

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>

ESTETİK bilinçdışı

Jacques Rancière



ARA-İk

JACQUES RANCIÈRE

ESTETİK BİLİNÇDİŞİ

Fransızcadan Çeviren
Kenan Sarıalioğlu



İçindekiler

Konunun kusuru	15
Estetik devrim	21
Dilsiz sözün iki biçimi	29
Bir bilinçdışından ötekine	37
Freud'un düzeltmeleri	45
Ayrıntının farklı kullanımları	51
Bir hekim başka bir hekime karşı	57

Estetik bilinçdışı

“Estetik Bilinçdışı” başlığı altında Freud'cü bilinçdışı kuramının estetik alanına uygulanmasından söz etmeyeceğim¹. Bu çalışmada sanat psikanalizinden, ya da tarihçilerin ve sanat filozoflarının Freud'cü ve Lacan'cı tezlerden ödünç aldıkları çok sayıdaki yerleşmiş kavramdan da söz etmeyeceğim. Psikanalitik kuramın bakış açısıyla konuşabilmek gibi bir uzmanlığım yok. Ben bambaşka bir şeyle ilgileniyorum. Burada Freud'çu kavramların, edebi metinler ya da plastik yapıtların çözümlemesine ve yorumlanmasına nasıl uygulandıklarını da anlamaya çalışmıyorum. Tersine, çözümleyici yorumlama biçimleri ve kavramların birbirine uygunluğunun gösterilmesinde, bu metinlerin ve yapıtların yorumlanmasının nasıl olup da stratejik bir öneme sahip olduklarını anlamaya çalışıyorum. Burada sadece Freud'ün özellikle birkaç yazar ve sanatçıyla, Leonardo Da Vinci'nin yaşam-öyküsüne, Michel Ange'in *Musâ'sına* ya da Jensen'in

1. Bu metin, Didier Ctomphout'nun ricası üzerine, Ocak 2000'de Psikanaliz Okulu çerçevesinde Brüksel'de verilen iki konferanstan doğdu.

Gradiva'sına adadığı kitaplar ve makalelerinden söz etmiyorum. Genellikle onun tanıtlamalarını destekleyen metinler ya da çeşitli edebi kişiliklerden de söz ediyorum; örneğin, hem çağdaş yapıtlardan alınan örnekler, hem ulusal gurur kaynağı haline gelmiş edebiyat eserleriyle, Goethe'nin *Faust*'u, Alphonse Daudet'nin *Sapho*'su gibi metinlerden *Düşlerin yorumu*'na dek yapılan çok sayıdaki göndermeden söz ediyorum.

Araştırmacıyı örnekler konusunda sorgulamak, ona neden özellikle Micel-Ange'ın *Musa*'sı ya da Leonardo'nun *Defterler*'indeki notla ilgilendiğini sormak işe tersinden başlamak demek değildir. Daha önce meslektaşları, psikanalizin babasının On Buyruk'un bekçisiyle özdeşleşme koşullarını ya da bir çaylak ile bir akbabayı hangi amaçla birbirine karıştırdığını açıkladılar bize. Burada söz konusu olan şey Freud'e psikanaliz uygulamak değildir. Seçtiği yazın ve sanat figürleriyle ilgilenmemin nedeni, beni Kurucu'nun analitik romanına göndermeleri değildir. Beni ilgilendiren, bu yazın ve sanat çalışmalarının neyi kanıtlamaya yaradıkları ve bir kanıt yerine geçmelerini sağlayan şeyin ne olduğudur. Oysa, bu figürlerin çoğu sıradan bir ayrıntıda derin anlamlar, apaçık olanda derin bir gizem, anlamdan yoksun görünende bir anlam olduğunun kanıtı olarak kullanıldılar. Bu figürler, analitik çözümlemenin kültürel formasyonları yorumlama kapasitesini kanıtlamaya yarayan bir *malzeme* değildir. Bunlar düşüncenin ve düşünce olmayanın (non-pensée), maddi olarak duyulabilir olanın düşüncedeki belli bir mevcudiyet tarzının, anlamsız olandaki anlamın ve bilinçli düşüncedeki

irade dışının, varoluşla belli bir ilişkisinin *tanıklıklarıdır*. Kısaca, eğer doktor Freud pozitivist meslekdaşlarının “sıradan” olgular olarak gördükleri ve ilgilenmedikleri şeyleri kendi düşüncelerini kanıtlayan “örnekler”e dönüştürüyorsa bunun nedeni onların zaten bilinçaltına özgü tanıklıklarıdır. Bunu başka türlü de ifade edebiliriz: Eğer bilinçdışına özgü psikanalitik bir kuram formüle edilebilirse, bunun nedeni klinik evren dışında kalan alanda bilinçdışına özgü bir tür düşüncenin önceden var olmuş olmasıdır. Zaten sanat yapıtları ve edebiyata ait alan, bu açıdan, “bilindışı”nın varlığını gösteren ayrıcalıklı bir alan gibi tanımlanmaktadır. Bu yüzden ben, Freud’cu kuramın daha önceden bilinen “bilinçdışı düşünce” açıklamasına neden takılmış olduğunu ve buna bağlı olarak estetik alanına egemen bir biçime dönüşen ve gelişen düşünce özelliklerine sahip olan ve olmayan şey ilişkisini sorgulamaya çalışacağım. Yapmaya çalışacağım şey estetik düşüncenin sınırları içinde, analitik yorumlamanın sicilli karşılığı olan Freud’un ‘estetik’ incelemelerinin araştırılması olacak.

Bu tasarı öncelikle bizzat estetik nosyonuna ilişkin bir açıklama gerektirir. Estetik, bana göre, sanatı ikame eden bir disipline ya da bilime işaret etmez. Estetik, kendini sanatsal seçimlere açan ve bunların neden düşünsel seçimler olduğunu ifade etmeye özen gösteren bir düşünce tarzına işaret eder. Konuyu daha temelden alırsak, bu, sanatsal düşüncenin -sanat yapıtlarıyla ortaya konan düşüncenin- belirli bir tarihsel rejimidir, yani sanatsal seçimleri düşünce seçimleri olarak değerlendiren bir düşünce görüşüdür.

Estetik sözcüğünün sanatsal düşünceyi belirtmek için kullanılmasının daha yeni olduğunu biliyoruz. Onun soykütüğü genellikle Baumgarten'in 1750 yılında bu başlık altında yayımladığı yapıta ve Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne dayanır. Ancak bu işaretler tam belirgin değildir. Gerçekten de, Baumgarten'in yapıtında estetik terimi hiçbir şekilde sanat kuramını imlemez. Bu sözcük orada duyulur bilgi alanını, açık ve farklı mantık bilgisine karşıt olan açık ama yine de bulanık olan bu bilgi alanını gösterir. Bu soykütüğü içinde Kant'ın durumu da sorunsaldır. Duyarlık (sensibilité) formları kuramını betimlemek için estetik sözcüğünü Baumgarten'den ödünç alan Kant duyulur olanın idesini bulanık bir anlaşılabilirlik olarak kabul etmez. Ona göre estetik, bulanık bilgi (connaissance confus) kuramı olarak düşünülemez. *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde "estetik"i kuram olarak tanımaz. O ancak, bir nesneler alanını değil de bir yargı (judgement) tipine işaret eden "estetik" sıfatını tanır. Bu sadece, aralarında Schelling'in, Schegel (Karl Friedrich ve August Wilhelm von, -çn.) Kardeşlerin ya da Hegel'in yazılarının yer aldığı Kant-sonrası romantizm ve idealizm bağlamında söz konusudur: bu bağlamda estetik, -terimin temellük edilmезliğine ilişkin açıklamadan ısrarla kaçınarak- sanatsal düşünceyi -sanat yapıtlarıyla ortaya konan düşünceyi- ifade eder. Sadece estetik adı altında, sanatsal düşünce ile belli bir "bulanık bilgi" idesi arasında tuhaf bir özdeşleşme olur: sanatı, kendi dışında varolan, düşünce olmayanla özdeş bir düşünce alanına dönüştürmekle. Baumgarten'de bulanık olan duyarlılığın sözde idesi ile

Kant'ın heterojen duyarlık idesi arasındaki çelişkileri yeniden birleştirdiği için yeni ve paradoksal bir idedir bu. Yani o, "bulanık bilgi"yi en küçük de olsa bir bilgiye değil, ama tam anlamıyla *düşünmeyen düşünceye*' dönüştürür.

Başka türlü söylersek "estetik", "sanat" alanını belirtmek için yeni bir ad değildir. O bu alanın özel bir görünüşüdür. Bu, daha önce genel bir poetika kavramını düzenleyen şeyin üstüne atılan yeni bir başlık değildir. Bu, sanat düşüncesi rejiminde bir dönüşümün işaretidir. Ve bu yeni rejimin konumu hem bir yer hem de kendine özgü bir düşünce idesi inşa eder. Benim varsayımım, Freud'cü bir bilinçdışı düşüncesinin, bu sanat düşüncesi rejimi ve bu rejime içkin olan düşünce idesi temelinde mümkün olamayacağıdır. Ya da, şöyle de denebilir, Freud'cü düşünce, Freud'ün sanatsal referansları ne denli klasik olursa olsun, sanat alanında poetikanın egemenliğine son verip *estetiğin* egemenliğini ilan eden devrim temelinde mümkün olur ancak.

Freud'cü kuramda belirli sayıdaki nesnelerin ayrıcalıklı yorumlanma biçimlerinin, sanatsal

1. Bugün egemen bir kesimin, estetiğe ilişkin Kant'ın Aydınlanına düşüncesini özetlerken formüle ettiği gibi beğeni yargısı eleştirisinin gerçek hedefinden sapmış olmasına üzüldüğü biliniyor. Ama sadece var olan bir şey yolundan sapabilir. Estetik, hiçbir zaman bir beğeni yargısı kuramı olmadı. Onun yeniden böyle olmasını dilemek, devrim öncesi "liberal bireycilik"ın o yitlik cennetine "dönüş"ün bilinen nakaratından başka bir şey ifade etmez.

düşüncedeki *estetik* düzenleniş içinde bu nesnelerin değişen statülerine nasıl bağlı olduklarını gösteren önermeleri açıklamak ve kanıtlamak istiyorum. Bunun için, Sezar'ın hakkını Sezar'a vererek, psikanalizin hazırlanmasında merkezi bir kişilik olan Oedipus'tan hareket edeceğim. *Düşlerin Yorumu*'nda Freud 'efsanevi bir malzeme' bulunduğunu ve bunun evrensel dramatik etkisinin, çocuk psikolojisinin verileriyle evrensel uyumuna dayandığını açıklar. Bu malzeme Sophokles'in dramıyla aynı adı taşıyan Oedipus Efsanesidir¹. Freud böylece Oedipus'cu dramatik şemanın bir evrenselliğini iki yönlü bir görünüm altında ortaya koyar: hem evrensel çocuksu arzular ve bunları bastırmanın evrenselleşmesini açıklamanın, hem de gizli kalmış bir sırrı açığa çıkarmanın örnek bir biçimi olarak. Kral Oedipus'un sanatıyla birlikte yavaş yavaş gelişen ve ilerleyen açığa çıkarma, psikanalitik bir sağaltım çalışmasıyla karşılaştırılabilir. O böylece aynı evrensellik savı içinde, üç şeyi biraraya getirir: insan ruhunun genel bir eğilimini, kurgusal olarak belirlenmiş bir malzemeyi ve örnek olarak konulmuş dramatik bir şemayı. O zaman soru şudur: Bu uygunluğu (adéquation) ileri sürme ve bunu, kanıtlamasının merkezi yapma olanağını Freud'e sağlayan nedir? Ya da, başka türlü soralım: burada Oedipus hikayesinin ve Sophokles tarafından kullanılan açığa çıkarma şemasının evrensel dramatik etkisinin payı nedir? Sorunu bu verimli malzemeyi

1. *Düşlerin Yorumu* (L'interprétation des rêves, çev. Ignace Meyerson, Paris, PUF, 1967, s. 227-228.)

istismara hazır bir dramaturg adayının bu zorlu deneyiminin bana sağlayacağı bir örnek yardımıyla ortaya koyacağım.

Konunun kusuru

Yıl 1659, Corneille, karnaval şenlikleri için bir trajedi siparişi alır. Yedi yıl önce, Pertharite'den* çıkan başarısızlıktan beri sahneden uzak olan yazar için dönüş yapma fırsattır bu. Yeni bir başarısızlığı göze alamaz ve trajedisini yazmak için sadece iki ay'ı vardır. Başarı şansını olası en yüksek duruma getirmek için, sadece Fransız sahnesi için "çevirip", uyarlaması gereken ve daha önce ünlü örneklerce ele alınmış olan özellikle trajik bir konu arar. Ve bir *Oedipus* yazmayı tercih eder. Oysa bu çörsüz konunun tuzaklarla dolu olduğu hemen ortaya çıkar. Bu yüzden, Corneille parçalara ayrılması imkânsız olan kısımları ortadan kaldırmak adına, Sophokles'i tamamen nakletmekten vazgeçme ihtiyacı duyar ve Ödip suçluluğunu açığa çıkaran şemanın biçimini bütününüyle değiştirir. "O uzak çağlarda mucize sanılan şeyin bizim çağda korkunç görülebileceğini, bu bahtsız prensin oyuk gözlerini yansıtan o belâgatli ve tuhaf betimleme tarzının ve o benzersiz ilk nüshalarda beşinci perdeyi tümünüyle işgal eden bu kanlı oyuk gözler gösterisinin bizim izleyici-

* Pertharite, roi des Lombards (Lombard'ların kralı Pertharite, 1651 -çn.)

lerimizin en dikkat çeken kesimi olan kadınlarınıza iğrenç geleceğini ve onların tiksintisinin onlara eşlik edenlerin eleştirisini kolayca üzerine çekeceğini ve nihayet bu oyunda ne aşkın ne de başka kadınların bir payı olduğunu, bütün bunların bizi kamuoyuna kazandıran temel övünç kaynaklarımızdan yoksun olduğunu gördüm¹.” Anlatılan sorunlar, enste ilişkin verilere dayanarak değil; teatral fizikaliteye, açığa çıkarma şemasına ve kurgu düzenlemesine dayanarak çözülür. Kısaca, bu üç nokta daha önce düşünülen basit nakletmeyi olanaksız kılar. Oedipus'un oyuk gözlerinin dehşeti ve aşk ilişkisinin olmayışı, gerçekten de, kehanetleri kötüye kullanmanın sonucudur: Bu kehanetler muammanın anahtarının anlaşılmasını kolaylaştırırlar ve olasılıkla muamma çözücüsünün kör-lüğünü pek az belli ederler.

