

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>

İHAB HASSAN

ORPHE- US'UN PARÇA- LANIŞI

Postmodern Bir Edebiyata Doğru

Türkçesi: EMEL ARAS

HECE
inceleme

Ihab Hassan: 17 Ekim 1925'te Kahire'de dünyaya gelir. 1946'da Amerika'ya göç eder. Wisconsin-Milwaukee Üniversitesinde uzun yıllar görev yapmıştır. Birçok burs, ödül ve destek alan Hassan'ın *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel* (1961), *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett* (1967), *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* (1971, 1982), *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (1975), *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change* (1980), *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987), *Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters* (1990) ve *Rumors of Change: Essays of Five Decades* (1995), *In Quest of Nothing: Selected Essays, 1998-2008* (2010) *Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography* (1985) ve *Between the Eagle and the Sun: Traces of Japan* (1996) isimli kitaplarının yanı sıra, edebî ve kültürel meselelere dair 300'den fazla makalesi bulunmaktadır. Çeşitli edebî dergilerde birçok kısa hikâye yayımlayan Hassan'ın *The Changeling* isimli bir de romanı bulunmaktadır. Hassan, bu kitabında modernizmden postmodernizme ilerleyen süreci biçim değişimi üzerinden ele almış ve bu eserde modernizmden postmodernizme ilerleyen süreci biçim değişimi üzerinden ele almış ve bu eserde yer alan modernizm ve posmodernizm karşılaştırmasıyla dikkat çekmiştir. Yazar 10 Eylül 2015'te hayatını kaybeder.

Emel Aras: 8 Nisan 1990'da dünyaya geldi. İlkokul ve lise eğitimini Ankara'da tamamladı. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünden dereceyle mezun olduktan sonra, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Yeni Türk Edebiyatı alanlarında yüksek lisanslarını tamamladı. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümünde yüksek lisans eğitimini sürdüren Aras, aynı zamanda Yeni Türk Edebiyatı alanında doktora eğitimine devam etmekte ve Düzce Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Modernizm, modernite eleştirisi, postmodernizm, edebî eleştiri, karşılaştırmalı edebiyat, modern Türk edebiyatı alanlarında çalışmalarını sürdürmekte, İngilizce ve Fransızca bilmektedir.

ORPHEUS'UN PARÇALANIŞI

Postmodern Bir Edebiyata Doğru

Ihab Hassan

Türkçesi: Emel Aras

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 524

İnceleme

Orjinal Adı

The Dismemberment of Orpheus

Ihab Hassan'a ait Orpheus'un Parçalanması adlı eserin yayıncı baskısı, University of Wisconsin System'in düzenlemesiyle yayınlanmıştır.

© 1982 University of Wisconsin System müteveli heyeti. Tüm hakları saklıdır.

Bu kitabın telif hakları Kalem Ajans aracılığıyla "the University of Wisconsin Press"ten alınmıştır.

©Hece Yayınları

Editör

Hayriye Ünal

Birinci Basım

Ocak 2019

Kapak Tasarımı

www.sarakusta.com.tr

Teknik Hazırlık

www.hece.com.tr

ISBN: 978-605-7547-09-5

Baskı

www.dumat.com.tr

HECE Basın Yayın Reklamcılık San. Tic. Ltd. Şti.

Konur Sokak No: 39/1-2 Kızılay-Çankaya/Ankara Yazışma: P.K. 79 Yenışehir/

Ankara T: (0 312) 419 69 13 F: (0 312) 419 69 14

e-posta: hece@hece.com.tr

Sertifika No: 17672

SALLY

... sonra o kadınlar
Uzanan Orpheus'u öldürmek üzere aceleyle geri döndüler
Ellerini açmış yalvarıyor ve onun sesi
İlk kez hiçkimseye yönelmiyordu. Onu yere yıktılar,
Ve o taşların dinlediği dudaklarla,
Vahşi hayvanların kalplerine cevap veren
Onun ruhu rüzgârda ve havada kendi yolunu buldu
... Şairin kolu bacağı dağılmış haldeydi
Zalimce ya da delilikle fırlatılıp atıldıkları yerde,
Fakat Meriç Nehri kafasını ve lirini yakalar
Ve onlar hafifçe akan nehirde aşağı doğru giderken
Lir kederli sesler çıkardı ve dil, kederli bir harmoni içerisinde
Kendi kendine söylendi.

Ovid, Dönüşümler

İnsan evrimindeki belirleyici an daimîdir.
Çünkü, daha önceki her şeyin değersiz olduğunu
beyan eden devrimci ruh hareketleri doğrudur,
henüz hiçbir şey olmadığı için.

Kafka, Taşrada Düşün Hazırlıkları

İÇİNDEKİLER

Çevirmen Sunuşu /	11
İkinci Baskıya Önsöz /	13
Başlarken /	19
Önsöz /	21
GİRİŞ: Yaysız Lir /	23

I. BÖLÜM

Sade: Bilincin Hapishanesi /	47

II. BÖLÜM

Ara Bölüm: 'Patafizikten Sürrealizme /	73

III. BÖLÜM

Hemingway: Boşluğa Karşı Cesaret /	109

IV. BÖLÜM

Kafka: Belirsizliğin Hükümrânlığı /	143

V. BÖLÜM

Başlangıç: Varoluşçuluktan Aliteratür'e /	175

VI. BÖLÜM

Genet: Ölüm Ayinleri /	217

VII. BÖLÜM

Beckett: İmgelemin Sonu /	253

SONUÇ: Yok Olan Biçim /	295

SONSÖZ 1982: Bir Postmodern Kavramına Doğru /	309

NOTLAR /	323

DİZİN /	363

ÇEVİRMEN SUNUŞU

Bu kitap, moderniteye karşı radikal bir hamle, bir çeşit başkaldırıdır. Modern dönemin tahakkümü yıkılmış, Orpheus parçalanarak bedensizleşmiş, lirinin yayları kopmuş ve yeni bir edebî anlayışa yaklaşılmıştır. Hassan, elinizde tuttuğunuz kitapta bu yaklaşımı, “sessizlik edebiyatı” olarak nitelendirir. Sade, Hemingway, Kafka, Genet ve Beckett okumaları üzerinden inşa edilen bu anlayış, biçimsel sapmaların edebiyatı getirdiği nokta üzerine odaklanır. Anlatım biçimlerinin farklılaşması ve içeriğin genişletilmesi bağlamında ortaya çıkan “aykırı” durum, Orpheus’un parçalanışı ile özdeşleştirilir.

Bu parçalanma durumunun yarattığı kaos, karşı-edebiyatın, aliteratürün var olmasına ve biçimsel çoksesliliğin bir çeşit sessizlik haline dönüşmesine neden olur. Orpheus’un ilham veren lirinin sesi duyulmaz olur, bedeni parçalanır ve dünya geri dönülemez bir sessizliğin hükmü altına girer. Böylesi bir durumda karşımıza çıkan metin de elbette kendi söylem evreninden okura seslenir.

Her çevirinin bir yönüyle yeni bir eser yaratma girişimi olduğu düşünülürse çeviri sürecinde yaşananların hikâyesi de okur açısından dikkat çekicidir. Kendi adıma, çeviri sürecinde özellikle Hassan’ın edebiyat üzerine kurduğu edebî söylemin anlaşılması noktasında gayret sarf ettiğimi ve bunun beni epey zorladığını itiraf etmeliyim. Hassan’ın biçim ve dil üzerine kendi söylemini geliştirerek ortaya koyduğu iddiaların en sarıh biçimde okurla buluşması için elimden geleni yaptım.

Kimi noktalarda “anlamsızlığın anlamı” gibi kasten yaratılmış bir paradoksun tuzağına düşmemek için detayları sürekli göz önünde tutmaya ve bütünselliği korumaya çalıştım. Umarım, bu titiz tutumum başarılı bir sonuca varmıştır.

Edebiyat teorisine bakış açısı anlamında Hassan’ın ortaya koyduğu yaklaşım biçiminin edebiyatı, kendi dünyasından açılan bir pencereden görme gayretinin anlatımı zenginleş-tiren bir unsur olduğunu belirtmeliyim. Bu süreçte özellikle manevi desteğini her an yanımda hissettiğim aileme, eşime, çeviri süreci boyunca anne karnında yaşamla buluşacağı günü bekleyen kızım Zeynep Turna’ya, mesai arkadaşlarıma, hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen hocalarıma ve dostlarıma teşekkür ederim.

Emel Aras 2018

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

İkinci baskılar nadiren de olsa ikinci bir bakışa, daha derin bir kavrayışa ihtiyaç duyarlar. Daha ziyade, kendini yeniden gözden geçirme noktasında yalnızca öz-savunmanın iyi bir örneğini kanıtlarlar. Bu nedenle bu çalışmayı yalnızca postmodernizmin güncel konularına değinen kısa bir Önsöz ve Sonsöz ile çerçeveleştirerek kendi zamanını ve ruhunu koruyarak dokunulmamış halde bırakmanın en iyisi olduğunu düşünüyorum. Gerçi bu kavram hiç olmadığı kadar güncel olmasına rağmen, kavramın kendisi daha az vesveseli ve tartışmalı değildir. Bugün Postmodernizm birçok alana değinme eğilimindedir: Edebiyata, müziğe, dansa, görsel sanatlara ve mimariye; felsefeye, tarihyazımına, psikanalize, dilbilimine ve özellikle edebiyat teorisini kapsayan çeşitli insani bilimlere; kitle iletişimlerine ve sibernetik teknolojisine; hatta bazen insani bilimlerle “yeni müttefiklikler kuran” fen bilimlerine; ve esasen, onların çoğul yaşam biçimleriyle, kültürel Sargasso Denizleri’yle bir bütün olarak Batı toplumlarıyla.¹ Öyleyse, postmodernizmin tüm dağılımlarıyla bu kitapta keşfettiğim sessizlik geleneğini ilişkilendirmeyi nasıl bekleyebilirim?²

Sonsözde postmodernizmin bugün yöneldiği bazı istikametleri kısaca tasvir etmeye ve onun kavramsal zorluklarına ve kültürel kapsamına dair bazı önerilerde bulunmaya çalıştım. Burada kendimi *Orpheus’un Parçalanışının* tuhaf temasının yarattığı derin krizi bir nebze olsun aydınlatmak amacıyla

sınırlandırdım. Virginia Woolf, 1932’de bu krizin iç yapısını anlayarak şunları yazmıştır: “Konuşmaktansa sessizliğe olan bu ilgisi ile Sterne, modernlerin öncüsüdür”³. Sterne aslında, oyun odaklı yer değiştirmeleri ile Sade’in daha karanlık sınırının habercisi olarak ortaya koyduğu gibi bu krize işaret eder. Fakat bu etki, olumsuzlama uğraşından bıktı mı ya da romantik ironide, modernist parodide veya postmodernist yok edişte edebiyatın ilğini kemiren öz eleştirinin tüm güçlerinde artık sona erdi mi?

Norton derslerinde, *Bataklık Çocukları*’nda Octavio Paz, benimkiyle uyumlu bir bakış açısı üzerine ustaca kafa yorar. Olumsuzlama -1972’de bunu söylemiştir- artık yaratıcı değildir; öz-yok oluşa yönelik romantik arzu neredeyse sonuna gelmiş; ama yeni bir şeyler başlamıştır: Orpheus’un parçalanmış kafası yeniden şarkı söyler:

Romantizm türlerin karışımına neden oldu. Sembolizm ve avangard nesir ve şiirin iç içe geçişini tamamladı. Rimbaud’nun nesir şiirinden Joyce’un sözlü epiğine kadar sonuçlar fevkalâde canavarlardı. Türlerin iç içe geçişi ve nihai yok oluşu sanat nesnesinin eleştirilmesiyle sonuçlandı. Tüm sanatlarda- resim, heykel, şiir, roman- külliyat düşüncesinin yarattığı kriz görünür hale geldi, ama bunun en radikal ifadesi Duchamp’ın “hazır-yapım” ifadesi oldu. Alaycı kutsama: Sayılanlar nesneler değil ama sanatçıların içerikten ayırma tavrı ve bunu eski sanatın kaideleri ile yer değiştirmeleridir. İşaretler, eserin yerini alır.⁴

Paz devam eder:

Sanatın ve şiirin sonu mu? Hayır: “modern çağ”ın sonu ve bununla birlikte “modern sanat ve edebiyat” düşüncesinin sonu. Nesnelerin eleştirisi, sanat eserinin sahip olunan bir

şey olarak değil, fakat üzerine düşünülen bir varlık olarak dirilişine yol açar. Eser kendi başına bir son ya da kendi hakkıyla var olan bir şey değildir: Eser bir köprü, bir aracıdır. Öznenin eleştirisi şairin ya da sanatçının mahvına işaret etmez, fakat yalnızca burjuva zihnietine sahip yazar için böyle bir şey söz konusudur. Romantiklere göre, şairin sesi, *herkesin* sesiydi; bizim için bu *hiç kimsenin* sesidir. “Herkes” ve “hiç kimse” birbiriyle özdeştir ve her ikisi de yazar ve onun “ben”liğinden aynı derecede uzaktır.

Kısacası biz, yazara hükmeden postmodernist tavrda “metne sızan farklı seslerin birleştiği an” ve “dilın bir şekilde tesadüfen kristalleşmesi”ni harmanlıyoruz.⁵

Paz’a ait olan bu sözler; düşünsel olarak Foucault, Derri-da, Barthes’ın benzer kavramlarına işaret eder. Postmodernist tavr post-yapısalcı görüşle de birleşir. Bunun için hakiki bir neden vardır: Baudelaire’den beri Fransız Edebiyatı’nda olduğu gibi son dönem Fransız teorisi de benim burada “Orpheus’un Parçalanışı” olarak nitelendirdiğim bu dil ve kültür krizinin üzerine düşünme noktasında diğerlerinden öteye gitmişlerdir. Son yüzyılda, Amerika’da edebî meseleleri onların bireysel terimleriyle tanımlayan bu teoriler akademik söylemin geniş bir alanına hâkim olmuşlardır. Şüphesiz, bu gibi terimler farklı biçimlerde George Steiner, Susan Sontag, bendeniz tarafından dile getirilen sessizlik kavramı ile bazı ortaklıklar taşımakta ve hatta Harold Rosenberg’in “sanatın tanımsızlığı”nı çağrıştırmaktadır. Fakat bu gibi terimler benim tabiatımla çelişse de eninde sonunda bir ideoloji, bir dilsel takıntı sayılır -hatta bir eserde ben de Julia Kristeva’nın *Şiir Dilinin Devrimi*’ne (1974) öylesine hayranlık duymuştum.⁶

Tüm yakınlıklarına rağmen, yine de, “sessizlik” ve “yapı-söküm” birleşmeye direnirler. Bu nedenle, Fransız teorilerinin terim, aksiyom ve beklentilerini onlardan sonra ortaya çıkan

her çalışmaya dayatmak anlamsızdır.⁷ Birkaçından bahse-dersek “farklılık”, “yerine koyma”, “yayılma”, “yazarın ölümü” düşünceleri edebiyat tarihi ve edebiyat teorisi içinde eleştirel söylemden ayırmadan yeni eleştirel anlayışlar üretirler. İnsani bilimler ekolleri, bilimsel yaklaşımların yaptığı gibi bir diğerini gölgede bırakamaz: Ptolemy’nin ardından Kopernik, Newton’dan sonra Einstein gibi. Thomas Kuhn şöyle ifade eder: “Birçoğumuzun yaptığı gibi şüphe duyarsak, bilim-dışı alanlar gelişme kaydeder... Bunun nedeni, her biri birbirinin temelle-rini sürekli sorgulayan ekollerin yarışının söz konusu olması olmalıdır. Örneğin, felsefeyi tartışan bir kimse hâlâ Aristoteles yanlılarının bulunduğu vurgularsa gelişme kat edememiştir, fakat bu demek değildir ki Aristotelesçilik gelişmekte başarısız olmuştur.”⁸

Bu eser “Aristotelesçi” olmamasına rağmen, benim eleştiri usulüme bir yaklaşım getiren “Paracriticisms” (1975) ve “The Right Promethean Fire” (1980) adlı iki ciltlik “deneysel” çalış-mamdan önce ortaya çıkmıştır. Bu yüzden her biri kendi özel günlerinin yanılabilir aciliyetini, kusurlu ihtiraslarını gözler önüne serer.

Basımından bir asır sonra bu kitabı tekrar okuduğum-da hâlâ, onu şimdi nasıl yazabileceğimi merak eder, Pierre Menard’dan beri hepimizin malumu olduğu gibi aynı kitabı bir daha asla yazamayacağımızı bilirim. Belki rapsodileri tarih ve gücün daha sert ölçüleriyle değiştirebilir veya sessizliğini, kinayelerini ve karmaşık kültürel olumsuzlamalarını arzusun diğer çığlıkları ile doldurabilirdim. Belki de boşluğunu geniş-letebilir, hali hazırda edebiyat tarihi, kısa biyografi ve yorum tarafında üç ayrı söylem derecesine ayrılmış olan ve ısrarcı şimdiki (zaman) tarafından yayılan şeklini daha da bozabilirdim. Tabii ki Gertrude Stein hakkında bir bölüm ekleyebilir, Laurence Sterne’den daha fazla bahsedebilir, burada Pynchon ve Ashbery üzerinde durabilir, belirsizliğe dair yeni bilimle-

ri düşünebilirdim... Ama yeniden düzenlemelerin bir sonu yoktur ve çağdaş hükümlerin verdiği şanslar, aynı zamanda hatalarla gelme ihtimali yüksek riskler taşır.

