

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

metis eleştiri

Paul de Man

Körlük ve İçgörü

Çağdaş Eleştirinin Retoriğı Üzerine Denemeler



Paul de Man
Körlük ve İlgörü
Çağdaş Eleştirinin Retoriği
Üzerine Denemeler

Paul de Man (1919-1983) Belçika doğumludur. 1942'de Brüksel Üniversitesi'nden mezun oldu ve 1947 yılına kadar yazar ve çevirmen olarak çalıştı. Daha sonra ABD'ye göç etti ve 1950'nin sonlarında Harvard Üniversitesi'nden doktorasını aldı. 1970'ten sonra Yale Üniversitesi'nde Beşerî Bilimler profesörü olarak karşılaştırmalı edebiyat dersleri vermeye başladı. Harvard, Cornell ve John Hopkins Üniversitelerinde ve Zürih Üniversitesi karşılaştırmalı edebiyat bölümünde de dersler verdi. Edebiyat eleştirisi alanında özel bir yere sahip olan *Körlük ve İlgörü*, yazarın Türkçedeki ilk kitabı. Yayımlanmış diğer eserleri: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (Okuma Alegorileri: Rousseau, Nietzsche, Rilke ve Proust'ta Mecazi Dil, 1979), *The Rhetoric of Romanticism* (Romantizmin Retoriği, 1984), *The Resistance to Theory* (Teoriye Direnç, 1986), *Wartime Journalism, 1934-1943* (Savaş Muhabirliği, 1988; haz. Werner Hamacher, Neil Heertz, Thomas Keenan), *Critical Writings: 1953-1978* (Eleştiri Yazıları, 1989; haz. Lindsay Waters), *Romanticism and Contemporary Criticism* (Romantizm ve Çağdaş Eleştiri, 1993; haz. E. S. Burt, Kevin Newmark ve Andrzej Warminski), *Aesthetic Ideology* (Estetik İdeoloji, 1996; haz. Andrzej Warminski).



metis eleştiri

Metis Eleştiri 13

Körlük ve İlgörü
Paul de Man

İngilizce İlk Basımı: Oxford University Press, 1971
Genişletilmiş İkinci Basımı: Methuen & Co. Ltd, 1983

© Paul de Man, 1971, 1983
I.-IX. Bölümler © Oxford University Press, Inc., 1971
1983 Basımı © The University of Minnesota

This translation of *Blindness and Insight*, originally published in English in 1971, is published with Oxford University Press, Inc.

İngilizce orijinal basımı 1971'de yapılan *Körlük ve İlgörü*'nün bu çevirisi Oxford University Press, Inc. ile yapılan lisans sözleşmesiyle yayımlanmıştır.

Türkçe Yayın Hakları © Metis Yayınları, 2005
Türkçe çeviri © Cem Soydemir, Ferit Burak Aydar, 2006

"Eleştiri ve Kriz" ve "Amerikan Yeni Eleştirisi'nde Biçim ve Maksat" Cem Soydemir tarafından, diğer yazılar Ferit Burak Aydar tarafından çevrilmiştir. Almanca alıntılar Haluk Başçan, Fransızca alıntılar Ömer Aygün tarafından dilimize çevrilmiştir.

İlk Basım: Şubat 2008

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

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

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

ISBN-13: 978-975-342-643-5

Paul de Man

Körlük ve İçgörü

Çağdaş Eleştirinin Retoriği
Üzerine Denemeler

Çevirenler

Ferit Burak Aydar

Cem Soydemir



metis eleştiri

İçindekiler

Önsöz • 7

Genişletilmiş İkinci Baskıya Önsöz • 11

Teşekkürler • 13

Giriş: Dikkat! Okur İş Başında!

Wlad Godzich • 15

1 Eleştiri ve Kriz • 32

2 Amerikan Yeni Eleştirisi'nde Biçim ve Maksat • 50

3 Ludwig Binswanger ve Benliğin Yüceltimi • 66

4 Georg Lukács ve *Roman Kuramı* • 80

5 Maurice Blanchot'nun Eleştirisinde Gayrişahsilik • 88

6 Köken Olarak Edebi Benlik: Georges Poulet'nin Eseri • 107

**7 Körlük Retoriği: Jacques Derrida'nın Rousseau
Okuması • 129**

8 Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik • 171

9 Lirik ve Modernlik • 195

10 Zamansallık Retoriği • 216

11 Biçimci Eleştirinin Çıkmazı • 260

12 Heidegger'in Hölderlin Tefsirleri • 279

Ek A

**Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi*
Üzerine Değerlendirme • 303**

Ek B

Edebiyat ve Dil: Bir Yorum • 314

Dizin • 329

Önsöz

Bu ciltte bir araya getirilen denemeler hiçbir şekilde eleştiri tarihine bir katkı olma ya da günümüz Avrupa edebiyat eleştirisi alanındaki eğilimlere dair, çok kaba bile olsa, bir panoroma sunma iddiasında değildir. Burada daha farklı bir sorun ele alınmaktadır. Her denemede farklı bir edebi anlayış sorunu irdelense de, hiçbirinde soruna sistematik bir şekilde yaklaşılmamaktadır. Bu yazılar çeşitli vesilelerle –konferanslar, dersler, toplantılar– kaleme alındı ve yaptığı çalışmalar ABD ile Avrupa arasında hemen hemen eşit bölünmüş birinin zihninde ister istemez uyanacak ilgi alanlarını yansıtıyor. Konular belirli bir eleştirmene gösterilen kendiliğinden ve kimi zaman kişisel bir ilgi neticesinde seçildi ve kapsamlı bir seçki sunmaya çalışılmadı. Denemelerin çoğu romantizm ve romantizm-sonrası edebiyatla ilgili, eleştiriyle bağlantısı olmayan daha kapsamlı incelemelerin bir yan ürünüdür. Kitabın mükerrer örüntüsü sonradan geriye dönülerek kuruldu ve yerleşik edebi yorum teorilerine olan benzerlikler tümüyle tesadüfi ya da kitabın terminolojisiyle söylersek körlemesinedir. Daha önceki bir döneme ait olan denemelerin terminolojisini güncellemek gibi bir çaba içerisine girmedim ve küçük değişiklikler dışında, ilk yazıldıkları halleriyle bıraktım.

Kitabın sistematik olmayan yönüne vurgu yapmamın nedeni, genel edebiyat pahasına eleştiriye odaklanmamın doğurabileceği yanlış izlenimin önüne geçmektir. Eleştiriye olan ilğim temel edebi metinlere olan ilğimden sonra gelir. Nasıl modern eleştiri tarihine bir katkı sunma iddiasında değilsem, özerk bir disiplin olarak var olacak bir eleştiri biliminden de kendimi aynı derecede uzak hissediyorum. Deneysel genellemelerim bir eleştiri teorisi geliştirmeye değil, genel olarak bir edebiyat dili geliştirmeye yöneliktir. Edebiyat *üzerine* açıklayıcı yazılar ile şiir ya da kurmaca sanatının "saf" edebi dili arasındaki bilindik ayrımlar kasten bulanıklaştırıl-

muştır. Aynı zamanda romancı ya da şair olan eleştirmenlerin seçilmiş olması; Baudelaire ya da Yeats gibi şairlerin açıklayıcı eleştirel metnlerinin kullanılmış olması; söylemsel, denemesel yazıları kurmaca yazılarla birleştiren yazarların tercih edilmiş olması – bunların hepsi de aynı yöne işaret etmektedir. Ben tüm bu yazı türlerinin, edebi metin sıfatıyla sahip olduğu ayırt edici nitelik ile ilgileniyorum ve nitekim okuyacağınız denemeler de bu ayırt edici niteliğin başlangıç mahiyetinde bir tanımını yapmak amacındadır.

O halde şairler ya da romancılar arasında, o kadar da müphem olmayan edebiyat metinleri kolaylıkla bulunabilecekken eleştirmenler üzerine yazarak olayı daha da karmaşıktırmak niye? Bunun nedeni, edebiyat dili hakkında teorileştirmelere geçmeden önce, okumanın içerdiği karmaşıklıkların farkına varma zorunluluğudur. Keza eleştirmenler de bilhassa özbilinçli ve uzman birer okur olduğundan, bu karmaşıklıklar onların eserlerinde daha açık bir şekilde görülebilir. Okuma anında ilgisini çeken özel anlamı metinden ayıran dolayimleri unutmaya yazgılı olan doğal, eleştirellikten uzak okur bunları aynı açıklıkla göremez. Okumanın karmaşıklıkları, aynı şekilde, bir şiirde ya da romanda da açıkça görülemez, zira dilde o denli derine kök salmışlardır ki gün ışığına çıkarılmaları için kapsamlı bir yorum gerekir. Eleştirmenler okuma sorunuyla az çok açıktan ilgilendiklerinden, bir eleştirel metni *metin olarak* –yani, söz konusu okuma sürecinin farkında olarak– okumak diğer edebiyat eserlerini bu tarzda okumaktan daha kolaydır. Ne var ki eleştirel metin incelemeleri asla kendi başına bir amaç olarak görülemez ve yalnızca genel olarak edebiyatın anlaşılması için bir ön hazırlık niteliğiyle değere sahiptir. Eleştirel okumanın barındırdığı sorunlar edebi dilin ayırt edici özelliklerini yansıtmaktadır.

Birkaç çağdaş eleştirmenin incelenmesi sonucunda okuma ile ilgili ortaya çıkan tablo hiç de basit değildir. Hepsinde de edebiyatın doğası hakkındaki genel önermeleriyle (eleştirel yöntemlerini dayandırdıkları önermelerdir bunlar) yaptıkları yorumların fiili sonuçları arasında paradoksal bir uyumsuzluk vardır. Metinlerin yapısı hakkındaki bulguları, model olarak kullandıkları genel anlayışla çelişmektedir. Bu uyumsuzluğun farkında değildirler, üstelik bu uyumsuzlıktan beslenirler ve en iyi içgörülerini bu içgörülerin çürüttüğü varsayımlara borçludurlar.

Bu tuhaf örüntüyü birkaç özgül örnekle belgelemeye çalıştım. Eleştirmenleri edebi kavrayışlılığı tartışma götürmez olan yazarlar arasından seçerek, bu uyuşmazlık örüntüsünün, bireysel ya da kolektif sapkınlıkların sonucu olmak şöyle dursun, genel olarak edebi dilin kurucu bir karakteristik özelliği olduğunu iddia ediyorum. Metin ile okur arasındaki aldatıcı etkileşim üzerine daha sistematik bir formülasyon "Körlük Retoriği" başlıklı denemede ele alınacak.

Eleştiri üzerine kısmın sonuçlarını şiir sanatına ya da kurmaca metinlere dek genişletmedim, fakat son iki denemede bu eleştirel uygulamadan çıkan içgörünün edebiyat tarihi anlayışımızı nasıl etkilediğini göstermeye çalıştım. Bir edebi metnin sınırlı bir anlama ya da anlamlara indirgenebileceğini sorgusuz sualsiz kabul etmekten vazgeçip okuma edimini doğru ve yanlışın kopmaz bir şekilde iç içe geçtiği sonsuz bir süreç olarak görürsek, edebiyat tarihinde kullanılan hâkim şemalar (bunlar genellikle genetik modellerden tüketilir) artık uygulanabilir olmaktan çıkarlar. Örneğin modernlik sorunu artık bilindik ölüm ve yeniden-doğuş metaforlarıyla ifade edilemez. Bu metaforlar doğal nesnelere ve bilinçli öznelere uygulanabilirse de, ele avuca sığmaz muammalar oldukları ortaya çıkan edebiyat metinleri için aynı şey geçerli değildir. Son iki deneme bizim romantizm sonrası modernliğimizin gündeme getirdiği tefsir ve tarih sorunlarına geçişi sağlamaktadır.

Borçlu olduklarım sıralanamayacak kadar çok. Üzerine yazdığım eleştirmenler söz konusu olduğunda ve özellikle de onların var-sayımlarını tartışıyor görüldüğümde buna tanık olmak güç değil. Aslına bakılacak olursa belki de kitabın gerçek konusu eleştirilen metin ile bu metnin borçlu eleştirmeni arasındaki nahoş ilişkidir.

P. de M.
Baltimore-Zürich, 1970

Genişletilmiş İkinci Baskıya Önsöz

Körlük ve İçgörü'nün bu genişletilmiş yeni baskısı Minnesota Üniversitesi Yayınları'nın öncülüğünde hazırlandı. İlk baskıda yer alan denemelerin hepsi altmışlı yıllarda yazılmıştı. Ben o dönemde Cornell'de, Zürih Üniversitesi'nde ve Johns Hopkins'te ders veriyordum. İki yeni yazıysa (Yeni Eleştiri ve Heidegger üzerine olanlar) diğerlerinden on yıl kadar önce, 1954 yılında Fransız dergisi *Critique* için yazılmıştı. Bu iki yazı eleştirel metodoloji sorununu ele aldığından, *Körlük ve İçgörü*'nün ana iskeletini oluşturan diziyle doğal bir uyum içindedir. Metinlerin hepsini ilk yazdıkları halleriyle bırakmayı tercih ettim ve güncellemek ya da günümüzdeki edebiyat teorisi tartışmalarına daha uygun hale getirmek gibi bir çaba içerisine girmedim; ayrıca Derrida üzerine denemede olduğu gibi, birtakım yetersizliklerin kendim de farkındayım; bunlarla başka yerlerde başa çıkmaya çalıştım.

Edebi ya da felsefi eleştirmenlere olan ilgim bilinçli bir şekilde, kendi eleştirel konumumu saptama arzum tarafından yönlendirilmiş değil, aksine edebi yorumun olanakları hakkındaki teorik sorunlara yanıt olarak yazıldı. Belirli yazarlar üzerine olan denemeleri daha genel meseleler üzerine yazılarla bağlantılı bir şekilde kaleme aldım; *Körlük ve İçgörü*'de modernlik ve lirik üzerine denemeler eleştiri ile teori arasındaki pragmatik olarak yaratılmış etkileşime birer örnektir.

Körlük ve İçgörü'de bir araya getirilen yazılarla hemen hemen aynı dönemde yazdığım "Zamansallık Retoriği" biraz daha farklı bir konuma sahiptir. Retorik terminolojisi üzerine kasten vurgu yapılan bu yazı, yalnızca terminoloji ve tonlama bakımından değil, öz bakımından da bir değişikliğin habercisidir. Bu terminoloji hâlâ o dönemde yürürlükte olan tematik bilinç ve zamansallığın söz da-

ğarcılığıyla iç içedir, fakat en azından benim için verimli olduğunu kanıtlamış bir dönüm noktasına işaret etmektedir.

Geriye dönüp kendi kendini inceleme ve önceden yazdıklarını tıpkı izlediği kötü bir filmi unuttur gibi hızla ve müşfik bir tavırla unutmaya meraklısı biri değilim; ama yine kötü filmler için olduğu gibi, belirli sahnelerin ya da cümlelerin kimi zaman dönüp kirli bir vicdan misali başıma musallat olduğunu ve beni mahcup ettiğini de söylemeliyim. İnsan yenilenmenin neşesini hissettiğini hayalinde canlandırıldığında, bu tür bir değişikliğin gerçekten mi olduğunu, yoksa eskiden kalma çözülmemiş saplantılarını biraz değişik bir tarzla yeniden mi ifade ettiğini bilebilecek en son kişi o insanın kendisidir. Wlad Godzich'in cömert ve araştırmacı önsözünde de açıkça görüleceği üzere, bu soru başlı başına teorik bir boyuta sahip olduğundan, bu parçalarla sonraki çalışmalarımı karşı karşıya getirme olanağı kimileri açısından aydınlatıcı olabilir.

Minnesota Üniversitesi Yayınlarından Wlad Godzich'e ve Lindsay Waters'e çalışmama gösterdikleri ilgi ve kitabın yayıma hazırlanmasında gösterdikleri ustaca ve dikkatli çalışma için minnettarım. İnsanın kendi geçmişine ait bir kesitin yeniden dirildiğini görmesi ona az da olsa tekinsiz bir yineleme duygusu veriyor. Fakat bu aynı zamanda çok kişisel de bir deneyim ve dolayısıyla benim minnettarlığım da salt düşünsel olmanın ötesine geçiyor.

New Haven
Ocak 1983

Teşekkürler

İlk deneme esasen Texas Üniversitesi'nde ders olarak verilmiş ve *Arion*'da "Çağdaş Eleştirinin Krizi" başlığıyla yayımlanmıştı (Bahar 1967). Yeni Eleştiri üzerine olan deneme ilk olarak Johns Hopkins Üniversitesi "Düşünce Tarihi" Kulübü'nde ders olarak verildi. "Ludwig Binswanger et le moi poétique" Normandiya'daki Cerisy-la-Salle'da *Décade*'ın eleştiri üzerine düzenlediği toplantıya bir katkı olarak sunuldu ve sonrasında Ricardou'nun yayıma hazırladığı *Chemins actuels de la critique*'te (Paris: Plon, 1966) yayımlandı. Lukács üzerine kısa yazı Yale Üniversitesi'ndeki bir konferans için kaleme alındı ve sonrasında *MLN*'de yayımlandı (Aralık 1966). Blanchot üzerine çalışma *Critique*'in Blanchot özel sayısında ("Circularité de l'interprétation dans la critique de Maurice Blanchot", *Critique*, Haziran 1966) çıkmıştı. Sonraki denemeyi Zürih Üniversitesi'nden meslektaşım ve arkadaşım Georges Poulet için yazdım; bu yazının çok az kısaltılmış bir versiyonu *Critique*'te yayımlandı (Temmuz 1969). Jacques Derrida'nın Rousseau okuması üzerine olan yedinci deneme özel olarak bu kitap için yazıldı. "Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik" *Daedalus*'un sponsorluğunda 1969 Eylülü'nde Bellagio'da düzenlenen *The Use of Theory in Humanistic Studies* konulu konferansa bir katkıydı. "Lirik ve Modernlik" 1969 Eylülü'nde Profesör Reuben A. Brower'in başkanlığında İngilizce Enstitüsü'nde lirik üzerine oturumda tebliğ edildi. Çeşitli dergilerde yayımlanmış bu yazıların burada tekrar basılmasına izin verdikleri için ilgili mercilere müteşekkirim.

Fransızca yazılmış dört metni ve çeşitli Fransız ve Alman yazarlardan yapılan alıntılarını İngilizceye kendim çevirdim.

İKİNCİ BASKI İÇİN TEŞEKKÜRLER

"Les exégèses de Hölderlin par Martin Heidegger" ve "Impasse de la critique formaliste" in özgün Fransızca versiyonları *Critique*'

te (Paris) yayımlandı. Çeviriler Wlad Godzich'e ait. Yayımcı, bunların İngilizce yayımlanmasına izin verdiği için *Critique* editörü Jean Piel'e şükran borçludur. "Zamansallık Retoriği"ni yeniden yayımlama izni Johns Hopkins Üniversitesi'nden alındı; bu deneme ilk olarak Charles Singleton'ın editörlüğünde *Interpretation* (Baltimore: Johns Hopkins Üniversitesi Yayınları, 1969) kitabında yayımlandı. Harold Bloom'un *Anxiety of Influence*'u üzerine incelemeyi yeniden basma izni için *Comparative Literature*'ın editörü Thomas R. Hart'a teşekkür borçluyum. Ayrıca "Edebiyat ve Dil: Bir Yorum"u yeniden yayımlama izni için de *New Literary History* editörü Ralph Cohen'e teşekkür borçluyum. *Körlük ve İçgörü*'nün ilk baskısı Oxford Üniversitesi Yayınlarından (New York) çıkmıştı.

Giriş

Dikkat! Okur İş Başında!

Wlad Godzich

Bir süre önce, Michael Riffaterre nesnelerin sözel varlıklarını algılayanın en iyi yolunun "betimleme sistemi" olduğunu ileri sürmüştü: Nesneler, sırf ada sahip şeyler değildir, (dilsel açıdan konuşacak olursak) bir dizi isim, lakap, motif, olay örgüsü ile durum, imge, metafor, karşıtlık vs. arasındaki bağı teşkil ederler. Tüm bu saydıklarımız doğrudan doğruya ya da birbirlerinin dolayımıyla yazıya dökülebilir yahut bilince çıkarılabilir.¹

Buradaki zengin mefhum geniş bir uygulama alanını hak eder: Örneğin Paul de Man'ın adı zikredilir zikredilmez betimleyici bir sistemin devreye girdiğine hemen hiç şüphe yoktur. De Man'ın edebiyat teorileri alanındaki üstünlüğü genel bir kabul görmüştür; akademik toplantılarda ve konferanslarda sunduğu tebliğler akademisyenlerden ve öğrencilerden büyük ilgi görmektedir. Kolay anlaşılır, ince eleyip sık dokuyan ("cerrah titizliğinde" diyenler daha çok), düşüncenin sağlamlığından taviz vermeyen, haşın ama bir şekilde de içten ve hatta nazik biri olduğu söylenir. Günümüzün önde gelen teorisyenlerini ve eleştirmenlerini ele alıyor olmasına karşın, çarpıcı bir özellik olarak üslubunda polemik izine rastlanmaz. İnsan tıpkı bir konsere tanıklık eder gibi dinler onu: De Man'ın ne yapacağını daha baştan biliriz, ama yine de icrasının zarafeti, kesinliği ve tam kararında oluşu karşısında şapka çıkartmamak mümkün değildir; insan ister istemez, bu gördüğünün bir daha yapılamayacağına dair kesin bir kaniya kapılır. De Man'ın hayli özgün olduğu

1. Michael Riffaterre, "Le Poème comme représentation", *Poétique*, 4, 1970, s. 417-8.

düşünülür, ama o bir anlamıyla tam da kendisinden bekleneni yapar. Bizim şapka çıkartmamızın da, belirli bir huzursuzluk hissetmemizin de sırrı buradadır. Yıllarca çalışmanın sonucunda oluşan belli bir fiziksel yeteneğin olağanüstü bir atlet ya da usta bir müzisyen yarattığını kabul etmeye yanaşılıyor olsak da, böyle bir fikri düşünce alanına taşımaya gönülsüzüz. Burada zaferler, gerçekten de, kabul görmeden önce başkaları tarafından tekrarlanmalıdır (bilim felsefecileri buna "doğrulanabilirlik" adını veriyorlar) ve yaratıcılarına has olarak kalamazlar, zira o zaman şarlatanlıktan dem vurulabilir. Yaşadığımız çağın eleştirel mizacı öyle bir durumda ki son zamanlarda Paul de Man'a buna benzer bir suçlama yöneltildi: Onunkisi bir icra eleştirisidir, keyfidir, kendisi Yeni Eleştiri'nin katili değil sadık bir kalıntısıdır, radikal bir putkırıncı değil düzenin bekçisidir. Hemen şu sorular akla geliyor: Bütün söylemlerin konumunu sorgulayan bir söylemin konumu nedir? De Man kendi körlüğünden kaçıyor mu? Eğer öyleyse, bu muafiyetin nedeni nedir? Yok değilse, bu körlük tam olarak nereye oturmaktadır ve neden öldürücü değildir? Söyleminin otoritesi nereden gelmektedir? Bunda ustalık retorikinden daha fazlası var mıdır?

Bu iddiaların ve soruların hepsi, kendi çelişkileri içinde betimleyici bir sistem oluşturur ve bu sistem de Paul de Man'ın okunduğunu varsayar. Burada bir sorunla burun buruna geliyoruz: De Man'ın kitaplarının ve makalelerinin okunmamasından ziyade, de Man'ı okumuş olma iddiasında bulunmamızın okumayı bildiğimizi varsaydığımız anlamına gelmesi bu sorun da. Zira de Man'ın çalışmalarında sessiz ama ısrarcı bir kararlılıkla öne sürdüğü bir şey varsa, o da bizlerin okumanın ne olduğunu bilmediğimizdir. Dolayısıyla de Man'ı betimleme sistemin bir kısmının ya da bütününün doğruluğu hakkında bir karara varmadan önce, okumayı ve de Man'daki okuma sorununu okumayı öğrenmeliyiz.

İşte bu nedenle bu kitabın editörleri, Paul de Man'ın ilk denemelerinden oluşan derlemeyi ve buna ek olarak daha önceki yıllara ait Fransızcadan çevrilmiş denemeleri ve son olarak bir keresinde Jonathan Culler'ın "edebiyat eleştirisinde en çok fotokopisi çekilmiş deneme" diye tanımladığı "Zamansallık Retorik"ni *Körlük ve İçgörü* başlığıyla yeniden yayımlamaya karar verdiler.

I

Bir varmış bir yokmuş, hepimiz okumayı bildiğimizi zannediyor-
muştuk, sonra bir gün Paul de Man çıkagelmiş... Bu önerme, baya-
ğılığı, masala öyküden edası ve Boileau alıntısı sayesinde azalıyor-
sa da, yine de yanlış yönlendiricidir, zira edebiyat araştırmacıları
olarak *bizim* okumayı bilip bilmediğimiz kesin olmaktan uzaktır.
Edebiyat incelemelerinin on dokuzuncu yüzyılda Avrupa ve Ameri-
kan üniversitelerinde kurumsallaşması filoloji ve edebiyat tarihinin
himayesinde ve çoklukla klasik poetika ve retorik görmezden geli-
nerek gerçekleşti. Filoloji, metinleri yerli yerine oturtma, bunları
olabildiğince güvenilir hale getirme derdindeydi, böylelikle edebi-
yat tarihi de bunları yeni ortaya çıkan milli kültürel kazanımların
tatminkâr anlatısına dahil edebilecekti. Metinlerin okunup okun-
madığı ya da eğer okunduysa nasıl okunduğu açık değildir.² Eği-
timli araştırmacıların bakışları altında, bu metinlerden dilin duru-
mu, metinlerin yazarları, kaynakları, maruz kaldıkları etkiler³ ve ta-
rihsel bir sıra ya da edebiyat türleri sınıflandırması içindeki yerleri
hakkında belgesel bilgi elde edildi. Fakat bu bilgi işlevinin dışında
sundukları hiçbir bir şey yoktu. Aslında edebiyat tarihinin büyük
çağı düşünülürse (kabaca 1830-1939), edebiyatın hiçbir bilişsel
kıymetinin olmadığı söylenebilirdi. Edebiyat araştırmacısı, tarihçi
olarak sahip olduğu kapasite bakımından artık kendisini hakikati
ifade etmeye ehliyetli olmak şöyle dursun, yetkili bile görmüyordu;
belki de artık hakikat aynı esvaba bürünmediğinden ya da o eski ku-
yudan çıkmadığından. Kendi mazide kalmış zamanlarına yakışan
bir naiflik içerisinde hakikati ağzına almaya cesaret etmiş insanla-
rın metinlerine şerhler düşmek çok daha kolaydı.

2. Geçmiş okuma tarzlarını gerek ampirik gerekse de teorik düzeyde incele-
meye girişme onuru Hans Robert Jauss'a aittir. Bkz. *Toward an Aesthetic of Re-
ception*, İng. çev. Timothy Bahti, Paul de Man'ın yazdığı Giriş'le (Minneapolis,
Minnesota University Press, 1982); *Aesthetic Experience and Literary Hermeneu-
tics*, İng. çev. Michael Shaw, Wlad Godzich'in yazdığı Giriş'le (Minneapolis,
Minnesota University Press, 1982).

3. Etki (*influence*) "kavram"ının astrolojiden geliyor olması, bir zamanlar
"bilimsellik" bahşedilmiş bu iddiaların güvenilirliğinin anlamlı bir göstergesidir.

Bu noktada edebiyata ve diğer inceleme alanlarına (öncelikle felsefe ve tarih) ilişkin olarak, birincil ve ikincil metinler arasında (öncesinde kutsal metinlerle tefsirler arasındaki ilişkiyle sınırlı olan) türsel bir ayırım yapılmaya başladı, ki bunun etkisi hâlâ sürmektedir. Bugünden geriye bakıldığında bu ayırımın disiplinlerin oluşmasına yol açtığı ve dolayısıyla modern üniversiteler açısından temel nitelikte olduğu açıktır. Bir defa bu ayırım bir işbölümü yaratmıştır: Birincil metinler, onların bütünlüklerini ve sahiciliklerini muhafaza etme tekniklerinin geliştirilmesini zorunlu kılarken, ikincil metinlerin yazılması anlayışla ve yapılan izahların doğruluğuyla ilgili sorunlar doğurmuştur. Filoloji ve metin eleştirisi ilkinin icabına bakarken (de Man'ın Hölderlin baskılarına ilişkin olarak doğru bir şekilde işaret ettiği üzere [s. 279 vd.], ikincisinin alanına ait sorunlarla da karşılaşıldığı doğrudur), ikincisi metodoloji üzerine ısrarla yoğunlaşma biçimini almıştır.

Hakikatin araştırılması işinden kopan ikincil söylem her zaman keyfilik ya da konu dışına çıkma tehlikesine açıktır; ancak katı metodolojik ilkelere ve araştırma kurallarına bağlı kalarak iddialarının ve vardığı sonuçların doğrulanabilirliğini ve yeniden üretilebilirliğini sağlayabilir. Veri (*datum*) olarak bilginin nesnesiyle araştırma işlemleri arasında net bir ayırım yapan biyoloji ve fizik bilimlerinin yükselişi, ikincil söylemin birincil metinle ilişkisini anlama noktasında bir model hizmeti görmüştür. Heidegger bu noktada en doyurucu argümanları sunanlardan birisidir; şeyler hakkında belli bir düşünme tarzının bütün bilgi biçimlerinin modeli olduğu şeklindeki yaygın varsayıma ve bu modelin Kant'taki özgül biçimine dikkat çekmiştir.⁴ Dolayısıyla Yeni-Kantçıların metinlerinde, özellikle de *Geisteswissenschaften*'e, yani bizim deyimimizle beşeri bilimlere bilimsel soruşturmanın sağlamlığını kazandırmakla en çok ilgilenen kişi olan Dilthey'in eserlerinde tam bir metodoloji takıntısıyla karşılaşmak hiç de şaşırtıcı değildir.

Birincil metin ile ikincil söylem arasındaki karşıtlık üzerine kurulu olan modern edebiyat incelemeleri hiçbir zaman bu karşıtlığın

4. Martin Heidegger, *Die Frage nach dem Ding* (Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1962); İng. çev. W. B. Barton, Jr. ve Vera Deutsch, Eugene T. Gendlin'in analiziyle, *What Is a Thing* (Chicago: Henry Regnery Co., 1967).

etkisinden kurtulamamıştır ve bu yüzyıldaki metodolojilerin çokluğu bunun bir kanıtıdır. En başta gelenlerden yalnızca birkaçını saymak gerekirse, Biçimcilik, fenomenolojik eleştiri, Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, pek çok göstergebilim biçimi – bunların hepsinin de edebi metinlerin incelenmesinde doğru yaklaşımın (hem öğretim hem de araştırma yapan akademisyenin izlediği pratiğe belirli bir geçerlilik kazandıracak bir yaklaşım) geliştirilmesi gibi ortak bir kaygısı vardır. Edebiyat eleştirmenleri, özellikle de teoriye eğilimli olanlar, iddialarını değerlendirmek ve geçerliliğini doğrulamak için enerjilerini haklı olarak bu metodolojilerin incelenmesine harcıyorlar. İşte edebiyat incelemeleri alanındaki çağdaş polemiklerin malzemesi budur.

Gelgelelim arada benzerlikler olmasına karşın, de Man'ın kendi faaliyetinin doğası böyle değildir. Böyle olsaydı, diğerleri gibi de Man da metodolog olurdu, zira doğru yaklaşımın ne olması gerektiğine ilişkin kuvvetli görüşlere –hiç değilse örtük olarak– sahip olmayan bir kimse bir yaklaşımın eleştirisini asla yapamaz. Halbuki de Man, başkalarının eleştirel pratiklerini enine boyuna irdelerken (nitekim bu kitaptaki denemelerde yaptığı da budur) verili bir metodolojinin geçerliliğini, ya da başka türlü ifade etmek istersek, başarısını ya da başarısızlığını araştırmanın ötesine geçip, bu metodolojinin neden zorunlu olduğunu netleştirmeyi amaçlar. Demem o ki, de Man bir metodolojinin kendi kurallarına riayet etme ve böylelikle bize bu metodolojinin uygulandığı metnin bilgisini verme kapasitesini boşlamamasına rağmen, bu kaygı, onun açısından, en başta metodoloji meselesinin neden ortaya çıktığı sorusundan ve verili bir metodolojinin bu soruya verdiği (bariz ya da örtük) yanıtın sonra gelir. Zira metodolojik yaklaşımlar uygulamada [dışarıdan herhangi bir etkiye maruz kalmadan] kendi başlarına idare edebilirler, oysa metodolojinin zorunluluğu sorunu okumanın ne olduğu sorununu ortaya atmaktadır.

II

Üniversitedeki edebiyat derslerinde, bir şiirin muğlaklığı ve anlaşılma- zlığı ilk başta gözlerini korkutmasına rağmen öğrencileri oku- mayı sürdürmeye teşvik etmek yaygın bir uygulamadır, zira inanı- şa göre, her şeyin birdenbire apaçık olacağı, şiirin ne yazdığını an- layacakları bir aydınlanma ânı olacaktır; o zaman şiiri yeniden oku- yabilecek ve muğlak ya da anlaşılma- z olanın tetikleyici aydınlan- ma mekanizmasının devreye girmesi için nasıl gerekli olduğunu anlayabileceklerdir. Bu tür nasihatlerin ve vaatlerin içerdiği peda- gojik imaları bir kenara bırakarak,⁵ bu okuma süreci tarifinin altın- da yatan varsayımları gözden geçirelim.

İlk olarak, bu anlayış hissedilebilir olanın dolaysızca algılandırı- bilen karanlığının karşısına, anlaşılabilir olanın büyük aydınlığına eninde sonunda ulaşmayı koymakta, fakat hissedilir olanı anlaşılabilir olanın koşulu ve ona ulaşma aracı kılmaktadır. Bu anlayışın altında, şiirin dolayimsız algılandırı- bilen maddiliğinin –şiirin sözel bileşeninin– hem şiirin anlamının merkezi özüne ulaşmanın aracı hem de onun önünde bir engel olduğu yolundaki bilindik ama karmaşık bir ifade anlayışı vardır. Merkezi öze ulaşmak için sözel bileşenin aşılması şarttır, fakat aşmanın kendisini tarif etmek de kolay değildir, zira bunun başarılması, görünüşte, başarısını sağlama alabilecek belirli adımlara bağlı gibi görünse de, aslında daha çok okurun yeteneklerine ve vasıflarına dayalı olabilir. Dahası, burada kastedilen, anlamın özünün bir şekilde maddilik içinde sonsuza dek tutsak olduğu değil, daha ziyade bütünü aydınlatan ve zorunlu kılan bir sezgi ışıltısıyla açık hale geldiğidir.

Dolayısıyla burada birbirine rakip iki ifade anlayışının işlemekte olduğu görülmektedir: Birincisi, o bildik görünen ve saklı olan modeline dayalıdır, burada saklı olan görünenin varoluşsal zorunluluğunun anahtarını elinde tutar; oysa ikincisi, matrisi şimşek olan tümüyle farklı bir ifade anlayışıyla bu modeli aşar. İlk ifade teorisi-

5. Bunlardan en sinsice olanlarından biri, öğrencilerin aydınlanmaya ulaşma başarıları ya da başarısızlıkları temelinde iki gruba ayrılmasıdır.

nin iç/dış diyalektiğine karşıt olarak, şimşek modeli ifade ile ifade edilen arasında kusursuz bir uyum olduğunu öne sürer. Şimşegin tezahüründen önce saklı olduğu söylenemez, daha ziyade kendisini tam olarak aydınlanmayla birlikte ifade eder (tabii "ifade" sözcüğü burada hâlâ kullanılabilirse). Aslında tezahür ile tezahür eden arasındaki farkı geçici olarak rafa kaldırır ve birdenbire ortaya çıkarak kusursuz bir mevcudiyet ânı yaratır. Ne var ki parıltısında öyle kesin bir özlülük vardır ki anlamı kendisinden uzaklaştırıp, çevresindeki karanlığa (ki karanlığın iç bileşimini de ortaya seren odur) kaydırır. Göz, parıltı konusunda kendisini eğitse ve ortaya çıktığı yeri ve ânı tam olarak tespit edebilse bile, görememeye devam edecektir, zira ışığın gücüyle kör olacaktır, dolayısıyla bizim görmek istediğimiz şimşegin kendisi değil, parıltısının açığa çıkardığı şeyler, etraftaki manzaranın iç konfigürasyonu ve onun içinde işleyen güçlerdir. Göz karanlığa talimlidir, içinde parıltının açığa çıkaracağı bir giz barındırdığını bilir. Parıltı burada giz değil, her şeyin ışık içerisinde olduğu anın vesilesidir; gözünü dikip karanlığa bakmanın mükâfatıdır.

Bizim onun uğruna okuduğumuz söylenebilecek şeyin varlık tarzını epey farklı şekillerde nitelendirse de bu iki ifade teorisinin uyuşmaz olduğunu söyleyemeyiz. Hatta onları birleştiren diyalektik bir zorunluluk vardır, zira ilkinin emrettiği algılama pratiğinde sabır gösterme durumu ikinci teorinin sağladığı açığa çıkarma garantisi yoksa çok fazla tesadüfe bağlı olacaktır; keza bu ikincisi de sadece önceden seçilmişlerin anlayabilmesi tuzağına düşmemek için birinci teorinin çileci bir biçimde uygulanmasına muhtaçtır. Her ikisi de hem birbirine hem de bir disipline (Ignatius Loyola'daki anlamında) ihtiyaç duyar: İlki şimşegin çakması için, ikincisi ve çok daha önemlisi, istendiğinde aynı yerde ve aynı yoğunlukla, tekrar tekrar çakması için. Bu tür bir arzu aynı anda hem şimşek modelinin sınırlarını (doğada şimşegin epey hareketli olduğu biliniyor) hem de en yaygın okuma süreçlerinin temelinde yatan ifade teorilerinin aşırı ihtirasını gözler önüne serer. Gelgelelim bu sınırlılık ve bu ihtiras metodoloji sorununun iki parametresidir, zira yöntem denen şey, metne kendi iç konfigürasyonunu açığa çıkartabilecek verili bir şey olarak yaklaşarak belirli adımlarla isteğe göre belirli bir sonuca varmayı amaçlayan bir usulden başka nedir ki?

Üniversite derslerindeki uygulamalara dayalı bu okuma tanımı, kabul edelim ki kaba sabadır; ama önde gelen edebiyat teorisyenlerinin tanımından da yalnızca nicelik bakımından farklıdır bu tanım. Aradaki farkları tarif etmek ve bu modelin neden devam ettiğini sorgulamak – işte Paul de Man'ın bu kitapta yaptığı budur. De Man artık aşına olduğumuz ve kitaba da adını veren körlük ve içgörü diyalektiği ile yapar bunu, zira bu yöntem ona çeşitli bireylerin okuma pratiklerini, kendi okuma tarzlarının ima ettiği zorunlu dışlama bağlamında nitelendirme olanağı tanır; hem de basitçe bir ihmal ya da bilmemezlik biçimi olarak değil, ulaşabildikleri içgörünün ya da sağlayabilecekleri aydınlanmanın ortaya çıkış yeri olarak.

Husserl çok açık bir şekilde, "felsefi bilgi ancak kendisine geri döndüğünde varlık kazanabilir," der ya da bu ifadeyi onaylar, ama bunu söylemesinin tek nedeni coğrafi ve kültürel açıdan yerel bir krizin temel nitelikte olduğu yönündeki kendi önermesine geri dönmemesidir. Amerika'daki Yeni Eleştiri okulu en verimli içgörülerine, bütünlüklü bir biçimden ibaret olduğunu düşünmeye başladığı (ve buna körü körüne devam ettiği) metinlerin muğlaklığını ve ironik oyununu tarif ederken ulaşır. Binswanger'in benliğin ve sanatın ontolojisiyle ilgili incelemesi, aslında zamansallık kavrayışlarının araçları olan uzamsal metaforlara yaslanarak, körlemesine ampirik bir âna kayar ve bu süreçte gerçek sanat eserini –hiç terk etmediği– ilk varsayımlarına karşıt bir şekilde, kendi kendini gerçekleştirme yerine kendi kendini gizemlileştirme bağlamında görmeye zorlanır – Binswanger'in incelemesinin iyi bir örnek teşkil ettiği bir süreçtir bu. Georg Lukács'ın *Roman Kuramı*'nın gücü tam da ironiyi yapısal bir kategori mertebesine yükselterek organikçi tür anlayışını kırmasından kaynaklanır; ama gene de bu başarının kendisi kitabın yarattığı geniş tarihsel etkiyi açıklamaz, zira söz konusu etki enikonu organikçi olan bir zamansallık anlayışına bağlıdır. Dolayısıyla Lukács'ın roman hakkında söyledikleri hem doğrudur hem de yanlıştır: Doğrudur, zira "gerçek bir roman yorumbilgisi"nin temellerini döşer; yanlıştır, zira temel görünür görünmez onu ayağımızın altından çeker alır. Ne var ki bunu tam da romanın yapısında olduğunu reddettiği organiklik, kendisinin romana dair anlattığı hikâyede de işler halde olduğu için açığa çıkarabilmiştir. Blanchot'un benliği tabi tuttuğu yapıbozum da benzer şekilde eleştirmenin bilen benli-

k'inden (kendisine, neredeyse bir anlatı tarzında, döngüsel gayri-şahsileşme sürecini tarif etmeye geçme olanağı tanıyan zamansal boyuttan) en nihayetinde bu yapıbozumu muhafaza etmeye devam ettiği zamansallık ve benlik sorunuyla yüzleşmek zorunda kalmaya geçmesiyle ilerler. Poulet'nin edebi edimin kurucu benliğini bulma çabası, bütün o sağlamlığına rağmen, benliğini korumak adına, temellendirmeye çalıştığı dilden esirgediği köken konumunu bu dile vermeye mecbur kalmaktadır. Nitekim, tümüyle mevcudiyete kök salmış olduğundan, tanımayı reddetmek zorunda olduğu edebiyatın namevcudiyetine varır. Heidegger'in, şiiri Varlık'ı adlandırma girişimi olarak gören içgörüsü, kendi düşüncesinin mantığı çerçevesinde bakıldığında, bu tür bir girişimin gerçekte bir yerlerde başarıya ulaşmış olmasını gerektirir. Ne var ki Heidegger Hölderlin'i buna örnek gösterecek ve böylece şairi yanlış okuyacaktır, oysa Hölderlin bu tür bir adlandırmanın olanaksızlığını konu edinmiştir. I. A. Richards ve William Empson'ın metodolojik tasarısı okumanın yol açtığı dağılmayı azaltmaya çalışır, fakat farkında olmadan ve kesinlikle kalkış noktası olan biçim kavramının hilafına tam da dilin yüzeydeki çatlaklarının üstesinden geldiğini iddia ederken, en nihayetinde dilin ontolojik süreksizliğini açığa çıkarmış olur.⁶

De Man'ın betimleme sistemi bahsettiğimiz eleştirmenlerin ve teorisyenlerin okumalarının methedici nitelendirmeleriyle doludur. Fakat de Man'ın *ne* okuduğu değil de *nasıl* okuduğu konusunda bu sistem biraz ketumdur. Bunun nedeni mahut *nasıl-ne* karşıtlığının de Man'ın okumalarında ciddi biçimde sorgulanması olabilir. Bu denemelere şöyle kabaca bir göz gezdirdiğimizde bile, yazıların ele aldığı kavramların ya da mefhumların nispeten sınırlı sayıda oluşu karşısında şaşkınlığımızı gizleyemeyiz: benlik, zamansallık, göndergesel boşluk, ("karar verilemezlik" in habercisi olarak) muğlaklık, retorik vs. Belki de bu yazılarda bir hâkimiyet retoriğinin, ele aldığı metinlere kendi sözel donanımını dayattığı ve bunları kendi egemenliğine tabi kıldığı yolunda şüpheler doğmuş olmasının ne-

6. "Körlük Retoriği" adlı önemli denemede Derrida'nın durumu farklıdır. Me-seleyi burada enine boyuna tartışıyorum: Haz. J. Arac, W. Godzich, W. Martin, *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).

deni budur. Fakat bu tür bir iddianın dillendirilmesi yetmez, kanıtlanması da gerekir. Sakın aynı analitik kavramların tekrar edilmesi-nin altında aslında aynı sorunların farklı kılıklar altında ısrarla işleniyor olması yatıyor olmasın? Bu tür bir ısrar yapısal mıdır, yoksa tarihsel olarak sınırlanabilir ve hatta belirlenmiş midir, bunu aşağıda inceleme şansımız olacak.

De Man'ın ele aldığı eleştirmenlerin, okuma teorileri söz konusu olduğunda, yukarıda tarif ettiğim modelden yalnızca nicelik açısından ayrıldığını öne sürmüştüm. De Man'ın okumaları bunu doğrulamaktadır, fakat neden böyledir? Benim iki ifade teorisi dediğim şeyin tamamlayıcılığı, sırf bir okuma teorisinden daha fazlasını dile getirir (her ne kadar en stratejik mevzisi bu teori olsa da); en azından on sekizinci yüzyılın sonlarından beri anlam hakkında düşünme tarzlarımızı tüm çelişkileriyle birlikte önümüze koyar. Birincil metin ile ikincil söylem arasındaki tamamlayıcı karşıtlık, görünüşte hakikatin dile getirilmesinden kaçınılabilirse de, bunun yörüngesinde dolanır. Birincil metinde hakikatin kendi temsil tarzının ceremesini çektiğini öne sürer ve hakikatin elde edilebileceği ve hatta daha iyi bir şekilde temsil edilebileceği (ki ikincil metin bunun somut örneğidir) inancı doğrultusunda hareket eder. Bir başka deyişle, birincil-ikincil karşıtlığı, açığa çıkartılacak bir hakikat ya da anlam ile, bu açığa çıkarmanın araçları arasında (birincil metin içerisine yerleştirdiği) önsel bir karşıtlık olduğunu varsayar. Görünüşte birincil metne şimşekte gördüğümüz kusursuz bir mevcudiyet konumu, ya da poetika söylemiyle konuşacak olursak, göstergenin gönderge ile ya da gösterilenin gösteren ile ilişkisinin tümüyle güdülenmiş olduğu bir sembol konumu bahsetse de; ikincil bir söylem pratiği en azından üstü kapalı bir şekilde ya da bilinçsiz olarak bu tür bir uyumun başarılmadığı, başarılamayabileceği ya da keyfe göre parçalanabileceği inancı üzerinde temellenir, zira bu pratik kendi ürününü –metnini– hakikati aktarma aracı olarak iktisade etmeyi önerir. Körü körüne, kendisini hakikatin daha iyi bir temsili olarak görür, oysa gerçekte alegorik bir ilişki ile, bir göstergenin bir diğeri nirengisi olarak kullanıldığı, bir göstergenin bir diğeri tarafından aşıldığı bir ilişki ile meşguldür.

Dolayısıyla ikincil bir söylem pratiği, anlamın ya da hakikatin birincil metnin temsil dilinde "evinde" olmadığı ve dahası ikincil

söylemin böyle bir ev tedarik edebileceği ilkesine dayalıdır. Bu iddia çok açık ki metodolojinin her istediğinde aynı yerde ve aynı yoğunlukla şimşek çaktırma hevesinden ayrı görülemez. İki ifade teorisinin diyalektiğinde, şimşeğin çakmasından gerek önce gerekse de sonra metnin maddiliğine devredilen rol, görünebilir olanın algılanabilir bir şekilde görünmesini sağlama rolüdür. Dolayısıyla görünür olanın içeriği, metinde verili olan süslemeleri fuzuli göstermesi anlamında temizlenmiştir. Daha önce gördüğümüz üzere, mahut doğa bilimlerinde doğaya atfedilen niteliklerden biri de verili olma niteliğidir ve dolayısıyla birincil ve ikincil örneklerin epistemolojik yapısı, kendisine model olarak bu bilimlerin bilgisinin yapısını aldığı oranda, ikinci örneğin gayesi birincisinin içeriğini doğal süslemelerinden temizlemektir. Dolayısıyla görünür olanın içeriği doğallığından kurtulmuş var olandır (*existent*). Mecazi düzlemde var olan görünür olan tarafından, ama mecaziliği ile kendisi arasındaki uzaklığı azaltacak şekilde temsil edilir; anlam, göstergesi ile uyumludur, zaten birincil metne ayrıcalıklı konumu da bu nedenle verilmiştir.

Ne var ki böyle müstakil görünmesi, Schiller'in terminolojisiyle söylersek,⁷ metnin içeriğini varoluşa indiriyor, daha doğrusu var olanın hakikatini bir tür hükümsüzlük olarak ifade ediyorsa da, kendisi bir hakikat ya da var olanın hakikati değildir. Daha ziyade, o bunu ifade eder, ama kendi meşrebince eder, ki bu da sırf kendi hükümsüzlüğünü açığa çıkardı diye, (hakikatle çelişkili ama kendisiyle uyumlu bir şekilde) dağılıp gitmesini, ortadan kaybolmasını gerektirmez. Birincil metinde, dolaysız olan gerçekten de feshedilmiştir, fakat bu fesih dolaysız yollarla yapılır; bir diğer deyişle, fesih nihai bir edim değil, sürekli bir feshetme stratejisinin bir parçasıdır; sonsuza dek devam eden bir inkârdır ve bu anlamıyla görünür olan kendisini görünür olan olarak, dolayısıyla hakikatin dolaysız

7. Johann Christoph Friedrich von Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), 26. mektup. (Türkçesi: *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. M. Özgü, Ankara: MEB, 1990). Burada "görünüş"ü bu anlamda kullanacağım. Sözcüğün karşılığı Almancadaki *Schein* ya da Fransızcadaki *le paraître*'dir (*l'etre*'nin karşısı anlamında). Dolayısıyla daha sonra kullanacağım "Simulakrın simulakrlığı" da sırayla şu ikisine karşılık gelir: "Schein des Scheinens" ve "l'apparence de l'apparître".

süslemesi olarak ortaya sererek, bu hakikatin içini boşaltmış olmaz, aksine bir yandan ona tutunurken bir yandan da ona tutunmada yetersiz kalışını belirtmeye devam eder. Hegelci tabirlerle –ki sonuçta çok Hegelci bir hikâyedir bu– iki-ifade teorisi diyalektiğinin ortaya çıkardığı idealleştirme zorunlu olarak eksiktir. Dolaysız olan, kimi Mimesis teorilerinin iddia ettiği gibi, yeniden üretilmez, muhafaza edilir; göstergelerin maddiliği estetik perspektif açısından esastır. Dolaysız olanın fuzuliliği hakikat olarak değil, daha fazla (fuzuli) dolaysızlık yoluyla dolaylı olarak gösterilebilir. Eğer dolaysız olan gerçekten elenmeye açık olsaydı, bu durumda sanat diye bir şey kalmazdı gerçekten.

Aradan geçen zamanda –bu zamansal olumsuzluk biçimi başlı başına bir incelemeyi gerektirir⁸– birincil metin kördüğüm olmuştur: Artık dolaylı olmayan hakikati beyan eder, ama kendi dolaysızlığı yüzünden onun ortaya çıkmasını da engeller. Duyulur olanın ortadan kaybolacağı ve kusursuz göstergenin tezahür edeceği vaadinin arkasındadır, ama bunu başarmaya mecali yoktur: Bunun için, şimşegin çakması beklenir.

Şimşegin çakmasının amacı elbette görünür olanın engelleyici eyleminin üstesinden gelmektir, ne ki kendisi de tümüyle görünüşten mahrum değildir; fakat onun dolaysız olanı feshetme tarzının, görünür olanın muhafaza edici feshinden daha etkili olduğu varsayılmalıdır. İkinci tarz fesihte, dolaysız varlık yadsınır; aslında zaten orada yadsınmak için –Hegelci anlamda, idealize edilmek için– bulunmaktadır. Fakat birincisinde, hakikatin doğrudan doğruya konuşabilmesi için tümüyle alt edilir. Şimşek modeli, şimşegin kendi tezahüründe neyse o olduğunu, onun tezahürünün onun Varlık'ı olduğunu, özünün görünüşü olduğunu, bir başka deyişle, hakikatin kendi sesi olduğunu öne sürerek bu üstesinden gelmeyi ima eder. Öte yandan görünür olan, daha sonra da görünüş ile söyleyiş arasındaki mesafeye takılmış bir şey olarak düşünülür; birincil metin de, mecburen mecazi olanın maddiliğini sürdürmeye çabalayan bir metin olarak görülür. Yine Hegelci terimlerle, sanat göstergelerin maddiliğini kurtarmaya çalışır ve bu şekliyle, bunları idealleştir-

8. Bu konu yakında yayımlanacak olan *An Essay in Prosaics*'te (1987, University of Minnesota Press –y.n.) W. Godzich ve J. Kittay tarafından ele alınıyor.

menin belirtileri haline getirir, oysa şimşekte idealleştirmenin kendisine erişiriz. Böyle bir formül, Hegel'in sanatın çeşitli biçimlerini ve dönemlerini görünüş ile söyleyiş arasındaki mesafe derecelerindeki farklılıklar olarak inceleme tasarısının geliştirilmesine olanak tanır; de Man'ın Richards ve Empson üzerine denemesinde gerçek bir tarihsel poetika hakkında konuşurken kastettiği şey budur. Şimşekten sonra, anlamın görünür olanda zaten mevcut olduğu gösterilir, fakat vurgu onun mevcudiyetinin gösterilmesi üzerine olduğundan, gerçekten mevcut *olduğu* iddia edilemez. Dolayısıyla görünüş ile söyleyiş arasındaki yapısal mesafe zamansal bir boyuta da sahiptir. İncelemekte olduğumuz okuma teorisi açısından şimdi bir tehlike baş gösterir; teorinin dışlamaya çalışmasına rağmen bir türlü tam olarak defedemediği bir tehlikedir bu: Hakikat dile getirilemez olabilir. Şimşek modelinin iki-ifade teorisi diyalektiği açısından yapısal önemi bu olasılığın defedilmesinde saklıdır.

Estetik dil ile akılla yönetilen soruşturma dili arasında –bu zamana kadar görünür olan ve şimşek tezahürü düzeni adını verdiği-miz şeyle yönetilen– bir ayrım olduğunu varsayan karşıt teori, yani metnin birincil-ikincil konumuna ilişkin teori, dilin ilk kertesini (estetik dil) fuzuli, yani hakikatin mevcudiyetinin indirgenmesi olarak tanımlayabilir. Akılla talimli –hem gerçek anlamıyla (*Logos*'tan türemiş) mantıklı hem de teknik anlamda, yani metodolojik bir dil kullanımı anlamında mantıklı bir akılla talimli– bir dil biçimi artık anlama erişmeyi engellemeyecek, aksine anlamı tezahür ettirecektir; artık mecazlarla dolayımlamayacak, aksine kendi sesiyle konuşmasına izin verecektir. Bu tür bir söylemsel pratik tarzı sezgi-den bile üstündür, zira sezgi hakikate erişmeyi sağlayabilirse de bunu dile getirilemez olarak bırakır; oysa metodolojik bir pratiğin gayesi hakikate ya da anlama, kendisini aracısız olarak tezahür ettirebileceği bir araç vermektir. Dolayısıyla metodolojik girişim temsil dilinin yalnızca hakikatin ifade edilmesi için yetersiz olduğunu değil, aynı zamanda metodolojik olarak sağlam olmayan her türlü dilin de yetersiz olacağını çünkü temsilin yörüngesinde kalacağını ima eder. Söylemi aklın kurallarına bağımlı kılarak –yani bir metodoloji oluşturarak– onu temsilin boyunduruğundan kurtarır ve hakikatin aktarılması için yeterli bir araç haline getirir.

Dolayısıyla estetik görünüş yetkisizleştirilir, zira bize yanlış bir

mevcudiyetten başka bir şey vermemiştir; iyi de, dil, herhangi bir dil biçimi, metodolojik girişimin kendisinden beklediği temsili araç rolünü oynayabilir mi? İşte de Man'ın, ele aldığı kişilerin okuma pratiği üzerine düşündükçe kendisini gittikçe daha da içinde bulacağı sorun budur. Metodolojik söylem estetik göstergelere ağırlık veren maddilikten hangi muafiyetten ötürü azadedir? Talimli olduğu şeye karşı şimşek tarafından kör edilmiş ve hakikati gördüğünü iddia eden göze bir örnek değil midir bu? Metodolojik söylemde, gösterenin maddiliği sırf söylem akla tabi olduğunu iddia ediyor diye ortadan kalkmaz. Anlam dolayımı olmaya, göstergeler tarafından dolayımınmaya devam eder. Önceki formülümüze dönecek olursak, anlam estetik dilde kendisini "evinde" hissetmeyebilir, ama bunun nedeni orasının estetik olması değil, dil olmasıdır. Dile-getirilemeyen mefhumunu ve dolayısıyla saklı bir anlam ya da hakikat kavramını terk etmiş olabiliriz, ama hâlâ dolayumsuz hakikate sahip değilizdir; hâlâ belirti niteliğindeki sinyalin yapısı dahilindeyizdir. Bir başka deyişle, yine mecaz âlemindeyizdir ama özgül bir tarzda – Paul de Man'ın en önemli katkısı da dikkatimizi buna çekmiş, bu tarzı araştırmış ve tanımlamış olmasıdır.

Görünür olanın dünyası hakikati gözlerden gizler; dolayısıyla hakikate ulaşmanın tek aracı görünür olanın mecazlarıdır; ne var ki bu mecazların mecaz olduğu bilinmez, zira bilgiye açık olan tek varlık tarzıdır ve Platoncu bir anımsama teorisine başvurmak istemediğimiz müddetçe, bunlara ilişkin hiçbir sonuca ulaşamaz. Şimşeğin kısa egemenliği süresince ya da (aldatıcı) bir metodolojik mutlakiyetçilik imkânının peşine düşüldüğü sırada, hakikatin dolaysız bir biçim içerisinde, kendi içinde ve kendi başına ve özellikle de her türlü mecazda azade olarak, görülebilir olduğu düşünülür. Dile getirilemeyene olan inancımızı bıraktığımız ve dolayumsuz hakikatin olanaksızlığını bildiğimiz bize ait olan dünyada, aslında mecaz dünyasına geri dönmüşüzdür; fakat mecazın mecaz olduğunun bilindiği bir ilişki kurarak dönmüşüzdür. Bir başka deyişle, Paul de Man'ın tüm bu yazılarda bize göstermeye çalıştığı üzere, retorik dünyasındayızdır.

Bu noktada aklın berraklığını arzu edebiliriz, fakat hakikati bilmediği halde yine de kendi yasalarını, dolayumsuz olanın iç bayıcı heterojenliğini bir dizi algılanabilir birliğe indirgeyerek yazmaya

çalışan anlayışı açığa çıkarabiliriz olsa olsa. Bu anlayışın karşısındaki tehlike metodologların çok kaygılandıkları olgu hatasından ziyade, fikir ve düşüncelerin yalıtılması ve kendi verimli sahalarından bağımsız özerk bilgi nesnelerine dönüşmeleridir – yani şeyleştirilmeleridir. Anlayış, ideolojinin ve düşüncemizdeki bildik ikili karşıtlıkların kurbanıdır: Düşünce soyutlaşır, bilgi kısmileşir ve teori pratiğe karşıt hale gelir.

Bu risk ve tehlike karşısında, de Man'ın teorik pratiği, amansız bir sorgulama yoluyla, anlayışı, karar verilemezlik anında – çıkamaz girildiğinde – aklın yardımcısı olduğu iddiasından vazgeçmeye ve aklın aksine kendisinin kavram dünyasında değil, temsil dünyasında mücadele verdiğini ve hem nesnesinin maddiliğiyle uzlaşmak hem de bu nesneyle kendi arasındaki sürekliliği tanımak zorunda olduğunu kabul etmeye zorlandığı son kalelerine sığınmaya itmektedir.

Anlayış, kendi ideolojik arında, edebî olanı gerçek olanın karşısına koyar; edebî olanı biçimi içerisinde çerçevlendirirken, gerçek olanı bu çerçevenin dışındaki şey – gönderge – olarak tanımlar. Bu anda, çerçeve içerisinde olan şey onun dışında olanın temsili olarak, göndergenin göstergesi olarak görülür. Fakat de Man'ın sorgulamasında, anlayış kendi abartılı iddialarından sıyrılmalıdır; daha önce gördüğümüz üzere, çerçevenin içinde olan ile dışında olan arasında varlık bakımından hiçbir fark yoktur: Her ikisi de temsile dairdir. Farklılık, zira bir farklılık vardır (ve bu noktada Platonculuğa düşmemeye dikkat etmek gerekir), çerçeve içinde olan şeyin bir simülakrın simülakrı değil – bu olsa olsa bizi tarihsel poetika tasarısına geri götürürdü – simülakrın "simülakrlığı" olduğu gerçeğinde yatar ve bu da – muhtemelen çerçeveye simgeleyebileceğimiz – bir biliş biçimi oluşturur.

Gösterge değerini belirleyen aklın öncelikle semantik olduğu varsayılabilir; anlayış, heterojenliği birliğe dönüştürmeye çabalar – ken sözdizimine bel bağlar, nitekim Paul de Man da ısrarlı dilbilgisi soruşturmalarıyla nam salmıştır. Retorik kendisinin retorik olduğunu bilir, zaten bu nedenle diğer metinsel pratiklerden üstündür. Başarısızlıkları nesnellğe düşmelerinden kaynaklanır: Bunlar bir nesne – Hegel'in izinden giderek, benim "ideolojik konum" adını verdiğim şey – üzerine söylemlerdir. Yalnızca retorik kendi kapsamı dahilinde kendi "kendisi için"ini ve "kendi içinde"sini taşır. Söz-

cükler hâlâ bir anlam taşıyor olsaydı, kendi körlüğünü içinde barındırdığını bile söyleyebilirdik.

Bir dil tarzı olarak retorik, kendisini insanın faniliğine uydurur, zira diğer tarzların aksine kendi sınırlarının ötesine bir şey yerleştirmek zorunda değildir. Metnin maddiliği üzerine işlemde bulunur ve etkiler yaratır. İşsel olarak bir mecazlar topluluğu ile bir ikna tekniği arasında bölünmüş olduğundan, konumsal ideolojiye kaymayacak kadar hareketlidir. Okumanın "ne"si ve "nasıl"ı birbirine bu şekilde yakınlaştırır. Descartes'ın bir iddianın saklı yanlışlığını incelememizi söyleyen öğüdünün, ya da Kant'ın bir önermenin kendi yanılısına ufkuna yansıtılması önerisinin hilafına, de Man'ın retorik soruşturması metnin sınırlılığını tanımaktan ve bunun retorik aygıtını bulmaktan oluşur. Bu ilk başta, hakikat ve yalan, benlik ve deneyim, anlam ve önem gibi, metinlerin görünüşteki okunma nedeni olan "yüksek" sorunların terk edilmesi gibi görünebilir. De Man'ın araştırdığı mecazi mekanizma yalnızca simulakrın simulakrı olsaydı bu söylenebilirdi, ama o bundan daha fazlası (bir simulakrın "simulakrılığı") olduğu içindir ki, "yüksek" arayışların başaramadığı bir şeyi başarır. Bu arayışları yürütenler, kendi hayal dünyalarında, temsil dünyasını terk ettikleri ve artık akıl âleminde ikamet ettikleri zehabına kapılabilirler. De Man'ın böyle yanılısamları yoktur, ama anlayışı bir felç noktasına getirdiğinden ve simulakrın "simulakrılığı"nı kayıt altına almış olduğundan insan faniliğinin tam kenarında durur ve bu tür bir bilginin bu faniliğin menzili dahilinde olduğunu bilir. Bu bazıları için yeterli görünmeyebilir; ütöpik düşünceye yelken açmak ya da bir ideal peşinde koşmak isteyebilirler. Oysa de Man daha mütevazı bir faaliyet biçimi önerir. Bu faaliyet ne kahramancadır (çünkü dönüştürücü değildir) ne de kadercidir (çünkü körü körüne takip etmez ya da biat etmez), aksine zaten işbaşında olan ve kendisinin de hareket tarzını açıklamaya çalıştığı bir açıklamayla işbirliği yapmaya çalışır.

Dolayısıyla de Man kendisinin ya da metnin kimliğini oluşturmak için, yahut artık hangi adı verirsek verelim, metnin şu ya da bu şekliyle ötesine geçmek için okumaz. Metinde bulunan görüş uzamının ve görüşün buna bağlı olarak ortaya çıkan körlüğünün düzenleyicisi olarak metnin kör noktasını saptamaya çalışır. Bu körlük noktası, çevresindeki kürelerin dönüşlerini düzenleyen ama körleş-

tiren güneş konumudur. Güneşin kendisi "dönüşsel/devrimci" (*revolutionary**) bir tarihe sahip değildir, daha doğrusu onun tarihi başka bir yerde, başka bir boyuttadır. Bu nedenle de Man'ı eleştirenlerden bazıları, onun okumalarının kronolojik çapından hareketle, biraz aceleci bir şekilde, belli bir yere yerleştirip tanımladığı durumun, sözgelimi, Aydınlanma-sonrası düşüncesinin de genel koşulu olarak açıklanabileceği sonucuna varmışlardır – ama tamamıyla yanılmaktadırlar. Sınırlılığı fark edildiği sürece de Man'ın tarihle bir alıp veremediği yoktur. Aslında onun araştırması bu sınırlılığın tam kıyısındaki tarihsel soruyu sorma girişimidir, yoksa simulakrın "simulakrılığı"nı yazma faaliyeti başka nasıl düşünülebilir ki? Şimdi şimdi ortaya çıkmaya başlayan bu soru, tam da tarih sorusunu gündeme getirmektedir, zira bizi bu faaliyetin ne olduğuyla yüzleşmeye zorlar.

De Man'ın karakteristik duruşu Hegel'in *Bildung* kavramı bağlamında tanımlanabilir: Kültürlü olmak bir tür çileciliktir, zira malumat ve hatta bilgi edinilmesinden çok, temsili olanın aşama aşama reddedilmesini gerektirir. Mutlak'a inanan Hegel'in nazarında, tüm biçimleri içerisinde dolayumsuz olana *erişmek* için ölmemiz gerektiği anlamına geliyordu bu. De Man'ın düşüncesi kararlı bir şekilde dünyevidir, daha doğrusu sınırlı diye adlandırılacak kadar aşkın olandan azadedir ve dolayısıyla hepimiz gibi temsil âleminde yaşadığından "gittikçe daha az yeni şey görür; böyle bir adama çoğu yeni şeyin tözel içeriği bilindik görünür" (*Enzyklopädie* § 454). Gerçekten de Paul de Man'ın ne yapacağını önceden bilebiliriz, ama hareket tarzını benimseyebilir miyiz?

* İngilizcede *devrim* sözcüğü gezegenlerin dönüşü anlamında "dönmek" sözcüğünden türetilmiştir. –ç.n.

Eleştiri ve Kriz

Fransız şair Stéphane Mallarmé, dönemin Fransız şiirinin içinde bulunduğu durumu ele aldığı *La Musique et les lettres* (Müzik ve Edebiyat) başlıklı bir ders vermek üzere 1894'te Oxford'a gittiğinde, yarı şaka yarı ciddi sansasyonel bir edayla şöyle bir açıklamada bulundu:

"Size bir haberim var. Hiç duymadığınız kadar şaşırtıcı bir haber. Böyle bir şey daha önce hiç olmadı. Şiirin kurallarıyla oynadılar... *On a touché au verse* [Dizeye iliştiler]" (*Pléiade* ed., 643).

Mallarmé'nin söylediklerini 1970'te harfiyen yineleme hevesine kapılabilir insan pekâlâ, ama bu kez şiir için değil edebiyat eleştirisi için. *On a touché à la critique* [Eleştiriye iliştiler]... Eleştiri disiplini yöneten ve onu entelektüel düzenin temel taşlarından biri haline getiren yerleşik kurallar ve uzlaşımlarla öylesine kötü oynanmakta ki tüm o görkemli yapı yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya. Kıta Avrupası'nın eleştiri disiplinindeki son gelişmeleri bir *kriz* kapsamında anmamak elde değil. Kendimizi bir anlığına sadece dış belirtilerle sınırlasak bile durumun kriz boyutuna vardığı, genellikle birbiriyle çelişen ve kısa bir süre önce avangardcılığın uç noktası olarak görünmüş olabilecekken, çok geçmeden yok olmaya mahkûm olan eğilimlerin akıl almaz bir hızla birbirini takip etmesinde belirginleşiyor mesela. O tehlikeli "yeni" sözcüğü çok nadiren böylesine fütursuzca kullanılmıştır; birkaç yıl önce Paris'te, çok farklı gerekçelerle, bir *Nouvelle Nouvelle Revue Française* ortaya çıktı, ama bugün neredeyse yayımlanan her yeni kitap yeni türde bir "*nouvelle nouvelle*" (yeni yeni) eleştiriye yol açıyor. Birbirini şaşırtıcı bir hızla izleyen isimlere ve eğilimlere ayak uydurmak neredeyse olanaksız. Çok değil, on yıl kadar önce Bachelard, Sartre, Blanchot ve Poulet gibi isimler, cürekâr öncüler olarak görülüyordu, Jean-

Pierre Richard veya Jean Starobinski gibi daha genç olanlar da kendilerini bir kuşak önceki seleflerinin başlattığı yeni yaklaşımların takipçisi addetmekten gurur duyuyorlardı. O dönemde edebiyat eleştirisinin beslendiği başlıca disiplin, hiç şüphesiz felsefeydi. Bugün olduğu gibi o zaman da, kendi rolünü her şeyden önce bir muhafaza etme, hatta tepki verme rolü olarak gören Sorbonne'da, edebiyat kürsülerinde üzerinde durulamayacak kadar cüretkâr ve deneysel addedilen tezler, doğal olarak felsefecilere havale edilirdi, bu tür tezlerin doğal yuvası felsefeydi çünkü. Bu felsefecilerin kendileri de Bergson'un dirimselciliği ile Husserl'in fenomenolojik yönteminin zor bir sentezine ulaşma çabasıındaydı; bu eğilimin, söz konusu felsefeci grubunun temsilcisi edebiyat eleştirmenleri arasında yaygın olan duyum, bilinç ve zamansallık kategorilerini bir arada kullanma eğilimine bir hayli uygun olduğu ortaya çıktı. Bugün, fenomenoloji ve edebiyat eleştirisi arasındaki bu işbirliğinden geriye, en azından görünüşte pek bir şey kalmamış gibi. Fransa'daki son tezahürü fenomenoloji olan klasik biçiminde felsefe, moda olmaktan çıktı ve yerini sosyal bilimlere bıraktı.

Ama yerini hangi sosyal bilimin aldığı hiç açık değil, bahtsız ve sabırsız yeni "yeni eleştirmen" de okuma zamanını hangi disipline ayırması gerektiğine karar vermekte güçlük çekiyor. Lucien Goldman'ın Jansenizmin sosyolojisi üzerine tezlerinin ardından, bir süre sosyoloji başı çekiyormuş gibi göründü ve Paris'in entelektüel çevrelerinde Lukács'ın adı, birkaç yıl öncesinde Kierkegaard ve Hegel'e duyulana benzer bir hayranlık ve saygıyla anılmaya başlandı. Ama sonra Lévi-Strauss'un *Hüzünlü Dönenceler*'i yayımlandı ve antropoloji yavaş yavaş, edebiyat eleştirmeninin ana ilgi odağı sosyolojinin ayağını kaydırmaya başladı. Edebiyat eleştirmeni kabileye özgü öznelerarasılığın zor terminolojisine bile daha tam hâkim olamamıştı ki ufukta çok daha zor bir teknik jargonla dilbilim görünmeye başladı. Bu arada, biraz da Jacques Lacan'ın yeraltından gelen etkisiyle psikanaliz bir geri dönüş yaptı ve bazı eleştirmenlerin dertlerine hayli uygun görünen bir yeni-Freudcu canlanmaya yol açtı.

Edebiyat çalışmalarının birdenbire kendi alanlarının dışına çıkıp sosyal bilimlerin alanına yayılmasının zamanı çoktan gelmişti belki de. Bugünlerde Fransa'da "yapısalcılık" diye adlandırılan şey, yüzeysel bir düzlemde, insan bilimlerinin genel bir metodolojisini

formülleştirme girişiminden başka bir şey değil. Edebiyat incelemeleri ve edebiyat eleştirisi de bu girişimde belli bir rol oynuyor doğal olarak. Bunun özellikle yeni veya krizi andıran bir yanı yok. Edebiyat incelemelerini sosyal bilimlerle ilişkili olarak konumlandırmaya yönelik bu tür girişimler, Hegel'den Taine'e ve Dilthey'a kadar on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinde sık sık görülmüştür. Krizi andıran şey ise, dış belirtilerin yanında, bir aciliyet hissi, muhtelif disiplinlerin liderlik yarışında sergilediği tezcanlı rekabetçiliktir.

Peki Fransa'ya özgü bu çalkantının Amerika'daki edebiyat çalışmalarıyla ne ilgisi olabilir? Mallarmé'nin Oxford'da verdiği derste içinde bulunduğu durumun ironisi, İngiliz dinleyicilerinin onun böylesine rahatsız edici bulduğu oluşumun pek farkında olmamasından kaynaklanıyordu. Gelgelelim İngiliz prozodisi*, şiirle oynamaya başlamak için pek de itibar etmediği yabancıları beklemiş değildi; serbest ve uyaksız şiir, Shakespeare'in ve Milton'ın ülkesinde çok da yeni bir şey değildi ve İngiliz edebiyat-camiası on iki heceli şiiri bir hayat tarzından ziyade, Spenser'in anlayışı uyarınca kıtalar kullanmayı destekleyen temel olarak görüyordu. Mallarmé'nin, Paris'te yankısını bulacak olsa da yabancı dinleyicilerinin kafasını kesinlikle karıştırmış ironik bir tutumla başvurduğu kriz retorikini anlamakta zorlanmışlardı muhtemelen. Aynı şekilde, bugün ABD'de edebiyat eleştirisinde bir krizden söz eden biri de muhtemelen aynı ölçüde anlaşılmasız görünüyordur. Amerikan eleştirisi Avrupalı muadiline kıyasla daha eklektik olduğu için ve ideoloji tarafından daha az taciz edildiği için, yabancı itkilere çok açık; ama onları aynı krizbenzeri yoğunlukla deneyimlemesi de o denli düşük bir olasılık. Metodolojik meseleler Paris'te tartışılırken yaşanan polemikğin şiddetini ciddiye almakta zorlanıyoruz biz. En iyi tarihçilerden yardım alıp geçmişte kriz addedilen şeyin nihayetinde genellikle basit bir dalgalanma olduğunu, başlangıçta kargaşa olarak deneyimlenen değişikliklerin, zamansal perspektif genişler genişlemez çok daha ya-

* Dilin ritim özelliklerinin tümü. Terim, edebiyat eleştirisinde daha çok şiirin ölçü yapısını ve bu yapıyı inceleyen dalı belirtir. Bir şiirin prozodi açısından incelenmesi, genellikle o şiirdeki ritim, vurgu, ölçü ve tempo gibi özelliklerin çözümlenmesine dayanır. -Ç.n.

vaş akımların sürekliliği içinde özümseveniverdiğini gösterebiliyoruz.

Aklı çelerek tuzukuru bir gönül rahatlığına sürükleyen ve uyanması güç bir uykuya daldıran bu tür bir pragmatik sağduyu hayranlık uyandırıcıdır. Diğer insanların kriz olarak deneyimlediği şeyin belki de bir değişiklik bile olmadığı, tüm deneyim düzeylerinde rahatlıkla kanıtlanabilir; bu tür gözlemler çok büyük ölçüde gözlemcinin bakış açısına bağlıdır. Tarihsel "değişiklikler" doğadaki değişikliklere benzemezler; değişiklik ve devinim terimleri, tarihsel süreçte uygulandıklarında, bir anlam barındıran, ama havadaki veya biyolojik bir organizmadaki bir değişiklikten söz ettiğimizde olduğu gibi, ampirik gerçeklikte açıkça işaret edilebilen nesnel bir karşılığı olmayan birer metafor olarak kalırlar sadece. Halihazırda edebiyat eleştirisini kuşatan galeyanın gerçekten de, bir kuşağın eleştirel bilincini şu ya da bu şekilde yeniden şekillendiren bir kriz olduğunu kanıtlayabilecek hiçbir argüman kümesi, hiçbir belirti listesi yoktur. Ama bu insanların söz konusu galeyanı bir kriz olarak deneyimlemeleri ve vuku bulan şeyden söz ederken sürekli kriz ifadesini kullanmaları yine de yersiz değildir. Başkalarının açmazı üzerine fikir yürütürken, kendimize dönmeden önce çıkış noktası olarak bunu dikkate almamız gerekir.

Mallarmé'nin aynı konu hakkında biraz daha ileriki bir tarihte yazdığı *Crise de vers* (Dizenin Krizi) başlıklı bir diğer düzyazı metniyle yakından bağlantılı olan Oxford dersi metni, bize bir kez daha faydalı bir ipucu verebilir. Görünüşe bakılırsa Mallarmé, bu metinlerde, kendilerini (genellikle onun doğrudan teşviki olmadan) Mallarmé'nin müridi olarak gören ve Mallarmé'nin isimlerini tek tek zikrettiği Henri de Régnier, Moréas, Vielé-Griffin, Gustave Kahn, Charles Morice, Emile Verhaeren, Dujardin, Albert Mockel ve diğerlerinden oluşan birtakım genç şairlerin yaptığı prozodi deneylerinden söz ediyordu. Mallarmé bu şairlerin geleneksel şiiri, kendisinin "polimorfik" (çokbiçimli) adını verdiği serbest şiir biçimlerinden taraf olarak reddedişlerinin, genellikle Mallarmé'nin kendi şiirinde daha sonra merkezi bir simge olarak yeniden boy gösteren kıyametimsi fırtına niteliğinde köklü bir krizi yansıttığına inanıyor gibidir. Mallarmé'nin, etrafında meydana gelmekte olan şeyin önemini, yalnızca daha serinkanlı İngiliz izleyicilerinin gözünde değil, geleceğin tarihçilerinin gözünde de düpedüz yanıltıcı görünecek

denli abarttığı, herhangi bir Fransız edebiyatı tarihçisi için açıktır. Mallarmé'nin adını zikrettiği şairler bugün pek hatırlanmazlar, hele Mallarmé'nin onlara yakıştırıyor görüldüğü çığır açıcı yenilikten ötürü kesinlikle övgü görmezler. Üstelik Mallarmé'nin bu şairlerin önemini abartmakla kalmayıp, daha sonraları sahiden de kalıcı bir etkiye sahip olacak olan, kendi dönemindeki başka güçlere karşı kör kaldığına da haklı olarak dikkat çekilebilir: Mallarmé, Henri de Régnier ile biraz tuhaf bir şekilde irtibatlandırdığı Laforgue'dan laf arasında bahseder sadece, ama Rimbaud'nun adını bile anmaz. Kısacası Mallarmé'nin aklı büsbütün, kendi arkadaş çevresine aşırı değer biçecek denli karışmış gibidir ve "kriz" sözcüğünü de, içgörüden ziyade propagandadan ilham alarak kullanıyordur sanki.

Ne var ki Mallarmé'nin aslında müritlerinin böylesine ciddiye aldığı şeyin nispi önemsizliğinin pekâlâ farkında olduğunu göstermek için metnin pek de dikkatli okunmasına gerek yoktur. Mallarmé onları bir paravan olarak kullanır, kendisini çok daha fazla ilgilendiren bir şeyden, yani şiir diliyle kendisinin yaptığı deneylerden söz etmek için onları vesile eder. Şiirin o dönemki durumunu tanımlarken sözünü ettiği şeydir bu: "*Orage, lustral; et dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération, récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule; —à savoir s'il y a lieu d'écrire.*" Bunun, eksiltilerle dolu (*elliptic*) sözdizimiyle oynanarak bir hayli yavanlaşmış serbest çevirisi şöyledir: "Bir fırtına havayı temizledi: Buna yol açtığı için yeni kuşak övgüyü hak ediyor. Yazma edimi kendisini, işi kendi kökeni üzerine düşünme noktasına vardırana dek veya her halükârda, bu edimi gerçekleştirmenin gerekli olup olmadığını sorma noktasına vardırana dek didikledi."* Mallarmé'nin zikrettiği "yeni" kuşağın, kendi genç müritlerini mi, yoksa Verlaine, Villiers, hatta bir ihtimal Rimbaud gibi çağdaşlarını mı ifade ettiği çok önemli değil. O sırada, sorgusuz sualsiz kabul edilmiş olan pratikleri ve var-

* De Man'ın bahsettiği eksiltiler korunarak şöyle çevrilebilir örneğin: "Fırtına, arındırıcı olanıdan; çalkantılarında da, yalnız yeni kuşağın hanesine düşülme üzere, yazı yazma edimi kendini deşti, kaynağına varıncaya kadar. Çok derinlere, şu soruya varıncaya kadar en azından: Yazı yazmanın yeri var mı?" Bu kitapta bütün Fransızca alıntılar çeviren Ömer Aygün'e teşekkürler. —y.n.

sayımları sorunsal hale getiren, kriz benzeri bir şeyin cereyan ettiğini kesin olarak biliyoruz.

Mallarmé'nin kriz olarak tanımladığı asıl olaya ilgimizi büyük ölçüde kaybettik, ama aslında bizzat bahsettiği krizin ta kendisi olduğu halde bir krizi tanımlıyormuş gibi yapan metne duyduğumuz ilgiyi kaybetmedik. Zira Mallarmé'nin müteakip nesir ve şiir yapıtlarının hepsinde olduğu gibi burada da yazma edimi, gerçekten de kendi kökeni üzerine kafa yorar ve Mallarmé'nin hiçbir gerçek ardılının aklından çıkarmaması gereken birçok soru atar ortaya. Edebiyatta özgün maksat ile uyumlu olan şey ve geriye döndürülemez bir şekilde bu kaynaktan kopmuş olan şey arasında, kendi üzerine düşünme sonucu bir "bölünme" gerçekleştiğinde krizden söz edebiliriz. Öyleyse çağdaş eleştiri ile ilişkili sorumuz şu olacaktır: Eleştiri kendisini gerçekten de kendi kökeni üzerine düşünme noktasına dek didiklemeğe girişmiş midir? Eleştiri ediminin gerçekleşmesinin gerekli olup olmadığını sormakta mıdır?

Eleştiri ediminin kendisinin gerçekten de bu tür bir irdelemeyle tanımlanıyor olması, meseleyi daha da karmaşıktırır. Eleştiri edimi, en naif biçimi olan değerlendirmede bile, köken veya özgüllüğe uyum ile ilgilenmektedir: Sanattan iyi veya kötü diye söz ettiğimizde, aslında sanatsal diye adlandırılan kökensel/özgün bir maksada ne ölçüde uyulduğunu yargılıyoruzdur. Kötü sanatın sanat bile sayılabileceğini ima ederiz; iyi sanat ise bilakis, sanatın ne olması gerektiğine dair üstü kapalı peşin hükmümüze yakın olmalıdır. Bu sebeple, kriz ve eleştiri kavramları birbiriyle, tüm gerçek eleştirilerin bir kriz tarzında gerçekleştiği söylenebilecek denli yakından bağlantılıdır. Öyleyse bir eleştiri krizinden söz etmek, bir bakıma lüzumsuzdur. Kriz dönemi olmayan dönemlerde veya ne pahasına olursa olsun krizden sakınmaya kararlı bireylerde, edebiyata her türlü yaklaşım mümkün olabilir: Tarihsel, filolojik, psikolojik vs. – ama eleştiri diye bir şey söz konusu olamaz. Zira bu tür dönemler veya bireyler, yazma edimini asla özgül maksadıyla ilişkilendirerek sorgulamaya açmayacaklardır. Oysa Kıta Avrupası'na özgü günümüz eleştirisi tam da bunu yapmaktadır ve bu nedenle, sahici edebiyat eleştirisi olarak adlandırmayı hak eder. Ama bunun değerlendirici değil, tamamen betimleyici bir açıklama olarak kabul edilmesi gerektiğinin açık olduğunu umuyorum. Sahici eleştirinin

bir bütün olarak edebiyat çalışmalarının bir kazanımı mı, yoksa yerine getirilmesi gereken bir yükümlülüğü mü olduğu cevaplanmamış bir soru olarak kalmıştır. Ama kesin olan bir şey vardır ki o da edebiyat çalışmalarının, eleştirinin varlığını dikkate almayı yadsımasının mümkün olmadığıdır. Tarihçilerin, disiplinlerinin muntazam sürdürülmesi bakımından elzem olan sükûneti bozma tehlikesi yarattığı için savaşların varlığını yadsıması gibi bir şey olurdu bu.

Kıta Avrupası eleştirisindeki eğilim, dilini ister sosyolojiden, ister psikanalizden, ister etnolojiden, hatta bazı felsefe biçimlerinden türetmiş olsun, kısaca şöyle özetlenebilir: Edebi veya şiirsel bir bilincin her durumda ayrıcalıklı bir bilinç olduğu, bu bilincin dil kullanımının da bizim gündelik dil kullanımında olduğu gibi kabul ettiğimiz aldaticılıktan, karışıklıktan, yalandan bir ölçüde kurtulmuş olduğu havası takınabileceği görüşüne yönelik, metodolojik kaygılarla güdülenmiş bir saldırıyı yansıtan bir eğilimdir bu. Toplumsal dilimizin, kelimenin tam anlamıyla adlandırılmayan arzuların –ama etik açıdan yüz kızartıcı olduklarından ötürü değil (zira bu, sorunu çok basitleştirdi), tam da dolayumsuz ifade felsefi bir olanaksızlık olduğundan ötürü adlandırılmazlar– dolaysız ifadesinden kaçınmak için tasarlanmış girift bir retorik araçlar sistemi olduğunu biliyoruz. Ayrıca bu temel uzlaşımı gözardı etmeyi seçen bireyin de, yaptığının ayırdındaysa çarmıha gerilerek cezalandırılacağını, safin tekiyse de Candide ve kurmacadaki veya gerçek hayattaki diğer budala kahramanlar gibi düpedüz gülünç bulunarak alay edilmeye yazgılı olduğunu da biliyoruz. Bu asırlık soruna çağdaş katkı, bir bilincin bir diğer bilinci yorumlamaya çalışmasıyla ortaya çıkan –sosyal bilimlerde bu temel örüntüden kaçış yoktur, aksi takdirde sosyal bilimler diye bir şey olmazdı– sorunun farklı bir şekilde ifade edilmesiyle gerçekleşir. Sözgelimi Lévi-Strauss, "yabanıl" diye tanımlanan bir toplumu incelemeye çalışan antropologları, ilk pozitivist antropologların (söz konusu topluma kendi toplumsal konumlarının ketlemeleri ve kusurları tarafından bilinçsizce belirlenmiş olmayı sürdüren varsayımlar yansıttıklarında) düşükleri hatadan koruma ihtiyacından yola çıkmıştır. Gözlemleyen özne, uzak bir topluma dair herhangi geçerli bir açıklamada bulunmadan önce, kendi toplumuna yönelik tutumundan mümkün olduğunca emin olmalıdır. Ama kendisini gizemlileştirmelerden arındı-

rabilmesinin tek yolunun, başkalarını gözlemleyen kendi toplumsal benliğini (karşılaştırmalı olarak) incelemek ve bu konunun zorunlu olarak içerdiği çarpıtmalar örüntüsünün farkına varmak olduğunu çok geçmeden keşfedecektir. Başkalarını gözlemlemek ve yorumlamak, aynı zamanda benliği gözlemlemenin de aracıdır daima; gerçek antropolojik bilgi (etnolojik olduğu kadar felsefi, Kantçı anlamda da), ancak iki özne arasındaki bu alternatif karşılıklı yorumlama süreci geliştiğinde, bilgi olarak adlandırılmaya layıktır. Gözlemleyen özne de gözlemlenenden daha sabit olmadığından birçok karışıklık ortaya çıkar ve gözlemci, öznesini yorumlamada gerçekten başarılı olduğu her seferinde, onu değiştirir; üstelik yorumu hakikate yakınlaştıkça onu daha da çok değiştirir. Ama gözlemlenen öznenin her değişimi, gözlemcide de müteakip bir değişimi gerektirir ve ikisi arasındaki bu salınım süreci sonsuz gibi görünür. Ama daha da beteri vardır: Salınımın yoğunluğu ve doğruluğu arttıkça, aslında gözlemi kimin yaptığı ve kimin gözlemlendiği giderek daha belirsiz hale gelir. Her iki taraf da, başlangıçta aralarında var olan mesafe kaybolurken, tek bir özneye kaynaşma eğilimine girer. Çok kısa bir süre için antropolojik modelden psikanalitik veya politik modele geçecek olursam, bu sürecin önemi bir anda açıklık kazanacaktır. Sahici bir psişe analizi söz konusu olduğunda, analizi kimin yaptığı ve kimin analiz edildiği artık açık değil demektir; dolayısıyla son derece yüz kızartıcı bir soruyla karşı karşıya kalırız: Kimin kime para ödemesi gerekir acaba? Siyasal düzeyde ise bu, aynı derecede rahatsız edici şu niteliğe bürünecektir: Kim kimi sömürüyor?

Aklı, tehlikeli bir *baş dönmesi* olabilecek şeyden, sonsuz bir gerileme sürecine girmiş bir zihnin sersemliğinden koruma ihtiyacı, daha rasyonel bir metodolojiye dönüşü zorunlu kılar. Sınırlı ve tek bir yorum olduğu safsatası, ayrıcalıklı bir gözlemcinin koyutlanmasından kaynaklanır; bu da sonradan sonsuz bir öznelarası kendini gizemlileştirmeden-arındırma salınımına yol açar. Bu müşkülattan kaçmak için, insan davranışının en ampirik özgül düzeyinden en yüksek genel düzeyine kadar her düzeyde işlerlik gösteren radikal bir görelilik olduğu ileri sürülebilir. Artık önsel olarak ayrıcalıklı addedilebilecek hiçbir bakış açısı, diğer yapılar için geçerli bir model işlevi görebilecek hiçbir yapı olamaz veya kurucu bir ilke işlevi

görerek, tıpkı insanı ve dünyayı bir tanrının yarattığı varsayımında olduğu gibi, belirli yapıların yaratılmasını sağlayan hiçbir ontolojik hiyerarşi postülası olamaz. Bir anlamda, bütün yapılar eşit derecede temelsizdir ve bu nedenle "mit" diye adlandırılırlar. Ama hiçbir mit, yakınındaki başka mitlerle karışmamasını sağlamaya yeterli tutarlılığa sahip değildir veya kendisini tanımlayan keyfi bir yorumlama edimi olmadan, tek başına sivrilecek denli güçlü bir kimliğe sahip değildir. Geleneksel mitlerin göreceli bütünlüğü, bizatihi yöntemin sahicilik statüsü tanımadığı ayrıcalıklı bir bakış açısının varlığına dayanır daima. "Kaynağa döndüğü iddiasını taşıyan felsefi düşünmenin tersine," diye yazar Claude Lévi-Strauss *Le Cru et le cuit*'de (Çiğ ve Pişmiş), "mitlerin yapısal incelenmesiyle ilgili düşünömsel etkinlikler, sanal bir odaktan kaynaklanan ışık ışınları üzerinde yoğunlaşırlar..." Yöntem bu sanal odağın gerçek bir ışık kaynağına dönüştürölmesini engellemeyi hedefler. Işıkbilimle kurulan bu analogi yanıltıcı olabilir, zira edebiyatta her şey, odağın varoluşsal konumuna dayanır; hele hele edebiyat kurucu bir özne olarak benliği ortadan kaldırdığında, sorun daha da karmaşık bir hal alır.

Bu açıklamalar, antropolojiden dilin ve nihayetinde de edebiyatın alanına geçişi sağladı. Antropolojik öznelerarası yorumlama ediminde, gözlemcinin gözlemlediği bilinçle tamamen örtüşmesini engelleyen temel bir uyumsuzluk vardır daima. Aynı uyumsuzluk gündelik dilde de, fiili ifade ile ifade edilmesi gereken şeyin, fiili gösterge ile gösterilen şeyin örtüşmesini mümkün kılmanın olanaksızlığında da mevcuttur. Tıpkı öfkemizi veya nefretimizi bir gülümsemenin arkasında gizlediğimizde olduğu gibi, anlamı, yanıltıcı bir göstergenin arkasında gizleyebilmek dilin karakteristik ayrıcalığıdır. Ama kişilerarası herhangi bir ilişki söz konusu olduğu sürece bu şekilde edimde bulunmak zorunda kalmaları da bütün dillerin karakteristik lanetidir. En basit bir istek bile, girift bir öznelerarası ilişkiler –potansiyel olarak hepsi de sahicilikten uzak ilişkiler– dünyası tesis eden bir dil perdesinin arkasına gizlenmeden kendisini ifade edemez. Gündelik iletişim dilinde, anlam karşısında göstergenin ya da gösterge karşısında anlamın önsel olarak ayrıcalıklı bir konumu yoktur; yorumlama edimi, bu ilişkiyi mevcut belirli durum için her seferinde tekrar tesis edecektir. Gündelik dilin yorumlanması

Sisyphos'un* görevine benzer; hiçbir sonu olmayan, hiçbir ilerleme kaydedilemeyen bir görevdir bu, zira öteki, istediği şeyin istediğini söylediği şeyden farklı olmasını sağlamakta her zaman özgürdür. Dolayısıyla yapısal antropoloji ile Saussure-sonrası dilbilim metodolojilerinin, öznelararası ilişkide bünyevi bir uyumsuzluk barındırma gibi ortak bir sorunu vardır. Lèvi-Strauss'un, biliminin rasyonelliğini koruyabilmek için mitin yazarı olmadığı sonucuna ulaşmak zorunda kalmış olması gibi, dilbilimciler de rasyonelliklerini koruyabilmek için konuşanı olmayan bir üstdil tahayyül etmek zorundadırlar.

Edebiyat muhtemelen bir dil biçimidir ve müzik de dahil tüm diğer sanat biçimlerinin aslında proto-edebi diller olduğu öne sürülebilir. Mallarmé'nin Oxford dersindeki tezi veya konuşanı olmayan bir dil olarak müziğin dilinin dilbilimcilerin hayalini kurduğu türde bir üstdile en yakın dil olduğu açıklamasında bulunduğu Lèvi-Strauss'un tezi, aslında tam da buydu. Eğer Lèvi-Strauss'un işaret ettiği radikal görüş benimsenecek olursa, keza eğer yapı sorunu ancak ayrıcalıklı özneninki dışında bir bakış açısından ele alınabiliyorsa, bu durumda edebiyatın istisna teşkil etmediğini, dilinin bütünlük ve hakikat açısından gündelik dil biçimleri karşısında hiçbir anlamda ayrıcalıklı olmadığını göstermek zorunlu hale gelir. Böylece yapısalcı edebiyat eleştirmenlerinin görevi iyice açıklık kazanır: Kurucu özneyi ortadan kaldırabilmek için gösterge ile anlam (*signifiant* ile *signifié*) arasındaki uyumsuzluğun, aynen gündelik dilde olduğu gibi edebiyatta da hüküm sürdüğünü göstermek zorundadırlar.

Bazı çağdaş eleştirmenler, şu ya da bu ölçüde bilinçli olarak bunu yapmaktadır. Pratik eleştiri, Fransa'da ve ABD'de, edebiyatın ayrıcalıklı bir dil olduğu inancının yarattığı gizemi ortadan kaldırma işlevini görüyor giderek. Başat strateji, edebiyata atfedilen kimi sahiçilik iddialarının, aslında, tüm arzular gibi ifade hilelerine kurban düşen bir arzunun ifadeleri olduğunu göstermeye dayanıyor. Sonrasında da edebiyatın sözde "idealizm"inin, aslında tam da hüsrana

* Yunan mitolojisinde kurnazlığın simgesi olan Korinthos kralı, Hades'teki dev bir kayayı iterek bir tepenin doruğuna çıkarmakla cezalandırılır; ama kaya tam doruğa vardığında yeniden aşağı yuvarlanır ve bu böyle sonsuza dek sürer. -ç.n.

uğramış, boşa çıkmış bir bilincin kendi olumsuzluğunu gizlemek için taktığı aldatıcı bir maske olması hasebiyle, gerçekte bir tür put-perestlik olduğu, farazi sahicilik özelliklerini taklit eden sahte bir imgeyle büyülenme demek olduğu gösteriliyor.

Belki de bu stratejinin en özgül örneğine, yapısalcı eleştirmenlerin tarihsel "romantik" terimini kullanımında rastlanır; bu örneğin ayrıca, eleştirmenlerin içinde işlerlik gösterdikleri ve her zaman açıkça ifade edilmeyen tarihsel şemayı ifşa etmek gibi bir meziyeti de vardır. Şiir dilinde gösterge ile anlamın örtüşebildiği veya hiç değilse güzellik diye adlandırdığımız serbest ve uyumlu bir denge içinde birbirleriyle ilişkili oldukları biçimindeki yanlış inancın romantiklere özgü bir kuruntu olduğu düşünülür. Görünüş (gösterge) ile fikir (anlam) bütünlüğünün –romantizm teorisyenlerinin terminolojisini kullanacak olursak, *Schein* ve *Idee* bütünlüğünün– teker-rür eden "Güzel Ruh" temasında cisimleşen romantik bir mit olduğu varsayılır. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında dindarlık kökenli baskın bir tema olan *schöne Seele*, aslında ayrıcalıklı bir dilin mecazı işlevini görür. Dış görünüşü güzelliğini bir iç pırıltıdan (veya *feu sacré*'den – kutsal ateşten) alır ve ona öyle iyi uyum sağlamıştır ki, onu bakışlardan gizlemektense ona tam yerli yerinde bir saydamlık ve matlık dengesi kazandırır ve böylece kutsal ateşin yakmadan parlamasını mümkün kılar. Romantik imgelem bu figürü zaman zaman bir kişi biçiminde –kadın, erkek veya bir hermafrodit olarak– cisimleştirir ve gerçek, ampirik bir özne olarak var olduğu izlenimi uyandırır adeta: Sözgelimi insanın aklına Rousseau'nun Julie'si, Hölderlin'in Diotima'sı veya Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'sinde ve Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde rastlanan güzel ruh geliyor.

Bu noktada, söz konusu kişinin, bu gerçek öznenin, olgusallığımızın kıymetsiz dünyasına adım atar atmaz gülünçleştiğini göstermenin, Voltaire'den günümüze dek, meseleleri gizemden arındırıp anlaşılır kılmaya çalışan eleştirmen için, karşı konulmaz bir ayartıcılığı olmuştur. Güzel ruhun, yazarın kendi kusurlarını yüceltmesini mümkün kılan hayallerden kaynaklandığı gösterilebilir; onu Candide'den bile daha gülünç göstermek için içinde var olduğu kurmaca dünyadan bir anlığına çıkartmak yeterlidir. Romantik mitin ardından yazan bazı yazarlar bunun farkına gayet iyi varmışlardır. On

dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğindeki bazı gelişmelerin, sözgelimi Stendhal'ın Rousseaucu figürü, Flaubert'in Don Quijote figürünü ya da Proust'un "şüursel" figürü ironik biçimde kullanmalarının romantik idealizmin tedricen gizeminden-arındırılması olarak yorumlanabileceğini anlamak mümkündür. Bu süreç, romantizmin deyim yerindeyse yakın geçmişimizdeki azami yanılgı noktasını temsil ettiği, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın ise bu sapmadan tedricen kurtulmayı, son yirmi otuz yılda da bu kurtuluşun yeni bir içgörü ve zihin açıklığı yaratan bir atılım doğuşunu, romantik hastalığın yarattığı acıya bulunan bir devayı temsil ettiği bir tarihsel şemayla sonuçlanır. Bazı modern eleştirmenler, bu tür bir tarihsel şemada aşırı kaba görünebilecek şeyi incelterek, bu hareketi tek bir yazarın bilincine aktarır ve bir romancının gelişiminin nasıl bir birbirini izleyen gizemleştirilmeler ve kısmi gizemden-arındırmalar süreci olarak anlaşılabileceğini gösterirler. Sürecin ille de tek bir yönde, yanılgıdan içgörüye geçecek şekilde ilerlemesi gerekmez; girift bir kötüleşmeler ve geçici iyileşmeler oyunu söz konusu olabilir. Öyle olsa bile, edebi zihnin temel hareketi, gizemden-arındıran bilinç modelini destekler; edebiyat nihayetinde kendini toparlar ve kendi dilinin sahip olduğunu iddia ettiği yüksek mevkiinin bir mit olduğunu keşfettiğinde sahicileşir. O zaman eleştirmenin işlevi de doğal olarak, yazarın zihninde az çok bilinçli olarak bulunan, gizemden-arındırma maksadıyla birlikte-var-olur hale gelir.

Bu şema güçlü ve inandırıcıdır, hatta aslında konunun kökenine inecek, dolayısıyla bir krize yol açacak denli güçlüdür. Onu inandırıcı bir şekilde reddetmek, argümanın geliştirilmesini gerektirirdi. Ne var ki buradaki açıklamalarım, edebiyatın (veya edebiyat eleştirisinin) gizemden-arındırma olduğu anlayışının, bizi Mallarmé'nin ifadesiyle, yazma edimini "kaynağına varıncaya kadar" irdelemeye zorladığı teslim edilse bile, tüm mitler arasında en tehlikelisi olmasının altında yatan bazı nedenlere dikkat çekmeyi hedefliyor.

Tasarruflu davranma adına, çıkış noktam zorunlu olarak dolambaçlı olacak, zira polemik dilinde, dolambaçlı yol genellikle düz olana kıyasla daha kestirmedir. Kriz hali ve retorikliğiyle yapılan tüm açıklamalara niteliğini veren, mükerrer bir epistemolojik yapı olup olmadığını sormamız gerekir kendimize. Felsefeden bir örnek vereyim. Fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl 7 ve 10 Mayıs

1935 günlerinde Viyana'da "Felsefe ve Avrupa İnsanlığının Krizi" başlıklı iki ders verdi; başlık daha sonra Husserl'in başlıca ilgisinin öncelikli olarak kriz kavramı olduğunun vurgulanması amacıyla "Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe" biçiminde değiştirildi. Dersler, ileride Husserl'in en önemli yapıtı olarak kabul edilecek olan ve günümüzde Walter Biemel'in yayımladığı bütün yapıtları derlemesinin altıncı cildini oluşturan, *Avrupa Bilimlerinin Krizi ve Aşkın Fenomenoloji* başlıklı felsefi incelemesinin ilk versiyonudur. Bu farklı başlıklarda iki sözcük değişmeden kalır: "kriz" ve "Avrupa"; kriz-ifadesinin epistemolojik yapısı tam olarak bu iki kavramın etkileşiminde açığa vurulmaktadır.

Bu metin, en az otuz yıllık çalkantılı bir tarihin bilgisiyle kazanılmış bir içgörü ile okunduğunda, içerdiği kehanet ve trajedi boyutuyla insanı hayrete düşürür. Burada söylenenlerin büyük bir bölümü günümüzde de ilintilidir. Kilit niteliğinde bir terim olan ve ileride son derece önemli bir kariyer edinecek "mitolojik-unsurlardan arındırma" (*Entmythisierung*) terimine metinde yer verilmesi (VI. 340.4) sadece dile özgü bir tuhaflıktan kaynaklanmaz; terimin, üst teorik insanın alt doğal insanı gözlemlediğinde meydana gelen şeyi ifade eden bir bağlamda kullanılmış olması son derece açıklayıcıdır. Husserl'in felsefeyi, naif varsayımların eleştirel bir kendini-anlama edimiyle bilincin erişim alanına çıkarılmasını sağlayan bir süreç biçiminde tanımlamasının çok modern bir tınısı vardır. Husserl felsefeyi öncelikle bir kendini-yorumlama olarak kavramıştır; onun *Selbstverhülltheit* diye adlandırdığı, benliğin kendisini aydınatabilecek ışıktan gizlenme eğilimini işte bu kendini-yorumlama sayesinde bertaraf ederiz. Felsefi bilginin evrenselliği, tam da felsefeyi kendi konusu yapabilen kesintisiz bir düşünümsel tutumdan kaynaklanır. Husserl felsefeyi yeni türde bir praksise hazırlık olarak, "bir bütün olarak hayatın, hayatın tüm amaçlarının, insan yaratısı olan bütün kültürel sistemlerin ve kazanımların evrensel eleştirisi" olarak, dolayısıyla "bizzat insanın eleştirisi" (*Kritik der Menschheit selbst*) ve insanı bilinçli veya bilinç-öncesi bir şekilde yönlendiren değerlerin eleştirisi" olarak tanımlar.

Husserl'in bu ikna edici özeleştirel uyanıklık çağrısını ciddiye alan dinleyicileri ve günümüz okurları, bu felsefi eleştiriyi pekâlâ Husserl'in kendi metnine, özellikle de felsefenin Avrupalı insanın

tarihsel ayrıcalığı olduğunun söylendiği pek çok bölüme yöneltme arzusuna kapılabilir. Husserl Avrupalı olmayan kültürlerden, eksikliği durumunda hiçbir felsefi düşünmenin mümkün olamadığı tarafsız uzaklığı korumaktan bünyevi olarak aciz olan, mitlerin hâkimiyetindeki, ilkel, bilimsellik-öncesi ve felsefe-öncesi kültürler diye söz eder hep. Husserl'in tanımıyla felsefe, kendi üzerinde sınırsız düşünme olması hasebiyle, somut coğrafi karşılığını, kaçınılmaz olarak, Avrupa gibi kabile-üstü, ulus-üstü toplulukların oluşumunda bulan bir evrenselliğe meyleder. Ne var ki Husserl, bu coğrafi yayılmanın niçin, bir daha değişmemek üzere, Atlantik Okyanusu'nda ve Kafkasya'da son bulmayı seçtiğini söylemez. Husserl, gayet soylu bir amaçla, Avrupalı olmayan kültürlerden felsefi tutumlar takınma potansiyeli beklemememiz gerektiği uyarısında bulunduğunda, Levi-Strauss'un akli karışmış antropolog eleştirisine tam anlamıyla açık hale gelir. Eski Yunan sonrası Avrupalı bilincin ayrıcalıklı bakış açısı, bir an bile sorgulanmaz; Husserl'in kendi ifadesiyle kendisini felsefeci olarak adlandırma hakkının dayanağı olan can alıcı önemde, belirleyici irdeleme aslında hiçbir zaman yapılmaz. Öyle görünüyor ki bir Avrupalı olarak Husserl benliğe dair tüm felsefi hakikatlerden daha öncelikli olan zorunlu özeleştirmeden kaçır. Antropolojisinin temel olan doğal insan kavramına herhangi bir ampirik statü kazandırmaktan özenle kaçınan Rousseau'nun düşmediği hataya tam da Husserl düşüyordur. Husserl'in Avrupa'nın üstünlüğü iddiasının bugün hâlâ eleştiriye muhtaç olduğu söylenemez pek, yeterince eleştirilmiştir çünkü. Son derece iyi niyetli birinden söz ediyor olduğumuz için, Avrupa'nın, merkezin ta kendisi olduğu yolundaki temelsiz hak talebi uğruna tam da merkez olarak kendisini yok etmek üzere olduğu bir sırada bu tür bir iddiada bulunmanın dokunaklılığına dikkat çekmek yeterli olacak.

Ama konu kişisel durumu aşıyor. Husserl'in, daha genel bir kriz biçimi hakkında acil bir kişisel ve politik kriz halinde konuşmaktan ibaret denebilecek metni, kriz tarafından belirlenmiş tüm ifadelerin yapısını çarpıcı bir berraklıkla açığa vurur. Önemli bir hakikati saptar: Felsefi bilginin ancak kendisine geri döndüğünde varlık kazana bildiğidir bu. Ama tam da aynı metinde birdenbire tersini yapmaya yönelir. Kriz retoriği, kendi hakikatini bir hata şeklinde ifade eder.

Bizatihi kendisi, kendi yaydığı ışığa bütünüyle kördür. Aynısının Mallarmé'nin çıkış noktamızı oluşturan *Dizenin Krizi* için de geçerli olduğu gösterilebilir – gerçi Mallarmé gibi bir insanın kendi akıl karışmışlığını göstermek, Husserl gibi takdire şayan dürüstlükte bir insanınkini göstermekten çok daha karmaşık bir şey olurdu.

Sorumuz daha ziyade şöyledir: Kriz deneyimine eşlik eden bu akıl karışıklığı örüntüsü edebiyat eleştirisinde nasıl bir karşılık bulur? Husserl ayrıcalıklı Avrupalı bakış açısını sorgulama konusundaki acil felsefi zorunluluğa dikkat çekiyordu, ama kendisi bu zorunluluğa tamamen kördü; tam da felsefi bilginin ampirik bilgidен üstünlüğünü doğru anladığı sırada, felsefi olmaktan en uzak şekilde davranıyordu. Aslında felsefenin sahici bir dil olarak sahip olduğu ayrıcalıklı konumu ortaya koyuyordu, ama sıra bu sahiciliği kendisine uygulamaya gelince, sahiciliğin taleplerinden bir anda kaçırıyordu. Aynı şekilde, gizemden-arındırmayı hedefleyen eleştirmenler de aslında edebiyatın sahici bir dil olarak sahip olduğu ayrıcalıklı konumu ortaya koyuyor, ama kendilerini içgörülerini edindikleri kaynaktan kopartarak bu sahiciliğin olası içerimlerinden kaçınıyorlar.

Zira dil hakkında ileri sürülen, gösterge ile anlamın asla örtüşemeyeceği şeklindeki önerme, edebi olarak adlandırdığımız türdeki dilin sorgulamadan kabul ettiği şeydir tam da. Gündelik dilin tersine edebiyat, bu bilginin en ucundan başlar; dolaysız ifade yanılığından kurtulmuş yegâne dil biçimidir. Bunu hepimiz biliriz, ama yanıltıcı bir biçimde, tam da bunun tersinin doğru olduğunu iddia ederek biliriz. Yine de hakikat, edebiyattan *kurmaca* diye söz ettiğimizde edebiyatın gerçek doğası hakkında sahip olduğumuz önbilgide saklıdır. Yunan edebiyatı dahil bütün edebiyatlar, kendilerini her zaman kurmaca tarzında var olan şeyler olarak adlandırmışlardır; *İlyada*'da Helen'le ilk kez, gerçek bir savaşı kurmaca bir nesne biçiminde dokuyan anlatıcının simgesi olarak karşılaşırız. Helen'in güzelliği, kendi kurmaca doğalarına dikkat çeken varlıklar olarak tüm gelecek anlatıların güzelliğinin habercisidir. Bir kurmaca yapının tam da varoluşu gereği ampirik gerçeklikten ayrıldığını ileri sürmesini mümkün kılan veya bir gösterge olarak, varoluşu gereği bu göstergenin kurucu etkinliğine dayanan bir anlamdan kopmuş olduğunu ileri sürmesini sağlayan yansıtıcı ayna etkisi edebiyat yapının özünü niteleyen şeydir. Yazarın aksi yöndeki açık beyanları

hilafına, kurmacayı terk ettiği bir gerçeklikle karıştıran okur, kurmacanın değerini azaltır. Rousseau Julie'ye şöyle yazdırır: "Bu dünyada yaşanması tek yer hayaller âlemdir; insan işlerinin boşluğu öyle bir noktada ki, kendi kendine var olan Varlık bir yana, var olmanın dışında güzel bir şey yok" (*La Nouvelle Heloise*, Pléiade ed. II, s. 693). Kurmacanın gerçeklikten, hayal gücünün algıdan üstünlüğünü savunan bu iddia, bir eksikliği, eksik bir gerçeklik hissiyatını telafi etmeye yönelik bir ifade olarak kabul edilirse, tamamen yanlış anlaşılmış olur. İnsanın mutluluğu hakkında bilinebilecek her şeyi bilen ve ölümü Sokratik bir sükûnetle karşılamak üzere olan kurmaca bir karaktere atfedilir söz konusu ifade. Nostalji veya arzu kavramını aşar, çünkü arzunun her türlü tatmin olanağını boşa çıkaran temel bir varlık örüntüsü olduğunu keşfeder. Rousseau başka bir yerde kurmacanın bir hiç oluşundan (hayallerimin hiçliği) yine benzer terimlerle söz eder: "Tüm düşlerim gerçekleşseydi bile, yine de tatmin olmazdım: Düş kurmaya, hayal etmeye, arzulamaya devam ederdim. İçimde hiçbir şeyin dolduramayacağı tarifsiz bir boşluk hissediyordum; kalbin, kavrayamadığım ama yine de cazibesini hissettiğim başka türde bir bütünlenmeye duyduğu bir özlem" (Malesherbes'e Mektup, Pléiade ed. I, s. 1140).

Bu metinler romantik olarak adlandırılabilir; metinleri, birçok kişinin, bütün dönemler ve yazarlar arasında en yanıltıcısı addettiği bir dönemden ve yazardan kasıtlı olarak seçtim. Ama insan, bu tür bir bilinci adlandırmak için nostalji veya arzu gibi terimleri kullanmakta tereddüt ediyor, zira her türlü nostalji veya arzu bir şeye veya birisine duyulan bir arzu, bir özlemdir; burada bilinç bir şeyin eksikliğinden kaynaklanmaz, bilakis bir yokluğun, bir hiçliğin mevcudiyetine dayanır. Şiirsel dil, bu boşluğu her dem yenilenen bir anlayışla adlandırır ve Rousseau'nun özlemi gibi onu tekrar tekrar adlandırmaktan asla usanmaz. Bu kalıcı adlandırma, edebiyat dediğimiz şeydir işte. Tıpkı şiirsel liriğin, gerçek duyguların işe karışmadığı huzurlu anlarda ortaya çıkıp bir anımsama yanılması yaratmak üzere kurmaca duygular icat etmeye yönelmesi gibi, kurmaca yapıt da başkalarının gerçekliği gibi bir yanılmayı yaratmak üzere kurmaca özneler icat eder. Gelgelelim kurmaca mit değildir, zira kendisini kurmaca olarak tanır ve adlandırır. Bir gizemden-arındırma değildir, daha en baştan gizemden arındırılmıştır za-

ten. Modern eleştirmenler edebiyatı gizeminden arındırdıklarını zannettiklerinde, aslında edebiyat gizeminden arındırıyordur onları; ama bu, zorunlu olarak bir kriz biçiminde gerçekleştiğinden, kendi içlerinde olanlara kördürler. Tam da edebiyatın hesabını gördüklerini iddia ettikleri anda edebiyat aslında her yerdedir; antropoloji, dilbilim, psikanaliz olarak adlandırdıkları şey, aynen Hydra'nın* başı gibi, her kesildiğinde yeniden zuhur eden edebiyattan başka bir şey değildir. İnsan zihni, "insani meselelerin hiçliği" ile yüzleşmekten kaçmak için şaşırtıcı çarpıtma manevraları yapacaktır. Kişi hatanın eşyanın tabiatından geldiğini görmemek için onu bireysel "romantik" özneyle yerleştirmeyi seçer ve böylece, bir kıyamet tablosu gibi görünse de, temelde teskin edici ve ılımlı olan bir tarihsel şemanın arkasına saklanır.

Lévi-Strauss akli korumak uğruna özne kavramını terk etmek zorunda kalmıştı. Öznenin aslında varlıkların davranışına tutarlılık kazandırmak için bilim insanları tarafından koyutlanmış bir hipotez, "sanal bir geçit" olduğunu söylüyordu. Lévi-Strauss'un "[yapısalcıların] düşünme etkinlikleri sanal bir odaktan kaynaklanan ışıkla ilgilidir..." açıklamasındaki metafor, temel optik kırınım yasalarından gelir. Bu imge fizikçinin hayali odakları ile edebi dil içinde meydana gelen *kurmaca* varlıklar arasındaki karışıklıktan yararlandığı için daha da çarpıcı bir hale bürünür. Sanal odak, benlikten bağımsız olarak var olan bir sürece rasyonel bütünlük kazandırmak üzere koyutlanmış yarı-nesnel bir yapıdır. Özne, doğal aklın açık kılma zahmetine girmediği şeyi geometrik inşanın noktalı çizgileriyle doldurur yalnızca; pasif ve sorunsuz bir rolü vardır. "Sanal odak" tam anlamıyla bir hiçliktir, ama hiçliği bizi pek de ilgilendirmez, zira basit bir akıl edimi, ona rasyonel düzene hiçbir zararı dokunmayan bir varlık tarzı kazandırmaya yeterlidir. Ne var ki aynı şey, kurmacanın hayali kaynağı için geçerli değildir. Burada insan benliği kendi içindeki boşluğu deneyimlemektedir ve icat edilen kurmaca, boşluğu doldurmak şöyle dursun, kendisini katışıksız bir hiçlik olarak, kendi istikrarsızlığının faili olan bir öznenin tekrar tekrar dile getirdiği *bizim kendi* hiçliğimiz olarak ortaya koyar. Lé-

* Yunan mitolojisinde Ekhidna'nın Typhon'dan gebe kalarak doğurduğu dokuz başlı dev canavar. -ç.n.

vi-Strauss'un özneyi bastırması, etnolojinin bilimsel statüsünü korumaya yönelik bir girişim olarak son derece meşru bir harekettir; ama tam da bu yüzden, doğrudan doğruya benliğin ontolojik statüsüyle ilgili daha önemli bir soruna yol açar. Bu noktadan itibaren, edebiyat birincil önemde bir bilgi kaynağı olarak kabul edilmedikçe felsefi bir antropoloji olanaksız olacaktır.

Amerikan Yeni Eleştirisi'nde Biçim ve Maksat

Çok değil, on yıl kadar önce, Amerikan ve Avrupa eleştirisini karşılaştırmak, büyük bir ihtimalle, edebiyata üslup açısından ve tarih açısından yaklaşmak arasındaki farklılıklar üzerinde yoğunlaşmayı gerektirirdi. Amerikan eleştirisinin Avrupa ile daha yakın bir temas kurmuş olmaktan nasıl bir fayda sağladığı değerlendirilirken, en iyi Avrupa yapıtlarından bazılarında tarihsel bilgi ile sahici bir edebi biçim duygusu arasında kurulan denge vurgulanırdı. Ne var ki, tam da tarihsel nedenlerle, bu senteze Amerika'da nadiren ulaşılmıştır; Lovejoy ile başlayan ve Avrupa'ya özgü bir tarih hissini Amerikalılara özgü bir biçim hissi ile birleştirebilecek düşünce tarihi, bir kaide değil, istisna teşkil eder. Egemen etki, yani Yeni Eleştiri'nin etkisi, kökenlerini belirleyen tarih-karşıtı önyargıyı alt etmeyi hiçbir zaman başaramamıştır. Muazzam bir metodolojik özgünlüğe ve inceliğe sahip olmasına rağmen Yeni Eleştiri'nin büyük katkılar yapmasına engel olan nedenlerden biri de kesinlikle bu yetersizlik olmuştur.

Avrupa'nın yöntemleriyle daha yakın bir temas, Yeni Eleştirel yaklaşımın genişletilmesine muhtelif katkılar yapabilir elbette. Bu tür temas fırsatları her zaman çıkmıştır. Nitekim en tipik tarihçiden tutun da çağdaş üslup incelemelerinin en iyi tatbikçisine kadar birçok Avrupalı, Amerika'da epey uzun bir süre bulunmuştur: Akla hemen Erich Auerbach, Leo Spitzer, Georges Poulet, Dámaso Alonso, Roman Jakobson ve başka birçok isim geliyor. Ne var ki, bu kişilerin etkisinin genellikle kendi uluslarına özgü uzmanlık alanlarıyla sınırlı kalmış olması, üniversitelerimizde muhtelif bölümler arasındaki kopukluğa yol açan engelleri aşmanın ne denli zor olduğunu gösteriyor. Kim bilir, belki de Amerikan biçimciliği rüştünü ispatlayabilmek için bu izolasyona ihtiyaç duyuyordu. Öyle ya da

böyle, Yeni Eleştiri, etkisi doruğa çıktığında bile, başlangıçtaki sınırlarıyla kısıtlı kaldı, üstelik bu bakımdan ciddi bir meydan okumayla da karşılaşmadı.

Oysa çok çeşitli kaynaklardan bu tür bir itiraz yükselebilirdi. Bunun için ille de edebiyat çalışmalarının geleneksel örüntülerine dokunulması da gerekmiyordu. Maalesef artık çok geç, böyle bir hesaplaşmanın vadesi doldu çünkü. Biz buna hayıflansak bile, hesaplaşmayı önleyen nedenlerin analizi de bir işe yaramayacak, olsa olsa soyut, akademik bir çaba olarak kalacak sadece. Geçen beş yıl boyunca, burada ve yurtdışında, edebiyat çalışmaları sorununu büsbütün farklı bir perspektife yerleştiren kapsamlı bir değişim yaşandı. Geçtiğimiz yirmi-otuz yıllık dönemin ana eleştirel yaklaşımlarının hepsi, ki bunlar ister Amerikan ister Avrupalı olsun, ister biçime ister tarihe yönelmiş olsun hiç fark etmez, edebiyatın özerk bir zihinsel faaliyet olduğu ve dünyada sadece kendi amaçları ve maksatları kapsamında anlaşılabilir farklı bir varoluş tarzı teşkil ettiği şeklinde örtük bir varsayıma dayanıyordu. Ama bugün, bu özerklik bir kez daha sorgulanıyor ve bu sorgulamadan başarılı sonuçlar elde ediliyor. Mesela çağdaş Fransız yapısalcılığı, sosyal bilimlerinden (özelikle de antropoloji ve dilbilimden) türettiği metodolojik modelleri edebiyatın incelenmesine uyguluyor; Amerikalı eleştirmenlerin, geri planda kalmış olsa bile mevcudiyetlerini her dem korumuş olan sosyolojik, politik ve psikolojik mülahazalara yeniden ilgi göstermelerinde de benzer eğilimler gözlemleniyor. İlginçtir, uzun süredir beklenen, Avrupa eleştirisi ve Amerikan eleştirisi birlikteliği gerçekleşmeye yüz tutmuş durumda, ama bu birliktelik, estetik bir faaliyet olarak edebiyatın özerkliğinin tepeden turnağa sorgulanması biçimine bürünerek gerçekleşiyor.

Sonuçta sevindirici bir gelişme bu, ama yine de eleştirelliği elden bırakmamak lazım. Bizi çoktandır yapılması gerektiği halde yapılmayan bir şeyi yapıp özerklik görüşünün dayandığı varsayımları yeniden irdelemeye zorluyor, zira Amerikalı biçimcilerin bu görüşü iyi kavramış oldukları hiç de kesin bir şey değil. Fikirleri edebi-olmayan modellerden türettikleri önyargılardan kaynaklanmış olabilir pekâlâ. Sonuçta edebi yapıtlarda karşılaşılan özerklik hiç de apaçık bir şey değildir; dolayısıyla, bu özerkliğin geriye dönük eğilimlerden, yani edebi dilde işlerlik gösterenlerden daha ka-

ba bilinç tarzlarına uygulanan yöntemlerden hareket edilerek mi sorgulandığını irdelemeden önce onu yeniden tanımlamamız gerek. Biçim ile maksat arasındaki ilişkinin doğası, bize olası bir yaklaşım yolu sunarak bu konuya dair bir içgörü kazanmamızı sağlayabilir.