Kısacası, Sophokles'in açığa çıkarma şeması sadece söylenmesi gereken şeyi fazla göstererek ve örtük kalması gereken şeyi çok erken göstererek hataya düşer. O zaman Corneille'in bu kusurları düzeltmesi gerekir. O da, kadınların duyarlılığını gözettiği için Oedipus'un oyuk gözlerini sahne dışında bırakır. Ancak Trésias'ı da orada bırakır. Bu tutum, Sophokles'te merkezi olan sözel çatışmayı ortadan kaldırır ya da bilen -sözü olsa bile- söylemek istemediği, bilmek isteyen ise aradığı gerçeği açığa çıkaran sözlerini dinlemeyi reddeder. Suçlu soruşturmacı ile hakikat arasındaki bu saklambaç oyununun yerine, seyirci için çok açık olan bir oyun, modern bir entrika, tutkuları ve

1. Corneille. *Bütün yapıtları*. Paris, Gallimard, Coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1987, Cilt III, s. 18.

suçlunun kimliğine ilişkin belirsizlikleri kışkırtan, tartışmalı ilişkileri kapsayan bir entrika koyar. Sophokles'te eksik olan aşk hikayesi burada işe yarar. Corneille Oedipus'a onun tarafından tahtından yoksun bırakılan Dirke adlı bir kızkardeş verir; Dirke'ye de Thésé" adlı bir aşık. Dirke'nin babasının yaşamına malolan seyahatten kendini sorumlu tutması ve Thésée'nin onun doğumu hakkında kuşkuları olması, ya da sevdiği kadını ondan koruyor gibi görünmesi, bütün bunlar kehânetin üç olası yorumunu oluşturur. Aşk hikayesi bilginin dağılımı ile sonuç hakkındaki belirsizliği iyi kullanarak dengeyi korur.

Altmış yıl sonra, bir başka oyun yazarı aynı sorunla karşılaşacak ve bunu aynı şekilde çözecektir. Yirmi yaşındaki genç Voltaire de yazarlık mesleğine başlangıç olarak kendine Oedipus konusunu seçer. Ancak Corneille'den daha açık yürekle Sophokles'e öfkelenildiği için yapar bunu, Kral Oedipus'un entrikasındaki "akıl-almaz şeyleri" ifşa eder. Oedipus'un, selefi Layos'un ölüm koşullarını bilmemesi gerçeğe uygun değildir. Trésias'ın ona söylediği şeyi duymaması ve saygıdeğer bir kâhin olarak getirttiği kişiye yalancı diye hakaret etmesi de öyle. Bundan çıkan kesin sonuç şudur: "Bu konunun kusurudur, yazarın kusuru değil derler ya! Seçtiği konu yanlış olduğunda onu düzeltmek yazarın işi değilmiş gibi!"¹. Voltaire, Layos cinayetine bir başka aday bularak konuyu kendince

1. Voltaire, *Lettres sur Oedip* (Oedipus hakkında mektuplar, *Bütün Yapıtları*'nda, Paris, Garnier, 1877, cilt II, s. 20).

düzeltilir: Philoctète, terk edilen eski çocuk, Jocaste'nin üşüyen sevgilisi, cinayet zamanında Thébai'de hiç görünmeyen ve bir suçlu arandığında vaktinde oraya dönen adam.

Sophokles'çi "psikanaliz"in gelişmesiyle, klasik temsil çağında (17. yy. Fransa'sı -çrı.) "yetersiz-kusurlu konu" böyle ortaya çıkar. Bu yetersizlik, yineleyelim, ensest tarihinin yanlışlığı değildir. Corneille ve Voltaire'in Sophokles'i uyarlama güçlükleriyle ilgili olarak, Oedipus kompleksinin evrenselliğine karşı hiçbir şey ileri sürülmez. Oysa, Oedipus'cu "psikanaliz'in evrenselliği karşısında, Sophokles'ci sırları açığa çıkarma senaryosu da kuşkuya düşer. Bu senaryo onlara göre görünen ve söylenenle, söylenen ve anlaşılan arasında işlemeyen bir ilişki tesis eder. O, seyirciye aşırı anlayış yükler. Bu aşırılık da sadece oyuk gözlerin tiksindirici gösterisiyle ilgili değildir; daha genel olarak bedenlere dair düşünce izleriyle ilgilidir. Ve özellikle de bu, aşırı anlayış yükler. Freud'un savının tam tersine bu, hakikatin kahramana ve seyirciye açıklanmasında uygun bir denge, uygun bir dramatik gelişme değildir. Ama bu dramatik akılsallığı tehlikeye sokan nedir peki? Yanıt açıktır: bu, "konu"dur; Oedipus'un kendi rolüdür. Herkese ve bizzat kendine karşı ne pahasına olursa olsun, hem bilmek istediği, hem de onu açıkladığı hakikati kendisine sunan örtük sözü anlamamaya iten öfke budur. Sorunun özü şudur: oyuk gözlerin sonunu getiren bu bilme çılgınlığı yüzünden altüst edilen şey, sadece kadınların "kibarlığı" değildir. Tam da dramatik yaratının ölçüsü olan temsil sisteminin düzenidir.

Temsilin (représentation) düzeni başlıca iki şeyi ifade eder. İlk olarak, söylenebilir ve görünebilir olan arasında belli bir düzeni ifade eder. Bu düzen içinde, söz (parole) bir özü görünür kılar. Ama, söz bunu iki yanlı bir ölçü rejimine göre yapar. Bir yandan, görünebilir gösterinin işlevi sözün gücünü elinde tutar. Söz, kendi adına konuşacak yerde. Tirésias'ın -aslında Aiskhylos'un ya da Sophokles'in- kehanetinin ya da muammanın biçimi üzerine sözü gibi, duyguları ve iradeleri ortaya çıkarır. Öte yandan, söz de bizzat görünebilir olanın gücünü elinde tutar. O, belli bir görünürlüğü ortaya koyar. Ruhlarda saklı olanı ortaya çıkarır, gözlerden uzak olanı anlatır ve betimler. Ama, böylece, buyruğu altında kendini gösteren görünebilir olanı da ele geçirir. Sözün bittiği yerde ortaya konanın, oyuk gözlerin korkunçluğunun kendi adına ortaya çıkmasını yasaklar.

Temsilin düzeni, ayrıca, bilgi ve eylem arasında belli bir düzeni ifade eder. Dram der. Aristo, eylem düzenlemeleridir. Dramın temelinde, kısmî bilinmezlik koşullarında, eylemlerin akışıyla çözüme bağlanacak olan birtakım hedeflerin ardına düşen kişiler söz konusudur. Burada hesap edilmeyen şey Oedipus'çu etkinliğin temelini, bilme'nin pathos'unu oluşturan şeydir: bilmemenin daha iyi olduğu şeyi bilme hırısı, anlamayı engelleyen öfke, hakikati sunulduğu biçimde kabul etmeme, bilginin katlanılmazlığının, kendini görünebilir olanın dünyasından kurtulmayla yükümlü kılmasının yol açtığı yıkım. Sophokles'in trajedisinin zirvesi bu *pathos*'tur. Aristo'nun artık anlamadığı ve oyunun düğümünü ustalıkla çözdüğü kabul edilen

bilmenin yol açtığı dramatik eylem kuramının ardına attığı budur. Ve nihayet, Oedipus'u klasik çağda, köklü değişiklikler olmadan, imkansız bir kahramana dönüştüren de budur. İmkansız, babasını öldürdüğü ve annesiyle ilişkisi olduğu için değil, bunu öğrenme tarzından dolayı, bu acemiliğin büründüğü kimlikten dolayı, bilmenin ve bilmemenin, eylem iradesinin ve yaşanan pathosun trajik kimliğidir bu.

Estetik devrim

Öyleyse Oedipus'çu senaryoyu kabul etmeyen bütün bir şiir düşüncesi rejimidir. Bunu tersten de söyleyebiliriz. Bu senaryoya belirli bir ayrıcalık atfedilebilmesi için, bu sanatsal düşünce rejiminin yani belli bir düşünce -edilgen bir malzemeyi öne çıkaran bir eylem olduğu ölçüde düşünce- fikrini içeren bu temsil rejiminin geçersiz kılınması gerekir. Az önce estetik devrim adını verdiğim de şudur: görünebilirlik ve söylenebilirlik, bilme ve eylem, etkinlik ve edilgenlik arasında düzenlenemez bir ilişkiler bütünlüğünün ortadan kaldırılması. Başka türlü de söyleyebiliriz bunu: Oedipus'un psikanalitik devrimin kahramanı olması için, Fransız trajedisinin, ama aynı zamanda trajik eylemin Aristo anlayışıyla ussallaştırılmasının da ötesinde, yeni bir Oedipus gerekir; Corneille ve Voltaire'in Oedipus'larını geçersiz kılan, Sophokles'in trajik düşüncesini yeniden canlandırdığını ileri süren bir Oedipus. Yeni bir Oedipus ve yeni bir trajedi fikri, Hölderlin'in, Hegel'in ya da Nietzsche'nin Oedipus'ları gerekir.

İki çizgi bu yeni Oedipus'u karakterize edecek ve onu, Yunan tragedyasının tanık olduğu düşüncüyü yeniden canlandırdığını ileri süren "yeni" bir düşünce

fikrinin kahramanı haline getirecektir. Oedipus ilk önce düşüncenin belirli bir varoluşsal yabanıllığına tanıklık eder; bilme, burada, el konulan nesnel bir ölküselliğin öznel edimi olarak değil de, belli bir duygulanım (affection), bir tutku, hatta canlının bir hastalığı olarak tanımlanır. Doğaya karşı bir suç olan bilmenin ta kendisidir: *Tragedya'nın Doğuşu*'na göre Oedipus'çu tarihin anlamı budur¹. Oedipus ve trajedi, düşünce alanında sözkonusu olanın her zaman hastalık ve tıp, bu ikisinin paradoksal birliği olduğuna tanıklık ederler. Bilgi ve acı arasındaki trajik denklik (Aiskhylos'un ya da Sophokles'in *mathos pathei*'si) bilme hastalarının büyük üçlüsünün yeniden birleşmiş olmasını gerektirir: Hegel'in *Estetik Üzerine Dresler*'inde olduğu gibi, *Düşlerin Yorumu*'nda da birbirlerine karşılık veren Oedipus ve Hamlet, ve bir de yine Hegel'in yapıtında yer alan Faust. Psikanaliz, felsefe ve tıbbın, düşünceyi bir hastalık işi haline getirmek için, her birinin birbirini tartışma konusu ettiği bu noktada icat edilir.

Ancak, düşünce konularıyla hastalık konularının bu şekilde dayanışması, bizzat sanat ürünlerine ilişkin yeni düşünce rejimine bağlıdır. Eğer Oedipus örnek bir kahraman ise, onun kurgusal figürü estetik devrimin bunlara verdiği özellikleri simgeselleştirdiği içindir. Oedipus bilen ve bilmeyen kişidir, nedensiz hareket eder ve nedensiz acı çeker. Oysa, estetik devrim sanatın özgülüğünü bu çelişkilerin özdeşliğiyle tanımlar. İlk

1. Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* (*La Naissance de la tragedie*, Paris, Gallimard, 1977, s.78-79)

bakışta. estetik devrim sadece, temsil yönteminin kurallarına karşı yapma'nın (faire) mutlak gücünü koyar gibidir. Yapıt kendi üretim yasasına bağlıdır ve kanıtı kendindedir. Ancak hiçbir koşula bağlı olmayan bu üretim, aynı zamanda mutlak bir edilgenlikle de özdeşleşir. Kant'ın dehası bu ikiliği (dualite) özetler. Her modele, her kurala (norme) karşı kendi gücünü koyan, ya da daha doğrusu kendisi kural olan doğa'nın etkin gücüdür. Ama, aynı zamanda, yaptığını bilmeyen, bundan sorumlu tutulamayan da odur.