Ekstatik eleştiri ilham verici bir yere sahiptir. Shelly ve Emerson'un düzyazılarıyla daha iyi izah edebileceğimiz bu türün içine *Orpheus'un Parçalanışı*nı dâhil etmemiş olsam da, çalışmamı, hem bir edebiyat tarihi üretimi hem de bir eleştiri romantizmi olarak nitelendirebilirdim. İçindeki hafif deformasyonları, sahte müzik organizasyonları dışında, öz-düşünümsel olmamakla birlikte, bu kitap ilk eserim "Radical Innocence"tan (1961) ve son eserimden oldukça uzakta, yarı-ironik bir masumiyet eseri olarak kalmıştır. Çünkü modern edebiyatın ağır endişeleri, umutsuzluk belirtisi ya da ölümlülük izleri olmaksızın, onun kötü nam salmış "yıkıcı unsur"u ile yüzleşir. Bu yüzden bazı okurların nasıl olup da Hades bölümünde bir çeşit teslim oluş hissettiklerini hiç anlamadım.

Ama sonunda, sessizlikten, boşluğun söyleminden Rimbaud, Lautréamont, Kierkegaard, Nietzsche, Hemingway, Kafka, Genet ve Beckett'in çeşitli biçimlerde aldığı aşırı tinsel riskleri almadan nasıl bahsederiz? Lionel Thrilling'in "On the Teaching of Modern Literature" ve "The Fate of Pleasure"daki uyarısı hâlâ kulağımdadır. Thrilling, Mann'ın "Büyülü Dağ"ındaki Clavdia Chauchat'nın ağladığını anımsar: "se perdre et memê... se laisser dépérir"; ve ekler: "öz-yıkım noktasına kadar gelmiş birisini kaybetme, kendi ilgilerini ya da geleneksel ahlak anlayışını görmezden gelerek birini dize getirme, sosyal bağlardan tamamen kaçınma düşüncesi her modern insanın zihninin bir köşesinde yer alan bir 'unsur'dur..." Modern edebiyat öğretmeni, bu uğursuz ya da yıkıcı "unsur"u, "sürekli olarak var olduğu, fark edilmemiş yerinden çıkarmalı ve onu bilincine, düşüncesinin ön saflarına koymalıdır. Ve eğer o kişi, modern edebiyata hayranlık duyarsa modern edebiyatın temel düşüncesine de bağlı olmalıdır."⁹ Thrilling'in uyarısı akıllıca-

dır. Ama daha ziyade Romantik edebiyata uygulanabilir ve yaratıcı ya da yenileyici olsun *diğer* unsurlara karşı modern edebiyatın iddia ettiği vahim karşılaşmada daha yoğun bir ihanet içine girer.¹⁰ Sonunda Thrilling, muhafazakâr hayalgücü edasıyla konuşur, evhamlı ve belki de öz-korumayı önemsemeyen ve Paz'ın bakış açısından farklı olarak, Thrilling'in görüşü modern edebiyatın amansız paradokslarının, karanlık çıkmazlarının ötesine geçmez.

Mallarmé 1886'da Cazalis'e şöyle demiştir:¹¹ "İki boşlukla karşılaştım: birincisi Budizm'i bilmeden eriştiğim Hiçlik... diğeri ise Çalışma." Ama eleştiri nasıl sessizlikten ve boşluktan bahsedebilir? Onların büyük acılarını ve dehşetlerini kamulaştırmadan nasıl anlatabilir? Bence modern edebiyatın en zengin sözceleriyle rekabet etmedikçe, hiçbir söz, nihayetinde bu göreve uygun değildir. Bu sonuç karşısında hiç aldanmadım. Batı dünyasının, modern ve postmodernin kriz işaretleri hakkında hâlâ benim kanılarımı taşıyan bu romantik eleştiriye bir kez daha ortak kaygılarımızın ufkunda yalnızca okurumla birlikte kendimi riske atarak öneriyorum.

BAŞLARKEN

RADİKAL SORULAR hayatımızın tüm niteliği ile bağlantılıdır; varlığa dair sorulardır. Genellikle bunlar, bilincimizi değiştirmek, ölümü kafamızdan atmak gibi büyük umutlar vaat eder. Radikal bir masumiyetleri vardır. Bu eser, bu gibi soruları imleyebilir.

Kendilerine sessizliğe adayan bazı yazarlar hakkında yazdım. Okur bu kitabın bazı sayfalarını okumayı tercih edebilir. Açıkçası biz hâlâ edebiyatın içindeyiz. Ama aynı zamanda, nihayetinde ölümle sona eren kişisel yazgıya ve eski dünyanın veya yeni ayın çocukları tarafından bilinmeyen ortak bir kade-re doğru ilerlemeliyiz. Edebiyat yetmez.

Edebiyatçılar bunu bilir. Kendilerini karmaşık bir sessizlikte aşmaya çalışırlar. Modern Orpheus telleri olmayan bir lir ile şarkı söyler. Onun örneği doğayı dönüştürür ya da yalnızca doğanın antik tamamlanmışlığını açığa çıkarır. Hayal gücü evrimin teleolojik organını henüz kanıtlayabilir. Orpheus parçalanmışlığa razıdır. Bu avangardın esas manasıdır.

Modern edebiyat görünmez bir el tarafından insanoğlunun geleceği hakkında yazar. Bu kitapta, daha önceki bir eserin temasını geliştirdim: Bu görünmez yazımı bizden önceye yerleştirmeye çalıştım. Bu özel bir görev ve ben kapsayıcılık oyunu oynamadım. Gerginlik kendini kavrayan tutsaklıktan gevşeyinceye, yazılmamış tarihin ipuçlarını yok edinceye kadar bir gerginlik izlerim. Belki de benim tamam zamanın değişen

bilinçliliğinde kendi tekilliğini artırmak için bir şeyler bulabilir.

Girişte, gücü modern edebiyatta merkezî bir geleneği şekillendiren belirli bir bilinç biçimi resmetmeye çalıştım. Sonrasında sorun paradigmatik bir hal alır: Bu temayı taşımak ve nitelendirmek için kimi seçelim?

Gölgesini yolumuza düşüren bir avangard *manqué* olan Sade ile başlıyorum. Fakat benim ilgi alanım bu yüzyıl ve bugüne hızlıca ulaşabilmek için Novalis ve Rimbaud'nun çağını görmezden geliyorum.

Umutsuzluğun rahiplere özgü kimi düzenlerini, boşluğun egemenliğini örneklendiren Hemingway, Kafka, Genet ve Beckett olmak üzere dört temel şahsiyet seçtim.

Bu bölümlerle ilgili olarak iki ara bölüme yer verdim. Özellikle Sürrealizm ve Varoluşçuluğa değinen bu bölümler, farklı fakat paralel bir terkip önerirler. Her ikisinde de, en sonunda avangardın yıkıcı enerjisi kurtarıcı durumundadır; sessizliğin sesi kesin bir varlık bütünlüğünü varsayar.

Sonuç bölümü, bazı sonuçsuzluklara sessizliğin diyalogu-nu taşır. Bu bölüm, varlık ve hiçlik terimlerini kendileri açısından hayatlarımızın onlarla buluştuğu noktaya sürüklemeye çalışır. Modern çağ, postmoderni kendi merkezinde keşfeder.

Sadece şunu eklemeye ihtiyacım var: Ne yazmaya başladığımız bir kitabı bitirebiliriz ne de diğerlerinin okuduğu kitabı yazabiliriz. Bu, hayal gücünün varoluşla zorunlu çarpışmasının hükmüdür. Yaşama biçimini değiştiririz ve yaşayan değişim daha fazlasıdır. Bu çalışmada artık benim olmadığını düşündüğüm bazı kaygıların bir şekilde ihanet edebilirliği oldukça olasıdır. Ben yalnızca şu an için yazmaya cesaret ediyorum.

I.H.

Milwaukee, Wisconsin

Güz 1970

ÖNSÖZ

Milwaukee’de bulunan Wisconsin Üniversitesine bu eseri tamamlamamda yardımcı olan yaz ödeneği için; idari görevlerin ortasında bana yazmam için zaman tanıyan Wesleyan Üniversitesine ve Fransa’ya gitme ödülüyle araştırmama başlamamı sağlayan Fulbright Komisyonuna müteşekkirim.

Sade üzerine olan bölüme *TriQuartely*’dekiinden (Bahar 1969) daha kısa yer verildi; ve Hemingway bölümü daha kısa bir versiyonuyla *The Shaken Realist*’te çıktı, edited Melvin J. Friedman ve John B. Vickery (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1970). Beckett hakkındaki bölüm, benim kendi eserim olan *The Literature of Silence: Miller and Beckett*’teki (New York: Alfred A. Knopf, 1967) bazı unsurlara yoğunlaşır. Bu üç eserin yayıncılarına teşekkürlerimi sunarım.

1963’te, *The American Scholar*’da “Orpheus’un Parçalanışı” adlı bir makale yayımladım. Bu makale benim sessizlik sanatlarına yönelik ilgimin başlangıcına işaret eder, fakat bu çalışmada yeniden üretilen hiçbir unsuru içermez. İkinci baskıda Harry Y. Garvin’in editörlüğünü üstlendiği *Romantizm, Modernizm ve Postmodernizm* (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1980) bölümünde yer alan sonsözün bazı paragrafları farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Meslektaşım Melvin Friedman nezaketle müsveddelerin

büyük bir kısmını okudu ve önerilerde bulundu.

Bu eser, fevkalâde bir Amerikan şehrinde tamamlandı: Milwaukee'de. Bu şehrin Bay ve Bayan Thomas van Alyea Jr.'larına teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

YAYSIZ LİR

I

İNSANLAR KENDİ USULLERİ ile gerçeklikle baş eder ve edebiyat tarihi en bilinir usullerini edebiyatta söz sahibi olan bilim adamları aracılığıyla vazeder. Biz, daha nasıl sanatın tehlikesini ya da gizemini ortak bir söyleme dönüştürmeye zorlayabiliriz? Öyleyse bazı benzerliklerle başlamama müsaade ediniz.

Modern edebiyat meselelerinin yaygın olarak on dokuzuncu yüzyıldaki Sembolist Hareket'ten geldiğine inanıyoruz; tıpkı bu sonraki meselelerin Romantizmden geldiği gibi. Bu nedenle Edmund Wilson'ın ünlü *Axel's Castle* adlı eserinde şöyle yazmaktadır: "Zamanımızın edebiyat tarihi ekseriyetle Sembolizmin gelişimi ve onun Naturalizmle olan çatışması ya da birleşimidir."¹ Wilson bu eseri, başlığını ve hâkim imgesini Villiers de l'Isle-Adam'ın "Axel" isimli dramasından alarak 1931'de yazar. Mühim bir anda, bu kurgunun kahramanı Axel, sevgilisine ağlar: "Donmuş bir balçık damlası, zamanı yalnızca göklerdeki bir yalan olan yeryüzünün asla fark edemediği şey nedir? Bu henüz bir yanılsama haline gelen yeryüzüdür, görmüyor musun? Kabul et Sara: Biz yaşama şevkimizi tuhaf kalplerimizde yok ettik ve esasen, kendimiz kendi ruhumuz haline geldik. Bundan sonra da bu şekilde yaşamaya razı olabilirdik fakat kendimize

ihanet ettik. Yaşamak? Hizmetkârlarımız bunu bizim için yapacak...”² Axel ve Axel’in Sara’sı birer kadeh zehir içerler ve efsanevi kalenin aşağısındaki aile mezarlığında can verirler. Bunların hepsi olağanüstü görünür. Fakat dekadans düşüncesi-nin çarpıtmalarına pek de uymayan Wilson, bu bölümü sağlam bir nedenle anlatır: Ondan esrarlı bir Sembolist hava yayılır. Bu hava, Valéry, Eliot, Proust, Joyce ve Gertrude Stein gibi şanlı modern yazarlarla ilgilidir -Dada, ekler bölümünde kısaca yer alır- bunlar, Wilson’ın çıkardığı sonuca göre, “bugünün duvar-larını yıkar, bizi, umut etmek için, denenmemişin heyecanına, insan düşüncesi ve sanatının umulmadık ihtimallerine uyandı-rır.”³ Bu, oldukça geçerli bir düşüncedir.

Fakat artık edebiyat tarihinde yeni bir oluşuma gitme zamanıdır. Modern gelenek *ile birlikte* yeni bir yol ortaya çıkar. Bu yol, bir edebiyat anlayışına ulaşmak için daha doğrudan, şimdiki zaman boyunca bir yol izler. Yazarları yayları olmayan bir lir ile şarkı söylerler. Onlara göre Axel’in inancı, zihnin karanlık odalarında yankılanır, kâhince sözler fısıldar. Yüzyılın dönümünde Avangardistler ve altmışlı yılların Absürdistleri bu yazarların belli belirsiz çerçevesi içinde yer alırlar. Bu çer-çeve boyunca değişen bir bilincin yansımaları, derin bir sanat, dil ve kültür krizi sürer.

Belki de Ortega bunu Wilson’dan daha iyi görmüştür. Ortega şöyle sorar: “Sanatı yaşamla karışmış halde görmenin verdiği iğrentinin ardında ne vardır? Bu iğrenti, yaşamdan, gerçeklikten iğrenmek gibi insana dair bir şey olabilir mi? Ya da tam tersi, hayata karşı saygı duymak ve onu daha alt düzey bir şey olan sanatla karıştırmaya gönülsüz olmak mı?”⁴ Bu soru iki biçimiyle kalmalı. Sanat, dil ve bilinç; aşkınlığı, bizim çağrışım yapabileceğimiz durumda manevi bir biçimde ses-sizliğin doluluğunda arayabilir. Fakat sanat, dil ve bilinç aynı zamanda kendi öznelliğinin saf sezgisiyle, sessizliğin olumsuz bir durumundan korkarak geri çekilen bir insan gibi kendile-

rini boşaltmanın peşinde de olabilirler. J. Hills Miller, “Tanrı ve yaratım bilincin nesneleri olduğunda” der, “insan bir nihilist olur. Bilinç her şeyin esası olduğunda nihilizm bilincin hiçbir şeyi haline gelir.”⁵ Böylece aşkınlık aşağı doğru ilerler.

Modern yazarlar yaysız lirlerini çalarak çift melodile-riyle bizi büyülerler ve biz parlak bir yaşam ya da anlatılması imkânsız bir uykü hayal ederiz.

II

Bu gibi ikilikler dilin doğasında her zaman örtük olarak bulunur. Orpheuşçu miti hatırlıyoruz: Çıldırılmış Mainad şairi parçalar, ama Meriç nehrinde denize doğru giden kafası şarkı söylemeye devam eder. Bu mitin özet okuması Apollon ve Dionysos, sanat ve doğa, biçim ve enerji çatışmalarında ısrar eder. Neticede Orpheus, Apollon’un rahibi olarak hizmet eder ve her sabah Pangaeum Dağı’nın zirvesinde, tanrıların ilki olan Helius’u överek şafağı selamlar. Fakat Ovid’in uyarlamasında hikâye farklı bir yöne doğru gider. Eurydike’in ölümünden beri şair, genç adamlarla dostluk etmeyi tercih eder. Neden Orpheus omzuna bir bakar ve eşini tekrar Hades’e verir? Kontrolsüz kıskançlığı yüzünden, Mainadlar onu paramparça ederler. Şarkıların bu tatlı bestekârının yaşamı gizli ve yaratıcı bir biçimde gücendirdiğinden şüphe etmeye başlıyoruz. Freud *Totem ve Tabu*’da şöyle der: “İlk günah teorisi esasen Orpheuşçu kökenlidir; gizemli hikâyelerde saklanmış ve oradan Yunan Antikitesi’nin felsefi okullarına sirayet etmiştir.”⁶ Orpheus’un suçu kendi özür biçimine benzer. Bu günah, dil ya da biçim, ne olursa olsun bilinçte zuhur eden ifade biçimleri ona iştirak eder.

