyacı olduğunu düşünmesi de bundandır (1975, s. 4).

Şiir ve sanatın savunusu, Shelley'in "Şiirin Savunusu"nda (1890) daha tutkulu bir tona bürünür. Sidney gibi Shelley de şiirin felsefeden üstün olduğunu öne sürer, zira şiir fiiliyatta "yeni bilgi malzemesi ve güç ve haz üretir," der. Dahası şiir "bilginin hem merkezinde hem çeperindedir; o tüm bilimi ihtiva edendir; aynı zamanda tüm bilimin başvurmak zorunda olduğu şeydir" (s. 38). Kısacası şiir kendi dünyasını kurar, hakikat iddiasında olan kurgular yaratır. Fakat bu argümanlar şiir uğraşı üzerinde kafa yoranları, Sidney'in zamanında olduğu gibi ikna edemez; ölgün argümanlar olduklarından değil diğer sanatlar arasında sadece bir tanesi olan edebiyatın da kendini, kendi özerkliği temelinde doğrulamaya çalışmasından dolayı. Edebiyatın epistemolojik iddiaları sınırlandırılmıştır.

---

6 Clement Greenberg modern sanatla ilgili benzer savlar öne sürer, türlerin birbirine karışmasını yerden yere vurur ve farklı sanatlar arasında daha keskin ayrımlar talep eder, her sanatın kendi kaynaklarına ve alanına odaklanmasını ister (1985).

Kurgusallığın hakikat ile olan ilişkisine dair o eski soru, edebiyat yaratmayla ilgili sadece özelleşmiş bir söylem sunabildiği zaman farklı bir dönemece girdi. Başka bir deyişle, bir yandan insanların edebiyata olan güvensizlikleri devam ederken, edebiyat kendine yeterli bir kurum haline geldikten sonra bu güvensizliğin nedeni değişti. Öyleyse modern sanat eleştirisinin derdi antikitede olduğu gibi mimesisle (yani hakikatten uzak oluşuyla) değil, edebiyatın özerkliğiyle (yani dünyaya karşı sempati eksikliğiyle) oldu. Sanata bir ayna tutup yansımasındaki eksikleri görmek yerine, onu tarihten kopup kendi yalıtılmışlığına kapanmakla suçladık.[7]

Sanat ve Adalet

Walter Benjamin bu eğilimi, kültür anıtlarının pırıltılı görkemiyle onları yapan sıradan insanların sefaleti arasındaki çelişkiye işaret ederek ifade etmişti. Bu hazineler, diye yazmıştı Benjamin, "varoluşlarını sadece onları yaratan büyük beyinlerin ve yeteneklerin çabalarına değil, onlarla birlikte alın teri döken o adsız insanlara da borçlular." Ardından Benjamin ileride en çok alıntılanacak sözlerinden birini söyler: "Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" (1969, s. 256). Ya da Bertolt Brecht'in "Okuyan Bir İşçinin Soruları" şiirinde sorduğu gibi:

> Yedi kapılı Teb şehrini kim inşa etti?
> Kitaplara bakarsanız krallarmış.
> O kaya kütlelerini o krallar mı kaldırdı?
> Ya o defalarca yerle bir olan Babil'i,
> Her defasında kim ayağa kaldırdı? (1976, s. 252-3)

Kültürü hiç eleştirmeden yüceltenlere yanıt olarak Benjamin ve Brecht bizleri, insanların yüzyıllardır kolayca görmezden geldiği bir hakikatle yüzleşmeye zorladı: Güzellik; imparatorluk, kölelik ve sınıf yapıları tarafından lekelenmiştir. Her ne kadar bu çelişkiyi fark etmeleri Benjamin'i

---

7 Bkz. Timothy J. Reiss (2002). Bunun tam tersi bakış açısı için bkz. Lansdown (2001).

veya Brecht'i sanatı büsbütün terk etmeye yöneltmemiş olsa da, bir grup eleştirmende kesinlikle böyle bir etkiye yol açmıştır, özellikle de 1960'lardan sonra. Elaine Scarry, insanların on yıllarca "ya güzelliği aktif biçimde tabu haline getirdiğine ya da pasif bir şekilde lügatlarından tamamen sildiğine," çünkü ya güzelliğin dikkati dünyadaki adaletsizliklerden uzaklaştırdığını ya da gerçekliği nesnelleştirdiğini düşündüklerine işaret eder (1999, s. 117, 58).[8]

Bu yazarlar bize, kültür tapınağındaki frizlerin, soykırım, kölelik, siyasal baskı ve yoksulluk hikâyelerini es geçtiğini gösterdiler. Her ne kadar yüksek kültür, kişisel duyarlıkları yüceltebilse de, sınıfsal ayrımları da güçlendirebilir. Zevk, yani sonradan kazanılan, kültürel metaları ayırt etme ve takdir etme becerisi aynı zamanda bireylerin kendi toplumsal konumlarını belirlediği ve sağlamlaştırdığı bir ayrım [distinction] sürecidir. Bu güçlenmiş algı melekesi, bu grupları toplumsal merdivende yukarılara bir yerlere yerleştirmeye yardımcı olur (Bourdieu, 1984, s. 28).

Kültür alanında çalışan, özellikle de sanatı savunmaya soyunan hiç kimse bu çelişkileri göz ardı edemez. Demokratik sanat ideali ile sanatın dışlayıcılığı gerçeği arasında; toplum için sanat söylemi ile elitizm arasında bir gerilim vardır. Kültürün bu sözde evrenselliğiyle, bunun gerçekleştirilebilirliğinin sınırları arasındaki çatışma sık sık edebiyata da konu olmuştur. Bunlardan en çarpıcı olanı belki de Thomas Hardy'nin *Jude the Obscure* (1895) [Adsız Sansız Bir Jude] adlı romanıdır.[9] Roman bir yandan kendi estetik özerkliğini tanır, Viktoryen edebiyatın konvansiyonlarını ve formel kalıplarını kullanır. Diğer yandan da kültür oyununda başarılı olmak isteyen baş kahramanının göğüs germek zorunda olduğu toplumsal adaletsizliklere ışık tutarak kendini daha büyük ölçekli mücadelelerin bir parçası olarak görür. Böylece roman, ilerleyen bölümlerde geliştirdiğim kurama da ışık tutar: Edebiyatın hem

---

8 Burada verilebilecek ilgi çekici bir örnek 1971 yılına Modern Dil Derneği'nin başkanlığını üstlenmiş olan Louis Kampf'tır. Edebiyattan "toplumsal elitizmin", "sınıf ayrımlarının" bir aracı ve "emperyalizmin elindeki bir silah" diye söz eder (1978, s. 28, 31); ayrıca bkz. Kampf (1969).

9 *Adsız Sansız bir Jude*, çev. Taciser Ulaş Belge, 2. Baskı, 2008. İstanbul: İletişim Yayınlar. Alıntılar bu baskıdan yapılacaktır—çn.

bir simülasyon alanı hem de simülasyon ile gerçeklik arasındaki farkın ayırt edilmesinin bir aracı olduğu kuramını.

Jude, kabul görmek isteyen acılı bir insan örneğidir; kültürlü bir insan olmanın vaat ettiği tatmini arzular, kendini sanat üzerinden farklı kılmak ister. Halbuki Hardy'nin kurgusal Oxford'u olan Christminster'ın kuleleri onun ulaşamayacağı bir yerdedir. Oraya girmek için gereken toplumsal ve finansal sermaye onda yoktur. Christminster'da bir duvar ustası olarak ağır çalışmayla geçen günleri onu örseler. Hedefine ulaşamamış, kalbi kırık bir adam olarak şehri terk eder.

Yıllar sonra Christminster'a ailesiyle beraber döndüğünde, okullardan birinde yapılan tören yürüyüşünde bir zamanlar şehirde birlikte çalıştığı duvar ustalarıyla karşılaşır. Jude'un tutkusu ve başarısızlığıyla alay ederler. Art niyetsiz, kendine acırcasına verdiği yanıt, sistemin adaletsizliklerini gözler önüne serer:

> "Buna rağmen yenilmeye razı olan irademdeğil, yoksulluğum oldu. Benim tek kuşakta yapmaya çalıştığımı yapmaya iki, üç kuşak ister. Sonra benim sevgi duyduğum insanlar elinde imkânları olmayan bir adamı hırpalayacak kadar güçlüydü [İnsanın gerçekten ülkesine layık değerli biri olabilmesi için bir balık kadar soğukkanlı, bir domuz kadar da bencil olması gerek.] Benimle alay edebilirsiniz, [bir şey diyemem; hiç şüphesiz benden uygununu bulamazsınız bu iş için] ama şu son yıllarda nelere katlandığımı bilseniz öyle sanıyorum ki bana acırdınız. Onlar da bilselerdi..." Üniversite öğretmenlerinin teker teker gelmekte olduğu binayı gösteriyordu "... onlar da belki öyle yaparlardı" (s. 339).

Hocaların onu, o günün şaşasının ortasında fark edecekleri bile şüphelidir. İçinde bulunduğu felaketi fark etmeyeceklerdir, tıpkı Pieter Bruegel'in "Ikaros'un Düşüşü" (1558) resmindeki, gencin denize pike yapışının hiçbir şekilde farkında olmadan toprağı sürmeye devam eden köylüler gibi. Kendini dönüştürme yönünde verdiği mücadeleler, romanın adının da ima ettiği gibi "adsız sansız" kalır. "Toplum düzenimizin bir yerinde bazı aksaklıklar olduğunu anlıyorum" diye protesto eder Jude (s. 340). Hayatının, deneyen fakat başaramayan bir adamdan alınacak bir "ahlak dersi" olduğunu teslim eder.

Yine de Jude'un başarısızlığı aslen, genel anlamda kültürün ve sanatsal bir biçim olarak da romanın başarısızlığıdır aynı zamanda. Romanın kendisi, resmettiği toplumsal dışlamaya katkıda bulunmaz mı? Gerçeğe fazla benzeme iddiası, estetik özerkliği tarafından desteklenir. Başka bir deyişle, romanın hakikati temsil etme iddiası, şiirsel dilin şairane özellikleri tarafından değil, daha dar anlamda on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanının konvansiyonları tarafından mümkün kılınır. Sosyolojinin, tarihin pratik dillerinden ziyade kurgunun yordamlarını kullanarak resmetmek ister. Sanat olarak romandan zevk almayı da gerektiren, kendini ince zevkleri olan kültürlü bir insan olarak kurma süreçleri, Jude'un romanın temsil ettiği kültüre girmesinin önüne geçer. Öte yandan, gerçeklik Jude'u dışlarken, kurgu onu estetik yasalarının alanına dahil eder.

Bundan on beş yıl sonra, E.M. Forster'ın *Howards End*'i de benzer bir incelikli kültürel dışlama sürecini anlatır. Alman asıllı ultra sofistike Margaret ve Helen Schlegel kardeşler, kendilerini aklı fikri ticarette olan kültürsüz Wilcox ailesine uzak hissederler. Aralarındaki bu uçurum özellikle Helen, Wilcox'ların evine yaptığı bir seyahatin dönüşünde iki aile arasındaki farkları sıraladığı zaman aşikâr hale gelir: Wilcox'lar kızın hayata dair düşüncesini "korunaklı ve akademik" bulurlar; sosyalizm ve feminizmi "saçmalık" olarak görürler; hatta edebiyat ve sanat hakkındaki görüşlerinin fasa fiso olduğunu, zira "insanın karakterini güçlendirmeye hizmet etmediğini" düşünürler (1999, s. 22).

Schlegel kardeşler, toplum hayatında snob kimselerdir; kültür alanındaki sofistikelikleri konusunda başarılı, bunun sağladığı ayrım konusunda da coşkulu. Bu, Margaret'in, *kleinbürgerlich*[10] Leonard Blast'ın beklenmedik ziyaretine verdiği tepkide açığa çıkar; Blast nihayetinde kız kardeşiyle evlenecektir. Margaret merdivenlerden inerken Leonard'ı gözler ve "bir çobanın veya toprak köylüsünün torununa benzediği" sonucuna varır, "medeniyetin taşraya gömdüğü, bedensel hayatın iplerini kaybetmiş, ancak ruhsal hayatı yorumlamayı başaramamış binlercesinden sadece biri" (s. 105). Leonard ise kültürü hayatına dahil edilmenin peşindedir, fakat liberal görüşlü Margaret'in zihniyeti farklıdır. "Onun örneğinde

10 Kleinbürgerlich: (Al.) Hem "küçük burjuva" hem "darkafalı" anlamında—çn.

kültür işe yaramıştı, fakat yaşadığı o son birkaç hafta zarfında kültürün çoğunluğa insaniyet aşılaması konusunda şüphelere gark olmuştu; doğal insanla felsefi insan arasında uzanıp giden uçurum o kadar genişti ki ve sürekli açılmaktaydı ki, o uçurumu geçmek isterken mahvolan öyle çok iyi delikanlı vardı ki" (s. 105). Hem kültürel ideoloji hem liberalizme içkin çelişkiler, bundan daha samimi bir biçimde betimlenemezdi. Margaret, Porphyrion Yangın Sigorta Şirketinde memurluk eden ve "kitapların sadece kapakları" hakkında bilgi sahibi olan Leonard gibi birini kabullenmekte güçlük çeker. Margaret'ın düşünceleri, Leonard'a, meçhul hocaların Jude'a göründüğü kadar acımasız ve mutlak görünmese de, kültürün nasıl sınıflar arasında incelikli engeller teşkil edebileceğini gösterir.

Roman sanatı, bu süreci böyle açıkça göstererek kendi marjinalleşmesinin de yolunu açar. Zira, kültür sahibi olmanın bir kişinin kendini kurma projesi olduğunu ve Matthew Arnold'un bahsettiği "mükemmeliyeti araştırma ve arama" çabasının ([1869] 1971, s. 58) evde ve okulda kazanıldığını göstererek roman, kendisinin toplumsal dışlamada oynadığı role dikkat çeker.[11] Gerçek Leonard'ların, Jude'ların, yüksek kültür üzerinden kendilerini gerçekleştirme çabalarında karşılarına engeller çıkmış olması, aslında bazı insanların sanattan vazgeçme nedenlerinden biridir. Burada söz ettiğim romanların ikisi de edebiyatın parabatik niteliğini dramatize eder. Burada asıl mesele bu karakterlerin "canlı kanlı" olup olmadığı değildir pek (Wood, 2008, s. 247). Daha çok, onların kurgusal temsillerinin bizleri gerçek olan ile hayali olanı karşılaştırmaya; bu biçimsel yaratıdan zevk almaya, sonra da toplumsal adaletsizliğe karşı öfkemizi dile getirmeye davet etmesidir.

---

11 Bkz. Lambropoulos (1988). Arnold'u, toplumsal ayrıcalıkların bir savunucusu addedip reddedenler, sanatın ticarileşmesine gösterdiği tepkiyi genelde göz ardı ediyorlar. Zihnin kültürle beslenmesi diye altını çizer, "onca değer verdiğimiz... hatta fazlasıyla değer verdiğimiz mekanik ve maddi medeniyetle ihtilaf halindedir" (s. 38). Ryle ve Soper ise, Arnold'un *Culture and Anarchy* adlı metnini, metalaşma çağında elitlerin konumunu tarihsel olarak korumaya çalışan "eğitimli kültürün" yeri üzerine bir irdeleme olarak görürler (2002, s. 4).

Estetizmin Cazibesi

Eleştirmenler genelde sadece estetizm meselesine yoğunlaşıp edebiyatın, hayattaki yanlışları tespit etmedeki rolünü görmezden gelir. Şu kesindir ki estetik özerklik, biçimi salt biçim olarak doğrulamaya ve sanatı hayatın en yüce tezahürü olarak kucaklamaya yol açabilir. Edebiyatın kendisi tam da bu tehdit karşısında tetiktedir. Stephen'in *Stephen Hero*'daki (yani Joyce'un çoğunu imha ettiği *A Portrait of the Artist as a Young Man*'in [Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi] ilk taslağındaki) denemelerinden birini okuyan bir kişi de bundan korkar: "Sizin bu kuramınız—şayet argümanı mantıksal sonucuna kadar götürülürse—şairi tüm ahlaki yasalardan özgürleştirir" ve "sanat sanat içindir"e götürür bizi, der (1977, s. 88). Her ne kadar Stephen metinde daha önce bir yerlerde "sanat hayattan kaçış değildir" dese de, modernist kuramın sanatın hayat karşısında üstünlüğünü kutlama, sanatın toplumsal gerçekliği etkileme gücünü abartma noktasına varabileceğini fark eder.

Estetik özerklik estetizme doğru kayabilir: Sanat bir taraftan kendi alanı içinde sorumluluk üstlenirken, diğer taraftan hayatı kavramaya can atar, hatta hayatın ta kendisi olmak ister. Kurgular yaratmak suretiyle gerçekliğin baskılarını bertaraf ederek, bizim gerçekliği biçim üzerinden daha iyi anlayabileceğimiz düşüncesini yayar. Biçimin gerçekliği, duyuların gerçekliğinden daha hakiki bir hale gelir. Ya da sanat bunun böyle olduğunu iddia eder.

Biz ise bu estetist ifadelere güvenmez olduk. Sadece biçimsel beğeninin, etrafımızdaki sefalet karşısında körleşmemize neden olacağından korkmakla kalmayız—*Death in Venice*'te [Venedik'te Ölüm] Aschenbach'ın, Venedik vebanın pençesindeyken seçkin Tadzio karşısında duyduğu coşkuyu hatırlayın—bunun siyaseti ve ekonomiyi salt bir güzellik meselesine indirgemesinden de korkmaya başlarız—Oscar Wilde'ın sanatı en yüce iyi mertebesine yükseltişini hatırlayın. *Adsız Sansız Bir Jude*'da ve *Howards End*'de olduğu gibi estetik, kavramsal ve toplumsal farkların altını çizen bir yol gösterici olmak yerine, nesne ile özne; akıl ile duygu; analiz ile beğeni; dil ile gerçeklik gibi birbirinden ayrı kategorileri bir potada eriten bir cadı kazanına dönüşebilir.

İşte bu nedenle pek çok eleştirmen "ne zaman kuram, sanat ve edebiyat meselelerine eğilse, estetizm riskinin gündeme geldiğini" düşünür; estetizme "kuşkuyla" yaklaşır (Carroll 1989, s. xiii). Terry Eagleton gibi kimi kuram-

cılar estetiğin müphem doğasını kabul eder: Onlara göre estetik "hakiki bir özgürleştirici güç barındırır," ama aynı zamanda bir tür "içselleştirilmiş baskıya" da işaret eder (1990, s. 28). Öte yandan estetik, bireylerin toplumdan serbest kalmalarına yardım eder. Siyasi otoriteye meydan okuyabilecek yeni bir insan özne yaratır (s. 28). Kişisel özerkliğe yaptığı vurguyla estetik, farklı bir faillik modeli sunar; bu modele göre toplum ilahi bir varlığın esiniyle ortaya çıkmış bir şey değil, inşa edilmiş bir şeydir, dolayısıyla değiştirilebilirdir. Özerk birey, siyasal açıdan halkların kendi kaderini tayin hakkına inanan ve bunun mücadelesini önce ülkesinde sonra kolonilerde veren kişidir.

Resmin bütününe bakıldığındaysa eleştirmenlerin son otuz yılda estetiğe karşı çok da iyi davranmadıkları görülür. Hatta Eagleton bile estetiği pek çok yerde muhafazakâr bir ideoloji olarak tarif etmiş, "spontan mutabakat" düşüncesi üzerinden toplumsal düzeni savunduğunu söylemiştir. Marksistlerden yapıbozumculara geniş bir yelpazeden pek çok yazar, estetiğin tehlikeleri ve cazibesine değinmiştir: Estetiği, toplumsal bakımdan "yükümlülükten kaçınma"nın "temel aracı" olarak gören Raymond Williams'tan (1977, s. 154), bilgi ile estetik yargıyı; etik anlayış ile arzuyu; akıl ile ahlakı birbirine karıştıran ve nihayetinde dünyanın kesin bir şekilde kavranmasına değil onun "kirlenmiş" bir versiyonuna yol açan melez bir kavram olarak gören Paul de Man'a kadar (1984, s. 137-8; ayrıca bkz. de Man, 1986).[12]

Eleştirmenler estetiği, bizi baştan çıkarma, kategorileri birbirine karıştırma, düşünce ile pratiğin arasındaki sınırları bulanıklaştırma—ki bu korkuyu, estetiği kadınsı cazibe, dağınıklık ve bağımlılıkla ilişkilendiren modernist sanatçılar bile duymuştu—potansiyeli yüzünden suçluyorlar (Steiner, 2001). Pek çok yazara göre, fildişi kulesine çekilen estetik şimdi, mecaz ordularını toplamış üzerimize geliyor.

Sınırları Ortadan Kaldırmak

Eleştirmenler bu biçimsel genişlemeye birbiriyle çelişir gibi görünen iki yoldan tepki veriyorlar. Bir yandan sanatın kendine ayrılmış alanını havaya

12 Estetiğe yöneltilen bu itirazı başkaları kapsamlı olarak ele aldığı için ben bu konuda daha fazla oyalanmayacağım (bkz. Birinci Bölüm).

uçurup onu gerisin geri doğaya göndermek istiyorlar. Öte yandan sanatın zaten en küçük parçasına ayrılacak ölçüde infilak ettiğini, bu şekilde de toplumla yeniden birleştiğini ileri sürüyorlar.

İlk önce birinci iddiayı ele alayım. Entelektüeller sanatın kompartımanlara ayrılmasını sık sık sanatın tarihten uzaklaşması, etik sorumluluktan kaçması veya insanların çektiği acılara duyarsız kalması olarak yorumladıkları için, sanatın özerkliğini, onun özel konumunu inkâr ederek zayıflatmaya soyunmuşlardır. Örneğin postmodernizmi, Kantçı estetiği reddeden "estetik karşıtı" bir söylem olarak selamlayanlar var (Bohls, 1995, s. 22). Bu güya sanatı, eskilerdeki ayrıştırılmamış durumuna geri döndürecek, yani biçimsel bir varlık olarak fiilen yok oluşuna yol açacaktı. Mark C. Taylor böyle bir şeyin olmasını dört gözle bekleyenlerden; sanatın diğer kültürel üretim biçimlerinden ayırt edilemez olduğunda öleceğini ileri sürüyor (2001, s. 8). Rei Terada da benzer şekilde edebiyatı diğer her şey gibi bir şey kılmak için canı gönülden çalışmamız gerektiğini söylüyor. Günümüzde liriğin anlamı ve liriği nasıl öğretmeliyiz konularında yazan Terada bize "bırakalım 'lirik' edebiyatın içinde erisin, 'edebiyat' da kültürün içinde erisin" diyor. Kullandığı "kültür" tanımı "hiçbir üretimin veya gündelik hayat deneyiminin dışarıda tutulmasının mümkün olmadığı minimalist bir tanım" (2008, s. 199).

Sanatın bu şekilde daha geniş anlamda toplumsal dünyanın tamamına açılması, sosyolojik açıdan kuramcıların ayrışmanın sıfırlanması [dedifferentiation] diye adlandırdıkları şeye neden oluyor, yani işlevsel ayrışmanın tam tersine; başka bir deyişle çeşitli alanların arasındaki sınırların ortadan kalkmasına ve bunu takip ederek tamamen kaynaşmalarına. Peki bunun sonucu ne olur? Sanatlar özerkliklerini kaybedince ne yapacağız? Onları giysi gibi üzerimize mi giyeceğiz? Onlara tapınacak mıyız? Onları emperyal güçleri haklı çıkarmak veya başkanı yüceltmek için mi kullanacağız?[13] Siyasal veya dinsel gösterilere mi dahil edeceğiz? Yasal işlemlerde mi kullanacağız? Bunlar geçmişte sanatın koşulduğu işlerden bazılarıdır. Kısacası *bugün* bir şiir yazmayı, bir müzik parçası bestelemeyi veya bir resim yapmayı

13 Sarah Kay, on ikinci yüzyılda sanatın nasıl bu şekilde görüldüğünü göstermiştir (2001).

diğer uğraşlar gibi bir uğraş kılmak ne anlama geliyor? Galerileri, konser salonlarını veya tiyatroları yasaklayacak mıyız? Heykelleri, deniz kabukları ve kayalarla birlikte doğa tarihi müzelerinde mi sergileyeceğiz? Ya da bir şiiri pratik veya ahlaki değerine göre mi değerlendireceğiz?

Dahası sanatın, modernitedeki alameti farikalarından biri olan sorgulayıcı rolüne ne olacak? Bir yapı marketten alınacak sıradan bir pisuar veya süpermarkette satılan bir çorba konservesi ne tür bir toplumsal eleştiri yapabilir? Çorba konservelerinin *sadece* mağazada dizilebildiği bir toplum mu istiyoruz, yoksa konservelerin toplumsal bir yorumda bulunmak için dizilip estetik amaçlı *da* kullanılabildiği bir toplum istiyor muyuz? Eğer bu ikincisini istiyorsak, gerçek ve hayali konserveleri ayırt etme yeteneğimizi korumak zorundayız. Bir çorba konservesinin çorba konservesi olmayıp metalaşmaya dair bir yorum olabileceği bir zaman ve mekân olmalı. Başka bir deyişle, bir gerçeklikle onun hayal edilmiş kurgusu arasındaki farkı araştırmak için doğanın karşıtı versiyonlarına da ihtiyacımız var.

Bu, popüler kültür alanında daha da büyük, hayati önem taşıyan bir şey. En büyük haber kuruluşları Bush'un Irak'ı işgaliyle ilgili öne sürdüğü gerekçeleri kabul ettiklerinde, Bush'u yaylım ateşine tutan, Jon Stewart'ın fantezi haber programı "The Daily Show" oldu. Hayali alan sanata (aslında haber olmayan haberlere) yer açtı, bu hayali alan da söz konusu programın, gerçek basının yapamadığı eleştirileri yapmasına olanak tanıdı.[14] Kısacası ticari televizyon kanallarının akışkan dünyasında bile, somut gerçeklik ile onun hicvedilen versiyonları arasında bir tür sınırı korumamız hâlâ hayati önem taşıyor.

Peki günümüzde tanık olduğumuz, ayrışmanın sıfırlanmasına varan süreçler sanatın tekrardan hayatla birleşmesi mi? Elbette bu soru yirminci yüzyılın başlarında avangard tarafından çoktan soruldu. Dada gibi hareketler, sanat ile sanat olmayan arasındaki keyfi bağlantıyı göstererek sanatın tanımının altını oydular. Şayet bir bisiklet tekerleği yolda işlevsel, müzede estetik bir şey olabiliyorsa, o zaman sanatın anlamı ne olabilir? Fakat bu sorgulama, Gianni Vattimo'nun ileri sürdüğü gibi özerk sana-

14 Savaşa giden süreçte basının rolüyle ilgili olarak bkz. Frank Rich'in *The Greatest Story Ever Sold* (2006) adlı kitabı.

tın çöküşüne neden olmadı mı? Avangard, konser salonu, galeri, basın gibi sanata geleneksel olarak ayrılan yerlerin kutsallığını reddederek ve sanatı sokağa, bedene, çöplüğe taşıyarak, sanatın ayrı bir konum talebini zayıflattı (1988, s. 53).

Vattimo'nun iddiası şüphesiz doğrudur. Ama avangard ayrı bir varlık olarak sanatı boğmadı mı? Sanatı reddetmeye yönelik nihilist retoriğine rağmen bu hareket, Peter Bürger'in göstermiş olduğu gibi estetik kurumsallaşma yolunda bir adım attı (1984). Bu, Harold Rosenberg'in, 1960'lar ile 1970'lerin "estetikten koparılmış sanatı" dediği şey için de geçerlidir; "sadece ve sadece bir sanat hareketi oldu," diyor onlar için (1972).[15] Başka bir deyişle avangard, sanat olan ile olmayan arasındaki çizginin keyfi olduğunu göstermesine rağmen, sanatları yeniden sokağa taşımadı. Halbuki her zaman önüne koyduğu bir hedefti bu. Sadece bizim sanat tanımımızı genişletti, o kadar.

Sanat bugün hâlâ apayrı bir şey olarak duruyor. Örneğin Jeff Koons'un anıtsal eseri "Baloon Dog"una (1994-2001) bakalım; bu, çocuk partilerinin gözdesi bir nesnenin pop-art tarzı bir temsilidir.[16] Bu eser sanat kurumunu yerle bir etmiş midir? Bir galeride sergilendiği haliyle diğerleri gibi bir heykeldir sadece, estetik bakışın titizliğini talep eder. Sanat kavrayışımıza meydan okuyabilir, öte yandan ona dokunamazsınız, onunla oynayamazsınız. Çocukların bu heykelin tepesine çıkmalarının, parmaklarını cilalı yüzeyinde gezdirmelerinin veya sırtından kaydırak gibi kaymalarının yasak oluşu ironik midir? Sanatın hayata karışması, sanat galerisiyle çocuk parkı arasındaki farkların yok olması böyle bir şey olurdu. Vattimo ve diğer kuramcılar bunun olduğuna gerçekten inanıyorlar mı, yoksa sınırların bu şekilde birbirine karışması onların arzuladığı bir şey mi?

Onlar özerkliği fazla mutlak, fazla dar anlamda aldılar. Avangardın yaptığı bir şey varsa o da sanatın diğer alanlardan daha da kopartılma-

15 Postmodernizmin estetik karşıtlığı hakkında bkz. Foster (1983) ve Grabes (1995).

16 Koons, bükme balondan bir köpeğin, paslanmaz çelikten 3 metre boyunda bir heykelini yapmıştı. The Broad Art Foundation, Santa Monica.

sıdır, ancak başka bir açıdan: Sanatta öz olmadığını göstererek.[17] Eğer bir şapka askısı galerinin vestiyerinde değil de sergi alanında duruyorsa, bunda içkin anlamda sanatsal herhangi bir şey olamaz. Bu sınırları ihlal edici hamleyi önerirken hazır yapım sanat, Platoncu, sanat ile doğa arasındaki çatışma nosyonunu, hakikat ile onun temsili arasındaki bire bir denkliği kışkırtıcı şekilde sorgulayarak gözden geçirir. Sanat mı gerçekliği kopyalar, gerçeklik mi sanatı? Her şeyin sanat olabileceği iddiası, sanatın öldüğü anlamına gelmez. Zira o şapka askısı, sergi alanı kapısından, yani benim parabatik dediğim şeyin sınırlarından içeri girdiği andan itibaren estetik bir *aura* kazanır.

Elbette avangard, seri üretimden çıkmış objeleri estetize ederken, sanatın ışıltısını başarıyla silmiştir. Sadece orijinalin gizemini ucuzlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın kapitalizmdeki yerini ifşa etmiştir: Benjamin bu sürece, mekanik yeniden üretim kuramında işaret eder. Ancak sanatın bu şekilde ticarileşmesi, aslında avangarddan aşağı yukarı bir yüzyıl önce, sanatın diğer alanlardan ayrışmaya başladığı dönemde ortaya çıkmıştır.[18]

Tabii aşırı sayıda kopyanın ortaya çıkışı, elitist bir bakış açısından, estetik tecrübeye gölge düşmesine neden oldu. Herkes Van Gogh'un ayçiçekleriyle süslü posterleri duvarına asmaya başlayınca, sanat bir zamanlar aristokratların, kralların saraylarında sahip olduğu yarı dinsel niteliği kaybetti. Öte yandan her ne kadar sanat Romantizm öncesi *aura*sını kaybetmiş olsa da, parasal veya kültürel sermayesini yitirmedi. Orijinal sanat eserleri, müzayede salonlarında büyük paraların üzerinde oturuyor. Tüm müzeler hâlâ Roma taklitleri yerine orijinal Yunan heykellerini tercih ediyor (Gazda, 2002). Gerçek Mona Lisa, Magna Carta'nın ve Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nin orijinali—istediği kadar röprodüksiyonları her yerde olsun—neredeyse tılsımlı bir enerjiye sahip. Estetik *aura* ışıldamaya devam ediyor.

Fakat eleştirmenler haklı. Yaklaşık yüz yıl boyunca estetik semboller

17 Bkz. Duve, *Pictorial Nominalism* (1991).

18 Örneğin edebiyat Almanya'da tüketilebilir bir meta haline ta 1840'larda, kitap piyasasının metalaşmasıyla birlikte gelmişti (Hohendahl, 1989). İngiltere'de kurgusal edebiyatın ticarileşmesi meselesi için bkz. Lovel (1987); görsel sanatlarda aynı mesele için bkz. Wartofsky (1980) ve müzik için bkz. Attali (1985).

toplumda, reklam, mamul mallar, müzik kayıtları, kitle iletişim araçları ve yakın dönemde de İnternet yoluyla yayıldı. Sanatın galerilerden, konser salonlarından dışarıya taştığı, artık bir hayat tarzı haline geldiği günümüzde, hayatın genel anlamda estetize edilişinden söz edebiliriz. Yunan mitolojisindeki müzisyen Orpheus'un bedeni misali sanat da parçalara ayrıldı ve en uzak köşelere saçıldı. Estetik imgeler evimizde, sokakta ve iş yerlerinde, poster, billboard ve ışık formunda etrafımızı sarıyor. Şimdi artık müzik, bekleme salonlarından asansörlere, reklamlardan iTunes'a, World Wide Web'e kadar her yerden akıyor: Gerçeklikten hipergerçekliğe doğru.

Vattimo bu fenomene bakınca estetik özerkliğin yerle bir oluşunu ve toplumun estetik tarafından kolonize edilişini görür (2008, s. 56). Kolonize olmak derken Vattimo'nun kastettiği şey, ilk defa Georg Simmel tarafından yirminci yüzyıl başında tespit edilmiş olan, estetik ikonların hayatın her alanına yayılması fenomenidir. Simmel'in ileri görüşlülükle kavradığı üzere modern kültürün trajedisi, insanların bir işaretler denizinde, ardı arkası gelmeyen bir akışta, "etrafları sayısız kültürel unsurla çevrili vaziyette" kendilerini boğulmuş gibi hissetmeleriydi (Simmel, 1968, s. 44).

Yakın dönemde başka kuramcılar da bu tüketim kültürünün toplumun her bir köşesine bucağına acımasızca yayılışıyla ilgili yazdılar. Kültür, Jean Baudrillard'ın da gösterdiği üzere post-Fordist kapitalizmin baskıları altında, sadece üniversite, opera veya galeri gibi tek bir yerde değil, her yerde hazır ve nazır bir şey haline geldi (1994, s. 149; 1981). Terry Eagleton'a göre ise modern toplum, her yere sızıp yerleşen, "zora dayanmayan bir mutabakatı" besleyen bir estetik ideoloji tarafından estetize edildi (1990, s. 97). Frederic Jameson'a göre ise toplumdaki "ekonomik değerlerden ve devlet iktidarından tüm pratiklere kadar, hatta psikenin yapısı dahil" her şey "kültürel" denebilecek hale geldi (Jameson, 1984, s. 87).[19] Benzer şekilde Fransız sosyoloğu Michel Maffesoli de estetiğin hepimizi birbirimize

19 Bu aşamada Neil Postman'ın çalışmasını da hatırlamak önemli (1985). [Bkz. *Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem,* çev. Osman Akınhay, 3. Baskı, 2010. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

bağlayan ortak bir duygu haline dönüştüğüne inanıyor. Batı toplumlarında yaşayan insanlar, diyor, hayat tarzlarına ve duygusal çekime dayalı birliktelikler kuruyor. Yalıtılmış olmanın acısını çekmek şöyle dursun, modern bireyler, ortak hissetme ve yaşantılama biçimleri üzerinden ilişki kuruyorlar (1996, s. 81).

Bu yazarlara göre estetikleştirmenin anlamı tam olarak nedir söylemek zor. Politik kararlar bir estetik uzama mı erteleniyor, yoksa o uzamın içinde mi eriyip gidiyor? Estetik olanda, hayatın sorunlarının hayali bir uzlaşmasını mı buluyoruz? Bu süreç bizi, sanatın sınırlarının dışına taştığı, toplumun her yerine sızdığı ve otoritesini onun üzerinde uyguladığı gibi bir sonuca götürüyor. Midas'ın hikâyesindeki gibi her şeyi pırıltılı süslere çeviriyor, arzularımızın incik boncuklarına. Yüksek sanatın ışıltısı sönüyorsa da diyor, bu kuramlar, bunun bir de sonrası var: Hayatın her noktasının aydınlatılması.

Bu açıklamalarda bir miktar estetizm var mı? Estetizm on dokuzuncu yüzyılda sanatı idealize ettiyse, hayatı şekillendirme kapasitesini kucakladıysa; bugün bu kavram, estetiğe, toplumsal ilişkileri etkileme noktasında olağanüstü güçler atfediyor. Başka bir deyişle estetik, bizleri görülmez duygu, izlenim ve duyu ağları kanalıyla birbirimize bağlayarak, toplumsal bir mutabakat oluşturan muazzam bir kuvvet kazandı. Şayet böyle bir şey gerçekten olduysa, o zaman sanat, nüfuzunu, etki alanının çok ötesine geçirmiş demektir; üstelik Platon'un bile hayal edemeyeceği kadar büyük bir disipline edici kibirle.

Fakat burada söz konusu olan, toplumun sanata boyun eğmesi mi yoksa daha basitçe, sınırların ihlal edilmesi mi? Şu anda şahit olduğumuz şey, toplumun kültür tarafından kolonize edilmesinden ziyade estetik, ekonomik ve politik alanların sürekli birbirinin içine geçmesi olabilir. Sınırların bu şekilde üst üste binmesi illa ki özerkliğin çöküşünün ilanı olmayabilir. Estetik kanaatlerde bulunmaya ve estetik pratikler arasına ayrımlar koymaya devam ediyoruz. Dişçi bekleme odasında çalan bir ezgiyi duyduğumuzu bile fark etmeyebiliriz, ama aynı ezgiyi belki iPod'umuzda dinlediğimizde takdir ederiz. Örneğin bir hip-hopsever, bir siyasal gösteri veya dinsel törenle bir konseri asla birbirine karıştırmaz; halbuki bu üç durumda ortak olan belirli unsurları bilir.

Benzer şekilde bir resim, bir popüler müzik CD'si veya videosunun kültürel değeri, bir anahtarlık, bir diş fırçası veya deniz kabuğununkiyle aynı değildir. Elbette Andy Warhol'un Campbell marka çorba konservesi tasvirlerinin süpermarketlerde saklanmadığına eminiz; ayrıca bunların parasal değerinin, mutfaklarımızdakilerden daha yüksek olduğuna da eminiz. Peki neden? Estetik *aura*dan dolayı; hâlâ estetik objelerle sıradan objeleri birbirinden ayırıyoruz, her ne kadar bu ayrımlar asla kalıcı olmasa da. İster güzel bir dağ manzarası seyretmek, ister şiir okumak, ister bir yüze bakmak, ister jimnastik yapanları izlemek, ister müzik dinlemek olsun, çeşitli estetik deneyim biçimlerini de birbirinden ayırıyoruz. Özerklik çökmüş olsaydı, sanat olan ile olmayan arasındaki algılanabilen göstergeler ortadan kalkabilirdi; buysa, Euripides'ten bu yana hiç yaşanmamış bir durumdur.

Doğrusu, İÖ beşinci yüzyılda Akropolis'te dolaşan Atinalıların karşısına baş döndürücü sayıda estetik obje, mekân ve ses çıkıyordu herhalde. Mezartaşı rölyefleri, belagat, tiyatro... Her yerde sanat vardı. Bu olgunun farkında olan Pericles, şehrinin "güzel olana karşı duyduğu sevgi"yi övmüştü. Kısacası Atinalılar, sanatlar kompartımanlara ayrılmadan önce büyük bir sanata doyma durumunu yaşantılamışlardı. Özerkliği eleştirenlerin ulaşmaya can attığı bir durum. Fakat Atinalılar şiir olanla olmayan arasına; teatral bir performans ile siyasal bir metin arasına; güzel bir amfora ile çirkin olan arasına ayrımlar koymuşlardı. Demosthenes'in verdiği bir söylevin de bir Sofokles tragedyasının da gösteri olduğunu anlarlardı, ancak bu ikisini asla birbirine karıştırmazlardı herhalde.

Organik Sanat?

Estetik özerkliği eleştirenler genelde bu noktayı gözden kaçırırlar. Bu eleştirmenler, sanatın çözülmesinin ve saçılmasının bizi, sanatın diğerleri gibi bir obje olduğu, şeylerin ayrışmamış olduğu bir zamana geri götüreceğini varsayarlar. Bu açıdan bakıldığında bu kişilerin, sanat tarihinin kurucusu, antik Yunanı gündeme getiren Alman tarihçi Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-68) mirasçıları olduğu söylenebilir. Winckelmann Yunanlıların doğa ile dolayımsız bir ilişki içinde olduklarına inanır, bizse doğadan uzaklaşmışızdır; ona göre Yunanlılar doğayı taklit ederdi, bizim

yapabileceğimiz tek şeyse Yunanlıları taklit etmektir ([1755] 1987, s. 33).[20] Antikitenin, üzerine başka şeyler inşa edilecek bir şey değil, sadece cilalanacak ve yeniden üretilecek bir şey olduğunu düşünüyordu.

Elbette günümüz eleştirmenleri ne Winckelmann'ın Yunan toplumunu idealize edişine ne de Yunan sanatıyla doğa arasında kurduğu sorunsuz ilişkiye katılıyor. Ancak sanatın ayrışmadan önceki bütünselliğine dair kavrayışlarında bir tür organikçi tortu var. Tarihsel avangardı, sanatın toplumsal nişine geri dönüşü olarak kutlarken veya kültürün postmodern bir şekilde patlayarak toplumun her yerine saçılan sayısız parçaya ayrılışını yüceltirken, kendilerini zımnen, Yunan sanatını orijinal ve doğal olarak görüp ilahlaştıran entelektüel geleneğe yerleştiriyorlar. Avangardı ve postmodernizmi, "ayrışmanın sıfırlanması"nın örnekleri olarak; yabancılaşmanın kuyusuna yuvarlanmadan önceki zamanlara, düşünceliden ziyade naif sanat zamanlarına bir geri dönme girişimi olarak görüyorlar.

Burada Friedrich Schiller'in (1759-1805) yaptığı naif ve düşünceli şiir [naive and sentimental poetry] ayrımına gönderme yapıyorum. Schiller'e göre naif şair, hiçbir çaba göstermesine gerek kalmadan doğaya bağlıdır, bu konuda da pek az bir özbilinci vardır. Öte yandan düşünceli şair, eleştirel ve entelektüel bir düşüncenin sonucunda buraya varır; kendini hayata yabancılaşmış hisseder ve dolayımsız esinlere, duygulara güvenmez. Naif şaire göre "doğa sanat karşısında zafer kazanmalıdır" ([1795] 1966, s. 89). Schiller'in burada kastettiği aslında doğanın sanat yapmayı içerdiğidir. Naif kişi yapay olanı "gözden kaçırır," eleştiriye (yani kurama) vakti yoktur, deneyimlerine göre hareket eder (agy., s. 92, 154). Yunanlılar doğaya aşina oldukları için onlarda "düşünceliliğe ilgi" pek azdır. Friedrich Schlegel'e göre (1772-1829) "ilginç olan"ın estetik değer açısından standart teşkil etmesinin nedeni de budur. Öte yandan Homeros, çağdaşları nezdinde "asla" ilginç değildi, zira onda büyü, güç, şiir ve bilgelik görüyorlardı (2001, s. 83). Düşünceli şair bunun aksine sadece hicivli veya melankolik

20 Winckelmann Atina toplumunu idealize etmiş olabilir, ancak güzelliğe büyük önem atfettiklerini söylerken kantarın topuzunu kaçırmamıştı. Sanatlarını üstün kılan, diye yazar, Atina'nın özyönetim biçimiydi ([1764] 1968 1/2, s. 179).

olabilir, gerçek hayata dair olanla mükemmeliyetin erişilemezliği arasındaki çelişkiler üzerinde düşünür durur (Schiller, 1966, s. 117).

Her ne kadar estetik özerkliği eleştirenler Schiller'in romantize edilmiş lügatçesine sahip olmasalar da, onlar da sanatın diğerleri gibi bir şey olduğu; operanın sokak tiyatrosu, müziğin arka planda duyulan bir gürültü, resmin beden sanatı, heykelin tapınılacak totem olduğu zamanların hasretini çekiyorlar. Öte yandan Schiller'in kendisi bile böyle bir geri dönüşün imkânsız olduğunu fark etmişti. Daha İÖ dördüncü yüzyılda poetik özbilinç ve toplumsal ayrışma dürtüleri tespit etmiş; Euripides ile Aeskhilos poetikaları arasında sezilebilir bir fark görmüştü ([1795] 1966, s. 104). Dahası Schiller Latince yazan şairler arasında naif bir isim tespit edemez, Rönesans'ta ise sadece Shakespeare'e işaret eder.

Bugün hâlâ Schiller'in, elimizde olanın sadece düşünceli sanat olabileceği yargısının doğurduğu sonuçlarla uğraşıyoruz. Bu, Hegel'in ifade ettiği şekliyle "özaşkınlığı [...] ama sadece kendi alanı içinde ve sadece sanat formu içinde" başarabilmiş bir sanattır (1975, s. 80). Estetik özerkliğin eleştirisi, aslında bu ayrışmış sanatın bir eleştirisidir. Özerk sanat kendini doğanın veya esin gelmiş sanatçının spontan bir yaratısı değil, yapılı bir şey olarak görür. Her şey bir yana kendi kurulmuş doğası üzerine düşünür; kendi yapaylığına dikkat çeker ve bu şekilde de doğal ile sentetik; gerçek ile yaratı olan arasındaki farka vurgu yapar. Böyle yaparak da faydalı bir toplumsal işlev üstlenir.

Öyleyse özerklik, sanatın günümüzde olası tek durumudur; temel nitelikleri özdüşünüm ve mesafedir. Bunun küçük bir iması, Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde Stephen Dedalus'un dostlarıyla konuşmalarında karşımıza çıkar. Stephen'ın sanat kavrayışı oldukça dolambaçsızdır.[21] Sanat, der Lynch'e, "duyumsanabilir veya anlaşılabilir olanın, estetik bir amaç uğruna insan tarafından işlenmesidir" ([1916]

21 Güncesindeki sondan bir önceki metinde Stephen "deneyimin gerçekliği"yle karşılaşmaktan söz eder (Joyce, 1976, s. 253). *Ulysses*'teki radikalizmle karşılaştırıldığında *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde Stephen'ın estetik kuramlarına dair görüşlerinin son derece geleneksel oluşu dikkate şayandır. Halbuki *Ulysses* bu kitaptan sadece altı yıl sonra yayımlanmıştır. *Sanatçının Portresi,* geçmişten miras alınan poetikadan deneysel modernizme geçişe işaret eder.

1976). Peki sanat bunu nasıl başarır? "Kocaman dünyadan" veya "ruhlarımızın hapishane kapılarından" bir güzellik imgesi çıkarıp sanatsal ifadede kullanarak (agy., s. 206). Ancak sanatçının hem şu dünyamızla hem de ruhuyla arasına bir mesafe koyması gerekir. Stephen'ın kendisi de, milliyet, dil ve din "ağlarından" bağımsızlığını ilan ederken bunu bilir (s. 203). Stephen romanın sonunda Cranly'e, artık inanmadığı şeylere (ev, yurt, kilise) hizmet edemeyeceğini ilan ettiğinde, şu meşhur sözleri söyler: Artık kendisini, "sessizlikle, sürgünlükle ve maharetle" sanatında ifade edecektir (s. 247). İşin özü şudur: Evin hakkında yazacaksan evini terk edeceksin. Joyce, Dublin'i ancak Trieste ve Paris'ten resmedebilir. "Sanatsal tasarrufun birinci ilkesi yalıtılmışlıktır," der Stephen, *Stephen Hero*'da (1977, s. 34).

Stephen'ın kopuş hissi, burada sorunsallaştırdığım, fantezi ile gerçekliği birbirinden ayıran kapıyı nitelemenin başka bir yoludur. Bu giriş kapısı, edebiyatın gerçek Dublin ile Joyce'un *Dubliners*'da [Dublinliler] ve *Ulysses*'teki[22] Dublin temsili arasında var olan edebiyatın parabatik kapasitesine işaret eder. Edebiyat bizi sahici bir yere götürmek yerine, yapılı olanla gerçeğe benzeyen arasındaki gerilimde sahneye çıkar. Bunu yaparak da okurlara, dünyayı bilmenin hakikat ve kurguyla bir etkileşime geçme meselesi olduğunu hatırlatır.

22 Bkz. *Dublinliler*, çev. Murat Belge, 2011. İstanbul: İletişim Yayınları ve *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, 2011. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları—çn.

BÖLÜM 3

İki Özerklik Üzerine

"Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst."
FRIEDRICH SCHILLER, *WALLENSTEIN*[1]

Şayet sanat hep hakikatle dans ettiyse veya onu kucakladı ya da küçük gördüyse, bu performans modernitede tökezlemiştir. Sanatın kendine dönmesiyle ve kendi yolunda gitmeyi seçmesiyle, filozoflar ve şairler gayet meşru bir şekilde şu soruyu sordular: Sanat gerçekliğe mi yoksa kendine karşı mı samimi olmak ister? Biz dünyayı sanatın merceğinden mi keşfederiz yoksa o dünyanın, tanımı gereği yalan olan o şeyin içine hapis mi olmuşuzdur? Schiller'den yukarıda alıntıladığım veciz niteleme, içinde bulunduğumuz ikilemi pek iyi anlatıyor. Hayatın ciddiyeti karşısında sanatın havailiği biraz tuhaf kaçıyor.

Daha önce, sanatı içsel özbilincinden, biçimi yüceltmesinden ve adaletsizlikler karşısında kaygısız görünmesinden dolayı reddettiğimizi öne sürmüştüm. Başka bir deyişle onu, özerkliğinden dolayı suçlamıştık. Bu bölümdeyse bu argümanları parçalamak ve estetik özerklik fikrini yanlış anladığımızı öne sürmek istiyorum. Zira ortada bir değil iki özerklik var: Biri toplumsal, diğeri ideolojik. Birincisi, sanatın insan ediminin ayrı bir alanı olarak yavaş yavaş ortaya çıkışıyla ilgilidir; burada söz konusu

1 "Ciddidir hayat, keyiflidir sanat" (Schiller, 1901, s. 45).

olan, sanatların yeni bir şekilde örgütlenmesi, yayılması ve tüketilmesidir. İkincisiyse, sanatı toplumsal ilişkilerin temeli olarak koyutlar.