Çıkış noktamızı, İngiliz anlambilimci Stephen Ullmann'ın Fransız kurmacasının üslup özellikleri üstüne bir yapıtında yaptığı bir açıklama oluşturacak. Ullmann, Leo Spitzer'in yöntemine ilişkin bir tartışmaya el atar ve Spitzer'e sıkça yöneltilen bir suçlamayı değerlendirir. Spitzer'in görünüşte nesnel olan filolojik analizlerinin aslında, ezelden beridir sahip olduğu duygusal kanıların *a posteriori* rasyonelleştirilmesi olduğunu iddia eden bu suçlama hakkında Ullmann şöyle der:

Profesör Spitzer bu suçlamayı kesinlikle reddetmiştir; ama iddia doğru olsa bile aslında böyle bir şey yönteminin değerini etkilemez. İspat aydınlatıcı olduğu sürece, adımların nasıl bir sırayla atıldığı kesinlikle önemli değildir; asıl önemli olan, yazarın ruhundan kaynaklanan bir üslup özgünlüğü ile aynı zihinsel etkenin diğer tezahürleri arasında bir bağ kurulmuş olmasıdır. Spitzer'in yönteminin övgüyü hak eden en önemli özelliği, aslında üslup olgularını tecrit halinden çıkarıp yazarın deneyiminin ve faaliyetinin diğer boyutlarıyla ilişkilendirmiş olmasından kaynaklanır.¹

Belli bir şekilde yorumlanacak olduğunda –ama bu yorum ile de Bay Ullmann'ın aklındaki yorum olmayabilir– bu olumlama, yazarın başlangıçtaki öznel deneyimi ile dilin –mesela, hepsi de duygusal deneyim alanına ait olan ses, ölçü, hatta imge özellikleri gibi– yüzeysel boyutlarına ait ayırt edici özellikler arasında bir süreklilik koyutlar. Bu süreklilik, edebi dilin doğasına dair tartışmalı bir önkabul içerir. İnsan öznelliğinin daha karanlık bölgelerine girmeyi zorunlu kılan riskli araştırmaları gereksiz kılıp, bizi özelliklerin gözlemlenebileceği, hatta ölçülebileceği açık ve kesin bir alana yerleştirdiği için bu formül caziptir. Peki ama, derinlik ile yüzey arasındaki, üslup ile tema arasındaki bu sürekliliği sorgusuz sualsiz kabul edebilir miyiz? Şiir teorisinin uğraşmak zorunda olduğu en sorunlu konu bu değil midir?

1. Stephen Ullmann, *Style in the French Novel* (Cambridge, İngiltere, 1957), s. 28-9.

Başka bir yapıtta, yani –sadece üslupla ilgili olmaktan ziyade, kapsam bakımından tarihsel ve tematik olan– *Mimesis*'te Erich Auerbach, Batı edebiyatında Kutsal Kitap ve Helen gelenekleri arasında var olan bir gerilimden söz ederken, Batı edebiyatını "Hristiyan gerçeklik anlayışında, başlangıcından itibaren ve aslında toptan egemen olan bir mücadele [olarak], duysal görünüş ile anlam arasındaki mücadele (*Kampf zwischen sinnlicher Erscheinung und Bedeutung*)"² olarak tanımlar. Bağlamdan da açıkça anlaşılacağı üzere, Auerbach'ın burada sözünü ettiği "anlam", doğrudan doğruya bir metnin anlamsal *donnée*'si (verileri) değil, temaların seçimini ve dile getirilişini belirleyen derin iç deneyimdir. Ama gerçekten böyle olsa bile, üslup incelemelerinin alanını oluşturan "duysal görünüşlerin" incelenmesi, bizi hiçbir zaman temaların gerçek anlamına ulaştıramaz, zira bu ikisi, en azından Batı edebiyatında, hiçbir diyalaktığın aralarında köprü kuramayacağı köklü bir süreksizlik ile birbirinden ayrılmıştır. Öyleyse Leo Spitzer'in çıkış noktası olarak öznel bir unsur mu, yoksa duysal bir unsur mu benimsediği son derece önemlidir, çünkü bu iki durumdan her biri bizi zat kutuplara ulaştırır.

Ullmann'ın tanımının hangi varlık türleri için geçerli olduğunu anlamak kolaydır. Bazı varlıklar, duysal görünüşlerinin toplamına eşit olduğu düşünülebilecek bir anlamla var olurlar. İmgelemin müdahalesinin yol açtığı karışıklıklardan tamamen arınmış ideal bir algılama için "taş"ın "anlamı" yalnızca duysal görünüşlerin toplamını ifade edebilirdi. Aynı şey bütün doğal nesneler için geçerlidir. Ama en katışıksız sezgisel bilinç bile, sözgelimi sandalye gibi bir nesnenin anlamını, bu nesneyi tanımlarken *kullanımına* atıfta bulunmadan asla kavrayamazdı; "sandalye" nesnesine dair algıların en incelikli tanımı bile, bu algıların nesneyi tanımlayan potansiyel bir edim açısından düzenlenmemesi, yani bu nesnenin üzerine oturan bir şey olduğunun belirtilmemesi durumunda, anlamsız olurdu. Öyleyse nesnenin kurucu öğelerinden biri de, potansiyel oturma edimidir. Bu öğenin bulunmaması durumunda, nesne bütünselliği içinde kavranamaz. Taş ile sandalye arasındaki farklılık, doğal bir nesneyi maksatlı (*intentional*) bir nesneden ayırır. Maksatlı nes-

ne, varlık kipinin kurucu bir ögesi olarak özgül bir edime belli bir göndermeyi zorunlu kılar. Ullmann'ın metninde olduğu gibi, edebi dilde anlamın duyusal görünüşlerin toplamına eşit olduğu önsel bir şekilde ileri sürülerek, aslında ontolojik bir ifadeyle, edebiyatın dilinin doğal bir nesne ile aynı türden olduğu koyutlanıyordur. Dolayısıyla maksat etkeni gözardı edilmiştir.

Amerikan eleştirisini değerlendirebilmek için "maksat" kavramına açıklık getirilmesi son derece önemlidir, zira Yeni Eleştirmenlerin kendilerini teorik olarak ifade etmeye rıza gösterdiği nadir anlarda, maksat kavramı, çoğunlukla olumsuz olmakla birlikte daima önemli bir rol oynamıştır. Wimsatt ve Beardsley "maksat safsatası" terimini daha 1942'de uydurmuşlardır; diğerlerinden daha iyi olan bu formül, söz konusu eleştirinin işlerlik gösterdiği ufku belirler. Daha sonra Wimsatt bu terimi *The Verbal Icon* (Sözel İkon) kitabında, şiirsel bilincin özerkliğini ve bütünlüğünü ileri sürmek için kullanırken daha da geliştirir. Wimsatt'ın amacı, tema ile üslup arasındaki karmaşık ilişkiyi aşırı basitleştiren kaba tarihsel veya psikolojik belirlenimci sistemlerin müdahalesine karşı şiirin alanını savunmaktır. Böylece söz konusu yabancı cisimlerin şiirin alanına davetsiz girişlerine fırsat veren bir gedik olarak maksat kavramı üzerinde yoğunlaşır. Ama bunu yaparken, her şeyi bir kenara bıraktığımızda bile fazlasıyla meşru olan özerklik ilgisinin, onu edebiyat yapıtının ontolojik statüsüne dair çelişkili varsayımlarda bulunmaya sürüklediği ânu gözlemlememize de fırsat verir. Her şeyi işine geldiği gibi çarpıtmayacak denli aşırı hassas bir estetikçi olan Wimsatt başta şöyle yazar: "Şiir, şair ile dinleyicisi arasındaki bir şey olarak algılandığında bir soyutlamadır elbette. Bir edimdir şiir." Maksat eksenli bir şiir teorisinin memnuniyetle onaylayacağı bir açıklamadır bu. Wimsatt daha sonra şöyle devam eder: "Ama şiiri anlamak ve değerlendirmek için şiir edimini ele alacaksak ve şiir de bir eleştiri nesnesi olarak eleştirilere göğüs germek zorundaysa, ona somut bir kimlik kazandırılması gerekir."³

Edebi edimin, maksat özelliğini bastırarak onu edebi bir nesneye dönüştüren bu tür bir zemin, sadece bir olanak olmakla kalma-

3. William Wimsatt, *The Verbal Icon* (Lexington, Kentucky, 1954), 1. Bölüm, s. xvii.

yıp, eleştirel bir tanımın mümkün kılınması için de gerekliyse, bu durumda edebi dilin statüsünün doğal bir nesneninkine benzediği dünyayı henüz terk etmemişiz demektir. Bu varsayım, maksadın doğasının yanlış anlaşılmasından kaynaklanır. Fiziksel bir modelle analogi kurarak, "maksat"ı bir testiden bardağa şarap koymaya benzetirsek, şairin zihninde var olan psişik veya zihinsel bir içeriğin okurun zihnine aktarılması olarak da görebiliriz. Başka bir yere aktarılması gereken belli bir içerik vardır ve aktarımı gerçekleştirmek için gerekli olan enerji de, maksat denilen dış bir kaynaktan gelmek zorundadır. Ama bu, maksat kavramının doğası gereği fiziksel veya psikolojik değil, yapısal olduğunun gözardı edilmesi anlamına gelir; yapısallığı bakımından maksat, ampirik ilgilerinden bağımsız olarak bir öznenin etkinliğini içerir, ama elbette bu ilgilerin, yapının maksatlılığı ile hiçbir ilgisi bulunmaması koşuluyla. Yapısal maksat, ortaya çıkan nesnenin bileşenleri arasındaki ilişkiyi nesnenin tüm parçaları bakımından belirler, ama yapısallaştırma edimine girmiş kişinin içinde bulunduğu belirli zihinsel halin yapısallaştırılan nesne ile ilişkisi tamamen olumsaldır. Sözelimi, tüm bileşenleri bakımından sandalyenin yapısını belirleyen şey, sandalyenin üzerinde oturulacak bir nesne olmasıdır, ama bu yapı, sandalyenin parçalarını birleştiren marangozun ruh haline kesinlikle bağlı değildir. Sıra, edebiyat yapıtına geldiğinde durum elbette daha karmaşıktır, ama burada da edimin maksatlı olması, bırakın şiirsel varlığın bütünlüğünü tehdit etmeyi, bu bütünlüğü daha da kesinleştirir.

Açıkçası Wimsatt'ın diğer Yeni Eleştirmenlerin uyguladığı şeyi teorik olarak formüllemesine olanak tanımış olan uygulama, yani maksadın reddedilmesi son derece zordur. Northrop Frye *The Anatomy of Criticism*'de (Eleştirinin Anatomisi) "maksat safsatası"ndan, kendi geliştirdiği tipik retorik kategoriler sisteminin metodolojik temel taşlarından biri olarak bahseder. Frye'in formüllemesi, Wimsatt'ın somutlaştırılmış "şey"inden ziyade "edim"ine daha yakın gibidir. Frye silahla bir nesneye nişan alma örneğini benimseyerek, maksatlı bir edimin yapısını, nişan almanın yapısına benzetir.⁴ Frye bu tip bir yapının, totolojik olarak kendisinden baş-

4. Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), s. 86.

ka bir şey olmadığı için, başka bir deyişle, tamamen özerk olduğu ve hiçbir dış gönderge barındırmadığı için hiçbir şey hedeflemeyen şiirsel dile değil, katışıksız ilişkiye "nişan alan" söylemsel dile ait olduğu sonucuna ulaşır. Frye'in teorisi bu bakımdan maksatlı dilin ve belirtmeden geçmeyelim, söylemsel dilin yanlış anlaşılmasına dayanıyordur – ama bu durum, diğer sınıflandırmalarının aydınlatıcı önemini pek azaltmaz. Önemli bir ayrımın yapılmış olması koşuluyla, nişan alma edimi, bir noktaya kadar, maksatlı edim için doğru bir model oluşturur. Bir avcı bir tavşana nişan aldığında, maksadının tavşanı yemek veya satmak olduğunu varsayabiliriz ve bu durumda nişan alma edimi, edimin dışındaki bir maksada tabidir. Ama avcı, cansız bir cisme nişan aldığında, edimi nişan almak dışında başka hiçbir maksat taşıyamaz ve bu haliyle, tamamen kapalı ve özerk bir yapı oluşturur. Edim kendisine geri yansır ve kendi maksadıyla sınırlı kalır. Bu yolla, alet (tavşana nişan alan silah) ile oyuncak (kilden yapılmış bir nişangâha nişan alan silah) gibi farklı maksatlı nesneler arasında doğru bir ayrım yapabiliriz. Kant ve Schiller'in Huizinga'dan önce de çok iyi bildiği gibi, estetik varlık kesinlikle oyuncak ile aynı sınıftandır. Gelgelelim bu ayrımı yapmayı başaramayan Northrop Frye, Wimsatt'la düpedüz aynı hataya düşerek, edebi varlığı doğal bir nesne olarak şeyleştirir. Üstelik, fazladan bir tehlikeyi de beraberinde getirir: Onunki kadar ironik olmayan ellerde, teorisi çok daha büyük bir hasara yol açabilir. Wimsatt gibi bir biçimci, yalnızca üzerinde çalıştığı belirli metne somutluk kazandırır, ama Frye gibi bir mitoloğun hayal gücü kıt bir müridi, işi daha da ileri vardırabilirdi. Edebiyatın tamamını, döngüsel olsa bile yine de devasa bir kadavradan ibaret olacak tek bir şey halinde düzenleme ve sınıflandırma hakkını görürdü kendisinde. Frye'in bütün edebi yaratımları "maksadı geçersiz kılma maksadını taşıyan bir etkinlik"⁵ olarak tanımlayan formülü, ancak ezeli bir maksat olarak ebediyen askıda kalabilmesi koşuluyla sağlam sayılabilir.

Nitekim sistematik bir inceleme, geçtiğimiz otuz yıl boyunca İngiliz dilinde yapıt veren başlıca biçimci eleştirmenlerin maksat ilkesini şu ya da bu ölçüde kasıtlı bir şekilde reddetmiş olduklarını gösterecektir. Bu reddedişe bağlı olarak, metin canlılığını yitirip

salt bir yüzeye dönüşür ve üslup analizinin duysal görünüşlerin ötesine geçmesini engelleyerek, biçim eleştirisi dahil tüm eleştirilerin açıklamak zorunda olduğu "anlam ile mücadele"yi algılayamamasına yol açar. Yüzeyi, yaslandığı derinlikten doğal olmayan bir yolla ayırdığınızda, belirginliğini yitirir, bulanıklaşır. Büyük yapıtlar üretmede yetersiz kalan Amerikan biçimciliğinin bu başarısızlığı, edebi biçimin maksat yapısına karşı kör kalmasından kaynaklanır kısmen.

Ama teorik temellerinin zayıflığına rağmen, bu eleştirinin güçlü yönleri de vardır. Fransız eleştirmen Jean-Pierre Richard, Mallarmé incelemesinin sunuşunda, "Çok iyi bilindiği üzere, özellikle belirli yapıtların nesnel ve mimari gerçekliğinin son derece önemli olduğunu savunan İngiliz ve Amerikalı eleştirmenler, [yapıtın biçimsel yapısını tahrip etme] suçlamasını getireceklerdir,"⁶ diyerek bir savunuya giriştiğinde, bu güçlü yönlere gönderme yapmaktadır. Amerikan metin yorumlaması ve "yakın okuma"sının, edebi anlatımın ayrıntılarını ve nüanslarını yakalama bakımından kayda değer bir incelmışlik sergileyen teknikler geliştirmiş olduğu doğrudur. Metinleri "biçimler" olarak, tecrit edilemeyen veya birbirinden ya da bütünden koparılamayan kümeleşmiş kurucu öğeler olarak inceleyenler. Fransız veya Alman yorumlarında genellikle eksik olan bağlam duygusunu veren de budur.

Peki ama burada bariz bir çelişkiyle karşı karşıya değil miyiz? Bir yandan Amerikan eleştirisini edebi metinleri sanki doğal nesnelmiş gibi kabul ediyor diye suçluyoruz, ama bir yandan da, tam da canlı ve doğal bir organizmadakine benzer bir biçimsel bütünlük duygusu taşıdığı için onu göklere çıkarıyoruz. Dil ile canlı bir organizma arasındaki analojiye dayanan ve büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyıl şiirini ve düşüncesini şekillendiren kapsamlı bir metafor-dan beslenmiyor mudur bu biçimlerin bütünlüğü duygusu? Yeni Eleştirmenlerin yapısal biçimciliğini, özellikle I. A. Richards ve Whitehead aracılığıyla, Coleridge'in pek sevdiği "organik" imgeleme bağlayan çizgide bu akrabalığın tarihsel bir teyidine bile rastlanabilir. Sonuçta maksatluluk ilkesinin işin içine dahil edilmesi, or-

6. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, 1961), s. 31.

ganik analogiyi tehlikeye atıp biçim duygusunun yitirilmesine yol açardı; Yeni Eleştirmenlerin, son derece anlaşılır olan, en büyük güç kaynaklarını koruma ihtiyacı da bundan kaynaklanır.

Ama unutulmamalıdır ki, Coleridge'in imgelemin "esemplastik" gücü olarak adlandırdığı şey, bilincin katılımına kuşkuyla yer bırakmayacak bir açıklıkla evrenin doğal gücüne dayanmıyordu. *The Mirror and the Lamp* (Ayna ve Lamba) adlı eserinde M. H. Abrams, Coleridge'de özgür iradenin önemli bir yer tuttuğunda ısrar eder haklı olarak. "Coleridge," diye yazar, "buluşta bilinçdışı bir bileşen barındığını kabul etse de, Shakespeare gibi bir şairin 'tasarlamadan tek bir şey bile yazmadığını' kanıtlamaya kararlıydı. Bir bitki nasıl kendisine ait olmayan bir edimle ve bilinçsiz bir biçimde kendi oluyorsa, der bize Coleridge, siz de kendinizi öyle öldürmalısınız."⁷ *Les Métamorphoses du cercle*'de (Dairenin Dönüşümleri) Coleridge'in biçim anlayışından söz eden Georges Poulet, biçim duygusunun "irademizin, kendi yasasını ve benzersiz biçimini şiirin evrenine dayatan eylemi"nden⁸ kaynaklandığında ısrar eder. Öyleyse şiirsel imgelemin yapısal gücü, doğa ile bir analogiye dayanmıyor, bir maksatlılık unsuru içeriyordur. Abrams, Coleridge'in özgür irade anlayışı "göründüğü kadarıyla, seçtiği analoginin içkin eğilimi ile çelişiyor,"⁹ yorumunda bulunduğu bunu çok iyi algılamıştır.

Bu müphemlik, Coleridge'in modern müritlerinde, teorik varsayımları ile ulaştıkları pratik sonuçlar arasında garip bir uyumsuzluk biçiminde boy gösterir yeniden. Yorumları giderek daha da inceliklen, Amerikan eleştirisi tek bir anlam keşfetmek yerine, temelde birbirlerine taban tabana zıt olabilecek bir anlamlar çoğulluğuna ulaşır. Doğal dünyanın tutarlılığının parçası olan bir sürekliliği açığa vurmaktansa, bizi süreklilik arz etmeyen düşünsel bir ironi ve muğlaklık dünyasına götürür. Handiyse kendisine rağmen yorumlama sürecini öyle zorlar ki organik dünya ile şiir dili arasındaki analogi sonunda infilak eder. Bu birlikçi eleştiri sonunda bir muğ-

* Şeyleri birleşik bir bütün olarak şekillendirme. -ç.n.

7. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), s. 173-4.

8. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* (Paris, 1961), s. 154.

9. Abrams, *a.g.y.*, s. 174.

laklık eleştirisi olur çıkar ve koyutlamış olduğu birliğin eksikliğine dair ironik bir düşünce haline gelir.

Peki ama bu durumda metin incelemesinin hiç durmadan tekrar tekrar onayladığı ve Amerikan eleştirisinin verimliliğini borçlu olduğu bağlamsal birlik nereden kaynaklanır? Esasında yarı-döngüsel olan bu birlik şiirsel metnin kendisinden ziyade, bu metni yorumlama ediminde barınmaz mı? Burada karşılaştığımız, "biçim" diye bilinen döngü, metin ile doğal şeyler arasındaki bir analogiden kaynaklanmaz, aksine Spitzer'in¹⁰ zikrettiği yorumbilgisel döngüyü oluşturur. *Wahrheit und Methode*'da¹¹ (Hakikat ve Yöntem) Gadamer bu yorumbilgisel döngüyle tarihin izini sürer ve *Varlık ve Zaman*'da da Heidegger'in felsefî incelemesinin temelinde bu döngünün ontolojik bir önem taşıdığını görürüz.

Öyleyse Amerikan eleştirisinde meydana gelen şeyi, şöyle de açıklayabiliriz: Eleştirmenler, biçimlerin okunmasına böylesine sabırlı ve hassas bir dikkat gösterdikleri için, pragmatik olarak yorumbilgisel yorumlama döngüsüne kapılmış ve onu doğal süreçlerin organik döngüsellliği ile karıştırmışlardır. Bu tam da, Spitzer'in Yeni Eleştiri dönemindeki etkisinin çok küçük bir alanla sınırlı olduğu ve Heidegger'inkinin ise daha mevzubahis bile olmadığı bir sırada kendiliğinden meydana gelmişti.

Burada Heidegger'in yorumbilgisel döngüsellik teorisinin yalnızca bazı yönlerini vurgulayabilirim. Aslında Heidegger'in teorisi eşit derecede önemli iki fikri birleştirir. Birincisi tüm yorumların epistemolojik doğasıyla ilgilidir. Fizik bilimlerinde meydana gelen şeyin aksine, maksatlı bir edimin veya maksatlı bir nesnenin yorumlanması daima maksadın *anlaşılmasını* içerir. Tıpkı bilimsel yasalar gibi, yorumlama da aslında, bir açıklamanın menzilini daha geniş bir alana tatbik edilecek şekilde genişleten bir genellemedir. Ne var ki genellemenin yapısı, doğa bilimlerinde sık sık karşılaşılan yapılardan tamamen farklıdır. Doğa bilimlerinde verili bir fenomenin öngörülebilirliği, ölçümü veya belirlenim tarzı ile ilgileniriz, ama kesinlikle onu anladığımızı iddia etmeyiz. Gelgelelim bir mak-

10. Leo Spitzer, *A Method of Interpreting Literature* (Northampton, Massachusetts, 1949).

11. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960).

sadı yorumlamak, onun anlaşıldığı anlamına gelebilir sadece. Varolan bir gerçekliğe hiçbir yeni ilişki kümesi eklenmez, ama *orada zaten var olan* ilişkiler sadece tek başlarına değil (doğa olayları gibi), *bizim için* var oldukları halleriyle de ortaya çıkarılmaktadır. Ancak bizim için çoktan verili olan ve çoktan bildiğimiz bir şeyi anlayabiliriz, ama onu da bilinçdışı adı bile verilemeyecek kırık dökük, sahicilikten uzak bir şekilde anlarız. Heidegger bunu *Vorhaben*, yani tüm anlayışların önyapısı olarak adlandırır.

Bu yalnızca, filolojik yorum gibi türev niteliğinde anlama ve yorumlama biçimleri alanında bile olsa, daima dikkat çekilmiş olan bir olgudur...

Bilimsel bilgi, haklı çıkarılmak için kesin bir kanıtlama gerektirir. Bilimsel bir ispatta kanıtlamakla mükellef olduğumuz şeyi önkabul alamayız. Ama yorumlama, ne olursa olsun, zateri anlaşılan şeylerin alanında işlerlik göstermek zorundaysa ve bu anlayıştan beslenmesi gerekiyorsa, bir döngüye girmeden bilimsel sonuçlara nasıl ulaşabilir?.. Bununla birlikte, en temel mantık kuralları, bu döngünün kısır olduğunu söyler. Ama bunun bir kısır döngü olduğunu düşünüyor ve ondan kaçmaya çalışıyorsa, hatta sadece onun bir kusur, bir tamamlanmamışlık olduğundan şüpheleniyorsa bile, bu durumda anlama edimi tamamen yanlış anlaşılmış demektir... Yorumlamayı mümkün kılan temel koşullar yerine getirilecekse, bunun gerçekleşme koşullarını daha en baştan kabul etmemiz gerekir. Tayin edici olan şey, döngünün dışına çıkmak değil, bilakis ona doğru yoldan girmektir. Anlama döngüsü, her türlü rastlantısal bilginin hareketine izin verilen bir yörünge değildir; bizatihi *Dasein*'in varoluşsal önyapısının bir ifadesidir... Döngüde olumlu bir olanak, ezeli bir bilgi olanağı saklıdır.¹²

Şiirsel bir metnin yorumcusu için bu önbilgi metnin kendisidir. Metni bir kez anlayınca, gizli bilgi açığa çıkar ve zaten orada olan şeyi tüm açıklığıyla ifşa eder. Aydınlatıcı yorum, metne eklenmiş bir şey olmak şöyle dursun, daha en baştan tüm zenginliğiyle orada bekleyen metne ulaşma çabasıdır sadece. Nihayetinde ideal yorum da, gerçekten yüzeysel olacaktır ve metnin tamamen açığa vurulmasının yolunu açmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Bu ideal yorumun gerçekte hiçbir zaman var olamadığını söylemeye bile gerek yok. Heidegger, Hölderlin'in şiiri hakkındaki kendi yorumlarına yazdığı önsözde, ideal yorumcunun bakış açısından yazdığını iddia ediyor olsa da, aslında bu rahatsız edici bir iddiadır, çünkü yorum-

bilgisel sürecin zamansal yapısına aykırıdır. Gizli önbilgi, zamansal olarak, ona yetişmeye çalışan yorumlayıcı açıklamanın önündedir daima.

Heidegger yorumbilgisel döngü kavramını şiirle veya şiirin yorumlanmasıyla bağlantılı olarak geliştirmek yerine, genelde dile uygulamıştır. Bütün diller, anlamaya kesinlikle ulaşmasalar bile, bir noktaya kadar yorumla ilgilidirler. Bu noktada yorumbilgisel sürecin ikinci bir ögesi devreye girer: döngüsellik veya bütünsellik kavramı. Ancak anlama mümkün olduğunda döngü tamamlanmış görünür ve ancak bundan sonra yorumlama ediminin önbilgi yapısı tamamen ortaya çıkar. Gerçek anlamda anlamak, daima belli bir ölçüde bütünsellik gerektirir; hiçbir zaman ulaşamadığı ama az çok berak bir biçimde farkında olduğu önbilgi ile temas kurabilmesinin tek koşulu da bu bütünselliktir. Sıradan dilin tersine şiirsel dilin "biçim" dediğimiz şeyi barındırıyor olması, onun bu noktaya ulaştığını gösterir. Dolayısıyla eleştirmen, şiirsel dili yorumlarken, özellikle de "biçimi"ni ortaya çıkarırken, ayrıcalıklı bir dil ile meşgul oluyordur: En yüksek maksadına ulaşmış ve olası en eksiksiz kendini-anlamaya yönelmiş bir dil ile karşı karşıyadır. Eleştirel yorum, biza-tihi eksiksiz yoruma ulaşmaya çalışan bir bilinci hedef alır. Yazar ile eleştirmen arasındaki ilişki, sürdürdükleri faaliyet bakımından hiçbir farklılık göstermez, zira her ikisi de eksiksiz anlamayı hedefleyen bu iki edim arasında hiçbir temel süreksizlik yoktur; farklılık aslen zamansaldır. Şiir, eleştirinin önbilgisidir. Eleştiri, şiiri değiştirmek veya çarpıtmak şöyle dursun, onun ne olduğunu gösterir sadece.

Edebi "biçim", önbilginin haberci niteliğindeki yapısı ile yorumlama sürecinin bütünselliğinde barınan maksat arasındaki diyalektik etkileşimin ürünüdür. Kavranması zor bir diyalektiktir bu. Bütünsellik fikri, düzenli ve tutarlı bir sisteme ulaşmaya çalışan ve nesnel yapılara dönüşmeye yönelik karşı konulmaz bir eğilim barındıran kapalı biçimleri ima eder. Yine de, ısrarla unutulmuş zaman-sal etken, biçimin kendi tamamlanmasına yönelik bir süreçten başka bir şey olmadığını bize anımsatmalıdır. Tamamlanmış biçim hiçbir zaman, yapının bir boyutu, dilin duyusal veya anlamsal bir boyutuyla örtüşebilen somut bir boyutu olarak var olmaz. Yapıt, yorumcunun sorgulaması karşısında kendisini açığa vururken, biçim yorumcunun zihninde oluşur. Ama yapıt ile yorumcu arasındaki bu di-

yalog sonsuzdur. Yorumbilgisel anlayış, tam da doğası gereği, daima geriden gelir: Bir şeyi anlamak, onun daima bilinmekte olduğunu fark etmek demektir, ama aynı zamanda bu gizli bilginin sırrıyla karşılaşmak anlamına da gelir. Anlayışın, ancak içinde bulunduğu zamansal müşkülâtın farkına varıp bütünselleşmenin gerçekleşebildiği ufkun bizatihi zaman olduğunu kavradığında eksiksiz olduğu söylenebilir. Anlama edimi, kendi tarihi olan zamansal bir edimdir, ama bu tarih, bütünselleşmeden ebediyen kaçır. Döngü ne zaman tamamlanmış görünse, insan Mallarmé'nin "müteakip baş döndürücü sarmal"ında bir adım daha inmiş ya da çıkmıştır sadece.

Amerikan biçimci eleştirisinin gelişiminden almamız gereken iki ders var. Her şeyden önce eleştiri sürecini yönlendiren ilke olarak bir bütünselleştirme ilkesinin zorunlu olduğunu bir kez daha tasdik eder. Yeni Eleştiri'de bu ilke, tamamen ampirik bir edebi biçim bütünlüğü anlayışına dayanıyordu, ama böyle bir ilkenin sırf mevcudiyeti bile, Yeni Eleştiri'nin dayandığı öncüllerle çelişiyor olmalarına rağmen (örneğin muğlaklık ve ironi gibi) farklı edebi dil yapılarının açığa vurulmasını sağlayabilmişti. İkinci olarak, maksatlılık ilkesinin, safsata addedilip yadsınması, bu buluşların sahidan tutarlı bir edebi biçimler teorisi kapsamında bütünselleştirilmesini engelledi. Amerikan biçimciliği öyle bir müphemliğe gömülmüştü ki, felce uğramak zorundaydı. Dolayısıyla, edebi dile uygulanarak bu dilin farklı yönlerinin tanımlanmasını mümkün kılan bir bütünselleştirme tarzının nasıl formüleleştirileceği sorunu varlığını korudu.



Amerikan Yeni Eleştirisi'nin başarıları ve kusurları ile günümüz Fransız eleştirisinde bunlara karşılık gelen gelişmeler arasındaki benzerliklere dikkat çekmek mümkün. Ayrıca biçimin şeyleştirilmesi tehlikesi, birçok yapısalcı edebiyat yorumcusunun nesnelcilik iddiasını da tehdit ediyor gibi. Yine de bu iki eğilimin teorik temelleri artık çok farklı yönlerde gelişiyor. Yapısalcılıkta maksat etkeninin gözden kaçırılması, dilin organik dünya ile tartışmalı bir biçimde özdeşleştirilmesinden kaynaklanmıyor, bilakis kurucu öznenin bastırılmasına dayanıyor. Bu bastırmanın sonuçları, görece zararsız

bir organikçi biçimcilik örneğini fazlasıyla aşıyor. Bachelard veya Jean-Pierre Richard'ın eleştirisinde rastlanabilecek türde maddi bir analogicilik, şiirsel imgeleme tam anlamıyla bir hareket özgürlüğü tanıyabilir. Teorik varsayımlar zayıf ve gevşek olmaya devam ettiği sürece, yorumbilgisel süreç de az çok engellenmeden gerçekleşebilir. Ama yapısalcılığın yöntemlerine temel teşkil eden teorik varsayımlar çok daha güçlü ve tutarlıdır. Ne var ki bunları kısa bir demede ele almamız mümkün değil.

Yapısalcı öncüllere ilişkin eleştirel bir inceleme, biçimcilik tartışmasında rastlananlarla aynı sorunlar kümesi üzerinde yoğunlaşmak zorunda kalacaktır: kurucu öznenin varoluşu ve doğası, yorumlama ediminin zamansal yapısı, edebiyata özgü bir bütünselleştirme tarzının gerekliliği. Yapısalcılar, indirgemeci düşünce biçimlerine haklı olarak tepki göstermek isterlerken, bu sorunlardan bazılarını gözardı etmiş veya aşırı basitleştirmiş olabilirler.¹³

Yapısalcılığın meydan okumasına cevaben şekillenmiş ilk eleştirel tepkilerde, öncelikle özne sorunu vurgulanmıştır. Bu kapsamda Serge Doubrovsky, modern Fransız eleştirisine dair genel bir incelemesinin birinci cildinde, edebi bütünsellik ile yazarın veya öznenin maksadı arasındaki bağlantıyı yeniden kurar. Böylece maksat, yorumlama sürecinde barınan zamansal karmaşıklıkların kesin olarak farkına varılması suretiyle, Sartre'cı bir biçimde kavranır. Ama Doubrovsky, edebi dilin maksatlılığını "insan ile gerçeklik arasındaki özgün ilişkileri tanımlarken, bütünsel insanlık durumu duygusunu imgelem düzlemine (*le plan de l'imaginaire*) yansıtan"¹⁴ bir bireyin edimi ifadesine başvurduğunda, edebi dilin taleplerine sadık kalıp kalmadığı şüphelidir. Dilden bağımsız, tek başına var oluyormuş gibi görünen bu "imgelem düzlemi" nedir ve kendimizi niçin ona "yansıtmamız" gerekir? Doubrovsky bu soruları, Merleau-Ponty'nin çalışmalarındaki algı teorilerine gönderme yaparak yanıtlar. Bütün ifadeleri, aynı zamanda hem bir ifşa hem de bir gizleme olarak tanımlar; dolayısıyla sanatın ve edebiyatın işlevi, gizli gerçeklik kadar görünür olan gerçekliği de ortaya çıkarmak olmalıdır. Böylece imgelemen dünyası, genelde karşılaştığımız düz yüzeye

13. Bu sorun VII. Bölüm'de daha ayrıntılı ele alınacak.

14. Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?* (Paris, 1966) s. 193.

derinlik etkeni katacak üçboyutlu bir gerçeklik olduğu için, gündelik deneyiminkine kıyasla daha tamamlanmış, daha bütünlüklü bir gerçeklik haline gelir. Sanat, tamamlanmış bir gerçekliğin ifadesidir; Rilke'nin "Arkaik Apollon Heykeli" hakkındaki ünlü şiirinde olduğu gibi, şeyleri eksiksiz görmemizi sağlayan ve böylece "hayatlarımızı değiştiren" bir tür üst-algıdır.

Merleau-Ponty'ye yapılan gönderme, Doubrovsky'nin edebi edimi tanımlamak için algıyı model aldığını açıkça gösteriyor. Merleau-Ponty için algıyı tanımlayan şey, edimin maksadının ve içeriğinin aynı uzamı ve zamanı paylaşarak yan yana var olabilmesidir.¹⁵ Doubrovsky temelde olumlu olan bu algı kavramını, ustasından çok daha az bir diyalektik endişe ile benimsemekle kalmaz, ayrıca onu dünya ile ilişkilerimizin tüm veçhelerini içerecek biçimde genişletir de. Böylece algı, edebi buluş edimi için bir model olmaktan çıkıp, yapısı bakımından varoluşsal projenin tamamıyla örtüşecek denli genişler. Varoluşumuzun özgün bir edimin doluluğundan (*plenitude*) faydalanmasını sağlar, "algılıyorum, öyleyse varım" savı varlığın sorgulanamaz kanıtı olarak deneyimlenir. Buna bağlı olarak, gerçek ve hayali, hayat ve yapıt, tarih ve aşkınlık, edebiyat ve eleştiri, şeylerin başlangıcındaki kusursuz bütünlük sonsuzca genişletilerek, birbirleriyle uyumlu şekilde bütünleşmişlerdir.

Gelgelelim Doubrovsky, Merleau-Ponty'nin düşüncesini makul sınırlarının ötesine taşır. *Algının Fenomenolojisi*'nin yazarı, geç tarihli denemesi *Göz ve Tin*'de genel hatlarıyla bir plastik biçim teorisini özetliyordu, ama teorisini edebi dili kapsayacak şekilde genişletmekten kaçınmıştı. Bunu yapmak onun için zor olurdu, zira edebiyat algı ile çok az benzerlik taşır – hele Doubrovski'nin düşüncü kurduğu bu üst-algı ile en ufak benzerliği yoktur. Bir doluluğa karşılık gelmez, bilakis boşluktan kaynaklanır, maksadı gerçeklikten ayıran bir boşluktan. Ancak bu boşluk açığa vurulduktan, varoluş projesinin sahteliği açığa çıkarıldıktan sonradır ki, imgelem firar edip serbest kalır; edebiyat da, bu varoluşu gizeminden arındırma çabasının son bulduğu yerde başlar, dolayısıyla eleştirmenin bu hazırlık aşamasında oyalanmasına lüzum yoktur. Yazarların fiili ve

15. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris, 1952), III, I. Bölüm, "Le cogito".

tarihsel varoluşlarına ilişkin değerlendirmeler, eleştirel bir bakış açısından zaman kaybıdır olsa olsa. Bu geriye dönük aşamalar, yazar yazmaya başladığında, bizzat kendisinin pekâlâ farkında olduğu bir boşluğu açığa vurabilir sadece. Birçok büyük yazar, şiirsel zihin hallerinin kökenine damgasını vuran gerçeklik kaybını tanımamıştır, tıpkı ünlü bir şiirinde Baudelaire'in yapmış olduğu gibi:

... yeni saraylar, inşaat iskeleleri, bloklar,
Eski varoşlar, hepsi gözümde alegori...

Bütün sahici yazarların yapıtlarında rastlanan ve edebi içgörü-nün gerçek derinliğini oluşturan bu "alegorik" boyuta, Serge Doubrovsky'ninki gibi bir yöntemle asla ulaşılamazdı, zira bu boyut, varoluş projesinin öbür ucunda doğar. Baudelaire'e dair en aydınlatıcı açıklamalardan bazılarını borçlu olduğumuz Alman denemeci Walter Benjamin, alegoriyi "temsil ettiği şeyin tam da var olmadığını gösteren" bir boşluk olarak tanımladığında bunu çok iyi kavramıştı. Doubrovsky'nin Merleau-Ponty'ye atfettiği algı doluluğundan iyice uzaklaştık belki, ama Amerikan eleştirisinin yorumlamanın zamansal labirentine farkında olmadan nüfuz ettiğinde keşfettiği olumsuz bütünselleştirme sürecine bir hayli yaklaştık.

Ludwig Binswanger ve Benliğin Yüceltimi

Modern Alman eleştirisinin belirli kesimlerinde tartışılan metodolojik sorunların merkezinde çoklukla Fransa ya da Amerika'dakilerle aynı sorunlar yer almaktadır, öte yandan terminoloji ve tarihsel arka plan doğrudan bir bağlantı kurmayı çok zor kılacak kadar farklıdır. Dahası, Alman akademik ve edebiyat çevrelerinde son yıllarda ortaya çıkan çeşitli eleştirel eğilimlerin karmaşıklığının hakkını verecek açık ve özlü bir özet geçmek de olanaksızdır. Bu eğilimler Fransa'dakiler kadar merkezileşmemiştir ve barındırdıkları çeşitlilik ayrıntılı bir analizi zorunlu kılan bir dizi tarihsel ve sosyolojik koşulu yansıtmaktadır. Burada ilgilendiğimiz soruna—eleştirel edimde yazarın bilinci ile yorumcunun bilinci arasındaki ilişki sorununa—örnek olarak tek bir yazarı kullanmayı tercih ediyoruz. Bu tercih bize aynı zamanda, psikiyatri ve varoluşçu felsefe dünyasında iyi bilinen, ama edebiyat teorisine katkısı çok az ilgi görmüş olan Ludwig Binswanger'i tanıtmaya fırsatı da verecektir. Bu İsviçreli psikiyatristin çalışmaları çağdaş eleştiriyi birkaç farklı açıdan ilgilendirmektedir. Biz burada özel olarak *Hendrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst* başlıklı denemesine başvuracağız. 1949 yılında yayımlanan bu yazıyı elinizdeki denemede ana metin olarak kullanacağız.

Kalkış noktası olarak Fransız filozof Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* başlıklı yeni ve iddialı kitabından bir pasajı alabiliriz. Foucault bilinç tarihinde radikal kopuşlara yol açan değişikliklerden, sözgelimi temsil olarak bilinç fikrinin sorgulanmaya başladığı on sekizinci yüzyılın sonunda ortaya çıktığını düşündüğü eklemelenmeden söz etmektedir. Olayın doğası ve bu değişiklikleri yöneten yasa üzerine düşünürken şunları yazar:

Bilginin kökenlerini ve tarihini (*une archéologie du savoir*) titiz bir analizle incelemeye yönelik bir çalışma açısından, mevcut sürekliliklerdeki bu derin yarılma tek bir entelektüel disiplinin sözdağarcığıyla "açıklanamaz", hatta toparlanamaz bile. Bilginin bütün görünür yüzeyine dağılan ve semptomları, sarsıntıları ve sonuçları tüm ayrıntılarıyla izlenebilen radikal bir olaydır bu yarılma. Hiç kuşkusuz, yalnızca, kendini kendi tarihinin köküyle irtibat kurarak kavrayabilen bir düşünce, bu olayın tekil gerçekliğinin ne olabileceğini salimen ortaya koyabilir. Fakat olayın gözlenebilir tezahürleri tanımlanarak bir bilgi "arkeolojisi"nin ihtiyaçları karşılanmalıdır (*L'archéologie doit parcourir l'évènement selon la disposition manifeste*).¹

Burada bilincin kurucu gücü sorununu ele alırken iki yaklaşımdan bahsediliyor. Nitekim bilincin bir tarihi olmasından ve kendi eylem tarzını değiştirmeye muktedir olmasından bahsederken tam da bu yaklaşımları ele alıyoruz. Foucault'nun savunduğu ilk yaklaşım, açık varoluş biçimleri içinde gerçekleşen dönüşümlerin dış işaretlerini tarif edecektir; Foucault'nun iktisat, siyaset, sosyoloji gibi disiplinlere ya da genel olarak ampirik ve somut düzlemde işleyen her türlü yapıya yönelmesinin nedeni de budur. Diğer yaklaşım "kendini kendi tarihinin köküyle irtibat kurarak kavrayabilen düşüncenin" yaklaşımı olacaktır. Görüldüğü kadarıyla, Foucault'ya göre bu ikinci yol artık mümkün değildir ve geçmiş, bilincin hareketlerini bir özdeşünüm hareketi yoluyla bizatihi içeriden anlama yönünde herhangi bir çabaya girmeksizin, yalnızca yüzey-yapılarının oluşturduğu bir ağ olarak incelenebilir ancak. Foucault'nun fikirlerin *arkeolojisi* dediği şey (bu tabir fikirlerin *tarihine* kasıtlı bir karşıtlık yaratmak amacıyla kullanılıyor) kendisine nesne olarak bizim tarihsel ve yorumlayıcı yöntemlerimizin temelini de oluşturan hümanist felsefi antropolojinin on dokuzuncu yüzyılda diktiği yapıların kalıntılarını almaktadır.

Çağdaş Alman düşüncesinin belirli yönleri bu tür bir yaklaşımla yakından ilişkili görünebilir, özellikle de Kant'tan türetilen klasik "insan bilimi"nin ötesine geçme çabası bakımından. Nietzsche'nin durumu tam da buydu; yaşadığımız çağa ve ilgilendiğimiz edebi sorunlara daha yakın bir yere bakacak olursak, Alman edebiyat ince-

1. Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris, 1966), s. 230; Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 2001.

lemeleri üzerindeki etkisi bugün dahi devam eden Dilthey'in antropolojik tarihçiliğine Heidegger ve diğerlerinin getirdiği eleştiriler için de aynı şey geçerlidir. Fakat benzerlik bu noktada bitmektedir, zira fenomenolojik ve Heideggerci eğilimler, özellikle de edebiyatta uygulandıklarında, Foucault'nun entelektüel yapı arkeolojisinden tümüyle farklı yerlere çıkarlar. Bu eğilimler varoluşu felsefi olarak anlama çabasının başlangıç-noktası olarak kalan benlik sorununun daha derinden irdelenmesiyle ilgilenmektedirler. Fakat bu durum söz konusu eğilimlerin peşin hükümlü bir "insan" anlayışında ısrar ettikleri anlamına gelmiyor. Özellikle Heidegger, *Varlık ve Zaman*'dan beri, kendi anlayışının, sözcüğün Kantçı anlamında felsefi bir antropolojiye meylettiğini ısrarla reddetmiştir; gözünü ampirik insanın bilimine değil, temel bir ontolojiye dikmiştir. Benlik sorunu, şu ya da bu ölçüde işlenmiş bir bilinç anlayışı bağlamında gündeme getirilmez – bu anlayış ister ampirik, ister psikolojik ve hatta isterse, örneğin Dilthey'da olduğu gibi, tarihsel olsun. Benlik sorunu yalnızca varlığın kurucu kategorileriyle ilişkisi içinde gündeme getirilir. Benliği yalnızca daha temel kategorilerin oluşturduğu fon önünde görmek isteyen bu indirgemeci katılık zor ve sürekli bir çaba göstererek yorumda ihtiyatı elden bırakmamayı gerektirir. Ampirik dünyada var olduğu şekliyle benliğin kaygılarının tekrardan peşine takılmak gibi neredeyse karşı konulmaz bir eğilime yenik düşeriz farkında olmadan. Binswanger'in kendi çalışması, Heidegger'in güçlü etkisine karşın, bu tür bir geri dönüşün güzel bir örneğini sunar. İlginçliği kısmen bizzat geri düşüş sürecine dair içgörüsünden kaynaklanır. Bu onto-ontolojik kafa karışıklığı, en aydınlatıcı şekilde, benlik sorununun özellikle hassas bir konuma sahip olduğu edebiyatla bağlantılı olarak ortaya çıkar. Fakat bu tür kafa karışıklıkları uzun vadede özne sorununun tarihsel gerekçelerle ve kestirip atar bir edayla bir kenara atılmasından (kurucu bir edim olarak bir bilinç fenomenolojisi geliştirme çabalarını önsel olarak tümenden reddetmeye götürür bu) daha öğreticidir.

Edebiyat incelemelerinde benlik sorunu bir özneler çokluğu arasındaki genellikle çelişkili ilişkilerin oluşturduğu şaşırtıcı bir ağ içinde ortaya çıkar. İlk önce, tıpkı Kant'ın Üçüncü Eleştirisinde olduğu gibi, okurun zihnindeki yargılama ediminde ortaya çıkar; sonra, yazar ile okur arasında kurulan görünüşte öznelerarası ilişkiler-

de ortaya çıkar; eserde kurucu özne ile kurulu dil arasındaki mak-sathı ilişkiyi yönetir; son olaraksa, öznenin eser aracılığıyla kendi-siyle kurduğu ilişkide aranabilir. Başlangıçtan itibaren, en azından dört olası ve ayrı benlik türü vardır: yargılayan benlik, okuyan benlik, yazan benlik ve kendini okuyan benlik. Tüm bu benliklerin bu-luşabileceği ortak düzlemi bulma ve dolayısıyla bir edebi bilinç bir-liği yaratma sorunu edebi incelemelerin başına bela olan metodolo-jik zorlukların başında gelir.

Ludwig Binswanger'ın bu yazı için seçtiğimiz denemesinin baş-lığı açıkça dördüncü türde benlikle ilgilendiğimize işaret ediyor: kendi eseri tarafından değiştirilen ve yorumlanan yazarın benliği. Denemenin başlığı şöyledir: "Henrik Ibsen ve *Sanatta Benlik*'in Ge-lişimi Sorunu" (Das Problem der Selbstrealisation in der *Kunst*). Ge-lişim içerisinde olan benlik, eseri son noktasına taşımak gibi kasti bir tercihin şekillendirdiği Ibsen'in benliğidir. Bu amaçla, Ibsen mi-ras aldığı, yani doğuştan gelen benliğinden feragat etmek zorunda kalmıştır; dünyadaki ilk konumunu tanımlayan bir dizi özel koşulu geride bırakmak zorunda kalmıştır: Aile, doğum yeri, psikolojik ve sosyolojik koşullar – bunların hepsi gelecekte bir sanat eseri yarat-ma fikri karşısında solup gitmiştir. Asıl Ibsen büyümek ve sahici boyutunu bulmak için temel bir değişiklik yaşamak zorunda kal-mıştır. Binswanger'e göre edebi girişim hiçbir yönüyle kişinin ken-di kendini gerçekleştirme tasarısından ayrı görülemez. Bu ikisi birbirine o denli bağlıdır ki eleştirmen görünüşte herhangi bir geri-lim yaşamadan benlik âlemiyle eser âlemi arasında gidip gelebilir. Benliğin genişlemesi eserin içinde ve muhtemelen eser aracılığıyla gerçekleşiyor gibidir. Binswanger'in düşüncesinde sahici yazarı kendi ilk kimliğinin "üzerine çıkartan" sahicleştirici işlevi o kadar temel bir yere sahiptir ki, bunu ayrı bir tema ya da tez olarak belirt-me ihtiyacı duymadan tümüyle bir önkabul olarak benimser.

Eser ile onu yaratan yazar arasındaki ilişkiye ilişkin bu pozitif anlayış tümüyle sorunsuz olsaydı, etkili olabilmesi için sırf ortaya konması yeterli olacak bir örnek değerini taşısaydı, Binswanger bi-zi pek de ilgilendirmezdi. Binswanger tarafından benliğin sanatta tamamına ermesi olarak görülen şiirsel mutluluk, ona göre (ve pek çok ortak yönünün olduğu Bachelard'a göre de) hayal edilebilir mutlulukların en kırılgan biçimidir. Zira biraz önce bu kendi kendi-

ni gerçekleştirmeden bir *genişleme* olarak bahsederken Binswanger'in düşüncesini yanlış aktarmış olduk. Yazardan beklenen fedakârlıklar ve feragatler sahte değerlerin sağlam değerlerle mübadele edildiği bir tür pazarlık olarak anlaşılmamalıdır. Tersine, bu süreçte benlik öne çıkan somut ve meşru özelliklerinden sıyrılır ve bir an, çok daha sinsi sahici olmama biçimlerine açık hale gelir. Binswanger *genişleme* ve gerçekleştirmeden bahsedeceğine, bizi, öncelikle, edebi faaliyete girişen öznedeki vuku bulan daralmayı ya da indirgenmeyi düşünmeye zorlar.

Bu indirgenme paradoksaldır, zira sorunu artık yazarın bakış açısından değil de, ürettiği eserin bakış açısından ele alırsak, indirgenmeye benzer hiçbir şey bulamayız. Yazar tarafından yaratılan ve "biçim" adını verebileceğimiz dünya, tamlik ve bütünsellik özellikleri taşır. "Sanatsal üretkenlik," diye yazar Binswanger, "insan üretkenliğinin en yüksek biçimidir ... çünkü üretken eylemin içeriğini oluşturan biçimdir, ama yalnızca biçimdir. Biçim, kendi bütünselliği içinde varlığı (*die ganze Seinsphäre*) oluşturur ve sonuç olarak estetik niyetin/maksadın kipliğini toptan gerçekleştirir." "Sanat eseri bütün varlıkların zorunlu olarak özgürleştirici olan bir sanatsal biçim içerisinde bütünüyle açığa çıkarılmasını temsil eder."²

Bu bağlam içerisinde "biçim" sözcüğü dar estetik anlamda değil, temel bir bütünselleşme tasarısı olarak anlaşılmalıdır; tüm bu pasajlarda vurgu, eserin eksiksiz, gerçekleştirilmiş yönü üzerindedir. Fakat biçimin bu bütünselliği hiçbir şekilde kurucu benlikte de benzer bir bütünselliğe tekabül etmez. Biçimin tamlığı ne kökeni ne de sonraki gelişimi bakımından bu biçimi oluşturan kişinin gerçekleştirilmesinden kaynaklanır. Yazarın kişisel benliği ile eserde bir bütünsellik ölçüsüne ulaşan benlik arasındaki ayrım yazgılardaki bu farklılaşmada görülür hale gelir. Bu farklılaşma olumsal bir tesadüf değil, aksine, sanat eserinin kendisinin kurucu ögesidir. Sanat bu farklılaşma içinde, bu farklılaşma aracılığıyla ortaya çıkar.

Binswanger eserin doluluğunun benliğin azaltılmasından kaynaklanması paradoksuna teorik kılıfını, Georg Lukács'ın daha 1917'de yazdığı, önemli ama galiba pek bilinmeyen bir makalesinde bu-

2. Ludwig Binswanger, *Hendrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst* (Heidelberg, 1949), s. 21-22.

lur. "Estetikte Özne-Nesne İlişkisi" başlıklı bu deneme *Logos* dergisinde yayımlanmıştır. Esasen yeni-Kantçı bir terminolojiyle ve Rickert'in (Heidegger'in öğretmenlerinden biri olan Rickert'in ta kendisi) etkisi altında yazılmış olan bu yazı, estetik faaliyetin ayırt edici özelliklerini, onu zihnin mantıksal ve etik faaliyetlerinin yapısından ayırt etmek suretiyle saptamaya çalışır; buradaki bölünme, üç Kantçı eleştirideki bölünmeye tekabül eder. Analizin ayrıntılarına girmeden, eserin yapısı ile yazarın öznelliği arasındaki ilişki hakkında Lukács'ın vardığı sonuçlara değinmekle yetineceğiz. Bu yapı, eseri "penceresiz Monad" (*eine fensterlose Monade*) olarak adlandıran tanımla, yani bir yalıtılmışlık anlayışı ile bir bütünsellik anlayışını birleştiren bir ifadeyle özetlenir. Bir yanda, eser kendisi için ve kendi başına var olan bir varlıktır, diğer varlıklarla ilişkiye geçebilmek gibi içsel bir olanağı yoktur; bu varlıkların kendileri de niteliksel olarak estetik olduklarında dahi böyle bir şey mümkün değildir. Diğer yandaysa, eser bir kozmostur; yani, bu yalıtılmışlık içinde tamamen kendi kendine yeterlidir, zira var olmak için ihtiyaç duyduğu her şeyi kendi sınırları dahilinde bulabilir ve hiçbir şekilde kendi sınırları dışında var olan bir şeye bağımlı değildir. Bu sınırlar, der Lukács, "gerçek anlamıyla içkindir, yalnızca bir kozmosun sahip olabileceği türden sınırlardır."³ Eğer eserin monadik yapısından bile önemli bir şey varsa, o da görünüşteki içkinliğinin nedenidir. Bunun arkasında estetik varlığın nesnel doğası değil, aksine onu oluşturma sürecinin en başında yer alan öznel niyet vardır. Sanat eserinin özgüllüğünü belirleyen aşkın ilke, kurucu benliğin kendisini kendi içkinliğine indirgeme ve benliğin benlik olarak doğrudan deneyimince (*Erlebbarkeit*) erişilebilir olmayan her şeyi yok etme niyetinde yatar. Sanat eserinin genelliği –mantıksal bir yargı durumunda olduğu gibi– aklın bir edimine değil, bilincin kendisini bilinçte tümüyle ona içkin olmayan ne varsa hepsinden arındırma kararına dayalı olan bir genelliktir. "Mantığın teorik öznesinin aksine," diye yazar Lukács, "ve etiğin varsayımsal öznesinin aksine, estetiğin üsluplaştırılmış öznesi, insan türünün bütünselliğini oluşturan deneyim bütünlüğünü kendi içinde barındıran canlı bir varlık-

3. Georg Lukács, "Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik", *Logos* 1917-8, s. 19.

tır."⁴ Fakat bu öznenin kendi öznel doğası içinde tümünden ve münhasıran tutarlı kalabilmesi için tek yol, kurmaca bir varlık oluşturmaya yoğunlaşmak; özerk ve eksiksiz görünmesine rağmen aslında bizzat özne tarafından belirlenen bir biçime kendini yansıtmaktır. Biçimin bu tamamlanışı, çok açık ki, etik ya da pratik düzlemde ahenkli bir kişilik gelişimi ve melekelerin dengeli gelişimi olarak görülecek şeye tekabül etmez. Bu tür bir gelişim ister istemez özerk estetik dünyasında hiçbir rol oynamayan fiziksel, biyolojik, toplumsal ve öznelerarası bir mahiyet arz eden nesnel etkenleri işin içine katar. Bütünselleşme genişlemesine değil, derinlemesine bir bütünselleşmedir; özne, bu yolla, varlığın kendi benliğinden başka yön- lere kaymasına direnir. Ampirik benlik massedebileceği kadarını almaya çalışır ve kendisini dünyanın mevcudiyetine açarken, estetik benlik indirgeyici, ama kendi kendine içkin olma konusundaki ilk niyeti bakımından, Lukács'ın tabiriyle, "homojen" bir bütünselleşme için çabalar.

Teorik nedenlerden ötürü, Lukács eserin monadik yapısının bu- nu üreten sanatçının benliği açısından ne anlam ifade ettiğini dü- şünmeye başlar. Bu soruyu sorarkenki gayesi psikolojik değildir, aksine bu soru estetik varlığı tanımlama amaçlı her çabaya içkin çoğullukla ilgili bir tartışmada gündeme gelir. Eser, incelendiği ba- kış açısına göre –kişinin bunu bitmiş bir biçim (*forma formata*) ya da sanatçıyla birlikte, varlık kazanma süreci içindeki bir biçim ola- rak (*forma formans*) mı gördüğüne bağlı olarak– tümüyle değişir. Estetik alanında hâkim olan, özne ile nesne arasındaki sorunlu iliş- ki, okurun (ya da bakan kişinin) bakış açısından ziyade yazarın ba- kış açısından değerlendirildiğinde daha iyi anlaşılır. Zira yazar es- tetik yaratının muğlaklıklarıyla doğrudan hesaplaşır. Bağımsız bir fail olarak, doğal eğilimi dünyada yayılmak ve kendisini tatmin et- mektir, ama biçimin kendisine dayattığı kısıtlamalar yüzünden hep hüsrana uğrar, yoluna hep taş konur. Sonuç olarak, Lukács'ın sözl- eyle, "her türlü ve her şekilde nesnel varlıktan, her türlü ... beşeri ve kolektif ilişkiden ve bir özne niteliğiyle salt eseri gerçekleştirme amacı gütmeyen her türlü deneyimden yalıttır ... kısacası, kendi ki- şiliğinin bütünlüğünden yalıttır." Fakat öte yandan, sanatçı kendi

içinde taşıdığı saf öznelilik ihtiyacının nesnel karşılığını ancak biçime ulaşarak keşfedebileceğini bilir. Ancak bu yolla "gerçek ve sahici özne-nesne ilişkisine ulaşabilir"; mantık ya da etik alanında var olan zorlama ilişkisiyle karşılaştırıldığında gerçek ve sahicedir bu ilişki. Dolayısıyla yazar ancak Kierkegaardcı bir sıçramayla kurtulabileceği bir ikileme düşmüştür: Eser ulaşılamayacak bir hedefi amaçlayan bir tasarı olmalıdır ve kısmi başarısı "tam da varlığa büründüğü anda bir feragat" biçimini alır. Eser Mallarmé'deki anlamıyla bir mübalağadır, öznenin kendi arzusuyla hiçbir zaman çakışamayacak bir yansıtma edimi aracılığıyla kendisini unutmasını talep eder. Sanatçı ile eser arasındaki bir ilişkiyi Maurice Blanchot'un sözlerini hatırlatan felsefi bir dille ifade eden Lukács şunları yazar: "Sanatsal bir faaliyetin nihayete erdirilmesi olarak, eser kurucu özneye ilişkisinde tümüyle aşkındır. Fakat eserin bir nesneden daha fazla bir şey olması ... her ne kadar bir özneliliğin tek yeterli nesnel ifadesi o olsa da, sonsuz sanatsal faaliyet sürecine ve bu faaliyeti sonlandıran sıçramaya yansır."⁵

Şairin bu "yalnız sıçraması" –Mallarmé de farklı ama açıklayıcı bir bağlamda ölümünden "*solitaire bond*" diye bahseder– Binswanger'in çalışmasında daha açık bir psikolojik biçimde yeniden ortaya çıkar. Lukács'ın ve Binswanger'in metinleri arasında, fenomenolog Oskar Becker'in 1929 yılında şu ayrıntılı başlık altında yayımlanmış çalışması vardır: ("Von der Hinfälligkeit des Schönen [bu ifade Friedrich Solger'in felsefi diyalogu *Erwin*'den geliyor] und der Abenteuerlichkeit des Künstlers" (Güzelin Kırılabilirliği ve Sanatçının Serüvenci Doğası Üzerine)).⁶ Lukács'ın denemesiyle Becker'in denemesi arasında geçen sürede, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ı yayımlanmış ve Becker gerçekten de Lukács'ın vardığı sonuçları Heideggerci sözcüklerle yorumlamıştır. Lukács'ın "homojen indirgeme"sinden doğan yeni benlik artık kendi kaderinin hakikatini ortaya serebilecek ve kendi varlık tarzını doğru bir şekilde yorumlayabilecek bir benlik olarak anlaşılır. Bu "sahici" benliğin bakış açısından, yazar ile okur arasındaki ayrım –Lukács'ın hâlâ geçici ola-

5. A.g.y., s. 35.

6. Oskar Becker, "Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers", *Festschrift für Edmund Husserl zum 70. Geburtstag* (1929).

rak sürdürdüğü bir ayrımdır bu— ortadan kalkar. Ontolojik düzlemde, yazar ve okur aynı temel projeye angaje olmuşlardır ve aynı niyeti paylaşırlar. Sahici okur —ya da eleştirmen— ve yazar artık aynı tehlikeli işe girerler. Bu tehlikeyi Becker yeni bir zamansallık deneyimi bağlamında, artık gündelik varoluşun kıymetsiz zamansallığı olmayan bir zamanda var olma çabası olarak tarif eder. Sanatçı sanki sahici bir zamansallığı devam ettirebilmek mümkünmüş gibi kendisini gelecekteki eserinin yerine koyar, ama aynı zamanda bunun olanaksız —saf bir *gageure* (iddia)— olduğunu da bilir. Ulaşabileceğinin ötesindeki bir dünyaya giren bir serüvenci gibi davranır. Becker estetik bilincin müphem konumunu şu iki zaman deneyimi arasında gidip gelmesini sağlayan tarzla açıklar: günlük varoluşun zamansallığı (ki bu her zaman yabancılaşmaya ve tahrifata götürür) ve kendi gerçek varlık tarzının her daim farkında olacak bir zamansallık. Becker'in bu karmaşık zamansallık için kullandığı sözcük, *Getragenheit*'tir: "sürüklenmek". Sanatçı tıpkı Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*'nda bir dizi "muğlak" cümle aracılığıyla uyandırdığı "felaketin ritmik askıda kalışı"nda olduğu gibi, askıdadır ve monadik eserin muğlak zaman-yapısında yukarıya taşınır.

Binswanger meseleye, sanatsal bilincin bu *askıda* olma durumunu yorumlayarak katkıda bulunur. Tarihsel ve günlük zamandan öncelikle olumsuz terimlerle kurtulma arzusunu, kendi olgusallığına hapsolmuş bir benliğe ıstırap veren taciz ve baskı şeklinde görülen arzuyu anlamaktadır. 1943 tarihli bir makalenin teması olarak bir Hugo von Hofmannstahl alıntısı seçilir: "*Was Geist ist, erfasst der Bedrängte.*" (Tinini ne olduğunu sıkıştırılmış olan kavrar.)⁷ Buradaki "der Bedrängte" çevrilmesi zor bir terimdir. Hem çok dar bir uzamda kilitli kalma düşüncesini hem de sürekli dürtüklenmek, bir türlü rahat yüzü görememek şeklindeki zaman sınavı düşüncesini ifade eder. Burada akla Pascal ve aynı zamanda Baudelaire'deki dürtüklenen ve baskıya maruz kalan adam geliyor, "topu ve topacı taklit eden" adam:

7. Bu makale artık şu ciltte bulunabiliyor: Ludwig Binswanger, *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Band II (Bern, 1955), s. 243-52.

Kadere bak! Hedef habire yer değiştiriyor,
Zaten hiçbir yerde değil, her yerde olabilir!
İnsan ise paçayı kurtaramayıp umuttan,
Rahata ereceğim diye deli gibi koşturur!

Hofmannsthal'a göre, ancak bu baskı altındaki kısıtlanmışlık duygusunu bilen bir insan ulaşabilir tine – zihin dışında hiçbir yerde var olmayan dinginliğe ancak o heves edebilir. Bu çıkmaza giren kişinin ilk tepkisi Baudelaire'in yaptığı gibi uzama yolculuk etmek olacaktır; Binswanger'in tabiriyle "uzaklığa doğru yol alış", dünyanın yatay yayılımını terk etmek zorunda kalmadan ulaşabileceği yeni deneyimler arayışı. Fakat kısıtlanmışlık uzamsızlıktan değil, esasen zamanın aşırı mevcudiyetinden kaynaklandığından, bu yatay genişleme hareketleri sanatçıyı asla ilk baştaki çıkmazından kurtaramaz. Genişleme arayışının başarısızlığı –bu başarısızlık Binswanger'in birkaç makalesinin teması olduğu gibi Baudelaire'in "Le Voyage" (Yolculuk) şiirinin de temasıdır– bu yatay yer değiştirmelerin aslında tehlikesiz olduğu anlaşılınca açıkça ortaya çıkar. Kişinin uzakta yolunu kaybetmesi mümkündür, eylem dünyasında suç işleme raddesine gelecek kadar yoldan çıkması mümkündür, fakat sanatçının zihninin narinliğiyle bağlantılı tehlike yalnızca varoluş seviyesinde radikal bir değişiklik yaşandığında gerçeklik kazanabilir. Sanatçının kendi kendini genişletme ve kendi kendini geliştirmeden çıkıp tümüyle farklı türde bir benliğin fethine geçişini mümkün kılan dönüşüm, Binswanger tarafından tırmanma ve inme metaforlarıyla tarif edilir. Eylem adamının davranışına uygun olan uzaklıklar fenomenolojisi yükseklik ve derinlikler fenomenolojisiyle ikame edilir; ova ve denizin yatay manzarası dağların dikey manzarasına dönüşür.

Şiirsel aşkınlığın kırılğanlığı, doğrudan eylemin görece salimliliğiyle karşılaştırıldığında, yükseklik duygularıyla bağlantılı endişelerle temsil edilir. Gezginin ya da gemicinin gelgitleri gönüllü ve kontrollü eylemlerdir, ama dağcıya dış bir gücün dayattığı düşme olasılığı yalnızca dikey düzlemde mevcuttur. Aynısı düşmeyle yakından bağlantılı –baş dönmesi ya da bir hastalığın nüksetmesi gibi– deneyimler için de geçerlidir. Dikeylik deneyiminde, ölümün, faal yaşam deneyimlerinde olduğundan daha radikal bir tarzda gerçekleştiğini başka sözcüklerle söylemektir bu.

Düşüş ihtimali aynı derecede iradedışı bir yükseliş olasılığına tekabül eder. İlk bakışta düşüşün yalnızca aşağıya doğru olabileceği görülecektir, ama Binswanger kendi rüya-teorilerinden yukarı-düşüş diye adlandırabileceğimiz hayali bir olasılık türetir ve içgörülünün teyidini de Gaston Bachelard'ın *L'Air et les songes*'unda (Hava ve Düşler) bulur. Bachelard ve Binswanger salt hayal gücü aracılığıyla "sürüklenme" hissinden –örneğin, Keats ve Wordsworth okurlarının aşına olduğu türden bir irtifa kazanma hissinden– bahsederler. Şiirsel aşkınlık bu kendiliğinden yükselme edimine çok benzer; bunu ilahi bir müdahaleye benzetmek mümkün olsa da aslında bir arzunun tecellisinden ibarettir. Akabinde gelen "hayal kırıklığı", bu tür uçuş anlarını takip eden düşme ve ümitsizlik olasılığı, günlük kaygıların alt dünyasına kendi yöntemleriyle inen birinin hissettiği yorgunluk hissinden çok daha trajik ve katidir.

Kendi hayal gücü aracılığıyla yükseklere sürüklenmek isteyen insanı tehdit eden bir başka tehlike daha vardır: kendi sınırlarının ötesine geçip artık geri inemeyeceği bir yere çıkma tehlikesi. Binswanger bunu bir *Verstiegenheit** durumu olarak adlandırır. Hem bir dağcıyı hem de zihinsel bir patolojiyi anlatmak için kullanılan bu terim, Binswanger'in benlik nevrozlarına yol açması muhtemel olan farklı yanlış bilinç türleri hakkındaki psikiyatrik gözlemlerinde önemli bir rol oynar. Kendi vizyonu ile benliğinin sınırlarının üzerine yükselmiş ve başkalarının yardımı olmadan yeryüzüne geri dönemeyen bir insan, pekâlâ kendi yıkımına yol açabilir. Binswanger'e göre sanatçılar *Verstiegenheit*'a özellikle açıktırlar; şiirsel kişiliğin patolojik yönünün, histeriden ya da melankoliden ziyade *Verstiegenheit* olduğu görülmektedir.

Binswanger'in görüşünü takip etmeye çalışırken, deneysel psikolojiden türeyen bir terminoloji kullanmak zorunda kaldık. Ontolojik bir sorundan (varlığın uzamsal yapılarının deneyimi) yola çıkıp, kişilik sorunlarına geri döndük; kanımca Binswanger'in derdi, son tahlilde, eserlerin gayrişahsi hakikatinden çok şiirsel kişiliğin sorunlarıdır. Benliğin indirgemeci bir bakışla incelenmesi şiirsel

* Dağcının kendini yükselmeye kaptırarak yolunu şaşıp ne yukarı ne de aşağı doğru yol alamayacak hale gelmesi; ayrıca delişmenlik, uçukluk, elinden gelebilecek olandan daha yükseğe uzanmak. –ç.n.

ruh haliyle ilişkili belirli türde bir yanlış bilinç tasvirine yol açmıştır; bir psikiyatrist olarak Binswanger bu potansiyel nevrozu açığa çıkarma ve hatta tedavi etme zorunluluğu duyabilir. Fakat onun daha teorik yazılarındaki amaç bu değildir; zira hiç kuşku yok ki o her zaman edebi kaygıların psikolojik kaygılara göre öncelikli olduğunu savunmuştur. Gelgelelim Ibsen üzerine denemesinin düzenlenişi, Binswanger açısından, bir sanat eserinin tematik içeriğinin, yazarın bir eser yaratma gayesiyle sürüklendiği yanlış bilinç durumunu açığa çıkarması gerektiğini telkin etmektedir. Dolayısıyla da araştırmasının nesnesi olarak bir şairi değil, bir tiyatro yazarını seçmiştir, çünkü tiyatro yazarı, yani Ibsen birbiriyle çelişen, az çok nesnelleştirilmiş yanlış bilinç durumlarını sahnelemek zorundadır, zira bu çelişkileri anladığını ve en nihayetinde çözebildiğini ancak böyle gösterebilir. Tam da bu nedenle Ibsen'in bütün oyunları içerisinden *Yapı Ustası Solness*'i tercih etmiştir: sözcüğün tam anlamıyla çok sık bir temel üzerinde çok yüksek bir bina inşa etmiş bir adamın hikâyesi. Bu oyun *Verstiegenheit*'in eksiksiz bir sembolik temsilidir. Dolayısıyla Binswanger'e göre her sanatçının, sanatçı sıfatıyla ister istemez kurbanı olduğu kendi kendini gizemlileştirmenin en bariz örneğidir. Bunu Ibsen'in başyapıtı olarak görmesi için bu kadarı yeterlidir. Ibsen'in oyunu kaleme alırken kendisini tehdit eden tehlikelere karşı korunak bulmak için oyunda kendisini temsil etmiş olduğunu söylemez. Binswanger kişiyi eserden ayıran dolaşımların farkındadır ve şiirsel yaratıyı asla terapiyle karıştırmaz. Fakat yazarın hem eser tarafından hem de eser içinde oluşturulan aşkın benliğin açık olduğu psikolojik tehlikeleri ve tatminleri zorunlu olarak yansıttığını düşünür.

Bu sonucu yorumlamak gerek. Şiirsel bilincin kaderinin, Binswanger'in düşüncesinde ve başvurduğu imgelerde böyle önemli bir rol oynayan ontolojik "düşüş"e kopmaz bağlarla bağlı olduğu doğru görünmektedir. İyice ileri gidip sanatın verdiği bilginin özgül olarak bu düşüşün bilgisi –düşme deneyiminin bir bilgi edimine dönüşümü– olduğu söylenebilir. Bu bilgiyi, bilginin açığa çıkardığı kader üzerinde eylemde bulunmanın bir *yolu* olarak yorumlamak kafa karışıklığına yol açar. Tam da ontolojik soruşturmayı başka bir yola saptırması kaçınılmaz olan ampirik kaygılar nedeniyle ontolojik soruşturmanın terk edildiği andır bu. Binswanger'in derinliği, en

açık şekilde, şairin ilk baştaki endişesinden tacizkâr bir sınırlanmışlık olarak bahsettiğinde görülebilir, zira varoluşun zamansal bir müşkülât oluşu hakkındaki farkındalığını gözler önüne serer. Gözde uzamsal metaforunda örtük olarak bulunan sahte-analojinin esiri olan "düşüş" tarifi bile, aldatıcı bir somutluk etkisi yaratsa da, öncülerindeki –Lukács, Heidegger ve Becker– kadar öne çıkmaz. Yukarı-düşüş, sanatsal yaratıyı özgür irade ile Tanrı'nın inayetinin paradoksal bir bileşimine dönüştüren müphemliğe işaret etmenin çok ufuk açıcı bir yoludur: Hayal gücünü, en derin niyetleri bakımından, bizim kendi irade kuvvetimizin ötesinde yatan aşkın bir an tarafından belirlenmiş bireysel bir iradi edim olarak görür; bu anlamıyla, önde gelen hayal gücü teorilerinin ana geleneği içindedir. Fakat içgörüsünün felsefi sonuçlarını takip etmeyi başaramaz ve kaplam ile derinlik arasındaki uyumlu ilişkiyi dengeli bir kişiliğin zorunlu bir koşulu olarak gören normatif bir ilkeye döner. İyi bir psikiyatrist olarak, Binswanger'i ilgilendiren şey son tahlilde denginin tutturulmasıdır, düşüşün hakikati değil.

Bunu bir eleştiri olarak yorumlamadan önce, ampirik-olmayan düşüncenin tarafsızlığına sıkı sıkıya bağlı kalmanın ne kadar zor olduğunu hatırlamak gerek. Michel Foucault fenomenolojiyi şu şekilde eleştirirken bu zorluğun farkında olduğunu gösterir:

Fenomenoloji –önce bir anti-psikolojizm atmosferinde ortaya çıkmış olsa da– ... bu sinsi ebeveynlikten, insana ilişkin ampirik incelemelere olan kışkırtıcı ve tehditkâr yakınlığından kendisini asla bütünüyle kurtaramamıştır. Dolayısıyla, bir *cogito*'ya indirgeme olarak ortaya çıkmakla birlikte, hep sorular sormaya, ontolojik soruyu sormaya yöneltilmiştir. Fenomenolojik proje gözlerimizin önünde çözülüp, kendi kendisine rağmen ampirik olan bir yaşantı tasvirine ve düşüncenin ötesinde yer alan *cogito*'nun önceliğini es geçen şeyin bir ontolojisine dönüşmektedir.⁸

Bu satırlar pekâlâ Binswanger düşünülerek yazılabilirdi, oysa aynı şey Husserl ya da Heidegger için geçerli değildir ki her ikisinin de felsefi içgörüsünün bileşenleri arasında bu tehlike mevcuttur. Foucault'nun kendisi de fenomenolojiyle sıkı fıkılığı sayesinde bu sorunun farkına varmıştır.

8. Michel Foucault, *a.g.y.* s. 337.

Çağdaş eleştirinin zorluklarından bazılarının kökeninde ontolojik indirgemenin kısır dünyasını yaşamış deneyimlerin zenginliği uğruna terk etme eğilimi olabilir. Kişisel benliğin unutulup eserde konuşan aşkın bir benlik türünün öne çıkmasını ima ettiğinden, eleştiri edimi ibretlik bir değer kazanabilir. Bir bolluk ya da ahenk olmaktan ziyade zihinsel bir çilecilik olmasına karşın, insanı ontolojik bir içgörüye götürebilecek bir çileciliktir bu. Foucault'nun iddiasının aksine, böyle bir ontoloji *cogito*'nun önceliğini ancak "Ben düşünüyorum"daki "ben" çok dar bir şekilde kavranırsa es geçebilir. İçinde bulunduğumuz çağda, edebiyat eleştirisi, ampirik bir benlik ile ontolojik bir benlik arasındaki bu kritik ayrımın yerleşmesine katkıda bulunmuştur; bu bakımdan, çağdaş düşüncenin kimi en korkusuz ve ileri biçimleriyle kol koladır.

Georg Lukács ve *Roman Kuramı*

Georg Lukács'ın Batı'da, özellikle de ABD'de nispeten geç keşfedilmiş çalışmaları Marksist-olmayan genç Lukács ile sonraki Marksist Lukács arasında büyük bir fark olduğu görüşünü güçlendirmiştir. Hiç kuşkusuz *Die Seele und die Formen* (Ruh ve Biçimler, 1911) ve *Roman Kuramı* (1914-15) gibi ilk dönem denemeleri ile edebiyat konulu denemelerinden oluşan ve İngilizceye yakın tarihlerde çevrilen *Avrupa Gerçekçiliği* (1953) ya da ABD'de *Realism* başlığı altında yayımlanan siyasi broşürü *Wider den missverstanden Realismus* (Yanlış Anlaşılmış Gerçekçiliğe Karşı, 1957) gibi sonraki eserleri arasında ton ve amaç bakımından keskin bir ayrım olduğu doğrudur. Fakat bu ayrım aşırı vurgulanabiliyor ve yanlış anlaşılabilir. Sözgelimi, ikinci Lukács'taki her türlü kötülüğün Marksizm dönüşünden kaynaklandığı varsayımına tutunmak mantıklı değildir; *Roman Kuramı* gibi Marksizm-öncesi bir eser ile Marksist *Tarih ve Sınıf Bilinci* arasında azımsanamayacak bir süreklilik vardır; ilkinde hayran olup da ikincisini büsbütün bir kenara atıvermek olacak şey değildir. Keza genç Lukács iyi, sonraki Lukács kötü gibi aşırı basitleştirilmiş bir görüş de benzer bir tehlike barındırmaktadır. Gerçekçilik üzerine yazdığı eserlerin Amerika'da yayımlanışıyla birlikte, Lukács aralarında Harold Rosenberg'in (*Dissent*'te) ve Peter Demetz'in de (*Yale Review*'de) olduğu farklı eleştirmenlerce resmen topa tutulmuştur. Ama diğer yandan da, örneğin *Roman Kuramı*, Harry Levin tarafından (*JHI*, Ocak-Mart 1965, s. 150) "roman gibi yanardöner bir konuyu ele alan belki de en nüfuz edici deneme" diye nitelendirilmiştir. Gerçekçilik üzerine kitaplarının külliyen mahkûm edilmesi, özellikle de Lukács'ın daha sonradan yayımlanan eseri *Estetik*'te (1963) sunduğu tartışmaya açık ama ilginç teorik gerekçeleri göz önünde tutarsak, bariz bir haksızlık ol-

duğu gibi, *Roman Kuramı*'nın neredeyse mutlak bir şekilde onaylanması da aynı derecede savunulamaz görünmektedir. Kendisi hakkında ne düşünersek düşünelim, Lukács bir bütün olarak incelenmeyi hak eden bir beyindir ve halen yürürlükte olan asırı basitleştirilmiş bölünme, düşüncelerine getirilen eleştirel yorumlara pek bir şey katmamaktadır. Sonraki çalışmalarının zayıflığını daha en başta görmek mümkündür ve önceki güçlü yönlerinin bazıları diğer eserleri boyunca da etkisini sürdürür. Fakat hem zayıflığı hem de güçlü yönleri anlamlı bir felsefi düzlemde var olmaktadır ve yalnızca daha geniş bir perspektif içerisinde, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl düşünce tarihi bağlamında anlaşılabilir: Bunlar romantik ve idealist düşüncenin mirasıdır. Bu nokta bir kez daha Georg Lukács'ın tarihsel önemini göstermekte ve kendisine sık sık yöneltilen on dokuzuncu yüzyıl düşünce biçimlerine takılıp kaldığı eleştirilerini de (hem Demetz'in hem de Rosenberg'in değerlendirmelerinde gördüğümüz bir eleştiri) çürütmektedir. Bu tür bir eleştiri ya yanlış kavranmış bir modernizmden esinlenmiştir ya da propaganda gayesi güdülerek dillendirilmektedir.

Burada Lukács'ın düşüncesinin birleştirici öğelerini tanımlamak gibi karmaşık bir görevin altına girmek niyetinde değilim. *Roman Kuramı*'nı¹ kısa bir eleştirel incelemeye tabi tutarak, bu çok daraltılmış ve zor denemede nelerin geçerli kaldığı ve nelerin sorun yarattığı arasında birtakım önayrılar yapmayı umuyorum. Hegel-öncesi bir terminolojiyle ama Nietzsche-sonrası bir retorikle yazılan, ayrıca genel ve soyut sistemlerin yerine somut örnekler koymak gibi bilinçli bir eğilime sahip olan *Roman Kuramı* hiçbir şekilde okunması kolay bir kitap değildir. Özellikle de tüm deneme boyunca varlığını devam ettiren tuhaf bakış açısı ketler okuru: Kitap, adeta roman bilinci adına konuşabilecek kadar ileri bir genelleme derecesine ulaştığını iddia eden bir zihnin bakış açısından yazılmıştır; bizatihi Roman kendi gelişimini anlatmaktadır, tıpkı Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde Tin'in kendi yolculuğunu anlatması gibi. Fakat şöyle önemli bir fark var ki Hegel'in Tin'i kendi varlığını tam olarak kavramış olduğundan, sorgulanamaz bir otoriteye

1. Tüm alıntılar için bkz. *Roman Kuramı*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Metis, 2003. Kitabın Almanca ilk baskısı 1920 yılında yapılmıştır.

sahip olduğunu iddia edebilir, oysa Lukács'ın roman konusundaki bilincinin bu noktaya ulaşması, bizzat kendi ifadesinden de görüleceği üzere, mümkün değildir. Kendi olumsuzluğunun esiri ve hatta bu olumsuzluğun bir dışavurumu olduğundan, düzenleyici gücü olmayan bir fenomenden ibaret kalır; kendi kurallarını koyan geniş kapsamlı bir tarihten ziyade indirgemeci, deneysel ve ihtiyatı elden bırakmayan fenomenolojik bir yaklaşım görmeyi umarız. Eseri daha sade bir dille çevirdiğimizde, canlı ve etkileyici felsefi *pathos*'u kaybolursa da, kimi önkabuller daha açık hale gelmektedir.

Mesela Wayne Booth'un *Rhetoric of Fiction*'ı (Kurmaca Eserlerde Retorik) gibi biçimci bir eserle ya da Auerbach'ın *Mimesis*'i gibi daha geleneksel bir tarih görüşüne sahip bir eserle karşılaştırıldığında, *Roman Kuramı* çok daha radikal iddialarda bulunur. Romanın en önemli modern edebiyat türü olarak ortaya çıkışı insan bilincinin yapısındaki bir değişikliğin sonucu olarak görülür; romanın gelişimi insanın kendisini tüm varoluş kategorileriyle ilişkili olarak tarif etme tarzındaki değişiklikleri yansıtır. Lukács bu denemede bize romanın yapısı ve gelişimi ile toplumun yapısı ve gelişimi arasındaki ilişkileri irdelememizi sağlayacak sosyolojik bir teori sunmaz; keza romanı insan ilişkileri bağlamında açıklayan psikolojik bir teori de sunmaz. Hele hele biçimsel kategorilere kendilerini üreten daha genel niyetten bağımsız olarak var olmalarını mümkün kılacak bir özerklik bahsettiğini hiç söyleyemeyiz. Lukács muhtemel en genel deneyim seviyesine, yani Kader, Tanrılar, Varlık vs. gibi terimlerin kullanımının tümüyle doğal görüldüğü bir seviyeye geçer. Söz dağarcığı ve tarihsel şeması on sekizinci yüzyıl sonu estetik düşüncesine aittir; Lukács'ın ana edebiyat türleri arasında yaptığı ayrımları okurken insan sık sık Schiller'in felsefi yazılarını hatırlar.

Epik ile roman arasındaki ayrım Helen zihniyeti ile Batı zihniyeti arasındaki ayrıma dayalıdır. Schiller'de olduğu gibi, bu ayrım yabancılaşma kategorisi bağlamında dile getirilir ve düşünümssel bilincin içsel bir özelliği olarak görülür. Lukács'ın yabancılaşma tanrifi harikulade ifade edilmiştir, ama çarpıcı bir özgünlüğe sahip değildir; aynısı denemenin başında ideal Yunan'daki ahenkli birlik hakkında yaptığı tarif için de söylenebilir. En başta, "ruhlarımızda yanan ateşin yıldızların ateşiyle aynı tözden olduğu ... kutlu zamanlarda" çevremizi saran birlik içindeki doğa, artık parçalara ayrıl-

muştır ve bu parçalar, "insan ile eserleri (*seine Gebilden*) arasındaki yabancılaşmanın (*Entfremdung*) tarihsel biçiminden başka bir şey" değildir. Ayrıca şu metin on dokuzuncu yüzyıl başında görülen ağıt niteliğindeki metinler arasında rahatlıkla yerini alabilir: "Epik birey, roman kahramanı, dış dünyaya yabancılaşmanın ürünüdür. Dünya içsel olarak bir ve tek olduğu sürece, insanlar arasında gerçek anlamda niteliksel ayrımlar ortaya çıkmaz; elbette kahramanlar ve kötü adamlar, izzetli insanlar ve suçlular olabilir, ama en büyük kahraman diğer insanların olsa olsa bir adım önündedir ve bilginin ulvi sözlerini en aptal kişi dahi kavrar. İçselliğin özerk yaşamı, ancak insanlar arasındaki farklılıklar aşılabilir bir uçuruma dönüştüğünde; tanrılar lal olup dillerini ne kurbanlar ne de dualar çözebildiğinde; eylemler dünyası insanlarla bağını koparıp insanı eylemlerinin gerçek anlamını kavrayamayan boş ve takatsız bir varlık kıldığında mümkün ve zorunlu hale gelir: Bu noktada, içsellik ve serüven sonsuza dek birbirinden ayrılmıştır." Burada Schiller'e Marx' tan çok daha yakındır.

Lukács'ın her türlü sanat eserini şekillendiren iç zorunluluk olarak bütünsellik ihtiyacının üzerinde ısrarla durması, bariz biçimde Hegel-sonrası bir öğeyi devreye sokar. Yunanların dünya deneyiminin birliği biçimsel karşılığını, kapalı ve *bütünsel* biçimler yaratılmasında bulur ve bu bütünsellik arzusu insan zihninin içsel bir ihtiyacıdır. Bu arzu modern, yabancılaşmış bireyde de vardır, ama onda kendisini dünyayla verili birliğinin ifadesi olarak gerçekleştirecek yerde, artık sahip olmadığı birliğe yeniden ulaşma maksadının bir ifadesi halini alır. Çok açık ki, Lukács'ın idealize edilmiş Yunan kurmacası maksatlı bir hareket yapısına sahip olan bir bilinç teorisi ortaya koymak için uydurulmuş bir araçtır. Bu da tarihsel zamanın doğası hakkında bir önkabulü ima eder ki buna sonra geri döneceğiz.

Lukács'ın roman teorisi bütünsellik dürtüsü ile insanın yabancılaşmış durumu arasındaki diyalektikten inandırıcı ve bütünlüklü bir tarzda doğar. Roman "Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiği" dir (s. 94). Gerçek deneyimimiz ile arzumuz arasındaki ayrılığın bir sonucu olarak, varlığımızı bütünsel bir şekilde kavramak yönündeki her çaba –bölük pörçük, kısmi ve gerçekleşmemiş kalmaya mahkûm olan– gerçek deneyimle çelişecektir. Yaşam (*Leben*) ile varlık (*We-*

sen) arasındaki bu ayrılık, yansımaları tiyatro sanatının tarihsel olarak yaşadığı düşüşte ve romanın buna koşut yükselişinde bulur. Lukács nazarında, Yunan tragedyalarında olduğu gibi, insanın en evrensel durumunu temsil edecek araç tiyatrodur. Bu tür bir evrenselliğin hiçbir fiili deneyimde bulunmadığı tarihin bu anında, tiyatro kendisini yaşamdan tümüyle ayırmalı, ideal ve uhrevi olmalıdır. Lukács, Lessing'den sonraki klasik Alman tiyatrosunu bu ricata bir örnek olarak gösterir. Roman ise, tersine, bu en yıkıcı bölük pörçüklükten kurtulmaya çalışmasına karşın deneyimin tikelliğine kök salar; epik bir edebi-tür olarak, kendi biçiminin içsel bir parçası olan ampirik gerçeklikle temasını asla kesemez. Fakat bir yabancılaşma döneminde, bu gerçekliği kusurlu, daima kendisini kısıtlayan sınırların ötesine geçmeye çalışan, kendi boyutunun ve şeklinin yetersizliğini gören ve buna içerleyen bir şey olarak temsil etmeye zorlanır. "Burada [romanda] biçim verilen şey, hayatın bütünselliği değil, sanatçının bu bütünsellikle olan ilişkisi, bu bütünselliğe yönelik onaylayıcı veya yadsıyıcı tutumudur, sanatçı burada, sanatsal yaratım alanına bir ampirik özne olarak, tüm büyüklüğüyle ama aynı zamanda kendisinin de bir yaratı olmasından kaynaklanan tüm sınırlarıyla ampirik özne olarak adım atar" (s. 61). Dolayısıyla romanın teması bireyle ve bu bireyin evrensel boyutlar kazanma aczinin sınır bozucu deneyimiyle sınırlıdır. Roman, romans dünyası ile gerçeklik dünyası arasındaki Don Kişot'u hatırlatan gerilimin bir ürünüdür. Lukács'ın sonradan gerçekçiliğe dogmatik biçimde bağlanmasının kökleri kuşkusuz teorisinin bu yönünde aranmalıdır. Fakat *Roman Kuramı*'nı yazdığı dönemde, romanda mutlaka ampirik bir öğenin olması gerektiği yönündeki ısrarı tamamen ikna edicidir, zira gerçekliğin sınırlarını aşma çabasıyla dengelenmektedir.

Bu tematik ikilik, dünyaya bağlı kader ile bu durumu aşmaya çalışan bir bilinç arasındaki gerilim, roman biçiminde yapısal süreksizliklere yol açar. Bütünsellik, organik varlığın birliğiyle karşılaştırılabilecek bir süreklilik için çabalar, ama yabancılaşmış gerçeklik bu sürekliliğe müdahale edip onu bozar. "Homojen ve organik bir [istikrar]"ın yanında, roman "heterojen ve olumsal bir [süreksizlik]" de sergiler (s. 82). Lukács bu süreksizliğe *ironi* adını verir. İronik yapı yıkıcıdır, ama yine de romanın temsil ettiği paradok-

sal durumun hakikatini gözler önüne serer. Bu nedenle Lukács ironinin aslında romancının, içinde bulunduğu durumun bariz olumsallığını eserin biçimi içinde aşmasını sağlayan araç olduğunu söyler. "Roman açısından ironi, yazarın Tanrı'yla ilişkisinde özgür olmasına dayanır. İroni, sezgisel ikili uzgörüsüyle, Tanrı'nın terk ettiği bir dünyada Tanrı'nın nerede bulunacağını bilebilir" (s. 98). İroniyi belli bir mevcut olmama durumunun pozitif gücü olarak gören anlayış doğrudan doğruya Lukács'ın idealist ve romantik atalarından kaynaklanır; Friedrich Schlegel'in, Hegel'in ve hepsinden öte Hegel'in çağdaşı Solger'in etkisini gözler önüne serer. Lukács'ın özgünlüğü ironiyi yapısal bir kategori olarak kullanmasında yatar.

Zira eğer ironi roman biçiminin belirleyici ve örgütleyici ilkesiyse, o halde Lukács sahiden de romanı gerçekliğin taklidi olarak gören basmakalıp görüşlerden sıyrılmaktadır. İroni, sürekli olarak, bu taklit iddiasının altını oyar ve onun yerine, gerçek bir deneyimi bu deneyimin anlaşılmasından ayıran mesafeyle ilgili bilinçli ve yorumlanmış bir farkındalık koyar. Romanın ironik dili deneyim ile arzu arasında aracılık eder ve ideal olan ile gerçek olanı biçimin karmaşık paradoksu içerisinde birleştirir. Bu biçimin homojen, organik doğa biçimiyle hiçbir ortak yönü olamaz: Doğal bir nesnenin taklit edilmesine değil, bir bilinç edimine dayalıdır. Romanda "... parçaların bütünüle ilişkisi, her ne kadar organik bir ilişkiye olabildiğince yaklaşıp bile, yine de sahici, kendiliğinden organik bir ilişki değil, tekrar tekrar geçersiz kılınan *kavramsal* bir ilişkidir" (s. 82). Lukács bu tür ifadelerle gerçek bir roman yorumbilgisinin başlayabileceği noktaya çok yaklaşır.

Gelgelelim Lukács'ın analizi farklı bir yönde seyreder; denemenin ikinci bölümünde yorumbilgisel bir dil teorisiyle bağlantılı içedönüklük türünün keskin bir biçimde eleştirilerek reddedilişine tanık oluruz. Lukács, kitabın 1961 yılındaki baskısına yazdığı girişte, fenomenolojik yaklaşıma aşağılayıcı bir şekilde "sağcı epistemoloji" adını verir ve solcu etİge karşıt bir şey olarak koyar. Nitekim metnin özgün halinde üstü kapalı bir şekilde de olsa bu eleştiri görülebilir. Romandaki çağdaş gelişmeleri ve romanın kendi gerçek niyetinin bilincine varmış görüldüğü anları ele aldığı anda, argümanında anlamlı bir değişiklik olduğu göze çarpar. Yeterince inandırıcı bir biçimde, bizi içedönüklük hatırına içedönüklüğün nasıl

romanı sahte Ütopik bir dünyaya sürükleyebileceğini gösterir: "da-ha en baştan kaygılı bir vicdana ve yenilginin kesinliğine dayanan bir ütopya" (s. 120). Romantik düş kırıklığı-romanı (*Desillusions-romantik*) roman türündeki bu tahrifatın bir örneğidir, zira roman ampirik gerçeklikle olan bağını kaybetmiştir. Burada Lukács'ın aklında önceki eserlerinden *Ruh ve Biçimler*'de benzer terimlerle saldırıya maruz kalan Novalis vardır, ama Jacobsen'in *Niels Lhyne*'sinden ve Gonçarov'un *Oblomov*'undan da örnekler verir. Ne var ki Avrupa kurmaca edebiyatında aynı düş kırıklığı temasının açıkça mevcut olduğu ve kendisinin de ne bir kenara bırakabileceği ne de bırakmak isteyeceği diğer gelişmeleri açıklamak noktasında bu örneklerin yeterli olmadığını tamamıyla farkındadır. Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'i elbette en çarpıcı örnektir – neredeyse saplantılı bir içedönüklüğün ezici olumsuzluğunun şekillendirdiği ama Lukács'ın bakış açısından yine de on dokuzuncu yüzyılda roman türünün en üstün başarısını simgeleyen gerçekten modern bir romandır. Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'ini diğer romantizm-sonrası içedönüklük romanlarıyla birlikte mahkûm edilmekten kurtaran şey nedir?

Argümanının bu aşamasında, Lukács bu zamana kadar açık bir şekilde bahsedilmemiş bir kavramı devreye sokar: zamansallık. 1961 yılında yazdığı önsözde Lukács, Proust'un romanının henüz bilinmediği bir dönemde, kendisinin zaman kategorisini özgün bir biçimde kullanmış olduğundan övünerek bahseder. Marazi ve gecikmiş romantik açısından zaman, salt olumsuzluk olarak deneyimlenir; romanın içsel eylemi "zamanın yıkıcı gücüne karşı verilen [ümitsiz bir] savaştır". Fakat Lukács'a göre, Flaubert'te durum hiç de bu şekilde değildir. Kahramanının sürekli yenilgilerine ve hayal kırıklıklarına rağmen, *Duygusal Eğitim*'de zaman muzafferane bir edayla olumlu bir ilke olarak karşımıza çıkar, çünkü Flaubert Bergsoncu *durée*'yi (süreyi) karakterize eden karşı konulmaz akış hissinin yeniden ele geçirmeyi başarır. "Bu zaferi mümkün kılan zamandır. Zamanın sınırsız, kesintisiz akışı, her heterojen parçanın sivri uçlarını yumuşatan ve bu parçalar arasında –her ne kadar akıldışı ve ifade edilemez olsa da– bir ilişki kuran birleştirici [homojenlik] ilkesidir. Zaman insanların hayatlarının kaosa bir düzen getirir ve kendiliğinden çiçeklenen organik bir varlık görünüşü kazandırır..." (s. 128). Gerçek zamansal deneyim düzleminde, ironik süre-

sizlikler ortadan kaybolur ve zamanın ele alınışı, Flaubert'te, artık ironik değildir.

Lukács'ın *Duygusal Eğitim*'in zamansal yapısına ilişkin sunduğu yorumu kabul edebilir miyiz? Proust, Thibaudet ile girdiği polemikte, Flaubert'in üslubunu zamansallık bağlamında tartışırken, vurguladığı nokta homojenlik değil, tam tersiydi: Flaubert'in zaman kiplerini kullanım tarzı ona süreksizlikler yaratma olanağı tanıyordu, ölü ve olumsuz zaman dönemleri, salt başlangıç anlarıyla münavebeli olarak yer değiştiriyordu, bellek yapılarında Gerard de Nerval'in *Sylvie*'de başardığına benzer karmaşıklıklar söz konusuydu. Salt *durée*'nin tekyönlü akışının yerini zamansallığın süreksiz ve çokritimli doğasını açığa vuran tersinebilir hareketlerin karmaşık birlikteliği alır. Fakat düz-olmayan zamansallığın bu şekilde açığa çıkartılması, bilincin kendi gerçek benliğiyle karşılaştığı indirgeyici içedönüklük anları talep eder; bu anlar da, özne ile nesne arasındaki organik analoginin tam da kendisinin yanlışlığını ortaya serdiği anlardır.

Lukács'ın ironiyi romanın temel yapısal ilkesi mertebesine yükselterek romandan tahliye ettiği organikçilik, zaman kılığında tekrardan kendini gösteriyor gibidir. Bu denemede zaman, Lukács açısından olmazsa olmaz görünen organik sürekliliğin bir ikamesi olarak işlev görür. Böyle bir çizgisel zaman anlayışı aslında denemenin başından sonuna kadar mevcuttur. Romanın gelişimini sürekli bir olay olarak, ideal bir kavram muamelesi gören ama gerçek bir tarihsel varoluşa büründürülen arketipik Yunan epiğinin düşkün biçimi olarak anlatma zorunluluğu da buradan gelir. Lukács'ın roman teorilerinin sonraki gelişiminin –Flaubert'ten Balzac'a, Dostoyevski'den epey basit bir Tolstoy anlayışına, yorum olarak sanat teorisinden yansıtılmış taklit olarak (*Wiederspiegelung*) sanat teorisine düşüşün– kökleri, *Roman Kuramı*'nın sonunda açıkça görülen şeyleştirilmiş zamansallık fikrinde bulunabilir.

Maurice Blanchot'nun Eleştirisinde Gayrişahsilik

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden bu yana Fransız edebiyatına, verimli ve üretken bir modernlik yanılsamasını canlı tutan bir dizi kısa ömürlü düşünsel moda damgasını vurdu. Önce savaşın hemen peşi sıra Sartre, Camus ve hümanist varoluşçuluk modası sardı ortalığı, sonra hemen ardından sırayı yeni tiyatronun deneyciliği aldı, ama çok geçmeden o da *nouveau roman* (yeni roman) ve onun epigonlarının çıkışının gölgesinde kaldı. Büyük ölçüde yapay ve sabun köpüğü niteliğine sahip bu hareketlerin Fransız edebiyatına bırakacakları izler, bugün ister istemez sınırlı olan bakış açımızla görüldüğünden daha az olacaktır. Edebiyat sahnesindeki daha önemli şahsiyetlerin hepsi de bu eğilimlerden uzak durmayı başaramadı; bazıları bu hareketlere katıldı ve bunlardan etkilendi. Fakat edebi uğraşlarının gerçek niteliğini, kendilerine ait daha öze dair bir parçalarını –toplum tarafından (bu toplum ne kadar muammalı ve ezoterik olursa olsun) takdir edilmeye yönelik bir edebi üretimin gelgitlerinden etkilenmeyen bir parça– ne denli kararlılıkla koruduklarıyla ölçebiliriz. Kimilerinde –örneğin Sartre'da– ille de ben diye tutturma merakı, bir yandan değişen eğilimlerle açık ve polemik mahiyetinde bir teması sürdürürken bir yandan da sıkı bir içsel bağlılığı muhafaza etmeye yönelik çalışan hummalı bir çabaya dönüştü. Fakat diğerleri bu geçici akımlardan daha bilinçli bir şekilde uzak durdu ve kendilerini, daha yavaş ve daha derin olsa da Fransız yazınının bugününü geçmişine bağlayan sürekliliklere daha yakın olan bir dalganın akıntısına bıraktı. Bu döneme biraz daha uzaktan bakabildiğimizde, şu anki şöhretlerin yanında daha silik görünen kişiler çağdaş Fransız edebiyatının ana sözcüleri haline gelebi-

lirler. Muhtemelen bunlardan hiçbiri de, ileride, bugün çok az tanınan ve zor bir yazar olan Maurice Blanchot'dan daha üstün bir konuma sahip olmayacaktır.

Değindiğimiz moda eğilimlerin bile en karakteristik özelliği, edebi uygulama ile eleştirel teorinin durmadan birbiriyle iç içe geçmesidir. Sartre ve grubu kendi üslup aygıtlarının teorik alanda da savunucularıydı; ayrıca yapısalcı eleştiri ile *nouveau roman* arasındaki benzerlikler de açıktır. Keza Blanchot'nun da mensur anlatı yazarı olarak eserleri ile eleştirel denemeleri arasında aynı etkileşim söz konusudur ama etkileşim daha karmaşık ve sorunlu bir tarzda gerçekleşir. Hiçbir şekilde özel hayatıyla gündeme gelmeyen, aşırı derecede dışa kapalı olan ve ister edebi ister siyasi olsun kamusal meseleler hakkında çok nadir konuşan Blanchot, esasen bir eleştirmen olarak biliniyor. *Journal des débats*, *Critique* ve daha yakın zamanda Blanchot'nun ayda bir makalesinin yayımlandığı *La Nouvelle revue française* gibi hiçbirisini özellikle ezoterik ya da avangard diye nitelendiremeyeceğimiz çeşitli dergilerde güncel kitap eleştirileri şeklinde yayımlanan yazılarını azımsanmayacak bir okur kitlesi takip etmektedir. Bu makaleler, sonrasında, Blanchot'nun birkaç temel sorun konusunda neredeyse saplantı boyutundaki takıntısını ortaya seren ve dolayısıyla farklı tellerden çaldığı görüntüsünü veren yazıları mükerrer bir tekbiçimliliğe indirgeyen kitaplarda bir araya getirildi: *Faux-pas* (1943; Yanlış Adım), *La Part du feu* (1949; Ateşin Payı), *L'Espace littéraire* (1955; Yazınsal Uzam), *Le Livre à venir* (1959; Gelecek Kitap). Bu eleştirel çalışmaları uzun soluklu bir etki yaratmıştır. Blanchot'nun Charles du Bos'dan daha felsefi ve daha soyut ve Bachelard'ın maddi imgeler teorileri kadar pratiğe geçirmeye yatkın olmayan eleştirisi, yakın zamandaki metodolojik tartışmalardan ve polemiklerden uzak durmuştur. Ne ki şu âna dek bırakmış olduğu kaydadeğer etki daha da artacak gibi görünüyor: Blanchot'nun eserleri mevcut eleştirel yöntemleri doğrudan doğruya etkilemekten ziyade, her türlü eleştirel söylemin geliştirilmesinden önceki koşulları masaya yatırmakta ve bu yolla başka hiçbir çağdaş eleştirmenin ulaşamadığı bir farkındalık seviyesine ulaşmaktadır.

Şurası açık ki Blanchot, diğer yazarların eserlerine dair içgörülerini büyük oranda bir düzyazı anlatı yazarı olarak edindiği kendi

kişisel deneyimlerine borçludur.¹ Bu zamana kadar, Blanchot'nun romanları ve *récit*'leri labirent misali muğlaklıkları yüzünden adeta erişilmez kalmıştır. Eleştirel eserleri kaleme alan bir makalede bunlar hakkında söylenebilecek tek şey şudur: Blanchot'nun kurmaca eserlerine onun eleştirileri aracılığıyla erişmek neyse ki ters yolu izlemekten çok daha kolaydır. Yüzyılın en önemli yazarlarından biri olan Blanchot'nun yorumlanmasında kilit nokta, kuşkusuz, eserlerinin eleştirel kısmı ile anlatısal kısmı arasındaki ilişkinin aydınlatılmasıdır. Blanchot'nun eleştirel aklının bir betimlemesiyle başlamak böyle bir araştırma için muteber bir girizgâh olacaktır.



Maurice Blanchot'yu okumak diğer tüm okuma deneyimlerinden farklıdır. İnsan, daha baştan, hiçbir kopukluğa ya da tutarsızlığa izin vermeyen bu dilin berraklığına kapılır. Blanchot bir anlamıyla en açık, en kolay anlaşılır yazardır: Hep ifade edilemeyenlerin sınırlarında dolaşır ve muğlaklığın en uç noktasına dek gelir, fakat bunları hep oldukları gibi kabul eder; sonuç olarak, tıpkı Kant'ta olduğu gibi, anlayışımızın ufku açıkça sınırlanmıştır. Belirli bir tema için seçtiği şairlerden ya da yazarlardan birisi üzerine yazdıklarını okuduğumuzda, söz konusu yazar hakkında o zamana kadar bildiğimizi zannettiğimiz her şeyi unuturuz. Bunun nedeni Blanchot'nun içgörüsünün bizi ister istemez bakış açımızı düzeltmeye zorlaması değildir; durumun her zaman böyle olduğunu katiyen söyleyemeyiz. Daha sonra o yazara döndüğümüzde, kendimizi aynı noktada buluveririz, eleştirmenin yorumları zihnimizdekileri pek de zenginleştirmemiştir. Aslında Blanchot hiçbir zaman geçmişte elde edilmiş bilgilerle yeni açıklamaları birleştirecek bir tefsir görevini icra etme niyetinde olmamıştır. Onun eleştirel yazılarının açıklığı tefsir gücünden gelmez; bu yazılar karanlık ve erişilmez bir alana daha derinlemesine nüfuz ettikleri için değil, tam da kavrama edi-

1. Bu kurmaca eserlerden bazıları roman diye adlandırılırken –örneğin *Thomas l'obscur* (1941), *Aminadab* (1942), *Le Très-haut* (1948) bunlara dahil edilebilir– diğerleri de *récit* (anlatı) diye adlandırılmaktadır. *Thomas l'obscur*, yeni versiyon (1950; Türkçesi: *Karanlık Thomas*, çev. S. Dolanoğlu, İstanbul: Metis, 1993, 2007), *Au Moment voulu* (1951), *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953).

mini askıya aldıkları için açık görünürler. Metinlere farklı bir ışık tutarlar. Aslına bakılacak olursa hiçbir şey bu ışığın doğasından daha anlaşılmaz olamaz.

Blanchot'nun sözleriyle "*au delà ou en deçà de la compréhension*" (kavrama ediminin ötesine ya da berisine) yerleştirilen bir okuma sürecini nasıl kavrarız ki? (*L'Espace littéraire*, s. 205.) Bu anlayışın tanımlanmasındaki zorluk, bizim eleştiri konusundaki sıradan varsayımlarımızla arasında ne denli büyük bir farklılığın olduğuna işaret etmektedir. Blanchot'nun eleştirel irdelemelerinde kişisel itiraflara ya da mahrem deneyimlere veyahut da bir başka kişinin bilincine doğrudan bir erişim sağlayacak ve okura onun hareketlerini benimseme olanağı tanıyacak bir şeye yer yoktur. Eserlerine belirli oranda bir içedönüklük hâkimdir ve bu içedönüklük eserlerine nesnel anlatının tam tersi bir nitelik kazandırmaktadır. Fakat bu samimiyet tikelleştirilmiş bir benlikten ileri gelmez, zira Blanchot'nun düzyazısı kendi şahsi deneyimleri hakkında hiçbir bilgi vermez. Kullandığı dil bir tefsir dilinden uzak olduğu gibi kendisi hakkında itirafta bulunma dili de değildir. Ayrıca belli edebi kaygılar gözetilerek yazıldığı açık olan makalelerinde bile, bir değerlendirmeye ya da kanaat belirtme diline sahip olduğunu söylemek yanlış olur. Blanchot'yu okurken bir yargı, duygudaşlık ya da anlayış edimine iştirak etmeyiz. Sonuç olarak, bizde bıraktığı hayranlık hissi ne bir direniş hissi, bilincimizin tutunacak tek bir dalını bulamadığı belirsiz bir şeyle yüz yüze gelmeyi reddediş eşlik eder. Bu deneyimin mütphemliğini belki Blanchot'nun kendi ifadeleriyle biraz olsun netleştirebiliriz:

Okuma edimi hiçbir şeyi değiştirmez, orada zaten var olana yeni bir şey de eklemeyiz; şeyleri nasılsa öyle bırakır; bu bir özgürlük biçimidir, ama veren ya da alan türde bir özgürlük değil, kabul ve rıza gösteren, "evet" diyen türde bir özgürlüktür. O yalnızca "evet" diyebilir ve bu teyidin açtığı uzamda, eserin kendisini, kendi istencinin gelecekteki huzursuz edici var olma kararı olarak göstermesine olanak tanır – o kadar!²

İlk bakışta eserle bu pasif ve sessiz karşılaşma, bizim genellikle yorumlama adını verdiğimiz şeyin tam karşısı gibi görünmekte-

2. *L'Espace littéraire* (Paris, 1955), s. 202; Türkçesi: *Yazınsal Uzam*, çev. S. Öztürk, İstanbul: YKY, 1993.

dir. Nesnel gözlemdeki özne-nesne kutuplaşmalarından tamamen farklıdır. Edebi esere nesnel hiçbir konum verilmez; içedönük okuma ediminin oluşturduğundan ayrı bir varoluşa sahip değildir eser. Keza iki öznenin kendi kendilerini açıkladıkları bir diyaloga giriştikleri öznelerarası ya da kişilerarası bir edimle karşı karşıya olduğumuzu da söyleyemeyiz. Burada, söz konusu iki öznenin (yazarın ve okurun öznenliğinin) birbirlerine kendi ayrı kimliklerini unutturma ve birer özne olarak kendilerini yok etme konusunda işbirliği yaptığını söylemek daha doğru olacaktır. Her ikisi de kendi kişisel tikelliklerinden çıkıp her ikisini de içeren, kendi tikel benliklerine sırtlarını dönmelerine vesile olan itkinin çatısı altında birleştikleri müşterek bir paydaya doğru yol alırlar. Bu sırt dönmeyi mümkün kılan şey okuma edimidir; yazar açısından, okunma olasılığı kendi dilini salt bir projeden bir esere dönüştürür (ve böylece sonsuza dek ondan koparmış olur). Ama bunun karşılığında, okuru, bir anlığına, kendisini tikel bir benlik haline dönüştürmeden önce olmuş olabileceği duruma geri götürür.

Bu okuma anlayışı yorumlamadan tümüyle farklı gibi görünmektedir. Okuma "orada zaten var olana yeni hiçbir şey eklemeyiz," diye yazar Blanchot; halbuki yorumlamanın özü, başka bir dille olan temasından bir dil yaratmak, diğer eserin diline eklenen bir tür üstdil olmaktır. Fakat nesnel ve öznelerarası modellerden türeyen yorumlama kavramlarının bizi yanlış yola sevk etmemesi gerekir. Blanchot esere nesnel bir konum vermekten titizlikle kaçınsa da, bizim okuma edimini kurucu özne açısından değil, eser açısından anlamamızı bekler. Bizim "eseri neyse o şekilde almamızı ve böylelikle eseri yazarın mevcudiyetinden kurtarmamızı" ister (*L'Espace littéraire*, s. 202). Okuduğumuz metin kendi kökenine bizim olduğumuzdan daha yakındır ve bizim gayemiz de onun bizi kendi kaynaklandığı yere çekmesini sağlamaktır. Eser ontolojik açıdan okur üzerinde yadsınamaz bir önceliğe sahiptir. Dolayısıyla okurken bizim bir şey "eklediğimizi" söylemek abesle iştigal etmektir, zira herhangi bir ek (ister açıklama, ister yargı, ister kanaat biçiminde olsun) aslında yalnızca bizi gerçek merkezden daha fazla uzaklaştıracaktır. Eserin büyüüne gerçekten kapılabilmek için onu neyse o şekilde bırakmaktan başka çaremiz yoktur. Bu görüntüdeki pasif edim, bizim okuma edimi sırasında esere *eklemememiz* gere-

ken bu "yokluk" – işte gerçekten yorumlayıcı dilin tanımı budur. Bu okuma bize metne olumlu bir şekilde hitap etmenin yolunu gösterir, ki bunu okuma ediminin tanımını karakterize eden olumlu vurguda görebiliriz; olumlu ifadeye eğilimli olmayan bir yazar için nadir bir olumlama örneği söz konusudur burada. Bir esere neyse tam olarak o olma olanağı tanımak faal ve bıkıp usanmaz bir teyak-kuz halini gerektirir ve bunu gerçekleştirmenin tek yolu dildir. Bu şekliyle, yorumlayıcı bir dil eserle temas içerisinde ortaya çıkar. Salt eseri "dinlemek" olduğu oranda, okumak bizatihi yorumlayıcı bir anlama edimine dönüşür.³ Blanchot'un okuma edimi tarifi, sahici yorumlamayı tanımlar. Derinlemesine ele alındığında, bu tanım şeylerin incelenmesinden ya da belli konuların tek tek analizinden ortaya çıkan yorumlama tanımlarını aşacaktır.

Ne var ki Blanchot tanımını çok önemli bir kayıt düşerek sınır-lama ihtiyacı hisseder. Yazar bir eserin sahici boyutlarının açığa çıkarılabilmesini sağlayan okuma edimini, asla kendi yazıları üzerinde icra edemez. Blanchot bu olanaksızlığı sık sık belirtir ve belki de en açık şekliyle *Yazınsal Uzam*'ın başında ifade eder:

... yazar hiçbir zaman kendi eserini okuyamaz. Eser onun açısından tam manasıyla erişilmezdir, karşısına almak istemediği bir gizemdir. ... Kendi kendini okumanın olanaksızlığı, eserin açtığı boşluğa bu andan itibaren bir eklemede bulunmaya yer olmadığının ve dolayısıyla tek olasılığın aynı eseri sonsuza dek tekrar tekrar yazmak olduğunun keşfiyle çakışır. ... Yazarın özel yalnızlığı ... onun eserde her zaman eseri önceleyene ait olmasından kaynaklanır.⁴

Bu önerme Blanchot'yu anlama noktasında merkezi bir öneme sahiptir. İlk bakışta gayet inandırıcı görünmektedir: Edebiyat tarihinde kendi dillerini ciddi bir şekilde ele alan yazarların, kendi düşüncelerinin ifadesiyle karşı karşıya kaldıklarında nasıl yabancılaşma yaşadığının birçok örneğini bulabiliriz ve Blanchot bu yabancılaşmayı her edebiyatın yeni bir başlangıç olduğu, her eserin bir başlangıçlar silsilesi olduğu inancını terk etmenin zorluğuyla bağlantılandırır. Kökene daha yakın olmanın esere belli oranda (Blanchot'

3. Karş. Martin Heidegger "Logos" *Vorträge und Aufsätze* (Neske: Pfullingen, 1954), s. 215 vd.

4. *L'Espace littéraire*, s. 14; ayrıca bkz. s. 209.

nun başkalarının eserlerine bahşetmek istediği türden) bir "başlangıçlar sağlamlığı" verdiği inandırıcıdır. Fakat bu güç yalnızca bir yanılsamadan ibarettir. Şair eserine yalnızca, bu varsayılan başlangıcın aslında önceki bir başarısızlığın tekrarı olduğunu ve tam da sıfırdan başlayamama basiretsizliğinden kaynaklandığını unutmak istediği için başlayabilir. Biz yeni bir köken iddiasıyla karşı karşıya olduğumuzu düşünürken, aslında bir ortaya çıkamama durumunun yeniden belirtilişine şahit olmaktayızdır. Okur, esere mevcut haliyle rıza göstererek, yazarın unutmaya zorlandığı şeyi pekâlâ da görmezden gelebilir: Eser aslında kendi varlığının olanaksızlığını göstermiştir. Ne var ki yazar, gerçekten kendisini sözcüğün tümüyle yorumlayıcı anlamında okuyor olsaydı, kendi kendisini maruz bıraktığı unutkanlığın ikiyüzlülüğünü hatırlamak zorunda kalır ve bunu keşfederek aslında yaratma yönündeki tüm diğer çabaları felce uğrattır. Bu anlamıyla, Blanchot'un *noli me legere*'si* (kendi kendini yorumlamayı reddedişi) bir ihtiyatlılık ifadesidir, eksikliği halinde edebiyatın yok oluşla karşı karşıya kalabileceği bir basiretliliğin savunusudur.

Bir yazarın kendi eserini okumasının olanaksızlığı eser ile okur arasındaki ilişkiyle eser ile yazar arasındaki ilişkiyi çok kesin bir şekilde birbirinden ayırır. Okumak ve eleştiri (okumanın getirdiği potansiyel dilin dilde gerçekleşmesi olarak kavranır), sözcüğün en derin anlamıyla, büyüüp gerçek bir yorumlama haline gelebilir, oysa yazar ile eser arasındaki ilişki tam bir yabancılaşma, inkâr ve unutma ilişkisi olacaktır. Bu radikal ayırım birkaç soruyu gündeme getirmektedir. Bir defa görünen o ki bu ayrımı harekete geçiren güdü her şeyden önce ihtiyatlılıktır – Blanchot'un düşüncesinin hâdiyse amansız gözüpekliliği düşünüldünce tipik diyemeyeceğimiz bir erdemdir bu. Ayrıca, Blanchot'un sonraki eserleri incelendiğinde, unutma sürecinin (ki o da yazarın kendi eserini okumasının olanaksızlığına derinden derine bağlıdır) aslında ilk bakışta görüldüğünden çok daha muğlak bir mesele olduğu görülür. Eserin olumlu bir biçimde öne çıkarılması, okur ile yazar arasındaki birinin unutmayı istediği şeyi diğerinin görmezden gelmesini mümkün kılan suç

* Lat. beni okuma. Yeni Ahit'in Latince çevirisindeki "*noli me tangere*" (bana dokunma/beni alıkoyma) sözü üstüne bir kelime oyunu. –y.n.

ortaklığının bir sonucu değildir yalnızca. Unutma istenci eserin var olmasını mümkün kılar ve sahici bir dil yaratılmasına yol açan olumlu bir kavram halini alır. Blanchot'nun son zamanlardaki çalışmaları bizi unutma ediminin içerdiği gücün kusursuz müphemliğinin farkına varmaya zorlar. Edebi yaratının kaynağında bir tür karşıt-belleğin paradoksal mevcudiyetinin olduğunu ortaya koyar. Öyleyse, hâlâ Blanchot'nun kendi eserini okumayı reddettiğine ve kendi edebi benliğiyle karşılaşmaktan kaçtığına inanabilir miyiz? Bir unutmanın hatırlanışı yalnızca eseri okurken gerçekleşebilir, eserin yazılma anında değil. Blanchot'nun ilk dönem romanı *Karanlık Thomas*'nın ilk versiyonundan ikinci versiyonuna geçişine izin veren okuma tarzı yine de "daha önce söylenen bir şeyi ... artmış bir yeteneğin verdiği güçle tekrar etme" girişimi diye açıklanabilir. Fakat son dönem metinlerinden, *L'Attente l'oubli* (Bekleyiş Unutuş) başlıklı diyalog yalnızca tamamlanmış bir eser ile yazarı arasındaki ilişkinin bir sonucu olabilir. Kendi kendini okumanın olanaksızlığı ana tema halini almış, okunmayı ve de yorumlanmayı talep etmektedir. İlk başta esere yabancılaşmış yazarı, bir kendi kendini yorumlama edimi yoluyla kendisine geri götüren döngüsel bir süreç varmış gibi görünmektedir. Blanchot'da bu süreç önce, kendisini okumaya hazırlanma olarak diğerlerinin eserlerini eleştirel bir şekilde okuma biçimini alır. Blanchot'nun eleştirisinin son kertede yönelmiş olduğu kendi kendini okumayı önceden örneklediği gösterilebilir. Onun eleştirel eseriyle düzyazı anlatısı arasındaki ilişki bu bağlamda anlaşılmalıdır: Birincisi ikincisinin hazırlık versiyonudur. Blanchot üzerine dört başı mamur bir inceleme bunu birkaç örnekle göstermek zorundadır; bizim yalnızca tek bir örneklik yerimiz var: Mallarmé üzerine yazdığı makaleler silsilesi. Blanchot'nun eleştirel aklının hareketinin her türlü edebi buluş ediminde bulunabilecek olan döngüsel bir örüntüyü yansıttığını göstermek için bu yeterlidir.



Mallarmé, Blanchot'nun devamlı dikkat gösterdiği yazarlardan biridir; *Bir Zar Atımı*'nın şairi, gelişiminin her safhasında Blanchot'

nun ana konularından biri olarak zuhur eder. Blanchot yazılarını geleneksel Fransız dergi eleştirisi formatında kaleme aldığından, konu seçiminde her zaman eleştirdiği kitapla arasında derin bir bağın olması zorunlu değildir; o anki modaya uyarak ya da edebi olayların baskısıyla esinlenilmiş olabilir. Kendi eleştiri anlayışı uyarınca, yeni yetenek keşfetmekle ya da yerleşik adları yeniden değerlendirmekle ilgilenmez. Konu seçerken, konuya vâkıf olan ama hiçbir özgünlük iddiası bulunmayan kozmopolit bir düşünce akımını takip etmeyi genellikle yeterli görür. Ancak, ilgisini belirli aralıklarla üzerine yoğunlaştırdığı birkaç isim vardır. Bunlardan biri kuşkusuz Mallarmé'dir; Blanchot'yu etkileyen öteki yazarların kimliği çoğunlukla saklı kalsa da, Mallarmé çeşitli vesilelerle açık bir şekilde tartışılmıştır.