Fakat Orpheus, kesinlikle *kibrin* canavarı değildir. Bu isimle ilişkilendirdiğimiz kültler, kelimeyi ve bedeni varoluşun dansında harmanlar. Orpheus şarkısını söyler ve onun şarkısı taşları, ağaçları ve hayvanları harekete geçirir. Bunun oldukça

basit bir nedeni vardır: Orpheus doğa ile kendini yeniler ve nesnelerin gizemli yaşamlarıyla birlikte hareket eder. Onun liri, evrensel uyumun müziğini ve bitmek tükenmek bilmez yanıtını taşır. O, kendi sesiyle konuşmaz, onun sesine Tanrı tarafından el konulmuştur; sahiplenilmiştir ve kendi öz-aidiyetini yitirir. Apollon bile hiçbir ölümünün kontrol edemeyeceği şiir, ilham ya da trans hallerinde olan insanlara kendini göstermelidir. Gizem, tüm zıtlıkları birleştirir ve varlık ve hiçliğin temas eder gibi görüldüğü o yere doğru ilerler. Orpheusçu sesin her zaman tek bir ses gibi konuşmasının nedeni budur. Elizabeth Sewell doğruca şuna işaret eder: “Dil ve akıl, şiir ve biyoloji Orpheus figüründe birbirleriyle buluşur ve birbirlerine tahammül ederler... Vücudun düşünme eylemi için bir hediye olduğu insan organizması ikili biçimde düşünme şansına sahip değildir. Organizma bir bütün olarak tek hat boyunca süregiden tek bir hakka sahiptir.”⁷

Sonrasında Orpheus’un şarkı söyleyen vücudu, bünyesinde doğanın sessiz bütünlüğü ve bilincin çoksesliğinin çatışmasını taşır, fakat şarkının kendisi bunun üstesinden gelmek için can atar. Bu isteğe karşılık, bu çatışmaya itaat ederek, bazı yazarlar kelimeler aracılığıyla kendi kaderlerinden kaçmayı arzu ederler. Bu arzuyu fark eden Rilke, “Orpheus’a Soneler”in birinde şu sonuca varır:

*O (Orpheus) yok olmalıdır, öyleyse sen anlayacaksın:
Kendisi bu yok oluştan korksa da.
Bir süre onun sözü bu varlığı bastırır,
Daha şimdi tek başına uzaklara gitti.
Lirin parmaklıkları onun ellerini tutmaz.
Haddini aştığında bile o itaatkârdır.*⁸

Orpheus’un yok oluşu ardında modernlere miras kalan yaysız bir lir bırakır. Onların sessizlik şarkısı yukarı veya aşağı

doğru yönelen aşkınlık imalarıyla dolu antik bir cümleye cevap verir. Kendi seslerinin sesi reddetmesi gibi, bakış açıları da meditasyonu reddeder. Geoffrey Hartman şunu tartışır: “daha eski şair... meditasyonu bilir ve tanır, fakat modern olan kendi Orpheuşçu serüveni için ne bir meditasyoncu tanır ne de bilir. O, meditasyonsuz bakış açısıyla deneyime geçer. Asıl metin: doğa, beden ve insan bilincinin ta kendisidir.”⁹

Bu ifade bazı düzeltmelere ihtiyaç duymaktadır; zira doğa ve bilinç nadiren birbirinin yerini tutan kavramlardır. Hartman, Wordsworth’a dönerek bu meditasyonsuz bakış açısını takip eder. Fakat, Sade ne âlemde? Doğanın şairi ve bilincin mahpusu hem bakış açısının körlüğünde hem de dilin meditasyonlarında, her ikisini de hafife alır. Burada zıtlıklar sona erer. Birileri zihnin boşluğuna gözlerini dikmişken, bir diğeri dünyanın yapısına bakar. Onlar, kutsal ve şeytani olmak üzere sessizliğin farklı tonlarından konuşurlar. Duyuları ve duygusallıkları, hafızaları ya da bir kadının bedeni dünyalarımızı ayırır. Belki de başka bir ismi çağırmaya ihtiyacımız vardır: Blake. Blake ve Sade tam anlamıyla zıt kutuplarda yer alır, kaçıklardır ve birbirlerinin yakın çağdaşlarıdır.

Blake ve Sade sessizliğin yankılarını ortaya koyarlar ve onların çoksesli şarkısı tüm kendi çeşitliliğini on dokuzuncu yüzyılda açığa çıkarır.¹⁰ Bazı önemli Romantikler öncelikle akla gelir: Coleridge, Novalis, Nerval, Poe; ve onları diğerleri takip eder: Kleist, Hoffmann, Hölderlin, Büchner, Baudelaire, Leconte de Lisle, Keats, De Quincey. Bu yazarlar, o dönemin edebî tahayyülünde ikili bir eğilimi harekete geçirirler. İlk olarak Romantik hayal ve metafor, kelimeleri çok farklı görüntülere dönüştürür. Lautrémont ve Rimbaud’ya rağmen, Novalis ve Nerval’dan yüzyılımızın Sürrealistleri’ne kadar, hayal gücü bir çeşit Diyonizyak coşkunluğa zorlanır. İkinci durumda ise Romantik ironi, Heine ve Mallarmé’yle paralel bir hat oluşturarak hayal gücünü ortadan kaldırmaya doğru

gider ve sanatı kendi imkânsızlığına ikna eder; burada doğruca Beckett'e bakıyoruz. Gerçekliğin kaotik akışı ile açığa çıkan bir öncekinin dili, Her şeyi arzular; ikincisinin dili ise yalnızca sayıların düzenine gerçekliği hapseder ve Hiçbir şeyi arzu etmez.¹¹ Birbirinden oldukça uzak olan bu iki dil, kelime ve beden arasındaki Orpheusçu anlaşmayı sona erdirir.

Böylelikle Romantizmden, postmodern sahneye hızlıca geçiyoruz. Sessizlik edebiyatı, bir tamlığın ve boşluğun sessizliğini kuşatır. Blake, Rimbaud, Whitman, Lawrence, Breton ve Henry Miller'a karşı, Sade, Mallarmé, Valéry, Kafka, Genet ve Beckett'in durduğu söylenebilir. (Bu yüzeysel, belki de lüzumsuz saflar yalnızca biçimlerin ve temaların ayrımından ziyade dillerin etkilerindeki zıtlıkları gösterir.) Bu, Sade'dan Beckett'e ve daha sonrasına kadar bu edebiyatın bir yok oluş noktasında doğru ilerleyen son hattıdır, öyle ki burada özel bir iddia doğrultusunda düşünüyorum. Bu, Rimbaud, Whitman ve Breton'a benzer diyalektik ayrıcalıklara sahip, içimizdeki avangard misyonunu taşıyan aynı hattır. Şayet ortaya koyduğum edebiyat tarihi şu an için çok sert görünüyor olsa da gidecek gerçeklik namına belirsiz renklere dönüşecek ve metafor, düşünsel boşlukları doldurmaya başlayacak. Buna dair şundan emin olabiliriz: Sessizliğin biçimleri birbirine bağlıdır ve sessizlik birdenbire söze dönüşür.

III

Nereden başlamalıyız? Herhangi bir edebî vaka için ortaya çıkan öncüller, her şekilde, her zaman başarısız olmasına rağmen, kökenlerin algısı halen eleştirel aklın peşini bırakmamıştır. Nereden başlarsam başlayayım, on dokuzuncu yüzyıldan kaçınıyorum. Bu tarihsel saygısızlık hoş görülebilir; diğerleri bu yüzyılın modern avangard ile uyumunu yeterince göstermek üzere bolca yazdılar.¹²

Örneğin bazı bilim insanları doğrudan çağdaş bir konum

alırlar ve bakışlarını geçmişe yönlendirirler. Bu nedenle, Robert Martin Adams “boşluğun edebî zaferlerinde bazı bölümleri” inceler ve şu sonuca varır: “[Hiçbir şey]... geç on dokuzuncu yüzyılda genel bir ifade bulan ve yirminci yüzyılda uğultulu bir koroya dönüşen bilinçli bir akla karşı bastırılmış, derin bir karşıtlığı ifade etmez. Bilinç, parlak bir çelik kütlesine benzemeye başlar...”¹³ Bu yüzden George Steiner birçok yazarın geçmişte ve şimdi ortaya koyduğu “Pisagor Türü” hakkında tahminde bulunur, Wittgenstein’in öğretisi ile “Hakkında konuşamayacağımız şey neyse onu sessizliğe bırakmalıyız”- en başta da zihin hususunda.¹⁴ Ve böylelikle yeni dilsel yorumcu ifadesini yazan Michel Foucault, modern geleneği gözlemler: “...her eser diğer tüm eserleri tekrar ele geçirmek, onları tüketmek, sessizliğe indirgemek ve nihayetinde kendisini onların yanı başına oturtmak için, artlarında ve tam göbeklerinde inşa edilir. (Sade, Mallarmé, onların eserleri ve “The Work” (O Eser) tanım gereği Kütüphaneler Cehennemidir.)”¹⁵ Şüphesiz, tüm Batı düşüncesi mirasını tamamen talan edebiliriz ve Spinoza, Leibniz, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche, Hegel, Marx, Freud, Heidegger, Husserl ve Lévi-Strauss’u tarihte ayakta durmaya çağırabilir ve sessiz avangarda ulaştırabiliriz.

Belki de her şeye rağmen deneyim duyumuzun hâlâ aktif olduğu bir yüzyıla daha yakın durmak için daha iyisini yaparız. Tüm başlangıçlar bir çeşit bedelsiz kaderdir; Hugo’nun hakiki ölümü ya da Axel’in kurgusal intiharı aynı şekilde bir başlangıca hizmet edebilir. Bu mevzuda Wilson’dan daha uygun olmayan Roger Shattuck, Hugo’nun 1885’teki ölümü ve Birinci Dünya Savaşı’nın patlak verdiği zaman aralığı sırasında şunu söyler: “O diyarın eski parası değersizleşti; değerler tersine döndü, *dönüşüm* gerçekleşti. Yalnızca bugün açığa çıkmaya başlayan bir evrim aracılığıyla, the Banquet Years, yirminci yüzyılın sanatlarının mahsulüdür.”¹⁶ Baştanbaşa tüm Batı Dünyası boyunca, modernizm sanatları dilde temel

bir devrimi işaret ederler. Viyana’da, Prag’da ya da Berlin’de, Hofmannsthal, Kafka, Morgenstern, Musil, Rilke, Kraus ve Broch dilin kendi bünyesinde yeni bir alan yaratırlar.¹⁷ Paris’te kendisinin ötesinde saflaştırılmış bir sanat anlayışının ateşli taraftarları olan Proust ve Valéry, Dada ve Sürrealizm şiddetinden önce solarlar; ve edebiyatın temel meselesini sorgulayan Jacques Rivière genel olarak “son bir liman olarak yazma eğiliminden ya da en azından edebî yaratım adına dışarıdan bir yazma amacından söz eder... Bu nedenle sanat ... tamamen insandışı bir eylem, duyu organlarından bağımsız bir işlev halini alır... bir çeşit yaratıcı astronomidir.”¹⁸ Londra’dan Chicago’ya kadar, Yeats, Joyce, Lawrence, Pound, Eliot, Faulkner, Hemingway ve Williams -daha kaç ismi söyleyebiliriz!- Frank Kermode’un deyimıyla bir çeşit “formel çaresizlik”, “ayrılıkçı” bir ilerleme arzusu tarafından şekillendirilen geniş bir etki alanına sahip olan harekete dikkat ediniz.¹⁹

Biçimler üzerindeki modernist taarruz, tüm durumlarda edebiyat tarihi ile tam manasıyla paralellik göstermez. Bu aynı zamanda kendinden öncekilerden daha çeşitli, daha pervasız ve daha kuşkuludur; kendi biçim düşüncesiyle mücadele eder; bu mücadeleyi her artistik çevreyi yeni isteklere zorlayarak aşar. Hiçbir mekân ve zaman kategorisi, düzen ya da kaos, hayal ya da gerçeklik, nedensellik ya da şans, sözdizimi ya da metafor, erotizm ya da mizah bu son derece kusursuz hayal gücünün yarattığı kargaşanın ardında el değmemiş olarak kalmaz. Thomas Mann’ın “Büyülü Dağ”da işaret ettiği gibi yaşam süresi, yaşamın oksidasyonu sanat eserine işler ve onun oluş biçimini sorgular. Yaratıcının kendisi, Albert Camus’nün “Sisifos Söyleni”nde savunduğu gibi bir “absürt yaratıcı” haline gelir. Alternatif biçimler, rahatsız edici biçimlere dönüşür ve bu ikinci tür okuru, yazarın kontrolünden azat ederek onların aristokratik emirlerini tanımaz. Rastgelelik ve sürpriz, bir olaya dair mutluluk, daha eski bir teleolojinin yerine geçer.

Nihayetinde, biçimler kendi yokluklarıyla, hissettikleri eksiklikleriyle kendilerini belirlerler. Max Ernst'in "The Tomb of the Muse" isimli kolajı, hiçbir surette, kendi biçim anlayışını açıkça kanıtlayabildiğimiz bir açıklama yapmaz.

Bu bağlamda, biz belki de önceki ve sonraki modernizm manifestolarını ayırmayı denemeliyiz. Yine de bu gibi ayrımlar, ancak retrospeksiyonun soyut bakışında anlaşılır hale gelir. Dada ve Neo-Dada, Ekspresyonizm ve Absürt Tiyatro arasındaki hat, belirsiz şekillerin izini sürer. Örneğin biz, sahne ve seyirci arasındaki gerilimin yüzyılın başlarında gevşediğini, "estetik uzaklık"ın Strindberg ve Pirandello tiyatrosunda azalmaya başladığını biliyoruz. Dramatik yapı çözülür: Zaman kendini tersine döndürür; aynalar, yazar ve aktörün yansımalarını geriye döndürür; maskeler ve figürler çılgınca yerlerini değiştirirler. Oyun yazarı halen seyircisinin tiyatrodaki "hileci" dediğimiz şeye sırdaş olduğunu hisseder ve biçimlerinin altını kazarak bundan kendisini muaf tutmaya çalışır. Dramatik biçimlerin geniş kapsamlı öz-ironisi modern dönemden post-modern döneme, Martin Esslin'in gelişigüzel bir şekilde konuşması mümkün hale gelene kadar: "Bir kimliğin; dilin, mantığın ve gerçekliğin yapısı arasında var olduğuna inanıldığı zaman geçti. Bu, *avangard* tiyatrodaki mantıksal söylemin çözülüşünün resmî anlamı tarafından ifade edilen içeriktir."²⁰ Fakat bu Genet'nin Pirandello'dan daha az özgün olduğu anlamına gelmeyebilir.

Sonrasında, hem parçalanma hem de devamlılık modern biçimlerin çözülüşüne iştirak eder. Şimdilik, devrim *sürekli* hale gelir. Bu yüzden Kermode şunu söylediğinde duraksamamalıyız: "... neo-modernizmin teorik temelleri, kendilerini biçimle, şansla ve mizahla gösterdikleri kadar ... 'devrimci' değillerdir! Eski modernizmin marjinal gelişmeleridirler."²¹ Belki de biz buna karşılık bugünü/şu ânı yok etmeye iştirak etmeyi denemeli ve şunu sormalıyız: Kendimiz için hayal

ettiğimiz yaşamda dağınık halde bulunabilecek olan ipuçları ve tahminler itibarıyla esasen modernizmin doğası nedir? Bu sorunun yanıtı bizi bir diğerinin yanıtına sevk edecektir: Hangi modernizm modeli geleceğin avangardına daha iyi hizmet eder? Bu, tüm tahminlerin retrospeksiyonda birer örnek haline gelmekten yoksun olduğu iki soru, şimdi algımızda birbirini yapışır.

Kabul edilmelidir ki bu sorular, daima eksik kalan şimdi algısı adına zordur. Kaçınılmaz olarak biz, üzerindeki çelişkileri aklın öz-yenileme ile dengelediği *inovasyon paradigmalarını* ararız. Bu paradigmanın bir metafor içerebileceğini umar ve bu nedenle onu, varlık sezgimizin içinde taşıırız.

IV

İnovasyonun bazı paradigmaları ile eğlenmemize izin veriniz. Renato Poggioli *The Theory of the Avant-Garde*'da Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi hareketlerin özelliklerini belirler. Ona göre bunlar, kültüre karşı bilinmezci bir tavra, aktivizme meyillidir. Daha ileri götürürsek özü “eylemsizliğe eylemle ulaşmak, yok edici, yapıcı olmayan işgücüne”²² dayanan bu tavır, nihilizme yol açar. Bu gibi hareketler modernlik düşüncesini yeniden tanımlar ve sürekli olarak onu hızla geleceğe doğru fırlatırlar. Geleneklere karşı çıkan öfke-lerinde, yeninin yok edici geleneğini kurarlar. Onların sanatı biçimsizleştiren ve hatta insansızlaştıran yaratıcı enerjileri, onun “insanüstüleştirilmesi” ile sonuçlanır. Bu nedenle avangard kendi amacını insanı ve doğanın sınırlarını aşmak olarak ifade eder. Poggioli, özetle şu bölümleri önerir: “Aktivizm, antagonizm ve nihilizm, agonizm ve fütürizm, gelenekkarşıtlığı ve modernizm, belirsizlik ve beğenilmeme, insansızlık ve gelenek karşıtlığı, gönüllülük ve aklılık, soyut ve saf sanat. Neredeyse hepsi temel bir yabancılaşma formülünde özetlenebilir...”²³

Tamamen anlamsız modern bir terim olan yabancılaşma, bize bir ipucu sağlar. Poggioli “kahramanca ve diyonizyaktan ziyade, patetik ve trajik olarak hissedilerek ortaya çıkan” yabancılaşma halindeki değişimi fark eder. Şöyle devam eder: “Bu duygu sebebiyle, sanatçının daha önce topluma ve dış dünyaya yönelttiği kendi antagonizminin ve nihilizminin silahları kendisine yönelir.”²⁴ Bu dönüşümsel enerji, bu yabancılaşmış istencin içe vurumu, sessizlik, hükümsüzlük, ölüm sanatlarını ve hatta noksanlık, belirsizlik, oyun ve sayı dillerini açığa çıkarır. Avangard, yalnızca kendi misyonunu ortadan kaldırmak ve kendisine rağmen sadece, Harold Rosenberg’in “Tradition of the New” eserinde tanımladığı diğer sanatın kanonlarına bir karşı-sanat yaratmak için kültürü işgal eder. Bilincinin derinliklerinde hâlâ hesap edilemeyen bir olumsuzluk potansiyeli bulunur. Duchamp, sonraki eserini “delay in glass” olarak adlandırır: “Bu sadece daha fazla düşünmeme noktasında başarının bir yoludur, öyle ki sorudaki şey bir resimdir...”²⁵ Nesne, bizim değişen gerçeklik algımızla birlikte bizden önce gelir.