Baumgarten'in "bulanık aydınlık"ını çelişkilerin özdeşliği olarak keskinleştiren estetik devrimde, bu bilme ve bilmeme, davranma ve acı çekme özdeşliği ile sanatın gerçeği aynıdır. Bu anlamda, estetik devrim daha önceden, 18. yy. da, Vico'nun, *Yeni Bilim* (*Science nouvelle*) adlı yapıtında, Aristo'ya ve temsil geleneğine karşı "gerçek Homeros" figürü dediği şeyi yerleştirmeye çalıştığı zaman başlamıştı. Bizi ilgilendiren bağlantıyı aydınlatmak için, bağlamın hatırlanmış olması gerekir. Zira Vico'nun ilk hedefi kesinlikle "sanat kuramı" değildir, "Mısırlılar'ın bilgeliği" hakkındaki eski sorun teolojik-poetikadır; hiyeroglif dilin din-dışı olana yasak dinsel bir bilginin emanetçisi, ölü bir dil olup olmadığını ve aynı şekilde eski şiirsel masalların (fabl) felsefi olup olmadıklarını bilmek sorunudur. Bu eski sorun en azından Platon'a kadar uzanır. Platon Homeros masallarının ahlak dışılığını açıklarken, bu masalların anlattığı tanrısal zinalarda, gerçekten bir takım kozmolojik benzeşimler görenlerin yanlışlığını ortaya koyuyordu. İlk hristiyanlar döneminde, pagan yazarların putataparlık suçlamasını çürütmek için,

ideogramatik yazılarda ve ozanların masallarında yer alan o eski (cripté) bilgeliğini yeniden değerlendirdikleri zaman, sorun yeniden ortaya çıkar. Kendini daha yoğun olarak gösterdiği onyedinci ve onsekizinci yüzyıllara hem yorum yöntemlerinin gelişmeleriyle, hem de dilin kökeni üzerine felsefi tartışmalarla taşınmış olur. Vico bu bağlamda yer alır ve bir taşla iki kuş vurınaya niyetlenir. İmgelerle dolu yazılarda ve şiirsel masallarda saklı gizemli bilgelik fikrini ortadan kaldırmak ister. İmgeyi saklı bir anlama değil de onun üretim koşullarına atfeden yeni bir yorumsamayı (hérmeneutique) bunun karşısına koyar. Ancak bu arada, masallar, kahramanlar ve imgeler yaratıcısı olarak şairin geleneksel imgesini de yıkar. Onun “gerçek Homeros”u keşfetmesi, masallar, karakterler, imgeler ve ritimler mucidi olarak şairin Aristo’cu ve temsil edici imgesini dört noktada çürütür. İlk olarak, Homeros’un bir masal mucidi olmadığını gösterir. Zira o tarih ile kurgu arasında bizim ayırımımızı kabul etmez. Onun sözde masalları ona göre tarihseldirler, o tarihi kavradığı gibi iletiyordu. İkinci olarak, o bir karakter mucidi de değildir. Onun sözde karakterleri, yiğit Achille, kurnaz Ulysse, bilge Nestor bireyselleştirilmiş karakterler değildir. Bunlar şiirsel amaçlarla icat edilen benzetmeler de değildir. İmgeler halinde birtakım soyutlamalardır, soyutlama ve bireyselleştirme yeteneği de olmayan bir düşüncenin birtakım erdemler -cesaret, zekâ, bilgelik ya da adalet- oluşturabilme tarzıdır sadece; bu düşünce bu erdemleri oldukları gibi de kavrayamaz. niteleyemez. Üçüncü olarak, Homeros, yüceltilen hoş metaforlar ve

parlak imgeler mucidi de değildir. O. düşüncenin imgeden, soyutun da somuttan ayrı olmadığı bir çağda yaşıyordu sadece. Onun “imgeleri”, çağının halklarının konuşma biçiminden hiç de başka değildir. Nihayet, bir ritm ve ölçü mucidi de değildir Homeros. Sözün ezgi ile özdeş olduğu bir dil halinin tanığıdır sadece. İnsanlar konuşmadan önce, eklemlenmiş dile geçmeden önce gerçekten şarkı söylediler. Ezgili sözün şiirsel güzelliği, gerçekten, dilsiz-sağırların dilinin hâlâ tanık olduğu dilin başlangıç zamanlarındaki kekemeliklerdir. Böylece şair-mucidin dört geleneksel ayrıcalığı dilinin özelliklerine dönüşür; bu dil ona ait olmadığı, yeteneğinin bir aracı olmadığı ölçüde onun dilidir; dili, düşüncenin ve insanlığın başlangıç zamanlarındaki bir durumun tanığıdır. Homeros istediği ve istemediği şeyin, bildiği ve bilmediği şeyin, yaptığı ve yapmadığı şeyin özdeşliğinden dolayı şairdir. Şiirsel olgu, çelişkilerin bu özdeşliğine bağlıdır, bir sözün söylediği şeye uzak oluşudur. Dilin şiirsel karakteri ile onun şifreli karakteri arasında dayanışma (solidarité) vardır. Ama bu şifreleme hiçbir gizli bilim numarası değildir. Sonuç olarak da, bu sözü üretmiş olan sürecin kaydolmasından başka hiçbir şey değildir.

Oedipus figürü, evrensel olarak geçerli ve örnek bir trajik özne olarak, bu yorumsamalı “gerçek Homeros” figürünü önkoşul olarak ele alır. Bu figür, sanatın özgülüğün bilinçli bir tavır ile bilinçdışı bir üretimin, istençli bir eylem ile istençdışı bir sürecin, kısacaşı bir *logos* ile bir *pathos*'un özdeşliği olduğu bir sanatsal düşünce rejimini gerektirir. Sanat olgusuna tanıklık eden artık bu özdeşliktir. Ama bu özdeşlik iki karşıt

tarzda düşünülebilir: *pathos*'un içinde *logos*'un, düşünce olmayan (*non-pensée*) içinde düşüncenin içkinliği olarak, ya da tersine, *logos* içinde *pathos*'un, düşünce içinde düşünce olmayanın içkinliği olarak. İlk tarz, estetik düşünce biçiminin en büyük metinleriyle ünlenmiş ve en iyi şekilde Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inde özetlenmiştir. Sanat burada, Schelling'in terimleriyle, bizzat kendi dışında bir tin'in (*esprit*) Odiessus'udur. Bu tin, Hegel'in dizgeselinde, ortaya çıkmaya, yani kendine engel olan madde arasından: yapılmış ya da yontulmuş taşın sıklığı içinden, boyanın yoğunluğu içinden ya da dilin zamansal ve sesli (*sonore*) maddeselliği içinden, kendini kendine göstermeye çalışır. Maddenin ve imgenin iki kat duyulur dışardalığında (*exteriorité*) bizzat kendini arar. Ancak o bu saklama oyununda, duyulur maddeselliğin iç ışığı, taş tanrısının en güzel görünüşü, gotik kubbe ve külâhın ulu ağaç gibi göğe doğru atılımı ya da ölü doğa'nın anlamsızlığına can veren tinsel bir parıltı olur. Bu Odiessus'a, en güzel estetik ve ussal görünüşten karanlık ve hamursu (*pathique*) bir zemine geri gelen ters bir model engel olur. Bu, Schopenhauer'de görünüşlerden ve temsil dünyasının sağlam nedensel düzenliliğinden, karanlık, gizli ve kendinde-şey'in (*chose en soi*) anlamından yoksun olan dünyaya geri dönen harekettir: bu dünya çıplak ve akıl dışı yaşama-arzusunun (*vouloir-vivre*), paradoksal bir şekilde böyle adlandırılan bu "istenç" in dünyasıdır, çünkü onun özü kesinlikle hiçbir şey istememek, ereklere (*fin*) seçme ve bu kavrama kullanılagelen anlamını veren ereklere araçları uyarılama modelini

reddetmektir. Nietzsche'de, sanatın kendi gerçeğinin, Apollon'ca hoş görünüş ve Dionysos'ça eşit sevinç ve acı itkisi arasında sözkonusu olan kutupsallıkla özdeşleşmesidir bu; Dionysos'ça itki onu engellemek isteyen formların kendi içinde ortaya çıkar.

Dilsiz sözün iki biçimi

Psikanalizin doğuşu tarihsel olarak Schopenhauer ve genç Nietzsche döneminde yer alır; o zaman bu filozoflar, Zola'dan Maupassant'a, İbsen'e ya da Strindberg'e, sıradan yaşamın salt anlamsızlığına ya da karanlık güçlerle ilişkisine dalan bu literatüre egemen olan karşı-akımın kahramanlarıdır. Aına sadece bir çağın fikirlerinin ve temalarının etkisi değildir söz konusu olan, özellikle belli bir düşünce ve belli bir üslup (écriture) fikri ile tanımlanan olasılıklar sisteminin içindeki bir konum söz konusudur. Çünkü estetik olarak adlandırılan sessiz devrim, bir düşünce fikrinin ve üsluba tekabül eden bir fikrin özümlemesine bir mekan hazırlar. Bu düşünce fikri temel bir olumlamaya (affirmation) dayanır: düşünmeyen düşünce vardır; sadece düşünce olmayanın (non-pensée) yabancı unsuru içinde değil de, düşünmenin kendi formu içinde yer alan yapıt düşüncesi de vardır. Buna karşılık, düşünce'de yer alan ve ona özel bir güç sağlayan düşünmeme de vardır. Bu düşünmeme, bir düşünce eksikliği formu değildir, sadece onun karşıtının etkin bir mevcudiyetidir. Demek ki birinin ya da diğerinin görünüşü altında, özel bir güçten yoksun olan bir düşünme ve düşünmeme özdeşliği vardır. Bu

düşünce fikrine bir yazı (ya da üslup, écriture) fikri yanıt verir. Yazı, sözün ortaya çıkmasının bir formu demek değildir sadece; sözün (parole) kendisiyle, gerçek gücüyle ve kendine özgülüğünde bulunan güçle ilgili bir fikri de ifade eder. Platon'da, yazının sadece maddi bir araç üzerine yazılan bir im'in (signe) maddeşelliği olmadığını, sözün özel bir konumu olduğunu biliyoruz. Ona göre yazı dilsiz logos'tur, söylediği şeyi ne başka türlü söyleyebilen, ne de söylemekten vazgeçen sözdür: ne dile getirdiği şeyin sorumluluğunu alabilir, ne de hitabetmesi uygun olan ya da olmayanları ayırt edebilir. Aynı zamanda hem dilsiz hem de geveze olan bu söze, edim (acte, fiil) halinde bir söz, iletilecek bir anlam ve sağlanacak bir etki ile yönlendirilen söz karşı koyar. Platon'da, hem sözünü açıklamasını hem de onu bir başka zamana saklamasını, onu hem profanlardan kaçırmasını hem de verimli olabileceği kişilerin ruhuna onu bir tohum gibi atıvermesini bilen efendinin sözüdür. Klasik temsil düzeninde, bu "yaşayan söz" eylem yapan büyük sözle özdeştir: ruhları ya da bedenleri allak bullak edip sonra yatıştıran, akı başa getirip sonra alıp götüren hatibin yaşayan sözü. Bu aynı zamanda, arzularının ve tutkularının sonuna kadar giden trajik kahramanın modeliyle kavranan sözüdür.

Estetik devrim, temsil düzeninin kurallarını belirleyen bu canlı sözün (parole vivante) karşısına, kendine uygun olan söz biçimini, hem konuşan hem susan, söylediği şeyi hem bilen hem bilmeyen bir sözün çelişik biçimini koyar. Yani bu yaşayan söze yazı ile karşı çıkar. Ancak, düşünce ile düşünce olmayan (non-pensée)

arasında iki karşıt ilişki formuna uygun olan iki büyük figüre göre yapar bunu. Bu figürlerin kutupsallığı, belirtisel söz kadar edebi sözü de kendi alanına benzer bir uzama sürükler¹.

Dilsiz yazı, ilk anlamda, bizzat dilsiz şeylerin taşıdığı sözdür. Onlar kendi maddeselliklerinde bulunan ve madenbilimci şair Novalis'in "her şey konuşur" sözünün özetlediği de bu anlatım (signification) gücüdür. Her şey izdir, kalıntı ya da fosildir. Her duyarlı biçim, taştan ya da kabuktan itibaren konuşur. Her biri çizik ve kıvrım olarak kayıtlıdır, tarihinin çizgilerini ve yazgısın işaretlerini taşır. Edebi yazı o zaman şeyler (choses) üzerine yazılı bu tarihi işaretlerin şifrelerinin çözümü ve yeniden yazımı (réécriture) olarak ortaya çıkar. Balzac'ın *Tılsımlı Deri*'nin (*La Peau de chagrin*) başlangıcında, antikacı mağazasını yeni bir mitoloji simgesi, sadece tüketim artıklarının birikmesiyle oluşan bir düşsel (fantastique) simgeler olarak betimleyen o keskin sayfalarda özetlediği ve yücelttiği bu yeni yazı fikridir. Yeni çağın en büyük şairi ruh bozukluklarının röportajcısı olan Byron değildir. Kemiklerden hayvan topluluklarını ve fosilleşmiş kalıntılardan da ormanları yeniden kuran yerbilimci ve doğabilimci Cuvier'dir². Yeni bir sanatçı fikri onunla tanımlanır. Sosyal dünyanın labirentlerinde ya da

1. Bkz. Jacques Rancière, "Dilsiz söz. Edebiyatın çelişkileri üzerine deneme" (*La Parole muette. Essai sur les contradiction de la littérature*, Paris, Hachette Littérature, 1998).