Mallarmé'de Blanchot'yu büyüleyen şey, her şeyden öte, mutlak gayrişahsilik iddiasıdır. Mallarmé'nin çalışmasının diğer ana temaları, yani ölüm, can sıkıntısı, kısırlık gibi olumsuz temalar, hatta edebiyatın "tam da kendi özünü teşrih masasına yatırdığı" özdeşünüm – bunların hepsi de eserin yalnızca kendi içinde ve kendi başına var olmasına izin veren *gageure*'ünden* sonra gelir. Blanchot sık sık Mallarmé'nin merkezi öneme sahip olduğunu düşündüğü şu ifadesini alıntılar: "İnsan yazar olarak kitaptan çekildiği gibi, kişilikten arınmış kitap da okurdan yaklaşmasını talep etmez olur. Böyle bil: İnsan aksesuarları arasında bir başına yer alır o: yapılmıştır, vardır."⁵ Gayrişahsilik evvela her türlü kişisel anekdotun, her türlü mahrem itirafın ve her türlü psikolojik kaygının yokluğu anlamına gelir. Mallarmé bu tür deneyim biçimlerinden imtina eder, ama bunların öneme sahip olmadığını düşündüğü için değil, aksine şiirsel dilin genelliğinin bunların çok ötesine geçtiğini düşündüğü için. Tam da bu nedenle Mallarmé'nin şiirine, kişisel deneyimlerine inerek erişmeye çalışan indirgemeci eleştirel yöntemler naif kalmaktadır. Kişinin merkezden en çok uzaklaştığı an, benliğin kökenini, neden olarak görülen ampirik bir deneyim sonucu yeniden ele geçirdiğini zannettiği andır. Blanchot bu tuzığa düşecek bir yazar değildir: Charles Mauron'un ilk psikoanalitik Mallarmé incelemesi üzerine

* Fr. İddia, bahis, olmayacak şey. –y.n.

5. *L'Action restreinte, Oeuvres complètes* (Paris, 1945), s. 372.

daha 1943'te yaptığı olumsuz yorumlar hâlâ bir bütün olarak geçerli ve günceldir.

Mallarmé'nin gayrişahsiliği geriye dönüşlü bir saplantının anti-tezi ya da telafi babındaki idealizasyonu olarak –şairin kendisini duygusal ya da cinsel travmanın tasallutundan azade kılan bir strateji olarak– tarif edilemez. Mallarmé'de, Freud'un Narsisizm makalesinde betimlediği türde bir ampirik ve ideal benlik diyalektiği yoktur. Blanchot, en baştan beri, Mallarmé'nin gayrişahsiliğinin kendi kişiliğindeki bir çatışmadan kaynaklanmadığını, konu üzerine yazmış tüm diğer eleştirmenlerden daha fazla ve de üstüne basa basa belirtmiştir. Bunun kökeninde, kişinin kendisinden varlık-olmayan varlıktan farklı olduğu kadar farklı olan bir kendilikle o kişinin karşı karşıya gelmesi vardır. Mallarmé'nin yabancılaşması toplumsal veya psikolojik değil, ontolojiktir; onun nazarında, gayrişahsi olmak birçok başka insanla ortak bir bilinci ya da yazgıyı paylaşmak değil, kişinin artık bir insan olmamaya, bir hiç kimse olmaya indirgenmesidir, çünkü kişi kendisini tikel bir kendilikle değil, varlıkla ilişkisi içerisinde tanımlar.

Blanchot 1949 yılında yazdığı bir makalede, Mallarmé'ye göre bu tür bir gayrişahsiliği gerçekleştirebilecek yegâne aracın dil olduğunu vurgular. "[Mallarmé'nin dil anlayışıyla ilgili] pek çok çarpıcı husus vardır. Ama bunların içerisinde en kayda değer olanı dilin gayrişahsiliği, Mallarmé'nin dile bahşetmek istediği özerk ve mutlak varoluştur. ... Onun gözünde dilin ne konuşmacıya ne de dinleyiciye ihtiyacı vardır: O kendi başına konuşur ve yazar. Dil bir tür öznesiz bilinçtir."⁶ Dolayısıyla şair, dille yabancı ve kendi kendine yeterli bir kendilik olarak karşı karşıya gelir, yani kendisinin gittikçe daha aşına olacağı öznel bir niyetin ifadesi olarak değil, hele hele kendi ihtiyaçlarına uydurabileceği bir araç olarak hiç değil. Gelgelelim Mallarmé'nin dili her zaman, bir zanaatçının çalıştığı malzemeyi kullandığı gibi, Parnasyen şairleri tarzında kullandığı biliniyor. Bunun gayet iyi farkında olan Blanchot şunu eklemekten geçmez: "Fakat dil sözcüklerin maddi biçimini, onların yaşamını ve sesini takınmaya ayarlanmış bir bilincin ete kemiğe bürünmüş

6. *La Part du feu* (Paris, 1949), s. 48.

7. A.g.y., s. 48.

halidir aynı zamanda ve bu da insanı gerçekliğin onu bir şekilde şeylerin karanlık merkezine götürecektir bir yol açabileceğine inanırır."7 Bu önemli özellik bizi doğrudan doğruya Mallarméci diyalektik kalbine götürür. Zira Mallarmé'nin dili her zaman kendisinden kökten farklı olan ve kendisinin de sürekli ulaşmaya çalıştığı ayrı bir kendilik olarak tasarladığı doğrudur; ama bu kendilik için aldığı model çoğunlukla duyularla erişilebilen doğal bir tözün varlık tarzıdır. Ses ve doku gibi duyusal özellikleriyle dil, doğal nesneler dünyasına katılır ve tamamen kendi başına bırakılmış bilincin etrafını çevreleyecek salt boşluğa olumlu bir öge ekler. Dilin bu çifte yönü –aynı anda hem somut, doğal bir şey hem de bir bilinç faaliyetinin ürünü olabilmesi– Mallarmé'nin tüm eserlerinde görülen diyalektik gelişim için bir başlangıç noktası işlevi görür. Doğa, mutlu ve sorunsuz bir duyunun verdiği tatmin hissini temsil etmek şöyle dursun, ayrılık ve uzaklık çağırıştır; onun gözünde doğa bizim sonsuza dek ayrılmış olduğumuz tözdür. Ama aynı zamanda "*La première en date, la nature*"dir (Tarih sırasına göre önce doğa gelir), bu yüzden de tüm diğer varlıklardan önce gelir ve ayrıcalıklı bir önceliğe sahiptir. Bu varsayım Mallarmé'nin eserinin doğuşu ve yapısı açısından belirleyici bir öneme sahiptir. Mallarmé'nin şiirinde büyük bir rol oynayan başarısızlık ve olumsuzluk simgeleri doğa dünyası ile bilinç faaliyeti arasındaki temel zıtlık üzerinden anlaşılmalıdır. Kendi özerkliğini ispat etme kaygısıyla doğal dünyaya tepki gösteren şair, onun etkisinden hiçbir zaman kurtulamayacağını keşfeder. Mallarmé'nin eserindeki son imge, *Bir Zar Atımı*'nın başkarakterinin doğal dünyanın "okyanus"una battığını gösterir. Gelgelelim hem kahramanca hem de absürd bir hareketle, bilinç istenci, yok edildiği katastrofik olayın ötesinden bile kendisini ortaya koymaya devam eder. Bu çabadaki direngenlik, eseri ileri taşımayı sürdürür ve belirsizliğin kaosundan belli bir oranda kaçtığı görünen bir yörünge yaratır. Bu yörünge Mallarmé'nin gelişiminin yapısına da yansımıştır; onun görevini takip etmesine olanak tanıyan olumlu öğeyi oluşturur. Blanchot'a göre eser, özdeş tekrarlar olmayan yeni başlangıçlar dizisinden oluşur. Sürekli tekrar (Blanchot'nun *ressassement*'ı) Mallarmé'de diyalektik bir oluş hareketiyle ikame edilir. Her ardışık başarısızlık daha önce olmuş bir başarısızlığı bilir ve hatırlar, bu bilgi de bir ilerleme sağlar. Mallarmé'

nin kendi üzerine düşünme tarzı tümüyle olumsuz diyemeyeceğimiz, ama yine de kendisine dair belli bir farkındalığa sahip olan ("*la clarté reconnue, qui seule demeure. ...*"⁸) deneyimlere kök salmıştır. Bir sonraki eser, öncellerinden daha yüksek bir bilinç seviyesinde başlayabilir. Mallarmé'nin dünyasında belli bir bellek biçimine yer vardır; bir eserden bir başka esere geçişte, kişi daha önce olup bitenleri unutamaz. Kopukluklara rağmen bir bağlantı devam ettirilir ve bir büyüme hareketi gerçekleşir. Gayrişahsilik tikelden tümele, kişisel hatırlamadan tarihsel hatırlamaya giden diyalektik bir ilerlemenin sonucudur. Eserin varlığı, köklerini maddi tözlerin bilince göre öncelikli oluşu gibi muğlak bir iddiada bulan bu diyalektik altyapıya dayalıdır. Mallarmé'nin poetikası dilin semantik boyutlarını maddi, biçimsel özellikleriyle örtüştürme girişimine dayanmayı sürdürür.⁹

Bu tür bir girişim Blanchot'nun deneyleriyle karıştırılmamalıdır. Blanchot daha önce alıntılanan pasajında "bilincin ete kemiğe bürünmüş hali"nden bahsederken (bunun bir kuruntu olabileceğini de hemen ekler), kendi dil anlayışından tümüyle farklı bir dil anlayışını tanımlamaktadır. Blanchot'nun yazıları şeylerin maddi özellikleriyle pek az ilgilenir; onun dili nadiren bir duyum dilidir, ama soyutluğa da kaçmaz. Mallarmé'nin tercih ettiği edebi biçim, sık sık karşılaştırıldığı René Char'da olduğu gibi maddi şeylere yönelmiş bir şiir biçimi değil, halis muhlis zamansal bir anlatı türü olan *récit* biçimidir. Dolayısıyla Blanchot'nun Mallarmé sunumunun za-

8. "... fark edilen aydınlık, geriye kalan tek şey" (*Igitur, Oeuvres complètes*, s. 435).

9. Jacques Derrida ve Philippe Sollers gibi (kimi açılardan Amerikalı eleştirmen Robert Greer Cohn tarafından da öncelenen) yakın dönem Mallarmé yorumcuları, Mallarmé'de (doğal ya da öznel göndergeye bakılmaksızın) salt gösteren olarak dilin metinsel yönü dahilinde vuku bulan bir harekete işaret ederler. *Bir Zar Atımı*'nin ideogramlarının uzamsal, temsili yorumundan (ve aşağıda alıntılanan, 11 ve 12 no'lu dipnotlarla da gösterilen pasajlardan) da anlaşılacağı üzere, Blanchot'nun Mallarmé okuması asla bu noktaya dek gitmez. Gayrişahsi bir özne-olmayan'ın, lağvedilmiş bir nesne-olmayan ile (*rien ya da l'absente*) karşı karşıya geldiği olumsuz bir özne/nesne diyalektiği dahilinde kalır. Bu anlam katmanını hiç kuşkusuz Mallarmé'de mevcuttur ve Mallarmé'yi değil de Blanchot'yu (ya da daha dar anlamıyla, Blanchot'nun eleştirel varsayımlarını) ele alan bir argüman için, bu anlayışın yörüngesi sınırları içinde kalmamız yeterlidir.

man zaman hedefi şaşırması bizi şaşırtmamalıdır. Bu durum özellikle de Mallarmé'nin mensur metni *Igitur*'daki ölüm temasının ele alındığı *Yazınsal Uzam* yazıları için geçerlidir. Ne var ki Blanchot, sonradan *Gelecek Kitap*'ta toplanacak olan makalelerinde Mallarmé'ye geri döndüğünde, gözlemleri gerçek bir yorum denebilecek genel bir görüş ortaya çıkarır.

Blanchot'nun *Igitur* üzerine yorumlarında belki de kasıtlı olarak eksik olan nokta, tam da başkarakterin ölümünün insan bilincinin zaman içerisindeki tarihsel gelişimine tekabül eden evrensel bir hareket olmasını sağlayacak olan bu diyalektik büyüme hissidir. Blanchot deneyimi hemen ontolojik terimlere tercüme eder ve bunu bilincin en genel varlık kategorisiyle doğrudan karşı karşıya gelmesi olarak görür. Böylece Blanchot'nun gözünde *Igitur*'un ölümü kendi ana saplantılarının bir biçimi, kendi tabiriyle "olanaksız ölüm" halini alır – halbuki Rilke ile daha yakın bir ilişkiye sahip olan ve Mallarmé'nin *Igitur* zamanındaki ana kaygısıyla tümüyle örtüşmeyen bir temadır bu. Bu tahrifat Blanchot'nun daha derin bağlılıklarıyla da uyum içerisinde: Mallarmé'nin Hegelci vurgulara sahip evrensel tarihsel bilinç teması, Blanchot'yu pek de ilgilendirmeyiz. Özne ve nesne diyalektiğini ve tarihsel büyümenin tedrici zamansallığını sahicilikten uzak deneyimler olarak, varlık âleminde ikamet eden daha temel bir hareketin yanıltıcı yansımaları olarak görür. Mallarmé varlığın içindeki salınım hareketini ancak daha sonra, kendi düşüncesini en uç noktasına taşıdığı anda aktaracaktır; Blanchot bu hareketin *Igitur*'da bulunduğunu söylerken yanılmaktadır. İşte Blanchot ile Mallarmé arasında gerçek bir karşılaşma ancak bu noktada gerçekleşebilir.

Blanchot'nun son Mallarmé yorumu *Gelecek Kitap*'taki, *Bir Zar Atımı*'nın ve Jacques Scherer'in 1957'de *Le "Livre" de Mallarmé* (Mallarmé'nin "Kitap") başlığı altında yayıma hazırladığı hazırlık notlarının ele alındığı denemelerde görülebilir. *Hirodias*, *Igitur* ve bu metinleri takip eden diğer şiirlerinde, Mallarmé'nin ana temasını kendi üzerinde düşünen bilincin etkisi altında nesnenin yok oluşu, kendi kendini yansıtmaya aynasında kendi düşüncesinin nesnesi haline gelince ileri bir gayrişahsilek seviyesine ulaşan benliğin ve doğal varlıkların handiyse dağılışı ("la presque disparition vibratoire" [titreşimli neredeyse siliniş]) oluşturur. Fakat gayrişahsileştir-

me sürecinde, benlik kendi erkini bir yere kadar muhafaza edebilir; tekrar tekrar yenilmenin bıraktığı zengin deneyimle, eserin merkezi olarak, sarmalın içinden geliştiği kalkış noktası olarak kalmıştır. Daha sonradan, *Bir Zar Atımı*'nda nesnenin çözülüşü öyle büyük bir ölçekte gerçekleşir ki tüm kozmos topyekûn belirsizliğe indirgenir: "girdabın özdeş tarafsızlığı", insan aklına ve istencine tümüyle kayıtsız olması bakımından her şeyin eşit olduğu bir dipsiz kuyu. Ne ki bu kez bilinçli benlik sürece, hem de berhava olma noktasına gelinceye kadar iştirak eder. "Şair," diye yazar Blanchot, "eserin baskısı altında ortadan kaybolur, doğanın gerçekliğinin ortadan kaybolmasına neden olan aynı hareketin kapanına kısıtılmıştır."¹⁰ Bu denli uç bir noktaya kadar itilen benliğin gayrişahsiliği, ilk baştaki merkeziyle temasını kaybetmiş ve çözülüp bir hiçlik haline dönüşmüş görünür. Artık evrensel bir bilince doğru diyalektik büyümenin bir kuruntu olduğu ve tedrici zamansallığın iç rahatlatıcı ama yanıltıcı bir mit olduğu anlaşılır. Aslında bilinç kendi gücünü aşan bir hareket karşısında gafil avlanmıştır. Eserin ilerleyişi sırasında "üstesinden geline" çeşitli yadsıma biçimlerinin *-Igitur*'da doğal nesnenin ölümü, bireysel bilincin ölümü ya da *Bir Zar Atımı*'nın "fırtınası"nda yok edilen evrensel, tarihsel bir bilincin yıkımı- varlıkta ikamet eden kalıcı bir olumsuz hareketin tikel ifadeleri olduğu ortaya çıkar. Kendimizi bu olumsuz güce karşı geri dönüşü bir düşüşü gizleyen dil ve düşünce ayunları ve belirli stratejiler yaratarak korumaya çalışırız. Bu stratejilerin varlığı, engellemeye çalıştıkları olumsuz gücün üstünlüğünü gözler önüne serer. Görünüştaki tüm berraklığına karşın, bu felsefi körlük Mallarmé'nin kafasını karıştırmıştır, ta ki şiirsel stratejisini dayandırdığı diyalektiğin yanılsama olduğunu fark edene kadar. Mallarmé'nin son eserinde, bilinç kadar doğal nesneler de bunların her ikisinden de daha temel bir seviyede var olan bir güç tarafından tehdit edilir.

Gelgelelim benliğin böyle yok edilmesinin ötesinde bile eser var olmaya devam edebilir. Mallarmé'nin son şiirinde hayatta kalmak, diğer her şeyi mağlup eden yıkımdan kaçıyor görünen bir takımyıldız imgesiyle simgelenir. Blanchot'ya göre şiirde, "dağılma, birlik biçimini ve görüntüsünü alır."¹¹ Birlik ilk önce uzamsal te-

10. *Le Livre à venir* (Paris, 1959), s. 277. 11. A.g.y., s. 286.

rimlerle ifade edilir: Mallarmé sayfa üzerindeki sözcüklerin tipografik, uzamsal boyutlarını resmeder. Sözcükler arasında hayli karmaşık bir ilişkiler ağı yaratarak, uzam deneyimine benzeyen üçboyutlu bir okuma yanılması yaratır. Şiir "yeni uzamın maddi, duyuşsal doğrulanması" halini alır. İşte "şiir halini alan şey bu uzamın ta kendisidir."¹² Dilin semantik ve duyuşsal özelliklerini örtüştürme girişiminin geç ve uç bir versiyonuyla karşı karşıyayızdır. Bir gemiyi işaret eden sözcükler batan bir yelkenli şeklinde öbeklere ayrıldığından, dilin anlamı maddi bir biçimde temsil edilmektedir. Ne var ki *Bir Zar Atımı*'nda bu tür denemeler kasıtlı bir aldatmaca olmaya çok yaklaşırlar. Eğer özne ile nesne arasındaki antitezin gerçekten ötesine geçtiysek, bu durumda böyle sahte-nesnel oyunlar artık ciddiye alınmaz. Tipik bir Mallarméci ironi biçimiyle, dilin uzamsal kaynakları tam da tümüyle etkisiz oldukları anlaşıldığı anda köküne kadar sömürülür. Blanchot'da artık yeryüzünü uzamsal bir dipsiz kuyu diye nitelendirmek doğru değildir; o, kendisini tersine çevirerek, "kendi uzamlarına indirgenen sözcüklerin halis muhlis semavi bir ışıkla bu uzamı parıl parıl aydınlatmış"¹³ gökyüzünün müteakabil dipsiz kuyusu haline gelmiştir. Ne var ki tersine çevirme fikri, uzamsal anlamda değil, zamansal anlamda, yani uzam metaforunun zamanın gerçekliğini açığa çıkarmak için etrafında döndüğü bir eksen olarak anlaşıldığında temel önemdedir.

Blanchot *Bir Zar Atımı*'nın zamansal yapısını tedricen keşfederken bu tersine çevirmeye iştirak eder. Şiirin merkezi eklemlenişi çok açık bir şekilde görülebilir: Mallarmé metnin ortalarına doğru, normal yazıdan eğik yazıya geçer ve "comme si" (sanki) ile başlayan yere uzun bir epizot yerleştirir. O anda, sanki gerçekten vuku buluyormuş gibi sunulan bir olayın seyrini takip eden bir zamansallıktan, yalnızca kurmaca olarak, tam anlamıyla "comme si" tarzında var olan gelecekteki bir zamansallığa geçeriz. Tıpkı Elizabeth dönemi tiyatrosundaki oyun içinde oyunlarda olduğu gibi, kurmaca zaman tarihsel zamanda kapsanmıştır. Bu çevreleyici yapı, tarih ile kurmaca arasındaki ilişkiye tekabül eder. Kurmaca hiçbir şekilde tarihsel olayın sonucunu, yazgısını değiştirmez. Mallarmé'nin şiirinin terimleriyle konuşursak, tesadüfün rasgele gücünü ortadan

kaldırmaz; olayların seyri altı sayfa boyunca devam eden bu uzun gramatik *eklemeden* (*apposition*) etkilenmez. Daha baştan sonucu belirleyen şey, kurmacanın başlangıcını önceleyen bir geçmişe ve onu takip edecek olan bir geleceğe işaret eden "*jamais*" (asla) sözcüğüdür. Kurmacanın amacı doğrudan doğruya müdahale etmek değildir: Aklın kendisini tehdit eden toptan belirsizlikten kaçıp kurtulmasını sağlayan bilişsel bir çabadır. Kurmaca, bilincin ortadan kaldırılma tarzını etkiler, ama bunu ona karşı çıkararak değil, aksine yıkım deneyimine aracılık ederek yapar; onu elifi elifine tarif eden bir dili devreye sokar. "Tarih," der Blanchot, "hipotez tarafından ikame edilir."¹⁴ Ama bu hipotez kendi ifadesini zaten önceden verilmiş olan ve tam da bu bilginin keyfi doğasından kurtulmanın olanaksızlığını öne süren bir bilgiden çıkartabilir ancak. Hipotezin doğrulanması, geliştirilmesinin olanaksızlığını teyit eder. Kurmaca ve gerçek olayların tarihi aynı hiçliğe doğru çekilirler; kurmacanın hipotezinin ortaya çıkardığı bilginin, zaten hipotez doğrulanmadan önce olumsuzluğunun tüm kuvvetiyle var olan bir bilgi olduğu anlaşılır. Bilmenin olanaksızlığının bilgisi ona ulaşmaya çalışan bilinç ediminden önce gelir. Bu döngüsel bir yapıdır. Bir gelecek belirleyen müstakbel hipotez, onu önceleyen ve geçmişe ait olan tarihsel ve somut bir gerçeklikle örtüşür. Gelecek, Blanchot'nun *ressassement* (sürekli tekrar) adını verdiği, Mallarmé'ninse denizde fırtına her türlü yaşam belirtisini yok ettikten ("altta herhangi bir çalkantı") sonraki sonsuz ve anlamsız gürültü diye tarif ettiği sonsuz bir gerileme içerisinde değişip geçmiş olur.

Fakat kurmaca dilin döngüsel yapısına dair bu bilgi de aynı şekilde zamansal bir yazgıya sahip değil midir? Felsefe, kendi varlık sorununu sorgulayan bir bilincin döngüsellliğini iyi bilir. Bu bilgi filozofun görevini iyice karmaşıktırtsa da felsefi anlayışın sonunu ifade etmez. Aynısı edebiyat için de geçerlidir. Edebiyata özgü birçok umudun ve yanılısamanın bırakılması gerekir: Örneğin, Mallarmé'deki özbilincin ilerlemeci gelişimi inancı terk edilmelidir, zira bu ilerlemedeki her yeni adımın, sonradan, çok daha uzak bir geçmişe doğru bir gerileme olduğu anlaşılmaktadır. Ne ki yine de belli bir gelişimden, edebi yaratının kurmaca dünyasında ısrarla

varlığını sürdüren bir oluş hareketinden bahsetmek mümkündür. Tümüyle zamansal bir dünyada, kusursuz tekrar diye bir şey (örneğin iki noktanın uzayda çakışması gibi) olamaz. Blanchot'nun tarif ettiği tersine-çevirme gerçekleşir gerçekleşmez, kurmaca zamansal bir hareket olarak ortaya serilir ve bu durumda söz konusu hareketin yönü ve maksadıyla ilgili soru yeniden sorulmalıdır. "Dolayısıyla Mallarmé'nin ideal Kitabı, belki de onun gerçek anlamını ifade eden değişiklik ve gelişim terimleriyle dolaylı bir şekilde ortaya atılır. Bu anlam tam da bu çember hareketi olacaktır."¹⁵ Yine başka bir yerde şöyle der: "Zorunlu olarak biz her zaman döne döne aynı şeyi yazarız, fakat aynı kalan şeyin gelişimi kendi tekrarı içinde sonsuz bir zenginliğe sahiptir."¹⁶ Blanchot burada büyüme ve gelişim kavramlarını artık organik olarak değil, anlayış ediminin zamansallığı üzerine kafa yorarak yorumbilgisel bir şekilde yeniden düşünmeye çalışan felsefi eğilime çok yaklaşmaktadır.¹⁷

Ontolojik bir tefekkür olarak yola çıkan Blanchot'nun eleştirisi, sonra gerisin geriye zamansal benlik sorununa döner. Tıpkı Heidegger gibi, Blanchot'nun gözünde de Varlık kendi kendini saklama ediminde açığa çıkar ve bilinçli öznelere olarak bizler zorunlu olarak bu çözülme ve unutmaya hareketine yakalanmış durumdayızdır. Eleştirel bir yorumlama edimi şiirsel dilin çoğunlukla farkında olmadan bu olumsuz hareketi her zaman nasıl yeniden ürettiğini görmemizi sağlar. Dolayısıyla eleştiri ontolojik düzlemde, her türlü beşeri deneyimin kalbinde yer alan temel bir mesafenin varlığını doğrulayan bir tür gizemden arındırma biçimini alır. Fakat Heidegger'in son dönemlerinin aksine, Blanchot bir şiirsel bilinç hareketi-

15. *Le Livre à venir*, s. 296.

16. *A.g.y.*, s. 276.

17. Örneğin bkz. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), ikinci baskı, s. 250 vd. *Varlık ve Zaman* kitabıyla yaşadığımız yüzyılda bu düşünce biçiminin temel taşlarını döşeyenlerden biri de kuşkusuz Heidegger'dir. Blanchot ile Heidegger arasındaki yakınlık, sonraki gelişimleri farklı bir yol tutturmuş olmasına karşın, şu ana kadar olduğundan daha sistemli bir şekilde çalışılmayı hak ediyor. Heidegger'e karşı muhalif bir tutum alan, Blanchot üzerinde etkili olan Fransız filozof Levinas'ın bu çalışmada önemli bir yere sahip olması kaçınılmazdır. Artık yayın hayatına son vermiş olan *Monde nouveau*'nun Mart 1956 tarihli sayısında Blanchot ve Heidegger üzerine Levinas imzalı kısa bir makale yayımlanmıştır.

nin ontolojik içgörümüzü olumlu bir şekilde ortaya koymamıza yol açabileceğine inanmaz. Merkez her zaman kapalı kutu ve ulaşılmaz olarak kalır; bizi ondan ayıran şey tam da zamanın tözüdür ve biz her zaman durumun bu olduğunu bilmeye devam ederiz. Dolayısıyla döngüsellik, bizim örtüşmeye çalıştığımız kusursuz bir biçim olmayıp bizi şeylerin merkezinden ayıran mesafeyi devam ettiren ve ölçen bir yönergedir. Bu döngüsellığı hiçbir şekilde bir önkabul olarak alamayız: Çember bizim kendi kendimize oluşturmamız ve üzerinde kalmaya çalışmamız gereken bir yoldur. En iyi haliyle, döngüsellik niyetimizin sahiciliğini kanıtlar. Döngüsellik arayışı bilincin gelişimini yönettiği gibi şiirsel biçimi de şekillendiren yol gösterici ilkedir.

Bu sonuç bizi özne sorununa geri götürür. Yorumlayıcı arayışında yazar kendisini ampirik kaygılardan azade kılar, ama kendi durumu üzerine kafa yorması gereken bir benlik olarak kalır. Okuma edimi "şeyleri tam da nasılsalar öyle bırakmak" zorunda olduğundan, yazar da kendisini gerçekte nasılsa öyle görmeye çalışır. Bunu yapabilmesinin tek yolu, kendisini "okumak", bilinçli dikkatini sonsuza dek ulaşılmaz olan varlık biçimine değil de, kendisine doğru çevirmektir. Blanchot da en nihayetinde Mallarmé'ye gönderme yaparak aynı sonuca ulaşır.

[Kitap] kendi dışına çıkmazsa, nasıl olup da kendisini özyapısının ritmiyle uyumlu olarak ortaya koyabilir? Yapısını belirleyen mahrem harekete tekabül edebilmek için, bu mesafeyle temasa geçmesine olanak tanıyacak olan dışarıya ulaşmak zorundadır. Kitap bir aracıya ihtiyaç duyar. Okuma edimi bu aracı işlevini görür. Fakat bu iş öyle her okurun harcı değildir ... Bu temel okumanın sesi Mallarmé'nin kendisi olmak zorundadır. Eserinin dramatik merkezi olarak ilga edilmiş ve gözden kaybolmuştur, fakat bu yok oluş eserin ana ifadesi olan sonsuz salınımlarla Kitabın yeniden ortaya çıkışı ve ortadan kayboluşu ile temasa geçirmiştir onu.¹⁸

Mallarmé kendisine tüm edebi bilinçlerin genel yapısını adlandıran olanağı tanıyan içgörü seviyesine yükseldiği anda, kendi kendini okuma ve kendi kendini yorumlama zorunluluğu yeniden ortaya çıkar. Blanchot'da kendi kendini okumanın kategorik olanaksızlığı biçiminde kendini gösteren öznel anın bastırılması, icra

ettiği benlik yorumbilgisinde bir hazırlık aşamasıdır sadece. Böylece, benliğini sahici olmayan kaygıların sinsî mevcudiyetinden azade kılar. Gayrişahsileşmenin *askesis*'i içinde, edebiyat eserini bir şeymiş gibi değil, özerk bir varlık, "öznesiz bir bilinç" olarak kavramaya çalışır. Öyle altından kolay kalkılır bir iş değildir bu. Blanchot'nun eserini günlük deneyimden, başkalarıyla olan münasebetlerinden doğan tüm öğelerden ve eseri doğal nesnelerle bir tutma eğilimindeki tüm şeyleştirici eğilimlerden temizlemesi gerekir. Ancak bu aşırı temizlik başarılıdıktan sonradır ki metnin gerçekten zamansal olan boyutlarına dönebilir. Bu tersine-çevirme, aslında hiçbir zaman var olmayı bırakmamış olan bir özneye dönüşü ima eder. Blanchot'nun ancak Mallarmé gibi dolambaçlı yolları tercih eden ve esas güzergâhı yorumlama yoluyla –bir filigran ışığa tutulduğunda nasıl görünür hale gelirse o şekilde– açığa çıkartılması gereken bir yazara göndermede bulunarak bu sonuca ulaşmış olması manidardır. Aynı sürecin daha açık bir versiyonunu sunan yazarları ele aldığında, Blanchot bunlara tüm anlayışını sunmaktan kaçınır. Açık içgörü biçimlerini günlük yaşamı katlanılabilir kılmaya yarayan diğer tali meselelerle –mesela, toplumla ya da kendisinin verdiği adla, tarihle– aynı safta değerlendirme eğilimindedir. Blanchot açığa vurulmuş içgörüden saklı hakikati tercih eder. Bu yorumlama teorisyeni, eleştirel eserlerinde, yorumlanan içgörüden yorumlama edimini tasvir etmeyi tercih eder. Yorumlanan içgörüyü, büyük ihtimalle düzyazı anlatısına saklamak istemiştir.

Köken Olarak Edebi Benlik: Georges Poulet'nin Eseri

Bundan birkaç yıl sonra, bugünkü edebiyat çalışmalarına bu kadar ihtilafli ve didaktik bir ton veren tartışmalar, eleştiri eserleri olmalarına karşın yine de sözcüğün gerçek anlamıyla edebi başarılar denilebilecek eserlerin içsel değerleri karşısında kaybolup gitmiş olacak. Şair ya da romancıların ara ara eleştiri yazıları kaleme almaları hiç de olağandışı bir durum değil; yalnızca modern Fransız edebiyatında bile, Baudelaire'den Butor'a kadar uzanan ve Mallarmé, Valéry ve Blanchot'yu da içine alan uzun bir listeden bahsedebiliriz. Bu çifte faaliyetin niteliği çoğunlukla yanlış değerlendirmelere konu olmuştur. Sanat aşkıyla yanıp tutuştuklarından ya da zorunluktan ötürü bu yazarların kimi zaman çalışmalarının daha önemli ayağını bırakıp öncelleri ya da çağdaşları hakkında –bir bakıma genç sporcuların performanslarını değerlendiren emekliye ayrılmış şampiyonlar gibi– fikir beyan ettikleri düşünülür mesela. Fakat bu yazarları eleştiriye yönelten nedenlerin konumuzla pek ilgisi yok. Baudelaire'in *Gülmenin Özü* adlı denemesinin, Mallarmé'nin *La Musique et Les Lettres*'inin (Müzik ve Edebiyat) ya da Blanchot' nun *Le Chant des Sirènes*'inin (Sirenlerin Şarkısı) sözel ve tematik karmaşıklık bakımından *Paris Sıkıntısı*'nın manzum bir şiirine, *Bir Zar Atımı*'nın bir sayfasına ya da *Karanlık Thomas*'nın bir bölümüne daha yakın olması çok daha önemlidir. Bu eserlerin şiirsel ya da romansı parçalarının eleştirel düzyazıyla aynı seviyede bulunduklarını ve her ikisinin de temel ayrımlara gerek olmaksızın basitçe birbirlerinin yerini alabileceklerini iddia etmiyoruz. Bunları ayıran çizgi hiçbir şekilde özdeş, hatta birbirini tamamlayıcı bile olmayan iki ayrı dünyayı imlemektedir. Ne ki böyle bir çizginin kesin güzergâhı birçok durumda ilk başta umulandan daha gizli bir hat olduğu-

nu ortaya çıkaracak, eleştirel ve şiirsel bileşenlerin ileri derecede iç içe geçtiğini –öyle ki birine temas etmeden diğerine dokunmak olanaksızdır– gösterecektir. Bu eserlerin kendi içlerinde kurucu nitelikte bir eleştirel öğeye sahip oldukları söylenebilir; tam da Friedrich Schlegel'in on dokuzuncu yüzyılın başında her türlü "modern" edebiyatın ayırıcı özelliğinin mutlaka eleştirel bir boyut içermesi olduğunu söylemesi gibi.¹ Bu doğruysa, tam tersi de aynı şekilde mümkündür ve eleştirmenlere edebi müelliflik konusunda tam yetki bahsedilebilir. Bazı günümüz eleştirmenleri şimdiden böyle bir ayrıcalık iddiasında bulunabilirler.

Georges Poulet'nin eleştirileri gerçek bir edebiyat eserinin karmaşıklığına ve kapsamına diğer tüm eleştirilerden daha fazla sahip olduğu izlenimini verir – caddeleri, çıkmaz sokakları, yeraltı dehizleri ve manzaralık mekânları olan bir şehrin giriftliğine sahiptir adeta. Son kırk yıl boyunca, tüm Batı edebiyatını tema olarak alan bir düşünce çizgisini takip etmiştir; bütün bu süre zarfında düşüncesinin yönelimi, her daim başarılacakmış gibi görünen bir bütünselleşmeye yönelmiş olarak, hiç değişmeden kalmıştır. Ama öte yandan da, düşüncesini sürekli gözden geçirerek, en yakın zamandaki metinlerinde bile başlangıçtaki önermelerine geri dönüp sıfırdan başlamakta imtina etmeyerek azımsanmayacak bir devingenliğe sahip olduğunu göstermiştir. Dinamizmle durağanlığın bu birlikteliği, Poulet'nin eleştirisinin kamusal ve özel yanları arasındaki zahirî çelişkileri açıklayabilir. 1920'lerin başlarından beş ciltlik *Études sur le temps humain*'in (İnsan Zamanına Dair Çalışmalar) yayımlanışına kadar, Poulet dur durak bilmemecesine neredeyse anıtsal bir çalışma yürütmüştür. Bu çalışmanın arkasında, yarattığı kayda değer etkiyi ve otoriteyi kolaylıkla açıklayan metodolojik bir kendinden eminliğin olduğu anlaşılmaktadır. Bu kendinden eminlik hiçbir şekilde salt görünüşte kalmaz; konu üzerine yapılacak her çalışmanın bu yöntemin olumlu gücünü açıklaması gerekir. Fakat özellikle de her eleştirel tutumun hemencecik eleştirel bir konum mertebesine yükseltildiği şu an itibarıyla hâkim olan polemik hava-

1. Athenäum Fragment, no. 238, s. 204 Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe* içinde, Band II, *Characteristiken und Kritiken I* (1796-1801), haz. Hans Eichner, 1967.

sı içerisinde; bu dışsal sağlamlık Poulet'nin eserinin diğer yönünü, yani ucu açık, sorunlu, indirgenemez derecede kişisel olmasını sağlayan ve bu anlamıyla şu anki kavgalarla çok zayıf ilişkiye sahip tarihsel bir geleneğe bağlı olan aktarılamaz yönünü maskeleyebilir. Yakın zamanda eleştiri konulu sayısız konferansta ve kamusal tartışmada, Poulet bir hayli ön plana çıktı. Fakat bunu başarabilmesinin yegâne yolu, metinlere uygulandığında diğer eleştirel yöntemlere karşı kullanıldığındakinden çok daha esnek olan kategorileri sıkılaştırmış ve şablonlaştırmış olmasıydı. Bu nedenle, Georges Poulet okumamıza sistematik parçalarla değil de, onun daha saklı yönlerini oluşturan çokanlamlılıklar, derinlikler ve belirsizlikler ile başlamayı tercih ediyoruz. Yöntemin görece dinginliği, altında yatan zorlu hakikat deneyimi dikkate alınarak daha iyi anlaşılabilir. Yerleşik kabullerden yola çıkan aksi yöndeki yol, esas noktayı gözden kaçırmak gibi bir risk barındırıyor.



Georges Poulet'nin kendisi de bir yazarı incelerken, bizi onun "kalkış noktası"nı araştırmaya davet eder – hem giriş mahiyetinde hem merkezi olan, aynı zamanda da tüm eserin çevresinde düzenlenebileceği bir deneyimdir bu. "Kalkış noktaları" her yazarda niteliksel açıdan farklılık gösterir, onun bireyselliğini tanımlayan şey budur; kalkış noktalarının bütünle olan bağlantısını test edecek olan şey, yazarın dönemi ya da edebi türü ne olursa olsun (tamamlanmış bir eser, fragman, gazete, mektup vs.) tüm yazıları için etkili bir düzenleyici ilke olarak işleyip işlemedikleridir. Öte yandan, ancak bu şekilde kavranan ve düzenlenen bir yazının gerçekten bir "eser" diye adlandırılmayı hak edebileceği görülmektedir. Kalkış noktası tekil bir gövde içerisindeki birleştirici ilke hizmeti gördüğü gibi, aynı zamanda yazarlar arasında ve hatta edebiyat tarihinin dönemleri arasında da ayırım yapmamızı sağlar.

Poulet'nin kişisel güzergâhını bu şekilde ele almak cazip olsa da, çok geçmeden meselenin pek o kadar basit olmadığı anlaşılır; kalkış noktası mefhumunun aynı anda hem birleştirici hem de ayırt edici bir ilke görevi görüyor oluşu belirli bir karmaşıklık derecesine işaret eder. Ne var ki bu karmaşıklık bilinçli bir öznenin herhan-

gi bir eyleminde gözlemlediğimiz eşzamanlı birlik ve farklılaşmadan daha sorunlu değildir. Kalkış noktasını hem köken hem merkez olarak tanımlama ihtiyacı daha büyük zorluklar doğurmaktadır. Kalkış noktası, adından da anlaşılacağı üzere, zamansal bir köken işlevi görebilir: eser açısından, öncesinde dikkate alınması gereken hiçbir anın bulunmadığı bir nokta. Dolayısıyla zamansal açıdan, kalkış noktası yüzünü tümüyle geleceğe çevirmiş ve geçmişle bağlarını koparmış bir andır. Öte yandan, bir merkez işlevi gördüğünde, artık kökensel değil, yapısal ve düzenleyici bir ilke olarak rol oynar. Zamansal bir boyuta sahip olabilen bir tözü düzenleyen şey merkez olduğundan (ki ilk bakışta, Poulet'nin kavradığı anlamıyla edebiyat için de durum budur), zaman içinde çakışmayan olaylar için eşgüdümleyici rol oynayan bir başvuru noktası işlevi görür. Bunun tek anlamı, merkezin geçmiş ile gelecek arasında bir bağ kurmaya olanak tanıyor olmasıdır; bu suretle merkez bir geçmişin aktif ve kurucu müdahalesini ima eder. Zamansal açıdan bir merkez aynı zamanda bir köken, bir kaynak olamaz. Uzamdaysa sorun karşımıza aynı şekilde çıkmaz; burada merkez, Dekartçı analitik geometri eksenlerinde olduğu gibi, aynı zamanda bir köken de olabilir. Ama bu durumda köken, yaratıcı güçten mahrum salt biçimsel bir kavramdır; bir kalkış noktasından ziyade, yalnızca bir referans noktasıdır. "Kaynak" ve "merkez" hiçbir şekilde önsel olarak özdeş değildir. Bu ikisi arasında çok üretken bir gerilim doğabilir. Georges Poulet'nin eseri bu gerilimin etkisi altında büyür ve bu nedenle edebiyatın gizli temellerine ulaşabilir.

Poulet'nin daha ilk yazılarından itibaren kendimizi merkez ve köken sorunuyla karşı karşıya buluruz; zamanla edindiği bilgi ve uzmanlığa karşın bu sorun Poulet'nin peşini hiçbir zaman bırakmaz. Söz konusu sorunla ilkin soyut ve teorik bir şekilde değil, genç bir romancı olarak inandırıcı bir anlatı kurmak gibi pratik bir sorunla karşılaştığında yüz yüze gelir. Daha 1924'te yazılmış çok ilginç bir makalede, "kalkış noktası" ifadesi çoğunlukla olumsuz bir vurguyla da olsa sık sık kullanılır.² Poulet, yaşadığı dönemin

2. "A propos du Bergsonisme", *Sélection* içinde, Nisan 1924, s. 65-75. Dene-me Albert Thibaudet'nin yayıma hazırladığı *Le Bergsonisme (Trente Ans de pensée française, cilt III)* başlıklı kitap üzerine bir inceleme olarak kaleme alınmıştı. Aşağıdaki beş alıntı bu makaledendir.

nouveau roman'ını (yeni roman) yaşça kendisinden büyük Gide ve Proust'a karşıt olarak tanımlamaya çalışır ve görünen o ki kurmaca anlatıda –her zaman geçmiş olaylara bağımlı olduğu için– gerçek köken diye bir şey olamayacağına kani olmuştur. Kendiliğinden görünen eylem ve duygular betimleyerek bir karakter "yaratma" derdinde olan romancılar, aslında çoktan, az çok bilinçli bir seçme ilkesi işlevi gören önceden tasarlanmış bir şablona sahip olmalıydılar. Kurmaca anlatının akıcı, dinamik ve süregelen dünyası, onun "kalkış noktası" olarak işlev gören durağan ve belirlenmiş bir dünya ile öncelenmelidir; bu iki dünya arasında asla gerçek bir temas olamaz.

[Bir hikâye oluşturan eylemler] figürü her zaman mevcuttur. Eylem- den önce zaten şekillenmiş olarak vardır. Onun tek hareketi aşama aşama ortaya çıkmasıdır. Nefes almak, var olmak için hareket eder. Ancak bu hazırlık mahiyetindeki emeği harcadıktan sonra büyümeye başlayabilir. Dolayısıyla insan bir hakikatin aynı anda iki şekilde (*varoluş* ve *oluş* şeklinde) kavrandığını; üstelik de yazarın bu iki kavrama şekli arasında bir bağ oluşturmak, ortak zeminde buluşmalarını sağlayacak bir etken keşfetmek gibi bir çaba göstermeden böyle bir şey olduğunu duyduğunda şaşırabilir. ... Biz bilinçli olarak seçilmiş, eylemleri önceden hesaplanmış ve davranışları daha gerçekleşmeden öngörülen bir serüvene uyarlanmış bir kahramanla karşılaşırız. Bir kalkış noktasına, bir doğuma daha sonra da bir harekete şahit oluruz. Yazar daha sonra tekrar geri dönebileceği ani, şaşırtıcı bir gelişme üzerinde yoğunlaşır ya da ince ayrıntılara gire gire ilerleyen yavaş ve durağan bir hazırlık evresi sunar – gözle görülür ya da gizli, zaman zaman gönülsüz ve hareket fikrini değiştirilmiş, çarpık bir şekilde de olsa içinde barındıran bir açıklamayla bütünleşmiş ama onunla mukayese kabul etmeyen bir analiz söz konusudur bu evrede.

Dahası, aynı makalede, "klasik" adıyla bilinen roman da tanımlanırken (burada gönderme *Adolphe* ve *Dominique*'edir), birleşik bir eylem ile durağan ve daha önce gelen bir *donnée* (veri) arasındaki benzer bir kopukluğa başvurulur.

Ardışık sayfaları karşılıklı bir tutarlılık arz edecek şekilde seçilen ortak bir eylem bir kalkış noktası yaratmaya –gelecekteki eylemin ortamına olduğu kadar başkarakterin kişiliğine de yerleştirilmiş bir tür varsayım– ihtiyaç duyar. Romanın kendisinden evvel, eylemden tümüyle yoksun, ama yine de olay örgüsü gelişiminin tüm geri döndürülemez mantığını kendi içinde barındıran başka bir roman yaratılması gerekir; iki farklı kur-

maca yapı aynı konuyu idare eder. Ne var ki bu yapılar farklı olduğu gibi, aynı zamanda karşıt ve hayatın olağan akışına taban tabana zıttır. İlkinde bir kalkış noktası, tam şekli verilmiş karakterler, istikrarlı bir geçmiş, ah-laki bir arka plan vardır; ikincisiyse yalnızca karakterlerin gelişimini imle-yen ama içinde ne karakterlerin kendilerini ne de nihai kaderlerini bulun-duran eylemlerden oluşur.

Bu metinler kurmacanın anlatı tekniklerinin gerekleri hakkında sarıh bir bilgi ile kaynak ve kökenlerin yaratıcı gücünü paylaşma yönündeki nostaljik bir arzuyu birleştirir. Yazma ihtiyacının –sürekliliğe sahip olmayan öğeleri kâğıda dökme ihtiyacının– üzerinde ısrarla durulur: "Her sanatçı aslında doğal bir uzaklaşma ile birlikte heterojen öğeleri birleştirmesine olanak tanıyan 'irade ve akıl ürünü, sistematik bir uzaklaşma'yı zekâsını kullanarak başarabilen bir *Ho-mo Faber*'dir. Yazma ve süslemenin 'aygıtlar'a ve 'oyunlar'a dayalı olduğunu açıkça kabul ederiz."³ Fakat yazma ihtiyacı dışında, yazarın hakiki tasarısı olarak son kertede tümüyle farklı bir ihtiyaç dillendirilir: Hikâyenin aslında bugünkü bir dünya ile geçmişteki bir dünya arasında radikal bir kopuşun sonucu olduğunu bildiğinden, sözde-sürekli bir anlatı hilesine baş kaldırarak, o hileyi kullanmak yerine tümüyle pasif kalmayı tercih edebilir. Kendisini anın sezgi-sel mevcudiyetinin kollarına bırakır; yazar, geçmiş ile bugünü, nes-ne ile özneyi, buradalık ile uzaklığı birleştiren daha derin bir akı-mın seline kapılarak daha temel bir sürekliliğe ulaşmayı umar. Bu süreklilik kaynağın, yaratıcı dürtünün ta kendisinin sürekliliğidir:

Tıpkı Proust'un kendi duygularına sızan sayısız fikirleri ve anıları unutmamasına benzeyen bir unutma edimiyle ve yine duyu algılarımıza du-yulan, Bergson'un sempati adını verdiği şeye benzer bir güven yoluyla, kendimizde gerçekleşen şeyleri dış dünyada yer alanlarla aynı düzlemdeymiş gibi düşünmeye başlayabiliriz. Hayalini kurduğumuz romanın tek ka-rakteri ortam olacaktır aslında. Bu durumda imgeler ve bizzat kendimiz canlılık kazanırız. Ne batırız ne çıkarız. Evrenin tam kalbinde yaşarız ve var olan tek şey evrendir. Biz kendimiz kaybolup gitmişizdir. ... Şeyler ara-sındaki ilişki sürekli hareket eden gölgeler gibi, neredeyse hissedilmeyen

3. Bu sıralarda yayımlanan Edmond Jaloux imzalı bir kitap eleştirisinde, George Poulet'i karakterize eden özelliğin "kompozisyon incelemesine gösterdiği ilgi" olduğu söylenir ("*voué à l'étude de la composition*"), *Nouvelles littéraires*, 26 Kasım 1927.

bir akışın hafif gelgitleri gibi hassaslaşmıştır. Her şey değişir. Hiçbir şey anlamının ötesinde değildir, çünkü anlama fikrinin kendisi (hesaplı *açıklama* ihtiyacı) ortadan kalkmıştır. Köklerinin kendimizde mi yoksa doğada mı olduğunu bilmediğimiz bir inanç edimi gibidir adeta. Her şey değişir, ama biz bunun farkında bile değilizdir, çünkü değişikliğe kapıldığımızdan kendimiz bizzat değişiklik halini almışızdır ve tüm referans noktaları ortadan kalkmıştır. Zaman ve uzam bir olmuştur. Tek bir dürtüyle her şey bilgimizin ötesinde bulunan nihai bir amaca doğru taşınmaktadır. ...

Tınıdaki yoğunluk bu tür pasajların anlık etkinin ya da düşünsel modaların çok ötesine uzanan gerçek bir manevi ayartmayı ifade ettiğini gösterir. Nasıl ki Poulet'nin hemen hemen aynı dönemde yayımladığı romanında bu estetiği uygulamaya dökme çabaları bugün modası geçmiş görünüyorsa,⁴ bu terminolojinin Bergsoncu ateşi de, kırk yıldan fazla bir uzaklıkta olduğundan, biraz müphem görülebilir. Ne ki bu hareketin, tüm eser boyunca karşımıza çıkan mükerrer temalardan biri, bir sabit olduğunu da unutmamak gerek.

Belki de burada bir pasiflikten bahsetmek yanlış olur. Halis muhlis pasiflik, hem sonsuz hem de kaotik bir evrende her türlü zamansal ve uzamsal yönün tamamıyla kaybedilmesi anlamına gelecektir ki Mallarmé'nin *Bir Zar Atımı*'ndaki "girdabın özdeş tarafsızlığı" ile karşılaştırılabilir bu. Poulet'nin metninde, tüm "referans noktaları"nın ortadan kalkmış olması, farklılıktan tümüyle yoksun bir gerçeklik deneyimi aktarmaz. "Maksat" ya da *élan* gibi terimler kullanması ve teleolojik bir söz dağarcığında ısrar edişi, pasifliğin bir bilinç rahatlaması değil, daha ziyade bilincin gerçekten kökendeki yaratıcı bir hareketle çakışabildiği için aldığı bir ödül olduğuna işaret eder. Bu sayede, böyle bir durumda, aslında önceki olayların saklı varlığına bağlı kalan romancıların sahiplendiği sahte kalkış noktaları yerine, sahici bir kalkış noktasından bahsedilebilir.

Aynı temel ayartıcılık, Georges Poulet'nin *İnsan Zamanına Dair Çalışmalar* adlı eserinin ilk cildinin 1949 yılında yayımlanışına kadarki eleştirilerinde ve kurmaca eserlerinde de çeşitli biçimler altında karşımıza çıkar. Daha 1924 yılında yazdığı bir makalesinde dahi, zaman –"klasik" romancıların yanılsamalı bir süreklilik hile-

4. Georges Thialet (Georges Poulet'nin takma adı), *La Poule aux oeufs d'or* (Emile Paul: Paris, 1927).

sini saklamalarını sağlayan bir araç olarak da olsa— bir role sahiptir: "Belki de [klasik] romanlar kadar homojen ve sürekli bir roman yoktur. Bunun nedeni muhtemelen uzam ile süre (*duration*) arasındaki çatışmayı yapay olarak askıya alan üçüncü bir etkidir. Kendi içinde tamamen yapay olsa da bizim zekâmızın doğal ürünü olan zaman etkenidir bu. ..." Zamansallığın insan zekâsının gerçekliğe dayatabileceği bir maske olduğu inancı bir daha asla böyle doğrudan bir ifade şeklinde karşımıza çıkmayacaktır, fakat yine de Poulet'nin bir başka sabiti olarak kalır. Zaman ile süre arasında her zaman belirli seviyede bir çatışmayı —aslında köken (sürenin kökeni) ile merkez (zamansal eklemelenmenin mekânı) arasındaki gerilimin bir başka versiyonu olan bir çatışmayı— muhafaza edecektir.

1924 yılındaki hâlâ Bergsoncu olan makalede, zaman uzamın aşağı bir biçimi ve aklın bir ürünü olarak karşımıza çıkar; *İnsan Zamanına Dair Çalışmalar*'ın ilk cildine kadar daha derin bir varoluşsal anlam edinmez. Önceki metnin iyimserliği, Poulet'nin yaratıcı dürtüden sanki kendiliğinden bir havada kalma edimiymiş gibi ("ne batırız ne çıkarız") bahsetmesine izin veren inanç edimi kısa ömürlü olacaktır. Sonraki metnin tınısı çok daha kasvetlidir; belki de romancının müphemliğini çok iyi anladığı bir edebi türün iç zorluklarıyla karşılaşma deneyimi edinmesi bu ruh hali değişikliğinde bir rol oynamıştır. Durum ne olursa olsun, tam da Poulet'nin eleştirel güçlerinin eksiksiz gelişimine olanak tanıyacak formatı ve yöntemi bulduğu anda, aklın hareketleri ile dünyanın hareketleri arasındaki mutlu ahenge olan güven çözülmektedir. Bu ahenginin yerini, en iyi ifadesini *İnsan Zamanına Dair Çalışmalar*'a girişteki bir Nicole alıntısında bulan bir deneyim alır: "Biz havada bulunan ama hareket etmeden asılı kalacak gücü olmayan, kendisine destek çıkacak somut bir şeyi olmadığı ve kendisini aşağıya doğru çeken kuvvetin üstesinden gelebilecek yeterli dirayete ve enerjiye sahip olmadığı için güçbela aynı yerde kalabilen kuşlar gibiyiz."⁵ Poulet sanki bu deneyimi bizzat yaşıyor ve incelediği çoğu yazarda (ortaçağdan günümüze Batı düşünce tarihinde ilerledikçe artan bir olumsuzlukla) buluyor gibidir. Bilincin uyanışı her zaman dünyayla olan bağlantımızın zayıflığının farkına varma şeklinde gerçekleşir. Po-

ulet'nin düşüncesine göre, *cogito* yeniden canlanmış temel bir kırıl-ganlık duygusu biçimini alır; ki bu duygu da öznel zaman deneyi-minden başka bir şey değildir. Ne var ki bunun kökensel değil, tü-rev mahiyetinde bir duygu, şeylerin kökeniyle tam olarak çakışma-yı amaçlayan bir niyetin muadili olduğunu unutmamak gerek. Kırıl-ganlık ve olumsuzluk hissi, kendi başlangıcının peşine düşen bir bilincin haletiruhiyesine işaret eder.

Bu durum, *cogito*'ya eşlik eden duygu türünün, sözgelimi bu-nun bir mutluluk ya da huzursuzluk duygusu olarak gerçekleşmesi-nin neden tali bir önemi olduğunu açıklar. Bazı yazarlar işe bir mut-luluk durumundan başlarlar. Örneğin, Rousseau'nun ilk duygu ânu-teorik yazılarındaki "doğa durumu" bu anın daha geniş bir tarihsel ölçekteki bir izdüşümüdür- tamamen olumludur: "... saf duyum durumunda, ki bu aynı zamanda saf faaliyet ve varoluş hissidir, in-san tümüyle mutludur. İçinde hiçbir gerilim yoktur: insan evreni doldurur evren de insanı. ... Bu dinginlik, aynı zamanda doğayla da bir uyum olan benlikle uyum hali, tek gerçek mutluluk, mutlak di-ye adlandırılabilir yegâne başarıdır."⁶ Aynısı Julien Green gibi çağdaş bir yazar için de geçerlidir:

Julien Green'in romanlarındaki kasvetli ve kaygı dolu atmosfere kar-şın, her zaman bilinç ve mutluluğun, öz farkındalığın ve duyguların gizem-li bir şekilde bir araya geldiği bir an gelir ki bu onların tarihinin başlangıç noktası, şahıkası, hatta son noktasıdır. Onun karakterleri aniden ve nere-deyse hiçbir aşikâr neden olmadan, sözcüğün gerçek anlamıyla bir saadet anına uyanırlar. Ve mutluluğu keşfettiklerinde, aynı zamanda kendilerini de keşfederler. Aniden "nedensiz bir mutlulukla, hiçlikten çıkıp gelen ve rüzgârın ağaç dalları arasından geçmesi gibi ruhun içinden geçen bir mut-luluk"la canlanırlar.⁷

Ne var ki başka yazarlarda bilincin aynı uyanışı çok daha acı verici olabilir. Dolayısıyla Marcel Proust için "... ilk an bir bolluk ve dinçlik ânu değildir. Gelecekteki olasılıkların ya da bugünkü ger-çekliklerin seline kapıldığını hissetmez. Onun boşluk hissi gelece-ğinde aksayan bir şeyden ötürü değil, geçmişindeki bir açıktan, he-nüz var olmayan bir şeyden değil, artık var olmayan bir şeyden

6. A.g.y., s. 163.

7. *Mesure de L'instant* (Paris, 1968), s. 339.

kaynaklanır. Her şeyini yitirmiş, sanki ölmüş gibi kendisini kaybetmiş bir varlığın ilk anına benzer. ...⁸ Aynı "insan işlerinin boşluğu" (Rousseau) hissi biraz farklı bir biçim içerisinde de olsa Benjamin Constant'ın kalkış noktası olarak ortaya çıkar:

Benjamin Constant'ta ilk görünen ve kalıcı bir durum olduğu korkusunu salan şey, hayata tutunmasını sağlayacak bir arzunun yokluğudur. ... İnsanın hiçbir varlık nedeni yoktur. Varlığının hiçbir anlamı yoktur ve o da bir anlam vermekten acizdir. ... Her şey daha baştan onun fani durumuyla belirlenmiştir. ... Hayatının tüm seyri bunun sonucuna işaret eden olayla belirlenir. Ölüm, ancak ölüm hayata anlam verir ki bu da tümüyle olumsuz bir anlamdır.⁹

İster olumlu ister olumsuz olsun ilk ruh hali, zihin kendi köküne ulaştığını ya da bunu yeniden keşfettiğini iddia ettiği anda akılda meydana gelen bir değişikliğin algılanabilir belirtisidir. Günlük bilincin aldatıcı durağanlığında (ki bu aslında yalnızca bir tür mahmurluktur) yeni kalkış bizi gerçek bir hareketin süreksizliğine fırlatıp atıveren ani bir yeniden uyanış olarak hareket eder. Poulet kendisini Fransızca *mouvement* (hareket) sözcüğünün kendiliğinden gelişen herhangi bir duyguyu tarif eden on sekizinci yüzyıldaki anlamıyla hemfikir olurken bulur.¹⁰ Özellikle güçlü bir duygusal gerilim olarak deneyimlenen "kalkış noktası" esasen bir değişiklik, bir bilinç durumundan diğerine süreksiz harekettir. Bu değişiklik ne bu zamana kadar sabit olan bir tözün hareket ettiricisi olarak tasarlanır ne de bir hiçliğin varlığa dönüşmesini sağlayan meydana gelme hareketidir; daha ziyade her şeyin temelini oluşturan kalıcı ve önceden var olan bir hareketin yeniden keşfi olarak görünmektedir. Poulet düşüncesinin bu yönünü çoğu zaman en açık şekliyle on sekizinci yüzyıl yazarlarına göndermede bulunarak formüle eder. Nitekim, Rahip Prévost üzerine makalede *instant de passage* (süreksizlik olarak an) kilit terimi tüm zenginliğiyle şöyle tarif edilir:

Prévost'ta *instant de passage* bir uçtan diğerine ani bir sıçramaya işaret eder. Her iki ucun bir araya geldiği andır. Bu sıçramanın en büyük mutlulu-

8. *Etudes sur le temps humain* (Paris, 1950), s. 339.

9. *Benjamin Constant (par lui-même)* (Editions du Seuil: Paris, 1968), s. 28.

10. 1762 yılı *Le Dictionnaire de l'Académie*'si *mouvement* sözcüğünü şöyle tarif ediyor: "Ruhtaki farklı itki, tutku ya da duygu halleri için... kullanılır."

luktan en derin üzüntüye doğru mu, yoksa tam tersi şekilde mi gerçekleştiğinin bir önemi yoktur. ... Bu terim hiçbir şekilde aklın kalıcı bir durumunu anlatmaz. Bir *état de passage*'dır (geçiş hali), sabit bir durum değil bir hareket, aklın aynı anda bir durumdan tam karşısına geçmesini sağlayan harekettir.¹¹

Bu terim hem diğerleri arasında belki de en güçlü şekilde ifade edilen teorik kavram olması bakımından, hem de Poulet'nin eleştirel pratiği açısından fevkalade önemlidir. İlk baştan beri mevcut olan bu terim, son şeklini *İnsan Zamanına Dair Çalışmalar*'ın ilk cildiyle beraber almaya başlar; Poulet bu cilde yazdığı girişte "on sekizinci yüzyılın en önemli keşfinin bellek fenomeni" olduğunu belirtmişti, ama sonunda kitabın esas içgörüsü olarak ortaya çıkan şey, çoğu zaman zihne karşıt ve zihnin ötesinde olan apansızlık kavramıdır. *Instant de passage* belleğin yerini alır ya da daha net söylersek, belleğin bugünü geçmiş andan ayıran uzaklığı fethedebilmeye muktedir olduğu şeklindeki naif yanılsamanın yerini alır. Poulet'nin ânu "tam da farklı zamanların birleşmesini engelleyen ama birbirinin peşi sıra var olmalarını da sağlayan şeydir ... [insan] hiçliğe kök salmış bir bugünde, önceki bir zamanla hiçbir ilişkisi olmayan bir zamanda yaşar. ..." ¹² Bellek başarıdan ziyade başarısızlık olarak önem kazanır ve o dönemin eleştirel denemelerinden peyderpey ortaya çıkan olumsuz bir değer elde eder. Sürekliliğin belleğin bir adımıyla sağlanabileceği yanılsamasının salt başka bir geçiş ânu olduğu anlaşılır. Yalnızca şiirsel akıl zamanın dağınık parçalarını tek bir anda birleştirebilir ve ona yaratıcı bir güç bahsedebilir.

Bu aşamadan itibaren, Poulet'nin eleştirisi bu an çevresinde ya da bu tür anlar silsilesi etrafında düzenlenecektir. Metodolojik güvencesini bir başlangıç durumundan yola çıkıp, bir dizi *peripeti*'den* ve keşiften geçip, tam da önceden tasarlandığı için tatmin edici olan bir sonuca varan bütünlüklü bir eleştirel anlatının görece dar uzamına tüm eseri sığdırabilecek bir örüntüyü kurabilme ve gerekçelendirme olanağından alır. Bu anlatı çizgisi yazarın yaşam çizgisini ya da onun yazılarının kronolojik düzenini takip etmez; Poulet'

* Karakterin alınyazısında ortaya çıkan bir bahtdönüşümü. Hareketlerin düştüğüne tam tersine dönmesi. -ç.n.

11. *Etudes* ..., s. 148-52. 12. A.g.y., s. 148-51.

nin kitaplarından bazıları geleneksel edebiyat tarihinin kronolojik düzenini muhafaza eder ve bunu kendi yararına kullanır, fakat bu düzen herhangi bir temel kayba mahal vermeksizin terk de edilebilir.¹³ Eleştirel anlatı eser dışında hiçbir şeye göndermede bulunmaz ve yazarın metinlerinin bütününden panoramik bir bakışla oluşturulur. Ne ki eleştirel anlatı, şekillenmesi açısından olmazsa olmaz olan birtakım merkezler etrafında dile getirilir. Bu eleştirel anlatının olay örgüsü, bireysel ve grup varyasyonlarını engellemeyen neredeyse tekbiçimli bir örüntü halini alır, ama bu tekbiçimliliği içerisinde diğer bilinç biçimlerinden farklı bir edebi bilinci tanımlar.

Tüm temel tekbiçimliliğine karşın, çeşitli eleştirel anlatılar bir dizi dramatik olay şeklinde düzenlenir: tersine çevirmeler, tekrarlar, yüz seksen derecelik dönüşler ve çözümler. Bunların her biri ayrı bir *moment de passage*'a (geçiş momenti) tekabül eder. İlk *cogito* bu anlardan biridir. Ardından, ilk itkiyle karşılaştırıldığında karmaşıklığı daha çok ya da daha az olan durumlardaki benzer bir olaylar dizisi gelir. Poulet okurları, ani bir yön değişikliğiyle en umutsuz görünen çıkmazı bir umut sokağına çevirebilen (ya da tam tersi) geri tepme eylemlerine alışkındır. Benjamin Constant incelemesinde, Constant'ın nihilizmi o kadar inandırıcı bir şekilde tarif edilir ki onu bu inancından geri döndürebilecek kadar kuvvetli bir güç hayal etmek olanaksız görünür. Gelgelelim birkaç sayfa sonra, "zaman zaman zuhur eden ve önceki yaşamından tümüyle kopma-

13. İlk *İnsan Zamanına Dair Çalışmalar*'daki ve özellikle de *Dairenin Dönüşümleri*'ndeki genel girişler gibi bazı metinlerin artzamanlı düzeni, Poulet'nin genel bir bilinç tarihi yazmaya meylettiği izlenimini verebilir. Fakat aslında durum böyle değildir. Düşüncesinin birliği tarihe ilişkin olarak değil, ontolojik ve metodolojik düzlemde var olur. Poulet edebiyatı ebediyen tekrarlanan bir başlangıçlar silsilesi olarak aldığından, [onun gözünde] bir yazarın güzergâhını *ab ovo* (en baştan) takip eden tikelleştirilmiş anlatı ile tarihin toptan hareketini tarif etmeyi amaçlayan kolektif anlatı arasında anlamlı hiçbir ilişki olamaz. Bazı tarihsel ifadeler yapısal bakımdan bireysel bir *cogito*'nun kalkış noktalarına tümüyle benzer olsalar da, sanki kolektif *moment de passage*'larmış gibi tanımlanabilirler. Fakat tarihsel çerçeve içsel bir öneme sahip olmayan bir ilke, yalnızca bir sınıflandırma ilkesi olarak tutulur. *İnsan Zamanına Dair Çalışmalar*'ın ilk cildinin sonundaki Proust üzerine çalışmada olduğu gibi, nadiren de olsa tekil bir gelişmeyi önsözde belirtilen tarihsel şemayla bütünleştirme çabası gösterir. Ancak, bu münferit bir örnek olarak kalır. Poulet'nin yönteminin edebiyat tarihine tutabileceği ışık olsa olsa faaliyetinin bir yan ürünüdür, hiçbir şekilde ana ilkesi değil.

sını mümkün kılan" bir an olduğunu öğreniriz. Constant süreksizliğin özünü temsil etmesi nedeniyle açıklanamayan, ama en ümitsiz durumu bile değiştirebilen radikal bir tersine çevirme yetisine sahip görünür. "Kaderinin akışını sonsuz kereler tersine çevirebilme kapasitesini her insanın kendi içinde taşıdığını söyleyebiliriz"¹⁴ – bu olduktan sonra Constant kendisini "aniden aktif ve müthiş ilgili" bulur: "yalnızca o an ilgisini celbeden meseleye değil, çevresindeki canlı olan her şeye," ilgi duymaktadır. Salt tesadüf eseri ortaya çıkan tersine-çevirmeyi, bu olayın mucizevi doğası üzerine kafa patlatan bir bilincin yeniden uyanışı takip eder. Aynı şekilde, yeni bir *moment de passage*'da "düşüncesi olumsuzdan olumluya, hayır'dan evet'e geçer."¹⁵ Edebi açıdan büyük bir verimlilik dönemi ortaya çıkar ve son bir tersine-çevirme kendisini başlangıçta var olan bastırılmış bir kayıtsızlığa geri götürene kadar devam eder. Güzergâhı her biri öncesindeki her şeyi silen bir dizi andan oluşur. Ne var ki eleştirmenin bu güzergâhı oluşturabilmesinin ve takip edebilmesinin tek nedeni, anlatısının hayali zaman-ipliğine –bir durumdan diğerine götüren *moment de passage*'ların eşlik ettiği– süreksiz ama ardışık olan ruh halleri dizmesidir.

Bu sürecin zamansal yapısı Marcel Proust'un ele alındığı metinlerde özellikle açık hale gelir. Birkaç yıla yayılan bir dizi çalışmada, Poulet, Proust'un zihninin hareketini tanımlamaya gittikçe daha fazla yaklaşacaktır. Denemelerin gelişimi (ve Proust'un kendi gelişimi) romancının zaman sorununa bakışındaki bir dizi tersine-çevrilme olarak sunulur. İlk başta, kendi bilincinin kısırlığına sıkışıp kalan Proust kendisi ile dünya arasında sağlam ve doğal bir bağlantı bulabilmek umuduyla yüzünü geçmişe döner. Hatırlanan geçmiş arayışı başarılı olsaydı, geçmiş varlığının olabilecek en kuvvetli payandası yapma gücünü bulmuş olacaktı. İlk tersine-çevirmede, durumun böyle olmadığı anlaşılır. Belleğin gücü gerçekte var olmuş bir durumu ya da duyguyu diriltme kapasitesinden gelmez; bu güç kendi bugününe bağlı ve kendi gelişiminin geleceğine doğru yönelmiş bir zihnin yapıcı edimidir. Geçmiş salt biçimsel bir öğe olarak müdahale eder, yani bilindik ve yakın olmaktan ziyade farklı ve uzak olduğu için kullanılabilen bir referans ya da dayanak ola-

rak. Eğer bellek geçmişle temasa geçmemize izin verirse, bunun nedeni geçmişin bugünün kaynağı olarak, unutulmuş ve bizim tek-rardan varlığından haberdar edildiğimiz zamansal bir süreklilik olarak hareket etmesi değildir; hatırlama bize zamansal bir akış yo-luyla ulaşmaz, tam tersine, aralarında hiçbir süreklilik ilişkisi ol-mayan iki ayrı zamansal nokta arasında bir ilişki kuran kasıtlı bir harekettir. Hatırlama zamansal bir edim değil, "zamansal-olmaya-na erişimi"¹⁶ ve zamanı tümüyle aşmayı sağlayan bir edimdir. Bu tür bir aşkınlık hatırlama anını önceleyen her şeyi bugünle olan al-datıcı ilişkisi yüzünden yanlış yönlendirici ve verimsiz olduğu ge-rekçesiyle reddetmeye yol açar. Yaratma gücü tümüyle bugünkü özneye geçmiştir, zira artık o geçmiş deneyime bağlı olmayan iliş-kiler yaratmaya muktedir olduğunu göstermiştir. Kalkış noktası başlangıçta bir kaygı ve zayıflık anıydı, çünkü öncesinde gelen hiç-bir şey tarafından desteklenmediğini hissetmişti. Şimdiyse altında çalışıp çabaladığı aldatıcı ağırlıktan kendisini kurtarmış ve en mü-kemmel yaratıcı an olmuş, Proust'un şiirsel imgeleminin kaynağı ve Poulet'nin yaratısının serüvenine ortak olmamızı sağladığı eleş-tirel anlatının merkezi haline gelmiştir. Bu eleştirel anlatı, merkezi kabulün çevresinde döner: "geri getirilen zaman aşılın zamandır."

Zamanın aşılması ancak gerisin geriye zamansal sürece yeniden girebilirse olumlu bir güç olabilir. Reddedilen zamandan kendisini azade kılmıştır, fakat bu olumsuz anın ardından şimdi, yeni bir den-ge yaratan sürekli (ve Bergsoncu bellek süresinden tümüyle ayrı) bir gelecek kaygısı gelecektir. *Le Point de départ* (Çıkış Noktası) başlıklı ciltte, yaratıcı anın geçmiş üzerindeki önceliği, edebiyat ta-rihine taşındığında, eserin gelecekteki varlığıyla ilgili açık bir kay-gıya dönüşür. Proust'un romanının "süresiz" olduğunun ya da "ge-riye dönüşlü bir varoluşun süresini kapsadığının" söylendiği 1949 yılındaki denemede bu kaygı hemen hiç yoktur. Halbuki 1968 yı-lındaki denemesinde, "edebiyat eseri ... anlık zamansallıktan (yani, anlatıyı oluşturan birbirinden kopuk olaylar silsilesinden) yapısal bir zamansallığa (yani, farklı parçaları birleştiren tedrici birlikteli-ğe) nasıl geçtiğini ifşa eder. ..." "Sanat eserinin zamanı, eserin bi-çimsiz ve anlık durumdan biçimli ve kalıcı bir duruma geçmesini

16. *Etudes* ..., s. 394.

sağlayan hareketin ta kendisidir."¹⁷ Aslında bakış açısını tekrardan değiştirecek yeni bir *moment de passage*'a şahit olmaktadır. Başlangıçta, geçmişin bugün ve gelecek üzerinde aldatıcı bir önceliği olduğu iddia ediliyordu; bu safhanın ardından gerçek şiirsel gücün zamanı-aşan bir anda yattığı keşfi geldi. "Bize verilen zaman değil, andır. Verili bir anda, zamanı yapmak bize kalmıştır." Fakat sonrasında an tekrardan zamanla bütünleştiğinden, artık belleğe değil, zihnin gelecek-yaratma gücüne dayalı olan zamansal bir faaliyete geri döneriz. Dolayısıyla Marcel Proust hakkındaki 1968 yılındaki inceleme, 1949 yılındaki selefinin tam olarak tersine-çevrilmiş halidir. Geçmişe yönelik bakışın yerini geleceğe yönelik aynı derecede istekli bir bakış almıştır – kendi hayal kırıklıklarını yaşaması, kendi stratejilerini bulması ve kendi geçici sonuçlarına ulaşması gereken bir bakıştır bu. Ne ki bu iki metnin hiçbir şekilde çelişkili olduğu söylenemez. Bunlar değer skalaları oluşturmazlar, geleceğin geçmiş üzerindeki sözümona üstünlüğü hakkında normatif ifadelerde bulunmazlar. Bunların önemi, diyalektik etkileşimlerinin yarattığı hareketten kaynaklanır. Gelecek-yaratan, süreye muktedir bir zaman iddiası kuşkusuz kendi içinde önemli bir ifadedir, fakat neyi iddia ettiğinden ziyade neyi temsil ettiğiyle hesaba katılır: Edebi yaratının bitmeyen anlatısında yeni bir epizoda olanak tanıyan bir diğer *moment de passage*'dır temsil ettiği de.

Moment de passage düşüncesini Poulet'nin eleştirisinin başlıca yapısal ilkesi olarak ön plana çıkarmak suretiyle, kaynağı mutlak bir şekilde merkezle ikame ettiğimiz düşünülebilir. Zaman sorununu, Poulet'nin daha ilk eserlerinde bile en derin manevi eğilimlerine karşıt olduğu gerekçesiyle reddettiği bir tarzda tekrardan devreye sokmuş olabiliriz. Yazarın geçmişine ilişkin deneyimi reddedilmesine karşın, bu geçmişin müdahalesi olmadan hiçbir eleştirel söylemin oluşamayacağı gerçeği bakidir – tıpkı 1924'ün romancısının (kendisi bunu istesin ya da istemesin), önceden tasarlanmış olduğundan yine de asıl eserin öncesinde ortaya çıkan bir örüntüye dayalı olmayan bir anlatı oluşturmaya çalıştığı gibi. Sonuç olarak, Poulet'nin metodolojik zorunluluktan ötürü temel tasarısından feragat ettiğini, bütünlüklü bir eleştirel anlatı oluşturmak adına düşüncenin

17. *Le Point de départ* (Paris, 1964), s. 40.

kökensel anlarıyla çakışma arzusunu bırakmak zorunda kaldığını söyleyebilir miyiz?

Bu sorun, Poulet'nin eserinde yazar ile verili bir metnin okuru arasındaki karmaşık ilişkiyi dikkate almadan çözülemez. Tüm gerçek edebi eserlerde olduğu gibi, Poulet'nin teması da çeşitli edebi ifade tarzları arasında yapmak zorunda olduğu tercihtir; dolayısıyla şair (ya da romancı) ile eleştirmen arasındaki gizli gerilimi –bu özellikle de beşeri zaman konusunda sahip oldukları farklı deneyimler için geçerlidir– yansıtmada şaşılacak bir durum yoktur.

Bir eleştirmen kendisini doğurucu bir güce varlık kazandıran bir aracı olarak görme olanağına sahiptir. Zamansal olarak kendisinden önce gelen bir şey ona önsel olarak verilir: Önceden bir metin yoksa eleştiri diye bir şey olamaz. Köken ile evveliyat (*anteriority*) arasındaki gerilim ancak kaynak ve onu önceleyen olaylar aynı kişide bulunduğu, köken ve evveliyat bizzat kökeninin peşinde olan bir zihinden kaynaklandığında gelişir. Poulet'nin hem romancı hem de eleştirmen olduğu önceki metinlerde durum böyleydi. 1924 yılının genç romancısının her şeyden önce anlatısının başlangıcını önceleyen saklı dünyanın kasti ve inatçı yönlerine karşı nasıl başkaldırdığını hatırlıyor insan. Bir kökenin ortaya çıkmasını insan zihninin neredeyse sapkın bir çizgisi engelliyormuş gibi görünür; bu ne zaman gerçekleşmek üzere olsa, zihin kendisini olayı köken konumundan mahrum bırakacak daha önceki bir olaydan bahsetmek zorunda hisseder. Dolayısıyla bağımsız bir şekilde kendi kaynağından aktığı görülen roman tüm kendiliğindenliğini, tüm sahici özgünlüğünü kaybetmiştir. Önceki geçmiş zaman, başka biri tarafından başlatıldığında işler çok farklıdır. O zaman kaynak bizim zihnimizden bir başkasının kine aktarılır ve hiçbir şey bu diğer zihnin gerçek kaynak olduğunu düşünmekten bizi alıkoyamaz. Bu durumu edebiyat eleştirisinde görebiliriz, özellikle de her türlü eleştirel okumanın bir parçası olan özdeşleşme ögesi vurgulandığında.

Poulet'nin yöntem üzerine yakın zamanda yazdığı daha genel denemelerde,¹⁸ özdeşleşme düşüncesi çok önemli bir role sahiptir.

18. Aynı ayrı eleştirmenler üzerine incelemeler şeklinde kaleme alınmış olan (Rivière, Du Bos, Bachelard, Blanchot, Marcel Raymond, Starobinski vs.) bu denemeler daha sonra çağdaş eleştiri üzerine bir ciltte bir araya toplanmıştır.

Okuma, inisiyatifin tümüyle yazarın eline geçtiği bir kendi kendini kurban etme edimi halini alır. Eleştirmen, Poulet'nin sözleriyle, yazarın düşüncesinin "kurbanı" olmakta ve tümüyle onun tarafından yönetilmektedir. Bu şekliyle başka bir zihnin hareketine tümüyle teslim olmak eleştirel sürecin başlangıç noktasıdır. "Beni işgal eden düşüncelerin ... zihnimde, sanki kendi yok oluşumdan yeniden doğuyormuşçasına yeniden ortaya çıkmasına izin vererek başlıyorum."¹⁹ Burada Charles du Bos'a bir gönderme vardır, ama öncellerinden biri üzerine yazdığı denemesinde Poulet'nin başka hiçbir yerde olmadığı kadar kendi adına konuştuğuna pek kuşku yok. Eleştiride, *moment de passage* zamansal bir edimden öznelarası bir edime, ya da daha açık olmak gerekirse, bir öznenin bir başka özne tarafından tümüyle ikame edilmesine dönüşür. Aslında bir benliğin yerinin bir başka benlik tarafından gasp edildiği ikameci bir ilişkiyle karşı karşıyayızdır. Eleştirmen kendisine bir başkasının düşüncesine erişmesini sağlayacak bir geçiş yolu (*lieu de passage*) edinerek, daha da önceki bir geçmişle ilgili zamansal sorundan sıyrılır. Hiçbir şey eserin mutlak bir köken statüsü elde etmesini engellemez. Poulet bu durumda Du Bos'un şair hakkında söylediklerini eleştirmen için gayet meşru bir şekilde uygulayabilir: "O, alan kişi, daha doğrusu katlanan kişidir. Bir merkezden ziyade bir kesişme noktasıdır (*point d'intersection*)."²⁰ Özdeşleşme deneyimi bu şekilde tanımlanarak, aslında merkez sorunu ortadan kaldırılmıştır, zira merkez artık eserin tüm veçhelerini ve boyutlarını belirleyen özgün kaynağın otoritesi tarafından ikame edilmektedir. Ancak, Poulet yine de kişilerarası ilişkilerden türeyen bir söz dağarcığı kullanarak eleştirmen ile kaynağı arasındaki ilişkiden bahsetmeye devam eder. Yaşamöyküsel ya da psikolojik öğelere hiçbir şekilde göndermede bulunmaz, ama yine de edebiyat eseri onun için mutlaka ama mutlaka bir kişinin ürünü olmayı sürdürür. Nitekim teorik yazılarında yazar ile okur arasındaki ilişkinin astlık-üstlük terimleriyle ifade edildiği hiyerarşik bir dilden bahsetmesinin nedeni de budur. "[yazar ile okur] arasındaki ilişki zorunlu olarak veren ile alan arasındaki özel ayrımı, bir astlık-üstlük ilişkisini ak-

19. "La pensée critique de Charles du Bos", *Critique*, 217, Haziran 1965, s. 491-516.

la getirir."²⁰ "Ben bir eleştirmen olmak suretiyle ... yeni bir öznelliğe erişirim. Benden daha iyi bir kişi tarafından ikame edilmeme izin verdiğimi söyleyebiliriz."²¹ Eleştiriye, onu kişisel bir lütuf edimine benzer kılan kurtarıcı bir güç bahşeden imaların da sebebi budur. Zira bir eserin yaratılmasında imzası olan öznenin bu eserde eşsiz ve mutlak bir kaynak olarak yer aldığı doğruysa ve biz de eleştirel özdeşleşme ediminde bu kaynakla tümüyle örtüşebiliyorsak, bu durumda edebiyat gerçekten de "kişinin bir tapınağa dönüşebileceği yer" olacaktır.²² 1924 yılında kişinin kendisini evreni canlandıran *élan vital*'in (yaşamsal atılım) kollarına pasif bir şekilde bırakmasıyla gerçekleşmesi umulan başarı, tam eşdeğerini kırk yıl sonra eleştirmenin eserle karşılaştığında kendi benliğinden feragat edişinde bulmuştur. Her iki durumda da, aynı ortaya çıkış deneyimi arayışı, gerçekten manevi bir esinlenmenin yoğunluğuyla yaşanır.

Fakat diğer eleştirmenler üzerine ya da genel olarak eleştiri üzerine yazılmış bu teorik metinler, Poulet'nin kendi eleştirel uygulamalarını tanımlamakta yetersiz kalır. Poulet'nin yaklaşımının özgünlüğü eserleri yalnızca bunlar birer hediyeymiş gibi almakla yetinmemesi, aksine bunları geliştirme olanağına (sorunlu bir olanaktır bu) kendi iddia ettiğinden çok daha fazla iştirak etmesinden kaynaklanır. Eğer bu durumda bir özdeşleşmeden bahsedeceksek, bu özdeşleşme kimi zaman eserlerinin maddi ya da manevi tözüyle bir olan Du Bos ya da Jean-Pierre Richard'daki özdeşleşmeden çok farklı olacaktır. Halbuki Poulet kendisini onu tesis etme projesiyle özdeşleştirir; bu demektir ki, onun bakış açısı bir eleştirmeninkinden ziyade –kendisinin tanımladığı şekliyle– bir yazarın bakış açısıdır. Sonuç olarak, evveliyat ve köken sorunu bir başkasının müdahale etmesini talep eden ikameci şemadaki gibi ele alınmaz, aksine içeriden, yaratıcı gücünün bir kısmını olsun kimseye devretmemiş bir öznenin gördüğü şekliyle deneyimlenir. Poulet verili bir yazarın yorumunu tek bir makalenin seyri içerisinde tümüyle yenilemekte çoğunlukla başarılı olur. Bunu yapabilmesinin nedeni, bir eserin var olma olanağına ilişkin kararın alındığı neredeyse erişil-

20. A.g.y., s. 501.

21. *Les Chemins actuels de la critique* (Plon: Paris, 1967), s. 478.

22. "La Pensée ...", a.g.y., s. 515.

mez alana içgüdüsel olarak ulaşabilmesidir. Poulet'nin eleştirisinin bize sağladığı olanak, kimsenin karşı koyamayacağı bir dürtünün acımasızca geliştirilmesi olmak şöyle dursun, aşırı hassas görünen, her an yoldan çıkabilecek, her zaman hata ve sapma tehdidiyle yüz yüze olan, kendi içinde bir felç ve özyıkım riski taşıyan ve kat etmiş olduğunu umduğu yolda sonsuza dek yeniden başlamak zorunda olan bir anda yer alma olanağıdır. En yüksek başarıyı bu kırıl-ganlığı en derinden hisseden yazarları ele alırken kaydeder. Poulet sahici öznellik niteliğini yakalayabilir, çünkü eleştirisinde öznenin istikrarını baltalamak ister ve özne adına dış mihraklardan istikrar ödünç almayı reddeder.

Du Bos incelemesinin en açıklayıcı pasajında, başka biriyle gerçekleşen sözde özdeşleşmenin aslında benlik içindeki bir bölünmenin dışsal belirtisi olduğunun ortaya çıkması manidardır: "Bu kadar hayran olunası sonuçlar yaratan yaşam patlamaları ... artık dışsal bir etkinin sonucu olarak değil, fiili, ast niteliğinde benlik içinde ruhumuzla özdeşleşen daha eski ve daha üst bir benliğin tezahürü olarak görülür."²³ Fakat yegâne simgesel ön modelin yazar ile eleştirmen arasındaki karşılaşma olduğu bir şemayla uyumlu olarak, daha üstün ya da "daha derin" bir benliğin edimsel bir benliğin yerini almasına izin veren bir hareketi nasıl kavramamız gerekir? Poulet ile birlikte şunu söyleyebiliriz: Bu iki benlik arasında "ilişkiler doğar, tecelliler gerçekleşir ve zihinler arasında inanılmaz bir alımlayıcılık hâkim kılınır."²⁴ Ne var ki, bu ilişki öncelikle edimsel, verili benliğin (yok oluş noktasına kadar uzanan) radikal bir şekilde sorgulanması biçiminde var olur. Bu sorgulamanın gerçekleştiği yer ve bunu mümkün kılan araç, her ne kadar Poulet bu adı neredeyse hiçbir zaman açıkça kullanmasa da, yalnızca dil olabilir. Burada iki özne arasındaki ilişki diye tarif edilen şey aslında bir özne ile o ilişkinin ürettiği edebi dil arasındaki ilişkidir.

Zamansal yapıda uzun soluklu bir değişikliğe neden olur bu. Belirleyici önemi bu denli açık olan *instant de passage*'ın şimdi özne içinde bir ayrılmaya yol açtığı anlaşılır. Zamansal düzlemde, bu ayrılmaya zihnin geriye dönük bir tavrından geleceğe-yönelimli bir tavrına doğru ani bir tersinme biçimini alır. Ne var ki bu şekilde or-

taya çıkarılan gelecek zaman boyutu ne ampirik bir gerçeklik olarak ne de öznenin bilincinde var olur. Yalnızca edebiyat ve eleştiri tarihindeki diğer yazılı dillerle ilişkili olan yazılı bir dil biçiminde var olur. Bu şekilde, Marcel Proust'un yazma edimini önceleyen bir geçmiş ya da bugünü yalnızca edebi biçim içerisinde var olan bir gelecekte net bir şekilde ayırdığını görebiliriz. Proust birtakım duyumlardan ya da hislerden bahseder ki bunlar yalnızca bu aynı olaylar bir yorum sürecinin parçası olarak yeniden ortaya çıktığında geriye dönük olarak bir önem kazanacaktır. "*Kayıp Zamanın İzinde*"de kahramanın deneyimi roman başladığında zaten noktalanmışsa da, bu deneyimin bilgisi, anlamı ve kullanımı sona kadar, yani geleceği yalnızca geçmişin vardıdığı bir nokta olmaktan kurtarıp, geriye dönüp bakıldığında geçmişin anlam ve maksat kazandıdığı bir yer haline yükseltecek bir olay vuku bulana kadar askıda kalır."²⁵ Proust'un durumunda, bu belirleyici olayın ne olduğunu tam tamına biliriz: *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yazma kararı, deneyimden yazmaya geçiş kararı ve bunun yazarın kişiliği açısından içerdiği bütün riskler. Marcel Proust'un bu aşikâr kararı her yazar için geçerlidir; her yazar müstakbel varoluşunu bir kez ve ebediyete kadar eserinin tasarımına vakfetmiştir.²⁶

O halde, Poulet edebi bilincin temel bir kategorisi olarak dile, neden sonuçta güvensizliğe tekabül eden bir ketumlukla yaklaşmıştır? Poulet'nin eleştirisinin aslında bir benlik eleştirisi olmaksızın ziyade bir dil eleştirisi olduğunu göstermek bir miktar yorumlama çabası gerektirir.²⁷ Onun ihtiyatlılığı kısmen taktik düşüncelerle ve yanlış anlaşılmalardan kaçınma arzusuyla açıklanabilir. Poulet, kendisini farklı nedenlerle de olsa, edebi dile üstün bir yer ve-

25. *Mesure ...*, s. 334-5.

26. Edebiyat dilinin kendisini doğrudan doğruya dini deneyimin hizmetine koşabildiği daha erken, ilahiyat merkezli dönemde işler biraz daha farklı görünüyordu. Poulet'nin sunduğu tarihsel şemadaysa, durum artık (on sekizinci yüzyılda meydana gelen dünyevileşme artışından beri) böyle değildir. Bu tarihsel görüş, kuşkusuz kendi içinde özgünlükten uzak olsa da, belki de yalnızca Poulet'nin edebiyat mesleğine temel bağlılığını (hiç sarsılmamış bir bağlılıktır bu) gerekçelendirmek için devreye sokulmuştur. On yedinci yüzyıl boyunca, edebiyatta yer alan gerçek benlik arayışı ile dini düşüncedeki arayış arasında hiçbir uyumsuzluk olmamışsa, bu durum edebi edimin saygınlığını ve etkililiğini sonraki hiçbir ola-

ren diğer yöntemlerden ayırma konusunda çok isteklidir. Dili bir duyum ve zevk nesnesi olarak kullanan izlenimci estetikizmden uzak olduğu kadar, dile özerk ve nesnel bir statü veren biçimcilikten de uzaktır. Mevcut tarihsel tabloda, esas vurguyu dile yapan eleştirel yöntemlerden bahsedildiğinde akla gelen ilk eğilimler pekâlâ bunlar olabilir.

Gelgelelim dile karşı duyduğu güvensizliğin arkasında, bizi onun daha temel sorunlarına götüren başka nedenler de vardır. Dil onun gözünde yalnızca bilindik günlük deneyimin dağınık ruh haline karşıt olarak daha derin bir öznelliğe erişme olanağı sağladığında anlam ifade eder. Bu derin benliğin bir köken ya da bir merkez olarak mı, zihnin geçmişten geleceğe doğru yeniden yönelimi olarak mı yoksa bir kaynak olarak mı algılanması gerektiği sorusu hâlâ yanıt beklemektedir. İlk durumda, benlik ile ortaya çıkış hareketi çakışabilir ve dil salt saydamlık haline gelip gözden kaybolabilir. Bu durumda edebiyat kendi kendisini yok edecek ve kendi başarı iddiası gereksizleşecektir. Bunu tehlikeye atan tek şey dünyanın olgusallığı içinde dağılmasıdır, ama bu onun gerçek özüne bir tehdit oluşturmaz.

Poulet, örneğin Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'dan sonraki metinlerinde görülen anlayıştaki gibi, edebiyatı bir sahicilik dili olarak gören bir anlayışa sahip değildir. Her türlü peygamberane şiirselcilikten çok uzaktadır. Düşüncesinde sürekli olarak işler bulduğumuz kaynak arayışı bu arayışın taşıyıcısı olan benlik kaygısından asla ayrılamaz. Ne ki bu benlik kendi süresini yaratacak güce sahip değildir. Bu güç, Poulet'nin "an" adını verdiği şeye aittir, ama aslında "an" benliğin, dili kendisinin tek varlık tarzı olarak kabul ettiği za-

yın aşağı çekemeyeceği bir seviyeye yükseltir. Poulet'nin düşüncesi çok iyi bildiği ve anladığı on yedinci yüzyılın teolojik canlılığa duyduğu nostaljiden kaynaklanmaz; daha ziyade, bu enerjinin esas kısmının daha sonra edebi dehanın tezahürlerinde muhafaza edildiğini iddia eder. Racine hâlâ hem bir şair hem de bir teolog olabilir; ama aynı Rousseau için geçerli değildir, hele Proust için hiç değildir. Ne var ki Racine, Rousseau ve Proust'un ortak yönleri ve eserlerine kalıcılık kazandıran şey yazarlık mesleğine aittir ve dolayısıyla geri döndürülemez bir şekilde onların edebi projeleriyle bağlantılıdır.

27. Bu görüşe, Georges Poulet'yi yorumlama eleştirmenleri arasında sayan Gérard Genette de katılır. (*Figures*, Paris 1966, s. 158.)

mandaki noktaya işaret eder. Ne var ki dil bir kaynak değildir; belirli oranda potansiyel bir güç kazanan şey dil ile benliğin eklenmesidir. Benlik ve dil eserin yörüngesini yaratan iki odak noktasıdır, ama ikisi de kendi başına kaynak konumuna ulaşamaz. Her biri diğerinin evveliyatıdır. Dile ortaya çıkarma gücü bahşedildiğinde, benliği saklama riskiyle karşı karşıya kalınır. Şu iddiasında da gördüğümüz üzere, Poulet en çok bundan korkar: "Bedeli ne olursa olsun edebiyatın öznelliğini korumak istiyorum."²⁸ Fakat köken statüsü bu kez özneye verilirse, dilin, onu yok eden kendi kendini tüketici bir özdeşlik içinde varlıkla çakışmasını sağlamış oluruz. Poulet kategorik olarak diğerini reddettiği gibi, her ne kadar daha üstü kapalı bir şekilde olsa da, bu alternatifi de reddeder. Dil kaygısı, eserinin tamamını kaplayan ve sürekli bir edebi kurtuluş kaygısını ifade eden ıstırap havasında hissedilebilir. Georges Poulet'nin eleştirisinde konuşan özne, kendisini asla bir mevcudiyet olarak kabul ettiremeyen kırılgan ve hassas bir öznedir. Bu tam da edebiyatın sesidir ve burada zamanımızın en büyük eserlerinden birinde ete kemiğe bürünmüştür.

28. *Chemins actuels ...*, s. 251.

Körlük Retoriği:

Jacques Derrida'nın Rousseau Okuması

"... einen Text als Text ablesen zu können, ohne eine Interpretation dazwischen zu Mengen, ist die spates-te Form der 'inneren Erfahrung,'-vielleicht eine ka-um mögliche...."

("... bir metni, bir yorumun müdahalesi olmadan me-tin olarak okumak 'iç deneyim'in en son geliştirilmiş -belki de pek mümkün olmayan- bir biçimidir")

(Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, s. 479)

Bu ilk grup denemelere çağdaş edebiyat eleştirisinden temsili değeri olan ama kasıtlı olarak tek-tarafli bir seçme olarak baktığımızda, mükerrer bir örüntü dikkat çekecektir. Lukács, Blanchot, Poulet gibi yazarlardan ya da Amerikalı Yeni Eleştirmenlerden edebi dilin ayırt edici doğası hakkında önemli oranda içgörüye ulaşabiliriz, ama bu doğrudan bir ifade yoluyla değil, edebi eserlerin gözlemlenmesinden ya da anlaşılmasından doğan bir bilginin açıkça ortaya atılmasıyla gerçekleşir. Her iki durumda da kimi daha kategorik iddiaların ötesini okumak ve bunları kimi zaman bu iddialarla az buçuk çelişkili görünen daha bir yoklama kabilinden sözlere karşı dengelemek zorunludur. Ne var ki çelişkiler hiçbir zaman birbirini götürmediği gibi, bir diyalektiğin sentezleyici dinamiklerine de girmezler. Açıklık düzeyindeki temel bir farklılık her iki ifadenin ortak bir söylem düzleminde buluşmasını engellediğinden, hiçbir çelişki ya da diyalektik hareket gerçekleşemez; güneşin gölgenin içinde ya da doğrunun yanlışın içinde saklı olması gibi, biri her zaman diğerrinin içinde saklıdır. Görünüşe bakılırsa içgörü eleştirme-

nin düşüncesini canlandıran olumsuz bir hareketten, dilini iddia ettiği duruştan uzaklaştıran ifade edilmemiş bir ilkeden elde edilmiştir; öyle ki eleştirmenin ifade ettiği bağlılığı bir özden yoksun bırakılacağı noktaya kadar, sanki bu iddianın olanaklı olup olmadığı sorun edilmiş gibi, çarpıtmış ve dağıtmıştır. Ne ki meşru bir şekilde içgörü adı verilebilecek olan bu şeyin müsebbibi de bu olumsuz ve görünüşte yıkıcı emektir.

Bu kısa listenin sınırlı sayıdaki örnekleri arasında bile, sürecin karmaşıklık derecesinde önemli farklılıklar ortaya çıkar. Örneğin, Lukács'ın *Essay on the Novel* adlı çalışmasında,* açık bir çelişkiye yaklaşıyoruz. İki açık ve uzlaşmaz önerme sözde bir diyalektik içerisinde karşı karşıya gelir. Roman ilkin süresiz ve olumsal kalmaya mahkûm edilmiş ironik bir tarz olarak tanımlanır; dolayısıyla bu edebiyat biçimi için talep edilen bütünsellik tarzı özü bakımından, hatta görünüş bakımından doğal varlıkların organik bütünlüğünden farklı olmak zorundadır. Ne ki kitabın kendisi ironik değil ağıtvari bir tınıya sahiptir: Ne süresizlik ne de mesafe tanıyan ve sonraki gelişim potansiyelini bütünüyle kendi içinde taşıyan özgün bir kaynağı –Antikçağ epigini– yâd eder ve kendisi de organik bir mahiyet arz eden bir tarih kavramından hiçbir zaman kaçıp kurtulamadığı anlaşılmaktadır. Bu nostalji son kertede modern romanda bir senteze yol açar: Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'i – burada tüm olumsuz uğraklar aşılarak birlik yakalanır. İkinci iddia –"Zaman *Duygusal Eğitim*'e organik bir büyüme görüntüsü bahşediyor"– organik biçimlerle böyle zahiri ya da fiili bir benzerliğe olanak tanımayan birinci iddiayla doğrudan doğruya çelişki içerisindedir.

Bu sentezin güya gerçekleşmesini sağlayan aracı kategorinin tam da *zaman* olması atlanacak bir husus değildir. Zaman, yabancılaşmaya karşı, aşkın bir kuvvetin keyfi müdahalesinin yol açtığı anlaşılan bir mesafeye karşı sağaltıcı ve uzlaştırıcı kuvvet olarak hareket eder. Metin üzerinde biraz daha sıkı bir yorumlayıcı baskı uyguladığımızda bu aşkın aracının bizatihi zamansal olduğu ve

* De Man *Roman Kuramı*'nı kastediyor olsa gerek; zira Lukács'ın *Roman Üzerine Deneme* adlı bir kitabı yok. Muhtemelen italik yazılması hatalı olmuş; Lukács'ın roman üzerine denemesinden, yani *Roman Kuramı*'ndan bahsediyor olmalı. –y.n.

bize deva olarak önerilen şeyin gerçekte hastalığın ta kendisi olduğu ortaya çıkar. Romanın esas itibarıyla sorunlu ve kendi kendini yok edici doğası hakkındaki olumsuz bir önerme, onun kendi diyalektik gelişimi sonucunda (aldatıcı bir şekilde tarihsel varlığa sahipmiş gibi sunulsa da) gerçekte tümüyle kurmaca olan bir köken durumuna yeniden ulaşabilme yeteneği hakkında olumlu bir teori olarak gösterilir. Belirli bir kavram, yani zaman, iki uzlaşmaz seviyede işler kılınır: Köken, süreklilik, büyüme ve bütünselleşmenin olduğu organik seviyede önerme açık ve ısrarcıdır; her şeyin sürekli, yabancılaşmış ve parça parça olduğu ironik farkındalık seviyesindeyse hata ve aldanmanın arkasında o kadar derine saklı, o kadar üstü kapalıdır ki tematik bir iddia durumuna yükselemez. Lukács'ın denemesinde ironi ile zaman arasındaki kritik bağlantı asla belirtilmez. Ama nihayetinde metin yine de okurun zihnine bu bağlantıyı aktarır. Sorundaki üç önemli etken saptanmış ve birbiriyle ilişkiye geçirilmiştir: organik doğa, ironi ve zaman. Romanı edebi dilin bir numunesi olarak bu üç etken arasındaki etkileşime indirgemek muazzam boyutta bir içgörüdür. Ancak, bu üç etkenin birbiriyle kurduğu söylenen ilişki tarzları, icra ettirildikleri oyunun olay örgüsü, tümüyle yanlıştır. Lukács'ın hikâyesinde, kötü adam –zaman– kahraman olarak zuhur eder, halbuki gerçekte kurtarması gerektiği düşünülen kadın-kahramanı –roman– öldürmektedir. Okur, sahte-olay örgüsünün arkasındaki gerçek olay örgüsünün şifresini çözmesini sağlayacak ipuçlarına sahipse de yazarın kendisi aldatılmış olarak kalır.

Diğer örneklerde, belki daha az açık olsa da, örüntü çok benzerdir. Amerikalı Yeni Eleştirmenler, Coleridge'in organik biçim düşüncesine bağlı kalmalarına karşın, edebi dili bir ironi ve muğlaklık dili olarak tanımlayan bir anlayışa varmışlardır. Yorumbilgisel döngüselliğin önbilgisini, edebi metni nesnel bir "şey" olarak gören şeyleştirilmiş bir düşünce şalına bürümüşlerdir. Burada son derece müphem bir şekilde işler kılınan şey biçim kavramıdır: Lukács'ın denemesinde zamanın oynadığı role benzer bir tarzda organik bütünselliklerin hem yaratıcısı hem de bozucusu olarak iş görmektedir. Nihai içgörü, burada yine, buna yol açan öncülleri yok etmiştir, fakat eleştirmenlerin görevlerini yapacaklarsa yüzleşmelerinin mümkün olmadığı sonucu çıkarmak okura kalmıştır.

Edebi dilin özgüllüğü sorunu Lukács'ta olduğu gibi tarihsel ya da Amerikalı Yeni Eleştirmenlerde olduğu gibi biçimsel bir bakış açısından değil de; bir benliğin, yazarın öznelliğinin ya da yazar-okur ilişkisinin merkezine yerleştirilmiş olan bir bakış açısından ele alındığında benzer giriftlikler baş gösterir. Benliğin kategorisinin öylesine çifte yüzlü olduğu anlaşılır ki bunu kullanan eleştirmen beyanını zımnen geri almak ve sonunda bu paradoksal hareketin gizemini kendisinin asıl içgörüsü olarak sunmak zorunda kalır. Dünyaya açılan benliğin kırılğanlığının ve parça parçalığının gayet farkında olan Binswanger, sanat eserinin erkini, kalıcı tehlikelere karşın, benlik içindeki çoklu gerilimlerin ve gizilgüçlerin dengeli bir biçimde yapısallaştırılmasını sağlayabilecek bir yüceltim olarak oturtmaya çalışır. Böylece sanat eseri, ampirik deneyimlerin ve bunların yüceltiminin –her ikisini de sarıp sarmalayacak kadar esnekliğe sahip olan bir benliğin dolayımılayıcı gücü sayesinde– yan yana var olabileceği bir varlık haline gelir. Binswanger son olarak ampirik bir özne olarak sanatçıyı kurmaca "benlik"ten ayıran bir boşluğun olduğunu söyler. Bu kurmaca benlik eserde varmış gibi görünür, ama buna yalnızca akıl pahasına ulaşılabilir. Böylece ortada bir benlik olduğu iddiası, çıkarım yoluyla o benliğin ortadan kaybolmasına yol açar.

Daha ileri bir farkındalık seviyesinde yazıldığından, benliğin ortadan kayboluşu Blanchot'nun eleştirel eserinin ana teması halini alır. Aslında yokluğunu kaydetmeden bir benliğin varlığından söz etmek olanaksız görünse de, bu yokluğun tematik olarak ortaya konması gayet indirgemeci ve özel bir kendi kendini okuma şeklinde de olsa bir benlik biçimini yeniden devreye sokar. Ayrıca, ister potansiyel ister edimsel olsun, okuma edimi gerçekten de edebi dilin kurucu bir parçasıysa, bu durumda bir metinle bir başka varlık arasında –sonraki bir metnin geliştirilmesinden önce var olan ve tüm gayrişahsiliğine ve anonimliğine rağmen yine de benlikten türetilen metaforlarla gösterilen bir varlık arasında– bir karşılaşmayı baştan varsayar. Bu evrensel ama sıkı sıkıya edebi özne için konuştuğunu iddia eden Poulet, onun kendi zamansal ve uzamsal dünyasına köken teşkil etme gücüne sahip olduğunu iddia eder. Ne var ki burada köken olduğu iddia edilen şey, benliğin ulaşamayacağı ama köken olasılığını yok eden dilin sınırları dahilinde bulunan bir var-

lığın önsel varoluşuna dayalıdır her zaman.

İlginçtir, tüm bu eleştirmenlerin söylemek istediklerinden çok farklı bir şey söylemeye yazgılı oldukları görülmektedir. Eleştirel duruşları –Lukács'ın kâhinciliği, Poulet'nin köken niteliğinde bir *cogito*'nun varlığına olan inancı, Blanchot'nun Mallarmé-ötesi gayrişahsilik iddiası– kendi ulaştıkları eleştirel sonuçlarca boşa çıkartılır. Bu sayede de edebi dilin doğası konusunda nüfuz edici ama zor bir içgörü ortaya çıkmış olur. Fakat bu içgörünün elde edilebilmesinin tek nedeni, eleştirmenlerin bu tuhaf körlüğün cenderesinde debeleniyor olmalarıdır: Eleştirmenlerin dilinin belirli oranda bir içgörüye ulaşabilmesinin altında yatan tek neden izledikleri yöntemlerle bu içgörüyü algılayamamış olmalarıdır. İçgörü, körlüğü başlı başına ayrı bir fenomen olarak gözlemleyebilecek –ve dolayısıyla ifade ile anlam arasında ayırım yapabilecek– ayrıcalıklı bir konumda olan okur açısından vardır yalnızca. (Ama okur kendi körlüğünün sebeplerini sorgulama kudretinden tanımı gereği yoksundur.) Işığa doğru hareket edebilmesinin tek nedeni, zaten kör olduğundan, bu ışığın gücünden korkması için hiçbir gerekçesi olmaması olan bir vizyonun açık sonuçlarını geçersiz kılmak zorundadır. Fakat bu vizyon, yolculuğu sırasında algıladıklarını doğru bir şekilde aktarmaktan acizdir. Bu yüzden eleştirmenler hakkında eleştirel bir şekilde yazmak, içgörüler yoluyla düzeltilmesi gereken kör bir vizyonun/bakışın (ki bu içgörülerini farkında olmadan mümkün kılan da odur) paradoksal etkililiği üzerine kafa yorma yollarından birisi halini alır.

Burada akla hemen birkaç soru gelmektedir. Bu eleştirmenlerin körlüğü yazma ediminin kendisine kopmaz bağlarla bağlı mıdır ve eğer böyleyse, edebi dilin hangi karakteristik yönü onunla yakın temasa geçenlerde körlüğe yol açar? Yoksa [bu] eleştirmenler üzerine yazmak yerine ya da bu denli öznel olmayan başka eleştirmenler üzerine yazmak yerine, edebi metinler üzerine yazarak sürecin hatırı sayılır karmaşıklığından kaçınılabilir mi? Kim bilir, küçük bir çağdaş eleştirmenler grubuyla sınırlı bir sapmanın yarattığı sahte-karmaşıklıklarla ilgileniyoruzdur belki de.

Mevcut deneme bu sorulardan ilkinde kesin olmayan bir yanıt getirmeyi amaçlıyor. Diğer sorulara gelince, bunlar tüm edebiyat eleştirisi tarihinin temelinde yatan mükerrer bir tartışmaya parmak

basılmaktadır: Bugün sık sık kullanılan adlandırmaya başvuracak olursak, içsel eleştiri ile dışsal eleştiri arasındaki gizli karşıtlık. Burada bir araya getirilen eleştirmenlerin hepsi yaklaşımları bakımından belli oranda bir içkinliğe sahiptir. Hepsine göre, edebiyat diliyle karşılaşma ne kadar sorunlu olursa olsun, en azından belli bir noktaya kadar yalnızca bu dil tarafından yönetilen zihinsel bir faaliyeti getirir beraberinde. Hepsi belli oranda bir genelliğe ulaşmak ister; o kadar ki, onların belirli eserler ya da yazarlar hakkında değil, edebiyatın kendisi hakkında yazdıkları söylenebilir. Ne var ki bunların genelliği ilk okuma edimine kök salmış olarak kalır. Edebiyat hakkında herhangi bir genelleme yapmadan önce edebi metinlerin okunması gerekir ki okuma olasılığı elde bir sayılamaz. Okumak, hiçbir şekilde gözlemlenemeyecek, kurallara bağlanamayacak ya da doğrulanamayacak bir anlama edimidir. Edebi bir metin (ister bir doğa olgusu olarak ister zihinsel bir edim olarak) her türlü pozitif varoluş biçimine büründürülebilecek fenomen niteliğinde bir olay değildir. Aşkın bir algıya, sezgiye ya da bilgiye yol açmaz, yalnızca kendi anlaşılabilirliği sorununu kendi şartlarıyla ortaya koyduğu için içkin kalmak zorunda olan bir anlayışı tahrik eder. Bu içkinlik alanı zorunlu olarak her türlü eleştirel söylemin bir parçasıdır. Eleştiri, okuma edimi için bir metafordur ve bu edim tükenmek nedir bilmez.

Çağdaş eleştirinin gelişiminde, içkinlik sorunundan kurtulmak ya da bu sorunu çözmek ve daha bilimsel bir edebiyat incelemesi başlatmak yönündeki çabalar önemli bir rol oynamıştır. Belki de en ilginçleri Roman Jakobson, Roland Barthes ve hatta Northrop Frye gibi iki kampın sınırında yer alan yazarlardır. İçsel olarak ve ayıklayıcı bir biçimde edebi dil diye tanımlanmaya devam eden malzemelere dışsal yöntemler uygulamaya çalışan bazı yapısalcı eğilimler için de aynısı geçerlidir. Bilimsel olduklarını varsaydıklarından, yapısalcı poetikanın dili kesinlikle edebiyat "dışı", yani nesnesine dışsal olacaktır, ama kendisini kendi sınırları dışında bir şeye göndermede bulunmak zorunda olmaksızın tanımlayan genelleştirilmiş ve ideal bir söylem modelinin kurallarını koyacaktır ("betimlemeyerek", değil "kural koyma" fiili kasten kondu. Burada özel bir karşıtlık güdülür); bu yöntem edebiyatın içkin bir edebiliği olduğunu varsayar ve bu edebiliğin kurallarını koyma işini üstlenir.¹ Yorum-

lama ediminin bünyevi mantıksal zorluklarından, gerçek ve tikel bir metinden ideal bir metne kaçarak kurtulunup kurtulunamayacağı sorusunun cevabı hâlâ belli değil. Bu sorunun her zaman doğru bir şekilde algılandığını söyleyemeyiz; yorumlama edimi için alınan model daima aşırı basitleştirilmiş olduğu içindir belki de.

Buna ilişkin olarak yakın geçmişten bir örnek verebiliriz. Tsz-vestan Todorov yapısal poetikayı inandırıcı ve ikna edici bir biçimde savunurken içsel eleştiriyi şu sözlerle reddeder:

... eğer içkinlik kavramı devreye sokulursa, hemen bir sınırlılık ortaya çıkar ve betimleme ilkesinin ta kendisi sorgu masasına yatırılır. İster edebi olsun ister olmasın, bir eseri kendisi için ve kendi başına, bir an olsun bırakmadan, kendisinden başka bir şeye gönderme yapmadan betimlemek – doğrusunu isterseniz bu olanaksızdır. Ya da daha ziyade: Bu iş mümkündür, ama betimlemeyi eserin sözcüğü sözcüğüne bir tekrarı haline getirecektir. ... Ve bir anlamıyla her eserin en iyi betimlemesi bizzat kendisidir.²

Burada "betimleme" sözcüğünün kullanılmış olması, tüm fenomenolojik sağlamlığıyla alındığında bile, yanıltıcıdır. Hiçbir yorum (bir nesnenin ya da hatta bir bilincin betimlenmesinden bahsedilebileceği gibi) bir eserin betimlemesi olduğu havasına girmez; eser, olsa olsa, anlama yetisine yönelik esrarengiz bir çağrıdır. Yorum bir bakıma anlayışın betimlenmesi diye adlandırılabilir, ama bu durumda "betimleme" sözcüğü sezgisel ve duyumsal tınısı nedeniyle çok dikkatli kullanılmalıdır; "anlatı" sözcüğü çok daha tercih edilir olacaktır. Eserin başka bir dilin müdahalesi olmadan kendisini anlayabileceği ya da açıklayabileceği söylenemeyeceğinden, yorumlama asla salt bir kopyalama değildir. Buna gayet meşru bir şekilde "tekrar" adı verilebilir, ama bu sözcük de o kadar zengin ve karmaşıktır ki anında bir sürü teorik sorunu gündeme getirir. Tekrar, benzerliği olduğu gibi farklılığı da varsayan zamansal bir süreçtir. Düzenleyici bir katılık ilkesi olarak işlev görür, fakat katı kimliğin olanaksız olduğunu iddia eder vs. Her yorum tam da tekrar olması gerektiği oranda, içkin de olmak zorundadır.

1. T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Editions du Seuil: Paris, 1968), s. 102.

2. A.g.y., s. 100.

Todorov yorumlama ile okuma arasındaki çok yakın bağlantıyı doğru bir şekilde algılar. Fakat yorumlamayı kopyalama olarak gören görüşe esir olduğundan, sapmanın ortaya çıkmasının suçunu yorumlama sürecine atar, halbuki bu sapma, bu hata marjı onun varlık nedenidir:

Bu ideal ama görünmez betimlemeye en çok yaklaşan şey okuma ediminin kendisidir. ... Fakat sırf okuma süreci bile belli sonuçlar doğurur: Aynı kitabın iki ayrı okunuşu hiçbir zaman özdeş değildir. Okurken pasif bir yazma tarzını takip ederiz, metinde bulmak ya da sakınmak istediklerimizi ekler veya bastırırız. ... Ama bu durumda, eleştiri adını verdiğimiz, artık pasif değil aktif olan şu okuma biçimi hakkında ne diyeceğiz? ... Başka bir metne sadık kalan ve yine onu hiç dokunulmamış halde bırakan bir metin nasıl yazılabilir; başka bir söyleme için kalan bir söylem nasıl dile getirilebilir? Yazının olduğu ve artık salt okumanın olmadığı andan itibaren eleştirmen bizzat incelediği eserin söylemediği bir şey söylüyordur, hatta aynı şeyi söylediğini iddia ediyor olsa bile başka bir şey söylüyordur.³

Bizim okumalarımız bundan bile daha fazlasını ortaya çıkarmıştır: Eleştirmen yalnızca eserin söylemediği bir şey söylemekle kalmaz, kendisinin kastetmediği bir şey bile söyler. Yorumlamanın anlambilimi epistemolojik bir tutarlılıktan yoksundur, dolayısıyla bilimsel olamaz. Fakat bunu söylemek, eleştirmenin söylediğinin eserle hiçbir için bağlantısı olmadığını, keyfi bir ekleme ya da çıkarma olduğunu ya da söyledikleriyle kastettiği arasındaki boşluğun salt bir hata diye görülüp bir kenara atılabileceğini iddia etmekten çok farklıdır. Eser, eleştirmenin eserden nerede ve nasıl uzaklaştığını göstermek için tekrar tekrar kullanılabilir, fakat bunu gösterme sürecinde esere ilişkin anlayışımız da değişir ve hatalı bakışın üretken olduğu gösterilir. Eleştirmenlerin kendi eleştirel varsayımlarına ilişkin en büyük körlük anları, aynı zamanda en yüksek içgörüye ulaştıkları anlardır. Todorov naif ve eleştirel okumanın aslında *écriture*'ün edimsel ya da potansiyel biçimleri olduğunu ve yazma ortaya çıktığı andan itibaren yeni oluşturulan metnin özgün metni dokunulmadan bırakmadığını söylerken haklıdır. İki metin birbiriyle çatışma içine bile girebilir. Eleştirel metin özgün metnin anlaşılmasında ne kadar etkili olursa, çatışmanın da o kadar, hatta

karşılıklı yıkım noktasına varana kadar şiddetli olacağını söyleyebiliriz: Todorov'un metin ile yorum arasındaki karşılaşmayı betimlemek için ölüm ve şiddet imgelerine başvurmak zorunda kalmış olması manidardır.⁴ Daha da ileri gidilip eleştirmenin körlüğünden ötürü, başka bir hedefe nişan aldığı inancıyla dil silahını kendisine çevirdiği ve cinayetin intihara dönüştüğü söylenebilir. Ne var ki tüm bunları söyledikten sonra, içsel eleştirinin geçerliliği aleyhinde hiçbir argüman getirilmediğini de söylemek gerek. Hatta aksine, özgün metin ile eleştirel metin arasındaki uyumsuzluk sorgulanmadan kabul edilmekle kalmamış, aynı zamanda bu uyumsuzluğa anlayışın ana kaynağı olarak içkin bir tesfir gücü de verilmiştir. Eleştiri metinleri, bilimsel olmadıklarından, eleştiri niteliği taşımayan edebi metinlerin incelenmesi sırasında benimsenen müphemlik farkındalığı korunarak okunmalıdır; ayrıca söylemlerinin retorığı kategorik ifadelerle bağlı olduğundan, anlam ile iddia arasındaki uyumsuzluk onların mantığının kurucu bir parçasıdır. Yorumlamanın değişken dünyasında Todorov'un kesinlik ve özdeşlik kavramlarına yer yoktur. Okumanın metin karşısındaki zorunlu içkinliği kaçıp kurtulmanın mümkün olmadığı bir yüküttür. Bu içkinlik, her türlü edebi eleştirinin –bunlar ne kadar pragmatik görünürlerse görününler ya da olmak isterlerse istesinler– doğurduğu indirgenemez felsefi sorun olarak kalmak zorundadır. Burada söz konusu sorun karşımıza eleştirel söylemde ifadenin körlüğü ile anlamın içgörüsü arasındaki kurucu uyumsuzluk biçiminde çıkmaktadır.

Elbette bu sorun her dil felsefesinde önemli bir yer tutar, fakat pratik yorumlamanın daha mütevazı, daha zanaatkârvari bağlamı içinde nadiren ele alınmıştır. "Yakın okuma" gayet ince ayrımlar yapabilmesine ve özbilinçli konuşmanın nüanslarına duyarlı rafine bir kulak geliştirebilmesine rağmen kendi özbilinci üzerine kafa yorması gerektiğinde şaşırtıcı derecede çekingenleşir. Buna mukabil, Blanchot ve Poulet gibi felsefi düşünce kategorilerinden yararlanan eleştirmenler fiili yorumlayıcı okuma anını, sanki bu okumanın sonucu herhangi bir okuyazar kitle tarafından sorgulanmadan

4. A.g.y., s. 101. "... eseri hayatta tutabilmek için betimleyici metnin ölmesi gerekir; bu metin yaşamaya devam ederse bunun sebebi dile getirdiği eseri öldürmüştür."

kabul edilebilirmiş gibi, silme eğilimindedirler. Fransa'da okumanın karmaşıklıklarının felsefi bir sorun mertebesine yükselebilmesi için, ana meşgalesi edebi metinler olmayan bir filozofun katılığı ve düşünsel bütünlüğü gerekmiştir.

Jacques Derrida kendi okumasının hareketlerini, genel olarak dilin doğası hakkında büyük bir önermenin ayrılmaz bir parçası yapar. Onun bilgisi metinlerle gerçek bir karşılaşmadan kaynaklanır, böyle bir karşılaşmanın içerdiği karmaşıklıkların tamamıyla farkındadır. Diğer eleştirmenlerde üstü kapalı bir şekilde var olan uyumsuzluk burada açıkça tefekkürün merkezi olur. Bu demektir ki Derrida'nın eseri edebiyat eleştirisinin gelecekteki olanaklarının kararlaştırıldığı yerlerden birisidir, hem de Derrida sözcüğün mesleki anlamıyla bir edebiyat eleştirmeni olmamasına ve edebiyat eleştirisiyle kısmen tefsir kısmen de kurmaca bir yöne sahip olmak gibi ortak bir kaderi paylaşan melez metinlerle –Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'si, Platon'un *Phaidros*'u– ilgileniyor olmasına karşın. Rousseau üzerine yorumları⁵ artık, eleştirel körlük ile eleştirel içgörü arasındaki etkileşimin yarılabilen bir ikiyüzlülük kisvesine bürünmüş halde değil, tüm eleştirel dilin doğası tarafından dayatılan ve denetlenen bir zorunluluk halinde, karşılaşılan etkisinin numunelik örneği olarak kullanılabilir.