O halde negatif, sessizliği haberdar eder ve sessizlik, sert ve narin ahenkleri, sanatın, kültürün ve bilincin stresiyle benim metofor dilimdir. Süreksizlik ve kıyamet onun imajları olsa da kriz, modern ve postmodern, güncel ve süreklidir. Bu yüzden, sessizliğin dili hem öz-yıkım hem de öz-aşkınlık ihtiyacını birbirine bağlar.

Metaforlar görünmez yaşamı esir almak adına bir ağa yayılırlar; çevreleri her bir çekiş ile dalgalanır. Sessizlik, kavramdan daha metaforik olduğu için düşünce akımlarımızla bir nebze de olsa harekete ihtiyaç duyar. Kimi yeni kimiye eski olmak üzere edebiyatımızda bu metaforları toplamak üzere işte anlamları:

1. Sessizlik edebiyatın avangard geleneğine işaret eder. Amacımız doğrultusunda, bu gelenek Sade'dan Beckett'e uzanır. Bu geleneği karşı-edebiyat olarak da adlandırmak isteyebiliriz.
2. Sessizlik akıldan, toplumdan ve tarihten uzaklaşmayı, insanoğlunun yaratılmış dünyasındaki her türlü meşguliyetten ayırmayı, her türlü toplumsal varoluş biçimini feshetmeyi işaret eder. Bu insani sistemlere karşı koyan ve hatta onları bozan radikal ampirizmdir ve o, günlük sözcüklerdeki boş lafları meydana çıkarır.
3. Sessizlik doğadan ayrılmaya, yaşamsal ve erotik süreçleri saptırmaya ihanet eder. Semptomları mizojiniden nekrofilie kadar uzanır. Erkek dünyayı reddeder ve kadından tiksindir; kendini vücudundan ayırır.
4. Sessizlik sanattan vaka, rüya, saçmalık ya da sayıyı amaçlayan öz-yadsımayı bekler. Sanat, mantıksız konuya ya da saf mantığa yeniden katılarak, bu iki uç arasında karşı-sanat gibi davranır, kaçamaklı bir kurnazlığı keşfeder.
5. Sessizlik periyodik olarak biçimlerin tahribini gerektirir. Zaman zaman ortaya çıkan karşı-biçimler, insanoğlu tarafından asla sahip olunamayacak hiçbir şeyin yapılamayacağı ya da algılanamayacağı bir biçimsizliğin taklidi yapar. Yine de karşı-biçimler, kontrole, kapatmaya, statize, telosa ve tarihsel modele karşıdır.
6. Sessizlik karşı-dilleri yaratır. Bazısı tamamen donuk, bazısı ise büsbütün geçirgendir. Bu diller kelimelerin varlığını semantik yokluğa dönüştürür ve bilincin dil-bilgisini gevşetir. Ortak toplumsal söylemi suçlarlar.
7. Yaygın söylem anlamın yükünü taşımayı bıraktığında, sessizlik, aklın aşırılık durumlarını -hükümsüzlük, delilik, zorbalık, kendinden geçme, mistik trans- doldurur.

8. Sessizlik, dünyayı gerçekliğinden çıkarır. Görüntünün ve gerçekliğin sürekli kaynaşmasına ve kimlik karmaşasının dönüşümüne teşvik eder, hiçbir şey kalmayana-ya da neredeyse *kalmayana*- dek.
9. Sessizlik farkındalık durumlarını değiştirerek kendi üzerinde bilince dönüşür; ya da aklı, benlik ve karşı-benlik arasındaki aynı solipsist dramayı tekrarlamaya mahkûm eder. Bu yüzden, değerlere yeniden farklı esaslara göre değer biçme ya da tamamıyla değer kaybetmeleri durumu birbirini takip eder.
10. Sessizlik, zaman zaman kıyameti, bilinen dünyanın tarihi ve sürekliliğinden çözülüşü olarak varsayar ve binyıllık bakış açısıyla insanlık dışı bir kusursuzluğa katlanır.

Negatif sessizliğe yönelik bu noktalar, bütünlüğün varsayımlarının çelişkiye düştüğü noktalar dışında (3,8, 9,10. maddeler) pozitif sessizliğe de uygulanabilir. Bu önemli olumsuzluk kümesi çerçevesi kendi tecritinde hükümdar olan, boşluğa aç içine kapanık bilince işaret eder, öz-yok ediş sanatlarında usta olan uygun bir dil ve aşağıya yönelen bir aşkınlığın karanlık bir duacıdır. Akıcı bir biçimde dilden dökülen kelimelere, karşı-sanat, karşı-dil ve karşı-bilinç de dâhildir. Bu belki de talihsizliktir. Açıkçası, bir metaforu ve hatta bir kavramı öne sürmek için “karşı” ön ekine bel bağlamamalıyız. Ne de her okuduğumuz yazara dair bilgimizi genişletmek adına sessizliğin on farklı tanımını beklememeliyiz. Metaforun ilgisi, daha ziyade onun sinerjisindedir: Onun, modern bilincin apayrı unsurlarını bulmaktaki gücü hayati bir dokudur.

V

Sanat, dil ve bilinç üzerinden hareket eden negatif, sessizlik adını verdiğim sınır hattı durumunu şekillendirir. Uygulamada bu, insanoğlunun asla ulaşamadan yaklaşabilmesi

durumudur. Belki de negatif, bazı fenomenolojistlerin iddia ettiği gibi her zaman bilinçte gizli, bir indirgeme süreci ya da duygusal benliğe temel teşkil eden bir dışlanma, her zaman benliği varlığın dışında bırakan bir süreçtir.

Bununla şundan emin olabiliriz: Sessizlik, zamanın entelektüel ortamında kendisine bir yer sağlar. Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty ve Sartre'ın söylemleri, özneliğin bir ilkesi olarak bunu hesaba katar. Wittgenstein bunu anlatılamaz olarak değerlendirir, ona karşı dil kendi kurallarını kendisi belirler. Lévi-Strauss bunu yapının miti, insanoğlunun açıkça dile getirdiği tüm tutumları yöneten ilişkilerdeki egemen kavram olarak düşünür. Sessizlik pek çok düşünürün bakış açısında yer değiştirir; fakat her zaman bilincin eşiğinde kalır. Bu, yirminci yüzyılın ve özellikle onun avangard imgeleminin bir zekâ kategorisidir.

Avangard akımın öncüsü John Cage'in kendi orijinal sesiyle bize ilk kez sessizlikten bahsetmesi gerektiği doğrudur. Amerikan Transandantalizmi'ne Zen mizahını getiren Cage de Buckminster Fuller gibi onun önemli bir mirasçısıdır; o, sesin nüktesinin ve kutsallığının, sessizliğin doluluğunun farkındadır. 1961'de, o zamandan sonra yalnızca elektronik ve karmakarışık, düzensiz seslerden oluşan bir tür müzik bestekârı olarak fark edilen Cage, "Sessizlik" isimli bir eser yayımlar ve şöyle söyler: "Buradayım ve söyleyecek bir şey yok. Bir yere erişmek isteyenler arasında yer alıyorsan onlara her an izin ver. İhtiyacımız olan şey sessizliktir; fakat sessizliğin gereksinimi benim konuşmayı sürdürmemdir." Ve bir kez daha şunu söyler: "Esas sessizlik istencin reddiyle denktir" ve bir kez daha:

*hiçbir şey bir müzik parçası yazarak gerçekleştirilemez
hiçbir şey bir müzik parçası yazarak gerçekleştirilemez
hiçbir şey bir müzik parçası yazarak gerçekleştirilemez
şimdi kulaklarımız mükemmel durumda²⁶*

Cage’ın sessizliğe ilişkin kutsal durumu, hayat dediğimiz harikulade durumun içinde dikkate ya da sanata, rastgeleliğe, çeşitliliğe, süreksizliğe ve amaçsızlığa dair bir durumdur. Hatta bir sonraki eseri olan “A Year From Monday”de evrensel mesuliyet ve cevaplanabilirlik açıkça kanıtlanan bir inançtır. “Artık bir faaliyetin amacı bir diğer faaliyetin amacından ayrılmaz” yazar.²⁷ Bu bir gönül ferahlığını göstermez: “İnsanoğlunu seviyorsak ve yaşadığımız dünya bir devrimse, bizim esas işimiz şimdidir.”²⁸ Bu devrim, dili de etkilemelidir; bu nedenle Cage şunu düşünür: “Ses-kaynağıymış gibi dille ilgilenmek (sözdiziminden başka bir şey beklerken) onu abuk sabuk, anlaşılmaz sözlerle dönüştürülebilir.”²⁹ Cage bize, insan bilincini değiştirmek için hem aşkın hem de somut sessizliğin önemli bir rol oynadığı bir proje önerisinde bulunur.

Cage’ın asık suratlı bir meslektaş gibi görünen Norman O. Brown, geleceğe dair vizyonu, nihilizm engelini geçip dayanılmaz ışık alanına geçmesine rağmen, sessizliğin boşluğunu daha derinden hisseder. Brown saldırılarını dilin nevrozlarına yönelterek başlar ve “Life Against Death”ın tarihinde dil, yüceltme, soyutlama ve ölüm arasındaki örtük bağlantıları sezinler. “Libidonun seksüel ve sosyal amaçlardan genel sapmasına ilişkin önemli bir enstrüman” olarak dil, yaşam içgüdülerini olumsuzlamalıdır; onun bu “negatif hareketi” sembolizmden soyutlamaya kaçınılmaz bir sürüklenme ile kendisine ihanet eder, “deneyimin yaşayan uzuvlarını reddedistir...”³⁰ Brown Wittgenstein’den şu alıntıyı yapar: “Benim maksadım bir parça örtük saçmalıktan besbelli olan birtakım saçmalıklara geçişi öğretmektir,” ve “Beni anlayanlar sonunda bunların [önerilerimin] anlamsız olduğunu fark ederler”; Brown ekler: “Psikanaliz Wittgenstein’in bittiği yerde başlar. Sorun dil hastalığı değil, insan hastalığıdır.”³¹ Akademik ölçülere göre neredeyse canavarca olan Brown’ın özgünlüğü, en radikal düzeyde “insan hastalığı” denen şeyin sembolik manifestosunu keşfetme

yolunda kendine müsaade etmesidir. *Love's Body*'de bunu yapar. Brown'a göre, esas sembolizm bütüncüdür; kaybolmuş birliğin restorasyonudur. "Temsilin özü, gizemli ilişkidir, bunu şöyle belirtir: 'onların hepsine katlanan insan'."³² Bu standarda göre tüm dillerimiz başarısızlığa uğrar. Delilik belki de tek çıkış yolu olabilir: "Şizofrenler alışılmış dilin (gerçeklik ilkesine dayanan dil) ötesine geçip bölünmüşlüğü'nün birliği olan" daha sembolik bir dilin içine girerler.³³ Bir diğer yol sessizlik olabilir: "İçindeki sessizliği özgür bırakmak sembolizmdir. 'Sembolde bir yanda gizlenme diğer yanda ise açığa çıkma durumu söz konusudur: Bu nedenle Sessizlik ve Konuşmanın birlikte hareket ettiği bir çift anlamlılık ortaya çıkar'."³⁴ İnsan bilincinin düşüşü, dilin içine doğru gerçekleşirse, kurtuluş, kelime oyunlarında, metaforlarda, kutsal karmaşada, dilin yeniden cinselleştirilmesinde, sayıklamada ya da sessizlikte yatmaktadır. "Sözcükleri hayallerdeki gibi, *Finnegan Uyanması*'ndaki gibi tam manalarıyla restore etmek, onları saçmalığa indirgemek, bu saçmalığı, hiçliği ya da sessizliği yeniden sözcüklere dönüştürmek; anlamın ve saçmanın antinomilerini, sessizliği ve konuşmayı aşmaktır."³⁵

Sessizlik mevzunu, Cage ve Brown'un birbiriyle uyumlu yöntemlerinden daha anlaşılır bir şekilde hiç kimsenin ortaya koyduğuna inanmıyorum. İkisi de sessizlikten ötürü aşkı çağırmayı ve insanın yeniden yaratılışını öngörür. Onların imgelemlerinin belirli ipuçları -bazılarını *The Literature of Silence*'ta açığa çıkarmaya çalışmıştım- neredeyse ortaya çıkmaya başlar. Yine de bu gibi görme biçimleri bizim memur zihnietli kafamızı rahatsız eder ve insaniyetimizin rahatsızlığını pekiştirir. Her şeyden evvel, ölmüş ya da yok edilmiş Tanrılardan bize kalan en kapsamlı mirasımız olan dil, hâlâ zihnimizin en köklü alışkanlığı olarak kalır.

İşte bu yüzden biz George Steiner'in "The Retreat from the World" isimli uyarı niteliğindeki makalesindeki kararsızlığını anlıyoruz. Şöyle diyor:

... on yedinci yüzyıla kadar, dil küresi neredeyse tamamen deneyim ve gerçeklikle kuşatılır; bugün, o, daha dar bir alanı kapsıyor. Artık dil, tüm ana eylem biçimlerini, düşünce ve duyguları dile getirmez ve onlarla ilgi kurmaz. Bugün, anlam ve eylemin geniş alanları matematik, sembolik mantık ve kimyasal ve elektronik ilişki formülleri gibi sözsüz dillere aittir. Diğer alanlar, nesnel olmayan sanat ve somut müziğin alt dillerine ya da karşı-dillerine ilişkindir. Sözcüklerin dünyası çöktü.³⁶

Steiner'in derin huzursuzluğu Auschwitz'in dile getirilemeyen hafızasının, eksikliğin ve hatta bilincin sessizliğe dökülüşünün "gayri insanilik" tehdidinden kaynaklanır. Haklı olarak sükûnetin şeytani potansiyelinin üzerine ürkek bakışlarını yöneltir ve tavrını takınır: "İnsanoğlunu belirleyici uyarı kodlarından, belirsizliklerden ve varoluşun büyük bir kısmını oluşturan sessizlikten koparan dildir. Şayet sessizlik harap olmuş bir uygarlığa bir daha gelseydi, iki misli daha sessizlik, gürültü ve Dünyanın anısına umutsuzluk olurdu."³⁷

Fakat uygarlık, hızlı adımlarla, tamamen sözcüklerin yararına, Armageddon'a doğru ilerler. Steiner, sessizliğin kuratıcı imkânlarını ve onun içerebileceği *yeni dilleri* bir kenara koyar. Burada, yeni sanatların radikal istençlerine uyum sağlayan Susan Sontag esas noktayı görür. "Sessizliğin Estetiği" adlı harikulade makalesinde şunları söyler:

Mistğin eylemi, Tanrı'nın yokluğuna dair bir teoloji, bilinmezlik bulutunun ardındaki bilgiye ve konuşmanın ardındaki sessizliğe yönelik arzu olan *via negativa* ile sonuçlanmalıdır, demek ki sanat karşı-sanata, "özne"nin bertaraf edilmesine ... amaç uğruna şansın ikamesi ve sessizliğin kovalamacasına meyilli olmalıdır.³⁸

Bayan Sontag sessizliği azizlerin sıkıntıları ile bağdaştırır.

O aynı zamanda bunu modern aklın temel varsayımları ile bağlantılı olarak algılar ve sözcüklerin yozlaşmasını gözler önüne serer. “Sonunda” der, “bilincin radikal eleştirisi (ilk olarak mistik gelenek tarafından tasvir edilen, şimdi ise ortodoks olmayan psikoterapi ve yüksek modernist sanat tarafından idare edilen) her zaman suçu dilin üzerine atar.”³⁹

Dilin kabahati ve bu kabahatten aklanışı, Elizabeth Sewell’in şiir üzerine yaptığı derin araştırmaların konusudur. Aşıkâr olmasa da onun sessizliğe olan ilgisi ince teknik devirler alır. Hali hazırda, Bayan Sewell’in *The Orphic Voice*’ta, nesnelerin mistik dilinde, “galaksiler ve mitolojik lir arasında yer alan doğadaki tüm biçimlerin birliğini doğrulamak” istediğini biliyoruz.⁴⁰ Bu doğrulama, tam manasıyla sessizlik diline yol açar. Fakat *The Field of Nonsense* adlı daha önceki bir eserinde Bayan Sewell, meselenin olumsuz yönüne, boşluğun diline odaklanır. Onun ana örnekleri olan Edward Lear ve Lewis Carroll ile saçmalığı, “kendi düzenlemeleri belirli bir akıldaki geçerli bir sistemle uyuşmayan kelimeler ya da eylemler bütünü” olarak tanımlar.⁴¹ Saçmalık; bir yapı, mantık ve sayıya benzeyen bir oyun, sözdizimsel bir dinginlik yöntemidir; onun unsurları yalnızca kapalı bir yapı içerisindeki soyut unsurlarda var olur. Bayan Sewell “dil, Saçmalığın kargaşa olduğu söyleyebildiğimiz yalnızca bir açısı vardır ve o da referanstır...” yazmıştır.⁴²

Titiz, bölünebilir ve ayrı olan -bir ve bir, asla iki etmez ama sıfır eder- Sade, Mallarmé, Hemingway, Kafka yahut da Beckett’in dilleriyle bazı ortaklıklar gösteren saçmalığın dili, kendi sessizlik türünü yaratır.