2. Balzac, *Tılsımlı deri* (*La Peau de chargin*, Paris, Gallimard, "Folio" koll., 1974, s. 47

yeraltlarında dolaşan odur. Kalıntıları toplar ve anlaşılmaz ya da önemsiz gibi görünen şeylerin dış görünüşlerinde resimli hiyerogliflerin suretini çıkarır. Dünyanın biçiminin anlamsız ayrıntılarına şiirsel ve anlamlı güçlerini yeniden kazandırır. Bir yerin topografyasında ya da bir çehrenin görünümünde (physionomie), bir giysinin biçiminde ve eskimişliğinde ya da bir ticari eşya ya da çer çöp sergisinin kaosunda bir mitolojinin öğelerini bulur. Bu mitolojinin figürlerinde de bir toplumun, bir çağın, bir ortaklığın gerçek tarihinin keşfedilmesini sağlar; bir bireyin ya da bir halkın yazgısını önceden hissettirir. Her şey konuşur cümlesi temsil düzeni hiyerarşilerinin ortadan kalkmış olduğunu da ifade eder. Küçümsenecek "ayrıntılar"ın olmadığını, tam tersine, bize hakikat yolunu bu ayrıntıların gösterdiğini ileri süren en önemli Freud'cü kural, estetik devrimin duraksız sürekliliği içinde yer alır. Soylu konular ve bayağı konular yoktur; mecburen öykünülecek "episode"lar ya da aksesuar niteliğinde betimsel "episode"lar da yoktur. Yapıtın gücünü kendinde taşımayan "episode", betimleme, cümle yoktur. Çünkü dilin gücünü taşımayan şey yoktur. Her şey eşit değerdedir, eşit olarak önemli, eşit olarak anlamlıdır. *Top Oynayan Kedinin Evi*'nin (*La Maison du chat qui pelote*) anlatıcısı bizi bu evin karşısına koyar; bu evin bakışsız (asymétrique) olan kapı-pencere açıklıkları, çekmeleri ve kaotik çıkmaları, evin tarihinin -tanığı olduğu toplumun da- ve orada yaşayanların yazgısının deşifre olabileceği hiyeroglifler dokusunu oluşturmaktadır. Ya da *Sefiller*'in (*Misérables*) romancısı, tıpkı kinik (cynique) bir filozof

gibi konuşan o lağım suyuna sokar bizi ve uygarlığın kullanıp attığı her şeyi, gündelik eşyaları gibi maskelerini ve nişanlarını da aynı düzeyde toplayıverir. Yeni şair, yerbilimci ya da kazıbilimci şair, bir bakıma *Düşlerin Yorumu*'nun (*L'Interprétation des rêves*) bilgin yazarının yapacağı şeyi yapar. O, anlamsız bir şeyin olmadığını, olgucu (positiviste) bir düşüncenin küçümsediği ya da basit bir fizyolojik ussallığa atfettiği önemsiz ayrıntıların bir tarihi gizleyen işaretler olduğunu gösterir. Ama şu yorumsamanın paradoksal durumunu da ortaya koyar: bayağı olan'ın (banal) gizini açıklaması için ilk önce efsaneleşmiş (mytologisé) olması gerekir. Ev ya da lağım kanalı konuşurlar, ilk önce bir mitolojinin ya da doğaüstü olayın öğelerine dönüşmüş oldukları kadarıyla, düş'ün ya da yarım kalmış bir eylemin -ve Marks'çı metanın da- izini taşırlar.

Yazar, sosyal dünyanın labirentlerinde, daha sonra da benlik'in (moi) derinliklerinde dolaşan yerbilimci ya da kazıbilimcidir. Kalıntıları toplar, fosilleri günışığına çıkarır, bir dünyaya tanık olan ve bir tarihi yazan işaretleri yazıya geçirir. Şeylerin (chose) dilsiz yazısı, kendi tarzında, bir uygarlığın ya da bir çağın hakikatini, az önceki görkemli "canlı söz" sahnesinin gösterdiği bu hakikati açıklar. Bu "canlı söz" şimdi boş bir hatip sahnesinden, dış görünüşün ve onun kıskırtmalarının söyleminden başka şey değildir artık. Ama yorumcu bu arada bir hekimdir de aynı zamanda, girişimci bireyin ve parlak toplumun çektiği sıkıntıların tanısını koyan bir belirtibilimcidir (sympptomatologue). Doğabilimci ve yerbilimci Balzac,

bireylerin ve toplumların yoğun hareketinin tam içinde yer alan hastalığı bulup ortaya çıkaran hekimdir de. Bu yoğunluk (intensité) onda *istenç* (*volonté*) adını alır. Gerçekliğe dönüşmek isteyen, bireyleri ve toplumları yıkıma sürükleyen düşünce hastalığıdır o. Az önce onu imâ ediyordum: On dokuzuncu yüzyılda edebiyat tarihi bu “istenç”in dönüşümlerinin tarihidir. Natüralizm ve sembolizm çağında bu “istenç” kişisiz (impersonnel) bir yazgıya, kaçınılmaz bir kalıma, nedenden yoksun bir yaşama-istemi'nin (*vouloir-vivre*) sonuna, karanlık güçlerin dünyasından bilinç yanılsamalarına yapılan bir saldırıya dönüşecektir. Yazınsal belirtibilim (*symp-tomatologie littéraire*) o zaman, histeri, “gerginlik” ya da geçmişin ağırlığı üzerine dayanan bu düşünce hastalıkları edebiyatındaki, bireysel hikayeler arasından, kalıtımın ve kökün ve son kertede kaba ve yoğun yaşam olgusunun en derin sırrını ortaya çıkaran bu yeni yiten sır oyunlarındaki statüsünü değiştirir.

Bu edebiyat böylece, sözünü ettiğim *logos* ve *pathos*'un başka bir özdeşliğine bağlanır, bu özdeşlik, birincisinin tersine, aydınlıktan karanlığa ve *logos*'tan *pathos*'a salt var olma acısına ve yaşamın anlamsızlığının yeniden üretilmesine varır. Dilsiz sözün bir başka formunu kullanır. Dilsiz söz nesne cesetlerinde yazılı olan ve bir şifre çözücü okumaya açık hiyeroglif değildir artık. O, kendi kendine söylenen, bizzat sözün kişisiz (impersonnel) ve bilinçdışı (inconsciente) durumları dışında, hiç kimseden ve hiçbir şeyden söz etmeyen sözdür. Freud'un zamanında, dilsiz sözün, bilinçdışı söylemin bu ikinci formunu, İbsen'in oyunlarında “ikinci derece diyalog”u çözümleyerek en

sağlam bir şekilde kuramlaştıran yazar Maeterlinck'tir. Bu "ikinci derece diyalog" kişilerin düşüncelerini, duygu ve niyetlerini değil de, bilinmeyen'le (Inconnu), yaşamın anonim ve akıla aykırı güçleriyle diyalogu ve onlarla karşılaşmayı kafasına takan "üçüncü kişi"nin düşüncesini ifade eder. Bu "devinimsiz trajedinin dili", "ışıklı ellerini, kapatılmış olduğumuz bu oyun salonunun parmaklıkları arasına sokan varlığın bilinçdışı davranışlarını", "bize ait olmayan ve içgüdü'nün kapılarını çalan el"¹in hareketlerini kaydeder. Bu kapıları açamayız, diyor özetle Maeterlinck ancak bu "vuruşları kapının arkasından" dinleyebiliriz. Eskiden "eylemlerin düzenlenmesi"ne adanan dramatik şiiri, bu vuruşların diline, düşüncelerimize musallat olan görünmez kitlenin diline dönüştürebiliriz. Belki de, bu sözü sahnede canlandırmak için, yeni bir beden (gövde, corps) gerekir sadece: aktör/kışı'nın insan bedeni değil de, "yaşama sahip olmaksızın yaşama davranışları olan" bir varlığın bedeni, çok çeşitli ve anonim olan bu sese atfedilen bir gölge ya da balmumu vücududur

1. 1. Maeterlinck, "Önemsiz laflar: Tiyatro (Bir androidler tiyatrosu)", *Düşler Psikolojisine Giriş ve Öteki Yazılar*'ın içinde, Brüksel, Labor, 1985, s. 83 ve "Gündelik trajedi. Yoksulların Hazinesi'nin Schopenhauer "nihilizm"inden değil de Emerson'dan ve mistik gelenekten yararlandığını bilmiyor değilim. Ancak beni burada ilgilendiren -üstelik de iki geleneğin birbirine karıştırılmasına yol açan- varlığın bilinçdışı "istenç"inin (vouloir) ifadesi olan bu aynı sağır söz (parole sourde) kavramıdır.

sözkonusu olan¹. Villiers de L'Isle-Adam'ın romanesk düşünüyü tiyatronun geleceğıyle ilişkilendiren bir androidler tiyatrosu fikri doğur bundan: Edward Gordon Craig'ın kuklaları (Surmarionnette) ya da Thadeusz Kantor'un ölüm tiyatrosu.

Sanat estetiğı ile aynı tözden olan estetik bilinçdışı bu iki yanlı dilsiz söz kutupsallığı içinde gösterir kendini: bir yandan, bedenler üzerine yazılı olan, bir şifre çözümü ve yeniden yazım çalışmasıyla yeniden dilsel anlamına kavuşturulması gereken söz; öte yandan, her bilincin ve her anlatımın arkasında duran ve bir ses ve bir beden verilmesi de gereken, istenç hiçliğine doğru ve büyük bir vazgeçiş yolunda bulunan insan öznesini bu anonim sesin ve hayali bedenın sürüklediğı yere bırakan adsız bir gücün sağır sözü; bu istenç hiçliğinin Schopenhauer'ci gölgesi de bütün karanlığıyla bilinçdışı edebiyatının üzerine çökmüştür.

1.Maeterlinck, "Menus propos...", "Önemsiz Laflar", *Giriş*'in içinde. S. 87.

Bir bilinçdışı'ndan ötekine

Bir daha söyleyelim: bu estetik bilinçdışının edebi ve felsefi figürünü genel çizgileriyle belirtirken, bunları yeniden ele alacak olan Freud'cü bir bilinçdışının soykütüğünü hazırlamak gibi bir amaç peşinde değilim. Ne psikanalizi hazırlayan tıp ve bilim bağlamını unutmak ne de Freud'cü bilinçdışı kavramını, itkilerin düzenini ve seküler bir bilinmeyen bilgi ve düşünmeyen düşünce fikri içinde bilinçdışı formasyonlarının incelenmesini ortadan kaldırmak söz konusudur. Freud'cü bilinçdışı'nın bunu bilmeden nasıl bu edebiyata ve saklı sırları ortaya çıkardığını ileri süren bu sanata bağlı olduğunu göstererek oyunu ters çevirmeye de çalışmıyorum. Bu iki bilinçdışı arasındaki karşılaşmayı, ilkönce bizzat Freud'ün bilgilerinden, onun *Düşlerin Yorumu*'nda belirttiği gibi psikanalitik buluşun konumundan hareket ederek tanımlayabiliriz. Bu yapıt psikanalizi belli bir bilim anlayışının, uyuyan tin'in (esprit) kaprislerini, tuhafılıklarını önemsenmez veriler olarak ele alan ya da bunları tanınabilir birtakım maddi nedenlere indirgeyen pozitivist bir tıp anlayışının karşısına koyar. Bu pozitivistlik karşı Freud, psikanalizi'i popüler anlayışla, düşlerin anlamıyla ilgili o eski mitolojik

temellerle ittifak yapmaya davet eder. Ama gerçekte, Düşlerin Yorumu arasında hazırlanan ve Gradiva üzerine kitabın açıklayacağı başka bir ittifaktır: Goethe ya da Schiller, Sophokles ya da Shakespeare ya da Lynkeus-Popper ya da Alphonse Daudet gibi daha az ünlü ve daha yakın başka yazarlarla bir ittifak. Bu Freud'un, bilim ustalarının otoritesine karşı büyük kültür adamlarının otoritesini temsil ettiği için değildir sadece. Aslında, bu büyük adamlar yeni bilimin giriştiği Akheron* seyahatinde kılavuzdurlar. Ama böyle olmasının nedeni, pozitif bilim, popüler anlayış ya da efsane temeli arasında uzamın kesinlikle boş olmamasıdır. Bu estetik bilinçdışı alanı, sanat ilişkilerini, düşünen düşünce ile düşünmeyen düşünce arasında özgül birlik biçimleri olarak yeniden tanımlar. Dilsiz imleri açıklama ve sağır sözleri yazıya geçirmede derinlere seyahat edebiyatı mesken tutmuştur. Bu edebiyat, daha şimdiden, imlerin teşhir edilip açıklanmasının şiirsel uygulamasını belli bir uygarlık anlayışına, bu uygarlığın parlak görüntülerine ve karanlık derinliklerine, hastalıklarına ve onlara uydurulan tıp anlayışına bağlar. Bu anlayış da (idée) naturalist romanın, histerik figürlerine ve bozulma (dégénérescence) belirtilerine duyduğu ilginin çok ötesine gider. *Psyché* konusunda yeni bir tıbbın ve bilimin hazırlanması, bu düşünce ve yazı alanının, bilim ve boşanmış arasında ikameti nedeniyle mümkündür. Ancak bu anlambilimsel (semiologique) ve

*Akheron: Yunan mitolojisinde, ruhların bir daha dönmek üzere geçtikleri bir nehir idi. (-çn.)

Belirtibilimsel (symptomatologique) sahne. Freud ve yazarlar ya da sanatçılar arasında ilgiye bağlı tüm basit ittifak taktiklerini yasaklamakta kesinlikle kararlıdır. Freud'ün başvurduğu edebiyat kendi bilinçdışı görüşüne uyar, uygarlığın hastalıkları ve hekimliğinden beri kendi düşünce *pathos*'u görüşüne uyar. Orada artık bilinçdışı sürekli pragmatik olarak kullanılmaz. Düşünmeyen düşünce alanı ise, Freud'ün sadece arkadaş ve müttefik peşinde koştuğu ya da kaşifi olacağı bir krallık değildir. Daha önce işgal edilmiş bir bölgedir, orada bir bilinçdışı vardır ve bir başkasıyla yarışmaya ve çatışmaya hazırdır.