Rousseau sistematik olarak yanlış okunmanın gadrine uğrayan yazarlardan birisidir. Yukarıda eleştirmenlerin kendi içgörülerine ilişkin körlüklerinden, ifade ettikleri yöntemle algıları arasındaki göremedikleri uyumsuzlıktan bahsettim. Edebiyat tarihinde olduğu gibi tarihyazımında da bu körlük, belli bir yazara ilişkin olarak mükerrer bir şekilde sapkın bir yorumlama örüntüsü biçimini alabilir. Bu örüntü bir hayli uzmanlaşmış yorumculardan bu yazarın genel edebiyat tarihlerinde saptanmasını ve sınıflandırılmasını sağlayan muğlak basmakalıp fikirlere kadar birçok yerde görülür. Hatta ondan etkilenmiş diğer yazarları bile içerebilir. Başlangıçtaki sözce

5. Jacques Derrida, *De la Grammatologie* (Editions de Minuit: Paris, 1967), İkinci Bölüm, s. 145-445. bundan sonra *Gr.* olarak geçecek.

ne kadar müphem olursa, takipçilerdeki ve yorumculardaki tutarlı hata örüntüsü de o kadar tekbiçimli ve yaygın olur. Görünüşte ilkel olarak tüm edebi dillerin ve bazı felsefi dillerin esasen müphem olduğuna ilişkin bir kabullenme isteği varsa da, çoğu eleştirel yorumun ve bazı edebi etkilerin üstü kapalı işlevi hâlâ bu müphemlikten ne pahasına olursa olsun kurtulmaktır: bunları çelişkilere indirgeyerek, eserin rahatsız edici parçalarını kırarak ya da daha ince bir şekilde metinler içinde işleyen değerlendirme sistemlerini manipüle ederek kurtulmak. Özellikle de Rousseau'nun durumunda olduğu gibi, müphemliğin kendisi felsefi ifadenin bir parçasıysa, bunun gerçekleşme olasılığı çok yüksektir. Rousseau üzerine yorumlarını tarihi bu bakımdan bilhassa zengindir, hem Rousseau'ya söylediğinden farklı bir şey söyletmekte kullanılan taktiklerin çeşitliliği, hem de bu yanlış okumaların belirli bir anlam konfigürasyonuna eğilim göstermesi bakımından. Sanki Rousseau'nun paranoaya kapılıp yaşamı döneminde [kendisine karşı kurulduğunu] hayal ettiği komplo, ölümünden sonra gerçekleşmiş ve düşüncesini yanlış temsil etmek üzere dostu düşmanı birleşip toplu bir çaba göstermeye başlamıştır.

Bu çarpıtmanın neden ve nasıl gerçekleştiğini açıklamak için atılacak herhangi bir adım bizi doğrudan doğruya bu bağlama ait olmayan başlıkları düşünmeye itecektir. Tekil, önemsiz bir gözlemlle sınırlı kalabiliriz: Rousseau'nun durumunda, yanlış okumaya hemen her zaman bir düşünsel ve ahlaki üstünlük havası eşlik eder, sanki yorumcular, en elverişli durumlarda, yazarlarındaki yanlış giden bir şey için özür dilemek ya da bir çözüm sunmak zorundalmış gibi. İçsel bir zayıflık Rousseau'yu kafa karışıklığına, inançsızlığa ya da rücuya itmiştir. Aynı zamanda, sanki Rousseau'nun zayıflığının bilgisi onun kendi kuvveti üzerinde bir sebeple olumlu bir etkide bulunuyormuş gibi, yargıda bulunan kişinin kendine olan güvenini yeniden kazandığına da şahit olunabilir. Rousseau'nun merheminin ne olduğunu tam olarak bilir, dolayısıyla da tıpkı bir yerliyi gözlemleyen etnikmerkezci bir antropolog ya da hastasına tavsiyede bulunan bir doktor gibi, sorgulanamaz otoriteyle gözlemlerde bulunabilir, hükümler bildirebilir ve yardım elini uzatabilir. Eleştirel tutum teşhis edicidir ve sanki Rousseau'ya tavsiyede bulunuyormuş gibi değil de, Rousseau yardım elini uzatmasını ondan kendi

istemmiş gibi yaklaşır. Eleştirmen Rousseau hakkında Rousseau'nun bilmek istemediği bir şeyler bilir. Jean Starobinski gibi kavrayışlı ve nüfuz edici bir eleştirmende dahi bu ses tonunu görebiliriz, oysa Starobinski, Rousseau çalışmalarını onyıllardır biriken yanlış basmakalıp fikirlerden kurtarmak için herkesten daha fazla çaba harcamıştır: "Gösterdiği duygudaşlığın kendisine yüklediği görev ne kadar güçlü olursa olsun, eleştirmen [yazarın kendisi hakkında bilemeyeceği şeyi] kavramalı ve onun cehaletine ortak olmamalıdır,"⁶ diye yazar ve bu iddia özellikle de konu ettiği pasaj için meşru olsa da (zira Rousseau'nun çocukluk yaşantısına uygulanır), sanırım biraz fazla profesyonel güveniyle ifade edildiğini söyleyebiliriz. Aynı eleştirmen Rousseau'nun daha paradoksal ifadelerinin yazıldığı gibi alınmaması gerektiğini de ekler:

... çoğunlukla birbirleriyle karşılaştırılma sınavından geçemeyecek harikulade cümleler kurarak amacını aşırı vurguladığını ve anlamı zorladığını görürüz. Sık sık maruz kaldığı safsatacılık suçlamalarının nedeni tam da budur. ... Bu kıymetli düsturları, bu büyük ilkesel ifadeleri ne yazılıysa o şekilde mi almalıyız? Yoksa Jean-Jacques'in sözlerinin ötesine geçip ruhunun belirli taleplerini, duygularının titreşimini mi görmeliyiz? Belki de kendisinden sağlam bir bütünlük ve sistematik düşünce beklerken kendisine zarar vermiş oluyoruz; onun gerçek mevcudiyeti söyleminde değil, sözlerini önceleyen canlı ve hâlâ tanımlanmamış hareketlerde aranmalıdır. ...⁷

Kulağa iyilikseverce gelmesine karşın, böyle bir ifade Rousseau'yu bir filozof konumundan ilginç bir psikolojik dava derekesine düşürür; bizden beklenen, onun dilini Rousseau'nun haklarında hiçbir içgörüye sahip olmadığı söz-öncesi duygusal durumlar için bir ikame işlevi görecektir "*des phrases splendides*" (harikulade cümleler) olarak ıskartaya çıkarmamızdır. Eleştirmen kanıtlarını, hiçbir şekilde harikulade diyemeyeceğimiz kişisel bir durumu örtbas eden "harikulade cümleler"den çıkartarak, duyguların mekanizmasını hayli ayrıntılı bir şekilde betimleyebilir.

İlk bakışta, Derrida'nın Rousseau'ya karşı tutumu da pek farklı değildir. Rousseau'nun yazma kararını bir bolluğu, yaşamı boyunca

6. Jean Starobinski, "Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion", *L'Oeil vivant* içinde (Gallimard: Paris, 1961), s. 98.

7. A.g.y., s. 184.

ca hiçbir zaman başaramayacağı bir varlık birliğini kurmaca düzlemde yeniden kazanma çabası, diye sunarak Starobinski'nin izinden gider.⁸ Yazar yaşamdan "feragat eder", fakat bu feragatin pek de imandan kaynaklandığını söyleyemeyiz: öznenin düpedüz ölümü anlamına gelecek fiili fedakârlığın yerini, yaşamdan zevk alma olasılığını aynen bırakan, hatta feragat edene olumlu etkide bulunan bir feragat ediminin etik değerinden faydalanma olasılığını ekleyen "simgesel" bir ölümün aldığı bir oyundur. Dolayısıyla edebi dilin hakikat ve genellik iddiası daha baştan zan altındadır, zira bu iddia benliğin kendi içindeki bir ikiye bölünüşe, kendi kendini aşma adına olduğu kadar kendi kendini muhafaza etme adına da gerçek eylem ile simgesel eylem arasında kasten karışıklık çıkartan bir ikiye bölünüşe dayalıdır. Öznenin kendi ikiye bölünüşüne gözlerini kapamasının psikolojik kökleri vardır, zira kendi kendini aldatma mekanizmasını görme isteksizliği, kendini korumayı sağlar. Düşünüm-öncesi bir durumdaki ilk masumiyete ve onu takiben bu masumiyetin daha gayrişahsi, genelleştirilmiş bir düzlemde yeniden kazanılmasına ilişkin tüm mitolojinin –Starobinski'nin Rousseau üzerine yazdığı *L'Œil vivant* (Canlı Göz) denemesinde çok güzel betimlediği hikâye– psikolojik bir aldatmacanın sonucu olduğu anlaşılır. Arkasındaki strateji açığa çıktığında salt "harikulade cümleler" şeklinde bir hiçlik derekesine düşer ve eleştirmenin diğer sayısız "*juges de Jean-Jacques*"* saflarına katılmasına önayak olur.

Bu seviyede bile, Derrida'nın Rousseau okuması geleneksel yorumlamadan temelden farklıdır. Rousseau'nun edebi dile olan inançsızlığı –bir yandan edebi dili günahkârca bir iptilaymış gibi kötülerken bir yandan da ona bağlı kalması– Derrida'nın gözünde psikolojik nedenlere indirgenemeyecek daha büyük bir sorunun kişisel boyuttaki izdüşümüdür. Yazıyla olan ilişkisinde Rousseau'yu yönlendiren kendi ihtiyaçları ve tutkuları değil, bir bütün olarak Batı düşüncesini tanımlayan bir gelenektir: her türlü olumsuzluğun (yokluğun) namevcudiyet olarak kavranışı ve böylece varlığın (hakikat, sahicilik, doğa vs. biçiminde) mevcudiyet olarak benimsenişi ya da yeniden benimsenişi. Bu ontolojik varsayım sözlü dili ya da

* Fr. Jean-Jacques'ı yargılayanlar. –ç.n.

8. Gr., s. 204-5.

sesi mevcudiyet ve mesafe bağlamında yazılı dile (*écriture*) tercih eden belli bir dil anlayışını koşullandırır ve bu anlayışa dayalıdır: benliği yazılı sözcükten ayıran düşünümsel uzaklığa karşıt olarak, bu benliğin kendi sesinde aracısız olarak mevcut oluşu. Rousseau tarihsel Batı metafiziği çağını kapayan zincirin bir halkası olarak görülür. Bu haliyle Rousseau'nun dile karşı yaklaşımı kendine özgü bir psikolojik tuhaflık olmayıp, tipik ve örnek niteliğinde temel bir felsefi öncüdür. Derrida Rousseau'yu bir düşünür olarak ciddiye alır ve hiçbir ifadesini hafife almaz. Ama yine de Rousseau Derrida'nın yazılarında da itham edilmiş bir konumdaysa ya da öyle görünüyorsa, bunun nedeni tüm Batı felsefesinin bir mevcudiyet ontolojisi bağlamında kendi kendini itham etme olanağı olarak tanımlanmasıdır. Derrida'nın, en azından sözcüğün kişilerarası anlamıyla, üstünlük taslamadığını göstermek bakımından bu kadarı yeterlidir.

Rousseau'nun sesin yazılı sözcüğe üstünlüğü iddiası, ilk masumiyet mitine olan bağlılığı, dolayım lanmamış mevcudiyeti düşünumden daha değerli görmesi – tüm bunlar Derrida'nın uzun Rousseau yorumcuları geleneğinden meşru bir şekilde çıkartabileceği başat niteliklerdir. Ne var ki Derrida, bu mitleri Rousseau'nun ruhunun ben odaklı stratejilerine indirgemek isteyenlerle arasına mesafe koyma yanlısıdır ve Rousseau'ya masumiyet düşlerini ve sözlü dilin içbütünlüğünü kabul etme konusunda Rousseau'nun kendisinden daha ortodoks davranan bir tilmizi gibi yaklaşmayı tercih eder. Derrida'nın ana teması, yani Batı düşüncesinde tüm yazılı dil biçimlerinin tekrar tekrar bastırılması ve bunların sözlü dilin canlı mevcudiyetinin yanında salt bir eklenti ya da ilave derekesine düşürülmesi, Lévi-Strauss'un eserlerinde klasik bir örnek bulur. Derrida'nın Lévi-Strauss'un eserlerinden yorumlamak için seçtiği pasajlardaki örüntü en ince ayrıntısına kadar (müziğin edebiyattan daha değerli görülmesi ve edebiyatın uzak, nostaljik bir yankısı olduğu bir mevcudiyeti tazmin etme aracı olarak tanımlanması ama edebiyatın bizatihi hayıflandığı ayrılığın bir nedeni ve belirtisi olduğundan bihaber olunması da dahil) tutarlıdır.

Lévi-Strauss'ta naif görünen varsayımlar, Rousseau'da ortaya çıktıklarında çok daha dolambaçlı ve müphem görünürler. Arzunun keyifle çakıştığı, ben ve ötekinin kendi ortak kökenlerinin anaç sıcaklığında birleştiği ve bilincin hakikatin sesiyle konuştuğu, şöyle-

rin başlangıcında var olan birlik anına Rousseau ne zaman işaret etse, Derrida'nın yorumu, metne de bağlı kalarak; bu şekilde bir mevcudiyet ânu olarak işaret edilen anın her zaman başka, önceki bir ânu varsayması gerektiğini ve köken noktası olarak sahip olduğu ayrıcalıklı statüyü üstü kapalı bir şekilde de olsa kaybettiğini gösterir. Rousseau sesi yazılı dilin kökeni olarak tanımlar, fakat onun sözlü konuşma ya da müzik tanımının daha baştan yazılı dilin aracısız mevcudiyet koşuluna erişmesini engelleyen mesafe ve yadsıma öğelerinin hepsine sahip olduğu gösterilebilir. İlk sesli sözce biçimine kadar varacak şekilde yazının kökenlerine inme çabası, yazılı sözcüğü peşin peşin deneyimden yabancılaştıran yıkıcı sürecin tekrarlanmasına yol açar. Lévi-Strauss'un aksine, Rousseau "*aslında* [tam mevcudiyetin] sözcüğün kendisi içinde, dolaysızlık yanılsaması içinde yok oluşunu deneyimlemiştir,"⁹ ve "[bu ortadan kayboluşu] eşsiz bir parlaklıkla tanımış ve analiz etmiştir." Fakat Rousseau hiçbir zaman bunu açıkça beyan etmez; mevcudiyetin ortadan kayboluşunu hiçbir zaman açıkça öne sürmez ya da bunun sonuçlarıyla yüzleşmez. Tersine, yazılarının merkezindeki değerlendirmesi, karşıt eğilimden taraftır ve salt çılgınlığın kendiliğindenliğini, doğasını ve kökenini yalnızca hiçbir hakikat iddiası olmayan nostaljik ve ağıtsal bir şiirsel ifade tarzında değil, bir felsefi sistem olarak da över. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma*'da, *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'de ve sonrasında *Emile*'de ve *İtiraf*'da, Rousseau aracısız mevcudiyet felsefesini, yani Lévi-Strauss'un eleştirmeden devraldığı, Starobinski'ninse aynı felsefenin sonraki ve belki de ondan daha az aydınlatıcı bir versiyonu adına gizemden arındırmaya çalıştığı felsefeyi açıklar. Derrida'nın Rousseau incelemelerine en önemli katkısı, Rousseau'nun yazdığı metinlere karşı en güçlü kanıtın yine kendi iddia ettiği öğretiyi olduğunu Rousseau'nun bu noktada en uyanık modern okurun bile ulaştığı noktanın ötesine geçtiğini göstermiş olmasıdır. O halde Rousseau'nun eserleri edebi eleştirmenlerde görülene benzer bir çift-yüzlülük örüntüsünü açığa vuracaktır: Rousseau bir anlamıyla kendi öğretisinin içgörüsünü karşısına çok benzer bir şeyle maskeleyişini "biliyordu", ama bu bilgiye gözünü ka-

pamayı, kör kalmayı tercih etmişti. Dolayısıyla körlük, bir aracısız mevcudiyet ontolojisinin doğrudan bir sonucu olarak tanımlanabilir. Bu noktada, biraz şiddete başvurarak tarihsel olarak yerleşmiş örüntüyü ya da Derrida'nın deyimiyle, manidar yanlış yorumlama "yörüngesi"ni –ilkörneğini Rousseau'nun yazılarında bulduğumuz bir örüntüdür bu– bozmak ve böylelikle, bir "yapıbozum" süreciyle yazar ve takipçileri tarafından algılanamadan bırakılmış şeylere ışık tutmak yorumcuya kalmaktadır.

Benim kendi "yörüngem" açısından bakıldığında, dikkatler Derrida'nın Rousseau'da keşfettiği bu "müphem" bilginin konumuna çevrilmelidir. Bu noktada *De la Grammatologie* metni zorunlu olarak bir o tarafa bir bu tarafa gidip gelmektedir. Bazen sanki Rousseau bilmek istemediği bir şeyi kasten kendisinden saklıyormuş gibi görünür: "Yarattığı özneyi, konuşma olasılığının önünü açarak bozan, kendi göstergeleri içinde mevcut olmasını engelleyen ve konuşmasını yazıyla dolduran bu gücü ... bir şekilde tanımladıktan sonra, Rousseau yine de onun zorunluluğunun yükünü taşımaktan-sa onu büyü yoluyla, yani el çabukluğuyla ortadan kaldırmaya daha isteklidir."¹⁰ "Büyücü" (ve aynı bağlam içerisinde başka bir yerde kullanılan "silici" sözcüğü), Rousseau cephesinde bir farkındalığı ve dolayısıyla benlik içindeki bir ikiye bölünmüşlüğü, belirli oranda kasıtlı bir kendi kendini aldatmayı varsayar. İstencin de işin içinde yer aldığını ima eden bu ahlaki düzenbazlık tınısı, ihlal sözcükleri kullanan diğer birkaç tanımda da vardır. "Dilin kökeninde salt vurgulu sesin yerini heceli konuşmanın alması yatar. Konuşmanın yazıyla değişikliğe uğratılması dilin tam başlangıcında dışsal bir olay olarak gerçekleşmiştir. Dilin kökeninde bu vardır. Rousseau bunu açıkça böyle söylemeden tarif eder. Kaçamak davranır."¹¹ Fakat diğer anlarda sanki Rousseau kendi istencinin çok ötesindeki bir kaderin cenderesinde debeleniyormuş gibi görünür: "[Kökenler üzerine konuşma] niyetini açıkça belirtmiş olmasına karşın, Rousseau'nun söylemine her zaman bir fazlalık, köken durumuna yapılan bir 'ekleni' biçimini alan bir karmaşıklık hâkimdir (*se laisse contraindre* – kendini başkasının engellemesine izin verir). Bu beyan edilmiş olan niyeti ortadan kaldırmaz, ama artık kendi deneti-

mi altında olmayan (*qu'elle ne domine plus*) bir sistem içerisine *kaydeder*." ¹² "*Se laisser contindre*" "büyücü" ya da "silici"nin aksine pasif bir süreçtir ve Rousseau'ya kendi denetiminin ötesindeki bir güç tarafından dayatılmıştır. Derrida'nın italik yaptığı *inscrite* (kaydetmek) sözcüğünün ve bir sonraki cümlelerin ¹³ de açıkça gösterdiği üzere, bu güç tam da yazılı dilin –sözdizimiyle bildirimsel iddianın altını oyan yazılı dilin– gücüdür. Ne ki "büyücü"nün edimi de yazılı dil yoluyla gerçekleşmiştir, dolayısıyla buradaki model dilin aşkın gücünün zorunlu olarak yozlaştıracağı ya da bastıracağı bir dil-öncesi arzu modeli değildir: Dil muhtemelen dilsiz bir masumiyet durumuna gizlice sokulmaktadır, fakat kaybolması da aynı yazılı dil yoluyla gerçekleşmektedir: Yazılı sözcüğü "büyü yoluyla" ortadan kaldıracak sihirli asanın kendisi bizatihi dilden yapılmıştır. Dilin bu çifte değerlendirilişi Derrida'nın argümanının özü olarak istenen ve denetlenen bir şeydir: Rousseau dili ancak dil yoluyla fethedebilir ve yazıya karşı müphem tutumunun müsebbibi de bu paradokstur. ¹⁴ Bu epistemolojik müphemliğin kesin durumunun ne olduğu netleştirilemez: Rousseau sanki aracısız mevcudiyeti yeniden keşfetmekle meşgulken en azından yarı-bilinçliymiş, bunun altını oymaya çalışırken ise tümüyle pasifmiş gibi gerçekleşmez işler. İki karşıt dürtüye uygulanmak üzere bir yarı-bilinç terminolojisi kullanılır: mevcudiyetsizliğin farkındalığını ortadan kaldırmak (*conjurer*) ve bunu öne sürmek (*en contrebande*). Derrida'nın metni sanki bizi ilgilendiren ayırım –yani kapalı ifadeye karşıt olarak açık ifadeyi yöneten bilgi tarzı– düşüncenin (ya da dilin) mevcudiyetin telafisinin uzağına ya da yakınına doğru yöneltilmesi bağlamında yapılabilmemiş gibi işlemez. Rousseau'da mesafenin farkındalığı zaman zaman kör, zaman zamansa yarı-bilinçli bir dille ifade edilir ki aynısı mevcudiyetin farkındalığı için de geçerlidir. Rousseau ne yârdan ne serden geçmek ister gibidir, burada paradoks hem istemeyi hem de istememeyi aynı anda istemesidir. Her ne kadar farkındalık kendine karşı yöneltilebilirse de, bu her za-

12. *Gr.*, s. 345.

13. *Gr.*, s. 345. "Köken arzusu [dilin] zorunlu ve kaçınılmaz bir işlevi haline gelir, ama kökensiz bir sözdizimi tarafından yönetilir."

14. *Gr.*, s. 207.

man belirli oranda bir farkındalığı gerektirir.

"İma edilen bir anlam, zikredilen bir ad ve tematik bir sunum arasındaki fark"¹⁵ ve dilin bilişsel konumu içerisinde yapılan bu tür ayrımların hepsi gerçekten de Rousseau'nun merkezi sorunudur, ama soruna mevcudiyet ve mesafe kategorileri bağlamında açık bir şekilde mi yoksa kapalı bir şekilde mi yaklaştığı belirsizliğini korur. Derrida sorunla burun buruna gelir, ama terminolojisi onu daha ileriye taşıyamaz. Rousseau'nun metninin bir mevcudiyet-namevcudiyet sistemi bağlamında yapısallaştırılması kasti bilgi-pasif bilgi karşıtlığının bilişsel sistemini çözümsüz bırakır ve her iki tarafa da eşit bir şekilde üleştirir.

Bu gözlem hiçbir şekilde Derrida'nın bir eleştirisi olarak yorumlanmamalıdır. Aksine Derrida'nın amacı tam da saçmalaştırıcı bir kanıtlama yoluyla Rousseau'nun önermesinin çok önemli bir parçasının mevcudiyet ve namevcudiyet bağlamında yapılacak bir kategorileştirmenin ötesinde yer aldığını göstermektir. Rousseau'nun dilinin bilişsel konumunun en önemli noktasında bu kategoriler etkili göstergeler işlevini yerine getirmekte başarısız olurlar; böylece Derrida metafizik içgörünün bir temeli olarak bu kategorilerin mutlak değerine itibar göstermezken güttüğü amaca ulaşmıştır. "Pasif", "bilinçli", "kasıtlı" vs. gibi benliğin öz-mevcudiyet olarak kavrandığını gösteren sözcüklerin hepsinin de, ayrımsal ölçeğin hangi tarafında kullanılırsa kullanılsın aynı derecede alakalı ya da alakasız oldukları ortaya çıkar. Bu durum sözcükleri ıskartaya çıkartır, bu sözcükleri parodininkine benzer bir niyetle kullanan yazarı değil: Yazar onların evrensel ayrım gücüne sahip oldukları yönündeki iddialarını değersizleştirir. Rousseau'nun dilinin statüsünü açıklamanın anahtarı, onun bilincinde, dilinin bilişsel değeri hakkındaki farkındalığında ya da bunun üzerindeki denetiminde aranmamalıdır. Bu anahtar yalnızca bu dilin, dil olarak, kendisi hakkında aktardığı bilgide bulunabilir; bu da dil kategorisinin mevcudiyet kategorisi üzerinde önceliği olduğunu gösterir ki – Derrida'nın tezi

15. Gr., s. 304. "*C'est cette différence entre l'implication, la présence nominale et l'exposition thématique qui nous intéresse ici.*" ("Bizi burada ilgilendiren nokta; bir şeyin ima edilmesi, adının anılması ve tematik bir şekilde sunulması arasındaki farktır.")

tam da budur. Fakat Derrida'nın neden Rousseau'da bir mevcudiyet metafiziği olduğunu varsaydığı sorusu hâlâ yanıtlanmamış olarak durmaktadır (ki sonrasında bu metafiziğin onu bozan ve köklerinden koparan bir dilin gizli gücüyle işlemediği ya da ona bağımlı olmadığı gösterilmektedir); zira Rousseau'nun hakikate adeta kısa bir bakış atması, ama sonra bu bakışı silip büyü yoluyla ortadan kaldırması, ama bir yandan da buna alttan alta teslim olması ve gizlice korumakla yükümlü olduğu bölgeye taşınması şeklindeki Derrida hikâyesi kuşkusuz iyi bir hikâyedir. Şu bilinen "*le brâconnier devenu garde-chasse*" ("avcının bekçi olması") örüntüsünü tersine çevirmektedir, zira burada kaçak avlanan kişi bekçinin ta kendisidir. Belki de bunun doğru olup olmadığını dahi sormamak gerekir, zira başka bir şeymiş gibi yapmaksızın yalnızca bir parodi ya da kurmaca olarak yazılmış da olabilir. Fakat epistemolojik önermelerin aksine, hikâyeler birbirlerini götürmezler ve bizim Derrida'nın versiyonunun Rousseau'nun dille olan ilişkisine dair şahsen anlattıklarının yerini almasına izin vermememiz gerekir. Bu iki hikâyenin birbirlerine çok benzer olduğunu söyleyemeyiz, farklılıkları da sözünü etmeye değer; bu farklılıklar yalnızca Rousseau'nun değil aynı zamanda Derrida'nın da dilinin, hatta bunun da ötesinde, genel olarak eleştiri dilinin bilişsel konumu hakkında bilgilenmeyi sağlarlar.

Bizi geleneksel Rousseau yorumu alanındaki anlaşmazlık noktalarına götürebilecek vurgulama farklılıklarıyla çok fazla zaman kaybetmememiz gerekir. Derrida yazarın kendi müphemliğine ilişkin bilgisi sorununu bilinçli olarak paranteze aldıktan sonra, yoluna sanki Rousseau'nun körlüğü daha fazla açıklama gerektirmiyormuş gibi devam eder. Bu durum Rousseau'nun etik ve tarih meseleleri konusundaki açıkça beyan ettiği konumlarının tasvirinde basitleştirmelere yol açar. Derrida dil sorununu her türlü etik değerlendirmeden temizlediğini iddia ettiği Nietzsche tarzı bir pasajda,¹⁶ Rousseau'da ahlaki yargının tek bir hedefe kilitlenmiş ve değişmez bir temele sahip olduğunu –ahlaki bilincin güvenilir bir "sesi" olduğu düşüncesi– ima eder ki bu iddia *La Nouvelle Héloïse*'nin ahlaki giriftliklerinin ya da bizzat Derrida'nın *Eşitsizliğin Kaynağı ve Temel-*

leri üzerine yaptığı aydınlatıcı yorumların dahi hakkını veremez. Derrida bizi, *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'de mesafe ve yabancılaşma gibi zorlukların insana dışsal, felakete benzer katastrofik bir olay yoluyla dayatıldığını göstermek amacıyla keyfi bir iç-dış ikiliğinin kullanıldığına ikna ettikten sonra, sanki Rousseau bu felaketi düzanlamıyla –tarihteki gerçek bir olay ya da kişisel bir ilahın eylemi olarak almış gibi– göstermeye çalışır. Ne zaman lafzi ifadeden onun ampirik göndergesine ince bir geçiş olsa, Derrida, Rousseau'nun karmaşıklıklarını es geçiyor görünür. Nitekim tarihsel değişime yüklenen değer ya da ilerleme olanağı hakkında Derrida şunları yazar: "Rousseau ilerlemenin, ne kadar müphem olursa olsun, ya kötüleşmeye ya da iyileşmeye doğru gittiğini –yani ya biri ya öbürü– söylemek ister. ... Fakat Rousseau [aslında] söylemek istemediği şeyi tarif etmektedir: Bu ilerleme aynı anda iki yöne doğru, hem iyiye hem de kötüye doğru hareket eder. Bu hareket, tıpkı farklılığın –ya da kaynaktaki eklemlenmenin– başlangıçların arkeolojisini ortadan kaldırması gibi, eskatolojik ve teolojik son noktaları dışarıda bırakır."¹⁷ Aslında, Rousseau'nun, Derrida'nın var olduğunu beyan ettiği hareketi, yani ilerlemeye ve gerilemeye doğru eşzamanlı hareketi aynı zamanda ve aynı açıklık derecesinde her zaman sergilerken takındığı ödünsüz, sağlam tavrın bir eşini daha bulmak zordur. Doğa durumunun sonu toplumların ve onların sonsuz yozlaşma olasılıklarının doğuşuna yol açar – fakat bu zahiri gerileme aynı zamanda yalnızlığın sonu ve insan sevgisi olanağı tarafından dengelenir. Aklın ve bilincin gelişimi dinginliğin sonuna işaret eder, fakat bu dinginlik de bir aptalınkine benzer entelektüel bir sınırlılık durumunun ifadesidir. Bu tür tariflerde, ileriye ve geriye yönelik terimlerin kullanımı bile eşit bir şekilde dengelenir: "İnsan aklını yetkinleştirmek", "türü kötüleştirmek" ile, "kötüleştirmek", "uslandırmak" ile dengelenir.¹⁸ Toplumun eşitsizliğe doğru evrimi kötülüğün dik âlâsı olmak şöyle dursun, ona "insanlardaki en iyi ve

17. Gr., 326.

18. J. J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *Oeuvres complètes* içinde, cilt III (Ecrits politiques), haz. Bernard Gagnebin ve Marcel Raymond (Bibliothèque de la Pléiade: Paris, 1964), s. 189. (Türkçesi: *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma*, çev. R. N. İleri, İstanbul: Say, 1998.)

en kötü şeyleri" borçluyuzdur. Tarihin sonu, doğa durumundan ayırt edilemez bir duruma doğru geri kayış olarak görülür, böylelikle başlangıç noktası, sonuç ve birinden bir diğerine götüren yörünge – hepsi de aynı derecede müphemleşir. Belki de içlerinden en tipik olanı *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine*'deki uzun bir dipnotun tuhaf hareketidir. Burada Rousseau uygarlığın tüm tehlikelerini belagatli bir tarzda afişe ettikten sonra ("En hayran olunan ulusların bile er ya da geç zenginlik yüzünden başına gelen felaketlerin aşikâr nedenleri bunlardır..."), bu sefer bizden –sözlerinde en ufak bir ironi olmaksızın– itaatkâr yurttaşlar olma konusunda mümkün olduğunca ileri gitmemizi talep eder, halbuki bir yandan da kendi istismarlarını yaratan bir siyasi düzene başvurma zorunluluğunu küçümsemektedir.¹⁹ Aynı anda hem olumlu hem de olumsuz olan bir değerlendirmenin paradoksal mantığı, tarihin hareketi devreye her girdiğinde eşi görülmemiş bir tutarlılığa kavuşur. İleriye ve geriye yönelik hareketlerin gerçekten aynı derecede dengeli olup olmadıkları tartışılabilir: Rousseau daha az betimleyici pasajlarda, özellikle de bugünün bakış açısından konuştuğunda, tarihi bir çöküş hareketi olarak görme eğilimindedir. Fakat ne zaman çifte değerlendirme gerçekleşse, gördüğümüz yapı münavebeli olmaktan çok eşzamanlıdır. Derrida'nın ulaştığı sonuç yetersiz bir örnek üzerine kuruludur, keza Rousseau'nun başka eserlerinde de tarihsel değişimin münavebeli olarak gerçekleştiğini söyleyen bir teori bulunabileceğine dair fazla bir kanıt yoktur.²⁰

Bu noktaların hiçbirisi temel nitelikte sayılmaz. Derrida, Rousseau'nun ahlaki belirsizlik, doğa durumunun bozulmasının dışsal

19. A.g.y., Not IX, s. 207-8.

20. Derrida (Gr., s. 236) *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'deki cümleyi alınırlar. "Uzlaşım sal dile yalnız insan sahiptir. İnsanların iyilikte de kötülükte de ilerlemesi, hayvanların ilerlememesi bundan." Rousseau burada insanı hayvandan ayıran özellik olarak tarihsel değişirliğinin altını çizer. "İyilikte de kötülükte de" değişimin ahlaki olarak müphem olduğuna işaret eder, ama münavebeli bir hareketten bahsetmez. *Discours sur l'économie politique*'te (Siyasal İktisat Üzerine Söylev) ya da *Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine*'nin ikinci bölümünde diyalektik hareket bir yandan tüm beşeri siyasi düzenin zorunlu gerilemesine karşı olarak, diğer yandan da yasa ve özgürlük ilkeleri arasında gerçekleşir. İlerleyici bir örüntüden gerileyici bir örüntüye doğru münavebeli bir tersine dönüş hareketinden dem vurulmaz.

nedenin kurgusal (ve dolayısıyla "içe dönük") niteliği ve tarihsel gerilemenin ve tarihsel ilerlemenin eşzamanlılığı üzerine pasajlarının haklı olarak kendi okumasını geçersiz kılmadığını söyleyebilir ki haklı da olur. Bunlar Rousseau'nun söylemek istediğinin tersini yazmak zorunda kaldığı *betimleyici* pasajlardır. Aynı durum Derri-da'nın okumasının daha karmaşık bir yönü için de geçerlidir: Rousseau'nun köken düşüncesine yüklediği değere tuhaf ekonomisi ve bunun onu sonsuz gerileyici bir sürece dahil ediş tarzı. Rousseau her zaman, ıskartaya çıkartılmış bir kökeni, "daha derin" ve daha ilkel bir durumla ikame etmek zorundadır ve daha sonra o durum da geride bırakılmak zorunda kalacaktır. Her türlü sözde başlangıcın kökensel-olmayan niteliğini adlandırmak için kökeni içeren bir söz dağarcığını muhafaza etmeyi tercih ettiğinde aynı örüntü Derri-da'da da görülür – örneğin dile getirme tam da her türlü gerçek (bel-li bir kökenden) ortaya çıkışın gerçekleşmesini engelleyen yapı oldu-ğu halde, bize dilin kökeninin dile getirme olduğu söylendiğin-de. Bu söz dağarcığının iddialarını boşa çıkarmak için, onu gitmek zorunda olduğu mantıksal ölü noktaya taşıyarak mevcudiyet (ya da köken, doğa, bilinç vs.) sözcüklerinin öne çıktığı bir söz dağarcığı kullanmak, *De La Grammatologie* boyunca görülen tutarlı ve kont-rollü bir stratejidir. Derrida'nın kendisinin de Rousseau'nun aldan-dığını söylerken kastettiği tarzda aldanmakta olduğunu göstermek isteseydik, tuzağa düşmüş olurduk. Bizim derdimiz Rousseau ya da Derrida'nın körlük derecesinden ziyade, sahip oldukları farklı söy-lemelerin retorik tarzıdır.

Derrida'nın Rousseau tarafından reddedilen yazılı dil ve "farklı-lık" felsefesini açıklarken, Rousseau'nun savunmak istediği bolluk felsefesini açıklarkenkinden daha ayrıntılı ve daha belagatli olma-sında şaşırtıcı bir yön yoktur. Sonuçta, Rousseau'nun aracısız mev-cudiyetin filozofu olduğu görüşünü destekleyecek muazzam bir Rousseau yorumu geleneği vardır arkasında. Bu bakımdan, onun çizdiği Rousseau portresi o kadar gelenekseldir ki yeniden ifade edilmesine gerek yoktur. Dolayısıyla Derrida'nın analizinin büyük bir bölümünde Rousseau'nun mevcudiyet teorisinin kendi dilinin yükümlülüğü altında kerte kerte yontuluşu ele alınır. En az iki nok-tada Derrida Rousseau'nun Batı düşüncesinin geleneksel ontolojisi karşısındaki konumunun katı ortodoksluğunu kanıtlamak için ken-

di yolunun dışına çıkar ve en azından bu çıkışlardan birinde, Rousseau'nun kendi ifadesinin görünüşteki değerinin epey ötesine ve hatta karşısına geçmek zorunda kalan kayda değer ve özgün bir yorum çabası harcama pahasına bulur aradığı kanıt.²¹ Bu iki pasajın Rousseau'nun retorik figürleri kullanışı ve bu figürlere dair anlayışı ile ilgili olması manidardır. Derrida doğa, benlik, köken ve hatta ahlak konularında, Rousseau yorumlarındaki mevcut görüşten yola çıkar ve sonra Rousseau'nun kendi metninin nasıl olup da beyan ettiği felsefi bağlılıklarının altını oyduğunu göstermeye çalışır. Fakat retorığı de içeren iki noktada, Derrida gelenekten bir adım daha ileriye gider. Rousseau'nun retorik teorisinin ve pratiğinin, söylenen sözcüğün yazılı sözcüğe üstünlüğünü savunan ve kendisinin "logosantrik"/"sözmerkezli" ontoloji adını verdiği görüşün emrine koşulacak olması elbette önemlidir. Bu aynı zamanda bizim yorum sürecini tersine-çevirmemiz ve Derrida'yı Rousseau bağlamında okumaya başlamamız gereken (tersi değil) noktadır.

Derrida'nın tartıştığı iki yakından bağlantılı retorik figürün ikisi de *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'de çok açık bir şekilde görülebilir: taklit (*mimesis*) ve metafor. Rousseau'nun metafor teorisinin logosantrik ortodoksluğunu kanıtlamak için, Derrida onun temsil anlayışının taklit edilen varlığın ontolojik statüsünün sorgulama konusu edilmediği bir taklide dayalı olduğunu göstermelidir. Temsil yeneden mevcut kılınan bir şeyin namevcudiyetini ima eden müphem bir süreçtir ve bu namevcudiyetin salt olumsal olduğu düşünülemez. Ne var ki temsil (klasik on sekizinci yüzyıl estetik teorisinin koyduğu anlamda) taklit olarak kavrandığında, temsil edilen varlığın bolluğunun altını oymaktan ziyade bunu olumlar. O anda orada olmayan ama başka bir yerdeki, başka bir zamandaki ya da başka bir bilinç tarzındaki varoluşu sorgulanmayan bir şeyi geri getiren anımsatıcı bir işaret işlevi görür. Bu temsil fikrinin modeli nesneyi sanki mevcutmuş gibi gösteren ve dolayısıyla mevcudiyetinin sürekliliğini sağlama alan resmedilmiş imgedir. İmgenin gücü duyu verilerini çoğaltmanın da ötesine uzanır: Mimetik imgelem; duyusal-olmayan "içedönük" deneyim örüntülerini (duygular, hisler, tutkular) al-

21. Metafor üzerine olan pasajı kastediyorum (*Gr.*, s. 381-97). Burada s. 160-3'te ele alınacak.

gı nesnelere çevirebilmekte ve böylece bunları gerçek somut mevcudiyetler, nesnel varoluştan mahrum bilinç deneyimleri olarak temsil edebilmektedir. Bu olanak çoğunlukla müzik gibi temsili-olmayan sanat biçimlerinin ana işlevi olarak vurgulanır: Bu sanatlar taklitlerini gösterdikleri duygulara doğası gereği bağlı göstergeler aracılığıyla gerçekleştirirler. On sekizinci yüzyıl estetikçilerinin temsilcilerinden olan Rahip Du Bos bu konuda şöyle yazar:

Nasıl ressam doğanın çizgilerini ve renklerini taklit ederse, müzisyen de doğanın kendi hislerini ve duygularını ifade etmesini sağlayan tınıyı, vurguları, esleri, ses kırılmalarını, kısacası tüm sesleri taklit eder. Tüm bu sesler ... duyguları aktarmakta fevkalade etkilidir, çünkü doğanın kendisinin tesis ettiği tutkuların işaretleridir. Bunlar gücünü doğrudan doğruya doğadan alır, oysa söylenen sözcükler tutkuların keyfi göstergelerinden başka bir şey değildir. ... Müzik, tutkuların doğal işaretlerini gruplandırır ve şarkıya dönüştürdüğü sözcüklerin gücünü artırmak için bunları akıllıca kullanır. Bu doğal işaretler duyan insanlarda duygu uyandırmak bakımından inanılmaz bir güce sahiptir. Bu güçlerini doğanın kendisinden alırlar.²²

Klasik on sekizinci yüzyıl temsil teorileri müziği ve şiiri ısrarla resim konumuna indirgemeye çalışır.²³ "*La musique peint les passions*" ("müzik tutkuları çizer") ve *ut pictura poesis* (resim nasılsa şiir de öyledir), takipçilerini ilginç bir sorunlar yumağına dolayan bir estetik itikadın büyük basmakalıp sözleridir, fakat bu itikat hiçbir şekilde kendi öncüllerini gözden geçirmelerine vesile olmaz. Sanatın ana işlevinin görünmezi görünür kılma, yalnızca hayal edilebilir olana mevcudiyet kazandırma olanağı olduğu tekrar tekrar ifade edilir. Estetik yargının temeli olarak konu üzerine vurgu yapıldığı bu tür bir inançtan kaynaklanır. Duyuların ötesindeki şeyin, ona algılanan nesnelerin ontolojik istikrarını bahşetme aracı olarak temsil edilmesini içerir. Konuyla ilgilenmenin asıl nedeni gözle görülmeyenin temsil edilebileceğini onaylıyor olmasıdır: Temsil, mev-

22. Jean Baptiste (Rahip) Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, 1740) cilt I, s. 435-6, 438.

23. A.g.y. "Bir fırtınayı taklit etmek için bestelenen bir senfonide hakikatin olması için, senfoninin şarkısı, armonisi ve ritmi havada rüzgârın çıkardığı uğultuya ve çarpışan ya da kayalara çarpan dalgaların patlamasına benzer bir ses duyurmalıdır bize" (Du Bos, s. 440).

cudiyetin evrensel delili olarak taklit olanağını olurlayan koşuldur. Dönemin pek çok karakteristik ifadesinin arkasında böyle bir delili yeniden güvenilir kılma ihtiyacı vardır²⁴ ve bu ihtiyaç mevcudiyetin metafiziği bağlamında söz konusu delilin ortodoksluğunu olurlamaktadır.

Rousseau ilk bakışta özellikle de müziğin karakterizasyonunun ele alındığı ve seleflerinin klasik ifadelerinden pek farklı olmayan *Deneme*'deki pasajlarda geleneği devam ettiriyor görünür. Müziğin içedönüklüğü üzerine yaptığı vurgu, müziği taklit olarak kavrayan teorisiyle bire bir örtüşmektedir. "Bir melodideki sesler bizi yalnızca ses olarak değil; duygularımızın, heyecanlarımızın işaretleri olarak da etkiler. Dışavurdıkları yanıtları bizde böyle üretirler ve aynı şekilde biz de duygularımızın imgesini onlarda bu şekilde tanırız."²⁵ Taklit açısından yaklaşıldığında, dış fiziksel etkiler ile "*impressions morales* (ahlaki etkiler) arasında hiçbir fark yoktur. "Tutkular" ve *objets* (nesneler) taklidin doğasını değiştirmeksizin dönüşümlü olarak kullanılabilir.

Güzel, gölgesi iyi ayarlanmış renkler gözümüzü gönlümüzü açar, fakat bu zevk tümüyle duyulara ilişkindir. Renkler desen (*le dessin*) sayesinde, taklit sayesinde canlanır ve bizi harekete geçirirler. Resmin deseninde ifade edilen tutkular ve temsil edilen nesneler bizi etkiler. Resmin albenisi ve baştan çıkartıcılığı renklerden kaynaklanmaz. Bir resim basılı hale indir-

24. Du Bos'tan aldığımız şu pasaj buna tipik bir örnektir: "Dolayısıyla doku-naklı konular temsil etmek ve Raffaello'yla Poussin'deki ruhu ve gerçeğe benzerliği kendi tablolarında yakalamak için yeteneklerini seferber etmeden bile bir ressam zarif bir desenci ya da doğayla rekabet edebilecek bir renkçi sıfatıyla Büyük Zanaatkâr sayılabilir. Lombardo Okulu'nun tabloları hayranlık uyandırır, oysa o okulun ressamları sanatın bizi duygulandırabileceğini belki bilmeden kendilerini sık sık renklerinin zenginliği ve gerçekçiliğiyle göz zevkimize hitap etmekle sınırlandırmışlardır, ama en ateşli taraftarları şu konuda mutabıktır: Bu okulun tabloları yüce güzellikten yeterince nasibini alamamıştır ve örneğin Tiziano hep dokunaklı konuları ele alsaydı ve kendi Okulu'nun yeteneklerini Roma Okulu'nunkilerle daha sık harmanlasaydı Tiziano'nun tabloları da çok daha değerli olurdu" (Du Bos, *a.g.y.*, s. 69).

25. J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, metin 1817 A. Belin basısının tıpkıbasımıdır (Bibliothèque du Graphe: Paris, tarihsiz), s. 534. Bundan sonra *Essai* (metin içinde *Deneme* – *y.n.*) diye geçecek. Türkçesi: *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne*, çev. Ö. Albayrak, İstanbul: İş Kültür, 2007.

gense dahi çizgileri (*les traits*) bizi etkileyecektir, fakat çizgileri çıkartırsak, renkler tüm gücünü kaybedecektir.

Melodi müzik için neyse desen de resim için odur. ...²⁶

Görünen o ki Derrida, Rousseau'yu dışsal ve içsel temalar arasındaki ayrımı kapayan bir taklit teorisinin geleneksel savunucusu olarak görmekte tümüyle haklıdır.

Rousseau kendi düşüncesinin etkisinde kalmamış bir geleneğe sadık kalır: Sanatın özünün taklit (*mimesis*) olduğuna inanmaya devam eder. Taklit, mevcudiyeti çoğaltır: İkame ettiği varlığın mevcudiyetine eklenir. Mevcut olanı mevcudun "dışına" çıkarır (*elle fait donc passer le présent dans son dehors*). Cansız sanatlarda, varlığın "dış" versiyonu çoğaltılmaktadır: Elimizde bir "dış" versiyonun "dış" röprodüksiyonu vardır. ... Canlı sanatlarda, özellikle şarkılarda, "dış" "iç"i taklit eder (*le dehors imite le dedans*). Şarkı dışavurumcudur. Tutkuları "resmeder". Şarkıyı resme dönüştüren metafor, gücünün içselliğini uzamın dışsallığına ancak (hem müzik hem de resimde görülen) taklit kavramının himayesinde sokabilir. Farklılıkları ne olursa olsun, müzik de resim de bir çoğaltım, bir temsildir. Her ikisi de iç ve dış kategorilerinden eşit derecede pay alırlar. Dışavurum tutkuyu şimdi den kendi dışına ve açığa doğru hareket ettirmeye başlamış ve yine şimdi den onu resmetmeye başlamıştır.²⁷

Derrida'nın analizinin geri kalanı, Rousseau'nun metninde mevcudiyete yönelik beyan edilmiş arzuyu ifade eden taklidin tam da kendi varlığı yüzünden saçmalattığı bir tutkunun bozulması olarak alttan alta nasıl işlediğini gösterecektir: Mevcudiyet önsel olarak men edilmemiş (*entamée*) olsaydı hiçbir zaman taklit ihtiyacı hâsıl olmayacaktı.

Bu okumayı hatırdı tutarak *Deneme*'nin müzikle ilgili kısmına döndüğümüzde, özellikle de Derrida'nın yorumlarında yer almayan bazı pasajları göz önüne alırsak farklı şeyler buluruz.* Rousseau *Deneme*'nin On Üçüncü ila On Altıncı bölümlerinde müzikte, resimde ve genel olarak sanatta (duyumcu estetiğe karşı polemiksel

* Argümanının kendi mantığı içerisinde bu pasajları lüzumsuz ya da yorumun başka bir yerinde ele alınmış olarak düşünebileceğinden, gayet haklı olarak ele almamıştır. Benim vurgum geçerliliğini kendinden almalıdır ve (sırf farklılar diye Derrida'ninkilerden daha az göze batıcı olmayan) kendi atlamalarımın mesuliyeti de bende olmalıdır.

26. *Essai*, s. 530-1. 27. *Gr.*, s. 289-90.

argümanındaki ana dürtü uyarınca) duyumların olmadığını göstermeyi değil, daha ziyade resimsel ya da müziksel göstergenin zorunlu bir parçası olan duyusal öğenin estetik deneyimde hiçbir role sahip olmadığını göstermeyi ister. Bu nedenle çizim (*le trait, le dessin*) renkten, melodi sestten önce gelir, çünkü her ikisi de anlama yöneliktir ve baştan çıkartıcı duyusal izlenimlere daha az bağımlıdır. Du Bos gibi, Rousseau da göstergeye nazaran konunun (ya da edebiyat söz konusu olduğunda, anlamın) önemini muhafaza etmeye istekli görünür. Şu ifadede olduğu gibi, zaman zaman göstergelere dikkat gösterdiğindeyse: "Renklerle seslerin gücü temsil ve gösterge olarak büyük, bayağı duyusal nesneler olarak pek küçüktür,"²⁸ göstergeyi duyulardan ayırmak ya da özerkliğini ifade etmek gibi bir isteği olduğu anlamına gelmez bu. Gösterge her zaman *signifiant* (gösteren) olarak işlevini yerine getirmeyi sürdürür ve tümüyle bir anlama yönelmiş olarak kalır.²⁹ Kendi duyusal bileşenleri olumsal ve dikkat dağıtıcıdır. Fakat bunun nedeni, Derrida'nın öne sürdüğü gibi, Rousseau'nun göstergenin anlamının, *signifié*'nin/gösterilenin bolluk ve mevcudiyet olmasını istemesi değildir. Gösterge tözden mahrumdur, ama bunun nedeni göstergenin bir anlam bolluğunu maskeleyememesi gereken saydam bir gösterici olmak zorunda olması değil, anlamın kendisinin boş olmasıdır; gösterge, kendi duyusal zenginliğini, işaret ettiği boşluğun ikamesi olarak sunmamalıdır. Derrida'nın iddiasının aksine, Rousseau'nun temsil teorisi mevcudiyet ve bolluk olarak anlama değil, boşluk olarak anlama yönelmiştir.

Deneme'nin "Renklerle Sesler Arasında Kurulan Yanlış Benzerlik" başlıklı On Altıncı Bölümü'nün hareketi bunu kanıtlamaktadır. Burada on sekizinci yüzyıl estetik teorisinin hâkim hiyerarşisi tersine çevrilerek, tözel olmaktan ziyade yapısal olan bir değer-sistemi bağlamında müziğin resme önceliği (ve müzik bağlamında, melodinin armoniye önceliği) vurgulanmaktadır: Müzik, tözsüzlüğüne karşın ve hatta tözsüzlüğü yüzünden resimden üstündür. Rousseau olağanüstü bir öngörüyle, müziği hiçbir açıdan tözel mevcudiyet (bu ister duyum ister bilinç olsun) iddialarına dayalı olmayan

28. *Essai*, s. 535.

29. Derrida da bunu ifade eder, *Gr.*, s. 296.

katıksız bir ilişkiler sistemi olarak tarif eder. Müzik salt bir ilişkiler oyunudur:

... bizim açımızdan, her ses görelî bir kendiliktir. Hiçbir ses kendi başına bizim onu tanımlamamıza olanak tanıyan mutlak özelliklere sahip değildir: Ses yalnızca başka bir sesle ilişkili olarak yüksek ya da alçaktır, sert ya da yumuşaktır. Kendi başına bu özelliklerin hiçbirine sahip değildir. Armonik bir sistemde, verili bir ses kendi doğallığında bir hiçtir (*un son quelconque n'est rien non plus naturellement*). Ne vurguludur, ne baskındır, ne de armonik ya da asaldır. Tüm bu özellikler yalnızca ilişkiler olarak var olurlar ve tüm sistem bastan tize değişebilir olduğundan, sistem nicel olarak değiştikçe her bir ses de konum ve mevki bakımından değişir.³⁰

"Un son... n'est rien ... naturellement." Bu pasajı Rousseau'da anlamın tözelliğinin yadsınmasının bir kanıtı olarak vurgulayabilir ve ayrı bir yere koyabilir miyiz? Yukarıda alıntılanan cümleyi tek başına değil de, yanındaki pasajlarla birlikte dikkate alırsak, evet, zira Rousseau ağzından çıkan sözcüklerin içerim ve sonuçlarını tümüyle anlamış görünür. Müziğin bir ilişkiler sistemine indirgenmesinin altında anlamdan bağımsız salt bir ses yapısı olarak işlev görmesi ya da duyuları baştan çıkartarak anlamı bulanıklaştırması yatmaz. Rousseau göstergenin göstergesel ve duyumsal-olmayan statüsü konusunda hiçbir yalpalama göstermez. Müzik özünde boş olduğu ve her türlü mevcudiyetin yadsınması "anlamına geldiği" için salt bir yapı haline gelir. Buradan çıkan sonuç şudur: Müzikal yapının riayet ettiği ilke, "tam" bir göstergeye dayalı bir yapınınkinden –bu gösterge ister bir duyuma ister bir bilinç durumuna göndermede bulunsun– tümüyle farklıdır. Müzikal gösterge herhangi bir tözü temel almadığından, asla bir varlık teminatına sahip olamaz. Asla kendisiyle ya da kendisinin gelecekteki tekrarlarıyla özdeş olamaz, hatta gelecekteki bu sesler şu anki sesle aynı fiziksel perde ve tını özelliklerine sahip olsalar bile. Fiziğin özellikleri, tanımlı gereği duyusal özelliklerden etkilenmeyen bir göstergenin varlık tarzıyla hiçbir bağlantıya sahip değildir. "Renkler baki kalır ama sesler uçar gider ve yeniden doğan seslerin giden sesler olup olmadığından asla emin olamayız."³¹

30. *Essai*, s. 536.

31. Aynı yerde s. 536.

"Resmin"³² verdiği sabit, senkronik duyumun aksine, müzik kendi varlığının değişmezliğinden kurtulup bir an olsun dinlenemez: Sonsuz kalmaya mecbur bir hareket içerisinde hiç durmadan kendisini tekrar etmelidir. Hiçbir mevcudiyet yanılsamasına aldırma-sızın ve maksadını öznenin nasıl yorumladığına bakmaksızın bu hareket devam eder: *Signifiant* olarak göstergenin doğası ve müziğin dil olarak doğası tarafından belirlenir. Sonuçta ortaya çıkan mükerrer örüntü zamansallığın temelidir: "Müziğin sahası zamandır, resminse uzam." Renklerin kalıcılığı (*duration*) resimde uzamsaldır ve dolayısıyla müziğin zorunlu olarak artzamanlı doğası açısından yanlış yönlendirici bir analogi oluşturmaktadır. Bir yandan müzik her zaman bir an olarak, anlama yönelik hep başarısız bir niyet olarak var olmaya mahkûmken; diğer yandan bu başarısızlık onun an içerisinde kalmasına da mani olmaktadır. Müzikal göstergeler örtüşmez: Onların dinamikleri eşzamanlılıklarının uyumuna doğru değil, her zaman tekrar edilecekleri geleceğe doğru yönelmiştir. Tekil sesin görünüşteki armonisi bile (*à l'unisson*) kendisini ardışık bir tekrar örüntüsüne doğru genişletmelidir; müzikal bir gösterge olarak düşünüldüğünde, tekil ses aslında tekrarlanabilecek oluşunun melodisidir. "Doğa, [sesi] armonik bileşenlerine ayırarak analiz etmez: Onun yerine bunları birlik yanılması (*l'apparence de l'unisson*) altında saklar. ..."

Müzik, an içindeki örtüşmezlik örüntüsünün artzamanlı versiyonudur. Rousseau kuşların şakımaları gibi gürültülerden bahsettiğinde doğaya melodi yaratabilecek bir hayal gücü atfeder, fakat müzik söz konusu olduğunda bu güç sadece insana özgü olur: "...doğa bazen insanın makamla söylenen şarkısında ya da kuşların şarkılarında [şarkıyı armonik bileşenlerine] ayırdığında, bu sıralı olarak, yani bir sestten diğerine şeklinde gerçekleşir: Akorları değil, şarkıyı esinler; armoni değil, melodi dayatır."³³ Armoni, anın ister

32. Burada "resim" on sekizinci yüzyıl estetiğinde mevcudiyet olarak imge-den yana genel önyargıya işaret etmektedir. Şuna hiç kuşku yok ki resim bir sanat olarak kavrandığında, plastik sanatlarda olduğu gibi şiir ya da müzikte de bolluk, doluluk yanılmasıyla altı oyulabilir; bu sorun, iyi bilindiği üzere, temsili olmayan resim üzerine dönen çağdaş tartışmalarda sık sık ön plana çıkmaktadır.

33. *Essai*, s. 536. Ayrıca bkz. s. 537: "kuşlar ötüyorlar, tek bir adam da şarkı söylüyordu..."

istemez uyumsuz olan yapısı içindeki hatalı bir uyum yanılması olduğu için reddedilir. Melodiyse bu gizemleştirirmede yer almaz: Uyumsuzluğun bir çözümünü değil, onun zamansal, artzamanlı ek-sene izdüşümünü sunar.

Dolayısıyla müziğin ardışık yapısı onun mimetik-olmayan niteliğinin doğrudan sonucudur. Müzik taklit etmez, zira onun göndergesi kendi tözünün, yani sesin yadsınmasıdır. Rousseau bunu Derri-da tarafından alıntılanmayan özlü bir cümlesinde şöyle ifade eder: "Duyulamayan şeyleri çizebilmek müzisyenin ana ayrıcalıklarından biridir, halbuki ressam görünemeyen şeyleri temsil edemez. Tüm-üyle hareket yoluyla işleyen bir sanat, durgunluk imgesinin ta kendisini aktarmak gibi muazzam bir işi de kotarabilir. Uyku, gecenin ıssızlığı, yalnızlık ve hatta sessizlik müziğin çizdiği resme girebilir...."³⁴ Cümle, müziğin en içedönük, görünmez ve duyulmaz duyguları taklit etmeye muktedir olduğunu yeniden olurlayarak başlar; resimsel söz dağarcığının kullanımı on sekizinci yüzyıl temsil teorisinin ortodoksluğuna yeniden girdiğimizi ima eder. Fakat sıra ilerledikçe, Du Bos'ta deneyim bolluğu ve ilginçliği bakımından zengin olan duygunun içeriği gittikçe daha da boşaltılır ve tüm töz izle-rinden temizlenir. Pastoral dinginlik tınısı, müziğin kendisinin ne oranda harekete dayalı olduğu hatırlanırsa ortadan kaybolma eğilimindedir; *repos* (durgunluk) aynı zamanda olumsuz anlamda, hareketin yitirilmesi ve dolayısıyla müziğin içsel kırılğanlığı, süreksizliği ve kendi kendini yıkıcılığının yeniden ifade edilmesi olarak da anlaşılmalıdır. Bu yalnızlık aynı derecede huzur kaçırıcıdır, zira başka yerde insanı doğadan ayıran ve onu başka insanlarla birleştiren öge olarak müziğin metninde çok şey yapılmıştır. Ve müzikal

34. A.g.y., s. 537. Du Bos'taki sessizlik üzerine pasajla krş., a.g.y., s. 447-8. Rousseau'nun "insanı uyutan düz ve monoton bir okuma" anıştırması Du Bos'a koşuttur: "Uzun süre aynı tonda konuşan insan karşısındakini uyutur...", muhtemelen Rousseau'da doğrudan bir yankı bulan bu cümle, kuşkusuz çok benzer bir kalkış noktasıdır. Fakat Rousseau basitçe müzikal bir sessizlik "taklidi"ne olanak tanıyacak mekanik bir etkiye göndermede bulunmaz: Bu otomatik hareket ile müzikle sessizlik arasındaki çok daha yakın benzerlik arasında bir ayrıma gider: "Müziğin bizdeki etkisi daha derindir..." Paragrafın geri kalanı, müzik ile resim arasındaki tersinmez sinestezi kavramlarını devreye sokarak meseleyi daha da karmaşıklaştırır, fakat biraz öncesinde ortaya konan bir "sessizlik müziği" paradoksunu daha ileri götürmez.

göstergenin sessizliğe işaret edebileceği şeklindeki kökten paradoksal formülün diğer sanatlardaki muadili, resmin her türlü ışığın ve rengin yokluğuna ve dilin de anlam yokluğuna işaret etmesi olacaktır.³⁵ Bu pasaj *La Nouvelle Héloïse*'deki daha uç versiyonun önceden ortaya çıkmış bir örneği konumundadır: "İnsan işlerinin boşluğu öyle bir noktada ki, kendi kendine var olan Varlık'la var olmayanı saymazsak güzel bir şey yok."³⁶

Bu ifadelere farklı bir müzik fenomenolojisinden yola çıkarak itiraz etmek verimli olmayacaktır: *Deneme*'nin beyan edilmiş savı müziği dille eşitler ve tüm metin boyunca Rousseau'nun dilin doğası hakkında konuşmayı bir an olsun bırakmadığını gösterir. Ancak, burada dil derken kastedilen şey enstrümantal bir iletişim aracından tamamen farklıdır: Salt bir jest, salt bir çığlık bu amaç için yeterli olurdu. Konuşma, müziğinkine benzer bir ilkeye göre yapılandırıldığı andan itibaren Rousseau ortada bir dil görür. Müzik gibi, dil de artzamanlı bir ilişkiler sistemi, bir *anlatının* ardışık dizisidir. "Söylemin sıralı etkisi, amacını döne döne tekrarladıkça, nesnenin kendi mevcudiyetinden çok daha güçlü bir duyguyu aktarır; burada tüm anlam tek bir vuruşta açığa çıkar. Bilindik bir üzüntü durumuyla karşı karşıya olduğumuzu varsayalım. Kederli şahsın görüntüsü bizi pek gözyaşlarına boğmayacaktır, fakat hissettiklerinin tümünü söylemesi için ona zaman verirse, çok geçmeden gözyaşlarımız sel olup akacaktır."³⁷ Dilin yapısal açıdan başat nitelikleri müziğe atfedilen özelliklerle tamamen aynıdır: Görsel algıda yanlış bir mevcudiyet yanılması yaratan yanıltıcı eşzamanlılık, tekrara dayalı bir zamansallık kurmacası yaratan bir süreksiz anlar dizisiyle ikame edilmelidir. Bu artzamanlılığın aslında bir kurmaca olduğu; ihtiyaçlar diline değil, yazı ve sanat diline ait olduğu; yaşamdan değil dramatik bir icradan alınan bir örneğin tercih edilmesiyle iyice anlaşılır: "Bir trajedideki sahneler etkilerini yalnızca [sıralı söylem yoluyla] gösterir. Sözcükler olmaksızın salt pantomim

35. "Sessizliğin müzisyeni..." Mallarmé'nin ("Azize") ünlü bir dizesidir. Mallarmé'nin bu çizgide temsili bir şiir teorisi sezinleyerek Rousseau'dan çok daha az uzağa gittiği savunulabilir.

36. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Pléiade baskısı, *Oeuvres complètes*, cilt I, s. 693.

37. *Essai*, s. 503.

bizi neredeyse hiç etkilemez, ama jestlerin bile olmadığı bir konuşma ağılatır."³⁸ Her sıralı dil dramatik, anlatsal dildir. Bu aynı zamanda tutkunun dilidir, çünkü tutku Rousseau'da her türlü özgül anlamdan ya da niyetten bağımsız olarak var olan ve dolayısıyla herhangi bir nedene ya da kökene bağlanamayacak bir istencin tezahürüdür. "Bir insan muhtaç durumda olan bir insanı gördüğünde hiçbir zaman acıma duygusu hissetmemiş de olsa, trajik bir oyun izlediğinde gözyaşlarını tutamayacaktır."³⁹ Fakat acıma, Derrida'nın çok güzel bir şekilde ayırt ettiği üzere, Rousseau'daki başlıca tutku, içsel olarak kurmaca bir süreçtir ki bu süreç gerçek bir durumu bir görüntü ve drama dünyasına ve edebi dile dönüştürür: Her acıma özünde teatraldır. Demek ki anlatsal söylemin artzamanlı örüntüsü –bu söyleme bir başlangıç, bir süreklilik ve bir son görüntüsü bahşeden örüntü– hiçbir şekilde bir köken arayışını, hatta böylesi bir arayışın metaforik temsilini bile ima etmez. *Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine* de, *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* de, genetik bir hareketin, organik bir doğum ve bozulma sürecinin tarihi değildir. Rousseau'nun ünlü sözü "O halde bütün olguları bir yana bırakıp öyle başlayalım..." çok radikal bir uca çekilmemelidir ve bu iki metindeki dil tarzı için geçerli addedilmelidir. Ardışık bir olayı "temsil" etmezler, aksine bunlar tekil bir radikal çelişki anının –bugünün– artzamanlı bir anlatı eksenini üzerindeki melodik, müzikal ve ardışık izdüşümüdür. Ampirik bir gerçekliğe dokundukları tek an, her türlü şimdiki (*present*) tümüyle katlanılmaz ve anlamdan yoksun olduğu gerekçesiyle reddettikleri andır.⁴⁰ Müzik, melodi ya da alegori gibi artzamanlı yapılar; resim, armoni ya da *mimesis* gibi sahte-eşzamanlı yapılara tercih edilirler, çünkü bu ikinciler insanı anlamın değişmezliği gibi var olmayan bir şeye inanma yanlışına sürükler. Zaman zaman duyulan ağıtsal tını, bir ilk mevcudiyete yönelik nostaljiyi ifade etmez, aksine salt dramatik bir araçtır, nostaljiyi temelsiz bırakan bir kurmacanın mümkün kıldığı ve da-

38. A.g.y., s. 503.

39. A.g.y., s. 503 (Rousseau'nun kendi dipnotu).

40. *Essai*'nin "Dillerin Yönetim Biçimleriyle İlişkisi" başlıklı son bölümünde açıkça belirtildiği üzere, metnin gerçek kalkış noktası budur. Aynı şey biraz daha dağınık bir biçimde *Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine* için de geçerlidir.

yattığı bir etkidir.⁴¹ Bu metinlerde kökenin, bir başlangıca "karşılık gelen" bir metafordan ibaret olduğunu söylemek yeterli değildir, Rousseau'nun mecazi dil teorisinin her türlü temsil fikrinden kop-tuğu açıkça ortaya koyulsa bile bu böyledir. Burada köken bugünü kronolojik nedenlerden ötürü değil, salt yapısal nedenlerden ötürü "önceler". Kronoloji edebi dilin zorunlu olarak mecazi doğasının yapısal tamamlayıcısıdır.

İşte *Deneme*'nin Üçüncü Bölümü'nün başlığı bu anlamda ele alınmalıdır: "İlk Dilin Mecazi Olması Gerektiği Üstüne." Söyleme-nin ne anlama geldiğini söyleyen tek düz ifade, hiçbir düz ifadenin olamayacağı iddiasıdır. Rousseau'nun metninin anlatsal retorüğün-de, "ilk" dilin şiirsel dil olmak zorunda olduğu yolundaki kronolo-jik kurmacayla kastedilen şey budur. Rousseau'yu temsili bir yazar olarak gören Derrida onun metafor teorisinin temelinde düz anla-mın mecazi anlama, *sens propre*'un *sens figuré*'ye önceliği oldu-ğunu göstermek zorundadır. Ayrıca Rousseau açıkça tersini söyledi-ğinden, Derrida metafor üzerine olan bölümü Rousseau'nun kastet-tiğinin tersini söylediği bir körlük ânı olarak yorumlamak zorunda kalır.

Bu noktadaki argüman temsile uygulanan akıl yürütmeyi kop-yalar: Rousseau artık düz anlamı bir nesne olarak metaforun gön-dergesine yerleştirmmez, aksine nesneyi içselleştirir ve metaforun bir iç bilinç durumuna (bir duygu ya da tutkuya) göndermede bu-lunmasını sağlar. "Rousseau duyguların ifadesine, daha en baştan nesneleri adlandırırken terk etmek istediği düz bir anlam verir."⁴² Derrida'nın Rousseau'nun Batı düşünce tarihindeki yerine –mevcu-diyet varsayımının dış dünyadan alınıp bir bilincin kendi üzerine düşünen içselliğine aktarıldığı an– ilişkin genel anlayışıyla uyum-lu olarak, mevcudiyetin yeniden elde edilışinin bir iç-dış kutupsal-lığı ekseninde gerçekleştiği gösterilir. Derrida iddiasını kanıtlamak için Rousseau'nun metafor örneğini kullanabilir: Karşılaştığı ilk in-

41. Bu nokta *Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine* bağlamında geliştiril-meli ve ağıtsal pasajların metnin tamamında lafı hiç eğip bükmeden mahkûm edi-len aldatıcı bir ilkelcilikle bağlantılı olduğu gösterilmelidir. (Örneğin bkz. s. 133'te "Sözünü edeceğim zamanlar çok eskilerde..." diye başlayan kesim.)

42. *Gr.*, s. 389.

sanları "devler" diye adlandıran ilkel insan, düz bir anlamı (korkunun iç deneyimini) ifade etmek için farkında olmadan metaforik bir sözcük yaratır. "Bir dev gördüm" ifadesi, "korkuyorum" şeklindeki mecazi-olmayan ifadenin yerini tutan –"(kendim gibi) bir insan gördüm" diyerek ifade edilemeyecek bir duyguyu anlatır– bir metafordur. Rousseau sırası değiştirilen anlamın düz anlamlı olanı "önceleyebileceğini" göstermek için bu örneğe başvurur. Fakat sanırım, Derrida'nın da işaret ettiği üzere,⁴³ Rousseau, metafor üzerine olan bölümde *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (İnsan Bilgisinin Kökeni Üzerine Deneme) eserine göndermede de bulunduğu Condillac'ın etkisinde kalarak, kötü bir örnek seçmiştir. Condillac geleneksel "ormandaki bebeler" temasını, dilin bir korku hissinden kaynaklandığını göstermek için kullanır.⁴⁴ Rousseau'nun söz dağarcığında dil bir tutku ürünüdür ve bir ihtiyacın ifadesi değildir; korku, yani şiddet ve saldırganlığın öbür yüzü, belirgin bir biçimde faydacıdır ve "tutkular"dan ziyade "ihtiyaçlar" dünyasına aittir. Korkunun dile pek ihtiyacı yoktur ve onu ifade edebilecek en iyi şey pantomimdir, çıplak jestlerdir. Her tutku, belirli bir raddeye kadar, bir nesnenin ya da nedenin olmayışıyla gereksiz kılınan bir *passion inutile*'dir (beyhude tutku). İnsanı hayvandan ayıran şey tutku hissedebilme olanağıdır: "Rızık ihtiyacı insanı diğer insanlardan kopartır, ama tutkular onları birbirine çeker. İlk konuşmanın altında açlık ya da susuzluk değil, sevgi, nefret, acıma ve kızgınlık yatıyordu."⁴⁵ Korku da açlık ve susuzlukla aynı saftadır ve kendi başına asla tamamlayıcı bir mecaz mahiyetinde olan dile yol açmaz; tutku diye adlandıırılamayacak kadar pratiktir korku.

43. A.g.y., s. 393. Derrida'nın "daha önceki" bir tutku olarak korkunun acıma ya önceliğini göstermeye çalıştığı aynı sayfadaki argüman, bir uzaklık ve farklılık ögesi olarak acımanın doğasına dair ustaca bir içgöründe bulunarak elde edilen şeyin kaybedilmesine yol açar (*Gr.*, s. 262). "Tutku" ile "ihtiyaç" arasındaki ayırım köken bakımından değil, töz bakımından yapılabilir. İhtiyacın tözel göndergesi tutkuda yoktur.

44. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, İkinci Kısım, Birinci Bölüm (De l'origine et des progrès du langage): "[Çölde terk edilmiş iki çocuktan] biri daha önce korktuğu bir yeri görünce, öbürünü uyarmak için korkunun göstergesi olan çılgınlıkları ve hareketleri taklit etmiş ki öbürü de aynı tehlikeyle karşı karşıya kalsın." *Oeuvres* (Paris, 1798), cilt I, s. 263.

45. *Gr.*, s. 505.

Deneme'nin Üçüncü Bölümü'nde metafor üstüne olan kısım, acıma ya da onun uzantısı olan sevgi (ya da nefret) üzerine odaklanmamıştı. Sonradan metinde anlatılan mecazi dilin "doğuşu"nun hikâyesi (Dokuzuncu Bölüm, s. 525), korkuyla değil doğrudan doğruya sevgiyle ilişkilidir. Burada da belirleyici ifadenin adresi *La Nouvelle Héloïse*'dir: "Sevgi yanılsamadan başka bir şey değildir. Deyim yerindeyse yeni bir evren yaratır; etrafını var olmayan ya da yalnızca sevginin hayat verdiği nesnelerle sarar. Tüm duygularını imgeler yoluyla ifade ettiğinden, dili hep mecazlıdır (*comme il rend tous ses sentiment s en images, son langage est toujours figuré*)."⁴⁶ *Deneme*'nin kurmaca artzamanlılığı içinde "asal" diye adlandırılan metaforik dilin hiçbir lafzi göndergesi yoktur. Tek göndergesi "insan işlerinin boşluğu"dur.

Rousseau'nun retorik teorisi –dilın doğası hakkındaki gerek kendi gerekse de Derrida'nın esas ifadesine ilişkin olarak– ne kadar çerçevenin dışında kalsa da, yorumlayıcı sürecin bilişsel yapısını ele alan kendi sorunumuzun dar bağlamı çerçevesinde önemsiz addedilemez. Argümanı Derrida ile olan diğer muvafakat ve anlaşmazlık alanlarına kadar genişletmek sıkıcı ve gereksiz kaçacaktır. Retorik ve mecazi dilin doğası konusunda Rousseau oyuna gelmemiş ve ne kastediyorsa onu söylemiştir. Ayrıca yine tam da bu noktada, onun en nitelikli modern yorumcusunun onu *anlamamak* için elinden geleni yapmış olması manidardır. *Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine* ve *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* kendi retorik tarzlarını söylemsel iddialarıyla açıklayan metinlerdir. Dilin doğası üzerine söylenen sözler, metinlerin kurmaca olarak artzamanlı bir anlatı biçiminde ya da (isteyen bu adı da verebilir) alegori biçiminde yazılmasını kaçınılmaz kılmaktadır.⁴⁷ Tüm dillerin mecazi olarak tanımlanmasını ve bu içgörüyü açığa vuran düşüncenin zorunlu olarak artzamanlı yapısını alegorik tarzla açıklayabiliriz. Ne var ki metin bunun ötesine geçer, zira bir yandan kendi yazı tarzını açıklarken, bir yandan da bu önermeyi düz anlamıyla alındığında yanlış anlaşılacağını bilen dolaylı, mecazi bir şekilde yapma zorun-

46. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Pleiade baskısı, cilt II, s. 15.

47. Rousseau'daki alegori üzerine hazırlık niteliğinde bir başka önerme için, bkz. Paul de Man, "Zamansallık Retoriği", bu kitap.

luluğunu ifade eder. Metin kendi tarzının "retorikliğini" açıklarken aynı zamanda kendi yanlış okunmasının zorunlu olduğunu da koyutlar. Yanlış anlaşılacağını bilir ve ilan eder. Yanlış anlaşılmasının alegorisini, hikâyesini anlatır: Bir değer yitimiyle melodinin armoniye, dilin resme, tutku dilinin ihtiyaç diline, metaforun düz anlama dönüşme zorunluluğunu anlatır. Kendi diliyle uyum içerisinde, hikâyesini yalnızca kurmaca olarak anlatabilir, zira kurmacanın gerçek, gerçeğinse kurmaca olarak alınacağını adı gibi biliyordur; edebi dilin zorunlu olarak müphem doğası böyledir. Fakat Rousseau'nun kendi dili bu müphemliğe kör değildir: Bunun delilini söyleminin tüm örgütlenişinde ve daha açık bir şekilde de bir retorik teorisinin köşe taşları olarak temsil ve metafor hakkında söylediklerinde bulabiliriz. Bunun bir başka delili de, kendisini yalnızca yanlış anlama olasılığına açık kapı bırakan bir tarzda öne sürebilen bir retorik tutarlılığıdır. Edebi dilin retorik niteliği arketip hata olasılığına –gösterge ile tözün tekrar tekrar birbirine karıştırılmasına– açık kapı bırakır: Rousseau'nun yanlış anlaşılma olması kendi yanlış anlaşılma teorisini doğrulamaktadır. Derrida'nın bu yanlış anlaşılma versiyonu Rousseau'nun kendi ifadesine önceki herhangi bir versiyondan daha çok yaklaşmaktadır, çünkü azami körlük noktası olarak en kolay anlaşılır alanı ön plana çıkartmaktadır: retorik teorisini ve onun kaçınılmaz sonuçlarını.

O halde Derrida'nın metninin Rousseau'nunkinden farkı nedir? Bir tanıma doğru ilerlerken ve açık ya da kapalı bir şekilde kendi retorik tarzına işaret eden ve kendi yanlış anlaşılmasını retoriksel doğasının, yani "retorikseliği"nin doğal sonucu olarak önceden gösteren her metni, sözcüğün tam anlamıyla, "edebi" diye adlandırarak ve Rousseau'ya örneksel bir değer vererek genelleştirme yapma hakkına sahibiz. Bu metin söz konusu eylemi bildirimsel bir önerme ya da şiirsel çıkarımı yoluyla gerçekleştirebilir.⁴⁸ Yukarıda-

48. Dolayısıyla bunu önermeler aracılığıyla gerçekleştiren söylemsel, eleştirel ya da felsefi bir metin, doğrudan önermelerden kaçınan bir şiirsel metinden daha az ya da daha çok edebi değildir. Uygulamaya geldiğinde ayrımlar genellikle bulanıklaşır: Pek çok felsefi metnin mantığı yoğun olarak anlatsal bütünlüğe ve mecazlara dayanırken, şiirlerde genel önermelerden geçilmez. Edebi özgüllüğün kıtası tarzın söylemselliğinin azlığına ya da çokluğuna değil, dilin tutarlı "retoriklik" derecesine dayanır.

ki cümlede "önceden göstermek" ya da "işaret etmek" sözcükleri öznel bir sürece işaret etmez: Bilişsel işlevin özneye değil nesneye yerleşmiş olması edebi dilin retorik bir doğaya sahip olmasının sonucudur. Yazarın kendisinin kör olup olmadığı sorunu bir açıdan konu dışıdır; bu soru yalnızca bulgulama amacıyla, doğru soruya icabet etmenin bir aracı olarak sorulabilir: Rousseau'nun dili kendi önermesine kör müdür değil midir? *De la Grammatologie* üzerine bu soruyu sorarak, araştırmanın başlangıç noktasına yani körlük ve içgörü bağlamında eleştirel dil ile edebi dil arasındaki etkileşime bir geri dönüş yolu bulunabilir.

Derrida'nın Rousseau konusunda haklı olup olmadığının çok da bir önem arz etmediği görülecektir, zira gerek retorığı gerekse de ifadesi bakımından kendi metni *Deneme* ile çok yakın benzerlik içindedir. Aynı zamanda bize anlattığı bir hikâyesi de vardır: Sesi yazıya tercih eden (burada verilen adla) "sözmerkezci" yanılgı yoluyla yazılı dilin bastırılması ardışık, tarihsel bir süreç olarak nakledilir. Derrida tüm yazı boyunca, argümanını dramatize etmek, buna gerilim ve bekleyiş havası vermek için (tam da Rousseau'nun dilin ve toplumun hikâyesine bunları sözde-tarihsel yaparak bir gerilim ve bekleyiş havası vermesi gibi) Heidegger'in ve Nietzsche'nin metafizik kurgusunu Batı düşüncesindeki bir *dönem* olarak kullanır. Keza Derrida ne jestlerinin teatralliğinin ne de anlatısının kurgusunun albenisine kapılır: Tam da Rousseau'nun eveleyip geveleyerek ama tutarlı bir şekilde bir tarih eseri değil bir kurmaca eser okumakta olduğumuzu söylemesindeki gibi. Derrida'nın dili "oyun" olarak gören Nietzscheci dil teorisi bizi, söylediklerini düz anlamıyla almamamız gerektiği konusunda uyarır, özellikle de önermeleri bugün gibi somut tarihsel durumlara göndermede bulunduğu. Felsefi bir terminolojinin tam da bu felsefi terminolojiyi itibarsız kılmak gibi açık bir amaçla kullanılması, Rousseau haricinde pek çok önceli olan yerleşik bir felsefi yordamdır ve Derrida bunu örnek alınacak bir maharetle uygular. Son olarak, Derrida'nın *écriture* teorisi Rousseau'nun tutku dilinin mecazi doğası üzerine sarf ettiği sözlere çok yakındır. O halde her ikisi de aslında aynı şeyi söylediklerine göre, son sözü Rousseau'ya ya da Derrida'ya atfetmemiz bir şey değiştirir mi? Elbette değiştirir; Rousseau sözmerkezci "döneme" ait değilse, bu durumda Derrida'nın kullandığı dö-

nemleştirme şablonu bariz şekilde keyfidir.⁴⁹ Dahası, Rousseau'nun sözmerkezci yanılgıdan tam da kullandığı dil *edebi* olduğu oranda kurtulduğunu savunursak, bu durumda aslında, üstü kapalı bir şekilde de olsa, sözlü dilin yazılı dile üstünlüğü mitinin edebiyat tarafından her zaman zaten gizemden arındırıldığını söylüyoruz demektir; oysa edebiyat her zaman tam da bunun tersini yaptığı düşünülmektedir. Bunların hiçbiri Derrida'nın içgörüsüyle tutarsız görünmez, ama Derrida'nın söylediklerini daha düz anlamıyla almaya meyyal kimi takipçilerini rahatsız edebilir: Onun tarihsel şeması anlatısal bir uzlaşımdan başka bir şey değildir; ayrıca *De la Grammatologie*'deki, edebi dilin doğası üzerine kısa pasajı da bu doğrultuda ele almak daha doğru görünmektedir. Ne çare ki Derrida edebi dilin doğası konusunda "haklı", bu içgörüyü kendi metnine uygulama konusunda tutarlı olabilirse de, Rousseau'yu bir edebiyat eseri olarak okumaya isteksizdir ya da böyle okumaktan acizdir. Kendisinin meşru bir şekilde yaptığı bir şeyin tastamam aynısını yaptığı için neden Rousseau'yu paylar peki? Derrida'ya göre, Rousseau'nun sözmerkezci dil teorisine karşı çıkışı –*Essai*'nin yazarı bu teoriyi on sekizinci yüzyılın estetik duyguculuğu kılığına bürünmüş vaziyette bulur– "radikal bir karşı çıkış olamaz, zira bu felsefeden miras alınan çerçevede ve de 'metafizik' sanat anlayışı dahilinde gerçekleşir."⁵⁰ Bunun yerine ben Rousseau'nun geleneksel söz dağarcığından yararlanışının, stratejisi ve içerdiği anlamlar bakımından Derrida'nın geleneksel Batı felsefesinin söz dağarcığından yararlanışına tümüyle benzer olduğunu göstermeye çalıştım. Rousseau'da olan neyse Derrida'da olan da noktasına virgülüne kadar aynıdır: Töz ve mevcudiyet içeren bir söz dağar-

49. Derrida'nın tarihsel dönemleştirirmede yapılacak böylesi bir değişikliği kabul etmeye istekli olup olmayacağı tartışmaya açıktır – örneğin Lévi-Strauss'la bağlantılı olarak sorulan soruya tümüyle olumlu bir yanıt verme olasılığı gibi: "Rousseau'yu, Marx'ı ve Freud'u kendi kendileriyle uzlaştırmak zor iştir. Kavramın sistematik çerçevesi içinde onları birbirleriyle uzlaştırmak mümkün müdür?" (*Gr.*, s. 173).

50. *Gr.*, s. 297. Burada "metafizik" Heidegger'in post-Nietzscheçi terminolojisindeki, varlık ile kendilik (*Sein und Seiendes*) arasındaki ontolojik farklılığın üstü kapalı olarak kaldığı (*ungedacht*) dönemi ifade etmektedir. Derrida ayırt edici gerilimi dil içerisine, ses olarak dil ile gösterge olarak dil arasına yerleştirerek ontolojik farklılığı keskinleştirir.

cığı, tam da (metaforik olarak) belirtilen nedenlerden ötürü, artık bildirimsel olarak değil retorik olarak kullanılmaktadır. Rousseau'nun metninde kör noktalar yoktur:⁵¹ Tüm anlarda kendi retorik tarzını açıklar. Derrida lafzi söylem düzeyinden mecazi söylem düzeyine geçişi körlük diye adlandırarak yanlış yorumlar.

Derrida'nın Rousseau'ya ilişkin körlüğü konusuna iki açıklama getirmek mümkün: Ya Derrida Rousseau yorumcularını Rousseau'nun kendisiyle karıştırdığı için ortada fiili bir yanlış okuma söz konusudur ki bu durumda belki de Derrida'nın her "Rousseau" yazısında bizim "Starobinski", "Raymond" ya da "Poulet" diye okumamız gerekir; ya da kendi tefsirinin ve retorığının yüzü suyu hürmetine Rousseau'yu bile bile yanlış okumaktadır. İlk durumda, Derrida'nın körlüğü Rousseau'nun kendi eserinin yanlış yorumlanması-na ilişkin öngörüsünü doğrulamaktan başka bir anlam ifade etmez. Lukács, Poulet ya da Blanchot gibi eleştirmenlerde görülen örüntüden görüntü olarak bir nebze farklı ama özü itibarıyla aynı olan klasik bir eleştirel körlük vakasıyla karşı karşıyayızdır. Hatırlayacak olursak, bu yazarların körlüğü, kendi bulguları temelinde "yapıbozuma uğratılabilecek" bir metodolojinin olumlanmasından kaynaklanıyordu: Poulet'nin "benliği"nin dil olduğu, Blanchot'nun gayrişahsiliğinin bir kendi kendini okuma metaforu olduğu vs. ortaya çıkmıştı. Her durumda, metodolojik dogma edebi içgörüye karşıt olarak kullanılmaktadır ve metodoloji ile edebiyat arasındaki bu etkileşim de sistematik eleştiri diye adlandırabileceğimiz eleştirinin ziyadesiyle edebi olan retorüğünü geliştirmektedir. Derrida'nın durumu ise biraz farklıdır: yöntem üzerine, yapıbozum olarak edebi yorum üzerine yazdığı bölüm kendi içinde kusursuzdur, ama yanlış nesneye uygulanmıştır. Rousseau'yu yapıbozuma uğratmaya gerek yoktur; halbuki yerleşik Rousseau yorumlama geleneğinin böyle bir yapıbozuma uğratılmaya fena halde ihtiyacı vardır. Derrida kendisini olup olabilecek en elverişli eleştirel konumda buluvermişti: Dilin müsaade ettiği kadar keskin-görüşlü olan ve zaten tam da bu nedenle sistematik olarak yanlış okunan bir yazarla boğuşmaktaydı; dolayısıyla yazarın kendi eserleri yeniden yorumlandığında

51. Metaforu resmetmek için yanlış örnek (acıma yerine korku) seçilmiş olması bir hatadır, kör nokta değil.

yanlış yoldaki yorumlayıcılarının ya da takipçilerinin en yetenekli-lerine karşı kullanılabildi. Söylemeye bile gerek yok ama bu yeni yorumlama da aynı şekilde kendi körlük biçimine yakalanacaktır, ama bu kendi parlak edebi içgörü anını üretmeden gerçekleşmeyecektir. Derrida bu örüntüyü benimsemeyi tercih etmemiştir: Rousseau'nun kendi eleştirmenlerini yapıbozuma uğratmasını sağlayacağına, "gerçek" Rousseau'dan elde edilebilecek içgörüler aracılığıyla sahte bir Rousseau'nun Derrida tarafından yapıbozuma uğratıldığını görürüz. Kasti olmaması mümkün olmayacak kadar ilginç bir örüntüdür bu.

Öyle ya da böyle, bu örüntü Derrida'nın hikâyesiyle Rousseau'nun hikâyesi arasındaki küçük tematik farklılığı çok iyi açıklar. Rousseau amansız bir gerilemenin hikâyesini anlatırken, Derrida mükerrer bir yargı hatasını tashih eder. Onun metni, kendisinin gayet iyi bir şekilde koyduğu üzere, bir yapının bozulmasıdır. Kulağa ne kadar olumsuz gelirse gelsin, yapıbozum bir yeniden inşa olanağını ima eder. Derrida'nın diyalektik enerjisi, özellikle de kitabının doğrudan doğruya Rousseau'yla ilgili olmayan ilk yarısında, Rousseau'yu bir dövüş partneri olarak kullanmak kaydıyla hızını kitabın ikinci bölümündeki yapıbozum hareketinden elde eder. *De la Grammatologie*'nin *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'ye oranla çok daha benzediği bir metin olan *Tragedyanın Doğuşu*'nda Nietzsche için Wagner ne rol oynamışsa, bir bakıma Rousseau da Derrida için aynı rolü oynar. Wagner Nietzsche'de en genel hatlarıyla olumlu bir işlev görmüşken, Rousseau'nun Derrida için karşıt (antitez mahiyetinde) bir maske ya da gölge olması çok önemli değildir: Her ikisinde de yanlış okuma tarzı çok benzerdir. Rousseau'nun *Deneme*'de benzer bir aracı muadile ihtiyacı yoktu; tüm enerjisini mevcut ânu radikal bir şekilde reddedişinin verdiği güçten alıyordu. Rameau'ya, Condillac'a, Du Bos'a ya da Du Bos'un temsil ettiği geleneğe yönelik saldırıları yapının ana parçalarından biri değil, olumsal polemiklerdir: Burada töhmet altında bırakılan şey herhangi birinin felsefi hatası değil, dilin kendisidir. Keza Rousseau, tarif ettiği gerileyici yanlış anlama sürecinden bir şekliyle kaçılabilmesine dair herhangi bir umut beslemez; gelecekteki tüm tilmizleriyle bağlarını bir defada ve sonsuza dek koparır. Bu anlamıyla, Derrida'nın metni Rousseau'nunki kadar ebedi olsa da, o kadar radikal ve olgun

değildir. Keza felsefi bir bakış açısından *Tragedyanın Doğuşu* kadar da önemlidir. Bilindiği üzere, Nietzsche'nin kendisi de sonradan Wagner'e önceki kitabındaki yaklaşım tarzını eleştirmişti, ama bunun nedeni salt Wagner'in meziyetleri hakkındaki görüşlerini değiştirmiş olması değil –aslında *Tragedyanın Doğuşu*'nu yazdığı zamanki yanılsamalarından neredeyse tamamen kurtulmuştu– onun metindeki mevcudiyetinin, kendi tarzının müzikselliğinin, alegorisinin önünde engel teşkil etmesiydi: "Sie hatte singen sollen, diese 'neule Seele'–und nicht reden" – "bu yeni ruhun, konuşması değil, şarkı söylemesi gerekiyordu." Nietzsche daha sonra *Zerdüş'tü* ve *Güç İstenci*'ni yazdı, ayrıca onun kendisini Wagner'den tamamen azade kılmayı başarıp başarmadığı merak konusudur: Fazla ümitle bakılan bir gelecek fazla yanlış görülen bir geçmişe dönüştürülmüş olabilir. Rousseau daha sonra "katıksız" bir kurmaca eser olan *La Nouvelle Héloïse* ile anayasa hukuku üzerine bir inceleme olan *Toplum Sözleşmesi*'ni kaleme aldı – ama bu başka bir konudur, tıpkı Jacques Derrida'nın kendi eserlerinin geleceği gibi.

Derrida'nın eleştirel Rousseau okumasının eleştirel okuması, körlüğün edebi dilin retoriksel doğasının zorunlu sonucu olduğunu gösteriyor. Metin-okur-eleştirmen (burada eleştirmen "ikinci" okur ya da okuma olarak tanımlanabilir) şeklindeki sistemin yapısı içinde körlük ânu farklı bir yere yerleştirilebilir. Edebiyat metninin kendisinin de körlük alanları varsa, sistem ikili olabilir; okur ile eleştirmen görünmez olanı görülür kılma çabasında örtüşürler. Bu kitapta kimi edebi eleştirmenler üzerine yaptığımız okumalar bu yapının özel, bir bakıma daha karmaşık bir örneğini oluşturuyor: Edebiyat metinleri bizatihi eleştireldir, ama körleştirilmiştir ve eleştirmenlerin eleştirel okuması bu körlüğü yapıbozuma uğratmaya çalışır. Şimdiye kadar söylenenlerden, "körlük"ün edebi bir değer yargısı ifade etmediği açık olsa gerek: Lukács, Blanchot, Poulet ve Derrida, körlüklerine rağmen değil, körlüklerinden ötürü sözcüğün tam anlamıyla "ebedi" diye adlandırılabilirler. Kör-olmayan yazarın teşkil ettiği daha karmaşık örnekteyse –Rousseau'yu böyle tarif ettik– sistem üçlü olmak zorundadır: Körlük yazardan ilk okurlarına, "geleneysel" tilmizlerine ya da yorumcularına aktarılmıştır. Bu körleştirilmiş ilk okurlar da –geleneğin bolca malzeme sağlaması muhtemelse de, bu okurlar tefsir hatırına naif bir kurmaca okurla ikame

edilebilirler— aynı şekilde geleneği tersine çeviren ve bizi bir anlığına da olsa özgün içgörüye daha çok yaklaştıran eleştirel bir okura ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla gayet meşru bir şekilde en aydınlanmış diye nitelendirebileceğimiz yazarlar konusunda özellikle zengin bir sapkın geleneğin varlığı bir tesadüf değil, tüm edebiyatın kurucu bir parçası ve aslında edebiyat tarihinin temelidir. Ayrıca yorum, hata olasılığından başka bir şey olmadığına göre —zira belirli oranda bir körlüğün tüm edebiyatın özgüllüğünün bir parçası olduğunu iddia eder— yorumun metne metnin yoruma mutlak bağımlılığını da tekrardan teyit etmiş oluruz.

Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik

Modernlik üzerine düşünerek yazmak, terimin kullanışlılığını sorgulayan sorunlara yol açar, özellikle de edebiyata uygulandığında ya da uygulanmadığında. Bir eylem ve davranış tarzı olan modernlik terimi ile edebiyatta ve tarihte önemli rol oynayan "düşünme" ya da "fikirler" gibi terimler arasında içsel bir çelişki olabilir pekâlâ. Modern olmanın kendiliğindenliği, modernlik üzerine düşünmek ve yazmak iddiasıyla çatışır; edebiyat ve modernliğin herhangi bir açıdan uyumlu kavramlar olduğu kesin değildir. Ama yine de hepimiz, hiç tereddütsüz, modern edebiyat hakkında konuşur ve hatta, tarih ile modernliğin edebiyat ile modernlikten bile daha uyuşmaz olabileceğinin farkında olmadan, bu terimi bir tarihsel dönemleştirme aracı olarak kullanırız. Dolayısıyla bu denemenin kulağa zararsız gelen başlığı en az iki mantıksal saçmalık barındırıyor olabilir – doğrusu çok uğursuz bir başlangıç bu.

"Modernlik" terimi gün geçtikçe daha da sık yeniden ortaya çıkmakta ve görünen o ki yalnızca ideolojik bir silah olarak değil, aynı zamanda teorik bir sorun olarak da tekrardan bir mesele haline gelmektedir. Hatta edebiyat teorisi ile edebi *praksis* arasındaki bağlantının kısmen yeniden kurulmasını sağlayan araçlardan birisi olabilir. Tarihteki diğer anlarda, "modernlik" mevzuu yalnızca bir kendi kendini tanımlama, kişinin kendi bugününe tanı koymasını sağlayan bir yol olarak kullanılabilir. Bu durum önemli yaratıcılık dönemlerinde, geriye dönüp bakıldığında, eşi görülmedik derecede üretken olduğu anlaşılan dönemlerde gerçekleşebilir. Bu tür gerçek ya da hayali anlarda, modernlik kendi içinde bir değer olmayıp, aksine kendi modernliklerinden bağımsız olarak var olan bir değerler dizisine işaret eder: Rönesans sanatına hayran olunmasının nedeni, belirli bir anda kendine has bir şekilde "modern" bir sanat biçimi

olmuş olması değildir. Böyle bir kendinden eminlik muhtemelen yalnızca geriye dönüşlü olarak var olabildiğinden, *bugün* hakkında bu tür duygular beslemeyiz. Kendi edebi modernliğimizin ele avuca sığmaz örüntüsüne betimleyici bir tanım uydurmaya çalışmak umutsuz bir çaba olacaktır; fakat modernliğin nasıl olup da başlı başına bir mesele haline geldiğini ve bu meselenin edebiyata ya da daha özgül olarak, edebiyat hakkındaki teorik spekülasyonlara ilişkin olarak bu denli ısrarla gündeme getiriliyor göründüğünü sorarak soruna daha çok yaklaşıyoruz.

Gerek Avrupa'da gerekse de ABD'de durumun gerçekten böyle olduğu kolaylıkla gösterilebilir. Örneğin, modernlik teriminin, siyasi nedenlerle yasaklandıktan sonra, şimdi güçlü ve olumlu bir değer vurgusuna sahip olduğu ve yakın zamanda hem bir araştırma konusu hem de bir savaş narası olarak çok göze çarptığı Almanya'da bu özellikle belirgindir. Aynısı Fransa ve ABD için de geçerlidir ki bu belki de en açık şekliyle sosyal bilimlerden alınan yöntemlerin edebiyat incelemelerine aktarılmasına yeniden ilgi duyulmasında görülür.

Çok değil kısa zaman önce, bir modernlik kaygısı çok büyük olasılıkla dada, gerçeküstücülük ya da dışavurumculuk gibi avantgard hareketlere bağlılıkla örtüşürdü. Bu terim araştırmacıların makalelerinde ya da uluslararası konferanslarda değil, manifestolarda ya da bildirilerde yer alırdı. Fakat bu durum yirminci yüzyılın iki parçaya –fiilen modern olan "yaratıcı" bir parça ve tıpkı bir parazit gibi bu modernlikten beslenen ve faal modernliğin modernlik hakkında teori yapmakla ikame edildiği "düşünümsel" ya da "eleştirel" parça– ayırabileceğimiz anlamına gelmiyor. Lirik şiirde, romanda ve tiyatrodaki işleyen ve meşru bir şekilde modern diye adlandırılacak olan belirli güçler, artık edebiyat teorisi ve eleştirisi alanında da işler hale gelmiştir. Manifestolarla uzman makaleleri arasındaki mesafe o kadar daralmıştır ki artık bazı manifestolar uzman makalesi niteliğine kavuşmuş, bazı makalelerse –tabii hepsi değil– epey kışkırtıcı bir içeriğe bürünmüştür. Yalnızca bu gelişme bile tek başına edebi modernliğimizin dokusunu büyük oranda karmaşıkleştirmiş ve değiştirmiştir. Ayrıca tarihsel ya da düşünümsel olarak kullanılmaya başladığı andan itibaren, sözcüğün bünyevi zorlukları gün ışığına çıkmıştır. Bu terimin ilk kez beşinci yüzyılın sonları-

na doğru kullanıldığını ve modernlik kavramının hiçbir modern yönünün olmadığını öğrenmek sanırım biraz şaşırtıcı gelecektir. Üstelik terimin özellikle de edebiyata ilişkin olarak kavramsal bir tanımını yapmaya giriştiğimizde karşımıza çıkacak bir dizi karmaşıklık daha da rahatsız edici olabilir. Çok geçmeden paradoksal formlere başvurmak zorunda kalabiliriz: Mesela edebi bir dönemin modernliğini modern olmanın olanaksızlığının keşfedildiği bir tarz olarak tanımlamak gibi.

Burada, hepsi illa günümüzden alınmış olmayan bazı örneklerin yardımıyla bu karmaşıklığı irdelemek istiyorum. Bu örnekler, özü itibariyle zamansal olan tüm kavramlar gibi, özü itibariyle dilsel olan olaylara göndermede bulunduğunda bilhassa zengin bir karmaşıklık kazanan bir kavramın sorunlu yapısını aydınlatmalıdırlar. Ben bizim kendi modernlik tanımımızdan ziyade, kavramın çağrıştırdığı edebiyat tarihi olanağıyla ya da yöntemleriyle ilgili zorluklarla ilgileneceğim.

"Modernlik"in karşıtı olarak ilk akla gelen çeşitli zıt anlamlı sözcükler arasında –bu çeşitliliğin kendisi de sözcüğün karmaşıklığının bir belirtisidir– hiçbirisi "tarih" kadar üretken değildir. "Modern" sözcüğü "geleneksel"e ve hatta "klasik"e karşıt olarak kullanılabilir. Bazı Fransız ve Amerikalı çağdaş yazarlara göre, "modern" sözcüğü –kimi Alman edebiyatı uzmanları bunu kavramakta zorlanacak olsalar da– "romantik"in zıt anlamlısı olarak bile kullanılabilir. Emil Staiger gibi modernizm karşıtları, modernizmin kaynaklarını Friedrich Schlegel ve Novalis'in Frühromantik'inde görmekte tereddüt etmiyorlar ve şu anda Almanya'da devam eden canlı tartışmanın odağında, hâlâ, Weimar ile Jena arasındaki on dokuzuncu yüzyılın başlarına ait gerilimler var. Fakat bu zıt anlamların her biri –antik, geleneksel, klasik ve romantik– aslında bizi coğrafi ve tarihsel olumsuzluklarla ilgili yapay meseleler mahiyetindeki nitelendirme ve ayrımların içine atacaktır. Halbuki "modern" ile "tarihsel" arasındaki gizli karşıtlık aracılığıyla düşünmeye çalışırsak daha ileri gideriz, ayrıca sorunun çağdaş versiyonuna da iyice yaklaşmış oluruz.

Akademisyenlerin tarihi değerli saymayı gerektiren yerleşik menfaatleri, tarih terimini ciddi bir şekilde sorgulamayı güçleştirmektedir. Mesleğinin yalnızca istisnai derecede yetenekli ve belki de ek-santrik bir üyesi bu göreve girişmeye yeterli enerjiye sahip olabilir ki bu durumda dahi buna, tutku ve isyanın hep beraberinde getirdiği şiddet eşlik edebilir. Bu tür bir isyanın en çarpıcı örneklerinden birisi, o dönemde akademik düzenin epey cömertçe davrandığı genç bir filolog olan Nietzsche'nin "Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası Üzerine" ("Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben") adlı polemik yazısında, kendi disiplininin geleneksel temellerine verip veritirmesidir. Bu metin, hep bir modernlik itkisi ile tarih disiplinlerine dayalı bir kültür ya da tarihsel bir bilincin talepleri çakıştığında ortaya çıkan karmaşıklıklara iyi bir örnektir. Modernlik, daha özgül olarak edebiyata uygulandığında ortaya çıkan daha hassas sorunlara bir girizgâh işlevi görebilir.

Nietzsche'nin İkinci *Unzeitgemässe Betrachtung*'unda (Zamana Aykırı Bakış) modernlik ile tarih arasındaki bir çatışmayla ilgilendiği bile ilk planda açık değildir. Tarihe köklü bir şekilde meydan okunduğu daha baştan açıktır, ama bunun modernlik adına olup olmadığı açık değildir. "Modern" terimi metinde çoğunlukla olumsuz yananamlara sahiptir – çağdaşlarının geçmişe gösterdikleri aşırı ilgi yüzünden nasıl yozlaştıklarını ve güçsüzleştiklerini anlatmak için kullanılır. Yunanlara karşıt olarak, Nietzsche'nin "modernleri" bugün bile yüz yüze gelemeyecek kadar zayıf ve verimsiz olduklarından, bugünün meselelerinden kaçıp soluğu tarihin sağladığı ama fiili varoluşla hiçbir ilişkisi olmayan koruyucu içsellikte almaktadırlar.¹ Tarih ve modernliğin ele ele gittikleri ve birlikte Nietzsche'nin kültürel eleştirisine maruz kaldıkları görülmektedir. Bu anlamıyla kullanıldığında, modernlik Nietzsche'nin o dönemin Almanları arasında yaygın olduğunu düşündüğü belirli bir ruh halini anlatan

1. Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Unzeitgemässe Betrachtung* II, haz. Karl Schlechta, *Werke* I içinde (Münih, 1954), s. 232-3, 243 (Türkçesi: *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, çev. M. Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006).

salt betimleyici bir terimdir. Çok daha dinamik bir modernlik kavramı –bir ilk tanım olarak kullanılabilecek kadar uzun erimli bir kavram– burada doğrudan doğruya tarihe karşıt olarak konulan şeyde, (Nietzsche'nin koyduğu adla) "yaşam"da ortaya çıkar.

"Yaşam" yalnızca biyolojik açıdan değil zamansal açıdan da, mevcut bir durumu önceleyen her şeyi *unutma* yeteneği olarak kavranır. On dokuzuncu yüzyıldaki Rousseau muarızlarının pek çoğu gibi, Nietzsche'nin düşüncesi de saf Rousseaucu örüntüleri takip eder; metin, doğrudan doğruya *Eşitsizliğin Kökenleri Üzerine İkinci Söylev*'i izleyip doğa ile kültür arasında çelişkili bir koşutluk kurarak başlar. Hayvan sürülerinin durgun doğa durumuna karşıt olarak, insan toplumunun huzursuzluğunun nedeninin insanın geçmişi unutmama yeteneksizliği olduğu tanısı konur.

[İnsan] unutmayı bir türlü [öğrenemeyip] hep geçmişe bağlı kalma eğiliminde olduğu için şaşar durur kendine: Ne kadar uzağa ve ne kadar hızlı koşarsa koşsun, zinciri de onunla birlikte koşar. ... İnsan "hatırlıyorum" der ve ha diyince unutan ve her anın yok oluşunu, gecenin ve sisin karanlığına gömülüp sonsuza dek ortadan kayboluşunu izleyen hayvanları kıskanır. Dolayısıyla hayvan gayritarihsel olarak yaşar: Hiçbir şeyi saklamaz ve her ânı tam da neyse öyle yaşar; her daim neyse o olmak zorundadır, başka türlü olamaz.²

Unutma ve tarihsel farkındalığa sahip olmadan yaşama yeteneği yalnızca hayvanlarda yoktur. "Yaşam" hem ontolojik hem de biyolojik bir anlama sahip olduğundan, hayvansallık hali insanın ayrılmaz bir parçası olarak varlığını sürdürür. Yalnızca eylemlerini hayvansallığın yönlendirdiği anlar yoktur, aynı zamanda onun kendiliğindenliğiyle yeniden temas kurduğu ve sahiden beşeri doğasının ortaya çıkmasına izin verdiği anlar da vardır.

Gerçekten gayritarihsel olan ve neredeyse hiç uzantısı olmayan bir ufukla sınırlı yaşayan hayvanların görece mutlu bir yaşam sürdüklerini görmüştük. Dolayısıyla yaşamı tarihsel-olmayan bir tarzda deneyimleme yeteneğini deneyimlerin en önemlisi ve en özgünü olarak; doğrunun, sağlığın, ihtişamın ve gerçekten insani olan her şeyin üzerinde yükselebileceği temel olarak düşünmemiz gerekir.³

2. A.g.y., s. 211.

3. A.g.y., s. 215.

Dolayısıyla gerçek insanlık anları, her türlü evveliyatın mutlak unutmanın gücüyle yok edilerek ortadan kalktığı anlardır. Tarihin böyle radikal bir şekilde reddedilişi yanıltıcı ya da geçmişin kazanımlarına karşı haksızca olsa da, yine de beşeri kaderimizin nihayete erdirilmesi için zorunlu olmasından ve eylem koşulu olmasından ötürü haklı görülür.

Eylemde bulunan kişi, Goethe'ye göre vicdansız olmak zorunda olduğu gibi, aynı zamanda bilgisiz de olmalıdır; bir şeyler *yapabilmek* için her şeyi unuttur; arkasında bıraktıklarına karşı adaletsizdir ve yalnızca tek bir doğru bilir – kendi eyleminin sonucu olarak şimdi varlık kazanan şeyin doğruluğu.⁴

Burada çağdaşlık ya da geçici bir moda için betimleyici bir eşanlamlı sözcük olmayan her türlü gerçek modernliğin arkasında olan radikal itkidenden bahsediyoruz. İtki yatıştıktan sonra, yani zamandaki akkor bir nokta olmaktan yeniden üretilebilir bir klişeye dönüşür dönüşmez –ki bu neredeyse anında olabilir– modernlikten, kendisini üreten arzuyu yitiren bir yaratıdan geriye kalan tek şey moda (tarz) olabilir bazen. Moda, ateşin eşsiz biçimlerdeki alevlerinden geriye kalan küller gibidir, önceden bir ateşin yanmış olduğunu yalnızca izler ele verir. Fakat Nietzsche'nin amansız unutuğu, kendisini geçmişteki tüm deneyimden azade kılan bir eylemin içine atılmasına yol açan körlük, sahici modernlik ruhunu çok iyi yakalar. Fransa tarihinde hiçbir öncülü olmadığını, şairlerden beklenilecek tek şeyin "*du nouveau*" (yenilik) olduğunu ve "mutlak olarak modern" olunması gerektiğini söyleyen Rimbaud'nun sesidir bu; "yazılı şiir tek bir an için değere sahiptir, sonrasında kaldırılıp çöpe atılmalıdır. Ölü şairler canlılara yol açsınlar ... şaheserler devri çoktan kapandı,"⁵ diyen Antonin Artaud'un sesidir. Modernlik, en sonunda gerçek bugün diye adlandırılabilen bir noktaya –yeni bir kalkışa işaret eden bir köken noktasına– ulaşmak umuduyla öncesinde ne varsa hepsini silip süpürme arzusu şeklinde var olur. Kendisi de yeni bir köken olan bir eylem ile kasıtlı unutmanın bu birleşik etkileşimi, modernlik fikrinin tüm gücünü ortaya serer.

4. A.g.y., s. 216.

5. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Oeuvres complètes*, cilt IV, Paris, 1956 (Türkçesi: *Tiyatro ve İkizi*, çev. B. Gülmez, İstanbul: YKY, 1995).

Bu şekilde tanımlandığında, tarih ve modernlik Nietzsche'nin metninde birbirine taban tabana zıttır. Ayrıca kendisinin modernliğe olan bağlılığına da –modernliği kişinin varoluş ritminin ebedi dönüşün ritmiyle çakıştığı üst-tarihsel âleme ulaşmanın tek yolu olarak gördüğüne de– zerrece kuşku yoktur. Ne ki sesin tonundaki keskin tımtıraklılık, bu meselenin ilk başta görüldüğü kadar basit olmadığı kuşkusunu doğurabilir.

Elbette, yazılmış olduğu polemiksel koşullar içerisinde, Nietzsche'nin makalesi tarihe karşı davasını fazladan vurgulamak ve de hedefine ulaşmak için ondan daha uzağa nişan almak zorundaydı. Ne var ki, bu taktik Nietzsche'nin kendi düşüncesini tarihsel ayrıcalıklardan azade kılıp kılamadığı, kendi metninin savunduğu modernlik durumuna yaklaşıp yaklaşmadığı sorunu kadar ilgi çekici değildir. Baştan itibaren, tarihi aşan yaşam sürecine duyulan meftunluk, anlamıyla tarihsel nedenselliğe kök salmış olarak kalan alabildiğine kötümser bir bilgelikle dengelenir – gerçi bu da tarihin hareketini gelişimden gerilemeye döndürür. İnsan "varoluşu", makalenin başlarında söylendiğine göre, "kendi inkârından ve yıkımından, kendi iç çelişkilerinden beslenen kesintisiz bir geçmişliktir (*pastness*)." ("*Das Dasein ist nur ein ununterbrochenes Gewesensein, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen and zu verzehren, sich selbst zu widersprechen.*")⁶ Yaşamın bu şekilde sürekli bir gerileme olarak tanımlanmasının, çağdaş eğitimcide tarihsel disiplinlerin fazlalığı (denemenin asıl polemik konusu budur) gibi kültürel hatalarla uzaktan yakından ilgisi yoktur, aksine bu gerileme şeylerin doğasının daha derinlerinde, kültürün ulaşamayacağı bir noktada yatmaktadır. İnsan değişebilirliğinin zamansal deneyimidir bu; sözcüğün en derin anlamıyla tarihseldir: Bugünün ille de geçmişini geri dönülmez ve unutulmaz kılan bir *geçip gitme* şeklinde deneyimlendiğini, çünkü herhangi bir bugünden ya da gelecekte ayrılabilir olmadığını ima eder. *The Fall of Hyperion* (Hyperion'un Düşüşü) şiirinde Keats, düşünün Satürn'de geçmişini kendi fani geleceğinin bir önbilgisi şeklinde tasavvur ederek aynı farkındalığa erişir:

6. Nietzsche, *a.g.y.*, s. 212.

Ne bir destek ne de tutunacak yer,
 Bir tek zayıf fani bedenimle
 Çektim bu bitmez sükûnetin, bu
 değişmez kasvetin yükünü ceremesini ...

Modernlik bir köken olarak mevcut anın gücüne bel bağlar, ama kendisini geçmişten kopararak aslında bugünden de kopardığını keşfeder. Nietzsche'nin metni onu kaçınılmaz olarak bu keşfe götürür – belki de en çarpıcı şekliyle (çünkü son derece üstü kapalıdır) kendi işlevini *eleştirel* bir tarihçi olarak tanımlamaya yaklaştığında ve geçmişin reddinin bir unutma edimi olmaktan ziyade kişinin kendisine yöneltilmiş bir eleştirel yargılama edimi olduğunu keşfettiğinde.

[Geçmişin eleştirel araştırmacısı] kendisini yaşatmak adına geçmişi yıkıp dökebilecek kuvvete sahip olmalı ve bu kuvvetini zaman zaman kullanabilmelidir. Bunu geçmiş için bir celse açıp, hakkında iddianame hazırlayıp, en sonunda da mahkûm ederek yapar; ne var ki her geçmiş mahkûm edilmeyi hak eder, zira şiddet ve zayıflığın hükmü altında olması insanlık durumunun bir parçasıdır. ... "Yaşamak ve yaşamla adaletsizliğin ne oranda kol kola gittiğini unutmak muazzam bir kuvvet gerektirir." ... Fakat unutması gereken bu yaşam aynı şekilde zaman zaman unutmayı durdurabilmelidir de; bir şeyin, mesela bir ayrıcalığın, bir kastın ya da bir hanedanın mevcudiyetinin gerçekte ne denli gayrimeşru olduğu ve yok edilmeyi ne denli hak ettiği işte o zaman anlaşılacaktır. İşte o zaman geçmiş eleştirel olarak yargılanır, keskin bir bıçakla köklerine saldırılır ve yerleşik sofatlıkları umursamaksızın bu kökler zerrece acımadan kesip koparılır. Bu her zaman için tehlikeli bir süreçtir, yaşamın kendisi açısından tehlikelidir. Bu şekilde yaşama hizmet eden insanlar ve çağlar, geçmişi yargılayıp yok ettiklerinden, her zaman tehlikelidirler ve yok olma tehdidini enselerinde hissederek. Zira istesek de istemesek de biz geçmiş kuşakların bir sonucuyuz ve dolayısıyla onların yanlışlarının, tutkularının ve sapkınlıklarının ve hatta suçlarının bir sonucuyuz; bu zinciri tek başına tümüyle koparıp atmak mümkün değildir. ... Sonrasında, aslında gelmiş olduğumuz geçmiş yerine, bize sorsalardı gelmiş olmayı tercih edeceğimiz yeni bir geçmiş elde etmeye çalışırız. Fakat bu da tehlikelidir, çünkü kişinin kendi geçmişinin inkârının sınırını bulmak da zordur ve çünkü yeni yaratılan doğanın öncekinden daha zayıf olması da mümkündür. ...⁷

Pasajdaki baba katliyle ilgili imgeler –zayıf oğlun güçlü babayı

mahkûm edişi ve öldürüşü— modernlikte üstü kapalı bir şekilde var olan tarihin inkârının içsel paradoksuna ulaşır.

Modernizm kendi stratejilerinin bilincine varır varmaz —ve bu metinde olduğu gibi bir gelecek kaygısıyla haklı çıkarılıyorsa, bilincine varmaması mümkün değildir— kendisinin yalnızca tarih yaratan değil, aynı zamanda geçmişe dek uzanan yaratıcı bir şemanın parçası da olan yaratıcı bir güç olduğunu keşfeder. Nietzsche'nin tarihten ne zaman bahsetse içgüdüsel olarak zincir imgesine başvurması bunu çok açık bir şekilde gözler önüne serer. Bir yaşam ilkesi olarak düşünüldüğünde, modernlik bir ortaya çıkma ilkesi halini alır ve hemen bizzat kendisi de tarihsel olan yaratıcı bir güç halini alır. Yaşam adına tarihin üstesinden gelmek ya da modernlik adına geçmiş unutmak olanaksız hale gelir, çünkü her ikisi de ortak bir kadere sahip olmalarını sağlayan zamansal bir zincirle bağlıdır. Nietzsche tarihten kaçmanın olanaksız olduğunu anlar ve en sonunda iki uzlaşmaz öğeyi, tarihi ve modernliği (artık modernlik terimini radikal bir yenilenme anlamında kullanmaktadır) çözilemeyen bir paradoksta bir araya getirmek zorunda kalır — kendi mevcut modernliğimizin durumunu tarif etmeye çok yaklaşan bir çıkmaz:

Bizim tarih-yönelimli eğitimimizin gerisindeki dürtü de —bir "yeni zaman" ruhuyla ya da "modern ruh"la radikal bir şekilde çelişir bu— aynı şekilde tarihsel olarak kavranmalıdır; tarih sorununu tarihin kendisi çözmelidir, tarihsel bilgi kendi silahını kendisine doğrultmalıdır — bu üçlü "zorunluluk" "yeni zamanlar"ın zorunlu görevleridir, tabii eğer bunlar gerçekten yeni, güçlü, yaşam-verici ve özgün bir şey başaracaklarsa.⁸

Tarih yalnızca tarih yoluyla fethedilir; artık modernlik bir kumar olarak kalmak zorunda olan tarihsel bir sürecin ufkü olarak karşımıza çıkar. Nietzsche'nin elinde kendi düşünümsel ve tarihsel girişiminin gerçek bir değişikliğe imza atabileceğine ilişkin hiçbir teminat yoktur; kendi metninin de bizi tarihi tarihsel bir belgeden başka bir şey olamayabileceğini idrak eder⁹ ve en sonunda yenilenme ve modernlik gücünü kendisinin "gençlik" adını verdiği mitik bir varlığa aktarmak zorundadır ve bu varlığa önerebileceği tek şey, kendisini feragate zorlamış olan bir kendi kendini bilme çabasıdır.

Genç kuşak için kendi kendini bilmenin savunuculuğunu yaparken, bir yandan da bu kuşağın körü körüne, kişinin kendisinin başarmak istemediği ya da başaramadığı bir kendi kendini unutmaya hareket etmesini beklemenin ima ettiği kendi kendini aldatma, yoruma ihtiyaç duymayacak kadar bizim deneyimimize yakın bir örüntü oluşturmaktadır. Kariyerinin bu erken döneminde Nietzsche, düşüncesinin etkileyici bir berraklıkla ifşa ettiği şu paradoksla bu yoldan boğuşmaktadır: Modernlik ile tarih arasında antitezin ya da karşıtlığın ötesine geçen şaşırtıcı derecede çelişkili bir bağ vardır. Tarih salt bir gerileme ya da felç durumu olmayacaksa, ayakta kalmak ve kendisini yenilemek için modernliğe ihtiyaç duyar; fakat modernlik, anında massedilip gerilemeci bir tarihsel süreçle yeniden bütünleşmeden kendisini ortaya koyamaz. Nietzsche, hemen kendi modernliğimizin haletiruhiyesini sezdiğimiz bu müşkülattan kurtulmamız için gerçek bir çıkış yolu sunmaz. Modernlik ve tarih her ikisinin de bekasını tehdit eden kendi kendini yok edici bir birliktelik içerisinde bir arada kalmaya mahkûm görünmektedir.

Eğer bu paradoksal koşulda kendi modernliğimizin bir tanısını görüyorsak, o halde edebiyat her zaman özü itibariyle modern olmuştur. Nietzsche genel olarak yaşamdan ve kültürden, modernlikten ve tarihten mümkün olan en genel anlamıyla her türlü beşeri girişimde görüldüğü halleriyle bahsetmektedir. Edebiyatla sınırlı tutulduğunda sorun daha da giriftleşir. Burada, Nietzsche'nin tarihsel olarak düşünme eğilimindeki bir kültüre karşı isyanının son noktasında keşfettiği çelişkinin ta kendisini kendi özgüllüğü içinde barındıran bir faaliyetle ilgilenmekte olduğumuzu görürüz. Tarihsel ya da kültürel koşullardan bağımsız olarak, eğitimsel ya da ahlaki mecburiyetlerin de ötesinde, edebiyatın modernliği bizi her zaman çözülmez bir çelişkiyle karşı karşıya bırakır. Bir yandan, edebiyatın eylemle, geçmiş nedir bilmeyen aracısız, bağımsız edimle kurucu nitelikte bir yakınlığı vardır; Rimbaud'nun ya da Artaud'nun sabırsızlığı ne kadar dingin ve dünyadan kopuk görünürlerse görün-sünler, bütün edebi metinlerde yansıma bulur. Tarihçi, tarihçi işlevini yerine getirirken, aktardığı kolektif edimlerden epeyce uzak kalabilir; tarihçinin dili ve dilin ifade ettiği olaylar açıkça ayrı varlıklardır. Fakat belirli bir noktaya kadar yazarın dili kendi eyleminin ürünüdür; o kendi dilinin hem tarihçisi hem de failidir. Yazı öy-

le bir müphemliğe sahiptir ki hem bir edim hem de örtüşmediği bir edimi takip eden bir yorum süreci olarak düşünülebilir. Bu şekilde, kendi doğasını ya da özgüllüğünü hem inkâr eder hem de olumlar. Tarihçinin aksine, yazar eylemle o kadar içli dışlı olarak kalır ki kendisiyle eylemi arasındaki her şeyi, özellikle de kendisini önceki bir geçmişe bağımlı kılan zamansal uzaklığı yok etme arzusundan kendisini bir türlü kurtaramaz. Modernliğin albenisi tüm edebiyata musallat olmuştur. Bunu her dönemde ortaya çıkan ve her türlü yazıda tekrar tekrar ifadesini bulan sayısız imge ve sembolde –bir *tabula rasa* ve yeni başlangıçlar saplantısında– görebiliriz. Edebi dile ilişkin hiçbir doğru açıklama edebiyatın kendisini tek bir anda tamamlama yönündeki bu ısrarcı arzusunu es geçemez. Dolaysızlık arzusu edebi bir bilinci kuran şeylerden biridir ve edebiyatın özgüllüğünü tanımlarken dışarıda bırakılmamalıdır.

Fakat bu özgüllüğün kendisini gösterme tarzı, bunun fiiliyatta tezahür ediş biçimi, şaşırtıcı derecede dolaylı ve kafa karıştırıcıdır. Edebiyat tarihinde yazarlar bu şekilde kavranan modernliğe bağlılıklarını sık sık açıkça dile getirmişlerdir. Ne var ki ne zaman bu gerçekleşse, neredeyse tümüyle denetimden çıkmış görünen tuhaf bir mantık, yazarın istencinden ziyade sorunun doğasının bünyevi bir zorunluluğu, bu bağlılıkların ifade edilmesini maksadından uzaklaştırır. Edebi modernlik iddiaları genellikle modern olma olanağının ciddi bir şekilde sorgulanmasına yol açar. Fakat tam da bu keşif yanlış diye bir kenara atılamayacak özgün bağlılığa ters düştüğünden, hiçbir zaman döşoğru bir şekilde ifade edilmez, aksine yazarın gerçekte ne söylediğini (belki de ne söylemek istediğine karşıt bir şekilde) maskeleyen ve çarpıtan retorik dil oyunlarının arkasına saklanır. Zaten tam da bu nedenle böylesi metinlerin yorumlarının, ilk bakışta görülemeyen anlam seviyelerine ulaşmaları gerekmektedir. Tam da bu tür karmaşıklıkların varlığı özel bir soruna işaret etmektedir: Nasıl oluyor da bir edebi bilincin özgül ve önemli bir özelliği, yani onun modernlik arzusu, artık bu özgüllüğü paylaşmayan edebiyat dışında bir şeye götürüyor ve dolayısıyla yazarı görevine bağlı kalmak adına kendi iddialarının altını oymaya zorluyormuş gibi görünüyor?