İngiltere ve Amerika’dan daha ziyade Fransa’da sessizlik, eleştirinin kuvvetli bir teması haline gelmiştir. Bu yüzden, sessizliğin muğlak ve karmaşık alegoricisi Maurice Blanchot, bu temayı sürekli olarak hem makalelerinde hem de romanlarında işler. Sonraki Heidegger gibi, Blanchot da negatifi otoritesini

kavrar; sürekli olarak sınırlar üzerinde, edebiyatın imkânsızlığı üzerinde durur. Onun Orpheus ve Euridike, Odysseus ve Sirenler, Oedipus ve Sfenks mitleri üzerine yegâne yorumları sanatın zaruri başarısızlığına odaklanır. Örneğin Euridike, sanat, arzu, ölüm ve gecenin meyilli olduğu belirsiz “nokta”yı temsil eder; o, Orpheus’un ulaşması gereken fakat ulaşamadığı sessizliğin simgesidir. Blanchot “L’Espace littéraire”de, “Orpheus ... başarması gereken işi unuttur,” der, “ve o, onun hareketinin nihai aciliyeti için bir iş olması gerektiğini mutlaka unuttur; ama bazıları bu ‘nokta’ya karşı çıkar.”⁴³ Unutma, “edebî alanı” her açıdan çevreler, yazar ölümü derinlemesine bilir ve sessizliğin kıyılarında yaşar; onun şeytanı, tüm edebî biçimleri yıkma yönünde onu dürtükler. Esasen, olumsuzlama dilin kendisinden miras kalır. Blanchot *La part de feu*’de “Başlangıçta, bir şey söylemek için konuşmam.” der, “fakat konuşmayı talep eden hiçbir şey yoktur, hiçbir şey konuşmaz, hiçbir şey varlığını sözde bulmaz ve sözün varlığı hiçbir şeydir.”⁴⁴ Sevdiği yazarları tahmin edebiliriz: Sade, Lautréamont, Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Rilke, Artaud. Fakat *Le livre à venir*’de Blanchot, edebiyatın yıkımına başlamak için Rousseau’yu seçer, edebiyatçının edebiyata yaptığı saldırıdır. Blanchot’nun konuya dair en zengin ifadelerin yer aldığını söyleyebileceğimiz bu sonraki eseri, edebiyatın “yokoluş”a yönelik modern istencini takip eder ve yeni seslerle dolu “kelimesiz bir dönem” tahayyül eder.⁴⁵ Sanatın durağan merkezine yönelik Blanchot’nun kendi hareketi, kelimelerin sözsüz olarak dile getirildiği “orijinal söylenti” onu, hem bir teorisyen hem de sessizlik sanatkârı olarak nitelendirmemize neden olur.⁴⁶

Roland Barthes, aynı temayı, kısmen Sartre, Saussure, Lévi-Strauss ve Lacan tarafından belirlenen, ama temelde kendi özgün ve çileci zekâsı tarafından şekillenen farklı bir hassasiyetle dile getirir. *Yazının Sıfır Derecesi* olarak çevrilen ilk eserinde şu cümleyi ele alır: “Klasik yazın ... ayrılıp dağılmıştır

ve Flaubert'den bugüne dek tüm Edebiyat dünyası, dilin problemleri haline gelmiştir.”⁴⁷ Barthes'a göre, modernizm, “artık mümkün olmayan bir edebiyat” arayışı ile başlar; ve edebî biçimler huzursuz bir yalnızlık komplosudur. O, “roman”, “bir ölümdür; hayatı kadere, hafızayı anlamlı bir eyleme, durağanlığı yönlendirilmiş ve anlamlı bir zamana dönüştürür.”⁴⁸ Fakat zorlu ya da kurumuş olan yazma eylemi, asla sıfır noktasına ulaşamaz; taş çatlasa yalnızca onun boş umutlarının paradoksunu sürdürür. Edebiyatın şiddetli öz-yıkımı “bazı yazarlar için edebî mitin dışına çıkmanın ilk ve son yolu olan dilin sonunda, kaçınmayı arzuladığı şeyi iyileştirdiğini öğretir; öyle ki hiçbir yazma eylemi kalıcı olarak devrimsel olamaz ve her sessizlik biçimi, iletişimi tamamen terk etme yoluyla sahtekârlıktan kaçınır.”⁴⁹ Böylelikle yazar, yalnızca dilin saf bir denklem ya da edebî sessizlik olması durumunda “tamamen dürüst” hale gelir. Eseri ya da Barthes'ın tercih ettiği söylem biçimiyle daha ziyade “yazın” tarihindeki çelişkilere rağmen hâlâ, “bir çeşit ideal öngörü tarafından ortaya koyulan tazeliği ile artık dilin yabancılaşmadığı yeni bir ‘Âdemci’ dünyanın mükemmelliğini resmeden bir dil hayaline doğru hızla ilerler.”⁵⁰ Bu edebî bakış açısı, eleştiriye, Barthes'ın Profesör Raymond Picard'ın “nouvelle critique”teki eleştirisine iyi bir cevap olan *Eleştiri ve Hakikat*'te (1966) açıkladığı özel bir rol dayatır. Barthes'a göre, doğru eleştiri, eninde sonunda “edebiyat tarihinde, sessizlik ya da yerini almaya, gevezeliğe; Roman Jakobson'un 1921'de söylediği gibi hoş bir *söhbete*” yol açar.⁵¹ Söylemsel dilin krizi, yazar ve eleştirmenin sözlerinin bir noktada buluşmasına ve yorumların doğasının dönüşmesine neden olur. Yine de sonunda, laf kalabalığından daha az çeviri olan eleştiri, asla sanat eserinin derinliklerini detaylıca araştıramaz; çünkü bu derinlik “bir yokluğa” benzemektedir.⁵²

Blanchot ve Barthes eleştiriye dair tuhaf bir durum ortaya koymazlar; diğer eleştirmenler, sessizlik kavramlarına karşı

imalı bir tavır takınırlar. Marcel Raymond ve Albert Béguin tarafından müjdelenen ve Georges Poulet, Jean Starobinsky, Jean-Pierre Richard ve Jean Rousset'nin de dâhil olduğu Cenevre Okulu mensupları, her eseri, tam olarak edebiyatın içsel, şekli ve sınırlı halini aşmak amacıyla bilincin geniş alanının içine dâhil etme eğilimi içindedirler. Örneğin Poulet şöyle der: “Her şeyden önce, edebiyatı, kendi derinliklerinden öteye giden ya da ötesine gitmeyi başaramayarak, aşkınlığa ulaşamama ile suçlama içerisinde olan kendisini temel bir eksikliğin deneyimi ve doğrulaması olarak kabul eden manevi bir etkinlik durumu olarak tanımlayanlardan etkilendim.”⁵³ Bu okulun diğer temsilcileri gibi onun için de, edebî eser estetik bir nesne değildir fakat ruhsal bir dinginlikten ileri gelen “bir bilinç eylemi”dir. Onların kelime dağarcığı sıklıkla, eleştiri metaforlarının mekânsal bir boyut kazandığına işaret eden, “iç yer”, “iç uzaklık”, “şeffaflık”, “yokluk”, “salt boşluk ve gizlilik,” gibi ifadeler durağanlığın görsel karşılıkları farz edilir. Anımsayalım, Joseph Frank, birkaç yüzyıl önce, ünlü eseri “Spatial Form in Modern Literature”da bu eğilimi açıklar. Bu önemli nokta Thomas Carlyle'nin şu ifadelerinde kâhince ortaya koyulur: “Konuşma Zamana, Sessizlik ise Sonsuzluğa ilişkindir.”⁵⁴ Sessizlik ve Sonsuzluk zihnimizde mekâna aittir. Bu nedenle, on dokuzuncu yüzyıldan beri sözlü biçimlerin insan sesinin geçici realitesini reddi ve sonsuz imgelere yayılma modasını tartışabiliriz. Walter J. Ong, “Zamanı mekânsallaştırdığımız gibi sesi de mekânsallaştırmaya almış durumdayız,” der. “Bizi olduğumuz yere getirmek için kelimenin doğal ortamından, sesinden alınıp, yeni bir ortam ve mekâna nakledilmesi gerekirdi. Yazı, baskı ve ardından elektronik aletler insanoğlunun kelimeler vasıtasıyla gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yeniden şekillendirmeliydi.”⁵⁵ Sonrasında, şimdi bir mekân kaplayan dil, dikkatimizi sessizliğe çeker ve edebî biçimler, bilincin daimî varlığı ile şekil alırlar.

Fakat sonunda, eleştirmenlerin yorumları hiçbir geçerli sessizlik kavramını doğrulamaz; onlar yalnızca ortaya çıkan bir sezgiye dair bazı teorik çerçeveler sunarlar. Benim sezgi dediğim şey, zihinsel varlık duyumuzu sarar. Hali hazırda geçmişe yönelik otoriteyi elde etmeye başlar. Cyprian Novid (1821-1883) ile başlayan bir grup Polonyalı şairin bir yüzyıldan daha önce sessizliğin estetiği ile ilgilendiklerini Jerzy Peterkiewicz'den duymamız şaşırtıcı değildir. Peterkiewicz eserine, *Sessizliğin Öte Yanı* adını verir ve amacını şöyle açıklar: “Şairleri keşfetmek” şiirle ölme ve kelimelerin ötesine geçme arzusudur ve bunun anlamı şiirin bir edebî araç olarak nihai başarısızlığa uğrayıp uğramadığı ya da tam aksine, şiirin edebî bir araç olmayı bıraktığında son raddeye ulaşp ulaşmadığıdır.⁵⁶

İzninizle sonuçlandıralım. Sessizlik, çağdaş eleştirel söyleme girer ve kültür ve sanata dair çeşitli teorilere kendini dâhil eder. Tüm eleştirmenler onun doğası ve işlevi noktasında aynı fikirde olmayabilir; ya da benim önerdiğim tanımları uygun bulmayabilirler. Fakat ister kavram ister metafor olsun, sessizlik, mekânımızı doldurur. Bazı akademisyenlerin halen gösterdiği direnç katlanılamaz. Onların çevresinde, edebiyatın ciddi anlamını etkilemeksizin sessizlik, muhtemelen modadan tarihe geçecektir. Neyse ki edebiyat kendi yolunda devam eder ve varlığını hızlandırır.

VI

Edebiyatın modernden postmoderne giden safhaları doğrultusunda sürüklenen sessizliğin gücü, örneğin direncine izin vermediğimiz müddetçe, yalnızca bir kişisel sezgi olarak parlayacak ya da eleştirel soyutlama olarak solacak. Bu örnekleri seçerken kendimizi tamamıyla edebî olmayan bir yargıya teslim eder ve yazarların deneyimini kendi yapımıza çekeriz. Bu yüzden eleştirmenler sonunda, sanatla takas ettikleri enerjilerine tanıklık ederler.

Boşluğun tipolojisinde modern olarak nitelendirilen Marquis de Sade ile başlayacağım. O, mutlak özgürlüğü, öznel yaratımı temsil eder ve gerçeklik tarafından kati suretle hapsedilmiştir. Onun dili, farkında olmadan içe kapanışın sessizlik çukurunda yankılanır. Umutsuz sesi, sessizliğin diğer sesi ile konuştuğu “Patafizikten Sürrealizme” ara bölümünde hâlâ duyulabilir; bugün, avangard araştırmaları boş bir evren kadar, tamamlanmış bir evreni de varsayar. Bundan sonra, sanata duyduğumuz hürmet aynı olmayabilir. Sonrasında gelen Hemingway, kendi yerine ait görünmeyecek; onun eserleri geçmişe dönerek daha geleneksel bir edebiyattan söz eder. Görüntü aldatıcı olabilir, onu Gertrude Stein üzerine seçtiğimi söyleyebilirim, çünkü çok basit ve acil yöntemlerde onun beyanı daha merkezde kalır. Hemingway gibi kurgu ustası olmaya kendini adanmış bir yazar dahi, her kelimesinde sessizliği yakalamaya ihanet eder. Boşluğa kahramanca karşı çıkar ve hiçlikten daha iyi olmayan bir şeyi götürerek sona erdirir. Sessizliğin kıyılarına yakın, ölçüsüzce bir delilikten söz eder. Kafka, Hemingway’in ötesine gider; boşluğu sınıflandırmayı reddeder. Belirsizliklerinin otoritesi onu hayata dair soruşturmalar yapmaktan alıkoymadan hayatı, *belirli* bir anlamdan arındırır. Hemingway ve Kafka giderek dili, absürtlüğün sınırlarına taşır. Varoluşçuluktan Aliteratür’e ara bölümü, absürtlüğü kabul etme vasıtalarını önerir ve onun gereksizliğini ifade eder. Sartre’da hümanizm, hâlâ aklın kıyılarında kalmakta ısrarcıdır; Robbe-Grillet’de akıl ilgisini reddeden *chosisme*^{*}, olağan sesi susturur. Genet ve Beckett daha da ileri giderler. İlki aynaların ölümcül dilinde gerçeği ortaya çıkarır. İkincisi durmadan solipsist bir homurdanmayı dinler. Sözcükler sayfanın üzerindeki her durumda yalnızca geçersizliklerini açığa çıkarırlar. Bazı görünmez hatlar geçtik ve yaysız

* Şeycilik. (ç.n.)

lirler şimdi insansız bir dünya için çalmaktadır. Postmodern edebiyat, nihilist oyundan ve mistik aşkınlıktan yok oluş noktasına doğru ilerler.

I. BÖLÜM

SADE: Bilincin Hapishanesi

O, imgeselliği seçer.

Simone de Beauvoir, “Sade’ı Yakmalı mıyız?”

I

Bazı yazarlara, rüyalarımızdaki karanlığı açığa çıkarmak ve böylece ilham tarihini oluşturmak üzere özel bir yetenek verilir. Bunlar her zaman en fazla saygı duyduğumuz yazarlar değildir. Çok büyük bir Allah vergisi yeteneğe sahiptirler ve hayat onları aşırılıklarında mahveder. Yolları, bilgelik sarayının kenarından geçer ve bir kül yığınına gözlemlerler. Yalnızca sahip olduklarını, kendi içe kapanışları gibi dehşet verici bir biçimde gördüklerini görürler. Fakat körlükleri yollarını gösterir. Esrarengiz bir şekilde onlar, avangard edebiyatta kendilerini tüketirler.

Marquis de Sade bu yazarlardan biridir. Kötü, serseri ve hovarda bir adamdı; hatta onun deli olduğunu da söylemişlerdir. Onun biyografi yazarları şüphe etse de daha kötü şeyler de olabilirdi. -Fransız Monarşisi’nin, Cumhuriyet’in, Terör’ün, Konsolosluk’un, Birinci İmparatorluk’un ve Restorasyon’un-yetkili mercileri onu, neredeyse otuz yıl kilit altında tutarlar. O şimdi bize bir dil klişesi, erotik ve politik davranışımızda bir güç olarak geri döner; bir yazar, hatta bir düşünür olarak

geri gelir. Monoton bir biçimde yazar ve genellikle belirsizce derin, ikiyüzlü hazlarını düşünür ve bunlar, onu çürütür. Vinsennes'de, Bastille'de, Charenton'da pornografinin ucuz sarı kapaklarının arasında onu aradık; çünkü onun korkunç fantezisinin içinde bir şeyler bize ihanet etmeye devam eder ve onun yargıları uygarlığımıza musallat olur.

II

Bir yazarın fantezileri beşikte şeklini alır; fakat Sade'ın biyografisi kendi sırrını muhafaza eder. 2 Temmuz 1740'ta Sade, Paris'te doğar ve ertesi gün vaftiz ebeveynlerinin yokluğunda Saint-Sulpice kilisesinde vekâleten vaftiz edilir. Ona verilen asıl isim Donatien-Alphonse-François; seçilen isim ise Louis-Aphonse-Donatien'dir. En başından kaderi alt üst olur. Onun eski soyu daha ince ironileri hatırlatır; 1325'te Paul de Sade ile evlenen Petrarca'nın Laura'sı onun ninesidir. Hapishanede, tatlı tatlı mezarla barışmasını teklif ederken onu gözünde canlandırır.

Kont, Bresse, Bugey Valromey ve Gex illerinin genel valisi, Saumane ve La Coste'un senyörü, Mazan'ın müşterek senyörü olan babası, sert, titiz ve zorba birisi gibi görünür. Annesi tutarsızdır. Sade neden kadınları derin bir aşağılama içerisinde düşünür? Kadınların oynadığı cinsel rolü kıskanır? Sade'ın çocukluğuna dair gerçekler yetersizdir ve bize hiçbir cevap vermez. Biz yalnızca hayatı boyunca amansız düşmanının, annesinden ziyade gaddar kayınvalidesi olduğunu biliyoruz.