Filozoflar on sekizinci yüzyılda güzelliğin ayırt edici ilkeleri üzerine düşünmeye başladıklarında, toplumda, katkıda bulundukları ancak üzerinde tam bir kontrollerinin olmadığı bir gelişmeyi kavramsal olarak ifade ediyorlardı: Yani diğer toplumsal alanlarda vuku bulan uzmanlaşmayla başa baş ilerleyen, sanatın farklı toplumsal kompartımanlara ayrışması olayını. Aslında bu filozoflar, toplumsal hayatın mesleklere göre ayrışması durumuyla hesaplaşıyordu. Örneğin Moses Mendelsohn (1729-86) ve tilmizi Karl Philipp Moritz (1756-93), çeşitli sanatları tek bir kategoriye indirgeyen ilk kişilerdi. Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), *Laocoön* ([1766] 1965) adlı ilmi eserinde şiiri plastik sanatlardan ayırma girişiminde bulunur.[2] Bu düşünürler sanatları estetik özerklik adı altında gruplamakla uğraşıyorlardı. Bir bu kadar önemli olan başka bir çaba da sanat eserlerini, izleyenin/okuyanın derinlemesine düşünme/yorumlama objeleri olarak kavramalarıydı.[3]

Kant Estetiği

Sorun, bu filozofların, güzel bir nesneyi değerlendirme işini doğrulama biçimleriyle başladı. Örneğin Immanuel Kant (1724-1804)—sanatsaldan ziyade doğal güzelliğe atfen—gözlemcinin, söz konusu nesneyle, onun biçimsel niteliklerini hoşa giden bir tarzda tahayyül etmekten öte bir niyeti olmadığı sürece önyargısız bir ilişki içinde olduğunu ileri sürer. Kant bu süreci şu, paradoksuyla kötü üne sahip ifadeyle açıklamıştı: *Zweckmäsigkeit ohne Zweck,* yani genel olarak tercüme edildiği şekliyle, amaçsız amaçlılık. "*Güzellik,* bir nesnenin *amaçlılığının* bir biçimidir; *herhangi bir amaç temsil edilmeksizin* güzellik o biçimde algılandığı sürece" (Kant [1790] 2000, s. 90). Bir şeyin güzel olup olmadığını belirleyen estetik yargı, asla

2 Bkz. Mendelsohn (1929 [1757]) ve Moritz (1962 [1785]). Ayrıca bkz. Woodmansee (1984).

3 On sekizinci yüzyıldan önce estetik kuramları, şairlere şiir yazmayı, okurlara da iyi/kötü şiiri ayırt etmeyi anlatan elkitaplarını birbirinden ayırmamışlardı (Abrams, 1985, s. 18-9).

ulaşamayacağını bile bile bir hedefin peşinden koşar; bilgi edinmek veya ruhunu beslemek gibi bilişsel ya da pratik herhangi bir işlevi yoktur, tek derdi nesnede bulunan biçimsel özelliklerin değerini takdir etmektir. Başka bir deyişle biçim kendi içinde bir hedeftir.

Kant, beğeni yargısının bir kavrama indirgenemeyeceğini iddia ederken estetiğin özgül niteliğini, yani bilinebilir şeylerden oluşan dünyaya aktarılamayacağını fark etmişti. Güzellik bir şey tarafından içerilemez veya betimlenemez, zira tüketilemezdir. "Şayet Nesnelere dair yargılarımızı salt kavramlara dayanarak oluşturursak, güzelliğin temsili tamamen yok olur gider. Dolayısıyla kişiyi herhangi bir şeyi güzel olarak nitelemeye zorlayan herhangi bir kural olamaz" (agy., s. 62). Estetik algısı, bilişsel bir temelde işlemez; ayrıca mesele güzellik olduğunda fikir birliğine ulaşmak, kavramsal fikir yürütmeler üzerinden olamaz. Kısacası, hiçbir tekil betimleme güzel bir nesneyi asla yakalayamaz veya içeremez, çünkü duyular ve duygular dünyası, bilme dünyasından farklı bir şekilde çalışır.

Kant, estetik yargının akla indirgenemezliğini öne sürdüğünde, daha önce Alexander Gottlieb Baumgarten'in (1714-62) sürdüğü tarlada çalışmaktaydı. Baumgarten *Reflections on Poetry* (1735) [Şiir Üzerine Düşünümler] adlı çığır açıcı eserinde estetiği ayrı bir kategori olarak belirlemişti. Baumgarten, *noeta* (bilinen şeyler) ile *aestheta* (algılanan şeyler) arasına bir ayrım koyarak, birincinin mantık yetisi, ikincininse algı yani "estetik" yetisi kapsamına girdiğini iddia etmişti (1954, s. 116). Kant da estetiğin ayrıksılığını benimsedi ve onu, çıkarsızlık kavramı üzerinden evrensellikle kutsadı. Zira Kant'a göre öznel olan beğeninin aksine estetik yargının özneler arası bir geçerliliği vardı, çünkü o çıkarsız ve saftı.[4]

Kant güzelliğe özel bir nitelik atfetmişti; gözlemcide hayalgücünün ve anlamanın özgürce işleyişini tetikleyen içsel bir örgütlenme (kısım 217).

---

4 Çıkarsızlık kavramı Shaftsbury.Kontu (1671-1713) tarafından, onun etik üzerine çalışmaları bağlamında ortaya atılmış, sonra güzellik kuramına uygulanmıştır. Joseph Addison (1672-1719) ve Francis Hatcheson (1694-1746) gibi diğer İngiliz düşünürler bu kavramı ondan alıp ileriye götürmüşlerdir. Moritz de aynı şeyi yapmıştır. Kant da argümanına evrenselliği eklemek için kullanmıştır: Estetik yargının, tekil isteklerle değil ortak insani bir özellikle harekete geçtiğini iddia etmiştir. Bu konuda bkz. Abrams (1981) ve Stolnitz (1961a, 1961b).

Güzellik ona göre zihinsel bir şey değildi, anlama ve hayal gücü arasındaki uyum kanalıyla ortaya çıkan bir şeydi. Dolayısıyla güzellik, söz konusu nesnenin biçimsel niteliklerinden ziyade kişinin zihinsel yetilerinden çıkıyordu; daha önceki kuramcılar bunu beğeni yetisi (yani insanın güzellikle ilgili olan yönü) olarak algılamışlardı. Öyleyse Kant'a göre güzelliği ele almak, özgür düşünen bireyin yargı yürütmesi demekti ve güzellik de onu seyredende bir haz uyandırdığı ölçüde vardı. Nesne ve özne arasında bir etkileşim olarak varlığa kavuşuyordu (Esser, 1995, s. 14). Kant'tan sonra gelen düşünürlerin ve sanatçıların onu yorumlama biçimleri bir yana, Kant güzelliğin asla semavi bir boşlukta duran mutlak bir değer olduğunu iddia etmedi. Her şeyden önce güzellik ilişkisel bir varlıktı.

Yine de Kant'ın pozisyonu, hem gözlemcinin hem nesnenin hiçbir toplumsal, ekonomik, dinsel ve siyasal yükümlülüğün olmadığı, hiçbir değerle yüklü olmayan bir alanda konumlandığını ima eder. Toplumsal olan, toplum yasalarına tabi, ekonomik ve siyasal ilişkiler içinde var olan bir varlık olmaktansa özdüşünümsel, kendini belirleyen bir birey olarak insan algısı üzerine kuruludur. Pek çok postyapısalcı düşünür estetizmin köklerinin bu yaklaşımda yattığını düşünür.

Öte yanda bu eleştirmenler Kant'ın argümanının radikal doğasını ve bizim entelektüel özgürlük algılayışımızın bu argümana dayandığı olgusunu görmezden gelirler. Kant beğeninin çıkarsız olduğunu iddia ederken estetik yargıyı, diğer türden yargılardan ayırmıştı. Başka bir deyişle estetik deneyimi fayda, ahlak ve bilimden özgürleştirmişti, bu da sanatın tedricen kurumsallaşmasına eşlik eden bir hamle oldu. "*Sanattaki Güzelliğe* duyulan ilgi [...] ahlaken iyi olana temayülle ilgili herhangi bir kanıt sunmaz" (2000, s. 177). Bu söylendikten sonra artık insanlar bir nesneyi, iyi veya faydalı olsun olmasın, güzel diye nitelemeye başlayabilirlerdi; günümüzde insanlar sanatın özerkliğini alaşağı ederken büyük ölçüde kaybolan çok önemli bir adımdı bu.

Bu gelişmenin etkisini, sanatçıyla entelektüelin devlet düzenlemelerinin dışında tutulması gerektiği yönündeki ta derinlerde yatan inancımızda hissederiz. Özellikle de, özelinde filozof genel olarak da üniversite için entelektüel özgürlüğü sağlama çabalarında Kant'ın bu katkısını görebiliriz. Her ne kadar Alman Aydınlanma bilginleri, Galileo gibi Engizisyon'un

şiddetiyle karşı karşıya gelmek zorunda kalmamış olsalar da, onlar da doktriner teologların ve daha da önemlisi Prusya devletinin sansür uygulamalarının gücüne karşı durmak zorunda kaldılar. Özellikle de Büyük Frederick'in ölümünden sonra başa geçen muhafazakâr ve sofu yeğeni II. Frederick William zamanında. *Religion within the Limits of Mere Reason*'ın [Salt Aklın Sınırlarında Din] (1793) yayımlanmasından sonra Kant, II. Frederick William tarafından Hıristiyanlığı yanlış yorumladığı gerekçesiyle resmen kınanmış ve cezai yaptırımlarla tehdit edilmişti (Chaouli, 2003, s. 60). Kant bu durum karşısındaki protestosunu *The Conflict of the Faculties*'e [Yetilerin Çatışması] (1798) yazdığı önsözde dile getirdi; önsözde kral ve onun adalet bakanından gördüğü kötü muameleden söz eder. İlginçtir Kant, belirli disiplinlerde uzmanlaşmanın önemine atıfta bulunarak, kitabının kamuya açık bir tartışmayı içermekten ziyade "sadece akademisyenler arasında dönen bir tartışmayı serimleyen, anlaşılması güç, kapalı bir kitap" olduğuna işaret eder (Kant, 1979, s. 15).

Kant bu argümanı *The Conflict of the Faculties*'de genişletir, bazı üniversite mensuplarının devlet otoritesinin dışında olması gerektiğini söyler. Teoloji, hukuk ve tıp gibi kimi pratik disiplinlerde devlet düzenlemelerini kabul etse de, felsefe fakültesinde (yani beşeri bilimlerde, sosyal bilimlerde ve doğa bilimlerinde) akademik özgürlüğü savunur, zira Kant'a göre bu fakülte hakikati araştırmak için itici gücünü akıldan alır. "Özerk bir şekilde muhakeme etme" gücü der, akıldır. "Dolayısıyla felsefe fakültesi özgür olmalıdır, yönetimin değil sadece aklın yasalarına tabi olmalıdır [...] çünkü benimseyeceği öğretilerin hakikatini aramalıdır" (Kant, 1979, s. 43). Beşeri bilimciler dünyanın doğasıyla ilgili fikir yürütebilirler, halbuki teologlar Tanrı; hekimler tıp; hukukçular hukuk hakkında o şekilde fikir yürütemezler. Kant böyle bir duruş benimseyerek, beşeri sorgulamanın eleştirel boyutunu, eğilip bükülemez teolojinin ve demir gibi sağlam devletin karşısında güçlendirir.

Kant'ın, entelektüellerin otokratik kanun koyucular karşısında daha ileri bir bağımsızlık elde edebilmeleri yönünde verdiği mücadelesi, sanat için bir egemenlik alanı yaratma yönündeki daha genel çabasının bir parçası olarak düşünülmelidir. Ferenc Feher bunu "kendini özgürleştirme" diye niteler. "Estetik alanın özerkliği için yapılan temel mücadele," der, "bir yanda din, karşı tarafta sanat ve edebiyat arasındadır" (Feher, 1986,

s. 37-8). Aydınlanma öncesi Avrupa'nın zümrelere ayrılmış toplumlarında sanatçılar bir nevi, aristokratlar veya din adamları arasındaki hamilerinin zenginliğine ve prestijine bağımlı hizmetkârlardı (Schulte-Sasse, 1989, s. 87). Bu hamiler sipariş ettikleri işlerde genelde çok net taleplerde bulunurlardı. Örneğin Leonardo Da Vinci *Kayalıkların Bakiresi* tablosu için, resmin içeriğini Meryem'in giysisinin rengine kadar belirleyen, teslim tarihini ve ileride gerekebilecek tamiratları üstlendiğini bildiren bir sözleşme imzalamıştı (Shiner, 2001, s. 6).

Günümüzde estetiğe eleştiri yönelten yazarlar, bu tarihsel durumu ve filozofların entelektüel ve estetik egemenlik arasında kurdukları bağı genelde göz ardı ediyorlar. Bilginleri teologlardan ve sansür memurlarından özgürleştirmenin epistemolojik bakımdan temel bir önemi vardı; en az güzel olanı iyi ve ahlaki olandan ayırmanın; sanatı salt, gerçekliğin bir yansıması, dinsel bir ayinde bir simge, etik hayata giden bir sıçrama tahtası olarak değil kendi içinde bir dünya olarak görmek kadar önemliydi.

Kant, beğeni yargısının özerkliği ve evrenselliğiyle ilgili fikrini öne sürerken, güzelliğe dair hem ontolojik (içsel bir nitelik olarak güzel olma) hem de öznel (bakanın bakışına göre güzel görünme) kavrayışlardan kaçınmak istedi. Beğeni yargılarını, güzelliğe verilen insani bir tepki olarak konumlandırdı: Bunlar, herkeste bulunan bir yetiye dayanıyordu. Aynı zamanda güzelliğin kolektif bir deneyim olarak, tartışma konusu olarak algılanmasını önerdi. Beğeni meselelerinde ortak kanılara varırız; nesneler tek tek kendi içlerinde güzel oldukları için değil, beğeni yargılarına evrensel bir geçerlilik atfeden bir güzellik kabulünü tüm insanlarla paylaştığımız için. Her ne kadar Kant beğeniyle ilgili soruları evrensel bir bağlamda sorarak, Hume gibi İngiliz kuramcıların öznelciliğinden uzak durmak istediyse de, o da estetiği, nesnenin kendinde değil tek tek bireylerin ona verdikleri tepkilerde aradı (Jay, 2003, s. 6-7).[5] O halde beğeni, bir tür sağduyuydu. Bir nesne hakkında bir

5 David Hume (1711-76) "Güzellik, şeylere içsel bir nitelik değildir; sadece onlara bakıp düşünenin zihninin içinde vardır; ve her zihin farklı bir güzellik algılar," diye yazar ([1741-2] 1963, s. 234). Hume bir "beğeni standardı" bulmakla uğraşıyordu, çeşitli hisler o standartta bir araya gelecekti. Henry Home (1696-1782) ise tek bir "beğeni standardı"nın varlığına karşı çıkmıştı; beğeninin kişiden kişiye değiştiğini düşünüyordu ([1761] 1867, s. 482). Kant ise bu bariz görecilikten kaçınmak istemişti.

yargıda bulunduğumuzda, "kendi yargımızı diğerlerinin gerçekten ziyade olası yargılarıyla" karşılaştırırız, bunu da "kendimizi herhangi bir başka insanın yerine koyarak, olumsal bir şekilde yargımıza eklemlenen sınırlamalardan soyutlayarak" yaparız (Kant, 2000, s. 170).

Burada Kant'ın evrensellik düşüncesi, güzellikle ilgili meselelerde diğerleriyle mutabakata varma arayışı içinde bir bireyden yola çıkar. Kant'ı estetizmle özdeşleştiren veya estetiği havada uçuşan bir kavram olarak gören eleştirmenler, Kant düşüncesinin toplumsal köklere dayandığını göz ardı ederler. Onun bu mutabakat düşüncesi, estetik değerlendirmenin kolektif bir süreç olduğuna işaret eder. Bir çölde yapayalnız kalan bir adam, der Kant, süslenmeyi düşünmez. "Güzel olan sadece *toplum*da anlam kazanır." Bunun böyle olmasının nedeni insanoğlunun "toplumsallığa" olan doğal eğilimidir, yani "*duygularımızı* başkalarına aktarma" itkisidir (Kant, 2000, s. 174). Başka bir deyişle insanlar, başkalarının onların estetik değerlendirmelerine tepki vermesini bekledikleri durumlarda sanatın toplumsal boyutunu zımnen kabul ederler.

O halde Hannah Arendt'in öne sürdüğü gibi sanat ortaklaşa bir pratiktir, hatta "siyasal bir faaliyettir." Sanat ile siyaseti birbirine bağlayan, "ikisinin de kamusal alana ait fenomenler olmasıdır" (Arendt, 1977, s. 218).[6] Yargı yürütme kapasitesi, insanların şeyleri sadece kendi perspektiflerinden değil, kamusal alandaki diğerlerinin perspektifinden de görmesini gerektirir. Kant bu pratiği beğeni fenomeniyle ilişkilendirmiştir; önceden özel alana dair bir konu olarak görülürken Kant bu meseleyi kamusal tartışma alanına taşımıştır. "Öyleyse kültür ve siyaset beraber düşünülmelidir, çünkü söz konusu olan bilgi veya hakikatten ziyade yargı yürütme ve karar vermedir; kamusal alan ve paylaşılan dünya hakkında kanaatlerin makul değiş tokuşudur" (Arendt, s. 223).

O halde estetik yargı diyalojik bir süreçtir; buna karşı çıkanların düşündüğünün aksine toplumsal koşullara daha sıkı sıkı bağlıdır.[7] "Kant'taki

---

6 Bu konuda ayrıca bkz. Zammito (1992).

7 Burada Bourdieu'nün Kant eleştirisine atıfta bulunuyorum (1984). Kant estetiğini nasıl yorumlamalı sorunu—yani bizim sanat anlayışımıza ilerici bir katkı mıdır yoksa üstesinden gelinmesi gereken geri bir nokta mıdır sorusu—bir yüzyıl bo-

estetik moment, birey ile toplum arasındaki gerilimleri çözmek yerine tekrarlar;" bu gerilimler öznenin dünya içindeki konumu açısından öyle merkezi bir önem taşır ki (Cascardi, 1991, s. 12). Bu da, beğeni yargılarının çatışmaya kapı açtığı sonucuna getirir bizi. Bu yargılar, bir nevi mutabakat beklentisi içinde olan bir topluluğa referansla yürütülür. Şayet bu koşullar yerine gelmezse, "bu yargılar hakkında birbirimizle kavga etmenin fazla ötesine geçemeyiz veya bunlar estetik yargı dediğimiz türe girmiyor olabilir" (agy., s. 20). Bu yargılar etrafında didişir dururuz, çünkü Ted Cohen'in dediği gibi, "bir şeyi sanat olarak görmek," başka insanların sanatı nasıl anladığının "bizim için önemli olması" demektir (1988, s. 11).

Sanat, bir toplumsal değiş tokuş süreci olarak var olur. Güzel bir nesne, der Alexander Nehamas, içimizde büyük bir "önümüzde duran şeyin ötesine geçme" arzusu uyandırır (2000, s. 402). Onu sadece hayatımızın bir parçası yapmak istemekle kalmayız, bu tecrübe hakkında başkalarıyla konuşmak da isteriz. Bu başkalarıyla etkileşim durumu, güzele duyulan arzuyu özünde toplumsal bir fenomen kılar; "başkalarına anlatılması, onlarla birlikte yaşanması gerekir" (Nehamas, 2007, s. 77).

Bu karşılıklılığa dair hissi Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*[8] adlı novelasında buluruz. Sanatçı Gustave Aschenbach, Tadzio'dan hoşlandığını fark ettiğinde en başta "ona karşı bir baba şefkati" duyar; "güzelliğe sahip olan birinin, güzellik yaratmak üzere tüm ruhunu ortaya koyan birinde esinleyebileceği türden bir duygu" (1986, s. 35). Oğlanın parıltısı karşısında coşkuya kapılan Aschenbach, Venedik sahilinde geçirdiği hayatının son birkaç haftasında, kolera salgını sırasında yeni bir motivasyon bulur. Tadzio da kendisinden yaşlı adamın çekimine karşılık verir, bu ilgisine karşılık ona kaçamak bir tebessüm gönderir.

Karşımızda duran esere kendimizden bir şeyler veririz, karşılığında onun bizi etkilemesine izin veririz ki takdir edebilelim. Ancak tam da bu değerlendirme prosedürünün kendisi kamusaldır. Eser bizi "başkalarının yargıları karşısında özel duygularımızı dışavurmaya, bir yandan da onları

yunca düşünürleri ikiye bölmüştür (McCormick, 1990). George Dickie, Kant'ı fazla incelmemiş bir düşünür olarak görerek dikkate almaz (1996).

8 Bkz. *Venedikte Ölüm*, çev. Behçet Necatigil, 2011. İstanbul: Can Yayınları—çn.

ortak hedefleri, amaçları olan duygusal bir topluluğun fertleri olarak hayal etmeye," zorlar (Siebers, 1998, s. 46-7). Bu değerlendirme, ücra bir adada yapılsa herhangi bir toplumsal anlamı olmaz. Marcel Mauss, karşılıksız hediyenin mümkün olmadığını söylemişti; işte böyle bir değerlendirme de aynı şekilde bağıntısızdır. Verme ediminin kendisi tam o anda alanı, manevi baskıya maruz bırakır. Hediye, "değiş tokuş ve toplumsal sözleşmenin getirdiği zorunluluklar" ritüeli bağlamında bir anlam kazanır ([1923-4] 1990, s. 5). Mauss'un "hediye sistemi"ni "tarafsız ve zorunlu" diye betimleyişi (agy., s. 33), estetik değer atfetmenin paradoksal doğasını yakalar: Aynı anda hem kamusal hem özel oluşunu yani.

Bir gün batımı, bir çocuğun yüzü, bir sporcunun devinimi veya bir şiirin ritmi gibi tecrübeler karşısında, estetik haz dışında hiçbir kazanım elde etmesek de hayran kalabiliriz. Veya Elaine Scarry'nin söylediği gibi, "insanlar kendi çıkarlarına hizmet etmese de oralarda bir yerlerde güzelliğin olmasını istiyorlar galiba" (1999, s. 123). Kant'ın çıkarsızlık mefhumuyla kastettiği budur. Ancak başkalarıyla, estetik tecrübemizle ilgili ilişkiye girdiğimiz andan itibaren bu tecrübe toplumsalın alanına girmiş olur.

Toplumsal Alan Olarak Sanat

Bu özel/kamusal ikiliği, sanatın tarihsel yükselişinde kendini gösterir. Estetiğin Kantçı bir tarzda yalıtılmasıyla sanatın toplumsal düzlemde ayrışması on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda el ele gider. Estetik özerklik kavramını gerçekliğe dayatmak yerine, filozoflar bu kurumsallaşmanın yaygınlaşmasına tanıklık ettiler ve desteklediler. Bu gelişme, felsefe ve toplumda beraber yaşandı; bu ikisi birbirini besledi.

Bu ayrımı yapmak önemlidir, çünkü estetik özerkliğe yapılan saldırılar ve bunun sonucu olarak sanatın reddi, bu iki özerklik hattının bire indirgenmesine yol açtı. Bu ayrım, estetizmi, daha geniş bir ayrışma fenomeniyle özdeş kılarken sanatın kompartımanlara ayrılışının kültürel ve epistemolojik sonuçlarını yeterince anlamak konusunda başarısız oldu.

Örneğin sanatın yeni yeni kazandığı önem, kendini aristokratların sanat koleksiyonlarının örgütlenmesinde gösterdi. Bir zamanlar sanat eserleri bir ayrım gözetmeksizin, kaya, tüy, deniz kabuğu, sikke ve doldurulmuş hayvan

gibi objelerin yanına konulurken, on sekizinci yüzyılda bu tip objelerden ayrılarak daha değerli, daha özel bir tasnife alındılar (Sheehan, 2000, s. 19). Bu koleksiyonlar bir zaman sonra resim ve heykelleri diğerlerinden ayrı olarak güzel sanatlar kategorisine ait örnekler gibi ele almaya başladılar; birbirinden farklı dönemleri ve toplumları tek bir tarihsel kapsama aldılar, bunu da kamuya açık bir hale getirdiler.[9] Bu gelişmelerle eş zamanlı olarak genel kamuya açık konser salonları, tiyatrolar inşa edildi; bu tip yerler daha önce sarayların bünyesinde bulunuyordu. Avrupa'nın büyük ulusal müzeleri, tiyatroları ve müzikholleri kelimenin tam anlamıyla aristokrat evlerinden dışarı çıktı.

Benzer şekilde, artık şiiri, romanı, tiyatroyu ve hicvi bünyesine alan edebiyat da, bir kurumun özelliklerini kazandı: Yayınevi, okul, matbaa, telif ajansı, dergi, kafe, okur ve kitap kulübü gibi unsurlar devreye girdi. Edebiyatın göreli özerkliği, "kendine has biçimsel ve organizasyonel özellikler" tarafından nitelenir ve diğer alanlardaki farklı farklı faaliyetlerle etkileşim halinde olan belirli sınırların içinde tutulur oldu (Bennett, 1990, s. 127).[10]

Kısacası on sekizinci yüzyılda birbiriyle ilişkili iki fenomen olan, sanatın estetik ve toplumsal sistemini ele alan bir felsefi söylem ortaya çıktı. Halbuki biz, sanata yöneltilen estetizm suçlamasına yanıt vermek için bu ikisini—yani sanatın toplumsal bakımdan kompartımanlara ayrılmasıyla sanat hakkındaki söylemleri—ayırt etmeliyiz. Estetizm (başka bir ifade biçimine göre estetik ideoloji), sanatın, toplumsal hayatı yönettiği görüşünü savunur.[11]

---

9 Bu kültürel fenomenler ile genel siyasal gelişmeler arasındaki ilişkiler konusunda bkz. Timothy Blanning (2002).

10 Edebiyatın ulusallaşması konusunda bkz. Hohendahl (1989) (Almanya); Jusdanis (1991) (Yunanistan); Baldick (1983) ve Hunter (1988) (İngiltere) ve Graff (1987) (Amerika).

11 Estetizm, ayrıca on dokuzuncu yüzyılın sonundaki edebi hareketi de bununla ilişkilendirir.

Estetik Özerklik "Sanat Sanat İçindir" Demek Değildir

Her ne kadar Kant hiçbir zaman bu duruşu benimsemediyse ve her zaman güzelliği ilişkisel bir kavram olarak gördüyse de yazıları, *Ding-an-sich,* kendine yeten, kendi içinde tanımlı ve kendine atıfta bulunan bir şey olarak sanat inancının yükselişine katkıda bulunmuştur. En radikal açılımlarından birinde bu ideoloji, insan bilincindeki estetik boyutlara öncelik tanımış (Chytry, 1989, s. xii), ona tarihsel bir *weltanschauung* [dünya görüşü] atfetmiştir; bu dünya görüşü toplum ile devleti, sanat eseri olarak veyahut estetik bir temel üzerine kurulu oluşumlar olarak görmüştür.

Toplumsal hayatı estetize etmeye meyleden pek çok düşünürden biri de Schiller'dir. Fransız Devriminin büyük bir destekçisi olan Schiller, devrimin şiddete yönelmesi karşısında büyük bir hayal kırıklığına uğramış, sonra sanatta, siyaset için bir temel arayışına girmişti. Ancak onun siyaseti yüceltişinin Pericles'in Atinalıların güzelliğe ve özgürlüğe duydukları sevgiye övgüsüyle; veya Winckelmann'ın Yunanistan'da sanat ve siyasal özgürlük arasında kurulan ilintiye duyduğu inançla uzaktan yakından alakası yoktu.[12] Schiller, estetiğin toplumu dönüştürme gücüne yürekten inanıyordu. Siyaset sorununa, diyordu, sadece ve sadece estetikle eğilebiliriz; zira özgürlük sadece ve sadece güzellik sayesinde elde edilebilir ([1795] 1967, s. 9). Schiller, siyasal özgürlüğü çok büyük bir erdem seviyesine yükseltmiş, bir yandan da, estetik bir devlette herkesin özgür vatandaşlar olacağını öne sürerek siyaseti sanata indirgemiştir (agy., s. 219).

Schiller, nihayetinde hayatın estetik bir yorumunun inşasına giden yolun taşlarını döşemiştir. Bunu yaparken de estetiğin omuzlarına büyük bir yük bindirmiş; öyle ki ona, toplumsal yabancılaşma, çevrenin mahvedilmesi, acımasız ekonomik rekabet gibi modernleşmenin olumsuz sonuçlarını askıya alma gücü atfetmiştir. Medeniyet (*Kultur*) der, bilgiyi çoğaltarak, sanatlardaki ayrımları artırarak (*Scheidung der Wissenchaften*) ve toplumsal katmanların, mesleklerin daha da insafsızca ayrışmasına yol açan "Devlet aygıtının karmaşıklığını artırarak" insanlığı yaraladı (agy., s. 32-3). Her geçen gün daha çok uzmanlık alanlarına ayrılan bu dünyada

12 Winckelmann *History of Ancient Art* ([1764] 1968) adlı eserinde Yunan sanatının üstünlüğünü Atinalıların siyasal bağımsızlıklarına bağlar (s. 179). Bkz. Ferris (2000).

"toplumu birleştiren, sadece iletişimin estetik boyutudur" (s. 215). Schiller toplumun kısımlara ayrılması fenomenini, toplumsal hayatın kırılması olarak görür; bunu da klasik toplum düzeninde olduğu düşünülen birlikle karşılaştırarak özellikle acı verici bulur. Ancak bu tepkisinde bir paradoks vardır. Bir yandan toplumun ayrışmasının doğurabileceği tehlikeler karşısında hayıflanırken, bir yandan da (özerk) sanatın, çeşitli toplumsal alanlar arasındaki iletişimi kolaylaştırdığına, dolayısıyla da toplumun parçalılığının üstesinden geldiğine inanıyordu.

Schiller ve diğer yazarların yazılarıyla birlikte estetik, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, toplumun kompartımanlara ayrılışının sonuçlarını askıya alan bir tür kurtuluş alanı olarak ortaya görülmeye başlandı (Schulte-Sasse, 1989, s. 87). Başka bir deyişle pek çok düşünür estetikte, etraflarındaki mesleklerde ortaya çıkan uzmanlaşma meselesine bir cevap buldu. Onlardan birkaç on yıl sonra Max Weber[13] tarafından ortaya atılacak olan tabirle, dünyanın büyüsünün bozulması karşısında hayal kırıklığına kapılan Alman Romantikleri tüm değerlerini maddiyata döken; uzmanlaşmayla birlikte geleneksel zanaatlarını kaybeden, entelektüelleşme sonucu hayatın büyüsünü kaybeden bir toplumda sanatı sığınılacak bir vaha olarak görmeye başladılar.

Özerkliğin Müphemliği

Pek çok eleştirmen Schiller'in iddiasını, estetik özerklik düşüncesine karşı bir silah olarak kullanır. Onun görüşünün, sanatın güçsüzlüğünü, ona modernitenin doğurduğu acıları hafifletecek özel melekeler vakfederek telafi ettiğini öne sürerler. Elbette sanat hiçbir zaman böyle bir palyatif işi üstlenemez. Peki o zaman neden Schiller'in veya Oscar Wilde'ın iddialarını, sanatın toplumsal rolüne dair geçerli izahlar olarak almak zorundayız? Bu yazarların yazdıklarıyla sürdürdükleri gündelik hayatlar çelişki içindeydi.

13 Max Weber rasyonelleşmeyi şöyle açıklar: "Temel olarak, olayların akışına hesaplanamaz, gizemli birtakım güçlerin karışmadığı anlamına gelir; kişi ilkesel olarak, aklıyla hesaplayarak her şeyi kontrolü altına alabilir. Bu da dünyanın büyüsünün bozulmuş olduğu anlamına gelir" (1946, s. 139).

Aydınlanma entelektüelleri estetiğin saflığını överken bir yandan da sanatları, özellikle de edebiyatı, eğitim kanalıyla büyük toplum mühendisliği projesine dönüştürüyorlardı. Böylesi bir Horatius tarzı estetik değer anlayışını benimsemiş olmaları, tam da kurtuluş alanı olarak sanat düşüncesini zayıflatır. Belki de sanatın burjuva toplumunda özerk bir şekilde var olduğu görüşünün altını hiçbir şey "tam da böyle bir toplumda sanat eserlerinin, hem okulda hem okul dışında toplumsallaşma sürecinde kullanılacak eğitsel araçlar haline geldiği gerçeğinden" daha çok oyamaz (Bürger, 1985/86, s. 15).

Aydınlanma entelektüelleri, Schiller'in eserinin başlığını ödünç alarak söylersek, insanın estetik eğitimini hedefliyorlardı. Estetik ile politika arasındaki bu bağlantıyı en iyi örnekleyen figür, Goethe ve Schiller'in yakın dostu Wilhelm von Humboldt'tur (1767-1835). Filoloji ve dilbilimden estetiğe, siyasi felsefeye kadar bir dizi konuda çok sayıda esere imza atan Humboldt, kısa bir süre Prusya eğitim bakanı olarak hizmet vermiş, görevi sırasında da Berlin Üniversitesini kurmuştu. Bu üniversite bir bakıma, Kant'ın felsefe fakültesi için öngördüğü bağımsız yapıyı, ona devlet düzenlemeleri nezdinde bir tür özerklik verip öte yandan onu halkın hizmetine sunarak kurumsallaştırmıştı.

Aydınlanma, sanatın pazara girmesine de tanıklık etti. Sanatçılar sarayın temsili kültüründen özgürleştikçe, kapitalizmin rekabetçi dünyasında ekmeklerini kazanma derdine düştüler. Örneğin, önceleri aristokratların sağladığı okur kitlesini kazanabilmek için popüler yazarlarla mücadele etmek zorunda kalan edebi yazarlar, kendilerini "meta üreticileri" olarak görmeye başladılar (Fontius, 1977, s. 498). Diğer üreticiler gibi, onların da ürünlerini satmak dışında seçenekleri kalmamıştı.

On yedinci ve on sekizinci yüzyılda değişen pazar koşulları, hamilik sisteminin bire bir ilişkilerinin altını oydu ve sanatçılar dahil herkesi uzmanlaşmaya zorladı. Gerçekten de sanatçılar artık pazarın başarılı olanla olmayanı ayırarak edebi değeri belirlemeye başladığını kabullenmek zorunda kaldılar. Bu acımasız gerçek karşısında sanatçıların (ve filozofların), din adamları ve aristokratların hamiliğini kaybetmeleri ve anonim pazarın estetik değeri belirlemesi karşısında müdafaaya geçmeleri anlaşılabilir bir şeydir. Kısacası hiç de rastlantısal olmayan bir biçimde, estetik ideoloji iki

baskın gelişmeyle paralel yükselişe geçti: Sanatın metalaşması ve modern müfredata girişi.[14]

Sanatçılar yavaş yavaş sanatın, basılı kitapların, salonların, müzikhollerin dışında artık var olamayacağını anladılar; halbuki çoğu hâlâ yazılarında tam tersini savunmaktaydı. Bu sanatçılar (ve eleştirmenler) kendilerini içsel bir sürgünde ve çalışmalarını el değmemiş bir saflıkta sunsalar da, bu, pazar güçlerinin onlara dokunmadığı anlamına gelmez. Gerçekten de o dönem kaleme alınan edebi metinlerin kendisi de bu paradoksla boğuşur: Bağımsız olma arzusu ile paranın ve şöhretin cazibesi arasındaki gerilimle.

Örneğin Balzac'ın *Lost Illusions* (1842) [Yitik Hayaller] adlı eseri, çatışmayı dramatize ederken bir yandan da sanatın özerkliğine değer atfeder. 1837 ile 1843 yılları arasında yazılmış olan bu romanın hikâyesi, "Stanhope matbaasının ve mürekkep fışkırtmalı merdanenin" taşraya gelmesinden önceki zamanlarda, on dokuzuncu yüzyılın başında geçer. Angouleme kasabasının matbaacısı David Séchard, seri üretim vaktinin geldiğini hisseder. "Artık ucuz giysilere, ucuz kitaplara talep olacak; artık kimsenin evinde büyük resim asacak yeri olmadığı için resimler nasıl küçüldüyse, bu da böyle olacak." Bu yeni ürünlerin ömrünün uzun olmayacağını öngördüğü için yeni bir kâğıt tipi icat etmeye soyunur. "Öyleyse çözmemiz gereken sorun edebiyat ve bilim açısından büyük önem arz ediyor—ve tabii ekonomi açısından da" (1997, s. 110). David, edebiyatı kurtarmasını beklediği bu yeni seri üretim süreçlerinin aynı zamanda onu acımasız ticaret yasalarının boyunduruğuna sokacağını asla tahmin edemezdi.

Bu durum, kayınbiraderi, aynı zamanda yakın dostu olan Lucien Chardon'un, Paris'e ünlü bir şair olmaya gittikten sonra yaşadığı trajik tecrübeyle teyit olur. Başkentin acımasız dünyasında sanatçı olarak zafere ulaşmak bir yana, geçimini sağlayamayan Lucien ün peşinde koşan niteliksiz bir kalemşör, bir gazeteci olmaya zorlanır. Bir kişi, "Sanatçıların en büyük sorunu dikkat çekmektir," der Lucien'e Paris'e gelmesinin arifesinde (agy., s. 143). "Gürültü koparma" gereğiyle ilgili bu keskin gözlem, Elizabeth Eisenstein'ın da belirttiği üzere matbaaya geçmiş bir toplumun doğrudan bir ürünüdür. "İlgi çekme ve o ilgiyi diri tutma kaygısı [...]

14 Ian Hunter, edebiyatın eğitimde kullanımı meselesini çözümler (1988).

yeni profesyonel yazarın mesleğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir," der. Yazarın pek kıt aldığı ödüller ve prestij, "basında çıkan tanıtımlara bağlı hale gelmiştir—herhangi bir şirket gibi" (Eisenstein, 1979, s. 156).

Yazar, saygınlığını, seyyar satıcı gibi ürünlerini satarak kazanır. Lucien bu kaba saba ticari zihniyetin farkına, bir kitapçıyla yayıncı arasında geçen şu konuşmaya kulak misafiri olunca varır: "Beş yüz kopya alır mısın? Bu kadar alırsan beş franga veririm, haydi her düzine için iki tane de hediye olsun" (Balzac, 1997, s. 203). Sanki kitaptan değil de çörekten bahseder gibi edilen sohbet "taşralı şöhreti" yavaş yavaş Paris'in kitap dünyasının kabalığıyla ve acımasızlığıyla tanıştırır. Yayıncı Dauriat, Lucien'e "İki bin kazanmayı beklediğim bir kitaba iki bin yatırıp risk almak işime gelmez. Ben edebiyat spekülasyonu yapıyorum burada," der (agy., s. 279). Dauriat'nın dünyasında şiire yer yoktur. Koltuğunun altında şiir dosyasıyla gelen olursa, onu tersleyerek kapıyı gösterir. Bir önceki yıl şiirden epey para kaybetmiştir.

Dauriat'nın abartılı diline rağmen buradaki ironiyi kaçırmak kolaydır. David'in, Paris'teki Lucien'i ve geride bıraktığı karısını desteklemek için ucuz kâğıt geliştirme tutkusu aslında edebiyatın "yıkımına" katkıda bulunmaktadır. "Velhasıl kaderin tuhaf cilvesiyle, bir yandan Lucien gazeteciliğin çarklarında öğütülürken, bu devasa makinenin dişlilerinde onurunu ve zekâsını paramparça ederken, geride bıraktığı David Séchard matbaasında gazete ve dergi olayının maddi veçhesiyle karşı karşıya kalmıştı" (agy., s. 500). "Her şey satılığa çıkmışken, her şey, başarı dahil her şey imal edilir hale gelmişken," der Lucien, hayal kırıklığına uğramamak çok zordur (agy., s. 396).

Balzac'ın romanı, sanatın toplumsal bakımdan bağımsızlığına inanç ile onun toplumun içine gömülü oluşu gerçeği arasındaki halat çekme oyununu vurgular. Bir bakıma romanın kendisi, edebiyatın çevresinden ideolojik bakımdan özgürleşmesine dair tarihdışı iddiaları sorgulayarak, bu çekişmeyi sergiler. Balzac Paris'teki eleştirmenlere, kitap tenkiti yazarlarına, editörlere, yayıncılara, kitap perakendecilerine, okurlara atıfta bulunarak bir yandan da edebiyatın kurumsallaşmasına, tam da özerkliğine işaret etmekteydi. Yani Balzac'ın kendisi de paradoksal bir biçimde bu özerkliğin, edebiyatın kendi içinde toplumsal bir alan haline dönüştüğü, bunun da Lucien'in girip çıktığı—gazete, yayınevi, editörün yazıhanesi, kahveler

gibi—yerlerde şekillenen kamusal bir süreç olduğunu anlıyordu. Ya da belki bu sürecin, yazarların öylesine veryansın ettikleri—uzmanlaşma, profesyonelleşme, kapitalizm ve devlet bürokrasisinin artışı gibi—toplumdaki değişimler sayesinde mümkün olduğunu ileri sürebiliriz. Öyleyse estetik özerklik, tam da sanatı ayrı bir alan olarak kuran bu toplumsal güçlerin ifadesinden başka bir şey değildir. Sanatın ikili karakterini gözler önüne serer: Hem özgür hem zincire vurulmuş olma durumunu.

Sanatın ikili doğası, George Gissing'in Viktoryen romanı *New Grub Street*'te (1891) ön plana çıkar. Balzac'ın eserinde olduğu gibi bu romanda da sanatçının, sanatın ticarileşmesi karşısında yaşadığı hayal kırıklığı anlatılır. Roman yazarı olan baş karakter Edwin Reardon gibi, Gissing'in kahramanlarının çoğu, uyum sağlamaya zorlandıkları ticari dünya tarafından göz ardı edildikleri için küskündür. Romanın başında gazeteci kahraman Jasper Milvain, kahvaltı sırasında edilen bir sohbette Reardon hakkında, "edebiyatı para kazandıran bir iş olarak sürdürecek tipte bir adam değil," der (Gissing, s. 36).[15] "Bugünlerde," diye şikâyet eder, edebiyat "ticaret" haline geldi, "ve sizin o başarılı edebiyatçılarınız da tüccar olup çıktılar" (s. 38). Hayal kırıklığına uğramış bir başka kişi olan, eleştirmen Alfred Yule'un kızı Marian Yule da bu karamsar yargıyı tekrar eder. Günlerini British Museum'un okuma odasında okuyup çalışarak geçiren kız, "Neden kendimi kitap yayıncılığında harcayayım, günümüzde piyasadaki malların herhangi birinden farkı kalmamışsa?" diye sorar: "Akla hayale gelmez bir çılgınlık" (s. 137). Birinin çıkıp, "içine eski kitapların atılabileceği, sonra kitapların kırpılıp, harmanlanıp günümüzün tüketim alışkanlıklarına göre tek bir kitap haline getirileceği bir edebiyat makinesi" keşfedip edemeyeceğini merak eder (s. 138).[16] Edebiyatın, endüstriyel mekanizmanın çarklarındaki dişlilerden biri olduğu şeklindeki benzetme her ne kadar abartılı olsa da, kitap üretiminin aydınlatıcı bir resmini sunar. Burada söz konusu olan otomatik yazıdır; üstelik daha ortada hipermetin diye bir şey yokken.

15 O yıllarda edebi telif ajanslarının ortaya çıkışıyla ilgili olarak bkz. Gillies (2007).

16 Marian'ın, hipermetin yazımını öngörerek kitabın öleceği kehanetinde bulunduğu düşünülürse, kızın bu öngörüsünün bugün gerçekleşmekte olduğu söylenebilir. Bu konuya kitabın son bölümünde döneceğim.

Edebiyatın arkaplanını böylesine yakıcı bir tespitle gözler önüne seren bu romanın, Oscar Wilde'ın *The Picture of Dorian Gray*'iyle [Dorian Gray'in Portresi] aynı yıl ve Huysmans'ın *À Rebours*'undan [Tersine][17] yedi yıl sonra yayımlanmış olması acaba tesadüf müdür? Bu iki metin de Avrupa estetizminin görkemli örnekleridir. Gissing'in eseri, "sanat sanat içindir" düşüncesinin kaçındığı, sanatın metalaşması olgusunu lanetler. Halbuki sanatçılar bir yandan bu fenomeni kötülerken bir yandan da onun bir parçası olmuşlardır. Elbette kimileri, sanatçıların piyasa gerçeklerinden ideolojik olarak kaçınmak, kâr kaygısından uzak, tarafsız bir ortamda üretmek için estetik özerklik düşüncesini benimsediğini iddia etmişlerdir.[18] Saikleri ne olursa olsun bu sanatçılar, sanatı kamusal bir fenomen olarak anladılar, saf biçim düşüncesini yücelttikleri durumlarda bile. Bunu sadece kendi eserlerinin tanıtımını yaparken değil—bir yayıncı bulma gereği, okuma turları yapmak, kitap kopyalarını tanıtım yazısı yazdırmak için göndermek gibi—popüler kültür ürünleriyle içli dışlı oldukları durumlarda da—polisiye romanlardan, dergilerden, reklam dünyasından ödünç aldıkları malzemeyle—yaptılar.

Özerk Sanat Kamusal Sanattır

Bu çelişki belki en iyi, tıpkı önceli "sanat sanat içindir" düşüncesi gibi kusursuz biçimi ilahlaştıran modernizmde kendini gösterir. Bu açıdan tipik bir argüman ressam Kasimir Maleviç'ten (1878-1935) gelir: Süprematizm akımıyla ilgili kaleme aldığı denemesinde kamuoyunun, nesnel olmayan sanata alışması gerektiğini söyler. "Sanat artık devlete ve dine hizmet etmeyi umursamıyor; artık kibarlık tarihini betimlemeyi arzu etmiyor; kendi başına nesneyle herhangi bir alakasının olmasını istemiyor ve artık 'şeyler' olmadan, kendinden menkul ve kendi için var olabileceğine inanıyor" ([1927] 1964, s. 95). Maleviç'in ifadesi, modernizmin izleyici kitlesine yönelik "asmayalım da besleyelim mi" yaklaşımını gözler önüne

17 Bkz. *Dorian Gray'in Portresi,* çev. Nihal Yeğinobalı, 2011. İstanbul: Can Yayınları. *Tersine,* çev. Tahsin Yücel, 2003. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları—çn.

18 Fontius (1977) ve Schulte-Sasse (1989) bu meseleyi tartışmıştır.

serer. Fakat bu kuram sanatı, hatta modernist sanatı betimlemeye yeter mi? Sanat "kendinden menkul ve kendi için" var olabilir mi gerçekten de?

Avrupa estetizminin baş papazı Oscar Wilde'ın bu konuda şüpheleri vardı. İzleyici kitlesinin, sanat dünyasının karmaşık mekanizması içinde vazgeçilmez bir işlevi olduğunu anlamıştı.[19] "Bir sanat eserine dair kanaatlerin çeşitliliği," diye yazar *Dorian Gray'in Portresi*'nin önsözünde, "eserin yeni, karmaşık ve hayati olduğunu gösterir" ([1890] 1974, s. xxxiii). Bir eserin yeterliliğini belirleyen izleyici kitlesidir, der Wilde. Eserin yabancılaştırma stratejilerinin ve sanatçının geliştirdiği toplumsal eleştirinin nihai nesnesi de o kitledir.[20]

İngiliz ve Fransız estetizminden etkilenen Konstantinos Kavafis (1863-1933), okurun kamusal sanat oyunundaki hayati rolünü ısrarla vurgulamıştır. Bir yandan modernist Kavafis sanatı, küçük bir okurlar zümresi için üretilen elitist bir edim olarak görüyordu. "Mağazanın" adlı şiiri, bir zanaatkârın ikinci sınıf eserlerini nasıl satışa çıkarıp hakiki "sanatsal" yaratılarını kendisine saklamayı tercih ettiğini anlatır. En rafine yaratılarından kopamaz: "ve böyle güzel buldu onları; gördüğü gibi değil, doğada/ incelediği gibi değil. Koyacak onların hepsini kasasına." O "gözüpek sanatının kanıtlarını" satmak yerine gözlerden ırak bir yerde kilitli tutar.[21] Şiirin basit, metafordan arınmış, düzyazısal dili, metnin kendisinin hedef kitlesine yönelik uzlaşmaz yaklaşımla örtüşür.

Peki Kavafis bu estetist görüşü sürdürebilir miydi? Pratikte sanatın, birçok failin müdahil olduğu kamusal bir fenomen olduğunu anlamıştı. Şiirdeki mesafeli sanatçının aksine Kavafis, eserinin dağıtımı ve insanlar nezdinde alımlanması konusuna gayet enerjik bir biçimde müdahil ol-

---

19 Ressamlar da bunu anlamıştı. "Resmin nihai amacı," demişti altını çize çize Kübist ressam Albert Gleizes (1881-1953) ve Jean Metzinger (1883-1956), "kitlelere ulaşmaktır" ([1912] 1964, s. 18). Anlaşılmazlığına rağmen halkın er geç Kübizmi kavrayacağını ümit ediyorlardı.

20 Bu, "Londra'da yüzyıllardır sisli günler olmuştur... Ama kimse görmemiştir, o nedenle de o konuyla ilgili hiçbir şey yapmayız. Sanat sisi icat edene kadar o günler var olmadı" diyenle aynı Wilde'dır ([1891] 1945, s. 30).

21 Kavafis, *Bütün Şiirler,* çev. Herkül Milas, Özdemir İnce, 1990, s. 49—çn.

muştu. Diğer pek az şair gibi şiirinin kamusal tüketimine etkide bulunma girişimleri olmuştu; toplu şiirlerinin basımını reddederek yapmıştı bunu (Jusdanis, 1987). Onun yerine şiirlerinin defterler, küçük şiir kitapçıkları gibi formatlarda dolaşıma girmesini tercih etmişti; bu ona, şiirlerini geri toplama, üzerlerinde değişiklikler, düzenlemeler yapma fırsatı veren bir formattı. Kavafis, şiirinde biçimi yüceltmiş, sanatı en yüce insani değer olarak çok yüksek bir yere koymuştur. Fakat gündelik hayatında sanatı ve şiiri, en nihayetinde izleyici kitlesinin yargısını gerektiren kolektif faaliyetler olarak gördü.