Aktarmaya çalıştığımız şeyleri, modernlik davasını açıktan açığa savunan metinlerden alınma bazı örneklerle netleştirmek gere-

kiyor. Bu metinlerin pek çoğu (ama hiçbir şekilde hepsi değil) en baştan beri –ya içgüdüsel olarak tarihçinin yorumlayıcı uzaklığına meylettiklerinden ya da artık dille ilişkisi olmayan bir eylem biçimine eğilimli olduklarından– edebiyatın dışında duran kişiler tarafından yazılmıştır. Antik yazarlar ile modernler arasındaki çekişme –on yedinci yüzyıl sonu Fransası'nda vuku bulmuş olan ve hâlâ kimilerince¹⁰ "modern" bir tarih bilincinin başlangıç noktası olarak düşünülen geleneksel edebiyat anlayışı ile modernlik arasındaki tartışmada– modern kampın yalnızca daha düşük edebi yeteneğe sahip kişilerden oluşmayıp, aynı zamanda klasik edebiyata yönelttikleri eleştirilerin de genelde edebiyata yöneltilmiş olması çarpıcıdır. Tartışmanın doğası, tarafları antik yazı ile çağdaş yazı arasında karşılaştırmalı eleştirel değerlendirmeler yapmaya zorlamıştı; Homeros'taki, Pindaros'taki ya da Theokritos'taki belli pasajların okumalarına benzer şeyler sunmak zorunda kalınmıştı. Hiç kimse –esasen, adabın (*bienséance*) güçlü baskısı, antik metin ile klasik okuma arasında özellikle donuk bir perde olarak durmaya meylettiklerinden¹¹– bu görevi üstün bir başarıyla yerine getirmiş olmasa da, her şeye karşın Antikçağ yazarlarından yana olanlar modern-yanlılarından çok daha üstün bir başarı sergilediler. Örneğin, Charles Perrault gibi bir "moderne"nin Homeros üzerine görüşlerini ya da 1688'de on yedinci yüzyıl *bienséance*'ını (adabını) *Parallèle des anciens et des modernes*'de (Eskilerle Yenilerin Paralelliği) Yunan metinlerine uygulayışını, Boileau'nun 1694'te yayımlanan *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*'deki (Hatip Longinus'un Kimi Pasajları Hakkında Eleştirel Düşünceler) yanıtıyla karşılaştırsak;¹² modernlere nazaran Antikçağ yazarlarının edebiyatla –edebiyatın modernliğe yönelik ayrılmaz itkisiyle de–

10. Örneğin bkz. Werner Krauss, "Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der Frühaufklärung", *Studien zur Deutschen und Französischen Aufklärung* (Berlin, 1963) ve Charles Perrault'un *Parallèle des anciens et des modernes* kitabının (Münih, 1964) tıpkıbasım edisyonuna H. R. Jauss'un yazdığı uzun giriş, s. 12-3.

11. Bu bakımdan Homeros sorununa dair eleştirel sözceler özellikle anlamlıdır – gerek Modernlerin Charles Perrault gibi bir savunucusunda gerekse de Antikçağ yazarlarının Boileau gibi bir savunucusunda.

12. H. R. Jauss, *a.g.y.*, Antikçağ yazarlarının savunucuları arasında eleştirel içgörüye sahip anılmaya değer diğer örnekler arasında, La Bruyère'nin *Discours*

çok daha yakın bağlantı içerisinde olan bir adap mefhumuna sahip oldukları görülür. Bu olgu, eleştirel açıdan sahip oldukları kusurlara rağmen kuşkusuz uzun vadede modernlerin elini güçlendirmektedir, ama burada esas nokta partizanca ve kasıtlı olarak modernyanlısı bir duruşun edebi duyarlıktan yoksun bir kişi tarafından gerçek bir yazara göre çok daha kolaylıkla kabulleniliyor olmasıdır. Modernlik tutkusu olmadan düşünülemeyecek olan edebiyat aynı zamanda bu tutkuya karşı içeriden inceden inceye bir direniş sergiler görünmektedir.

Nitekim aynı dönemde "Antikçağ yazarlarına karşı aşırı bir hayranlık haricinde hiçbir şey, ilerlemenin önünde bu denli sağlam bir engel olarak durmaz ve hiçbir şey akli bu denli etkili bir şekilde kısıtlamaz,"¹³ diyerek açıkça modernlerden yana saf tutan genç Fontenelle'ninki gibi bağlantısız ve ironik bir kafanın da bulunduğunu görüyoruz. Antikçağ yazarlarının üstünlüğünün temelini oluşturan buluşa ve kökene yüklenen değeri gizeminden arındırmak zorunda olduğundan –bu aslında onların değerinin köklerinin gerçekten modern oluşlarında olduğunu gösterir– Fontenelle sözde kökenlerin itibarının bizi uzak bir geçmişten ayıran uzaklığın yarattığı bir yanılsamadan başka bir şey olmadığı iddiasıyla oldukça eğlendirici bir yaratıcılık sergiler. Ayrıca bizim kendi ilerlemeci rasyonelliğimizin, gelecek kuşakların gözünde, bizim Yunanlara ve Romalılara bahşedecek kadar ahmak olduğumuz olumlu peşin hükümlerden yarar sağlamamızı engelleyeceği gibi sözümona endişeli bir korkuyu da dillendirir.

Gelecek yüzyılların bize aşırı bir hayranlık duyacağını, bu yüzyılda bize çok az ilgi gösteriliyor olmasının tazmin edileceğini, bu telafiler sayesinde umabiliriz. Eleştirmenler eserlerimizde bizim hiçbir zaman oraya koymayı düşünmediğimiz saklı güzellikler bulmak için yarışacaklar; bugün ortaya atılsa ilk kabul eden kişinin bizzat yazarın kendisi olacağı bir takım bariz zayıflıklar, arkasında sıkı destekçiler bulacak. Geleceğin bu meşhur yazarlarının –bunlar Amerikalı falan da olabilirler pekâlâ– bizimle karşılaştırıldığında nasıl bir horgörüyle karşılaştıklarını Allah bilir. Bir

sur Théophraste'sini (1699) ve Saint-Evremond'un *Sur les poèmes des anciens*'ini (1685) sayar.

13. Fontenelle, "Digression sur les anciens et les modernes", *Oeuvres*, IV (Paris, 1767), s. 170-200.

dönem bizi yerin dibine batıran peşin hüküm başka bir zamanda bizi göklere çıkarır; biz aynı yargı hatasının önce kurbanları, sonra da tanrıları oluruz – bu oyunu uzaktan seyretmesi hoş oluyor doğrusu.

Aynı oyunbaz fütursuzluk Fontenelle'yi şunu eklemeye iter:

Fakat her halükârda akıl, zaman içerisinde daha da yetkinleşecek ve Antikçağ yazarlarından yana ham peşin hükümler ortadan kalkacaktır. Bu böyle çok fazla sürmez. Antikçağ yazarlarına (bir gün gelip de aynı şekilde hayranlık duyulmayı bir an olsun umut etmeden) boş yere hayranlık duyarak zamanımızı çarçur ediyor olabiliriz. Yazık ki ne yazık!¹⁴

Fontenelle'nin tarihsel ironisi hiç de gayriedebi değildir, fakat yüzeysel olarak bakıldığında, edebiyatı edebiyat yapan eyleme geçme itkisinin karşıt kutbunda yer almaktadır. Nietzsche Fontenelle'ye hayrandı, fakat sanırım bu Apollonik bir karşıt-benlik olarak duyulan bir hayranlıktı, zira hiçbir şey modernlik ruhuna Fontenelle'nin *perfectibilité*'si (yetkinleştirilebilirlik) –doğru ile yanlış arasında bir nevi istatistiki-nicel denge, ilerideki yanlışlıkların önüne geçebilecek belirli kurallar ortaya çıkarma ihtimali olan bir ne çıkarırsa bahtıma süreci– kadar uzak değildir. Fontenelle, *perfectibilité* adına eleştirel normları bir dizi mekanik kurala indirgeyebilir ve edebiyatın bilimden daha hızlı ilerlediğini, çünkü hayal gücünün riayet ettiği kuralların aklın riayet ettiklerinden daha az ve daha kolay olduğunu pek de ironik denemeyecek bir edayla iddia edebilir. Şiiri ve sanatları kolaylıkla "önemsiz" diye elinin tersiyle itebilir, zira bu kaygılardan çok uzaklaşmış gibi görünmeye çalışır. Onunki nesnel, bilimsel bir tarihinin duruşudur. Ciddiye alınsa dahi, bu duruş onu edebiyata, örneğin –modernlerin üstünlüğüne örnekler bulmak için çağının askeri ve emperyal başarılarından dem vurmak zorunda kalan– Charles Perrault'nunkinden daha yakın bir yorumlama göreviyle karşı karşıya bırakacaktır. Bu tür bir modernizmin bizi edebiyatın dışına sürükleyeceği yeterince açıktır. Modernliğin ete kemiğe bürünmüş şekli olarak edebiyat-karşıtı teknolojik insan düşüncesi, on dokuzuncu yüzyılın basmakalıp fikirleri arasında sık sık karşımıza çıkar ki bu da modernliğin edebiyatı tümüyle terk etme fırsatına ne kadar şevkle sarıldığının bir belirtisi-

dir. Tümüyle mesafeli bir yorumlama yönündeki karşıt arzu, (ironik bir biçimini Fontenelle'de buluruz) edebi olandan uzaklaşma yönünde içsel bir eğilimi de ortaya serer. Perrault'un sadık modernizmi de Fontenelle'nin uzaklaşmış modernizmi de kişiyi edebi anlayıştan uzaklaştırır.

Ne var ki bizim verdiğimiz örnekler tek taraflı olabilir, zira bu âna kadar yalnızca edebiyat dışından kişileri ele aldık. Edebiyata yakınlığı tartışma götürmez olan ve kendilerini, edebi meslekleriyle gerçekten uyumlu bir şekilde –yalnızca tema ve ortam seçimi bakımından değil, temel bir zihinsel tutumun temsilcisi olarak da– modernliğin savunucuları olarak bulan yazarların durumu daha açıklayıcıdır. Baudelaire'in şiirleri ve birkaç eleştiri metnindeki modernlik savunusu bu bağlamda iyi bir örnek olacaktır.

Constantin Guys üzerine ünlü denemesi *Modern Hayatın Ressamı*'nda görüldüğü üzere, Baudelaire'in modernlik anlayışı Nietzsche'nin ikinci *Unzeitgemässe Betrachtung*'daki modernlik anlayışına çok yakındır. Bu anlayışın kökeninde, bugünün her türlü estetik deneyimin kurucu bir unsuru olarak algılanması yatmaktadır:

*Bugün'ün temsilinden (la représentation du présent) aldığımız haz yalnızca sergileyebileceği güzellikten değil, aynı zamanda bugünün özü itibarıyla "bugünlüğü"nden kaynaklanır.*¹⁵

Sorun'un paradoksunu potansiyel olarak "*représentation du présent*" formülünde görebiliyoruz. Bu formül mükerrer bir örüntüyle anlık bir örüntüyü (görünüşe bakılırsa bunların uyumsuzluğundan bihaber bir şekilde) birleştirir. Ama gene de tüm denemenin gelişimini bu gizli gerilim yönetir. Baudelaire tüm yazı boyunca bugünün ayartıcılığına sadık kalır; onun açısından her türlü zamansal farkındalık mevcut âna o denli bağlıdır ki bellek geçmişe nazaran bugün için daha doğallıkla geçerli olmaya başlar:

Antikçağdan saf sanat, mantık ve genel yöntem dışındaki şeyleri öğrenmeye çalışanın vay haline! Geçmişe saplanıp kalarak bugüne ilişkin

15. Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", haz. F. F. Gautier, *l'Art romantique, Oeuvres complètes, IV* içinde (Paris, 1923), s. 208. İtalikler bizim. Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. A. Berkay, İstanbul: İletişim, 2003. Uygun yerlerde bu çeviriden yararlandım.

belleğini de (*la mémoire du présent*) yitirebilir. Gerçek koşulların sağladığı değer ve ayrıcalıklardan feragat eder, zira neredeyse bütün özgünlüğümüz zamanın duyularımıza vurduğu damgadan kaynaklanır.¹⁶

Aynı zamansal müphemlik Baudelaire'i bugünden bahsedilen her seferinde, "*représentation*" (temsil), "*mémoire*" (bellek/anı) ve hatta "*temps*" (zaman) gibi hepsi de anın zahiri eşsizliği içerisinde uzaklık ve farklılık perspektifleri yaratan sözcükler de kullanmaya teşvik eder. Ne var ki onun modernliği de, tıpkı Nietzsche'ninki gibi, evveliyatın unutulması ya da bastırılmasından oluşur. Modernliği cisimleştiren insanlar, çocukluk ya da nekahet gibi deneyimlerle tanımlanır – temiz bir başlangıç yapılmasından, algı dolaysızlığını (gerçi böyle taptaze keşfedilen şey tam da bu tazeliğin sonuna delalet eder) matlaştıracak vakti henüz bulamayan bir geçmişin –nekahet durumunda fazla tehditkâr olduğu için unutulması zorunlu olan bir geçmişin– yokluğundan kaynaklanan bir algı tazeliğinden bahsedilir.

Tüm bu dolaylımsızlık deneyimleri üstü kapalı olarak yadsınmalarıyla birleştğinde, diğer tüm zamansal boyutlardan kopartılmış (geçmişin ağırlığını bıraktığı gibi gelecek kaygısını da bırakmış) bir bugünün özgürlüğünü ve açıklığını, işin içine daha geniş bir zaman farkındalığı karışmasa başarılması mümkün olmayan bir bütünsellik ve eksiksizlik bilinciyle birleştirmeye çalışır. Böylece, şiirsel aklın bir tür simgesi olması istenen Constantin Guys'in, bir eylem adamıyla (yani, geçmişten ve gelecekte koparılmış, anın adamı) ister istemez daha büyük bir bütünsellik içinde birleştirilmiş anların kayıtçısı ve gözlemcisi bir şahsın ilginç bir sentezi olduğunu görüyoruz. Bugünün fotoğrafçıları ya da muhabirleri gibi, dünyanın bütün savaşlarında bulunmak zorundadır, ama bilgilen-dirmek için değil, en geçici ve zail olanı kayıtlı bir imgeye dönüştürmek için. Constantin Guys, bir sanatçı olmadan önce, merakının peşine düşmüş ve "manevi olarak her zaman nekahet durumunda" olan bir "*homme du monde*" (toplum adamı) olmalıdır. Guys'in tekniğinin tanımı, anlık olan ile tamamlanmış bütünü, saf akışkan hareketle biçimin bu ideal birleşiminin –modernlik itkisiyle sanat eserinin kalıcılık elde etme talebi arasında uzlaşma sağlayacak bir

birleşimdir bu— belki de en iyi formülasyonunu sunmaktadır. Resim her daim hareketli kalır ve sürekli bir yeni başlangıca benzeyen, açık, doğaçlama bir eskiz tarzında var olur. Biçimin sürekli ertelenen nihai kapanışı o kadar çabuk ve ani bir şekilde gerçekleşir ki bu atılğan anidenliği içerisinde önceki anlara olan bağlılığını gizler. Tüm süreç zamanı geride bırakmaya, eylem ile biçim arasındaki gizli karşıtlığı aşacak bir çabukluğa ulaşmaya çalışır.

Bay G[uys]'un tarzında, iki özellik dikkat çeker; ilki, diriltici, hayata davet edici bir bellek gücü — her şeye "Lazarus, kalk!" diye seslenen bir bellek; diğeryse, bir humma, kendinden geçmişliğe varan bir nöbeti andıran kalem ve fırça keskinliği. Yeterince hızlı davranamama, sentezi çıkarsayıp yakalayamadan hayaleti elden kaçırma korkusu ... Bay G işe ufak kalem dokunuşlarıyla başlar; bunlar sadece nesnelerin uzam içindeki yerlerini gösterir. Daha sonra başlıca düzlemler belirtilir. ... En sondaysa, nesnelerin dış çizgileri kesin bir biçimde mürekkeple çizilir. ... Bu basit, neredeyse elementer yöntemin en benzersiz üstünlüğü ... ise, sürecin hangi aşamasında olursa olsun her desenin tamamlanmış bir görüntüye sahip olmasıdır; buna dilererseniz eskiz adını verebilirsiniz, ama kusursuz bir eskizdir.¹⁷

Baudelaire'in bu senteze "*fantôme*" (hayalet) adını vermiş olması, kendisini her iddiayı sınırlayıcı bir dil kullanımıyla desteklemeye zorlayan (ve böylece bu iddiayı derhal sorgulanabilir hale getiren) katılığın bir başka örneğidir. Denemedeki Constantin Guys'in kendisi de bizzat bir hayalettir, gerçek ressamı benzer ama o "gerçek" insanda yalnızca potansiyel olarak var olan şeyin kurmaca âleminde başarılması anlamında ondan ayrılır. Denemedeki karakteri Baudelaire'in kendi eserinin gelecekteki görüntüsünü formüle etmek için kullanılmış bir aracı olarak görsek bile, bu görüntüde yine de anlamın benzer bir şekilde cisimsizleştirildiğini ve daraltıldığını görebiliriz. İlk bakışta, ressamın (ya da yazarın) seçeceği temaların sıralanmasında, yine modernliğin sanatın dışına çıkma arzusunu, dolaysızlık nostaljisini ve bugünle bağlantı içinde olan ve bu bugünün kendi sonunun müstakbel özbilgisini içerdiğini görmezden gelme ya da unutmaya gibi kahramanca bir kabiliyeti örnekleyen varlıkların olgusallığını görürüz. Seçilen figür bunun farkında olmaya az çok yaklaşabilir: Salt yüzey, bugünün büründüğü kı-

yafet olabilir; askerin rengârenk ceketiyle ölüme bilinçsizce meydan okuması olabileceği gibi, züppenin (*dandy*) felsefi açıdan bilinçli zaman hissi de olabilir. Ne var ki her iki durumda da Baudelaire'in tema için seçtiği "konu" tercih edilir, çünkü bu konu dilin dışında yer alan ve ardışık zamansallıktan, yazının içerdiği kalıcılıktan kaçan deneyimlerin hükmü altındaki bir bugünün olgusallığında, modernliğinde var olmaktadır. Baudelaire bir yazarın kendi temasının çekiciliğine kapılmasının –bu aynı zamanda dil dünyasının dışında yer alacak özerk bir *anlama*, bir modernliğe ve bir eyleme kapılmak da demektir– esasen sanat olmayan bir şeyin çekiciliğine kapılmak olduğunu açıkça söyler. Bu ifade en anonim ve şekilsiz "tema"ya (kalabalık temasına) göndermede bulunarak dile getirilir: "*C'est un moi insatiable de non-moi.* (Ben-olmayana doymak bilmeyen bir ben)..."¹⁸ Eğer bu "ben"in, konu metaforunda, edebiyatın özgüllüğüne işaret ettiğini hatırlayacak olursak, bu durumda söz konusu özgüllük kendi özgüllüğüne sadık kalamamasıyla tanımlanır.

En azından, edebiyat adı verilen belli bir varlık tarzının ilk anına tekabül eder bu. Edebiyatın münferit bir kendi kendini inkâr ânı olarak değil; istenirse bir anlar silsilesi ya da bir kalıcılık olarak temsil edilebilecek –fakat bu sadece bir temsildir– bir anlar çoğulluğu şeklinde var olan bir varlık olduğu ortaya çıkar çok geçmeden. Bir başka deyişle, edebiyat bir hareket olarak temsil edilebilir ve özünde bu hareketin kurmaca anlatısıdır. Kendi özgüllüğünden kaçışının ilk anını, edebiyatı olduğu yere geri götüren bir geri dönüş ânı takip eder – fakat şunu unutmamak gerekir ki "sonra" ve "takip eder" gibi sözcükler bir artzamanlılıktaki gerçek anlara işaret etmez, aksine salt kalıcılık *metaforları* olarak kullanılırlar. Baudelaire'in metni bu geri dönüşü, bu *reprise*'yi çarpıcı bir açıklıkla resmeder. Yukarıdaki "*moi insatiable de non-moi ...*" kendi merkezinden uzaklaşmaya çalışırkenki sabırsızlığını ortaya seren bir dizi "tema"ya doğru hareket etmektedir. Yüzeyleri gittikçe artan bir gerçekçilik ve mimetik sağlamlıkla betimliyor olmakla birlikte bu temalar somutluk ve tözelliklerini gittikçe yitirirler. Ne kadar gerçekçi ve resimsel olurlarsa, o kadar soyutlaşırlar, bu temaların öz-

güllüğü dışında salt dil ve salt *signifiant* olarak var olacak anlam kalıntısı da o kadar az olur. Baudelaire'in başvurduğu son temanın (araba teması) arabanın olgusallığıyla hiçbir alakası yoktur – hem de Baudelaire, Constantin Guys'in resimlerinde "arabanın aksamı kusursuzdur; her parça yerli yerindedir ve düzeltilecek hiçbir şeyi yoktur"¹⁹ diye ısrar etmesine karşın. Fakat arabanın tözel, tematik anlamı ortadan kalkmıştır:

Bir araba hangi duruş içinde yakalanmış, hangi hızla ileri atılmış olursa olsun, hareketinde, tıpkı bir gemide olduğu gibi, sözcüklere dökülmesi (*très difficile sténographier*) çok zor olan, gizemli ve karmaşık bir zarafet barındırır. Sanatçının bundan aldığı göz zevki, zaten yeterince karmaşık bir nesne olan gemi veya arabanın, uzam içinde art arda ve süratle ürettiği geometrik figürler dizisinden kaynaklanıyor olsa gerek.²⁰

Burada [stenografla] sözcüklere dökülen şey, edebiyatın, görülmür ve metaforik bir ardışıklık içinde, önce kendisinden uzaklaşma sonra da geri dönme hareketidir. Temadan geriye kalan kabataslak bir şeydir sadece, taslak bile değildir; bir şekilden ziyade bir zaman-arabeskidir. Araba alegori yoluyla hiçliğe dönüştürülmüştür ve yalnızca dilsel varlığa sahip olan ardışık bir hareketin salt zamansal bir titreşimi olarak var olur – zira hiçbir şey Baudelaire'in anlaşılacak için kullanmak zorunda olduğu "*figures géométriques*" (geometrik şekiller) ifadesinden daha radikal bir metaforikliğe sahip değildir. Fakat bu geometrinin dil olmayan her şeye başvuracağı inancı yüzünden yanlış anlaşılacak istemediğini ve anlaşılacak istediğini, bunun üstü kapalı bir şekilde belli bir yazı tarzıyla özdeşleştirilmesinden anlayabiliriz. Stenografi sözcüğündeki, dar anlamına gelen *stenos*, edebiyatın kendi sınırları içine kapatılmasına, Baudelaire'in bir zul olarak yaşadığı kalıcılığa ve tekrara olan bağımlılığına işaret eder. Fakat bu sözcüğün bir yazı biçimini anlatıyor oluşu, kendisinin salt bir tekrar, salt bir kurmaca ve alegori olduğunu bilen, eylemin ya da modernliğin kendiliğindenliğine sonsuza dek katılamayacak olan bir dil biçimi olarak edebi bir varlık tarzına dönme zorlanmasını (*compulsion*) gösterir.

Bu metnin hareketi –bu hareketin ilk şiirlerinin duyumsal zenginliğinden *Paris Sıkıntısı*'nın düzyazı şiirlerindeki tedrici alegori-

leştirmelere doğru yönelen Baudelaire'in şiirsel gelişimine koşut gittiğini göstermek mümkündür— farklı açıklık derecelerinde de olsa her yazar da ortaya çıkar ve onların yazar olarak adlandırılma iddialarının meşruluğunu ölçmemizi sağlar. Modernliğin, edebiyatın ayırt edici doğasının tüm giriftliği içerisinde ortaya serilmesini sağlayabilecek kavramlardan biri olduğu ortaya çıkar. Bu kavramın eleştirel tartışmalarda merkezi bir mesele haline gelmiş ve bunu kendi mesleklerine bir tehdit olarak görmek zorunda kalan yazarlar için bir eziyet kaynağı olmuş olması boşuna değildir. Vicdan azabı duymadan bunu ne kabul edebilirler ne de reddedebilirler. Kendileri modern olduklarını iddia ettiklerinde, edebi seleflerinin benzer iddialarına olan bağımlılıklarını keşfetmeye mahkûmdurlar; yeni bir başlangıç oldukları iddiasının zaten her zaman dile getirilmiş bir iddianın tekrarı olduğu anlaşılır. Baudelaire bir edim olarak kavranan tekil buluş anını, en azından iki ayrı an içeren ardışık bir hareketle ikame etmek zorunda kalır kalmaz, eklemlenmiş bir zamanın derinliklerini ve karmaşıklıklarını —geçmiş ile gelecek arasında herhangi bir bugünün varlık kazanmasını sonsuza dek engelleyen bir karşılıklı-bağımlılığı— varsayan bir dünyaya girer.

Önce gelen bir şey ne kadar kökten reddedilirse, geçmişe olan bağımlılık da o kadar artar. Antonin Artaud kendisinden önceki bütün teatral sanat biçimlerini reddedecek kadar uca savrulabilir; kendi eserinde, her türlü yazılı metin biçiminin yok edilmesini talep edebilir — ama yine de en sonunda kendi anlayışını Bali tiyatrosu gibi tiyatronun akla hayale gelebilecek en metne sadık, en modernlikten uzak örneklerine dayandırmak zorunda kalır. Ayrıca bunu, böylece kendi projesini yok ettiğini tümüyle bilerek, hainin katılmaya karar verdiği tarafa duyduğu nefretle yapmak zorundadır. Artaud'ın tüm girişimini dayandırdığı tiyatro kavramının ta kendisine saldırdığı satırları ("Balililerin sistemi kadar dinsiz imansız bir şey yoktur...") alıntılaman Jacques Derrida, haklı olarak şu yorumda bulunabilmiştir: "[Artaud] tekrara dayalı bir tiyatroyu bir türlü kabul edemedi, her türden tekrarı yok edecek bir tiyatrodansa vazgeçemedi."²¹ Aynı ölümcül etkileşim yazarın modernliğe karşı tutumunu

21. Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", *L'Écriture et la différence* (Editions du Seuil: Paris, 1967), s. 367.

da belirler: Modern olma iddiasından vazgeçemez, ama aynı şekilde seleflerine –ki vakti zamanında onlar da aynı duruma düşmüştür– olan bağımlılığını da kabul edemez. Baudelaire selefi Rousseau'ya hiçbir zaman son düzyazı şiirlerinin aşırı modernliğinde olduğu kadar yakın, Rousseau da edebi atalarına hiçbir zaman edebiyatla daha fazla bir işi yokmuş gibi davrandığında olduğu kadar bağlı olmamıştır.

Dolayısıyla edebiyatın ayırt edici niteliği, kendisini dayanılmaz olduğu hissedilen bir durumdan kaçamama basiretsizliği olarak gösterir. Sanki bu çelişkinin sonu gelmeyen baskısında hiçbir son, hiçbir mola yoktur, en azından olaya özne olarak yazarın bakış açısından yaklaştığımızda. Modern olamadığını keşfetmek onu edebiyatın özerk sahası içindeki kalabalık cemaate geri götürür, ama asla sahici bir teskin olma hissi yaşamaz. Zaten böyle bir durumda teskin olabildiği andan itibaren artık o bir yazar değildir. Dili belli oranda bir dinginliğe sahip olabilir; nihayetinde dil, içinde bulunduğu müşkül vaziyetin metaforik olarak temalaştırılmasına olanak tanıyan bir feragatin ürünüdür. Fakat bu feragat özneyi içermez. Modernliğin süregelen çekiciliği, edebiyattan çıkıp anın gerçekliğine yaklaşma arzusu üstün gelir ve sonra kendi üzerine katlanarak edebiyatın tekrarını ve devamlılığını yaratır. Dolayısıyla modernlik esas olarak edebiyattan bir uzaklaşma ve tarihin bir reddi olmasına karşın, edebiyata kalıcılık ve tarihsel varoluş kazandıran ilke olarak da hareket eder.

Bu içsel çelişkinin edebi dilin yapısını nasıl belirlediği bu deneyimin sınırları dışındadır. Biz bu noktada daha ziyade edebiyat kadar kendi kendisiyle çelişen bir kendiliğin tarihinin tasavvur edilebilir olup olmadığıyla ilgileniyoruz. Edebi çalışmaların mevcut durumunda bu olanak açıkça oturtulmuş olmaktan uzaktır. Edebiyatı sanki ampirik bir veriler yığınıymış gibi ele alan pozitivist edebiyat tarihinin olsa olsa edebiyat ne değilse onun tarihi olabileceği genel olarak kabul edilmektedir. En iyi şekliyle, gerçek edebi incelemenin yolunu döşeyen hazırlık kabilinden bir sınıflandırma, en kötü şekliyleyse edebi anlayışın önünde bir engel olacaktır. Öte yandan, edebiyatın içsel yorumu tarih-karşıtı ya da tarih-dışı olduğu iddiasındadır, ama çoğunlukla eleştirmenin kendisinin farkında olmadığı bir tarih mefhumunu baştan varsayar.

Edebiyatı, modernlik kavramının bakış açısından, bir varlığın (*entity*) kendi varlık tarzından uzağa ve yakına doğru sürekli gelgitleri olarak betimlerken, bu hareketin zamansal açıdan gerçek bir ardışıklık içerisinde gerçekleşmediğini daima vurguladık; bunu bu şekilde temsil etmek, aslında eşzamanlı bir bitişiklik olarak gerçekleşen bir şeyden ardışıklık türeten bir metafordan ibarettir. Sürecin ardışık, artzamanlı yapısı bir olay değil, bir varlık (*entity*) olarak edebi dilin doğasından kaynaklanır. İşler sanki edebi bir metin (ya da edebi bir meslek) önce kendi merkezinden uzaklaşmış, sonra yüzgeri edip belirli bir anda kendisine doğru geri katlanarak gerçek köken noktasına dönmüş gibi gerçekleşmez. Kurmaca noktalar arasındaki bu hayali hareketler bir coğrafyadaki yerler ya da bir oluşum tarihi içindeki olaylar gibi saptanamaz, tarihleri belirlenemez ve temsil edilemez. Kullandığımız söylemsel metinlerde bile –Baudelaire'de, Nietzsche'de ve hatta Fontenelle'de– *kaçış, geri dönüş* ve *kaçışın geri dönüşe* ya da *geri dönüşün kaçışa dönüştüğü dönüm noktasından* oluşan üç an, birbirlerinden ayıramayacak kadar iç içe geçmiş anlam düzeylerinde eşzamanlı olarak var olurlar. Mesela, Baudelaire "*représentation du présent*"dan (bugünün temsili), "*mémoire du présent*"dan (bugünün belleği) "*synthèse du fantôme*"dan (hayaletin sentezi) ya da "*ébauche finie*"den (tamamlanmış taslak) bahsederken, kullandığı dil aynı anda hem kaçışı hem dönüm noktasını hem de geri dönüşü adlandırır. Argümanımızın tamamı bu tür sıkıştırılmış formüllerde saklıdır. Söylemsel metinler yerine şiirsel metinler kullanmış olsaydık, bu durum daha belirgin olacaktı. Dolayısıyla edebiyat tarihini yukarıda tanımlamaya çalıştığımız gelgitli hareketin artzamanlı anlatısı şeklinde tasavvur etmek yanlıştır. Bu tür bir anlatı yalnızca metaforik olabilir ve tarih de kurmaca değildir.

Kendi özgüllüğüne ilişkin olarak (yani, tarihsel betimlemeye açık mevcut bir kendilik olarak), edebiyat aynı anda hem hatalı hem de doğru tarzda var olur; kendi varlık tarzına hem ihanet hem de riayet eder. Dolayısıyla edebiyatı yalnızca ne değilse o olarak (nesnel bir olgu, ampirik bir psişe ya da metin olarak edebi metni aşan bir iletişim) gören pozitivist bir tarihin yetersiz kalması kaçınılmazdır. Aynısı edebiyatın özgüllüğünü (Fransız yapısalcılarının, Rus biçimcilerinin izinden giderek verdiği adla, edebiyatın edebili-

ğini [*littérarité*]) bir önkabul olarak alan edebiyat yaklaşımları için de geçerlidir. Edebiyat kendi kendisini tanımlaması çerçevesinde rahat edebilseydi, tarihselden ziyade bilimsel olan yöntemlerle incelenebilirdi. Durum artık bu olmadığında, kendilik kendi ontolojik konumunu sürekli sorguladığında, biz de kendimizi tarihle sınırlandırmak zorundayız. Yapısalcıların kendilerine koyduğu bir edebi biçimler bilimi oluşturma hedefi sanki bu istikrar sağlanmış gibi hareket eder ve edebiyata sanki kendi kendini tanımlamayla bir yandan akim bırakıp bir yandan da tekrar denemeyi içeren gelgitli hareket onun dilinin kopmaz bir parçası değilmiş gibi yaklaşır. Dolayısıyla yapısalcı biçimcilik edebiyatın zorunlu bileşenini (ki modernlik teriminin ideolojik ve polemiksel anlamlarına karşın buna son kertede modernlik demek çok da yanlış olmaz) sistematik olarak es geçer. Edebiyatta modernliği inkâr eden eleştirel yöntemin eleştirel hareketler içinde en modern olarak görünmesi –ve kimi açılardan da öyle olması– son derece manidar bir paradokstur ve edebiyatla alakalı her şeyin hemen bir Pandora kutusu haline dönüştüğünü bir kez daha kanıtlar.

Bizi yanıltıcı bir şekilde onun *içine* ya da *dışına* koyarak edebiyatı budamayacak, edebi açmazı tüm süreç boyunca muhafaza edebilecek, edebiyatın kendisi hakkında aktardığı bilginin aynı anda hem doğruluğunu hem de yanlışlığını izah edebilecek, metaforik ve tarihsel dil arasında ince bir ayırım yapmayı bilecek ve de hem edebi modernliği hem de onun tarihselliğini açıklayabilecek bir edebiyat tarihi tasavvur edebilir miyiz? Kuşkusuz, bu tür bir kavrayış, tarih anlayışının ve onun da ötesinde bizim tarih fikrimizin dayalı olduğu zaman anlayışının gözden geçirilmesi anlamına gelecektir. Sözgelimi Nietzsche'nin metninde işler bulduğumuz, tarihi yaratıcı bir süreç olarak gören önkabule dayalı kavrayıştan –her ne kadar bu metin de bu anlayışa karşı isyan etme gayesi gütsede– vazgeçilmesi; ayrıca da geçmişin tıpkı bir ata gibi, aracısız bir mevcudiyet anında aynı yaratıcı süreci tekrarlamaya muktedir bir gelecek peydahladığı bir ebeveyn yapısına benzediği zamansal bir hiyerarşi olarak tarih görüşünün terk edilmesi anlamına gelecektir. Edebiyatta hâkim olan doğru-yanlış ilişkisi bir oluşum süreci içinde temsil edilemez, zira doğru ve yanlış eşzamanlı olarak var olurlar (ve dolayısıyla birinden birinin kayırılmasının önüne geçilmiş olur). Ede-

biyat tarihinin temellerini gözden geçirme ihtiyacı insanı ümitsizliğe düşürecek kadar bitmek bilmez bir görev anlamına geliyormuş gibi görünebilir; edebiyat tarihinin aslında genel anlamıyla tarihin paradigması olabileceğini ileri sürersek, bu görev daha huzursuzluk verici görünecektir, zira bizzat insan, tıpkı edebiyat gibi, kendi varlık tarzını sorgulamaya muktedir bir kendilik olarak tanımlanabilir. Fakat görev ilk başta görüldüğünden daha kolay olabilir. Edebiyat tarihinin ana ilkeleri olarak formüle ettiğimiz tüm talimatları, bir edebiyat metnini okumak ve anlamak gibi çok daha mütevazı bir görev üstlendiğimizde, zaten neredeyse sorgusuz sualsiz yerine getiririz. İyi birer edebiyat tarihçisi olmak için, bizim edebiyat tarihi adını verdiğimiz şeyin edebiyatla çok az alakası olduğunu ya da hiç alakası olmadığını ve edebi yorum dediğimiz şeyin –tabii iyi bir yorum olması kaydıyla– aslında edebiyat tarihi olduğunu unutmamak zorundayız. Bu anlayışı edebiyatın ötesine taşırsak, aslında tarihsel bilginin temellerinin ampirik olgular değil, –savaş ya da devrim kisvesine bürünseler dahi– yazılı metinler olduğu doğrulanmış olur yalnızca.

Lirik ve Modernlik

Denememin başlığı ve teamüller ayrıntılı bir tefsire girişmeden önce birtakım ön açıklamalar yapmamı gerekli kılıyor. Bu yazıda çağdaş şiiri betimleyici bir biçimde nitelemekle ilgilenmiyorum, genel olarak edebiyatta modernlik sorununu ele alıyorum. "Modernlik" kavramı, basit bir kronolojik anlamda, "yakın dönem" ya da "çağdaş" sözcüklerinin (olumlu ya da olumsuz bir değer-vurgusu da eklenmiş şekilde) az çok eşanlamlısı olarak kullanılmıyor. Modernlik kavramı daha genel olarak, her türlü edebiyatın bugünde var olduğu ve kendi zamansal şimdilik hissini modernlikle paylaştığı iddiasında olan bir bakış açısından ele alınması ya da okunması gerektiği yolundaki sorunlu ihtimale işaret etmektedir. Dolayısıyla teorik açıdan modernlik sorunu, çağdaş olsun olmasın, her dönem her türlü edebiyat için geçerlidir. Fakat uygulamaya geldiğinde, sorun daha pragmatik olarak kabaca çağdaş bir perspektif olduğunu varsayan ve yakın dönem edebiyatı eski edebiyata tercih eden bir bakış açısından konulmalıdır. Bu zorunluluk, kendisi de kısmen pragmatik ve betimleyici kısmen de kavramsal ve normatif bir terim olan "modernlik" kavramının müphem konumunun sonucudur. Sözcüğün yaygın kullanımında, pragmatik imalar irdelenmemiş teorik olanakları genellikle gölgede bırakmaktadır. Benim vurgum belirli oranda bu dengeyi yeniden sağlamaya yönelik: Tarihsel olumsuzlıklardan bağımsız bir şekilde var olan edebi kategoriler ve boyutlar üzerinde durmamın sebebi budur, verdiğim esas taviz de örneklerin modern adı verilen edebiyattan ve eleştiriden seçilmiş olmasıdır. Fakat varılan sonuçlar birkaç küçük değişikliklerle diğer tarihsel dönemlere de aktarılabilir ve edebiyat bu şekliyle nerede ve ne zaman ortaya çıksa uygulanabilir.

Nitekim zamansal açıdan mümkün olduğu varsayılan şey –ki bu bir varsayımdan ibarettir, zira teoriyi pragmatik gerekçelerle se-

çilmiş örnekler üzerinden geliştirmek ya da bu örnekler üzerinde uzlaşmak aslında halledilmemiş olan sorunun çözülmüş olduğunu varsaymak ve meseleyi ele almayı ertelemek demektir— coğrafi ve uzamsal bağlamda çok daha kolaylıkla gerekçelendirilebilir. Ben örneklerimi esasen Fransız ve Alman edebiyatından seçtim. Argümanımın polemik kısımları, görece küçük bir grup Alman araştırmacı—Kıta eleştirisi açısından temsili niteliği olsa da hiçbir şekilde baskın bir niteliğe sahip olmayan bir grup— arasında yaygın olan bir eğilime yöneltmiştir. Fakat İngiliz ya da Amerikan edebiyatında da benzer metinler ve eleştirel tutumlar bulmak zor olmayacaktır; Fransa ve Almanya üzerinden dolaylı bir yoldan gidilmesi, gerekli geçişler bir kez yapıldıktan sonra, yerel sahneyi daha net bir şekilde görmemizi sağlayacaktır. Denemenin doğal yayılımı bu doğrultuda olacaktır.

Modernlik, tarihsel bir tema olarak değil de böyle genel ve teorik bir tema olarak kavrandığında; lirik şiir ele alınırken yapılan modernlik değerlendirmesinin, örneğin düzyazı anlatı ya da tiyatro ele alınırken yapılandan farklı olacağı önsel olarak kesin değildir. Düzyazı, şiir ve tiyatro arasındaki olgusal ayrım, içsel olarak herhangi bir edebiyat türüyle sınırlı olmayan bir kavram olan modernliği kapsayacak şekilde genişletilebilir mi? Lirik şiirle arasında bağlar kurarak, modernliğin doğası hakkında romanları ya da tiyatro oyunlarını ele alırken bulamadığımız bir şeyler bulabilir miyiz? Burada da kalkış noktası bir çıkar yol olarak seçilmelidir; teorik gerekçelerle, yani bu çıkar yolu eninde sonunda teorik olarak teyit edebiliriz umuduyla değil. Çağdaş eleştiride modernlik sorusunun lirik şiir söz konusu olduğunda düzyazıdakinden biraz daha farklı bir şekilde sorulduğu kabul edilen bir gerçektir. Edebi-tür kavramları modernlik fikrine karşı bir şekilde hassas görünebilir ve böylece aralarında zamansal yapıları bakımından bir ayrım yapma olanağı gündeme gelir — zira modernlik özü bakımından zamansal bir düşüncedir. Fakat modernlik ile temel edebi-türler arasındaki bağlantı açık olmaktan uzaktır. Bir yandan mensur edebi söylemin daha öz bilinçli ve düşünömlü biçimlerinin aksine, lirik şiir dilin evrilmiş değil, ilk evrelerindeki ve kendiliğinden bir biçimi olarak görülür çoğunlukla. On sekizinci yüzyılda dilin kökeni üzerine yapılan spekülasyonlarda, arkaik dilin şiire, çağdaş ya da modern dilinse

düzyazıya ait olduğu görüşü çok yaygındır. Bunlardan yalnızca en ünlülerini saymak gerekirse, Vico, Rousseau ve Herder gibi yazarların hepsi şiirin düzyazıya üstünlüğünü savunur ve bu düşüncelerine aynı zamanda kendiliğindenliğin kaybını düşüş sayan bir değer-vurgusu eşlik eder – ama şunu da söylemek gerek, on sekizinci yüzyıl ilkelciliğinin bu veçhesinin tekyönlülüğü ve tekbiçimliliği, sonraki yorumcularına nazaran yazarlarda çok daha azdır. Her hâlükârda, değer yargılarından bağımsız olarak, şiirin ilk dil olarak tanımlanması şiire modernin tam karşısı olan arkaik ve kadim bir nitelik kazandırmıştır; öte yandan ilk itkiyi yalnızca (tabii eğer tümüyle görmezden gelmezse) taklit ya da temsil edebilen söylemsel düzyazının kasıtlı, soğuk ve rasyonel niteliği de modernliğin gerçek dilidir. Aynı varsayım on sekizinci yüzyılda başka bir bağlamda da karşımıza çıkar ve burada "şiir" in yerini alan "müzik", bir önceki varsayımda düzyazının yerini tutan dile ya da edebiyata karşıttır. İyi bilindiği üzere, sonrasında bu karşıtlık post-sembolist estetikte bir klişe haline geldi, öyle ki Valéry ya da Proust gibi yazarlarda (her ne kadar çoğunlukla ironik bir bağlam içerisinde olduğu anlaşılamasa da) hâlâ mevcuttur. Müzik, Proust'un deyimiyle, "ruhun" bütünlüklü, preanalitik "iletişimi", "insanoğlu sözlü ve yazılı dil gibi başka yollar seçtiği için devamı gelmeyen bir olanak" olarak görülür.¹ Proust'un paylaşmaktan ziyade gizlemsizleştirdiği bu nostaljik ilkelcilikte, şiirin müziği ve düzyazının rasyonelliği, antik olanın modern olana karşıtlığı kadar birbirine karşıttır. Bu bakış açısından, lirik şiirin modernliğinden bahsetmek abesle iştigal etmektir, zira lirik tam da modernliğin antitezidir.

Ne ki yaşadığımız yirminci yüzyılda modernliğin avangard diye bilinen toplumsal izdüşümünü düzyazı yazarlarından ziyade genellikle şairler oluşturmaktadır. Yüzyılın en saldırgan modern edebiyat hareketleri olan gerçeküstücülük ve dışavurumculukta, hiçbir şekilde, düzyazının şiire, dramatik ya da anlatsal olanın lirik olana üstünlüğü savunulmaz. Yakın geçmişte, bu eğilim değişmiş olabilir. Çağdaş Fransız edebiyatında elini sallasan *nouveau roman*'dan

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, haz. Pierre Clarac ve André Ferré, Pléiade baskısı (Paris, 1954), "La Prisonnière", s. 258; Türkçesi: *Mahpus*, çev. R. Hakmen, İstanbul: YKY, 2005.

bahsedene çarpıyor, ama *nouveau poésie*'den (yeni şiir) dem vuran yok. Fransız yapısalcı "yeni eleştiri" düzyazı anlatıyla şiirden çok daha fazla ilgilidir ve bazen bu tercihi açıktan açığa şiir-karşıtı bir estetikle mantıksal bir zemine oturtmaya çalışmaktadır. Fakat bu kısmen yerel bir fenomen, Fransız eleştirisinin şiirden yana geleneksel eğilimine bir tepki ve belki de yeni oyuncak alınmış bir çocuğunu andıran masum bir mutluluktur. Düzyazı analizi için uygun eleştirel araçlar olduğunun keşfi Amerikan ve İngiliz eleştirmenleri açısından katiyen bu denli büyük bir yenilik değildir; bu yeni Fransız anlatı tarzı incelemeleri onlarda daha ağırbaşlı bir *déjà vu* hissi uyandırmış olabilir. Ancak, Almanya'da çağdaş Fransız okullarına hiçbir şekilde karşı ya da ideolojik açıdan muhalif olmayan eleştirmenler arasında, lirik şiir modernlik tanımı için tercih edilen araştırma konusu olmayı sürdürmektedir. Yakın zamanda yayımlanan "Modernlik Paradigması Olarak Lirik" adlı derlemenin editörleri, "lirik, modern edebiyatın evriminin paradigması olarak seçildi, çünkü edebi biçimlerin çözülüşü daha önceden gerçekleşmişti ve bu durum edebi türler içerisinde en iyi lirikte gösterilebilir" iddiasını dile getirmişlerdir.² Dolayısıyla lirikte modernlik sorunu burada, abes yaftası yemek bir tarafa, genel olarak edebiyatta modernlik tartışmasına erişim için en iyi araç olarak görülmektedir. Salt tarihsel açıdan, bu konum kuşkusuz akla yatkındır: Lirik şiire öncü bir rol vermeden edebiyatta modernlikten bahsetmek olanaksızdır; modernlik üzerine en manidar teorik yazıların bazılarını, şiir konusunu ele alan denemelerde görüyoruz. Ne var ki modernlik perspektifi içerisinde ele alındıklarında şiir ile düzyazı arasında doğan gerilim hiç de anlamsız değildir; sorun, bizim bu denemede ulaşmayı umduğumuz noktanın epey ötesine ulaşınca kadar ertelenmesi gerekecek kadar karmaşıktır.



2. *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, haz. W. Iser, *Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe*, II (Münih, 1966), s. 4.

Yeats 1936'da kendi derlediği modern İngiliz şiiri antolojisine, bir bakıma ilhamdan ziyade yorgunluk izleri gösteren bir giriş yazısı yazmak zorunda kaldığında, bu fırsatı kendisi kadar modern bulmadığı Eliot ve Pound ile arasına mesafe koymak için kullanmış ve bu bağlamda da Walter James Turner ve Dorothy Wellesley'i kendisini ana temsilcisi saydığı gerçekten modern bir eğilimi temsil eden birer payanda olarak kullanmıştır. Bu kanaati cesurca savunabildiğinin en güzel kanıtı, antolojide kendisine diğer bütün şairlerden iki kat daha fazla yer ayırmış olmasıdır – tek istisna Oliver St. John Gogarty'dir ki o da çok tehlikeli bir rakip sayılmaz. Bu iddianın teorik gerekçesi hafif kaçsa da, son gelişmeler ışığında çok akıllıca olduğunu da söylemek gerek. "İyi" ve modern şiir –yani kendisinin– ile o kadar da iyi olmadığı gibi modern de olmayan şiir –esasen Eliot'unki ve Pound'unki– arasındaki karşıtlık, temsil şiiri ile artık mimetik olmayan bir şiir arasında kurulan bir tezat bağlamında gösterilir. Mimetik şiir, Stendhal ile özdeşleştirilmesi biraz yersiz kaçsa da (ama bir yandan da bir düzyazı yazarına göndermede bulunuluyor ve Eliot'ın kesinliğindeki ve Pound'un kaosundaki düzyazı unsurlarına saldırılıyor olunması manidardır) sembol olarak aynayı kullanır. Muntazam ve nesnel dış hatlarıyla mı yoksa şekilsiz bir akış olarak mı görüldüğünden bağımsız olarak bir dış dünyaya dayanan bir şiirdir bu. Diğer şiir türünün, "saklı bir şekilde de olsa her zaman bilgimizin arkasında olan ... acı, şaşkınlık ve kötülüğün tek kaynağı ... kişisel ruha"³ dayalı olduğu söylenen şiirin karakterize edilmesi çok daha zordur. Yeats'ten olmasa bile M. H. Abrams'tan bildiğimiz üzere, bu şiirin sembolü lambadır, ama burada Abrams'ın romantik edebiyat teorisi üzerine yazdığı kitabın başlığı için bu sembolik çifti seçmesini sağlayan dehası romantizmin poetikasına değil, Yeats'in kastettiği şeye ilişkin olarak sanırım biraz yanıltıcıdır. Abrams'ın kitabında lamba, doğa dünyasına benzeyen bir mikrokozmos olarak, kurucu, özerk benliğin –romantik teoride büyük bir yere sahip olan yaratıcı öznelliğin– sembolü haline gelir. Bu lambanın ışığı bir bilincin özbilgisidir, gün ışığında görüşün iç-

3. *Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, haz. W. B. Yeats (New York, 1936), Giriş, s. XXXI.

selleştirilmiş bir metaforudur; aralarındaki diğer farklılıklar ve karşıtlıklar ne olursa olsun ayna da lamba da ışığın sembolüdür. Fakat Yeats'in lambası benliğin değil, onun verdiği adla "ruh"un sembolüdür ve benlik ve ruh, kendisinin şiirlerinden bildiğimiz üzere, birbirine karşıttır. Ruh doğal ya da yapay (yani, temsil edilen ya da taklit edilen) ışık âlemine değil, uyku ve karanlığın dünyasına aittir. Gerçek ya da kopya doğada değil, kitaplarda saklı bir tür bilgelikte ikamet eder. Kişisel ve içedönük olduğu oranda, ruh benliğe benzer ve ona yalnızca benlik yoluyla (doğa yoluyla değil) erişilebilir. Ama benlikten ve benliğin ötesine geçmek gerekir; gerçekten modern bir şiir, hâlâ gerçekliğin temsiline hayatın gündüz dünyası içinde iştigal eden benliğin karşısına Yeats'in ruh dediği şeyi çıkaran kesintisiz çatışmanın farkına varan şiirdir. Şiirsel söyleyiş diline tercüme edildiğinde, modern şiirin hem sembol hem alegori niteliğinde, doğadaki nesneleri temsil eden ama tümüyle edebi kaynaklardan alınmış olan imgeler kullandığını anlatır. Bu iki dil tarzı arasındaki gerilim benliğin özerkliğini de sorgulanır hale getirmektedir. Modern şiir Yeats tarafından dilin temsil işlevi içindeki ve özerk bir benliğin edimi olarak dil anlayışı içindeki bir çatışmanın bilinçli ifadesi olarak tarif edilir.

Modern şiir sorununa mecburen daha kişisel olmayan bir tarzda yaklaşan kimi edebiyat tarihçilerinin modern lirik şiir üzerine yazdıkları bununla çarpıcı bir benzerlik göstermektedir. Aralarında Vossler, Curtius, Auerbach ve Leo Spitzer'in de bulunduğu Alman kökenli Romantik araştırmacıların oluşturduğu olağanüstü grubun son temsilcilerinden olan Hugo Friedrich, *Modern Liriğin Yapısı* adlı kısa kitabıyla muazzam bir etki yarattı.⁴ Friedrich, Marcel Raymond'un *From Baudelaire to Surrealism*'inde (Baudelaire'den Gerçeküstücülüğe) de görülen geleneksel tarihsel örüntüyü kullanır ve on dokuzuncu yüzyıl Fransız şiirini ve özellikle de Baudelaire'i Batı lirik şiirinin tümüne sirayet eden bir hareketin başlangıç noktası olarak gösterir. Friedrich'in ana kaygısı, bir metin tefsircisi olması bakımından gayet anlaşılır bir şekilde, modern şiirin özel zorluğu ve müphemliğidir – Yeats'in ayna ve lambadan oluşan ışık-sembo-

4. Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik*, genişletilmiş baskı (Hamburg, 1967). Mayıs 1967 itibarıyla, bu kitap 111 bin baskı yapmıştı.

lizmiyle hiç de ilişkisiz olmayan bir müphemlik. Modernliğe özgü müphemlik tarzının nedeni –Friedrich müphemlikten biraz rahatsızdır– gerek kendisi gerekse de Yeats açısından şiirin temsili işlevinin kaybında ve onunla kol kola giden benlik duygusunun yitirilmesinde aranmalıdır. Temsili gerçekliğin kaybedilmesi (*Entrealisierung*) ve benliğin kaybedilmesi (*Entpersönlichung*) kol kola gider: "Baudelaire ile birlikte modern lirik gayrişahsileşmeye başlar, en azından şu anlamıyla ki lirik ses artık eser ile ampirik şahıs arasındaki birliğin –birkaç yüzyıldır yazılagelen lirik şiirin hilafına romantiklerin kurmaya çalıştıkları birliğin– ifadesi değildir."⁵ Ayrıca Baudelaire'de "idealleştirme artık eski estetikte olduğu gibi gerçekliği süsleyip püsleyeyim diye değil, gerçeklik kaybolsun diye uğraşır." Modern şiirin –burada kastedilen Rimbaud'dur– "artık okur umurunda değildir. Anlaşılacak istemez. Sanrıyı andıran bir fırtınadır; tehlikenin çekiciliğinden kaynaklanan tehlike-öncesi korkuyu, hiç değilse bu korkuyu yaratmayı uman şimşek çakımlarıdır. Bunlar benliksiz, 'ben'in olmadığı metinlerdir. Zira zaman zaman yüzünü gösteren benlik 'kâhinin mektubu'na izdüşümünü bırakan yapay, yabancı benliktir." En nihayetinde, temsil işlevinin yerini herhangi bir anlama göndermede bulunmayan ses efektleri alır.

Friedrich temsilin kaybının (temsilin sorgulanmasından ya da müphemliğinden bahsetmek daha doğru olurdu) ve benliğin kaybının –aynı çekince burada da geçerli– neden bu şekilde birbirlerine bağlı olduklarını açıklayacak teorik bir neden sunmaz. Onun yerine, bu eğilimin en ilgisiz alakasız ve sözde-tarihsel açıklamasını yapar: on dokuzuncu yüzyılın ortalarından beri gittikçe daha nahoş bir hal aldığı söylenen bir gerçeklikten kaçış. Asılsız fantaziler, yani "...abes olan", diye yazar Friedrich, "Baudelaire ve takipçilerinin, gittikçe daha sınırlayıcı olan bir gerçeklikten kaçınmak *adına*, içine nüfuz etmek istedikleri gerçeksizliğin veçheleri halini alır." Buradaki eleştirel eda, marazilik ve dekadantlık çağrışımları aşikârdır ve Friedrich'in kitabının modern şiirin mahkûm edilişi –yazarın hiçbir yerde açıkça belirtmediği bir tezdır bu– diye okuma olasılığı kuşkusuz kitabın elde ettiği önemli başarıyı bir ölçüde açıklar. Bu-

5. Bu paragraftaki ve bir sonrakindeki alıntılar (sırasıyla) aynı eserden alınmıştır, s. 36, 56, 84, 53 ve 44. Tüm italikler bana ait.

rada da yine, netlik sağlamak adına, değer yargısını geçici olarak parantez içine almakta yarar var. Friedrich'in (ne kadar kaba olsa da) tarihselci okuldan geliyor oluşu ve modern edebiyatın evriminin daha geniş bir tarihsel örüntünün parçası olan bir çizgiyi takip ettiği düşüncesi denemesine genetik bir tarihsel tutarlılık kazandırmasına olanak tanır. Kesintisiz bir genetik zincir Baudelaire'in eserlerini ardılları Mallarmé, Rimbaud ve Valéry ile bu isimlerin diğer Avrupa edebiyatlarındaki muadillerine bağlar. Zincir iki tarafa doğru da genişler, zira Friedrich modern eğilimin kökenlerini Rousseau'ya ve Diderot'ya kadar uzandırır ve romantizmi de aynı zincirin bir halkası sayar. Dolayısıyla sembolist ve post-sembolist şiir belirli romantik içgörülerin sonraki, daha öz bilinçli ama aynı zamanda daha marazi bir versiyonu olarak tezahür eder; her ikisi de ayrımların niteliksel olarak değil, niceliksel olarak ya da dışsal (etik, psikolojik, sosyolojik ya da tümüyle biçimsel) kaygılar bağlamında yapılabileceği tarihsel bir süreç oluştururlar. Benzer bir görüş ABD'de, "Coleridge, Baudelaire ve Modernist Poetika" başlıklı 1964 yılında yayımlanan bir yazısıyla M. H. Abrams tarafından temsil edilmektedir.

Bu şema bizim bünyevi tarihsel düzen hissimiz açısından o kadar tatmin edicidir ki buna nadiren karşı çıkma gereği duyulmuş, hatta bunun potansiyel ideolojik anlamlarıyla zerrece uyuşmayacak kişilerce bile sessizlikle karşılanmıştır. Sözgelimi, modernlik konusundaki değerlendirmeleri Friedrich'inkine taban tabana zıt denilebilecek bir grup genç Alman araştırmacının hâlâ tamamen aynı tarihsel şemaya bağlı kaldıklarını görüyoruz. Hans Robert Jauss ve meslektaşlarından bazıları Friedrich'in analizinin merkezine koyduğu müphemlik tanısını önemli ölçüde inceltmişlerdir. Ortaçağ edebiyatı ve barok edebiyata ilişkin anlayışları –Friedrich modern lirik üzerine yazarken bunları yalnızca karşıtlık kurmak için kullanmıştır– Walter Benjamin gibi bir eleştirmenin on altıncı yüzyıl edebiyatı ve Baudelaire hakkında çok benzer terimlerle konuşmasını mümkün kılan temel yeni yorumlardan etkilendiğinden, Friedrich'in *Entrealisierung* ve *Entpersönlichung*'unu üslup açısından yeni bir sağlamlıkla betimlemelerine olanak tanır. (Belki de Almanya'daki herkesten daha fazla) Benjamin'in yardımıyla tüm anlamları yeniden kazanan geleneksel alegori terimini bu yazarlar sık

sık dildeki bir gerilimi (artık algı deneyimlerinden ya da algı-merkezli hayal gücü teorilerinden türetilen özne-nesne ilişkilerini model alamayan bir gerilimi) tarif etmek için kullanır. İlk denemelerinden birinde, Benjamin "algısal öge ile düşünsel öge arasındaki karşılıklı ilişkinin yoğunluğu"nun⁶ şiir yorumcusunun ana kaygısı yapılması gerektiğine işaret etmiştir. Bu durum anlam ile nesne arasında olduğu varsayılan mütakabiliyetin sorgulandığına işaret eder. Bu noktadan itibaren, her türlü dış nesnenin mevcudiyeti gereksiz olabilir ve 1960 yılında yayımlanan önemli bir makalede, H. R. Jauss alegorik üslubu "*beauté inutile*" (faydasız güzellik) olarak, göstergesi olabileceği bir dış gerçekliğe hiçbir gönderme yapılması olarak niteler. "Nesnenin ortadan kayboluşu" ana tema haline gelmiştir.⁷ Bu gelişme, başlangıcı az çok kesin bir şekilde saptanabilecek tarihsel bir süreç olarak görülür: Lirik şiir alanında Baudelaire hâlâ modern alegorik üslubun başlatıcısı olarak kabul edilmektedir. Artık yüzeysel sosyolojik kaygılardan ziyade dilsel ve retorik kaygılara dayalı olsa da, Friedrich'in tarihsel örüntüsü hâlâ yaşamaktadır. Jauss'un bir öğrencisi olan Karlheinz Stierle ardışık bir Nerval, Mallarmé ve Rimbaud üçlü okumasında bu şemayı belgelemeye çalışır ve bu üç metindeki tedrici gerçeklikten çıkarma sürecinin diyalektiğini gösterir.⁸

Stierle'nin, Mallarmé'nin son dönemlerine ait zor bir sonesi hakkındaki okuması, bu araştırmacılar grubunun (tüm siyasi görüşler tersi istikamette olsa da) Friedrich ile hâlâ paylaştığı basma-

6. "... die Intensität der Verbundenheit der anschaulichen und der geistigen Elemente." Walter Benjamin, "Zwei Gedichte von Hölderlin", *Schriften*, II içinde (Frankfurt a. M., 1955), s. 377.

7. Hans Robert Jauss, "Zur Frage der Struktureinheit älterer und moderner Lyrik", *GRM*, XLI (1960), s. 266.

8. Karlheinz Stierle, "Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfängen moderner Lyrik in Frankreich", *Lyrik als Paradigma der Moderne* içinde, s. 157-94. Ben bunu özü bakımından değil, daha ziyade tonu bakımından polemik konusu yapıyorum. K. Stierle de yazısının ilk haline sonradan yaptığı ekte, temsili-olmayan şiir olasılığı konusunda ifade edilen kimi kuşkuları paylaştığını kabul eder (A.g.y., s. 193-4). Mallarmé metninin analizinde iddia edilen "gerçeklikten bütünüyle çıkma" olasılığı böylelikle sorgulanır hale gelir. Ben soruna Stierle'nin yaptığı gibi edebiyat ile resim arasındaki karşıtlık üzerinden değil, genetik bir edebiyat tarihi kavramı ile modernlik arasındaki karşıtlık bağlamında yaklaşıyorum.

kalıp fikirlerin tartışılması için bir model işlevi görebilir. Stierle'nin, belki de üslup açısından olmasa bile kronolojik açıdan Mallarmé'nin son metni olan *Tombeau de Verlaine*'le (Verlaine'in Mezarı) ilgili yorumu, Benjamin'in izinden giderek şiirin müphemliğini ve söyleyişinin belirli bir anlama ya da anlamlara direnişini, bilinçli bir şekilde, düşünsel ve algısal öğelerin iç içe geçişleri olarak analiz eder. Stierle şu sonuca varır: Şiirin en azından belirli dizelerinde, duyuşsal öğeler tümüyle kaybolmuştur. Sonenin başlangıcında gerçek bir nesneden –mezar taşı– bahsedilir:

Le noir roc courroucé que la bise le roule
(Karayelle yuvarlanmaktan tepesi atan kara kaya)

fakat bu gerçek nesne, Stierle'ye göre, "temsil edilemeyen bir hareket yoluyla hemen gerçeksizlik boyutuna taşınır." İkinci kıtaya gelince, "artık hiçbir şekilde dış bir gerçekliğe göndermede bulunulamaz." Mallarmé'nin şiiri öznel hislerden ya da içedönük duygulardan ziyade nesnelerden, (Baudelaire ya da Nerval de dahil) diğer şairlerden daha fazla yararlanmasına karşın, nesnelere (*Vergegens-tändlichung*) bu şekilde geri dönüş, bizim gerçeklik hissimizi pekiştirmek bir tarafa, aslında tam bir gerçeksizlik yaratmak amaçlı ince ve başarılı bir stratejidir. Şiirde çeşitli nesneler arasında var olan ilişkinin mantığı artık doğanın ya da temsilin mantığına değil, aksine şairin doğal olaylara meydan okurcasına buyurduğu ve sürdürdüğü tümüyle düşünsel ve alegorik bir mantığa dayalıdır. Stierle, şiirde ortaya çıkan çeşitli "şeyler" arasındaki dramatik eyleme göndermede bulunarak, "şiirin durumu," diye yazar,

artık duyuşsal terimlerle temsil edilemez. ... Eğer nesneyi değil de onu gerçekdışı yapan şeyi düşünürsek, bu alegorik bir şeyleştirme (*Vergegenständlichung*) şiiridir. İnsanı en çok da gösterildiği varsayılan şeyin temsil edilemezliği sarsar: kendi isteğiyle yuvarlanan kaya ... Geleneksel alegoride somut imgenin işlevi anlamın daha görünür kılınmasını sağlamaktı. *Sensus allegoricus* (alegorik anlam) somut bir temsil olarak yeni bir açıklık kazanmıştı. Fakat Mallarmé'ye göre somut imge artık daha açık bir bakış sağlamaz. Nesne boyutunda ulaşılan bu birlik artık temsil edilemez. Şiirsel faaliyetin ürünü olması amaçlanan şey tam da bu gerçekdışı kümelenmedir.

Bu Mallarméci strateji, başvurduğu alegori tarzının merkezinde hâlâ bir özne olan ve psikolojik olarak güdülenmiş olan Baudelaire'

in ötesine geçen bir gelişme olarak görülür. Mallarmé'nin modernliği öznenen tümüyle bağımsızlaşmış alegorik (yani, temsili-olmayan) bir söyleyişin gayrişahsiliğinden kaynaklanır. Baudelaire'den Mallarmé'ye uzanan tarihsel süreklilik tedricen alegorikleştirme ve gayrişahsileştirme şeklindeki genetik bir hareketi takip eder.

Böyle bir teoriyi sınamanın en iyi yolu, bu teorelin savunucularının ortaya koyduğu tefsir çalışmasının niteliğine bakmaktır. Metne geri dönerek, kendimizi Stierle'nin argümanında önemli bir rol oynayan kilit sözcüklerden bir ya da ikisiyle sınırlayabiliriz. Öncelikle, ilk dizedeki "roc" (kaya) sözcüğü:

Le noir roc courroucé que la bise le roule

Soğuk kuzey rüzgârlarının sürüklediği bu kayanın hareketi, Stierle'ye bakılırsa, "bir çırpıda" temsilin ötesine geçmektedir. Şiirin yazılmasına vesile olan ve şiirin başlığında da göndermede bulunan gerçek nedenden ve Mallarmé'nin Poe, Gautier ve Baudelaire üzerine diğer şiirlerinden de bildiğimiz üzere, bu kaya aslında bir grup yazarın etrafında toplanıp Verlaine'in ölümünün birinci yılını yâd ettikleri mezar taşıdır. Böyle bir taşın salt rüzgâr gücüyle hareket ettirilebileceği ve sonrasında kişinin ellerini kullanmasıyla ("*Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains / Tâtant la ressemblance avec les maux humains*" – "İnançlı eller de zaptedemeyecek / İnsan acılarıyla benzerliğini yoklaya yoklaya") durdurulabileceği ya da (durdurma girişiminde bulunulabileceği) düşüncesi, gerçekten de temsili bir bakış açısından abestir. Keza mecazi olmayan bir eylemi (tâter – yoklamak) bir soyutlamayla (la ressemblance) birleştiren sözde-temsili cümle de bir o kadar abestir ki bu benzerlik sonrasında daha genel ve soyut bir şeyle ("*la ressemblance avec les maux humains*" – "insan acılarıyla benzerliği") kurulduğundan çok daha gerçekdışı bir hal alır. Bizim dokunduğumuz şey taş değil, rüzgârın oradan oraya sürüklediği bir taşın insan duygusuna benzerliğidir. Bu dramatik "durum"u temsilin ötesinde diye niteleyen Stierle'nin kuşkusuz bir bildiği vardır.

Fakat "roc" neden tek bir anlamla sınırlı olsun? Düz okumadan en uzakta konumlandığımızda, kayayı tümüyle sembolik anlamda, kurban edilmiş bir kişinin mezarından mucizevi bir şekilde alınmış olan ve İsa'nın dünyevi bir kişilikten semavi bir kişiliğe dönüşme-

sine olanak tanıyan bir taş olarak düşünebiliriz; bu tür bir mucize alegorik, ilahi bir rüzgâr yoluyla kolaylıkla başarılabılır. Bu tür bir göndermede bir yön yoktur. Şiirin geçtiği ortam tam da Verlaine'in bedeninden geriye kalanları değil, eserlerinin manevi varlığını onurlandıran (Yeats'in sözleriyle) "boş bir mezar"dır. Verlaine'in kendisi de, Mallarmé tarafından onun en önemli eseri olarak görülen⁹ *Sagesse*'de (Bilgelik), kendi kaderini daima bir *Imitatio Christi* olarak görür; o öldükten sonra da nedamet getirmiş günahkârın çektiği acıların kurtarıcı fazileti çok kereler vurgulanmıştır. Mallarmé'nin Verlaine üzerine kısa düzyazı metinlerinde, yoksulluk içinde ölüme terk edilen ve alkolikliğinden ötürü yaşamı boyunca serseri muamelesi gören, ama kaderi bir gecede Hristiyan kefaretiyle ilgili bir ders niteliği kazanan şairin yüzeysel bir şekilde Hristiyanlaştırılmasına duyduğu kızgınlığı sezinleyebiliriz. Verlaine'in böyle ucuz bir duygusallıkla bir Mesih figürüne dönüştürülüp (Miraç mucizesine yapılan göndermede bu ima edilir) ölümünün tüm insanlığın çektiği acıların bir timsali haline getirilmesi, Mallarmé'nin şiirsel ölümsüzlük anlayışına doğrudan doğruya karşıttır. Eserin gerçek hareketi, gelecekteki kaderi ve doğru anlaşılışı, bu tür ikiyüzlü softalıklarla durdurulamayacaktır ("*ne s'arrêtera pas*"). Hristiyanlığın ölümü kurtuluş olarak gören geleneksel ölüm anlayışına yönelik muhalefet –reddedilemez Masonik imalarıyla tüm *Tombeaux* şiirlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan bir temadır bu– "*roc*"un sembolik bir biçimde, Kutsal Kitap'a anıştırmada bulunarak okunuşu sayesinde daha en baştan işe karışmıştır.¹⁰

Bizi en fazla ilgilendiren husus, "*roc*" sözcüğünün birkaç anlama gelebileceği ve bu şekilde oluşturulmuş anlamlar sistemi içerisinde, farklı bir temsili mantığın işleminin beklenebileceğidir; dine ait mucizevi olaylar bağlamında artık doğalcı bir tutarlılık bekleyemeyiz. Fakat mezar taşının gerçek kayasıyla Mesih'in mezarının sembolik kayası arasında pek çok ara okuma mümkündür. Mal-

9. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, haz. Henri Modor ve G. Jean-Aubry, Pléiade baskısı (Paris, 1945), s. 873.

10. Aynı polemiği ton aynı vesileyle, yani Verlaine'in birinci ölüm yıldönümü için (15 Ocak, 1897) yazılmış olan kısa düzyazı metinde de görülebilir (Pléiade baskısı, s. 865). 1 Ocak 1897 tarihli *La Revue blanche*'ta yayımlanan sone aslında bu metinden önce kaleme alınmıştır.

larmé'nin Verlaine üzerine yazdığı bir diğer düzyazı metinde (Stierle bundan hiç bahsetmez), şiirde sonradan serseri (derbeder) diye adlandırılan Verlaine, soğğun, yalnızlığın ve fukaralığın bir kurbanı olarak görülür.¹¹ Dolayısıyla "roc", başka bir seviyede, Verlaine'in kendisini simgeliyor olabilir; Verlaine, kalın ve hantal cüssesiyle çok fazla görsel bir çabaya gerek olmaksızın bir "noir roc" (kara kaya) olarak görülebilir. Ocak ayında soğuk bir rüzgârın sürüklediği siyah nesne başka bir anlamı daha akla getirmektedir: koyu bir bulut. Mallarmé'nin bu dönemdeki şiirlerinde (akla *Bir Zar Atımı*, "A la nue accablante tu" vs. geliyor), bulut sembolizmi önemli bir yere sahiptir ve neredeyse bütün şiirlerinin sembolik cephaneliğine girmiştir – zira Mallarmé her metninde bütün sembolik araçlarından az da olsa yararlanmaya çalışır. Bu sonedeki gizli bulut imgesine ilk kez, zeki ve güçlü sezgilere sahip bir Mallarmé okuru olan Thibaudet'nin şiir üzerine yazdığı ve Stierle tarafından da zikredilen¹² bir yorumda dikkat çekilmiştir. Bu imge ikinci kıtada tekrar karşımıza çıkar ve "burada" ("ici", 5. dize), yani bu pastoral yeryüzünde başlayan ve 7. dizede bulut aracılığıyla yıldızların en yüksek mertebesine ulaşan kozmik sembolik sistemi tamamlar: "... yarınların olgun yıldızı / kitlelerin üzerine gümtüşi bir ışık düşürecek." Biraz kendi zekâmızı kullanarak ve Mallarmé'nin bu zamana kadar geliştirdiği kendi kendini açıklayan sembolik söz dağarcığını her zaman aklımızda tutarak, buraya başka anlamlar da yükleyebiliriz: Böylece 1897'de yazılan "roule" sözcüğü *Bir Zar Atımı*'nda atılan zara bir gönderme şeklinde yorumlanabilir ki bu durumda "roc" zarın sembolik muadili konumuna yükselir. Ve böyle devam eder: Ne kadar alakalı sembolik anlam keşfedersek, Mallarmé'nin sonraki söz da-

11. "Hayatını tanrısallığına göre yürüyen çocuğun nasibi... genelde yalnızlık, soğuk, çirkinlik ve kıtlıktan ibarettir..." (Pléiade baskısı, s. 511). Bu metin Verlaine öldüğü sıralarda yazıldı (9 Ocak, 1896) ve sonenin yazılışından bir yıl öncesine tekabül eder. Gardner Davies (*Les Poèmes commémoratifs de Mallarmé, essai d'exégèse raisonnée* [Paris, 1950], s. 191) üçüncü dizede bu pasajı "insan acıları" üzerine bir şerh diye alıntılar, fakat ek bir kanıtı gerek duymaksızın mezar taşının açık bir şekilde Verlaine'i temsil ettiğini belirtir (s. 189).

12. Stierle, s. 174. Burada gönderme A. Thibaudet'nin *La Poésie de Stéphane Mallarmé*'sinedir (Paris, 1926), s. 307-8. Thibaudet'nin aynı pasajı Emilie Noulet tarafından da alıntılanır, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé* (Paris, 1967), s. 259. Noulet yorumunda genel olarak Davies'in izinden gider.

ğarcığındaki metaforik oyunun ruhuna da o kadar yaklaşırsınız.

Bulut için "*noir roc*" uzak ve zorlama görünebilir, fakat görsel açıdan abes olduğu söylenemez. Bizi gerçek kayadan alıp Verlaine'e, bir buluta ve Mesih'in mezarına, yukarı doğru bir eğriyle yer-yüzünden gökyüzüne götüren süreç, belli bir temsili ve doğalcı tutarlılığa sahiptir. Tam da bu durumda umulması gereken seviyede doğalcı bir gerçekçiliğe sahip bir başkalaşım olduğu yolundaki geleneksel şiirsel *topos* sayesinde bu tutarlılığı kolaylıkla tanırız. Tüm şiir aslında bir başkalaşım üzerinedir – gerçek bir insan olan Verlaine'i kendi eserinin entelektüel soyutlamasına dönüştüren ölümün yol açtığı bir değişiklik: "*tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*"; vurguysa "değişiklik" in ima ettiği başkalaşım üzerindedir. Kendisini "*roc*" sözcüğünün düz anlamıyla sınırlayan Stierle haklı olarak metinde hiçbir temsili öğenin bulunmadığını söyleyebilir, ama bu şekliyle anlamın ana kısmını da kaybetmek zorundadır. Mallarmé'nin aynı dönemdeki başka eserlerinin tematik kaygılarıyla da uyumlu bir şekilde, bir nesnenin başkalaşım bir dizi başka sembolik gönderme haline gelmesine olanak tanıyarak anlam kayda değer ölçüde genişletilir. Mallarmé'nin şiirinin *önerme* olarak taşıdığı nihai öneme ya da değere bakılmaksızın, her safhada (hatta ve de özellikle nihai "mesaj" birbirlerini götüren anlamların oyunundan başka bir şey olmasa bile) semantik çoğulluk dikkate alınmalıdır. Fakat bu çokanlamlı süreç ancak Stierle'nin olanak tanıdığından daha uzun süre doğal bir temsil mantığının sınırları içinde –bir bulutu sürükleyen rüzgâr, soğuktan fiziksel olarak kötü etkilenen Verlaine– kalmaya istekli bir okur tarafından algılanabilir. Burada Stierle, daha baştan temsili okuma olanaklarını denemeksizin her türlü temsili göndermeyi bırakmamızı istemektedir.

Sonenin ikinci kıtasında Stierle şu satırların anlaşılamazlığın doruğu olduğunu iddia ederken kuşkusuz haklıdır:

Ici ...

Cet immatériel deuil opprime de maints

Nubiles plis l'astre mûri des lendemains...

Burada...

Bu gayrimaddi matem zulmeder nice

Gelinlik kıvrımlarla yarınların olgun yıldızına

Bir yıldıza zulmeden bu gelinlik (*nubile*) kıvrımlar da neyin nesisi? Ya da eğer Stierle'nin aklına uyar da, sözdizimsel açıdan tam bir Mallarméci telkin olan "*maints nubles plis* – nice gelinlik kıvrımlar"ın ters çevrildiğinde "*opprime*"i (zulmeder) değil "*astre*"ı (yıldız) nitelediğini düşünürsek, nice gelinlik kıvrımlardan yapılmış bir yıldıza zulmeden bu yas neyin nesidir? "*Pli*" sözcüğü Mallarmé'nin sonradan gelişen söz dağarcığındaki kilit sembollerden biridir ve içerdiği zengin anlamlar dizisini özetlemeye başlamak bile güçtür. Stierle haklı olarak bu anlamlardan birisinin kitap olduğunu söyler; "*pli*", yani kıvrımla kastedilen şey, kendi üzerine düşünme yeteneği olan kitabı, bu yeteneği olmayan, açılmamış gazetedeki malumattan ayıran kesilmemiş sayfadır. Eserin "*astre mûri des lendemains*" de (yarınların olgun yıldızı) yankılanan "gelinlik"i, yıldızı zamanlar-aşırı evrensel kitap projesi şeklinde, yani Mallarmé'nin yarı-ironik yarı-kâhince kendisinin ve tüm edebi girişimin *telos*'u olarak beyan etmeye devam ettiği edebi paradigma şeklinde tanımlamamıza yardımcı olur. Bu kitabın kalıcılığı ve ölümsüzlüğü gelecek kuşaklara miras kalan asıl şiirsel zaferdir. Fakat "*nubile*" – geline özgü, (yaptığımız serimlemenin dallanıp budaklanmaması adına feda edebileceğimiz erotik çağrışımlar bir tarafa) aynı zamanda *nubere* (evlenmek) ile *nubes* (bulut) arasındaki, etimolojik açıdan kötü ama Mallarmé'ye çok uyan kelime oyununu da akla getirmektedir. "*Nubles plis*" (gelinlik kıvrımlar), etimolojik bir kelime oyunuyla altı çizilen ve isabetli olmaktan ziyade cüretkâr diyebileceğimiz görsel bir kapsamlama yoluyla, bulutları yağmura gebe buğru kıvrımları olarak görür. Dolayısıyla zaten "*roc*"ta saklı bulunan bulut imgesi, sonenin ikinci kıtasında daha da ileri taşınır. "*Pli*"nin kitap olarak okunmasını hiçbir şekilde engellemeyen bu okuma – "*maints nubles plis*"'ye (nice gelinlik kıvrımlar) hem sıfat hem de zarf özelliği vermenin getirdiği sözdizimsel çiftdeğerlilik, Mallarmé'nin sonraki üslubuna tümüyle uygun kontrollü bir gramatik buluştur – eserin ana temasına erişmemizi sağlar: şiirsel ölümsüzlüğü bir insan olarak şairin ibretlik kaderine dayandıran sahte bir aşkınlık türü (Verlaine söz konusu olduğunda, eza çeken günahkârın kurban konumuna düşüp kefarete erişmesi) ile her türlü kişisel koşuldan azade sahici şiirsel ölümsüzlük arasındaki fark. Mallarmé'nin Verlaine üzerine düzyazıları gösteriyor ki kendisinin Verlaine ko-

nusundaki esas kaygılarından biri budur: Verlaine ona şiirsel ölüm-süzlük teması üzerine kendi düşüncelerini örnekleme olanağı verir. Gerçek bir insan olarak Verlaine, ilk kıtada açıkça ifade edildiği üzere, artık maddi dünyanın bir parçasıdır – "*... il est caché parmi l'herbe, Verlaine*" (... otlar arasında saklı Verlaine)– ve kendi eserinin bir parçası haline geldiği semavi takımyıldızdan çok uzaktadır. İnsandan esere, dünyevi Verlaine'den şiirsel metne yükselmek isteyen sahte aşkınlığın sembolü buluttur. Çağdaşların yanlış yönlendirilmiş yası, gazetecilerin yüzeysel yargıları, hepsi de eserin gerçek mahiyetinin kendisini göstermesini engeller. Dizenin dolaysız temsili mantığı içerisinde, bulut ("*maint nubiles plis*") yıldızı örter ("*opprime ... l'astre*" – "zulmeder ... yıldızına") ve gözlerden saklar. Çeşitli sembolik nesnelerin icra ettiği dramatik eylemde, bulutlarla ilişkili anlamlar ("*roc*", "*nubiles plis*" ...) şiirdeki gayrişahsi benlik ile hayattaki ampirik benliği birbirine karıştıran psikolojik yanılgıyı ifşa eder. Verlaine'in kendisi bu gizemlileştirmeyi paylaşmaz, daha doğrusu, eserinin doğru eleştirel okuması onun şiirinin aslında bir kurtuluş, kurban veya kişisel aşkınlık şiiri olmadığını gösterir. Öte yandan *Tombeaux* (Mezar) şiirleri her zaman Mallarmé'nin diğer şairlerin eserlerine ilişkin kendi eleştirel yorumlarını da içerir ve Yeats'in gözünde William Morris neyse onun gözünde de Verlaine odur: trajik ve Hristiyan ölüm anlayışından bihaber olan naif bir pagan şair, kendi varoluşunun sefaletine karşın temelde mutlu, pastoral yeryüzü şairi. Sonenin ikinci bölümünde imge Hristiyan kaynaklardan pagan kaynaklara, Miraç'tan Styks nehrine kayar ve burada onun, yani Mallarmé'nin, Verlaine'in naif bir bilisizlik içinde yaşadığı deneyimleri bilinçli olarak yaşayabileceği önermesi vardır. Verlaine'in ölümü ve şiirsel şekil-değiştirisi (transfigürasyonu) aynı deneyimin bizzat Mallarmé tarafından son derece öz bilinçli olarak tekrar edilişini naif bir tonda önceden göstermektedir. Tüm gerçek şairler gibi, Verlaine de bir ölüm şairidir, fakat Mallarmé nazarında ölüm, tam da kişisel benlik ile şiirde nehrin öte yakasından, ölümün ötesinden konuşan ses arasındaki süreksizlik demektir.

Bu kısa tesbitler, bu şiirin karmaşıklığını ya da gayrişahsiliği ölümle bağlantılandıran Mallarméci temanın derinliğinin hakkını vermeye başlayamaz bile. Yalnızca, tahmin edileceği üzere, Verlaine üzerine yazılmış sonenin, Mallarmé'nin aynı dönemde yazdı-

ğı şiirlerde (fedakârca ölümün yaşamdan esere taşınmasının zorunluluğu konusunda ısrar eden *Bir Zar Atımı* da dahil) ve düzyazı metinlerde de bulunan mevcut olan tematik kaygıları paylaştığını doğrular. Şu nokta öne sürdüğümüz argüman açısından önemlidir: Bu temalara ulaşabilmenin yegâne yolu, şiirde temsili kalan anlam seviyelerinin hep olacağını kabul etmektir. Bir yıldız örten bulut şeklindeki doğal imge, şiirdeki dramatik eylemin gelişiminde vazgeçilmez bir öğedir. Bir yıldız olarak şiirsel eser imgesi, Mallarmé'ye göre şiirsel anlayışın hâlâ bir görme edimine benzediğini ve dolayısıyla bunu temsil etmenin en iyi yolunun (Abrams'ın kitabının başlığındaki lamba gibi) bir ışık metaforu olacağını ima eder. Şiir tüm süreç boyunca esasen mimetik kalan temsili bir poetikadan yararlanır.

Mallarmé'nin şiirlerinin ufkunun bu temsili anla sınırlı olmadığını ve belirli metinlerde (ki muhtemelen bunların içinde *Verlaine'in Mezarı* olmayacaktır) her türlü tematik anlamın ötesine geçtiğimizi söyleyebiliriz.¹³ Bu şiirde bile, ne kadar ince ve derin, felsefi açıdan ne kadar geçerli olurlarsa olsunlar, doğrudan ifadeye olanak tanıyan "fikirler" metnin nihai varlık nedeni değil, yalnızca birer bahanedir.* Fakat bunu söylemek –ki bu ifadenin epey bir geliştirilmeye ve netleştirilmeye ihtiyacı vardır– bir temsil dilinin alegorik ve mecazi bir dil tarafından anında aşıldığını ve ikame edildiğini söyleyen Stierle'nin iddiasından epey farklı bir şey söylemektir. Ancak olası tüm temsili anlamlar tüketildikten sonradır ki bu anlamların ikame edilip edilmediğini, edildiyse neyle edildiğini sormaya başlayabiliriz ve bunun Stierle'nin tümüyle biçimsel alegori mefhumlarında olduğu gibi pek de zararsız bir soru olmayacağını söyleyebiliriz. Bu şiirde ulaşılmayan ve belki de hiçbir zaman ulaşılamamış olan çok ileri bir noktaya kadar, Mallarmé gerçekte bir benlik şairi olarak kaldığı gibi –bu benlik *Bir Zar Atımı*'nın "Maitre"si gibi bir figürde ne kadar gayrişahsi, bedensizleştirilmiş ve ironik olursa olsun– aynı zamanda temsili bir şair olarak da kalır. Şiirler mimetik işlevlerini ve bir benlik kurmacasına olan ba-

* De Man burada bahane anlamına gelen *pretext* sözcüğünü *pre-text* şeklinde yazarak, kökenindeki "ön-metin" anlamını da öne çıkarıyor. –y.n.

13. Ayrıca bkz. Beşinci Bölüm, dokuzuncu dipnot.

gımlılıklarını bu kadar kolayca ve bu kadar ucuza bırakmazlar.

Lirikte modernlik sorunu açısından bu sonuç, görünüşteki skola-
stikliğinin ilk planda akla getirdiğinden daha fazla anlam barındırır.
Kendisi de Friedrich'in peşinden gitmiş olan Jauss'u takip eden
Stierle'ye bakılırsa, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl lirik şiirinde
benlik ve temsil krizinin tedrici bir süreç olarak yorumlanması ge-
rektiği yeterince açıktır. Baudelaire, Diderot'ta üstü kapalı bir şekil-
de var olan eğilimleri devam ettirir; Mallarmé (kendisinin de bizzat
belirttiği üzere), Baudelaire'in bıraktığı yerden başlamak zorunda
olduğunu düşünmüştür; Rimbaud ise gerçeküstücülerin deneycili-
ğini başlatarak bir adım daha ileri gider – kısacası, şiirde modern-
lik sürekli bir tarihsel hareket olarak gerçekleşir. Modernlikle tarih
arasında ortak genetik bir süreç içinde gerçekleşen bu barışma bü-
yük ölçüde tatmin edicidir, çünkü kişiye aynı anda hem köken hem
de döl olma fırsatı tanır. Oğul babayı anlar ve eserini bir adım daha
ileri taşıyarak kendisi de baba olur, yani gelecekteki dölün kaynağı,
Mallarmé'nin yerinde bir genetik olgunlaşma imgesiyle belirttiği
şekliyle, "*l'astre mûri des lendemains*" (yarınların olgun yıldızı)
olur. Süreç hiçbir şekilde doğada görüldüğü kadar kolay ve kendi-
liğinden olmak zorunda değildir: Bunun en yakın mitolojik versi-
yonu olan Titanların Savaşı hiç de huzur dolu bir süreç sayılmaz.
Ne ki modernlik fikri açısından iyimser bir hikâye olarak kalır bu.
Jüpiter ve hısmı, Satürn'ün yazgısından duyulan kader ve suçluluk
hissinden paylarına düşeni alabilirler, ama yine de onlar hem mo-
dern hem de kendi içlerinde taşıdıkları bir geçmişe bağlı bulunan
tarihsel şahsiyetlerdir. Onların kederi hayat-veren bir anlama biçi-
midir ve aktif bir mevcudiyet olarak geçmişi gelecekle bütünleştirir.
Edebiyat tarihçisi geçmişi hatırlayan sağlam bir tarihsel yön-
temden benzer bir memnuniyet duyarken, aynı şekilde yeni ve kör-
pe bugünün heyecanına ve modernliğin aktivizmine iştirak etmeyi
de unutmaz. Bellekle eylem arasındaki bu tür bir barışma tüm tarih-
çilerin rüyalarını süsler. Edebiyat incelemeleri alanında, moderniz-
min kökenlerini tarihsel kesinlikle saptamak konusunda en ufak bir
şüphe duymadıkları görünen Hans Robert Jauss ve onun grubunun
belgelenmiş modernizmi bu rüyanın iyi bir çağdaş örneğidir. Onla-
rın örneğinde bu rüya, lirik şiirin temsilden uzaklaşma hareketinin
Baudelaire'e kadar uzanan ve aynı zamanda modernlik hareketinin

ta kendisi olan tarihsel bir süreç olduğu varsayımına dayanır. Mallarmé her halükârda bu fikre katılabilirdi, zira kendisi sık sık ve özellikle de son eserlerinde erkek evlat soyuyla ilgili imgelere, artık organik sürekliliğe dayalı olmasa bile genetik olmayı sürdüren planlanmış gelecek imgelerine başvurur.

Fakat burada tuhaf ve şaşırtıcı bir istisna vardır. Birçok eleştirmen, öncüllerini saygıyla yad eden çeşitli *Tombeaux* şiirleri arasında, Baudelaire üzerine yazılmış sonenin tuhaf bir şekilde yetersiz kaldığına dikkat çeker. Mallarmé'nin Poe, Gautier, Verlaine ve hatta Wagner gibi diğer sanatçılarla gerek yakınlığını gerekse de farklılıklarını belirtmesine olanak tanıyan ince eleştirel anlayışın Baudelaire şiirinde olmadığı görülür. Diğer şiirlerin kontrollü müphemliliğinin aksine bu metin pekâlâ gerçek körlük alanları içermektedir. Aslında, Mallarmé'nin Baudelaire ile olan ilişkisi o kadar karmaşıktır ki onları birleştiren bağ üzerine dişe dokunur pek bir şey söylenmemiştir henüz. Stierle'nin, "Mallarmé, *Kötülük Çiçekleri*'nden pastişlerle Baudelaire'in bir öğrencisi olarak işe başladı. En son şiirleri başlangıç noktasının ne kadar ötesine geçtiğini göstermektedir," iddiası gibi önemli açıklamaların da pek ön açıcı olduğunu söyleyemeyiz. Çoğu *Hirodias*'ta yer alan ilk şiirlerinde Mallarmé aslında Baudelaire'i duyuşal ve öznel bir şair olarak gören belli bir anlayışa sistematik olarak karşı çıkmakta –bunu kendisinin o dönemdeki Baudelaire anlayışının sınırlılığına yorabiliriz– ama bir yandan da (özellikle de düzyazı şiirlerinde) Baudelaire'in son dönem şiirlerinin bir başka ve daha karanlık yönüne yanıt vermektedir. Bu iki hat sonuna dek varlığını sürdürür; birincisi şairin şiirsel üretiminin ana iskeletini oluştururken diğeri daha gizli saklı kalır ama hiçbir zaman kaybolmaz. *Petit Poèmes en Prose*'un (Küçük Mensur Şiirler) gerçekten alegorik Baudelaire'i, Mallarmé ne kadar kurtulmaya çalışırsa çalışsın, asla yakasını bırakmaz. Aslında burada, artık neredeyse temsili olmaktan çıkmış ama Mallarmé açısından tümüyle bir muamma olarak kalan bir şiir örneği söz konusuydu. Bu saklı merkezin karanlığı Baudelaire'e sonradan yaptığı göndermeleri (*Kötülük Çiçekleri*'nin yazarına ithaf edilen *Tombeau* şiiri de dahil) bulanıklaştırmaktadır. Onun kendi yolunu bulmasını sağlayan yaşlı bir hısmı olmak bir kenara, Baudelaire ya da en azından Baudelaire'in en anlamlı özelliği, Mallarmé'nin hiçbir

zaman nüfuz etmeyi başaramadığı karanlık bir alan olarak kalmıştır. Aynısı farklı şekillerde de olsa Rimbaud ve gerçeküstücülerin Baudelaire hakkındaki görüşleri için de geçerlidir. Baudelaire'deki –ve bu anlamıyla Baudelaire'in romantik seleflerindeki– temsili olmayan alegorik öge çok yenidir ve bunda Mallarmé ya da Rimbaud'nun payı çok azdır. Temsil poetikası bağlamında, Baudelaire'den modern adı verilen şiire uzanan ilişki hiçbir şekilde genetik değildir. Baudelaire modern şiirin babası değil, sonraki şairlerin kendisinden yalnızca yüzeysel temaları ve kolaylıkla "ötesine geçebilecekleri" araçları alarak görmezden gelmeye çalıştıkları esrarengiz bir yabancıdır. Mallarmé gibi gerçek şairlerde, bu ihanet Baudelaire'e yaptığı sonraki göndermelerde varlığını hep hissettiren hafif takıntılı bir vicdan azabına yol açmıştır. Böyle bir ilişki tarihsel bir sürecin genetik hareketi değil, daha ziyade şiirsel hakikati şiirsel yalandan ayıran kararsız ve değişken sınır hattı gibidir.

Zaten başka türlü de olamazdı, zira şiirin alegorikleştirilmesini ciddiye alır ve bunu lirikteki modernliğin alameti farikası diye nitelendirirsek, bu durumda genetik tarihselcilikten geriye kalan her şeyi terk etmek zorunda kalırız. En önemli modern lirikçilerden Alman şair Paul Celan, başlıca selefi Hölderlin üzerine bir şiir yazdığında, ışık hakkında değil körlük hakkında bir şiir yazar.¹⁴ Burada körlüğün nedeni doğal ışığın yokluğu değil, bir dilin mutlak müphemliğidir. Bu körlük doğal olmaktan ziyade kişinin kendi tercih ettiği bir körlüktür, kâhinin körlüğü değil, dil bilmecesini çözme-ye kendi gücünün yetmeyeceğini öğrenen Kolonos'taki Oidipus'un körlüğüdür. Lirik şiirin bu bilmeceyle karşılaşma yollarından birisi aynı anda hem temsili olan hem de olmayan dilin müphemliğinde saklıdır. Her türlü temsili şiir (ama bilerek ama bilmeyerek) aynı zamanda hep alegoriktir de ve dilin alegori gücü anlaşılabilir bir temsilin özgül düz anlamını hem bulanıklaştırır hem de bu anlamın

14. Paul Celan, "Tübingen Jänner", *Die Niemandsrose* içinde (Frankfurt a. M., 1963), s. 24. Şiirin ilk kıtası şöyledir:

Körlüğe ikna edilmiş gözler.
Onların –muamma, ortaya çıkıvermiş
bir şeydir sadece– onların
anımsadığı yüzen Hölderlin Kuleleri, çevresinde
uçuşan martılarla.

altını oyar. Fakat her alegorik şiir anlamaya davetiye çıkaran ve olanak tanıyan (ama en sonunda, ulaştığı anlayışın da zorunlu olarak yanlış olduğunu keşfeden) temsili bir öge içermelidir. Mallarmé-Baudelaire ilişkisi bütün şiirlerarası ilişkiler açısından bir örnek niteliğindedir, zira temsili ve alegorik bir poetikanın her iki taraf açısından da netleştirici olan bir diyalektiğe bağlanmasının olanaksızlığını gösterir. Her ikisi de zorunlu olarak birbirlerine kapalı ve birbirlerinin bilgeliğine kördür. Yine her zaman, alegorik olan temsili kılınır – tanım gereği her türlü sürekliliğin yadsınması anlamına gelen şeyi bir süreklilik kalıbı içine girmeye zorlayarak, *mimesis* ile alegori arasındaki ilişkiyi genetik bir süreç olarak görmeye çalışan Jauss ve çömezlerinde bunu görebiliriz. Ya da düz anlamı alegorik bir kalıba sokarak nihai hakikatin bir temsile geri eklenmesini sağlarız; tıpkı Stierle'nin aceleci davranıp, sonsuza dek doğal imgelerin, yanıltıcı görüntüsüne takılıp kalmış olduğunu bilen bir Mallarmé'yi alegorikleştirişinde olduğu gibi. Modernlik sorununu, lirik şiiri kendi bilmececinin ulaşılmaz yanıtını aramayı hiçbir zaman bırakmayan bir muammaya dönüştüren bir yapının paradoksal doğasını açığa çıkartır. Friedrich'le beraber modernliğin bir müphemlik biçimi olduğunu iddia etmek, şiir sanatının en eski, en yerleşik özelliğine *modern* adını vermek olur. Temsilin kaybının modern olduğunu iddia etmekse, lirikte hiçbir zaman eksik olmayan, ama kendisi zorunlu olarak önceki bir alegorinin varlığına bağlı ve dolayısıyla modernliğin yadsınması olan alegorik ögenin yeniden farkına varmak demektir. En kötü gizemlileştirme, eskiden yeniye, babadan oğula, tarihten modernliğe geçildiği gibi, temsilden alegoriye ya da alegoriden temsile de geçilebileceğine inanmaktır. Alegori kendi önceki modelini körü körüne, nihai bir anlama edimi gerçekleşmeden tekrarlayabilir yalnızca; tıpkı Hölderlin'den kendi anlaşılamazlıklarını kendileri bildiren alıntılar yapan Celan gibi. Bir şair ne kadar az anlaşılır, ne kadar zorlama bir şekilde yanlış yorumlanır ve aşırı basitleştirilir, ona gerçekte söylediğinin tersi söylenilirse; gerçekten modern olma şansı, yani kendimizin ne olduğu hakkındaki –hatalı– görüşten farklı olma şansı da o kadar yüksek olur. Bu da Baudelaire'i gerçekten modern bir Fransız şairi, Hölderlin'i gerçekten modern bir Alman şairi ve Wordsworth ile Yeats'i de gerçekten modern birer İngiliz şairi haline getirecektir.

Zamansallık Retoriği

I. Alegori ve Sembol

On dokuzuncu yüzyılda eleştiride öznelci bir söz dağarcığının ortaya çıkmasından beri, geleneksel retorik biçimleri itibar kaybetmiştir. Ama bunun yalnızca geçici bir tutulma olduğu gün geçtikçe daha iyi anlaşıyor: Eleştiri alanındaki son gelişmeler¹ artık normatif ya da betimleyici olmayacak, aksine retorik mecazların maksatlılığı sorununu şu ya da bu ölçüde açıkça ortaya koyacak bir retorik olanağını gündeme getirmektedir. "Mimesis", "metafor", "alegori" ya da "ironi" gibi terimlerin önemli bir yer tuttuğu birçok eserde, bu tür kaygılar alttan alta kendisini hissettirmektedir. Bu araştırmaların hâlâ önünü tıkamakta olan ana zorluklardan birisi, retorik terimleri ile değer yargılarının özdeşleştirilmesi yüzünden ayrım çizgilerinin bulanıklaşması ve gerçek yapıların gizlenmesidir. Birçok durumda, bunların kullanımlarını kökenleri romantik döneme kadar uzanan varsayımlar belirlemektedir; maksada dayalı bir retoriği da-

1. Bu eğilim birkaç ülkede birbirinden bağımsız olarak gelişen çeşitli eleştiri akımlarında açıkça görülebilir. Örneğin kimi Fransız eleştirmenlerin yapısal dilbilimin kavramsal terminolojisini retoriğin geleneksel terimleriyle kaynaştırma çabaları (bkz. Roland Barthes, "Eléments de Sémiologie", *Communications* 4 içinde [1964]; Gerard Genette, *Figures* [Paris: Seuil, 1966]; Michael Foucault, *Les Mots et les choses* [Paris: Gallimard, 1966; Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge, 1994], vs.). Almanya'da benzer bir eğilim çoğunlukla barok tarzın alegorik ve amblematic üslubunun yeniden keşfedilmesi ve yeniden yorumlanması biçimini almaktadır (bkz. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Berlin: 1928; yeniden basım Frankfurt: Suhrkamp, 1963], İng. çev. John Osborne, *The Origin of German Tragic Drama* [Londra: NLB, 1977]; Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* [Münih: Beck, 1964]) vs. Kuzey Amerika'da Yeni Eleştiri'den Northrop Frye'in eleştirisine evrim de aynı yönde seyretmektedir.

ha sistematik bir biçimde incelemeye hazırlık olarak tarihsel bir netlik kazanmak da işte bu yüzden zorunludur. Avrupa edebiyatı tarihinde kilit retorik terimlerinin önemli değişiklikler yaşadığı ve önemli gerilimlerin merkezinde yer aldığı âna geri dönmek gerekiyor. Bu noktada ilk ve bariz örneklerden biri, "sembol" sözcüğünün mecazi dil için kullanılan (alegori de dahil) diğer adların yerini almaya başladığı on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yaşanan değişikliktir.

Her ne kadar sorun en açık şekliyle Alman edebiyatı tarihinde görülebilir olsa da, Goethe'nin çağındaki Alman yazarları sembol ve alegoriyi (Winckelmann'ın gözünde bunlar hâlâ eşanlamliken) karşıt diye tanımlamaya götüren yolu tekrardan yürümek niyetinde değiliz. Bu güzergâh üstünkörü bir değerlendirme yapılmayacak kadar karmaşıktır. Hans-George Gadamer *Wahrheit und Methode*'da (Hakikat ve Yöntem) sembole alegoriden daha fazla değer biçilmesini, deneyim ile bu deneyimin temsili arasında ayrım yapmayı reddeden bir estetiğin gelişimiyle örtüştürür. Dâhilerin şiirsel dili bu ayrımı aşabilir ve dolayısıyla her türlü bireysel deneyimi doğrudan doğruya genel hakikate dönüştürebilir. Deneyimin öznelliği dile çevrildiği zaman muhafaza edilir; dünya artık ayrı ve yalıtık anlamlar çoğulluğuna işaret eden varlıkların bir konfigürasyonu olarak değil, aksine nihayetinde bütünsel, tekil ve evrensel bir anlama götüren bir semboller konfigürasyonu olarak görülür. Tek bir özgül anlama göndermede bulunan ve dolayısıyla bir kez deşifre edildiğinde ima potansiyellerini tüketen bir gösterge olan alegoriye karşıt olarak, sembolün asıl çekiciliği bir bütünselliğin sonsuzluğundan dem vurulmasının ürünüdür. – "Sembol ile alegori", diye yazar Gadamer, "sanatın sanat-olmayana karşıt olması gibi birbirine karşıttır, zira sembol anlamının belirsizliği sayesinde sonsuz sayıda yeni imaya açık gibi görünürken, alegori anlamına ulaşılır ulaşılmaz tüm barutunu tüketmiş olur."² Alegori, kendisinin oluşturmadığı bir anlama göndermede bulunduğu rasyonel ve dogmatik görünürken, sembol duyuların önünde beliren imge ile imgenin ima

2. Hans-George Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1960; 4. baskı, 1975), s. 70; İng. çev. G. Barden ve J. Cumming, *Truth and Method* (New York: Seabury Press, 1975), s. 67.

ettiği duyu-ötesi bütünsellik arasındaki yakın birlik üzerine kuruludur. Bu tarihsel perspektif içerisinde, Goethe, Schiller ve Schelling adları vücutbulmuş güzellik ile ideal güzellik arasındaki klasik birlik fikrinin arka planında ayrı birer yere sahiptir.

Alman düşüncesi alanında bile diğer akımlar bu tarihsel şemayı karmaşıktırmaktadır. Geleneksel Alman klasisizmi perspektifinde, alegori Aydınlanma çağıının ürünü olarak karşımıza çıkar ve aşırı rasyonel olma eleştirilerine açıktır. Ancak, alegoriyi dilin insanüstü kökeniyle temasının devam ettiği yer olarak gören başka eğilimler vardır. Nitekim Hamann'ın dilin kökeni sorunu konusunda Herder'e karşı sarf ettiği polemiksel sözler; Hamann'ın her türlü dilin alegorik doğası üzerine mütalaalarıyla³ ve ayrıca alegoriyi ironiyle birleştiren kendi edebi praksişiyle yakından ilişkilidir. Burada insanların vücutbulmuş dünyası ile sözcüklerin ilahi kökeni arasında aşkın bir uzaklık olduğu fikri kesinlikle aydınlanmış bir rasyonellik adına savunulmamaktadır. Herder'in hümanizmi Hamann'da sembol ile alegori arasındaki tartışmanın gerçekleşeceği entelektüel iklimin karmaşıklığını gösteren bir direnişle karşılaşır.

Bu sorular dönemin tarihyazımında uzun uzadıya ele alınmıştır. Burada, tartışmanın kökenlerinin ne denli çelişkili olduğunu göstermek dışında bunlara geri dönmemize gerek yok. Dolayısıyla Goethe'de bile, sembol tercihi türlü türlü şerhin ve sınırlamanın eşlik ediyor olması şaşırtıcı değildir. Fakat on dokuzuncu yüzyılda ilerledikçe bu sınırlamalar genellikle ortadan kalkar. Dilin temsili işlevi ile semantik işlevi arasındaki birliğin bir ifadesi olarak sembolün üstünlüğü edebi beğenin, edebiyat eleştirisinin ve edebiyat tarihinin temel bir klişesi haline alır. Sembolün üstünlüğü hâlâ romantik ve post-romantik dönem üzerine son zamanlarda Fransızca ve İngilizcede yapılan incelemelerin temelini oluşturmaktadır, öyle ki alegori sıklıkla bir anakronizm olarak görülmekte ve şiirsel olmadığı için bir kenara itilmektedir.

Ne var ki belirli sorunlar çözülmeden ortada kalmıştır. Tam da gerçek anlamıyla sembolik tarzların, gelişimlerinin tüm gücüyle,

3. Johann Georg Hamann, "Die Rezension der Herderschen Preisschrift", *J. G. Hamann's Hauptschriften erklärt*, cilt 4 (*Über den Ursprung der Sprache*), Elfriede Büchsel (Gütersloh: Gerd Mohn, 1963).

alegorinin yerini aldıkları anda, rokokonun dekoratif sembolizmiyle hiçbir ilişkisi olmayan, ama Goetheci anlamda "sembolik" diye de adlandırılmayacak metaforik üslupların gelişimine tanıklık edebiliriz. Dolayısıyla Hölderlin'in şiirlerinde Patmos adasının, Ren nehrinin ya da daha genel olarak söylersek, çoğunlukla şiirlerin başında betimlenen manzaraların ve mekânların (analojide olduğu gibi) metnin daha soyut parçalarında karşımıza çıkan manevi hakikatleri temsil eden sembolik manzaralar ya da varlıklar olduğunu iddia etmek zor olacaktır. Bunu söylemek, bu pasajlardaki mecazsızlığı yanlış değerlendirmek, şiirsel otoritelerinin önemli bir kısmını, kendilerinin de parçası olduğu bir bütünselliğe işaret eden kapsamlamalar olmalarından değil, bu bütünselliğin ta kendisi olmalarından aldıklarını görmezden gelmek olur. Bunlar daha genel, fikrî bir anlamın duyusal muadilleri değil; bu fikrin bizatihi kendisidirler; tıpkı şiirin sonraki bölümlerinde felsefi ya da tarihsel biçimde ortaya çıkacak olan soyut ifade gibi. Zaten her halükârda Hölderlin'inki gibi metaforik bir üslup, alegori ile sembol arasındaki çatışkı bağlamında betimlenemez – farklı bir yoldan da olsa aynı şey Goethe'nin geç dönem üslubu için de söylenebilir. Ayrıca "alegori" sözcüğü, dönemin Friedrich Schlegel veya daha sonra Solger ya da E. T. A. Hoffmann gibi yazarlarında ortaya çıkmaya devam ettiğinde, bunun daha derin bir anlamdan yoksun, salt bir alışkanlık olarak kullanıldığını da düşünmemek gerek. Friedrich Schlegel, Creuzer ve Schelling'in etkisiyle 1800 yılında yazdığı "Şiir Üzerine Konuşma"nın sık sık alıntılanan pasajındaki "alegorik" sözcüğünün yerine 1832'de "sembolik"i koyar: "... *alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.*" ("... her güzellik alegoridir. En üstün olan, dile getirilemez olduğu için ancak alegorik olarak ifade edilebilir.")⁴ Fakat tıpkı editörü Hans Eichner'in yaptığı gibi, buradan Schlegel'in "bizim bugünlerde sembol dediğimiz yerde alegori sözcüğünü kullandığı" sonucunu çıkarabilir miyiz?⁵ Tam da dünya-

4. Friedrich Schlegel, "Gesprach über die Poesie", *Kritische Ausgabe* içinde, Band 2, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), haz. Hans Eichner (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967), s. 324 vd.

5. A.g.y., s. xci, n. 2.

nın gerçekte nasıl görüldüğü ile dilde nasıl görüldüğü arasında bir ayrım telkin ettiğinden, "alegori" sözcüğünün "Konuşma"nın genel sorunsalına uyduğu gösterilebilir, halbuki bir sonraki versiyondaki "sembol" sözcüğü yabancı bir varlık haline gelir.

Belki de bundan daha da ileri gitmeliyiz. *Topoi* incelemeleri im-gelerin seçiminde geleneğin öneminin iyice farkına varmamızı sağladığından beri, sembol, sözcüğün romantizm sonrası anlamıyla, genel olarak mecazi dilin gittikçe daha özel bir örneği –tarihsel ya da felsefi açıdan diğer mecazlardan üstün olduğu iddia edilemeyecek özel bir örnek– olarak karşımıza çıkar. E. R. Curtius, Erich Auerbach, Walter Benjamin⁶ ve H.-G. Gadamer'inki gibi, başka açılardan birbirinden ayrı olan incelemelerden sonra, artık sembolün üstünlüğünü hiçbir şekilde metaforik söyleyiş sorununa bir "çözüm" olarak göremeyiz. "On dokuzuncu yüzyıl boyunca estetiğin temeli," diye yazar Gadamer, "aklın sembolleştirme gücünün serbesttiği idi. Peki, bu hâlâ sağlam bir temel midir? Sembolleştirme faaliyeti bugün gerçekte hâlâ mitolojik ve alegorik bir geleneğin bekasına bağlı değil mi?"⁷

Bu zor sorunda ilerleme kat etmek için, Alman edebiyatı alanını terk etmek ve sorunun yine o dönemdeki İngiliz ve Fransız yazarlarda nasıl tezahür ettiğini görmek yararlı olabilir. Daha geniş bir perspektifin bize faydası dokunabilir.

Goethe'nin, alegori ile sembol arasındaki ilişki konusunda kendisini en açık şekilde ifade eden İngiliz çağdaşı kuşkusuz Coleridge'dir. İlk bakışta Coleridge'de sembolün alegoriye göre tartışılmaz bir üstünlüğü olduğu göze çarpar. Sembol, biçimin organik gelişiminin ürünüdür; semboller dünyasında, yaşam ile biçim özdeşir: "Yaşam neyse, biçim de odur."⁸ Sembolün yapısı ile kapsamlamanın yapısı aynıdır, zira sembol her zaman için temsil ettiği bütünselliğin bir parçasıdır. Sonuç olarak, sembolik tahayyülde, hiçbir zaman kurucu yetiler arasında bir kopma gerçekleşmez, zira maddi algı ile sembolik tahayyül, tıpkı parça ile bütün gibi, süreklidir. Bu-

6. Bkz. yukarıdaki 1 nolu not.

7. Gadamer, s. 76; İng., s. 72.

8. S. T. Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists* (Londra: Everyman, 1907), s. 46.

nun aksine, alegorik biçimse salt mekanik görünmektedir – özgün anlamı alegorik temsilcisi "vekil hayalet"ten dahi daha az töze sahip olan bir soyutlama; şekil ve tözden yoksun, salt bir hayaleti temsil eden maddi-olmayan bir şekildir bu.⁹

Fakat bu alıntının yapıldığı *The Statesman's Manual*'dan alınan pasajda bile, belli bir muğlaklık hâkimdir. Alegorinin esas zayıflığını tözellikten yoksun olmasıyla ilişkilendirdikten sonra, Coleridge tam tersine sembolün değerini vurgulamaya çalışır. Bu ikincisinin organik ya da maddi zenginliğinden ötürü değerli görüldüğü düşünülebilir, oysa bunun yerine karşımıza birdenbire "yarısaydamlık" kavramı çıkar. "Sembolün temel niteliği, bireydeki özel olanın, özeldeki genelin ya da geneldeki evrenselin ve hepsinden öte ebedinin geçici olan boyunca ve geçici olan sayesinde yarısaydamlığıdır."¹⁰

Maddi tözellik çözülmüş ve maddi dünyada var olmayan daha özgün bir birliğin salt bir yansıması halini almıştır. Pasajın son bölümünde Coleridge'in alegoriyi olumsuz anlamda *salt* bir yansıma olarak nitelemesi hepten şaşırtıcıdır. Aslında, semboldeki manevileşme o kadar ileriye taşınmıştır ki ilk başta tanımlandığı maddi varlık ânı artık tamamen önemsiz hale gelmiştir; artık sembol de alegori de maddeler dünyasının ötesinde ortak bir kökene sahiptir. Her iki durumda da aşkın bir kaynağa göndermede bulunulması artık yansıma ile kaynağı arasındaki ilişki tarzından daha önemlidir. Bu ilişkinin, sembol örneğinde olduğu gibi, kapsamlamanın organik tutarlılığına dayalı mı olduğu, yoksa alegori örneğinde olduğu gibi, salt aklın bir kararı mı olduğu tali bir öneme sahiptir. Üstü kapalı ve muğlak bir şekilde de olsa aslında her iki mecaz da aşkın kaynağa işaret etmektedir. Coleridge bir yazısında alegorinin tanımlanmasındaki muğlaklığı vurgular; buna göre alegori "üstü örtük bir şekilde ... ya ahlaki nitelikleri ya da aklın kendi başlarına birer duyu nesnesi olmayan kavramlarını aktarır..." der, fakat sonra da şunu ekler: Dil düzeyinde, alegori "parçaları birleştirerek tutarlı

9. S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual*, haz. W. G. T. Shedd (New York: Harper and Brothers, 1875), s. 437-8, aktaran Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964), s. 16, n. 29.

10. A.g.y.

bir bütün oluşturabilir."¹¹ Organik tözellik bakımından sembolün üstünlüğü varsayımından yola çıkıp, mecazi dili yarısaydamlık şeklinde tarif eden –alegori ile sembol arasındaki ayrımın artık tali bir öneme sahip olduğu– bir tanıma ulaşırsınız.

Fakat Coleridge'in sonraki İngiliz ve Amerikan eleştirisi üzerindeki yadsınamayacak etkisinin en açık olduğu nokta bu değildir. Anglosakson eleştirisinde metafor ve imgelerin incelenmesine –çoğunlukla da bunların vezin sorunlarından ya da tematik kaygılardan daha önemli olduğu düşünülür– ne denli büyük bir önem verildiği biliniyor. Ama çoğu durumda Coleridge'e açık göndermeyle ifade edilen metafor anlayışında, nesne deneyiminin bir algı ya da duyu biçimi aldığı bir nesne-özne diyalektiği söz konusudur. Fakat imgenin nihai hedefi Coleridge'de olduğu gibi yarısaydamlık değil, sentezdir ve bu sentezin tarzı duyuşsal algının başlangıç anına verilen öncelik sayesinde "sembolik" diye tanımlanmaktadır.

İngiliz ve Amerikalı romantizm tarihçileri esas yorum çabalarını on sekizinci yüzyıldan romantik doğa şiirine geçiş üzerine yoğunlaştırmıştır. Amerikalı romantizm yorumcuları arasında on sekizinci yüzyıldaki seleflerinin Wordsworth ve Coleridge için taşıdığı önem konusunda genel bir mutabakat vardır, fakat iş romantik şiirin önceki biçimlerden tam olarak nerede ayrıldığını tarif etmeye geldiğinde bazı zorluklar baş göstermektedir. Tüm yorumcular gibi onlar da romantik imgeyi akıl ile doğa, nesne ile özne arasındaki ilişki olarak tanımlama eğilimi üzerine odaklanırlar. Romantik söyleyişte betimleyici pasajlardan içe dönük, tefekkür ağırlıklı pasajlara yönelmiş akıcı bir geçiş yaşanması bu ilişkinin hakikaten önemli olduğu düşüncesini doğrulamaktadır. Aynı durum doğa betimlemeleriyle soyut ahlak derslerini daima birbiriyle karıştıran on sekizinci yüzyıl manzara şairleri için de büyük oranda geçerlidir; fakat yorumcular akıl ile doğa arasındaki ilişkinin yüzyıl sonuna doğru çok daha sıkı fıkı bir hal aldığı görüşünde birleşme eğilimdedir. Wimsatt, Coleridge'in bir sonesiyle Bowles'un bir sonesini yan yana getirmek suretiyle, tüm dışsal benzerliklere karşın töz ve tını bakımından temel bir değişikliğin iki metni birbirinden ayırdığını

11. S. T. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, haz. T. M. Raysor (Londra: Constable ve Co., Ltd., 1936), s. 30; Fletcher tarafından da alıntılanır, s. 19.

inandırıcı bir şekilde gösteren ilk eleştirmendi.¹² Wimsatt, Coleridge'in ayrıntılarında daha büyük bir özgüllüğe dikkat çeker ve böylelikle dış nesne hakkında daha yakın, daha sadık bir gözlem sunmuş olur. Fakat doğal yüzeylere gösterilen bu hassas ilgiye (paradoksal bir şekilde) daha büyük bir içe dönüklük, yazar Bowles'a nazaran özelliğın daha derin bölgelerinden kaynaklanan bellek ve hülya deneyimleri eşlik eder. Yüzeylere daha yakın ilgi göstermenin nasıl daha büyük bir derinlik yarattığı sorun olarak kalır. Wimsatt şunları yazar: "Romantik doğa şairlerinin ortak başarısı manzardan anlamlar çıkarmalarıydı. Anlam Coleridge'in sonesinde gördüğümüz gibi olabilir, fakat şeylerin maneviyatı ya da ruhu –'içimizdeki ve dışımızdaki tek hayat'– karşısında daha karakteristik olarak derin olabilir. Bu anlam özel olarak bizatihi doğanın yüzeyinden tutup çıkartılmıştır."¹³ Bu durumda yüzey ile derinliğin sentezi, dilde, hem aklı hem de nesneyi –"içimizdeki ve dışımızdaki tek hayat"– kapsayan temel bir birliğin tezahürü olacaktır. Ama görünüşe bakılırsa bu birlik öznenen saklanır ve o da birliğin varlığını doğrulamak için dışarıya bakmak mecburiyetinde kalır. Wimsatt açısından birleştirici ilke öncelikle doğada saklı gibi görünür, bu nedenle şairlerin birleştirici, "sembolik" gücün kaynakları olan doğal manzaralardan yola çıkmaları zorunludur.

Bu husus yakın dönemde çok benzer ve hatta kimi zaman aynı malzemelerden yararlanan Meyer Abrams ve Earl Wasserman'ın makalelerinde daha da geliştirilmiş ve daha iyi belgelenmiştir.¹⁴ İki yorumcu pek çok konuda harfi harfine örtüşecek kadar anlaşmaktadır. Sözelimi her ikisi de akıl ile doğa arasındaki analogi ilkesini, ahlaki bir meseleyi betimleyici bir manzara bağlamında ele almak şeklindeki on sekizinci yüzyıla özgü alışkanlığın temeli olarak adlandırmaktadır. Abrams sonraki *paysage moralisé*'nin (kıssalaştırıl-

12. William Wimsatt, "The Structure of Romantic Nature Imagery", *The Verbal Icon* (Lexington, Kentucky: Kentucky University Press, 1954), s. 106-10.