Sade, önce Benedikten rahibi amcası, ardından Cizvitler tarafından eğitilir. Çeşitli kraliyet alaylarında hizmet verir, Prusya'ya karşı yapılan savaşa tanıklık eder ve 1763'te Burgonya Süvari Alayı'nda kaptan rütbesi ile terhis edilir. Montreuil'den Matmazel Renée-Pélagie ve Matmazel Laure de Lauris ile eşzamanlı olarak nişanlandığı görülür. Kalbi ikinciden yanaymış gibi davranır; fakat babası Paris'teki Vergi Heyeti

Başkanı'nın kızı olan diğeri ile anlaşmasına yönelik ısrarcıdır. Renée-Pélagie ile yapılan uzun süreli ıstıraplı, sıkıcı ve neredeyse sonuna dek süren evlilik, 17 Mayıs 1763'te kraliyet onayı ile gerçekleşir.

Evlilik Sade'a hiçbir şekilde suça dair çılgınlıklar vaat etmez. Törenden birkaç ay sonra kral, onu aşırılıkları nedeniyle *küçük bir eve* hapseder. Bu kez ceza hafiftir, iki hafta içinde Sade serbest bırakılır ve emekliliği için Normandiya'ya gönderilmesi emredilir. Fakat zindanların havası, ciğerlerinden sızar; bundan sonra hükümlüden yana konumlanır. Paris Polisinden Dedektif Marais onu gölge gibi takip ederken Sade, kendini sefahat içinde keşfetmeye devam eder. Paris'te, La Coste'daki Provans üsluplu sevgili malikânesinde Beauvoisin isimli dansçı kapatmasını, karısı olarak gösterir. İşsiz bir iplik bükücü olan Rose Kellner'ı, Arcueil'deki inzivasında ona katılması için ikna eder. Orada onu döver, vücudunu çeşitli yerlerinden deşer, yaralarının üzerine kırmızı ve beyaz mumlar damlatır. Tazminat karşılığında kadın, suçlamaları düşürmeye ikna olur; fakat Sade, birkaç ay Saumur'da, Pierre Encise, Conciergerie'de gözaltına alınır. Monotonluk, ihtiyacı olan sert günlerini şekillendirmeye başlar. 1771'de Süvari Albayı Komisyonu'nca izin verilen Sade, La Coste'da onunla oturan baldızı Montreuilli Bayan Anne-Prospère'i baştan çıkarmayı tercih eder. Ertesi yıl, Marsilya skandalı Sade'ı yeraltına iter ve sonunda Fransız Devrimi'ne kadar hapse girer. Marsilya genelevinde Marquis ve uşağı Latour beş genç hayat kadını tarafından heteroseksüel sapıklıkla, belirsiz sapkınlıkla ve İspanyol sineği ya da kanterize edilmiş anasonla zehirlenmekle suçlanır. Sade ve Latour Aix'de temsili bir kuklada asılmış ve yakılmışlardır; Chambéry'deki akrabalarında yakalanmışlar; eşinin mütedeyyin bakışları altında, Marquis'nin bazı hizmetlileri kendi sefahat âlemlerine dâhil ettiği La Coste'a kaçarlar. La Coste bir süre sonra onun için çok tehlikeli bir hal alır;

yaklaşık bir yıl tüm İtalya'da Mazan Kontu olarak kılık değişir. Tedbirsizce döner ve 1771'de bir *mühür mektubu* ile onu Vincennes'e götüren Dedektif Marais tarafından tutuklanır. Kral ona deliliğini savunması için bir şans tanır; Sade ise Marsilya'da suçlarından dolayı öylece durmayı tercih eder. Yüksek mahkeme onu zehirleme suçundan aklar; o yalnızca, sefahatten mahkûm edilir, ceza alır ve sık sık gittiği Marsilya'dan üç yıllığına men edilir. Fakat esas mühür mektubu hâlâ durur, Vincennes'e dönmelidir. Sade, Paris yolunda kaçır; La Coste'a döner ve sonunda 1778'de Marais tarafından yakalanır ve Vincennes'deki 6 numaralı Hücre'ye atılır. Yalnızca devrim onu özgür bırakacaktır.

Maceralı, kesinlikle dengesiz bir yaşam gibi gözükmektedir. Esasen Sade, asıl suç hayatına fanteziler aracılığıyla, yeni bir edebiyat biçimi aracılığıyla parmaklıklar ardında başlar. Çeşitli umumi davalar onun günahkârlığının boyutunu kanıtlamak ve hatta açıklamakta başarısızdılar. Barney Rosset'in ona verdiği isimle "mutlak yazar", mutlak otoriteden, Kraldan gelen bir *mühür mektubundan* doğar.¹ Erotik ihtiyacı, dünyanın kendisini, zorbalar ve kurbanlar olarak ikiye bölen Sade, 6 numaralı Hücrede kendi imgeleminin yaratımlarıyla dolup taşan bir ütopya bulur. Bu mahkûmun erotik uyarılmalarını sürdürebilmesi için karmaşık bir yanıltmaca gereklidir. Marquis, öfkeli numarası yapar, onun retoriği Doğaya, Akla ve İsyanı başvurmasıyla şişmiştir. Eşine şöyle yazar:

Benim düşünme biçimim doğrudan düşünülmüş yansımalarımın kaynaklanır; varlığıma, kendimi ortaya koyma biçimime tutunur... Benim düşünme biçimim değil de diğerlerinin düşünme biçimi mutsuzluğumun kaynağıdır...

İlk Krala kendi baskıcı konularını, fikirlerini ya da zevklerini ortaya koymadan evvel, hükümette neyin hatalı olduğunu doğrulaması için, onun kötüye kullandıklarını ortadan

kaldırması, kendini aldatan ya da hırsızlık yapan bakanları
asmaşı için müsaade edin!²

Onun meşhur “tiran”ı, tabii ki Montreuil Başkanı Bayan üvey annesidir. Delice tutarlılığı ile ona yazar: “Uzun zamandır hanımefendi, sizin kurbanınızım; beni enayi yerine koymayı düşünmeyin. Bazen tek olmak ilginç, öteki olmak aşağılayıcıdır ve iddia edebileceğiniz hilekârlığın nüfuz ettiği ölçüde kendimi aldatıyorum.”³ O, her zaman yüksek tondan feragat eder. Sızlanır, tartışır, kandırır, tehdit eder, serzenişte bulunur; karısının geçmişini, düşmanlarının entrikalarını gülünçlük, müstehcenlik, acayiplik ile cilalar. Detay duyusu keskindir. O sürekli ketenlerini veya kitaplarını sayar ve daha fazlasını talep eder. Umutsuzluğun aritmetiğini, ketenleri ve kelimeleri saymayı, hatta algıladığı kelimelerdeki heceleri saymayı, bunların içinde kendi gardiyanının esrarengiz arzusunu aramayı deneyimler. Onun sonsuz hesaplarının permütasyonları, karakterinin cinsel permütasyonu, zahmetli imkânların yolları ve her şeye gücü yetme noktasındaki başarı ile benzeşir. Fakat Sade, akla mantıksız araçlar vasıtasıyla tutunduğunu bilir. Yemek yermişçesine çiğneyerek “Kendi tiranları” üzerinden, kendisinden intikam alır; böylelikle o, adım adım obezite canavarına dönüşür.

Yine de onun korkunç intikamı, edebiyatın ta kendisidir. Yazdıklarının çoğu kaybedilmiş ya da yok edilmiştir. *Bir Papazla Ölüm Döşegindeki Adam Arasındaki Konuşma*’yı sekiz gün içinde Vincennes’de, 1782’de tamamlar. 1784’te Bastille’e nakledilmesiyle, zamanının kinci kefareti ödemei sürdürür. *Sodom’un 120 Günü*’nü otuz yedi günde 1787’de; *Les Infortunes de la vertu*’yu on beş günde 1787’de; *Eugénie de Franval*’ı sekiz günde 1788’de yazmıştır. 1790’a kadar eserlerinin on beş adet 8 yapraklı ciltlerinden söz eder; bunların neredeyse çeyreği bize ulaşmıştır.

1789’da Marquis de Sade tekrar Charenton’a nakledilir ve

bir yıl sonra, nihayet özgürlüğüne kavuşur. Fransa bir Cumhuriyettir ve solgun mavi gözleri güneşte acıyan Vatandaş Sade yeni dünyaya meteliksiz adım atar. Mahpusluğu boyunca onunla olan eşi, Sainte-Aure Manastırı'na sığınır. Fakat Sade, Marie-Constance Renelle'de doğan bir Bayan Quesnet ile alelacele diğer bir sürekli ilişkiyi başlatır. *Justine*'i isimsiz olarak 1791'de yayımlar ve aynı yıl Molière Tiyatrosu'nda sahnelenen *The Count Oxtiern*'in başarısından keyif alır. Önce karıştıran, düzenleyen, politik kitapçıklar basan Section de Piques'nin sekreteri, ardından başkanı olur ve neredeyse sürekli kendinden önce getirilen mahkûmlardan özür diler. "Yargılamayı, ayıplamayı reddeder ve uzaklardan isimsiz ölümlere şahit olur," der Simone de Beauvoir. "Açık bir bilinçle sürdürülen terör, Sade'in şeytani dünyasının olumsuzlamasını inşa eder."⁴ O, elbette yine hapse atıldı ve giyotinden mucize eseri kurtuldu. Terör sona erdiğinde Sade serseriliğe geri döner. 1795'te hem *Yatak Odasında Felsefe* hem de *Aline ve Valcour* yayımlanmasına rağmen, kendini geçindiremez. Sadık Bayan Quesnet ona zar zor destek olabiliyordu. Evinde *Justine* ve *Juliette*'in kopyaları ile müstehcen duvar kâğıtları ve gravürler bulunan ve bu eserlerin yazarı olduğu farz edilen Sade, 1801'de tutuklandığında bu neredeyse bir tesellidir.

Sade, geri kalan günlerini ilk olarak Sainte-Pélagie'de, sonra Charenton Tımarhanesi'nde geçirir. Bayan Quesnet, kız çocuğu olarak tanıtılarak ona katılır. Oyunlar yazar ve Charenton sakinlerini aktör olarak kullanarak onların performanslarını yönetir. Dubois polis müdürü, Sade hakkında "sürekli aşırı bir delilik" durumunda bulunan, "İflah olmaz bir adam" olduğu ve "her türlü sınırlama biçimine karşı bir karakteri" olduğuna ilişkin uyarıda bulunmasına rağmen, Tımarhane müdürü Bayan Coulmier Sade'ı korumasına alır ve ona sempati ile yaklaşır.⁵ İçişleri Bakanı, Polis Bakanı ve bizzat Napolyon Privy Meclisi'nde Sade'in ölçülemez bir tehlikeye

sahip olduğu ve sonsuza dek erkek arkadaşlarından uzaklaştırılması gerektiği konusunda uzlaşırlar. 2 Aralık 1814'te Donatien-Alphonse-François de Sade pulmoner tıkanıklık dolayısıyla son nefesini verir ve Saint-Maurice mezarlığında dinî vecibelere uygun olarak yakılır.

Onun arzusu farklıydı. O, Last Will and Testament'ta, Malmaison'daki kendi mülkünde törensiz olarak yakılmayı talep eder. "Çukur bir kez kapanır, o noktayı tekrar yeşile boyamak için üzerine palamutlar saçılır ve koruluk onun üzerinde tekrar daha kalınca büyür, tüm insanlığın zihnini silip süpürdüğüne güvendiğim hafızam gibi mezarımın izleri de yeryüzünden silinebilir..."⁶ Bu, sanki, Sade'in sonunda esas kefaretin onun ölümsüzlük fantezisinden arınmasında yattığını anlaması gibidir. İnsanın ölüm arzusu, onun tüyler ürpertici erotizminin tamamlanmasıdır.

III

Paradoks ve ikiyezlülük Sade'in fikirlerinin ve aynı zamanda eşinin de sırrını çözer. Onun fikirlerinin, ufuk açıcı olmasa da aşırılığa, açıklamaya dair kısmi bir gerçeklikleri vardır. Onlar, bilince dair şüpheli bir mit oluştururlar. Bu mitin sınırlarını, onun eksoterik ve esoterik eserlerinden uzaklaştıkça yeraltı eserlerini algılarız. Kronolojiye bakılmaksızın bu hareket, topyekûn bir teröre doğrudur.

Sade'in genel tavrı romancılıktan yanadır. Ferasetli bir eseri olan "Idée Sur les Romans"ta (1800), Richardson ve Fielding'in "eril" romanlarına özel bir takdirle ve özellikle M. G. Lewis'in The Monk'ta Avrupa tarihinin kara meyvesi olan gotik kurmacaya hayranlığını açıklayarak tür tarihinin taslağını çizer. Bu onun teorisini sunar. Sade'in hararetli bir biçimde Justine'in yazarlığını reddettiği bu teoride o, kendi hayat teorisini dürüst bir biçimde ortaya koyar. İnsanoğlu her zaman iki zayıflığa karşı çıkagelmiştir: yalvarma ve âşık olma; bunlar

romancının istifade etmesi gereken zayıflıklardır.⁷ Birincisi, korkuyla karışık bir umuttan, ikincisi hassasiyetten ilham alır; ve her ikisi de kurguyu ayakta tutmak adına birleşir. Erdem, daimî tehlike anında ortaya çıktığında korku ve hassasiyet en güçlü ilgiyi uyandırır; “ölümsüz” Richardson, *Clarissa*’yı Lovelace’ın dönüşümü ve baştan çıkararı ile baştan çıkarılanın mutlu evliliğiyle bitirseydi hiçbir okur “enfes gözyaşları” dökmezdi. “Bu yüzden doğa, erdem yerine doğa, insanoğlunun yüreğinde canlanır, romancı bunu kavramalıdır.”⁸

Sade, romancı lehine konuşur ve kurgu problemini keşfermiş gibi yapar. İnsan doğasının tam belirsizliğinin algılanmasını ister; romana egemen olan duygusal ve öğretici retoriği reddeder. Fakat onun sözüne inandığımızda, Sade’ın zekâsını aşagılarız. Onun ilgisi ne sanat ne doğa, rüya gibi bir özgürlüktür. Bu özgürlüğü o, kötülükte bulur. Monomitinin taslağı, parodik çözülmeye kadar, egemen kalmak için kötülüğü gerektirir. Aşagı yukarı 1787’de kaleme alınan *Contes et fabliaux*’nun orijinal “Önsöz”ünde Sade, şu beyanda bulunur:

Neredeyse tüm masalların ve romanların esası, kendisine benzeyen bir adam tarafından sevilen genç bir kadındır ve o kadının aşkı, sevmediği bir düşmanı tarafından geride bırakılır. Şayet bu rakip kadın kahraman kazanırsa onun çok bahtsız olduğunu söylerler... Öyleyse bu bize, yaş ya da çirkinlik dışında kadın kahramanın aşkını geride bırakan rakibe fazladan bir dokunuş yapmamız gerektiğini düşündürür. Ona, doğrudan kızları baştan çıkarmayı denemesi için hafif bir ahlaksızlık ya da çapkınlık verdik...

İkiyüzlü bir acayiplikle Sade şöyle sonuçlandırır: “... birisi örtünün küçük bir köşesini kaldırabilir ve ona şöyle der: Bu senin olduğun şeydir, iğrenç olduğun için yollarını değiştir.”⁹

Bu formül katı bir biçimde *Contes et fabliaux*’ya ve bazı

ufak değişikliklerle Sade'in esasen masallarının bir parçası olarak tasarladığı *Aşkın Suçları*'na uygulanır. Aşkın suçları, daima bir üçgeni takip eder. Castelnaulu Juliette, cesur Raunai'ye âşıktır; fakat o, Guise Dükü'nün himayesindedir; Ceilcour Dükü erdemli Dolsé ve hain Bayan Nelmours arasında seçim yapmalıdır; Henriette Stralson, nişanlısı Williams'ı mahveden ahlaksız Lord Granwell ile mücadele eder. Örneğin, *Eugénie de Franval*'de baba kızını kendi metresi olması için sabırlıca ve düzenli olarak yetiştirir ve her ikisi anneye eziyet etmekten hoşnutturlar. Sade, her yerde, kötülüğün enerjisine odaklanır. Arka planı çeşitlendirir: Bir an bu Fransa'nın Huguenot Savaşları, bir an on sekizinci yüzyıl İngiltere'si (Fielding masalların birinde dürüst bir sulh yargıcı olarak karşımıza çıkar), bir an ise Mağribiler'in istilasını esnasında İspanya. İnsan karakterinin somut gerçekliğine dair şeylerde Sade'in yer, zaman ve kişi hususlarıyla pek ilgilenmediği açıktır. Onun Kötülük ve Erdem arasındaki savaş miti, her zaman seksüel olasılıkların oyunuyla şekillenir. Bu oyunun zaruri kuralları kendi ahlakını tanımlar.