Estetik statünün kamu nezdinde onaylanması gereği meselesi bir başka modernist metinde de karşımıza çıkar: Henry James'in "The Beldonald Holbein" adlı öyküsünde. Eliptik diyalogları, çarpıtılmış temsilleri ve çok yoğun karakter analizleri yüzünden adı çıkmış James, bu metinde sanata dair şaşırtıcı bir toplumsal resim çizer. Bir sanatçı olan anlatıcı, Lady Beldonald adlı İngiltere'de yaşayan zengin Amerikalı kadının yardımcısı Bayan Brash'ın bir resmini yapmanın peşine düşmüştür; onda modern bir Holbein imgesi görür. Ressamın kendini değil de sıradan bir kadın olan Bayan Brash'ı resmetmek istemesinden rencide olan Lady Beldonald büyük çabalarla yardımcısının "küçük bir Amerikan şehrine" gönderilmesini sağlar. Kadının ortadan kaybolduğunu fark eden anlatıcı ve arkadaşı Bayan Munden, talihsiz Bayan Brash'ı modası geçmiş bir resme benzetir:

> Küçük bir Amerikan şehri: Holbein'ler için uygun bir pazar değildi. Kentin müzesine kabul edilmeyen ve herhangi bir sanat akımının yükselişinden de güç alamayan zavallı yaratık, sessiz bir devrim gerçekleştirdi ve ağır bir utanç içinde yüzünü duvara çevirdi. Orada öylece, bir sanat eleştirmeninin hayaletinin bile müdahalesi olmadan durakaldı: Daha sonra onun önünü çevirenler sadece biraz boyayla karşılaştı (James, 1903, s. 48).

Alıcıların, ziyaretçilerin ve eleştirmenlerin "müdahalesi" olmaksızın resim asla sanata dönüşemezdi, sadece bir tuval üzerine sürülü boyalar olarak kalırdı: Potansiyel bir sanat eseri olarak. Toplumsal bir inşa olmaktan ziyade Kavafis'in şiirindeki o güzel, süslü şeyler gibi.

Sanatçılar eserlerini yayımladıkları, sergiledikleri veya sattıkları ölçüde, zımnen de olsa sanatın toplumsal ve iletişimsel niteliğini kabul etmiş olurlar; eserlerine bir değer atfeden o toplumu reddetme noktasına geldiklerinde bile.[22] Sanatçıların eserlerini, ya ihlal ettikleri ya da benimsedikleri estetik normlar çerçevesinde ürettiklerini söylemeye bile gerek yok. Jan Mukarovski "Bir sanat eseri," der, toplumsal alanda kurulmuş olan "bir estetik normun geçmiş ve gelecekteki durumu arasında gider gelir" (Mukarovski, 1970, s. 36). Öyleyse tüm sanat eserleri "estetik ötesi değerler taşır" (agy., s. 88). Saf biçim olma iddiasında olanlar bile.

Modernist şairler, estetist duruşlarına rağmen sanatı inşa edilmiş bir kategori olarak kabul ettiler. Andreas Huyssen'in *After the Great Divide* [Büyük Ayrımdan Sonra] kitabında güçlü bir ifadesini bulan hâkim pozisyonun aksine, modernizmin toplumsal bakımdan mesafeli olduğu iddiası sıkı bir eleştiri karşısında ayakta duramaz. Huyssen'in tezinin temel noktası, "modernizmin kendini bilinçli bir dışlama stratejisiyle, öteki tarafından kirletilme kaygısıyla kurduğudur: Yani önüne gelen her şeyi yutan ve kapsayan kitle kültürü tarafından" (Huyssen, 1986, s. vii). "Büyük Ayrım" dediği şey budur: "Yüksek sanatla kitle kültürü arasında ısrarla kategorik bir ayrım yapmak" isteyen ve 1880 ile 1920 arasında hüküm süren bir söylem.

Huyssen'in duruşu yanlış bir modernizm okumasını temsil eder; modernist kuramları ve manifestoları yüzeysel bir şekilde yorumlar. Başka bir deyişle, modernizmin güya popüler kültürü reddettiğini ve kitle sanatıyla gerçek sanatı ayırdığını varsayar. Halbuki bütün eleştirmenler bu duruşu paylaşmaz. Postyapısalcılıktan onyıllarca önce Walter Benjamin, saf biçimin peygamberi Mallarmé'nin, kitle iletişim araçlarından unsurlar aldığını keşfetmişti. Örneğin "Un coup de dès" [Bir Zar Atımı] uzun yıllar önce, kelimelerin damıtılmış anlamları üzerine en tavizsiz düşünümlerde bulunan şiirlerden biri olarak selamlanmıştı. Bir yandan da Mallarmé bu şiiriyle, "reklamın grafik gerilimlerini basılı kâğıtla bütünleştiren ilk kişi" olmuştur (Benjamin, 1978, s. 77). Mallarmé pek çok şairden önce

22 Sanat sanat içindir anlayışı, sanatın özerkliğinden ziyade, burjuvazinin toplumsal ve didaktik taleplerine karşı bir silahı simgelemiştir (Wellek, 1970, s. 136).

eserinde sinemayı öngörmüş ve unsurlarını kullanmıştı. Bu konuya son bölümde de değineceğim.[23]

Yakın dönemde eleştirmenler, yüksek modernizm ile popüler kültür arasında benzer paralellikler buldular. Mark S. Morrisson, modernizmin ticari kitle kültürüne ilgisinin "zengin ve çok yönlü" olduğunu gösterdi. Bu modernist yazarların, "tanıtım ve okur kitlesi konusunda gayet bilinçli" olduğunu ve *Ulysses*'in "Nausicaa" bölümü gibi modernist metinlerin, dergilerde de geçen sözcükler, imgeler ve sloganlar içerdiğini iddia eder (Morrisson, 2001, s. 5-6).

T.S. Eliot gibi, kitle hareketlerine karşı son derece düşman olan özbilinçli snobların bile onlarla gayet canlı ilişkileri vardı. Eliot'ın eserlerinin dikkatli bir okuması "yaratıcı süreçlerinde popüler kültürün sürekli varlığının izlerini" gözler önüne serer (Chinitz, 1995, s. 240). Eliot yüksek sanatla popüler sanatı bir ikiliğin iki kutbu olarak görmek yerine, bu ikisi arasında devamlılık görüyordu. Yaptığı antropoloji okumaları ona, sanatın işlevsel olarak ayrıştığını ama bunların toplumsal pratiğin bir parçası olduğunu öğretmişti (agy., s. 238).

Amerikan modernizmi de aynı şekilde aktif olarak kitle kültürüyle haşır neşir olmuştur. 1890'larda bir değer kriziyle karşı karşıya kalan şairler, mevcut şiir biçimlerinin modasının geçmiş olduğunu kabul etmek ve popüler kültür konvansiyonlarını benimsemek zorunda kaldılar. Her ne kadar pek çok kişi şiirin, kitlesel okur kitlelerine sahip dergilerin ve kurgu türünün yükselişiyle birlikte yok olacağını düşünmüş olsa da, şiir başarılı bir şekilde kendini değişen koşullara uydurdu (Newcomb, 2004, s. xxv, s. 57).

Elbette sanatçılar piyasanın ve siyasetin, stüdyolarını istila etmesinden, onları bağımlı kılmasından korktular. Fakat, Pierre Bourdieu'nün on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Fransız kültür hayatı üzerine incelemesinin de gösterdiği gibi mecburen bu ikisiyle de haşır neşir oldular. Ve bunu da sanatın özerk alanını korumak için yaptılar—yani sanatın

23 Burada modernizme karşı öne sürülen iki temel argümanı ele almıyorum: Elitizmi ve güzelliği marjinalize etmesi. Bu konuda bkz. Hickey (1997) ve Steiner (2001).

kendi meşruiyetinin kurallarını belirleme hakkı için. Sanatın özerkliğiyle iktidarın ve paranın imparatorluğu arasındaki çatışma, sanatçıları ve entelektüelleri belirler oldu. Dolayısıyla Flaubert ve Gautier gibi yazarların burjuva sanatı kötülediği ve sanat hakkında yargıda bulunmanın sadece ve sadece sanatçıların hakkı olduğu görüşünü savunduğu bir zamanda, bu insanlar siyasi dünyaya adım atmaktaydılar. Elbette on dokuzuncu yüzyılın sonunda "edebiyatın alanı, sanatın alanı ve bilimin alanı özerkliğe kavuşurken, bu özerk alanların en özerk faillerinin entelektüel sıfatıyla siyaset alanına girmeleri," bir paradokstur. Yani bu insanlar siyaset alanına, siyasetçi olmuş yazarlar olarak değil entelektüeller olarak sızmışlardı: "Ellerinde de alanlarının özerkliğinde ve onunla ilişkili tüm değerlerde temellenen bir otorite vardı: Etik saflık, özgül uzmanlık vs. gibi" (Bourdieu, 1995, s. 342).[24] Tartışmalı siyasi pozisyonlar benimsediler ve halkı pek ilgilendirmeyen davaların savunucusu oldular, zira kültürün çeşitli alanlarından gelen uzmanlar olarak toplumlarına eleştirel gözlerle bakabildiler.

Özerklik savunusu on dokuzuncu yüzyıl sonu yirminci yüzyıl başlarında, yani modernizm diye adlandırılan dönemde, sanat ve öğrenim alanlarının gittikçe para ve siyaset alanlarıyla iç içe geçmesi sonucu oldukça hararetli hale geldi. Kültür endüstrisinin güçlenmesi, bu eğilimi yalnızca pekiştirdi; bu da hem entelektüeller hem de sanatçılar açısından ciddi bağımlılık sorunları yarattı. Bugünkü mesele, Bourdieu'nün de altını çizdiği gibi özerkliğin korunması için verilen mücadelenin sürdürülmesidir. Sanatçılarla entelektüeller "bağımlı üreticilerden ayrışmak" ve "tüm iktidar biçimleriyle ilişkilerinde kültür üreticilerinin ekonomik ve toplumsal özerkliklerinin koşullarını" garanti altına almak, bir yandan da fildişi kulelerine çekilmenin cazibesinden kaçınmak için savaşmak zorundalar (Bourdieu, 1995, s. 347-8).

---

24 Bourdieu "edebiyat alanı" ile ilgili keskin bir analiz sunarken, Becker (1982), Christa Bürger (1977), Christa Bürger vd. (1980, 1982), Peter Bürger (1984), Dubois (1978) ve Fish (1980) gibi sanatın kurumsallaşması hakkında yazan yazarlara atıfta bulunmaz.

Sadece Özerk Sanat Siyasi Olabilir

Entelektüellerle sanatçılar en azından iki yüzyıldır, yani sanatın ayrı bir kurum olarak yükselişinden bu yana bu savaşın içindeler.[25] O insanlar, isterse hayali olsun, kendilerine ait bir alanın peşinden koştular; oradan toplum hakkında düşüneceklerdi. Bu özerkliğin sembolik olması, önemli sonuçlar doğurmadığı anlamına gelmez. Sanat dünyasının toplumun ve devletin kontrolünden özgür olduğu düşüncesi, toplumda, sanatçılarla entelektüellerin mutlakıyetçilikten kapitalizme, cinsiyetçilikten emperyalizme birçok baskıcı sistemi eleştirebildikleri kavramsal bir platform açmıştır. Entelektüel özgürlük pratiği en başta estetik bir girişimdi; sanata özgürlük çağrısına dayanıyordu: En başta rahip, prens, sonra girişimci, polis ve bürokrat karşısında özgürlük. Başka bir deyişle entelektüellerin, hâkim toplumsal, kültürel ve siyasal normları değerlendirme imkânları, ilk başta sanat adına ilan edilmiş olan bağımsızlık sayesinde olmuştu.

Bu sanatçılar, şairler ve kuramcılar, özerklik argümanlarına sığınarak, yani kendilerini kabul edilmiş normları alaşağı edebilecek uyumsuzlar veya radikaller olarak görerek, siyasal mutlakıyetçiliği veya neoklasisizmi mahkûm edebildiler.[26] Onlar yeni, duygusal ve isyankâr, statükoyu değiştirmeye can atan bireyi inşa ettiler (Gagnier, 1994, s. 265). Erken dönem Alman Romantiklerinin sanat ile siyaset arasında kurdukları sentez, ancak ve ancak yeni tür bir duyarlığın özgürlüğü siyasal bir gerçeklik haline dönüştürebileceği hipotezine dayanıyordu (Blechman, 1999, s. 23). Fakat bireyin biricikliğine olan inançları bir narsisizm durumu değildi, zira benlikle dış dünyayı kaynaştırmak istiyorlardı: Bu dış dünya ister Tanrı olsun, ister devlet, ister devrim, ister doğa. Zirvesini Aydınlanma'da ve Fransız Devriminde yaşayan bu düşüncenin takipçileri, muazzam bir özgürlüğü taşıyabilecek yeni tür bir insanın ortaya çıkışına tanık oldular. Gerald N. Izenberg'e göre, devrimci radikalizmin ideolojik temelini ileri götürerek insan özerkliğine dair yeni

---

25 Bu çatışmanın öncelleri de var. Galileo gibi bilginler on yedinci yüzyılda Katolik Kilisesinden bağımsızlıklarını kazanmanın mücadelesini vermişlerdi.

26 Her ne kadar toplum dışı kişi olarak sanatçı düşüncesinin izleri Romantizme kadar gitse de, kendi kurallarını belirleyen özne algısının kökleri on yedinci yüzyıldadır (Lambropoulos, 1993).

iddialara ulaştılar; o dönemin mevcut siyasal ve toplumsal kuramlarının çok çok ötesine geçtiler. Bu erken dönem romantikler, kendi kişisel krizleriyle Avrupa'nın tarihsel krizini özdeşleştirdiler (Isenberg, 1992, s. 50-1).

Günümüzde estetik özerkliğe yöneltilen saldırılar, bu geleneğin tarihsel değerini göz ardı eder. Örneğin Taylor ve Saarinen (1994), sanatın eleştirel işlevinin, toplumun gözlenebileceği ve eleştirilebileceği bir "Arşimed noktasını" varsaymadığını iddia ederken bu meseleye biraz baştan savma yaklaşmıştırlar. Bu "nokta"ya bir alternatif önermek yerine, basitçe "elde olan üretim ve yeniden üretim biçimlerini geliştirecek eleştiri stratejileri geliştirmek lazım" diyorlar (Pedagogies 8). Postmodernitenin toplumsal eleştiriyi, sanatçı/entelektüel ile toplum, özne ve nesne arasında belirli bir mesafe olmaksızın nasıl algıladığını sormak oldukça yerinde olacaktır.

Romantik sanatçılar bu eleştiriyi, kültürün tepesindeki konumlarından yönelttiler. Halbuki estetik özerkliği hayattan el etek çekme gibi görmeye devam edersek, yaptıklarını takdir edemeyiz.[27] "İçe kapanma" meselesine eğilen yazarlar, sanatın kurumsallaşmasının, sanatçının siyasallaşmasıyla el ele gittiğini görmekte başarısız olmuşlardır. Gerçekten de sanatın gittikçe artan bağımsızlığı, "burjuva özgürlük bilinci" ve siyasal egemenlik mücadelesiyle ilişkilendirilmiştir (Adorno, 1997, s. 225). Habermas, on sekizinci yüzyılda bir toplumsal kategori olarak entelektüelin kamusal alanda yükselişinin, büyük ölçüde edebiyat ve demokrasi bağlamında yürütülen tartışmalar üzerinden olduğunu göstermiştir. John McGowan bu yeni toplumsal sınıfı "demokrasinin çocukları" diye adlandırırken haklıydı, zira bu insanlar özgürlük, siyasal haklar ve yönetişim gibi meselelerle ilgililerdi (2002, s. xi).[28] Toplumu kültürün bakış açısından inceleyerek bir bakıma bu iktidar ve kültür bağlantısına bulaşmış oldular, bir yandan da ondan faydalandılar.

Siyaset ile estetik arasındaki bu bağlantıları incelersek, on sekizinci yüzyılda eski rejime meydan okuyan yeni bir kavramsal ve kurumsal alanın açılmış olduğunu görürüz. Bu alanın tüm unsurları—dergi, gazete, roman, gazeteci, eleştirmen, konser, tiyatro ve müze—kültürle ilgiliydi (Blanning,

27 Luc Ferry, estetik tarihini "dünyanın öznelleştirilmesi" ve git gide artan bir içe dönüş olarak görür (1993, s. 19).

28 Bu konuyla ilgili farklı bir perspektif için bkz. Crow (1985) ve Foss (1971).

2002, s. 2). Bu faillerin ve yapıların, kamuoyu fikriyle birlikte ortaya çıkışı, etkileri siyaset alanında hissedilen bir kültürel devrimi oluşturdu.

Elbette her sanatçı, her entelektüel, devrimciydi diye bir şey yok. Ancak pek çoğu siyasal ve toplumsal dönüşüm olasılığından esin almıştı. Bu özellikle, tarihsel olarak toplumsal mücadelelere karşı kaygısız olmakla suçlanan Alman entelektüeller için geçerliydi. Halbuki bu entelektüeller "herhangi bir Avrupa ülkesindeki muadillerine nazaran daha siyasiydiler" (Blanning, s. 211). Zira erken dönem Romantikler açısından estetik ve siyaset birbirinden ayrılmaz iki şeydi (Beiser, 1996, s. xii-xiii). 1790'ların sonuna kadar Fransız Devrimine coşkuyla destek verdiler ve o onyılda devrim, Alman felsefesine hâkim oldu. Romantiklerin pek çoğu yerel yönetimde aktifti ve Fichte ve Hölderlin gibi bazıları da insanları isyana teşvik eden faaliyetler içindeydiler. Fransız Devriminin şiddeti karşısında ve kurtuluş olasılığı konusunda hayal kırıklığına uğrayan geç dönem Romantikler ise muhafazakâr bir kırılma yaşadılar. Sanat ile siyaseti ilişkilendirmek yerine siyasetin yerine sanatı koydular; siyasi bir devrimden ziyade estetik bir devrimi canla başla istemeye başladılar.[29] Halbuki onların selefleri toplumsal değişimin en ateşli savunucularıydı. Friedrich Hölderlin'in, Osmanlı İmparatorluğuna karşı Yunan mücadelesine duyduğu büyük tutku bunun bir göstergesidir. Bir yandan eski Hellas'ın yok oluşuna yas tutarken öte yandan modern Yunanistan'ın bağımsızlık hareketinin coşkulu bir destekçisi olmuştu.[30]

Tüm dünyanın dikkatini üzerine çeken Yunan bağımsızlık savaşı, sanatın yoğun bir biçimde siyasete bulaşmasına gösterilebilecek bir örnektir. Dionysios Solomos, şiirlerinde Yunan devrimini dramatize etmişti; Lord

29 Bu geç dönem yazarlara odaklanan eleştirmenler Romantizmin tamamını gerici diye nitelediler (Blechman, 1999, s. 6). Madame de Staël'in izinden giden Carl Schmitt, Romantizmin siyaseti estetize ederek dünyadan uzaklaştığını savundu. Toplumsal hayatı romana konu ederek tarihi romantize ettiğini öne sürdü (1986, s. 83-4). Schmitt'in tezi sonradan sanata yöneltilen saldırılardan biri haline geldi.

30 Hölderlin'in *Hyperion*'unun ikinci bölümündeki kahramanı Yunan bağımsızlık mücadelesine katılır. Arkadaşı Alabanda'dan "Rusya'nın Bab-ı Âli'ye savaş ilan ettiğini; donanmasının takımadalara varmak üzere olduğunu [1770 senesinde]; Yunanlıların başkaldırıp Sultan'ı Fırat'a doğru sürerlerse özgürlüklerine kavuşacaklarını" öğrenince mücadeleye katılır (1946-85, III, s. 94).

Byron İngiltere'de sürdüğü aristokrat hayatı bırakıp Yunan davasına katılmış, Missolongi savaşında hayatını kaybetmişti; Eugène Delacroix, Yunan isyancılara duyduğu sempatiyi göstermek için Yunan devrimiyle ilgili bir dizi resim yapmıştı.[31]

Yunan davası, sanat tarihinde daha sonra da pek çok kez ele alındı. Donald Drew Egbert, Fransız Devriminden 1968'e Avrupa'da toplumsal radikalizm ve sanatlar arasındaki ilişkileri kapsamlı bir biçimde inceleyen araştırmasında, ilk önce mutlakıyetçi monarşilere, daha sonra toplumu dönüştürmek isteyen kapitalist burjuvaziye karşı yabancılaşan sanatçıların hikâyelerini anlatır (1970). Sanatçının aktivist rolü postkolonyal mücadelelerde de görülebilir. Sanatçılar kolonilerin çözülme sürecinde de öncü bir rol üstlenmişlerdir. José Carlos Mariátequi (1971), Ngugi Wa Thiong'o (1972, 1981) ve Chinweizu ve Madubuike (1983) gibi yazarlar bu meseleyi ele almışlardır. Bu sanatçılar, örgütlü milli bağımsızlık mücadelelerinin içinden çıkan bir direniş edebiyatının şekillenmesi için çalıştılar (Harlow, 1987, s. xvii).

Elbette bu söylediklerimin hiçbiri yeni değil. Ancak bu tip listelerden önemli bir ders çıkar: *Sadece özerk sanat muhalif olabilir.* Yapı markette duran birkaç tuğla eleştiri üretemez, zira hem temsil hem fayda işlevini yerine getirir. Tuğla tuğladır. Halbuki galeride tuğlanın pratik faydası inkâr edilir, normal kullanımından uzaklaştırılıp farklı bir yere konur. Orada bir metafora dönüşür. Tuğla orada tuğla değildir, dokudur, renktir, evdir, hatıradır, mercimek çorbasının kokusudur.

Sanat metamorfozdur, değişiklik yapma zanaatidir. Sonsuz büyüklükteki benzetme potansiyeli sayesinde olanaksız olanı, kavranamaz olanı hayal eder. "Bu metaforik simyada," diye yazar Jay Parini, "değişimler olur ve bunlar hakiki görünür" (2008, s. 77). Peki tüm bunların devrimle ne ilgisi var? Cevabı: Sanat, sadece ve sadece orada olduğu için siyasidir. Yani sanat sadece içerik bakımından değil—savaşın sanatta temsili veya sanatçıların benimsedikleri duruşlar gibi—özerk yapısından dolayı da siyasidir. Adorno, sanatın "salt var olmakla toplumu eleştirdiğini" biliyordu (1997, s. 226). Sanat, etrafına bir

31 Romantizm ve devrim konusunda bkz. Blechman (1999), Jusdanis (2002) ve Sharpe ve Zwicker (1998). Ayrıca milli kurtuluşu destekleyen Stendhal ve siyasi radikallere sempati duyan Puşkin gibi başka sanatçılardan da örnekler verilebilir.

çit çekip kendisini gerçekdışı veya karşıgerçek olarak; yanılsamalar, yalanlar, yansımalar, arka sokaklar ve yarı karanlık yüzlerin dünyası şeklinde sunarak siyasete dahil olur. Bizi dünyamızla etkileşime girmeye davet eder; cana can katan birkaç saniyeliğine de olsa o dünyanın dışına çıkarak.

BÖLÜM 4

Parabasis Olarak Sanat

> *"Bir şey ancak dile getirildikten—yani içinden çıktığı dünyaya geri döndükten—sonra inanılmaz olur."*
> Eudora Welty, "Sevgilim Burada İstenmiyorsun"

Edebiyatın dünyadaki özerkliğini en iyi anlatan imge nedir? Benim gözümün önüne sık sık bir çit gelir; bir tarlayı, hayali olandan ayırır, iki tarafa da aittir, bir yandan da tek başına ayakta durur. Çit, bir parçanın ötekinden hem ayrılmasına hem de onunla birleşmesine işaret eder. Bazen edebiyatı evlerdeki saçak oluklarına benzetirim, bir yandan evin duvarlarının ötesine uzanır, bir yandan evin parçasıdır. Çatı boyunca çepeçevre evi dolaşan oluk, yağmur sularını toplarken bir yandan da 360 derecelik bir manzaranın keyfini çıkarır. Bir yandan işlevseldir, bir yandan o bakırımsı renk tonlarıyla yoldan geçenlerin dikkatini çeker. Bazen de edebiyatı, iki ağacın dalları arasına örülü bir örümcek ağına benzetirim. Ağaçlara bağlıdır, ama aynı zamanda kendine özgü şeklini korur. Ağın kendi bütünlüğü vardır, fakat iki taraftan dayanağı olmasa yırtılır. Verdiğim üç örnekte de özerklik, bir varlığın dış dünyadan yalıtılmışlığına değil ona olan bağımlılığına işaret eder. Nesne, içinde bulunduğu ortamla etkileşime geçer; dünyadan ayrıdır ama onunla iletişim halindedir, kendi kendini yönetir ancak ilişkiseldir.

Söz ettiğim üç imgedeki ortak unsur çizgidir. Gerçekten de bir şeyin biricikliği hakkında konuşmak, sınır düşüncesini akla getirir: Bir yerin ötekinden ayrışması. John Dewey'in deneyim üzerine çalışmalarının bize öğrettiği gibi, "Estetik duygu ayrıksı bir şeydir, fakat diğer doğal duygusal deneyimlerden büyük bir uçurumla ayrılmaz" (1934, s. 78). Dewey'e göre deneyim, organizma ile çevrenin etkileşiminin bir sonucudur; bu etkileşim o karşılıklılığı "katılıma ve iletişime" dönüştürür (s. 22). Deneyim sürekli ortaya çıkar, çünkü benlik ile içinde bulunduğu ortam arasındaki iletişim süreci, hayatın bir parçasıdır (s. 35).

Estetik alan sürekli olarak çevresiyle iletişim halindedir; çevresiyle kaynaşırken özdengesini korur. Aslında bu diyalojik süreç, içsel bütünlüğü sağlar. İçeriden dışarıya geçiş algılanamazdır, zira aradaki engel, beton bir duvardan değil oynak taşlardan oluşur. İçeriyle dışarı arasındaki fark, içeride sahip olunan fiziksel şeyler değil bu taşlar tarafından gösterilir. Özerklik, bir varlığın kendisiyle dışarıdaki dünya arasına benzeşmezlikler koymasını sağlayan toplumsal prosedürleri içerir.[1]

Gerçek Olan ile Olmayan Arasındaki Fark Olarak Edebiyat

O halde diğer tüm toplumsal sistemler gibi edebiyat da kendini diğerlerinden ayıran çite ışık tutar. Fakat tıp veya din gibi pratik disiplinlerin aksine edebiyat, bu çite dikkatleri çekmek için çok daha fazla kendini ortaya koyar. Varoluş nedeni, tabiri caizse, hayat ile kurgu arasındaki farkın altını çizmektir; bunu da kendini bir simülasyon yeri gibi sunarak, simülasyon amaçlı bir şey olduğunu vurgulayarak yapar.

Edebiyat, kapı kapı dolaşıp bize insan yapısı bir şeyler sattığını sürekli hatırlatmak için didinir ve biz okurlar da hem bu hayalden keyif alırız, hem de ona dair bilincimizden. Edebiyat, ürünlerini dış dünyadan ayırmak suretiyle kendini bize fantezi olarak sunar. Başka bir deyişle edebiyatın varlığı, kırılan kemikleri kaynatma veya kayıp ruhları kurtarma gibi pratik bir hizmet sunmaktan ziyade kendi biricikliğini, hayattan farklı oluşunu göstermekle ilintilidir. Durumu paradoksaldır; işlevi, pratik açıdan işlevsel değildir, etkisi dolayımsız değildir.

Edebiyatın çelişkili karakteri bizim onu bir yere oturtmamızı son derece güçleştirir. Derek Attridge, "edebiyatın, olduğunu iddia ettiği kategoriden veya varlıktan—yani özgül bir kurumsal işlevi olan bir yazı türü olmaktan—*fazla* bir şey" olduğunu söylerken bunu kastediyordu: "Ayrıca edebiyat, ona atfedilen kişisel veya toplumsal faydalardan *başka* bir şeyden dolayı değerlidir"

1 Dolayısıyla ben de Niklas Luhmann'ın özerkliğin mutlak olduğu düşüncesine itiraz ediyorum. Onun sistemler kuramı, sınırların geçilemez olduğunu söyler: "Özerklik, sınırları içinde koşulsuzca kendi kendini oluşturur... Özerklik yarım yamalak ölçütlere, dereceli kontürlere izin vermez: göreli durumlar yoktur; yaklaşık olarak özerk sistem diye bir şey yoktur" (2000, s. 157).

(2004, s. 5). Fakat edebiyat aynı zamanda bir totolojidir: Kendisine yükleyebileceği tek olası iş, işportada icatlarını satmaktır, zira fantezi evreni ile gerçeklik arasında bir ayrım yapma yetisi onun elindeki tek altın bileziktir.

Edebiyatın temsilleri, dünyanın içinde kaybolmadan dünyanın yerine geçer, zira edebiyat temsil ile gerçeklik arasındaki farka işaret eder. İşte bu onun döngüsel yaradılışının bir parçasıdır. Geoffrey Hartman, "kendi varoluş biçimine sahip bir ortam olarak" edebiyatı "kendisi ile gerçeklik arasında bir mesafeyi koruyan" bir şey olarak açıklar (Hartman, 2002, s. 227). Bu mesafe, edebiyatın bağımsız statüsünün bir bileşenidir. Edebiyat kendini, hem kamusal alanda bağımsız bir kurum, hem de dünyayı farklı bir algılama kipi olarak sunar. Bu ikili karakteri, hem onun toplumsal bir pratik olarak (kütüphanede, üniversitede, okulda, yayınevinde, gazetede) sürdürdüğü tarihsel varoluşuyla hem de simulakra ile gündelik gerçekliği birbirinden ayırma becerisiyle ilintilidir.

Bu ayrımlar yapma sürecinden söz ederken, Rus Biçimcilerin yabancılaştırma düşüncelerini bir adım ileri götürmek istiyorum. Biçimciler, edebiyatın gerçekliğe dair olağandışı, alışılmadık bir tahayyül sunduğunu söylemişlerdi; bense insan yapısı olanla gerçek olan arasındaki uçurumu hem dramatize ettiğini hem de pekiştirdiğini öne sürüyorum. Viktor Şiklovskiy'nin 1917 tarihli "Teknik Olarak Sanat" adlı metninde açıkladığı gibi edebiyat, insanın algılama melekesi üzerinde oynar. Şeylere dair farkındalığımızı yoğunlaştırarak etrafımızdaki dünya hakkında tam bir bilinç edinmemizi sağlar, böylece şeylere karşı daha tepki verir hale geliriz. O bolca çiğnenmiş yolu hiç keşfedilmemiş bir rota gibi; klişeyi aykırı gibi; yavanlıkları öngörülmeyen şeyler gibi göstererek hayatın tözüne karşı yabancılaştırır bizi. Biçimciler edebiyatın, düşüncelerimizi gündelik rutinin tuzaklarından özgürleştirdiğine inandıkları için, bizim hayatlarımızı daha derinlemesine yaşamamızı sağladığını öne sürdüler.[2]

Joyce'un *Stephen Hero*'sunda Stephen Daedalus bu yoğunluğu bir tecelli ânı olarak betimler: "Bir edebiyatçının ... son derece dikkatli bir biçimde"

---

2 Douglas Robinson (2008) Şiklovskiy'nin yabancılaştırma düşüncesini, daha geniş bir felsefi ve edebi bağlamda inceler. Boris Eichenbaum'un "Biçimsel Yöntem Kuramı" başlıklı metnine de bakınız (1965).

kaydetmekle yükümlü olduğu "anlık bir ruhani aydınlanma." Stephen, "Ballast Office'in saatinin bir tecelli ânı yaratma becerisi" olduğuna inanır. "Ruhani göz"ün ona odaklandığı anda saat "bir tecelli yaşatır" (1977, s. 188-9). Stephen bu nesnenin "üstün bir güzellik niteliği" kazandığını söylerken sanatın gündelik hayatta karşımıza çıkan her şeyi hayret verici sahnelere dönüştürdüğünü anlatmak ister.

Biçimciler, edebiyatın, gündelik hayata dair tecrübelerimizi tazeleme yetisine sahip olduğunu söyleyen ilk kişiler değildiler. Onlardan onyıllarca önce Shelley, "Şiir, dünyanın gizli güzelliğinin önündeki perdeyi kaldırır ve aşina olduğumuz nesneleri yeni bir gözle görmemizi sağlar," demişti (Shelley, 1890, s. 13). Bu gözlemiyle Romantiklerin, imgelemi sentezleyici, yaratıcı bir güç olarak gören kavramsallaştırmasını güçlendirmişti. "Poetik meleke"nin işlevi ona göre, "yeni bilgi, güç ve haz malzemeleri yaratmaktı" (agy., s. 38).

Ancak Şiklovskiy bu özelliği biraz daha rafineleştirmiş, onu bir edebiyat makinesi haline getirmişti. Yabancılaştırma, der, biçimin olduğu her yerde vardır ([1917] 1965, s. 18). Bilmecelerin, kelime oyunlarının, mecazların, kısacası, iletişim mecrasına, figürasyonu bilinçli olarak kullanarak vurgu yapan tüm iletişim biçimlerinin temelinde o vardır. Biçimciler, edebiyatın dünyayı temsil etmeyi, ama aynı zamanda temsil etme biçimlerini dert edindiğini; nihai amacının etrafımıza karşı duyarlığımızı güçlendirmek, etrafımıza daha dikkatli bakmamızı sağlamak olduğunu göstermek suretiyle edebi işlevi anlamamıza büyük bir katkıda bulunmuşlardır. Ancak onların estetik işlevi keşiflerinde eksik olan bir şey vardır: Dünyadaki yeri. Biçimciler edebiyatın gündelik algılarımızı nasıl tazelediğini açıklamışlardır, fakat onun toplumsal bağlamını tanımlamamışlardır.

Halbuki yabancılaştırma ve estetik özerkliği, sanatın ikili karakteri olarak bir arada ele almak mümkündür. Edebiyatın algıyı öteleme yetisi, aynı zamanda kendi egemenliğine de ışık tutar, böylece okurların hem estetik süreci hem temsil edilen nesnenin yapaylığını algılamalarına olanak tanır. Bu işlemin farkına varan okurlar, çok kısa bir zaman için de olsa nesneyle alışık oldukları o özdeşleşme durumlarını askıya alırlar, o kısa anda ona yeni bir perspektiften bir bakış atarlar. Ancak onların gerçek olanla özdeşleşmelerini kırarken, edebiyat *aynı zamanda* onlarla gerçek olan arasındaki mesafenin aşılmasını kolaylaştırır. İnsanın dolayımsız

iletişime girme, aktüel olana çabasız nüfuz etme arzusunu hüsrana uğratır. Edebiyat, herhangi bir başka toplumsal pratikten daha fazla, kendisi ve diğer alanlar arasındaki eşikleri vurgulayan içkin bir mekanizmaya sahiptir.

Öyleyse edebiyatın önemi, aşina olanı tuhaf gösterme yetisinin çok ötesine geçer. Öteki dünyaya aitmiş gibi görünen varoluşunun ta kendisi, tecrübe ve tahayyül ettiğimiz şeyler arasında çizdiğimiz sınırı bıkmadan usanmadan hatırlatır bize. "Bir şey ancak dile getirildikten—yani içinden çıktığı dünyaya geri döndükten—sonra inanılmaz olur," der Eudora Welty'nin "Sevgilim Burada İstenmiyorsun" adlı hafızalardan çıkmayan hikâyesinin anlatıcısı (1980, s. 480). Welty, bir öğleden sonra gezintisini, cinselliğin yeraltı dünyasına inişe çevirir. Ama aslında, yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere bundan fazlasını da başarır: Okurları bir araba gezintisini yaşatmak ve onu anlatmak/okumak arasındaki ince bir hatta terk eder.

Peki Welty bu mesafe etkisini nasıl yaratır? Birincisi, elinde iki kuzeyli vardır: (Evli) bir erkekle (bekâr) bir kadın, New Orleans'ta bir öğle yemeğinde tanışırlar; birlikte, sinek vızıltıları arasında akıp giden yapış yapış bir bataklık manzarasının içinden belirsiz bir hedefe doğru arabalarını sürerler. Arzularının gücüne kapılmışlardır, birbirlerine isimlerini asla söylemezler (agy., s. 480). "Birbirine yabancıdırlar, aynı zamanda ikisi de o yere yabancıdırlar" (s. 465). Ancak okuru o nemli arazide götüren aynı zamanda Welty'nin dilidir: Akışkan, yapışkan, ıslak, bunaltıcı. Ve bir de erotik olanla anlatının iç mantığı arasındaki o gerilim vardır. Hikâyenin hareketi, ifade edilmiş bir hedeften ziyade—kadınla erkeğin nereye gittiğini bilmiyoruzdur—ikisinin cinsel potansiyelinden güç alır, kat ettikleri yolun kilometre taşlarından daha güçlüdür o potansiyel.

Kendilerine hâkim olmak ve kapıp koyuvermek arasında asılı duran iki karakter hızla ileriye, hep ileri giderler, o pazar öğleden sonrasının gizeminin derinliklerine doğru. Alevlerle kıpkızıl görünen "amfibi" toprağın bağrına doğru. Balıkçılar, simsiyah saçlı kızlar, verandalarında etrafa bakan "zenciler," su üzerinde kurulu yerleşim yerleri, karides yüklü kamyonlar, nehir seti görüntüleri yanlarından akar gider. Arabalarının ön camına yapışıp kalın bir tabaka oluşturan böcekler en güçlü izlenimi uyandırır.

Hikâye, iki karakter arasında tahmin edilebilir bir yönde ilerleyen diyalog ile tahmin edilemez hareketleri birbirine teğelleyen bir gerilimle

kurulur. Kayıp mı olmuşlardır, diye merak ederiz. Neden hayatları hakkında konuşmuyorlardır, neden birbirlerine telefon numaralarını vermiyorlardır? Bir daha buluşacaklar mıdır? Bu kaçışla ne kazanmış oldular? Hikâyenin mahremiyet vaadeden müphem başlığında kastedilenler onlar mıdır? Kadınla erkek bilmeden, o "Güneyin güneyi, en altı" olan topraklara doğru zoom yaptıkça, tanıdıkları habitatın yeraltı dünyasına doğru kayar giderler. Modern zamanların Eurydike ve Orpheus'u gibi kendi *nekyia*larını yaparlar; o eski bilgelik yolunu katederler: Mitolojik Hades yolunu.

Bu yeraltı dünyasına inişten ne öğrendikleri belli değildir. Otelin "kasten yaratılmış kapalılığına" ve Ohio ve New York'taki hayatlarına geri döndüklerinde bir şeylerin etkisi altında hissederler kendilerini, belki daha kırılgan olmuşlardır. Fakat bu kırılganlık, o araba yolculuğunun kendisinden ziyade gezintinin anlatıya dönüşümü sonucu ortaya çıkmıştır. Tekrardan Welty'den alıntı yaparsak, yaptıkları keşif gezisi, ancak dile getirildikten sonra "inanılmaz" olmuştur: Bu örnekte, kurgu olarak dile getirildikten sonra. Bu mesafe etkisiyle ilgili yazan Charles Baxter, hakikatin ancak gerçek hayatta meydana gelişi unutulmuşsa, dramatik bir kurgu haline gelebileceğini söyler. İşte bundan sonra hikâye "saklandığı yerden... çelişkili olan bir şeyi çekip çıkarabilir" (1997, s. 38). O halde burada önemli olan *nekyia*nın kendisi değil, anlatıldıktan sonra kazandığı cesarettir. Bu örnekte, kurguda kullanılan mecazlar, abartılı ölçüde duygu yüklü dil, manzaranın aşırı anlam yüklü metaforlarla tasviri, bir öğleden sonra gezintisini, deneyimin ve anlatının sınırlarına yapılan bir yolculuğa çevirir. Welty, cinsel gerilim ve muamma düşüncesini, yaşamak ile anlatmak arasındaki çizgiyi aktarmak için kullanmıştır.

Elbette bu hikâye, geleneksel, bir kızla bir erkeğin yol hikâyesi şablonunu yeniden ele alır, güney manzarasına dair bakış açılarımızı da tazeler. Ancak Welty'nin metni, erotik bir karşılaşmaya dair hissimizi yabancılaştırmanın ötesinde, gerçek olan ile tahayyül edilen arasındaki bağlantıyı da sorgular. Bir deneyimin anlam kazanması için, diye yazar Welty'nin anlatıcısı, yeniden anlatılmak, yani kurguya dönüştürülmek suretiyle gerçek olana yeniden bağlanması gerekir. Ancak öteki taraftaki birisine, anlatıcının yola çıkıp sonra geri döndüğü yerdekilere anlatılırsa "inanılmaz" görülebilir. Welty'nin anlatısındaki çift *odysseia*larını anlatacaklardır:

"Birlikte olağanüstü topraklara inen ve—çok çok küçük olsa da bir hata payıyla—sağ salim geri dönen o yabancılar" (1980, s. 480). Welty'nin hikâyesi, yabancı oluşla olmayış arasındaki o küçük *hata payına*; deneyim ile masal arasındaki ince çizgiye; yolu bataklıktan, kurgusallaşırarak ayıran ince kenara dikkatleri çeker.[3]

Sınır Olarak Edebiyat

Gerçek olan ile yaratılmış olan arasındaki o sınır hep keyfi ve bulanıktır. Fakat Welty'e göre o sınır hep orada olacaktır ve edebiyatın görevi de bize bunu hatırlatmaktır. İnanılmaz olana, en az hikâye olan ile olmayan arasındaki farkı ayırt etmemize yarayan fırsatlar kadar ihtiyacımız var. Daha önce de işaret ettiğim gibi burada bir totoloji söz konusu. Edebiyat, bu sınır işaretlerinin, toplumsal bir fayda olarak her dem sürdürülmesini sağlar. Ancak edebiyat, bu sınırı gözetmek için kendinin gerçeklikle arasındaki mesafeyi korumalıdır. Edebiyat kurgu ile gerçeklik arasındaki uçuruma ışık tutar, çünkü kendisi de yaşamını sürdürmek için o uçuruma ihtiyaç duyar.

John Cheever'in "Yüzücü"[4] adlı hikâyesindeki Teddy Merrill adlı kahramanı ele alalım. Bir arkadaşının evinden kendi evine 15 kilometrelik yolda karşısına çıkan tüm havuzlardan yüzerek geçip dönme kararı aldığında hakikat ile hayal arasındaki farkı düşünmeye başlar. "Evine giden yolu sıra dışı bir rotadan geçirmek ona bir hacı, bir kâşif, özel bir kaderi olan bir adam olduğu duygusu verir" (1978, s. 715).

Cheever'in metni kısa hikâyenin iki anahtar konvansiyonunu kullanır: Tek bir edim ve tek bir karakter üzerine odaklanarak o adamın zihnine ulaşmak. Bir açıdan bakıldığında bir adamın evine doğru kilometrelerce uzanan bir yolda karşısına çıkan her havuza neşeyle dalıp çıkması hiç olmayacak bir şeymiş gibi gözükür. Ancak bu hikâyeyi işleyen bir kurgu

---

3 Georgos Ioannou'nun 1993 tarihli "Öğretmen" adlı hikâyesi de orta yaşlı bir kadın ile eski bir öğrencisi arasındaki benzer bir karşılaşmayı ele alır. Genelde kocaman, paragraf uzunluğunda karışık cümleler kanalıyla Ioannou okuru, en az Welty'nin betimlediği gibi sonuçsuz olan bir ilişkinin karmaşıklığıyla baş başa bırakır.

4 Bkz. *Yüzücü: Toplu Öyküler 1*, çev. Tomris Uyar, 2011. İstanbul: Everest Yayınları—çn.

haline getiren şey, bu ıslak yolculuk ile Teddy'nin giriştiği kendini inceleme çabası arasında önayak olduğu bütünlüktür: Aldatıcı bir saydamlığa sahip bir dille anlatılan bir süreç. Öte yandan düzyazının şeffaflığı, çıplak bir hakikati gölgeler. Zira Teddy hedefine yaklaştıkça, o ana kadar inkâr etmekte son derece başarılı olduğu hakikati kabullenmeye başlar: Tüm parasını kaybetmiştir, evini satmak zorundadır. Yani Teddy, bir banliyö Odysseus'u misali Ithaka'ya vardığında evinin tamamen boşaltılmış, kapısına da kilit vurulmuş olduğunu görür. Fakat bu özkeşif ancak o tedirgin edici havuzlar nehrine, o estetik fantezi dünyasına dalmasıyla mümkün olmuştur. Ancak kendi *odysseia*sını kurgusallaştırarak, gerçek hayatının bir yanılsama olduğunu keşfedebilir.

Kendisini bir suretler alanı olarak diğer alanlardan ayıran kısa hikâye, anlatısını, dünyadan ayrı bir şey olarak sunar. Fakat temsilleri için hakikat iddiasında bulunarak kendisi ve o dünya arasında bir bağlantı kurar. Burada aynı anda hem özerklik hem de köklülüğün kucaklanışına tanık oluruz: Şu ana kadar anlatmaya çalıştığım o İkizler niteliğine. Ancak bu süreçte olup biten, suret ile gerçek arasındaki; sanat olan ile olmayan arasındaki etkileşimdir; birinin ötekine bükülmesi değil. Bu şekilde bir ötekinin içine çöküş, Robert Kauffman'ın "estetik aldanma" dediği şeye, yani bu iki kimlik arasındaki ve "sanat eseriyle dünya" arasındaki farkları ayırt edememe durumuna yol açar (2008, s. 210). Olgu ile kurgu arasındaki sınırı hem sürdüren hem de bu sınırın kaçınılmazlığını vurgulayan şey, edebiyat, genel anlamda sanattır.

Örneğin bir gazetenin okurları, orada bir lirik şiirin yoğun figüratif diliyle yazılmış bir haberle karşılaşsalar hoşnutsuz olurlar, içeriğin, edebi etki yaratma uğruna feda edildiğini düşünürlerdi. Bir bilgisayar kullanım kılavuzunun kısa hikâye formatında basılmasını da pek takdir etmezlerdi. Bir dosttan gelen, kurgu diliyle yazılmış gösterişçi bir mektubu da pek hoş karşılamazlardı. Bu tip bir yazışmanın sahici olmasını isteriz, zira dostumuzla ilişkimiz samimi ifşalara dayalıdır. Öte yandan bir kısa hikâye pekâlâ uzun bir mektup formatında kaleme alınabilir: John Updike'ın "Sevgili Alexandros" adlı, mektuplardan oluşan hikâyesinde olduğu gibi (1973).

İlk mektupta Yunan yetim Alexandros, New York Greenwich'te Bay ve Bayan Bentley diye birilerine hitap eder, onlara Hope International

örgütü kanalıyla kendisini evlat edindikleri için teşekkür eder. Metnin dili bir çocuğun İngilizcesine benzer, bazı çevirilerde gördüğümüz kırık dökük dilde yazılmıştır. Kenneth Bentley'in verdiği yanıt, özgüvenli ve akıcı bir dilde kaleme alınmıştır, yazanın kültürlü, varsıl bir adam olduğunu belli eder. Ancak ikisi arasındaki ilişki, Bay Bentley'in, art niyetsiz Alexandros'a yapmak zorunda kaldığı ifşadan sonra bir dönüşüme uğrar: Son yazışmalarından bu yana karısından ayrılmıştır, şimdi başka bir kadınla yaşamaktadır. Karşısındaki genç mektup arkadaşına evliliğinin durumunu açıklamaya çalışırken, Alexandros'un Bentley'lerin ona hep yalan söyleyip söylemediğini merak ettiğini hayal eder, belki birbirlerine de yalan söylüyorlardır. Bu soru Bay Bentley'in karakterini anlamak açısından çok temel olabilir, fakat daha önemli soru, hikâyenin kurgu hakkında sorduğu sorudur. Mektubun söylediği yalanlarla hikâyenin söyledikleri aynı mıdır? Kişisel mektuplaşmalarla bir kurgu eser arasındaki fark nedir? Ya da Updike'ın "Toprak Yol, Kilise Ziyareti, Ölen Bir Kedi, Takas Edilen Bir Araba" adlı hikâyesinde yeniden sorduğu gibi, elinizde tutmakta olduğunuz metnin kısa hikâye mi deneme mi olduğunu nereden bileceksiniz?

Bu hikâyenin kahramanı olan yazar David Kern, Philadelphia'daki hasta babasını ziyaret etmek üzere çıktığı yolda arabasına bir otostopçu alır. Genç denizci ona neden yazdığını sorduğunda anlatıcı muğlak bir yanıt verir. Ancak ölmekte olan babasını ziyaret ettikten sonra yazarlık işine dair bir anlayış geliştirecektir: Yazmak toplumsal bir faaliyettir, gündelik edimlerde saklı duran estetik anlamı bulma yolunda sarf edilen ortak bir çabadır. Ya da daha çok, bir ayırt etme sürecidir; özel ile sıradanı birbirinden ayırmanın bir yoludur. Elinden ritüelleri alınmış olan bir toplumda sanat, belirli olayları, kişileri ve şeyleri öne çıkarır, onları biraz farklı bir yere koyar. Yazar daha sonra içinden otostopçuya şöyle yanıt verir: "Amerika'da seremonilere ihtiyaç duyuşumuz, sanırım yazdıklarımın temel noktası, ey denizci" (Updike, 1973, s. 279).

David'in, şayet o yolu birlikte dönselerdi denizciye söylemiş olabileceği şey, edebiyatın hayatı yabancılaştırdığı olurdu. Özel yordamlarıyla, unutulmuş veya pek az fark edilen olaylara, şeylere, kişilere ışık tutar edebiyat. David bu aydınlanmayı, önceden hayatının rastlantısallığında, rutininde gözden kaçırdığı bir dizi olayı hatırlayarak yaşar: Oxford'daki bir kedi,

ilk arabası ve babasının uzun süredir devam eden hastalığı... Hayatındaki her şey çözülüp "mineraller dünyasına" geri döner, o ölü hayvan gibi. Hikâyenin başlığındaki unsurlar—toprak yol, kilise ziyareti, ölen bir kedi, takas edilen bir araba—hayatın akışında giderek uzaklaşmış, neredeyse tamamen unutuşta kaybolmuştur. David düpedüz onların yanından hiç fark etmeden geçip gitmiştir. "Üzerine basıla basıla düzleşip sertleşen çıplak toprağın görüntüsü"ne saygı gösteren sanattır (s. 246).