Bu iki yanlı ilişkiyi kavramak için, sorunu genel olarak yeniden hatırlamak gerekir: Freud'un sanat tarihinin "içinde" işi nedir? Sorunun kendisi iki yanlıdır. Freud'ü sanat tarihçisi ya da çözümleyicisi olmaya iten nedir? Onun Leonardo'ya, Michel-Ange'ın *Musâ*'sına ya da Jensen'in *Gradiua*'sına adadığı yoğun çözümlemelerden, ya da onun Hoffmann'ın *Kumdan Adam*'ı (*L'Homme de sable*) veya İbsen'in *Rosmerholm*'u üzerine daha kavrayışlı uyarılardan umduğu nedir? Niçin o örnekleri seçmiştir? Bunlarda aradığı nedir ve nasıl ele alır onları? Bu ilk soruşturma, -ki bunu gördük-, bir ikincisini içerir: Freud'ün sanat tarihinde yerini nasıl düşünmek gerekir? Sadece "sanat çözümlemecisi" Freud'ün değil, bilgin, *psyché* hekimi, ruhsal sıkıntı oluşumların ve bozukluklarının yorumcusu Freud'ün yeri nedir bu alanda? Böylece, "Sanat tarihi" yapıtların ve sanat akımlarının art arda gelişinden bambaşka bir şey olur. Sanat düşüncesi rejiminden, pratikler ile bu pratiklerin görülebilirlik

(visibilité) ve düşünülebilirlik (pensabilité) biçimi arasında özgül bir bağlantı biçimini, yani kısaca bizzat bir düşünce görüşünü (idée) anlarsak, “sanat tarihi” de sanat düşüncesi rejimlerinin tarihidir¹. O halde iki yanlı soru şöyle dile getirilebilir: Freud, sanatçıların yapıtlarının ya da düşüncelerinin çözümlenmesinde ne arar ve ne bulur? Hangi bağ, bu çözümlemelerle kuşatılmış bilinçdışı düşünce görüşünü, sanatın estetik rejimini tanımlamakla tarihsel bir rejime bağlar?

Bu soruları, iki tarihsel işaret noktasından hareket ederek ortaya koyabiliriz. Birincisi bizzat Freud tarafından açıklanmıştır, ikincisi onun çözümlemelerde öncelik verdiği yapıtlardan ve kişiliklerden çıkar. Freud, gördüğümüz gibi, psikanalist ile sanatçı arasında, daha özel olarak da psikanalist ile şair arasında nesnel bir ittifakı dile getirir. “Şairler ve romancılar önemli müttefiklerdir” cümlesi “*Jensen'in Gradiva'sında Sayıklama ve Düşler'in*”² (*Déire et rêves dans la Gradiva de Jensen*) başlangıcındaki onaydır. Psyché alanında, insan ruhsallığının (psychisme) biricik formasyonlarının ve bunların gizli güçlerinin bilgisi alanında, bu şair ve romancıların bilgisi bilginlerden öncedir. Bu sanatçıların bilginlerin bilmediklerini bilirler, zira onlar pozitif bilimin değersiz kuruntulara ya da basit fiziksel ve fizyolojik

1. Bu konuda, benim “*Duyulur olan'ın Bölüşümü. Estetik ve Politika*” adlı yapıtıma gönderme yapmakta bir sakınca görmüyorum (“*Le Partage du sensible. Esthétique et politique*”, Paris, La Fabrique, 2000

2. Çev. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1949, s. 109.

nedenlere attığı bu hayali bileşen'in önemini ve kendine özgü rasyonalitesini bilirler. Onlar o halde tin'in (esprit) bütün tezahürlerinin eş düzeyde önemini ve bu tin'in "fantezi"lerinin, sapkınlıklarının ve anlamsızlıklarının derin rasyonalitesini ortaya çıkaran psikanalist'in, bu bilgin'in müttefikleridir. Bazen küçümsenmiş olan şu önemli noktayı vurgulayalım: Freud'un sanata yaklaşımı, şiir ve sanatın yüceliklerini, onları cinsel güdülerin düzenine indirgeyerek gizemsellikten uzaklaştırmak isteğiyle açıklanamaz. O, büyük yaratılış mitinin arkasındaki küçük sırrı -çok saçma ya da çok rezil- teşhir etme arzusunun yanıtı olarak göstermez. Freud sanattan ve şiirden daha çok "fantezi"nin derin rasyonalitesinin lehinde tanıklık etmesini, belli bir tarzda, fanteziyi, şiiri ve mitolojiyi bilimsel rasyonalitenin odağına koyduğunu savunan bir bilimi* desteklemesini ister. Bundan dolayı, açıklama bir siteme döner hemen: şairler ve romancılar tam müttefik değiller bizimle, çünkü düşlerin ve fantezilerin rasyonalitesine yeterince önem vermediler. Temsil ettikleri bu fantezi hareketlerinin anlatımlı (significative) değerinden yana yeterince açık bir şekilde taraf tutmacılar.

İkinci işaret noktası Freud'un seçtiği örnek figürlerden alınır. Kimi figürler çağdaş edebiyattan, İbsen tarzında doğalcı yazgısal oyunlardan ya da fantezilerden, aralarına Hoffmann'ın, Jean-Paul ve Tieck'in de konulduğu bir geleneğin mirasçıları olan Jensen ya da Lynker-Poppeus'un fantezilerinden

* burada işaret edilen 'bilim' psikanaliz olmalı -çn.

ödünç alınmıştır. Ama bu çağdaş yapıtlar birkaç büyük modelin gölgesindedir. Rönesans'ın iki büyük somut örneğidir bunlar: dev buluşların karanlık demiurgos'u Michel-Ange; ve bize sadece birkaç yapıtı kalan, -bu yapıtlar tek bir muammanın değişik figürleri gibidir-, büyük düşlerin ve büyük tasarıların adamı sanatçı/bilgin/mucit, Leonardo da Vinci'dir. Trajedinin de iki romantik kahramanı vardır: Fransız trajedisinin uygar ilkçağına (*antiquité*) karşı yabanıl bir ilkçağın tanığı ve görülebilir'in (*visible*) ve söylenebilir'in (*dicible*) uyumlu bir dağılımına, eylem düzenlemenin temsili mantığına karşı bir düşünce *pathos*'unun tanığı olan Oedipus; bir de, hareket etmeyen, ya da daha doğrusu kendi eylemsizliğiyle hareket eden modern bir düşünce kahramanı olan Hamlet. Kısaca, yabanıl ilkçağın kahramanı, Hölderlin ya da Nietzsche'nin ilkçağı, ve yabanıl rönesans'ın kahramanları. Shakespeare'in ve aynı zamanda Burckhardt'ın ve Taine'in klasik düzene karşı olan rönesansı vardır. Klasik düzen, gördüğümüz gibi, Fransızca'da bir saray sanatı etiketi değildir sadece. Tam anlamıyla temsili (*représentatif*) bir sanat rejimidir bu, bu régime ilk kuramsal yasallaşmalarını Aristo'cu *mimesis*'in hazırlanmasında, simgesini klasik Fransız trajedisinde, sistemleşmesini de Batteux'den Le Harp'a, Voltaire'in *Corneille Üzerine Yorumlar*'ından (*Commentaires sur Corneille*) geçerek, 18.yy. Fransa'sının en büyük yapıtlarında bulur. Bu rejimin odağında düzenli eylemler planlamak gibi, tartışmalı amaçlar peşinde koşan kişilerle karşılaştığında kendi kararlılığına yönelen ve sözleriyle bütün bir beğeni sistemine karşı isteklerini ve

duygularını ortaya koyan belli bir şiir anlayışı vardı. Bu sistem karşılıklı bir görülebilir-söylenebilir ilişkisi içinde, bilgiyi tarihin, görülebilir'i de sözün egemenliği altında tutar. Bildiğini bilmeyen, istemediğini isteyen, acı çekerek hareket eden ve susarak konuşan bir düşünce'nin kahramanı, romantik Oedipus'un çatırdattığı düzen budur. Oedipus -onu örnek alan büyük kahramanlar alayını beraberinde sürükleyen kahraman- Freud'cü çalışmanın odağındaysa, ki bunun nedeni onun bu sanat rejiminin simgesi olmasıdır, bu rejim sanat ilişkileri, başkasına içkin (ınmanent) olan ve başkası tarafından işgal edilen, duyulur ın'lerin diliyle her yere yazılı ve kendi karanlık odağında gizli bir düşüncenin tanıklığını ifade eder.

Freud'un düzeltmeleri

Öyleyse, bir yandan, sanatçılar adına yapılan bu çağrı, öte yandan, sanatı belirleme rejiminin varsayımları adına bu nesnel bağımsızlık. Geriye kalan, bunların bağlantısının özgünlüğünü, yani estetik bilinçdışına oranla Freud'ün müdahalesinin özgünlüğünü düşündürmektir. Onun birinci tasası, söylediğim gibi, sanat fenomenlerinin cinsel bir nedenbilimini (étiologie) oluşturmak değildir. Sanatın estetik rejiminin ürettiği normlarla bilinçdışı düşünce fikrine (idée) müdahale etmek, gerçek ve fanteziye, *logos* ve *pathos*'a, anlam ve anlam olmayana (anlam dışına), bilgi ve bilgi olmayana ilişkin olarak ortaya konmuş sanat düşüncesi ve onun sanat tarzına bir düzen vermektir. Freud, öncelikle, 'Fantezi' bildiriminin yorumunu ve sanat düşüncesini yaşamın kaba anlamsızlığının, *pathos*'un saf bir olumlaması olan son bir sözcüğe doğru iteleyen, anlamın ve anlamsızlığın, gerçeğin ve fantezinin bulanıklığını ifade eden belirli bir yorumu, kendi müdahalelerinden uzak tutar. O sanatın estetik düzenlenmesine has nihilist bir entropiye karşı sanatı açıklama ve yorumsama yeteneğine zafer kazandırmak ister.

Bunu anlamak için, Freud'ün başlarda yer alan iki savını birlikte ele almak gerekir. Birincisini *Michel-Ange*'ın *Musâ'sı*'nın başından alıntılıyorum. Freud artık, -öyle diyor-, sanat yapıtlarıyla biçimleri bakımından ilgilenmiyor. O "esas"la ilgileniyor: kendisi için ne amaç ifade ettiğine ve kendisine hangi içeriği sunduğuna bakıyor¹. İkincisi, şairlerin tin 'fantezileri'-ndeki anlatıma gelince bulanıklaşmaları üzerine, *Gradiva*'nın başlangıcında, onlara yönelik bir kınama var. Freud'ün, yapıtların sadece "içerik"leri lehine aldığı bu açık kararın anlamını kavramak için bu iki açıklamayı ilişkilendirmek gerekir. Bu içerik araştırması onu genel olarak bastırılmış anıların keşfine ve son aşamada, çocukluk döneminin iğdiş edilme kaygısının bulunduğu hareket noktasına götürür. Bu son duruma yer verilmesi genel olarak kurucu fantazma (hayâl) aracılığıyla olur; az çok kahramanı tarafından temsil edilen sanatçının libido'suna bastırılmaktan kurtulma ve muammasını yapıta yerleştirmek pahasına, kendini yapıt içinde yüceltme olanağını sağlayan uzlaşma biçimi aracılığıyla gerçekleşir. Bu toptan kararın şaşırtıcı bir sonucu vardır, bizzat Freud'ün kurgunun yaşamöyküselleşmesini (biographisation) dikkate almaya, bilmeye yönelmiş olması. Freud Jensen'in Norbert Hanold'unun, Hoffmann'ın öğrenci Nathanaél'in ya da İbsen'in Rebecca West'in karabasanlarını ya da fantezi düşlerini gerçek kişilerin

1. *Michel-Ange*'ın *Musa'sı*, *Uygulamalı Psikanaliz Denemeleri*'nin içinde, Paris, Gallimard, coll. "Idéas", 1971, s. 9

gerçek patolojik verileri -yazar bunların az çok bilinçli çözümleyicisi olacaktır- olarak yorumlar. Bunun son örneği *Kumdan Adam*'la (*L'Homme de sable*) ilgili *Kaygıverici* (*L'Inquiétant*) başlıklı açıklamayla vermiştir; o bu çalışmasında gözlükçü Copolla ile avukat Coppelius'un aynı tek kişilik -bu durumda hadım edici Baba kişiliğidir bu- olduğunu kanıtlamaya uğraşır. Nathanaél olayının nedenbilimi'ni (étiologie) hazırlar; fantezi doktoru Hoffmann bunu karma-karışık edecektir, ama bilgin meslektaşından saklayabilecek derecede değil, çünkü "şairin fantezisi, malzemenin öğelerini onun ilk düzenlenişini yeniden kurulamayacak ölçüde karmaşıkleştıramadı". Demek ki, "Nathanaél olayı"nın bir ilk düzenlenişi vardır. Yazarın kendi özgür fantezisinin eseri olarak verdiği şeyin arkasında orada kılık değiştiren fantezma'nın ve ilk kaygının mantığını kabul etmek gerekir; yani, bizzat çocuk Hoffmann'ın yaşadığı aile dramının ifadesi olan küçük Nathanaél'in içdiş edilme kaygısını.