1782'de kaleme alınan *Bir Papazla Ölüm Döşesindeki Bir Adam Arasındaki Konuşma*, bu "ahlak"ı daha açıkça ortaya koyar. Sade'a göre Tanrı fuzuli bir hipotezdir; ve Hristiyanlığın Kurtarıcısı "en adi üçkâğıtçı ve en şöhretli sahtekârdır."¹⁰ Marquis, bu ölen adamının savlarını desteklemek için üstün-körü bir şekilde kültürel ve dinî rölativizmi çağırır. Sabit olan tek şey Doğadır ve Doğa, insanoğlunun kötülük ya da erdem dediği şeye karşı kayıtsızdır. Bu yalnızca, hiçbir zaman kaybolmayan bir ölüm ve yeniden doğma sürecidir. İnsanoğlu, Doğanın parçasıdır ve içgüdüsel gerekliliğe karşıdır; onların seçme hakkı yoktur. "Karşı konulmaz bir gücün piyonlarıyız ve bir anlığına olmayan gücümüzün içinde hiçbir şey yapmamak adına, kendi payımıza en iyisini yaparız ve kendi namımıza takip edilen yol boyunca ilerleriz."¹¹ Ölen adam papazın ikna

edişiyile bitirir ve söylemeye gerek yoktur ki her ikisi de cenaze için hazırda bekletilen altı kadın ile seks partisine katılır.

Şahsi sav müphemdir. Sade, Doğa namına Tanrı'ya saldırır. Hristiyan Tanrısallığı düşüncesi, dindarlığa ve geleneğe dayandığı için onu uzaklaştırır ve o sıklıkla insanın ahlaksızlığı lehine hizmet eder. Fakat onun Tanrı'ya karşı isyanının esas nedeni ikilidir: Onun otoriteye karşı -kutsallara küfürde, saygısızlıkta- tecavüzün erotik özgürlüğüne ihtiyacı vardır ve o, Ben'in her şeye kadirliğini tanımlayabilen herhangi bir güce darılır. Hâlâ *Konuşma*'da üstü kapalı olan bu ikiz motif, onun seksüel korku masalına yayılır. Doğaya gelince, kendisi Sade'in arzularını somutlaştırmakla var olan Sade'in en geniş fantezisidir. Fantezi tüm zıtlıkları kabul ettiğinden o, suçun hem Doğa'nın gerekliliği hem de ona dair tek özgürlük olduğunu iddia edebilir.

Herhangi bir oranda suç yalnızca sefahatin bir yönü, insan özgürlüğünün siyasetidir. Bu *Yatak Odasında Felsefe*'nin konusudur. Bu kitap Marx'inki kadar yüksek sesle çınlayan bir manifestodur: "Her yaştan, her cinsten refah düşkünleri, bu size yalnızca önerimdir... Bu sadece her şeyini duyuşal hazlara feda ederek... İnsan adı altındaki bu zavallı yaratık, hayatın dikenli yolunun üzerine az da olsa güller ekebilir."¹² Hatta bu, ölümcül bir düzenlilik ile seks partisi ve sistemli sapıklıklarla rahatlamış bir sefahatin ilmihalidir. Sade'in tüm eserlerinde olduğu gibi bu kitap da tekrarlarla doludur. Fakat bir de bazı noktalarda grotesk bir biçimde komiktir, resim odasının, okul odasının ve yatak odasının hoşgörüsünde ısrar eden davranışların parodik bir romanıdır.

Dolmancé'nin yedi diyalog boyunca sürdürdüğü savı gözden kaçırmak zordur: Sefahatin sonu keyiftir. Bu sonuca varmak için bazı önyargılar yasaklanmalıdır: Tanrı, Erdem ve İtidal. (Sade, hem yaşamda hem de kurguda, içgüdü ve toplum arasındaki çatışmayı dramatize eden en erken dönem yazar-

larındandır. Sefahat noktasında hiçbir kısıtlama, limit yoktur; ruh, kişinin arzularına rehberlik eder. Her şey izinelidir: “yer, zaman, partner konusunda ayrıcalık yoktur; her zaman, her yerde, herkes sizin zevklerinize hizmet etmek zorundadır...”¹³ Sade için hiçbir kişinin var olmadığını fark ettiğimizde bu ifadenin mantığı açığa çıkar: Dünya, yalnızca acı ya da haz kaynakları ile doludur. Bu nedenle Dolmancé insana dair söylediklerinde tutarlıdır: “Kötü talihinin rüzgârında eğilmediğinde o, şüphesiz kurbandır; fakat asla suçlu değildir.”¹⁴ Suç için başkalarının varlığı esastır. Her birimiz yalnız ve kendi adımıza var olduğumuz için birinin bakış açısından başkalarına zulüm, derin bir kaygısızlık meselesidir -yoksa orgazma bir kaynak yapılabilir. Dolmancé şu sözlerle sadizmi tanımlar:

... acı duygusu başkalarında meydana getirildiğinde bizde ortaya çıkan yankılama... hayvani ruhları daha şiddetli bir biçimde dolaşıma sokar ve bunlar, onlar için gerekli olan geriye doğru hareketlerle onları alt bölgelere yönlendirerek derhal şehvet düşkün organları ateşler ve onları hazzın kollarına atar.¹⁵

Dolmancé, zulmün faydalarının orgazmda tüketilmediği konusunda ısrarcıdır; “insan uygarlığındaki enerji henüz tamamen çökmedi: bu nedenle (zulüm aynı zamanda) *erdemdir*, *kötülük* değildir [italikler bana ait, I.H.].”¹⁶ Sade, yok etmek için hiddetlendiği terimleri gözden geçirir. Bu, onun kadın kahramanını, dersini çok iyi öğrenmekten alıkoymaz. Annesi onu seks partisinden kurtarmak üzere geldiğinde, Eugénie ona acımasızca işkence etmekte yardımcı olur ve Oidipal fantezinin sapkın bir biçimde yeniden sahnelenişinde, Eugénie’nin kendi babası erkeğin cinsel rolünü oynar: “Gel, canım, tatlı Anne, gel, sana bir koca olarak hizmet etmeme müsaade et.”¹⁷

Beşinci diyalogunun ortasında Sade, meşhur devrimsel

çağrısını yapar, “Fakat Diğer Çaba, Fransızlar, Cumhuriyetçi Olmak İstediyseñiz.” Bir sefahat düşkünü olarak konuştuktan sonra, şimdi bir özgürlükçü olarak konuşmayı seçer; Sade, bu ikisinin özgür insanın iki benzer yönü olduğunu iddia eder. Onun ahlakçı, sosyolog ve kanun koyucu sofistliği yeni bir doruğa ulaşır. Sonucu tahmin edilebilir: “Sahte bir din tarafından aldatılmış, suçlu olarak görölmüş atalarımızın sonsuz bir dizi davranışının önemsizliğini, bayağılığını ... göstererek çalışmamızı en aza indirdim. Birkaç yasa yapmamıza müsaade edin, fakat onların iyi olmalarına da izin verin...”¹⁸ Hürriyetçi, sefahat düşkünlerinin güdülerini gizleyecek yüce bir savunma ortaya atar; bu sonrakiler Sade’ın kendisinin dahi algılayamadığı bir güdüyü daha da gizleyen Sadecî mizacın akılcılaştırılmasını önerirler.

Bu güdü, Manißeisttir. Her ne kadar Kötülük yukardaki eli tutmuş gibi görünse de Erdem ve Kötülük sonsuz savaşta kilitlenmiştir. Sade, iyinin ve kötünün ötesinde yaşayan natüralist bir tavır takınır. Fakat onun “aşağılama”, “baştan çıkarma”, “ayartma” ve “sapık” gibi terimleri kullanımı, dünyasının ahlaki olarak nötr olmak dışında bir şey olmadığını gösterir. Bu dünya, *tecavüzün* gerçek, *küfrün* ise sevgili olduğu bir dünyadır. Dolmancé, “Ah, Şeytan!” diye ağlar, “ruhumun tek ve eşsiz tanrısı, bana daha fazlası için ilham ver, tüten kalbime daha da sapkınlıklar bahşet, onların hepsine nasıl kapılacağımı görüyorsun.”¹⁹ Sade’ın tüm zalimleri gibi onun da dinî imgeleri cinsel eylemlere uygulayacağını merak edebilir miyiz? Dahası, Sade’ın dünyası Doğanın steril kalması gereken biricik yerdir. Cinsel birleşme sürerken üreme gerçekleşmez. O, rahimden iğrenir ve bu yüzden hem heteroseksüel hem de homoseksüel sodomi tüm arzulara hükmeder; Lord’un yolunu değil, Şeytan’ın yolunu öne sürer. Dolmancé, Doğanın gizemlerini örten peçeyi kaldırmayla ilgili çok saygılı bir şekilde konuşsa da sefahat düşkünü bir kimse olarak ona sadece saldırabilir, o sadece

hayata dair kendi isteğini, kendi fantezisini ona empoze edebilir. Bu yüzden esasında sefahat düşkünü gizemleri kutsal saymayan biri gibi gösterilir. Nihayetinde Sade'ın dünyası bilincin hapishanesidir. Kötülük ve Erdemin gücü, Doğanın canlılığı Benliğin zindanlarında yok olur. Orgazm anında, Sadecı Benlik kendi dışında bir şey olmanın yollarını arar. Fakat bulamaz; kendisi ile birlikte dünyayı hapsederek sona erer. Kendi zindanındaki bir despot gibi, Benlik bir başkasındaki hazzı mazur göremez. Kendi biricik varlığında diğerlerini asimile etmek için acıyı tetikler. “Yaşayan hiçbir insan yoktur ki sert biri olduğunda despotu oynamayı arzulamasın.” Sade şöyle der “...gururun itici gücüyle ... o, ne hissettiğini deneyimlemeye kani olan dünyadaki tek kişi olmak ister...”²⁰ Freudyen içgüdülerin geniş cumhuriyeti ve Diyonizyen cinsellik ayınının her ikisi de bu istekle yıkılır. Marquis de Sade hayalî yatak odasında bir aristokrat değildir: O bir solipsisttir.

Sade'ın en fazla el üstünde tutulan eseri *Justine: Erdemin Felaketleri* (1791), pikareskin, gotiğin ve duygusal kurgunun bir parodisidir. (Bu eser, ciddi rağbet gördü, altı baskı gerçekleştirdi ve 1801'de hem yazarı hem de yayıncısının tutuklanmasına neden oldu.) Kitap, Sade'ın fantezilerini içeriğini değiştirmeksizin zorbalığa doğru bir adım daha gitmeden bastırır; yalnızca korkuya dâhil olma biçimlerini çeşitlendirir. Marie-Constance Quesnet'e ithaf, romanın özgünlüğüne dair iddiasını şöyle belirtir:

Fakat, daima Kötülüğü kazanan, Erdemi ise ona feda edilen bir kurban olarak sunmak, sefil bir yaratık gibi bir sefaletten diğerine amaçsızca dolaştığını göstermek; kötülüğün oyuncacı; ahlaksızlığın hedefi; en barbarca, en korkunç kaprislere maruz bırakılan... kısacası, en cesur sahneleri, en güçlü fırça darbelerini kullanmak için bunların hepsini elde edeceğimiz insan terbiyesi için kaleme alınmış en yüce kıssalardan birinin

vegâne gayesiyle; şimdi bunlar vardı... birinin hedefine ulaşmak için şimdiye dek pek gidilmemiş bir yolu aramak için.²¹

Okur, Sade'ın hayallerinin kadın kahramanının talihsizlikleri üzerine düşünmesi nedeniyle artan çılgınlığını hissedebilir. Hatta okur, "suçun haince görkemi"ni sunma biçimindeki toyca aldatma hazzının okurlara bir uyarı olduğunu sezebilir. Öncekiyle Sade kendi sadistçe üslubunu şımartmayı başarır; sonrakiyle ise suça duyduğu ihtiyacı tatmin eder. Bu yüzden *Justine* erotik bir fantezi deneyimleme ve sonrasında onu insanlığa uygulama noktasında yazarına iki yönlü bir tatmin sağlar.

Anlatı birinci tekil kişidir. Cinayet, hırsızlık ve kundakçılıkla suçlanan, zincire vurulmuş bir kız Thérèse (esasen Justine), muhafızlarıyla yol kenarında bir handa durur. Saygıdeğer bir kişi ile handa duran Lorsange Kontesi (aslında onun kız kardeşi Juliette) tutuklunun hikâyesini öğrenmek ister. Juliette çok önceleri keşfetmiştir ki "gerçek bilgelik, birinin acılarının artışıdan daha ziyade bir kimsenin tüm hazlarının iki katından oluşur."²² Fakat Justine, başka bir göğün altında doğar: "O eser, çok önceden benden çıkan her bir doğru işaretin talihsizlikle açıklanabildiği Cennette yazıldı."²³ Sade, bu ironiyi kendi inatçı pikareskinin sarsılmaz prensibi olarak kullanır. Justine'in yaptığı hiçbir şey onu korkunç cezasından kurtaracak kadar iyi ve hiçbir ceza onun iyiliğini bozacak denli korkunç değildir. Bu, sonsuz durağanlığın dünyasıdır.

Justine'e saldırılar cinsellik ve düşünsellik arasında gider gelir; sonuncusu, öncekini açıklama ya da savunma anlamına gelir. Sade, aşağılık kurbanlarına dair kendi görüşlerini çoğunlukla açıklamayı seçen mutlak zorbalarında hiçbir tutarsızlık görmez. Tanrı, Doğa, Toplum, Cinsiyet ve Suça tüketici bir şekilde yaklaşmıştır. Burada ve orada, yazar tuhaf ve yeni bir fikir ortaya koyar. Coeur-de-fer, bir hırsız çetesinin başı Rous-

seau'nun Toplum Sözleşmesi doktrininin yalnızca orta sınıfa katkı sağladığını, güçlülerin ve yoksulların bu sözleşmeyle yalnızca kaybedeceklerini riske ettiklerini tartışarak çürütme görevi üstlenir. Bu yüzden Couer-de-fer sürekli mücadele için radikal anarşide karar kılar. Bir diğer kötü adam olan homo-seksüel Bressac: "Doğanın temel ve en güzel özelliği onu her zaman sarsan hareketidir, fakat bu hareket düpedüz suçların ebedî sonucudur..."²⁴ Koprofaj (dışkı yiyen) keşiş Clément alışkanlığını hayal gücünü yardıma çağırarak açıklar:

Çürüyen, iğrenç ve kirli nesnelerin duyularımızın tamamen hezeyana uğramasına zemin hazırlamak için gerekli olan rahatsızlığı ortaya koymaya muktedir olduğunu olağanüstü bir biçimde açıklar ... dikkat et Thérèse, imgelemimizin açıkladığı, bizim için kıymeti olmayan nesneleri aklında tut... İnsan imgelemi duyu vasıtasıyla nesnelerin boyandığı, onun sayesinde dönüştürülen ve içinde fikirlerin şekillendiği, her sebeple bu dışsal nesnelere ilk bakışın atıldığı yer, insan aklının bir duyusudur... Başkalarının hoşlandığı şeyleri sevmek organik benzerliği kanıtlar, fakat sevilen nesne lehine hiçbir şey göstermez... O, bizi falanca bir fanteziye hassas hale getiren organların elle şekillendirildiği ana rahmindedir... önce, dünyada hiçbir şeyin yok edemeyeceği zevkler şekillenir.²⁵

Zorlu sahtekâr Roland -onun zevkleri nekrofileye dayanır- sefahat düşkünlerinin aklının yalnızca kadının güzelliği ile değil, aynı zamanda ona karşı işlenecek suçların biçimleri ile de karıştığı yönündeki düşüncesini dile getirdiğinde, bu görüş karşılık bulur. Sade'ın tüm fikirleri, sonrasında kendi mağrur bilinciyle doldurduğu dünyada mutlak bir ahlaki boşluk yaratmaya yönelir.

Justine'in özel etkisi onun iki birbirine bağlı fantezisin-den ileri gelir: Gücü her şeye yeten Sadecı zorba-zalimliği

ve onun kurban-kadın kahramanlarının sefilliği. Fanteziler çeşitli aletlerle sürdürülür. Örneğin Justine işkencecilerini “canavar”, “zorba (tiran)”, “kaplan” olarak nitelendirmekte ısrarcıdır; onların gücünü tıpkı onların organları gibi abartır. Sade’in kendisine göre o, kendi kurban edilme sürecinin suç ortağıdır. Ağlaması, iç çekmesi ve feryadı gibi gösterişsiz taklidi, suskunluğu, aciziyeti ve uysallığı bu sona hizmet eder. Justine’in kendisini, hayatının müstehcen tanıklığını ifade etmeye zorlayan birinci tekil kişi anlatımındaki yönteminde zekice ve şehvet düşkünü bir keskinlik vardır. Sade’in kötü adamlarında olduğu gibi onlar güç, refah ve asaletin avantajlarının tadına varmalıdırlar. Kara gözleri parıldar, beyaz dişleri ışıldar, onların mensupları tasvirleri mahveder. Dünyaları yüksek çeperli, geniş kale hendekleriyle kuşatılmış ve derin kulelerden oluşan karanlık ormanlara saklanmış ya da sarp bir zirveye oturmuştur. Onların dünyaları, gerçekliğin asla aşamayacağı, fantezilerinin sahici bir kalesidir. Bu kalede onlar, yüce bir hükümrانlık kurarlar; eylemleri tüm mantık kurallarını, tüm ihtimalleri ihlal eder. Justine’in Auxerre yakınlarındaki Benedikten Manastırı’nda kendini esir alanlara söylediği gibi, “o canavarlar” her bölgede hevesli bir şekilde sevinirler ve şımarıklık, onların eylemlerini belirleyen biricik yasayı şekillendirir.²⁶ Bu eylemler, zaman ve tarih sürecinden bağımsızdır ve onların her birine üstünlük statüsü tanınır. Her şeye kadir olma rüyası aynı zamanda bolluk vizyonudur -sonraki, Steve Marcus, pornografinin genel bir karakterini yansıtır.²⁷ Fakat cinsel coşkunluk -odalar spermle kaplıdır ve her orgazm bir afet gibi görünür- bene ekonomik bir bakıştan ziyade ruhsal bakışı imler; bu istencin bir ifadesidir.