Hikâye, sanatın, olayları ve kişileri algılama gücümüzü artırma kudretini yüceltirken, bir yandan ironik bir şekilde David'in dikkatinden kaçan bir şey de yapar: Bu deneyimleri bir mercekten geçirir. Başka bir deyişle bize meydan okur, suretten hakikate geçip sonra geri dönmek üzerine düşünmemizi ister. Updike'ın hikâyesi bunu hem biçim hem içerik bakımından başarır. Updike'ın metni bir kurgu eser olarak kendini, hem yazarın hayatındaki önemli olaylar hakkında derinlemesine düşündüğü bir hatıra yazısı hem de yazarın sanatın hayattaki yerini anlamaya çalıştığı analitik bir deneme gibi ortaya koyar. Fakat bu maskeli balo ancak onu her şeyden önce, hem türe özgü konvansiyonları hem de hayal çerçiliği eden sanatın konvansiyonlarını kullanan bir kısa hikâye olarak kabul edersek gerçekleşebilir.

Edebi Fark

Edebiyatın toplumsal faydası basitçe, var olmuş olmasıdır. Estetik ve ampirik düzenler arasındaki sınırı muhafaza ederek bizim bu gerçeklikle aramıza bir mesafe koymamıza, onu eleştirmemize ve nihayetinde değiştirmemize yarar. Öyleyse edebiyatın bunu nasıl başardığı sorusu haklı bir sorudur. Sanatın işlevinin özüne kadar giden bu soruya elbette genel geçer bir cevap verilemez, zira her sanat kendi mantığına göre işler. Edebiyat alanının içindeki her bir türün bile, onu diğer yazı biçimlerinden ayıran biçimsel özellikleri vardır.[5]

Edebiyatın figürasyonu kullanarak okurları nezdinde, gerçeklikle arasındaki mesafeyi vurguladığını anlamış olduk. Eleştirmenler geleneksel

5 Lukács, drama, lirik şiir, destan gibi türlerin kendilerince, "dünyaya biçim veren yordamlar olarak, birbirlerinden niteliksel olarak heterojen bir unsurla ayrıldıklarını," söyler. "Her biçim pozitif bir bütün olarak ortaya çıkar, zira kendine özgü yapısal kanunlara uyar" (1971, s. 128).

olarak, bu söylediğim şeyi edebiyatın biçimciliği şeklinde anlamışlardı. Yapısalcılık buna edebilik dedi, yapıbozum ise metaforsallık diye niteledi. Daha yakın dönem eleştirmenler de edebiyatın performatif niteliğinden söz etmeye başladılar (Hillis Miller, 2002, s. 37; Gourgouris, 2003, s. 10).

Eleştirmenlerin bu çeşitli kavramlarla kastettikleri şey, edebiyatın dilin düzanlamsal [denotative] doğasını hareketlendirdiği, böylece göstergenin söylediğinden başka bir anlama işaret etmesini, anlamı ötelemeyi sağlamaya çalıştığıdır. Olağan dilde, gösteren, gösterilenden farkına işaret ederken, edebiyatta hep daha fazla bir farklılaşma yaşar. Edebiyat okurlarının, hep bir şeyleri kaçırdıkları veya sözcüklerin aynı anda pek çok yönden onlara göz kırptığı duygusu içinde olmalarının nedeni de budur. Wolfgang Iser gösterenin kurgusallaştırıldığını söyler, çünkü söylenen ile kastedilen aynı değildir. Bu, gösterenin pek çok farklı şekilde kullanılmasını sağlar. "Gösteren düzanlamını yitirdiğinde, düzanlamını taşımama durumunun kendisi bir düzanlam haline gelir; bu da henüz var olmayan bir şeyleri varoluş düzlemine taşır" (1993, s. 248).

Elbette edebiyat bunu yapan tek şey değil. Reklam ve retorik de kendi tarzlarında performatiftir, onlar da iletişim mecrasına dikkatleri çekerler. Hoşça vakit geçirmek için oynanan oyunlar da aynısını yaparlar. San Fransisco hayvanat bahçesinde oyunla karışık kavga eden iki maymunu gözlemleyen Gregory Bateson, bu hayvanların bir dereceye kadar meta-iletişime girebilme yetisine sahip oldukları sonucuna varır; ısırık artık sadece ısırık değil başka bir şeydir onlar için, oynadıkları oyunun bir parçasıdır. "Şimdi şu anda yaptığımız hareketler [dövüş], *temsil ettikleri* hareketlerin düzanlamını taşımıyor artık" (1972, s. 180). Başka bir deyişle dövüş gerçek değil, başka bir şeyin göstergesidir. Oyun, taraflardan biri sınırı aştığında veya öteki şu veya bu hareketi yanlış anladığında kavgayla sonuçlanır. İşte o zaman ısırık gerçekten ısırık olur, kan akar. Bu durumda hareketin ampirik dünyaya bir etkisi olmuştur, ki bu edebiyatın nadiren başardığı bir şeydir.[6]

6 Bu, oyunun amaçsızca akıp giden bir uğraş olduğu anlamına gelmez. Huizinga oyunu, "özgürce kabul edilmiş kurallara dayalı, ihtiyaçlar veya maddi faydalar dünyasının dışında var olan" bir faaliyet olarak tanımlamıştı (1980, s. 132). Ayrıca bkz. Caillois (1961).

Öyleyse edebiyatın biricikliği, figürasyonu özbilinçli bir şekilde konuşlandırmasından ziyade—bu niteliği ne kadar önemli olursa olsun—bu konuşlanmayı kullanma biçimlerinde yatar: Bu biçimler, hedef kitlesinin, bir dövüş ve onun temsili arasındaki; monopol oyunuyla *gerçek* emlak piyasası arasındaki ayrımı fark etmesini sağlamayı amaçlar. Edebiyatın esas ayrıksılığı yaptığı performansın türünde yatar: Suret ile gerçeklik arasındaki sınırları tutmasında yani. Denis Donoghue bunu, edebiyatın topluma karşı "söylemsel değil biçimsel" cevaplar verdiğini söyleyerek özlü bir şekilde ifade etmiştir. Ona göre edebiyat bunu, "kavranması gereken özgül biçimler; buluşlarda, stillerde ulaştığı başarılar; doğru sözcükleri doğru dizilişlerde kullanmalar; ahenk ve buluş gibi özelliklerle" yapar (2003, s. 114). Edebiyat kendini toplumun karşısında bir yere koyar; ama illa ki ona karşıdır demek değildir bu. Buradaki amacı toplumun alternatif versiyonlarını üretmektir.

Bu "olgusallık karşıtı" nitelik edebiyatın ifadelerini sanatsal yapar, ki bu da onların başka bir dünyaya aidiyetini güçlendirir. Herman Melville'in, olgulara dayalı yazının kurgudaki yeri üzerine konuşurken anlatmak istediği şeyin bu olduğuna inanıyorum. "Saf kurguda erişilebilecek biçimsel simetri, temel olarak masaldan ziyade olgularla alakalı bir anlatıda öyle kolayca başarılabilecek bir şey değildir," der *Billy Budd, Sailor*'da [Billy Budd, Denizci]. "Ödün vermeden anlatılan hakikatin çeperleri hep pürüzlüdür; dolayısıyla böyle bir anlatı, mimari bir bütünlükten ziyade tamamlanmamış bir inşa olma eğilimindedir (1962, s. 128). Kendinin bilincinde olan sanatkârlık der, bir anlatıyı muhteşem bir şeye çevirir, imal edildiği belli olan bir şeye. Bu sanatkâranelik (yani Donoghue'nun buluş "özellikleri" dediği şey), bir yandan hakikat ile masal arasındaki uçurumun altını çizerken bir yandan kurgu üretme deneyimini ön plana çıkarır.

Burada önemli olan, olgu ile kurgu arasındaki mesafeden ziyade edebiyatın kendini bir inşa süreci olarak görmesidir. Edebiyat en başta kendini, doğal dünyayla kaynaşamayan yapaylığı teşvik eden bir uzam olarak ayrıştırır. "Sanat eseri, diğer tüm üretim biçimlerinden, yaratılmış olma durumunun yaratılan eserin parçası olmasıyla ayrılır," der Heidegger (1971, s. 62). Başka bir deyişle yapaylığı onun tam da kimliğini oluşturur; modern görsel sanatlardan bir örnek vermek gerekirse, bir dizi tuğla gibi önceden biçimlenmiş bir şekilde bile. Sanat, inşa edilmiş bir ürüne ait o

*aura*yı sanat galerisinde edinir. "Sanat eseri yapay bir nesnedir," der Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) ve Amédée Ozenfant ([1929] 1964, s. 58). Schiller'in düşünceli diye nitelediği sanatın o sahte doğası, ampirik dünyayla arasında bir uçurumu varsayar, bu uçurumu teşvik eder. Schiller bunu işlevsel olarak farklılaşmış sanatın bir özelliği olarak görmüştü, ama belki de sanatın tamamı düşünceli bir şeydir. Yani sanatın tamamı, temsil etme peşinde olduğu nesneden kopuk bir şey olduğunun bilincine sahiptir. Zeuxis'in, kuşları bile kandıran üzüm resmi numarası, kuşların yemeye can attıkları gerçek üzümlerle arasındaki bağlantı sayesinde işler.[7] İnsanlar özbilinçli bir suretten hoşlanır. Yani bir göz aldatmacası, yarattığı ilüzyon ortaya çıktığında izleyenlerin hoşuna gider; gerçek nesne ile onun yeniden üretimleri arasındaki ayrımı fark ettiklerinde.

Benim buradaki argümanım, kurguyu gerçekliğin zıttı olarak gören geleneksel kurgu/gerçeklik karşıtlığını ısıtıp yeniden sunmayı amaçlamıyor. O görüşe göre kurgu gerçekliğin tam tersidir. Bense gerçekliği, basitçe algılayıp keşfettiğimiz; verili bir ampirik düzen olarak öne sürmüyorum, Biçimcilerin söz ettiği algısal örtüşmeme durumunda bile. Ben daha çok şöyle diyorum: Edebiyat özerkliğe sahip olduğu *tarihsel* koşullarda, gerçek dünya ile yaratılan dünya arasındaki ilişkiyi kendine temel dert edinmiştir. Böyle yaparak da bu ilişkiyi epistemolojik ve estetik bir dinamiğe dönüştürmüştür.

Edebiyatın bize ampirik ile gerçek olan arasındaki diyalektiği yaşatma yetisi, toplum açısından önemli bir faydadır ve bu hiç de öyle basit bir iş değildir. Olgu ile masal arasındaki sınırda nöbet tutan edebiyat, bu ikisinin iç içe geçmesi yönündeki baskıyı emer. Yani edebiyat ampirik evreni etkileyemediğinde bile, hayati bir "hizmet" verir. Bu bildiğimiz anlamda bir hizmet değildir, çünkü bir sınıra, bir farka işaret eder; bir

7 Atinalı ressamların en büyüklerinden Zeuxis ile Parrhasius, en gerçekçi yanılsamayı kim yaratacak diye bir yarışa girer. Zeuxis üzüm resmini sergilediğinde kanvasın üzerine kuşların konduğunu görünce memnun olur. Sonra Parrhasius'tan resminin üzerindeki perdeyi açmasını ister, bir de ne görsün, perde sandığı şey aslında eserin kendisidir. Zeuxis de aldanmıştır, ancak tüylü kurbanlarının aksine, bu olanların sanatsal bir çatışma olduğunu bilir. Sanat, insanlar ile kuşlar arasındaki farka işaret eder.

taraftan onun bekçiliğini yapar. Ve bu işlev, edebiyatın tarihsel olarak kendi alanının etrafında çizdiği sınırdan doğar. Deneyimle örtüşmeme yetisi, doğrudan doğruya onun yapısal bağımsızlığıyla ilişkilidir, yani kendisiyle doğa arasında olduğunu varsaydığı uçurumla. İşte bu, sanatın ikiz karakteri dediğim şeydir; yani hem özerk bir yapıya sahip olup hem de Adorno'nun ifadesiyle "fait social" [toplumsal olgu] olması (1997, s. 252).

Bu mesafe koyuş, okurların gerçeklikten biraz uzaklaşarak o gerçeklik üzerine derinlemesine düşünmelerini, daha sonra da onu değiştirmelerini sağlar. Her ne kadar edebiyatın kendisi dünyayı dönüştürmese de, hem eleştiriyi hem gerçek hayata etki etmeyi mümkün kılan bilişsel bir perspektifi besler. "Sanatın hayali dünyası," der Luhmann, "*başka* bir şeyin *gerçeklik* olarak belirlenebileceği bir konum sunar... Bu tür farklılık işaretleri olmasa, dünya nasılsa öyle kalır. Sadece 'oralarda bir yerlerdeki' bir gerçeklik, kurgusal gerçeklikten ayrıştırıldığında, bir tarafa öteki tarafın perspektifinden bakılabilir" (2000, s. 142). Başka bir deyişle, sanat tarafından şekillenen kozmos bize, hem kendi toplumsal kozmosumuzu gözlemleyebileceğimiz hem de onu dönüştürebileceğimiz bir dayanak noktası sunar. Edebiyat, bir yandan kurgunun kullanımını azami ölçüde teşvik edip, öte yandan kendisinin bir kurgu alanı olduğunu açıkça savunmak suretiyle, sadece gerçek evrenle kesiştiği durumlarda bir anlam ifade eden alternatif bir evren yaratır. Geleneksel olarak bu yetiye yaratıcılık denir: Sanatta tecrübe ettiğimiz özgürlük. Artık anlamlandırmanın, yerçekiminin, yasaların veya dinin kurallarına bağlı olmadığımızı hissettiğimiz anda ortaya çıkan özgürlük. Ulaştığımız bu nokta bize bir keyif uçuşu için cesaret verir, bir yandan da orada ve o anda olanın bilincini içimizde taşırız.[8]

---

8 Burada estetikten fazlası söz konusudur. Nörobilim uzmanı Michael S. Gazzaniga, insanların hayali dünyalara girmelerini sağlayan özelleşmiş bir sisteme sahip olduklarını iddia eder. Bu bilişsel yapı bebeklerde daha on sekiz aylıkken ortaya çıkar ve otizmle birlikte bozulabilir. Adaptif bir mekanizma olarak nörolojik mekanizmamızın, mış gibi yapmaktan zevk almamızı sağladığını söyler. İnsanoğlu olgularla kurguları birbirinden ayırabilecek yetiler geliştirmiştir, bu da diğer canlı varlıklar arasında ona evrimsel açıdan avantaj sağlamıştır; bu sayede büyük tehlikelerden kaçabilmiş, kendisinden olan ile olmayanlarla ilişkilerini belirleyebilmiş veya kendisine eş bulabilmiştir (2008, s. 219).

Edebiyatın Hareket Alanı

Fantezinin aynı anda hem çekmesi hem itmesi, bir yandan da bu duruma dahil olması, Raymond Carver'ın 1983 tarihli "Katedral" adlı hikâyesinde[9] su yüzüne çıkar. Carver sanatın sadece—eski taşa sarılmış sarmaşığı koparıp alarak—gündelik olana farklı bir ışık tutmakla kalmadığını, daha önce fark etmemiş oluğumuz bir şeyi—katedrali—kavrama ihtimalini yarattığını gösterir. Carver bunu hem anlattığı hikâye yoluyla hem de o hikâyeyi anlatış biçimiyle başarır. Minimalist bir üsluptaki dili, sadeliğiyle Kavafis'in diline benzer; metaforlardan, hatta en sıradan sıfatlardan bile arınmıştır. Hikâye, mesafeli, soğuk, duygusuz bir tonda anlatılır. "Kör adam, karımın eski bir arkadaşı; geceyi bizde geçirmek üzere yola düşmüştü. Karısı ölmüştü" (Carver, s. 209). Neredeyse kasten "sanatkâranelikten uzak"tır bu metin, herhangi birinin onu edebiyat olarak tanımlamasına meydan okur. Tekrardan Melville'den alıntı yaparsam, bu hikâyenin "ödünsüzce anlatıldığına" dair, hâlâ işlenmeyi bekleyen bir şeyle karşı karşıya olduğumuza dair bir his uyandırır. Fakat sonra okuru, hem üslubunun aldatıcı basitliğiyle hem de karakterlerini sergileme şekliyle yakalar.

Hikâye adsız anlatıcının, karısının kör arkadaşı Robert'in geceyi onlarla geçireceğini açıklamasıyla başlar. "Bizim evde kör bir adamın kalması pek istediğim bir şey değildi" (agy., s. 209) ifadesiyle birlikte anlatıcının bu ziyarete karşı tepkisini öğrenince adamın hayalgücü kıt, duygusuz, başkalarıyla temasa girmekten korkan bir insan olduğunu anlarız. Bu görüşümüz, misafire—ister düşüncesizlikten olsun ister alaycı bir mizah anlayışından—trenin ne tarafında oturduğunu sormasıyla güçlenir. Anlatıcı, Robert'ın hayatına girmesine direnç göstermeye çalışır, tıpkı bizim onun yapayalnızlığına karşı kendimizi korumaya almamız gibi. Ona yavaş yavaş ısınabiliriz ancak.

Hikâyenin kırılma ânı, anlatıcının—yine ya duygusuzluktan ya da nezaketsizlikten—televizyonu açıp katedrallerle ilgili bir belgesel izlemeye başlamasıyla gelir. Yatmaya giden karısının aracılığı olmayınca Robert ile baş başa kalan anlatıcı, onun körlüğüyle ve elbette kendi atgözlüklü durumuyla yüzleşmek zorunda kalır. Bir bakıma o, gören ama hakikati bilmeyen Oe-

9 Bkz. *Katedral,* çev. Gökçe Ezber, 2007. İstanbul: Notos Kitap—çn.

dipus durumundadır; kör adamsa Oedipus'un konuştuğu, göremeyen ama bilen Teiresias'tır. Ev sahibi adım adım Robert'a açılır, onu misafiri olarak kabul eder, ona sempati duyar. Bir aşamada Robert'a sorar: "Bir katedralin nasıl bir şey olduğu hakkında fikrin var mı? Yani neye benzediğine dair?... Biri sana katedral dediğinde bahsettiği şey hakkında kafanda herhangi bir şey canlanıyor mu?" (s. 224). Fakat Robert, o kelimeyle herhangi bir imgeyi ilişkilendiremiyordur, sadece kaç yılda inşa edildiğine dair bir rakamı düşünebiliyordur. Ev sahibinden, bir tanesini betimlemesini ister. Anlatıcı çok zorlanır, "sanki hayatım buna bağlıydı" diyecek kadar (s. 225); zira görsel betimlemeye baş vurmak zorunda kalır. Sonunda pes eder.

Ev sahibinin yaşadığı hüsranı hisseden Robert ona birlikte bir katedral çizmeyi önerir. Gidip kalem kâğıt getirmesini söyler. Anlatıcı eski bir kesekâğıdıyla döner, dibinde kalmış kuru soğan kabuklarını silkeleyip düzeltir ve yere serer. İkisi halının üzerine kâğıdın yanına çömelir, anlatıcı Robert'ın elini tutup kalemi kâğıdın üzerine güç uygulayarak bastırıp bir katedral profili çizdirmeye başlar. Bir zaman sonra Robert dizginleri ele alır, anlatıcıdan gözlerini kapatmasını ister. "Parmakları benimkileri yönetiyordu, birlikte kâğıdın üzerinde gezdiriyorduk. O ana kadar hayatımda yaşadığım hiçbir şeye benzemiyordu." Birlikte çalışarak ortaya bir katedral çıkarırlar, büyük ihtimalle gerçek hayattakilere hiçbir şekilde benzemeyen bir şeydir. Fakat ikisi de onun bir katedral olduğunu bilir, zira o kullanılmış kesekâğıdının üzerindeki kalem izlerinden katedrali görebilir/hissedebilirler.

Bu hikâye, daha önce edebiyatın düzanlamsal niteliği diye söz ettiğim şeyi dramatize ediyor. Burada *katedral* sözcüğü kelimenin doğrudan anlamıyla pek de sabit bir zihinsel imgeye işaret etmiyor. Daha çok başka bir şeyi temsil ediyor: Bir kesekâğıdı üzerindeki bir izi. Bunun ne olduğunu anlamaya çalışan, o kelimenin resmini birlikte çizmeye çalışan iki adam, ortaklaşa yaratma sürecinin altını çizer.[10] Carver'ın

10 Tolstoy'un muhteşem hikâyesi "Adam ve Efendisi"nde benzeriyle karşılaştığımız bir mahremiyet yakalarlar. Hizmetçisi Nikita'yı kar fırtınasında yalnız başına ölüme terk eden egoist Vasili vicdan azabıyla geri döner, bir battaniye gibi üzerine yığılır. "'Nikita yaşıyor, öyleyse ben de yaşıyorum!' der kendi kendine muzafferane" (1978, s. 649). Olayın sabahında başka yolcular Vasili'nin ölüsünü, bedeniyle hizmetçisinin üzerini örtmüş vaziyette bulurlar; hizmetçiyse hayattadır.

metni, yazma ediminden ziyade, estetik inşa dramasını sahneler, derdi bir yapıbozumcu. Anlatıcıyla Robert, bir katedralin neye benzediğini kavrayabildikleri kadarıyla Aristotelesçi şiirsel kompozisyon tanımını hayata geçirirler. Aristoteles *Poetika*'da şiirin işlevini şöyle açıklar: "Gerçekten olmuş şeyleri değil olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemek" olduğunu söyler (2011, s. 37). Şiir, diğer yazma biçimlerinden üstündür, çünkü "daha çok genelden, tarihinse özelden" söz ettiğini söyler (s. 37 [1451b1]).[11] İki hikâye kahramanının nihayetinde eriştikleri iletişimin doğası temel olarak estetiktir. Birlikte bir kilise çizmiş olmakla birbirlerini tanımaya başlarlar. Şayet edebiyat bize, dünyayı bilmenin bir biçimini sunuyorsa bunu mimesisten ziyade benzetmeyle yapar; bir şeyi başka bir şeyin yerine koyarak yani; veya Kant'tan ödünç alarak söylersek insanı bir başkasının ayakkabılarının içine koyarak.[12]

Carver'ın anlatıcısı hayatında ilk defa bir insanla yakınlaşır. Bir o kadar önemli olan başka bir şey de, başka bir insan gibi olmayı, yeni olasılıkları hayal etmenin önemini öğrenmesidir. O ve Robert, hem düşsel hem gerçek olan bir şeyi kavrarlar. O yarattıkları binanın ana hatları gerçekten de ellerini o kâğıda ne kadar bastırdıklarıyla; kâğıt üzerine karalanan bir yarık ile o kâğıdın yüzeyi arasındaki farkla ilgili bir şeydir. Ancak o madde ile boşluk arasındaki; derinlik ile düzlük arasındaki sınır, katedral olan ile olmayan arasındaki ayrıma tekabül eder.

Anlatıcı bu kavrayışa varırken başka bir edebi hakikat biçimi keşfeder; ben buna estetik empati diyorum. Geçici bir körlük deneyimi sonucu dünyayı başka birinin gözlerinden görür hale gelir. Edebi yazı, dilin düzanlamsal eğilimini harekete geçirdiği ölçüde, insanların içindeki o, ötekilerle özdeşleşme yetisini teşvik eder. Mark Turner, anlatıda, bir hikâyeyi bir başkasının üzerine yansıtabildiğimizi, böylece bakış açımızı değiştirebildiğimizi, en nihayetinde de bir başkasının bulunduğu konum için uzamlar yaratabildiğimizi söyler (1996, s. 118).

---

11 Paul Klee, "İnsanı olduğu gibi değil, olabileceği gibi resmetmek isterim," derken işte bu Aristotelesçi sanat mefhumunu benimsemişti ([1924] 1964, s. 90).

12 Bkz. Üçüncü Bölüm s. 65'teki tartışma.

Carver'ın hikâyesi, kişinin, benliğinin yerine ötekiyi koyabilme yetisinin aslen estetik bir deneyim olduğunu ima eder. Edebi eserler, "tipik olarak okurları kendilerini, çeşit çeşit türden insanın yerine koymaya, onların deneyimlerini edinmeye davet eder," der Nussbaum (1995, s. 5). Bu eserler onları, bir başkasının düşünce dünyasına sokar. Roman okuruz, der David Lodge, çünkü bizim dışımızdaki insanların bilinçlerinin neye benzediğine dair ikna edici bir his verir romanlar (2002, s. 30).[13] Yine de ötekiyle özdeşleşmemiz, kendi içinde bizi kusursuz bir birliğe götürmez, zira, edebiyatın bizimle dünya arasına mesafe koyma yetisinden dolayı bu kucaklaşma asla tam olmaz.

Bir önceki bölümde öne sürdüğüm gibi edebiyat, sadece adaletsizliği temsil ettiği için değil (konu itibariyle), söz konusu adaletsizlikle araya mesafe koyduğu için de (yapısı itibariyle) siyasidir. Richard Wright'ın 1937 tarihli otobiyografisi *Black Boy*'daki [Siyah Oğlan] genç anlatıcıya empati duyarız, ancak düzyazının mimetik niteliği, metnin tasvir ettiği ABD'nin güneyindeki ırkçılık karşısında dehşetle irkilmemize neden olur. Bu, bir romanın anlatısal soluğuna sahip eserin parlaklığı, şiddetin ve ırkçılığın nasıl, Afrika kökenli Amerikalıları hayatta kalmak için başka bir insan gibi davranmaya zorladığını gösteren sayısız ayrıntıda yatar.[14] Richard Wright kendi duygu ve düşünceleriyle dışarıdaki beyaz dünya arasında sürekli manevralar yapmak zorundadır. Jackson Mississippi'de, daha sonra Memphis Tennessee'de ne zaman karşısına bir beyaz adam çıksa, ona en iyi nasıl davranılır diye düşünmek durumundadır. Başını öne mi eğmelidir? Gülümsemeli midir? Bir soru sorulduğunda konuşmalı mıdır? Karşısındaki adamın asıl niyeti nedir? Acaba onu tuzağa mı düşürmeye

13 Lodge argümanına şöyle devam eder: Romancılar her zaman, birinci tekil bir "öznel" deneyime dair üçüncü tekil bir "nesnel" anlatının nasıl yapılacağını araştırmışlardır. Lodge bir romanını tamamen bu konuya adamıştır: *Thinks: A Novel (2001)* [bkz. *Düşünce Balonları,* çev. Meram Erdoğan, 2005. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.] Bu konuda ayrıca bkz. Wood (2008). Edebiyatın "alternatif gerçeklik versiyonları" konusunda bkz. Paulson (2001, s. 121).

14 Böyle olmakla da kurgu ile otobiyografi arasındaki parabatik sınırı araştırır bu metin.

çalışıyordur? Büyüdükçe, asla hakiki benliğini beyazlara ifşa etmemesi gerektiğini öğrenir. Bu benliğin içi/dışı şeklindeki ikiliği, kandırma ve gizleme stratejileriyle idare eder.

Ancak kişinin benimsediği bu stratejiler, edebi yazının başkası gibi olma durumuyla paralel gider. Genç Richard, hayatta kalmanın, gerçeklik ile kurgu arasındaki farkı bilmeye bağlı olduğunu öğrendikçe, edebi kurgunun da nasıl işlediğini keşfetmeye başlar. Edebiyat ona, bu dehşetten çıkabilmenin koşullarını sunar. Memphis'teki kütüphaneciyi kandırıp, kütüphane kullanma ayrıcalığını edininince, ona daha önce yasak olan şeyleri okumaya başlar. "Rastlantıyla karşıma çıkan kurgu metinleri ve edebiyat eleştirilerini okumak bende, hayatın olanaklarından çıkan engin kıvılcımların çakmasını sağladı," der. "Amerika'nın boğucu ortamını eleştiren" eserler okur. Romanlardaki, hikâyelerdeki "hayal gücüne dayalı inşalar," ona "eyleme" geçmesi için ihtiyacı olan söylem ve araçları verir (Wright, 1937, s. 227).

Wright'ın burada kastettiği, geleneksel anlamda aydınlanma, yani kitapların önünde dünyalar açması gibi bir şey değildir. Twain, Zola, Gogol ve Gide'in ona baskının ne olduğunu öğretmesine ihtiyacı yoktu. Onun Güneyde yaşayan bir Afrika kökenli Amerikalı olarak ikili bilinç yapısını anlamasını sağlayan, daha çok edebiyatın ikili karakteri; bir yandan dünyanın dışında dolaşıp bir yandan da içinde olabilme yetisidir. Edebiyatın gerçeklik ve onun yeniden inşaları arasında kurduğu gerilimler, bir "siyah oğlan," bir "zenci" olan Wright'ın, "cılız bir umudun" kıvılcımlarını görmesini mümkün kılar. Edebiyatın kopukluğu, onun hayatının kopukluğuyla çakışır ve bu örtüşememe hali onun eyleme geçişinin temelini oluşturur.

Elbette tüm sanat eserleri devrimci veya aykırı değildir. Kolaycı bir tavırla bu tür bir yargıya varırsak yanılırız. Belirli bir estetik gelenek tutuculaşabilir; veya kimi siyasi rejimler tarafından baskıcı amaçlar için kullanılabilir. Kısacası söz ile eylem arasında bire bir örtüşmeden söz etmiyorum burada. Daha çok, edebiyatın kendi alanını muhafaza ederek, okurlarının da dünyaya karşı mesafe almasını sağladığını iddia ediyorum. İşte edebiyatın siyasi potansiyeli de burada yatıyor: Okur kitlesinde karşı argümanlar yaratma kapasitesi oluşturması, kendi toplumsal özerkliği-

ne bağlı. Herbert Marcuse, sanatın siyasi itkisinin estetik boyutunda; deneyimin bir mercekten geçerek kırıldığı, dönüştürüldüğü o kendine ait bağımsız yerde yattığını öne sürmüştü. Sanat bu özerkliği terk ettiği takdirde, seslenmek istediği gerçekliğe yenik düşer (Marcuse, 1978, s. 6 ve s. 49). Bunun varabileceği sonuç, daha önce de dile getirdiğim gibi bir mimetik yanılsama; kimliklerin birbirlerinin içine çökmesidir.

Elbette bu özbilinçli mesafe koyuşu en çok içselleştiren modern sanatçı Bertolt Brecht'tir. Adorno'nun da işaret ettiği gibi Brecht, "siyasi konumuna, sanatsal bir ifade verebilmek için eserlerinin nişan aldığı toplumsal gerçeklikle arasına bir mesafe koyması gerektiğini görmüştü" (Adorno, 1997, s. 226). Brecht'in nihai amacı, toplumsal değişime katkıda bulunacak siyasi bir tiyatro yaratmaktı. Epik tiyatro der ısrarla, "insanın kendinin belirli siyasi ve iktisadi faktörlere bağımlı olduğunu" gösterir, ama "aynı zamanda onları değiştirme gücüne sahip" olduğunu da anlatır (Brecht, 1957, s. 86). Sahnenin böylesi bir toplumsal dönüşümü başarabilmesi için, izleyici kitlesinin beklentilerinin altını oyacak şekilde tiyatro deneyimini yabancılaştırması gerekiyordu.

Bu yabancılaştırma etkisinin veya *Entfremdung*'un ardında yatan temel fikir, izleyicilerin oyunu verili kabul etmelerini, onu doğal bir şeymiş gibi görmelerini engellemekti. Brecht *Entfremdung*'u şöyle tanımlar: "Farkında olunması istenen nesneyi... sıradan, aşina, kolayca anlaşılabilir bir şey olmaktan çıkarıp onu tuhaf, çarpıcı ve beklenmedik bir şey haline getirmek" (agy., s. 143). Bu özellikle, aktörlerin, izleyicilerin sahne üzerindeki karakterlerle özdeşleşme arzularını boşa çıkarması anlamına geliyordu (s. 193). Epik tiyatroda, "oyuncunun karakterle özdeş olduğu; performansın oyunla özdeş olduğu yanılsamasına yer yoktur" (s. 195).

Brecht'in kuramı ve tiyatrosu, sanatın ikili göndergeselliğini hayata geçirir. Sanat, izleyici kitlesinin mimesis arzusunu kızıştırarak sahicilik iddiasında bulunur; aynı zamanda sahiciliğinin aslında sahnelenmekten kaynaklı olduğunu vurgulayarak da yapar bunu. Bu haliyle sanat Brecht'e göre hem eğlence hem de eylem/pedagojidir; gerçek hayatta bir etki yaratmak isterken bir yandan da estetik hazzı hedefler.

Parabasis

Siyaset ile sanat; gerçek olan ile olmayan arasındaki bu hayati bağlantı Eski Atina Komedyası'ndaki parabasis diye bilinen bölümde coşkulu bir biçimde dramatize edilir.[15] Oyunun bu bölümünde—ki genelde, her biri Yunan şiir ölçüsü kurallarınca belirlenmiş yedi kısımdan oluşur—koro üyeleri sahneden iner, maskelerini, kostümlerini çıkarır, izleyicilere toplumsal, kültürel ve siyasal önemi olan konularda seslenirler. Tarihsel olarak bakıldığında, aktörlerin genelde doğrudan, ön sıralarda oturan Atinalı siyasetçileri ve önemli şahsiyetleri hedef aldıklarını görürüz; bir yandan onları alaya alırken bir yandan da bu aptalları seçmiş olan izleyicileri yerden yere vururlardı. Bu epizotlar genelde dönemin kimi şahsiyetlerine yönelik dizginlerinden boşanmış *ad hominem* saldırılardan oluşurdu. Koro bazen de izleyicilere estetik zevklerinden dolayı hakaret ederdi, örneğin Aristophanes'in *Eşekarıları* oyununda olduğu gibi. Bu oyunda koro bir önceki yarışmada, yazarın *Bulutlar* oyununa birincilik ödülü verilmediğinden yakınır.[16]

> Ve siz sayısız kalabalıklar, çıkarmayın aklınızdan
> Size söyleyeceğim sözleri: Küpe olsun kulaklarınıza.
> Çünkü şair seyircilere çatmak istiyor şimdi.
> Bir haksızlık etmişsiniz kendisine (Aristophanes, 2010, s. 53).[17]

Parabasiste olan şey hiciv değil, sanat bağlamında dile getirilen sınırsız bir siyasi eleştiridir: "Bireyleri alaya alma ve rahatsız etme yetkisine sahip

---

15 Helenistik dönem eleştirmenleri tarafından verilen adla Eski Komedya, İÖ beşinci yüzyıla ait komik tiyatro için kullanılır; Aristophanes bu tiyatronun en meşhur yazarıdır.

16 O zamanlar vergi verenlerin cebinden çıkan paralarla düzenlenen her tiyatro festivalinde jüri üyeleri en iyi oyunu seçerdi. Aristophanes İÖ 423'te *Bulutlar* adlı oyunuyla üçüncülük ödülünü almıştır.

17 Bkz. *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunları,* çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, 11. Baskı, 2010. İstanbul: İş Kültür Yayınları. Tüm alıntılar bu çeviriden yapılmıştır—çn.

bir eleştiri" (Dover, 1993, s. 247). Parabasis, eleştirisini, sahne ile izleyici arasındaki sınırı ihlal ederek, dolayısıyla seyircilerin karşısındaki eserin hem hayal hem gerçek olduğunun altını çizerek gerçekleştirir. Belki de parabasis, sanatın diğer tüm niteliklerinden daha fazla, yapaylığın sanatın öztemsilinin bir parçası olduğu düşüncesini vurgular. Parabasis, izleyicilerin karşılarındaki hayalle özdeşleşmelerine izin vermeyi reddetmesiyle, kesinlikle Brecht'in yabancılaşma nosyonunun ötesine geçer.

Çizgiyi aşmak veya sınırı geçmek anlamında *parabaino* fiilinden türetilen parabasis, kelimenin doğrudan anlamıyla, dramatik eylemi kesintiye uğratan bir sınır ihlali, bir sapmadır; tiyatronun gibi yapışını terk eder. Her ne kadar Aristophanes'in oyunları zaten büyük ölçüde barış ve savaş (*Kömürcüler*); barış ve kadınlar (*Lysistrata*); eğitim (*Bulutlar*) gibi dönemin toplumunu ilgilendiren, çağdaş konuları ele almış olsa da parabasis, şimdi ve burada olanları anlatarak fantezi perdesini deler. Thomas K. Hubbard'a göre parabasisin kendine has yanı, "aynı anda dramatik olaylardan hem sapıp hem de onlarla bütünleşmesidir" (1991, s. 2). Dolayısıyla parabasis, dramanın "hem edebi hem toplumsal bir olay olarak bilişsel bakımdan kendini gerçekleştirmesi"nde merkezi bir rol oynar (s. 17). Sanattaki fanteziyi yerle bir ederek izleyicileri gösterinin bir parçası haline getirir.

İzleyicilere açık açık seslenen parabasis topluluğun içine sızar, kendini hem estetik etki hem siyasi müdahale şeklinde sunar. Sahne üzerindeki bir çizgiyi, sahneden inmeden geçerek parabasis, temsil ile toplumsal eylem arasındaki bağlantının altını çizer, bu yolla da estetik biçim ile toplum hayatı arasındaki ilişkiyi dramatize eder. Toplumsal bir fenomen olarak sanatı olumlar; bu sanat anlayışında sanat ne hayattan tamamen kopuktur ne de onun kesintisiz bir uzantısı. Fakat parabasis ancak yarı özerk olabilir, zira yaratacağı etki için oyuna ihtiyacı vardır. Drama olmaksızın, istediği kadar iyi kaleme alınmış olsun, Meclis'e sunulan herhangi bir siyasi risale gibi görünebilir. Öte yandan güncel olaylara yapılan göndermeler, devlet adamlarına yönelik ithamlar ve seyircilerin haşlanması olmaksızın, siyasi olayları konu alan sıradan bir komediye dönüşür.

Parabasis sanatın sınırları içinde olup bitme niteliğiyle, şiir dili ve ölçüsünü kullanarak acımasız bir eleştiri yapar. Ortaya pratik açıdan hazmedilebilir bir tenkit çıkar; çünkü şiir diliyle ifade edilmiştir ve bir sanat eseri

olarak gerçek hayat üzerinde etkisi olmadığı iddia edilir. Öte yandan söz konusu etki, drama konvansiyonlarına ve Dionysos tiyatrosunu kuşatan toplumsal gerçekliğe—yani savaş, basiretsiz liderler, tembel bürokratlar, böbürlenmeyi seven hatipler ve ahmak seyirciler—dayanır. Parabasis kısmen sanat kısmen siyasettir; siyasi bir tartışmaya bir sanat eseri olarak katılır. Kimse mimetik aldanmaya kapılıp birini ötekiyle karıştırmaz.

Aristophanes'ten günümüze ulaşan metinlerin en eski tarihlisi olan, İÖ 425'te birincilik ödülü alan *Kömürcüler* bize parabasisin nasıl işlediğini gösterir. Oyunun baş karakteri Dikaiopolis'in isminin anlamı "adil şehir"dir. Savaştan bıkmış bir çiftçidir; Sparta ile kendi kişisel barış anlaşmasını imzalamaya karar vermiştir. Kömürcüler diye bilinen, oyunda savaş çığırtkanlarını temsil eden (ve koro rolünü üstlenen) öfkeli bir serseri kalabalıkla—Akharnaililerle—karşılaşan Dikaiopolis, bu insanlara Pnyks'in yani Atina Meclisinin hemen dışından seslenir; o sırada agorada muhabbet eden siyasetçilerin gelmesini beklemektedir sabırsızlıkla. Ancak siyasi bir söylev vermek yerine Euripides'in aynı adlı oyunundaki Telephos'un rolünü üstlenir. Böyle yaparak oyuna içkin olan, seyirciliğin ikili anlamının altını çizer: Siyasi ve teatral anlamların yani (Dobrov, 2001, s. 45). Yolda Euripides'le karşılaşan Dikaiopolis, tragedya yazarından Telephos'un çaputlarını ödünç ister. "Kılığıma seyirciler kanmasa da olur,/ Ama koronun saflığından yararlanıp/ Yutturmalıyım ona masallarımı" (Aristophanes, 2010, s. 207).

Başta Pnyks'teki müzakereleri dinlemek isteyen yurttaş şimdi artık kendisi aktör olmuştur, bir oyunun ortasında söylev vermektedir. Hem siyasetin hem tiyatro sahnesinin edilgin seyircisi, şimdi aktif bir yurttaşa dönüşmüştür:

> Kızmayın bana saygıdeğer seyirciler,
> Bir komedyada ve bir dilenci olarak
> Devlet işlerinden söz etmeye kalkıyorsam
> Atina yurttaşlarının önünde.
> Doğru olan her şey komedyaya girer:
> Size acı ama doğru şeyler söyleyeceğim.
> Bu kez Kleon suçlayamaz beni
> Yabancıların önünde yurduma çatıyorum diye (agy., s. 210).

Dikaiopolis komedinin, Atinalılar ile Spartalılar arasında İÖ 431'de patlak veren ve kısa süreli ateşkesler hariç 404 senesine kadar süren savaşla ilgili çıplak hakikati dile getirebilme gücünü sergiler. Burada açık açık, Sparta ile çatışmanın devam etmesini en çok isteyen siyasetçi olan ve 425'te karşılarına çıkan onurlu bir barış şansını elinin tersiyle iten Kleon'dan söz eder. Bundan bir yıl önce Aristophanes'i, *Babilliler* oyununda devlete hakaret etme suçlamasıyla yargılayan da odur. Aristophanes'in görüşlerini dile getiren Dikaiopolis, sanatın siyasi eleştiri görevini üstlenme yetisini olumlar; zira siyasi belagat değil sanattır, o nedenle yapabilir. Elbette şehrin önderine sert eleştiri oklarını yöneltirken kendini ancak bir tiyatro karakteri kisvesinde güvende hisseder—işte bu da sanatın, yüzyıllar boyunca sansürden kaçmada kullandığı gizli silahıdır. Böyle yaparak da estetik biçim ile toplum hayatı arasındaki kesişimlere dikkat çekmiş olur.

Sonra konuşma sırası Akharnaililere gelir. Yüzlerindeki maskeleri çıkarırlar; Dikaiopolis'in izleyicileri olmayı bırakıp, Pnyks'e pek uzak olmayan Dionysos Tiyatrosundaki Atinalı izleyiciye hitap etmeye koyulurlar. Onlar da edebiyat ile siyaset arasındaki bağlantıdan söz ederek kendi parabasislerine başlarlar:

> Güzel konuştu bu adam ve kazandı davayı,
> Halk barış konusunda ona inandı.
> Gelin artık soyunalım, geçelim saldırı yürüyüşüne,
> Daha uzun daha ağır dizelerle (agy., s. 217).

Koro izleyiciyi uyarır: Aristophanes komedi yazmaya başladığından beri asla parabasisini "ben zekiyim" demek için kullanmamıştır. Ama şimdi devleti yerme suçlamasıyla karşı karşıyadır, "Ana düşmanları iftiralar yağdırdı ona/ Görüşü tez değişen Atinalıların önünde" (agy., s. 218). Ama aslında tek yaptığı, Atinalılara hakikati söylemektir. Koro şefi Kleon'a çıkışır:

> Gelsin şimdi Kleon, çıksın karşıma!
> Bütün dolaplarını döksün ortaya!
> İyilik ve doğruluk benden yana (agy., s. 219).

Sanat ile toplumu, tiyatro ile siyaseti birbirinden ayırmak mümkün değildir. Parabasis işte bu noktada, sanatın hayal ile ampirik dünya arasındaki gerilimi, bu ikisini hiçbir şekilde birbirinden ayırmadan dramatize ettiğini anlatan bir metafor işlevi görür.

Bu, Aristophanes'in, ilk defa 405 senesinde sahnelenen ve ondan bize kalan en son tarihli oyun olan *Kurbağalar*'ında coşkulu bir biçimde gösterilir. Oyun bir bütün olarak Atina usulü drama sanatının sönümlenişini ve Atina şehir-devletinin zayıflayışını ele alır. Bir yandan parabasis şiirin siyasi işlevini yerine getirirken, oyunun kendisi de şiirin toplumdaki yerini keşfe çıkar. Oyun, şerefine tiyatro festivalleri düzenlenen tanrı Dionysos ile açılır: Tanrı, şehrin içinde bulunduğu siyasi krizden çıkmasına yardım edecek bir şair aramaktadır (Aristophanes, 2011, s. 11).[18] Sonunda, kölesi Ksanthias ile birlikte Hades'e inmeye karar verir; şehri kurtarmak için yakınlarda ölmüş olan Euripides'i geri getireceklerdir. Burada, daha önce sözünü ettiğim mitolojik *nekyia*yı komedide sahnelerler. Nihayetinde, en başarılı sanatçı kimdi tartışmasına giren iki tragedyacı Euripides ile Aeskhilos arasındaki dramatik bir agona şahit olan Dionysos, Aeskhilos ile geri döner.

Her ne kadar yarışmanın amacı en iyi şairi belirlemek olsa da, nihai amaç aslında siyasidir: Şehri kurtarmak. Sanatsal ve siyasal boyutlar birbirini karşılıklı olarak destekler. Dionysos'un iki şaire söylediği gibi, yeraltı dünyasına inmesinin nedeni "sancılar çeken şehirlerini" hayata döndürmektir, böylece orada oyunlar sahnelenmeye devam edebilecektir. "Hanginiz şehrimize iyi nasihat verirse onu alıp götüreceğim buradan" der (agy., s. 72). Oyunun sahnelendiği günlerde Atina yirmi beş yıldır savaş halindedir, bunun sonucunda da ağır darbe almıştır. Bundan bir yıl sonra şehir yenilgiye uğrar, imparatorluğunu ve tüm demokratik kurumlarını kaybeder.

Koro parabasiste, Kleophon gibi savaşı destekleyen siyasetçilere saldırarak bu olaylara değinir: "Ey musa, kutsal halaya katıl.../ Bilgin insanların göz alabildiğine oturduğu/ Şu kalabalık sıralara bak,/ O insanların hepsi/

18 Bkz. *Kurbağalar,* çev. Ayşe Selen, 2011. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. Bundan sonraki alıntılar bu çeviriden yapılacaktır—çn.

Kavgacı dudaklarında,/ Barbar dallara konmuş Trakya kırlangıçlarının/ İğrenç gevezeliklerinin eksik olmadığı/ Kleophon'dan çok daha fazla şan şöhret düşkünüdür" (agy., s. 38).[19] Bundan birkaç dize sonra koro siyasi tavsiyeler verir, yurttaşlar için genel af ve siyasal nedenlerden ötürü bazı hakları ellerinden alınmış olanlara hakların iadesini talep eder. "Kutsal koroya yakışır şehre yararlı olan şeyleri öğütlemek ve bildirmek"tir koronun görevi. Daha sonra koro "şu maymun kılıklı" dediği Kleigenes'e getirir lafı: "Pek yakında acınacak pek acınacak duruma düşecek olan adam"dır (s. 39). Koro parabasisi, seyircileri, mevcut önderlerini reddetmeye ve yüzlerini, saygın bir soydan gelen, değeri kanıtlanmış kişilere çevirmeye davet ederek bitirir (s. 40). Aktörler, "o delileri" başlarındaki yönetimi devirmeye davet ettikten sonra maskelerini tekrardan yüzlerine takıp oyuna dönerler.

Bu arada Dionysos da bir agon düzenlemeye karar vermiştir: Asil Aeskhilos ile halk adamı Euripides arasında bir retorik yarışması. Bu tip yarışmalar o dönem mahkemelerde, mecliste hemen her gün olurdu. Bir "agon sophias" düzenlediğini ilan eder ([bilgelik yarışması] 882. satır), amacı "ten technen sophoteros" ([sanatta en bilge olanı] 780. satır) bulmaktır. Hiçbir kuralın, sınırlamanın olmadığı bu düelloda aslında olan, tragedyanın irdelenmesidir. Tragedyanın, komedya bağlamında incelenmesi de ilginçtir; böylece komedya, en azından burada, daha metapoetik bir biçim olarak çıkar karşımıza. İkisi arasında komedyanın, sanatın parabatik potansiyelini kullanma bakımından daha büyük bir hareket alanı vardır.[20]

Şairler birbirlerinin eserlerine saygısızca saldırır. Euripides, rakibini, hayatta yeri olmayan, sıkıcı karakterler yaratmakla, ağdalı bir üslup benimsemekle ve kimsenin anlamadığı prologlar yazmakla suçlar. "Koro kendinden geçmişçesine sağa sola gider ve dört türküyü tek nefeste okur, ama başroller... onlar hiçbir şey söylemezler" (s. 49). Halbuki o, "gün-

19 *Kurbağalar*'daki koro iki gruptan oluşur: Meşhur "vrak vrak vrak" nakaratını tekrarlayan ama görünmeyen kurbağalar ile çömez kurbağalardan.

20 Birincilik ödülünü almaya öylesine can atan Aristophanes'in bu metateorik tartışmayı oyununda konu alması şaşırtıcıdır. Tragedyanın doğası hakkında bir tartışmanın, popüler bir oyunda kendine yer bulması, Atinalıların tragedyaya verdiği büyük değerin altını çizer.

delik hayattan söz ederek... kendini eleştirilere açarak" diyaloğu doğal ve akıcı yapmış, tiyatroyu "demokratik" kılmıştır (s. 52). Aeskhilos'un "yüce fikir ve ideallere uygun sözcükler"inin aksine, Euripides'in kahramanları sokaktaki halkın sesiyle konuşur (s. 56). Onun oyunları berrak, modern, gündeliktir, çağdaş hayatla ilgilidir: "İşte onlara böyle akıllıca şeyler öğrettim ben. Muhakeme ve mantık getirdim sanata, ve bu nedenle de onlar şimdi her şeyi kavrayabiliyorlar ve ayırt edebiliyorlar. Her şeyden önce ... sorunları üzerine düşünebiliyorlar," der; böylece seyirciler tiyatrodan ayrılırken hayatlarını, toplumu sorgulamaya sevk edilmiş olurlar (s. 52).

Sıra Aeskhilos'a gelince, Euripides'i "köylü üslubuyla" tragedyayı küçük düşürmekle suçlar (s. 56). Ona göre şair, izleyicilerini daha yüce katlara yükselten bir öğretmen, bir vaizdir. *Teb'e Karşı Yediler* adlı oyununu izleyen herkesin içini "savaşma arzusu kaplar" (s. 54). Şairler halkı şehvete ve namussuzluğa değil erdeme teşvik etmelidir (s. 53). Halbuki Euripides Atina toplumunun rehavete düşmesine neden olmuştur. Onun yüzünden "Güreş okulları boşaldı, yeni yetmeler daha gevezeleştiler, ama buna karşı kırılganlaştılar" (s. 56).