Aynı tutum *Gradiwa* üzerine kitapta baştan sona egemendir. Bir taş ve düş meraklısı bu genç adamın gerçek bir kadını sadece bir antik figürün hayaletimsi görüntüsü olarak görebilecek kadar "keyfi veri"sinin ve uydurma öyküsünün ardında, Freud Norbert Hanold olayının gerçek nedenbilimi'ni yeniden kurmaya girişir: yeniyetme delikanlının gencecik kız Zoé'ye karşı cinsel ilgisinin bastırılması ve yer değiştirmesi. Bu düzeltme ona yükümlülük yüklemeyi,

1. *Kaygıverici* (*L'Inquiétante*, *Bütün yapıtları içinde*) Paris, PUF, 1996. cilt XY, s. 165.

ancak onun akıl yürütmesini problematik bir kurgu yaratısının gerçek varoluşu düşüncesine dayandırır. Bu tavır, bilgin Freud'ün kendi ilkeleri bakımından naif gibi görünebilen bir düş yorumu biçimine de yol açar. Gizli mesaj, gerçekten de düşsel figürün basit bir şekilde gerçek eşdeğeriyle dile getirilerek alınır: "*Gratidiva'yla ilgileniyorsun çünkü, gerçekte seni ilgilendiren Zoé'dir.*" Bu küçük yorum örneği, işin içinde, bir kurgusal verinin klinik bir belirtiyeye (syndrome) indirgenmesinden daha fazla birşey olduğunu gösterir. Freud, hekim için belirtiyeyi ilginç kılacak şeyi, örneğin fetişist bir şehvet çılgınlığının tanısını bile kuşkulu görür. O, kliniği mitlerin hikayesini bir imge tutkunu olan ve hep bu imgenin gerçek sahipliğini düşünen insan mitinin uzun hikayesine bağlamayı tasa edinen bilgini ilgilenmek zorunda bırakacak şeyi de hesaba katmaz. Pygmalion bu imge tutkunu insanın örnek figürüdür. Freud'ü sadece tek şey ilgilendirir gibidir: uygun bir nedensel entrikayı, Norbert Hanold'un çocukluğunun yer aldığı bu ele geçirilemez veriye gönderme pahasına, tarihe yerleştirmek. Hanold olayının tam bir açıklamasını sunmaktan daha çok, Jensen'in kitabının edebiyat "buluş"larına sağladığı konumu çürütmek derdindedir. Onun bu çürütme çabası temel ve tamamlayıcı iki noktaya dayanır: başta, ilk önce, yazarın yazdığı *hayallerin (fantasme)* sadece onun yaratıcı *fantezisi*-nin buluşları olduğunu ileri sürmesi; daha sonra, yazarın hikayesine verdiği kıssadan hisse: etten ve kemikten, tam Almanca ifadesiyle eşadlı (homonyme) Zoé'sinin sesinden dolayı, bilgin Norbert'in çılgınlığıyla

alay eden ve onun basit ve sürekli neş'esini ideal düşlerin karşısına koyan "gerçek yaşam"ın basit zaferi. Yazar tarafından fantezisinin öne çıkarılması, kahramanının düşlerinin geçersiz olduğunu açıklamasıyla sistem oluşturur. Ve bu sistem Freud'çu bir sözcükle, "désublimation" (yüceltmeden kaçınma) ile özetlenebilir. Olayda bir "désublimation" varsa, bu, psikanalistten daha çok romancının işidir. Ve hayalci olgunun hesaba katılışı, onun "ciddiyetten yoksun" oluşuyla çakışır.

Kurgusal verinin ele geçirilemez bir patolojik ve cinsel "gerçeklik"e "indirgenme"sinin arkasında, öyleyse, kurgusal'ın ve gerçek'in bir ilk karışıklığını, romancının pratiği ve söylemini kuran şeyi amaç edinen bir polemik beklentisi vardır. Romancı hayal'i, fantezisinin ürünü olarak göstererek ve kahramanının düşlerini gerçeklik ilkesiyle çürüterek gerçeğe kurgu arasında, kendine her iki cephenin beğenisine göre hareket etme rahatlığını sağlar. Bu belirsizliğin karşısına, Freud ilk önce bir tarih belirliliğini koymak kaygısına düşer. Önemli ve bütün yorum örneklerini doğrulayan nokta, nedensel bir akılsallık şemasıyla aşk entrikasını özdeşleştirmektir. Freud'ü ilgilendiren sonuncu neden -Norbert'in ele geçirilemez çocukluğuna kadar giden kanıtlanamaz bastırılma- değil, olduğu gibi bizzat nedensel bağlantıdır. Hikâyenin gerçek ya da kurgusal olması çok önemli değildir. Esas olan hikâyenin belirli (tek anlamlı) olmasıdır; imgeselin ve gerçeğin, tersine çevrilebilir romantikliğin ayırtedilmezliğine karşı bir itiraf olayına yol açan Aristo'cu bilgi ve eylem düzenini koymuş olmasıdır.

Ayrıntının farklı kullanımları

Freud'cü yorumun estetik devrimle ilişkisi o zaman karmaşık hale gelmeye başlar. Psikanaliz, temsil (répresentatif) çağının düzenlenmiş entrikalarını geçersiz kılan bu sanat rejiminin temeli üzerinde olanaklı olur ve bilgi *pathos*'unu yeni baştan yaratır. Fakat Freud estetik bilinçdışı'nın görünüşünde çok keskin bir seçim yapar. Dilsiz sözün ilk biçimini, bir tarihin izi olan belirtinin (symptôme) biçimini yeğler. Onun başka biçimine karşı bilinçsiz ve akılsız yaşamın anonim sesini öne çıkarır. Bu karşı çıkış da onu, *logos* ve *pathos* dengesinin romantik figürlerini eski temsil mantığına doğru arkaya çekmeye yöneltir. Bunun en çarpıcı örneği Michel-Ange'ın *Musâ*'sı üzerine yazdığı metinle verilmiştir. Bu çözümlemenin konusu gerçekten de benzersizdir. Freud burada bize, Leonardo üzerine metninde olduğu gibi, bir nottaki bir fantazma işaretinden söz etmez. İlerde birçok kez göreceğimizi söylediği bir heykel yapıtından söz eder. Yapıtın ayrıntısına ait görsel bir dikkat ve "anlamsız" ayrıntıların psikanalitik ayrıcalığı arasında örnek bir tamuygunluk (adéquation) kurar. Bu, bilindiği gibi, sayısız yorumcuyu besleyen bir referanstan geçer: sanatçının elini gösteren en küçük ve taklit edilemez ayrıntılardan hareket ederek yapıtları yargı-dışı (para-

judiciaire) bir tanıma yönteminin bulucusu, sanat yapıtlarında uzman olan hekim Morelli/ Lermolieffe referans. Bir yapıt okuma yöntemi bir neden araştırma modeliyle özdeşleşmiş olur böylece. Ama bu ayrıntı yöntemi estetik bilinçdışının iki büyük formuna tekabül eden iki tarzda uygulanabilir. Bir yandan, tortulaşmış bir tarih yazısının okunduğu, konuşturduğumuz iz modeli vardır. Tanınmış bir metinde, Carlo Ginzburg, Morelli'nin "yöntemi" arasında, Freud'cu yorumlamanın, izlerden hareket ederek bir süreci yeniden kurmaya çalışan büyük göstergesel (indiciaire) paradigma içinde nasıl yer aldığını gösterdi¹. Ama başka bir model daha vardır: "anlamsız" ayrıntıda bir sürece varma olanağını sağlayan izi değil de, öğelerin rasyonel kompozisyonuyla, iyi düzenlenmiş bütün tarih mantığını bozarak yapıtın yüzeyine yerleşen ve dilegetirilemez bir hakikatin doğrudan yazılışını gören bir model. Temsil ettiği tarihten ya da süslediği metinden hareket eden Panofski'ye özgü bir tablo çözümlemesine karşı çıkmak için daha sonra sanat tarihçileri tarafından ileri sürülmüş olacak olan bu ikinci ayrıntı çözümleme modelidir. Dün Louis Marin, ya da bugün Georges Didi-Huberman tarafından yürütülen bu polemik, resim hakikatini yapıtın ayrıntısında okuma modelini oluşturmak için Freud'den, Morelli'den esinlenen Freud'den alır desteğini:

1. Carlo Ginzburg, "İzler. Göstergesel bir Paradigmanın Kökleri" *Mitler, Simgeler, İzler*'in içinde ("*Traces. Racines d'un paradigme indiciaire*", Paris, Flammarion, 1989, s. 139-180)

Giorgione'un *Tapınak*'ında (*La Tempête*) kırık bir anlamsız sütun ya da Fra Angelico'nun *Gölgelerin Meryemanası*'nın (*Madone des ombres*) temelinde mermer izlenimi bırakan renk lekeleri'. Ayrıntı o zaman kısmi bir obje, bireysel bir öykünün hakikati olmayan ama bir yapının öteki yapıya karşıt olduğu bilinçdışı hakikati karşılamak için betimlemenin/temsilin düzenini bozan uzlaşmaz bir parça -*imgelleyen* altında *imgesel* ya da *görülebilir* altında *görsel* temsil- işlevi görür. Oysa bugün resmin ve onun bilinçdışı'nın yorumu için psikanalizden istenen bu katkı konusunda, Freud'ün kendi adına yapabileceği hiçbir şey yoktur. Ve bunca çağdaş yorumcunun, Holopherne'in ya da Vaftizci Yahya'nın kafasında, Ginevra de Benci'nin saçlar ayrıntısında ya da Leonardo'nun defterlerinde çiziktirdiği kasırga betimlemesinde arayıp izini bulmaya çalışlıkları bütün bu meduza kafaları, iğdiş edilme karmaşasını temsil ederler daha fazlasını değil.

Özellikle Louis Marin tarafından uygulanan bu Vinci psikanalizi, Freud'ün psikanalizi değildir. Denilecektir ki, ayrıntıya özgü olan şeyde onu ilgilendiren başka bir şeydir, düş'ün, belirtinin, konunun benzersiz hikâyesinde resim ya da heykel figürünün başka bir hakikatidir. O, sanatın bilinçdışı imgesel düzeninde olmayan, sanatçı yaratısının rahmindeki düşü arar. Musâ örneği bu basit açıklamanın tersine varır. Onu

1. Louis Marin, *Temsil Üzerine* (*De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994) ve Georges Didi-Huberman, *İmge Önünde* (*Devant L'image*, Paris, Minuit, 1990)

ilgilendiren heykeldir elbette. Ancak bu ilginin kökeni şaşırtıcıdır. Sakalların ve ellerin durumu, ayrıntılarıyla uzun uzadıya çözümlenmesi, gerçekten de hiçbir çocukluk sırrını ve hiçbir bilinçdışı düşünce şifresini açığa çıkarmaz. Bu çözümleme en klasik sorulara gönderme yapar: Michel-Ange'ın heykeliyle temsil edilen an, Kitab-ı Mukaddes'deki bölümün kesin olarak hangi anıdır? Musâ'nın öfkelenildiği an mıdır? Yasa Tabletleri'ni yere attığı an mıdır? Freud, Louis Marin'in çözümlemelerinden oldukça uzaktadır. En önemli psikolojik izlere atfedilen farklı görsel yapıları tanımaya çalışan Worringer ile formların kimliğini konuların ve sunulan bölümlerin kimliğine bağlayan Panofsky arasındaki tartışmada, onun *de facto* Panofsky yanında yer aldığı da söylenebilir. Aslında, onun ayrıntıya gösterdiği özen, plastik formun anlatılan eylemin bir öykünmcsisi olduğu ve tablonun kendine özgü konusuna hamile eylem anı'nın, eylemin hareket ve anlamının yoğunlaştığı anın betimlenmesiyle karıştırıldığı temsil yapısının mantığına gönderme yapar. Freud bu anlama gebe ânu burada sağ elin ve Tabletler'in konumundan çıkarır. Öfkeli Musâ'nın putataparlar karşı atılmaya hazırlandığı an değildir bu. Gevşek eliyle sakalını tuttuğu ve Tabletler'i sıkıca eline aldığı andır. Bu ânın Kitab-ı Mukaddes'te olmadığı biliniyor. Freud, kendi efendisi olan insanın kıskanç Tanrı'nın kuluna egemen olduğu rasyonalist bir yorum adına, bunu oraya ekler. Ayrıntıya gösterilen özen, Musâ'nın konumunu sonuçta bir irade zaferinin tanıklığı olarak tanıma işlevi görür. Freud tarafından yorumlanan Michel-Ange'ın Musâ'sı, duygulanıma

egemen klasik bir dinginliğin ifadesi olan Winckelmann'ın Laocoon'u gibidir. Musâ'nın durumunda, akıl (raison) tarafından egemenlik altına alınan dinsel pathos'tur. Musa egemen olunmuş, düzene kavuşturulmuş duygulanımın (affect) kahramanıdır. İlk Psikanaliz peygamberinin bu şekilde Roma mermeriyle vekaleten heykelinin dikilmesinin onun âsi müritlerine karşı kendi tavrı olup olmadığını bilmek, geleneğin isteğine uysa da çok önemli değildir. Musâ uygun bir otoportreden daha çok klasik bir temsil çağı sahnesini oluşturur: evrene egemen olmuş gibi kendine egemen olan bir romalı kahraman tarafından (Brutus ya da Augustus, Scipion ya da Titus) *opera seria*'da ya da tarih tablolarında, trajik bir sahne üstünde canlandırılan irade ve vicdan zaferi. Ve bu muzaffer vicdanın somut örneği Musâ, putataparlardan ve âsilerden daha çok işsiz insanlara, karanlık düş kurbanlarına karşı çıkar. Ve Michel-Ange'in efsanevi *alter ego*'sunu (ikincil kişiliğini); defterlerin ve krokilerin adamı, gerçekleştirmemiş sayısız tasarının mücidi, figürlerini somulaştıramamış ve hep aynı gülümsemeyi resmeden ressamı, kısaca, düşlerine sarılmış, eşcinsel bir ilişkiyle Baba'ya bağlı Leonardo da Vinci'yi düşündürür.

Bir hekim başka bir hekime karşı

Ama bu Musâ'ya karşı başka bir "taş figür" de çıkarılabilir: *Gradiva* rölyefi. Freud'ün kanısına göre, taş figür ve yaşayan genç kız arasındaki yürüyüş benzerliği, -Pompei'de Zoé ile karşılaşmasıyla- Norbert Hanold vakasının sunumundaki tek "uydurma" ve "keyfi" öge olacaktır¹. Ben bunun aksini söylemek isterim. Rahat yürüyüşü toprağa sağlam basan ve ertelenmiş bir uçuşu andıran bu Romalı genç bakire; bu etkin yaşam ve kendiliğinden dingin bir erincin ifadesi, Wilhelm Jensen'in beyninden çıkan keyfi bir uydurmadan tamamen uzaktır. Orada, tam tersine, Schiller'den ya da Byron'dan, Hölderlin'den ya da Hegel'den beri yüzlerce kez yüceltilen figürü görürüz: *Koré'nin** yürüyüşü, *Panathénées'ten*** kalma bir kumaşın ya da eski bir yunan şişesinin anısıdır bu; bu şişenin çevresinde bütün bir çağın, yeni bir duyarlı toplum fikrinin, sanatla özdeş bir yaşamın, yaşayla

1. *Jensen'in Gradiva'sında Sayıklama ve Düşler*,
a.g.y. s. 148

* Bir genç kıızı temsil eden arkaik yunan sanatı heykeli -çn.