13. A.g.y., s. 110.

14. Meyer Abrams, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to F. A. Pottle* içinde, haz. F. H. Willis ve H. Bloom (New York: Oxford University Press, 1965). Earl Wasserman, "English Romantics, The Grounds of Knowledge", *Essays in Romanticism*, 4 (Güz, 1964).

muş manzara) ana kaynağı olarak Rönesans'ın teoloji ve felsefe kavramlarına işaret eder: "... ilahi Mimar evreni analogik olarak tasarlamış, fiziksel, ahlaki ve manevi dünyaları inceden inceye işlenmiş bir mütakabiliyetler sistemi içerisinde birbiriyle ilişkilendirmiştir. ... On yedinci yüzyıl metafizik şairlerinin mecaz taktiklerinin temelini sembolik ve analogik bir evrenin metafiziği oluşturuyordu."¹⁵ Bu kozmolojinin "neoklasik edep ve adaba uyacak", "ehil ve düzenli" bir biçimi, "duyu fenomenlerinin ahlaki ifadelerle birleştirildiği" on sekizinci yüzyıl mekân-betimsel şiirinin kökeni haline gelir. Ayrıca Wasserman, "insan cansız şeylerde / Kendisinin, düşüncenin ve / Tutkunun ifadesiz suretini görür," diyen Akenside gibi "özne ile nesne arasındaki [en yakın ilişki]yi çağrışımsal analogi"de bulan on sekizinci yüzyıl hayal gücü teorisyenlerine dikkat çeker."¹⁶

Burada, romantiklerdeki daha canlı analogi biçimine karşıt olarak, kilit kavram, Wasserman'ın koyduğu doğru terimle söylersek, *çağrışımsal* analogidir. Abrams kimi zaman sanki romantik hayal gücü teorisi analogiden tümüyle elini eteğini çekmiş ve özel olarak da Coleridge bu analoginin yerine gerçek ve işler bir monizm geçirmiş gibi bir görüntü çizer. "Hem sürekli etkileşimleri hem de aralarındaki kesintisiz metaforik süreklilikler sayesinde," diye yazar, "doğa düşünceden yaratılmıştır, düşünce de doğadan."¹⁷ Ama bu derecede bir kaynaşmaya ulaşıldığını ve devam ettirildiğini gerçekten iddia etmez – olsa olsa bunun, Coleridge'in düşünceleri ve şiirsel stratejisiyle ulaşmaya çalıştığı birliğe duyduğu arzuya tekabül ettiğini söyler. Bu şekliyle analogi, epistemolojik bir doğal imgeler örüntüsü olarak asla terk edilmez; monist evren'in Baudelaire'in mütakabiliyetleri gibi geç bir versiyonunun ezoterik söz dağarcığında bile, "*analogie universelle*" (her şeyin her şeye benzemesi) ifadesi hâlâ kullanılmaktadır.¹⁸ Ne var ki, akıl ile doğa arasındaki ilişki on sekizinci yüzyılda olduğundan çok daha az biçimsel bir hal alır, saf çağrışımsallığı ve dışsallığı azalır. Böylece eleştirel –ve hatta zaman zaman şiirsel– söz dağarcığı, bu ilişkiyi bir anlamıyla

15. Abrams, s. 536. 16. Wasserman, s. 19. 17. Abrams, s. 551.

18. Charles Baudelaire, "Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, Victor Hugo", *Curiosités esthétiques: L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*, haz. H. Lemaitre (Paris: Garnier, 1962), s. 735.

biçimsel olan analogi kavramından daha iyi ifade edebilecek sözcükler bulmaya çalışır. "Analogi" gibi daha soyut bir terimin yerini, "yakınlık" ya da "duygudaşlık" gibi sözcükler alır. Bu durum yapının temel örüntüsünü, yani başka açılardan birbirine karşıt olabilecek varlıklar arasındaki biçimsel bir benzerlik örüntüsünü değiştirmez. Fakat yeni terminoloji iki kutup arasındaki uyuma dair biçimsel sorundan, birinin diğerine ontolojik üstünlüğüne dair biçimsel soruna bir kayışa işaret eder. Zira "yakınlık" ya da "duygudaşlık" gibi terimler bir özne ile nesne arasındaki ilişkiden ziyade özneler arasındaki ilişkiye uygulanır. Doğa ile ilişki, son analizde, öznenin kendisiyle kurduğu bir ilişki olan öznelerarası, kişilerarası bir ilişkiyle değiştirilmiştir. Böylelikle öncelik dış dünyadan tümüyle özneye geçmiş ve sonuçta elimizde kala kala radikal bir idealizme benzeyen bir şey kalmıştır. Gerek Abrams gerekse de Wasserman, Wordsworth'ten ve Coleridge'den alıntılar yaparak ve kendi yorumlarını özet halinde sunarak romantizmin aslında böyle bir idealizmden başka bir şey olmadığını ima ediyor görünürler. Her ikisi de Wordsworth'ten şu alıntıyı yapar: "Çoğu zaman dış nesneleri dışsal bir varlığa sahip olarak düşünemiyordum ve gördüğüm her şeyle benim maddi-olmayan doğamdan ayrı bir şey olarak değil, ona içsel bir şey olarak temas kuruyordum" – ve Wasserman şu yorumda bulunur: "Wordsworth'ün şiirsel deneyimi bu duruma geri dönme-ye çalışır."¹⁹

Öznenin nesnel dünya üzerinde radikal bir önceliği olduğu düşüncesi, hepsi de doğanın mevcudiyetine büyük önem hasretmiş romantik şairlerin şiirsel praksişiyle kolay uzlaşabilir olmadığından, belirli bir kafa karışıklığı yaratmaktadır. Romantik şiirde doğal tözlerin benliğin bilinci üzerindeki önceliği üzerine kurulu bir analogik tahayyülün üstünlüğünü savunan sayısız alıntı ve örnek bulabiliriz. Coleridge neredeyse Fichteci sözcüklerle, doğal nesnelerin "zorunlu olarak sınırlı" niteliğine karşıt olarak sınırsız benlikten bahsedebilmiş ve benliğin doğanın ölü biçimlerine can vermesi gerektiğinde diretmiştir.²⁰ Fakat nesnel dünyanın sınırlı doğası, o anda, uzamsal bağlamda değerlendirilir ve dinamik olan canlı ilişkilerin (yani, Coleridge'deki adıyla öznelerarası ilişkilerin), doğal

dünyadaki varlıklar arasında var olan fiziksel ilişkinin yerine ikame edilmesi her zaman inandırıcı değildir. Coleridge'in dinamik bir ilke olarak organik birlik kavramının, benliğin hareketlerinden değil doğanın hareketlerinden çıkartıldığı da pekâlâ ileri sürülebilir. Wordsworth benlik ile doğa arasındaki aynı diyalektiğe zamansal açıdan baktığında nelerin gündeme geldiğinin daha çok bilincindedir. Doğanın hareketleri ona göre, Goethe'nin verdiği adla, *Dauer im Wechsel*'e (Değişimdeki Kalıcılık) birer örnektir; doğanın kimi dış yönlerine saldıran ama özünü olduğu gibi bırakan bir değişirliğin zahiri çöküşünün ötesinde zaman-ötesi ve durağan bir durum olduğu iddiasıdır bu. Sonuç, *The Prelude*'da dağ sahnelerinin betimlenmesi sırasında olduğu gibi çarpıcı bir zamansal paradoksun yaratıldığı ünlü pasajlardır:

... bu heybetli taşkınlar – bu parıldayan tepeler
 Birçok dünyanın değişmeyen şkilleri
 Gökmavisi eterin saf sakinleri,
 İnsan yaşadıkça yaşayacak olan
 Ölümün yaklaşmadığı bu ormanlar...

Ya da

Yüksek mi yüksek
 ağaçlar çürürken, hiç çürümeyecek
 şelalelerin sabit cümbüşü

Bu tür paradoksal hareketli sonsuzluk iddiaları doğaya uygulanabilir, ama zaten bütünüyle değişim halinde olan bir benliğe uygulanamaz. Dolayısıyla benlik, deyim yerindeyse, mahrum olduğu zamansal durağanlığı doğadan ödünç alma ve bir yandan hâlâ "zamanın tasavvur edilemez teması"ndan kaçabilen doğanın insani seviyeye indirilmesini sağlayan stratejiler bulma arzusuna kapılır. Bu strateji kuşkusuz Coleridge'de mevcuttur. Ayrıca Coleridge'i büyük bir sentezci sayan ve onun özne-nesne diyalektiğini romantik tahayyülün sahici örüntüsü olarak gören Abrams ve Wasserman gibi eleştirmenlerde de (muhtemelen bilinçli bir şekilde olmasa da) mevcuttur. Fakat bu durum onları daimi bir çelişkinin içine iter. Bir yanda organik bir dil anlayışında üstü kapalı bir şekilde var olan nesnenin özneye önceliği fikrini savunmak zorundadırlar. Mesela

Abrams şöyle der: "Romantiklerdeki en iyi manzara tefekkürlerinin hepsi de Coleridge'in örneğini takip ederek, özne ile nesne arasındaki bir ilişkiyi, düşüncenin dış sahnede zaten üstü kapalı bir şekilde var olanı kendi bünyesine katıp açık hale getirdiği bir ilişkiyi ortaya koyar."²¹ Böylece zihnin görevi doğada verili olanı yorumlamakla sınırlanarak, öncelik tartışmasız olarak doğal dünyaya verilir. Ne var ki bu ifadenin alındığı paragraf, Abrams'ın Wordsworth ve Coleridge'in benliğin doğa üzerindeki aynı derecede mutlak olan önceliğini savundukları pasajları alıntıladığı paragrafın aynısıdır. Çelişki, esaslı bir çıkmaz halini almıştır. Neye inanmamız gerekiyor? Romantizm Hazlitt'ten Fransız yapısalcılarına kadar, benliği gizeminden arındıran bir dizi yazarın yönelttiği tekbencilik saldırılarına açık bir öznel idealizm midir? Yoksa Aydınlanma'nın zorlama soyutlamasının ardından belli bir doğalcılık biçimine geri dönüş, bizim kentli ve yabancılaşmış dünyamızda yalnızca nostaljik ve ulaşılmaz bir geçmiş olarak tasavvur edilebilen bir geri dönüş müdür? Wasserman da aynı çıkmaza saplanıp kalmıştır: Onun nazarda, Wordsworth öznelciliğin uç biçimini temsil ederken, Keats olumsuz kabiliyetlere sahip yarı-Shakespeareci bir şair olarak, maddi tahayyülün duygudaşlığa dayalı ve nesnel bir biçimini örneklendirir. Coleridge bu karşıt kutupsallığın sentezi olarak hareket eder. Ama Wasserman'ın Coleridge'e "anlayışın fenomenal dünyası ile aklın adsal dünyası"nı²² barıştıran kişi sıfatını yakıştırması, Coleridge'i nesne kategorisinin yerine başka bir benliği ikame ettiği ve sorunu doğadan tümüyle çıkartıp doğayı saf öznelarası bir örüntüye indirgediği bir alıntıya dayalıdır. "Özneyi bizimle bir yapmak için, nesneyle bir – *ergo*, bir nesne – olmak zorundayız. *Ergo*, nesnenin kendisi bir özne olmak zorundadır – kısmen sevilen bir köpek, esas olarak bir arkadaş, tümüyle Tanrı, Yoldaş."²³ Wordsworth hiçbir zaman ilahiyat merkezli bir ilişkiyi kişilerarası bir ilişkiye indirgemek gibi bir kabahat işlememiştir.

Sorun eleştirmenlerden mi kaynaklanıyor yoksa bizzat romantik şairlerden mi? Gerçekten de on sekizinci yüzyıldan miras aldıkları analogizmin ötesine geçmeyi başaramamışlar ve özne ile nesne arasındaki sahte bir diyalektiğin çelişkisine mi takılıp kalmışlardı?

Bazı yorumcular bu yönde kanaat bildiriyorlar;²⁴ onların peşine takılmadan önce, romantik imgeyi bir özne-nesne gerilimi bağlamında yorumlarken romantizmin asıl sorununu ele alıyor olduğumuzdan emin olmak zorundayız. Zira bu diyalektik, hatırlanacağı üzere, sembolün romantik söyleyişin en önemli karakteristik özelliği olarak öne çıktığı varsayımdan kaynaklanmaktadır ve aynı şekilde bu öne çıkış da sorgu masasına yatırılmalıdır.

Bu noktada, ilginizi İngiliz edebiyatı tarihinden Fransız edebiyatı tarihine kaydırmak yararlı olabilir. Fransız pre-romantizmi Rousseau ile birlikte on sekizinci yüzyılda çok erken bir dönemde ortaya çıktığından ve Fransa'daki Locke'çu miras hiçbir zaman (Condillac'ta dahi), Coleridge ve Wordsworth'ün Hartley'de görüp isyan bayrağını çektikleri otomatizm seviyesine ulaşmadığından; doğa imgelerinin kullanımıyla bağlantılı tüm analogi sorunu orada, İngiltere'de olduğundan daha açık bir şekilde görülebilir. Dönemin kimi yazarları genel beğenin yeni tür bir manzaranın albenisine kapılmasının ne anlama geldiğinin en azından sonraki yorumcuları kadar farkındalardı. Tek bir örnek vermek gerekirse: Marquis de Girardin *De la composition des paysages sur le terrain* (Doğada Manzara Resmi Yapmak Üzerine) adlı, 1777 yılında yazdığı eserinde, karanlık ormanlardan, karlı dağlardan ve ortasında pastoral bir "ménage rustique"nin (köylü karıkoca) çağlayanlar ve taşkın dereler arasında mutlu bir toplumsallık ve yalnızlık birlikteliğinin tadına vardığı cam gibi berrak bir göl bulunan bir adadan oluşan manzarayı açıkça "romantik" diye tarif eder. Ayrıca manzara hakkında şu yorumda bulunur: "İnsan tam da bu tür durumlarda doğal güzellik ile ahlaki duygu arasındaki bu analogiyi tüm gücüyle hissediyor."²⁵ Aynı genel döneme ait benzer alıntılardan uzun bir liste oluşturabiliriz, bunların hepsi de, doğa ile ona bakan kişi arasındaki derin yakınlığı gerek manzaranın maddi şeklini gerekse de mukimlerinin ruh halini anlatan bir dille ifade etmektedir.

24. Diğer pek çoğu arasından, E. E. Bostetter'i örnek verebiliriz, *The Romantic Ventriloquists* (Seattle: University of Washington Press, 1963).

25. Aktaran Daniel Mornet, *Le Sentiment de la Nature en France au XVIIIe siècle de Jean-Jacques Rousseau a Bernardin de Saint-Pierre* (Paris, 1932), s. 248.

26. A.g.y., s. 187.

Sonraki tarihçiler ve eleştirmenler romantik söyleyişin temel bir özelliği olarak zihin ile doğa arasındaki bu yakın birliği vurgulamışlardır. "Çoğu zaman dış dünya ile iç dünya o kadar iç içe geçmişlerdir ki," diye yazar Daniel Mornet, "duyularla algılanan imgeleri hayal gücünün vehimlerinden ayıran hiçbir şey yoktur."²⁶ Bu dönem üzerine yazılan en son yazılarda hâlâ görülen²⁷ benzer vurgu, Anglo-Amerikan eleştirisinde ifade edilen düşünceye oldukça yakındır. Burada da aynı şekilde doğa ile bilincin analojik birliğine vurgu yapılmakta, aynı şekilde içinde özne-nesne diyalektiğinin gerçekleşebileceği dil birimi olarak öncelik sembole verilmekte, aynı şekilde bilincin vasıflarını doğaya aktarma ve onu doğal nesneler açısından, benlik kimliğinin bir bilinç için gördüğü işlev gibi işlev gören bir merkezle ilişkili olarak organik bir şekilde birleştirme yönünde bir eğilim yer almaktadır. Rousseau'dan günümüze kadarki dönemi ele alan Fransız edebiyatı tarihinde, Amerikalı romantizm tarihçilerinde görülenlere yakından benzeyen müphemliklere işaret edilebilir – kendi içinde sahip olmadığı bir zamansal istikrarı dış dünyadan ödünç almak zorunda kalan bir öznenin önceliği yanılmasından çıkartılan müphemliklerdir bunlar.

Fransız romantizmi örneğinde, bu eğilimin tarihsel kökenini belirlemek belki de İngiliz edebiyatında olduğundan daha kolaydır. Gözlem ile tutkunun karşılıklı olarak birbirlerine yakından nüfuz etmelerine dayalı olan sembolik bir dilin, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca bir an olsun kaybetmeyeceği bir öncelik kazanmaya başladığı birtakım özgül metinlere işaret edilebilir. Bu metinler arasında hiçbiri Rousseau'nun *La Nouvelle Héloïse*'yi kadar ön plana çıkmaz. Bu eser Daniel Mornet'nin on sekizinci yüzyılda doğa duygusu üzerine incelemesinin temelini oluşturur.²⁸ Robert Mauzi'nin *Idée du bonheur dans la littérature française du 18eme siècle*'si²⁹ (18. Yüzyıl Fransız Edebiyatında Mutluluk Fikri) gibi da-

27. Örneğin, bkz. Herbert Dieckmann, "Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich, mit gelegentlicher Berücksichtigung der Englischen Kritik", *Poetik und Hermeneutik*, cilt 2 içinde, haz. W. Iser (Münih: Wilhelm Fink, 1966), s. 108.

28. Bkz. yukarıdaki 25. not.

29. Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française du XVIIIe siècle* (Paris: A Collin, 1960).

ha yakın dönemde yayımlanmış eserlerde de Rousseau'nun romanı aynı ağırlıklı öneme mazhar olur. "İnsan *Cleveland* ve *La Nouvelle Héloïse*'yi bildikten sonra, geriye on sekizinci yüzyıl hakkında öğrenecek çok az şey kalıyor," der Mauzi önsözünde.³⁰ Romantizmin kökenlerinin ağırlıklı olarak sembolik bir söyleyişin başlangıcıyla çakıştığını savunan neredeyse tümünden kabul görmüş inancı sınamak için kuşkusuz *La Nouvelle Héloïse*'den daha iyi bir kaynak yoktur.

Rousseau'nun mektup – romanının yorumcuları, özellikle de romanın Dördüncü Bölümü'ndeki Meilleries epizodu gibi pasajlarda görülen,³¹ ruhun iç halleriyle doğanın dış veçheleri arasındaki yakın müteakabiliyete dikkat çekmekte hiç zorlanmamışlardır. Söz konusu mektupta, St. Preux artık evli olan Julie ile birlikte geçmişte kaderlerini çizen mektubu yazdığı gölün kuzey kıyısındaki terk edilmiş bölgeyi yeniden ziyaret eder. Rousseau betimlenen *lieu solitaire*'nin (tenha yer) vahşi bir kuytuluk gibi olduğunu vurgular: "Yabani ve ıssızdı, yine de duyarlı ruhların hoşuna giden ama öbürlerine korkunç görünen güzelliklerle doluydu."³² Kuşkusuz mevcut beğeniye polemiksel bir gönderme vardır burada ve Girardin'de hâlâ rastladığımız on sekizinci yüzyıl pastoral manzarasından, çok geçmeden Macpherson'da baskın hale gelecek olan kasvetli, üzücü sahnelerle geçişi resmetmek için bu tür pasajlar alıntılanabilir. Fakat bu beğeni polemigi yüzeyseldir, zira Rousseau'nun kaygılarının tümüyle farklı olduğu açıktır. Pasajın yarattığı kimi dramatik ve şiirsel etkiler açısından manzara ile duygu arasındaki yakın analoginin bir temel oluşturduğu doğrudur: Belleğin yeniden uyandırdığı ve hassas bir dinginliği tehdit eden şehvani tutku, pasaja dramatik gücünü veren zıtlık yaratıcı ışık ve ortam efektleri yoluyla aktarılır. Üslubun analogizmi ile tutkunun yoğunluğu birbiriyle yakından ilişkilidir. Fakat bizim mektubun açık tematik işlevine (baştan çıkarma ve neredeyse ölümcül nitelikteki önceki hataya geri dönüş) gö-

30. A.g.y., s. 10.

31. J. J. Rousseau, *Julie ou la La Nouvelle Héloïse*, Dördüncü Bölüm, On Yedinci Mektup, *Oeuvres complètes* içinde, haz. B. Gagnebin ve Marcel Raymond (Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1961). 2: 514 vd.

32. A.g.y., s. 518.

zümüzü kapamamıza neden olmamalıdır bu, zira Rousseau'nun romanının genel bağlamı içerisinde bu hata hiçbir kuşkuyla yer bırakmaksızın açık ve net bir şekilde mahkûm edilir.

Bu bağlamda, Meillerie manzarasına el değmemiş bir bölge olarak göndermede bulunulması anlamlıdır, özellikle de bu manzaranın, hatanın değil, romanda Julie figürüyle özdeşleştirilen erdemin timsali olan diğer manzaralarla karşıtlığı gösterildiğinde. Romanın merkezi simgesi için geçerli olan budur: Julie'nin bir inziva yeri olarak Wolmar malikânesinde yarattığı bahçe. Alegorik düzlemde bahçe, "güzel ruh"un manzara temsilcisi olarak işlev görmektedir. Bizim sorunumuz romanın dördüncü bölümünün on birinci mektubunda uzun uzadıya betimlenen bu bahçenin, Elysium'un, tema ve üslup bakımından Meillerie epizodundakiyle aynı türden bir özne/nesne ilişkisine dayalı olup olmadığıdır.

Rousseau'nun bu pasaj için yararlandığı kaynaklara kısaca göz atmak aydınlatıcı olacaktır. Buradaki ana edebiyat-dışı kaynak romanın Mornet tarafından yapılan eleştirel baskısında üzerine basa basa vurgulanmıştır:³³ Rousseau, bahçesinin bazı dış özelliklerini, çok önceden beri klasik Fransız bahçelerinin geometrik soyutlamasına tercih edilen *jardins anglais* (İngiliz bahçeleri) adlı bahçelerden alır. Le Nôtre'un aşırı simetrisi, diye yazar Rousseau o dönemdeki sofistike beğenin bir klişesini tekrarlayarak, "*ennemie de la nature et de la variété*" ("doğanın da çeşitliliğin de düşmanıdır").³⁴ Fakat bahçenin bu "doğal" görünümü hiçbir şekilde pasajın ana teması değildir. Baştan itibaren bu manzaranın doğal yönünün aslında aşırı yapaylıktan kaynaklandığı, bu saadet çarдаığında, *topos* geleneğinin aksine, doğa âleminde değil, tümüyle sanat âleminde olduğumuz söylenir. Julie'ye, "Evet," dedirtir Rousseau, "[bu bahçede] ne varsa hepsini doğa yaptı ama benim yönetimimde yaptı, orada benim düzenlemediğim hiçbir şey yok."³⁵ Bu ifade en azından pasajda geçen bahçelerin edebi kaynakları konusunda gözümüzü açmalıdır, zira beğenin dış tarihine odaklanmış Mornet bunları ihmal etmiştir.

33. *La Nouvelle Héloïse*, haz. Daniel Mornet (Paris, 1925), Giriş, 1: 67-74 ve notlar, 3: 223-47.

34. Rousseau, s. 483. 35. A.g.y., s. 472.

Kendimizi metinde bulunabilecek açık edebi anıştırmalarla sınırladığımızda, "hiçbir insan adımı iştmediğim... ıssız bir ada"ya³⁶ yapılan gönderme doğrudan doğruya Rousseau'nun gözde çağdaş romanını, Emile'in eğitimi için uygun gördüğü yegâne kitap olan Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sünü işaret ederken, Julie'nin Elysium'u üzerine olan mektuptan hemen önceki sayfalarda *Roman de la rose*'a yapılan gönderme³⁷ de aynı derecede manidardır. *Robinson Crusoe*'nun *Roman de la rose*'la birlikteliği ilk bakışta pek umut vaat edici görünmeyebilir, fakat aslında önemli potansiyeller barındırmaktadır. Romanın "*La Nouvelle Héloïse*" altbaşlığını, 1735 yılında yeniden yayımlanan ve Rousseau'nun zamanında çok okunan³⁸ bu ortaçağ romansından almış olduğu iyi biliniyor, ama etkisi diğer pek çok şekilde de görülebilir. Julie'nin bahçesiyle Deduit'nin aşk bahçesi arasındaki yakın benzerlik açıktır – bu benzerlik Guillaume de Lorris'nin şiirinin söz konusu bahçenin anlatıldığı ilk bölümünde karşımıza çıkar. Rousseau'nun betimlemesinde tek bir parça yoktur ki ortaçağ metninde bir muadili yer almamış olsun: "*asile*"nin dışa kapalı, yalıtık mekânı; kapının kilidini açabilen anahtar elinde tutan küçük mutlu azınlığa tahsis edilmiş özel ayrıcalık; doğal niteliklerin geleneksel sıralanışı – çeşitli çiçeklerin, ağaçların, meyvelerin, kokuların ve her şeyden öte, kuşların bir listesi ve en nihayetinde kuşların şakımalarının betimlenişi.³⁹ En manidar olanı ise, gerek *Julie*'de gerekse de *Roman de la rose*'da doğanın değil, mukimlerinin kendilerinin zekâlarıyla kontrol ettiği su, çeşmeler ve havuzlar üzerine yapılan vurgudur.⁴⁰ Gözlemlenmiş bir sahne ya da kişisel bir ruh hali olmak şöyle dursun, Rousseau'nun anlattığı ortamın tüm ayrıntılarını ortaçağda yazılmış edebi kaynağından –geleneksel erotik bahçe *topos*'unun en iyi bilinen versiyonlarından birinden– bilinçli olarak almış olduğu açıktır.

36. A.g.y., s. 479.

37. "Richesse ne fait pas riche, dit le Roman de la Rose", Dördüncü Bölüm' de Onuncu Mektup'ta aktarılır, A.g.y., s. 466 ve n.

38. A.g.y., s. 1606, n. 2. İlk bakışta sorununuzla doğrudan doğruya ilişkili hiçbir değişiklik içermeyen Lenglet du Fresnoy baskısına başvurdum.

39. Guillaume de Lorris ve Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, haz. Félix Lecoy (Paris: Champion, 1965), cilt 1, özellikle II 499 vd., 629 vd., 1345 vd.

40. A.g.y., II. 1385 vd.

Dolayısıyla dilsel açıdan baktığımızda, Chateaubriand'dan itibaren Fransız romantik söyleyişine damgasını vuracak olan betimleyici ve metaforik dilden çok farklı bir dil söz konusudur burada. Rousseau gözlemliyormuş gibi bile yapmaz. Dil tümüyle mecazidir, algıya dayalı değildir, hele hele doğa ile bilinç arasındaki deneyimlenmiş diyalektiğe dayalı hiç değildir. Julie'nin doğa üzerindeki tahakküm ve denetim iddiası ("orada benim düzenlemediğim hiçbir şey yok"), Meillierie bölümünde olanların aksine –burada dil, doğa ile tutkunun birbirine koşut hareketlerini birleştirir– dış dünyayı tümüyle kendi amaçlarına tabi kılan bir dil için pekâlâ uygun bir sembol olabilir.

Gelgelelim *Roman de la rose*'un ilk bölümünde mecazi dil kullanımı erotik temaların ulvi bir muameleye tabi tutulmasıyla hiçbir şekilde çelişmez; tersine, alegorinin erotik veçhelerinin pek de vurgulanmaya ihtiyacı yoktur. Fakat *La Nouvelle Héloïse*'deki feragat etiği vurgusu, romana ortaçağ romansının ahlak dersi veren bölümlerinden tümüyle farklı bir ahlaki hava katmaktadır. Rousseau'nun feragat teması tek taraflı olmaktan uzaktır ve duyular dünyasının püritence inkârıyla bir tutulmamalıdır. Ne var ki, ortaçağ kaynakları ile on sekizinci yüzyıl kaynaklarının ortaklaştığı yer, mütekalibet dilinden ziyade alegorik söyleyişin kullanımıdır. G. A. Starr'ın *Defoe and Spiritual Autobiography*'si (Defoe ve Manevi Otobiyografi)⁴¹ ve Paul Hunter'ın *The Reluctant Pilgrim*'i⁴² (Gönülsüz Hacı) gibi yakın dönemdeki Defoe incelemeleri, Defoe'yu modern "gerçekçi" ifadenin yaratıcılarından biri olarak görme eğilimini tersine çevirmiş ve Rousseau'nun yanıt verdiği püriten dini öğenin önemini yeniden keşfetmiştir. Paul Hunter, Defoe'yu metaforik ve betimleyici bir doğa kullanımından ziyade alegorik bir doğa kullanımına iten bu öğenin üslup açısından ne kadar önemli olduğunu tekrar tekrar vurgular. Nitekim Defoe'nun bahçeleri gerçekçi doğal ortamlar olmak şöyle dursun, yapısı ve ayrıntıları bakımından *Roman de la rose*'un bahçelerine benzeyen üsluplaştırılmış sembollerdir. Fakat bunlar esasen kurtarıcı, etik bir işlev yerine getirirler. De-

41. G. A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1965).

42. J. Paul Hunter, *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest in Robinson Crusoe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1966).

foe'nun bahçesi, diye yazar Paul Hunter, "ilk-günah-öncesi bir cennet değil, potansiyel bir dünyevi cennettir, zira Crusoe bete berekete ulaşmak için kendi tarlasını kendi işlemek zorunda olan ilk-günah-sonrası bir insandır."⁴³ Zorluk, çalışma ve erdem üzerindeki bu vurguyu Julie'nin bahçesinde de görüyoruz. Dolayısıyla bu sahne, İngiltere'deki versiyonu (ki Bunyan'la zirveye çıkar) Defoe da dahil türlü kaynaklardan geçerek Rousseau'ya ulaşmış olan Protestan alegorik geleneğiyle bağlantılıdır. Kaynakların üslup bakımından benzerlikleri, aralarındaki bütün farklılıkları unutturmaktadır; gerilim biri erotik diğeri püriten olan iki uzak edebi kaynak arasında değil, Julie'nin Elysium'u gibi bir sahnenin alegorik diliyle Meillierie epizodu gibi pasajların sembolik dili arasında baş gösterir. Bu iki dünya arasındaki ahlaki karşıtlık romanın dramatik çatışmasını özetler. Bu çatışma en nihayetinde o dönemin bir kültürle bağdaştırılan değerlerin denetimli ve açık bir şekilde terk edilmesiyle çözümlür ve bu eylemle, alegorik söyleyişin sembolik söyleyişe önceliği yerleştirilmiş olur. Roman ne her iki metaforik tarzın eşzamanlı birlikteliği olmadan var olabilirdi ne de alegorinin sembole üstü kapalı bir şekilde tercih edilişi olmadan kendi sonucuna ulaşabilirdi.

Sonraki *La Nouvelle Héloïse* yorumcuları, genel olarak, romanın söyleyişinin şekillendirilmesinde alegorik öğelerin varlığını görmezden gelmişlerdir ve Rousseau'nun ilkelci ya da bir doğalcı olarak görülmesinin ne kadar yanlış olduğu ancak yakın zaman önce anlaşılmaya başlamıştır. Başlı başına son derece manidar olan bu yanlış yorumlar düzeltmeye karşı müthiş bir direnç gösterirler ki bu da söz konusu düzeltmenin Avrupa romantizminin doğası ve kökenleri hakkındaki yaygın basmakalıp fikirlerle ne kadar derinden çeliştiğini göstermektedir.

Zira, eğer özne ile nesne arasındaki diyalektik asıl romantik deneyime değil de, bir diyalektikteki geçici tek bir âna işaret ediyorsa –ki bu da olumsuz bir andır, çünkü üstesinden gelinmesi gereken bir ayartmayı temsil eder– bu durumda tüm tarihsel ve felsefi örüntü büyük ölçüde değişir. Benzer alegorileştirme eğilimleri, genellikle çok farklı bir biçimde de olsa, yalnızca Rousseau'da değil, 1760-1800 yılları arasındaki tüm Avrupa edebiyatında mevcuttur. Barok

ve rokokonun dış özelliklerinden miras alınan bir taklitçilik olmak şöyle dursun, eserlerde sahici bir sesin duyulur olduğu en özgün ve derin anlarda karşımıza çıkarlar. İngiliz romantizmi tarihçileri, eşyanın tabiatı gereği her ne kadar çoğunlukla tali bir öneme sahip olsa da alegoriden bahsetmek zorunda kalmışlardır. Wimsatt bu sorunla Blake'i ele alırken karşılaşır; Blake'in iki kısa şiirini ("Bahara" ve "Yaza") alıntılar ve şu yorumda bulunur: "Blake'in başlangıç noktası ... Wordsworth ve Byron'unkinin tam karşısıdır, yani manzara değil, kişileştirilmiş ya da alegorize edilmiş bir ruhtur. Gelgelelim bu ruh 'batı adası'na yaklaştıkça belirgin bir biçimde yeryüzüne ait renkler kazanır. ... Bu ilk romantik şairler, romantik manzara doğalcılığına yaklaşan –Bahar ve Yaz manzaraya iner ve onunla birleşirler– dini, klasik ve Rönesans'a has alegori geleneklerinin birer örneğidir."⁴⁴ Rousseau örneği bize, burada alegoriden romantik doğalcılığa giden böylesi sürekli bir gelişimle değil, on sekizinci yüzyılın duyumsalcı analogizminin ötesinde bir alegorik geleneğin yeniden keşfiyle karşı karşıya olduğumuzu göstermektedir. Bu yenden keşif, kendiliğinden ve kolay olmak şöyle dursun, bir feragatin ve hatta bir kendini kurban etmenin yarattığı bir süreksizliği içerir. Başlangıç noktası olarak on sekizinci yüzyılın betimleyici şiirini alan Abrams, tarihsel açıdan daha kesin bir dille konuşur. Abrams romantik lirik ile on yedinci yüzyılın metafizik şiirleri arasındaki tematik benzerliği vurguladıktan sonra, şunları söyler: "Romantik lirik ile on yedinci yüzyıldaki yaratılmış doğa üzerine tefekkürler arasında çok belirgin ve önemli bir farklılık vardır. ... [On yedinci yüzyıldaki] 'yer kompozisyonu' belli bir yer olmadığı gibi, konuşmacının gözlerinin önünde olması da gerekli değildi, aksine nasıl yorumlanacağı miras alınmış bir tipoloji sayesinde sıkıca kontrol edilen müteakabiliyetler yoluyla düşünceyi harekete geçirmek ve yönlendirmek için 'hayal gücünün gözleri' önüne getirilen... tipik bir sahne ya da nesneydi."⁴⁵ On yedinci yüzyıl şiiri ile geç dönem on sekizinci yüzyıl şiiri arasındaki ayırım, coğrafi yerin oynadığı, şiirin dili ile okurun ampirik deneyimi arasındaki bağlantıyı oluşturmak şeklindeki belirleyici rol bağlamında değerlendirilir. Fakat Wordsworth gibi coğrafi açıdan somut bir şairin gelişimini gözlem-

44. Wimsatt, s. 113. 45. Abrams, s. 556.

lerken dahi, mekânın önemi artık belli bir yerin ufkuyla sınırlı olmayan bir anlamı içerecek kadar genişler. Mevkinin anlamı çoğunlukla bir dizi uzamsal belirsizlik yoluyla sorunsal hale getirilir, o kadar ki artık elimizde belirli bir yer değil, coğrafi önemi tümüyle anlamsız hale gelmiş salt bir ad vardır. Wordsworth verili bir metaforik nesnenin (burada, bir nehir) coğrafi konumu sorununu dillendirirken şunları yazar: "[Nehrin konumunun nereye düştüğüne] sözle verilecek yanıtın özü, haritadan ya da doğadaki gerçek bir nesneden seçilmiş bir imgenin eşlik ettiği belirli bir dere olabilirdi fakat yanıtın özü, kaçınılmaz olarak sınırları ve boyutları olmayan bir kap olmalıydı, sonsuzluktan aşağısı kurtarmazdı."⁴⁶ Wordsworth'un Alpler'deki geçit ya da Snowden Dağı'ndaki bayır gibi pasajları ya da onlar kadar yüce olmasa da, Duddon Nehri üzerine bir dizi şiiri artık on sekizinci yüzyılın mekân betimlemesine dayalı şiirleriyle aynı kefeye konulamaz. Abrams'ın önerdiği terminolojide, bu tür pasajlar artık belirli bir mekân tercihinin dayanmaz, aksine "geleceksel ve miras alınmış bir tipoloji"nin kontrolündedir, tıpkı on altıncı ve on yedinci yüzyıldaki şiirlerde olduğu gibi. Burada tek fark, artık tipolojinin aynı olmaması ve şairin bazen uzun ve zor bir iç mücadelenin ardından, sembolik bir söyleyişin ayartıcılığına direnirip şiirsel kaynaklarını bırakmak zorunda olmasıdır.

İster *La Nouvelle Héloïse*'de olduğu gibi etik bir çatışma biçiminde ister Wordsworth'te olduğu gibi coğrafi bir mekânın alegorikleştirilmesi biçiminde olsun, alegorinin ağır basıyor olması da ima zamansal açıdan sahici bir kaderin üzerindeki örtünün kaldırılmasına tekabül eder. Bu açığa çıkmanın gerçekleştiği özne, zamanın aslında ona hiçbir şekilde benzemeyen doğal bir dünyadaki etkisine karşı sığınak aramaktadır. Romantizm-öncesi dönemin dünyevileşmiş düşüncesi, artık, yaratılmış dünya ile yaratma edimi arasındaki çatışmaların ilahi irade düşüncesine yapılan olumlu bir başvuru yoluyla aşılmasına olanak tanımaz; hem sembolik hem de alegorik olacak bir dil tasavvur etme girişiminin başarısızlığı, veya alegoride analogik ve anagojik (ruhani) düzlemlerin bastırılması bu olanaksızlığın tezahür etme yollarından biridir. Semboller dünya-

46. W. Wordsworth, "Essay upon Epithets", *The Poetical Works* içinde (Oxford, 1949), 4: 446.

sında imgenin tözle çakışması mümkündür, zira töz ile tözün temsili varlık bakımından değil, yalnızca uzantıları bakımından ayrılırlar: Bunlar aynı kategoriler kümesinin birer parçasıdır ve ikisi birlikte bu kümenin tamamını oluştururlar. Aralarındaki ilişki özü bakımından uzamsal olan ve zamanın müdahalesinin yalnızca olumsal bir mesele olduğu bir eşzamanlılık ilişkisidir, halbuki alegoriler dünyasında zaman kökensel kurucu kategoridir. Alegorik gösterge ile onun anlamı (*signifié*) arasındaki ilişki dogmalarla belirlenmez; Rousseau ve Wordsworth'te gördüğümüz örneklerde, durum hiç de böyle değildir. Bunun yerine, göstergeler arasında, her birinin kendi anlamına yapılan göndermelerin tali bir hale geldiği bir ilişki söz konusudur. Fakat göstergeler arasındaki bu ilişki zorunlu olarak kurucu bir zamansal öge içerir; eğer alegori olacaksa, alegorik göstergenin kendisini önceleyen bir göstergeye göndermede bulunması hâlâ zorunludur. Dolayısıyla alegorik göstergenin oluşturduğu anlam yalnızca önceki bir göstergenin (sözcüğün Kierkegaardcı anlamıyla) *tekrarından* kaynaklanabilir. Bu iki gösterge hiçbir zaman çakışmaz, zira bu önceki göstergenin özü saf evveliyat olmaktır. Dolayısıyla ilk romantiklerin dünyevileşmiş alegorisi olumsuz ânu zorunlu olarak içerir: Bu an Rousseau'da feragat, Wordsworth'te ise ölümle ya da hatayla benliğin kaybedilmesidir.

Sembol bir özdeşlik ya da özdeşleşme olasılığını varsayarken, alegori esasen kendi kökeni karşısındaki bir mesafeye işaret eder ve çakışma nostaljisini ve arzusunu terk ederek kendi dilini bu zamansal farkın boşluğunda kurar. Bunu yaparak, benliğin benlik-olmayanla (benliğe ait olmadığı artık acı verici bir şekilde de olsa bütünüyle kabul edilen şeylerle) yanılmalı bir özdeşleşme yaşamasının önüne geçer. İlk dönem romantik edebiyatının gerçek sesini bulduğu anlarda algıladığımız işte bu acı verici bilgidir. Bu sesin gerçekte ne olduğunun çok nadiren anlaşılmış olması ve içinde bulunduğu edebi hareketin ilkel bir doğalcılık ya da gizemleştirilmiş bir tekbencilik diye adlandırılması ironiktir. Ele aldığımız yazarlar kendi teolojik ve felsefi kaynaklarına işaret etmek için ellerinden geleni yapmışlardır; *La Nouvelle Héloïse*'de –Rousseau ile daha çok da Petrarca yoluyla– onun Augustus dönemi kaynakları arasında bağlantı kuran karmaşık ve kontrollü edebi anıştırmalara çok az ilgi gösterilmiştir.

Sonuç olarak, alışılmış olandan tümüyle farklı bir tarihsel şemaya ulaşmış oluyoruz. Romantik düşüncenin merkezi önermesi artık özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişki değildir, aksine bu diyalektik artık tamamıyla, alegorik bir göstergeler sistemi içerisinde var olan zamansal ilişkiler içerisine yerleştirilmiştir. Bu diyalektik sahici zamansal durumu içerisinde görülen bir benlik anlayışı ile bu olumsuz özbilgiden saklanmak isteyen bir savunma stratejisi arasındaki çatışma halini alır. Dil düzleminde sembolün alegoriye üstünlüğü şeklindeki, on dokuzuncu yüzyılda çok sık görülen iddia, bu inatçı kendi kendini gizemlileştirmenin aldığı biçimlerden birisidir. On sekizinci yüzyılın son çeyreğinde gün ışığına çıkan hakikatlerle karşılaştırıldığında, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Avrupa edebiyatının geniş bir kesimi gerileme gibi görünür. Zira romantizm öncesi yazarların kolay anlaşılabilirliği kalmamıştır artık. Sembolik bir metaforik dil anlayışı, estetik teoride ve şiirsel uygulamada devam eden belirsizliklere karşın, çok geçmeden her yerde kendisini kabul ettirir. Fakat bu sembolik üsluba hiçbir zaman huzur verilmeyecektir; bu üslup artık algılanmak istenmeyen bir ışığın üzerine örtülmüş bir şal olduğundan, hiçbir zaman tümüyle huzurlu bir şiirsel vicdan elde edemeyecektir.

II. Ironi

Sembol ile alegori arasındaki gerilimin ilk romantiklerin eserlerinde ve teorik düşüncelerinde ifade bulmasıyla hemen hemen aynı dönemde, ironi sorunu da gittikçe daha bilinçli bir ilgiye mazhar olmaya başlar. Zaman zaman, dilin mecazi yönlerine gösterilen ilgi ve daha özgül olarak alegorik tarzların kalıcılığının farkındalığı, "ironi"ye gösterilen teorik ilgi ile kol kola gider. Bu hep olan bir şey değildir kesinlikle. Romantik alegorizmin olası örnekleri olarak Rousseau ve Wordsworth'ü örnek verdik ve Hölderlin'i zikrettik; bu şairlerde ironi kullanımının olmadığı çok açık bir şekilde göze çarpar. Fakat alegori ile ironi arasında retorik tarihi boyunca var olan üstü kapalı ve esrarengiz bağlantının başkalarında hâkim olduğu görülmektedir. Hamann'dan zaten bahsetmiştik;⁴⁷ yalnızca Almanya'da bile bu listeye Friedrich Schlegel, Friedrich Solger, E. T. A.

Hoffmann ve Kierkegaard'ı rahatlıkla ekleyebiliriz. Tüm bu örneklerde alegori üzerine açık bir vurgunun yapıldığı az çok sistematik bir mecazi dil teorisi, ironi üzerindeki bir o kadar yaygın vurguya koştur gider. Elbette Friedrich Schlegel'in romantik ironinin ana teorisyeni olduğu iyi bilinmektedir. Metaforik söyleyiş sorunundan etkilendiği ve bir nebze aklının karıştığı, *Fragmenten*'in pek çok bölümünden ve yine eserlerinin 1800 baskısı ile 1823 baskısı arasında yaptığı düzeltmelerden açıkça anlaşılabilir.⁴⁸ Alegori sorunu ile ironi sorunu arasında benzer bir koşutluk Solger'de de vardır. Solger ironiyi her türlü edebiyatın olmazsa olmaz ögesi mertebesine yükseltir ve sembol ile alegori arasında özdeşlik ve farklılık diyalektiği bağlamında manidar bir ayrım a gider.⁴⁹

Ne var ki alegori ile ironi arasındaki bağlantı ve ayrılık o dönemde hiçbir zaman başlı başına ele alınması gereken konular olarak görülmemiştir. Bu terimlerin (özellikle de ironi örneğinde çok ihtiyaç duyulan) daha sıkı bir tanıma ulaşmak için bir araç olarak kullanıldığı nadirdir. Aristoteles'ten on sekizinci yüzyıla kadar ironiyi "bir şey söyleyip başka bir şey kastetmek" ya da daha kısıtlı bir bağlamda "överek-suçlama ve suçlayarak-övme"⁵⁰ diye tarif eden betimleyici retorik geleneğe göndermede bulunmak açıkçası yeterli değildir. Bu tanım, ironi ve alegorinin paylaştığı ortak bir yapıya işaret etmektedir, zira her ikisinde de gösterge ile anlam arasındaki ilişki süresizdir ve ilişkinin eklemlendiği noktayı ve eklemlenme tarzını belirleyen bir dış ilke vardır. Her iki durumda da, gösterge düz anlamından farklı bir şeye işaret eder ve işlevi bu farklılığın temalaştırılmasıdır. Fakat bu önemli yapısal veçhe genel olarak mecazi dilin bir tanımı da olabilir; ayırt edici bir kesinliğe sahip olmadığı açıktır. Alegori ile ironi arasındaki ilişki tarihte, her ikisiyle de ilgilenen bazı yazarlarda arızı ve olumsal bir olgu olarak görünür. Daha genel ve teorik bir yorum getirilmesi gereken işte bu ampirik olaydır.

47. Bkz. 3. not.

48. Schlegel, Band 2, s. xci.

49. Friedrich Solger, *Erwin: Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* (Leipzig, 1829).

50. Norman Knox, *The Word Irony and Its Context, 1500-1755* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1961).

İroniye gösterilen ilgi ile modern romanın gelişimi arasında ek bir bağ kurulması bu sorunu daha karmaşık ama aynı zamanda daha somut bir hale getirecektir. Bu bağlantı birçok eleştiri metninde kurulmaktadır: Goethe'de, Friedrich Schlegel'de, daha yakın zamanda Lukács'ta ve anlatı biçimiyle ilgili yapısalcı incelemelerde. İroni ile roman arasındaki bağlantı o kadar güçlü görünür ki insan romanı edebiyat türleri tarihinde ironinin eşdeğeri yapan Lukács'ın peşine takılmaktan kendini alamaz. Mecazın kapsamını uzun anlatıları kapsayacak kadar genişletme olanağı en baştan beri mevcuttu; *Institutio*'da Quintilianus ironiyi gerçek duruma denk düşmeyen bir ses tonuyla telaffuz edilen tüm bir söylemi değiştirmeye muktedir olarak ve hatta, Sokrates'e bir göndermeyle, tüm bir yaşamı kapsayacak bir şey olarak tarif etmişti.⁵¹ Her ne kadar ironi ile roman arasındaki karşılıklı ilişki basitlikten uzak olsa da, sınırlı bir işlev gören mecazdan genişletilmiş romana geçiş kışkırtıcıdır. Edebiyat tarihine şöyle yüzeysel ve ampirik bir bakış bile bu karmaşıklık anlamaya yeterlidir. İroni konusundaki teorik içgörünün 1800 yılı civarında artması ile on dokuzuncu yüzyıl romanının gelişimi arasındaki ilişki hiç de açık sayılmaz. Sözelimi Almanya'da Friedrich Schlegel'den Kierkegaard'a ve Nietzsche'ye kadar uzanacak olan dört başı mamur bir ironik bilincin yükseliş döneminde, roman kuşkusuz benzer bir gelişim göstermemiştir. Friedrich Schlegel roman üzerine yazarken yakın dönem örneklerini Sterne ve Diderot'dan almak zorunda kalmış ve *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları* ve Jean Paul Richter'de benzer bir ironik içgörü bulabilmek için epey zorlanmıştır.⁵² Fransa ve İngiltere'deyse bunun tersi geçerlidir, bu ülkelerde romanın yaşadığı muazzam gelişim ironi teorisine yönelik koşut bir ilgiyle kol kola gitmemiştir; Schlegel'in nüfuz edici bakışının Fransız bir muadilini bulmak için Baudelaire'e kadar beklemek gerekecekti. On dokuzuncu yüzyılın en büyük ironicilerinin genellikle romancılar olmadığı savunulabilir: Çoğunlukla romansal biçim ve aygıtlara yönelmiş kişilerdir bunlar –insanın aklına Kierkegaard, Hoffmann, Baudelaire, Mallarmé ya da

51. Quintilianus *Institutio* 9.2. 44-53, aktaran Knox.

52. Schlegel, "Brief über den Roman", "Gespräch über die Poesie", içinde s. 331 vd.

Nietzsche geliyor- ama özdeyişsel, hızlı ve kısa metinlerden (romanın temelini oluşturan kalıcılığa ters düşen metinlerden) yana genel bir eğilime sahip oldukları da bilinmektedir, ironinin doğasında sürekli hareketlere olanak tanımayan bir şey varmış gibidir sanki. Bunların büyük ve çok önemli bir istisnası elbette Stendhal'dir. Ama şu zamana kadar söylenenlerden anlaşılacağı üzere, mak-satlılığa dayalı bir ironi teorisi, ironi ile alegori arasındaki ilişkiye dair bir içgörü sunmak zorunda olmasının yanı sıra, ironi ile roman arasındaki ilişkiye de eğilmelidir.

İroni örneğinde, sembol sözcüğünün (ontolojik bir kendi kendini aldatma edimi sonucu) alegoriyle ikame edildiğini göstermeye çalışmamızda olduğu gibi kolayca, terimin tarihsel olarak gizemsizleştirilmesi ihtiyacına sığınılmaz. Bu işlem alegori ile sembol arasındaki gerilimle haklı çıkarılıyordu: Gizemlileştirme tarihsel bir olgudur ve dolayısıyla gerçek teorileştirme başlamadan önce tarihsel bir tarzda ele alınması şarttır. Fakat ironi örneğinde zaten gizemsizleştirilmiş ve kendileri de ironik olan metinlerden ipuçlarını alarak, işe bizzat mecazın yapısından başlamak gerekir. Bu tarzda ironinin hedefi çoğu zaman, insani meseleler hakkında bunlar sanki tarihsel olgularmış gibi konuşma iddiasıdır. İroninin, tarihsel olmamızın olanaksızlığını gösterirken kendisinin bilincine gittikçe daha fazla varıyor olması tarihsel bir vakadır. Biz ironi derken bir hatanın tarihini değil, benlik içinde var olan bir sorunu kastediyoruz. Dolayısıyla bir tanım ihtiyacından kaçamayız, nitekim bu denemenin amaçlarından biri de budur. Ayrıca ironi üzerine mevcut metinlerden önemli ölçüde faydalanmak da mümkün. İşin tuhaf tarafı, kişinin ancak söylediği şeyi kastetmeyen bir dil tarzını tanımlarken kastettiği şeyi söyleyebiliyor görünmesidir.

Tarihsel kronolojiye saygı duyma zorunluluğundan böylece kurulduğumuza göre, Baudelaire'in metni *Gülmenin Özü*'nü bir başlangıç noktası olarak alabiliriz. Alıntılanan ve analiz edilen sayısız istihza örneği içerisinde, ironik bir bilincin baskın özelliklerini en iyi gösteren şey çok basit bir durumdur: sokakta yürürken ayağı takılıp yere kapaklanan bir adamın görüntüsü. "Komiklik," diye yazar Baudelaire, "gülmenin gücü, gülendedir, gülünen şeyde değil. Yere düşen adam filozof değilse kendi düşmesine gülmez, benliğinin fenomenlerine taraf tutmayan bir izleyici olarak bakma, çabu-

cak ikileşme gücünü özümsemiş bir adam kendi düşmesine güler."⁵³ Bu basit gözlemden birkaç kilit kavramı çekip çıkarmak mümkün. Öncelikle, düşünsel bir faaliyeti (örneğin bir filozofunkini), kendisini günlük meselelerin hayhuyuna kaptırmış sıradan bir benliğin faaliyetinden ayıran karakteristik özellik olarak *dédoublement* (ikileşme) üzerine vurgu yapılmıştır. İlk bakışta bunun gibi bir yansözün arkasına gizlenmiş, ya da bir astlık-üstlük, efendi-köle söz dağarcığının gölgelediği kendi kendini kopyalama ya da kendi kendini çoğaltma kavramı, denemenin sonunda makalenin kilit kavramı olarak karşımıza çıkar ki denemenin gerçekte yazılma amacı da yine bu kavramdır.

Komiğin olması için, yani komiğin yayılması, patlayıp fışkırması için iki şey olmalı: Komiklik özellikle gülenden, izleyiciden kaynaklanmalı; ama yine de, gülünenin durumdan habersiz oluşu yasası bir yana, gülünen kişi benzerlerinin eğlenmesi için hamurundaki komikliği yeşertip dışa vurmayı meslek edinmiş biri de olmalı. Bu durum, insan varlığının sürekli bir ikilik barındırmasında, hem kendi hem başkası olma gücünde ifadesini bulan bütün sanat olaylarıyla aynı sınıfa girer.⁵⁴

Bu çoğalmanın doğası ironinin anlaşılması için şarttır. Bilinç dahilindeki, iki benlik arasındaki bir ilişkidir bu, fakat öznelerarası bir ilişki değildir. Baudelaire, denemesinin birkaç sayfasını, başkalarına yönelmiş ve dolayısıyla kişilerarası ilişkilerin zorunlu ampirik düzleminde yer alan basit komik hissi ile "mutlak komiklik" adını verdiği (bununla eserinin başka yerlerinde ironi adını verdiği şeyi kastetmektedir) şey arasında ayırım yapmaya ayırır, ki burada insan ile insan (yani özü itibarıyla birbirine benzer iki varlık) arasında değil, insan ile, Baudelaire'in koyduğu adla, doğa (yani özü itibarıyla birbirinden farklı iki varlık) arasında bir ilişki söz konusudur. Öznelerarası âlemden bir öznenin diğerine üstünlüğü bağlamında farklılıktan bahsederiz, kişi başka birine güldüğünde ortaya çıkan güç istencinin, şiddet ve sahiplik istencinin tüm içerimleri—eğitme ve ıslah etme istenci de dahil— mevcuttur bunda. Fakat ben-

53. Charles Baudelaire, "De l'essence du rire", *Curiosités esthétiques: L'Art romantique et autres Oeuvres critiques* içinde, haz. H. Lemaitre (Paris: Garnier, 1962), s. 215 vd. (Türkçesi: *Gülmenin Özü*, çev. İ. Yalçın, İstanbul: İris, 1997).

54. A.g.y., s. 262.

lik diğer öznelere değil, tam olarak benlik olmayan bir şeyle ilişkiye girdiğinde de hâlâ "üstlük" kavramına başvuruluyorsa, bu durumda söz konusu üstlük yalnızca her türlü düşünme ediminin kurucu ögesi olan *mesafeye* işaret eder. Üstlük ve astlık bu durumda kendisini kendisi olmayan bir şeyden gittikçe farklılaştırması yoluyla tanımaya başlayan bir öznenin içindeki süreksizliğe ve seviyelerin çokluğuna işaret eden salt uzamsal metaforlar halini alır. Baudelaire "mutlak komiklik" olarak ironinin, Fransızlar arasında çok sık rastladığı öznelere türde mizahtan sonsuz derecede daha üstün bir güldürü biçimi olduğunda ısrar eder. Tam da bu nedenle İtalyan *commedia dell'arte*'sini, İngiliz pantomimini ya da E. T. A. Hoffmann'ın hikâyelerini, öznelere seviyenin üstüne çıkmayı başaramamış belli bir Fransız güldürü anlayışının tipik örneği olan Molière'e tercih eder. Nitekim karikatür üzerine denemelerinde de, aynı nedenlerle, Hogarth ve Goya, Daumier'ye tercih edilir.⁵⁵

Dolayısıyla "ikileşme" kişinin kendisini insani-olmayan dünyadan farklılaştırmasını sağlayan bir bilinç faaliyetine işaret eder. Baudelaire bu tür bir çoğaltma yeteneğinin çok az kişiye nasip olduğunu, bunun sanatçılar ve filozoflar gibi özel olarak dille ilgilenen kişilerin harcı olduğunu söyler. "Meslek" sözcüğünü kullanması, bu kişilerin eylemlerinin teknikliğine, (nasıl kösele ayakkabı tamircisinin, tahta da marangozun malzemesiyse o şekilde) kullandıkları malzemenin dil olduğuna dikkat çekmektedir. Günlük, sıradan hayatta, dil genellikle böyle işlemez; burada dil, tamircinin ya da marangozun çekici gibi işler, maddenin kendisi olarak değil, heterojen deneyim malzemesinin istenen biçime az çok uygun hale getirilmesini sağlayan bir araç olarak. Düşünsel ayrılma yalnızca ayrıcalıklı bir kategori olarak dil *aracılığıyla* gerçekleşmez, aynı zamanda benliği ampirik dünyadan alıp dilden ve dil içinde oluşturulmuş bir dünyaya aktarır. Dünyadaki diğer varlıklar arasında herhangi bir varlık sıfatıyla bulduğu, ama kendisini diğerlerinden ayırabilmesini sağlayan tek şey olduğu için de bir eşi daha da olmayan bir dildir burada söz konusu olan. Bu şekilde kavrandığında dil, özneyi dünyaya gömülmüş ampirik bir benlik ile farklılaşma ve kendi kendini tanımlama çabası bakımından göstergeye benzeyen bir

55. Baudelaire, "Quelques caricaturistes français", *a.g.y.*, s. 281.

benlik şeklinde ikiye böler.

Ama daha da önemlisi, Baudelaire'in tanımında öznenin iki bilince bölünüşü bir düşmeyle doğrudan bağlantı içerisinde gerçekleşir. Düşme ögesi, özgül olarak güldürücü ve son kertede ironik olan bileşeni devreye sokar. Sanatsal ve felsefi, yani dil tarafından belirlenmiş insanın kendi düşüşüne güldüğü o anda, aslında kendisi hakkındaki hatalı ve gizemli bir varsayıma gülmektedir. Benlik sahte bir kibir takınarak, doğa ile olan ilişkisinde öznelararası (üst-lük) duygusunu bir farklılık bilgisiyle ikame etmiştir. Ayakta duran bir varlık sıfatıyla, (Baudelaire'in de başka bir yerde zikrettiği⁵⁶ Ovidius'un *Başkalaşım*ları'nın ilk başındaki sahnede olduğu gibi) insan doğayı kendi tahakkümü altına aldığına inanmaya başlar, tıpkı zaman zaman başkalarını tahakküm altına alabilmesi ya da diğerlerinin kendisini tahakküm altına alabilmesini izlemesi gibi. Bu elbette büyük bir mistifikasyondur. Sözcüğün gerek düz gerekse de teolojik anlamıyla Düşme, ona doğayla ilişkisinin saf araçsal ve şeyleştirilmiş niteliğini hatırlatır. Doğa ona her zaman sanki bir şeymiş gibi davranabilir, ona kendi olgusallığını hatırlatabilir, halbuki o en küçük doğa parçacığını bile beşeri bir şeye dönüştürmekten acizdir. Düşme bu şekilde kavrandığında, kuşkusuz, kendi kendisinin bilgisinde bir ilerleme olduğundan bahsedilebilir: Düşen insan, kaldırırda kendisini düşürecek çatlaktan habersiz yürüyen aptaldan bir nebze de olsa daha akıllıdır. İki ardışık safha arasındaki uyumsuzluk üzerine düşünen düşmüş filozofsa daha da akıllıdır, ama bu onun da düşmesini hiçbir şekilde engelleyemez. Aksine anlaşılan o ki bilgeliğini yalnızca böyle bir düşme pahasına elde edebilir. Başkalarının düşüşü yeterli değildir, bizzat kendisi de düşmelidir. Yazar ya da filozofun dil aracılığıyla oluşturdukları ironik, iki katlı benlik, görünen o ki, ancak kendi ampirik benliği pahasına (gizemlileştirilmiş bir intibak aşamasından kendi gizemlileştirmesinin bilgisine düşerek ya da yükselerek) varlık kazanabilmektedir.

56. Örneğin "Kuğu" şiirinde:

O zavallıyı görüyorum, bahtsız tuhaf kahraman,
Ovidius'taki adam gibi göğe bazen baş kaldırır...

*Başkalaşım*lar 1. s. 84-6'ya gönderme yapılmaktadır.

İronik dil özneyi ikiye böler: bir sahici olmama durumunda var olan benlik ile ancak bu sahici olmamayı bildiğini öne süren bir dil biçiminde var olabilen benlik. Fakat bu durum onu sahici bir dil yapmaz, zira sahici olmamayı bilmekle sahici olmak aynı şey değildir.

Bir gülme içermesine karşın bu ayrışma kesinlikle rahatlatıcı ve sakın bir süreç değildir. Çağdaş Fransız filozof V. Jankélévitch ironi hakkındaki kitabına *L'Ironie ou la bonne conscience* (İroni ya da Vicdan Rahatlığı) adını verdiğinde, kuşkusuz Baudelaire'in ironi anlayışından çok uzaktaydı, velev ki başlık seçimi de ironik olmasın. Ama her halükârda, Baudelaire'e göre ironik bilincin hareketi hiç mi hiç rahatlatıcı değildir. Dünyada olma hissimizin masumiyeti ya da sahiciliği sorgulanmaya başladığı anda, hiç de zararsız denemeyecek bir süreç devreye girer. Bir kumaş parçasının dokunmamış serbest kısmıyla öylesine oynanan bir oyun olarak başlayabilir, ama çok geçmeden benliğin tüm dokusu sökülür ve parça parça olur. Tüm süreç huzursuz edici bir hızda gerçekleşir. İroni, ivme kazanmak ve tüm yolu koşana kadar durmamak gibi içsel bir eğilime sahiptir; küçük ve görünüşte zararsız olan bir kendi kendini aldatmanın teşhirinden başlayıp, çok geçmeden mutlak boyuta ulaşır. Çoğunlukla yeğinsene (*litote*), yani hafif gösterme olarak başlamasına karşın, abartma haline gelme potansiyeli taşır. Baudelaire bu huzursuz edici güce "mübalağa kalıntısı" der ve bunun etkisini *Théâtre des Variétés*'de (Varyete Tiyatrosu) gördüğü İngiliz pantomimini tasvir ederken aktarır:

Bu piyeste mutlak komiklik bakımından, deyim yerindeyse mutlak komikliğin metafiziği bakımından en dikkate değer olan şeylerden biri kesinlikle piyesin güzelim başlangıcı, yüce bir estetikle dolu o açılıştır. Piyes ana kişilikleri (Pierrot, Cassandre, Harlequin, Colombine, Léandre) izleyicilerin karşısında tatlı tatlı, sakın sakın dururlar. Neredeyse aklı başında kişiliklerdir ve salondaki pek çok doğru dürüst insandan farksızdırlar. Onlara olağanüstü davranışlar sergiletecek harika nefes daha ciğerlerine üflenmemiştir. ... Bir peri Harlequin'le ilgilenir... Onu koruyacağını vaat eder ve bu konuda ona hemen bir kanıt göstermek için esrarengiz ve otoriter bir jestle sopasını havada döndürür. Döndürür döndürmez sahneye baş dönmesi girer, havada dolaşır, insanlar baş dönmesini içlerine çeker ve o baş dönmesi ciğerlere dolup kanı tazeler. Neyin nesidir bu baş dönmesi? Mutlak komikliktir. Herkesi avucuna almıştır. Léandre, Pierrot, Cassandre, hepsi olağanüstü hareketler yapar, bu hareketlerden bellidir ki yeni bir hayata

zorla itildiklerini hissediyorlardır... Fantastik esere kol kol yayılırlar ve eser de tam anlamıyla orada başlar, harikanın sınırında.⁵⁷

İroni hafiflemeyen, delilik noktasına kadar varan bir baş dönmesidir. Aklıbaşındalık yalnızca ikiyüzlülük ve duygularını gizleme uzlaşmaları içerisinde hareket etmek istediğimiz için var olabilmektedir, tıpkı toplumsal dilin insanlar arasındaki gerçek ilişkilerin içsel şiddetini gizlemesi gibi. Bu maskenin bir maske olduğu bir kez gösterildiğinde, alttaki sahici varlık zorunlu olarak deliliğin kıyısındaymiş gibi görünür. "Gülmek genelde delilere özgüdür," diye yazar Baudelaire ve "delilik" sözcüğü tüm bu süreçte "mutlak komiklik" ile bağlantılı olarak kalır. "Malum şey, hastanelerdeki bütün deliler ölçüye vurulamayacak derecede üstün olduklarını düşünürler. Alçakgönüllülük delisi insan tanımadım pek. Dikkat edin, zaten gülmek deliliğin en sık ve en bol karşılaşılan ifadesidir... [Gülmek] yaşamın belli başlı koşullarının dairesinden çıkınca... asla uykuya tutmaz olur, burnunun dikine giden ve ilahi bir emri uygulayan bir hastalık gibi."⁵⁸ Ve en açık şekliyle, karikatür üzerine denemesinde Brueghel'le ilişkili olarak şunları yazar: "Komik Brueghel'in iblisli şenlikli mahşer yerini açıklayabilecek tek şey özel ve şeytani bir tür zerafettir. Canınız isterse 'özel zerafet' demeyin de 'delilik' deyin, 'sanrı' deyin, fark etmez. Oradaki gizem nerdeyse aynı ölçüde karanlık kalacaktır."⁵⁹

Dolayısıyla ironinin ampirik benlik pahasına ortaya çıktığından bahsettiğimizde, bu ifade uç noktasına taşınacak kadar ciddiye alınmalıdır: Mutlak ironi bir delilik bilincidir, bizatihi her türlü bilincin sonudur; bir bilinçsizlik bilincidir, bizzat deliliğin içinden delilik üzerine düşündürmektir. Fakat bu düşünmeyi mümkün kılan şey ironik dilin ikili yapısıdır; ironici kendisinin "deli" ama kendi deliliğini bilmeyen bir biçimini yaratır; sonra da bu şekilde nesnelleştirdiği kendi deliliği hakkında düşünmeye başlar.

Bu tanım, kendi kendine aşırı yabancılaşma safhalarında dahi baskın çıkmasına olanak tanıyan bir "bilinçli delilik" olarak ironinin bir tür terapi (sözlü ya da yazılı sözcük yoluyla bir delilik teda-

57. Baudelaire, "De l'essence du rire", s. 259-60. Bu alıntı için bkz. s. 23-4.

58. A.g.y., s. 248-50.

59. Baudelaire, "Quelques caricaturistes étrangers", a.g.y., s. 303.

visi) olabileceği şeklinde yorumlanabilir. Baudelaire haklı olarak mutlak ironinin bir örneği dediği Hoffmann hakkında şunları söyler: "En derinlikli hekim ya da deli doktoru – aynı zamanda bu derin bilimi şiirsel formlara büründürmek isteyen biri." Konu üzerine çok önemli şeyler yazmış olan Jean Starobinski, ironinin kendi melankolisinin yabancılaşması içerisinde kaybolmuş benliğin bir tedavisi olarak düşünülebileceğini söyler:

İronicinin kendisi için ele geçirdiği özgürlüğe büyük bir değer vermesine engel olan hiçbir şey yoktur. Böylece, ruh ile dünya arasında her şeyin ruh âleminde tekrardan birleştiği bir barışmayı hayal etmeye başlar. Büyük, ebedi Geridönüş, kötünün geçici olarak bozduğu şeyin evrensel tamarini böylece gerçekleştirebilir. Bu genel iyileşme sanat dolayımıyla gerçekleşir. Diğer bütün romantiklerin de ötesinde, Hoffmann dünyaya böyle bir geridönüşün özlemini duymuştur. Bu geridönüşün sembolü, genç komedyen çiftin *Prinzessin Brambilla*'nın –Baudelaire'in gülme üzerine makalesinde "yüksek estetik risalesi" diye bahsettiği ve Kierkegaard'ın günlüklerinde de geçen bir Hoffmann metni– sonunda buldukları "burjuva" mutluluk olabilir.⁶⁰

Fakat görünen o ki ironinin etkisi Starobinski'nin burada savunduğunun tam tersidir. Benliğin ilk çoğalmasıyla (bu yolla ilk benliğin yerini salt "dilsel" bir özne alır) neredeyse eşzamanlı olarak yeni bir kopma yaşanmak zorundadır. İronik özne açısından birdenbire kendi işlevini özgün benliğe yardım etme olarak yorumlama ve sanki bu dünyaya-bağımlı insanın hatırına yaşıyormuş gibi davranma arzusu baş gösterir. Bu durum doğrudan öznelararası bir seviyeye, "mutlak komiklik"ten, Baudelaire'in koyduğu adla, "anamlı komiklik"e, yani ironik tarza ihanet etmeye dönüşle sonuçlanır. Bunun yerine, ironik özne derhal kendi durumunun ironisini yapmalı ve akabinde, teslim olmak üzere olduğu ayartıyı Baudelaire'in bu tür bir seyirciden talep ettiği mesafe ve tarafsızlıkla gözlemlemelidir. Bunu tam da Starobinski'nin bahsettiği dünyaya dönüşten kaçarak, kendi evreninin katıksız kurmaca doğasını yeniden öne sürerek ve kurmacayı ampirik gerçeklik dünyasından ayıran radikal farklılığı dikkatle muhafaza ederek yapar.

60. Jean Starobinski, "Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffman, Kierkegaard", *Estratto da Sensibilità e Razionalità nel Settecento* (Floransa, 1967), s. 459.

Hoffmann'ın *Prinzessin Brambilla*'sı bu noktada iyi bir örnektir. Sahnede oynadıkları hoş ve dokunaklı rollerin kendilerine dışarıdaki hayatlarında da aynı derecede ulvi bir konum sağladığını sanacak kadar kafaları karışmış genç bir komedyen çiftin hikâyesi anlatılmaktadır. Çiftimizin bu hezeyanı en sonunda ironinin keşfiyle "tedavi edilir"; nitekim trajik bir repertuardan komik bir repertuara, Abbato Chiari'nin ağlatan trajedilerinden Gozzi türü *commedia dell'arte*'ye geçerek de bunu gösterirler. Hikâyenin sonlarına doğru, gerçekten de Starobinski'nin sanat ile dünyanın doğru sanat yoluyla barışacağı inancına itibar kazandırabilecek bir evcil saadete ulaşırlar. Fakat Hoffmann'ın sondaki bu burjuvaca idilini katıksız bir parodi olarak tasarladığını, erkek ve kadın kahramanımızın kendi doğal benliklerine dönmek bir tarafa daha önce hiç olmadığı kadar yapay bir mutlu çift rolünü oynadıklarını görmek için içimizin fesat olması gerekmiyor. Söyleyişleri daha önce hiç olmadığı kadar cafcacflı, akıllarıysa bir o kadar karışıktır. Sanat ve yaşam hiçbir zaman birbiriyle barıştıkları düşünülen şu anda olduğundan daha uzak olmamıştır. Hoffmann tüm eser boyunca bunu açıkça belli eder: Ironinin tam dünyayı düzenleyebilecek ve tedavi edebilecek bir bilgi olarak düşünüldüğü anda, yaratıcılığının kaynağı kurur. Benliğin düşüşünü bir şekilde benliğe yardımı dokunabilecek bir olay olarak gördüğü anda, aslında, deliliğin yerine ölümü koyduğunu keşfeder. Hoffmann ironinin gizemleriyle tanışmış mitik kralına, "İnsanın düştüğü an, gerçek benliğinin ayağa kalktığı ilk andır,"⁶¹ dedirtir – ve biz bunun hükümdar ve ülkesi açısından olumlu, umut verici bir gelecek iddiası olduğunu düşünmeyelim diye, hemen oracıkta kral ölüverir. Benzer şekilde, metnin son paragrafında, hükümdar ironinin sihirli kaynağının özbilgiye ulaşmaya çalışan insanlığa ebedi mutluluk verdiğini duyururken, Hoffmann şunu söyler: "Burada, bu sayfaların yayımcısının ... yararlandığı kaynaklar aniden kurur" – ve hikâye ressam Callot'un resimleriyle (ki gerçekten de hikâyenin "kaynağı" onun resimleri olmuştur) biter. Bu resimler çok açık bir şekilde dünya *olmayan* bir artalan içerisinde, boş bir gökyüzünde salınan *commedia dell'arte* kişilerini temsil eder.

Her türlü gerçek ironinin hemen yaratmak zorunda olduğu iro-

61. E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, Beşinci Bölüm.

ninin karesini alma ya da "ironideki ironiyi" bulma hissi, dünyaya dönüş olmak şöyle dursun, kurmaca dünyasını gerçek dünyayla barıştırmamanın olanaksızlığının devam ettiğini ifade ederek, kendi kurmaca niteliğini öne çıkarır ve devam ettirir. Baudelaire ve Hoffmann'dan çok önce, 1797 yılına ait bir notta, ironiyi "sürekli bir yadırgatma" diye tarif eden Friedrich Schlegel bunu çok iyi biliyordu.⁶² *Parabasis* burada İngiliz eleştirisinde bilinen adıyla "özbiçimli anlatıcı"dır: kurmaca yanılmasını bozan yazar müdahalesi. Fakat Schlegel bu müdahalenin sonucunun artan bir gerçekçilik, tarihsel bir edimin kurmaca bir edime önceliğinin kabulü olmadığını; aksine tam tersi bir amacının ve sonucunun olduğunu açıkça belli eder: Kafası karışmaya zaten çok teşne olan okurun, gerçek ile kurmacayı karıştırmamasını ve kurmacanın asli olumsuzluğunu unutmamasını engeller. Kurmaca anlatılarda bakış açısıyla –yazarın *persona*'sı ile kurmaca anlatıcısının *persona*'sı arasındaki ayrımla– ilgilenen araştırmacılar için bilindik bir sorundur bu. Bu farklılığın öne sürüldüğü an tam da yazarın dünyaya geri dönmediği andır. Bunun yerine kendi ironisinin oyuncağı olmamanın ironik bir biçimde zorunlu olduğunu öne sürer ve kurmaca benliğinden kendi esas benliğine hiçbir şekilde geri dönüş olmadığını keşfeder.

Keza yine tam da bu noktada, ironi ile roman arasındaki bağlantı görülür hale gelir. Zira ironinin zamansal yapısı tam da aynı noktada ortaya çıkmaya başlar. Ironiyi, yeniden elde edilecek birliğe doğru hazırlık kabilinden bir hareket, benlikle dünyanın sanat yoluyla barışması olarak gören Starobinski'nin hatası yaygın (ve ahlaki açıdan hayran olunası) bir hatadır. Zamansal bağlamda ironiyi gelecekteki bir toparlanmanın, kurmacayıysa şimdilik yalnızca ideal olarak var olan müstakbel bir mutluluğun önceden var olan deliline dönüştürür. Friedrich Schlegel yorumcuları da onu aynı şekilde okumuşlardır. Bu yorumcuların önde gelenlerinden birisini alıntılar yapmak gerekirse, Peter Szondi, Schlegel'de ironik bilincin işlevini şöyle tarif eder:

62. Schlegel, "Fragman 668", *Kritische Ausgabe* içinde, Band 18, *Philosophische Lehrjahre (1796-1806)*, haz. Ernst Behler (Paderland: Ferdinand Schöningh, 1962), s. 85.

Romantik ironinin öznesi kendi düşüncesinin nesnesi olmuş ve bilinci yüzünden eylemde bulunma yeteneğini kaybetmiş, yalıtılmış, yabancılaşmış insandır. Birliğe ve sonsuzluğa nostaljik bir özlem duyar; dünya ona parçalı ve sonlu görünür. Onun ironi dediği şey, içinde bulunduğu kritik müşkülata tahammül etme, ondan uzaklaşmayı başararak kendi durumunu değiştirme girişimidir. Gittikçe genişleyen bir düşünme edimiyle,⁶³ kendisinin ötesinde bir bakış açısını oturtmaya ve kendisi ile dünya arasındaki gerilimi kurmaca [*des Scheins*] düzleminde çözmeye çalışır. Bulunduğu durumun olumsuzluğundan, sınırlı başarıyla sınırsız özlemin barıştırılabilirliği bir edim yoluyla kurtulamaz; müstakbel bir birliğin, *ki o buna inanır*, ön örnekleri yoluyla, olumsuz olan geçici/zamansal [*vorläufig*] bir şey olarak tarif edilir ve böylece denetim altında tutulur ve tersine çevrilir. Bu tersine çevirme, durumu katlanılabilir kılar ve öznenin kurmacanın öznel alanında ikamet etmesine olanak tanır. İroni olumsuzluğun gücünü gösterdiğinden ve denetim altında tuttuğundan, başlangıçta olumsuzluğun aşılması diye kavransa da, bizzat olumsuzun gücü halini alır. İroni yalnızca geçmişte ve gelecekte başarıya olanak tanır. Şu anda karşısına çıkan her şeyi sonsuzluğu kıstas alarak ölçer, dolayısıyla da yok eder. Kendi iktidarsızlığının bilgisi ironicinin kendi başarılarına saygı duymasının önüne geçer: Onun tehlike arz etmesi de bundan kaynaklanır. Kendisi hakkındaki bu varsayım, başarıya giden yolun önünü tıkar. Artık her başarı yetersiz gelir ve en sonunda bir boşluğa götürür: onun trajedisi burada saklıdır.⁶⁴

Bu harikulade alıntıdaki her sözcük kafası karışmış benliğin bakış açısından doğru, ama ironicinin bakış açısından yanlıştır. Szondi ideal ile gerçek arasındaki barışmaya duyulan inancı aklın bir faaliyetinin ya da eyleminin sonucu olarak görmek zorundadır. Fakat ironicinin inkâr ettiği tam da bu varsayımdır. Friedrich Schlegel'in kafası bu konuda çok nettir. Baudelaire açısından olduğu gibi, onun açısından da ironik akli karakterize eden kendi kendini yok etme ve kendi kendini yaratma diyalektiği hiçbir senteze yol açmayan sonsuz bir süreçtir. Schlegel'in bu sürecin sonsuzluğuna verdiği olumlu ad özgürlüktür; aklın, kendi gelişimi içerisindeki herhangi bir safhayı belirleyici kabul etme isteksizliğidir, zira bu kendisinin verdiği adla ironinin "sınırsız kıvraklığı"nı durduracaktır. Zamansal bağlamda, ironinin sonu olmayan bir bilinç edimleri dizisine

63. "In immer wieder potenziierter Reflexion..." Schlegel'den bir alıntıdır, "Atenäum Fragmanı 116", Band 2, s. 182.

64. Peter Szondi, "Friedrich Schlegel und die Romantische Ironie", *Satz und Gegensatz* (Grankfurt: Insel-Verlag, 1964), s. 17-8; italikler bize ait.

yol açtığına işaret eder. Szondi'nin iddiasının aksine, ironi geçici (*vorläufig*) değil, mükerrerdir, bilincin kendi kendini ilerletici ediminin tekrarıdır. Schlegel bu sonsuz süreçten kimi zaman canlı ifadelerle bahseder, ki kendi kendini yaratan bir icadın özgürlüğünü betimlediğini düşündüğümüzde, bu gayet anlaşılır bir şeydir. "*Die romantische Poesie – Romantik Şiir*," diye yazar – ve bu sözcükle özel olarak bir ironi şiirini kasteder:

esas olarak temsil edilenle temsil eden arasında, bütün gerçek ve ideal ilgiden bağımsız olarak, şiirsel tefekkürün kanatlarında ortada süzülebilir, bu tefekkürü sürekli olarak katmerlendirebilir ve sonsuza doğru uzanan aynalar gibi çoğaltabilir... Romantik şiir tarzı henüz oluşma aşamasındadır; zaten gerçek özü de budur işte, hep oluşmak, hiçbir zaman tamamen erememek... İdeali karakterize etmeye ancak ilahi bir eleştiri cesaret edebilir. Tıpkı özgür olan tek şey olduğu gibi sonsuz olan tek şeydir de; ve şairin arzusu üzerinde hiçbir yasa olmadığıdır ilk yasası.⁶⁵

Fakat burada kendi gelişimine odaklanmış şiirsel benliğin olumlu bakış açısından yansıtılan aynı sonsuz süreç; yaşça biraz daha geçkin Friedrich Schlegel ona daha kişisel bir bakış açısından yaklaştığında Baudelaire'in bariz deliliğine çok yakın bir şey olarak görünür. Söz konusu pasaj *Athenäum* okurlarına hitaben yazdığı son ve ilginç denemeden alınmadır; 1798 yılında yazılan ve 1800 baskısı için gözden geçirilen yazının başlığı ironik bir şekilde "*Über die Unverständlichkeit*"tir (Anlaşılmazlık Üzerine). Bu Pantomim seyretmenin Baudelaire'de uyandırdığı "mübalâğa kalıntısı" deneyiminin aynısından eleştiri dilinde bahsedilir bu yazıda. Schlegel çeşitli ironi türlerini tarif eder ve en sonunda kendi verdiği adla "ironideki ironi"ye gelir.

genelde ironideki en temel ironi, her yerde ve tekrar tekrar karşılaşması durumunda insanın ondan da bıkmasıdır. Ancak ironideki ironi ifadesinden anlaşılmasını istediğimiz şey birden çok şekilde ortaya çıkar: İroniden, biraz önce olduğu gibi, ironik olmayan bir şekilde bahsedilmesi durumunda; aynı anda çok daha göze batan başka bir ironiye düşülmüş olduğu fark edilmeksizin ironik olarak bahsedilmesi durumunda; anlaşılmazlığı konu alan bu denemede olduğu gibi ironiden kurtulunamadığında; üslup haline gelip adeta şairin ironisine dönüştüğünde; insanın, elindeki miktarı

65. Schlegel, "Athenäum Fragmanı 116", s. 182-3.

önceden hesaplamayıp, ironiden gereksiz bir kitap çıkarmaya kalkışması ve bunun sonucunda da tıpkı ağırlı çeken bir tiyatro oyuncusu gibi mecburen ironi yapmak zorunda kalması durumunda; ironi çığıından çıkıp dizginlenemez olduğıunda.

Bütün bu ironilerden bizi hangi tanrılar kurtaracak? Tek çare, bütün bu irili ufaklı ironileri ortada hiçbir şey kalmayacak şekilde yalayıp yutma özelliğıne sahip bir ironinin ortaya çıkması olabilir; itiraf etmem gerekir ki benim ironimde belirgin olarak böyle bir eğilim olduğunu hissediyorum. Ama bu bile ancak kısa bir süre işe yarayacaktır. Korkarım kısa bir süre sonra yeni bir küçük ironi nesli ortaya çıkacaktır: Yıldızlar bunu söylüyor. Ortalığın uzun bir süre sakın kalması durumunda bile ironiye pek güvenilmez. Hiç şakaya gelmez ironi, inanılmayacak denli uzun etkili olabilir.⁶⁶

Tanımımızın geçici bir sonuca ulaştığını söyleyebiliriz sanırım. Artık anlıyoruz ki ironi edimi, hiçbir şekilde organik-olmayan bir zamansallığın varlığını ortaya serer, zira kaynağıyla yalnızca uzaklık ve farklılık bağlamında ilişkiye girer ve hiçbir sona, hiçbir bütünselliğe olanak tanımaz. İroni, zamansal deneyim akışını salt gizemleştirme olan bir geçmiş ile sahici olmamaya geri düşüşten hiçbir zaman kurtulamayan bir gelecek şeklinde ikiye bölünür. Bu sahici olmamayı bilebilir, ama hiçbir zaman üstesinden gelemeyiz. Yalnızca gittikçe artan bir bilinç seviyesinde bunu yeniden ifade edebilir ve tekrarlayabilir, ama sonsuza dek bu bilgiyi ampirik dünyaya uygulamanın olanaksızlığının pençesinde olacaktır. Anlamından gittikçe daha da uzaklaşan dilsel bir göstergenin daralan sarmalında çözülür ve bu sarmaldan çıkış yolu bulamaz. Açığa çıkardığı zamansal boşluk, her zaman ulaşılmaz bir evveliyatı ima eden alegoride karşılaştığımızla aynı boşluktur. Alegori ve ironi böylece her ikisinin de gerçekten zamansal bir müşkülâtı keşfetmesi hasebiyle bağlantılı hale gelirler. Ama ayrıca sembolik bir analogik mütakabiliyet tarzında ya da kurmaca ve gerçekliğin çakışabileceğı mimetik bir temsil tarzında kurgulanan organik bir dünyayı yine her ikisinin de gizeminden arındırması hasebiyle de bağlantılı hale gelirler. İroni özellikle de bu ikinci gizemleştirmeye karşı yöneltilmiştir: Alegorik bir şiir teorisinden sembolik bir şiir teorisine geçişte gördüğümüz eleştirel içgörüdeki gerileme, tarihsel muadilini Friedrich Schlegel'in koyduğı adla "*Parekbase*"ye dayalı olan on

66. Schlegel, "Über die Unverständlichkeit", Band 2, s. 369.

sekizinci yüzyıl ironik romanından on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğine gerilemede bulur.

Bu sonuç, insani tutarsızlığı gözden kaçırma pahasına tutarlı bir tarihsel resmi kurtarması bakımından tehlikeli derecede tatminkâr ve ironiye alabildiğine açıktır. Mesele bizim ulaştığımız noktada bırakılamaz. Alegoriden bile daha açık bir şekilde, ironinin retorik tarzı bizi bilinçli öznenin içinde bulunduğu müşkül duruma geri götürür; bu bilinç kendisinin dışına ve ötesine geçmek isteyen mutsuz bir bilinç halidir. Schlegel'in şu cevap aramayan sorusunu düz anlamıyla da alabiliriz: "Bizi tüm bu ironilerden hangi tanrılar kurtaracak?" Kierkegaard gibi (son dönem yazılarında) Friedrich Schlegel açısından da, tek çözüm dilden inanca sıçramaktır. Fakat geride şu sorun kalır: Schlegel'in gerçek, Baudelaire'inse manevi anlamda çağdaşları olan, dil içine sıkışıp kalmış belirli şairler, zamandan kurtulup kıyametimsi insan zamansallığı anlayışlarına geçmeyi reddetmişlerdi, ama yine de ironik değillerdi. Gülme üzerine denemesinde Baudelaire hiç de ironik olmayan bir şekilde, ironi âleminin ötesinde var olacak yarı-mitik bir şiirsel kişilikten bahseder: "Bu aşırı uygar uluslarda bir zekâ üstün bir tutkunun etkisiyle ortaya çıkıp da fani gururun sınırlarını aşmak ve saf şiire atılmak isterse, doğa gibi duru ve derin olan bu şiirde Bilge'nin ruhundaki gülme eksik kalır."⁶⁷ O dönemin belirli metinlerinin –ve burada kişi adlarından ziyade metinlerden bahsetmek daha doğru olacaktır– gerçekten ironik-ötesi olduğunu, organik bir bütünsellik mitine kaymadan ya da her türlü dilin zamansallığını es geçmeden ironiyi aşmış olduklarını düşünebilir miyiz? Ve, eğer bu metinleri "alegorik" diye adlandıırırsak, bu durumda alegorinin dili ironinin üstesinden gelmek mi olacaktır? "Gülme ögesinin (tıpkı Bilge'nin ruhunda olduğu gibi) eksik olduğu saf şiir" Hölderlin'in (son dönemlerine ait), Wordsworth'un ya da bizzat Baudelaire'in kesinlikle ironik-olmayan ama sözcüğün bizim anladığımız anlamıyla alegorik olan kimi metinleri olabilir mi? Böyle düşünmek çok çekici gelse de, bunun içerdiği anlamlar çok boyutlu olduğundan, soruna daha ölçülü bir şekilde yaklaşmak, alegori ve ironinin zamansal yapıları üzerine kısa bir karşılaştırma yapmak daha doğru olacaktır.

67. Baudelaire, "De l'essence du rire", s. 251.

Bu amaçla kullanacağımız metin aşırı derecede kısa olmak ve çok iyi bilinmek gibi bir avantaja sahip. Bizim burada verdiğimiz adla "alegorik" şiir tanımına uyduğunu göstermeye çalışmak biraz zaman alacaktır, ama burada şu kadarını söylemek yeterli olur sanıyorum: Bu şiir alegorinin karakteristik özelliklerinden birisi olan temelde mecazi bir örüntüye sahiptir. Metnin gerek ton gerekse de anlam bakımından ironik olmadığı açıktır. Wordsworth'ün Lucy Gray şiirlerinden birini kullanıyoruz:

Bir uyku mühürledi benim ruhum;
Yoktu insancıl korkularım:
Hissedemez görünen bir şeydi o kadın
Dokunuşunu dünyaya ait yılların.

Ne kımıltısı var şimdi, ne gücü;
Ne işitir ne de görür;
Toparlanıp yuvarlanmış yeryüzünün günlük rotasında,
Kayalarla, ve taşlarla ve ağaçlarla.*

Bu metnin zamansal yapısını inceleyerek, bilincin iki safhasının ardışık betimlenişine işaret edebiliriz: Biri geçmişe ait olan gizemli safha, diğeryse şiirin *bugün*'üne ait olan, şu anda yanlış kabul edilen bir geçmişin gizemleştirilmesinden kurtulmuş olan safha; "uyku" bir farkında-olmama durumudur. İki durumu birbirinden ayıran olay, epey gayrişahsi kalan bir ölümün radikal süresizliğidir; adı koyulmamış "kadın"ın ("she") kimliği ifşa edilmez. 3. ve 4. dize amacımız açısından özellikle önemlidir:

Hissedemez görünen bir şeydi o kadın
Dokunuşunu dünyaya ait yılların.

Bu dizeler tuhaf bir muğlaklığa sahiptir, muğlaklık tümüyle "şey" sözcüğünde yoğunlaşmıştır. Ölümün zamansal gerçekliğinin bastırıldığı ya da unutulduğu geçmişteki gizemli dünyada, "şey" sözcüğü çok masum bir şekilde, hatta belki de bir aşk oyunu babından (zira ölen kişi bir "kadın"dır) kullanılabilir. Biraz yakışsız kaçan "görünen" sözcüğüne rağmen, bu dize hanımefendinin gençliğini hâlâ koruyor olmasına nazik bir iltifat diye alınabilir. Şiirin ya-

* Çeviren Vehbi Taşar.

rattığı tuhaf şok –Wordsworthvari "küçük bir şaşkınlığın yol açtığı şok"– bu zararsız ifadenin, ikinci bölümün ebedi "bugün"ünden geriye dönüp bakıldığında, sözcüğün düz anlamıyla, gerçeğe dönüşmesidir. O artık sözcüğün tam anlamıyla bir şey olmuştur, yerçekiminin gücü karşısında bir şey haline dönen Baudelaire'in düşen adamından pek de farklı sayılmaz ve gerçekten de dünyaya ait yılların dokunuşunu hissedemeyecek bir biçimde yaşar. Fakat bu şen şakrak iltifat, tüm bir geçmişin sahiçilikten uzak bir unutuşa kaçış olarak görünmesini sağlayan ölümün gizemden arındırıcı gücünün acı farkındalığına dönüşmüştür. Bu iki dizenin kendi içinde ya da ilk kıta bağlamında ironik olmasa da, tüm şiirin perspektifi içerisinde okunduğunda ironik olduğu söylenebilir. Bir bütün olaraksa şiirin ironik olduğu söylenemez. "Bugün"de var olan konuşmacının duruşu, içgörüsü artık kuşkuyla mahal vermeyen ve artık ironiye açık olmayan bir öznenin duruşudur. İsteyen bunu bir bilgelik duruşu diye de adlandırabilir. Öznede gerçek bir ayrılma yoktur; geçmişte kalmış bir durumu hata addeden ve ne kadar acı verici olursa olsun şeyleri gerçekte nasıllarsa öyle gören bir bugünde duran birleşik bir benliğin bakış açısından yazılmıştır şiir. Bu duruşu mümkün kılan iki şey vardır: Birincisi, atfedilen ölüm konuşmacının değil, besbelli ki başka birinin ölümüdür; ikincisi, şiir üçüncü şahıs ağzından yazılmıştır ve tüm şiir boyunca dişi cinsiyet zamiri kullanılır. Bunun gerçekten bir önemi olsaydı bile, Wordsworth'ün kendi ölümü hakkında da aynı şekilde yazıp yazamayacağı sorusu yanıtızsız kalırdı. Wordsworth'ü iyi tanıyan okurlar açısından bu soruya verilecek yanıt olumludur; Wordsworth, kendi ölümleri hakkında kâhince yazabilen ve adeta kendi mezarlarının ötesinden konuşabilen birkaç şairden birisidir. Şiirdeki "kadın" aslında Wordsworth'ü de kapsayacak kadar geniş kapsamlıdır. Ölü kişinin ötekiliğinden daha da önemli olanı, şiirin, gizemden arınmayı zamansal bir silsile şeklinde betimliyor olmasıdır: Önce hata vardı, sonra ölüm gerçekleşti, şimdiyse insanın durumunun çoraklığını ortaya koyan ebedi bir içgörü hâkimdir. *Farklılık*, baştan sona hep eşsiz kalan ve dolayısıyla 3. ve 4. dizelerin trajik ironisini bitiriş dizelerinin bilgelğinde çözebilen özne içerisinde değildir. Farklılık yalnızca şiire ait olan ve hata ve bilgelik durumlarının birbirini takip ettiği bir zamansallığa yayılmıştır. Şiir dilinin doğurduğu ideal ve kendi kendi-

ni yaratan zamansallık içerisinde bu mümkün olsa da, deneyimin gerçek zamansallığı içerisinde mümkün değildir. Şiirin "şimdi"si gerçek bir şimdidir, ölüm anının şimdidadır ve iki kıta arasındaki boşlukta uzanır. Temeldeki alegori yapısı burada dilin anlatıya yönelik eğiliminde, aslında özne içerisinde eşzamanlı olan şeye kalıcılık kazandırmak adına hayal mahsulü bir zaman eksenini boyunca yayılma eğiliminde yeniden ortaya çıkar.

Ne var ki ironinin yapısı bu biçimin aynada tersine çevrilmiş yansımasıdır. Baudelaire ve Schlegel'den yapılan neredeyse tüm alıntılarda ironi çarçabuk, aniden, tek bir an içerisinde gerçekleşen anlık bir süreçte ortaya çıkar: Baudelaire "çabucak ikileşme gücü"nden, "aynı anda hem kendisi hem de başkası olma gücü"nden bahseder; ironi tıpkı bir "patlama" gibi anlık, düşme de anidir. Pantomimi tasvir ederken, kaleminin görsel gösterinin eşzamanlılığını muhtemelen aktaramayacağından yakını: "Kâğıda geçirilince bütün bunlar yavan ve donuk."⁶⁸ Baudelaire'in sonraki, en ironik eserleri, *Tableaux parisiens*'in (Paris Tabloları) düzyazı şiirleri, kısalıkça kısalır ve her zaman tek, kısa bir son *pointe* anında doruğa ulaşır. Gerek ampirik gerekse de ironik iki benliğin eşzamanlı bir şekilde mevcut olduğu, aynı an içerisinde ama iki uzlaşmaz ve kopuk varlık olarak yan yana var olduğu andır bu. Yapı Wordsworth'ün şiirinin tam karşıtıdır: Artık farklılık öznedeki saklıdır, zamansa tek bir âna indirgenmiştir. Bu bakımdan, ironi olgusal deneyim örüntüsüne yaklaşır ve insan varoluşunun suniliğini bölünmüş bir benlik tarafından yaşanan yalıtık anlar silsilesi olarak yeniden yakalar. Esas olarak şimdiye ait bir tarz olan ironi, ne belleği ne de önceden tasarlanmış kalıcılığı bilir, halbuki alegori asla burada ve şimdi olmayan, aksine daima bir geçmiş ya da sınırsız bir gelecek olan ideal bir zamanda var olur. Ironi eşzamanlı bir yapıdır, alegoriye hayal mahsulü olduğunu kendisinin de bildiği bir süreklilik yanılması olarak kalıcılık yaratabilmeye muktedir ardışık bir tarz olarak görünür. Fakat iki tarz, atmosferleri ve yapıları bakımından onca derin farklılık barındırmalarına karşın aynı temel zaman deneyiminin iki yüzüdür. İnsanın içinden, bu ikisini birbiriyle yarıştıran iki biri içsel olarak diğerine üstünmüş gibi ikisine de değer yargıla-

68. A.g.y., s. 259.

rı atfetmek geliyor. Alegorik yazarlara ironik yazarlarınkinden üstün bir bilgelik atfetmenin çekiciliğinden bahsetmiştik; buna benzer bir ayartı da ironicileri naif addedilen muadillerinden (alegoriciler) daha aydınlanmış görmektir. Her iki tutum da yanlıştır. İki tarzdan elde edilen bilgi de esas olarak aynıdır; Hölderlin'in ya da Wordsworth'ün bilgeliği ironik olarak ortaya konabileceği gibi Schlegel ya da Baudelaire süratlerinden bir şey yitirmeksizin bilgelikten paylarını alabilirler. Her iki tarz da kendi dil dünyalarıyla sınırlı kaldıklarında gizemden tümüyle arınırlar, ama ampirik dünya uğruna burayı terk ettikleri anda yeni bir körlüğe tümüyle açık hale gelirler. Her ikisi de, dünyayla meşgul benliğin bakış açısından yaklaşıldığında olumsuz olan sahici bir zamansallık deneyimi tarafından belirlenir. İki tarz arasındaki diyalektik etki ve (sembolik ya da mimetik temsil gibi) gizemlileştirilmiş dil biçimleriyle ortak etkileşimleri –ki bunları ortadan kaldırmak ellerinde değildir– edebiyat tarihi denilen şeyi oluşturur.

Roman üzerine birkaç kısa sözle yazıyı noktalayabiliriz. Roman hem artzamanlı alegorinin kalıcılığını hem de anlatısal bugününün anındalığını kullanmak gibi gerçekten sapkın bir görevle karşı karşıyadır; bu ikisinin birleşiminden daha azını denemeye çalışmak roman türünün içsel *gageure*'ine ihanet etmek demektir. Yazar ve anlatıcı bir ve aynı özne olarak düşünüldüğünde ve anlatının zamanı günlerden ve yıllardan müteşekkil doğal zaman olarak ele alındığında işler çok basit görünür. Fakat René Girard'ın sunduğu şemada olduğu gibi, roman hatayla başlayıp süreç içinde neredeyse farkında olmadan bu hatanın bilgisine eriştiğinde işler biraz karmaşıklaşır. Bu durum, en sona gelindiğinde parçalanmış ve romanı ironi-öncesi bir tarza büründüren gizemlileştirilmiş bir yapıya olanak tanır. Gerçek zorluk, tüm bu hazırlık aşamalarını gerisinde bırakmış, hem dört başı mamur bir ironici hem de alegorici olan ve deyim yerindeyse ironik anları alegorik süre içinde mühürlemek zorunda olan bir romancının varlığına olanak tanındığında başlar.

Bu bağlamda Stendhal'in *Parma Manastırı* iyi bir örnektir. Stendhal'in bir ayartmayı ya da cinayeti meşhur hızıyla iki kısa cümlede anlatması gibi üslup özellikleri sayesinde onu kolayca ironici saflarına yerleştiririz. Tüm derinlikli eleştirmenler Stendhal'de vurgunun an üzerine olduğunu ve bunun doğurduğu süreksizliği

fark etmiştir. Mesela Georges Poulet bunu çok iyi anlatır:

[Stendhal'in gerçekten mutlu anlarının] hiçbirinde, an gerçekleşmiş bir hayatın sürekli bütünselliğini oluşturacak şekilde diğer anlarla bağlantılı değildir. Halbuki sözgelimi Flaubert'in, Tolstoy'un, Thomas Hardy'nin, Roger Martin du Gard'ın karakterlerinde neredeyse her zaman durum böyledir. Hepsi de her zaman (hatta gelecekteki kaderlerinde bile) geçmişlerinin yükünü omuzlarında taşıyor görünürler. Oysa Stendhal'in karakterleri açısından tersi geçerlidir. Her zaman yalnızca anda yaşadıklarından, bu anlara ait olmayan şeylerden tümüyle azadedirler. Bu çok temel bir boyuta, belli bir tutarlılığa (yani kalıcılığın tutarlılığına) sahip olmadıkları anlamına mı geliyor? Belki de...⁶⁹

Bu sözler, düşünce örüntüleri makalenin geri kalanında enikonu betimlenen ironici Stendhal için (gerçi Poulet ironi sözcüğünü bir defa bile kullanmaz) geçerlidir. Fakat özellikle de *Parma Manastırı*'nda hayallerle, beklentilerle ve hatırlamalarla dolu yavaş düşünceye dalma hareketleri bulunduğu açıktır – akla hemen Fabrice'in memleketine dönüşü ve kilise kulesinde geçirdiği gece⁷⁰ ve hapis-hanenin yüksek kulesindeki meşhur kur yapma sahneleri geliyor. Stephen Gilman⁷¹ önceki edebiyat eserlerinde sayısız önceli olan bu epizotların, tıpkı *La Nouvelle Héloïse*'deki Julie'nin bahçesi gibi, alegorik ve simgesel olduğuna bizi ikna eder. Ayrıca bu alegorik epizotların nasıl önceden haber verme rolleri oynadıklarını ve romana, tanımı gereği ironinin kesik kesikliğinin hiçbir zaman veremeyeceği bir süreklilik kazandırdığını net bir şekilde gösterir. Fakat ironi ve alegorinin bu başarılı birleşiminin bir bütün olarak romanın tematik tözünü de (alegorinin altta yatan *mitos*'unu da) belirlediğini eklemek gerek. Roman, tıpkı Eros ve Psykhe gibi birbirleriyle adamakıllı bir temas kurmalarına hiçbir zaman izin verilmeyen âşıkların hikâyesini anlatır. Birbirlerini görebildiklerinde aralarında aşılmaz bir uzaklık vardır; birbirlerine dokunabildiklerindeyse, bu tümüyle keyfi ve mantıksız bir kararla, yani tanrıların müdahalesi sonucu karanlıkta olmak zorundadır. Buradaki mit, benlikler

69. Georges Poulet, *Mesure de l'instant* (Paris: Plon, 1968), s. 250.

70. Stendhal, *Parma Manastırı* (1839), Sekizinci Bölüm.

71. Stephen Gilman, *The Tower as Emblem*, *Analecta Romanica*, cilt 22 (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1967).

arasında her zaman zorunlu olarak var olan üstesinden gelinemez mesafe mitidir ve bu mit Stendhal'in kendi müstear kimliğiyle adsal kimliği arasında her zaman var olduğuna inandığı ironik mesafeyi temalaştırmaktadır. Bu haliyle, Schlegel'in "sürekli *parabasis*" şeklindeki ironi tanımını doğrular ve bu romanın çok az sayıdaki "romanın romanları"ndan biri olduğunu, ironinin alegorisi olduğunu gösterir.

Biçimci Eleştirinin Çıkmazı*

Fransız edebiyat eleştirisinde ne zaman yeni bir kuşak arz-ı endam etse, belli bir huzursuzluk baş gösterir. Bu belirsizlik hemen temel metodolojik meseleler ve yakın dönemde yayımlanmış birkaç eserin deneysel (ya da polemiksel) niteliği konusundaki kaygılara sıçrar. Örneğin, Roland Barthes'ın kitap uzunluğundaki denemesi *Yazının Sıfır Derecesi*¹ kendisini *terörist* ilan etmiştir; Jean-Pierre Richard'ın iki kitabı *Littérature et Sensation* (Edebiyat ve Duyu) ve *Poésie et Profondeur*² (Şiir ve Derinlik), sistematik olarak ve münhasıran kullanıldığından bir manifesto boyutuna ulaşan bir yöntem başvurur – nitekim gerek kendisinin gerekse de Georges Poulet'nin yazdığı önsözle bu izlenim daha da güçlenir, zira her ikisi de diğer eleştiri üsluplarına olan muhalefetlerini dile getirirler. Açık olarak, Poulet ve Richard, göbeğini normal koşullar altında Marcel Raymond ile Albert Beguin'in kesecek olduğu, felsefi temelleriniyse Bachelard, Jean Wahl ve Sartre'da –üyelerinin her biri için çeşitli kayıt ve şerhler düşmemiz gereken bir gruptur bu– bulduğumuz bir eleştiri adına Blanchot'ya karşı çıkarlar. Üstü kapalı olarak, üniversitelerdeki tarihsel ve filolojik çalışmalara da karşıdırlar – geleneksel *explication de texte*'ten (metin açıklaması) Etiemble'in yazılarına kadar, hatta diğer mevcut eğilimlere, yani Jean Paulhan'ın

* İngilizceye çevirenin notu: Bu makale Fransız Eleştirisinde bir canlanmanın olduğu ama Yapısalcılığın hâlâ daha edebiyat sahnesindeki yerini almadığı bir dönemde, Fransız okura Yeni Eleştiri'yi tanıtmak gibi özel bir amaçla kaleme alınmıştır.

1. Roland Barthes, *Le Degré Zero de l'Écriture* (Paris: Seuil: 1953; Türkçesi: *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. T. Yücel, İstanbul: Metis, 1989).

2. Paris: Editions de Seuil, biri 1954, diğeri 1955.

çalışmalarına, Marksist eleştiriye, düşünce tarihine vs. kadar. Tüm bu eğilimler –ki başka eğilimler de vardır– birbirine karşıdır.

ABD'de, eleştirinin durumu daha istikrarlıdır. Kabaca söylersek 1935'ten beri, tarihsel, sosyolojik, biyografik ya da psikolojik gibi geleneksel türdeki eleştiri yaklaşımlarının yanı sıra; bir okul, hatta homojen bir grup bile olmamasına karşın yine de belirli öncülleri paylaşan bir eğilimin var olduğu biliniyor. Bu yazarlar genel olarak "Yeni Eleştirmenler" diye (bu terim de sınırları net bir şekilde çizilmiş bir grubu tarif etmez) anılırlar ve genel olarak "biçimci" eleştiri adı altında –ileride bu terimi daha da açmaya çalışacağız– toplanabilirler. Bu hareket dergilerde, kitaplarda ve özellikle de üniversite eğitiminde hiç de yabana atılamayacak bir gücü elinde bulunduruyor; öyle ki belirli bir biçimci ortodoksluktan bile bahsedilebilir. Bazı durumlarda, tüm bir kuşak diğer yaklaşımların farkında dahi olmadan bu edebi yaklaşımla eğitilmektedir.

Gelgelelim tam da hedeflerine ulaştığı anda, bu kuşağın kendisinin de ürünü olduğu eğitime karşı çıkma eğiliminde olduğu doğrudur. Yakın zamanda hâkim eleştirinin benimsediği yöntemlere yönelik saldırılara ve yeni bir başlangıç, bir sil baştan yapma çağrılarına şahit olduk. Bunlar daha genel bir tepkinin önbelirtileri midir yoksa salt bireysel ya da münferit vakalar mıdır, bunu şu an söylemek güç. Fakat pabucunun dama atılmasına ramak da kalsa, biçimci eleştiri yine de önemli bir katkı sunmuş olacaktır: olumlu taraftan bakıldığında, analitik ve didaktik tekniklerin incelenmesi sayesinde çoğunlukla kayda değer yorumlar yapılmasını sağlayarak; olumsuz tarafindansa, ABD'de tatbik edildiği şekliyle tarihsel yaklaşımın yetersizliklerini göstererek. Öte yandan, teorinin penceresinden de ilginçtir: İçsel evrimi, örtük olarak üzerinde yükseldiği edebi eser anlayışını sorgulamasına yol açar. Bunun gelişimi yeni Fransız eleştirisi açısından pekâlâ uyarıcı bir değer taşıyabilir; zira bu eleştiri özellikle de Roland Barthes'ın şahsında, (böyle görünmese de) Yeni Eleştiri'den farklı olmayan bir biçimcilik yönünde ilerliyor gibi. Ayrıca ontolojik eleştiri açısından da belirli bir kanıt değerine sahiptir, zira, çok açık bir şekilde, şu ya da bu ölçüde saklı ya da bilinçsiz felsefi önkabullere dayalı bir teoriden hareket eder. Kendi yetersizliği içinde, bunları yüzeye çıkarır ve böylece sahici ontolojik sorulara kapı aralar.

Amerikan biçimci eleştirisinin tümüyle İngiliz dilbilimci ve psikolog I. A. Richards'ın eserlerinden doğduğu söylenmiştir.³ Tarihsel bir ifade olarak bu tür bir iddia kuşkuludur, zira Amerikan eleştirisi ile İngiliz eleştirisi arasındaki karşılıklı ilişkiler her iki tarafta da salt yerel çizgilerin bulunması yüzünden daha da karmaşıklaşmaktadır; fakat Richard'ın teorilerinin ABD'de kendisine verimli bir toprak bulduğu ve bütün Amerikan biçimci eleştiri eserlerinin onu özel bir yere oturttuğu da kuşkusuz doğrudur.

Richards'a göre eleştirinin görevi, eserin anlamlandırıcı değerini ya da anlamını doğru bir şekilde kavramak, yazarın kökensel deneyimi ile bu deneyimin iletilmiş ifadesi arasındaki tam mütakabiliyeti saptamaktır. Yazar açısından, biçimsel olarak eseri derinlemesine işleme işi, başlangıç deneyimine olabildiğince yakından tekabül edecek bir dilsel yapı inşa etmekten ibarettir. Bu tür bir mütakabiliyetin okur tarafından tesis edildiği bir kez kabul edildiğinde, yazar açısından da var olacaktır ve o zaman iletişim denilen şey gerçekleşebilecektir.

İlk deneyim her şey olabilir ve özel olarak "estetik" bir yanının olmasına gerek yoktur. Sanat, "deneyim denetimleri ve hâkimiyetleri en üst seviyedeysen müstesna insanların yaşamlarındaki"⁴ belli anların korunması olarak gerekçelendirilir. Eleştirmenin görevi yazarın yolculuğunu ters yönde takip etmekten ibarettir: Anlamlandırıcı biçime dair dikkatli ve tam bir incelemeden, bu biçimi doğuran deneyime doğru ilerleyecektir. Doğru eleştirel anlayış, (deneyimler yazarın yola çıktığı deneyim ya da deneyimlere yeterince yakın olduğu oranda) okuma yoluyla aydınlığa çıkarılan deneyimler grubuna erişildiğinde elde edilir. Bu durumda örneğin bir şiiri, bu tür bir öbek içerisindeki bir dizi deneyim olarak tanımlamak mümkün hale gelir. Bu analitik görevleri yerine getirirken sayısız hata riski olduğundan, Richards'ın niyeti de bunlardan kaçınmak

3. Stanley Hyman, *The Armed Vision* (New York: A. A. Knopf, 1948), s. 7.

4. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (Londra: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1926), s. 32. Richards'ın kendi verdiği adla "deneyimler" in bilgisine böyle büyük bir önem atfetmesi ahlaki gerekçelere dayalıdır. Bentham'ın faydacılığının bir takipçisi olarak, ona göre ahlaki düzen insan ihtiyaçlarının hiyerarşik olarak doğru bir şekilde düzenlenmesinden ibarettir ve bu ihtiyaçlar bilinç "deneyimleri"nin incelenmesiyle değerlendirilebilir.

için teknikler geliştirmektir; fakat her durumda doğru bir yordama ulaşılabileceğine asla en ufak bir şüphe yoktur.

Sağduyunun hükmü altında olduğu görülen bu teori aslında epey şüpheli birtakım ontolojik önkabulleri akla getirir, ki bunlardan en temel olanı, kuşkusuz, şiirsel olsun ya da olmasın dilin her türlü deneyimi, en basit bir algıyı bile *dile getirebileceği* düşüncesi-
dir. Ne "bir kedi görüyorum" ifadesi ne de Baudelaire'in "Le Chat" (Kedi) şiiri bu algnın deneyimini tümüyle içeremez. Nesneye ilişkin algısal bir bilinç ve bu bilincin bir deneyimi vardır denilebilir, ama bu deneyimin bir *logos*'a kavuşturulmasının ya da sanat söz konusu olduğunda, bu deneyimin bir *biçime* kavuşturulmasının önünde önemli zorluklar vardır. Neredeyse hemen deneyimin varoluşsal konumu şüpheli hale gelir ve işin sonuna geldiğimizde ilk bakışta verili olarak görünmüş olan şeyi inşa edilmiş bir şey olarak düşünmeye başlarız: Dil, deneyimi içermek ya da yansıtmak yerine, deneyimi oluşturur. Ve bir biçim oluşturma teorisi, bir anlamlandırıcı biçim teorisinden tümüyle farklıdır. Dil artık iki öznellik arasında değil, bir varlık ile varlık-olmayan arasında bir aracıdır. Ve eleştirinin sorunu artık biçimin hangi deneyime göndermede bulunduğunu keşfetmek değil, o olmadan hiçbir deneyimin olmayacağı bir dünyayı, bir varlıklar bütünselliğini nasıl oluşturabildiğini keşfetmektir. Sorun artık bir taklit sorunu değil, bir yaratma sorunudur; iletişim değil, katılım söz konusudur. Ve bu biçim kendi algısının deneyimini anlatmaya çalışan üçüncü bir şahsın düşünce nesnesi haline gelince, bu en son dil macerasının ilk deneyimden çok uzak olacağı söylenebilir hiç değilse. Kökensel kedi ile bir eleştirmenin Baudelaire'in şiiri üzerine yorumları arasında bayağı çok şey cereyan etmiştir.

Yine de Richards gösterge ile gösterilen şey arasında kusursuz bir süreklilik olduğunu varsayar.⁵ Tekrarlı çağrışım yoluyla, gösterge gösterilen şeyin yerini almaya başlar; bilinç de "göstergecin ya da, daha kesin olarak söylersek, göstergeyi neden olarak tamamlayacak her şeyin" bilincidir.⁶ Kedi, kediye algılayan bilincin nedenidir; "kedi" sözcüğünü okuduğumuzda, "kedi" göstergesi bu göster-

5. Bu teörinin anahatları *Principles of Literary Criticism*'de geliştirilmiştir. s. 127 vd.

6. A.g.y., s. 127.

genin nedenine geri göndermede bulunduğu oranda, biz bu göstergenin bilincine varırız. Richards hemen şunu da ekler: Bu tür bir bilincin özgül olabilmesi için (ki deneyim zorunlu olarak böyledir), dilin uzamsal ve mekânsal bir belirliliğe ulaşması şarttır – örneğin, "bu kedi burada ve şimdi". Fakat "burada" ve "şimdi" sözcükleri –her zaman ima edilen "-dır" isim fiilinden bahsetmiyorum bile– eğer *bu* "burada"ya ve *bu* "şimdi"ye izin veren genel bir zamana ve mekâna işaret etmiyorsa, neye ediyor? Dolayısıyla göstergenin algısının "neden"i, en azından, nesne artı zaman ve mekân (ve buna ek olarak nesne ile zaman ve mekân arasındaki özgül bir nedensel ilişki) halini alır. "Kedi" sözcüğünü okuduğumuzda, bunu anlamak için tam bir evren kurmak zorunda kalırız, halbuki doğrudan deneyimin böylesi gereklilikleri yoktur. Doğrudan doğruya oluşum sorununa geri döneriz ki Richards açısından bunun hiç gündeme gelmediği anlaşılmaktadır.⁷

Richards eleştirinin verili bir maddi nesneyle değil, bu nesneye ilişkin bilinçle (ya da deneyimle) ilgilendiğinde direktir ve bu bağlamda Hume'dan bir alıntı yapar: "Güzellik şeylerin kendinde olan bir nitelik değildir; o yalnızca o şeyleri düşünenlerin zihninde vardır."⁸ Dolayısıyla biçim, eleştirmenin düşüncesinin nesnesi olarak, bir şey değildir, aksine deneyimin muadili olarak vardır. Betimlenen ya da çizilen ya da heykeli yapılan bir nesne başlangıçta verili olan nesnedir; bu nesneye ilişkin bir bilincin deneyiminin göstergesidir. Ne ki biçim zihinsel bir deneyimin bir töz (dil, boya, mermer) üzerinden taklidi olduğundan, bir gözlemcinin buna önsel bir zihinsel deneyime göndermede bulunan bir anlamlandırıcı nesne olarak yaklaşması meşrudur. Bu anlamıyla, Richards'da bir biçim-nesne den bahsedilebilir. Ayrıca şiirsel dilin salt duygulanımsal olduğu ve dolayısıyla hiçbir zaman bilmeye yol açamayacağı (zira dış bir nesneyle ilişkili olarak doğrulanabilir hiçbir göndergesel değeri yoktur) yollu ısrarlı iddialarını da anlayabiliriz. Fakat kendisine aktarı-

7. Bu soruna ilişkin olarak, Richards'ın analizi ile fenomenolog ve Husserl'in öğrencisi olan Roman Ingarden'in analizi arasında yararlı bir karşılaştırma yapılabilir. Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk* (Halle, 1931; 3. baskı, Tübingen: Max Niemeyer, 1965); İng. çev. George G. Grabowicz, *The Literary Work of Art* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973).

8. Aktaran Richards, *Principles of Literary Criticism*, s. 186.

lan deneyimi doğru bir şekilde anlamaya çalışan bir eleştirmen açısından, eserin kendisi de, eleştirmen onun münhasıran duygulanımsal mahiyetine saygı duyduğu oranda, bir bilme nesnesidir.

Sonrasında farklı bir seyir izliyor olabilir, ama Roland Barthes açısından da başlangıç noktası aynıdır. O da yazıyı ya da biçimi, yazarın bağımsız ve anlamlandırıcı deneyiminin aslına sadık yansıması olarak tanımlar. Fakat ona göre bu biçimin illa bir nesne olmadığı doğrudur; insan eylemleri tarihsel olarak bağımsız olduğunda, biçim saydamdır. Biçim bir nesnedir ama bir düşünme nesnesi değildir. Fakat bu özgürlük kısıtlandığı anda, sanatçının çabası ve biçim tercihi sorunlu hale gelir; deneyimin özgürce seçilmesine getirilen her kısıtlama, seçilen biçimi gerekçelendirmeyi gerektirir ki bu işlemin sonucu biçimin gerçek anlamıyla nesneleştirilmesidir. Richards'ın biçim-nesnesi bilinç ile bilincin dilsel bağıntıları arasında kusursuz bir süreklilik olduğunu varsaymasından kaynaklanmıştır. Barthes ise tarihsel bir durumdan hareket eder. Fakat eleştirinin bakış açısından sonuç aynıdır, zira her ikisinde de eleştiri biçimin incelenmesiyle başlar ve biter. Kuşkusuz son kerte yollar ayrılmaktadır: Richards için, bir sonraki aşama faydacı bir ahlakın geliştirilmesi olacakken, Barthes için devrimci eylem olması daha muhtemeldir. Fakat biz şimdilik, eleştirel metodoloji sorunlarıyla ilgileniyoruz; Barthes'ın sunduğu örneklerde (romanda geçmiş zaman kullanımı, Balzac'ta üçüncü tekil şahıs kullanımı ya da Garudy'nin "gerçekçi" üslup kullanımı – *Michelet* adlı eserini bir kenara bırakıyorum), onun analizlerinin Richards'ın ve onun çömezlerinin analizlerine çok yakın olduğu anlaşılır. Aslında bu eserlerde Barthes'ın üzerinde çalıştığını söylediği "Yazı'nın Tarihi" hazırlıklarında kendisine çokça yardımı dokunacak teknikler vardır.

Richards'ın yönteminin bu kadar etki yaratmış olması Cambridge Üniversitesi'nde yürüttüğü pedagojik araştırmaların ürünü olmasından bekleneceği üzere,⁹ yönteminin etkisi büyük oranda yadsınamaz didaktik gücünden kaynaklanır. Biçim anlayışı, ona eleştiri için neredeyse bilimsel bir güce sahip bir söz dağarcığı ve *explica-*

9. Bu araştırmanın oldukça bilgilendirici bir hikâyesi *Principles of Literary Criticism*'in ardından yayımlanan *Practical Criticism*'de yer almaktadır (Edinburgh: Edinburgh Press, 1929).

tion de texte'nin olumlu yönlerini taşıyan ama biçimsel hayal gücünün özgürlüğüne de köstek olmayan kolaylıkla öğretilabilir analitik teknikler geliştirme olanağı tanır. Dengeli ve sabit bir ahlaki iklim sunması sayesinde eleştirinin de güven tazelemesini sağlamaktadır. Şiir dilini iletişim dili seviyesine indirerek ve estetik deneyimin diğer insani deneyimlerden farklılığını reddetmesiyle, şiire aşırı derecede ulvi bir işlev atfetme çabalarına karşı çıkar, ama şiirin tazeliğini ve yaratıcılığının özgünlüğünü de korumaya devam eder.

Peki, bu yönergelerin izinden giderek, seçtiğimiz bir şiiri biraz daha yakından okursak ne olur? Bu soruya şaşırtıcı bir yanıtı, Richards'ın parlak bir öğrencisi olan William Empson'da buluyoruz.¹⁰ Kendisi de bir şair ve dahası çok keskin gözlere sahip bir okur olan Empson, Richards'ın ilkelerini esasen Shakespeare'den ve on yedinci yüzyıl metafizik şairlerinden (ama yalnızca onlardan değil) seçtiği bir dizi metne sadık bir şekilde uygulamıştır. *Seven Types of Ambiguity*'de (Yedi Muğlaklık Türü) incelenen daha ilk örnekten itibaren sonuçlar rahatsızlık vericidir. Shakespeare'in sonelerinden bir dize seçilmiştir mesela. Şair yanlışlığı çağrıştırmak için, kışı, daha doğrusu kış vakti bir ormanı düşünmektedir. Benzetme şöyledir:

Yuvaları yıkılmış canım kuşların sesi artık duyulmaz.¹¹

Düşünce, kusursuzluğu hemen fark edilen bir metaforla ifade edilir. Fakat ormanın ve yıkılmış yuvanın uyandırdığı ortak deneyimin ne olduğu sorulursa, bir değil sonsuz sayıda şey olduğunu keşfederiz. Empston bunlardan bir düzinesini sıralar ki daha pek çok şey sayılabilir; şairin aklında hangisinin olduğunu ya da bizim hangisinde karar kılmanızı gerektiğini söylemek olanaksızdır. Metaforun yaptığı şey aslında bunun tam tersidir: İki deneyim arasında bir eşitleştirmeye gidip, böylelikle fikrimizi yerleşik bir denklemle sabitleyeceğine, ilk deneyimi yine o deneyimden fışkıran çağrışımsal deneyimlerin sonsuzluğu içerisine yerleştirir. Kendi mer-

10. William Empson'ın iki eserini ele alacağım: *Seven Types of Ambiguity* (Londra: Chatto ve Windus, 1930; gözden geçirilmiş 2. baskı, 1947); ve *Some Versions of Pastoral* (Londra: Chatto ve Windus, 1935). Üçüncü ve biraz daha teknik bir eseri çalışmamızın kapsamı dışındadır.

11. William Shakespeare, *Soneler*, "73. Sone", çev. Bülent-Saadet Bozkurt, İstanbul: Remzi, 2000.

kezinden dışı doğru sonsuzca yayılan bir titreşimde olduğu gibi, metafora deneyimi kendi yarattığı evrenin tam kalbine yerleştirme kapasitesi bahsedilir. Metafor çatıdan ziyade zemini verir – özgül bir kendiliğin sınırlanmasına olanak tanıyan sınırsız bir evveliyat verir. Deneyim bunun eşsizliğini reddederek, bir baş dönmesi haline yol açar. Şiirsel gösterge, kendi nedeni olacak bir nesneye göndermede bulunmak şöyle dursun, özel olarak hiçbir nesneye göndermede bulunmayan bir tahayyül faaliyetini harekete geçirir. Metaforun "anlam"ı kesin hiçbir şey "anlamına gelmemesi"nden ibarettir.

Bu açıkça sorunlu bir konudur. Zira eğer basit bir metafor sınırsız sayıda ilk deneyim ve dolayısıyla sınırsız sayıda geçerli okuma olabileceğini ima ediyorsa, bu durumda Richards'ın okurun deneyimini yazara atfedilen tipik deneyimle aynı çizgiye getirme öğütüne nasıl uyabiliriz? Metnin etkisi kusursuz bir şekilde tanımlanmış bir birliği, gerçek sayısının belirlenmemiş kalması gereken bir çokluğa dönüştürmekken, burada hâlâ bir iletişimden bahsedebilir miyiz? Empson'ın argümanı, basit örneklerden gittikçe karmaşıklaşan örneklere doğru ilerledikçe daha açık hale gelir: Her şiirin temelinde muğlaklık vardır. İlk deneyim ile okurun kendi deneyimi arasındaki mütakabiliyet sonsuza dek sorunlu kalır, çünkü şiir henüz daha oluşturulmamış (bu gerçekleştirilmesi gereken bir görevdir) bir dünyaya belirli varlıklar yerleştirir.