İki şair, birbirinin eserlerindeki çelişkileri, kusurlu lirik parçaları böyle ifşa etmeye devam eder, ta ki Dionysos iki şairin değerinin ölçülmesi için bir terazi getirilmesini isteyene kadar. Bu belki de oyunun en saçma anıdır. Koro bile, estetik değerin böyle ticari bir şekilde belirlenmesi karşısında dehşete düşer. "Şimdiye kadar böyle bir şeyi gören var mı?/ Gerçekten de, burada bulunan biri/ Gelip bana anlatsaydı inanmazdım,/ Tersine amma saçmalıyor derdim" (s. 69). Dionysos'un kendisi bile bu yapılanın saçmalığını kabul eder. Şayet benim görevim bu değere karar vermekse der, "Pekala, o zaman buraya gelin; şairlerin sanatını peynir terazisine koyup tartınam gerekiyorsa, onu da yaparım!" (s. 69). Kölesi Ksanthias ile Hades'in hademesi Aiakos da oyunda daha önce, şüphelerini dile getirmiş, bu olmayacak şeyin tragedyaya karşı haksızlık edeceğinden korktuklarını söylemişlerdi. Aiakos, "... ve mısra ölçerler, cetveller ve biçim kalıpları," ile şiirin ölçülmesine değinmişti (s. 43).[21]

21 Sanatın değerini niceliksel olarak ölçmeye yönelik bu akıldışı referanslar, sofistlerin, şiiri incelemek için öne sürdükleri tartışmalı retorik teknikler karşısında izleyicilerin hissettiği rahatsızlığı dile getirir; bu teknikler önceden de *Bulutlar*'da hiciv konusu olmuştur.

En sonunda Dionysos'un en iyi şairi belirlemesine yardım eden şey bu fars değil, onun yerine iki tragedya yazarına sorduğu şu iki siyasi soru olur: a) Şu anda gönüllü sürgünde olan parlak devlet adamı, general Alkibiades'in durumu ne olacak? ve b) Atinalıları kurtarmak için ne yapmalı? Oyun, başladığı noktada biter: Polisin içinde bulunduğu tehlikeli durumu çözme ihtiyacı dile getirilerek. Ancak oyun, bu durumu, edebiyat üzerinden düşünür. Oyun başladığı yere dönerek biter, çünkü sanat ile hayat; şiir ile siyaset arasında sürekli devam eden çekişmeye bulaşmış durumdadır.

Oyun, konu itibariyle, sanatın polis açısından önemini araştırır, bunu da dramanın çok önemli meseleleri ele aldığını göstererek yapar. Yapısal olaraksa bunu, dramatik akışı kesintiye uğratarak ve seyircileri etraflarına bakmaya, yanlarında oturan siyasetçilere ve onları seçen kendilerine gülmeye zorlayarak yapar. *Sahnenin üzerindeki* karakterler, şiirin nasıl şehrin yardımına koşacağını tartışırken, *parabasis halindeki* koro, sahneden bir adım öne çıkarak, (kurbağalar, çaylaklar ya da Hades'in sakinleri olarak değil) Atinalıları eyleme çağıran yurttaşlar olarak konuşur. İşte o noktada hayal durur, oyun artık oyun olmaktan çıkar: Kısa bir anlığına olsa da. Bu an—daha önce verdiğim yaranaz maymunlar örneğini hatırlayalım—oyunun akışında bir duraksama yaratır ve onu gerçek kılar. Aktörler kan akıtmak üzere çizgiyi aşarlar. Metailetişim askıya alınır; sanat, ampirik dünya üzerinde etki yaratma peşine düşer.

Parabasis, belirli tarihsel anlarda sanatın toplumu nasıl etkileyebileceğini gösterir. Jan Mukarovski'nin "estetik işlev"e dair söylediklerini kanıtlar gibidir: Sanat, "pratik açıdan önemsiz, bir sürü işlevden sadece biri değildir," der, "insanın gerçekliğe verdiği tepkileri belirleyen birçok unsurdan biridir" ([1936] 1970, s. 95). Öte yandan parabasis, sadece sanata özgü olan bir şeyi dramatize eder: Sahnenin yarattığı bir tutam fantezi yle izleyicilerin üzerine oturduğu sert, mermer sıralar arasındaki; yaşamakla gibi yapmak arasındaki; doğrudan görmekle bir mercekten kırılanı görmek arasındaki, Pablo Neruda'nın "gölge ile uzam arasındaki" çatlak dediği o perdeye işaret etme yetisini (1970, s. 61).

BÖLÜM 5

Yaşamak ile Gibi Yapmak Arasındaki Çizgi

> *"Nicht Trug! Die Bühne enthüllt uns das Geheimnis der Wirklichkeit."*
> Richard Strauss, *Capriccio*[1]

Aristophanesçi komedya, sanatlara büyük önem atfeden son derece politize olmuş bir toplumun özgül bir yaratısıdır. Parabasisin kendisi, siyaset ile sanat, sahne ile seyirciler arasında bir köprü kurmak suretiyle, şiir ile toplum hayatı arasındaki etkileşime dair bir örnek sunar. Dolayısıyla Aristophanes, Atinalı seyirci kitlesinin içinde, o fırça attığı devlet memurlarının olacağını verili kabul ediyordu. Siyasetçilerin, entelektüellerin ve sokaktaki adamın dahil olduğu topluluğa ait bir etkinlik olarak tiyatro festivalinin tamamıyla şehir-devletin kesesinden çıkan bir şey olması, kolay kolay başka bir yerde tekrarlanacak bir durum değildir. Atina ve Shakespeare tragedyası hakkında Herder'in söylediği gibi bu, o zamanların bir ürünüydü. Çağdaş bir oyun yazarı da oyununa parabasis koyabilir. Ama diyelim ki Londra'nın veya Toronto'nun siyasi elitinin izleyiciler arasında olacağını varsayabilir mi?

Her ne kadar parabasis, tıpa tıp o zamanlarda olduğu gibi sahnelenemese de, bugün hâlâ sanat açısından sembolik, betimleyici bir potansiyeli olabilir. Eski Atina Komedyası'nın bu biçimsel özelliğinin, edebiyatın genel anlamda sahip olduğu bir özelliğe ışık tuttuğuna inanıyorum: Edebiyatın, özerklik ile bağımlılık arasındaki gerilimlerin altını çizme yetisine yani. Dahası bize, edebiyatın toplumsal değerini göstermeye imkân tanır. Parabasis metaforun tesirinin keyfini süren basit bir mecaz olarak kalmakla yetinmiyor, estetik işlevin gücünü cisimleştiriyor; tam da edebiyatın, eylem ve canlandırma arasındaki bağlayıcı pozisyonundan aldığı bir güç bu.

---

1 "Kandırmaca değil! Sahne gerçekliğin sır perdesini kaldırır" (Strauss, 1942, Sahne 1).

Edebiyat çizgilerle ilgili bir şeydir, der Kanada yerlisi yazar Daniel David Moses. Manidar bir şekilde "Çizgi" adını verdiği bir şiirinde Moses, kâğıt üzerine çiziktirilen satırlar olarak şiir düşüncesiyle bir oltanın suya giren çizgi şeklindeki ipi arasında söz oyunu yapar; dizeleri oluşturmakla oltayla balık avlamak arasında paralellikler kurar. Yazmak, "size uzattığım bu satırlar," siz okurları oltayla avlamak değil de nedir? Metnin ilerleyen satırlarında Moses, okurları kolay bir cevapla yemleyerek şiirin tanımını yapmaya çalışır. Ama ondan öğrendiğimiz şudur: "Bu satırın ne olduğu düşüncesi/ Onu suya batıran ağırlık değildir." Nedir şiir; mecazlar mıdır, uyak mıdır, ritim midir, zeka mıdır, sözler midir? Fakat hiçbir satır tek başına şiir olamaz. Moses, cümlelerini, bir sonraki satırdaki sözcüklerin üzerine döngüsel olarak göndererek zorlu bir okuma sunar; suya giren olta ipinin suda kırılması gibi, yaptığı şey anlamda hafif bir kırılma yaratmaktır. Ancak okurlar gerçek anlamda oltanın çengelini yakalayamazlar. Kesin olarak bildikleri bir şey varsa o da şiirin kendisinin, makara [reel] ile gerçek [real] arasında uzanan ip olduğudur. Şiirin aslında "konuşmada ipin ucunu kaçırmak olduğunu" keşfettiğinde neler hissedersin, diye sorar anlatıcı (1900, np).

Öyleyse tarihsel bir fenomen olarak parabasis, sadece beşinci yüzyılda Atina'da var olmuştur. Ancak parabatik dediğimiz şey, yani edebiyatın, olgu ile fantezi arasındaki misinaya dikkatleri çeken o özelliği her yerdedir, der Moses. Eğer bu söylediği doğruysa, parabatik olanın, klasik komedya dışında nasıl tezahür ettiğini sormak mantıklıdır.

Sahnenin Tamamı Parabasistir

Belki başlamak için en iyi yer sahnenin ta kendisidir. Yoksa çok mu tahmin edilebilir bir başlangıç bu? Tiyatro, sahne ile onu görenler arasındaki dinamiği öylesine az çabayla sahneler ki. Ancak işe Aeskhilos'un bir tragedyasıyla başlarsak, çalışmamız biraz daha zorlu hale gelir. Aeskhilos, Schiller'e göre naif şairlerin sonuncusudur. Genel olarak tragedyanın doğuşuyla bir düşünülen Aeskhilos'tan normalde, Aristophanes'te gördüğümüz "estetik" mesafe beklenemez; durum buyken, Brecht ve Peter Weiss gibi modern tiyatro yazarlarının özdüşünümleri hiç mi hiç beklenemez. Yine de geçmişten günümüze kalan ilk Yunan tragedyası olan *Persler*, daha önce

tartıştığım, sanatın yapılı bir şey olduğu hissini bünyesinde barındırır. "Geçmişte olup bitenler" ile "şu anda sahnede olanlar"ı bir araya getirerek kendini bir edebiyat eseri olarak sunar.

Peki Aristophanesçi özdüşünümsellik olmadan bu dinamiği nasıl başarır? Cevabı basittir: O anda orada olmakla. Aeskhilos güncel olayları ele alarak İÖ 472'deki izleyicileri, Perslerin sahne üzerindeki temsilleriyle, bundan sekiz yıl önce gerçek Perslerin Atina üzerindeki etkisi arasındaki bağlantılar/bağlantısızlıklarla yüzleşmeye mecbur etmişti.

Oyun ilk defa, Atina'nın Persler tarafından yerle bir edilişinden sekiz yıl sonra sahnelenmişti. Çağdaş olayları ele almasıyla Yunan tragedyasında bir ilkti. Aeskhilos mitolojik konuları ele almak yerine Pers Savaşlarının (İÖ 490, 480-479) sonuçlarına odaklanır; bu Atinalıların Salamis savaşından zaferle çıktığı dönemdir. Fakat Aeskhilos savaşı temsilinde bir numara yapar. Atinalıların beklenmedik zaferlerini kutlamak için oyunun hikâyesini kendi şehrinde geçirmek yerine, bu iş için Pers İmparatorluğunun başkenti Susa'yı seçer; olay Kserkses'in sarayında geçer. Kserkses'in annesi ve ölen kral Darius'un karısı Atossa sarayda kaygı içinde oğlunun sefer haberlerini beklemektedir; Kserkses, İÖ 490'da yapılan meşhur Marathon Savaşında babasının yenilgiye uğraması karşısında büyük bir öfkeye kapılarak, halkını böyle küçük düşürenlerden intikam almak üzere yola düşmüştür.

Tanrılar veya Homeros kahramanları yerine Persleri kendi ülkelerinde tasvir etme kararı, olgu ile masal arasındaki sınırı görünür kılar. Oyun, izleyicileri imparatorluğun saldırganlığının hem gerçek hem temsili sonuçlarıyla yüzleşmeye zorlar. Ancak izleyicilerin gördüğü şey, Öteki'nin basite indirgenmiş, tek boyutlu bir düşman olarak portresi değildir—Amerikan western filmlerindeki vahşi yerlileri veya II. Dünya Savaşı sonrası filmlerindeki çelik gibi sert Alman temsillerini hatırlayalım. Aeskhilos tam tersine Perslere dair görece insani bir temsil sunar. Her ne kadar kendisi Marathon ve Salamis savaşlarında savaşmış olan Aeskhilos Yunanlıları hem askeri hem kültürel bakımdan Perslere üstün tasvir etse de ve Perslere, etnosentrik bir yaklaşımla Atina'nın kültürel ve dinsel *weltanschauung*'unu [dünya görüşü] empoze etmeye soyunsa da, izleyicilerden düşmanların çektiği acıya karşı sempati duymalarını talep eder. Pers yaşlılarından oluşan koro, Perslerin başına gelen sefaleti dile getirir: "Oy Atina, adın nefret

uyandırır düşmanlarında/ ansıtır bize neler neler/ uğruna binlerce Pers kadını/ oğullarını kocalarını yitirdiler" (Aeskhilos, 2011, s. 35).[2] Aeskhilos daha sonra Perslerin, Salamis'teki büyük kayıplarını duyunca girdikleri derin matemi anlatan sahneler koyar. Pers sarayına trajik haberleri getiren haberci, Pers askerlerinin cesaretlerini şöyle tasvir eder: "Gençliklerinin en güzel çağındaki Persler/ en ulu canlar, en soylu, en seçkin yiğitler/ Krala bağlılıkta ön saftakiler/ utanç verici bir şekilde şerefsizce gittiler" (s. 41). Koro, Pers kadınlarının haysiyetinin, *pathos*unun sesi olur. Usulca ağlayan, ağıt yakan, "titreyen ellerle.. tüllerini yırtan/ bağırları gözyaşlarıyla ıslanan" kadınların (s. 44)

Persleri de insanlık ailesinin mensupları olarak bu şekilde tasvir etmekle Aeskhilos, edebiyatın, izleyenlerde estetik bir sempati yaratma yetisinin altını çizer. Bu başlı başına dikkat çekici bir güçlüktür; özellikle de bundan sekiz yıl önce Perslerin Atina'yı yerle bir ettiği, yakıp yıktığı düşünülürse.[3] Körfezdeki Salamis adasına sığınan Atinalılar, şehirlerinin alev alev yanışını kendi gözleriyle izlemişlerdi.

Bir o kadar önemli olan başka bir şey de Aeskhilos'un Ötekilik ile uzlaşma girişiminde parabasisi başarmasıdır. Atinalılar, Dionysos Tiyatrosunda oyunu seyrederken, hemen yukarılarında Akropolis'in yanıp kül olmuş harabelerini de görebiliyorlardı. Pers kadınının ağıtlarını dinlerken, hafifçe yukarıya sola çevirdikleri gözleri Pers vahşetinin ürünlerine takılmıştır. Atinalılar, sanat ile hayat arasında bir kesinti var mıdır diye sormaktan kendilerini alamamışlardır. Oyun onları, önlerindeki Susa dekoruyla, hemen yukarıdaki yerle bir olmuş binalar arasındaki çizgiyi yeniden düşünmeye zorlar.

Bu parabasis, en az Aristophanes'inkiler kadar tarihsel bakımdan belirlenmiştir. Ancak Aeskhilos'ta her ne kadar oyunun yarattığı hayal asla doğrudan kesintiye uğratılmasa da, hemen yakın geçmiş ile şimdi, dışarı-

---

2 Bkz. *Persler*, çev. Güngör Dilmen, 4. Basım, 2011. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. Alıntılar bu çeviriden yapılacaktır—çn.

3 Pearl Harbor'dan sekiz yıl sonra Japonların benzer şekilde temsil edilişini hayal edebilir miyiz; veya bugün Amerikalı vergi mükelleflerinin paralarıyla Kennedy Center'da Taliban'ın acılarını anlatan bir oyun sahnelendiğini?

dan gelip oyunu istila eder—ters yönden bir parabasis söz konusudur. İlk sahnelemenin izleyici kitlesinin savaşlarda çarpışmış ve/veya sevdiklerini kaybetmiş—tıpkı Aeskhilos gibi—yurttaşlardan oluştuğunu kabul etmek lazım. Oyunda Atinalı seyircilerden, trajik olan bir gerçeklik ile gerçek olan bir trajedi arasında; Perslerin öfkesiyle izleyicilerin çektikleri acılar arasında geçişler yapmaları istenir: Sahnelenen acı ile gerçek *pathos*. Ne İsviçreli oyun yazarı Friedrich Dürrenmatt'ın ifadesiyle "gerçekliğe teslim olup" hasmın ıstırabını ve haysiyetini unutabilir, ne de sahneyle uzlaşıp sakat kalmış hemşerilerini, kül olmuş harabelerini göz ardı edebilirler.

Öte yandan oyun sırasında başka bir parabasis anı vardır, ki orada da oyun izleyicilerine doğrudan konuşarak iktidarın tehlikeleri hakkında bir şeyler söyler. Darius'un hayaleti sahnede yükselirken, insanın kibir potansiyeli konusunda izleyicileri uyarır:

> Atina'yı, Hellas'ı ansıyın. Kimse de
> hor görüp kendi mutluluğunu
> bir başkasınınkine göz koymasın
> yitirmesin elinde tuttuğunu (s. 55).

Aristophanes'in, Atina'nın emperyal çılgınlığına yaptığı hürmetsiz saldırıdan altmış yıl önce Aeskhilos, siyasi istibdadın sonuçlarına dair kendi parabasisini yapmıştır. Atinalıların onun uyarılarına kulak vermemiş olması; kendi imparatorluklarını kurup kendi yıkımlarını hazırlamış olması, oyunun şehirdeki toplumsal hayata müdahale etme gücünü azaltmaz. Ancak bu müdahale mahirdir, karmaşıktır; işin içinde, edebiyatın hem sanat eseri olup hem toplumsal olmak gibi ikili bir durumu vardır. Bu iki uçluluk edebiyatın gerçek bir çılgınlık etmesine olanak tanır: Atinalı seyircileri, Perslerin ağıtlarını ve onların Atinalıların kibri konusundaki uyarılarını duymaya zorlar. Aeskhilos, tarih ile şiir arasındaki ezeli çatışmayı yeniden gözler önüne sererek, hem (düşman ile) empatiyi hem de (iktidara yönelik) eleştirel bir mesafeyi mümkün kılar. Atina halkının, sahneyi, şehirlerinin aynası olarak değil, hayal edilen bir Susa ile gerçek Atina arasında ipince bir kurdele gibi görmesini talep eder. Bu hiç de önemsiz bir görev değildir. Aeskhilos, tarihsel bir olayı kurgusallaştırarak,

gerçekliği rayından çıkarmaktan ziyade, onun estetikle bağlantısını yeniden rayına oturtmanın peşindedir.

Bakışımızı modern oyun yazarlarına çevirdiğimizde, bunun dört başı mamur bir biçimde yapıldığını görürüz. Parabasis Aeskhilos'un eserlerinde zımni bir şeyken bu yazarlar onu aleni ve özbilinçli bir şekilde yaparlar. Elbette onların oyunları iki yüzyıllık estetik ayrışma sürecinden, yani sanatın bir kurum olarak çıkışından beslenir. Öyleyse modern tiyatroda parabasis nasıl bir şeydir?

Akla gelen bariz bir örnek Peter Weiss'ın *Charenton Akıl Hastanesi Sakinleri Tarafından, Marquis de Sade'ın Yönetiminde Sahnelenen Jean-Paul Marat'nın Yargılanması ve İnfazı* (1965) adlı oyunudur. Bu oyun bize iyi bir başlangıç noktası sunabilir. Oyunun, kamçı gibi upuzun olan adı bile sanat ile gerçeklik arasındaki gerilimin üzerinde şaklar. Aeskhilos gibi Weiss da oyununda tarihsel karakterler kullanır; merkezine iki tarihsel olguyu oturtur: 1) Sade kapatıldığı akıl hastanesinin sakinleriyle tiyatro oyunları sahnelemiştir; 2) Banyo küvetinde ölü bulunan devrimci Jean-Paul Marat'nın katili Charlotte Corday'dir. Öte yandan liberten Sade ile eylem adamı Marat'nın karşı karşıya getirilmesi hayal ürünüdür; Romantiklerin bahsettiği tarih ile sanat arasındaki savaşı kızıştırır. Deli Sade, devrimi konu alan oyunun yönetmenidir, ama aynı zamanda oyunda, Marat ile sık sık siyasi ve felsefî tartışmalara giren ve ironik yaklaşımıyla onu kışkırtan küçük bir rol de üstlenir.

Aristophanesçi tarzda parabatik olduğu söylenemese de karakterler sık sık doğrudan izleyiciye seslenir, bazen gerçekten bazen deli rolünde. Örneğin Haberci, koronun "Devrim, hemen şimdi!" çığlıklarını duyduktan sonra birinci perdeyi şu sözlerle bitirir:

> Bu sonuçta bir oyun, gerçek tarih değil
> Olayların devamını aradan sonra izleyebilirsiniz, garanti ediyoruz,
> Arada bir şeyler yiyip içip lak lak ettikten sonra döndüğünüzde
> Marat hâlâ burada küvetinde oturmuş sizi bekliyor olacak (Weiss, 1965, s. 71).

Haberci burada basitçe izleyicilere göz kırpar, nihayetinde bu bir oyundur, bunu salondaki herkes biliyordur. Benzer şekilde, oyunun başlarında hastane müdürü Coulmier, dinle ilgili bir diyaloğu böler; Sade'i "bu pasajda

bazı yerleri kesme konusunda anlaşmıştık" diyerek uyarır, zira oyunun sahnelendiği yıl olan 1808'de "kimse kiliseye eleştiri yöneltemez" (s. 29).[4] Bu referans aslında sanat yapmakla ilgilidir.

Gibi yapma perdesinin kaldırıldığı ve koronun doğrudan Atinalı yurttaşlara seslendiği Aristophanes oyunlarının aksine, Weiss oyun içinde oyun yaratır. Aristophanes ile Weiss arasındaki fark, estetik özerkliğe dair farklı kavramsallaştırmalardır. Aristophanes'te drama—drama olma sıfatıyla—toplumsal hayatın içine gömülüdür, halbuki Weiss'ta drama, estetik alanların farklı kompartımanlara ayrılmasıyla geçen iki yüzyıldan sonra siyasi önem kazanma mücadelesi verir. Aristophanes, karşısında homojen bir izleyici kitlesi, hatta acımasızca azarlayabileceği gerçek insanlar bulmayı beklerken, Weiss farklı şehirlerden gelen çeşit çeşit insandan oluşan anonim bir kitleyle karşı karşıyadır. Şimdi artık izleyici kitlesi, kimin kim olduğunun belli olduğu bir grup insan değil, genel bir insan karışımıdır. Dahası Aristophanes'te sorular tarihseldir: Peloponnes Savaşında ne yapmalıyız? Önderimiz kim olacak? gibi. Weiss'ta ise sorular tersine felsefidir: Dramanın hâlâ topluma söyleyecek bir şeyi var mıdır? Sanat ile eylem arasındaki ilişki nasıl bir şeydir? gibi.

İki oyun da kendilerinin sanat eseri olduğunun bilincindedir, ancak ikisi de kamuyla ilişkilerinin farklı olduğu iddiasındadır. Aristophanes hâlâ siyasetçilere, adaletsiz yargıçlara ve ahmak yurttaşlara sövüp sayabilir, toplum hayatına hemen o anda bir etkide bulunmayı ümit edebilir. Ampirik dünyaya bu doğrudan dahil olabilme olasılığı, Weiss'ın oyununda ciddi ölçüde sınırlandırılmıştır, bunun müsebbibi de sanat kurumunun ta kendisidir. Şimdi artık sanatın, kendi uzmanlık alanının dışındaki meseleler hakkında konuşurken nasıl bir otoritesi vardır? Bunun böyle olduğuna dair özbilgi, daha önce de işaret ettiğim türden bir ironiye yol açar (Ben bir oyun olduğumu biliyorum; sizin de benim bir oyun olduğumu bildiğinizi biliyorum). Bu, oyun ile seyircileri arasındaki mesafeyi kısaltan bir yordamdır. İki taraf da bu sırra ortaktır. Normalde bir mesafe koyma tekniği olan ironi, burada oyunla seyircileri bir araya getirir.

---

4 Oyunun finalinden hemen önce Haberci yine oyunu durdurur. Araya 1793 ile 1808 yılları arasında olan biten tarihsel olayları anlatan bir müzik girer (Weiss, 1965, s. 95-6).

Parabasis, artık yapı değil konuyla ilgili bir süreçtir. Yani, hayal ile gerçeklik arasındaki oyun, sanatın konusu haline gelir; sanatın postmodern özbilincinin bir parçası olur. Bu özbilinçte eser, sanat oluş haliyle ilgili olarak kendinden bahseder. Örneğin iki kahraman, yazmak ve oynamak arasındaki mücadeleyi kendilerinde cisimleştirirler. Dekadan Sade, küvetinde notlar almakta olan Marat ile dalga geçer. Boş ver bırak, der ona. "Sen kendin söylemiştin/ Bir şeyler karalamakla hiçbir şey başarılamaz demiştin/ Şah eserimi bir kenara bırakalı çok zaman oldu" (Weiss, s. 82). Fakat Marat bu ikisini hayatında bir araya getirmek istediğini söyler cevap olarak. "Her yazışımda/ Kafamda hep eylem fikriyle yazdım" (s. 82). Yazı ona göre, o büyük eyleme hazırlıktı. Ne ironiktir ki, devrimin önderliğindeyken değil, yazı yazarken buldu ölüm onu, tamı tamına David'in o meşhur tablosunda resmedildiği gibi. Oyunun sahnelenmesinde de, aynen tablodaki gibi, Marat sağ elinde kalemi, sol elinde kâğıtları, başı küvetten aşağı sarkık resmedilir.

Ancak Marat epilogda küvetinden dışarı çıkar; bir yandan da akıl hastanesinin müdürü Coulmier bir adım öne çıkarak izleyicilere, Sade'ın performanslarını izlemeye gelmiş olan Paris'in seçkin çevrelerine seslenir. "Tarih kitabını" kapatıp 1808'e dönerek devrimden o güne kadar olan toplumsal ilerlemeden söz ederek içlerini rahatlatır. "Zira bugün o günlerden çoook farklı bir zamanda yaşıyoruz/ Tepemizde baskı yapanlar yok, şiddet günleri bitti." Ancak Coulmier, Sade'ı zaferinden dolayı kutlarken hastalar yükselerek gürleyen müzikle birlikte koşarak sahnenin önüne gelir: "Charenton Charenton/ Napolyon Napolyon/ Millet Millet/ Devrim Devrim/ Çiftleşme Çiftleşme" diye bağırırlar (agy., s. 101). Hemşirelerin sopalarla sahneye girip hastaları dövmeye başlamalarıyla arbede çıkar. Coulmier meydan kavgasının ortasında perde insin diye işaret verir. Parisli seçkinlere hafif bir eğlence sunması beklenen oyun, siyasi bir başkaldırıya dönüşür. Sanat, akıl hastalarını devrim aşkıyla kışkırtarak gerçek sonuçlar doğurabilir—tabii sahnede.

En başta hastaları estetikle rehabilite etmeyi isteyen Coulmier'nin—"eğitim, özellikle de sanat yoluyla terapiyi tercih ediyoruz," der (s. 4)—tam da oyunun hastaları isyana teşvik ettiğini fark etmesi ironiktir. Başkaldırıyı artık kontrol edemez duruma geldiğinde, yapabileceği tek şey, perdeyi indirerek ve hiçbir şey olmamış numarası yaparak, gibi yapmaya son

vermektir. Peki bunu sahiden yapabilir mi? "Aydın hanımefendiler, dini bütün beyefendiler" isyanın sahneden dışarı; akıl hastanesinden şehre; deli akıllardan sağlıklı akıllara doğru taşmayacağından, seyirci koltuklarına sirayet etmeyeceğinden nasıl emin olabilirler? İçinde bulundukları kategorilerde güvende midirler? Zira isyancıların barikatlardan fırlayıp sahneye çıkacak yolları vardır.

Sanatın hayatla bağı olup olmadığına dair onca tartışma bir yana, sanat eyleme yol açabilir. Ancak bu eylem temsil edilen oyunla sınırlıdır, yani sanatın kendisinin sınırlarıyla. Sanat siyasete, siyaset sanata sirayet edebilir mi? Weiss'in oyununun buna verdiği cevap olumludur, biraz tereddütlü olsa da; zira bir sanat eseri olduğunun farkındadır daima. Weiss, Aristophanes'in verili kabul ettiği sanatsal tesiri arar. Parabasisini oyun içinde oyun şeklinde sahnelemekten başka seçeneği yoktur.

Tıpkı Günter Grass'ın *Plebler İsyan Provası Yapıyor: Bir Alman Tragedyası*'nda yapmak zorunda olduğu gibi. Greve giden işçiler sahneyi işgal ettiğinde tersten bir parabasis olur. Grass tarih ile kurguyu harmanlayıp 17 Haziran 1953'te Doğu Berlin'de meydana gelen işçi grevleri etrafındaki olayları konu alarak, eylem ile performans arasındaki etkileşimleri anlamaya çalışır. Sokaklarda isyan sürerken Brecht Shakespeare'in *Coriolanus*'unu sahnelemektedir.[5] Fakat grevciler sahneyi işgal edip meşhur yönetmenden, daha adil ve özgür bir dünya talepleri için kültürel prestij talep ederler. Böylece sosyalist oyun yazarını feci bir ikilemde bırakırlar: İşçileri meşru hak arayışlarında destekleyecek midir? Yoksa sanatsal projelerini destekleyen devletin tarafını mı tutacaktır? Ve bu ikinci duruşu benimseyecekse ne tür bir kültürel özerkliğe sahip olabilir? Şayet kendi dramatik yabancılaştırma tekniğini (*Entfremdung*) benimseyecekse, toplumu değerlendireceği zemini nasıl yaratacaktır?

---

5 Her ne kadar Brecht kendi Coriolanus'u üzerinde çalışıyor olsa da aslında o grevlerin olduğu sırada yönetmenliğini üstlenmiş olduğu Stritmatter'in *Katzgraben*'inin provalarını yürütmekteydi. Fakat Brecht tarihin ironileriyle ve sahne ile hayat arasındaki çelişkili gerilimlerle ilgileniyordu. Coriolanus, plebllerin demokratik taleplerine karşı argümanlar savunan Romalı asilzade senatördü. Karakterlerinden birinin tabiriyle Brecht "plebllerin değerini yükseltmek," onlara sınıf bilinci aşılamak istemekteydi (Grass, 1966, s. 6).

Ancak Grass bu soruları, daha temel bir meselenin üzerine koyarak sorar: Gerçeklik ile sanat arasındaki fark meselesinin. Zira Brecht *Coriolanus*'u sahnelerken gerçekler üzerine üzerine gelir, sanatını ve devrimi yeniden düşünmeye zorlar. Sanat, dışarıdaki olaylar ve kişilere karşı sorumluluğu olan, angaje bir pratik midir? Başka bir deyişle Brecht, kendi oyununa konu olarak oraya sıkışıp kalmış mıdır? Oyunda Patron diye adlandırılan Brecht asistanlarına, "şu amatörleri tiyatromdan çıkarın," diye bağırır. Fakat bir ustabaşı ona karşı gelir: "Biz tiyatroda nasıl davranacağımızı bilmiyor olabiliriz, ama burnumuzu sokmak istiyoruz." Sonra tüm işçiler bir ağızdan bağırır: "Özgür olmak istiyoruz!" (Grass, 1966, s. 66-7). Sıvacı, Patrona hükümetin ona yeni bir tiyatro binası inşa ettiğini hatırlatır (s. 32). Ve Patronun kendi de "devletin karnını doyurduğunu nasıl unutabilirim," diye hayıflanır. Hakikat katıdır, der, ama "bu da sadece bir prova." Karakterlerden biri, "Alınteriyle çalışıp didinen kitleler/ Yönetmenlerini yok sayıp oyunu bidikleri gibi sahnelemeye başlarlarsa, prova falan kalmaz ortada!" diye bağırır (s. 59).

Weiss'te olduğu gibi burada da bir oyun içinde oyun, ama aynı zamanda estetik özerkliğin sınırlarının dramatize edilişi söz konusudur. Sanatın kendi kabuğunda yaşamak, kendisiyle toplum arasındaki uçurumu sahnelemek gibi bir lüksü olabilir mi? Grevdeki işçiler setini işgal edince Brecht oyununu çalışmaya devam edebilir mi? Weiss ve Aristophanes gibi Grass da gerçeklik ile suret arasındaki çatışmayı dramatize eder. Fakat Aristophanes'in aksine Grass, bu gerilimi ele almanın bir yolu olarak Brecht'çi yabancılaşma kavramına başvurur. Sanat artık, antik Yunan'daki parabasiste olduğu gibi kendinin dışına çıkamadığına göre, izleyicinin sahneyle özdeşleşmesini kırmayı deneyebilir. Bir başkaldırının üzerine bir başkasını bindirerek şu soruyu sorar: Hangi başkaldırı daha gerçek? Shakespeare'deki mi, Brecht'in sahnesindeki mi yoksa 1953 yazında Doğu Berlin sokaklarında olan mı? Bu motif tüm oyun boyunca çıkar karşımıza. Karakterlerden biri, Coriolanus'un annesi Volumnia Patrona, Roma'da veya Londra'da değil de şu anda Doğu Berlin'de olsak ve "halkımız şimşek gibi sahneye doluverse" ne olurdu, diye sorar (s. 18). Berber de bu mevzuyu masaya koyar, Patronu sokaklarda, tankların önünde oynanacak gerçek bir oyun yapmaya davet eder:

> Hadi Patron, hadi ama, çık artık kabuğundan:
> Tüm dünyanın seyredeceği bir oyun sahneleyelim,
> Sokaklarda, barikatlarda (agy., s. 92).

Patron, oyundaki başkaldırıyı sahneye koymak için işçileri kullanmak isterken, onlar özgürlük diye feryat etmektedir. Patron, Shakespeare'e ve Romalı tarihçi Livius'a (ki Shakespeare'ın kaynaklarından biridir) gönderme yaparken, işçiler Brecht'e, Marx'a gönderme yaparlar. Her ne kadar Brecht'in oyununda plebler galip olsa da, gerçek hayatta tankların paletleri altında ezilirler.[6]

Aristophanes *parabasis*te, sanatın sadece söylem olduğunu, kamusal alanda sarf ettiği sözlerin hakikat değeri taşıdığını iddia edebildiğini göstererek değerini göstermiştir. İşte tam bu anda, suretler yaratan bir şey olarak sanatın konumunda bir delik açmıştır; izleyicilerle özdeşleşmek için. Modern oyun yazarı ise bunun tam tersini yapar. Yabancılaşma aracını kullanarak, izleyicilerin karakterleri kucaklayışının arasına girer. Epik tiyatroda, diye yazar Brecht, "oyuncunun karakterlerle ve performansın oyunla özdeş olduğuna dair herhangi bir yanılsama olmamalı" (Brecht, 1957, s. 195). Aslında bu zorunlu nesneleşme karşısında izleyici, "tuhaf, çarpıcı, beklenmedik bir şeyin olmak üzere olduğunun" farkındadır (s. 143). Bu sahnelemeyle ilgili teknikleri sadece sahnede görülebilir. Örneğin Brecht, Çinli oyuncuların kullandığı bir yönteme gönderme yapar: Bu yöntem, izleyici tarafından izlendiklerinin farkında olduklarını göstermekten ibarettir, böylece izleyicinin görünmez olduğu fantezisinin altı oyulur (s. 91).

Grass bu teknikleri kullanarak, sayısız özreferansla dramatik mesafe yaratmayı başarır. Şayet Aristophanes'in didaktikliği doğrudansa, Grass'ta dolaylıdır: Gerçek isyancıları konu alan Shakespeare'in *Coriolanus*'unu sahneye koyan Brecht'i ele alan Grass. İşçilerin işin içine karışması—bu da hem tarihsel bakımdan gerçektir hem de estetik olarak sahnelenir—sanatın asla kendi başına bir şey olamadığını göstererek ona karşı inançsızlığı askıya alır. İzleyici tüm oyun boyunca, sanatın "Kültür Mabedi"nde var

---

6 O dönem yayımlanan bir metinde Brecht, devletin edimleriyle arasına mesafe koyar, ama metni "Alman Sosyalist Birlik Partisine bağlılığını" dile getirerek bitirir.

olamayacağı mesajıyla sarsılır (Grass, 1966, s. 58). Oyun, aslen bir yaratıdır. Bu da onun paradoksudur: Oyun gerçek değilmiş numarası yapar, bir yandan da sürekli gerçeklere dayandığı iddiasını yineler.

Öte yandan Friedrich Dürrenmatt 1964 tarihli çılgın oyunu *Fizikçiler*'de "paradoksla yüzleşen kişi gerçeklikle yüzleşir," diye yazar. Dürrenmatt, akıl sağlığı ile delilik arasındaki çatışmaya bakarak gerçek ile güncel arasındaki gerilimi çözmeye soyunur. Eserinde üç bilim insanı vardır: Johann Wilhelm Möbius (dünyanın yaşayan en büyük fizikçisi), Newton olduğunu iddia eden bir adam ve Einstein olduğuna inanan başka bir adam. Bu üç kişi, şeytani psikiyatr Mathilde van Zahnd'ın yönettiği sanatoryumda kalmaktadır. Oyun delilik/akıl sağlığı ikiliğiyle oynayarak, izleyicileri, kendi dünyalarını oluşturan sınırlar üzerine düşünmeye sevk eder. "Drama, kendini gerçekliğe maruz bırakarak, seyircisini aldatabilir, ancak gerçekliğe katlanmaya veya hâkim olmaya zorlayamaz" (agy., s. 96). Elbette bu gerçekliğe hâkim olmak, kimin akıl sağlığı yerinde kimin değil bilmiyorsak; sanatın nerede başlayıp nerede bittiğini bilmiyorsak mümkün değildir.

Dürrenmatt'a göre sanat, diğer tüm mecralardan daha fazla, insanı toplumsal çelişkilerle yüzleşmeye zorlar; mantığın ve kanıtların ötesinde bir uzamda. Oyunun sonunda izleyici, oyun kahramanlarının bilim insanı numarası yapan deliler mi yoksa deli numarası yapan bilim insanları mı olduklarından emin değildir; hatta bu antika tiplerin ortamına misafir olmakla acaba biz mi delilik ettik diye sorarlar kendilerine. Emin değilsek bunun nedeni, dramanın kendisinin de dünyanın sahne mi, yoksa sahnenin dünya mı olduğundan emin olamamasıdır. Aristophanes'in bu tip şüpheleri yoktu. Gerçek çılgınlık, sahnede sergilenenler değil savaşın kendisiydi. Her şey bir yana parabasis o zamanlarda oyun içinde oyun değil, drama tarafından açılan uzamda gerçekleşen dolayımsız bir siyasi söylem anıydı. Modern eserlerse aksine, gerçek hayatta tesir yaratmanın peşine düşemezler. Kurgular yapmak ile hakikat arasındaki etkileşimleri keşfe çıkarak, bizim hakikate kurgu yoluyla ulaştığımızı iddia ederler. O hakikatin ne olduğunu bilmesek de.

Richard Strauss'un *Capriccio* (1942) adlı operasındaki Kontes Madeleine, iki talibi—besteci Flamand ile şair Olivier—arasında seçim yapmakta zorlandığında, erkek kardeşinin, bu ikisinin kendileri hakkında bir opera sahnelemesi önerisini kabul eder. Böylece kadın Paris yakınlarındaki rokoko

tarzı şatosunda bir opera sahneleyecektir. "Bizim yaşantıladığımız şekliyle son günlerin olaylarını... bir opera şeklinde yazın ve besteleyin" (s. 203). Şiiri temsilen şair, müziği temsilen besteci, Madeleine'in kalbini kazanmak için mücadele eder. Hangisi baskın çıkar: Şiir mi, müzik mi, yoksa tiyatronun kendisi mi? Şair ile besteci, sanatlar arasındaki hiyerarşi meselesini tartışırken kont, "Daha şimdiden, zamanımızın en temel tartışmasının ortasında bulduk kendimizi," der. Salonu akşam yemeği için hazırlamaya gelen hizmetçilerin kafası çetrefilli olaylar karşısında karışır; "bugünlerde önüne gelen tiyatroda oynuyor," diye dudak bükerler. Kontun asıl amacının başrol oyuncusu Clairon ile kaçamak yapmak istediğini bildiklerinden kül yutmazlar; kontes ise kimi kendine âşık seçeceğini bilemez. "Ve karar verebilsin diye kontes, kendisine bir opera yazmalarına izin vermişler," der bir hizmetçi. "Operadan ne öğrenilebilir ki?" diye sorar bir başka hizmetçi (s. 217).

Belki de somut hiçbir şey öğrenemeyiz. Fakat opera, nesnellik ile hayal arasındaki o tuhaf dansı sahnelemeye yarar. Kontesin kendisi de, gerçek ile kandırmaca olanı ayırt eder. Ne müzik ile şiir arasında (opera bu ikisinin sentezidir) ne de fantezi ile gerçeklik arasında (hayat bu ikisinin bir birleşimidir) bir seçim yapmak istemediğine karar verir. İşte bu yüzden "güfte mi beste mi?" meselesini ele alan füğde, tiyatroyu aldatmaca olarak görüp reddeden Flamand'a, hiçbir şekilde kandırmaca değildir, diye yanıt verir. "Sahne, gerçekliğin sır perdesini kaldırır. Orada kendimizi sihirli bir aynada görürüz. Tiyatro, hayatın tesirli bir simgesidir" (s. 139). O perdeyi kaldırarak kendimiz hakkında bir şeyler öğreniriz. Kontes, gerçekliği kurgusallaştırarak özbilgisine ulaşmaya çalışır. Çevirdiği oyunun amacı, bu kararsız hali sürdürmektir aslında. "Şu hayal dünyasında," der oyuncu Clairon, "gerçekliğe fazlasıyla yaklaştığımızda, Sanatın kanatları alev alabilir" (s. 85).

Suret ile hakikat iç içe geçtiğinde sanat, karşı argümanlar öne sürme yeteneğini kaybeder. Clairon sanatın oynadığı döngüsel oyunu anlar: Hayatta kalabilmek için hareket alanına ihtiyacı vardır; kendi varlığı da başkalarına hareket alanı sunmasına bağlıdır. Modern tiyatrodaki parabasis işte budur: Rol ile gerçek arasında aracılık edebilme yetisi.[7]

---

7 Örneğin Tom Stoppard'ın *The Real Thing* (1982) adlı oyununda bireylerin sahiden rollerini mi oynadıkları yoksa o rolleri gerçek insanlar olarak mı yaşantıladıkları belli

Anlatı Çerçeveleri

Tiyatro, daha önce de söylediğim gibi, canlı performanslarıyla, izleyicinin aracısız o anda orada oluşuyla, hayal ile gerçeğin iç içe geçişini dramatize eder. Peki kurgu eserler benzer türden bir parabatik ara söz söylemeyi becerebilir mi? Okur elindeki kitaba, sessiz ve ölü gibi görünen o esere bakarken?

Amerikalı şair, yazar Delmore Schwartz tarafından 1937'de kaleme alınan "Sorumluluklar Rüyalarda Başlar" adlı hikâye, bu tür bir diyalektik ilişkiyi dert edinir. Bu sefer hayat ile film, rüya ile gündelik gerçek arasındaki geçişleri ele alınır. Yirmi bir yaşındaki genç adsız anlatıcının, sinemada gösterilen bir filmde, kendi anne ve babasının flört edişini izlemesine şahit oluruz. Sanatın bu şekilde hayata doğrudan müdahalesi, anlatıcının, ailesiyle ilgili bazı acı hakikatlerle yüzleşmesine neden olur.

Schwartz, parabasisini, başka bir sanatın alanına geçerek başarır. Deyim yerindeyse anlatıcının hayatını, düz anlatımlı filmin gerçeğe daha çok benzeme iddiasıyla kaynaştırarak yabancılaştırır. Böylece iki sanatın bir karışımı çıkar ortaya: Hareketli görüntüler ile statik kelimelerin. Schwartz, okuma sürecine yabancı bir mecrayı sokarak, gerçek [real] ile makara [reel] arasındaki çatışmayı ön plana alır. Zira hikâye kahramanı, bir senarist tarafından çiziktirilen bir izlekten ziyade kendi hayatının filmini seyretmektedir. Yine de bu yeni mecra tarafından okura sunulan mesafelilik, genç adamın zihnine daha dolaysız bir erişim sağlar. Babası nişanlısını alıp, Coney Island'da bir falcının odasına girdiğinde anlatıcı, azar azar kişisel bir trajedinin katmanlarının önünde serimlendiği duygusuna kapılır. Sanatın mesafe etkisi sayesinde hakikati öğreniriz.

Hayatını izlemekte olan anlatıcıyı izlerken, ilişkinin buruklaşacağı beklentisi içine gireriz. Daha en başlarda projektör bozulduğunda genç adamın çekeceği acıları önceden hissederiz: "Olan bitene ilgim artarken, içimde kendime ve mutsuzluğuma dair bir farkındalık gelişmeye başlamıştı" (Schwartz, 1978, s. 3). Projektör yine çalışmaya başladığında anlatıcı babasındaki tedirginliği fark eder, sonra kendisi de oturduğu

değildir. Oyunun başında Max, karısı Charlotte'nin kendisini aldattığını keşfeder. Ama bir sonraki sahnede Charlotte, Henry adında bir adamla yatak odasındadır, Max ise kapıda belirir. Yavaş yavaş Charlotte'nin ve Max'in oyuncu olduklarını, Charlotte'nin kocası Henry'nin yönettiği bir oyunda oynadıklarını anlarız.

yerde "huzursuzlanmaya" başlar. Anlatıcı, babasının nişanlısına karşı buyurgan tutumunu fark edince usul usul gözyaşı dökmeye başlar; bu da yanında oturan ihtiyar kadının kınayan bakışlarını üzerine çeker. "Hey hey delikanlı, altı üstü bir film bu, sadece bir film" (s. 5). Filmin ilerleyen sahnelerinde babasının acımasız karakteri daha belirgin olur; annenin de kararsız doğası. Adamın kadına restoranda evlenme teklif ettiği sahnede, oğul, "Hayır yapma. İkiniz de fikrinizi değiştirebilirsiniz, henüz çok geç değil. Bu evlilikten hayır gelmez, olsa olsa pişmanlık, nefret, rezalet ve iki canavar çocuk çıkar" (s. 6). Bu noktada (kurgusal) izleyiciler arasından biri, tersten bir parabasisle perdeye doğru bağırır; gerçeklik sanatı etkilemek ister, zira sanat da gerçekliğe müdahale etmiştir. Yer gösterici koşarak olay yerine gelir, ihtiyar kadın oğlanı tekrar azarlar. Fakat filmin kurgusuna müdahale edemediği için kaygı içindeki anlatıcı kendini kontrol edemiyordur. En sonunda falcının çadırında adamla kadın arasında kavga çıkar; annesi çadırda kalır, baba hiddetle çıkar. Oğlan yine ikisine bağırmaya başlar, ta ki yer gösterici onu yaka paça sinemadan atana dek. Hikâyenin sonunda anlatıcı kâbusundan uyanır. Meğerse ortada film yokmuş. Ve bu görüntünün Platon'un mağarasındaki idealarla örtüştüğünü fark ederiz; bir hayatın temsilinin hayali; mutsuz bir ailenin titreyen imgeleri.

Her ne kadar genç adam bir film izlemekte olduğunu bilse de, diğer seyircilerin aksine kendini filmden ayrı düşünemez. Yaklaşmakta olan faciayla yüz yüze geldiğinde filmin açımlanan izleğine aktif bir şekilde müdahale etmek ister. Perdedeki film kahramanlarına bağırırken, onlara evlilik kararlarını bir daha düşünsünler diye yalvarırken, ailesi üzerinde, sanat dolayımıyla bir tesirde bulunmak ister. Hayatı bir film midir, yoksa film onun hayatını mı anlatıyordur? Ne neyi taklit ediyordur? Tüm olup bitenler bir kâbus mudur? Yirmi birinci yaş gününün o kasvetli kış sabahına mı uyanmıştır, yoksa sinemada uyuya mı kalmıştır?

Öte yandan hikâye bize, sanatın hakiki olduğunu söyler, zira hayatımızı değiştirmeye teşvik eder bizi. Her ne kadar sanat ekranda farklı bir boyut işgal etse de, aksi halde yapmayı istemeyeceğimiz veya beceremeyeceğimiz şeyleri hayal etmemizi mümkün kılar; bu örnekte, bir ailenin çözülüşüyle yüzleşmek gibi. Buna benzer bir durum Cheever'ın daha önce değindiğim

"Yüzücü"sünde de söz konusudur. Sanatın alanına girdiğimizde orada üzeri örtülü hakikatlerle uzlaşma yolları ararız.

Schwartz bu kahramanında, onu rüyalar dünyasıyla deneyimler dünyasının nasıl kesiştiğini tekrardan düşünmeye zorlamak suretiyle parabasisi başarır. Schwartz, filmi anlatısına yedirerek, sadece kurgu ile deneyim değil düzyazıyla film arasındaki farkları düşünmeye zorlayarak okurlar üzerinde biçimsel açıdan da bir parabasis yaratmayı başarır.

Stéphane Mallarmé, Schwartz'tan kırk yıl önce, çığır açıcı şiiri "Un coup de dés" [Bir Zar Atımı, 1897] ile bunu denemişti. Bu şiir, şiir sanatının sinematografik olanakları üzerine düşünür ve bir kez daha sanatın ikili karakterini; estetik ile sıradan deneyimin kesişimlerini gösterir. Gerçekten de "Bir Zar Atımı" şiire, sinemanın meselelerini ve derslerini taşır, sinematografi ile şiir sanatı arasında bir diyaloga giren ilk edebi metinlerden biri olma unvanını kazanır (Wall-Romana, 2005). Mallarmé ayrıca farklı sanat alanlarını sentezlemek için canla başla çalışmıştır; örneğin müzikle. Söz konusu şiire önsözünde arayışlarının, "tuhaf bir etki altında, Müziğin etkisi altında bir araya geldiğini" yazar. "Bir konserde dinlenen müzik gibi. Müziğin yöntemlerinin çoğunun Edebiyata da uygulanabileceğini düşündüm, o yöntemleri orada da görebiliriz" (Mallarmé, 1994, s. 123). Sonuç, tipografik kurallara başkaldıran devrimci, insanları ayağa kaldırıcı bir girişim olur. Buradaki parabatik unsur, şairin, başka mecraların biçimsel niteliklerini benimseyerek dönemin kitap basımı konvansiyonlarının dışına çıkma girişimidir.