**Panathénées:Kraliçe Athéna onuruna Atina'da
düzenlenen şenlikler -çn.

özdeş bir sanatın düşünüyü görür. Norbert Hanold genç bir kaçık bilginden öte, trajik ya da komik, belli bir kuramsal düşün kurbanlarından biridir: heykeldeki gömlek kıvrımının ya da özgür yürüyüşün bu titreyen canlılığında, yaşayan bir toplumun ideal dünyasını somut bir şekilde görürüz. "Fantezi adamı" Jensen antik taşın ve gelecekteki toplumun düşünüyü kuran bu yaşamla küçük burjuva yaşamının bayağılığını karşılaştırmakla eğlenir sadece: komşular, pence-relerde kanaryalar ve sokaktan gelip geçenler. Taşta somutlaşan yaşam tutkunluğu, basit ve afacan komşunun yaşamında ve İtalya'ya yapılan küçük burjuva düğün gezilerinin sıradanlığında yeniden hatırlanmış olur. Freud'ün Zoé'nin tedavisine karşı kendi yorumunu koyarak reddettiği şey budur: duygulanım arınmasına (*katharsis*'ine*) karşı olan düş'ün basit bir tasfiyesi. O fantezist'in konumu ile düş'ün belli bir basit bitimi arasındaki suçortaklığını açığa çıkarır. Bu ifşâ yeni de değildir. Burada, Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'de (*Leçons sur L'esthétique*), Jean-Paul'ün ya da Tieck'in fantezisinin keyfilikliğini ve onun burjuva yaşamının kabalığı ile son dayanışmasını ortaya çıkaran sayfaları hatırlatabiliriz. İki durumda da, "fantezist" in romantik Witz'ten alıp kullandığı belli bir anlayış biçimi ortaya çıkmış olur. Hegel Witz'in öznel boşluğunun karşısına tin'in (*esprit*) tözsel gerçekliğini

* Katharsis: Yunanca "arınma" anlamına gelen bu sözcük sinirsel ve heyecansal gerilimlerden sonraki bedensel ve ruhsal rahatlamayı dile getirir. Psikanalistler bu deyişimsiz sansür'e karşı olarak, boşalma anlamında kullanırlar.-çn.

koyar. Freud, fantezist'i, Witz'in oyunlarının tözselliğini anlayamamaktan dolayı eleştirir. Hegel öncelikle boş bir "özgür" öznellik figürünü, durmadan kendi kendini onaylayan bir figürü kabul etmemeye özen gösterir. Freud, estetik bilinçdışı'nın yeni gelişmeleri karşısında, öncelikle belli bir nesnellik fikrini, "yaşam bilgeliği" olarak özetlenen fikri tartışma konusu yapar. Güleç yüzlü Zoé Bertgang'da ve "fantezist" Vilhelm Jensen'de bu bilgeliğe oldukça önemsiz bir şekil alır. Ama başka "tedaviler"de, 19. Yüzyıl sonu "tıp" literatürü tarafından tanıtılan başka "düş bitimleri"nde de aynı şey söz konusudur. Burada iki örnek kurgu düşünülebilir, biri bir hekim oğlu tarafından icat edilen, öteki kahraman olarak bir hekimi ele alan kurgu. Türk genelevine bu başarısız ziyaretin hatırlatılması, ilk önce *Duygusal Eğitim'in* (*L'éducation sentimentale*) sonudur, olumlu tutkuların bozgunu gibi ideal umutların da bozgunu içinde Frédéric ve Deslauriers'in en âlâsını yaşadıkları şey budur. Kuşkusuz Zola'nın *Doktor Pascal*'ının sonundaki bütün Rougon-Macquart döneminin ahlakı ve hatta sonuçları daha anlamlıdır. Bu ahlak, ihtiyar *Doktor Pascal*'ın, ki o aynı zamanda ailenin tarihçisidir, yeğeni Clotilde'e duyduğu ensest aşkını anlattığı için en azından ayrıksı bir ahlaktır. Kitabın sonu, Pascal'ın ölümünden sonra çocuk odasına dönüşen eski çalışma odasında, kültürel tabudan hiç haberleri olmayan, küçücük yumruğunu parlak bir geleceğe doğru değil de, sadece devamını güven altına alan yaşamın kör ve kaba gücüne doğru kaldıran ensest çocuğu emziren Clotilde'i gösterir bize. Kötü ve yoz bir ensest tarafından

ortaya konan bu yaşam utkusu, sonuç olarak Jensen'in hafif fantezisinin "ciddi" ve utanç verici versiyonudur. Bu ahlak Freud'ün reddettiği şeyi temsil eder, ahlak dışı olduğu için değil de, ensest verisine çok elverişli entrikadan -ve suçluluktan- kurtarıcı bilgi mantığından ayırdığı için "kötü" olan ensest'i temsil eder.

Freud'ün *Doktor Pascal*'ı okuyup okumadığını bilmiyorum. Buna karşılık, o ruhsal bozukluklar üzerine örnek öykülerin, çocukluk sırlarının, tedavilerle, itiraf ve şifalarla ilgili gizli yönlerin yazarı Zola'nın yakın tanığını okudu. İbsen'den söz ediyorum ve burada Freud'ün "Psikanalizle kurtarılan birkaç karakter tipi" başlıklı makalesinde, onun *Rosmersholm* oyunu üzerine yaptığı çözümlemeyi düşünüyorum. Bu metin: kimileri bir doyumdan vazgeçmeyi ve zevk ilkesini gerçeklik ilkesine bağlamayı reddettikleri için; kimileri de, tersine, kendi başarıları karşısında rahatsız oldukları ya da sonunda doyuma ulaşabildikleri halde bu doyumun artık imkansızın ya da ihlâlin damgasını taşımadığı anda da doyumunu reddettikleri için, psikanalitik tedavinin akılsallığına karşı çıkan birkaç aykırı tipi çözümler. Evlenecek birini bulmak için uzun uzadıya hazırlıklar yapan genç kız ya da uğruna birçok entrikalar çevirdiği kürsüye nihayet kavuşmasının arefesinde profesörler ve girişimlerinin başarısı karşısında huysuzluk edenler işte bunlardır. Gösterilen başarının, denetlenemeyen bir suçluluk duygusunun akınına yol açtığını düşünür Freud. Ve burada, iki örnek oyundan alınan örnekler söz konusudur: *Macbeth*, elbette, ama aynı zamanda *Rosmersholm*. İbsen'in oyunu Shakespeare'inkinden

daha az tanınmıştır, bunun entrikasını hatırlatmak uygun olur. Bu entrika, bir fiyordun dibinde büzülüp kalmış eski bir Norveç kasabasının sınırında yer alan eski bir şato çevresinde geçer. Girdapların üstüne kurulmuş bir köprüyle yalıtılmış olan bu şatoda eski bir papaz olan Rosmer yaşamaktadır: papaz hatırı sayılır büyük bir ailenin varisidir, zihinsel bir hastalığa yakalanmış olan karısı çok genç yaşta kendini sulara atmıştır. Aynı konutta, kayınpederi doktor West'in ölümünden sonra oraya yerleşmiş olan yönetici kadın Rebecca yaşamaktadır. Doktor West özgür düşünceli bir adamdır, annesinin ölümünden sonra Rebecca'yı gerçekten yetiştirmiş, kendi özgür fikirlerine alıştırmıştır. Rosmer ile genç kadının bir arada yaşamalarının iki yanlı bir sonucu vardır: bir yandan, lise müdürü ve kurum birliğinin yerel başkanı Kroll, eski papazın özgür fikirlere yönlmesini kayınpederin en büyük rezaleti olarak ifade etmektedir. Aynı zamanda da, onun Rebecca ile zihinsel birlikteliğinin tutkulu bir duyguya dönüşmesi söz konusudur. Rosmer ona evlenme teklif eder. Rebecca, ilk anda bir sevinç tepkisi gösterdikten sonra bunun olanaksız olduğunu açıklar. Bunun üzerine lise müdürü Kroll, kayınpederine kızkardeşinin intihara itildiğini, Rebecca'ya da doğumunun gayrimeşru olduğunu açıklar: o gerçekten "kayınpeder"inin piçidir. Rebecca şiddetle reddeder bunu. Buna karşılık, merhumeyi intihara iten fikirleri ona telkin eden kişinin kendisi olduğunu itiraf eder. Bundan sonra, Rosmer ona ikinci defa karısı olmayı önerdiğinde konutu terketmeye hazırlanır. Öneriyi yine reddeder. O şimdi, öyle diyor, eve yerleşme ve kendisine

engel olan kadını usulcacık safdışı etme başarısının peşinde genç bir kız değildir artık. Rosmer Rebecca'nın etkisiyle özgür düşünceye yönelmişse de, Rebecca da, tersine, onun etkisiyle yücelmiş olur.

Freud'ün, yazarın açıklamalarını düzeltmek ve olayın gerçek nedenbilimi'ni (étiologie) oluşturmak için müdahale ettiği yer burasıdır. Rebecca tarafından ileri sürülen ahlaksal neden, öyle diyor, basit bir perdedir. Genç kadın kendisi bizzat daha sağlam bir nedene işaret eder: onun “bir geçmiş”i vardır. Onun doğumu hakkındaki açıklamalara gösterdiği tepkisini çözümleyerek bu “geçmiş”in ne olduğunu kolayca anlayabiliriz. O, West'in kızı olmasını kabul etmeyi böyle şiddetle reddediyorsa ve bu açıklama onu cinayet entrikalarını itiraf etmeye zorluyorsa, bunun sebebi onun bu sözde kayınpederin metresi olmasıdır. Bu suçluluk duygusunu başlatan tartışma götürmez ensest ilişkidir. Rebecca'nın başarısına engel olan onun ahlaksal dönüşümü değil, bu ilişkidir. Onun tutumunu anlamak için, eserin dile getirmediği, kapalı anıştırmalar dışında da, dile getiremeyeceği bu hakikati yeniden kurmak gerekir¹.

Ancak, Freud kahraman tarafından öne sürülen “ahlaksallaştırıcı” nedene karşı “gerçek” gizli nedeni ortaya çıkarırken, İbsen'in Rebecca'nın tutumuna verdiği son anlamın ne olduğunu unuttur. Ne ahlaksal

1. “Psikanalitik Çalışmayla Kurtarılan Birkaç Karakter Tipi” (*Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalitique*, *Bütün Yapıtlar*'ında, Paris, PUF, 1996, cilt XV, s. 36.

dönüşümler, ne de suçluluk ağırlığı altında ezilmişlikle ilgisi olan eserin sonunu unuttur. Rebecca'nın dönüşümü gerçekten de iyiliğin ve kötülüğün ötesinde yer alır. Bu dönüşüm iyi ahlaka dönüş olarak değil de, davranma olanaksızlığı, istem olanaksızlığı olarak dile getirilir. Artık hareket etmek istemeyen Rebecca için ve bilmek istemeyen Rosmer için hikayenin sonu özel bir tip'in mistik birliğidir. Onlar neşeli bir şekilde köprüye doğru yürümek ve dalgalarda boğulup gitmek için birleşirler. Estetik bilinçdışı'nın mantığına uygun, bilgi ile bilgi-dışının davranma ile durgunluğun sonuncu birliği. Gerçek tedavi, gerçek sağaltım yaşama istenci'nden Schopenhauer'ca vazgeçıştır, istenç-yokluğu o ilk denize bırakılmışlıktır; bu istenç-yokluğu, Wagner'in Isolde'de içine daldığı, genç Nietzsche'nin de yeni bir Dionysos zaferine kendini kaptırdığı “en üstün haz”dır.