Bütün muğlaklıklar bu temel türde değildir. Bazıları saf anlamlandırıcı biçimlerdir, gerçek eşitleştirme, yaratmanın ve eksiksiz belirlenmişlikte bir zihinsel yapıyı hızlı bir şekilde ifade etmenin yoğunlaştırılmış araçlarıdır. Bu tür durumlarda, metnin karmaşıklık derecesi ne olursa olsun, tefsir esasen bir yoğunlaşma ve zekâ meselesidir ve kesin bir anlam peşindedir. Nitekim ya görünüşteki çoğulluğun altına saklanmış tek bir okumayla ya da açığa çıkartılacak anlamların kontrollü (hatta birbirine karşıt oldukları zaman bile) bir şekilde üst üste konulmasıyla sonuçlanır. Bu ikinci muğlaklık Mallarmé'nin anlaşılması zor sonelerinin halis muhlis erotik ya da eskatolojik şiirler olarak "açıklanması" gibi olacaktır – birçok durumda gayet meşru ve mümkün bir okuma, yeter ki bunların başka bir şeyler daha olduğu ve Mallarmé'nin tam da bu farklı anlamların katlı varlığına ulaşmaya çabaladığı unutulmasın. Bu tür bir biçim en sık olarak Elizabeth dönemi şiirinde ve metafizik şiirde (ve her

türlü süslü ya da barok şiirde) görülür ve I. A. Richards'ın çizgisinde bir deşifreye özellikle uygundur. Biçimci eleştirinin daha önemli başarılarından bazıları bu alandadır.

Bu temel ayırım çizgisini Empson'ın kendisi çekmese bile, onun yedi muğlaklık türünden beşinin bu kontrollü sözde-muğlaklık kategorisine girdiği ve yalnızca birincinin ve sonuncunun şiirsel dilin daha temel bir niteliğine ilişkin olduğu açıktır. Her türlü şiirsel cümle, ustalıktan ya da barok inceliğinden mahrum olanları bile, şiirsel olmaları hasebiyle, hepsi de tek bir dilsel birim içerisinde toplanmış sonsuz bir anlam çokluğu oluşturur: Bu ilk türdür. Fakat Empson'ın incelemesi ilerledikçe, kendi verdiği adla örneklerinin mantıksal düzensizliğinde gözle görülür bir artış gerçekleşir ve bu artış en sonunda yedinci ve son muğlaklık türünde biçimin gözlerimizin önünde infilak etmesine yol açar. Metin yalnızca ayrı anlamlar değil, yazarının isteği hilafına, birbirini karşılıklı olarak dışlayan anlamlar ima ettiğinde bu patlama gerçekleşir. Bu noktada Empson, ustasının öğretisinin ötesine geçer. Zira Yedinci Bölüm'de, rasgele örnekleri sınıflayan basit bir liste görüntüsü altında, Richards'ın asla dikkate almak istemediği bir düşünce geliştirilir: Gerçek şiirsel muğlaklık Varlık'ın kendisinin yaşadığı derin bölünmeden kaynaklanır ve şiir bu bölünmeyi ifade etmekten ve tekrarlamaktan öte bir şey yapmaz. Richards çatışmaların varlığını tanımasına tanımıştır, ama karşıtların uzlaşımını olarak sanat gibi rahatlatıcı bir fikir ileri sürmek adına Coleridge'e (biraz basitleştirmekten de geri durmayarak) başvurmuştur.¹² Empson'ın pek de o kadar dingin olmayan akli bu formülle yetinmez. Metne eklenen bir notta şunları yazar: "Nihai etkinin tatmin edici olması için, çelişkinin bir şekilde daha geniş bir birlik oluşturmalarının zorunlu olduğu söylenebilir. Fakat uzlaştırmanın sorumluluğu çok ağır bir şekilde alımlayıcının başına kalabilir,"¹³ yani, okurun başına, zira uzlaşma metinde gerçekleşmez. Metin çatışmayı çözmez, onu *adlandırır*. Ayrıca bu çatışmanın doğası konusunda da hiç kuşku yoktur. Empson, bunun "Haç sembolü gibi, aynı anda hem bir kararsızlık hem de bir yapı"¹⁴ olduğunu söyleyerek bizi çoktan hazırlamıştır ve kitabını George

12. *Principles of Literary Criticism*, s. 251 vd.

13. *Seven Types of Ambiguity*, s. 193'teki not.

Herbert'in olağanüstü şiiri "The Sacrifice" (Feda) ile bitirir – Çarın gerilmiş Mesih'in ağzından yazılan ama nakaratları "Yeremya'nın Ağrıtları"ndan alınmış bir monologtur bu (1, 12). "Ey sizler, yoldan geçenler, Sizin için önemi yok mu bunun? Bakın da görün, başıma gelen dert gibisi var mı? Öyle bir dert ki, Rabbim öfkesinin alevlendiği gün başıma yağdırdı onu."

Bu çatışma yalnızca en büyük fedakârlıkla çözülebilir: Vücut bulmuş ve mutlu bir hakikatin olanaksızlığını belirtmenin daha güçlü bir yolu yoktur. Şiirin bahsettiği muğlaklık, tin âlemi ile duyarlı töz âlemi arasında hâkim olan temel muğlaklıktır: Kendisini bir temele oturtmak için, tin duyarlı töze dönüşmek zorundadır, ama bu töz yalnızca çözümlü yokluğa dönüşmesiyle bilinebilir. Tin, nesniyle örtüşemez ve bu ayrılık fevkalade üzücüdür.

Empson bazı iyi seçilmiş örneklerle bu diyalektiğe –mutsuz bilincin diyalektiğine– ışık tutar. Keats'in "Ode to Melancholy" (Melankoliye Övgü) şiiriyle başlar; bu çok iyi bir seçimdir, zira Keats bu gerilimi özellikle derinden, adeta ilğinde kemiğinde yaşamıştır. Onun bilincinin gelişimi çoğunlukla kendisini mutlu ve doğrudan bir duyu izleniminden acılı bir bilgiye götüren bir tersine çevirmeye noktalanır. Keats'in üzüntüsü tözü yalnızca kaybettiğinde bilebi- len bir insanın üzüntüsüdür; ona göre her türlü sevgi doğrudan doğruya sevilenin ölümüne yol açar. Empson bu sorunsalı on yedinci yüzyıl mistik metinlerine başvurarak resmeder; bu metinlerde manevi mutluluğun yalnızca duyumlar üzerinden, trajik narinliğini Keats'in çok iyi bildiği son derece elle tutulur türden sevinçler üzerinden düşünülebilir olduğu gösterilir. İnsan, bilmeye çalışarak yok etme riskini göze aldığı bir Tanrı'nın huzurunda tamamen huzursuz bir şekilde durmaktadır; Varlık'ın doğrudan kaynağı olan doğal yaratığı kıskanmaktadır. Cizvit şair Gerard Manley Hopkins'in bir sonesinde bu kararsızlığın sancısı anlatılır. Kuşkusuz, George Herbert'in dingin tonu bir tür huzur havası yayar, zira şiirinde bu çelişkileri ve paradoksları bunlardaki aykırılığı gizlemeden yan yana getirmeyi başarmıştır; fakat burada başkarakterin insan değil, Tanrı'nın Oğlu olduğunu ve hatanın ve insanın sefilliğinin sergilenişinin arka plana atıldığını unutmamamız gerekiyor. Richards'ın asla

hatanın olmadığı, yalnızca anlayışın olduğu evreninden epey uzak-tayızdır. Empson'ın soruşturması, artık görmezden gelinemeyecek olan sorunlar hakkındaki düşüncelerinin ağırlığının yönlendirme-siyle, onu daha geniş sorulara götürmüştür. Şiirsel biçimin ayrıntı-ları üzerine odaklanmak yerine, bundan böyle şiir fenomeninin ken-disi üzerine düşünmek zorunda kalacaktır; böyle bir ilgiyi hak edi-yor görünen bir fenomendir bu, zira istese de istemese de insanın karmaşıklığı konusunda hiç akla gelmedik perspektifler açar.

Bu geniş sorunlar *Yedi Muğlaklık Türü*'nün yavan diyebileceği-miz son bölümünde konu edilmez, fakat Empson'ın birkaç yıl son-ra yayımladığı kitapta gündeme getirilir. *Some Versions of Pastoral*'daki yorumlamanın tonu ve yorumlanan eserlerin seçimi, Empson'ın diğerleri arasında tek bir edebi biçimin incelenmesine giriştiği ve bu incelemenin başkaları tarafından da benzer şekilde, sözgelimi epik gelenek ya da trajik gelenek üzerinde çalışarak devam ettirile-bileceği varsayımına yol açabilir. Andrew Marvell'in ünlü "The Garden" (Bahçe) şiiri üzerindeki yorumda (Dördüncü Bölüm) kita-bın merkezi teması üzerine yazılanların açıkça gösterdiği üzere, bu varsayım hiç mi hiç doğru olmaz. Şiirin ana bendi, Empson'ın bir önceki eserinin son bölümündeki sorunun, yani: Doğal varlık ile bi-linçli varlık arasındaki çelişkili ilişkilerin adını koyar:

Akıl, o her türün doğrudan
Kendi benzerini bulduğu umman;
Ama bunları aşan çok başka dünyalar,
Başka denizler de yaratır
Var olan her şeyi yeşil bir gölgede
Yeşil bir düşüncede yok eder.

Bu bentin diyalektik teçhizatı, Empson'ın verdiği adla, pastoral uzlaşımı tanımlamaktadır. Doğal varlığı temaşa eden ve kendini *phusis*'in (doğuş, başlangıç) en kendine özgü yönlerine kadar yan-sımış bulan bilincin hareketidir. Fakat yansıma özdeşleşme değildir ve zihin ile doğal olan arasında kurulan basit mütekabiliyet, yatıştı-rıcı etki yaratmak şöyle dursun, daha da belalı bir hal almıştır. Akıl ancak kendisinden bütünüyle başka olan şey üzerinde tahakküm kurarak dengesini geri kazanabilir. Her türlü düşüncenin (ve özel olarak da şiirsel düşüncenin) esasen olumsuz faaliyeti böyle ger-

çekleşir. "Var olan her şeyi ... yok eder." Bu daha güçlü bir şekilde ifade edilemezdi. Fakat o anda düşüncenin yarattığı şeyi "nitelen-dirmek" için "yeşil" sıfatına başvurulması, pastoral masumiyet dünyasına, "her şeyi ayakta tutan ve her şeyin geri dönmek zorunda olduğu mütevazı, kalıcı, gelişmemiş doğaya"¹⁵ bizi geri götürür. Ve tam da bu dünya yok edildiği anda, doğa yeniden karşımıza çıkar. Ancak kendi yolunu izlerken yok ettiği şeyi hatırlayarak kendisini gösterebilen tomurcuklanmış düşüncenin tazeliği, yeşilliğidir burada söz konusu olan.

O halde pastoral uzlaşım, eğer ayırt eden, yadsıyan, kurallar koyan akıl ile doğal olanın kökensel basitliği arasındaki ebedi ayrılık değilse nedir? Homeros'un epik şiirinde olduğu gibi (Empson bunu tanımının evrenselliğinin bir örneği olarak zikreder) yaşanabilir ya da Marvell'in şiirinde olduğu gibi tam anlamıyla kendisinin bilincinde bir şey olarak düşünülebilir bir ayrılıktır bu. Pastoral temanın aslında tek şiirsel tema olduğuna, hatta şiirin ta kendisi olduğuna kuşku yoktur. Edebi tür incelemesi gibi aldatıcı bir başlık altında, Empson aslında şiirsel olanın bir ontolojisini yazmıştır, ama alışkanlığı üzere, özü saklayabilecek alakasız bir maddeye sarmıştır bu ontolojiyi.

Tüm bunların ışığında, bu düşünceler ile kitabın "Proleter Edebiyatı" başlıklı –paradoksal bir biçimde, Marksist düşüncenin pastoral düşüncenin gizlenmiş hali olduğunu söyleyerek biten– ilk bölümü arasındaki bağlantı nedir? Marksizm çekiciliğini, içtenliğinden kuşku duymasak bile, naif bir biçimde vakti gelmeden vaat ettiği uzlaşmadan alır. Empson, "[Marksist] felsefenin yanlış olduğunu söylemek istemiyorum; pastoral olan da proleter edebiyat ile aynı felsefi fikirlerden geliştirilmiştir – tek fark onun mutlak olanı o kadar vaktinden evvel sunmamasıdır" der.¹⁶ Sonradan bizatihi Varlık'ın sorunsalı olduğu anlaşılan pastoral sorunsalı, günümüzde, herhangi başka bir gerçek düşüncede olduğu gibi, Marksist düşüncede de yaşanılmaktadır. Marksizm, iddiaları bakımından olmasa bile, saikleri bakımından son kertede kendi sonuçlarını sonuna dek götürme sabrını göstermeyen şiirsel bir düşüncedir; bu durum, tek konusu ayrılık

15. *Some Versions of Pastoral*, s. 128.

16. *A.g.y.*, s. 23.

ve yabancılaşma olan Empson'ın kitabının neden başlangıçta Marksizm şemsiyesi altına sığındığını açıklar; şiir sorunuyla Marksizmin sunduğu çözümün kuşağımız üzerindeki çekiciliğinin içeriyormuş gibi görüldüğü çelişkinin doğruladığı bir yakınlaşmadır bu.¹⁷

En katı estetik biçimciliğin öncüllerinden yola çıkan Empson, gide gele, kendisini ontolojik sorunla karşı karşıya bulur. Ve bu sorun sayesinde ki belirli Marksist yanılsamalara karşı bir uyarı niteliği kazanır. Ayrılma sorunu Varlık'a içsel bir parçasıdır, bu da demektir ki ayrılığın toplumsal biçimleri ontolojik ve üst-toplumsal (*meta-social*) davranışlardan kaynaklanır. Şiir sanatı açısından bölünme sonsuza dek var olur: "Saf proleter sanatı üretmek için, sanatçı işçiyle bir olmalıdır; ama bu olanaksızdır, siyasi nedenlerden ötürü değil, sanatçı hiçbir zaman herhangi bir izlerçevreyle bir olmadığı için."¹⁸ Bu sonuç çok kapsamlı bir incelemeye dayandırılmaktadır ve karşı çıkılması özellikle zor bir görüştür, zira yazar en başta karşıt inançtan hareket etmiştir. Ayrılığı net bir tarih konulabilecek bir fenomen olarak gören Roland Barthes'ın konumunu öngörerek yapılmış çürütülemez bir eleştiridir. "Tam da toplumda hiçbir uzlaşma olmadığından ötürü dil –aynı anda hem zorunlu hem de zorunlu olarak yönelimli olan dil–, yazar açısından paramparça bir durum yaratır,"¹⁹ diye yazar Barthes; keza *Michelet*'de ve diğer eserlerinde, modern yazarı kendisinin nefret ettiği bir içsellığe mahkûm eden toplumsal olarak dayatılmış uçurumu anlatmaya çalışmıştır. Böyle bir yazar sınırlarını Barthes'ın saptadığı bir tür tarihsel geçiş içerisinde var olur. Barthes bu saptamayı yapmak için Klasisizm'de

17. Heidegger'in şu sözü bu karşılaşmayı doğrulamakta ve buna ışık tutmaktadır. "Dünyanın kaderi kendisini şiirde duyurmaktadır, üstelik şimdiden Varlık'ın bir tarihi olarak temayüz etmeden. ... Yabancılaşma dünya çapında bir kader halini almıştır. Zaten tam da bu nedenle Varlık'ın tarihinde ilk başta üzerinde düşünülmesi gereken şey bu kaddedir. Hegel'den hareketle Marx'ın esasen (ve manidar bir şekilde) insanın yabancılaşması olarak gördüğü şeyin kaynağında, modern insanın temeldeki sürgün karakteri yatmaktadır. ... Bu yabancılaşmaya ait gerçek bir deneyime sahip olduğu için, Marx tarihin derin bir boyutuna ulaşmıştır. Zaten tam da bu nedenle Marksist tarih anlayışı çağdaş tarihselciliğin her biçiminden daha ileridedir." *Platons Lehre von der Wahrheit mit einem Brief über den 'Humanismus'* (Bern: A. Francke, 1947), s. 87:

18. *Pastoral*, s. 15.

19. *Degré Zéro de l'Écriture*, s. 119; İngilizcede, s. 83.

gerçekten tekanlamlı bir biçim olduğu mitini (halbuki Empsoncu bir Racine incelemesi bu yanılsamadan bizi hemen kurtaracaktır) ve gelecekle ilgili bir mit ("dilin artık yabancılaşmış olmayacağı yeni bir cennet dünya" miti²⁰) icat eder. Bu durum, sabırsız "pastoral" düşüncenin tüm tuzaklarına yekten düşürmenin güzel bir örneğidir: biçimcilik, yanlış tarihselcilik ve ütopyacılık.



Richards'ın eserinde verilen söz –mantıksal pozitivizm ile edebi eleştiri arasında bir yakınlaşma sağlanması– gerçekleşmemiştir. Empson gibi bir adamın yazılarından sonra, biçimci eleştirinin bilimsel iddialarından geriye çok az şey kalmaktadır. Temel varsayımlarının hepsi sorgulanmıştır: iletişim, biçim, anlamlandırma deneyimi ve nesnel kesinlik. Üstelik Empson bu örneklerden yalnızca biridir.²¹ Kimi zaman farklı güzergâhlarda seyretmiş olabilirler, ama artık pek çok eleştirmen şiirsel dil içinde ontolojik karmaşıklıklara işaret eden bir çoğulculuk ve düzensizlikler olduğuna dikkat çekmektedir. Paradoks, gerilim ve muğlaklık gibi terimler Amerikan eleştirisinde neredeyse anlamını tamamen yitirecek denli çok görülmektedir.

Özünde bölünmüş, kederli ve trajik bir bilinç olarak (ya da stoik veya ironik bir kisveye bürünerek, bu acıyı onu ortadan kaldırmadan aşma çabalarını temsil eden) bir şiirsel bilinç anlayışı, eleştirel düşünceye bazı tercihler dayatır. Çağdaş eleştiri okuyan bir okurun edindiği kriz ve belirsizlik izlenimi bu tereddütlerden kaynaklanmaktadır. Aşırı bir basitleştirmeye de kaçmadan, düşünce için üç muhtemel çıkış yoluna işaret edebiliriz: tarihsel poetika, selametçi poetika ve naif poetika.

Tarihsel poetikadan yalnızca koşullu olarak bahsedilebilir, zira vardır ama dağınık bir biçimde vardır. Marksist eleştiri sözcüğün

20. A.g.y., s. 126; İngilizcede, s. 88.

21. Empson'ın eserine aşına olmayan Fransız okuruna, bunun bir serimleme değil, yalnızca bir yorum olduğunu ve dolayısıyla tartışmaya da açık olduğunu söylemek gerek. Zannımca özellikle de Richards ile her zaman uyum içinde olduğunu söyleyen yazar bunu onaylamakta zorluk çekecektir.

gerçek anlamıyla tarihsel bir eleştiri değildir, zira çizgisel bir zamansal gelişimin sonunda gerçekleşeceği hesaplanan bir uzlaşmanın zorunluluğuna bağlıdır ve bu eleştirinin diyalektik hareketi içerisinde zaman ögesi yer almaz. Gerçekten tarihsel bir poetika bu bölünmeye döngüsel ya da ezeliyetçi bir uzamsal şema dayatmaktan, onu gerçekten zamansal açıdan ele almayı denerdi. Ayrılıktan doğan şiirsel bilinç, kendi eyleminin anlama yetisindeki (*neomatic*) karşılığı olarak kesin bir zaman *oluşturur*. Bu tür bir poetika, şiirsel düşüncenin var olmaya ve kendisini başarısızlığının ötesindeki bir uzama yerleştirmeye devam edeceğinden öte bir vaatte bulunmaz. Bu tür bir poetikanın yerleşik bir eleştirel dilde ifade bulmuş olduğu doğru olsa da, yine de belirli büyük eserlere (hatta kimi zaman bilinçli olarak) damgasını vurduğu da inkâr edilemez.

Selametçi eleştiri ise, ABD'de azımsanmayacak boyutlara ulaşmıştır. "Şiirsel hakikatin temeli, insanın en eksiksiz yaratıcı tepkisi yoluyla selamete ulaşma olanağının bağlamsal ama gerçek hakikattir":²² Yakın dönemdeki temsili bir eserden alınmış olan bu cümle, biçimci tekniklerin mitik ve dini bir düzen kurma niyetleriyle üst üste dizildiği bir eğilime tipik bir örnektir. Ayrılığın kederi en keskin şekliyle içinde bulunulan dönemin boşluğundaki ve yoksullaşmışlığındaki tarihsel gerçeklik düzleminde hissedildiğinden, selametçi düşünce hevesle yüzünü ilksel kökenlerine döner. Mitik-şiirsel kaygıları güttümesinin nedeni budur: "Mitik perspektifin gerçek doğası, kendisini köken kaygısında belli eder; mitik perspektiften bakıldığında, Kutsal olan, gizli göndergesini en baştaki bir yaratı ediminde bulur."²³ Kökensel başlangıçlar zamanın ötesindeki ayrıcalıklı anlar görüntüsüne bürünür ve bunların hatırlanışı yeni bir verimlilik vaadi olarak iş görür. Tarihi fethetmenin bir yoludur bu: Kurtuluş yavan gerçeklikte potansiyel olarak bulunan bir olay olarak kavranır ve bunların önsel tezahürleri kalıcı mevcudiyetin garantileridir. Bir düşünce disiplini olarak tatbik edildiğinde zamanın

22. Philip Wheelwright, *The Burning Fountain* (Bloomington: Indiana University Press, 1954), s. 302.

23. Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, aktaran Wheelwright, s. 164. Bu yaklaşımlar Cambridge Okulu diye bilinen antropologların ve İngiliz klasikçilerinin eserlerinde zengin bir bilgi madeni bulmuştur: Gilbert Murray, James Frazer ve öğrencileri I. E. Harrison, F. M. Cornford, Jessie Weston vs.

ağına takılı kalsa da, kökenlere geri dönüş, yine de, zamansız olanı yeniden fethetme girişimidir. Kozmik düzeyde nihai bir uzlaşmaya ya da her halükârda geçmişin anılarından kopmuş ve yeni şafakların masumiyetiyle cıvılcıvılcı yeni bir başlangıca heves eder. Fakat bu eleştiriye özgü entelektüel hava, aracısız bir vahye duyulan zar zor gizlenmiş bir nostaljiyle son derece bilinçli bir ifadeliliği (*expressivity*) birleştirir ki bu ifadelilik de, aracı konusundaki ayrımların kolay anlaşılabilirliğinden ve basiretinden yana hiçbir şeyi feda etmek istemez. Bunu hepsinden iyi T. S. Eliot'ın eserleri özetler ki Wheelwright'ın şu dizeleri yazan Eliot'a gönderme yapmış olması pek de şaşırtıcı değildir:

Zaman ancak zaman yoluyla fethedilir

Eliot'a göre ilahi vücutbulma tümüyle beyinsel olarak tarif edilir, kendisini yaşatmaya muktedir olmayan ama yine de ebedi olana ulaşmanın tek yolunu oluşturan bir bilincin çekinceleri yüzünden sesi boğulmuştur.

Yarım kestirilen ima, yarım anlaşılan armağandır
Vücutbulma.

Selamet inancına teslim olma ihtimali konusunda gösterilen aynı tereddüt, şiiri kurtuluşun kehaneti olarak gösteren Wheelwright'ta da görülecektir. I. A. Richards'ın pozitivistizminin bilimsel iddialarını eleştirme kisvesi altında, ki Empson'ın söylediklerine ekleyecek çok az şeyi vardır, Wheelwright'ın kitabı ezeliyetçi ve dini bir şiir anlayışı sunar: "Şiirin... dili... gerçekten 'tanrıların mertebesine yükselen' bir tarzda konuşur ve bu mekânın gerçekliğine delalettir."²⁴ Fakat bu inanç bildirimlerinin yanında ara ara daha basiretli ve daha az kapsayıcı önermelerde de bulunur. Örneğin: "Nesnesine nüfuz etmeye çalışan aklın ikili rolü ve bir içeride bir dışarıda olan hareketi, her deneyimi kendi sınırlılığının ironisiyle şekillendirir;"²⁵ hatta bir yerde ifadeye yönelik düşünce de tanımlanır: "Bakan kişinin nesneyle bir olduğu sezgisi ile nesnenin ötekiliği konusundaki sezgisi arasında canlandırıcı bir gerilim."²⁶ Empson'a göre böylesi paradokslar poetikanın özünü oluşturur, çünkü çözülmenden

kalmak zorundadırlar. Poetikayı bu açmazları karara bağlamaya muktedir selametçi bir edim olarak gören inançla bunlar nasıl uzlaşabilir?

Bu eleştiri türü bir tözde vücutbulma ihtiyacıyla bilgi ihtiyacını kendi meşrebince uzlaştırmaya çalışır; gerek şiirsel gerekse de felsefi olan her türlü düşünceyi ortaya çıkaran gerilim budur. Fakat bu eleştiri bir geçerliliğe sahip olacaksa, her iki ihtiyaç konusunda da o kadar yoğun bir deneyime sahip olmalıdır ki biri bütünsel olarak mevcut olmadan diğerini hiçbir şekilde adlandıramamalıdır. Zaten gerçek ontolojik muğlaklık ile çelişki arasındaki farklılık burada yatmaktadır; çelişkide, karşılıklı olarak dışlayıcı iki kutup kendilerini Marvell'in şiirinde olduğu gibi çözülmeyen bir birlikte-varlık olarak koymak yerine, basitçe üst üste bindirilir ya da ardışık olarak mevcuttur. Wheelwright'ın ya da çok yakın olduğu T. S. Eliot'ın düşüncesinin, bilinci inanca feda ettiğini söylemek yerine, bilincin olmadığı inanç anlarını inancın olmadığı bilinç anlarıyla art arda koyduğunu söylemek daha doğru olur. Bu ancak olumsuzlama ve olumlamanın her ikisi de dikkatsizce kullanılırsa mümkündür.

Geriye naif adını verdiğimiz yaklaşımı tanımlamak kalıyor. Bu yaklaşım, şiir sanatının bir uzlaşma yaratmaya muktedir olduğu, zira duyulara hitap eden kendi biçimi aracılığıyla tözle doğrudan bir temas sağladığı inancına dayanır. Ünlü bir mektubunda Keats üstüne basa basa, "Bir düşünce yaşamı değil, duyum yaşamı," diyordu, ama duyumun kişinin arzuladığı ama sahip olamadığı bir şey olduğunu söyleyecek kadar da akli başındaydı. Çağdaş bir Amerikan şairi şunu yazarken çok daha az basiret gösterir: "[şair] anlamları duyular üzerinden arar. Sanatın zekâsı duyumsal bir zekâ, anlamıysa duyusal bir anlamdır. ... Duyular yoluyla doğrudan doğruya algılanamayan iyi bir sanat eseri olamaz."²⁷ Her türlü şiirde maksat olduğu gibi duyusal bir boyut da vardır elbette, ama bunu yegâne ve aracısız mevcudiyet olarak görmek her türlü yaratıcı ve imge oluşturu bilincin kökenini görmezden gelmektir. Nesne deneyiminin, nesnenin bilincinin deneyimi olmadığı şeklindeki, sık dile getirilen ayırım temel ve geçerli kalmaya devam eder. Denebilir ki, töz so-

27. Karl Shapiro, *Beyond Criticism* (Lincoln: Nebraska University Press, 1953), s. 43, 45.

runlu ve namevcut olmasaydı, sanat diye bir şey olmazdı.

Dolayısıyla *duyum eleştirisinin*, I. A. Richards'da zaten farklı bir biçim altında karşımıza çıkan ve deneyim ile dil arasında bir süreklilik olduğunu savunan yanılısamayı diriltip genişlettiği açıktır. Bu eleştirinin temsilcileri, daha ileri giderek, nesnenin kendisinin onu adlandıran dille eşitlenebileceğine inanıyor görünmektedir. Bazı metinlerin böyle bir eşitlemeyi başardığını savundukları gibi, bunu eleştirel bir norm haline getirmek gibi bir istekleri de vardır: "Büyük edebiyat ... mutlu ilişkinin imtiyazlı alanını [oluşturur]," diye yazar Jean-Pierre Richard; ayrıca Georges Poulet de Richard'ın iki kitabına yazdığı sunuşta, bilinç eleştirisinin karşısına duyum eleştirisini çıkarır: "[Eleştiri], zihnin kendisini özne olarak icat etmek için kendi bedeniyle ve diğerlerinininkiyle hesaplaşarak nesneyle kaynaşmasını sağlayan edime ulaşmalıdır."²⁸ Eleştiriye kendini, ne kadar esinli olursa olsun dünyadaki hiçbir eserin kendisini yerleştiremediği bir noktaya yerleştirme görevini vermek biraz hızlı gitmektir. Bu tür bir iddiayı haklı göstermek adına, canla başla Husserl yardımı çağrılır: Her bilinç bir şeyin bilincidir. Husserl'e göre bu önermenin her türlü naif duyusalculukla arasına en kararlı bir şekilde mesafe koyan aşkın bir idealizmin kalkış noktası olduğunu hatırlatmaya gerek var mı? Konunun çetrefilli kısımlarına hiç bu-laşmadan, şunu da söyleyebiliriz ki bu eleştirinin yine canla başla yardımına başvurduğu Bachelard, Husserl'e, ona sahip çıkan yazarların hepsinden daha yakındır.



İster Fransa'da ister ABD'de olsun çağdaş eleştirinin en önde gelen özelliği şiirden bir uzlaşma bekleme ve onda Varlık'ı bölen boşluğu doldurma olanağı görme eğilimidir. Farklı eleştirel yaklaşımlar –pozitivist biçimci, Marksist, selametçi eleştiri yaklaşımları ve töz eleştirisi²⁹– tarafından farklı biçimler altında paylaşılan bir umuttur bu: Fakat töz eleştirisi metinleri aslına sadık bir şekilde açıklamak

28. Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur* (Paris: Seuil, 1955), s. 10.

29. Maurice Blanchot'yu zikretmiyorum, zira onun çalışması burada bahsedilen eğilimlere dahil değildir.

noktasında en uzağa düşmüş gibi görünüyorsa da, sorunun merkezini adlandırmaya en yakın durumda olan yaklaşımdır. Zira töz eleştirisi, semptomu olduğu sabırsızlık içerisinde, modern düşünceye tebelleş olmuş arzuyu gözler önüne serer: "şeylerin tözel yanlarıyla tözel olarak iletişime geçmek."³⁰ Jean-Pierre Richard gibi Baudelaire'i, sözleriyle "uçurumun boşluğunu tözün sıcak bolluğuyla ikame ederek derinliği doldurabilen"³¹ mutlu bir şair olarak tarif etmek hakikatten uzaklaşmak olur. Fakat bu iddia bizi hakikate aynı zamanda yaklaştırır da, zira Baudelaire tam da bu olasılık üzerine bahse girer; fakat bu bir bahis olarak kalmak zorunda olduğundan, töz uçurumun ta kendisidir Durum böyle olduğu müddetçe, geriye sabrın kederli zamanından, yani tarihten başka bir şey kalmaz.

30. Jean Wahl, *Traite de Metaphysique* (Paris: Payot, 1953), s. 73.

31. *Poeise et Profondeur*, s. 161.

Heidegger'in Hölderlin Tefsirleri

Heidegger'in Hölderlin tefsirleri o kadar önemlidir ki üzerlerine iki kapsamlı inceleme yazılması gerekmiştir.¹ Yorumcunun olağandışı nüfuzundan ve yorumlanan şairin istisnai zorluğundan ötürü, bu okumalar birkaç soruna yol açar. Bir defa, Heidegger'in Hölderlin incelemelerinin toplamına katkısı nedir sorusunu sormak gerek; bunun dışında, bu tefsirlerin Heidegger'in kendi felsefi eserleri arasındaki yeri nedir ve gelişimine hangi oranda etkide bulunmuştur diye de ayrıca sormak gerek; son olarak, Heidegger'in kendi tefsir yöntemi de ilgiyi hak etmektedir.

Bu üç soru birbiriyle bağlantılıdır, ama hiç kuşku yok ki ilk ikisi arasındaki bağlantıyı üçüncü soru kurmaktadır. Heidegger'in tefsir yöntemi doğrudan doğruya felsefesinin öncüllerinden kaynaklanır; bundan o kadar ayrılmazdır ki burada sözcüğün biçimsel anlamıyla "yöntem"den bahsedemeyiz, daha ziyade şiirsel olanla bağlantılı olarak Heidegger'in düşüncesinin ta kendisiyle karşı karşıya olduğumuzdan bahsedebiliriz. Onun Hölderlin araştırmalarına sun-

1. Else Buddeberg, "Heidegger und die Dichtung: Hölderlin", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 26, no. 3 (1952), s. 293-330; Beda Alleman, *Hölderlin und Heidegger* (Zürich: Atlantis Verlag, 1954). Hölderlin'in belirli şiirlerini ele alan Heidegger tarafından yazılmış dört deneme mevcuttur: "Heimkunft" (1943) (Türkçe çevirisi için bkz. "Yurdavariş/Hısımlara", çev. O. Aruoba, *Defter* 25, Sonbahar 1995), "Wie wenn am Feiertage..." (1939), "Andenken" (1943) yorumları *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*'da (Frankfurt, 1950); "... dichterisch wohnet der Mensch..." (1951) yorumu *Vorträge und Aufsätze*'te (Pfullingen, 1954) yayımlandı. Ayrıca şiir üzerine, doğrudan doğruya Hölderlin'den esinlenmiş iki uzun makalesi daha vardır: "Hölderlin und das Wesen der Dichtung" (1936), bu da *Erläuterungen*'de; ve "Der Ursprung des Kunstwerkes" (1935-36), *Holzwege*'de (Frankfurt, 1950) yayımlandı. Aynı dönemdeki birkaç başka makalesinde de sık sık Hölderlin'e göndermede bulunur.

duğu katkıyı bu düşüncenin geçerliliği belirleyecektir, ki bu düşünce de düpedüz bir ontolojidir, estetikle bir alakası yoktur. Dolayısıyla yöntemin incelenmesi diğer sorulara bir giriş mahiyetindedir; bunların çapı tek bir makalenin boyutlarını aşmaktadır.



Heidegger'in denemelerinin edebiyat araştırmacılarınca nasıl alınıldığını anlamak için, Hölderlin'in eserlerinin yayıma hazırlanışının ve bu eserlere dair açıklamaların özel koşullarını göz önünde tutmak zorundayız. On dokuzuncu yüzyıl boyunca bu eserler (Nietzsche'nin de dahil olduğu birkaç istisna hariç) neredeyse tümüyle unutulmuş ve yüzyılın sonunda Dilthey'in başı çektiği yeni bir ilgiye şayan olmuştur. İlgi bir kez uyandığında, 1800 ile 1803 yılları arasında tasarlanan ve çoğunlukla yayımlanmamış olan olağanüstü eserlerin keşfedilmesi de çok zaman almadı. Norbert von Hellingrath ilk eleştirel baskının yayını üzerine aldı ve bu çalışma onun ölümünden sonra, 1906 yılında, Seebass ve von Pigenot tarafından tamamlandı. Uzunca bir süre kabul gören baskı bu olmuştur ve Heidegger de yorumlarında bunu kullanır.

Bu keşiflerin akabinde Hölderlin'in önce Almanya'da, ardından Fransa'da ve İngiltere'de yabana atılamayacak bir ilgi uyandırdığı biliniyor; Hölderlin bugün yalnızca Alman romantizminin en önemli temsilcisi olarak değil, Batı'nın büyük şairlerinden birisi ve hatta düşüncesi bizim birinci dereceden kaygılarımıza çok yakın (öyle ki bakışı bir öngörü mertebesine yükselir zaman zaman) bir şair olarak görülmektedir. Heidegger şu gizemli ve belki de sahte dizeyi şairin kendisi için kullanmakta haklıdır:

Der König Oedipus hat ein

Auge zuviel vielleicht (Hellingrath.VI, 26)

[Gereğinden fazla bir göz var belki Kral Oidipus'ta]*

* Hölderlin şiirlerinden yapılan alıntılarda uygun olan yerlerde, *Seçme Şiirler*, çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: İz, 1997 çevirisinden yararlandım. Bu kitapta ayrıca Heidegger'in "Hölderlin und das Wesen der Dichtung – Hölderlin ve Şiirin Özü" adlı yazısının çevirisi de yer alıyor. –ç.n.

Fakat bu büyük şairi tanımaktan uzağız, zira onda her şeyden önce kesin olma gibi büyük bir zorluk vardır. İmgelerin bolluğu ve güzelliği, uyakların zenginliği ve çeşitliliği bizi büyüler, ama bu coşkunluğa, her zaman aşırı sağlamlık ve titizlik peşindeki bir düşünce ve bir ifade eşlik eder. Silerek düzeltmeler, taslaklar, üzerinde çalışılmış fragmanlarla Hölderlin hep daha doğru ve daha tam ifadenin peşinde koşar.

Güvenilirlik her metin için önemlidir, ama Hölderlin'in metni açısından bir kat daha önemlidir. Ne var ki çok geçmeden Hellingrath baskısının yetersiz kaldığı anlaşıldı. Yeni bulgular ve eserler hakkında daha geniş bir bilgi edinilmesi yeni bir eleştirel baskıyı zorunlu hale getirdi. Bu artık kısmen tamamlanmış bir iştir: Friedrich Beissner'in yönetiminde, büyük Stuttgart baskısı denilen baskının üç bölümü yayımlandı: bütün şiirler, mektuplar ve çeviriler. Modern bilimsel filolojinin imza attığı büyük başarılarından birisidir bu. Beissner değeri kanıtlanmış yöntemlerden (kaynakların, tarihsel ve yaşamöyküsel göndermelerin ayrıntılı incelenmesi, karşılaştırmalı iç göndermeler, sözdizimi ile ilgili açıklamalar, biçimsel ölçü incelemesi vs.) ve bazı modern teknik araçlardan (duyduğum kadarıyla Hölderlin'in yazdığı kâğıtlar ve yazı karakteri elyazmalarının büyütülmesi yoluyla incelenmiş) yararlanarak, kusursuz bir eleştirel baskı çıkarmıştır ki Hölderlin bağlamında zorunlu, zorunlu olduğu kadar da başarması güç bir işti bu.

Yayıma hazırlayan kişi nesnelliğinde ısrar eder; bir önsöz yazmama kararı almış ve tümüyle bilgilendirici türde yorumlar eklemiştir; çalışması yalnızca gelecekte nihayet düzgün temellere oturacak bir yorumlamanın malzemelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Bu tür bir çileciliğin erdemleri açıktır, ama bir kusuru da vardır; eserin nesnel boyutları oturtulmadığı sürece kendisine yorumlama hakkı tanımayan basiretli filolojik tevazu, birkaç hususu (bunlardan bazıları metnin oturtulması noktasındadır) çözülmeden bırakmak zorundadır. Hölderlin örneğinde, bu belirsizlik payı özellikle büyüktür, zira elyazmaları fiziksel açıdan çoğu zaman öyle bir durumdadır ki bir açıklamanın en gerekli olduğu yerlerde iki muhtemel anlam arasında tercih yapmak olanaksızdır. Yayıma hazırlayan kişi, takip ettiği ilkeye bağlı kalmak zorunda hisseder kendisini; sonuç olarak, bilimsel filoloji nesnel ve niceliksel kıstaslar bulmaya çalış-

şırken, Heidegger kendi yorumlarının iç mantığı adına karar verir.

İşte bunlardan bir örnek. Beda Alleman (s. 8 vd.) "Wie wenn am Feiertage" (Bir bayram günümüştü gibi) ilahisindeki 39. dizeyi zikreder. Beissner bunu şöyle okur:

Wenn es [das Lied] der Sonne des Tags und warmer Erd! Entwächst...

[Türkü gündüzün güneşinden ve sıcak topraktan doğduğunda...]

Fakat anlaşıldığı kadarıyla Hölderlin, *Entwächst* yerine *entwacht* [uyandığında] yazmıştır ve bu da ortaya ilginç, ama Heidegger'in şiire getirdiği genel yorumla kusursuzca uyuşan tuhaf bir anlam çıkartmaktadır; Heidegger hem Hellingrath'tan hem de Beissner'den farklı olarak, *entwacht* anlamını muhafaza ederken, Beissner Hölderlin'in toplu eserlerde *Entwächst* yerine *entwacht* yazdığı yedi örneğe işaret eder ve bu nicel kanıttan hareketle tercihini *entwächst*'tan yana kullanır. Bu iki kıstas arasında mantıklı bir karar vermek açıkçası zordur. Pozitif olasılık hesabı nicel yöntemden yanadır, fakat son tercih yine de keyfidir, zira Hölderlin'in terimini istatistiki dağılım temelinde seçmiş olması çok düşük bir ihtimaldir. Filoloji bunu iyi bilir ve dürüst ve mantıklı bir şekilde ilerler: Yayına hazırlayan kişi bir notunda bu soruna dikkat çeker ve yoruma açık bırakır. Fakat bütünlüklü ve sorumlu bir yorum getirmeye muktedir bir tefsircinin kendi yorumunun sonuçlarına göre karar verme hakkı ve hatta yükümlülüğü vardır; ne de olsa, her türlü tefsirin amaçlarından birisi budur. Dolayısıyla her şey getirilen yorumun içsel değerine bağlıdır.

Heidegger'in yorumu bir sanat eserine nesnel söylem uygulamanın temelde olanaksız olduğunu öne sürmeye çalışan bir şiir anlayışına dayalı olduğundan, mesele daha da karmaşık bir hal almaktadır. Heidegger, gerekli gördüğü yerlerde filolojiye başvurmakta tereddüt etmese de, filolojiyi tali bir konuma indirger; ve filolojinin kendi kendisine dayattığı sınırlamalardan azade olduğunu söyler. Böyle bir şiddet, haklı olarak sarsıcı bulunmuştur ama bunun doğrudan doğruya Heidegger'in şiir anlayışından kaynaklandığını (ki o da bu anlayışını Hölderlin'in düşüncesine borçlu olduğunu söyler) görmek gerek. Bu poetikayı kabul etmek sonuçlarını da kabul etmek demektir. Else Buddeberg'in yaptığı gibi, Heidegger'in felsefi önermelerini takip edip sonra da bu önermelerin bizatihi aştıklarını

iddia ettikleri bir metodoloji adına bunları bir kenara bırakamayız. Buddeberg'in Heidegger'e yönelttiği filolojik itirazlar değerden yoksundur, zira çok açık ki Heidegger edebi araştırmacılığın yerleşik kurallarına kasıtlı olarak karşı çıkar. Güvenilmezliğini biliyor olması gereken bir metni temel alır ve elyazması düzeltmelerine, kenar notlarına vs. göndermede bulunarak, ama doğruluğunu kontrol etmeden ya da en azından yeterli çabayı göstermeden ayrıntılı analizlere girer. Şiirleri birbirlerinden bağımsız olarak yorumlar ve yalnızca kendi tezine destek mahiyetinde analogiler kurar. Bir pasaj kendi yorumuyla çeliştiğinde –buna bir örnek vereceğiz– bir kenara koymayı yeğler. Bağlamı görmezden gelir, şiirdeki özgül işlevine hiç bakmadan cımbızla söküp aldığı dizeleri ya da sözcükleri birbirinden yalıtır ve bunlara mutlak bir değer yükler. Beissner'in "sahiciliği şüpheli" başlığı altına aldığı, muhtemelen doğruluğu şüpheli bir metinden ("... *dichterisch wohnet der Mensch...*" [şiirsellikte barınır insan]) yola çıkarak temel önemde koca bir inceleme kaleme alır. Aynı incelemede, hiç kuşkuya düşmeden ve diğer eserlerle aynı tarzda Hölderlin'in delilik döneminden bir şiir alıntılar. Hölderlin bu şiiri şöyle imzalamış ve şu tarihi düşmüştür: "Naçizane kulunuz, Scardanelli. 24 Mayıs 1748." Hölderlin açısından kesinlikle büyük anlamı olan şiir tekniği meselelerini tümüyle görmezden gelir; halbuki bu şiirlerdeki bazı anormallik ve muğlaklıklar bunlar olmadan açıklanamaz. Ayrıca Heidegger'in, metin analizinin en basit kuralları karşısında sergilediği sapkınlıklara başka eklemelerde de bulunulabilir. Fakat bu sapkınlıklar sağlam olmamaktan ötürü değil, keyfiliğe olanak tanıyan ve hatta ihtiyaç duyan bir poetikaya dayalı olduğundan ötürü keyfidir. Dolayısıyla bu poetikayı kısaca incelemek bize düşüyor.



Heidegger açısından Hölderlin şair-i âzamdır ("şairlerin şairidir"), çünkü şiir sanatının özünü (*wesen*) dile getirir. Şiir sanatının özü *parousia*'yı, Varlık'ın mutlak mevcudiyetini ifade etmektir. Bu yanıylar, Hölderlin, Heidegger'in beğenmediği metafizikçilerden ayrılır: Onun gözünde metafizikçilerin hepsi de, en azından belirli bir oranda, hatalıdır; Hölderlin, Heidegger'in bir müminin Kutsal Kitabı

alıntıladığı gibi alıntıladığı tek kişidir. Sözcüğün epistemolojik anlamıyla, salt bir eleştiri meselesi değildir bu. Tıpkı Hölderlin gibi, her büyük düşünür *parousia*'dadır, zira hiç kimsenin ondan kaçıp kurtulamaması *parousia*'nın özünde vardır. Fakat arada temel bir fark vardır: Hölderlin Varlık'ın mevcudiyetini dile getirir, onun sözü Varlık'ın mevcut olduğudur ve bunu bilir; metafizikçiler ise, Varlık'ın mevcudiyetini arzularlar, ama tam da Varlık'ın özünü oluşturan şey, kendisini Varlık-olmayanın içinde saklanarak açığa vurmak olduğundan, onu asla adlandıramazlar. Onlar Varlık'ın bahanesinin kuklalarıdır; hatta aşırı-bilinçli olduklarını iddia etmelerine karşın naiftirler, zira özsel diye adlandırdıkları şey kılık değiştirmiş Varlık'tan başka bir şey değildir ve özsel olanın yadsıması diye bir kenara attıkları şey aslında bu aynı Varlık'ın sahici yüzüdür. Hakikati dile getirirler ama bunu bilmeden yaparlar ve bu hakikat yalnızca meta-metafizikçi (metafizikçi-ötesi) için (yani Heidegger için) açıktır – kendisini Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde Mutlak Tin'e sahip olan "filozof"unkine benzer bir durumda bulur meta-metafizikçi: Nasıl ki "filozof" bilincin hareketine nüfuz etmiş ve benliğin-bilincinin mutlak hakikati adına doğal bilincin naif kesinliğini reddedebilmişse, Heidegger de Varlık'ın hareketine nüfuz etmiştir ve Varlık'ın *parousia*'sı adına, var olanlarda (*étant*) tezahür ettiği şekliyle Varlık'ın mevcudiyet istencinin maskesini düşürebilmiştir. Bu düşünce en açık ve genel şekliyle *Metafizik Nedir?* eserine eklenen yorumda gündeme getirilir. Burada metafiziğin varlık-olmayan diye kavradığı şeyin aslında unutulmuş Varlık olduğu söylenir (s. 21).

Öte yandan Hölderlin, Varlık'ın bu hareketini bilir. Bunu "Yurdavariş" methiyesinde özellikle de iki pasajda dile getirir:

Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon

[Aradığın yakındadır, şimdi gelip karşılıyor bile seni]*

Kendisini doğrudan doğruya veren şeyin aranması gerektiğini söyleyen paradoksal zorunluluğu ve *parousia*'yı ifade eden bir dize. Bu dize şu aşağıdakiyle tamamlanır ve açıklanır:

* Bu şiirden bütün alıntılarda Oruç Aruoba'nın çevirisi kullanılmıştır. –ç.n.

*Aber das Beste, der Fund, die unter des heiligen Friedens
Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart*

[Ama en iyisi, bulgu, kutsal barışın
Kuşağı altında yatan, esirgenmiştir gençlerden ve yaşlılardan]

Heidegger'in okuduğu şekliyle okuduğumuzda, bu dize firari Varlık'ın hareketini anlatmaktadır. Bunu görmüş ve düşünmüş olan şair, bütün metafizikçilerden daha fazla görmüş ve düşünmüştür, zira Varlık'ı aslında nasılsa o haliyle görmüştür. Şair kendisini Varlık'ın mutlak mevcudiyeti içinde bulur, hakikatin Herakleitosvari şimşeğiyle çarpılmıştır, bundan böyle Varlık'ın metafizikçilere sunduğu aldatıcı maskeyi değil, sahici yüzünü adlandıracaktır.

*Jetzt aber tags! Ich harrt und sah es kommen
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort*

[Ama gün ağarıyor şimdi! Bekledim ve gördüm geldiğini
'Ve gördüğüm, Kutsal olan, sözüm olsun benim.]

"Heimkunft" ağıtına yazılan yorum Varlık'ın muğlak niteliğini anlatmaktadır. Biz onda beşeri *Dasein*'in Varlık ve Zaman'daki² kendinden geçmiş niteliğini, tereddüdünü görmek zorundayız. "Bir bayram günüymüş gibi..." ilahisine yazılan yorum (yukarıda alıntılanan dizeler buradan alınmıştır) bu tecellinin sonucu olan kaderi ifade etmektedir: hakikatin ilk aydınlığına döngüsel bir geri dönüş sayesinde hata gecesinin sonunun yaklaşması, bir eskatoloji biçiminde tasarlanan tarihsel bir geleceğe yeniden açılan dünyevi vecd hali ve kader ile Varlık arasında daha yakın eşitleşme. "Andenken"e yaptığı yorum, Heidegger'in en son dönemlerde benimsediği tarzı hatırlatan biraz daha farklı bir üslupla söylersek, son dizedeki önceki iki yorumu yeniden işler ve bir araya getirir:

Was bleibet aber stiften die Dichter

[Fakat kalıcı olanı şairler kurar]

Heidegger bunu şöyle alır: Şair, Varlık'ın aracısız mevcudiyetini onu adlandırarak kurar.

2. Bu konuda, bkz. Heidegger'in *Über den Humanismus*'taki kendi notu (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1949), s. 25.

Bir soru hepsinden daha ön plana çıkmaktadır: Heidegger neden Hölderlin'e gönderme yapma ihtiyacı duyar? Bu yorumların Heidegger'in kendi düşüncelerini formüle etmek için yazıldığı ve Hölderlin'in bir vesile olarak ya da iddiasına daha büyük bir otorite kazandıracak itibarlı bir gönderge olarak kullanıldığı birçok kez söylenmiştir. Fakat Heidegger tüm mevcut otoriteleri (kuşkusuz muğlak bir şekilde – ayrıca Kant ve Hegel'e yaklaşımı konusunda çok şey söylenebilir) reddetmiş bir düşünürdür; neden bir tek Hölderlin'i ayrı bir yere koymuş olsun? Bunun nedeni Hölderlin'in bir şair olması değildir; zira Rilke incelemesinden biliyoruz ki Heidegger'e göre şairler de en az metafizikçiler kadar "hata" yapmaya açıktırlar: Else Buddeberg'i kızdırarak da olsa, Heidegger *Duino Ağutları*'ndaki meleş Nietzsche'nin Zerdüş'tüyle bir tutar. Ama yine de Rilke Heidegger'e en yakın olan, onunla aynı kaygıları paylaşan şair olarak görünür. Bu anormallik bizi bir açıklama rotasına sokabilir.

Hölderlin üzerine son yorumu okuduğumuzda ("... *dichterisch wohnet der Mensch...*" [şiirsellikle barınır insan]), Heidegger'in neden bir şahide, Varlık'ın aracısız mevcudiyetini adlandırmış olduğunu söyleyebileceği birine ihtiyaç duyduğunu anlarız. Şahit hem şairleri hem de düşünürleri (ve hatta mistikleri) aynı derecede kıvrandıran soruna Heidegger'in sunduğu çözümdür: Hakikat ânu nasıl muhafaza edilir? Anaksimandros'tan Nietzsche'ye kadar Batı'nın tüm metafizikçileri, Heidegger'e göre, Varlık'ı unutarak aslında hakikati de unutmuşlardır. Doğru felsefeleri hakkındaysa Hölderlin'in gizemli şiiri "Der Ister"de söylediklerinden daha fazlası bilinmiyor. Sahici Varlık hakkında hatırladıklarımızı nasıl netleştirebiliriz ki sonra tekrardan ona geri dönebilelim? Bu *Fund*, bu bulgu, bir yerde olmalıdır; eğer kendisini hiç açığa çıkarmamış olsaydı, nasıl olur da onun mevcudiyetinden bahsedebilirdik ki? Fakat burada bize onu gördüğünü söyleyen, dahası onun hakkında konuşabildiğini, onu adlandırabildiğini ve tanımlayabildiğini söyleyen birisi vardır: Hölderlin. Hölderlin Varlık'ı ziyaret etmiş, Varlık da icabeten ona bir şeyler söylemiştir ve o da bunları toplayıp insanlara getirmektedir. Heidegger, kendisine ilişkin olarak, Varlık'ı gördüğünden pek emin değildir ve her hâlükârda bu konuda, onun kendisini sakladığı dışında söyleyecek bir sözü yoktur. Ne ki söylemden vazgeçmek niyetinde değildir zira hâlâ dil aracılığıyla Varlık'ı bulmak ve kur-

mak gibi bir niyeti vardır. Ayrıca bir düşünür olarak kalmaya ve mistisizme dönmemeye kararlıdır. Varlık deneyimi söylenebilir olmalıdır; aslında onun muhafaza edildiği yer dildir. Dolayısıyla safılığı sorgulanamaz olan ve bu yoldan daha önce geçtiğini ve aydınlanmanın parıltısını gördüğünü söyleyebilen biri olmalıdır. Böyle tek bir insan yeterlidir, ama mutlaka biri olmalıdır. Zira bu durumda, hakikat, yani mevcut olanın mevcudiyeti, dil olan esere girmiştir. Dil –Hölderlin'in dili– Varlık'ın aracısız mevcudiyetidir. Ve Heidegger gibi, Varlık hakkında konuşamayan bizlerin de miras aldığı görev bu dili korumak, Varlık'ı korumaktır.

Varlık'ın korunması, Hölderlin'in yorumudur, "üzerine düşünme"sidir (*andenken*). Yöntem budur. Hölderlin Varlık'ı aracısız olarak tanır ve aracısız olarak söyler; yorumcuya düşen yalnızca nasıl dinlemesi gerektiğini bilmektir. Eser oradadır, bizatihi bir *parousia*'dır. Varlık Hölderlin'in ağzından konuşur, tıpkı *İlyada*'da tanrının bilici Calchas'ın ağzından konuşması gibi (krş. M. Heidegger, "Der Spruch Anaximanders", *Holzwege*, s. 318 vd.). Eseri korumak onu dinlemektir – tüm pasifliğimizle ve yalnızca ve mutlak olarak onun hakiki olduğunu bilerek dinlemek. Hölderlin'den bir imge ödünç alan Heidegger, eseri bir çana benzetir; yorumcu bu çanın çınlamasını sağlar (Yorumlama, yani *Erläuterung lauten*'i içerir: ses çıkarmak, çan sesi vermek); eserin tümüyle kendi başına taşıdığı şeyi duymamızı sağlar, tıpkı kar tanelerinin çanın üstüne düşmesinde olduğu gibi. Bir özgürlüğün, kendisi gibi hakikate giden yolu temizlemeye çalışan başka bir özgürlüğü kavraması olayı değildir buradaki; o zaman buna yorumlama ve eleştiri dememiz gerekirdi ki Varlık'ı yorumlama sorunu diye bir şey olamaz; yapılabilecek tek şey onu almak ve korumaktır. Yorumlama yalnızca metafizikçiler için uygulanabilirliğe sahiptir ve sonrasında bir onto-analiz biçimini alır – Varlık'ın sesini dinleyebilmiş biri tarafından yürütülebilecek bir arınma. Hölderlin'de tek bir eleştirel diyalog dahi yoktur.³

3. Bu noktada belki de Heidegger'in tutumunda ufak bir tereddüt sezmek mümkün. Çok nadir olsa da, Hölderlin bile bazen metafizik geleneğe dahil edilmiş görünür. Bu meyanda, Beda Alleman'ın sözleri (s. 150-5), her ne kadar vurguyu daha pasif olan işitme kavramından ziyade aktif olan diyalog kavramına kaydırsa da, geçerliliğe sahiptir. Diyalog emarelerini (biraz da zorlayarak) en fazla görebileceğimiz yer "Andenken" yorumudur. Diğer tüm yorumlarında, diyalog

Onun eserlerinde tek bir silme, tek bir bulanıklık, tek bir muğlaklık yoktur ki Varlık'ın kendisi tarafından mutlak olarak ve bütünüyle istenerek oluşturulmamış olsun. Ancak bunu gerçek manasıyla kavramış birisi "Varlık"ın yayıma hazırlayıcısı olabilir ve "düşüncenin zorunluluğundan" doğan virgülleri yerli yerine koyabilir. Bilimsel filolojiden çok uzaktayızdır.

Bariz aşırılıklarıyla, böylesi bir konum parodiye davetiye çıkartsa da Heideggerci düşünce açısından zorunludur, zira bu düşüncenin arzusu yalnızca hakikati söylemek değil, kendini *parousia* içine yerleştirmek, onun içinde barınmak, onun içinde yaşamaktır. Varlık'ın korunması demek olan yorum da son tahlilde bizim gerçek Varlık'ta (onun tersinde değil) barınabilme tarzımızdır. Üç şeyin aracısız birliği: Varlık, şair ve dinleyen beşeri *Dasein*, kendimizi içine yerleştirmeye başlayabileceğimiz bir yapı kurarlar. Heidegger'in en son eserlerinde, geleneksel metafizik katli arkasına gizlenmiş en üstün vaat kendisini gittikçe daha açık bir şekilde gösterir. Varlık kendisini dilde, şairin (Hölderlin) eserinde kurduğundan, yorumlarda yaptığımız gibi bu eser "üzerine düşünerek" (*an-denken*), Varlık'ın mevcudiyetinde yaşamaya, "yeryüzünde şiirsellikte barınmaya" hazırlanırız.

Dolayısıyla Heidegger'in şahit ihtiyacı anlaşılabilir, ama neden bu şahit Hölderlin olmak zorundadır? Kuşkusuz Hölderlin'in tercih edilmesinde duygusal ya da ulusal temellere dayanan ikincil nedenler vardır. Heidegger, yorumlarını İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve esnasında düşünmüştü ve bunlar doğrudan doğruya Almanya'nın tarihsel kaderiyle ilgili kederli bir düşünceyle bağlantılıdır – Hölderlin'in "milli" şiirlerinde yankısını bulan bir düşünme edimi. Fakat bu bizi asıl konumuzdan uzaklaştıracak ikincil bir meseledir. Gelgelelim bu tercihi haklı gösterecek başka ve çok daha derin bir neden daha vardır. *Hölderlin, Heidegger'in ona söylediğinin tam tersini söylemektedir*. Bu iddia yalnızca görünüş itibarıyla bir paradoks içerir. Bu düşünce seviyesinde, bir önerme ile onun tam tersini oluşturan bir şey arasında ayırım yapmak güçtür. Aslında, tersini

konu dışıdır ve Heidegger'in tutumu Sokrates-öncesi filozoflar da dahil tüm metafizikçilere karşı takındığı tutumdan temelden farklıdır. Bu farklılık son yorumda ("... *dichterisch wohnet der Mensch...*" üzerine) doğrulanır ve sağlamlaştırılır.

ifade etmek karşıt anlamda da olsa aynı şeyden bahsetmektir ve daha şimdiden bu tür bir diyalogda iki konuşmacının aynı şeyden konuşmalarını sağlamak büyük bir başarıdır. Gerçekten de Heidegger ve Hölderlin'in aynı şeyden bahsettikleri söylenebilir; diğer türlü Heidegger'in yorumlarında başka bakımlardan eleştirilebilecek şeyler kuşkusuz olsa da, bu yorumların en önemli meziyeti tam da Hölderlin'in eserlerinin merkezi "kaygı" sını açığa çıkarmış olmalarıdır; bu nitelikleri sebebiyle de, diğer incelemeleri geride bırakırlar. Ne çare ki onun düşüncesini tersine çevirirler.

Bu önermeyi kanıtlayabilmek için Hölderlin'in eserlerini kapsamlı bir şekilde incelememiz gerekecektir. Fakat biz "*Wie wenn am Feiertage...*" ilahisi üzerine olan yorumlardan hareketle bu tür bir kanıtlamanın kimi öğelerini saptamakla yetineceğiz. Ama başlamadan önce, bu meselenin Heidegger'in felsefesi açısından önemini vurgulamak zorundayız. Heidegger aynı anda hem olumlu katkısını hem de savunma stratejisini oluşturan muğlaklığa Hölderlin üzerine yazarken sığınmaz: Metafizikçilerin durumunda olduğu gibi, hem doğruyu hem yanlış söylediklerini, ne kadar yanlış yaparlarsa o kadar büyük olduklarını ve Varlık'a ne kadar yaklaşırlarsa onun firari hareketine o kadar kapıldıklarını söyleyemez. Heidegger'in ontolojisinin vaat ettiği şeyin gerçekleşmesi için, Hölderlin uçuşundan geri dönmüş İkarus olmalıdır: Doğrudan doğruya ve pozitif olarak Varlık'ın mevcudiyetini ve onu zamanda muhafaza etme olanaklılığını ifade etmelidir. Heidegger tüm "sistem"ini bu deneyimin olanaklılığına bağlamıştır. Tümüyle bilinçli olmayan bir taktiğe uyarak, bütün diğerleri arasından insana tümüyle yasaklı olanın bu deneyim olduğunu iddia eden eseri neden kendisine temel alma ihtiyacı duyduğu belki de bu minvalde açıklanabilir.



"*Wie wenn am Feiertage das Feld zu sehen*" [Bir bayram günüymüş gibi, tarlaları görmeye gittiğinde] dizesiyle başlayan yarım kalmış ve başlıksız ilahi Hölderlin'in en ünlü şiirlerinden birisidir. Bu şiir şairleri derinden etkilemiştir, özellikle de Stefan George ve Rilke'yi, çünkü şiirsel edime kaynaklık eden ve onun özünü başka herhangi bir şiirden daha fazla ifade eden özgül gerilimle ilgilenir.

Heidegger yorumlarına, ilahinin şairi Varlık'ın huzurunda bulunan kişi olarak adlandırdığını ve "Doğa" sözcüğünün bize Sokrates-öncesi *physis*'i bile düşündürmemesi gerektiğini (zira bu metafizik gelenek tarafından yozlaştırılmış bir terimdir), aksine Hölderlin'in düşündüğü ve gerçekte olduğu şekliyle Varlık'ı düşündürmesini gerektiğini söyleyerek başlar. "Doğa" sözcüğünün bu tanımı bir sonraki pasajda yerli yerine oturtulur:

*Denn sie, sie selbst, die alter denn die Zeiten
Und über die Götter des Abends und Orients ist,
Die natur...*

[Zira o, bizzat o, çağlardan yaşlı olan,
Garp ve Şark tanrılarının üstünde duran,
Doğa...]

Doğayı ve onun eylemini nitelendiren sıfatlarla (özellikle de *wunderbar allgegenwärtig* [mucizevi tüm-mevcudiyeti] ile) tamamlanan bir tanımdır bu. Dolayısıyla bu tanım Heidegger'in Varlık ile doğa arasında varsaydığı özdeşliği haklı çıkarmaktadır: Bunun artık pastoral anlamıyla, hatta Homburg döneminin felsefi fragmanlarında sahip olduğu bilinçsizlik anlamında doğa olmadığı açıktır; her türlü varlığa destek hizmeti gören, bilince önceleyen ve bunların bilince yeniden-sunumlarını mümkün kılan şeyin dolaysız algılanmasıdır (mevcudiyetidir). Gerçekten de Heidegger'in kendi terminolojisinde bu genellikle mevcutların mevcudiyeti diye adlandırılan şeydir: şeylerin tüm-mevcudiyetini yaratan tüm bireysel mevcudiyetlerin ortak *Wesen*'i. Hegel'e göre, bilince yeniden-sunulmadığı sürece "salt varlık" (*nur Sein*) olan şey, Varlık'ın dolaysız verililiğidir. Hegelci bir bakış açısından, bu Varlık'ı "salt varlık" (*nur Sein*) olarak görmek meşrudur, çünkü kendi içinde kendisini *logos*'a dönüştürme olasılığına da zorunluluğuna da sahip değildir. Dolayısıyla Varlık'ın tüm-mevcudiyeti o kadar da önem verilecek bir şey değildir, zira filozofun kökensel dolayimsızlık –ne de olsa bunun üzerine söylenecek hiçbir söz yoktur zira– nostaljisine takılıp kalmasına gerek yoktur. Fakat şair Hölderlin nazarında, bu tüm-mevcudiyet "mucizevi"dir, zira bu, onun için en çok arzulanan şeyin dolayimsız olarak açığa çıkmasıdır. Şair açısından ıstırap verici soru –zaten bu şiirin konusudur da– şudur: İnsan nasıl Varlık

hakkında konuşmanın ötesine geçip Varlık'ın kendisini dile getirir? Şiir sanatı bu sorunun deneyimlenmesidir.

Demek ki Heidegger şiirde şairin Varlık ile olan ilişkisinin bir ifadesini görmekte haklıdır; onun yorumlarının temel değerine iyi bir örnektir bu. Fakat işe şairin mevcudiyetin mevcudiyetini adlandırdığını göstererek devam edince, şiirin anlamını çarpıtmaya başlar. İddiasını şu iki pasaja dayandırır:

*So stehn sie unter günstiger Witterung
Sie die kein Meister allein, die wunderbar
Allgegenwärtig erziehet in leichtem Umfängen
Die Mächtigen, die göttlichschöne Natur.*

[düz anlamıyla: İşte mis gibi göğün altında duruyor
Tek bir ustanın elinde değil, mucizevi
Tüm mevcudiyetiyle yetişenler, hafifçe kucaklamasında
Güçlü, ilahi güzellikteki doğanın.⁴

Ve

*Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.*

[Ama gün ağarıyor şimdi! Bekledim ve gördüm geldiğini
Ve gördüğüm, Kutsal olan, sözüm olsun benim]

4. Düz anlamıyla çevirmek ikinci dizenin anlamını vermiyor. Olası okumalardan birisi *allein*'i *Natur*'un karşısına koymak olabilir:

Hiçbir ustanın elinde değil, sadece mucizevi
Tüm mevcudiyetiyle yetişenler, hafifçe kucaklamasında
Güçlü, ilahi güzellikteki doğanın.

Heidegger şöyle okur: "Kendi başlarına efendi olamayanlar ... doğa tarafından yetiştirilirler" – bunun çok daha zengin bir okuma olduğu inkâr edilemez; buradaki muğlaklık yorumda esas alınmaz. Fransızca çevirmenler genellikle *allein*'i *Meister*'i gösteren bir sıfat olarak alıyorlar, ama "tek bir efendi"de ısrar etme zorunluluğu açık değildir, meğerki burada Hristiyanlığın tek tanrısını görüyor olmayalım. Bu panteist bir yorum doğrultusunda çok ileri gitmek olabilir. Dilbilgisi açısından, her üç okuma da haklı gösterilebilir.

Bu sözdizimsel zorluklar, ki en iyi şekliyle düz anlamıyla okunduğunda açığa çıkmaktadır, Hölderlin'i yorumlamanın zorluğu hakkında bir fikir verebilir sanıyorum. Onun yanında Mallarmé kolaydır, çünkü orada en azından muğlaklıkların bile bile yaratıldığını biliriz.

İlk pasaj bize şairlerin Varlık'ın mevcudiyetinde ikamet ettikleri için mi "mis gibi" gökler altında durduklarını söylüyor? Şairlerin, Heidegger'in iddia ettiği gibi (s. 52), Varlık'a ait olduklarını mı (*zugehören und entsprechen*) söylüyor? Metne göre, Varlık (doğa) şairi yetiştiriyor (*erzieht*): Şaire göre doğa, elde etmek istediği ve taklit ettiği bir duruma örnektir. Bu taklit Aristoteles'teki *mimesis* değil, daha ziyade Romantik *Bildung*'dur: Erişkinliğe Varlık'ın bilinçli deneyimleniş yoluyla girmek. Bu noktada *Erziehung* ile eşanlamlı olan *Bildung*'un insanın dolaylımsız olanın ilksel birliğine gitmesini sağlayan eksantrik yol şeklinde tarif edildiği, Hölderlin'in gençlik romanı *Hyperion*'a başvurmamak tamamen meşru ve hatta zorunludur. Şair, insan ile Varlık arasındaki ayrılığı kabul eden ve kalıcılaştıran bir kuruma boyun eğmektense, doğayı (Varlık'ın aracısız birliği) rehber kabul eden kişidir. Burada, panteist bir yoruma düşmemeye dikkat ederek, Rousseau düşünülebilir: Birini efendi olarak kabul etmek, kişinin kendisini onunla özdeşleştirdiğine ve ona ait olduğuna işaret etmek şöyle dursun, arada kapatılamayacak bir uçurum olduğu, bu uçurumun var olmaya devam ettiği anlamına gelir. Her halükârda, Hölderlin'deki pasaj şairin *parousia*'da ikamet ettiğini söylemez, yalnızca onun oluşunun ilkesi olduğunu söyler, tıpkı Hegel'in *Fenomenolojisi*'nde bilincin oluşunun harekete geçirici ilkesinin mutlak olması gibi.

Şimdi ikinci pasaja geçelim: "Ve gördüğüm, Kutsal olan, sözüm olsun benim." Hölderlin Doğa'nın rehberliğinde Kutsal olanı gördüğünü söyler. Tanrı'yı değil, ilahi olanın özünü, Kutsal olanı gördüğünü söyler (Varlık'ın varlıklara aşkın olması gibi bu da tanrılara aşkındır). Heidegger'in dediği gibi, gerçekten de (yine onun tabiriyle) Varlık'ı ele aldığımızı söyleyebiliriz. Varlık'ın sadık çömezi olan şair ayrıcalıklıdır, çünkü Varlık'ı mucizevi tüm-mevcudiyetinde görmeye çağrılmıştır. Şair, sıradan fanilerin yanlış ve kısmi bilince mahkûm olduklarında tüm pozitifliğiyle göremedikleri bu vizyonun ulvi değerini bildiğinden, bu hakikatin şimşeğiyle çarpılır. Fakat Hölderlin de Varlık'ı görmenin yeterli olmadığını, aslında zorluğun bu andan hemen sonra baş gösterdiğini bilir. Varlık kendisini ortaya koymadan önce, insan beklenti içinde yaşar; zihin tetikte (*ahnen*) bekler ve düşüncede ve duada yoğunlaşma ilerledikçe, o âna daha da yaklaşırlar. Ardından kendi kendisini *Jetzt*'in (şim-

di) şimşeginde, mutlak zamansal mevcudiyette ortaya koyar. Eğer bunu söyleyebiliyorsa temellendirilmesi de mümkündür, çünkü sözcük kalıcılığa sahiptir ve âni ikamet edilebilecek uzamsal bir mevcudiyette kurar. İşte en yüce amaç, şairin nihai arzusu budur, zaten bu yüzden Hölderlin bir dua tınısına geçer:

Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.

"Das Heilige ist mein Wort" (Kutsal olan, sözümdür benim) demez Hölderlin. Buradaki dilek kipi gerçekten istek ["olsun"] bildir-mektedir; duaya işaret eder, arzuyu anlatır ve bu dizeler ebedi şiir-sel niyeti ifade eder, ama bunun niyetten daha fazla bir şey olama-yacağını da derhal ekler. Dolayısıyla, şair Varlık'ı görmüş olduğu için onu adlandırmaya muktedir değildir; onun sözü *parousia*'yı ni-yaz eder, onu kurmaz.

Parousia'yı yerleşik hale getiremez, zira söz telaffuz edilir edil-mez dolayumsuz olanı yok eder ve Varlık'ı ifade etmek yerine, aslında yalnızca dolayımı ifade edebildiği görülür. İnsan açısından Varlık'ın mevcudiyeti her zaman oluş içindedir ve Varlık zorunlu olarak basit-olmayan bir biçim altında görünür. En yüksek başarı anında dil, bizim Varlık'ta ayırt ettiğimiz iki boyut arasında aracılık yapmayı, bu boyutları dolayımlamayı başarır. Bunu onları adlandırmaya çalışarak ve aralarındaki farklılıklarla karşıtlıkları kavrayıp hakemlik etmeye uğraşarak yapar. Fakat onları yeniden birleştirir. Onların birliği dile getirilemez ve söylenemez, çünkü ayrımı devreye sokan bizatihi dilin kendisidir. *Parousia*'nın cazibesine kapılarak, dolayumsuz Varlık'ın mutlak mevcudiyetini kurmaya çalışır, ama niyaz etmekten ya da mücadele etmekten fazlası elinden gelmez, asla kuramaz. Heidegger aşağıdaki dizelerden hareketle buna itiraz eder:

*Und hoch vom Aether bis zum Abgrund nieder
Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt
Fühlt neu die Begeisterung sich,
Die Allerschaffende wieder.*

Heidegger'in derin yorumunu takip eden düz bir çeviri şöyle olabilir:

Ve Eter'in yükseklerinden dipsiz uçurumlara
 O değişmez yasa gereği kutsal kaostan doğarak
 Açtı kendini yeniden Varlık,
 Her şeyi yaradan yeniden.

"Adlandırılan şeyin (Varlık) özü (*Wesen*) sözle açığa çıkar," diye yazar Heidegger. "Varlık'ın özünü adlandırarak, söz öz olanı öz-olmayan'dan (ya da mutlağı olumsuzdan: *das Wesen vom Unwesen*) ayırır. Ayırdığı (*scheider*) için de, onların mücadelelerine de o karar verir (*entscheidet*)."¹ (*Erläuterungen*, s. 57). Ayrılık gerçekleşmesi ne gerçekleşir, ama dolayım-sız Varlık'ın bakış açısından, öz-olmayan her şey sözden yanadır, zira "dile getirilemeyen"i "adlandırılan"dan ayıran ve onu yok eden şey sözdür. Tin (Varlık) tezahür etmez (*erscheint*, s. 59), ama kendisini yenilenmiş hisseder ("*fühlt sich neu*"); o bir kez daha oluşun hedefi olarak hareket eder, ama yine de mücadele biçiminde görünür, hem de daha önce hiç olmadığı kadar. *Scheiden-entscheiden* sözcüklerindeki oyun bir yanlış-yönlendirmedir, çünkü söz, tam da kendisinin yol açtığı ayrılık sayesinde ki mücadelenin sonuca ulaşmasını engeller. Mücadeleyi kendi içine taşır, zaten tam da bu nedenle her daim yenilenen bir dolayımıdır. Heidegger bunu kabul etmenin eşiğine gelmiş görünür: "Doğa fanilerin ve ölümsüzlerin buluşabileceği bu (açıklığı) korumalıdır. Bu açıklık tüm gerçek varlıklar arasında ilişki yaratmak için şefaet eder. Gerçek yalnızca bu şefaet dolayımıyla oluşturulur ve dolayısıyla dolayımlı bir şeydir. Bu şekilde dolayım-lanan şey dolayımın gücünden başka bir şey değildir. Fakat her türlü ilave mahiyetinde ve kendiliğinden ilişkiye olanak tanıyan açıklığın kendisi bir dolayımdan (bir şefaet: *Vermittlung*) kaynaklanmaz. Açıklığın kendisi dolayım-sız olandır. Dolayımlı hiçbir şey, ister tanrı olsun ister insan, dolayım-sız olanı dolayım-sız olarak elde edemez." Dolayımın zorunlu olduğu açıkça söylenir. Bu pasaj Hölderlin'in (Heidegger tarafından da alıntılanan) felsefi fragmanlarından birinin sadık bir yorumudur ("*Das Höchste*," Hellingrath V 2, s. 276). Heidegger şöyle devam eder: "Her daim her şeyde mevcut olmuş olan şey, tüm yalıtık mevcudiyetleri tek bir mevcudiyet içinde bir araya toplar ve her şeyin tezahür edebilmesi için şefaet eder. Dolayım-sız tüm-mevcudiyet, şefaet yoluyla tezahür ettirilmesi gereken her şey için, yani bütün dolayımlı şeyler için şefaet eden güçtür. Fakat dolayım-sız

olan, asla dolayımlanamaz; en dar anlamıyla, dolayımsız olan şefaattir, dolayımlı olanın dolayımlı niteliğidir (*Mittelbarkeit des Mittelbaren*), çünkü kendi varlığında dolayıma izin verir. 'Doğa' her şey: Dolayımlayan dolayımdır, o 'Yasa'dır" (a.g.y., s. 60).

Kanıtlanmanın dönüm noktası olan bu pasaj çelişkilidir.⁵ Dolayım, tam da faili olan dolayımsızlık sayesinde mümkündür, der; hatta bu harekette, olumlu ve dokunaklı öge olarak ortaya çıkan dolayımsız olandır. Ancak buradan eylemin tek faili olarak dolayımsız olanın eylemin çoklu yapısını tanımlayan dolayımın kendisiyle özdeşleştirilebilir olması gerektiği sonucu çıkmaz. Eğer dolayım sözcüğü bir anlama sahipse, bu anlam şudur: Dolayımın sonucu hiçbir zaman mevcut olan iki öğeden birine özdeş olan (ve diğerini dışlayan) bir şey değil her iki öğeyi de içeren üçüncü bir şeydir. Dolayımsız olanın, dolayımlı olanın dolayımının işin içine girmesi olacağını içerdiğini söylemek (çünkü ona kendi varlığında izin verir) doğrudur, ama dolayımsız olanın bu nedenle dolayımlayıcı şefaatt olduğu sonucuna varmak doğru değildir.

Heidegger'in tezinin şu özdeşleştirmenin kabul edilmesi durumunda kanıtlandığı söylenebilir: Şefaatt (yani, dil) de bizatihi dolayımsız olandır; yasa (yani, farklılaştıran dil) şefaattir, dolayımsız olan ya da Varlık'ın kendisidir: Her şey Varlık düzleminde birliğe kavuşur. Şair, yasayı dile getirerek, aslında kutsal olanı dile getirmiş olur; Varlık'ı unutmuş olmamızdan ötürü, kaos (*heiliges Chaos*) olarak görünür bu. Fakat bu şiirde ya da Hölderlin'in yazılarından herhangi birindeki hiçbir şey bu tür bir sonucu haklı çıkarmaz. Şair, Varlık'ın iki boyutunu adlandırma tarzında farklılıklar göstermiş olabilir; bu boyutları birkaç terim çiftiyle oluşturmuştur: Doğa ve sanat, kaotik ve organik, ilahi ve beşeri, gökyüzü ve yeryüzü; ama hiçbir noktada bunun zorunlu olarak karşıt olan yapısına dair bildiklerinde ikircim göstermemiştir.

Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt

dizesi yarı-hukuki bir anlamda alınan Kelam/Söz (*Gesez, zeugen*) aracılığıyla kutsal olan (kaotiktir çünkü farklılaştırmaz) ile kutsaldan doğmuş olan (*aus ... gezeugt*) ve dolayısıyla artık onun içinde

5. Bu pasajın muadilini "Andenken" yorumunda görüyoruz, a.g.y. s. 103.

olmayan dolayım arasındaki ayrımı kuran şey olarak yaradılışa doğrudan bir gönderme içermektedir. Dolayısıyla yasa dediğinde, Varlık'ı değil, daha ziyade özü itibarıyla dolayımsız Varlık'tan ayrı olan bir düzen dışında herhangi bir şeyi adlandırmanın olanaksızlığını kasteder.

Heidegger'in dil ile kutsal olan arasında olduğunu varsaydığı özdeşleşme her halükârda ilahinin geri kalanını açıklamakta yetersiz kalır; çözmüş olduğunu düşündüğü, ama Hölderlin'e göre yanıtsız kalması gereken soruya çarpıp durmaktan kurtulamaz: Şair Varlık'ı dolayımsız olarak görmüşse, onu nasıl dile çevirmelidir? Nitekim, aynı nedenle, Heidegger bentin yarısını sümen altı etmek zorunda kalır (Hölderlin tarafından Pindaros tarzında sunulan Semele'nin ölümü ve Dionysos'un doğuşu miti) ve bunu herhangi bir gerekçelendirme sunmadan, sanki bu keyfi olarak araya yerleştirilmiş bir füğdeki bir kontrsüjeymiş gibi davranarak yapar. Halbuki ilahinin dil ile kutsal olan arasındaki arzulanmış özdeşleşmenin olanaksızlığını ifade ettiği kabul edilirse, bu durumda gelişmekte ve bir sonuca varmakta çektiği zorluklar açık hale gelir. Şairin sebep olduğu doğanın uyanışı, Varlık'ın dolayımsız tezahürü değil, ilerleyişine kaldığı yerden devam eden tarihin uyanışıdır. Şair Varlık'ı dile getiremez, ama onun dolaylı eylemini uyandırabilir, çünkü kutsal olanla kurduğu dolayimli ilişkinin deneyimlenmesinde ilerleme kaydetmiştir. Şair, kendi kişiliği yoluyla, Varlık ile Varlık'ın bilinci arasındaki (yasası Sözde kurulu olan) dolayımı garanti altına almak gibi insanüstü bir görev üstlenir. Bu yüce görev aynı zamanda büyük bir fedakârlıktır, zira Varlık'ın tekrar bilince kavuşması onun dile getirilemeyen tüm-mevcudiyetini zorunlu olarak reddetme ve yine zorunlu olarak *Dasein*'in sınırlı ve yabancılaşmış niteliğine bürünme pahasına gerçekleşir. Şair bu zorunluluğu bilir, ama bu bilinç seviyesine ulaşmamış kişiler açısından, zorunluluk keder kisvesine bürünür. Şair kederi içselleştirmek suretiyle onu kuşanır (bu ilahinin düzyazı taslağında şöyle denir: *mitleidend die Leiden des Lebens* [hayatın getirdiği kederlere beraberce – katlanmak] Beissner, I. 2, s. 670) ve bütünsel fedakârlığı yoluyla, ki bu ölümün ötesine geçer, ona bir numune ve bir uyarı değeri verir: *Dasz ich ... das warnend ängstige Lied/den Unerfahren singe* [deneyimsiz olanları endişelendirip uyaran şarkıyı söyleyebileyim diye] (a.g.y.). Bu şiir-

den kısa bir süre sonra yazılan ve ulusal ve tarihsel şiirlerde hâkim hale gelecek temayı tanımlayan *Empedokles* oyununu hatırlamak mümkün değil.

Fakat Hölderlin yeni bir gerilimin izlerini algılamaya başlar. İç ölüm (üst bir bilinç tarafından ikame edilen doğal bir bilincin –Hegel'in *Fenomenoloji*'nin girişinde verdiği anlamıyla– "ölümü"dür bu) ilk başta insani keder olarak düşünülmüştür. Ancak, bu kederin iç deneyimi (*Erinnerung*) artık yeterli değildir. Şiirin sonraki versiyonunda "hayatın getirdiği kederlere katlanmak" yerine "bir Tanrı'nın getirdiği kederlere katlanmak" ve "daha güçlü olan birinin kederi" vardır. İnsan ıstırapı daha yüksek bir düzleme taşınmıştır, bu da demektir ki bu keder fanileri aşar ve Heidegger'in de gözden kaçırmadığı üzere, bu dolayım da, her ne kadar bizim pek kavrayamayacağımız bir tarzda olsa da, ilahi varlık için onun özüne (yani, kutsal olana) ilişkin bir yasadır. Ne var ki bizim açımızdan dolayımın kederi fanilikte yatar ve biz onu yalnızca ölüm biçimine büründüğünde kavrayabiliriz. İnsani âlemde kaldığımız sürece, ki bu aynı zamanda şiirsel söz âlemidir de, ilahi kederi yalnızca Tanrı'nın ölümü biçiminde düşünebiliriz. Dolayısıyla şairin ödevi bu ölümü içselleştirmek, Tanrı'nın ölümü "hakkında düşünmek"tir. Fakat bu mesele, eleştirel yönelimi dini olmaktan ziyade tarihsel olan bu şiirin boyutlarını aşmaktadır ve sonraları Hristiyan ilahilerinin merkezi teması olacak bir taslak olarak kalır. "Bir bayram günüymüş gibi..." bu yeni döneme işaret eden bir geçiş parçasıdır. Geçiş olanığının kendisi edimin yapısında esaslı bir dönüşüm olmadığını ve Hölderlin'e göre dini deneyimin de bir dolayım olduğunu gösterir.⁶

Bağlamak gerekirse, bu ilahi, şiir sanatını esas itibarıyla açık ve özgür bir edim, saf bir niyet ve öz-bilince başarısızlığı sayesinde ulaşan dolayımlı ve bilinçli bir niyaz olarak gören bir poetika anlayışını savunur; özcesi, Heidegger'inkine taban tabana zıt bir anlayışı dillendirir. Hölderlin'in şiirsel yoğunlaşması devam ettiği sürece,

6. Bu geçiş mutsuz bilincin diyalektiğine ve bunun Hegel'in *Fenomenoloji* sinin dinden manevi sanat eserine geçen İkinci Bölüm'ündeki muadiline epey yakındır; ikisi arasında yalnızca şiirsel düşünce ile felsefi düşünce arasındaki ayrımın özüyle alakalı bazı belli başlı farklılıklar (örneğin Hölderlin'de bu noktada komedi aşamasının olmaması gibi) vardır. Hegel ile Hölderlin arasındaki ilişki ucu bucağı olmayan bir konudur.

bu bahis ve meydan okuma veçhesi, hiçbir yerde olmasa bile kendisine dayattığı neredeyse başa çıkılmaz biçimsel ve vezinle ilgili görevlerde kendisini gösterir – o bu görevleri yalnızca daha da karmaşık görev aramak için yerine getirir. Delilik dönemi eserlerinde, karmaşıklık yerini çocuksu bir basitliğe ve onun eşlik ettiği korkutucu derecede berrak bir ironiye bırakır. Bu deliliğin aklın bir çöküşü mü yoksa Hölderlin'in mutlak şüpheciliği tam anlamıyla deneyimleme tarzı mı olduğunu söylemeye kim cesaret edebilir? Ve bu deliliğe ibretlik bir güç vermek ve Heidegger'in yaptığı gibi, Hölderlin'in son şiirini Varlık'ın *parousia*'sında barınma yönündeki nihai vaat olarak göstermek daha da fazla cesaret gerektirmeyecek midir?

Hölderlin'in şiiri üzerine yapılan bir yorum, eğer onun şiir tanımına sadık kalacaksa, esas itibariyle eleştirel olmak zorundadır, tıpkı bu şiirin kendi kesinliklerine eleştirel yaklaşması, bunların yarılsamalı niteliğini gözler önüne sermesinde olduğu gibi. Böyle bir eleştiri Heidegger'in düşünürler arasında çok sık görmeyi arzuladığı ama Hölderlin'den esirgediği diyalog statüsünü elde edebilir. Heidegger'in şiir sanatı üzerine düşüncelerinin aslında dile getirilemeyen üzerine düşünmek olduğu ve bu şekliyle Hölderlin'inkine tabana tabana zıt bir çizgi izlediği düşünüldüğünde bu iyice esef edilecek bir şey olur. Ne ki bu iki olası yaklaşım arasındaki karşılaşma muteber bir poetikanın merkezini oluşturabilir.

Nihayetinde her tefsir yöntemi aynı soruna ciddi bir şekilde eğilmek zorunda kalacaktır: Dile-getirilemeyen ile dolayımli olan arasındaki gerilimle uğraşabilmeye muktedir bir dil nasıl geliştirilebilir? Dile-getirilemeyen, Heidegger'in metinleri ele alırkenki kör ve şiddetli tutkusunu ve doğrudan bağlılığını gerektirir. Dolayım ise olabildiğince sistematik ve sağlam olan, ama yalnızca uzun vadede kanıtlayabileceği kesinlik iddialarında bulunmaya pek de istekli olmayan bir eleştirel dile meyleden türden bir düşünmeyi ima eder. Filoloji keyfiliği ve sahte bilimi aynı ölçüde hor gören bir kontrol disiplini olarak yerleşik bir bilgi hazinesini temsil eder; onu aşmaya çalışmak (bunun mümkün olup olmadığını bilmek çok zordur) değerli bir şey değildir. Aynı derecede aşırı gizemcilik ya da bilimcilikle yadsındığında, filolojinin kendine ilişkin farkındalığı artar ve disiplin içinde, en nihayetinde kendisini güçlendirecek olan metodolojik hareketler gelişmesini kışkırtır.



Beda Alleman'ın burada ele aldığımız sorunlar üzerine incelemesi bizim incelememize tamamen karşıt bir bakış açısını temsil ediyor, zira Heidegger'in düşüncesi ile Hölderlin'in düşüncesi arasında bir koşutluk ve homojenlik olduğunu savunuyor. Alleman bu perspektifi Hölderlin yorumuna özgün boyutlar getirmeye ve Homburg döneminin felsefi fragmanlarına, çeviri yorumlarına ve son ilahilere ilişkin verimli sorular sormaya muktedir bir zekâyla savunur. Ve her ne kadar Heidegger'in düşüncesini takip etse de, bunu asla kölece ya da makinaya bağlanmış gibi yapmaz, daha ziyade Heideggerci ontoloji yordamlarında kişisel ve bağımsız bir pay sahibi olduğunu gösteren entelektüel bir tutkuyu belli eder.

Çok fazla ayrıntı gerektirecek tefsir polemiklerine girmeksizin, Beda Alleman'ın tezlerine karşı çıkmak için bir gerekçemiz var ki bu da genel sonucundan ziyade barındırdığı felsefi imalarla ilgili bir itiraz. Hölderlin ile Heidegger arasında olduğu iddia edilen homojenlik her iki düşüncede de gerçekleşen ve yapısı ve niyeti bakımından benzeş olduğu düşünülen "tersine-çevirme" (*Kehre*) hareketine yaslanır. Hölderlin'in tersine-çevirmesi onu bir uzlaşma felsefesinden bir zorunlu ayrılık felsefesine götüren radikal bir dönüşte tezahür eder. Heidegger'in tersine-çevirmesi Varlık'ın kendisinin muğlak hareketidir, gerçi Alleman bunu daha ziyade (ve çok da doğru bir şekilde) bu hareketten türeyen tarihsel perspektif içerisinde değerlendirir: geleneksel metafiziğin ötesine geçmek adına bu metafiziğin uzak ucuna geri dönüş.

Heidegger'de hakikaten bir tersine-çevirme olması, Hölderlin'de de bu tersine-çevirmenin aynı şekilde gerçekleştiği anlamına gelmez. Alleman'ın savı Empedokles'in ölümü üzerine kabul edilemez bir yoruma dayanır: O bunu geleneksel şekilde, farklılaşmamış *pan'a* geri dönüş olarak görür – mutlak bir uzlaşma. Oysa Empedokles'in ölümü, tam tersine, Hegelci anlamda bir "ölüm"dür. Tersine-çevrilme *Fenomenoloji*'deki bilincin tersine-çevrilmesidir (Giriş, § 14), dolayım yoluyla daha yüksek bir bilinç seviyesine geçiş, ki Empedokles'in durumunda bu tarihsel bilinçtir. Hölderlin'de tek bir ontolojik tersine-çevrilme yoktur, aksine tekrarlanan tersi-

ne-çevrilmeye dayalı yaşanmış bir felsefe söz konusudur, ki bu da oluş mefhumundan başka bir şey değildir. Tersine-çevrilme her zaman olduğu için, ilk eserleri de dahil olmak üzere Hölderlin'de hiçbir zaman etkili bir uzlaşma yoktur. Tersine-çevrilme son bir kez yüzünü onu ilahi olan içinde düşünme yönündeki olağanüstü çaba biçiminde gösterir. Dolayısıyla son dönemin ilahi olanın dolayımı olarak betimlenmesi doğrudur, ama kökeninin izahı değildir. Sonuç olarak, *Kehre* hareketi mutlak bir fenomene dönüştürülür ve Hölderlin'in idealist felsefe adı verilen şey içindeki konumu yanlış bir şekilde sunulur. Alleman, uzlaşma fikrini her türlü idealizmin temel bir özelliği şeklinde vurgulayarak, Hölderlin ve Hegel'den sanki genç Schelling'den bahsediyormuş gibi bahseder. Hegel külliya-tı, en temel niyeti bakımından, bu tür bir tarifi çürütür; Kierkegaard'dan günümüze kadar Hegel'in düşünceleri konusunda yapılan eleştiriler bunu doğrular. Geçmişte bir zorunlu ayrılık felsefesi olmuşsa, o da Hegel'inkidir; Mutlak Tin kavramını idealist uzlaşma anlayışı içerisinde eritmek en sonunda kaçınılmaz olarak yanlışla varan aşırı bir basitleştirmedir. Hegel'in ve Hölderlin'in düşünceleri bu noktada epey benzerdir; farklar daha derindedir, zira düşüncelerindeki göreceli benzerliğe karşın tını ve uğraşlarının çok ayrı olmasının ürünüdür bu farklar. Bu neredeyse mucizevi tesadüften felsefe ve şiir ilişkilerine ışık tutmak için yararlanmak isteniyorsa, benzerlikler çok daha verimli olduğu halde işe var olmayan farklılıklar kurarak başlanmamak daha iyi olacaktır.

Schelling'in öğretilerine Hölderlin ve Hegel'in getirdiği eleştiriler, son kertede dolayımli olanı muhafaza etmenin olanaksızlığını keşfeden Beda Alleman için de aynı şekilde geçerlidir. Fakat bu keşfiyle Heidegger'in düşüncesinden uzaklaşır, zira Heidegger'in son çabaları daha kökensel bir vahdete (*unicity*) geri dönmek yönündedir. Bu bakış açısından yaklaşıldığında, Alleman'ın incelemesini bu denli erken bir geçiş sırasında, Heidegger'in düşüncesi bir tersine-çevrilme yaşamak üzereyken ve henüz herhangi bir nihai incelemeye kapılarını açmış değilken yazmış olması esef vericidir. *Vorträge* metinlerinden çıkmaya başladığı haliyle "barınma/ikamet etme" (*wohnen*) düşüncesinin, Beda Alleman'ın son Hölderlin'de keşfettiği bölük pörçük ve mücadeleci düşünceye tamamen karşıt olduğu çok açık bir şekilde görülecektir. Heidegger'in bu nok-

tanın ötesine geçtiği ve delilik döneminden eserlere de uzandığı ve bu eserlerin arzulanan huzur vaadini içerdiğini düşündüğü açıktır. Alleman delilik öncesi fragmanlarda durur; bunlar yol açtıkları zihinsel eziyetle sanrsal ve saplantılı kılınmış metinlerdir (huzurdan kesinlikle en uzak metinlerdir). Gerçekte Beda Alleman'ın Hölderlin'i, Heidegger'den ziyade Hegel'e yakındır. Alleman, Heidegger'in etkisinin sebep olması muhtemel bir hataya kurban gitmiştir: Hölderlin çoktan Batı metafiziğinin öte tarafına geçmişken Hegel'in bu metafiziği aşamadan kalmasını gerektiren tarihsel perspektifi koruyacağım derken ele aldığı meseleyi deforme etmiş, onu en açık şekliyle formüle edildiği yerde aramayı reddetmiştir.

Ek A

Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* Üzerine Değerlendirme

Pek çok iyi kitap gibi, Harold Bloom'un son denemesi de hiçbir şekilde iddiasıyla müsemma değildir. Kitabın altbaşlığı "bir şiir teorisi"dir ve en az üç şeyi düzelttiği iddiasındadır: Edebi etkiyi bireysel yeteneğin gelenekle üretken bütünleşmesi olarak kavrayan hümanist görüşü afişe etmektedir; okuma tekniklerinin arılaştırılması yoluyla daha özenli bir pratik eleştiriye katkı sunmaktadır ve akademik edebiyat tarihinin temelini oluşturan sorgusuz sualsiz kabul edilmiş örüntüleri zenginleştirmektedir. Bu geniş düzen, genel bir teorinin kanatları altında, ideolojik, metinsel ve tarihsel eleştiriye, son dönemde edebiyat hakkında yazılan etkili olmuş denemeler düşünülüğünde artık alışılmadık diyemeyeceğimiz bir birleşim içerisinde toplamaktadır. "Düzeltilici" yön Bloom için yeni değildir, zira o hiçbir zaman alana damgasını vurmuş ortodoks düşüncelerin sınırlamalarını kabul etmemiş ve her zaman kendi bildiği yoldan gitmek istediğini göstermiştir. Bloom sözcüğün en iyi anlamıyla düzeltilici olmuştur: Kendi özgünlüğünü ispat etmek gibi mağrur bir arzusu olduğu için, hele hele kendi ortodoksisini kurup bir nüfuz odağı haline getirmek için değil; aksine her zaman egemen akademik eğilimlerin diline değil de şairlerin diline daha çok kulak vermiş olduğu için. Fikir borçlu olduğu eleştirmenler söz konusu olduğunda bile –Northrop Frye, Meyer Abrams, Walter Jackson Bate– hiçbir zaman aşırı bir endişeye kapılıp kendi sözünü söyleyemeyecek kadar felç olmamıştır. Kendi tabiriyle, "güçlü" bir eleştirmen diye adlandırılabilir ve edebiyat incelemelerini yalnızca genişletmek değil de değiştirmek gibi bir iddiası olduğunu duymak açıkçası hiç de şaşırtıcı değildir.

Ne ki bu niyet ışığında okuduğumuzda, kitabına hakkını verememiş olacağız. Düzeltici çalışma en azından eleştiri teknikleri (nasıl yapılacağı) üzerine belli bir vurguyu gerektirir ve illaki "bilimsel" olması gerekmeyen ama yine de öğretici etkililik iddiasında olabilen birtakım yönergeler benimser. Örnek alınacak bir yorum yeteneği ve tarihsel bilgi birikimi sergileyebileceğine dair beklentiler uyandırır. Fakat *Etkilenme Endişesi** Bloom'un önceki kimi kitaplarının aksine, çok az ayrıntılı okuma içerir ve Bloom'un hatırı sayılır bilgi birikimi öyle çok fazla göze çarpmaz. Bol bol şiir alıntısı ve Milton, Blake, Stevens, Emerson ve başkaları örneğinde, ileri düzeyde bir örtülü yorumlama vardır. Sanki zor ve muğlak pasajlardan çıkarılan anlamlar hiç incelenmeden kabul edilebilirmiş gibi, yorumlar argümanlar içine gömülmüştür ve açıklayıcı ek ifadeler yoktur. Çok daha geniş iddiaları olan bu kitapta Bloom'un ayrıntılar karşısında duyduğu meşru sabırsızlığı hissedebilmek mümkündür. Hatta açıkça belirtilmiş ana tema konusunda, yani etkilenme sorunu ya da daha özgül olarak yeni etki anlayışının okuma süreciyle nasıl bütünleştirileceği konusunda bile deneme çok açık değildir. Çoğu durumda verilen örnekler sözel ve tematik yankılara dayalı önsel etki iddialarıdır ve bunlar sanki kendi kendilerini zaten açıklıyormuş gibi ifade edilmiştir. Bloom'un teknik inceliklere ayıracak vakti yoktur. Aslında, argümanının düzeltici sonuçlarını pek fazla umursamaz; Amerikan ve Avrupa eleştiri camiasını heyecanlandıran metodolojik tartışmalar konusuna da özel bir ilgi göstermez.

Kitabın daha az uzmanlaşmış dertleri vardır. Altbaşlığına karşın, gerçek anlamıyla bir şiir *teorisi* değildir ya da yalnızca bir düstur hizmeti gören Wallace Stevens'in şu alıntısına harfi hafine uyduğu oranda böyledir: "Şiir teorisi, asıl yaşam teorisidir..." "Asıl yaşam" hiçbir şekilde başa çıkılabilir bir kavram değildir ve dolaşısıyla bu düstur şiirin fevkalade sorunlu doğasına işaret etmektedir. Bu denemede, edebiyat, geleneksel bir disiplinin sıkı sıkıya tanımlanmış konusu değildir. Çarpıcı içerik ve değer değişikliklerinin orta yerinde duran yanardöner bir kavramdır. Bloom'un kendi eseri bağlamında, kendisinin önceki yazılarını destekleyen edebi-

* Bu kitap Metis'in yayın programına alınmıştır. Aşağıdaki sayfa numaraları İngilizce esere aittir. -y.n.

yatla ilgili önkabuller artık sorgulanmaya başlar. Dolayısıyla Bloom'un önceki çalışmalarına aşına olmayan bir okur bu kitabını takip etmekte zorlanabilir. Belki de Bloom'u en çok endişeye sevk eden selevi Frye, Bate ya da çağdaş rakipleri değil, bizzat kendisidir. Ben-merkezli bir eleştirminin kendi kendiyile girişeceğı, böyle bir hesaplaşma entipüften ve hep kendine yontar mahiyette olurdu, ama Bloom'un ilgileri her zaman edebiyat adını verdiğimiz merkezsi ötekiliğın hükmü altında olduğundan, bu denemeye her şey denebilir ama entipüften veya tekbenci denemez. Ne de olsa, edebiyatın kendi kendisiyle kendi iddiaları üzerine kapışmasını seyretmek insana öyle her zaman nasip olmuyor.

Önceki kitaplarında, bu iddialar neredeyse aşırı diyebileceğimiz bir oranda kapsayıcıydı. Bunun temelinde İngiliz romantizmine biçilen yüksek değer vardı: İngiliz romantizminin, hayal gücünün estetik, etik ve epistemolojik yargı normlarını oturtma konusundaki mutlak güce sahip olduğunu iddia ettiğı şeklinde cesur ve doğru bir yorum getiriyordu. Bloom zaman zaman kulağa tumturaklı ve aşırı-vurgulu şeyler söylüyormuş gibi gelebilir ama onun İngiliz romantizmi okumalarının özgünlüğünü ne kadar vurgulasak azdır. Duyulabilmek için sesini yükseltmek zorunda olduğunu hissetmiş olabilir, zira Bloom bu ele avuca sığmaz "hayal gücü" terimini ele alırken Frye, Abrams, Wasserman ve diğerleri de dahil olmak üzere diğer tüm İngiliz romantizmi tarihçilerinden ve teorisyenlerinden felsefi açıdan daha zekice ve kimi açılardan daha bilgili bir yaklaşım geliştirmiştir. Shelley üzerine yazdığı kitabından bu yana, Bloom her zaman şunu bilerek yazmıştır: Tüm görünüşler aksi yönü gösterse de, romantik hayal gücü antitezi olarak görülen "doğa" kategorisiyle diyalektik etkileşimi içerisinde *anlaşılmamalıdır*. Bu iç-dış, özne-nesne ikiliğı romantik şairlere ilişkin kabul görmüş yorumlarla şairlerin gerçek ifadeleri –genellikle anlaşıldığı şeklinde değilse de kuşkusuz zor ve muğlak ifadelerdir bunlar– arasında ölümcül bir uçurum doğurmuştur. Bu modelin geçerliliğine dair kuşkuların artması değer biçmede bir değişikliğe yol açmıştır: Romantizm çoğu zaman bir doğa kültü ya da akıl ile doğa arasında bir uzlaşma olarak tanımlanırken, doğa üzerindeki (ve bu vurguyu yansıttığı düşünülen şiirsel söyleyiş tarzı üzerindeki) olumlu vurgu tersine çevrilmiş ve karşıtıyla ikame edilmiştir. "İşselleştirme", "zi-

hin", "bilinç", "benlik" gibi terimler, "doğa"nın değerli muadilleri olarak tedavüle girmiştir. Geoffrey Hartman'ın *Via naturaliter negativa* üzerine önemli denemesi (Wordsworth üzerine kitabının özü bu denemedir) bu tersine-çevirmeye iyi bir örnektir, ama kutuplu yapının kendisi sorgulanmadığı müddetçe biçilen değerde yapılacak bir tersine-çevirmenin aslında önemsiz kalacağını da yine bu yazıda açıkça görebiliriz. Tersine-çevrilme hikâyeleri, ne kadar girift, karmaşık ya da arada-dere-de-bırakıcı olursa olsun, en nihayetinde karşıtların uzlaşmasıyla, yani aslında daha derin bir benzerliğin yüzeysel tezahürleri olan farklılıkların silinmesiyle sonuçlanır.

Bloom, 1968 yılında yazdığı bir denemesindeki şu satırlarda da görüldüğü üzere, bu zorunlu ilk adıma kendi de katkıda bulunmuştur: "Shelley'in *Alastor*'undan Yeats'in *The Wanderings of Oisín*'ine sürekli bir gelenek içinde hareket eden sembolik seyahat şiirleri, doğa bağlamını genellikle olgun hayal gücü için bir tuzak olarak görmüşlerdir," der ve diğer eleştirmenlerin körlüğünden duyduğu bıkkınlıkla şunu ekler: "Bu noktada epey çaba gerekiyor, zira eski Romantizm görüşlerinin etkisinden kurtulmak çok zordur."¹ Fakat diğerlerinin aksine, Bloom buradan daha ileriye gider. Zihin-doğa diyalektiğinin ötesinde, hâlâ romantik hayal gücü adını vermek zorunda olduğu, ama şimdi kendi yasalarına uygun olarak doğa kategorisinin artık işlemediği (ister olumlu ister olumsuz anlamda) alanlara yayılan özerk bir güç telakki ettiği terimin bir tanımını yapmaya çalışır. Bu gücü tarif etmek son derecede zordur, zira geleneğin romantizm-sonrası şiiri ve eleştirisi üzerinde etkisi o kadar baskındır ki elimizdeki retorik ve terminoloji nihai olarak onun tarafından belirlenmiştir ve dolayısıyla kavramsal bir dilin yetersizliğini tam da reddedilen dil aracılığıyla dile getirmeyi zorunlu kılmıştır.

Bu zor felsefi çıkmaz içerisinde, Bloom'un belki de bilinçsiz stratejisi, neredeyse aşırı diyebileceğimiz bir abartma yoluyla yeni bir hayal gücü tanımına erişmeye çalışmaktır. Hayal gücü hayal edilemez olduğundan, yalnızca mübalağa yoluyla ifade edilebilir. Bu mübalağalı hayal gücünün bir ürünü olan şiir sanatı, her şeyi yapabilir. Shelley'in *Şiirin Savunusu*'ndaki iddiasının –"ahlaki iyiliğin en mükemmel aracı hayal gücüdür"– çok ötesine geçer. Artık hayal

gücünün doğaüstücülüğünün hiçbir doğal yönü yoktur. "Romantizmin programı, gerçekleştirebilmek için doğal insandan daha fazlasına ihtiyaç duyar, üstelik yalnızca Blake'de de değil. İyice açılmış ve sayıca daha çok duyu gereklidir, Romantik şiirin o muazzam değeri yalnızca böyle bir genişleme talep etmesinden değil, onu mümkün kılmaya başlamasından ya da en azından bunu denemesinden kaynaklanır" (a.g.y., s. 21). "Bir Şair kendi Büyük Orijinalini ... ve doğayı –Şiirsel Dehanın ilkeleri mucibince– bırakmalı ve Esin Perilerine ya da hayal gücüne tutunmalıdır; âlicenap ve tek başına olan yarımalar işte o zaman birleşir." Bu birlik bir sentez değil; şiir sanatının, varlığın süreksizliği üzerindeki nihai zaferidir: "(Güçlü şairin) rüyası ... salt bir sonsuz tatmin fantazmagorisi değil, insandaki yanılışmaların en büyüğü, ölümsüzlük tasavvurudur." (*Etkilenme Endişesi*, s. 9). "Wordsworth'ün Tharmas'ı, insan kutsallığının ruhani imgesi olmasının yanında, şiirde benliğin ümitsiz süreklilik ihtiyacı olarak da mevcuttur – en kötü haliyle, yaşanan ânı feda eden, en iyi haliyle de hayal gücünü doğanın güçlü büyülerinden koruyan, baskı yaratıcı bir ümitsizliktir burada söz konusu olan" (*The Ringers in the Tower*, s. 27).

Bloom'u diğer İngiliz romantizmi yorumcularından ayrı bir yere ve ötesine koyan ferasetli içgörüsünün, kendisini aynı zamanda şiir açısından nasıl savunulamaz iddiaları dillendirmeye zorladığını görüyoruz. Bir defa, bu iddialar hâlâ aşmaya çabaladıkları dil aracılığıyla ifade edilmektedir: doğalcı bir arzu, sahiplenme ve güç dili aracılığıyla. *The Ringers in the Tower*'daki çeşitli denemelerde bu mübalağalı iddia hiç şaşmamacasına devam eder. Öte yandan, teorik olmaktan ziyade tarihsel terimlerle olsa da, bu duruşun başarısızlığı da belirtilir. Romantizm, erken dönem ile geç dönem romantizm arasında ayırım yapan yeni ve zamansal kutuplara bölünmeye başlar. Bloom, hayal gücünü erken ve özgün tezahürleri ile sonraki ve türetilmiş tezahürleri arasındaki bir gerilim şeklinde tarihselleştirir. Böylece hayal gücünü olduğu gibi tanımlayamamak, sonradan-gelenin sonsuza dek öncekinin gölgesinde kaldığı zamansal bir çıkmaz halini alır. Hâlâ formüle edilmemiş olan bir hayal gücü teorisinin yerini etkilenme alır. *The Ringers in the Tower* denemelerinde kıyıda köşede görünen "etkilenme endişesi" tabiri, sonraki kitabın başlığı olmuştur.

Belirli açılardan geriye doğru atılmış bir adımdır bu. Tam da şiir dilini doğa göndermelerinin zincirlerinden kurtaracakken, bütün genelliğine rağmen yine de açıkça gerisingeri psikolojik bir doğalcılığa düşüş sayılabilecek bir şemaya geri döneriz. Bloom etkilenme kavramını herhangi bir naif ampirik olayın çok ötesine taşır: Örneğin, bu kavramın kaynak çalışmaları ile hiçbir alakasının olmadığını, etkinin bir şairin hiç okumadığı metinlerden gelebileceğini ya da daha da gerçeküstü bir şekilde, sonra gelen şairin (geriye dönüşlü öngörme yoluyla) önceki şairi etkilemesiyle bunun kronolojik açıdan tersine çevrilebileceğini söyler. Gelgelelim Bloom, bunu yapmakla aslında mübalağalı olmaktan çok lafzi olan bir *pathos*'a daha bağımlı hale gelir. Sözcükler ile şeyler ya da sözcükler ile sözcükler arasındaki bir ilişkiden, öznel arasındaki bir ilişkiye geri döneriz. Sonuç: Münakaşacı bir endişe, iktidar, rekabet ve kendini aldatma dilidir. Gerilemenin izi çeşitli şekillerde sürülebilir: Örneğin, Freud'un önceki bir denemede kullanılışıyla sonraki bir denemede kullanılışı arasındaki farklılıklara bakarak. O dönemde daha ziyade geleneksel bir Freud görüşüne (onun akılcı bir hümanist olduğu fikrine) sahip olan Bloom, *The Ringers in the Tower*'da onu, romantiklerin arkalarında bıraktıkları bir gerçeklik ilkesinin mahpusu olarak (saygıda kusur da etmeden) bir kenara atar. *Etkilenme Endişesi*'ndeysen Bloom'un Freud okumaları karmaşıklık kazanmıştır, ama yine de ilke olarak "yeterince sert olmadığı", bilgeliği "güçlü şairlerin bilgeliği"nin gölgesinde kaldığı gerekçesiyle ıskartaya çıkartılır (s. 9). Dahası, argümanını ödipal terimlerle ifade eder ve etki hikâyesi arzusunun doğalcı diliyle anlatılır. Hayal gücünün göndergesel-olmayan niteliğine dair içgörüsünü ifade etmenin zorluğu karşısında hüsrana kapılan Bloom, kendi netleştirme arzusunun konusu haline gelmiştir. Teorik kaygıları, sembolik bir anlatıya taşınır ve bu anlatının merkezinde yine bir özne vardır. Fakat edebiyat metninin sevgi-nefretten ziyade doğruluk ya da yanlışlık açısından ele alındığı gerçekten epistemolojik bir an olmadan, şiir teorisi diye bir şey mümkün değildir. Böylesi bir anın varlığı doğruluğun teminatı değildir, ama zihnimizi arzusunun yol açtığı çarpıtmalara karşı uyanık hale getirir. Bunların yerine, belki daha rahatsız edici olsa da, benlikten ziyade dil içine kök salmış hata örüntülerini açığa çıkarabilir.

Psikolojiciliğin dönüşü edebiyata atfedilen değerde çarpıcı bir değişikliğe yol açar. Her şeyi yapabilen bir şeyken, absürd, düşük derecede komik bir jest derekesine düşer, zira hiçbir şair yalnızca kendisini zaten selefi olan bir şairle aldatmamış bir esin perisini fethedemez. Üzerine düşünülmemiş duygulanımlara dayalı tüm değer biçmeler gibi, haletiruhiye ve anlam da kişinin keyfine göre değiştirilebilir. Edebiyatı düz, genetik bir öncelik halinde kuran Bloom çok benzer bir tarihsel yanılgılar öbeği yaratan çizgisel bir şemaya mahkûm olur. En iyi bilinen örneği, endişe çağını önceleyen ilk-günah-öncesi bir çağ, "gölgenin vurduğu" (s. 77) zamanı önceleyen "Tufandan önceki büyük [bir] çağ"dır (s. 122). Romantizm bir kez daha yabancılaşmış bir benliğin tekbeciliği halini alır – "küçülmüşlüğünden tanıyabileceğimiz ... muazzam bir daralma" (s. 122). Bundan sonrasında, öncülü değiştirmek zorunda kalmadan, aynı önermeyi somurtkan bir yüzden ziyade güleç bir yüzle ortaya koymak ve endişeyi dingin, Johnson-öncesi bir taklit adabı teorisyle ikame etmek için tek bir adım daha atmak yeterli olacaktır.

Daha doğrusu, eğer Bloom'un endişe teorisini, onun sözüne inanıp, kitabın merkezi önermesi olarak alırsak bu böyledir. Bloom etkili ve inandırıcı bir yazar olduğundan, bunun olması ve hem eleştirel protestolara hem de sitayişkâr taklitlere yol açması kaçınılmazdır; ama bu protestolar da, tehditler de hedefi aynı ölçüde ıskalar. Psikolojik olay örgüsünün keyfililiğinin arkasında, kitabın başka bir şeyle ilgilendiğini, bu şeyin de gerek edebi sorunlara gerekse de şiirsel "hayal gücü"ne, Bloom'un muğlak bir varoluşsal terminolojiyle beyhude yere tanımlamaya çalıştığından daha yakın olduğunu hissederiz. Bloom etkiyi geleneğin kurnazca, artniyetli bir şekilde çarpıtılması olarak tarif ederek, çok somut bir sorunun yer değiştirmiş bir versiyonunu sunar. Örneğin, edebi ifadenin otoritesine olan güvenin altını lakayt bir edayla oyuşunda bunu görebiliriz. Kitabın beyan edilen tezi içerisinde kalındığında, bu şüpheli tutum çelişkilidir. Bugünün zayıflığı değil, geçmişe atfedilen kuvvettir gizemleştirici olan. Güçlü ataların, özellikle de Milton'un betimleyişinde müphemlik vardır ve edebiyat eksiklik ile aşırılık arasında kalakalmıştır. Bu deneme ile Bloom'un önceki kitapları arasındaki gerçek fark şudur: Kuvvet, onu inandırıcı kılacak hiçbir delilin sunulmadığı bir iddiadan ibaret kalırken, zayıflıksa ilk kez sistematik olarak

belgelenmiştir. Zamansal şemayı ve ödipal oğulun *pathos*'unu unutabiliriz; daha derinlerde, kitap okumanın zorluğunu, daha doğrusu olanaksızlığını, dolayısıyla da, edebi anlamın belirlenmemişliğini konu edinir. Psikolojinin tuzaklarını bir kenara koyabilirsek, Bloom'un yazısının okur ile metin arasındaki paradigmatik karşılaşmanın yeri değiştirilmiş bir versiyonu olarak sonradan-gelen ile önceki arasındaki karşılaşma hakkında söyleyecek çok şeyi vardır.

Bloom'un sunduğu ilk içgörü karşılaşmanın *muhakkak* gerçekleşeceği ve şairin deneyiminde (ister yaşamöyküsel ister tarihsel) diğer bütün olaylar karşısında önceliğe sahip olduğudur. Bu demektir ki metinler yaşamdaki olaylar ya da failer ile değil, diğer metinlerle temas içerisinde ortaya çıkarlar (velev ki bu failer ya da olaylar bizzatı metin olarak ele alınmasınlar). Edebiyatın etkiye dayalı olduğunu söylemek onun metinleriçi (*intratextual*) olduğunu söylemektir. Metinleriçi ilişkide zorunlu olarak yorumlayıcı bir an vardır. Edebi anlamda üretken olabilmek için, karşılaşma, ne kadar yarım yamalak ve yüzeysel olursa olsun, belli bir okumayı (ki elbette eksiksiz bir okuma da olabilir) ima eder. *Etkilenme Endişesi*'nin asıl içgörüsü bu okumanın bir yanlış okuma ya da Bloom'un verdiği adla sadece bir "hata" olacağı şeklindeki kategorik iddiadır. Bloom'un yanlış okumanın "nedenler"ini abartılı bir tarzda sunduğu maksatlılığa dayalı şemalar görmezden gelinebilir; bunun yeri-ne, yanlış okumaların yapısal örüntüsü üzerinde odaklanmak gerekir. Böyle bir okuma Bloom'un okumasının özüne tümüyle aykırı değildir. Ne de olsa Bloom kitabını epik bir muharebe olarak değil, okuma edimindeki mükerrer hata örüntülerinin bir sınıflandırması olarak düzenlemiştir. Göz alıcı, süslü püslü bir terminoloji kullanarak yaptığı serimlemenin kategorik, Aristotelesçi yönüne dikkatleri çeker. Yaptığı altı kategori ya da "gözden geçirme oranları"nın (*clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis ve apophrades*) tanımını da yine aşırı derecede duygusaldır, öyle ki bu yapılar arasında ayırım yapmak zorlaşır. Fakat hepsinin altında çok farklı bir tonda ve terminolojiyle tarif edilebilecek epey sıkı bir dil modeli vardır.

Altı kategorinin tanımında esas vurgu zamansal öncelik üzerinedir: Güçlülük ve zayıflık kutupsallığı (Bloom tutarlı bir şekilde "güçlü" ve "zayıf" şairlerden bahseder) eski şairleri yeni şairlerle karşı karşıya getiren zamansal bir kutupsallıkla ilişkilendirilir. Ye-

ni şairin gözden geçirici okuma çabalarının amacı, sonradan geliyor olmanın zayıflıktan ziyade güçlülükle bir tutulacağı bir tersine-çevrilme yaratmaktır. Bu amaç bir dizi ikame yoluyla başarılır. "İhtiyaçlarımızı ikame ya da yüceltme yoluyla yeniden yönlendirebiliriz," der Bloom (s. 9); burada gönderme Wordsworth'edir, ama cümle tüm gözden geçirme kategorilerinin altında yatan yapıyı özetlemektedir. Tözel vurgu zaman üzerineyse de, yapısal vurgu kilit bir kavram olarak tümüyle ikame üzerinedir. İkameye dayalı sistemlerle ilgilenmeye başladığımız andan itibaren, doğal ya da psikolojik modellerden ziyade dilsel modellerin denetimine gireriz: Bir sözcüğü her zaman bir diğeriyle ikame edebiliriz, ama sırf istediğimiz için geceyi gündüzle ya da mutluluğu kasvetle ikame edemeyiz. Ne var ki dilsel ikamenin (ya da mecazın) çok kolay bir şekilde gerçekleştirilebilecek olması epistemolojik açıdan güvenilmez olduğu gerçeğini gizler. Önergelerin doğruluğu ya da yanlışlığını etkileyen muzip güçlerine yüzyıllar boyu bu denli az dikkat gösterdiği halde retorik mecazların nasıl böyle inceden inceye tanımlanıp sınıflandırılabilmiş olduğu bir sır olarak kalır. Bloom, ikamenin her zaman, zorunlu olarak, bir tahrifat olduğu (zira hiçbir şey olmasa, yalnızca bunun sapma gösterdiği anlam bizatihi kesin ve muteber görülebileceğinden) şeklindeki kategorik iddiasıyla Freud ve Nietzsche'yi ve şairleri yeniden birleştirir.

Bloom'un altı kategorisini, kök salmış oldukları paradigmatik retorik yapılara geri taşımak biraz lüzumsuz bir uygulama olur. *Clinamen* yanlış okuma olarak mecazın en genel tanımıdır: *Kayıp Cenner*'te Şeytan'ın düşüşünden alınan dramatik anlatı, ikame örüntüsünün evrenselliğini simgeler. Diğer beş kategori retorik ikamenin daha özgül türlerini tarif eder: *Tessera*, kapsamlamanın parçadan bütüne giderek yapılan ve yanlış yönlendirici olabilecek bütünselleştirmeyi tarif eder. *Apophrades*, altıncı kategori olarak doğru bir şekilde son tepe noktasında temayüz eder, çünkü sistemin kendisini oluşturan ilkeyi yok eder: Yani, metaleptik bir tersine-çevirmeyele öncekinin yerine sonrakini koyar. *Askesis*, Bloom'un önceki denemesi "Arayış Romansının İçselleştirilmesi"nde (romantik gelenek üzerine önceki kitabının kilit metnidir) öne çıkan sorunlara geri döner. Buna şaşırmamak gerek, zira *askesis*'in karakteristik özelliği olan iç-dış kutupsallığı üzerindeki ikame oyunu romantik söy-

leyişte ön planda olan bir metafor türünü de tarif eder. *Daemonization* özellikle ilginçtir, zira Bloom'un önceki benliğinin gölgesiyle savaştığı yer tam da burasıdır. Burada ikame başka türde uzamsal çatışkilara başvurur: *Askesis*'te (metafor) olduğu gibi iç-dış çatışkısı değil, mübalağa (yüceltim) olduğu gibi yüksek ve alçak çatışkısı; ve mübalağa, Bloom'un kendi eserlerindeki gözde retorik tarzı, gözde yanlış okuma biçimidir. *Kenosis* daha karmaşık bir hadisedir, çünkü bir mecazın başka bir mecazın kullanımıyla ima edilen iddiayı sistematik olarak çürütmek amacıyla kullanıldığı tek sınıftır; *kenosis* bir mecaz mecazıdır, mecazlardan biri diğerinin ürettiği evreni yapıbozuma uğratar. *Tessera*'nın aksine, *kenosis* bir bütünselliği süreksiz fragmanlara böler: Bir analogi ya da benzerliği (zamansal tabirlerle söylersek, bir kökeni) bir hemhudutluk (zamansal terimlerle söylersek, bir *tekrar*) ile ikame eder ve böylece bilindik metafor-metonimi karşıtlığını (her ne kadar Jakobson'da olmayan bir epistemolojik değişiklik de olsa) yeniden keşfeder.

Bu tanımların her birini genişletmek ve inceltmek için epey fırsat olacaktır, zira Bloom'un metni sınırsız tartışmalara yol açacak mebzul miktarda edebi ve felsefi anıştırmacı içerir. Çıkan sonuçları, Bloom'un da genellikle tam da kendi hata teorisinin öngördüğü şekilde yanlış yaptığını ifade ederek özetlemek mümkün – bir yanlış okuma teorisyenine yapılabilecek en güzel iltifat. Mesela Wordsworth ve Nietzsche gibi seçme örneklerdeki durumun tam da bu olduğunu göstermekten sakınmak için kendimi tutmam gerekiyor doğrusu.