Şiirin konusu şanstır, tabii Mallarmé'nin metni için konu kelimesini kullanmak ne kadar yerindeyse. Şiir, adından da belli olduğu üzere—zar atma edimi—olumsallık düşüncesi üzerine kafa yorar, bu düşünceyi yeniden yaratmaya soyunur. Ama her şey bir yana bunu biçimsel olarak yapar. Zira bu şiirin görsel açıdan çarpıcı olan yanı fiziksel görünümüdür; Mallarmé'nin söylemesine göre bu görünüm iki amaca hizmet eder: Serbest şiir ve düzyazı şiir. Edebiyatta sınırları geçmeye bir başka örnek (1994, s. 123). Antik çağlardan kalma bir kitabe gibi, okuru yönlendirecek noktalama işaretleri yoktur; ancak hiç boşluksuz akıp giden o eski belgelerin aksine, Mallarmé'nin şiiri uzayda uzayıp gider; boşlukların en az harfler kadar anlamı vardır. Dümenci gemiyi şans ve dalgalar arasında götürmeye çalı-

şırken okur, sentaksın rehberliğinden yoksun, kelimeler arasında yolunu bulmaya çalışır. Başka bir deyişle haritasız yollara düşmüştür. Moses'in yukarıda geçen şiirindeki gibi, "çizgi"yi aramaktadır. Gemi ile okurlar, göremedikleri bir şeyin içinde çalkalanmaktadırlar.

Metni okumak başlı başına bir meseledir, zira dört farklı boyda punto kullanılarak yazılmıştır. En büyük puntolarla verilen başlık büyük harflerle bold yazılmıştır, metnin leitmotifi işlevi görür. Ancak ilk sayfada şiirin en başında görüneceğine, şiirin yayıldığı on altı sayfada sağa sola serpiştirilmiştir. "Un coup de dés jamais n'abolira le hazard" [Zarın bir atımı şansı asla sona erdirmez]. Farklı puntolarda verilen diğer anlatılar da şiirin çeşitli yerlerine yayılmışlardır, birbirinin içine geçerler. Örneğin "Zarın bir atımı şansı asla" dizesinin hemen ardından büyük harflerle ancak daha küçük puntolarla yazılı şu ifade gelir: "Bir batık geminin derinliklerinden doğan sonsuz olaylardan kaynaklansa bile" (s. 126). Okurlar, bu iki farklı kanaldan akan kelimeleri yerli yerine oturtmak zorundadır; bu ikisine iki tane daha eklenir. Ne sentaks ne gramer ne noktalama işaretleri rehberlik eder onlara. Kimi zaman okurlar soldan sağa mı, yukarıdan aşağıya mı okumaları gerektiğinden emin olamazlar, zira karşılarına iki yönde de anlamlı bir satır çıkabilir (s. 130). Şiiri okumak için ihtiyaçları olan haritayı ve kodu sağlamak zorundadırlar; şüphesiz edebiyatın nasıl işlediğine dair aşırı uç bir örnektir bu şiir. Şiir, kendisini yorumlamakta kullanacağımız yeni diller yaratmıştır.[8]

Kendisine Mallarmé'nin şiiri gösterildiğinde Valéry, "görülmemiş düzenlenişi" karşısında hayrete düşer. "Sınırlı bir uzama ilk defa yerleştirilmiş olan düşünce biçim ve kalıpları"na bakıyormuş gibi hisseder. Uzam, beklenti ve bilişe zamansal bir tezahür verilmiştir. Valéry sonunda, şu anda şahit olduğum şey "Dilin Doğuşunun temsili" mi acaba diye düşünür (1972, s. 309-10). Bundan kastettiği, Mallarmé'nin, şiirsel iletişim ediminde, yazardan ziyade yazının kendisine öncelik tanıdığıdır. "Mallarmé hiç şüphesiz, dilin kendisini, o zamana kadar sahibi olduğu

8 Edmund Wilson'un Joyce için söylediği Mallarmé için de geçerlidir: "Joyce'un dünyası, her seferinde farklı bir gözlemcinin, farklı farklı zamanlarda algısına göre sürekli değişir" (1931, s. 222).

kabul edilen kişinin yerine koyma gereğini tüm boyutlarıyla ilk gören, ilk öngören kişiydi" (Barthes, 1977, s. 143).

Günümüzde yapılan hipermetinlerin yarattığı hiçbir şey, "Bir Zar Atımı" kadar şaşırtıcı ve müthiş olamaz, çünkü daha o zamanlardan hipermetnin yarı-yazarsız durumunu, okuyanın da işe katılışını öngörmüştü. Bu şiirin içine dalmak, Welty'nin "Sevgilim Burada İstenmiyorsun" metninin soyut topraklarında, masmavi pusların, buram buram sıcağın karmaşık manzarasında ilerleyen kadınla adamın sürüşünü andırır. Güneye inen çiftin sağ salim geri dönmesi gibi, Mallarmé'nin metninden çıkan okurlar da olumsallık ile tahmin edilebilirlik arasında gidip gelişleri—ki buna benzer bir şeyi Aristophanes'te de görürüz—hisseder. Mallarmé'nin şiirinin ardında yatan deha, bunu asgari bir içerikle göstermesi; edebi anlamlandırma ile gündelik gerçeklik arasındaki o uçurumu ifade etmek için göstergelere bel bağlamasıdır. Mallarmé olgu ile masal arasındaki o karşılıklı oyunu; biçim ile içerik; sinematografi ile şiir sanatı; kelimeler ile göstergeler arasındaki gerilim olarak yeniden yorumlayarak sahneler.

Schwartz, Mallarmé'nin aksine, bunu başarmak için, rüyalarla sanatın kesişimlerini göstererek biçimden ziyade konudan yararlanır. Her ikisi de bizi dilin düzanlamsal yükünden; mantıksal düşünmenin katılığından; tutarlı olma gereğinden özgürleştirir. İmgeler, anlamlarından serbest bırakılır, kendi ifadelerimiz, kendi düşünmemiz konusunda bize bir alan açar. Sanat bir bakıma hayatın içindeki hareket alanımızdan başka bir şey değildir. Sanat ne var olmaktan kaçış ne çalışmanın tersidir, kuralların esnek bir şekilde anlaşılmasıdır. Şayet sanat kendini, hayatın etrafına sınırlar çizerken bulursa bunun nedeni, özgürlüğün sınırlar boyunca mesken tutmasıdır. Ancak Schwartz'ın anlatıcısı—tıpkı Mallarmé'ninki gibi—ne rüyaları ne filmi gerçekliğin karşıtı olarak koyar; onun yerine karşılıklı bir alma-verme durumunu gösterir. Bunun ne uykunun derinliklerinde ne de sinematografik bir fantezide yok olup gitmekle alakası vardır; anlatıcı tam tersine hayatıyla çok acı bir gerçekçilikle yüzleşir. Ancak, sanatın merceği olmaksızın kendi varoluşu üzerinde derinlemesine düşünmesi çok güçtür: Hayat estetik bir biçim alır; göstergeler imgelere işaret eder; rüyalar elle tutulur hale gelir.

Gerçekliği kurgusallaştırarak hakikate varırız. Portekizli yazar Fernando Pessoa'nın (1888-1935) "Şair sahtekârdır," demesi de bundandır. Hatta şair,

"Acı çekiyormuş numarası bile yapar/ Gerçekten acı hissettiğinde bile," diye yazar. Böylece Pessoa okurları, "tamamen kurgusal" olan bir acıyı okurlar (1986, s. 167). Sızı, bir zamanlar elle tutulur olan bir duygunun temsili haline gelir; bu duygu geri çağrılır ve kelimelerle imgelerin gücüyle uzak bir mesafeye konur. Bu mesafelilik, bu kitap boyunca parabasis dediğim şeyin ürünüdür. Hakikat ile hayal hakkında düşünmeye başladığımız anda ortaya çıkan sapma payı. "Diyorlar ki, yazdığım her şey/ Ya numaraymış ya yalanmış," der Pessoa "Bu" adlı şiirinde. Şiir yazmakla rüya görmek bir terasta ayakta durmak gibidir, der, "O anda yüzünüz ötelere çevrilidir." Bir terasta kişi gözlerini uzaktaki nesnelere diker; o anda elinin altında olmayan şeylerle iletişim halindedir (1986, s. 168).[9]

Bu ıraksama sadece etik olmakla kalmaz—hakikat ile sahte arasındaki uçurum anlamında—aynı zamanda biçimseldir—bir mecradan ötekine sıçrayış anlamında. Bir ortamdan ötekine atlamak. Elinin altında, tiyatronun (ve bir ölçüye kadar sinemanın) sahip olduğu, kamuyu gösteriyle dramatik bir biçimde karşı karşıya getirme olanağı bulunmayan şair veya düzyazı yazarı, metnine başka sanat biçimlerini sokarak parabasis yapar. Aristophanes'in, izleyicilerine doğrudan seslenerek aynı anda elde ettiği yabancılaşma ve empatiyi, Schwartz'ın yazısı, sinematografinin özelliklerini bünyesine alarak başarır. Sinemanın, yirminci yüzyılın baskın estetik mecrası olarak yükselişi karşısında korkuya kapılan yazar (hikâyenin 1937'de yayımlandığını hatırlayalım), buna sinemanın parabatik stratejilerini benimseyerek karşılık verir.

Yunan yazar Alki Zei postmodern virtüözlüğü sayesinde bu meydan okumaya karşı durur. 1991 tarihli romanı *Achilles' Fiancée* [Ahilya'nın Nişanlısı][10] bir filmin gerçeğe benzeyişini düzyazı ne kadar yakalayabilirse o kadar yakalar. Schwartz'ın anlatıcısı gibi bu romanın kahramanı Eleni/ Daphne de kendini bir film perdesine girip çıkarken görür. Gündelik deneyimleri imgelere dönüşür, *gestalt* ile estetik yaratı arasında gider gelir.

---

9 Pessoa başka bir şiirinde, yazmanın arada deredeliğini yakalar: "En iyisi ne rüya görmek ne de görmemek/ Sonu olmayan bir uyku hali" (1982, s. 53).

10 Bkz. *Yaşamak: Ahilya'nın Nişanlısı,* çev. Kriton Dinçmen, 2006. İstanbul: Arion Yayınları—çn.

Bu tema romanın yapısına da yedirilir; yine biçim ve içerik kaynaşmıştır. Biri Yunanistan'ın Alman işgali ve hemen ardından gelen Yunan İç Savaşı, öteki 1968 başkaldırıları sırasında Paris'te bir film setinde geçen iki ayrı anlatı şeklinde yazılmış olan roman, kelimenin hem figüratif hem de doğrudan anlamında, sanat ile hayat arasındaki mücadeleyi konu alır. Romanın kadın kahramanı, neyin maddi neyin hayali olduğunu; özerk bir kadın mı, yoksa yönetmeninin veya kocasının talimatlarıyla hareket eden bir oyuncu mu olduğunu bilemez. Hayatındaki estetik/gerçek ikiliği, şimdiki zaman ile geçmiş arasında sürekli gidip gelmelerle romanın yapısına da yansıtılır.[11]

Romanın sonunda, o ana kadar farklı kulvarlarda akan iki anlatı birleşerek gerçek zamanda akmaya başlar. Şimdiki zamanda yönetmenin "serbest bıraktığı" oyuncular birbirlerine hoşçakal der. Ancak geçmişte, nihayet kızıyla birlikte Yunanistan'a dönmüş olan Daphne, annesi tarafından 21 Nisan 1967 tarihinde "Diktatörlük" çığlıklarıyla uyandırılır (agy., s. 356-7). Güç bela Yunanistan'a yerleşmiş olan Daphne yine alelacele Paris'e gitmek zorunda kalır; romantik bir filmde figüranlık yapmak üzere. Geçmiş ile şimdi, iki lokomotif gibi kafa kafaya çarpışır. Gerçek "korku treni" hangisidir? Setteki mi, diktatörlük mü, yoksa Daphne'nin, onu Atina'daki bir tren istasyonundan alıp Roma'ya, Paris'e, Moskova'ya, taa Taşkent'e, oradan yine Atina'ya sürükleyen, sonunda da Paris'te çekilen bir filme getiren hayatının tamamı mı? "*Korku Treni* daha yeni başlamaktadır. Trenler Eleni'yi tüm hayatı boyunca takip eder durur zaten. Hem gerçek hem sahte olanlar" (s. 62).

---

11 Zei'nin romanı birinci tekil ve ikinci tekil şahıs anlatı arasında gidip gelmesiyle Nadine Gordimer'ın *Burger's Daughter*'ına [Burger'ların Kızı] benzer. Güney Afrika apartheidinde geçen bir romandır bu. Baş kahramanı Rosemarie Burger adında genç bir kadındır, annesiyle babası apartheid karşıtı harekete katılmıştır. Roman, annesi ölmüş, babası hapse atılmış olan Rosemarie'nin kişisel ve siyasal deneyimlerinin izini sürer. Bu dışarıyla içerisi arasındaki gerilim, romanın ikili anlatı yapısıyla verilir. "Benim versiyonum ve onların versiyonu," der anlatıcı. "Şayet bu iki versiyon da yazılsaydı, ikisi de okunurken aynı ölçüde karışmış görünürdü. Ve keşke zihnimde sizinle konuştuğum şekilde devam etmek yerine gerçekten anlatabilseydim olanları" (1979, s. 16).

Zei, bu gerçek ile sahte arasındaki etkileşimde parabasisini, geçmiş ile şimdi; film ile roman; birinci ile üçüncü tekil şahıs anlatı arasında yaptığı ustaca gidiş gelişler sayesinde başarır. Kadının hayatına dair şeyleri, Daphne'nin (savaştaki kod adıdır) hayatına flashback'lerden öğreniriz; Daphne, Almanlara karşı direniş hareketine katılmıştır, gerilla lideri Ahilya ile bir ilişkisi vardır; adam dağlara ve en sonunda da Sovyetler Birliği'ne kaçar; kadın hapse atılır, sonra bırakılır; iki yıl Ahilya'yı arar, sonunda dünyanın yarısını dolaştıktan sonra ulaştığı Taşkent'te ona kavuşur. Öte yandan Eleni ile Daphne arasındaki; film setiyle gerçek hayat arasındaki geçişler sinema teknikleriyle yapılır. "Korku Treni sahnesinin başındaki sahne-çekim-çerçeve dizisi veya sonundaki "kesme" gibi. Her sahne geçişinde klaketin şaklamasını "duyarız." Sahneler bir paragraf uzunluğunda olabileceği gibi birkaç sayfa da sürebilir. Zei, bu sinematografik özellikleri, estetik biçimler arasındaki, ayrıca olgu ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için ödünç alır. Zira klaket şakladığında geçmişte miyiz şimdiki zamanda mıyız tam emin olamayız.

Örneğin, film setinde Eleni, trenden atlamak üzere olan Stefanos ile Panos'a bakarken, vagon aniden sarsılmaya başlar. Fakat bir "kesme" ile Eleni, Panos'un Alman işgali sırasında nasıl gerçek bir trenden atlamak zorunda kaldığını hatırlar. Benzer şekilde filmde genç bir kadın, bir gardan ayrılmak üzere gösterilirken anlatıda da, Roma'dan Paris'e gitmek üzere ayrılan Daphne gösterilir (1991, s. 122). O sırada Paris'te Geneviève adlı bir Fransız kadın Eleni'ye, onu, filme benzeyen hayatını filme çekebilecek bir yönetmenle tanıştırabileceğini söyler (s. 289). İçsel düşünümlerine daldığı bir anda Eleni, hayatın filmlerde çeşitli rolleri oynamaya, bir sahneden diğerine geçmeye benzediği fikrinin nereden geldiğini sorar kendine. Eleni bir gün kurgu odasına girdiğinde, yönetmen yardımcısının film çerçeveleriyle nasıl çalıştığını gözlemler. Hayatını bir film makarası olarak hayal eden Eleni, böyle bir kurgu yapmam gerekse hangi epizodu ön plana çıkarıp hangisini es geçerdim acaba diye düşünür (s. 317).

Böylece Zei'nin eseri, filmin gücünü kurgu üzerinden hayal ederek sinemayı hem konu hem yapı kurucu bir araç olarak kullanır. Düzyazıyla film arasında gidip gelerek sanatın sınırlarını ihlal eder, Aristophanes'in parabasiste mükemmeliyete ulaştırdığı estetik uzamı yaratır. Yüzlerinde-

ki maskeleri çıkaracak ve kalabalıklara sövgüler yağdıracak bir koronun yokluğunda romancı, okurları o anda bir film izlemekte olduklarına inandırarak, tabiri caizse kafalarını karıştırır. Yazar daha sonra, roman yazma/film yapma edimlerindeki sahtecilikle gerçek hayattaki sahtecilik arasında; sanatta kurgu ile evlilikteki yalanlar arasında açıktan açığa karşılaştırma yapar.

Zei'nin romanı merkezine Schwartz'ın hikâyesinden çıkan dersi oturtur: Hayatımızı kurgusallaştırarak ondan bir şeyler öğreniriz. Daphne, kendi hayatını sinema perdesinde gördükten sonra Ahilya'ya ve Stalin'e kul köle olduğunu fark eder. Ancak Fransız yapımı filmde figüran olarak oynadığında, hayatta da hep ikinci rollerin ona düştüğünü keşfeder. Her ne kadar Schwartz'ın genç adamı gibi o da hayatının kurgusuna müdahale edemese de, kendi hayatının öznesi olma kararını alır. Bir yandan geçmişi (hataları, yanılsamaları, idealleştirmeleri ve olumsallıkları) kendi akışına bırakırken, bir yandan da kendi geleceğini, keşiflerin arifesindeki yepyeni bir insan gibi derinlemesine düşünmeye başlar. Sanatın yarattığı mesafe onun kendini, iki kimliği olan ve bedeninden dışarı çıkmış bir insan olarak incelemesini sağlar. Sanat onun özerkliğini tahayyül etmesini, hayatına hâkim olan baskın erkeklerden, güçlü kurumlardan özgürleşmesini sağlar.

Bu şizofreniden doğan kendini bulma deneyimi kadını, beklenebileceği üzere deliliğe değil, daha çok bir özbilgiye yöneltir. İkiye bölünmüş kişiliğini, arada kalmış sadakatlerini perdeye yansıtarak hayatında bir yön bulur. Başka bir deyişle estetik özerklik, onun kişisel özerkliği hayal etmesini sağlar. Sanat, Richard Wright'ın keşfetmiş olduğu gibi bir simülasyon, bir yeni olasılıklar keşfetme meydanı haline gelir. Eleni/Daphne bir sahtekârdır—tıpkı romancı ve film yönetmeni gibi—zira hakikati keşfetmede suretin öneminin farkındadır.

Zei gibi postmodern yazarlar, başka bir sanatın alanına geçerek ve oradan, tarih üzerine düşünebilecek bir mesafeyi kazanarak parabasisi başarırlar. Peki gerçekçi kurgu bu estetik ara sözü nasıl oluşturabilir? Bu meseleyi, Georgios Vizyenos (1849-96) adlı Yunanlı yazarın "Moskof-Selim" adlı kısa hikâyesini ele alarak inceleyebiliriz. Avangard metin kuramlarından etkilenmemiş olan bu metin ilk bakışta hayattan bir kesit gibi görünür. Ancak yola estetik ve kişisel özerklikler arasında paralellik kurarak çıkar. Metin

Moskof-Selim adından da anlaşılabileceği üzere, daha Eleni/Daphne'den bir yüzyıl önce cinsel, etnik, dinsel ve ulusal varoluşlar arasında dolaşır. Zira Osmanlı İmparatorluğunda Müslüman tebadan bir aileye doğan biri olmasına rağmen Moskof-Selim kendini Ruslukla özdeşleştirir. Babası ve Osmanlı devleti tarafından reddedilen kahramanımız, Balkan Savaşlarında bir Türk askeri olarak savaştığı sırada kendisini esir alan Ruslar tarafından kabul görür. Yunanlı anlatıcı onunla karşılaştığında, Rus evine benzer bir kulübede münzevi hayatı yaşamaktadır, üzerinde Rus kıyafetleri vardır. Anlatıcı, Moskof-Selim'in özyaşamöyküsel, mimari brikolajından o kadar etkilenir ki onun hakkında yazmaya karar verir.

Ardından gelen gerçekçi anlatıyla hiçbir bağlantısı olmayan iki paragraflık girişte anlatıcı Moskof-Selim'e ve okurlara seslenir. "Hiç şüphem yok ki," diye yazar, "sizin ırkın fanatikleri, bir 'müminin' hafızasına lanet okuyacaktır, zira o kalbinin sığınağını, imansızın birinin kâfir gözlerine açmıştır." Ayrıca, "Benim ırkımın fanatikleri de, bu Yunan yazarını ayıplayacaktır, çünkü o yazar sizin erdeminizi gizlemedi veya hikâyesine bir Hıristiyan kahraman koymadı" (1988, s. 187). Ana anlatıdan çift satır boşlukla ve üç yıldızla ayrılan bu giriş niteliğindeki bölümün izlek açısından bir önemi yoktur. Sözün dünyayla, edebiyatla ve ulusal/dinsel kimliklerle ilişkisinin altını çizmek gibi bir amacı vardır. Fakat postmodern yazında bolca karşılaştığımız oyuncu, özdüşünümsel bir ima yapma amacı yoktur. Her ne kadar Vizyenos, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olsa da, Yunanlıların "itografya" dediği, genel olarak folklorik gerçekçilik diye adlandırılan şeyle içli dışlıdır.

Bu geleneksel türe kendini kaptırmış olan Vizyenos bile, Mallarmé'deki gibi, metaforik değil tipografik olarak uygulanan bir parabatik olanağa başvurmaktan kendini alamaz. Moskof-Selim'in marjinal hayatının yazarı, sayfada bir yer açıp ona bir şekil verme, onu ölümün unutuşundan kurtarma yönünde harekete geçer. Hikâye kahramanı olarak Moskof-Selim, yazarın okurlara parabatik seslenişiyle, onu takip eden anlatı arasındaki yazınsal aralıkta oluşur. Yazar böyle yaparak, okurlarındaki estetik empatiyi ortaya çıkarır—"ulusumun amansız düşmanının" şefkatli bir portresi—ve gerçeklikle aralarına bir mesafe koymalarını sağlar—kimlik oluşumunun sınırlarının altını çizerek.

Gerçekten de Moskof-Selim'in ulusal ve dinsel sınırları geçişinin bir önceli, çocukluğunda toplumsal cinsiyet sınırlarını ihlalinde ortaya çıkar. On iki yaşına kadar annesi tarafından bir haremde büyütülen Moskof-Selim, "kırılgan" bir kalbin yanı sıra, "kibar" ve "barışçıl" nitelikler edinir. Uzun saçlarından dolayı onu muhallebi çocuğu gibi gören babasının gözünden düşmüştür; halbuki genç bir adamken savaşta cesaretini ispatlamıştır. Fakat kadınsılıkla yaşadığı o önemli tecrübe—büyüdüğü eril toplumda kelimenin doğrudan anlamıyla kuşatılmış bir toprak (ki bu da ulusalcılığın yüksek çıkan seslerinin ortasında edebiyatın empatik uzamıyla paralellik gösterir) Selim'e hayatının ilerleyen aşamalarında kendine ait bir dünya şekillendirme olanağı tanır. Bir sanatçı gibi kendi inzivasını kurar; kısmen gerçek, kısmen kurgusal anlamda. "O Helenik diyarda Selim kendine bir Rus hayatı inşa etmişti, çünkü o *canlı hayal gücü* ... o hayattaki boşlukları doldurmuştu, öyle ki bizlere komik ve saçma gelen şeyleri gözünün önünden uzaklaştırmıştı; tıpkı o iyi yürekli 'hanumisa'nın [annesini kastediyor] hayal gücünü kullanarak, son derece erkeksi olan bir Selim'den, kız gibi giydirip makyaj yapıp bir kız çocuğu yaratmak istemesi gibi" (s. 225; vurgu Jusdanis'e ait).

Anlatıcının, Moskof-Selim'in yetiştirilme tarzının, psikolojik gelişimi üzerindeki etkisine dair gözlemleri, yazarın sanatının parabatik doğasına ışık tutar. Edebiyat, sıradan sözden farklı, ama ona karşıt olmayan bir söz icat eder. Vizyenos hiçbir yerde kurguyla gerçekliğin birbirinin düşmanı olduğunu falan söylemez. Aslında hayal gücünün yeşerdiği, harem gibi başka ortamlara vurgu yapar. Öte yandan kurgu ile gerçek arasındaki oyuna da ilgi duyar. Biyografi göstergelerin üzerine bindirildiğinde ne olur, onu gösterir bize. Başka bir deyişle Moskof-Selim'in icat ettiği Rus bozkırıyla, yazarın Moskof-Selim'i bir sanat nesnesi olarak şekillendirişi arasındaki paralelliği incelemek ister. Zira her ikisi de çitleri hem yıkmada hem de muhafaza etmede başarılıdır.

Vizyenos, bu sınırların öneminde ısrar eder; kahramanı tüm hayatı boyunca onları ihlal etse de. Moskof-Selim'in asaleti ve bilgeliği, savaşta gösterdiği cesaretten değil, bu arada derede oluş halinden gelir: Kelimenin doğrudan anlamıyla Öteki'yi kendinde cisimleştirme cesaretinden. Victor Turner'ın, "eşikte figürler" dediği tipte bir insandır: "Ne burada ne orada, arada" dediği

türden bir insan (1969, s. 95). Eşikte olma hali, diye açıklar, "yapılararası bir durum dönemi"dir, bir ortamdan diğerine geçiş; örneğin ergenlikten yetişkinliğe geçiş gibi (1967, s. 93). Bu muğlak durumdaki yeni yetmeler ne oğlandır ne erkek; ne geçmişe ne geleceğe benzer bir aşamada bulunurlar.

Turner'ın geçiş ayinleriyle ilgili içgörüleri burada, suret ile gerçeklik arasındaki yapısal çelişkiler olarak parabasise ışık tutar. Evrenin yasaları ve toplumun gelenek göreneklerinden özgürleşmiş olan parabasis, hapsolmuş bir vaat için bir çıkış kapısına işaret eder. Moskof-Selim, bu edebi muğlaklık ortamında, hem bir karakter hem bir insan olarak serpilir. Zira onun hayatı parabatiktir; âdetlerin, kategorilerin kasten bulanıklaştırılmasıdır o hayat. Ancak bu paradoksal geçiş çöktüğünde Moskof-Selim ölür. Rusların Osmanlı İmparatorluğunu istila etmek üzere olduğu düşüncesini kaldıramayan Selim son nefesini verirken yanında yazarı da vardır. Parabasis artık gündelik gerçek ile hayal arasındaki gerilimi sürdüremez.

Vizyenos, parabasisin muğlak bir arada derede oluş düzlemi olduğunu, ampirisizmin baskılarını bertaraf ettiğini anlatır bize. Bir Türkün Rus gibi yaşadığı, bir Yunan yazarın onu unutuluştan kurtardığı büyülü bir yerdir orası. Elbette söz konusu olan estetik bir kurtuluştur. Moskof-Selim ölür ama edebiyatta dirilir. Bu poetik strateji Gılgamış Destanı'na, Pindarus Kasideleri'ne kadar geri gider. Öte yandan Vizyenos, geleneksel ağıt türünü yeniden ele alır. Hikâyesi bir yandan okur ile yazarın vefat etmiş olan arkadaşı arasında empati kurar; ikisi, estetik bir telafiye büyük bir özlem duyarlar. Öte yandan Moskof-Selim'in kurguda dirildiğini keşfettiklerinde ona karşı yabancılaşırlar. Bir edebi karaktere dönüştüğü anda onu sımsıkı kavrar, sonra kaybederler. Kurgusallaştırma edimi, sempati ve mesafe getirir. Aynı anda hem onarıcı hem yıkıcıdır.

Orhan Pamuk'un *Kar* (2002)[12] romanındaki anlatıcı da bunu estetik kurtuluş arayışı sırasında keşfeder. Kendisi de bir kurgu yazarı olan anlatıcı, *Kar* adlı bir roman yazmakta olan Orhan Pamuk'a çok benzer bir şekilde resmedilir. Burada postyapısalcı konvansiyonların aksine postmodern roman bizden, anlatıcıyla yazarı aynı kişi olarak görmemizi talep eder.

---

12 Bkz. Orhan Pamuk, *Kar,* 1. Baskı 2002. İstanbul: İletişim Yayınları. Alıntılar bu basımdan yapılacaktır—çn.

Yazar, anlatıcı ve Ka sanatları üzerine düşünen yazarlardır. Anlatıcı ölmüş arkadaşı Ka'nın hayatını yeniden yaratmaya çalışır; Ka, kar tanelerinin kristal şekillerine benzer şiirlerden oluşan bir kitap üzerinde çalışan bir şair, yazardır. Siyasi gerilim türünde kaleme alınan ve Türkiye'de laiklik ile İslamcılık arasındaki çatışma ortamında geçen roman, deneyim ile sanat arasındaki; işlenmemiş hayat ile onun estetik olarak yeniden sahnelenmesi arasındaki çekme-itme güçleri üzerine kafa yorar.[13] Anlatıcı, sanatı aracılığıyla ölü arkadaşını hayata döndürme çabaları çerçevesinde, ölümünden dört yıl sonra sınır şehri Kars'ı ziyaret eder. Burası dinsel çalkantılar içinde bir şehirdir. Anlatıcı Kars'ın karlı sokaklarında dolaşırken, Ka'nın ayak izlerinden yürür, onun girdiği kahvelere girer çıkar, aynı kömür renkli köpekle karşılaşır, aynı kadına âşık olur—güzeller güzeli İpek'e—ve böylece Ka'ya dönüşür. "... kendimi Ka gibi hissettiğim çok olmuştu" (s. 413).

Ka'yı yeniden şekillendirmeye çalışırken, "altı kollu kar tanesinin on dokuz noktası" boyunca düzenlenmiş ve öldürüldükten sonra katili tarafından el konulan şiirlerinin derinliklerinde yatan gizeme ulaşmaya çalışır (s. 377). Romanda biyografik yeniden yaratmayla edebi yeniden inşa paralel ilerler. Kayıp şiir defterini bulamayan anlatıcı, Ka hakkında Kars'ta geçen romanı yazmaya koyulur. Buradaki şey estetik aşkınlık değil, yepyeni bir şeyin yaratılmasıdır, zira şiir defteri bir daha bulunmamak üzere kaybolmuş gibidir. Ka hayatını sürdürür, ama kurgusal bir figür olarak, tabiri caizse başka bir şey olarak, çünkü anlatıcı, romanların ona istediği orijinali veremediğini fark eder. Tek yapabilecekleri, Ka'nın, Kars'ın karlı sokaklarında bıraktığı ayak izleriyle, onlar erimeden önce seyretme arzusu arasındaki fark hakkında bir şeyler söylemektir.

Anlatıcı, İpek'in kız kardeşi Kadife ile evlenen İslamcı Fazıl'a bunu söyler. Ünlü İstanbullu yazarın Kars insanı hakkında bir roman yazmayı

13 Postmodern bir şevkle kaleme alınmış olan *Kar,* Batılı bir izleyici kitlesine çok ilginç gelen Ortadoğu'daki çatışmaları, yani siyasi İslam ile Batılılaşma yanlısı güçler arasındaki çatışmaları anlatır. Kendisinden yarım yüzyıl önce Kazancakis'in yaptığı gibi Pamuk, Batılı okurların anlayıp değer verebileceği bir dil ve üslup kullanarak modernleşen bir toplumu resmeder. Uluslararası zevklerin nasıl uluslararası yazarlar yarattığı, onlara nasıl şekil verdiği konusunda bkz. "Dünya Edebiyatı: Küresel Düşünmenin Dayanılmaz Hafifliği" (Jusdanis, 2003).

planladığını öğrenen Fazıl, Batılı okurların, onları iki uçlu Doğu/Batı çatışması bağlamında yorumlayacaklarından emindir; zira Batılılar bu ikililiği, şu medeniyetler çatışmasını veya modernleşen toplum örneklerini pek severler ona göre: "Beni Kars'ta geçen bir romana koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize okuyucunun hiç inanmamasını söylemek isterdim onlara. Kimse uzaktan bizi anlayamaz" (s. 427). Fazıl, sanatın bir şeylerin yanlış anlaşılması konusundaki gücü karşısında kaygılıdır; o "üstün" hümanizm kulelerinde güvenle oturan Batılı okurların, Türkiyeli taşralıları "gülünç ve sevimli" göreceklerini düşünür. Fakat anlatıcı onun gibi düşünmez: "Kimse de öyle bir romana inanmaz ki zaten," der (s. 427). Öyle basit özdeşleşmeler olmasın diye romanının çeşitli yerlerine postmodern bayraklar diktiği için kendinden emindir. Yani "düşünceli" anlatıcı/yazar, romanı kimse biyografi gibi okumasın diye yeterli sayıda araç kullanmıştır—ironi, kendine gönderme, roman-içinde-roman gibi. Postmodern aynalar tarafından romanın etrafında yaratılan kırılmalar, Batılı okuru, metni, gerçek insanların ve yerlerin bir yansıması olarak görmekten alıkoyar.

Bu kırılma—ben buna bu kitapta başka yerlerde estetik hareket alanı dedim—*Persler*'deki sahne ile izleyiciler arasındaki uzamdır; onları hem birbirinden ayırır hem birleştirir. Aeskhilos'taki parabasis, Akropolis'teki gerçek harabelerle, o yıkımın faillerinin tiyatroda kurgulanması arasındaki havaydı. Aristophanes, kendi sanatsal angajmanı için bu boşluğu bir metafora dönüştürdü: Sanatı hem hayallere bekçilik eden hem de onları ihlal eden bir şey olarak gören bir anlayış. Öyleyse parabasis bir şey veya bir nesne değildir, bir enerji, edebiyatın etkin hale getirdiği bir dinamiktir.

Romanın (*Kar*'ın ve "Kar"ın) sunabileceği bu dinamik araç ne Fazıl'ın peşinde olduğu mimetik gerçekçilik ne de Ka'nın onca arzuladığı estetik kurtuluştur. Ka'nın yazdığı şifreli şiire benzer bir gizem romanıdır. Romancı (hem gerçek hem hayali Orhan Pamuk), Ka'nın hikâyesini yazarken, Ka'nın siyasi bir kargaşanın ve kişisel umutsuzluğunun ortasında şiir yazma cesareti gösterişine övgüler düzer. Ka'nın metinlerine esin kaynağı olan gizli kristal şekil; büyük bir arzuyla istediği o esrarengiz uyum, bir Sufi gizemi veya felsefi bir muamma değil, parabatik çeperdir (sınır şehri Kars'ın ta kendisi gibi). Gerçeklik ile yeniden inşanın temas ettiği bir periferi.

Öyleyse iki tür kar, romana ışık tutar: Kars'a düşen gerçek kar taneleri ve şiirin gizlerini barındıran "hayali" kar taneleri. Bu ikisi arasındaki akışkan uzamda rüyalar yatar. "Kar hayatta bir kere rüyalarımızda da yağar," diye yazmıştır Ka bir keresinde (s. 10). Bu, Ka'nın, Kars'a ilk gidişi sırasında içine düştüğü "rüyalar alemi"dir; bir "iyimserlik" bölgesidir; arada derede bir yeraltı dünyası. Welty'nin "güneyin güneyi"; Cheever'ın birbirine bağlanan yüzme havuzlarından oluşan nehri; Vizyenos'un yeniden inşa edilen Rus bozkırı ve Pessoa'nın "rüya değil, rüya olmayan da değil"i, "sonsuz uyku hali." Bu bir potansiyel, bir büyük arzu bölgesidir; onlar olmadan gerçekliğin de hiçbir anlamı yoktur.

Belki de eşikte olma halinin tüm anlamı budur. Gündelik gerçeği, onun hayalimizde yeniden yaratılışı olmaksızın gerçek anlamda bilemeyiz. Strauss'un *Capriccio*'sundaki (1942) suflör Mösyö Taupe da yanlışlıkla sahneye girince anlar bunu. Sufle verirken uyuyakalmış, diğerleri de onun varlığını unutmuştur; vekilharç salonu akşam yemeği için hazırlarken Taupe uyanıverir. "Büyülü dünyanın görünmez hâkimi" olarak tüm hayatını yerin altında geçirmiştir (Strauss, s. 223). Bu beklenmedik misafiri görmekten memnun olan vekilharç onu "gerçek dünyaya" buyur eder (s. 225). Sadece geçici bir süre için tabii. Sonra bölmesine geri dönen suflör, "tiyatronun büyük tekerleğini döndürerek" tüm dünyayı yeniden harekete geçirir:

> Şairlerimizin büyük düşüncelerini fısıldarım onlara
> Usulca kendime de—o zaman her şey hayat bulur.
> Gerçeklik gözümün önünde belirir, tekinsiz hayaletler gibi.
> Kendi fısıltılarım rehavet verir bana, uykuya dalarım.
> Ben uyursam olay olur!
> Oyuncular konuşamaz olur—millet ayağa kalkar! (s. 227)

Suflör yazarın hayaletlerinin sahnede belirmesini sağlar, ancak ne kadar çok fısıldarsa o kadar çok uykuya yenilme, dolayısıyla tüm büyüyü bozma tehlikesi içindedir. Öyleye bu parabasis anıdır. Koronun bize çimdik attığı, kafamızın karıştığı an. O anda bir oyun mu seyrediyoruzdur, yoksa kendimizi mi?

Peki öyle olsun, diyecektir aramızdan bazıları. Fakat opera, tiyatro, roman, hatta sinema bile o eski sanatın, o eski anlatı geleneğinin parçasıdır. Onlara kalırsa parabasis hikâyelere bağlıdır. Peki ama aralarında hiçbir ayrım yapmaksızın uzun uzun enformasyon listelerini biriktiren bilgisayar veritabanlarının parataktik[14] evreninde parabasisin yeri var mıdır, diye sorarlar. Edebi eserler, bilgisayar tarafından yaratılan interaktif, renkli, akışkan metinlerle rekabet edebilir mi? Dijital ütopyada estetik deneyime yer var mıdır?

14 Parataksis: (Yun.) Aralarına bağlaç koymadan cümleleri yan yana getirme. Yunanca *paratassein*den gelir; *para-* yanında; *tassein-* düzenlemek, dizmek—çn.

BÖLÜM 6

Bir Kurgunun Geleceği

Veya, Parataktikte Parabatik Var mı?

> *"Çağın talebi … düzyazı kinemaydı"*
> Ezra Pound, "H.S. Mauberley"

Başladığımız yere mi döndük? Kitabın sonuna gelmişken? Bilgisayar çağının kesilmeyen veri akışı, sanki odağımızı anlatıdan, enformasyonun ayrım gözetmeksizin birikimine kaydırdı. Düzensiz, "sıralı olmayan" veriler körfezinde yüzerken etrafımızı, aralarında ille de neden-sonuç ilişkisi olmayan girdilerle çevrili. Dolayısıyla bugün, hayatın estetikleştirilmesinden ziyade "veriselleştirilmesinden" söz etmek daha doğru olur belki.

Bu her daim genişleyen ilişkisel veritabanı evreni, metafor olarak ve toplumsal hayatta bir iletişim aracı olarak hikâyenin önemine meydan okuyor. Lev Manoviç, "Önce roman, ardından sinema, modern çağın asli kültürel ifade biçimi olarak anlatıya ayrıcalık tanımışken, bilgisayar çağı kendi irtibat noktası olara veritabanını yarattı. Yeni medyanın pek çok objesi hikâye anlatmıyor," diyecek kadar işi ileri götürmüştür. Bu gelişmeye uyum sağlamak için, bir "veritabanı poetikası, estetiği ve etiği" kurulsun çağrısında bulunuyor (Manoviç, 2001, s. 218-9).[1]

Yakından incelendiğinde Manoviç'in argümanının, "sanat öldü" tezinin bir versiyonu olduğu ortaya çıkar. O tez de akla şu soruyu getirir: Anlatının kayboluşunun edebiyat açısından anlamı nedir? Bu sorunun cevabını ilk olarak, bu soruyu 1984 gibi erken bir tarihte soran bir romana bakarak

1 Öte yandan Ed Folsom'ın anlatı ile veritabanı arasındaki ilişkiyi bir *savaş* olarak betimlemesinde bir ironi yatar (2007, s. 1575). Bu metaforik nitelendirme, anlatının mevcudiyetinin devam ettiğini teyit etmez mi? Elbette bilgisayar oyunu tasarımcıları bunun farkında. Bkz. Vesna (2007). Ayrıca N. Catherine Hayles (2007) Manoviç'in argümanlarının bazılarına karşı çıkar.

aramak istiyorum: Sırp yazar Milorad Paviç'in kaleme aldığı tartışmalı *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel* [Hazar Sözlüğü].[2] Roman aslında kendini veri olarak sunar. Bu eser, basılı bir metnin ulaşabildiği ölçüde, enformasyon akışının, görünüşte rastlantısal, düzensiz dünyasına bir yaklaşımdır. Bir dizi ansiklopedi maddesi şeklinde yazılmış olan roman Flaubert'in *Dictionary of Received Ideas*'ına [Yerleşik Düşünceler Sözlüğü] benzer gibidir; bu, *Bouvard and Pécuchet*'nin [Bilirbilmezler][3] yarım kalmış ikinci kısmıdır. Paviç'in romanı aynı zamanda İnternet iletişiminin doğrusal olmayan yönlerine işaret eder. Paviç, hem geleneksel ansiklopedinin hem de bilgisayar veritabanının, bir sonuca varmayarak "hikâye" yaratan çoğul referanslı doğasından faydalanır. Bu romanda biçim, içerik olarak; parataksis de hem konu hem okuma biçimi olarak çıkar karşımıza.

Daha adından başlayarak roman kendini bir veri sözlüğü olarak tanımlar; Borgesyen bir tarzda "Hazar meselesiyle ilgili sözlüklerin sözlüğü" olmayı hedefler. Orhan Pamuk'un *Kar*'ı gibi, kayıp bir kitaba dayandığı iddiasındadır. Romanın girişindeki notlara bakılırsa, Joannes Daubmannus adlı bir Polonyalı tarafından 1691 yılında basılmış olan *Lexicon Corsi*'ye yeniden hayat vermeye soyunur roman; Daubmannus'un eseri, yedinci ila onuncu yüzyıllar arasında Kafkasya bölgesinde yaşamış gerçek bir halk olan Hazarları ele alır.

Paviç'in "anlatıcı"sı bu kayıp kitabı yeniden yaratmaya girişir. Pamuk'un anlatıcısı, kar tanelerinin kristal şekillerinden esinle yazılmış bir şiir derlemesini yeniden kurarken, Paviç bir Ur-kitaba yeniden can vermeye çalışır. Burada, anlatıyı aşmaya çalışan bir romanın sonunda kendini onu sahiplenir buluşunda büyük bir postmodern ironi yatar. Kitaplar, kitapları doğurur ve bu böyle sürer gider.

Peki roman, veritabanı dünyasını taklit etmeye nasıl böyle can atıyor? Birincisi, biraz sonra inceleyeceğim hipermetin hikâyeleri gibi, okurları doğrusal okumanın sınırlamalarından özgürleştirme vaadinde bulunuyor.

---

2 Bkz. *Hazar Sözlüğü,* çev. İsmail Yerguz, 2011. İstanbul: Kırmızı Yayınları—çn.

3 Bkz. *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü,* çev. Elif Gökteke ve Sema Rifat, 2006. İstanbul: İş Kültür Yayınları. *Bilirbilmezler,* çev. Tahsin Yücel, 1990. İstanbul: Can Yayınları—çn.

Örneğin hem kapaktaki hem künye sayfasındaki şu ifade okurun gözüne çarpar: "Bu kitap Sözlüğün DİŞİL EDİSYONUDUR. ERİL edisyonu bununla aşağı yukarı aynıdır. Ama UFAK farklarla. Dikkat edin, iki edisyondaki kilit BİR PARAGRAF farklı. Seçim sizin." Burada *seçim* sözcüğü dikkat çekici bir biçimde ön plana çıkar. Zira okur, metnin dişil ve eril versiyonları arasında bir seçim yapmanın yanı sıra, dikkatli okumanın çok çeşitli yollarını keşfetmek zorundadır. Baştan sona okuyabilir. Veya üç bölüme ayrılmış çeşitli maddeler arasında dolaşabilir: Hıristiyan, Müslüman, Musevi. Bu üç bölüme, metnin on yedinci yüzyılda yapılan edisyonunda bulunan üç dil karşılık gelir: Yunanca, Arapça, İbranca. Böylece Paviç eserini bir "açık kitap" olarak pazarlar; kitaba "yeni yazarlar, derleyiciler ve takipçiler" tarafından ekler yapılabilir (Paviç, 1989, s. 11). Bu eser, elyazmaları çağında yapılan bir palimpsest değildir; geleceğin popülist Wikipedia tarzına işaret eder. Wikipedia'da yazarlar, var olan yazıları silip üzerine yazmak yerine, onlara ekleme yapar, onları sürekli tamamlar. *Ad infinitum* parataksis. Hipermetin kuramcıları gibi Paviç de okurun özgürlüğüne mutlak bir önem atfeder. "Okurun roman yaratma sürecindeki rolünü ve sorumluluğunu artırarak okuma biçimlerini değiştirmek istedim. İzlek seçimi ve romandaki çeşitli durumların gelişimi konusundaki kararı onlara bıraktım: Okuma nerede başlayacak, nerede bitecek? Ana karakterlerin yazgısı ne olacak? Bu kararları onlara bıraktım" (Paviç, 1998, s. 145). Bu da şu anlama gelir:

> [Okur] kitabı kendine uygun şekilde kullanabilir. Herhangi bir leksikonda olduğu gibi biri o anda ilgisini çeken bir kelimeye ya da ada bakar; başkaları kitabı baştan sona, bir oturuşta tamamı okunması istenen bir metin gibi görür... Kitabın sayfaları soldan sağa veya sağdan sola çevrilebilir (Paviç, 1998, s. 12).

Dahası okur aslında kitabı, her bölümde yanlarında küçük bir üçgenle işaretlenmiş olan maddeleri takip ederek çapraz olarak da okuyabilir; böylece üç kitaptan—Müslüman, Musevi, Hıristiyan kitaplarından—birer kesit almış olur. Örneğin "Ateh" ve "Kağan" figürleri üç bölümde de geçer. Olası sıralamaların sayısı oldukça yüksektir. "Farklı bir düzende okumak

farklı bir hikâye okumak anlamına geleceğinden olası anlatıların sayısı devasadır" (Hayles, 1997, s. 804). Bir de bunun üstüne Paviç bize orijinal olarak İbranca, Arapça ve Yunanca yazılmış olan kayıp sözlüğün yeniden kurgulanması olan yeni edisyonun madde düzeninin farklı olduğunu, çünkü başka bir dilde yazılmış olduklarını—yani Sırpça-Hırvatça—ve şimdi otuz tane başka dile çevrilmiş olduklarını hatırlatarak diğer soyut olasılıklara dikkatimizi çeker.

Fakat bu açık okuma olasılıkları uzamı, romanın eklemeli biçiminin doğurduğu olgu ile masal arasındaki sınırı siler mi? Buna ilk elden verilecek yanıt evet gibi gözükür. Parataksis, parabasis olasılığını içinde barındırır. Ancak biraz daha yakından baktığımızda karmaşık bir durumla karşılaşırız. Tarihsel metakurgu örneği olan *Hazar Sözlüğü* elbette sanat ve gerçeklik; tarih ve edebiyat; yazmak ve ölmek arasındaki çatışmalarla oynar.[4] Gerçekten de gerçek/sahte ikiliği bu kitabın etrafında örgütlendiği temel metafordur. Hayali bir anlatı sayesinde, kayıp bir halk hakkında bir şeyler öğreniriz. Tarihlerini kurgusallaştırarak hakikatlerine nail oluruz. Şayet kurgu kendini bir bilme yolu olarak sunabilseydi Paviç gerçekçilik konusunda en büyük iddiada bulunabilecek kişi olurdu herhalde: Zira onun kitabı kurgusal olmayanın geldiği son noktadır. Öte yandan "leksikon roman," olgu ile kurguyu birleştirmesiyle, o hayal mahsulü icatların sayısız ayrıntısıyla dolu listeleriyle bir oksimoron gibi durur. Elimizdeki, veritabanının "gayri metaforsallığı"nı cisimleştiren bir romandır: Hikâye olmayan bir hikâye. Fakat yazarın bize parabatik giriş metninde hatırlattığı gibi, sonuçta tamamen bir hayalden, bir postmodern oyundan başka bir şey değildir.

---

4 David Damrosch, kitabın postmodern virtüözlüğünü onaylayıp, Paviç'in Yugoslavya'nın çözülüşünde oynadığı rolü gözardı eden eleştirmenleri yerden yere vurur. Bu "zehirli kitabı," okurlar bir romanın toplumsal içeriğini görmezden gelirse edebiyat dünyasına ne olur meselesini anlamamıza yarayan, "ibretlik bir hikâye" diye niteler (2003). Damrosch, postmodern ironiye pek kulak asmayan Andrew Wachtel'in bir makalesine dayanarak, Paviç'in "Yugoslavya'nın edebiyat bakımından yıkımı"ndaki rolünü inceler (1997, s. 635, 638). Paviç'in milliyetçiliğiyle ilgili daha incelikli bir okuma için bkz. Ramadanoviç (1994) ve Mihailoviç (1998).

Paviç'in romanı aslında, biri tematik, öteki biçimsel olmak üzere birbirinin içine girmiş iki parabasis türü barındırır. Konularından biri kitap olduğu için Paviç okumanın tehlikelerinin, okuma kültürünün gerçek hayat üzerindeki etkilerinin altını çizmek ister. Beş yüz kopyası olan orijinal *Lexicon Corsi*'lerden bir tanesi zehirli mürekkeple basılmıştır, yanında da gümüş kilitli bir kopya daha verilir. Engizisyon bu iki kopya hariç hepsini yakmıştır, o ikisi de daha sonra kaybolmuştur; böylece Paviç'in "yeniden kurgulaması" ihtiyacı hasıl olmuştur. Romanın son sayfasında, "yakılan 1691 edisyonuna giriş"ten "kurtarılmış bir fragman" vardır. O girişte yazar/editör, okurları zehirli bir kitabı okurken dikkatli olmaları konusunda uyarır. Umberto Eco'nun *The Name of the Rose*'unda [Gülün Adı] olduğu gibi kitaplar öldürebilir; yani gerçek hayatta bir etkileri olabilir. Burada oyunun, yaradan kan akıtan bir ısırığa dönüştüğü noktada yine kurgudan gerçekliğe kayarız.