Freud'ün reddettiği işte bu hazdır. O, bu hazza karşı, uygun nedensel entrikayı, lise müdürü Kroll'un tedavisiyle açığa çıkan suçluluk duygusunun ussallığını koyar. Bu, ahlak dersi veren bir açıklama ile değil, onun karşı çıktığı o ilk (originelle) denize dalıp gitmenin “masumiyet”i ile ilgilidir. Onun estetik bilinçdışı ile ilişkisinin belirsizliği burada da ortaya çıkar: bu nihilizmin karşısında, İbsen'in, Strinberg'in ve Wagnerizm'in zamanında estetik bilinçdışı'nın son hakikati ve “ahlak”ı olarak ortaya çıkan o kökten *pathos* ve *logos* özdeşliğinin karşısında Freud. Corneille'in ve Voltaire'in Oedipus'çu öfkenin karşısındaki konumunu bulur yeniden. O, bu *pathos*'un karşısına uygun bir nedensel bağlantıyı ve bilgi gerçeğinin olumlu bir erdeminin yerleştirmeye çalışır. Bu beklentinin gücü,

kendini bir başka kaynakta, daha kısa bir yapıt olan *Denizin Kadını*'nda (*La dame de la mer*) hissettirir; İbsen'in başka bir "psikanalitik" dramı olan bu oyunda doktor Wangel'in karısı denizden gelen karşikonulmaz çağrıyla büyülenmiş durumdadır. Kocası, karısının o çağrıda somutlaştırdığı denizciyi geçici bir süre izlemesi için izin verdiğinde, Ellida vazgeçer bu işten. Aynı şekilde Rebecca da, Rosmer tarafından değiştirilmiş olduğunu ileri sürüyordu; Ellida da kocasının seçimi ona bırakmasıyla özgürleşmiş, rahatlamış olduğunu söyler. Seçebildiğine göre onunla kalacaktır. Şimdi, bu kez, yazarın nedenleriyle yorumcununkiler arasındaki ilişki tersinden sunulur. Freud kahramanın yorumunu gerçekten onaylar ve orada doktor Wangel'in izlediği "tedavi"nin başarısını görür. İbsen, buna karşılık, kararlı bir şekilde Schopenhauer'ci terimlerle hikayeyi özetleyen hazırlık notlarında, bu özgürlüğü Ellida'nın yanılsaması durumuna indirger: "Fiyörtlerin gölgesinde ve yalnızlığın tekdüzeliğinde yaşam, görünüşte neş'eli, sâde ve coşku doludur. Bununla birlikte bu yaşam biçiminin ifade ettiği fikir bir yaşam karanlığıdır. Kurtulmak için hiçbir kıpırdama yoktur, hiçbir çaba yoktur. Büyük arzular, özlemler ve kendi kendine verilen sözler vardır sadece. Kısa yaz günlerinde böyle yaşanır orada. Ve ardından... Karanlıklar içinde geçer zaman. Derken dış dünyada yaşamak için canlı bir arzu uyanır. Ama ne yararı olur ki bunun? Durumlar birbirini izler, sürekli fikir geliştirilir. İstekler, özlemler, söz vermeler üst üste gelir [.....] Her tarafta sınırlar. Bundan dolayı melankoli, donuk ve dertli bir şarkı gibi

bütün varoluşa ve insanların hareketlerine yansır. Parlak bir yaz günü, ardından uzun karanlıklar.... Hepsi bu [...] En büyük sır insanın 'istenç dışı güçler'e' bağımlılığıdır.” Böylece Kuzey'de mevsimlerin dönüşü, hiçbir şey istemeyen bir istenç yokluğunda “yeniden mevcut kılma” (“représentation”) yanılsamalarının yitip gitmesiyle özdeşleşmiştir. Freud bu entrika ahlakının karşısına, bir defalık, doktor Wangel'in ve Deniz'in Kadını'nın açıkladıkları ahlakı koyar.

Bunun çağın bir beklentisi olduğu söylenebilir. Ancak bu “çağ beklentisi”nin koşullarla bir ilgisi yoktur. Sözkonusu olan, çağın tarzı -Freud bu metinleri yazdığında bir çağ biraz aşılıştı zaten- sadece varolan bir ideolojiye karşı mücadele değildir. Uygarlaşmış toplumların yüzeyinin altında yer alan iki anlayış (idée) arasında, yani uygarlıkların hastalık ve sağaltım konusundaki anlayışları arasında bir mücadele söz konusudur. Çağdan söz ettiğimize göre bunu belirtelim. *Michel-Ange'ın Musâ'sı* 1914, *Kaygıverici (L'Inquiétant)* 1915 tarihlerini taşır. İbsen üzerine metinler de öyle. Freud'ün -ölüm itkisini de işin içine karıştırdığı- çalışmalarında bir dönemeci ifade eden *Zevk İlkesinin Ötesinde'den (Au-delà du principe de plaisir)* çok uzaktayız. Freud'ün bu düşünce dönemecini nasıl açıkladığı biliniyor. Ölüm itkisinin ileri sürülmesi, “travmatik nevroz” sorunsalının incelenmesi sonucudur. Ama onun incelenmesi 1914 savaşının, psikanalizin ilk dönemine ve zevk ilkesinin

1. Ibsen, *Denizin Kadını (La Dame de la mer, Bütün yapıtları'nın içinde*, Paris, Plon, 1943, cilt XIV. s. 244-245)

gerçeklik ilkesine karşıtlığına yön vermiş olan iyimser görüşe indirdiği darbeye bağlıdır. Bununla birlikte bu açıklamanın, olayın anlamını ortadan kaldırmadığı düşünülebilir. Ölüm itkisinin (la pulsion de mort) keşfi, psikanalizin oluşturulduğu çağda zihinleri en çok meşgul eden tema ile Freud'ün uzun zaman yüzleşmesinin de bir sonucudur; bu temalar da Schopenhauer'ci kendinde şey'in (chose en soi) bilinçdışı ve bu bilinçdışı'na dönüşün büyük edebi kurgularıdır. Koruyucu yaşam içgüdülerinin "onun" ölümüne doğru yönelimini yaşamda sürdürmesi ve "yaşam koruyucuları"nın böylece "ölüm uyduları" olması, bir yüzyılın edebiyatını, estetik çağın edebiyatını özetleyen istenç yanılsamalarının en büyük romanının sırrıdır gerçekten. Freud'ün mücadele etmekten vazgeçmediği bu sırdır. O'nun Jensen'in, Hoffmann'ın ya da İbsen'in entrikalarına sağladığı düzeltmelerin odağında yer alan "gerçeklik ilkesi"nin yorumu doğru bir yorumdur. Bu, Freud'ü Hanold olayının ya da Nathanaél olayının uygun bir nedenbilimini (étologie) ve Rosmersholm'un uygun sonunu -ama aynı zamanda Musâ'nın dingin ve uygun tutumunu, yani kutsal pathos'u aşan aklın (raison) tutumunu- düzenlemeye iter. Bu, onun estetik bilinçdışı mantığı ile karşılaşmasıdır. Her şey, sanki bu çözümlemeler, Freud'ün sanatın estetik rejimi çalışmalarında ortaya çıkarıp reddettiği bu nihilist, ama ölüm itkisinin kavramsallaştırılmasında da hak vereceği bu antropi'ye* karşı direnme araçlarından

*Antropi (entropie): Fizikte kullanılan bu terim, her olayın kullanılabilir enerji miktarını azalttığını ifade eder. -çn.

ibaretmiş gibi olup bitmektedir.

O halde, Freud'ün estetik çözümlemeleriyle, daha sonra ondan yararlananların çözümlemeleri arasındaki paradoksal ilişki anlaşılabilir. Bu sonuncu çözümlemeler Freud'cü yaşamöyküsü yazarlığını (biographisme) ve bunun sanatsal "biçim"le ilgisi olmadığını kabul etmeyeceklerdir. Onlar resimsel izlerin özgülüğünde figüratif anekdotu sessizce boşa çıkararak, ya da edebi metnin "kekemelik"lerinde dildeki bir "başka dil"in eylemini göstererek, adlandırılmaz bir hakikatin vuruşu ya da Başkası'nın bir güç çarpması olarak algılanan bilinçdışı'nın etkisini bulmaya çalışacaklardır. Musâ'nın başlangıcında, Freud büyük yapıtların yol açtığı şok etkisini ve bu şok muamması karşısında düşünceyi ele geçiren şaşkınlığı anımsatır bize. "Bir estetikçi, zihnimizin böyle bir alt üst oluşunu bir sanat yapıtının yol açabileceğinden daha büyük etkilerin kaçınılmaz bir koşulu olarak göremez miydi? Yine de böyle bir koşula kolay inanamazdım¹." Freud'ün çözümlemelerinin kaynağı, onun kurgusal ya da sanatçıya ait bir yaşamöyküsünün entrikasına sağladığı ayrıcalığın nedeni şuradadır: o. bu alt üst oluşta resmin, heykelin ya da edebiyatın gücünü kabul etmez. O, her öyküyü, gereklğinde de kutsal bir metni yeniden oluşturmaya ve yeniden yazmaya hazırdır. Oysa, ona göre bu varsayımsal estetikçi bugün estetik düşünce alanında varolan bir figürdür: bu estetikçi de Freud'ün çürütmeye çalıştığı ve yapıtın gücünü onun alt

1. *Uygulamalı Psikanaliz Denemeleri (Essais de psychanalyse appliquée, a.g.y. S. 10)*

üst etme etkisine bağlayan sav'ı kurmak için genellikle Freud'e başvurur. Burada, Burke'yi, Kant'ı ve Freud'ü üç temel direk olarak kabul eden bir yüce estetiğinin kurucusu olan Lyotard'ın (son dönemi söz konusu) çözümlemeleri düşünülebilir¹. Lyotard estetik "zayıflık"ın karşısına etkilenmeme (désaisissement) gücü olarak kavranan resimsel bir iz'in gücünü koyar. Özne orada aistheton'un, çıplak ruhu etkileyen duyarlılığın etkisiyle eli kolu bağlanmış, bir Başkası'nın gücüyle yüzleşmiştir: tutuşan çalı karşısındaki Musâ örneğinde olduğu gibi, son aşamada Tanrı'nın görülmez yüzünün vurucu etkisiyle karşılaşmıştır. Tam *logos*'a indirgenemeyen bir *pathos*'u. Musâ'ya seslenen Tanrı'nın kendi gücüyle son aşamada özdeşleşmiş bir *pathos*'u alt eden bu çarpıcı yüceltme etkisi Freud'cü yüceltmeye karşı çıkar.

İki bilinçdışı arasındaki ilişki tekil bir karşılıklı yer değiştirmeyi gösterir. Freud'cü psikanaliz klasik temsil anlayışının nedensel yapısını geçersiz kılan bu estetik devrimi önceden kabullenir ve sanatın gücünü çelişkilerin, *logos*'un ve *pathos*'un dolaysız kimliğiyle özdeşleştirir. Bu psikanaliz dilsiz sözün iki kat gücüne dayanan bir edebiyatı önceden kabullenir. Ancak, bu ikilik içinde, Freud seçimini yapar. Sağır sözün (parole sourde) gücünde bulunan nihilist antropi'nin karşısına dilsiz sözün (parole muette) bir başka formunu, yorum çalışmasına ve sağalma beklentisine sunulan

1. Bkz. Özellikle, *İnsanlık dışı* (L'Inhumain. Paris, Galilée, 1988) ve *Postmodern ahlaklar* (Moralités Postmodernes, Paris, Galilée, 1993).

hiyeroglifi koyar. Bu mantığı izleyerek de, "fantezi" yapıtını ve onun deşifre edilme işini estetik devrimin geçersiz kıldığı bu klasik keşif (reconnaissance) entrikasıyla bir tutar. Böylece yalnız estetik devrimle yerleşen mizacın ve bu rejimin reddettiği bu entrikalar ve bu figürler yine temsili sanat rejimi çerçevesine çarpar. Bu dönüşün karşısına, bugün Freud'cü yaşam-öykücülüğünü tartışmaya açan ve sanattan da daha saygın olduğunu ileri süren bir başka Freud'cülük çıkmaktadır. Bu da, temsil geleneğinin olumsuz etkilerinden kurtulmuş ve Oedipus'unu ona geri veren bu yeni sanat rejimiyle anlaşılan daha radikal bir Freud'cülük olarak sunulur; bu rejim de sanatın "temsil karşıtlığı" özerkliğini, türdeş olmayan doğasını ve özneyi köklerinden söken ve aşan güçlerin eylemine tanıklık değerini onaylayarak, etkinlikle edilginliği eşitler. O bunun için, elbette, öncelikle *Zevk İlkesinin Ötesinde*'ye (*Au-dela du principe du plaisir*) ve Jensen. İbsen ya da Hoffmann'ın "düzelticisi" olan Freud ile Kutsal öfkeyi dizginleyen Musâ'nın hayranı olan Freud arasında bir mesafeyi gösteren bütün bu 1920'li ve 1930'lu yılların metinlerine dayanır. Ama bunun için, ters bir biçimde, estetik bilinçdışı'nın karşıt mantığı içinde, dilsiz sözün kutupsallığı içinde kesin kararını vermek zorundadır. Hiçbir yorumsamaya indirgenemeyen Başkası'na ait bir sözün sağır gücünü değerlendirmek zorundadır. Yani ilk uçuşuma dönüş istencini Başkası'na ve Yasa'ya adanmış kutsal ilişkiye dönüştürmek pahasına bile olsa, nihilist antropi'yi savunmak zorundadır. Freud'cülük, o zaman, estetik çözümlemelerinin karşı koymayı sürdürdüğü bu

nihilizm'i Freud adına ve Freud'e karşı götüren Freud'cü kuram çerçevesinde bir dönemeç hareketini gerçekleştirir. Bu hareket estetik geleneğin reddi olarak ileri sürülür¹. Estetik bilinçdışı tarafından Freud'cü bilinçdışına oynanan son oyun da bu olur.

1. Bkz. "Anima Minima", Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Ahlaklar*'ını sonuca bağlayan metin. a.g.y.

ESTETİK BİLİNÇDİŞİ

Jacques Rancière

Çeviren: Kenan Sarıalioğlu

Bu kitap, Freud'cü kavramların edebiyat ve sanat yapıtlarının yorumlanmasında nasıl bir işlev üstlendikleri sorunuyla ilgileniyor. Bu yorumlamanın, analitik kavramların uygunluğunun doğrulanmasında niçin stratejik bir yer işgal ettiğini araştırıyor. Freud'ün Oedipus'çu entrikayı bir kavrayış ilkesi haline getirmesi için, ilk önce, "eski Yunan'ın yeniden keşfi" romantizmine ait belli bir Oedipus'un, düşüncedışı düşüncenin gücü ve sessiz sözün yoğunluğu hakkında belli bir fikre varmış olması gerekir. Freud'cü bilinçdışı'nın estetik bilinçdışı tarafından önceden belirlenmiş olacağı sonucu da çıkmaz bundan. Freud'ün "estetik" çözümlemeleri daha çok iki bilinçdışı mantığı arasında bir gerilimi gösterir. Bu metin, bu karşılaşmanın kiplerini ve bundan beklenenleri ortaya koymaya çalışıyor.