Maksat ve arzunun öne çıktığı özne-merkezli bir söz dağarcığından böyle gerisingeri daha dilbilimsel bir terminolojiye tercüme yaparak elde edilen nedir? "Etki" sözcüğünün kendisinin dilsel bir yapıyı artzamanlı bir anlatı şeklinde dramatize eden bir metafor olduğunu kabul edersek, bu durumda Bloom'un yanlış okuma kategorilerinin yalnızca yazarlar arasında değil, aynı zamanda tek bir yazarın çeşitli metinleri arasında ya da tek bir metin içinde tek tek her bölüme, paragrafa, cümleye ve son olarak tek bir sözcük ya da gramatik işaret içindeki düz ya da mecazi anlama kadar farklı parçalar arasında da işlediği sonucu çıkar. Bu semantik gerilim biçiminin bu seviyede bile hâlâ "etki" diye adlandırılıp adlandırılmayacağı –bu manidar bir düşünce çizgisi olmayı sürdürse de– kesin ol-

maktan uzaktır. Ayrıca başka ve daha önemli bir anlam daha içermektedir. Pasaj, retorik yoluyla, *Etkilenme Endişesi*'nde hâlâ görülebilen geleneksel şemanın –buna göre dil bir özneye kök salmış dildışı dürtülerce manipüle edilebilen bir araçtır– aynı derecede makul şu alternatifle yerinden edilebileceğini gösterir: Metnin duygulanımsal çekiciliği dilsel bir yapının nedeni olabileceği gibi sonucu da olabilir. Anlamın gösterge üzerindeki önceliğinin bu şekilde tersine-çevrilmesinin akla uygun olduğunu göstererek, nedensel şemayı tersine çevirivermiş ve anlamın merkezinin bir özne yerine dilsel bir özellikte olduğunu göstermiş olmayız. Neden, etki, merkez ve anlam gibi terimlere dayalı şemanın kendisi sorgulanmaya başlanır. Bloom'un kitabı, bu tür bir sorunu gündeme getirdiği için geleneğe ilişkin olarak kendi iddia ettiğinden bile daha yıkıcı olabilir.

Bloom, eleştirisinde psikolojik değil daha çok dilsel bir söz dağarcığı kullansaydı daha fazla yarar sağlardı demek istemiyorum. Aksine bu her bakımdan büyük bir kayıp olurdu. Retorik terminolojisi tematik söylem tarzlarını yapıbozuma uğratar, ama kendine ait bir iddia gücüne sahip değildir. İddia gücü (tabii hâlâ bu ad verilebilirse) bir edebiyat metnini oluşturan çeşitli hata tarzları arasındaki etkileşimde yatar. Keza *Etkilenme Endişesi*'nin asıl ilgiye değer yanı da içerdiği edebî etki teorisi değil, metinler arasındaki ilişkileri yöneten altı yanlış okuma türü, altı "girift kaçınma"dır. Bloom'un söylem çizgisi onu kendi labirentinde iyice ilerilere götürmüştür. İleride Harold Bloom'un yanlış okuma örüntülerine ilişkin anlayışında da (tıpkı romantizm anlayışında olduğu gibi) herkesten daha ileride olduğu anlaşılacaktır muhtemelen.

Ek B

Edebiyat ve Dil: Bir Yorum

Ne zaman edebiyatın dilinin ya da edebi dili diğerlerinden ayırmanın ne olduğu konusunda sorular gündeme gelse, önceden kestirilebilir bazı zorluklar baş gösterir. Belirli türde bir edebi dili yeterli netlikte tarif etmek mümkündür; örneğin, Cyril Birch'ün Çin edebiyatı üzerine makalesinde yaptığı gibi ya da belirli bir oranda Isaac Rabinowitz'in Eski Ahit'in dili konusundaki incelemesinde olduğu gibi – her ne kadar bu ikincisinde metnin ufku üzerinde uğursuz sorunların belirmesi an meselesi olsa da. Fakat bu olanak, türleri tarif ederken cinslere fazla yaklaşılmadığı sürece geçerlidir: "Edebi dil" diye bir şey olduğu bir önkabul olarak alındığında, sınıfın belirli bir altkümesi tarif edilebilir, ama edebi dilin kendisinin özgüllüğünü tanımlamak sorunuyla yüz yüze gelindiği anda karmaşıklıklar doğar. *New Literary History* dergisinin bu sayısında ve önceki birkaç sayıda yayımlanan edebiyat ve dil konulu incelemeler arasında daha teorik olanlar, bize bu zorluğun sistematikleştirilmesi konusunda fikir yürütme fırsatı verecek.

Bu denemeleri¹ yan yana koyduğumuzda, karşımıza salt bir tesadüf eseri ya da harcıâlem bir akademik serimlemeden daha fazlası olabilecek mükerrer bir anlatı örüntüsü çıkar: Denemelerin tümü,

1. Bu yazı *New Literary History* 4, no. 1'deki denemelerin çoğundan (1972) ve daha önceki sayılarda yayımlanmış şu denemelerden hareketle yazılmıştır: Michael Riffaterre, "The Stylistic Approach to Literary History"; Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics" (her ikisi de *NLH*, 2 [1970]); Seymour Chatman, "On Defining 'Form'" (*NLH*, 2 [1971]). "Edebiyatın Dili" konulu bu özel sayıdaki makaleler o denli çeşitlidir ki ne kadar kapsamlı olursa olsun hiçbir yorum bunların hakkını veremez. Dolayısıyla örnekleyci malzeme tercihini, olağanüstü katkıları dışında bırakmak pahasına, olabildiğince az sayıda makaleyle sınırlamayı tercih ettim. Bunları da dahil etmiş olsaydım yorumum makul boyutları aşmış olacaktı.

edebiyat dili incelemesinde ilerleme kaydetmenin, ancak geçmişte ısrarla ilerlemenin önüne dikilen yanlış anlayışlardan kurtulmakla mümkün olabileceğini öne sürer. Mükerrer tanım hatalarına karşı sabırsız bir ton hâkimdir: "Çok açık ki," diye yazar Seymour Chatman, "üslupbilim, tıpkı kendisinden önceki dilbilim gibi, nesnesini tarif etme görevini *kotaracaksa* normatif takıntılarından kurtulmalıdır"² (italikler benim). Michael Riffaterre edebiyat tarihi ile metinsel analiz arasındaki doğal işbirliğinin (kendi sözleriyle, "genel itibarıyla denenmemiş" bir işbirliği) önündeki tek engelin, tarihçilerin "metinlerin fikirlerden ya da şeylerden değil, sözcüklerden oluştuğunu" görmek konusundaki isteksizlikleri olduğunu söyler.³ Stanley Fish işe, "işlediğini"⁴ iddia ettiği bir yöntemle başlama hevesindedir, fakat öncelikle Wimsatt, Beardsley, Richards, Empson ve (bu arada) Riffaterre gibi engellerden kurtulmak zorundadır. Bu duruş George Steiner'in düzyazısında çok çarpıcı bir şekilde görülür. Edebi dilin özgüllüğü konusunda çok az şüphesi vardır; hiçbir diyalektik karmaşıklık, onun edebiyat okurken "sonu gelmez bir özgüllük matrisine girdiğimiz"⁵ iddiasını bozamaz. Bir edebiyat bilimi konusunda diğerlerine nazaran belki biraz daha umutsuz görünüyorsa, bunun tek nedeni edebi eseri erişilmez bir mükemmeliyetteki yarı-ilahî bir konuma çıkarmış olmasıdır. Edebi dil ile sıradan dil arasındaki bağlantıları gördüğünü iddia eden evrenselci sapkınlıklardan paçamızı bir kurtarabilsek, dilbilimciler, eleştirmenler ve sosyal bilimciler bizi dünyadaki edebi şaheserlerin ulvi mertebesine yükseltebilecek ortak bir çaba içerisinde bir araya gelebilirler.

Tüm bu denemelerin temelinde aynı hikâye yatmaktadır. Yazarların hiçbirisi sanki basit, engelsiz bir betimleme ya da anlama görevini yerine getirmek zorundaymış gibi konuşmaz. Hepsi de önlerini tıkayan yanlış bir edebiyat anlayışını karşısına almak zorundadır. Bunun nedeni hiçbir şekilde bu yazarların özellikle saldırgan ya da halinden memnun insanlar olmaları değildir: Hepsi de seleflerine karşı son derece saygılı ve adildir. Sanırım sorunun doğasında şu vardır: Edebi dilin doğru tanımını yapabilmek için, öncelikle yanlış yol-

2. Chatman, s. 220. 3. Riffaterre, s. 39. 4. Fish, s. 161.

5. George Steiner, "Whorf, Chomsky and the Student of Literature", *NLH*, 4 (9172), s. 15-34.

da olduklarının gösterilmesi gereken önceki yanıtlara *karşı* olarak sorulmalıdır bunlar.

Bu engelin doğası taban tabana zıtlık noktasına kadar değişiklik gösterir, fakat her türlü kolay sistematikleştirmeyi de reddeder. Riffaterre'ye göre (en azından bu makalede), edebiyat durağan ve abidevidir: "metin ... değişmez";⁶ "ne kadar abidevi olursa ... o kadar edebidir";⁷ ve bu abideviligi ardışık yorumların değişikliklerinden kurtarmak üslupbilimin görevidir. Fakat Stanley Fish'e göre, bir metni bu şekilde durağan bir varlığın abidevi nesnelliğine indirgemekten daha büyük bir sapma olamaz: "Metnin nesnelliği," diye yazar, "bir yanılsamadır ve dahası tehlikeli bir yanılsamadır, çünkü fiziksel açıdan çok inandırıcıdır. Bir kendi kendine yeterlilik ve tamamlık yanılsaması söz konusudur..."⁸ Fish'in tüm çabası salt tasvirin hareketsizliğinin yerine zaman içerisindeki ardışık bir edim olarak görülen okumanın dinamiklerini geçirmektir.⁹ Steiner'e göre edebi incelemeler önündeki en büyük engel, bir eserin silinmez özgüllüğünü sorgulayan ne varsa ondan kaynaklanır, ki bu eser onu kendisi olmayan her şeyden ayıran radikal farklılığı sayesinde tamamen kendi kendine yeterli ve kendi kendisiyle özdeşir. Oysa Seymour Chatman ve Josephine Miles, "yüzeysel farklılıkların altında, kalıcı benzerlik örüntüleri sağlayabilecek öge grupları" ararlar.¹⁰ Edebiyatın dilsel özgüllüğü sorunu konusunda da aynı şekilde bölünmüşlük vardır: Riffaterre gibi evrenselciler sıradan dil karşısında edebiyatın eşsizliği konusunda ısrar edip edebiyatın üstte olduğu bir hiyerarşi kurarlar (Steiner gibi bir tikelci de bu hiyerarşiyi destekleyecektir), halbuki Miles ve Chatman edebiyat ile sıradan konuşma arasındaki sınır çizgilerini silme eğilimindedirler – Fish de (Riffaterre'ye karşı) canla başla aynı düşünceyi savunur savunmasına ama, üslupbilimci ya da yapısalcı yöntemlerin bünyelerinde barındırdıkları biçimciliğe pek yakınlık duymaz. İçsel/dışsal (iç/dış) edebi yöntemler konusunda başvuru uzamsal metaforlar

6. Riffaterre, s. 39. 7. A.g.y., s. 47. 8. Fish, s. 140.

9. Bu tartışmada, Stanley Fish'in Riffaterre'in okuma dinamiklerine ilişkin, "Criteria for Style Analysis"i (*Word*, 15[1959]) temel alan karakterizasyonu (bkz. Fish, s. 156-57) aslında Riffaterre'nin *NLH*'nin aynı sayısında yayımlanan kategorik abidevilik iddiasından çok daha incedir.

10. Josephine Miles, "Forest and Trees", *NLH* 4 (172): 35-45.

da daha tutarlı değildir: Riffaterre'nin bilgi birikimine ve olgusal bilgiye dayalı geleneksel tarihsel filolojiciliği dışsaldır, oysa Fish'e göre, okuma edimi bir anlayışın zamansal oluşumundaki iki ardışık an arasında gerçekleşen metinlerarası bir hadisedir. Steiner'in organik bütünselleştirmeleri dışarıdan gelen hiçbir tutarsızlığa ya da müdahaleye izin vermez –bu noktada Fish ile aynı saftadır–, oysa Chatman'ın içerik ve mesaj üzerindeki ısrarı eserlerine tartışılmaz bir dışsal tat katmaktadır. Yalnızca bu görece basit sekiz (ve elbette birbiriyle bağlantısız olmayan) kutupsallığı –durağan/dinamik, evrensel/tikel, ayrıcalıklı/sıradan, iç/dış– yalıtarak, hiçbir tutarlılık elde edemeyiz: Bu kutupsallıklar rasgele görülen bir örüntü içerisinde dağıtılmıştır ki bu da karşıt kutuplardan hiçbirinin belirleyici bir otoriteye sahip olmadığını ima eder. Çatışkının fiili içeriği varoluşlarının biçimsel zorunluluğu kadar önemli görünmemektedir. Metinler enerjilerini handiyse keyfe göre değiştirilebilecek gerilimlerden alırlar, ama karşısına kendi tanımlarını ve alternatiflerini koydukları bir karşıt da olmadan varlık kazanamazlardı. Bunlar edebiyattaki temel bir yanlış okumayı ima ederler ki bu da her zaman sistematik olarak başkalarının yaptığı bir yanlış okumadır.¹¹

Bu karmaşıklığı, tek tek her konunun kendine özgü günahlarının ve sevaplarının ne olduğuna bulaşmadan, salt biçimsel bir örüntü olarak kabul edersek, edebi dilin özgüllüğünün yanlış okuma ve yanlış yorumlama olasılığında yattığı sonucu çıkar. Makalelerin eleştirel bölümlerinden –ki genel olarak bunlarla uyuşmak kolaydır– yazarların kendi düzeltilmiş okumalarını önerdikleri bölümlere geçtiğimizde bu hissi çok daha güçlü bir şekilde duyarız. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, onları eleştirdikleri yazarlarla birlikte bir yanlış çukurunun içinde olarak düşünmeye başlarız. Fish'in Richards eleştirisini, Riffaterre'nin kafaları mecaza basmayan tarihçilere saldırılarını, Chatman'ın Barthes yergilerini ya da Steiner'in Chomsky'ye yönelik uyarılarını takip ederken pek zorluk çekmeyiz. Fakat bunlar kendi okumalarını sunar sunmaz, bizim kendi eleştirel bilincimiz yeniden uyanır. *Critiqués* [eleştirilenler] *critiquants*'tan [eleştirenlerden] gördükleri muameleyi hak ederler, fa-

11. Bunun bir eleştiri diye yanlış bir yorumlamaya kurban gitmemesi için şu nu belirtmem gerekiyor: Aynı gözlem bu kısa yorum için de geçerlidir.

kat bunlar da hemen özgün hedeflerini biraz olsun yerine getirmeden başlı başına birer *critiqué* (eleştiren) haline gelirler. Artık çifte bir yan yana yanılma örüntüsü haline gelen şeyi kabul etmeye tamamen istekliyizdir.

Örneğin, Riffaterre (seçilmiş olmasının tek nedeni kullandığı örneğin aşına olduğum alana ait olmasıdır) Baudelaire'e ait "Bohémians en voyage" şiiri okumasında,¹² şiirin model olarak aldığı Callot gravürlerinin şiirle bir alakasının olmadığı yönündeki ifadesine katılmak mümkün değildir. Baudelaire'in gözünde, E. T. A. Hoffmann'ın esinleyicisi olan Callot'nun, Goya, Brueghel, Constantin Guys ve diğer saygın isimlerin yanında en yüksek "felsefi sanat"ın temsilcisi ve bir mutlak ironi estetiğinin uygulayıcısı olan Callot'nun çalışmasının "pitoresk bir alıştırma" olduğunu nasıl iddia edebilir?¹³ Callot'nun şiirin arka planındaki varlığının bitiriş dizeleri üzerindeki etkisini (ki Riffaterre'ye göre okur bunu "ölüm ya da kozmik gizem diye yorumlamakta özgürdür"¹⁴) nasıl göremez? Daha en baştan kâhinlere özgü, gelecek-yönelimli boyutu devreye sokan Callot'nun kendisiyken, nasıl olur da Callot ile Arayış teması arasında bir karşıtlık görebilir?¹⁵ Bir mecradan (resim) diğerine (şiir) geçiş (ki Baudelaire'de her zaman çok önemli bir olaydır) yan yana getirmeyi özellikle hassas ve karmaşık bir hale büründürürken, kaynağın genetik işlevini anıştırma işlevinden nasıl böyle mutlak bir şekilde ayırabilir? Derdim belirli bir Baudelaire metninin tefsiri konusunda Michael Riffaterre ile ters düşmek değil; ben yalnızca onun sözlerinin, tam da uygunluklarından ötürü, (eğer ben böyle bir söylemi tümüyle geliştirmek gibi bir ihtiyatsızlık yapsaydım) aynı şekilde benzer bir soruşturmaya tabi tut(ul)ması, bir eleştirel süz-

12. Riffaterre, s. 41-42.

13. Baudelaire, Callot'ya esasen ünlü "Gülmenin Özü" ve "Felsefi Sanat" denemelerinde göndermelerde bulunur.

14. Riffaterre, s. 42. Son dizeler şöyledir: "... bu yolculara açıktır / Gelecek karanlıkların tanıdık imparatorluğu."

15. İlginçtir, gravürün üzerinde şu iki dize vardır: "Şu fal bakan zavallı dilenciler / Yanlarında bir tek geleceği taşır." Çok açık ki, Callot şiirdeki, çeşitli anıştırma dizelerini birleştiren tüm ayrıntıları açıklamaz. Fakat bu anıştırma konfigürasyonlarının semantik etkisi eğer Callot gözardı edilirse tahrif edilmiş olacaktır. Şiirin Callot'daki kaynağına daha 1919'da Antoine Adam tarafından dikkat çekilmiştir.

geçten daha geçir(il)mesi hiç zor olmayacak bir eleştirel karşı-söylemin doğuşuna olanak tanıdığını göstermek derdindeyim.¹⁶

Bu denemelerin hepsi için benzer gözlemlerde bulunulabilir. Hepsi de bizi kendi kendini çürütücü bir konumla karşı karşıya bırakır. Önerilen her yöntem edebi dilin doğasına ilişkin bir yanlış okumaya ve yanlış-kavranmış bir önyargıya dayalıyken edebiyat incelemelerine nasıl başlanabilir ki? Çok açık ki bir sonraki adımda bu yanlış okumaların doğası ve konumu üzerine düşünmek gerekecektir. Fakat bu noktada yazarlarımız tuhaf bir şekilde dillerini yutmuş gibidirler: Karşı çıktıkları özgül tözel mesele aleyhinde pek çok etkili şey yazarlar, ama *diğer* eleştirmenleri sürekli olarak yanlış yönlendiren nedenler hakkında söyleyecek çok az şeyleri vardır. Yüzyıllar boyunca tarihçiler neden şiirlerin sözcüklerden oluştuğu gibi bariz bir gerçeği fark edemeyecek kadar idrakten yoksun olmuşlardır? Edebiyat hakkında yazanlar neden alakasız değer yargılarına dönmekte bu kadar ısrar ediyorlar? Riffaterre ve Chatman'ın bu konuda söyleyecek tek sözü yoktur. Uygun metodolojik varsayımlarda bulunulursa, doğru bir okumanın ya da kontrollü okumaların gerçekleşeceğini düşünürler. Okumanın zorluğu, bu yazarların neredeyse tamamı açısından (belki Stanley Fish'i bir istisna sayabiliriz), edebi anlama yetisinin önünde temel bir engel değil en fazla olumsal bir engeldir – tabii eğer bu konuya değinirlerse.

Bu açıdan, bu makaleler bugünkü edebiyat incelemelerine hiçbir şekilde uzak düşmez. Okuma sorunundan, yorumlayıcı ya da yorumbilgisel andan sistematik olarak kaçmak, bütün edebi analiz yöntemlerinin –ister yapısal ister tematik, ister biçimci ister göndergesel, ister Amerikan, ister Avrupalı, ister toplumsal konulara duyarlı ister apolitik olsun– genel bir semptomudur. Sanki örgütlü bir kumpastan ötürü bu sorunu gündeme getirmek günah ilan edilmiş gibi, belki saygıdeğer bir entelektüel disiplin olarak edebi incelemelerin

16. Bu karşı-eleştiri, saldırdığı okumanın metodolojik temellerini tahrip etmektedir. Riffaterre'nin önerdiği tüm okumaları meşru bir şekilde sorgulayabiliyorsak ve kendisi de birbirinden hiç abartısız ölümün yaşamdan farklı olduğu kadar farklı olan iki okumayla karşılaştığında okuru gönlünün istediği gibi "yorumlamakta serbest" bırakmak zorunda kalıyorsa, Riffaterre'in şu iddiasına inanmamız pek mümkün olmaz: Edebiyat eseri okurda belirli bir yanıtı ortaya çıkarması gereken "değişmez bir kod"dan oluşur.

yerleşik menfaatleri tehlikede olduğundan ya da belki de daha meşum nedenlerden ötürü. Yorumlama teorisiyle ilgilenen eleştirmenlere gelince, onların ana görevi daha pragmatik ya da daha biçimsel yönelimli meslektaşlarını doğru okuma imkânının kesinlikle mevcut olduğu hakkında temin etmekmiş gibi görünüyor.

Bu makalelerde üstü kapalı bir şekilde kabul edilen ama açıkça belirtilmeyen zorlukların kökeni konusunda fikir yürütülecek ya da alternatifler sunulacak yer burası değildir. Ben bunun yerine sistematik olarak uzak durulan sorunun yörüngesine girmeye en çok yaklaşan yazılardaki akıl yürütmeyi takip etmek istiyorum. Yazarların kendi ürettikleri kanıtlar karşısında irkilip geri çekildikleri ânu diğerlerinden ayrı ele almakta fayda var. Yola devam etmiş olsalardı bu anın ötesinde ne olurdu, ayrı bir hikâye ki bu hikâyenin hepsinin paylaştığı mükerrer olay örgüsünden biraz farklı olmak zorunda olan bir senaryosu olurdu. Ama her halükârda bu senaryonun denemelerin bazılarında farkında olmadan değinilen bu geri çekilme anını, açık saçık bir ifade olarak içermesi gerekirdi.

Yalnızca iki örneklik yerim var. Alman felsefe geleneklerinden ve Slav dil biçimi incelemelerinden hareket eden Henryk Markiewicz¹⁷, varlıkları "edebilik" açısından zorunlu birer koşul olan öz-lü ama kesin birtakım özellikler önerir. Bunlar: (1) kurmacalık (edebi söylemde ampirik bir göndergenin bulunmayabilmesi), (2) mecazilik (temsili ya da temsili-olmayan benzetmelerin varlığı) ve (3) Markiewicz'in Jakobson'a atfen verdiği adla, "dayatılmış düzenleme", yani tamamen göndergesel olmayan kaygıların yönlendirdiği dilsel seçim ilkeleri – örneğin bir sözcüğün semantik nedenlerden ziyade fonetik nedenlerle eşanlamlısına tercih edilmesi. Bu terminolojinin geleneksel olarak ifadeye dayalı ya da estetik edebiyat nitelendirmeleri karşısındaki bariz üstünlüğü en azından bir nesnellik yanılsaması – tanımlanabilir dilsel olgulara karşı sorumlulukla gönderme yapma yanılsaması – uyandıran bir kesinlikte yatar. Fakat gerçekten durum böyle midir? Markiewicz'in temelde tarihsel bir nitelikte olan argümanı, bir söyleme edebilik kazandırmak için bu özelliklerden tek bir tanesinin yeterli olduğunu ve aynı anda üçüne birden sahip olmanın gerekli olmadığını göstermeye çalışır; üç ka-

17. Henryk Markiewicz, "The Limits of Literature", *NLH* 4 (1972): 5-14.

tegorisini birbirinden farklı (kırmızının yeşilden, acının tatlıdan farklılığı kadar farklı) dil özellikleri olarak ele almakta olduğu açıktır. Fakat eğer bu üç terimi, kavramsallaştırdıkları retorik tarz-lara geri tercüme edersek, bu kadar muntazam olmayan bir model açığa çıkar. Markiewicz'in öne sürdüğü anlamıyla, kurmacalık teriminin aslında mimesisten başka bir şey olmadığı açıktır; mecazilik doğrudan doğruya ve Hegel'e yapılan yararlı bir göndermeyle, metafor olarak tanımlanır. "Dayatılmış düzenleme"ye gelince, Jakobson'un zikredilmiş olması dolayısıyla hemen bunun *paranomasis* olduğu anlaşılıyor, yani sözcüklerin (örneğin uyakta, yarım uyakta ya da aliterasyonda olduğu gibi) fonetik temelde çiftleştirilmesi ya da birleştirilmesi. Elbette mimesis de metafor da *paranomasis* de birer retorik mecazdır; dolayısıyla, Markiewicz denemesinin sonlarına doğru, "edebilik'in üç niteliği için bir ortak payda bulmanın mümkün" olup olmadığını sorduğunda, bu soruya verilebilecek ilk ve en açık yanıtlardan biri, bu ortak paydanın dilin bir özelliği olarak düşünülen retorik (ya da "retoriklik") olduğu olacaktır. Fakat retoriklik, Markiewicz'in sözleriyle, "edebi diye adlandırılan sözcükler arasındaki nesnel bir ilişkiyi ... gerekçelendirecek ve aynı zamanda dolaylı yollardan da olsa edebi incelemelerin konusunun nispi birliğini de haklı çıkaracak" kesin bir özellik olarak adlandırılabilir mi? Herhangi bir retorik kitabına başvurmuş herkesin kabul edeceği üzere, gerek mantıksal gerekse de tarihsel olarak çeşitli kinayeleri ve mecazları kesin surette birbirinden ayırmak, *catachresis*'in ne zaman metafor olduğunu ya da metaforun ne zaman metonimiye döndüğünü kesin olarak söylemek fevkalade güçtür; alanında uzman bir kişinin tam da metafor tartışmasında örnek olarak verdiği uygun bir su-metaforunu alıntılarlamak gerekirse, "(bir mecazdan diğerine, bu örnekte, metafordan metonimiye) kolayca geçilir."¹⁸ Ayrıca Markiewicz'in seçtiği üç mecaz özellikle çetrefillidir: *Paranomasis* metaforun, ses benzerliğinin en azından töz düzeyinde bir ikame imkânını ima ettiği özel, sese-dayalı bir örneği olarak düşünülebilir. *Metafor* ise anlamın araç'ı taklit ettiği ya da, başka bir terminoloji kullanacak olursak, düz anlamın üçüncü bir kar-

18. Heinrich Lausberg "Der Übergang von der Metonymis zur Metapher ist fließend...", *Handbuch der literarischen Rhetorik* (Münih, 1960), § 571, s. 295.

şılaştırma terimiyle ortak benzerlikleri temelinde mecazi anlamı taklit ettiği bir taklit olarak (ki belki de yanlış bir şekilde Markiewicz'in mimesis anlayışı budur) görülebilir. Bu tartışma uzun uzadıya takip edilebilir ve edilmelidir de, fakat sanırım şimdilik şu kadarının anlaşılmış olduğunu söyleyebiliriz: Bu üç terim o kadar örtüşür ki birinden diğerini dışlayacak şekilde bahsetmek anlamsızdır. Daha da önemlisi, başlı başına her bir terim alabildiğine muğlaktır. Her biri de kendi bünyesinde bir yanlış okuma olanağına sahiptir; hatta onlara bu olanağın kavramsal adlandırmaları bile denebilir. Taklitten başlamak gerekirse, Markiewicz, romanların karşısına anıları ve mektupları koymak suretiyle, kurmacalığın edebiyatın evrensel bir karakteristiği olarak adlandırılabilceğini reddeder: Buradan anılarda ve mektuplarda belirtilen her şeyin doğru olduğu ve romanların yalnızca yalanlardan ibaret olduğu sonucunu mu çıkarmalıyız? Mimesis'in göndergesel bir doğrulama ima ettiği gibi bundan kaçındığı da söylenebilir; kesin olarak ifade edilebilecek tek şey iki şıkkın birbirine karışmasına olanak tanıyor olmasıdır. Metafor konusunda ise, Pandora kutularının bu en düzenbazının yol açtığı fesat, birkaç sözcükle izahta bulunmayı olanaksız kılıyor; Markiewicz'in bahsettiği tek örnek, Hegel'in "*eigentliche Verbildlichung*" ile "*uneigentliche Verbildlichung*" (düz ve mecazi temsil) arasında yaptığı ayrım, doğrudan doğruya sonsuz derecede aldatıcı temsil epistemolojisine ve imgeleri ve şeyleri karıştırmanın mümkün olduğu sonsuz sayıda seçeneğe götürür. *Paranomasis*'in tehlikeli derecede ayartıcı güçlerini anlatmak daha kolaydır. Yalnızca şunu hatırlamamız gerek, Jakobson mecaz tartışmasını "I like Ike"* sloganının fonetik analizine dayandırmıştı; ses uyumu tüm hata kaynakları arasında belki de en sinsi olanıdır. Yalnızca Markiewicz'in kendi kategorilerini takip ederek, edebi dilin belirleyici karakteristiğinin (retorikliğin biraz daha geniş anlamında) mecazilik olduğu, ama retorik, edebiyat incelemesi için nesnel bir temel oluşturmak şöyle dursun sürekli bir yanlış okuma tehdidini barındırdığı sonucuna ulaşırız. Bunun aynı zamanda doğru bir okumanın da olanaksızlığını ima edip etmediği birkaç cümlede halledilebilecek bir mesele değildir. Markiewicz'in kısa ama kapsamlı denemesi, bu

* İng. Ike'ı seviyorum; okunuşu: ay-layk-ayk. -ç.n.

araştırmanın sürdürülmesini sağlayacak kategorileri ve terminolojiyi sunsa da, aslında, tam da kafa karışıklığının kaçınılmazlığını ortaya çıkardığı anda yanlış bir kesinlik yanılsamasıyla noktalanmaktadır.

Bu yazıda ele aldığımız bütün denemeler içerisinde, okumaya açıkça bir sorun olarak yaklaşmaya en yakın olanı Stanley Fish'in "Okurda Edebiyat: Duygulanımsal Üslupbilim" başlıklı denemesidir. Fish'e göre, anlamın dile getirilişi bu anlama ulaşılmasını sağlayan süreçten ayrı tutulamaz ya da daha radikal bir şekilde ifade edilirse, anlam yalnızca bu zamansal sürecin anlatısı olabilir ve önermeye indirgenemez. "Bir sözce olarak [edebi] dil hakkında bir gözlem –bildirimsel bir önermede bulunmayı reddetmesi– onun deneyimlenişine (orda bir olgu çıkartamayışına) dair bir izaha dönüştürülmüştür. Artık o bir nesne, bir kendinde-şey değil; bir *olay*, okurun (hem de bizzat kendisinin de katılımıyla) *başına gelen* bir şeydir. Ve ben cümlelerin *anlamının* bu olay, bu başına gelme olduğunu savunacağım."¹⁹ Bu konumun yararları makalede tartışılan örneklerde açıkça görülebilir: Sıkıcı başka-sözcüklerle-açıklama görevinden ve daha az sıkıcı ama kafa bulandırıcı olabilen tematik yeniden inşa ve yeniden düzenleme görevinden kurtulmuşuzdur artık. Bunun yerine bize önerilen şey kuşkusuz gerçek edebi anlama olayına çok daha yakındır.

Fakat bu tür bir anlatının doğruluk değerinin ne olabileceği ve bu konuda Fish'in görüldüğü kadar tasasız olunup olunamayacağı soruları dillendirilmelidir. Onun okuma-hikâyeleri kuşkusuz pek çok sapma ve aldatma epizodu içermektedir: "Cümlelerin yaptığı şey okura bir şey verip sonra geri alarak, onu tekrar vereceğine dair gerçekleşmemiş vaatle cezbetmesidir"; "iki olumsuz birleşip ... okuru mantıksal bir analizin amacı olacak olan basit (bildirimsel) anlamı çıkarmaktan alıkoyar"; "bu yapı ... okura cümlelerin bildirisinin –ne söylediğinin– uygunluğunu sorgularken yaptığı zihinsel işlemlerin aynısını yapması için baskı yapar,"²⁰ vs. Yazar ile okur arasındaki ilişki çok çarpıcıdır, fakat okurun nasır kalpli bir yazar tarafından manipüle edildiği ve sömürüldüğü tatsız bir hikâye anlatır – yazar birkaç rasgele alıntı sırasında, kötü niyetli bir danışman, mal tesli-

19. Fish, s. 125. 20. A.g.y., s. 125, 126, 133.

matını beceremeyen bir baştan çıkarıcı ve her şeyden öte bir hakikat tahrifatçısı olarak karşımıza çıkar.

Bu üzücü durumun ortaya çıkmasına izin verilmesinin nedeni, anlam kategorisinin tahrip edilmiş olması değil yerinden edilmiş olmasıdır: Artık önermenin göndergesinden ziyade yazarın kendisi anlamın tek mercii olarak görünür. Bir kedinin fareyle oynadığı gibi okurla oynayabilir, zira kendi anlamına tümüyle hâkimdir, keyfine göre bunu gizleyebilir ya da açık edebilir. Örneğin, Pater'in cümlesi "okurun onun sunduğu ayrıntıları örgütlemek yönündeki doğal arzusunu kasten baltalamaktadır" denir bize ve okuma dinamiklerinden ısrarla bir "strateji" ya da bir "etki" olarak bahsedilmektedir.²¹ Aynı özgüven Fish'in kendi eleştiri yordamına dair isabetli formülasyonda da mevcuttur. Anlattığı okuma-hikâyeleri doğrudur, çünkü bunlar bize kendi diline tümüyle hâkim bir yazar tarafından *verilmektedir*. Yazarın stratejilerinin dolambaçlı yollarını takip ederek, edebi deneyimin bizden yalnızca geçici süreyle saklanmış olan bütünselliğini keşfederiz. "Yapılan şeylere ve olaylara dayalı analiz ... gerçekten nesneldir, çünkü anlam deneyiminin akışkanlığını, 'hareketliliği'ni tanır ve bizi eylemin olduğu yere, yani okurun aktif ve aktive edici bilincine götürür." Okumak gerçek bir sorun değildir, çünkü kendi işleyişinin ardışık olarak açılmasıyla örtüşür. O kendi hakikatinin güzergâhını takip eder. Bu hakikat şöyle ifade edilebilir: "okurun sayfada birbiri peşi sıra gelen sözcüklere verdiği yanıtlar" ya da "söz dizisinin zamansal olarak soldan sağa alımlanışı". Riffaterre gibi, Fish de bu "söz dizisi"ni metnin labirentinde takip ederek "verilen yanıtı genel hatlarıyla görüp yansıtabilirim" diyebilmektedir. Eleştirmen yazarla aynı kendinden eminliği paylaşır – belki de en başta bunu ondan ödünç alan yazardır.

Fish'in kendinden eminliğine aşırı vurgu yapmış olabilirim, zira onun metni de kendi öğretisi karşısındaki çekince ve ikirciliklerden payına düşeni almıştır. Örneğin, anlam gizlemenin ya da an-

21. "...bir önerme olarak sorunlu bir anlama sahip olan şey, bir strateji, okura yönelik bir eylem olarak düşünüldüğünde kusursuz bir anlama sahip olur" (Fish, s. 124); "benim okuma anlayışıma göre ... bu uygunsuz stratejilerin geçici olarak benimsenmiş olmasının kendisi, bir yazarın stratejisine verilen bir yanıtıdır: Bunun sonucunda ortaya çıkan hatalar bu yazarın dilinin sağladığı deneyimin ve dolayısıyla da anlamın bir parçasıdır" (s. 144), vs.

lam karmaşıklığının bilinçli bir özne olarak düşünülen yazardan mı yoksa metinden (yoksa onun metni mi demeli) mi kaynaklandığı hiç belli değildir. Fish dikkatli bir şekilde, "Pater'in *cümlesi* kasten baltalamaktadır," der ya da hataların okura "yazarın *dili*" tarafından dayatıldığını (vurgular bana ait) söyler, ki bu muhtemelen Pater'in ya da yazarın bu şeyleri bizzat yapmasıyla aynı şey değildir. Öte yandan, eylem dramatiğine bağlılığı onu bu belirsiz özneleri (yarı-insan yarı-metin olan *kentaurosları*) son derece antropomorfik jestlerde bulunan geçişli fiillerin gramatik öznesi haline dönüştürmeye zorlar. Bir metne maksatlı bir bilinç ya da özne metaforu yerleştirmeden onun stratejik olarak icrada bulunduğunu söylemek olanaksızdır. Fish'in metnindeki hiçbir izden böylesi temellendirilmemiş bir metaforikleştirmenin, bıraktım hâkim olmasını, düşünülmüş olduğunu bile çıkaramayız. Ne ki kendi söylemine başından sonuna kadar hâkimdir, bunu başka şeylerin yanı sıra seçtiği örneklerden de görebiliriz.

Tonu belirleyen ilk iki örnekte,²² Thomas Browne ve Milton'un Yahuda ve Şeytan üzerine dizeleri ele alınırken ve her bir dize de, Fish'in ikna edici bir şekilde kanıtladığı üzere, kötülük yapanların kendi kötü durumlarının vahametinin farkında olup olmadıkları konusunda şüphe tohumları eker. Denemede davranışlarıyla bu Şeytansı modellere benzerlik gösteren tek bir karakter daha vardır: Eğer yazarlar Fish'in onları gösterdiği kadar kasıt ve sorumluluk taşıyorsa, onlara –kendi velinimetlerini, yani okurlarını aldatmak da dahil– Cehennemdeki en büyük günah isnat edilebilir. Fakat seçilen pasajlar yargıda bulunmanın olanaksızlığını ortaya koyuyor, çünkü suç kanıtının (ister kutsal kitap otoritesine ister vicdanının sesine göre) doğruluğu ispatlanamaz. Fish'in argümanının iç mantığına göre, örnekler yazarın kendi metni önündeki şaşkınlığını ortaya çıkartır: Ne söylediğini biliyor muydu bilmiyor muydu? Kimse bunu söyleyemez, ne okur ne de yazar. Yazar, okurdan sırf kendi olanaksızlığını bilmesi bakımından ileridedir, fakat tam da sözcesiyle, okuru aynı bilgisizlik derekesine düşürür. Bu olumsuz iç-görüyü aktarmanın hâlâ (bıraktım bir süreç olmayı) bir edim ola-

22. Örnekler, Pater ve Platon'dan alınan diğer örneklerle çelişkili yanları gösterilmekten ziyade genişletilmektedir.

rak adlandırılıp adlandırılmayacağı şüphelidir. Keza bu edim-olmayan-edimin geometrik bir çizgiyle ("söz dizisi") ya da mimetik gerçeksiliğe sahip olduğunu iddia eden bir anlatı yoluyla temsil edilip edilemeyeceği de aynı derecede şüphelidir. Ne okuma ne de yazma eyleme benzer; her ikisi de göndergesel modellerden (ister şeylerden, ister edimlerden, ister duygulardan) uzaklaşmaları bakımından birbiriyle kaynaşma eğilimindedir. İdeal okur, yazarın kendisidir, çünkü naif okurun –burada da Stanley Fish'in– yazarın otoritesi hakkındaki yanılsamalarını paylaşmaz. Fish'in kendi metni, her ne kadar kendisinin metodolojik iddialarını sıfıra indirgese de bu çıkarımda bulunur. Okumanın retoriği üzerine bir denemenin merkezine Platon'un *Phaidros*'unu yerleştirmek, bu metni tüm edebi metinlerin hakikatinin radikal bir şekilde yapıbozuma uğratılması olarak doğru bir şekilde okumak, ama bunun ardından okurun geliştirdiği kendi eleştirel söyleminin "gerçekten nesnel bir şekilde" "okurun geliştirdiği yanıtı genel hatlarıyla görüp yansıtabileceğini" söylemek eleştirel yorumcu için her şeyi fazla kolay hale getirmektedir.

Yoksa bunun çok-da-naif-olmayan bir kendi kendini savunma hareketi olma ihtimali de var mıdır? Stanley Fish *Phaidros*'un, alındığı şiir metinlerinin ve kendi tematik ve yapısal semantizm eleştirisinin içerdiği anlamları gayet iyi görmüştür. Örneklerinin tek-yanlılığı hakkında özür kabilinden düşünürken, şunu söyler: "*Belki de edebiyat, bizim (kişisel ya da dilsel) kendi kendine yeterlilik hissimizi rahatsız eden şeydir*" – son tahlilde bilimsel bir söylem tarzı olarak eleştiriye son noktayı koyan bir formüldür bu. Fakat hemen ardından bu imalardan geri adım atar: "[Edebiyatı bu şekilde tanımlamanın] sonucu muhtemelen evrensel olarak doğru bir estetikten ziyade kişisel psikolojik bir ihtiyacın bir yansıması olacaktır."²³ Burada var olan tek ihtiyaç artık edebiyat estetiği diye *adlandırılmayacak* olan şeyin evrensel olumsuzluğunu görmemek olabilir ve bu ihtiyaç ne kişisel ne de psikolojiktir. Makalenin ileri ki bölümlerinde, aynı kaçınılmaz semantik nihilizm ideali tekrardan hissedilir: "Anlam hiçbir şey değildir. O halde belki de anlam sözcüğü de ıskartaya çıkartılmalıdır..."²⁴ Fakat bu spekülatif anla-

min yerine geriletici bir dolayumsuz "deneyim" kavramını koyarak ve deneyimin "hakkında bir şey söylediğin anda hemen tehlikeye düşmesi"nden dem vuran tuhaf denecek ölçüde ilkel bir önermeyle – dile karşı düşmanlık beslediği varsayılmasına karşın Troya savaşlarından bile daha fazla sözcük üreten sözde ağıtsal bir temadır bu, hemen bastırılır.

Okumadan sistematik olarak kaçınma, yetmişli yılların başlarındaki Amerikan biçimci eleştirisine özgü, zamana ya da mekâna bağımlı bir olgu değildir. Bu ikili ifşa etme ve geri çekilme hareketi her zaman gerçek bir eleştirel söylemin bünyevi özelliği olacaktır; söz konusu hareketin bu denemelerde de bulunuyor olması bunların canlılığının bir kanıtıdır. Bu hareket sonsuz değişik şekilde karşımıza çıkabilir ki bir eleştirel eğilimler ve hareketler tarihi yazabilme olanağını da bu çeşitlilik yaratır. Bu makalelerin çoğunda, okumanın önüne dikilen somut engelin kökeninde, tefsir yönteminin analitik sağlamlığının, kasten ortaya çıkan sonuçların epistemolojik otoritesi ile karıştırılması yatmaktadır.

Dizin

Abrams, Meyer, 58, 199, 202, 211, 303, 305; romantizm üzerine, 223-6, 235-6.

Adam, Antoine, 318n

adap, edebi, 182-3

Adolphe, 111

Air et les songes, L', 76

Akenside, Mark, 224

akıl; ve anlayış, 29; hiçliğe varlık kazandırması, 48; korunması, 39-41, 48-9; ve sanat eserinin özgüllüğü, 71; ve sözdizimi, 29; şimşek modelinde, 27; ve tahayyül, 184; ve temsil dünyası, 30

Alastor, 306

alegori; ve algı, 203; ve anlam, 218, 236-7; Benjamin'de, 65, 202-3; deşifre edilebilir gösterge olarak, 217-8, 220-1; ve bir göstergenin diğerinin nirengisi olması, 24; ironiyle bağı, 238, 252-9; ve mimetik temsil, 160-61, 202-5, 211, 214-5; özne-nesne diyalektiğine karşı 234, 238; Schlegel'e göre, 219-20; ve sembol, 200, 216-38, 239, 241; yapısı, 256; zamansal niteliği, 163-4, 189, 236-7

algı; ve alegori, 203; bilinçte, 151-2; ve doğal nesneler, 53; dolaysızlığı, 186; Dubrovsky'nin edebi edim modeli olarak, 63-5; göstergenin, 264; hayal gücünün karşıtlığı, 47; ve mecazi dil, 233; ve mevcudiyet yanılması, 159; öznenin, 222; ayrıca bkz. deneyim; duyum; duyusal

Algının Fenomenolojisi, 64

Alleman, Beda, 282, 287n; Heidegger ve Hölderlin incelemesi, 299-301

Alonso, Dámaso, 50

Amerikan eleştirisi; kriz retorikine yanıtı, 34-5; ayrıca bkz. Biçimci Eleştiri; Yeni Eleştiri

an; ve dil ile benliğin eklemelenmesi, 127-8; ayrıca bkz. *moment de passage*

Anaksimandros, 286

analoji, bkz. metafor, sembol

Anatomy of Criticism, 55

"an-denken", 288n

anımsama; Platonculukta, 28, 29; yanılsaması, kurmacada, 47; ayrıca bkz. bellek; hatırlama

anlam; ve alegori, 218, 236-7; *Bedeutung* ve *Erscheinung* olarak, 53; belirlenmemiş, 310; ve belirsiz metafor, 266; biçimci eser anlayışında, 261; deneyim karşısında, 326-7; dolaylılığı, 28; duyusal ve ideal, 219; düz ve mecazi, 161, 164, 312, 321; evrensel, 217; ve gönderge, 201-3; görünür olanda, 27; ve gösterge, 25, 41, 46, 155, 239; ifadenin özü olarak, 20-1; istikrarsızlığı, 160-1; maddiliği, 102; olay olarak, 323; *Tombeau de Verlaine*'de, 205-11; tözden mahrumluğu, 155, 188-9; tutku karşısında, 160; yazarıda, 324; ayrıca bkz. hakikat

anlayış; aydınlanma ânı, 20, 22; biçimci eleştiride, 262; ve bütünselliğin gizli anlamı, 61-2; deneyimden ayrılığı, 85; ve düşüncenin kendi üzerinde düşünmesi, 67; edebi, 323-4; içkinliği, 134; ve kaynak, 112; maksat, 59-60; okuma süreciyle ilişkisi, 91; ve sahibi yorumlama, 93; ve sözdizimi, 29; ve

- şeyleşme tehlikesi, 29; ve temsil, 214-5; ve yorumlayıcı anlatı, 135-6; zamansallık, 62, 104;
- Antikler ve Modernler, tartışması; ve edebiyat-modernlik ilişkisi, 181-5
- Anxiety of Influence*, 303-13
- "Apollon, Arkaik Heykeli", 64
- apophrades*, 311
- Aristoteles, 239
- Artaud, Antonin, 176, 180, 190
- artzamanlılık; ve alegori, 163-4; anlatı örüntüsü olarak, 160; dilde, 159; "etki" sözcüğünün, 312; kurmacanın, 192; müziğin, 157
- arzu; gerçek deneyimden ayrı, 83; ve hileli ifade, 42; özneye çıkışamaması, 73; varlık örüntüsü olarak, 47;
- askesis*, 310-1
- Athenäum*, 251
- Attente l'oubli, L'*, 95
- Auerbach, Erich, 50, 82, 200, 220; Batı edebiyatı tanımı, 53
- Avrupa Bilimlerinin Krizi ve Aşkın Fenomenoloji*, 44
- Avrupa Gerçekçiliği*, 80
- azaltma*, bkz. *indirgeme*
- Bachelard, Gaston, 32, 62-3, 69, 76, 89, 122n, 260, 277
- Balzac, Honore de, 87, 265
- Barthes, Roland, 134, 216n, 260, 317; biçimciliği, 261; metodolojisi, 265; Varlık'taki ayrılma sorunu üzerine, 272
- Başkalaşım*lar, 244
- Bate, Walter Jackson, 303, 305
- Baudelaire, Charles, 8, 75, 107, 185-204, 211, 215, 240, 249, 250-7, 263, 278, 318; ve alegorik boyut, 65; ve "her şeyin her şeye benzemesi", 224; ironi üzerine, 241-7; Mallarmé'yle ilişkisi, 212-5; modern alegorinin kökeni olarak, 203, 205; modernliğin savunucusu olarak, 185-90
- Beardsley, Monroe C., 54, 315
- Becker, Oskar, 78; ve zamansallığın yorumlanması, 73-4
- Begin, Albert, 260
- Beissner, Friedrich, 182-3.
- belirlenmemişlik, anlamda, 310; ayrıca bkz. okuma
- bellek; ve diyalektik ilerleme, 98; süreklilik yanılması, 117; bugünün, 185-7; ve zamanın aşkınlığı, 120; ve zamansal süreksizlik, 86-7; ayrıca bkz. anımsama
- Benjamin, Walter, 204, 216n, 220; alegori, 65, 202-3
- benlik; azaltılması, 69-74; benlik-olmayan, 237-8; Binswanger'in soruşturması, 22; 66-79; Blanchot'un yapı-bozumu, 22, 132; çözülüşü, 100-1; *dédoublemen*'i, 241-4; ve dil, 127-8, 308; ve doğa, 227, 307; dolayımılayıcı gücü, 132; dört olası türü, 69; edebi ve dini arayışı, 126-7n; edebi özgülük metaforu olarak, 188; ve eylem dünyası, 83; ikiyüzlülüğü, 143-5; ve ironi, 241-3; kaybı ve temsil, 201; kendi kendisinin bilinci, 284, 296-300; kişisel ve aşkın, 78-9; kurmaca ve edimsel olan, 249; kurmacada hiçliği, 48-9; ontolojik ve ampirik benlik anlayışı, 68-9, 96-7; sesle ve yazıyla ilişkisi, 141-2; sınırsız, 225; ve süreksizlik olarak ölüm, 210; Yeats'in teorisi, 199-200; zamansallığı, 74, 226; ayrıca bkz. bilinç; *dédoublement*; özne
- Bentham, Jeremy, 262n
- Bergson, Henri, 33, 113
- biçim; bitmiş biçime karşı varlık kazanma sürecinde olan, 72; bütünsellik olarak, 70-1; diyalektik süreç olarak, 61-2; eyleme karşı, 187; göndergeye, 29; maksatla bağı, 50-65; muğlaklığı, 131; nesne olarak, 264-5; romanda, 84-5; şeyleştirilmesi, 62-3; yazarın yarattığı oluşturu ve gösterici, 263-4; ayrıca bkz. ifade
- Biçimci Eleştiri; ve şiirin ontolojik uzlaşması, 260-78; ayrıca bkz. Yeni Eleştiri
- Biçimcilik, 19

Biemel, Walter, 44

Bildung; ve mimesis, 292; temsili olanın reddi olarak, 31

bilgi; "arkeolojisi", 67; başarısızlığın bilgisi, sanatta, 77-9; ve eylem, 176; ve fanilik, 30; felsefi olan, 16; ve ironi, 248-9; kasıtlı ve pasif, 146; mecazi olanla sınırlılığı, 28; olumsuzluğu, 103; ve öznenin yorumlanması, 39; ve varlık-olmayan, 268; veri olarak, 18; *ayrıca bkz. bilinç*

bilinç; benliğin, 284, 297-8; ve bilginin tersine çevrilmesi, 269; ve *dédoublement*, 242-3; doğa-yansıması, 270; doğal nesneye karşı, 229; döngüselligi, 103-5; duyuma karşı, 276-7; duyumla birleşmesi, 115-6; ve düz-olmayan zaman, 87; edebi ayrıcalıklığına saldırı, 38; ve gizemsizleştirme olarak edebiyat, 42-3; göstergenin, 263; Hegelci tersine-çevrilme, 299-300; ve hiçliğin mevcudiyeti, 47; ve ileri-geri hareket, 148; ve kendi üzerine düşünme, 45; ve kökensel hareket, 114-5; ve maksat, 53-4, 83; ve Mallarméci dil anlayışı, 97-100; ve mevcudiyet, 161; ve mutlak ironi, 247; ve okumada direnç, 91; oluşu, 292, 300; ve roman, 81-2, 85; ve süreksiz hareket, 116, 119; şiirsel kişilikte, 74-5, 76-7; tarihsel olarak, 67-8; ve tarihsel poetika, 273-4; Varlık'ın, 296; varlıkların temsili, 290; ve Wimsatt'ın şiirsel birlik mefhumu, 54; yazarın ve yorumcunun, 66; yıkımı, 101; zamanda ve varlıkta, 100; zamansal olmayana erişimi, 120; *ayrıca bkz. bilgi; benlik*

biliş; ve edebiyat, 17; ve şiirsel dil, 264; *ayrıca bkz. bilgi*

Binswanger, Ludwig, 22; benlik, 66-79; içgörü, 132

Bir Zar Atımı, 74, 95-6, 98, 101, 107, 113, 207, 211; zamansal yapısı, 102-3

Birch, Cyril, 314

birlik; akıl ile doğa arasında, 229; birliğe

giden araç olarak sanat, 249-50; dinamik ilke olarak, 226; ve gayrişahsileştirme, 201; idealize edilmiş Yunan'da, 83; temsil edilemezliği, 204; uzamsal bakımdan eserin, 101-2; yeneden ulaşma maksadı, 83; *ayrıca bkz. Organikçilik*

Blake, William, 235, 304, 307

Blanchot, Maurice, 32, 73, 107, 122n, 129, 137, 169, 260, 277n; ve benlik, 22, 132; gayrişahsilelik, 88-106; ve kendi kendini okumanın reddi, 93-4; körlüğü, 167; öznenin bastırılması, 105-6

Bloom, Harold, 303-13

"Bohémiens en voyages", 318

Boileau-Despréaux, Nicolas, 17, 182n, 182

bolluk, *bkz. doluluk*

Booth, Wayne, 82

Bostetter, E. E., 228n

boşluk; ve bolluk, 155; edebi dilin kökeni olarak, 64-5; şiirsel dilde adlandırılması, 47; *ayrıca bkz. néant*

Bowles, William Lisle, 222

Böyle Buyurdu Zerdüş, 169

Browne, Thomas, 325

Brueghel, Pieter, 246, 318

Buddeberg, Else, 283, 286

bugün; ve edebiyatın modernliği, 195; ve estetik deneyimin oluşumu, 185-6; ironi tarzı olarak, 256-7; ve sonun özbilgisi, 187; *ayrıca bkz. mevcudiyet*

Bunyan, John 234

Butor, Michel, 107

bütünselleşme, benliğin, 72

bütünsellik; ve eserin monadik yapısı, 71; ihtiyacı, 83; ironik ve organik, 130; ve kapsamlama, 219; maksatla bağı, 63-4; sembolde, 217-8; ve yorumbilgisel anlayış süreci, 61-2; ve zaman, 186; *ayrıca bkz. biçim; birlik*

Byron, George Gordon, 235

Callot, Jacques, 248, 318

Camus, Albert, 88

Cassirer, Ernst, 274n
catachresis, 321
Chant des Sirènes, Le, 107
 Char, René, 99
 "Chat, Le", 263
 Chateaubriand, François René, 233
 Chatman, Seymour, 315-7, 319
 Chomsky, Noam, 318
clinamen, 310-1
cogito, 133; *moment de passage* olarak, 118; ontolojiyle ilişkisi, 79; öznel zaman deneyimi olarak, 115
 Cohn, Robert G., 99n
 "Coleridge, Baudelaire ve Modernist Poetika", 202
 Coleridge, Samuel Taylor, 223-7, 268; etkisi, 222-3; sembol tanımı, 220-2; Yeni Eleştiri için önemi, 58
Comique absolu, Le. bkz. ironi
 Condillac, Etienne Bonnot de, 162, 168, 228
 Constant, Benjamin, 116; radikal tersine çevirme, 119
 Cornford, F. M., 274n
 Creuzer, Georg Friedrich, 219
Crise de vers, 35, 46
Critique of Judgment, 68
Critique, 11, 89
Cru et le cuit, Le, 40
 Culler, Jonathan, 16
 Curtius, Ernst Robert, 200, 220

çoğalma, *bkz. dédoublement*

daemonization, 310-2
Dasein, 288, 296; ve anlama, 60; kendinden geçmiş niteliği, 285; *ayrıca bkz. varoluş*
 Daumier, Honoré, 243
 Davies, Gardner, 277n
De la composition des paysages sur le terrain, 228
De la grammatalogie, 138-70
 De Man, Paul; okuması, 15-30
dédoublement; bilinçli bir ayırıcı faaliyet olarak, 243; düşünsel faaliyet karşısında sıradan faaliyet olarak, 242;

ayrıca bkz. ironi; yansıtma
Defoe and Spiritual Autobiography, 233
 Defoe, Daniel, 232-4.
 Demetz, Peter, 81
 deneyim; ampirik, dille bağlantılı, 235-6; ve anlam, 326-7; ve biçim, 264-5; doğrudan (*Erlebbarkeit*), 71; Dubrovsky'nin tarifi, 63-4; duyusal olan karşısında öznel olan, 52; ve metafor, 267; nesnenin, 222; parçalanmışlığı, 83-5; şairin, 309-10; temsili karşısında, 217; Varlık, 287; yaşanmış, ontolojik indirgeme karşısında, 79; yazar-da ifade edilişi, 262; *ayrıca bkz. görünüş; duyum*
 Derrida, Jacques, 11, 23n, 99n, 190, 190n; Rousseau, okuması, 138-70
 Descartes, Rene, 30
 "...dichterisch wohnet der Mensch...", 183, 286, 288n
 Diderot, Jacques, 202, 212, 240
 Dieckmann, Herbert, 229n
 dil; ve alegori, 163-4; 202-3, 218; ve ampirik bağ olarak "mekân", 236; ve benlik, 69, 125-8; biçimleri, 41; bilişsel işlevi, 146, 165; çifte yönü, 97-9; ve *dédoublement*, 243; ve deneyim, 276-7; ve dile-getirilemeyen ile dolaşımın olanın gerilimi, 298; dilin kökeni olarak dile getirme, 150; duyum ve zamansal olan, 99, 102; düz anlam ve mecazi anlam, 162-3; edim ve yorum olarak, 181; estetik ve mantıksal, 27-8; ve gayrişahsilik, 97; gerçekten yorumlayıcı, 92-3; gizemleştirilmiş biçimleri, 257; gösteren olarak, 99n, 157; hileleri, 41; ironik yapısı, romanda, 84-5; ve kendisinin tekrar olduğunu bilme, 189; ve kökenin yok edilişi, 132-3; mecazi ve *écriture*, 165; mecazi, yarısaydamlık olarak, 222; ve mecazilik, 233, 239; metaforik ve tarihsel, 193; ve mevcudiyet, 146-7; müphemliği, 214-5; müziğin, 41, 157-9; organik, 57-8, 226; ve özne, 308, 312-3, 324-5; Poulet'in eleştirisi, 126-8; ve sahicilik, 46; ses

- ve gösterge olarak, 166n; ve sinyal, 28; sözlü ve yazılı, 141-5; ve temsil ile edim, 200; temsili olmayan, 160; ve varlığın olumsuz hareketi, 101; Varlık'ın aracısı, 263, 293-4, 295-7; ve Varlık'ın muhafazası, 287-8; ya-bancılaştırması, 273; ve yorumbilgisel döngü, 61; zihin-nesne birliği, 223, 229; zamansal boşlukta, 237; *ayrıca bkz. dil, edebi; dil, şiirsel*
- dil, edebi; ayırt edici özelliği, 314-27; ve boşluk, 64; ve dini düşünce, 126-7n; düz anlamıyla, 164; eleştirinin, 8; gündelik, 38, 46, 315-7; ironisi, 131; körlük-içgörü etkileşimi, 133; ve maksat faktörü, 54-7; mecazi doğası, 161; ve okuma, 132; olay değil, varlık olarak, 192; ve sözmerkezcilikten kaçış, 166; süresizliği, öznde, 52-4; uyumsuzluk örneği, 9; *ayrıca bkz. dil*
- dil, şiirsel; bilmeye yol açmayan, 264; boşluğun adlandırılması, 47; ve Empson'da muğlaklık türleri, 267-8; gayrişahsiliği, 96-7; Mallarmé'nin deneyleri, 35-6; ve olumsuz hareket, 104; özerkliği, 55-6; psikolojik şeması, 307-9; sembolik birliği, 217; ve sıradan dil, 61; *ayrıca bkz. dil*
- dile getirilemezlik; dolayım karşısında, 298; reddi, 296; terk edilmesi, 28; Varlık'ın birliğinin, 294
- Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, 138, 143, 148, 151, 153, 154, 155, 159, 160, 163, 166, 168
- Dilthey, Wilhelm, 18, 34, 68, 280
- Dionysos, 296
- Dirimselcilik ve Husserlci fenomenoloji, 33
- Dissent*, 80
- diyalektik; bütünsellik dürtüsü ile ya-bancılaştırma arasındaki, 83; edebiyatta, 61-2; ifade teorilerinin, 26; körlük ve içgörünün, 22, 129-30; Mallarmé'de, 97-100; *ayrıca bkz. bilinç; nesne; özne*
- diyalog; ve işleme, 287n; ve okuma edi-mi, 92; yapıt ile yorumcu arasında, 62
- doğa; ve benlik, 227, 307; ve bilincin verili özellikleri, 229; ve bilinç, 98; ve birleştirici ilke, 223; hareketleri, 226; işlemeyen kategori olarak, 306; ve mecazi olan, 233; ve özne, 225, 236; ve *phusis*, 290; ve ruh, 230; ve sanat, 231; şeyleşmiş ilişki, 244; ve Varlık, 295; Varlık olarak, 290-1; verili olma niteliği, 25; ve zihin, 222-4, 227, 229, 305-6; *ayrıca bkz. nesne; phusis*
- doğru, *bkz. hakikat*
- dolaylılık; dilde, 263; ve dolaysız Varlık, 293-4; de Man'cı "betimleme sistemi"nde, 15-6, 23-4; sanatın, 217; ve tarihsel bilinç, 299-300
- dolaysız olanın fuzuliliği, 26
- Dolaysızlık; dolayım karşısında, 293-6; muhafaza etmek, 300; olumsuzlanması, 25-7, 186; Varlık'ın, 290-2; *ayrıca bkz. maddilik; mevcudiyet*
- doluluk; boşluk karşısında, 64, 115-6; boşluk olarak anlam karşısında, 155-8; eserin, benliğin azaltılması karşısında, 70; Rousseau'da, 148; ve taklit, 151; zihinsel çilecilik karşısında, 79; *ayrıca bkz. mevcudiyet*
- Dominique*, 111
- Dostoyevski, Fyodor, 87
- Dobrovsky, Serge, ve maksat, 63-5
- dönemleştirme, metafizik temelinde, 165-6
- Du Bos, Charles, 89, 123-5
- Du Bos, Rahip Jean-Baptiste, 152, 153 n, 155, 158, 168
- Dujardin, Emile, 35
- durée*, 87
- Duygusal Eğitim*, 86, 130; zamansal yapısı, 86
- duyum; ve anlam, 155; ve bilinç, 276-7; bilinçle birleşimi, 115; ve dilin erişilebilirliği, 98; manevi mutluluk olarak, 269; *ayrıca bkz. Algı*
- duyusal; anlaşılabilir olanla ilişkisi, xix-xx; ve ideal olan, 219; *ayrıca bkz. Dolaysızlık; Algı*

düşüş; ve ironi, 244; ontolojik açıdan, 77-8; ve şiirsel aşkınlık, 76; ve varlıktaki olumsuz hareket, 101; ayrıca bkz. zamansallık

Ecriture; ve mecazi dil, 165; ve okuma, 136; ses karşısında, 142; ayrıca bkz. dil; yazı

edebi tür, kavramları; bağı, modernlikle, 196-8

edebilik (*littérarité*); ve biçimcilik, 192-3; Markiewicz'te, 320-2

edebiyat; ve birincil/ikincil metin ayrımı, 18-9; doğru ve yanlış, 192-4; eleştirel boyutları, 108; eylem ve yorum olarak, 180-2; ve fenomenolojik bilinç anlayışı, 68; "idealizm"i, 41; metinleri, 310; modernizmin karşıtlığı, 182-5; ve modernlik, 171-94, 195; ve mevcudiyet, 142-3; önkabullerinin sorgulanması, 304-5; sorunlu özgüllüğü, 314-27; ve sözmerkezci-likten kaçış, 166; tarihi, 202-3; ve tarihinin olanaklılığı, 191-4; varlık tarzı, 187-94; zaman-arabeski, 189; ayrıca bkz. kurmaca; dil, edebiyat; edebiyat incelemeleri; metin, birincil

edebiyat çalışmaları; ve eleştiri, 37-8; kurumsallaşması, 17; metodolojik kaygısı, 19; ve uzmanlaşmada ulusal alanlar, 50; yayılması, 33-4

edebiyat tarihi; alegori-ironi etkileşimi olarak, 256; edebiyat incelemelerinin temeli olarak, 17; ve eleştirel uygulama, 9; gizemsizleştirme olarak, edebiyata dayalı, 42-3; ve metinsel analiz, 315; modernlikle ilişkisi, 171-94; ve okumada körlük, 169

Eichner, Hans, 219

eleştiri; Avrupa'da, 8-9; ve dilin müphemliğinin azaltılması, 139; ve edebiyat dili, 8, 61-2; fenomenolojik kategorileri, 33; kriz, 32-49; "modern" edebiyatta, 108; okuma metaforu olarak, 134; ve ontolojik içgörü, 79, 104-5; öz-düşünümlü edim, 8; Poulet'in pratiği, 124-5; sosyal bilim-

lerle ilişkisi, 33-4; ayrıca bkz. söylem, ikincil; poetika; okuma

Eliot, T. S., 199, 275, 276

Emerson, Ralph Waldo, 304

Emile, 143

Empedokles, 297; ve Hegelci aracılık, 299-300

Empson, William, 23, 27, 275, 315; muğlaklık üzerine, 266-73

Entfremdung, bkz. yabancılaşma

Entpersönlichung, bkz. gayrişahsileşme
Entrealisierung; temsili benliğin kaybı olarak, 201-3; ayrıca bkz. temsil

Eoulet, Emilie, 277n

Erinnerung, 297

Erwin; *Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, 73

eser (sanat eseri); ve benlik, 69-74, 77; bütünsellik tarafından şekillendirilmesi, 83; gelecekte, 120-1; ve modernlik ile kalıcılık uzlaşması, 186-7; nesnel-olmayan konumu, 92-3; özgüllüğü, 71; öznesiz bilinç, 106; Yeni Eleştiri'de, ontolojisi, 54-6;

Espace littéraire, L', 89, 91, 92, 93, 100
Essai su l'origine des connaissances humaines, 162

Estetik, 80

estetik; deneyim ve modernlik anlayışı, 185; mantık ve etiğe karşı 70-72; on dokuzuncu yüzyılda, 220; ve sembolün değer kazanması, 217-8

Eşitsizliğin Kökenleri Üzerine İkinci Söylev, 175

eşzamanlılık; ve artzamanlılık metaforu, 192; ve resim, 157

Etiemble, Rene, 260

Etudes sur le temps humain, 108, 114, 117

Fall of Hyperion, The, 177-8

Faux-pas, 89

fenomenoloji, 43-4, 292, 299; ve ampirik olan, 78; ve Bergsoncu dirimselcilik, 33; ve Kantçı antropolojinin sorgulanması, 68-9; Lukács'ın eleştirisi, 85

- fikir (*Idee*); bütünlüğü, görüntüsün, 42; ayrıca bkz. anlam
- Fish, Stanley, 315-7, 319; okuma üzerine, 323-7
- Flaubert, Gustave, 43, 86, 87, 130, 258; ve Bergsoncu *durée*, 87
- Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 192; modernlerin tarafında, 183-5
- Foucault, Michel, 216n; arkeolojisi, 67-8; ve fenomenolojinin eleştirisi, 78-9
- Frazer, James, 274n
- Freud, Sigmund, 97, 308, 311
- Friedrich, Hugo, 212, 215; modern şiir tanımı, 200-2; tarihselciliği, 201-3
- From Baudelaire to Surrealism*, 200
- Frye, Northrop, 134, 216n, 303, 198; maksadı formülleştirmesi, 55-6
- Gadamer, H.-G., 59, 104n, 217, 220
- Garaudy, Roger, 265
- Gard, Roger Martin du, 258
- "Garden, The", 270
- Gautier, Théophile, 205, 213
- gayrişahsişleşme; ve alegori, 201-2, 205; ve zamansallık, 23; ayrıca bkz. gayrişahsilik
- gayrişahsilik, 88-106, 167; Mallarmé'de, 96-102; Verlaine örneği, 209-10; ayrıca bkz. gayrişahsişleştirme
- Geist* bkz. *Tin*
- Geisteswissenschaften* ve bilimsel soruşturma, 18
- Gendlin, Eugene T., 18n
- Genette, Gérard, 127n, 216n
- George, Stefan, 289
- gerçekçilik ve idealizmin gizeminden arındırılması, 43
- gerçeklik; ve alegori, 203; gerçeklikten kaçış olarak modern şiir, 201; ve kurmaca, 46-7, 247, 252; ve tarih süreci, 6; ayrıca bkz. doğa; nesne; temsil
- Getragenheit*, karmaşık zamansallık olarak, 74
- Gide, André, 111
- Gilman, Stephen, 258
- Girard, Rene, 257
- Girardin, Marquis de, 228, 230
- Godzich, Wlad, 26n
- Goethe, Wolfgang, 42, 176, 217, 218, 220, 226, 240
- Goldman, Lucien, 33
- Gonçarov, Ivan, 86
- Goya, Francisco Jose de, 243, 318
- Gozzi, Carlo, 248
- görünür olan; gösterenin maddiliği olarak, 25-7; ayrıca bkz. görünüş; maddilik
- görünüş; *Erscheinung*'a karşı *Bedeutung* olarak 53; öz olarak, 26; *Schein-Idee* bütünlüğü olarak, 42; ve süreç olarak kurmaca, 160; ve Yeni Eleştiri'nin maksat ilkesini reddi, 56-7; ayrıca bkz. görünür olan; maddilik; duyum; gösterge
- gösteren, bkz. *signifiant*
- gösterge; alegorinin, 237; ve anlam, 25, 41, 46, 155, 239, 263, 312; boşluğu, 156-7; ve bölünmüş benlik, 243; deneyimin, 264; güdülenmiş ilişki, 24; idealleştirilmesi, 26; tözle karıştırılması, 164; ayrıca bkz. ifade; *signifiant*
- Göz ve Tin*, 64
- Green, Julien, 115
- Guys, Constantin, Baudelaire'in değerlendirmesi, 185-90, 318
- Güc İstenci*, 169
- Gülmenin Özü*, 107; ve ironi, 241-7
- "Güzel Ruh", bkz. *schöne Seele*
- güzellik; kurmaca anlatılarda, 46-7; romantik kuruntu olarak, 42
- hakikat; ve hata, 45, 129, 192-4; mevcut olanın mevcudiyeti olarak, 287; okumada, 323-4; şiir teorisinde, 308-9; şimşek modelinde, 27; temsil edilebilirliği, 24-30; tezahürü, 284; unutulmuş, 286; yanlışla iç içeliği, 9; ayrıca bkz. anlam
- Hamann, Johann Georg, 238, Herder'e karşı, 218
- Hardy, Thomas, 258
- Harrison, I. E., 274n
- Hartley, David, 228

Hartman, Geoffrey, 306

hata; anlayışın, 214-5; ve doğru, 129, 192-4; edebiyat metnini oluşturan, 313; okuma ediminde, 310; şiir teorisinde, 308-9; üretkenliği, 136; ve yanlış anlama, 269-70;

hatırlama; unutmanın hatırlanması, okumada, 95; ayrıca bkz. anımsama

hayal gücü, bkz. tahayyül

Hazlitt, William, 227

Hegel, G. W. F., 29, 33, 34, 42, 85, 272n, 286, 292, 297n, 301, 321, 322; *Bildung* kavramı, 31; Mutlak Tin, 81, 284, 300; "ölüm", 297, 299; ve varlık (*Sein*), 290;

Heidegger, Martin, 11, 18, 71, 73, 78, 93n, 104, 127, 165, 166n, 272n; Hölderlin okuması, 23, 279-301; temel ontoloji, 68; yorumbilgisel döngü teorisi, 59-61

"Heimkunft", 285

Hellingrath, Norbert von, 280-82, 294

Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst, 66, 69

Herbert, George, 269

Herder, Johann Gottfried, 197, 218

hikâye; Derrida'nın ve Rousseau'nun, 168; ve epistemolojik önerme, 147; ayrıca bkz. alegori

Hirodias, 100, 213

Histoire de M. Cleveland, L', 230

Hoffmann, E.T.A., 219, 238-9, 240, 243, 247, 318; ironi üzerine, 248

Hofmannsthal, Hugo von, 75

Hogarth, William, 243

Holzwege, 287

Homer, 182, 271

Hopkins, Gerard Manley, 269

"Höchste, Das", 294

Hölderlin, Friedrich, 18, 42, 60, 214, 215, 219, 238, 253, 257; eserlerinin baskıları, 280-3; Heidegger'in okuması, 23, 279-301

Huizinga, Johan, 56

Hume, David, 264

Hunter, Paul, 233, 234

Husserl, Edmund, 22, 33, 78, 264n, 277;

ve kriz kavramı, 43-5

Hüzünlü Dönenceler, 33

Hyman, Stanley, 262n

Hyperion, 292

Ibsen, Henrik, ve benlik sorunsalı, 69, 77

Idée du bonheur dans la littérature française du 18ème siècle, 229

Igitur, Blanchot'un yorumları, 100-1

Ignatius Loyola, 21

Ingarden, Roman, 264n

Institutio Oratoria, 240

"Internalization of Quest Romance, The", 311

Ironie ou la bone conscience, L', 245

Iser, Wolfgang, 198n

"Ister, Der", 286

içedönüklük, bkz. içsellik

içerik; var olan (*existent*) olarak, 25; ayrıca bkz. anlam; hakikat

içgörü, ve körlük, 22, 129-33, 136-8, 167-8

içkinlik; ve eserin monadik yapısı, 71; ve yorum, 133-5

içsellik; özerkliği, 83; yorumbilgisel dile bağlantılı olarak, 85-6; ayrıca bkz. bilinç; öznelilik

ideal; ve duyuşsal olan, 219; ve gerçek, 251

idealizm; benlikle bağlantılı özne olarak, 225; ve Hegel'in Mutlak Tin'i, 300; romantizmin idealizmi, gizeminden arındırılması, 43;

idealleştirme; eksikliği, 26; gerçekliğin kaybı, 201

ifade; edilenin örtüşmemesi, 40; ve iç-dış kategorileri, 154; maddilik ve anlam, 20-1; retorik dolaylılığı, 38; teorileri, okumada, 20-1, 24-8; yazarın deneyiminin, 262; ayrıca bkz. biçim; dil; gösterge

İlyada, 46, 287

imgelem, bkz. tahayyül

indirgeme; benlik ve yanlış bilinç, 76; ontoloji karşısında *cogito*'nun, 78-9;

öznenin, edebiyat faaliyetinde, 69-71
İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma, 143, 147-8, 149, 160, 163
instant de passage; ve ayrılma, öznedede, 125; geçici hareket olarak, 116-7; *ayrıca bkz. moment de passage*
 ironi, 62, 216, 218, 238-59; ve aforizma metinleri, 240; ve alegori, 238-9, 253-8; ve birlik, 58-9; ironinin ironisi, 248-9, 251-2; ve kendi üzerine düşünme, 241-7, 250-1; Mallarmé'da, 102; mutlak 318; ve organikçilik, 22; *Prinzessin Brambilla*, 217-8; ve roman, 84-5, 240-1, 249-50, 256-9; ve zaman, 131
İtirafılar, 143
 Jacobsen, Jens Peter, 86
 Jakobson, Roman, 50, 134, 312, 320, 321, 322
 Jankélévitch, Vladimir, 245
 Jansenizm, 33
 Jauss, Hans Robert, 17n, 182n, 202, 212, 215; alegori üzerine, 203
Journal des débats, 89
Journal of the History of Ideas (JHI), 80
 Kahn, Gustave, 35
 kalıcılık; ve edebiyat, 187-8, 191; zamana karşı, 114; *ayrıca bkz. durée*; zamansallık; zaman
 kalkış noktası; birleştirici ve ayırt edici ilke olarak, 109; kurmaca anlatıda, 111-2; sahici ve sahte, 113; süreksiz hareket olarak, 116; ve tarih, 118n; ve zaman, 120-1; *ayrıca bkz. köken*
 Kant, Immanuel, 18, 28, 56, 67-8, 68, 90, 286
 kapsamlama; ve bütünsellik, 219; sembolün yapısı olarak, 220, 221; *tessera* olarak, 311
Karanlık Thomas, 95, 107
Kayıp Cennet, 311
Kayıp Zamanın İzinde, 126
 kaynak; ve dil ile benliğin eklemelenmesi, 128; ve süre, 114; temel süreklilik

olarak, 112; *ayrıca bkz. köken*
 Keats, John, 76, 177-8, 227, 269, 276
kehre; Heidegger'de ve Hölderlin'de, 299-300; *ayrıca bkz. tersine çevirme*
Kelimeler ve Şeyler, 66-7
 kendi kendini gerçekleştirme ve edebi girişim, 69
 kendilik; varlığa (*sein*) karşı, 166n; *ayrıca bkz. Varlık*
kenosis, 310-2
 Kierkegaard, Søren, 33, 239, 240, 217, 253, 300; *ayrıca bkz. Sıçrama (Kierkegaardçı)*
 kişilik; eserin gayrişahsi hakikati karşısında, 76
 Kittay, J., 26n
 Knox, Norman, 239
 konu ve temsil, 152-3; *ayrıca bkz. anlam kökeni*; ve akıldaki değişiklik, 116; birlik âni olarak, 142-3; başarısızlığın tekrarı olarak, 94; ve dile getirme, 150; dilin kökeni, 144; ve dilin yok ediciliği, 132; ve eleştirel okuma, 122-4; ilkesi, 110; ve kendi üzerine düşünme, 36-7; metafor olarak, 161; ve modernlik fikri, 177-8; yanılışması, 183; *ayrıca bkz. merkez*
 körlük; aracısız mevcudiyetin sonucu olarak, 144; Derrida'da, 167-9; ve dilin müphemliği, 214-5; Husserl'de, 45-6; ve içgörü, 22, 133, 136-8, 167-9; ve kriz mefhumu, 48; metinsel görüş olarak, 30-1; ve Rousseau'nun metaforu, 161
 "Körlük Retoriği", 9
Kötülük Çiçekleri, 213
 Kraus, Werner, 182n
 kriz; açıklamalarının epistemolojik yapısı, 43-7; Amerikan eleştirisinin yanıtı, 34-5; eleştiride, 32-49; ve kendi üzerine düşünen yazı, 36-7; ve körlük, 48
 kurmaca; artzamanlılığı, 160-1, 163; gerçek olarak alınması, 164; ve gerçeklik, 46-7, 247-9; tarihle bağı, 103, 165, 191; *ayrıca bkz. alegori*; edebiyat; hikâye

- La Bruyère, Jean de, 182n
 Lacan, Jacques, 33
 Laforgue, Jules, 36
 Lausberg, Heinrich, 321n
leben (yaşam); modernlikte, 175-9; var-
 lıktan ayrı olarak (*wesen*), 83-4; *ayrı-
 ca bkz.* modernlik
 Lessing, Gotthold E., 84
 Levin, Harry, 80
 Levinas, Emmanuel, 104n
 Levi-Strauss, Claude, 33, 41, 45, 143,
 166n; ve mevcudiyet olarak dil, 142-
 3; ve öznenin bastırılması, 38-41, 48-
 9
 lirik, *bkz.* şiir
 "Literature in the Reader: Affective Sty-
 listics", 323
Littérature et Sensation, 260
Livre à venir, Le, 89, 100
Logos (Dergi), 71
 logos; ve Hegel'in "salt Varlık"ı, 290;
ayrıca bkz. dil
 Lorris, Guillaume de, 232
 Lovejoy, Arthur O., 50
 "Lucy Gray Şiirleri", 254
 Lukács, Georg, 33, 78, 129, 132, 167,
 169; ve eser-yazar ilişkisi, 70-4; ve
 roman-ironi eşdeğerliliği, 240; ro-
 man üzerine, 80-7; ve zaman-ironi
 bağlantısı, 130; zamansallık anlayışı,
 22;
 "Lyric as Paradigm of Modernity, The",
 198
 Macpherson, James, 230
 maddilik; ve algılanabilir görünüş, 25;
 çözülmesi, 221; ifade ve anlam, 20-1
 maksat; ve benliğin indirgenmesi, 71-2;
 biçimle ilişkisi, 50-65; birliğe yeni-
 den ulaşmak, 83; bütünsellik olarak,
 61-4; kökene eklenti olarak, 144; mü-
 zikte, 157; nesnesi, 53-5; okur ve ya-
 zarın paylaşması, 74; organik biçim
 karşısında, 57-8; ve özne-nesne, 68-
 9; retorik mecazların, 217; ve şeyle-
 rin kökeni, 114-5; şiirsellik olarak,
 55, 293; ve tutku, 160; yapısı, 55-6;
 ve yapısalcılık, 62-3; ve yazma edi-
 mi, 37; Yeni Eleştirinin formülasyo-
 nu, 54-7
 "maksat safesatısı", 54-7
 "Malesherbes'e Mektup", 47
 Mallarmé, Stéphane, 32, 41, 43, 46, 57,
 62, 73, 74, 95-7, 113; 159n, 202-15,
 240, 267, 291n; Baudelaire ile ilişki-
 si, 212-5; diyalektiği, 97-100; gayri-
 şahsılık teması, 96-7; retoriğin ironik
 krizi, 34-7; *Tombeau de Verlaine*,
 203-11
 Markiewicz, Henryk, edebilik üzerine,
 320-2
 Marksizm; tarihsel olan karşısında, 273-
 4; ve uzlaşma vaadi, 271-2
 Marvell, Andrew, 270-1, 276
 Marx, Karl, 83, 166n, 272n
 Mauron, Charles, 96
 Mauzi, Robert, 229-30
 mecazilik; dilde, yarısaydamlık olarak,
 222; *ayrıca bkz.* retorik
 merkez; yapısal ilke olarak, 110; zaman-
 sal eklemlemenin mekânı olarak,
 114; *ayrıca bkz.* köken
 Merleau-Ponty, Maurice; algı teorisi,
 Dubrovski'de, 63-5
 mesafe; alegoride, 237; düşünsel edi-
 min, 243; *ayrıca bkz.* alegori; *dédo-
 ublement*; tekrar; zamansallık
Metafizik Nedir, 284
 metafizik, dönemleştirme şemasında,
 166n
 metafor, 216; *askesis* olarak, 311; ve düz
 anlamlı dil, 161-2; gönderge olarak
néant, 163; kalıcılık, 188, 192; meca-
 zilik olarak, 321; ve metonimi, 312;
 özne-nesne anlayışı, 222; Rousseau'
 nun teorisi, 161-3; sınırsızlığı, 267;
 taklit olarak, 151-4, 322; *ayrıca bkz.*
 temsil; sembol
 metaleptik, *apophrades* olarak, 311
Métamorphoses du cercle, Les, 58
 metin, birincil; anlamın temsili, 24-5;
 dolaylılığı-dolaysızlığı, 26; ve ikincil
 söylem, 18-9
 metonimi, 321; ve metafor, 312

- Meun, Jean de, 232n
 mevcudiyet, 287-8, 290; aracısız, 276; ve dilin bilişsel konumu, 146; ve dolaylısızlık, 294-5; ve namevcudiyeti tanınmanın reddedilmesi, 23; ifadesi olarak şimşek, 21; ilişkisi, kökenle, 142-3; ve konuşma, 143; kurmacanın etkisi, 160-1; olumsuzlanması olarak müzik, 156-7; ontolojisi, 141-2; poetika söyleminde, 24; ve resim, 151-4; ve selamet garantisi, 274; ve söz dağarcığının retorik kullanımı, 166-7; Varlık'ın, 283-93; yanılması, 159; yeniden elde edilişi, 161; *ayrıca bkz.* Parousia; bugün; varoluş
- Michelet, 265, 272
 Miles, Josephine, 316
 Milton, John, 34, 304, 309, 325
 mimesis, 216, 322; alegori karşısında, 160-1; ve *Bildung*, 292; ve dolaysızlık, 26; kurmacalık, 321; taklit olarak, 322; *ayrıca bkz.* tin; özne
- Mimesis, 53, 82
Mirror and the Lamp, The, 58
 mit; edebiyatın sahiçiliği, 43; kurmaca karşıtlığı, 47-8; yorumlanması, 40
 mitolojik unsurlardan arındırma; ve teorik insan karşısında doğal insan, 44
 Mockel, Albert, 35
Modern Hayatın Ressamı, 185
Modern Liriğin Yapısı, 200
 modernlik; barışması, tarihle, 212; *Baudelaire*'in anlayışı, 185-90; edebi olanı açığa çıkarması, 190-1; ve edebi tür kavramları, 196-8; ve edebiyat, 182-5; edebiyat metinlerinde, 9; ve edebiyat tarihi, 171-97; ve edebiyat tarihinin doğuşu, 203n; ve eylemde edebiyat, 180-2; *Mallarmé*'nin, 205; sorunlu bir terim olarak, 171-3; ve şiir, 195-215; ve tarih, 176-8; ve tarihle görünüştaki denkliği, 174-5; tarihsel paradoks, 179-81; teorik olana karşı tarihsel olan şeklinde, 196
moi, *bkz.* benlik
 Molière, Jean Baptiste Poquelin, 243
moment de passage; eleştiride, 123; ter-
- sine çevirme olarak, 118-21; *ayrıca bkz. instant de passage*; an
 monad, eserin yapısının tarifi olarak, 71
 Moréas, Jean, 35
 Morice, Charles, 35
 Mornet, Daniel, 229-31.
 Morris, William, 210
 muğlaklık; ve çelişki, 276; ve şiirin oluşumu, 267; ve Varlık'ın bölünmesi, 268
 Murray, Gilbert, 274n
Musique et les lettres, La, 32, 107
 mübalağa, 245; *daemonization* olarak, 312; *Mallarmé*'de, 73; ve şiirsel tahayyül, 306
 mübalağa kalıntısı; eleştiri dilinde, 251; ve ironinin huzursuz edici gücü, 245; *ayrıca bkz.* mübalağa
 müzik; dille bir tutulması, 159; ve edebiyat, 142, 197; ve mimetik temsil, 151-8, 160
- néant*; kalkış noktası olarak, 116; ve kurmaca, 47; metaforik gönderge olarak, 163; ve Varlık, 159
 Nerval, Gérard de, 87, 203, 204
 nesne; ve algı modeli, 203; benliğin ikamesi, 227; ve kendi üzerinde düşünen bilinç, 100; *ayrıca bkz.* doğa; nesne, doğal
 nesne, doğal; ve bilinç edimi, 85; ve dilin maddiliği, 97-8; maksatlı nesneden ayrı olarak, 53-4; *ayrıca bkz.* nesne, gerçeklik
New Literary History, 314
 Nicole, Pierre, 114
Niels Lyhne, 86
 Nietzsche, Friedrich, 67, 129, 165, 168-9, 184, 185, 186, 192, 193, 241, 280, 286, 311, 312; ve tarih-modernlik sorunsalı, 174-80
 niyet, *bkz.* maksat
 nostalji, *bkz.* arzu
 Noulet, Emilie, 277n
nouveau roman, 88, 89, 111, 197
Nouvelle Heloise, La, 47, 147, 159, 163, 169, 236, 237, 258; ve romantizmde

sembol, 229-34
Nouvelle Nouvelle Revue Française, 32
Nouvelle revue française, La, 89
 Novalis, 86, 173

Oblomov, 86

"Ode to Melancholy", 269

Oil vivant, L', 141

okuma; anlayışın oluşumu, 317; aracı olarak, 105; biçimci eleştiride, 262; de Man'da, 15-31; dinamikleri, 316; direniş, 91; ve edebiyat dili, 32; eleştiri metinlerinde, 8; ve eleştirmen-yazar ilişkisi, 122-4; içkinliği, 137; ifade teorilerinin konumu olarak, 24; kaçınılan sorun olarak, 319-20; ve kendi kendini okumanın olanaksızlığı, 93; ve körlük, 169; metaforu olarak eleştiri, 134; özneye ya da nesneye dayalı olmayan, 92-3; sorunu, 322-7; süreci, 136; ve uzam deneyimi, 101-2; yanlış okuma olarak, 310; ayrıca bkz. eleştiri

okur; aracı olarak, 122; ayrıcalıklı konumu, 133; ve benlik, 69; ve metin, 310; özdeşliğin kaybı, 92; ve şiirsel barışma, 268; ve yazar, 94, 122-4, 323-6; ile yazarın iletişimi, 262; ayrıca bkz. okuma

olumsuzlama; dolaysızın, 26; ve Varlık, 283-4; ayrıca bkz. olumsuzluk

olumsuzluk; bilincin, 42; düşüncenin, 270; ve ironi, 249-50; ve mevcudiyet, 141; zamansallığın, 86-7; ayrıca bkz. olumsuzlama

oluşum (*constitution*); edebi metin, 313; ve varlık, 263-4; ve zaman, 274

ontoloji; ve ampirik benlik anlayışı, 68, 77-9; *cogito*'ya indirgeme, 78; farklılık, 166n; ve kişilik sorunları, 76; mevcudiyetin, 141-2; ayrıca bkz. benlik

Organikçilik; ve Lukács, 87, 130-1; ayrıca bkz. bütünsellik; birlik

Ovidius, 244

"Oyun", dil teorisi olarak, 165

öz; görüntü olarak, 26; ayrıca bkz. Varlık (*Être*); *Wesen*

özdeşleştirme; okumada, 122-4; Varlık ile doğa arasında, 290; yansıma karşısında, 270; ayrıca bkz. özdeşlik

özdeşlik ve farklılık, 239; kaybı, okumada, 92; ve tekrar, 135-6, 237; ve tersine-çevirme, 306; yazarın benliği, 69-70; ayrıca bkz. özdeşleştirme; özne

özne; ve alegorinin yaradılış tarihi, 205; ve algı modeli, 203; ampirik ve kurmaca, 132; benliklere bölünmesi, 243-4; bozulması, 144; ve doğal dünyaya sığınma, 236; ve edebiyat, 191; ve dil, 312, 324-5; eyleminde birlik ve farklılaşma, 109-10; ve gözlemci-gözlemlenen ilişkisi, 39, 40; "Güzel Ruh" temasında, 42; iki-yüzlülüğü, 141; ironik, 247; indirgenmesi, edebi faaliyette, 70-1; ve kendi kendini okuma, 105, 132; kendini yansıtmaması, 72-4; ve maksat, 55, 63-4, 69; ve nesne, 73, 222-9; okumada, 122-6; okumada yok oluşu, 92; öznelers arasındaki ilişki, 225; ve Varlık'ın ortaya çıkışı, 104; yapısalcılıkta bastırılması, 40-1, 48-9, 63; ayrıca bkz. özdeşlik; benlik; ruh

parabasis, 259; ironinin tanımı olarak, 249

Paralélle des anciens et des modernes, 182

Paranomasias, 322; "dayatılmış düzenleme olarak", 321

parçalara ayrılma; gerçek deneyimin, 83-4; ve yabancılaşma, 82-3

Paris Sıkıntısı, 107, 190

Parma Manastırı, alegori ile ironinin birleşimi olarak, 257-8

Part du feu, La, 89

Pascal, Blaise, 74

Pater, Walter, 323-5

Paul Celan, 214-5

Paulhan, Jean, 260

Peo, Edgar Allen, 205, 213

Perfectibilité, 184

- Perrault, Charles, 182; ve edebiyat karışıklığı, 184-5
Petits Poèmes en Prose, 213
 Petrarca, 237
Phaidros, 138, 326
Phusis ve zihin, 270; ayrıca bkz. Doğa
 Pigenot, Ludwig von, 280
 Pindaros, 182, 296
 Platon, 138, 325n, 326
 Platonculuk, 28, 29
Poésie et Profoundeur, 260
 poetika; Heideggerci anlayış, 282-9; Hölderlin, poetika anlayışı, 298; naif, 276-7; romantizmde, 306-7; ve selamet, 274-6; tarihsel, 273-4;
 Poulet, Georges, 32, 50, 58, 129, 132, 133, 137, 169, 228, 260, 277; ve edebi benlik, 23, 107-28; körlüğü, 167
 Pound, Ezra, 199
 Poussin, Nicolas, 153n
Prelude, The, 226
 Prévost, Rahip, 116
Prinzessin Brambilla, ve ironi, 247-8
 Proust, Marcel, 43, 86, 111, 112, 115, 118n, 197; bellek ve zaman, 119-21; ve edebi proje, 126; ve Flaubert, 86
 Quintilianus, 240
 Rabinowitz, Isaac, 314
 Racine, Jean, 127n, 273
 Raffaello, 153n
 Rameau, Jean Philippe, 168
 Raymond, Marcel, 122n, 200, 260; körlüğü, 167
récit, 90, 99
Réflexions critiques sur quelques passages du rhétor Longin, 182
 Régner, Henri de, 35, 36
Reluctant Pilgrim, The, 233
ressassement (Blanchot'da); ve sonsuz gerileme, 103; sürekli tekrar olarak, 98
 retorik; dil tarzı olarak, 30; mecazın mecaz olarak bilinmesiyle ilgili olarak, 28; mecazlarda maksadın, 216; Rousseau'da, 161-4; ve zamansallık, 216-59; ayrıca bkz. dil retorik ve edebilik, 164-5, 321-2
Rhetoric of Fiction, 82
 Richard, Jean-Pierre, 32-3, 57, 63, 124, 260, 278
 Richards, I. A., 23, 27, 57, 262-9, 273, 275, 277, 315, 317; Barthes ile karşılaştırılması, 265; eleştirel varsayımları, 262-4
 Richter, Jean Paul, 240
 Rickert, Heinrich, 71
 Riffaterre, Michael, 315-9, 324; Baudelaire okuması, 318; "betimleme sistemi", 15-6
 Rilke, Rainer Maria, 64, 100, 286, 289
 Rimbaud, Arthur, 36, 176, 180, 201, 202, 203, 212, 214
Ringers in the Tower, The, 306-8.
 Rivière, Jacques, 122n
Robinson Crusoe, 232
 roman; ve insan bilincinin yapısı, 82; ironi ile alegorinin birleşimi olarak, 257; ironik tarz, 130, 240-1, 249-50; ve kalkış noktası, 111-2; ve romans-gerçeklik gerilimi, 84; Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiği olarak, 83
Roman de la rose ve bahçe *topos*'u, 232-4.
 Roman Kuramı, 22, 130; zamansallık, 80-7
 Romantizm; ve benlik teorisi, 199-200; Bloom'un romantizm mefhumu, 306-8; Fransız eleştirisinde, 228-34; İngiliz Romantizmi, 220-7; yapısalcılarının eleştirileri, 42;
 Rosenberg, Harold, 80
 Rousseau, Jean-Jacques, 43, 45, 115, 116, 127n, 138-70, 175, 191, 197, 202, 228, 229-30, 231, 232, 234-5, 237, 237-8, 292; ve kurmacanın hiçliği, 47; müphem dil konusundaki anlayışı, 141-7; sistematik yanlış okunması, 139
 ruh; durumları ve doğa, 230; Yeats'in teorisi, 199-200; ayrıca bkz. Özne

Sagesse, 206

"Sainte", 159n

Sainte-Evremond, Charles de, 183n

sanal odak, aklın koruması olarak, 40, 48

sanat; barışma olarak, 248, 268; doğaya karşı, 231; ve dolaysız olanın zorunluluğu, 26-7; ve düşüş bilgisi, 77-9; mimetik olarak, 154

Sartre, Jean-Paul, 32, 88, 89, 260

Schein, bkz. kurmaca; simülakrum

Schelling, F. W. Joseph von, 218, 219, 300

Scherer, Jacques, 100

Schiller, Friedrich, 25, 56, 218; ve edebiyat türleri ayrımları, 82-3

Schlegel, Friedrich, 85, 173, 238-9, 240, 256, 257, 259; alegorisi, 219-20; ironi, 248-54; "modern" edebiyat üzerine, 108

Schöne, Albrecht, 216n

schöne Seele, ayrıcalıklı dilin mecazı olarak, 42; bahçe temsili, 230

Seebass, Friedrich, 280

Seele und die Formen, Die, 80, 86

selbstverhülltheit ve eleştirel kendini anlama, 44

sembol; ve alegori, 200, 216-38, 239, 241; ve imge-töz ilişkisi, 237; ve kursesiz mevcudiyet, 24; mecazi dilin

özel örneği olarak, 220; retorik üstünlüğü, 216-8; ayrıca bkz. temsil

Semele, 296

sens, bkz. anlam

ses ve yazı, 141-3; ayrıca bkz. mevcudiyet

Seven Types of Ambiguity, 266, 270

Shakespeare, William, 34, 58, 266

Shelley, Percy Bysshe, 305, 306

sıçrama (Kierkegaardçı); dilin içinden, 253; ve proje olarak eser, 73

signifiant; ve anlamın azalması, 189; ve dil olarak müzik, 157; ayrıca bkz. gösterge

signifié (gösterilen), bkz. anlam

simülakrum; "similakrlığı", 29; ayrıca bkz. temsil

Sokrates, 240

Solger, Friedrich, 73, 85, 219; ironi/sembol/alegori ayrımı, 238-9

Sollers, Philippe, 99n

Some Versions of the Pastoral, 270

söylem, ikincil; birincil metne karşı, 18-9, 24, 25; ayrıca bkz. eleştiri

"Subject-Object Relationship in Aesthetics, The", 71

Spitzer, Leo, 50, 59, 200; üslup incelemelerinde yöntem, 52-3

"Spruch Anaximanders, Der," 287

St. John Gogarty, Oliver, 199

Staiger, Emil, 173

Starobinski, Jean, 33, 122n, 141, 143, 167, 248, 249; ironi üzerine, 246-58; Rousseau üzerine, 140-1

Starr, George A., 233

Statesman's Manual, The, 221

Steiner, George, 315-8.

Stendhal, 43, 199, 241, 257-8

Sterne, Laurence, 240

Stevens, Wallace, 304

Stierle, Karlheinz, 213, 215; Mallarmé okuması, 203-11

stüre, bkz. kalıcılık

Sylvie, 87

Szondi, Peter, Schlegel'ci ironi üzerine, 249-51

şiir sanatı; alegorik ve temsili olarak, 214-5; barışma, 268, 272-7; eleştiri-nin önbilgisi, 61-2; ve modernlik düzyazısı, 197; ve taklit, 199-201; tarihsel hareketi, 211-3; teorisinin sorunlu konusu, 52-3; ve Varlık deneyimi, 290; Varlık sorunu ve pastoral, 271-2; ve Varlık'ın bölünmesi, 268; *Wesen*'i, Hölderlin'de, 283; ayrıca bkz. dil; edebiyat

Şiirin Savunusu, 306

Tableaux parisiens, 256

tahayyül; ve akıl, 184; ve algı, 47; Coleridge'te, 57-8; edimi, 75-9; ideal algı-lama karşısında, 53; ve maksat, 33-4; mimetik, 151; ve romantizm şiiri,

- 305-10
 Taine, Hyppolite, 34
 taklit; ve mevcudiyet, 151-4; müziğin yadsınması olarak, 158; *ayrıca bkz.* mimesis; temsil
Tarih ve Sınıf Bilinci, 80
 tarih; ve ampirik gerçeklik, 35; ve arkeoloji, 67; ve Avrupa eleştirisi, 50-1; Derrida'nın şeması, 166; ve kalkış noktası, 118n; kurmacayla ilişkisi, 103, 165, 191; Marksist kavranışı, 272n; "modern" anlayış, 182; modernlikle barışması, 212; müphemliği, 149; organik, 130; temsil-alegori ilişkisinin, 213-5; temsili-olmayan, 160; yapısalcılıkta şemalaştırılması, 42; ve yazma faaliyeti, 31; Yeni Eleştirinin önyargısı, 50; ve zamansız mevcudiyet, 274-5; *ayrıca bkz.* alegori; zamansallık
 teammüller, 224
 tekrar; alegorik anlamın oluşturucusu, 237; ve edebiyatın varlık tarzı, 189-91; ironide, 251; *kenosis* olarak, 312; ve Mallarmé'de diyalektik oluş, 98; ve mevcudiyet, 160; müzikte, 156; zamansal hareketi, 104, 135-6; *ayrıca bkz. ressassement*
 temsil; ve alegori, 204-5, 211-2, 214-5; anlayış âlemi olarak, 29; düz ve mecazi, 161, 322; edebiyatın temsili, 188; hakikat, 24-5, 27; ve mevcudiyet, 152-3; mükerrer ve anlık olarak, 185-6; müphemliği, 151; resim ve müzikte, 152-4; retorik teorisinde, 164; Rousseau'nun teorisi, 155; ve simülakrın "simulakrlığı", 29; ve taklide dayanmayan şiirler, 199-200; temsilin kaybı ve benlik, 201; *Tombeau de Verlaine*'de, 206-11; varlıkların, 290; *ayrıca bkz.* taklit; metafor; mimesis; sembol
 tersine çevrilme; özned, 106; süreksiz *moment de passage* olarak, 118-21; ve yazılı dilde ayrılma, 125-6; zamansal ve uzamsal anlamda, 102-4; *ayrıca bkz. kehre*
tessera, 310-1
 "The Sacrifice", 269
 Theokritos, 182
 Thialet, Georges. *bkz.* Poulet, Georges
 Thibaudet, Albert, 87, 110n, 207
 tin; Hegel'in *Fenomenoloji*'sinde, 82, 284, 299-300; ve nesne, 269; ve zihinsel dinginlik, 75; *ayrıca bkz.* zihin; özne
Tinin Fenomenolojisi, 42, 284, 297, 297n
 Tiziano, 153n
 "To Spring", Blake, 235
 "To Summer", Blake, 235
 Todorov, Tzvetan, 135n; içsel eleştiriyeye karşı, 135-7
 Tolstoy, Lev, 87, 258
Tombeau de Baudelaire, *Le*, 213
Tombeau de Verlaine, okuma(lar), 203-11
Tombeaux şiirleri, 205, 210, 213
Toplum Sözleşmesi, 169
Tragedyanın Doğuşu, 168
 Turner, Walter James, 199
 tutku; analojisi, doğayla, 230; doğanın göstergeleri, 151-2; ve gözlem, 229; ihtiyaç karşısında, 162-3; ve süreç olarak kurmaca, 160; *ayrıca bkz.* bilinç; metafor
 Ullmann, Stephen ve Spitzer'in yöntemi üzerine değerlendirme, 52-3
 unutmama; edebi yaratıcılığın kaynağında, 94-5, 112-3; geçmişin, 175-9; Varlık'ın, 104, 284-5
 uyumsuzluk; gösterge ile anlam arasında, 40-1; kendi kendisinin bilgisinde, 244; önerme ile yorum arasında, 8-9, 138; teori ile pratik arasında, 28; *ayrıca bkz.* körlük; içgörü
 uzam ve zaman, 74-5, 113, 114, 195-6, 237
 "Über die Unverständlichkeit" ve Schlegel'in "ironinin ironisi", 251-2
 Üslup incelemeleri; edebiyata yaklaşım, 50; Spitzer'in metodolojisi, 52-3

Valéry, Paul, 107, 197, 202

varlık; ve bilinç, 64, 100, 270; ve dola-
yım-sızlık, 294; edebiyatta, 187-8;
görünüşe karşıt olarak 25n; ve kuru-
cu süreç, 263-4; olumsuz hareketi,
101; ve kendini tanımlama, 97; mevcu-
diyet olarak, 141; ve zamansallık
tarzları, 74; ayrıca bkz. varlık (*étant*);
Varlık (*Être*); ontoloji

varlık (*étant*); Varlık'ın tezahürü olarak,
284; mevcudiyette desteklenen, 290;
Varlık tarafından aşılın, 292; ayrıca
bkz. varlık; Varlık (*Être*)

Varlık (*Être*); adlandırılması, 23, 293,
295-8; ve benlik, 127-8; ve bilgi,
269; bilinci, 296; dilde, 287-8; ve gü-
zellik, 47; doğa olarak, 290-1; iki bo-
yutu, 293; mevcudiyeti, 283-4, 286,
289; ve *néant*, 159; sorunsalı, 271-2;
şairlerle ilişkisi, 291-2; ve şiirsel
muğlaklık, 268; tezahür olarak, 26;
ortaya çıkışı, 104; var olanda (*étant*)
tezahürü, 284; ayrıca bkz. Varlık;
varlık (*étant*); mevcudiyet; *wesen*

Varlık ve Zaman, 59, 68, 73, 127, 285

Varoluş; dikey düzlemde, 75; geçmişlik
(*Gewesensein*) olarak, 177-8; içeri-
ğin varoluşa indirgenmesi, 25; ve ta-
rihin içselliği, 174; ayrıca bkz. *Dasein*

Varoluşçuluk, 88; ve algı, 64-5

Verbal Icon, The, 54

Verbildlichung. bkz. Temsil

Vergegenständlichung, alegoride, 204

Verhaeren, Emile, 35

Verlaine, Paul, 36, 213; Mallarmé'nin
Verlaine üzerine düzyazı metni, 206-

7; ayrıca bkz. *Tombeau de Verlaine*

Vermittlung, bkz. dolaylılık

Verstiegenheit, şiirsel kişilikte, 76-7

Vico, Giovanni Battista, 197

Vielé-Griffin, Francis, 5

Villiers de l'Isle-Adam, Philippe, 36

Voltaire, Françoise Marie Arouet de, 42

"Vom nutzen und Nachteil her Historie
für das Leben"; ve modernlik olarak
yaşam, 174-80

"Von der Hinfälligkeit des Schönen und
der Abenteuerlichkeit des Künst-
lers", 73

Vorhabe, anlayışın ön-yapılandırması
olarak, 60

Vossler, Karl, 200

"Voyage, Le", 75

Wagner, Richard, 168-9, 213

Wahl, Jean, 260, 278n

Wahrheit und Methode, 59, 217

Wanderings of Oisín, The, 306

Wasserman, Kont, 223-7, 305

Wellesley, Dorothy, 199

Wesen; mevcutların mevcudiyeti olarak,
290; ve romantik şiir, 251; ve şiir,
283; ve Varlık, 294; yaşamdan ayrı
olarak, 83-4; ayrıca bkz. varlık

Weston, Jessie, 274n

Wheelwright, Philip, 274n, 275, 276

Whitehead, Alfred North, 57

Wider den missverstandenen Realismus,
80

"Wie wenn am Feiertage...", 282, 285;
Heidegger'in yorumları, 289-98

Wiederspiegelung; Lukács'ın sanat te-
orisi, 87

Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları, 42,
240

Wimsatt, William K., Jr., 55-6, 235, 315;
maksat kavramı, 54; romantizm tanı-
mı, 222-3

Winckelmann, Johann Joachim, 217

Wordsworth, William, 76, 215, 222,
225, 227, 228, 235-8, 256, 306, 307,
311; "Lucy Gray şiirleri", 254

yalancılaşma; birlik içindeki doğaya
karşı, 82-4; olayı, 148; ontolojik, 97,
272-3; yazar-eser ilişkisi olarak, 93-
4; zamanın sağaltıcılığı, 130

yadsıma, bkz. olumsuzlama

Yale Review, 80

yanlış anlama; ve hata, 269-70; Rousse-
au'nun teorisi, 164

yanlış; doğrıyla iç içeliği, 9; ayrıca bkz.
hata

yanlış okuma, 310
 yansıma; ve dolaysız mevcudiyet, 141-2; ironik şiir, 250-1; ironik özne, 249-50; ve modernliğin kendiliğindenliği, 171-3; ve özdeşleştirme, 270; *ayrıca bkz. dédoublement*
Yapı Ustası, Verstiegtheit'in temsili olarak, 77
 Yapıbozumculuk, 144; edebiyat yorumu olarak, 168
 Yapısalcılık, 19, 33, 89, 227; ve düzyazı, 198; ve modernlik paradoksu, 193; ve öznenin bastırılması, 40-1, 48-9, 63; ve romantizm eleştirisi, 42; ve sosyal bilimler metodolojisi, 51; Yeni Eleştiri ile karşılaştırma, 62-3
 yargı; okurda, 68; yargı edimi olarak modernlik, 178;
 yaşam, *bkz. Leben*
 yazar; kendi kendinin okuru olarak, 69-70, 92-5; ve okur ilişkisi, 122-4, 262-3, 323-7; *ayrıca bkz. benlik; özne*
 yazı; ve dilin kökeni, 144; edebiyat ve tarih, 180-2; *ayrıca bkz. Ecriture*; dil *Yazının Sıfır Derecesi*, 260
 Yeats, William Butler, 8, 201, 206, 210, 215, 306; "ruh" kuramı, 199-200
 Yeni Eleştiri, 11, 16, 19, 22, 129, 216n; biçim ve maksat, 50-65; içgörü, 131; tarih-karşıtı önyargısı, 50; ve yapısal-cılık, 62-3; *ayrıca bkz. Biçimci Eleştiri*
 Yeni-Kantçılar, 18
 yorum; ve anlatı, 135; bilişsel yapısı, 59-60, 163-5; ve dilin eylemi, 182-5; ve edebiyat tarihi, 194; ve gösterge-anlam ilişkisi, 40; hata olasılığı olarak, 170; metinsel sorunu, Hölderlin'de, 281-3; ve okuma, 90-3, 105-6; ve poetika, 134; Varlık'a uygulanamazlığı,

287-8; ve yapıbozum, 167-8
 yorumbilgisel döngü; ve şeyleştirilmiş metin, 131; zamansal yapısı, 59-62
 yorumlama süreci; şiirsel birliğin infila-kı olarak, 58; *ayrıca bkz. yorumbilgisel döngüsellik*
 zaman; alegorinin oluşturucusu olarak, 237; aşkınlık, 119-21; ve benlik-doğa ilişkisi, 226; birleştirici ilke olarak, 86-7; ve *cogito*, 115; ve kurtarıcı tarihin zamansızlığı, 274-5; organik ve ironik düzeylerde, 131; ve öznedeki ayrılma, 125-6; ve peşi sıra gelme, 117; sembol açısından, 237; ve süre, 114; ve şimdinin anısı, 185-90; tarihsel poetikada, 273-4; ve uzam, 74-5, 113, 195-6; uzlaştırıcı, 130; ve Varlık'ın sürdürülmesi, 289; yanılsamalı sürekliliği, 113; *ayrıca bkz. tarih; zamansallık*
 Zamansallık; alegorinin, 253-8; ve anlayış edimi, 104-5; Bloom'un eleştirisinde, 310-3; dilin doğurduğu, 255-6; ve ironi, 252-9; kendinden geçmişlik niteliği, 285; kıymetsiz ve sahici, 73-4; ve merkez ile köken, 110; ve mevcudiyet yanılsaması, 159; mutlak mevcudiyetin, 293; ve müzik, 157-8; ve olumsuz özbilgi, 238; ve retorik, 216-59; ve süreksizlik, 86; şeyleştirilmiş zamansallık, 87; ve tarihsel değişebilirlik, 177-8; ve tersine çevrilme, 102-3; ve yaşam (*Leben*), 175; yorumbilgisi süreci, 60-2; *ayrıca bkz. zaman*
 "Zamansallık Retoriği", 11, 16
 zihin; ve doğa, 222-4, 229, 270; nesneyle birliği, 223, 277; ve roman bilinci, 81-2; *ayrıca bkz. ruh; özne*

metis eleştiri

René Girard
Romantik Yalan ve
Romansal Hakikat
Edebi Yapıda Ben ve Öteki

Samuel Beckett
Proust

Tzvetan Todorov
Poetikaya Giriş

Georg Lukács
Roman Kuramı

Roland Barthes
Yazının Sıfır Derecesi

Tzvetan Todorov
Fantastik

Mihail M. Bahtin
Dostoyevski Poetikasının
Sorunları

Theodor W. Adorno
Edebiyat Yazıları

Franco Moretti
Mucizevi Göstergeler
Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine

Elaine Scarry
Kitapla Hayal Etmek

Ian Watt
Romanın Yükselişi
Defoe, Richardson ve
Fielding Üzerine İncelemeler

Adam Phillips
Hep Vaat Hep Vaat
Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine
Denemeler

Paul de Man
Körlük ve İçgörü
Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine
Denemeler

METİS ELEŞTİRİ

Adam Phillips

HEP VAAT HEP VAAT

Edebiyat ve Psikanaliz
Üzerine Denemeler

Çeviren: Ferit Burak Aydar

Edebiyatla psikanaliz arasındaki ilişkiye yoğunlaşan denemelerinde şu soruları soruyor Adam Phillips: Psikanaliz ve edebiyat ne işe yarar? Ortak noktaları ve farkları nelerdir? Bu iki alana neden yöneliriz? Psikanaliz vaatlerini yerine getirebildi mi?

Phillips'i, psikanalizden hareketle edebi, kültürel ve siyasi analizler üreten çağdaşı pek çok yazardan ayrı ve özel kılan şey, meslekten psikoterapist olmasına rağmen, psikanalize yaklaşımındaki alçakgönüllülük ve onu hayatı anlayıp anlatmanın olası yollarından yalnızca biri olarak görmesidir. Psikanalizi mutlak bir hakikat ve kişinin kendisi hakkında bilgilenmesinin temel bir aracı olarak ele almaktan çok, mutluluk ve ilham arayışında işe yarayabilecek söz dağarcıklarından biri olarak görür. "Benim açımdan —birçok nedenden ötürü— her zaman yalnızca bir kategori olmuştur, o da edebiyattır; psikanaliz onun bir parçası haline gelmiştir," der. Bu kitabı da öyle: Psikanalizin, edebiyatçılara kendi gizli saiklerini öğretmeye kalkışmak yerine, edebiyattan öğrenmesi gereken çok şey olduğunu teslim ediyor Phillips. Okura ilginç sorular yönelten, mevcut kalıpları zorlayan bu denemelerin zevkle ve çok şey öğrenerek okunacağından eminiz.



METİS ELEŞTİRİ

Ian Watt

ROMANIN YÜKSELİŞİ

Defoe, Richardson ve
Fielding Üzerine İncelemeler

Çeviren: Ferit Burak Aydar

Yirminci yüzyılda edebiyat tarihi ve eleştirisi alanının en etkili olmuş, en çok alıntılanmış ve tartışılmış klasiklerinden biri olan *Romanın Yükselişi* nihayet Türkçede.

Ian Watt on sekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatının önde gelen üç romancısı, Defoe, Richardson ve Fielding'in kitaplarına dair gayet özgün ve derinlikli yorumlar sunarak, bu romancıların modern roman geleneğinin oluşumundaki önemli rollerini araştırıyor. Bağlamsal eleştirinin seçkin örneklerinden birini sunarak, ele aldığı romanları Batı tarihinin belirgin dönemeçleriyle ilişkilendirerek değerlendiriyor: Orta sınıfların ve ekonomik bireyciliğin yükselişi, on yedinci yüzyıldaki felsefi yenilikler, kadınların toplumsal konumundaki karmaşık değişimler gibi "dışsal" etkenlerin modern roman tahayyülünün biçimlenmesinde nasıl bir rol oynadıklarını inceliyor.



METİS ELEŞTİRİ

Elaine Scarry

KİTAPLA HAYAL ETMEK

Çeviren: Bülent Doğan

Kitapla Hayal Etmek, edebiyat eleştirisi, felsefe ve bilişsel psikolojinin parlak bir sentezini yaparak daha önce üzerinde pek çalışılmamış bir alan açıyor: Edebiyat eserlerinde tasvir edilen kişileri, sahneleri, ayrıntıları biz okurların zihinlerimizde nasıl olup da canlandırabildiğimizi, kitaplarla nasıl hayal kurabildiğimizi ve örtük talimatlarla oluşturduğumuz bu hayallerin neden çoğu kez gerçek hayatta kendi başımıza kurduğumuz hayallerden çok daha canlı ve kalıcı olabildiğini inceliyor. Şair ve yazarların bazen bilinçli, çoğunlukla da bilinçsiz olarak başvurdıkları tekniklerle bize hayal etmeyi nasıl öğrettiklerini gösteriyor. Scarry, bu türden beş teknik belirliyor: Işık Yakma, Seyreltme, Ekleme ve Çıkarma, Germe, Katlama ve Eğme ve nihayet Çiçekli Varsayım. Özellikle Flaubert, Emily Bronte, Thomas Hardy, Tolstoy, Huysmans ve Woolf gibi romancıların ve Homeros, Wordsworth, Whitman, Rilke, Heaney ve Ashbery gibi şairlerin eserlerinden alıntılarla örnekliyor bu teknikleri. Scarry kitap boyunca okuru sık sık zihninde belli imgeleri canlandırma ve hareket ettirme deneyleri yapmaya da davet ediyor. Böylece kitabın başlarında dalında hareketsiz hayal etmeye davet edildiğimiz ispinozu son bölüme geldiğimizde rahatça uçurabiliyoruz.

Edebiyatla ilişki kurma biçimimizi ve okuma anlayışımızı kökten dönüştürüp zenginleştirecek, yazarın konusuna yaklaşırken gösterdiği samimi heyecanın hemen okura da sirayet ediverdiği son derece özgün ve güzel bir kitap bu. Çiçeklerle dolu sayfalarında bir dolu kelebek ve kuş uçuyor üstelik.



METİS ELEŞTİRİ

Franco Moretti

MUCİZEVİ GÖSTERGELER

Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine

Çeviren: Zeynep Altok

Bir yandan trajediler, *Ulysses*, *Çorak Ülke* ve Balzac romanları gibi "yüksek edebiyat" klasiklerini, bir yandan da Dracula ve Frankenstein gibi kült korku romanları, Sherlock Holmes öyküleri ve "acıklı" çocuk edebiyatının ünlü örnekleri *Çocuk Kalbi* ve *Pal Sokağı Çocukları* gibi "kitle kültürü" ürünlerini aynı esprili üslupla yorumlayabilen denemeler... Yazarın temel meselesi bu edebi eserlerde yazıldıkları dönemin toplumsal endişelerinin nasıl özgül ifadeler kazandığını çözümlemek. Edebiyat tarihçisi ve sosyoloğu Moretti, bir klasik haline gelmiş bu kitapta eleştiriye pırıltılı ama içi boş spekülasyonlardan kurtarıp, "yanlışlanabilir argümanlar" üreten bir disiplin haline getirecek özgün bir metodoloji geliştiriyor.

Kitabının bir yerinde şöyle diyor Moretti: "Fazla kolay ağlayabilen insanlardan şüphelenmek gerekir. Ama hiç ağlamayan bir insan daha da kötüdür çünkü ağlamakla insan en azından dünyayla barışırken önemli bir şeyleri de yitirdiğini –yani bunun barışmadan ziyade yenilgi olduğunu– kabul etmiş olur. Ve yenildiği gerçeğini –sırf gözyaşlarıyla bile olsa– kabul eden bir kimsenin, içindeki intikam ateşinin tamamen sönmeyeceğini, günün birinde sakatlanmış bir insanlık durumuna teslim olmamaya karar vereceğini umabiliriz." Bilgilenme tutkumuzun kökenini, değerlerimizle halihazırdaki gerçeklik arasındaki can yakıcı gerilimde gören bu kitabı severek okuyacaksınız – salt edebiyat eleştirisi olarak değil, yaşadığımız hayatın da eleştirisi olarak.



METİS ELEŞTİRİ

Theodor W. Adorno EDEBİYAT YAZILARI

Çeviri: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak

Adorno'dan kültürel göndermelerini ve Türkçede okunabilirliğini gözeterek seçtiğimiz on edebiyat yazısı var kitapta... Kavramlaştırma Adorno'ya göre, farklı şeylerin ve olguların bir kalıba dökülmesi, tikelin genele indirgenmesidir – kuşkusuz eleştirel metinlerin de yaptığı budur sonuçta. Kitap için yazdığı Sunuş'ta Orhan Koçak Adorno'nun buna karşı başvurduğu özgürleştirici stratejiyi şöyle açıklıyor:

"Sanat yapınının gibi özgürleştirici bir ters akıntıdır bu... Genele karşı tikelin haklarını korumak, 'bir şeyin bir an için bile olsa başka bir şey için değil de sırf kendisi için belirebileceği' bir düşünsel ufku açılmasına çalışmak.... Ne var ki bu ufuk yine de düşünseldir, kavramlarla tasarlanmaktadır. Adorno, bu uzlaşmaz karşıtlığın bütün gerilimini kaydeder; ama onu donmuş, kımıldısız bir karşıtlık olarak bırakmaz: Bu açıdan tıpkı ustaları Hegel ve Marx gibi, karşıtlığı işletir, işlemeye bırakır. Genelliklerin, genelgeçer yargıların içinde rahat edemez denemeci; ama her zaman tikelden genele ilerleme gereğini de hisseder, çünkü o tikel 'şey'in de o tikellik noktasında bırakıldığında inatçı bir körlükten, hatta bir yalandan başka bir şey olamayacağını sezmektedir."



Paul de Man Körlük ve İçgörü

Edebiyat eleştirisini alanının yirminci yüzyıldaki en önemli isimlerinden Paul de Man'ın, okumanın problemlili yapısına yoğunlaşan, ve edebiyatla ilgilenenlerin birer okur olarak kendi rollerine ilişkin varsayımlarını sorgulayan, geniş etkili ve klasikleşmiş eseri Körlük ve İçgörü nihayet Türkçede.

De Man bu kitaptaki denemelerinde başka edebiyat kuramcıları gibi doğrudan edebiyat eserlerinden değil, edebiyata bakışlarındaki derinlik herkeşçe kabul edilmiş olan eleştirmenlerden hareketle geliştiriyor düşüncesini. Blanchot, Lukács, Poulet, Derrida, Heidegger, Bloom gibi eleştirmenlerin, inceledikleri metinlerin yapısı hakkındaki bulgularının, en başta model olarak kullandıkları genel anlayışla çeliştiğini gösteriyor. Bu yazarların pek de farkında olmadıkları, kör noktalarını oluşturan bu çelişki ve uyumsuzlıkların aslında onları beslediğini, "en iyi içgörülerini, bu içgörülerin çürüttüğü varsayımlara borçlu olduklarını" gösteriyor. De Man'a göre "modern eleştirmenler edebiyatı gizeminden arındırdıklarını zannettiklerinde aslında edebiyat onları gizeminden arındırıyordu; ama bu, zorunlu olarak bir kriz biçiminde gerçekteştiğinden, kendi içlerinde olanlara kördürler. Tam da edebiyatın hesabını gördüklerini iddia ettikleri anda edebiyat aslında her yerededir; antropoloji, dilbilim, psikanaliz diye adlandırdıkları şey, aynen Hydra'nın başı gibi, her kesildiğinde yeniden zuhur eden edebiyattan başka bir şey değildir."

Edebiyatla ve edebiyat kuramıyla ilgilenenlerin yanı sıra, beşeri bilim alanlarında çalışan bütün araştırmacıların da dikkatle okuması gereken, zorlu ama zihin açıcı bir klasik.

Metis Eleştiri

ISBN-13: 978-975-342-643-5



9 789753 426435



Metis Yayınları

www.metiskitap.com