Paviç, *Hazar Sözlüğü*'nün girişindeki uyarılarında, iki erkek imgesi üzerinden bu tehlikenin altını bir kez daha çizer: Yazar ile okurun arasında, ikisine de eşit mesafede iple bağlı bir puma durur. Biri ötekine yaklaşırsa pumanın ipi gevşer ve saldırabilir duruma gelir. Ancak ikisi de ipi gergin tutarsa pumayı uzakta tutabilir. "Okuyanla yazanın birbirine ulaşması işte bundan dolayı çok zordur: Aralarında, karşılıklı çektikleri bir ip üzerine asılı karşılıklı bir düşünce vardır" (1989, s. 14). Bu, hem yazarı hem okuru yeme tehdidi taşıyan kitap imgesi, ikisi arasındaki karşılıklı mesafenin altını çizer. Bu imge aynı zamanda, edebi eserlere damgasını vuran, söz ile dünya arasındaki hareket alanını da temsil eder; leksikon/arşivin doğrusal olmayan metinselliğini yücelten edebi eserler bile bundan muaf değildir.

Paviç'in romanının, veritabanının parataktik özelliklerini soğurması, ikinci parabasise işaret eder: Yapısal olana. Bilgisayar teknolojisinin ilişkisel tenkniklerini ödünç alan Paviç, farklı metinsellik biçimlerine adım atar. Tıpkı sinematografik teknikleri benimseyen Mallarmé, Schwartz veya Zei gibi. Paviç de sınırları ihlal eder: Onun örneğinde, roman ile sözlük; kitap olan ile olmayan arasında kışkırtıcı bir şekilde çizilen sınırlar söz konusudur. Böyle yaparak, bilgi depolama ortamı olarak kitabın akıbetiyle ilgili bazı önemli sorular sorar. Paviç, kurgu vasıtasıyla hakikate—bu örnekte Hazar halkıyla ilgili hakikate—nasıl ulaşırız, diye sormakla kalmaz,

ayrıca kitabın geleceği olup olmadığını sorgular. Kitabın ölümü korkusu, romanın üzerine ölü toprağı gibi yayılır (Hayles, 1997).

Elbette Paviç'in romanı birçok yolla, özgül bir teknoloji olarak kitabın modasının geçişine ağıt yakar.[5] Paviç, kitapların vefatı kehanetinde bulunan ilk yazar değildir. H.G. Wells, 1895 yılında yayımlanan romanı *Time Machine*'de [Zaman Makinesi] kütüphanelerin, eğitim ve sanatın tüm tezahürleriyle birlikte kaybolacağını öngörmüştü (Wells, [1895] 1996, s. 31-4).[6] Paviç'in romanıysa, son üç yüzyıldır edebiyatı bir sanat biçimi olarak tanımlayan basımın yok oluşuyla ilgili kaygıyı daha yoğun ifade eder. Kitabının sözlük benzeri yapısı, basımın kalıcılığı ve özerkliğinin zıttı gibi görünen, bilgisayarın akışkan metinselliğini benimser. Peki bu, performans, rol yapma, oyun ve gibi yapma gibi insani pratiklerin elektronik metinselliğin içinde boğulup gideceği anlamına mı geliyor? Gibi yapmakla gerçekten yaşamak arasındaki gerilime olan ilgimizi kayıp mı edeceğiz?

Paviç buna hayır diye cevap verirdi. Basımın alacakaranlığına ağıt yakmak bir şeydir, estetiğin sonu karşısında kedere kapılmak bambaşka bir şeydir. Gerekten de Paviç'in romanı, nihayetinde edebiyatın parabatik yetisini olumlar. Her şey bir yana kitap Hazarları, estetik gerçeklikte yeniden yaratarak kurtarır; en az Vizyenos ve Pamuk'un kendi karakterlerini tarihin uyuşukluğundan çekip kurtarması gibi. Paviç, ölü bir halk hakkında bir hikâye anlatmak suretiyle, o geleneksel, kurtarma edimi olarak yazı düşüncesini benimsemiş olur. Ansiklopedik görünümüne ve avangard *élan*ına rağmen Paviç'in kitabı yine de hakiki olma iddiasında olan bir kurgu edimidir. En az Balzac'ın, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin şaheseri *Père Goriot* (1994) [Goriot Baba] romanı kadar.[7]

---

5 Kitabın ölümü meselesi için bkz. Kurzweil (1999), Joyce (1995) ve Odin (1997).

6 Wells'in distopyası, Verlaine ve Kavafis'te de gördüğümüz *fin-de-siècle* sıkıntısını ifade eder. Zaman yolcusunun gördüğü görkemli binalar, insan yaratıcılığının son atılımını temsil eder. "Bu, güvenlik altına alınan enerjinin kaderiydi; sonra sıra sanata ve erotizme geldi, nihayetinde de uyuşma ve çürüme" (1996, s. 33).

7 "Bu drama kurgusal değil," der anlatıcı; "bir roman değil. Burada söylenen her şey doğrudur" (Balzac, 1994, s. 5)

Nihayetinde, Hazar halkıyla ilgili kopuk kopuk maddelere şekil veren edebiyattır. Hazarlar hakkındaki arşiv listeleri ve maddeleri, yazarın ve sonra da okurun örgütleyici zihnine muhtaçtır; Paviç'in altını çizdiği gibi, bir iple birbirinden ayrılan ama bağlı olan yazarla okurun. Bu ikisi, eldeki bilgilere bir giriş, bir gelişme ve bir son verir. Birlikleri geçici de olsa. Kaynakça karşıtı duruşuna rağmen *Hazar Sözlüğü,* hikâye anlatıcılığının uzun ömürlülüğünü öne sürer. Şayet bugün veritabanı ile anlatı arasında gerçekten, Paviç'in önsözündeki yazar ile okur arasındaki çekme itmeye benzeyen bir halat çekme oyunu söz konusuysa, bu roman anlatının, arşivdeki istifler, satırlar ve sütunlara bir anlam veren gücünü teyit ederek biter. Veya bunun da ötesinde, Flaubert'in *Bilirbilmezler* romanındaki sonsuz referansları hatırlatan günümüz dünyasında bile, hem hikâyelerin hem de gerçek ile masal arasındaki ayrımın hâlâ yaşamsal önemi olduğunu gösterir.

Kitabın Sonu mu Geldi?

Paviç'in vardığı sonuçların kendi işine geldiği; romanının, edebiyatın kendine dair iyimser bir söylem geliştirmekten ibaret olduğu söylenebilir belki. Tüm ağıtlar gibi, ölümü istismar eder: Bu örnekte kendi ölümünü. Öte yandan Paviç'in romanı, hipermetin kuramcılarının kafasını kurcalayan soruların çoğuna, edebi biçimde de olsa, yanıtlar sunar. Dijital iletişimin, basımın geçtiğimiz birkaç yüzyıldır süren hâkimiyetine ciddi boyutlarda meydan okuduğunu kimse inkâr edemez. Bu yeni iletişim biçimi, en az matbaanın 1450'lerde icadı kadar büyük kültürel ve toplumsal dönüşümlere yol açıyor.[8] Zira yeni bir iletişim, eğitim ve eğlence mecrası olarak basım da o zamanlar, Ortaçağ teknolojisiyle modern teknoloji arasındaki; saray adabının mektuplar dünyası ile gazetelerin, risalelerin, dergilerin ve romanların pazar odaklı toplumu arasındaki ayrımı muştulayan tarihsel değişimin simgesiydi. Dolayısıyla matbaanın yavaş yavaş ortaya çıkışı hem korku hem huşu uyandırmıştı, çünkü büyük bir toplumsal değişimi simgeliyordu. Elbette matbaayı, toplum üzerinde etki yapan, ama her tür etkiden muaf, özerk bir güç olarak nesneleştirmemek önemlidir—aynı

8 Bkz. Eisenstein (1979), McLuhan (1962) ve Siskin (1998).

şey bilgisayar için de geçerlidir. Gutenberg'in icadı, sadece birkaç tanesini saymak gerekirse, kentleşme, sanayileşme, sekülerleşme ve milliyetçilik gibi modernite bağlamında vuku bulan çeşitli değişimlerin ortasında ortaya çıktı. Bu dönüşümleri hem sergiledi, hem onlara katkıda bulundu.

Bugün, kültürel yeniden üretim biçimlerinden biri ve edebiyat üzerinde muazzam etkisi olan örgütleyici bir metafor olarak matbaanın gerileyişine tanık oluyoruz. Walter Benjamin bunu, elektronik iletişimin patlamasından onyıllar önce görmüştü. Matbaa, kitapta "özerk bir varoluş sürdürebileceği bir sığınak buldu," ama şimdi "reklamlar tarafından acımasızca sokaklara sürüldü ve iktisadi kaosun vahşi düzenine tabi oldu" diye bir gözlemde bulunmuştu (1978, s. 77). Zira matbaa edebiyata belirli özellikler bahşetti: Değişmez metin, doğrusal okuma, yazar ile okur arasındaki mesafe ve metinlerin yazarların mülkiyetine girişi gibi. Edebiyatı nesnel olarak gerçek kıldı; kitlesel çapta satın alınabilecek, ödünç alınıp verilebilecek, derlenebilecek, eleştirilebilecek ve değerlendirilebilecek bir şey (Kernan, 1987, s. 5).[9] Kelimeleri metalaştırdı; yazarların mülkiyetindeki metalar haline dönüştürdü. On sekizinci yüzyılda ortaya çıkan fikri mülkiyet yasaları tarafından yazarların bu hakları resmen tanındı (Ong, 1982, s. 131). Metinler, eskiden düşünüldüğü gibi metinler arası ilişki zincirlerinden değil, tekil insanların imgeleminden çıkan bağımsız varlıklar olarak var olmaya başladılar.[10]

Matbaanın bu özellikleri bugün kuşatma altında.[11] World Wide Web, dur durak bilmeksizin gelişen bibliyografik referanslarıyla ve sonsuz gibi görünen arşivleriyle, her şeyin metin olduğu yönündeki yapıbozumcu iddiaya ve postmodernizmin, gerçekliği simülakrum olarak temsiline prim verilmesini sağladı. Metinler arasındaki sınırların ve bunun getirdiği kapanmanın fiilen yok olmasıyla birlikte, bir metin bir başkasına rahatlıkla bağlanır oldu, bu da ölçülemez boyutlarda, "şekilsiz şemailsiz" bir yazı bataklığı yarattı.

9 Ayrıca bkz. Kernan (1990).

10 Orijinallik ve yazar konusunda bkz. Abrams (1953), Bate (1971) ve Bloom (1973).

11 Bilgisayar ve yazı konusunda bkz. Bolter (2001), McGann (2001) ve Lanham (1993).

Peki tüm bunların edebiyat açısından anlamı ne? Görünüşe bakılırsa bilgisayar, merkez ve çevre; hiyerarşi ve doğrusallık mefhumları temelinde kurulmuş kavramsal sistemleri bir kenara bırakıyor ve onun yerine çoklu doğrusallıklar, ağdaki düğüm noktaları, bağlantılar ve ağlar koyuyor (Landow, 1992, s. 2). Yeni bir metinsellik biçimine kapı açıyor: Hipermetin. İlk olarak 1960'larda Theodor H. Nelson tarafından adlandırılan hipermetin "*sıralı olmayan yazı*; dallara ayrılan ve seçimleri okura bırakan metin; en iyi interaktif bir ekranda okunur" şeklinde tarif edilebilir. "Kamuoyunda bilindiği şekliyle hipermetin, bağlantılarla birbirine bağlanmış ve okurun farklı yolları seçebileceği şekilde örgütlenen metin parçalarıdır" (Nelson, 1992, s. 0/2). Dikkat çekici ölçüde uzgörülü olan bu betimleme, bilgisayar tarafından üretilen değişken, göndergesel ve yanıt veren metni çok iyi yakalıyor.[12]

Hipermetnin doğuşuyla birlikte, faydaları, özellikle de siyaset ve eğitimdeki ilerici vaatleri, hiçbir eleştiri süzgecinden geçirilmeden baş tacı edildi. Örneğin Lanham, elektronik yayıncılığın demokratikleştirici bir süreç olduğunu, insanlara eserlerini, daha önce hiç olmadığı kadar yayma kapasitesi sunduğunu öne sürer (1993, s. 10). Siberuzayın tüketilemeyecek ölçüde çok avantajı karşısındaki coşkuyu en iyi, "iktidarın dayanağı olarak edebiyatın" ve "edebi projenin" çöküşünü selamlayan Mark C. Taylor ve Esa Saarinen ifade ederler. Entelektüelleri, hipermetnin "imgelerini ve silmulakrasını" kucaklamaya ve ürünlerini kitle iletişim araçları yoluyla pazarlamaya teşvik ederler (1994, "Felsefe" başlıklı kısım, s. 15-20).[13] Resmin bütününe baktığımızda hipermetnin, bilgisayarın popüler imgelemdeki imajını, Soğuk Savaş zamanının Orwellyen kontrol aracından, bugünün her derde deva ütopyasına dönüştürdüğünü görürüz (Turner, 2006, s. 2).

Halbuki dijital belirlenimcilik, yanlış bir şekilde, içinde bulunduğumuz zamanı istisnai olarak niteler; bir devrin uçurumunun kıyısında bulunduğumuza dair bir izlenim verir. Bu tartışmaların tepesinde kıyamete özgü bir

12 Hipermetin "e-kitap"tan ayrı düşünülmelidir. E-kitaplar, ya zaten basılmış olan kitapların dijital versiyonlarıdır ya da en baştan dijital olarak üretilmek için yazılan kitaplardır. Bkz. Glazer (2004).

13 Mark Dery, siberuzay ve siborglar üzerine eğlenceli bir inceleme yapmıştır (1996). Daha ciddi bir analiz için bkz. Rheingold (2000).

gölge asılı durur.[14] Öte yandan tarihte bu tür binyılcı düşüncelere kapılan ilk insanlar biz değiliz (Kermode, 1966). Tarihe dönüp baktığımızda, bilgi teknolojilerinin ortaya çıkışının her zaman hem kıyamet hem ilerleme kehanetlerine yol açtığını görürüz.

Platon'un *Phaedrus*'ta gösterdiği gibi yazının ortaya çıkışı da büyük bir heyecan ve dehşet yaratmıştı. Sanatı keşfeden tanrı Theuth, onu Mısırlıları daha bilge kılacak bir "iksir" olarak görmüştü. Öte yandan kral Thamus yazının, "Onu öğrenenlerin ruhunda, bundan böyle yazıya bel bağlayacakları için, içeriden, sadece ve sadece kendilerinden gelenlere değil yabancı uyarılara açık olacakları için ... hafızalarını kullanma pratiklerini unutacaklarından, unutkanlığa yol açacağını" söyleyerek tanrıya karşı çıkmıştı (2005, s. 275a5). Reformasyon döneminde insanlar, toplumu istikrarsızlaştırıcı bir güç olarak gördükleri matbaayı lanetlemişlerdi; başka bir grup insansa matbaayla birlikte gelen okur-yazarlıkta büyük avantajlar görmüş, bunun insanlığın durumunu iyileştirecek bir gelişme olduğunu düşünmüşlerdi. Benzer şekilde radyonun doğuşuyla birlikte bazı yorumcular ona ütopik bir vizyonla yaklaşmıştı. Graham Meikle, radyonun ilerici olanaklarını kutlayan, 1920'li ve 30'lu yılların yazarlarına atıfta bulunur. Bu yazarlar radyonun, yurttaş temelli demokrasiye yeniden can vereceğini, sınırlar ötesi iletişimi kolaylaştıracağını ve insanların ulusal, ırksal ve etnik farkların ötesine geçmesine yardımcı olacağını öne sürüyorlardı (2002).[15]

Hipermetin Heyecanı

Siberkuramcılar, hipermetnin basılı metni alaşağı edeceğini düşünüyorlar, çünkü bu ikincisi Lutherci siyah-beyaz, sıkıcı dünyaya ait kalacak onlara göre. Doğrusal, sabit; sesi ve rengi olmayan basılı metin "algısal özinkârın" mecrasıdır (Lanham, 1993, s. 73). Basılı metin, gündelik dilden çok uzaktır,

14 Bkz. McKibben (1989).

15 On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafçılık doğduğunda kimileri resim sanatının öleceğini düşünmeye başlamıştı. Halbuki resim tedavülden kalkmak yerine, Empresyonizm kanalıyla, tecrübe dünyamıza kameranın erişemeyeceği içgörüler sundu (Schwarz, 1985, s. 90-1).

okuması zordur, ama daha da önemlisi "sadece ve sadece hayal gücüne seslendiği için, hayatın kaldıramayacağı kadar fazla soyut, fazla ahlakçı, tüm o duyusal deneyimler yelpazesinden son derece uzaktır" (Tuman, 1992, s. 126).

Online okumanın oyuncu ve duyusal boyutu, okur kapma yarışında ona kolay bir zafer kazandırır. "Bir bilgisayarla yapılacak çok daha fazla şey olduğu—çok daha fazla eğlence sunduğu—gerçeğinden kaçmak mümkün değildir. En başta da grafik temelli işletim sistemleri sayesinde, metnin hem görüntüsünün hem de içeriğinin kontrolü şeklinde tanımlanacak o basit iş gelir" (Tuman, s. 127). Hipermetin, "daha eğlenceli, daha içine alan bir şey, kişi bunu denemeden anlayamaz" (Coover, 1993, s. 10). Bunun böyle olmasının nedeni hipermetnin grafik unsurlar da barındırması; çeşitli karakterlere veya izlekteki kilit noktalarına işaret eden punto seçeneklerine sahip olması; zamanımıza kadar aykırı kabul edilen, istatistik grafikleri, şarkı sözleri, beyzbol kartları, polis raporları, kutu oyunları gibi çeşitli unsurları metne dahi edebilmesi.[16]

Robert Coover, İnternet estetiğinde kitaplara yer olmayacağı tahmininde bulunuyor. Dijital enformasyon, kitapları, "bugün kütüphane adını verdiğimiz o hiç kimsenin gitmediği müzelere" sevk edecek, diyor Coover (1992, s. 1). Hipermetin en sonunda da "yazarın yönlendirdiği o hareketleri" ortadan kaldıracak; "başlayıp noktayla biten cümleler; sayfanın başından sonuna yazının akması; ilk sayfadan son sayfaya uzanan bir bütünlük," tüm bunlar artık geçerli olmayacak, Coover'a göre (s. 1). Okurların zincirlerini koparacak, "satırın zorbalığından" ve "yazarın hâkimiyetinden" kurtaracaktır hipermetin (s. 23).[17]

---

16 Peki tüm bunlar gerçekten yeni şeyler mi? Dadacı şairler, eserlerine matbaa dışı unsurlar koyarlardı; bunlar genelde resim, sözlü ve yazılı malzemenin şaşırtıcı bir sentezi olurdu. Zürih'teki Cabaret Voltaire'deki kaotik performanslarda tiyatro, dans ve yazı birbirine girerdi.

17 N. Katherine Hayles, kitabın yok oluşunu insan ötesi siborglar bağlamında yorumlar. Kitaplar, tıpkı insanlar gibi bedenlerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar (1998, 2002). Ayrıca bkz. Haraway (1991) ve Gray (2001). Hipermetin konusunda ayrıca bkz. Aarseth (1997).

Öte yandan bu kitap katli söyleminin temeli, dijital teknolojinin yaradılışı gereği geleneksel yazı biçimlerine üstün olduğu ve nasıl ki memeliler dinozorların yerini aldıysa veya otomobil at arabasının yerini aldıysa dijitalin de matbaanın yerini alacağı şeklindeki ereksel varsayımdır. Halbuki herhangi bir dönemin önde gelen teknolojileri illa ki eski iletişim biçimlerini tasfiye eder diye bir kaide yoktur. Hepsi aynı anda var olabilir. Televizyon ne kitapları ne de radyoyu bitirmiştir, bu yönde öne sürülen tahminlere rağmen. Bahis konusu Darwinci argüman, kültürel ve estetik eserler uygulandığında daha da zayıf kalır; zira bu eserlerin herhangi bir faydacı değeri yoktur, dolayısıyla modasının geçmesi söz konusu olamaz. Yirminci yüzyıl başlarında yaşanan modernist deneycilik dönemi, yüksek veya popüler edebiyattaki, eskilerden miras gelen anlatıyı silip süpürmedi. Günümüzde serbest vezinin yaygınlığına rağmen Edgar Bowers, Thom Gunn ve Dick Davis gibi çağdaş şairler geleneksel tarzda lirik şiirler yazmaya devam ediyor. Her çağdaş yazar, Don DeLillo'nun, Thomas Pynchon'un veya John Fowles'un postmodern tekniklerini benimser diye bir şey de yoktur.

Bazı eleştirmenlere, öğrencilerin, *Middlemarch*'ın dehlizlerinde kaybolmak yerine web'de (veya hatta Hawaii'de) sörf yapmayı tercih etmesi doğal görünebilir. Peki İnternet onları nasıl özgürleştirecek acaba? Hipermetin elbette bir sonuca bağlanmaz, okurun tek bir metin içindeki çeşitli olası patikaları ve devasa bir enformasyon deposundaki yolları keşfetmesine olanak tanır. Bilgisayar çoktan, Apollinius'tan Borges'e tüm kitapseverlerin fantezisini kurduğu büyük kütüphaneler kütüphanesi oldu bile. Böyle bir kütüphanede, " 'farklı' makaleler, kitaplar, *aynı eserin farklı versiyonlarına benzeyecek* ve *içinden geçen farklı patikalar herkes için farklı olacak*" (Nelson, 1992, s. 1/15).

Fakat Theodor Holm Nelson tarafından yapılan bu siberarşiv kehaneti, aslında hipermetin kuramının metinsellikle ilgili modern ve modern öncesi düşüncelere ne kadar borçlu olduğunu gösteriyor. Zira Web kütüphanesi, Mallarmé ve Flaubert'in hayal ettiği, aynı anda her şeyi içeren ve hiçbir şeyi içermeyen kitapların kitabına ne kadar çok benziyor. Örneğin Mallarmé *Grand Oeuvre* [Büyük Eser] dediği şeye büyük bir arzu duyuyordu; bu, tek bir yazarın kaleminden çıkmadan kendi başına özerk bir biçimde varoluşunu sürdürebilecek ve dil gibi kendi kendisini doğurabilecek, kendisinin

sayısız versiyonunu türetebilecek bir "mimari ve önceden tasarlanmış" kitaptı (1945, s. 663, s. 33, s. 500). Flaubert de yazarı olmayan, gayri şahsi bir kitap hayal etmişti; kendi yoğunluklarıyla bir arada duran algılanamaz gösterenlerden oluşacaktı: "Dış bağlantısı olmayan bir kitap; kendi üslubunun gücüyle ayakta kalacak. Tıpkı herhangi bir destek olmaksızın havada asılı duran dünya gibi. Öyle pek bir konusu olmayacak veya varsa da hemen hemen hiç görünmeyecek, tabii böyle bir şey mümkünse" (1974, XIII, s. 158). 1880'deki ölümüne dek üzerinde çalıştığı, ancak yarım kalan *Bilirbilmezler* adlı kitabında bu düşüncelerine bir biçim vermeye çalıştı.

Flaubert'in romanı, kahramanlarının epistemolojik kurtuluş arayışlarının ne kadar boş olduğunu gösterir ve bizi yeni teknolojilerin hayatlarımızda yaptığı devrimler konusunda uyarır. Cahil olduklarına kanaat getiren Bouvard ve Pécuchet, kendilerinden sürekli uzaklaşan bilgi alanına bir dizi akın başlatır. Her bölüm ayrı bir alanda ustalaşma girişimiyle başlar ve her defasında hüsranla sonuçlanır; buysa bozguna uğratmak yerine, onları bilgi açlıklarını doyurmak için daha fazla kitaba başvurmaya teşvik eder. Bir alandan ötekine geçtikçe her defasında daha çok şey öğrenmek zorunda olduklarını keşfederler. Nihayetinde kopyacı olur çıkarlar; yani ironik bir şekilde Gutenberg öncesi dönemin müstensihlerine benzerler. Fakat aynı zamanda sanki geleceği görür gibi postmoderndirler, zira artık yüzeyle ilgilidirler; artık, sırf bu proje için sipariş ettikleri düz, iki taraflı bir masada çalışmaya başlamışlardır (s. 288). İnternet tüm okurları Bouvard ve Pécuchet'ye dönüştürmeye aday: Hem bilgi konusunda tatmin vaat ediyor, hem de aşırı bilgi yüklemesi tehlikesi barındırıyor. Her bir tıkla bir başka pencere açılır; her tık, bir aynanın içinde kaybolan sonsuz sayıda adımdan biridir.

Kimi yorumcular, hipermetnin çoklu devrelerini, basılı metnin tek şeritli dünyasına nazaran bir ilerleme olarak görüyor. Ayrıca okur ile yazar arasında eşitliğe dair umutlar verdiğine inanıyorlar; Paviç'te olduğu gibi. Hipermetinde bu ikisi "öğrenme arkadaşı" veya "yazı arkadaşı," "metinsel (ve görsel, kinetik ve işitsel) bileşenlerin tekrar tekrar haritalanması yolculuğuna beraber çıkan yol arkadaşları" olacaklar bir bakıma. Üstelik "tüm bu bileşenleri, bir zamanlar yazar denilen kişi tek başına sağlamayacak" (Coover, 1992, s. 23).

Hipermetin söyleminin merkezinde, seçime atfedilen değer durur. Okurların, okuma izleklerini seçmede azami özgürlüğü olması gerektiği artık verili kabul ediliyor; tıpkı bütün okurların böyle bir metinselliği tercih edeceği varsayımı gibi. Hipermetin yazısının önde gelen kuramcılarından ve uygulamacılarından Michael Joyce, farklı sıralama seçeneklerini, hipermetin kurgunun en önemli özelliği olarak görüyor. Bir yandan bu çokyönlülüğü hipermetnin temeli olarak kabul ederken şunu da eklemeyi ihmal etmiyor: "Hipermetin, sizin *tercih ettiğiniz* bir düzende okumak ve yazmaktır, *seçimleriniz* okuduğunuz şeyin doğasını değiştirir... Yazarın temsilleri veya başlangıçta verdiği topografya değil, sizin *seçimleriniz* metnin o anki durumunu belirler. 'Yazar olarak okur'a dönüşürsünüz" (1995, s. 177; vurgular Jusdanis'e ait). Burada "seçim"in, yorumdan—bir kelimeyi, imgeyi veya paragrafı nasıl anladığınızdan—ziyade sizin metin içinde nasıl ilerlediğinizle—pencerelerle, öne çıkarılmış kelimelerle veya farklı renklerde verilmiş ağ bağlantılarıyla—ilgisi vardır. Okur dörtyol ağzındaki Oidipus'a benzer; hangi yola sapacağına karar vermek için Sfenks'in bilmecesini çözmek zorundadır. Joyce'a göre hipermetin "metnin, dönüşümlü olarak bir kaçan, bir ortaya çıkıp şaşırtan temsilidir" (2000, s. 132). Biz de şunu ekleyelim: Edebiyatın tamamının ayırıcı özelliği de zaten budur. Her bir sayfadaki devasa izler ağı, okurun hem gözlerini kamaştırır hem de onu korkutur.

Ancak Michael Joyce patikalar yerine yıldızlardan söz eder. Hipermetin kurgu "galaksiler döller," o galaksilerdeki yıldız kümeleri birbirine bağlanır, döner, dönerler, okuru olasılık yağmuruna tutarak. Bu seçim yağmuru altında okurlar gayet anlaşılır bir biçimde daha önceki gruplamaları, envanter çıkarmak ve biraz da olsa soluklanmak için yeniden ziyaret etmek ister. Elbette her tür okuma, daha önceki sahalara geri dönüşlere, onları tekrardan okumaya bağlıdır. Fakat hipermetnin binbir surat değişken doğası bu çabayı boşa çıkarır. "Yeterli ölçüde karmaşık ve zenginlikteki olumsal bir metinde," diye açıklar Joyce, "olası dizilerin önemli bir parçasını dahi tekrardan okumak olanaksızdır [...] Tek bir okurun müteakip okumalarının birbirine benzeme ihtimali çok çok düşüktür" (1997, s. 583). Okur bir anlamda asla aynı metinde iki kez yıkanamaz.

Joyce bu kuramsal düşünümlerini, "Afternoon: A Story" [Öğleden Sonra: Bir Hikâye] adlı hikâyesinde uygulamaya koyar. 1987 yılında

piyasaya çıkan bu eser, ilk hipermetin kurgu eser sayılıyor.[18] Michael Joyce, okurlara disketi yükleme konusunda talimatlar sunsa da, sonra olacaklar konusunu belirsiz bırakıyor. "Net işaretler olmayışının amacı kafanızı karıştırmak değil, sizi sorgulayıcı, oyuncu veya derinlemesine bir okumaya davet etmek. İlginizi çeken veya sizi davet eden kelimelerin üzerine tıklayın." Burada vurgulanan, tıpkı Paviç'te olduğu gibi seçim ve belirsizlik. Zira bir seçim bir başkasından daha iyi olacak diye bir şey yok. Joyce önsözdeki notlarda hikâyenin "çeşitli düzeylerde var olduğunu," söylüyor, "ve sizin yapacağınız seçimlere göre değişiyor," diyor: "Daha önce görmüş olduğunuz bir metnin devamında, sizin ileride yapacağınız veya daha önceki olası okumalardan birinde zaten yapmış olduğunuz seçimlere bağlı olarak yeni bir şeyler gelebilir" (Joyce, 1987).

"Öğleden Sonra," deneysel modernist metinlerin, daha sonra da postmodernist metinlerin basılı ortamda yapmaya can attıkları şeyi elektronik ortamda başarır: Kapanmaktan kurtulmak. Zamanın çökmesi; doğrusal anlatının yokluğu; gerçekçi düzyazıdaki özerk, kanlı canlı karakterler yerine düz, iki boyutlu kahramanların ortaya çıkışı; olayların geçtiği zaman ve mekânın muğlaklığı; okura rehberlik eden dizin gibi özelliklerin kıtlığı; iç monolog kullanımı; şiirsel, başka bir dünyaya ait gibi görünen atmosferlerin yaratılması; karakterlerin aniden ortaya çıkışı; bir kişinin zihnine apansız dalışlar... Tüm bunlar okurun yön duygusunu, en az James Joyce'un *Ulysses*'i, Alain Robbe-Grillet'nin *In the Labyrinth*'i [Labirentte] ve Nikos Pentzikis'in *O Pethamenos kai i Anastasi*'si [Ölü Adam ve Diriliş] kadar karıştırır.[19] Ancak "Öğleden Sonra," okuru yarı fiziksel anlamda metnin içinde seyahat etmesine izin vererek, somut gerçeklikle kurgu aldatmacaları

18 Bundan on yıl sonra bu ve diğer birinci nesil hipermetinler artık yeni bilgisayar sistemleriyle uyumlu olmadıkları için okunamıyor (Fitzpatrick, 2008, s. 720). Hipermetin modasının, basılı metinden önce geçmiş olması ironik değil mi?

19 Bu üç roman arasından Robbe-Grillet'ninki, ruh hali, atmosfer ve karakter yaratımı bakımından Michael Joyce'un metnine en çok benzeyendir. *Labirentte*'de ([1959] 1960), hangi güdülerle hareket ettikleri belli olmayan adsız karakterler yatay tek boyutlu bir sahada aylak aylak dolaşır gibidirler. İki metin de alegorik yorumlara açık değildir.

arasındaki ayrımla oynayarak modernist kurgunun ötesine geçer. Aslında burada büsbütün farklı bir parabasis türü söz konusu.

Böylece okur, sadece "return" tuşuna basarak baş kahraman Peter'ın anlatısını takip edebilir. Peter, karısı Lisa ve oğlu Andrew'un da karıştığı bir trafik kazasına gerçekten şahit olup olmadığından emin olamaz. Peter gerçekte kazayı görmüş müdür, yoksa bizzat kazaya neden mi olmuştur? Okur, hikâyeyi oluşturan 539 lexia (kısım veya sayfa) arasında gezinirken bu sorunun cevabını hiçbir şekilde kesin olarak veremez. Bir bağlantıdan ötekine atlarken yeni yeni sorular ve belirsizlikler doğar. Bazı bağlantılar okuru kasten önceki bir noktaya götürür, onu yeniden okumaya zorlar. Kapanma kesin olarak engellenmiştir. Her okumada "farklı bir kronoloji, görünürde farklı motivasyonlar ve hatta farklı bir olaylar dizisi" söz konusudur (Douglas, 1994, s. 169).[20]

"Öğleden Sonra" matbaanın geleneksel siyah-beyaz tarzında basılmıştı, öte yandan Michael Joyce'un "Twelve Blue. Story in Eight Bars" (tarihsiz) [On İki Mavi. Sekiz Çubuklu Hikâye] adlı hikâyesi, işin içine rengi de katan uyuşuk bir kelimeler ve imgeler akışıdır. İlk "sayfa"da okurun karşısına mavi bir arkaplan üzerinde daha küçük siyah bir ekran ve o ekranda yatay olarak akan çeşitli renklerden izler çıkar. Hemen altında, cetvele benzeyen bir çubukta birden sekize kadar sayılar bulunur. Soldaki dikey bir çubukta hikâyenin adı ile sekiz tane iki basamaklı sayı yer alır.

Karakter, zaman, yer bilgisine sahip olmadan bu havuza atılan okur, karşısında açılan daha ilk ekranda bir tür yükseklik korkusuna kapılır. Metni o renkli izlerden veya vurgulanmış kelimelerden birine tıklayarak okur. Her iz bir karakterin hikâyesini anlatır, fakat iz kendiliğinden yavaş yavaş kaybolurken okur da başka bir anlatıya yönlendirilir. Her ne kadar bir önceki sayfaya dönmek mümkünse de okur, ilk izleğe dönemez, çünkü yazar ona geri dönüş yolunu bulsun diye bir ip yumağı vermemiştir. Daha korkutucu olanı da okurun nihai bir amaç olmadığını keşfetmesidir: Örne-

20 Bu tür anlatının sunduğu olasılıklar, içinde bulunduğumuz video oyunları çağında sınırsızdır. <interactivestory.net> sitesindeki "Trip and Grace" hikâyesini düşünelim. Burada okurlar çiftin evine davet edilir ve çeşitli sorular sormaları istenir, böylece çiftle bir tartışmaya veya sohbete girerler. Hikâye, ekrana girilen soruya göre değişir.

ğin Minotauros'u öldürmek gibi. Metin, okurun son beklentisiyle oynar. Peki okurları, matbaanın siyah-beyaz hapishanesinden kurtarabilir mi?

Okuma, yazar/başrahibin dayattığı kuralları takip ettiğimiz bir tür manastır faaliyeti midir? Kimi eleştirmenler, hipermetnin ve açık yapıtın özgürleştirici niteliğini överken, hikâyenin izleğini yapma özgürlüğüyle hermenötik özgürlüğü birbirine karıştırıyor; doğrusal bir anlatıda ilerleyen okurların, yorumun akışında hapsolduklarını varsayıyorlar. Yüzeydeki gerçeklik ile hermenötik özgürlüğü birbirine karıştıran bu nokta, üzerinde daha fazla tartışmayı gerektirmeyecek ölçüde açık. Euripides'in *Medea*'sı gibi giriş, gelişme, son şeklindeki Aristotelesçi mantığı takip eden, geleneksel bir metin bile kesin bir şekilde çözülemeyen gerilim düğümleri içerir: Düşman/dost, barbar/Yunanlı, erkek/kadın, intikam/şefkat, görev/aşk gibi. İzleyici, farklı ve uzlaşamaz gibi görünen anlatılar arasında bir seçim yapmaya mecbur edilir. Her ne kadar Medea iki tekerlekli bir yarış arabasıyla alınıp Atina'ya götürülse de—kelimenin tam anlamında bir *deus ex machina*[21]—Korint'te geride bıraktığı ideolojik zıtlıklar oyuna dram öğesini verir. *Medea*'nın, baş kahramanı birden bire sahneden çekilip alınıyor diye kapalı bir metin olduğunu öne sürüp, Mark Amerika'nın web romanı *Grammatron*'un (tarihsiz) sonsuz sayıda izlek kalıbına sahip olduğu için açık metin olduğunu söylemek yüzeysel bir yargıdır. Sanat eserlerinde asla çözülemeyen çatışmalar vardır; bu da en başta onları sanat eseri yapan şeydir.

Basılı metnin, hipermetnin hızlı akışının aksine fiziksel bakımdan kalıcı oluşu, onun okuru belirli bir pozisyonda taşlaştırdığına inandıramaz bizi. Homeros'un veya *Kitabı Mukaddes*'in iki binyıldır yapılagelen binlerce yorumu, kitapların okumayı kapattığı düşüncesini bir kenara atar. "Eser ile yorumcu arasındaki diyalog sonsuzdur," demişti Paul de Man (1983, s. 32). Basılı metnin okuru soldan sağa ve baştan sona okumaya mecbur ettiği için hapsettiğini ileri sürmek indirgemeciliktir. Böyle bir pozisyon (basılı) metni sabit bir varlık olarak sunar; daha çok 1970'li ve 80'li yılların kuramcılarından günümüze kalan "kapalı" eser anlayışını temel alan bir hamledir bu.

21 Deus ex machina: (Lat.) Bir metnin akışında çözülemeyen bir sorunun, hiç beklenmedik yeni bir unsurun, karakterin, olayın, nesnenin aniden ortaya çıkışıyla çözülmesine dayanan bir edebi araç—çn.

Günümüz hipermetin kuramcıları gibi o kuramcılar da çoksesli, çokyönlü eserlerin erdemlerini alkışlıyorlardı. Aralarında en etkili olanlardan biri belki de Roland Barthes'ın *S/Z*'sidir (1977).[22] Bu kitap Balzac'ın "Sarrasine" adlı kısa hikâyesini çözümler. Bu metnin çözümlemesi, Barthes'ın okutan (kapalı) metin ve yazdıran (açık) metin ayrımını yapmasına olanak sağlamıştı. Umberto Eco da benzer şekilde *The Open Work* [Açık Yapıt][23] adlı kitabında "hareket halinde olan," "gerekli ve öngörülebilir sonuçlardan ari" ve yapılarında "belirsizliği barındıran" eserlerden övgüyle söz eder (Eco, 1989, s. 19).[24]

İster kabul edilsin ister edilmesin bu çalışmalar, yazdıran eser nitelikleri gösteren ve aslında bu konu üzerine düşünceleri de içeren modernist yazının savunuları olarak ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar okuma, kapanma ve hermenötik edim meseleleri hakkında önemli sorular sormuşlardır. Öte yandan, açık ve kapalı edebiyat yapıtları arasındaki ayrımın pratik sonuçları nedir, sorusunu cevapsız bırakmışlardır. Bu nokta önemlidir, çünkü bu tezatın altını çizmek estetik ve ahlaki bir değerlendirme içerir. Şu kesindir ki, kitapların, edebiyatın ve basılı metnin sonu argümanı, kısmen açık yapıt ve bilgisayar metninin aslen sınırsız oluşuna dayanır.

Tarihsel ve betimsel bir bakış açısına göre on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kurgusu, basılı anlatı ve hipermetin arasında su götürmez farklar vardır. Fakat bu (hermenötik bir perspektiften), birinin zımnen kapalı, ötekinin de zımnen açık olduğu anlamına mı gelir? Postyapısalcı kuramın—özellikle yapıbozumun—verdiği büyük derslerden biri, iletişimin tamamının ucu açık olduğudur. Sadece edebi deneyler veya bilgisayar ekranında yapılan iletişim için değil her tür iletişim için geçerlidir bu. "Bir gösteren, daha en başından itibaren kendi tekrarının, kendi imgesinin veya suretinin olasılığıdır" (Derrida, 1974, s. 91). Dilin bu metaforsallığı,

22 Bkz. *S/Z,* çev. Sündüz Öztürk Kasar, 2006. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları—çn.

23 Bkz. *Açık Yapıt,* çev. Nilüfer Uğur Dalay, 2000. İstanbul: Can Yayınları—çn.

24 Ayrıca bkz. Kermode (1966), Friedman (1966), Hillis Miller (1978), Hernnstein-Smith (1968), Turgovnick (1981) ve Lambropoulos (1988). Kapanma konusunda bkz. White (1987). Lacoure-Labarthe ve Nancy (1988), bitmemiş eser olarak fragman meselesini ele alır.

gerçek bir kapanmanın, en temel dilsel düzeyde bile olanaksız olduğuna işaret eder. O halde bir ölçüye kadar okunamazlık, tüm edebi eserlerde mevcuttur; bunun, anlam zenginliğinden ziyade dilin özellikleriyle alakası vardır (Hillis Miller, 1980, s. 113). On dokuzuncu yüzyıl gerçekçi kuramı öyle yaptığını iddia etse de kapanma estetik anlamda gerçekleştirilemez. Barthes, "Sarrasine"in, hayattan bir kesit değil dilsel ve estetik bir inşa olduğunu göstererek gerçekçi kurgunun kendisinin bir kurgu olduğunu göstermiştir. James Wood, bütün büyük gerçekçilerin aynı zamanda büyük biçimciler olduğunu söylerken haklıydı (1974, s. 247).

Dahası, her tür okuma aktif bir süreçtir. Okurlar, şu veya bu metni, türüne ve hikâye anlatımına dair belirli beklentilerle ellerine alırlar.[25] Karakterlerle de kendi inanç yapılarına göre özdeşleşir, onları ona göre yargılarlar; eserle mahrem bir biçimde haşır neşir olurlar, ona çeşitli niyetleri, beklentileri ve amaçları yüklerler. İster gerçekçi ister deneysel olsun, bir eseri okumak epey bir entelektüel, duygusal ve estetik yatırım gerektirir. Okuma denen şey anlam üretmeyle ilgilidir ve her tür okuma interaktif bir süreçtir.

Hipermetin, olay akışı konusunda okura seçenek verdiği ölçüde onu daha bilinçli bir şekilde yazma edimine dahil eder. Daha net söylemek gerekirse, hipermetin yazımı okurları tüm okuma konvansiyonlarından özgürleştirmez, sadece basılı metinlerle ilişkili *bazı* konvansiyonlardan özgürleştirir. Diğer tüm toplumsal inşalar gibi hipermetin de okurları kendi protokol kurallarına tabi kılar. Hipermetin, modernist metinsellik mefhumlarına dair gözlemlerle modernist deneyciliği; basım, hareket ve rengin interaktif kullanımlarıyla birlikte sürdürür. Böyle olmakla dikkatleri üzerine ve bir mecra olarak basıma çeker. Artık metni, sadece semiotik bir sistem olarak değil, fiziksel bir insan yapısı obje olarak da görmeye başlarız (Hayles, 2002, s. 29). *The Golden Bowl*'un tahtını—parçalarını, bir gövdeye ait olmayan küçücük elektronik enformasyon kırıntılarına çevirerek—sarstığını iddia ederen hipermetnin kendisi aslında edebi türlerden sadece biridir. Hipermetin, basılı metnin ardılı olmaktan ziyade ona yönelik bir eleştiri olarak anlam taşır.

---

25 Bkz. Jauss (1982), Iseer (1974, 1980), Riffaterre (1973), Todorov (1980) ve Fish (1980).

Geçişler

Elbette geleceğe dair tahminlerde bulunmak tehlikeli. Bir bilgi hazinesi olarak kitap gerçekten de kaybolabilir, yerini o sınırsız uzam ve baş döndürücü hızda bilgi toplama vaatleriyle web alabilir. Web, enformasyonu depolama biçimimizi ifade eden hâkim metafor haline de gelebilir. Jerome McGann'a göre kitap iki amaca hizmet etmişti: Veri depolamak ve simülasyonlar inşa etmek. Bu işlevlerden birincisi bilgiyle ikincisi estetikle ilgilidir (2001, s. 168). Gerçekten de dijital teknoloji gelecekte bu iki işlevi birden üstlenebilir. Bu, estetiğin veya edebiyatın yok olacağı anlamına gelmez. Bunların dijital çağda nasıl tezahür edecekleri sorusunun cevabını bulmak en zor iş olacak gibi görünüyor.

Janet H. Murray, "Büyük ihtimalle şu dünyada, sanatın geleceğini ve yazılımın geleceğini tahmin etmekten daha zor bir şey yok," diye yazar (1997, s. 284). Bilgisayardan çıkabilecek türden bir sanatın neye benzeyeceğini hayal etmek güçtür. Örneğin matbaanın keşfinden sonra büyük on dokuzuncu yüzyıl Avrupa romanlarının çıkacağını önceden kim öngörebilmiştir? Bugün de buna benzer bir durumla karşı karşıyayız. Sanatçıların, yaşadıkları çağın sorunlarını, yordamlarını araştıran işler üretmek için dijital teknolojiyi kullanacağı gerçeği inkâr edilemez; keza hipermetin yazarları çoktan buna soyundular bile.

Buna benzer daha çok sayıda eser çıktıkça, şüphesiz onları başka bir mecranın sanatı olarak görmeye başlayacağız. Şayet tarih rehberimizse, bu eserleri öğrenciler, okul yönetim kurulları ve genel anlamda toplum karşısında savunmak zorundayız. Bu savunmanın temel bir noktası, sanatın, gerçeklik ile hayali birbirinden ayıran sınırı elektriklendirdiği olacaktır. Şayet bilimkurgunun en kötü düşlerindeki, kâbuslarındaki gibi somut gerçeklik ile bilgisayar simülasyonları arasındaki ayrımın tamamen bulanıklaştığı bir dünyada yaşamaya başlarsak, bu daha da önemli hale gelecek. Gerçekten de *Matrix* filmindeki gibi bilincin diğerleri gibi bir bilgisayar programı olduğu insanlık sonrası bir çağa girmekteyse sanat, gerçeklik ile fantezi arasındaki sınıra dikkatleri çekmeye devam etmek zorunda.

Elbette hipermetin edebiyatı tam da bu hakiki olan ile olmayan arasındaki ince çizgiyi ele alır; okurların, yarı fiziksel bir biçimde edebiyatın yanılsamaları içinde salınmalarına izin vererek çizgiyi daha da öteye gö-

türür. Bu tür kurgu böyle yaparak sanatın parabatik potansiyelini daha da güçlendirmekten başka bir şey yapmaz. Disiplinlerarasılık vaadiyle hipermetin anlatı, edebiyatın parabatik potansiyelini sonuna kadar kullanmaya mükemmelen uygundur; hakikat ile yaratılmış olan arasındaki o eski gerilimi, gerçek ile sanal gerçeklik arasındaki çatışmaya dönüştürdüğü için. Başka bir deyişle bilgisayar, şu anda öngöremediğimiz—hem biçim hem konuya dair—açılımlarla parabatiği geliştirebilir.

Öyleyse bugün şahit olduğumuz şey, edebiyatın ölümünden ziyade, bir teknolojiden bir başkasına; bir sanat biçiminden bir yenisine geçiştir. Aristophanes'in *Kurbağalar*'ı da bu tür bir geçişi anlatıyordu: Toplum ve kültüre dair birbirinden çok uzak iki görüşü temsil eden iki tür tragedya arasındaki bir yarışma aracılığıyla. Aristophanes, bir estetik anlayışından ötekine geçişi resmederken, aynı zamanda Eski Komedya'dan Yeni'ye; siyasi hicivden karakter komedisine giden evrime de işaret ediyordu. Kısacası bugün tanık olduğumuz anlatı ile veritabanı arasındaki savaşı daha önce de görmüştük, ama başka bir biçimde: Aristophanes'te tragedyanın iki biçimi arasındaki çatışmada ve Platon'da söz ile yazı arasındaki mücadelede.

Pek çok edebi eser bu dönüşümleri ele almıştır. Hölderlin'in bahsettiği "garip zamanlar" tamı tamına böyle bir değişim çağını ifade eder; kâhin olarak şaire veda ederken, profesyonelleşen sanatçıyı bekler gergin bir biçimde. Balzac'ın *Lost Illusions*'ı (1997), bu gelişimin sonuçları üzerine düşünür. Kahramanları, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında şiirin metalaşmasına kederlenirler. Gissing'in *New Grub Street*'inde (1981) olduğu gibi bu metinde de sanat akış halinde gösterilir; etrafında olup bitenlere uyum sağlamaya zorlanır, bir yandan kendisi de bu dönüşüme katkıda bulunur.

Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi'nin geleneksel estetiğinden *Ulysses*'in radikalizmine James Joyce'un eserinin tamamı bu devrimi gözler önüne serer. *Sanatçının Portresi*, Stephen Daedalus'un güncesine girdiği Dublin'den ayrılışını ilan eden ifadeyle biter. "Tecrübenin gerçekliğiyle" karşılaşmaya gidiyorum der, "ruhumun demirhanesinde, soyumun henüz yaratılmamış olan bilincini dövmeye" (1976, s. 253). Bu cümle, modernizmin deneyselciliği sayesinde mümkün olan *Ulysses*'in *odysseia*sına selam eder. "Bunu yapmaya mahkûm musun?" diye sorar anlatıcı *Ulysses*'in dokuzuncu bölümünde. Stephen burada bir diyalektikle karşı karşıyadır;

Sanatçının Portresi'nde sergilenen dünyanın tek boyutlu tefsiriyle *Ulysses*'in öncesi olmayan kaleydoskopu arasındaki diyalektikle.

Burada, W.B. Yeats'in "Bir Pelerin" adlı şiirindeki gibi yepyeni bir roman biçimi ilan edilmektedir. Şair bu şiirinde, İrlanda mitolojisinin o zengin görünümlü giysisini, ânın uğruna bir kenara atar: "Şarkımdan bir pelerin yaptım/ Eski Mitolojilerden derlediğim/ Süslerle kaplı." Ancak Katoliklik öncesi geçmişe ulaşma çabasının aslında günün siyasi ihtilaflarını göz ardı ettiğini gördükten sonra, pelerinini "deliler"e bırakır. "Zira çıplak yürümek/ Daha büyük çaba ister" (1962, s. 50).

Edebiyat eserleri genelde bir yazım biçiminden bir diğerine evrilir. Ezra Pound'un "Hugh Selwyn Mauberley" şiiri (1920) sembolizm ve estetizmden modernizme geçişi dramatize eder. Şiirin birinci bölümünden ikincisine geçerken Pound'un özbiçimlenmesinin yanı sıra, aşina olduğumuz bir poetikadan avangarda yönelimi gözlemleriz. Pound Edwardyen Londra'ya, o "direngen adalara" veda ederken, miras aldığı şiir nosyonunu ağırlıklarından kurtulurcasına atar (2003, s. 549).

Öte yandan bu şiir şairin yolculuğunu hem içerik hem biçim açısından resmeder. Geç on dokuzuncu yüzyılın şiirsel diliyle yazılmış olan birinci bölüm, bu ölmekte olan sanata yakılan bir ağıta benzer. "Üç yıl boyunca uğraştı durdu/ Zamanın akışına karşı/ Diriltmek için ölü şiir sanatını." Şair bir yandan çağın, "düzyazı kinema"ya ihtiyaç duyduğunu hisseder. Yeni bir enerji patlaması. Öte yandan şair çağın, *to kalon*, yani güzelliğin değerinin piyasada belirlendiğini görür (s. 550). "Üslup yazarları oraya sığınmıştır/ Beş kuruş almadan, alkışlanmadan" (s. 555). Ancak şair radikal bir üslubun, hareket halinde bir şiirin peşindedir; bunu yapabilecek yetiye de sahiptir. Dolayısıyla kendi Persephone'sini bulmak üzere yollara düşer (s. 558). Şiirin ikinci bölümünde Pound çarpıcı bir biçimde bu yeni estetiğe ulaşır. Pound şiiri daha ekonomik, daha sıkışık, sinematografik bir poetikayla yazar; geç on dokuzuncu yüzyılın matemli dekadansının yerine yirminci yüzyılın "fantazmagori"sini, "yarım watt'lık ışıklarını", "metalini" ve "topazını" koyar (s. 563). Taptaze bir mecraya gireriz. "Yeniyi yaratalım," çağrısında bulunur Pound.

Peki yeni nasıl yaratılır? Richard Wagner bu dönüşümü tek komik operası *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları*'nda sergiler. Ayrıca yazdığı en uzun

operadır. İlk defa 1868'de Münih'te sahnelenen eser, kurallara ve yerleşik konvansiyonların yasaklarına karşı mücadele eden orijinal bir müzik dilinin ortaya çıkışını ele alır.[26] Aristophanes'in *Kurbağalar*'ı gibi bu eser de iki farklı ekol arasındaki çatışmayı işler: Usta şarkıcı Sixtus Beckmesser'in katı tutuculuğuna karşı asker Walther von Stolzing'in Dionysosçu enerjisi. Yarışma sadece kimin daha iyi şarkıcı olduğunu belirlemeyecek, Eva'yla evlenmeye kimin hak kazanacağını da söyleyecektir. Asıl mesele, sanatın toplum içindeki yeridir. Zira Eva'nın babası usta şarkıcı Veit Pogner, ödül olarak kızının elini sunduğu bu şiir yarışmasını düzenlerken amacı Almanya'nın sanata verdiği önemi göstermektir. Ülkenin her yerinden kendisi gibi vatandaşların "sanatın her biçimini sevdiğini" göstermek ister (1980, s. 366). Wagner'in eseri bir bakıma, her daim var olan "naif" ve "düşünceli" sanat arasındaki gerilimi sürdürür. Wagner, geleneksel bir şiir geleneği; sokağın, festivallerin sanatı; âşıklar ile dua edenlerin şarkıları üzerine düşünümlerde bulunan özbilinçli bir sanatçıdır.

Bu karşıtlık, Beckmesser ile Walther arasında düzenlenen yarışmada kendini gösterir. Walther Birinci Perde'de şarkısını söylerken, Nürnbergli usta şarkıcıların loncasına kabul edilmeyi ümit eder; öte yandan Beckmesser, Walther'ın her hatasını bulmaya çalışan İşaretçi'dir; her bir kural ihlalini, sert bir şekilde tebeşiriyle attığı çarpılarla gösterir. Walther'ın şarkısının güzelliğini ve yeniliğini fark eden Hans Sachs, diğer ustaları Walther'ın dehası konusunda ikna etmek üzere ayağa kalkar. Ancak disiplinci darkafalı ustalar yeniliklere karşıdır, Walther'i kendi aralarına almayı reddederler. Şarkısını, eserin sonunda St. John Festivalinde söyleyen Walther halkı derinden etkiler; halk ustaların konvansiyonlarına bağlı değildir. Böylece Walther hem yarışmayı hem Eva'yı kazanır.

Modern sanatçı Wagner, sanatın işlevsel bakımdan ayrışmasından önceki bir dönemin sanatını konu alan bir opera bestelemiştir. Peki opera Hegelci bir özfarkındalığa ulaştı diye sanatın sonu mu gelmiştir? Şüphesiz

26 Strauss'un *Capriccio*'sundaki karakterler de yenilikçi bir opera arayışı içindedirler. Müzisyen Flamand ve şair Olivier, direktör La Roche'un Atina'nın doğuşu veya Kartaca'nın yağmalanması gibi konuları ele alan geleneksel bir tiyatro yapma planlarıyla alay ederler. "Modası geçti, geçti," diye bağırırlar; bu tip konular yerine halkın içinden çıkan canlı konuları işlemeye davet ederler (1942, s. 177).

Wagner'in eseri, bulvarların, mesire yerlerinin "spontan" şarkısı değildir. Öte yandan Wagner, özerklikten önce saflığın var olmadığını gösterir; zira loncaların şarkıları bile, olabilecek en katı kurallarla ve sınırlamalarla belirlenmiştir.

Walther, yenilikçi bir şiirsel dil ortaya atar; o dil de bir gün ölebilir. Ancak geriye kalan şey şarkıdır. Veya Kavafis'in bize "Darius"ta hatırlattığı gibi, hayal kurmak ile var olmak arasındaki dalgalar asla dinmez. Walther'in lirizmine taban tabana zıt olan kuru, düz diliyle Kavafis şiirin görevi üzerine düşünür. Konuşmacı, dolaylı anlatıma başvurarak hayali şair Fernazis'in zihnine girmeyi dener; şair de Darius'un kafasındaki düşüncelere haiz olmak ister. Fernazis, Romalıların Kapadokya'ya girdiğini öğrenir, Kral Mitridates'in devrildiğini anlayarak kederlenir; Darius hakkındaki şiirini onun için yazmaktadır. Böylesi bir siyasi çalkantı döneminde kralın şiirle ilgilenecek hali olabilir mi? "Savaşta - bir düşün, Yunan şiirleri."[27] Fakat Fernazis sanattan vazgeçemez. "Bunları düşünmekte şair derin derin," der Kavafis (s. 119). Estetik iyimserliğinin ardında yatan nedenleri, amacına bakarak tahmin edebiliriz belki. Fernazis destanında, Kral Mitridates'in atası Darius'un tahta çıktığı andaki duygularını çözümlemeye soyunmuştur:

> Ama biraz düşünmek gerekir bu konuda;
> çözümlemek gerek Darius'un o zamanki duygularını;
> gurur ve esrime belki; ama hayır -
> yüceliğin geçiciliğinin bilinci olmalı daha doğrusu (agy., s. 118).

Belki Fernazis, Romalı yöneticilerin de nihayetinde onun yeteneklerine ihtiyaç duyabileceğini anlamıştır. Romalılar da başka birinin zihnine girip onun gibi düşünebilmenin faydalarını; Shelley'in kibirli Ozymandiaları tasvir ederken söylediği gibi imparatorun "tutkuları"nı, "çatık kaşlarını, kıvrık dudaklarını, istihzayla verdiği o acımasız emirlerini" anlamaları gerektiğini keşfedebilirler. Hans Sachs, Walther'a "şu kitap zanaatı, şu şiir dediğimiz şey/ Gerçek olan düşlerden başka şey değil," derken kast ettiği

27 *Konstantinos Kavafis Bütün Şiirleri,* çev. Herkül Millas, Özdemir İnce, 1990. İstanbul: Varlık Yayınları, s. 119—çn.

de buydu (Wagner, 1980, s. 407). Bundan bir iki dize sonra, Walther'in şarkı sözleri öyle muhteşem ki "ne kadarı şiir ne kadarı düş" bilmiyorum, der. Sachs burada parabasisin büyüsünü yakalamıştır. Biz de her zaman o, hayat ile hayal arasındaki akışkan hattı arayacağız; o çizgiyi, şiir dediğimiz o yalanı.

Kaynakça

Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford, U.K.: Oxford University Press.

———. 1958. *Literature and Belief.* New York: Columbia University Press.

———. 1981. "Kant and the Theology of Art." *Notre Dame English Journal*. XIII, 3, 75-106.

———. 1985. "From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art," *Studies in Eighteenth-Century British Arts and Aesthetics* içinde, der. Ralph Cohen. Berkeley: University of California Press.

Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*, der. ve çev. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Aeschylus. 1956. "The Persians," *Aeschylus II* içinde, çev. Seth G. Benardete. Chicago: The University of Chicago Press.

Alonso, Carlos J. 2003. "Having a Spine—Facing the Crisis in Scholarly Publishing." *PMLA* 118: 2, 217-223.

Amerika, Mark. Nd. *Grammatron*. www.grammatron.com

Arendt, Hannah. 1977. *Between Past and Present: Eight Exercises in Political Thought*. New York: Penguin. [*Geçmişle Gelecek Arasında Siyasi Düşünce Konulu Altı Deneme,* 1996, çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.]

Aristophanes. 1958. *The Frogs* der. W.B. Stanford. Londra: Macmillan Education. [*Kurbağalar,* 2011, çev. Ayşe Selen. İstanbul: Mitos Boyu Yayınları.]

———. 1962. "The Frogs," *Four Plays by Aristophanes* içinde, çev. William Arrowsmith. New York: Penguin.

———. 1964. The Wasps, The Poet and the Women, The Frogs çev. David Barrett. Harmondsworth, U.K.: Penguin.

———. 1973. Lysistrata, The Acharnians, *The Clouds* çev. Alan H. Sommerstein. Londra: Penguin. [*Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar,* 2006, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.]

Aristotle. 1984. *Poetics*, çev. I. Bywater, *The Complete Works Of Aristotle*, Cilt II içinde, der. Jonathan Barnes. Princeton, N.J.: Princeton University Press. [*Poetika,* 2011, çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.]

Armstrong, Isobel. 2000. *The Radical Aesthetic*. Oxford, U.K.: Blackwell.

Arnold, Matthew. 1971. *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music* çev. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Gürlütüden Müziğe Müziğin Ekomoni-Politiği Üzerine,* 2005, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. New York: Routledge.

Baldick, Chris. 1983. *The Social Mission of English Criticism 1848–1932*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Balzac, Honoré de. 1994. *Père Goriot* çev. Barton Raffel. New York: Norton. [*Goriot Baba,* 3. Basım 2007, çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.]

———. 1997. *Lost Illusions* çev. Kathleen Raine. New York: Random House.

Barthes, Roland. 1974. *S/Z. An Essay* çev. Richard Miller. New York: Hill and Wang. [*S/Z,* 2. Basım 2006, çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

———. 1977. *Image, Music, Text* çev. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.

Bate, Walter J. 1971. *The Burden of the Past and the English Poet*. Londra: Chatto & Windus.

Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.

Baudrillard, Jean. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign* çev. Charles Levin. St. Louis: Telos Press. [*Gösterge Ekonomi Politiği*

Hakkında Bir Eleştiri, 10. Basım 2009, çev. Ali Bilginer, Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.]

———. 1994. *Simulacra and Simulation* çev. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. [*Simülakrlar ve Simülasyon,* 2. Basım, 2006, çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.]

Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1954. *Reflections on Poetry* çev. Karl Aschenbrenner ve William Holther. Berkeley: University of California Press.

Baxter, Charles. 1997. *Burning Down the House: Essays on Fiction.* Saint Paul, MN: Graywolf Press.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press.

Beiser, Frederick C. 1992. *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought 1790–1800.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 1996. "Introduction." *The Early Political Writings of the German Romantics* içinde, der. ve çev. Frederick C. Beiser. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

Bellamy, Joe David. 1992. "On Pens and Swords." *The Nation.* Nov. 30, 668-72.

Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art?* çev. Christopher S. Wood. Chicago: The University of Chicago Press.

Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations.* New York: Schocken Books. [*Parıltılar,* 1990, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları.]

———. 1978. *Reflections* çev. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Bennett, Tony. 1990. *Outside Literature.* Londra: Routledge.

Bérubé, Michael. 1998. *The Employment of English: Theory, Jobs, and the Future of Literary Studies.* New York: New York University Press.

Blanning, Timothy. 2002. *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660–1789,* Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Blechman, Max. 1999. *Revolutionary Romanticism.* San Francisco: City Lights Books.

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* New York: Oxford University Press. [*Etkilenme Endişesi,* 2008, çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.]

———. 1994. *The Western Canon: The Books and School of All Ages*. New York: Harcourt Brace.

Bohls, Elizabeth A. 1995. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics 1716–1818*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

Bolter, Jay David. 2001. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. 2. basım. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction. A social Critique of the Judgment of Taste* çev. R. Nice. Londra: Routledge.

———. 1995. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* çev. Susan Emanuel. Stanford, CA: Stanford University Press. [Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı, 2. Basım 2006, çev. Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

Bragg, Melvyn. 2006. *12 Books That Changed the World*. Londra: Hodder & Stoughton.

Brecht, Bertolt. 1957. *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic* çev. John Willett. New York: Hill and Wang.

———. 1976. *Poems 1913–1956* der. John Willett and Ralph Manheim. New York: Methuen. [*Bütün Şiirleri 1-2,* 2002 çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.]

Bürger, Christa. 1977. *Die Ursprung der bürgerlicher Institutionskunst im Hofischen Weimar*. Frankfurt: Suhrkamp,

Bürger, Christa, Peter Bürger ve Jochen Schulte-Sasse. 1980. *Aufklärung und Literarische Offentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp,

Bürger, Christa, Peter Bürger veJochen Schulte-Sasse. 1982. *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp.

Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde* çev. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Avangard Kuramı,* 2003, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınevi.]

———. 1985/86. "The Institution of 'Art' as a Category in the Sociology of Literature." *Cultural Critique* 2, 5–33.

Burke, Edmund. 1873. *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste*. New York: Harper Brothers. [*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın*

Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma, 2008, çev. M. Barış Gümüşbaş, Ankara: Bilge Su Yayınları.]

Butler, Judith. 1998. "Merely Cultural." *New Left Review.* No. 227, Ocak/Şubat. 33–44.

Byron, George Gordon. 1936. *Childe Harold's Pilgrimage and Other Romantic Poems* der. Samuel C. Chew. New York: The Odyssey Press.

Caillois, Roger. 1961. *Man, Play, and Games* çev. Meyer Barash. New York: Free Press.

Carroll, David. 1989. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida.* New York: Routledge.

Carver, Raymond. 1983. *Cathedral. Stories.* New York. Knopf. [*Katerdral,* 2007, çev. S. Gökçe Ezber. İstanbul: Notos Kitap.]

Cascardi, Anthony. 1991. "Aesthetic Liberalism: Kant and the Ethics of Modernity." *Revue Internationale de Philosophie* I: 196, 10–23.

———. 1997. "Communication and Transformation: Aesthetics and Politics in Kant and Arendt," *Hannah Arendt and the Meaning of Politics* içinde, der. Craig Calhoun ve John McGowan. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cavafy, Constantine P. 1963. *Piimata.* 2 cilt. Der. George Savidis. Atina: Ikaros.

———. 1977. *Anekdota Piimata,* der. George Savidis. Atina: Ikaros. [*Bütün Şiirleri,* 1990, çev. Özdemir İnce. İstanbul: Varlık Yayınları. *Kavafis'ten Yüz Şiir,* 2010, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Helikopter Yayınları.]

Chaouli, Michel. 2003. "The Perpetual Conflict in Cultural Studies: An Apology." *Profession 2003.* New York: MLA, 55–65.

Cheever, John. 1978. *The Stories of John Cheever.* New York: Ballantine Books. [*Yüzücü: Toplu Öyküler 1,* 2011, çev. Tomris Uyar. İstanbul: Everest Yayınları.]

Chekhov, Anton. 1960. *Selected Stories* çev. Ann Dunnigan. New York: New American Library. [Çehov Toplu Eserler 4 Cilt, çev. Gani Yener, Hasan Ali Ediz, Lale Eren, Mete Ergin. İstanbul: Engin Yayıncılık.]

Chinitz, David. 1995. "T.S. Eliot and the Cultural Divide." *PMLA 110*: 2, 236–47.

Chinweizu, Onwuchekwa Jemie and Ihechukwu Madubuike. 1983. *Toward the Decolonization of African Literature*. Vol. 1. Washington DC: Howard University Press.

Christensen, Jerome. 2000. *Romanticism at the End of History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Chytry, Josef. 1989. *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought*. Berkeley: University of California Press.

Clark, Michael P. 2000. "Introduction," *The Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today* içinde, der. Michael P. Clark. Berkeley:University of California Press.

Cohen, Ted. 1988. "The Very Idea of Art." *NCECA Journal* 9: I, 7–14.

Cooper, Barry. 1984. *The End of History: An Essay on Modern Hegelianism*. Toronto: University of Toronto Press.

Coover, Robert. 1992. "The End of Books." *New York Times Book Review*, 21 Haziran, 1, 23–5.

———. 1993. "Hyperfiction: Novels for the Computer." *New York Times Book Review*, Ağustos 29, I, 8–10.

Le Corbusier ve Amédée Ozenfant. 1964. "Purism," *Modern Artists on Art* içinde, der. Robert L. Herbert. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Crewe, Jennifer. 2004 "Scholarly Publishing: Why Our Business Is Your Business Too." *Profession 2004*. New York: MLA, 25–31.

Crow, Thomas. E. 1985. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris 1660–1750*. New Haven: Yale University Press.

Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

Danto, Arthur C. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

———. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press. [*Sanatın Sonundan Sonra*, 2010, çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

De Man, Paul. 1983. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. Basım. Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Körlük ve İçgörü Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, 2008, çev. Cem Soydemir, Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.]

———. 1984. "Phenomenality and Materiality in Kant." *Hermeneutics: Questions and Prospects*, der. Gary Shapiro ve Alan Sica. Amherst: University of Massachusetts Press.

———. 1986. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, Jacques. 1974. *Of Grammatology* çev. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. [*Gramatoloji,* 2011, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.]

Dery, Mark. 1996. *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century.* New York: Grove Press.

Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.

Dickie, George. 1996. *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press.

Diderot, Denis. 1986. *Jacques the Fatalist* çev. Michael Henry. New York: Penguin.

Dissanayake, Ellen. 1992. *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*. New York: The Free Press.

Dobrov, Gregory W. 2001. *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Donadio, Rachel. 2005. "Truth is Stronger than Fiction." *The New York Times Book Review*. 28 Ağustos, Pazar. [tek sayfa]

Donoghue, Denis. 2003. *Speaking of Beauty*. New Haven, CT: Yale University Press.

Douglas J. Yellowlees. 1994. "'How Do I Stop This Thing?' Closure and Indeterminacy in Interactive Narratives," *Hyper/Text/Theory* içinde, der. George P. Landow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Dover, Kenneth. 1993. *Frogs,* Aristophanes derleyen ve yorumlayan Kenneth Dover. Oxford, U.K.: Clarendon Press.

Dubois, Jacques. 1978. *l'Institution de la littérature*. Bruksel: Editions Labor.

Durrenmatt, Friedrich. 1964. *The Physicists* çev. James Kirkup. New York: Grove Press. [*Fizikçiler,* 2005, çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.]

de Duve, Thierry. 1991. *Pictorial Monimalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade* çev. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
———. 2000. *The Idea of Culture*. Oxford, U.K.: Blackwell. [Kültür Yorumları, 2. Basım 2011, çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]
Eco, Umberto. 1989. *The Open Work* çev. Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Edmundson, Mark. 1995. *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida: A Defense of Poetry*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
Egbert, Donald Drew. 1970. *Social Radicalism and the Arts, Western Europe; A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Knopf.
Eichenbaum, Boris. 1965. *Russian Formalist Criticism. Four Essays çev.* Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.
Eisenstein, Elizabeth L. 1979. *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformation in Early-Modern Europe*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.
Elliott, Emory, Louis Freitas Caton ve Jeffrey Rhyne der. 2002. *Aesthetics in a Multicultural Age*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.
Ellis, John M. 1974. *The Theory of Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press.
———. 1997. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven, CT: Yale University Press.
Esser, Andrea, der. 1995. *Autonomie der Kunst? Zur Actualität von Kant's Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag.
Fairchild, B.H. 1998. *The Art of the Lathe*. Farmington, ME: Alice James Books.
Feher, Ferenc, 1986. "The Pyrrhic Victory of Art in its War of Liberation: Remarks on the Postmodern Intermezzo." *Theory, Culture, and Society* 3: 2, 37–46.
Ferguson, Margaret. W. 1983. *Trials of Desire: Renaissance Defenses of Poetry*. New Haven, CT: Yale University Press.
Ferris, David S. 2000. *Silent Urns: Romanticism, Hellenism, and Modernity*. Stanford, CA: Stanford University Press.
Ferry, Luc. 1993. *Homo Aestheticus: The Invention of Taste in the Democratic Age*, çev. Robert de Loaiza. Chicago: University of Chicago Press.

Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Fitzpatrick, Kathleen. 2008. "Obsolescence." *PMLA* 23:,3, 718–22.

Flaubert, Gustave. 1974. *Correspondance,* Cilt. XIII, 1850–1859. Paris: Club de l'Honnete Homme. [*Mektuplar,* 1992, çev. Bedia Kösemihal, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.]

———. 1976. *Bouvard and Pécuchet* çev. A.J. Krailsheimer. Harmdondworth, U.K.: Penguin. [*Bilirbilmezler,* 1990, çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.]

Fluck, Winfried. 2002. "Aesthetics and Cultural Studies," *Aesthetics in a Multicultural Age* içinde, der. Emory Elliott, Louis Freitas Caton ve Jeffrey Rhyne. Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Foer, Jonathan Safran. 2005. *Extremely Loud and Incredibly Close.* Boston: Houghton Mifflin. [*Aşırı Gürültülü ve İnanılmaz Yakın,* 2. Basım 2010, çev. Algan Sezgintüredi. İstanbul: Siren Yayınları.]

Folsom, Ed. 2007. "Database as Genre: The Epic Transformation of the Archive." *PMLA* 122: 5, 1571–1579.

Fontius, Martin. 1977. "Productivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst zur Ablosung standiscer Voraussetzungen in der Literaturtheorie," In *Literatur im Epochenumbruch* içinde Gunther Klotz, Winfried Schroder ve Peter Weber. Berlin: Aufbau Verlag.

Ford, Andrew. 2002. *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Forster, E.M. 1999. *Howards End.* New York: The Modern Library.

Foss, Michael. 1971. *The Age of Patronage: The Arts in Society 1660–1750.* Londra: Hamish Hamilton.

Foster, Hal. 1983. "Postmodernism: A Preface," *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, der. Hal Foster. New York: The New Press, ix–xvi.

Fraser, Russell, 1970. *The War Against Poetry.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Friedman, Alan. 1966. *The Turn of the Novel.* New York: Oxford University Press.

Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press. [*Tarihin Sonu ve Son İnsan,* 2. Basım 2011, çev. Zülfü Dicleli. İstanbul: Profil Yayıncılık.]

Gagnier, Regenia. 1994. "A Critique of Practical Aesthetics." In *Aesthetics and Ideology* der. George Levine. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Gazda, Elaine K. 2002. "Beyond Copying: Artistic Originality and Tradition," *The Ancient Art of Emulation* içinde, der. Elaine K. Gazda. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Gazzaniga, Michael S. 2008. *Human. The Science that Makes US Unique*. New York: Harper Collins.

Gillies, Mary Ann. 2007. *The Professional Literary Agent in Britain, 1880–1920*. Toronto: University of Toronto Press.

Gissing, George. 1891. *New Grub Street*. Harmondsworth: Penguin.

Glazer, Sarah. 2004. "An Idea whose Time has come back." *New York Times Book Review*, 5 Aralık, s. 31.

Gleizes, Albert and Jean Metzinger. 1964. "Cubism" In *Modern Artists on Art* der. Robert L. Herbert. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1–18.

Goodheart, Eugene. 1999. *Does Literary Studies Have a Future?* Madison: The University of Wisconsin Press.

Gordimer, Nadine. 1979. *Burger's Daughter*. Londra: Jonathan Cape.

Gourgouris, Stathis. 2003. *Does Literature Think? Literature as Theory for an Antimythical Age*. Stanford: Stanford University Press.

Grabes, Herbert. 1995. "Errant Specialisms: The Recent Historicist Turn Away From Aesthetics." *The Yearbook of Research in English and American Literature* 11, 159–72.

Graff, Gerald. 1987. *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: The University of Chicago Press.

Grass, Gunter. 1966. *The Plebeians Rehearse the Uprising. A German Tragedy* çev. Ralph Manheim. New York: Harcourt, Brace & World.

Gray, Chris Hables. 2001. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York: Routledge.

Greenberg, Clement. 1985. "Towards a Newer Laocoon," *Pollock and After: The Critical Debate* içinde, der. Francis Frascina. New York: Harper and Row.

Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Hardy, Thomas. 1998. *Jude the Obscure*. Londra: Penguin. [*Adsız Sansız Bir Jude,* 2008, çev. Taciser Ulaş Belge. İstanbul: İletişim Yayınevi.]

Harlow, Barbara. 1987. *Resistance Literature*. New York: Methuen.

Hartman, Geoffrey. 2002. *Scars of the Spirit: The Struggle Against Inauthenticity*. New York: Palgrave Macmillan.

Hayles, N. Katherine. 1997. "Corporeal Anxiety in *Dictionary of the Khazars*: What Books Talk about in the Late Age of Print When They Talk about Losing Their Bodies." *Modern Fiction Studies* 43: 3, 800–20.

———. 1998. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.

———. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.

———. 2007. "Narrative and Database: Natural Symbionts." *PMLA* 122: 5, 1603–1608.

Hegel, G.W.F. 1975. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Cilt I çev. T.M. Knox. Oxford, U.K.: Oxford University Press. [*Estetik 1 Güzel Sanat Üzerine Dersler,* 1994, çev. Hakkı Hünler, Taylan Altuğ. İstanbul: Payel Yayınları.]

Heidegger, Martin. 1971. *Poetry, Language, Thought* çev. Albert Hofstadter. New York: Perennial Classics.

Herrnstein-Smith, Barbara. 1968. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago. The University of Chicago Press.

Hickey, Dave. 1997. *Air Guitar. Essays on Art and Democracy*. Los Angeles: Art Issues Press.

Hillis Miller, J. 1978. "The Problematic Ending in Narrative." *Nineteenth-Century Fiction* 33: 1, 3–7.

———. 1980. "The Figure in the Carpet." *Poetics Today* 1: 3, 107–18.

———. 2002. *On Literature*. Londra: Routledge.

Hohendahl, Peter Uwe. 1989. *Building a National Literature: The Case of Germany 1830–1870*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Hölderlin, Friedrich. 1946–1985. *Sämtlich Werke d*er. Friedrich Beissner. 8 Cilt. Stuttgart: Kohlhammer.

———. 2004. *Poems and Fragments* çev. Michael Hamburger. Londra: Anvil Press. [*Seçme Şiirler,* 1997, çev. Turan Oflazoğlu. İstanbul: İz Yayıncılık.]

Home, Henry, Lord Kames. 1867. *Elements of Criticism*. New York: S. Barnes & Co.

Horace. 1929. *Horace. Satires, Epistles, and Ars Poetica çev.* H. Rushton Fairclough. Londra: Heinemann.

Hubbard, Thomas K. 1991. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Huizinga, Johan. 1980. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Londra: Routledge. [*Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme,* 3. Basım 2010, çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı yayınları.]

Hume, David. 1963. *Essays: Moral, Political, and Literary*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Hunter, Ian. 1988. *Culture and Government: The Emergence of Literary Education*. Londra: Macmillan.

Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

Ickstadt, Heinz. 2002. "Towards a Pluralist Aesthetics," *Aesthetics in a Multicultural Age.* içinde, der. Emory Elliott, Louis Freitas Caton ve Jeffrey Rhyne. Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Ioannou, Georgos. 1993. *Modern Greek Short Stories* der. Nicholas Kostis. Atina: Odysseas Publications.

Iser, Wolfgang. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

———. 1980. "Interaction between Text and Reader," *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* içinde, der. Susan R. Suleiman ve Inge Crosman. Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 1993. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Izenberg, Gerald N. 11992. *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787–1802*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

James, Henry. 1903. *The Better Sort*. Freeport, NY: Books for Libraries Press.

Jameson, Fredric. 1984. "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review* 146: 53-92.

Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception,* çev. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jay, Martin. 2003. "Drifting into Dangerous Waters: The Separation of the Aesthetic Experience from Work," *Aesthetic Subjects* içinde, der. Pamela R. Matthews ve David McWhitler. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3–27.

Jehlen, Myra. 2008. *Five Fictions in Search of Truth.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Joughin, John J. ve Simon Malpas, der. 2003. *The New Aestheticism.* Manchester, U.K.: Manchester University Press.

Joyce, James. 1976. *A Portrait of the Artists as a Young Man*, Harmondsworth, U.K.: Penguin. [*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi,* 2011, çev. Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınevi.]

———. 1977. *Stephen Hero.* Londra: Granada.

Joyce, Michael. 1987. "Afternoon, a Story." Watertown, MA: Eastgate Systems.

———. 1995. *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. 1997. "Nonce upon Some Times: Rereading Hypertext Fiction." *Modern Fiction Studies* 43: 3, 579–97.

———. 2000. *Othermindedness: The Emergence of Network Culture.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

———. n.d. "Twelve Blue. Story in Eight Bars." http://eastgate.com/TwelveBlue/sl5_9.html

Jusdanis, Gregory. 1987. *The Poetics of Cavafy: Textuality, Eroticism, History.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 1991. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature.* Theory and History of Literature 81. Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi,* 1998, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.]

———. 2001. *The Necessary Nation.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 2002. "Greek Romanticism: A Cosmopolitan Discourse," *Romantic Poetry* içnde, der. Angela Esterhammer. Amsterdam: John Benjamins.

———-. 2003. "World Literature: The Unbearable Lightness of Thinking Globally." *Diaspora* 12: 1, 103–30.

Kampf, Louis. 1969. "Notes Towards a Radical Culture," *The New Left* içinde, der. Priscilla Long. Boston: Extending Horizons Books, 420–34.

———. 1970. "The Trouble with Literature." *Change in Higher Education.* Mayıs/Haziran, 27–40.

Kant, Immanuel. 1979. *The Conflict of the Faculties,* çev. Mary J. Gregor. New York: Abaris Books.

———. 2000. *The Critique of Judgment* çev. J.H. Bernard. Amherst, NY: Prometheus Books.

———. 2001. *On History* çev. Lewis White Beck, Robert E. Anchor ve Emil L. Fackenheim. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Kaufman, Robert. 2008. "Lyric Commodity Critique, Benjamin Adorno Marx, Baudelaire, Baudlaire, Baudlaire." *PMLA 123:* 1, 207–15.

Kay, Sarah. 2001. *Courtly Contradictions: The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Keats, John. 1966. *The Selected Poetry of Keats.* New York: New American Library.

Kerby, Anthony Paul. 1991. *Narrative and the Self.* Bloomington: Indiana University Press.

Kermode, Frank. 1966. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Narrative Fiction.* New York: Oxford University Press.

Kernan, B. Alvin, 1987. *Printing Technology, Letters, and Samuel Johnson.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 1990. *The Death of Literature.* New Haven: Yale University Press.

Klee, Paul. 1964. "On Modern Art," *Modern Artists on Art* içinde, der. Robert L. Herbert. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Kurzweil, Raymond. 1999. "The Future of Libraries," *CyberReader* içinde, der. Victor J. Vitanza. Boston: Allyn and Bacon.

Lacoue-Labarthe, Philippe ve Jean-Luc Nancy. 1988. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism* çev. Philip Barnard ve Cheryl Lester. Albany: State University of New York Press.

Lambropoulos, Vassilis. 1988. *Literature as National Institution. Studies in the Politics of Modern Greek Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

———. 1993. *The Rise of Eurocentrism: Anatomy of Interpretation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Landow, George P. 1992. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Lanham, Richard A. 1993. *The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lansdown, Richard. 2001. *The Autonomy of Literature*. New York: St. Martin's Press.

Lessing, Gotthold Ephraim. 1965. *Laocoön: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* çev. Ellen Frothingham. New York: Noonday Press.

Levin, Susan B. 2001. *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry: Plato and the Literary Tradition*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Levine, George. der. 1994. *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Lewis, Philip. 2002. "Is Monographic Tyranny the Problem?" *PMLA* 117: 5, 1222–4.

———. 2004. "The Publishing Crisis and Tenure Criteria: An Issue for Research Universities?" *Profession 2004*. New York: MLA, 14–24.

Lodge, David. 2001. *Thinks: A Novel*. New York: Viking. [*Düşünce Balonları,* 2005, çev. Meram Erdoğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

———. 2000. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Loesberg, Jonathan. 2005. *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Longinus. 1965. "On the Sublime," *Classical Literary Criticism* içinde, der. ve çev. T.S. Dorsch. Baltimore: Penguin Books.

Lovell, Terry. 1987. *Consuming Fiction*. Londra: Verso.

Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a Social System* çev. Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press.

Lukacs, Georg. 1971. *The Theory of the Novel çev.* Anna Bostock. Cambridge MA: MIT Press. [*Roman Kuramı,* 2003, çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.]

MacIntyre, Alasdair. 1981. *After Virtue: A Study of Moral Theory.* Londra: Duckworth.

Maffesoli, Michel. 1996. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society* çev. Don Smith. Londra: Sage.

Malevich, Kasimir. 1964. "Suprematism," *Modern Artists on Art* içinde, der. Robert L. Herbert. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Mallarmé, Stephane. 1945. *Oeuvres Complètes,* der. H. Mondor ve G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard.

———. 1994. *Collected Poems* çev. Henry Weinfield. Berkeley: University of California Press. [Şiirler, 2006, çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yayınları.]

Mann, Thomas. 1986. *Death in Venice.* New York: Buccaneer Books. [*Venedik'te Ölüm,* 2011, çev. Behçet Necatigil. İstanbul: Can Yayınları.]

Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media.* Cambridge, MA: MIT Press.

Marcuse, Herbert. 1978. *The Aesthetic Dimension. Towards A Critique of Marxist Aesthetics.* Boston: Beacon Press. [*Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği. Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru,* 1997, çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.]

Mariátequi, José Carlos. 1971. *Seven Interpretive Essays on Peruvian Reality* çev. Marjory Urquidi. Austin: University of Texas Press.

Martindale, Charles. 2005. *Latin Poetry and the Judgment of Taste: An Essay in Aesthetics.* New York: Oxford University Press.

Matthews, Pamela R. ve David McWhitler, der. 2003. *Aesthetic Subjects.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Matz, Robert. 2000. *Defending Literature in Early Modern England: Renaissance Literary Theory in Social Context.* Cambridge, U.K.: Cambridge University Press.

Mauss, Marcel. 1990. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* çev. W.D. Halls. New York: Norton.

McCormick, Peter J. 1990. *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

McEwan, Ian. 2005. *Saturday*. New York: Doubleday. [*Cumartesi,* 2. Basım 2010, çev. İlknur Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

McGann, Jerome. 2002. *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave.

McGowan, John. 2002. *Democracy's Children: Intellectuals and the Rise of Cultural Politics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

McKibben, Bill. 1989. *The End of Nature*. New York: Random House.

McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: Toronto University Press. [*Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu,* 2001, çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

Meikle, Graham. 2002. *Future Active: Media Activism and the Internet*. New York: Routledge.

Melville, Herman. 1962. *Billy Budd, Sailor,* der. Harrison Hayford ve Merton M. Sealts Jr. Chicago: The University of Chicago Press. [*Billy Bud,* 2006, çev. Ahmet Seven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

Mendelsohn, Moses. 1929. *Schriften zur Philosophie und Ästhetik* II. Berlin: Akademie Verlag.

Messud, Claire. 2006. *The Emperor's Children*. New York: Vintage Books. [İmparatorun Çocukları, 2007, çev Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

Mihajlović, Jasmina. 1998. "Milorad Pavić and Hyperfiction," *Review of Contemporary Literature* 18: 1, 214–20.

Miller, D.A. 1981. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

MLA. 2002. "The Future of Academic Publishing." MLA Ad Hoc Committee on the Future of Academic Publishing. *Profession*. New York: MLA, 171–86.

Moritz, Karl Philipp. 1962. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Morrisson, Mark S. 2001. *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905–1920*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Moses, Daniel David. 1900. *The White Line*. Saskatoon: Fifth House Publishing.

Mukarovsky, Jan. 1970. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, çev. Mark E. Suino. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.

Murray, Janet H. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York: The Free Press.

Murrell, Mary. 2001. "Is Literary Studies Becoming Unpublishable?" *PMLA* 116: 2, 394–6.

Nehamas, Alexander. 2000. "The Return of the Beautiful: Morality, Pleasure and The Value of Uncertainty," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 4, 393–403.

———. 2007. *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Neithammer, Lutz. 1992. *Posthistoire: Has History Come to an End? Çev.* Patrick Camiller. Londra Verso.

Nelson, Theodor Holm. 1992. *Literary Machines*. Sausalito, CA: Mindful Press.

Neruda, Pablo. 1970. *Selected Poems* çev. Anthony Kerrigan, W.S. Merwin, Alastair Reid ve Nathaniel Tarn. Boston: Houghton Mifflin.

Newcomb, John Timberman. 2004. *Would Poetry Disappear? American Verse and the Crisis of Modernity*. Columbus: The Ohio State University Press.

Ngugi Wa Thiong'o. 1972. *Homecoming. Essays on African and Caribbean Literature, Culture, and Politics*. Londra: Heinemann.

———. 1981. *Writers in Politics*. Londra: Heinemann.

Nussbaum, Martha C. 1995. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.

O'Brien, Tim. 1990. *The Things They Carried. A Work of Fiction*. Boston: Houghton Mifflin.

Odin, Jaishree K. 1997. "The Edge of Difference: Negotiating Between the Hypertextual and the Postcolonial." *Modern Fiction Studies*. 43: 3, 598–630.

Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* Londra: Methuen.

Pamuk, Orhan. 2004. *Snow* çev. Maureen Freely. New York: Knopf. [*Kar,* 12. Basım 2006. İstanbul: İletişim Yayınları.]

Parini, Jay. 2008. *Why Poetry Matters.* New Haven, CT: Yale University Press.

Paulson, William. 2001. *The Literary Culture in a World Transformed: A Future for the Humanities.* Ithaca, NJ: Cornell University Press.

Pavić, Milorad. 1989. *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel* çev. Christina Pribićević-Sorić. New York: Vintage International. [*Hazar Sözlüğü,* 2011, çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Kırmızı Yayınları.]

———. 1998. "The Beginning and the End of Reading—The Beginning and the End of the Novel," *Review of Contemporary Literature* 18: 2, 142–6.

Pessoa, Fernando. 1982. *Selected Poems* çev. Jonathan Griffin. Harmondsworth: Penguin.

———. 1986. *Poems of Fernando Pessoa* çev. Edwin Honig and Susan M. Brown. San Francisco. City Lights.

Plato. 1945. *The Republic of Plato* çev. Francis MacDonald Cornford. New York: Oxford University Press. [*Devlet,* 14. Basım 2008, çev. Mehmet Ali Cimcoz, Sebahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.]

———. 2005. *Phaedrus* çev. Christopher Rowe. Londron: Penguin.

Plotinus. 1992. *The Enneads* çev. Stephen MacKenna. Burdett, NY: Larson Publications. [Enneadlar Seçmeler, 1996, çev. Zeki Özcan. Bursa: Asa Kitabevi.]

Postman, Neil. 1985. *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age Show Business.* New York: Viking. [*Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem,* 3. Basım 2010, çev. Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

Pound, Ezra. 2003. *Poems and Translations.* New York: Library of America.

Ramadanović, Petar. 1994. "Language and Crime in Yugoslavia: Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars,*" *Regionalism Reconsidered: New Approaches to the Field* içinde, der. David Jordan. New York: Garland Publishing.

Reiss, Timothy J. 2002. *Against Autonomy: Global Dialectics of Cultural Exchange*: Stanford, CA: Stanford University Press.

Rheingold, Howard. 2000. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. gözden geçirilmiş basım, Cambridge, MA: The MIT Press.

Rich, Frank. 2006. *The Greatest Story Ever Sold. The Decline and Fall of Truth from 9/11 to Katrina*. New York: Penguin Press.

Riffaterre, Michael. 1973. "Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's 'Yew Trees.' " *New Literary History*, 229–56.

Rilke, Rainer Maria. 1955. *Duino Elegies and the Sonnets of Orpheus* çev. A. Poulin Jr. Boston: Houghton Miffllin. [*Duino Ağıtları*, 2010, çev. Süha Rami Kıratlıoğlu. İstanbul: Kırmızı Yayınları. *Orpheus'a Soneler,* 2009, çev. Yüksel Özoğuz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.]

Robbe-Grillet, Alain. 1960. *In the Labyrinth* çev. Richard Howard. New York: Grove Press.

Robinson, Douglas. 2008. *Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Roche, Marc William. 2004. *Why Literature Matters in the 21st Century*. New Haven, CT: Yale University Press.

Rosenberg, Harold. 1972. *The De-Definition of Art*. New York: Collier Books.

Ryle, Martin ve Kate Soper. 2002. *To Relish the Sublime? Culture and Self-Realization in Postmodern Times*. Londra: Verso.

Scarry, Elaine. 1999. *On Beauty and Being Just*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Schiller, Friedrich. 1901. *Wallenstein: Ein Dramatisches Gedicht*, der. W.H. Carruth. New York: Hendry Holt.

———. 1966. *Naïve and Sentimental Poetry and On the Sublime* çev. Julius A. Elias. New York: Frederick Ungar.

———. 1967. *On the Aesthetic Education of Man. In a Series of Letters* der. ve çev. Elizabeth M. Wilkinson and L.A. Willoughby. Oxford, U.K.: Oxford University Press. [*Bir Eğitim Ülküsü Olarak Ruh Yüceliği,* 2010, çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları.]

Schlegel, Friedrich. 2001. *On the Study of Greek Poetry* çev. Stuart Barnett. Albany: State University of New York Press.

Schmitt, Carl. 1986. *Political Romanticism* çev. Guy Oakes. Cambridge, MA: MIT Press.

Schulte-Sasse, Jochen. 1989. "The Prestige of the Artist under Conditions of Modernity." *Cultural Critique* 12, 83–100.

Schwartz, Delmore. 1978. *In Dreams Begin Responsibilities and Other Stories.* New York: New Directions Publishing.

Schwarz, Heinrich. 1985. *Art and Photography: Forerunners and Influences.* Layton, UT: Peregrine Smith Books.

Sharpe, Kevin, and Steven N. Zwicker, der. 1998. *Refiguring Revolutions: Aesthetics and Politics from the English Revolution to the Romantic Revolution.* Berkeley: University of California Press.

Sheehan, James J. 2000. *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism.* Oxford, U.K.: Oxford University Press.

Shelley, Percy Bysshe. 1890. *A Defense of Poetry*, der. Albert S. Cook. Boston: Ginn & Com.

Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art: A Cultural History.* Chicago: University of Chicago Press.

Shklovsky, Victor. 1965. *Russian Formalist Criticism. Four Essays çev.* Lee T. Lemon ve Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.

Sidney, Philip. 1965. *An Apology for Poetry or The Defense of Poetry* der. Geoffrey Shepherd. Londra: Thomas Nelson & Sons.

Siebers, Tobin. 1998. "Kant and the Politics of Beauty." *Philosophy and Literature* 22: 1, 31–50.

Simmel, Georg. 1968. *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* çev. K. Peter Etzkorn. New York: Teachers College Press. [*Modern Kültürde Çatışma,* 2003, çev. Elçin Gen, Nazile Kalaycı, Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları.]

Simpson, David. 1995. *The Academic Postmodern and the Rule of Literature; A Report on Half-Knowledge.* Chicago: The University of Chicago Press.

Siskin, Clifford. 1998. *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700–1830.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Soderholm, James, der. 1997. *Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Spengler, Oswald. 1926–28. *The Decline of the West*. Trans. Charles Francis Atkinson. New York: Knopf.

Steiner, Wendy. 2001. *Venus In Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art*. New York: The Free Press.

Stevens, Wallace. 1951. *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination* New York: Vintage.

Stolnitz, Jerome. 1961a. "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness.' " *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20: 2, 130–43.

———. 1961b. "On the Significance of Lord Shaftsbury in Modern Aesthetic Theory." *The Philosophical Quarterly* 11: 43, 99–113.

Stoppard, Tom. 1982. *The Real Thing*. New York: Samuel French.

———. 2001. *Voyage*. New York: Grove Press.

Strauss, Richard. 1942. *Capriccio. A Conversation Piece for Music in One Act*.

Tarada, Rei. 2008. "After the Critique of Lyric." *PMLA* 123: 1, 195–200.

Taylor, Mark C. 2001. *The Moment of Complexity: Emerging Network Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Taylor, Mark C. ve Esa Saarinen. 1994. *Imagologies: Media Philosophy*. New York: Routledge.

Todorov, Tzvetan. 1980. "Reading as Construction," *The Reader in the Text* içinde, der. Susan R. Suleiman ve Inge Crosman. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Tolstoy, Leo. 1978. *The Portable Tolstoy* çev. Aylmer Maude, der. John Bayley. Harmondsworth, U.K.: Penguin Books.

Tuman, Myron C. 1992. *Word Perfect: Literacy in the Computer Age*. Londra: Palmer Press.

Turgovnick, Marianna. 1981. *Closure in the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Turner, Fred. 2006. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: University of Chicago Press.

Turner, Mark. 1996. *The Literary Mind*. New York: Oxford.

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

———. 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca, NY: Cornell University Press

Updike, John. 1973. *Pigeon Feathers and Other Stories*. New York: Knopf.

Valéry, Paul. 1972. *Leonardo, Poe, Mallarmé* çev. Malcolm Cowley ve James R. Lawler. *The Collected Works of Paul Valéry*. Cilt 8. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Vattimo, Gianni. 1988. *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture* çev. John R. Snyder. Cambridge, U.K.: Polity Press. [*Modernliğin Sonu: Postmodern Kültürde Nihilizm ve Hermenötik,* 1999, çev. Şehabettin Yalçın. İstanbul: İz Yayıncılık.]

———. 2008. *Art's Claim to Truth* çev. Luca D'Isanto, der. Santiago Zabala. New York: Columbia University Press.

Vesna, Victoria, der. 2007. *Database Aesthetics: Art in the Age of Informational Overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vizyenos, Georgios. 1988. *My Mother's Sin and Other Stories* çev. William F. Wyatt Jr. Hanover, NH: University Press of New England.

Wachtel, Andrew. 1997. "Postmodernism as Nightmare: Milorad Pavić's Literary Demolition of Yugoslavia." *The Slavic and East European Journal* 41: 4, 627–44.

Wagner, Richard. 1980. "Die Meistersinger von Nurnberg." In *The Opera Libretto Library*. New York: Avenel Books.

Wall-Romana, Christophe. 2005. "Mallarme's Cinepoetics: The Poem Uncoiled by the Cinematographe, 1893–98." *PMLA* 120: 1, 128–47.

Wartofsky, Marx. 1980. "Art, Artworlds, and Ideology." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38: 239–47.

Weber, Bruce. 2004. "Fewer Noses Stuck in Books in America, Survey Finds." *New York Times*. 8 Temmuz, B1, B4.

Weber, Max. 1946. *From Max Weber: Essays in Sociology* çev. H.H. Gerth ve C. Wright Mills. New York: Oxford University Press.

Weiss, Peter. 1965. *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade* çev. Geoffrey Skelton. New York: Atheneum.

Wellek, René. 1970. *Discriminations.* New Haven, CT: Yale University Press.

Wells, H.G. 1996. *The Time Machine and The Island of Doctor Moreau.* New York: Oxford University Press. [*Zaman Makinesi,* 2000, çev. Volkan Gürses. İstanbul: İthaki Yayınları. *Dr. Moreau'nun Adası,* 2001, çev. Ali Kaftan. İstanbul: İthaki Yayınları.]

Welty, Eudora. 1980. *The Collected Stories.* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

White, Hayden. 1987. *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Wilde, Oscar. 1945. *Intentions.* Londra: Unicorn Press.

———. 1974. *The Picture of Dorian Gray.* Londra: Oxford University Press. [*Dorian Gray'in Portresi,* 2011, çev. Nihal Yeğinobalı. İstanbul: Can Yayınları.]

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford University Press. [*Marksizm ve Edebiyat,* 1990, çev. Esen Tarım. İstanbul: Adam Yayınları.]

Wilson, Edmund. 1931. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930.* New York: Charles Scribner's Sons.

Winckelmann, Johann Joachim. 1968. *History of Ancient Art* çev. Alexander Gode. New York: F. Ungar Pub. Co.

———. 1987. *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* çev. Elfriede Heyer Roger C. Norton. La Salle, IL: Open Court.

Wolff, Tobias. 2003. *Old School. A Novel.* New York: Knopf.

Wood, James. 2008. *How Fiction Works.* New York. Farrar, Straus & Giroux. [*Kurmaca Nasıl İşler,* 2010, çev. Ekin Bodur. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.]

Woodmansee, Martha. 1984. "The Interest in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany." *Modern Language Quarterly* 17: 3, 22–47.

Woodring, Carl. 1999. *Literature: An Embattled Profession.* New York: Columbia University Press.

Wright, James. 1971. *Collected Poems.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Wright, Richard. 1937. *Black Boy.* New York: Harper and Row.

Yeats, William Butler. 1962. *Selected Poems and Two Plays.* New York: Collier.

Zammito, John. H. 1992. *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*. Chicago: University of Chicago University Press.

Zei, Alki. 1991. *Achilles' Fiancée* çev. Gail Holst-Warhaft. Atina: Kedros. [*Yaşamak Ahilya'nın Nişanlısı,* 2006, çev. Kriton Dinçmen. İstanbul: Arion Yayınevi.]

Zill, Nicholas ve Marianne Winglee. 1989. *Who Reads Literature? The Future of the United States as a Nation of Readers.* Washington, DC: Seven Locks Press.