Sadevari istenç ölümde tamamlanır; her şeye kadir olan bilincin sınırları cinayet ve intihardır. Bu yüzden, *Justine*’in kötü adamları Thanatos’a saygılı bir biçimde davranırlarsa şaşırma-malıyız. Çocuk cinsel organıyla gargantuavari obur

Count de Gernande, kendi zirvesine ancak eşi gözlerinin önünde kanlar içinde kaldığında ulaşır. Roland, dünyanın bağırsakları içinde kendi mezarlığında bir tabutun içinde ölüm kuklasını muhafaza eder. Kurbanları ve hatta kendi üzerinde kemendini hayvani bir şekilde kullanır. Hiç şüphe yok ki Sade'ın kabul edilemez bulduğu başka bir şey yaratma eyleminde bulunmadıkça, hiçbir gücün bir insan bilincini yok etmekten daha mutlak olmadığıdır. Ne Tanrı'yı öldürebilen ne de onun gibi yaratabilen insanın en üst düzeyde intikamı, Tanrı'nın yarattıklarını öldürmektir. Bu nedenledir ki Sade, en sonunda kendi kurgusal karakterlerini rastgele öldürmek zorundadır. Tüm tehlikelere rağmen hayatta kalan ve huzur bulan Justine, odasında boş boş otururken birdenbire bir yıldırım çarpması nedeniyle kazığa oturtulur. Cıvata göğsünden, kalbinden ve belinden geçer. Böylece Marquis tüm kötülerini başarısızlığa uğratar; Justine'i öldürür.

Terörün tırmanışı *Sodom'un 120 Günü*'nde (1785) de devam eder; seks âlemi burada da açıkça bir katliam olarak tasarlanır.²⁸ Sade yalnızca bu eserin dört bölümü tamamlar; diğer bölümler notlar ve kataloglar biçiminde kalır. Hiçbir fikir bu eserin özdoyumusal niyetlerini mahvetmez. "Ah, sefahatin o inanılmaz saflığı!" gibi uyarılar, okurdan ziyade yazarı baştan çıkarmak üzere tekrarlanır. "Ve şimdi, dostum okur, dünya var olduğundan beri hiç anlatılmamış en ahlaksız hikâye için yüreğini ve aklını hazırlamalısın, bu kitabı sevenler ne eskiler ne de biz modernler arasındadır."²⁹ Pornocu Sade, açıkça ve hatta dürüstçe, ama bir pornocu olarak öncelikle kendi zevki için konuşur.

Bu nedenledir ki *Sodom'un 120 Günü* refleksiftir; o yalnızca kendini yansıtabilir ya da onun yerine kendini yankılayabilir. Dört usta sefahat düşkünü, sonrasında onların eyleme geçirdikleri 150 Basit, 150 Karışık, 150 Suçlu, ve 150 Cinayet Tutkusu sayımını dört tarihçiden dinlerler. Bu yüzden hikâye

ve eylem geride ve ileride faydaları çağrıştırır; Sade'in söylediğine göre: "... soylu sefahat düşünleri arasında genellikle, işitme organları vasıtasıyla iletişim kuran hisler en onur verici olanlar olarak kabul edilir ve onların deneyimleri en canlı olanlardır..."³⁰ Esasen tarihçiler Sade'in yazar olarak insanlara hizmet ettiği gibi efendilerine hizmet ederler. Okuduğumuz sözcükler kendilerine dönerler; biçimleri bir dinleyici kitlesini reddederek bir karşı-biçim haline gelir.

Bu eserin şablonu, karşı-biçim kuralını bir başka biçimde meşrulaştırır: Bu, tamamıyla aritmetiğe dayanır. Çılgınca bir ustalıkla Sade fantezisini bir eşitliğe indirger. Dört usta sefahat düşününü, kendi kız çocukları olan dört eş, dört kadın tarihçi, dört dadı, sekiz ırz düşmanı, sekiz genç kız, sekiz genç erkek ve altı kadın aşçı ile bulaşikhane hizmetlisi vardır. Kitap dört bölüme ayrılır: Seks âlemi on yedi hafta ya da 120 gün sürer. Tüm bu matematiksel ev idaresi düzeni, şaraplar ve servislerin sayısı, her cezanın kırbaç sayısı titiz bir biçimde belirlenir. Seks âlemi sürecini yöneten durumlar açık oldukları kadar da sabittirler; tüm sürecin programı düzenlenmiştir. Toplam kırk altı karakterden tam olarak otuzu katliama uğramış, on altısının ise Paris'e dönmesine müsaade edilmiştir. Sade notlarında kendine şöyle emreder: "Hiçbir koşulda bu plandan sapma," "her şey yolunda gitti, hepsi özenli bir biçimde ve tam olarak birkaç kez tekrar tekrar gözden geçirildi."³¹ Gördüğümüz gibi, sayı ve mantık otoerotik bir bilgisayar tarafından kontrol edilen bu oyunu yönetir. Sade'in kurgusu esasen bir mantık hayalidir. Burada o, Beckett'in parodik hayaline işaret eder.

Fakat bu eser yalnızca bir özet değildir, aynı zamanda anlaşılması zor bir eserdir. Hiçbir şey ama hiçbir şey akıl haricinde eylemin gerçekleştiği Silling Kalesi'ne nüfuz edemez. Kara Orman'ın ulaşılması imkânsız zirvesinde bir yerlere inşa edilen bu kale zaptedilemez; çünkü o kafatasının içinde yatar. Sade, "Ah! O kefillerce ne kadar şehvet düşkünlüğü,

arzu, acımasız keyiflerle pohpohlanıldığının ya da birisinin kendi kendisine şunu söyleyebilmesinin ne anlama geldiğinin hayal edilmesi kolay değildir: ‘Burada yalnızım, dünyanın tüm gözlerden uzaktaki sonundayım, burada kimse bana ulaşamaz, bulunduğum yerin yakınına gelebilecek hiçbir canlı yoktur; hiçbir sınır yok, dolayısıyla bariyerler de yok. Özgürüm.’” yazar.³² Tutsak, Tanrı’nın özgürlüğünü amaç edinir. Bu dört sefahat düşkünü müthiş zengindirler; bir yılda kendi keyifleri için iki milyon harcarlar. Dahası, Blangis bir dükkân, kardeşi bir piskopos; Curval bir başkan ve Durcet ise bir bankacıdır. Gerçek dünyada, onların güçlerinin merkezinde para ve statü bulunur. Fakat hiçbir korumanın ya da gardiyanın bulunmadığı Silling’de, kırk iki kişi kayıtsız şartsız bu dört adamın arzularına teslim olmuşlardır. Neden? Sade da böyle ister. Kendi sefahat düşkünlerinin özgürlüğü, onların sınırsız gücü, yalnızca bir şeyden kaynaklanır: Hapsedilmiş Sadecî benliğinin arzularından.

Ara sıra, Sadecî benlik metafizik bir isyana teşebbüs eder. Örneğin Curval şöyle ağlar: “Ah! Kaç kez Tanrı tarafından güneşe saldırmaya özlem duymadım mı, onu evrenin dışına çıkar, genel bir evren yarat ya da bu yıldızı dünyayı yakmak için kullan!”³³ Ahab’ın şeytani damarından konuşulur. Hatta biz, nehirleri ve akarsuları zehirleyen ve bir vilayeti yok etmeye çalışan bazı sefahat düşkünlere olduğunu da öğrendik. Bu apokaliptik tutumlar her zaman sinsidir ve onların hareket motivasyonu felsefi olmaktan ziyade cinseldir. Sade tamamen Benliğin isyancı buyruğunu fark etseydi bu dört sefahat düşkünlüğünün bir arada olmasına göz yummazdı: Yalnızca onlardan biri olurdu. Her şeye kadir olanların toplumu, yalnızca pornografik kurguda kullanılabilir.

Sadecî benlik, dediğim gibi, kendini ölümden tamamlar ve bu hiçbir yerde, nihai otoritenin Thanatos’un elinde kaldığı *Sodom’un 120 Günü*’nün vahiyselliğinden daha açık değildir. İlk

bölgümlere müstehcen fanteziler hâkim olur; insan organizması yalnızca enerji olarak değil harcama olarak da tasarlanır. Bu bel altı esprilerle dolu komedi ve neredeyse gizlenmiş haldeki Sodom'un hazları, hayat nefretinde görünür kılınır. Silling'de hayat ve toplumun kötü ekonomileri sıkı bir kontrol altında birleşir. Hiçbir doğuma izin verilmez; tasfiye azaltılır; bu yüzden hayat öz-yenilenmeden alıkoyulur. Dışkı gibi organizasyonun daha düşük biçimlerine, yiyecek gibi daha yüksek değerli biçimlerin üzerinde değer verilir. Silling'de entropi baskındır ve yok etmek nihai hedeftir. Bu nedenle Sade şöyle diyebilir: "... Azıcık kötülüğe batan duyularla uğraşan katliam imparatorluğunun farkında olmayan hiçbir sefahat düşkünü yoktur ve o nasıl da cömertçe bir tasfiye etmeyi amaçlar."³⁴ Ölüm her şeyi ele geçirir. Yalnızca benliğin kabulünde değil onun reddinde de ötekilerin inkârı zirve noktasına ulaşır. "Daha rahatsız edici ne olabilir?" George Bataille sorar, "bencilliğin görünüşü, yanan ocakta bencilik tarafından yok edilme haline gelir."³⁵ Ve eser, kendisinin "şeytanca kaprisleri ya da daha basitçe... cehennem tutkusu"nu şımartan, sinirinden yüksek sesle kükreyen ve şeytani bir orgazmı rahatlayabilmek için on beş kurbanı aynı anda gözlerinin önünde işkenceye uğrıtılıp öldürülen koskoca soylu adamın hikâyesiyle son bulur. Böylelikle Silling Kalesi'nin sembolik apokalipsi son bulur.

Sonunda biz, Sade'in üzüntü verici denklemini görürüz: İnsan orgazmdır ve orgazm ölümdür. Onun bilincinin tutsağı, dehşetli onanizm dili üzerinden kaçmaya çalışır. Görüşleri incitir, bedeni kurutur ve bedende bilincin yutulduğu bir boşluk açar. Sadecı benlik, umutsuzca bir başkası olmayı arar, tekrar kendine çekilir. Onun yegâne salıverilişi ölümdedir.

IV

Simone de Beauvoir gayretkeş bir gözlemle tespit eder: "Sade'in erotik doğasını tamamlayan cinayet değildi, edebiyat-

tı.”³⁶ Kahramanları yorulmadan konuşurlar ve onların sözcükleri korkuyu insan tarihine uyarlar. Bu yüzden Sade yolunu harflerin alanına yöneltir; zindanları şimdi açılır. Apollinaire ve Breton, Heine ve Lely, Blanchot ve Camus onu bize tanıdık kıldı.

Biz neredeyse Sade’ı ilk avangardist, Romantizm ve Gotik kurgunun şeytanı, öncül bir Sürrealist ve karşı-edebiyatın müjdecisi olarak gördük. Onu, Darwin’in, Freud’un ve Nietzsche’nin öncüsü, anarşistlerin, Max Stirner ve Bakunin’in selefi olarak hayal ettik. Onun dehasını Dachau, Belsen ve Auschwitz ve tüm apokaliptik politikalarda hissettik. Aynı zamanda onu pornotopyanın bir havarisi, Aydınlanma’nın bir çocuğu ve metafiziksel isyanın bir örneği olarak kabul ettik. Bunların hepsi bizim hâlâ Sade’ı açıkça kendi tuhaf miti doğrultusunda görmeye çalıştığımız anlamına gelir. Fakat hiç şüphe yoktur ki onun ruhu kültürümüzdedir ve patolojik bir boyuttan daha fazlasını, bilincimizin önemli bir elementini belirler.

Bu elementi, harflerin alanında fark etmek en kolayıdır. Sainte-Beuve, Sade’ın on dokuzuncu yüzyıldaki müthiş etkisinin Byron’inkinin açıklığı ölçüsünde gizli olduğuna inanmıştır. *The Romantic Agony*’de Mario Praz, dengeyi kurmak üzere işe koyulur. O, İlahi Marquis’nin gölgesini, satanizmden, vampirizmden, likantopiden, ensestten, nekrofiliden, bazı Romantik eserlerin yamyamlığından ilham alan o dönemin kara romanına, seri romanına, roman charogne, roman fénétique’ine yöneltir ve bu temel Richardsonvari temalarla girdiği yeni hayatta, erdemli bir hizmetliye işkence etmek üzere sapkınca bir iç çeker.”³⁷ Yalnızca Fransa’da, Chateaubriand, Petrus Borel, Eugène Sue, Lautréamont, Baudelaire ve hatta Flaubert Marquis’nin hayaletiyle lanetlenir. Amerika’da, İngiltere’de ve Almanya’da erotik duyarlılık Gotik romansta, korku masallarında ve *liebestod*’da onu gizlice onurlandırır.

Sade’ın edebiyat tarihine katkısı, kendisini romantik dekadansta sonlandırmaz. O daha ziyade duygusal romanı

gölgede bırakmaya ve yeni otoriteyi Gotik kurguya vermeye dayanır. Yaşamı boyunca, burjuvazi romanının ahlakı kendi cebinden yer; devrimci düşünce ise yeni değerler talep eder. Sade, böylece kurgu gerçeğini kurtarmak için cehennemi imdadına çağırır. O, hiçbir zaman tam olarak addedemediği daha büyük bir görevi üstlenir: Modern romanın yaratımı. Sade'in ıslah etmek için uğraştığı Gotik tür, Fiedler bunu *Amerikan Romanında Aşk ve Ölüm*'de gösterir, doğası gereği cinai, Kilise ve Devlet otoritesine ve tüm orta sınıf dindarlarına karşıdır. Zindan kalesinden, uygarlığın tüm ana tabularını yıkan, suçla dolu bir oyuk, harikulade tahayyüllerle coşmuş bilinçsizlikten gelen bir sestir. Ve o, kadını takip eden ve onu her fırsatta kutsal olandan uzaklaştıran şeytani erkek kahramanın imkânsız masalını anlatır. Kendi derin düşüncesinde Gotik roman, avantgard edebiyatın isyankâr motivasyonlarına dokunur, kendi ruhsal tecridinin habercisi olur ve kendi ölüm arzusunu duyurur.³⁸ Hiçbir yerde değilse bile burada Marquis, Kafka'nın tabiriyle "modern dönemin hakiki patronudur."

Sade aynı zamanda karşı-edebiyatı da öngörür. Biliyoruz ki, Sürrealistler, Apollinaire'den sonra, 1909'da ondan eserlerinin bir seçkisini yayımlamak isterler. Fakat talepleri onun dilinin garip modern problemini ayırt etmez. Saf erotizm yaşamı ve saf şiddet yaşamı aynı biçimde sessizdir. Onların aşırılıkları akıl ve söylemin dışında kalır; ölüm anındaki zirveleri sessizdir. Fakat Sade, akıcı bir biçimde konuşur. Bataille'in not ettiği gibi, "Bir paradoks onun davranışının altını çizer. De Sade konuşur, ama o sessiz bir yaşamın, kesin ve kaçınılmaz, suskun bir yalnızlığın sözcüsüdür."³⁹ Dil, ifade etmek, yok etmek için hileye zorlanır ve bunu yaparken de kendini aldatır. Hiçbir farkındalığın mevcut olamadığı donmuş bir farkındalık her kamçı vuruşunun sayılmasında ısrarcıdır. Tüm bir terör biçimi takıntılı ilavelere, farklılıklara, tekrarlara ve permütasyonlara karşı sayılar biçimine dönüşür. Bu biçim yalnızca çiftleşme

matematiği açısından akılcılaştırılmış şiddet arzusunu ifade ederek bizi korku alanının dışına çıkarır. Bu tarz saçmalık alanına doğru yönelir.

Sade'in dili, onun tekbenci yaklaşımı nedeniyle daha da sessizleştirilmiştir. Bu yazar kiminle iletişim kurabilir? Kimin kulaklarında onun sözleri yankılanır? Sade, özne olarak yalnızdır; diğerlerinin hepsi onun zevklerinin nesnesi olarak yitip giderler. Hakiki cevabın hiçbir sorusu yoktur. Sade'in kelimeleri yalnızca, biçimini zorba ve kurban arasındaki konuşmadan alan bir mastürbasyon fantezisi olarak anlaşılabilir. Bu biçimlendirilmiş diyaloglarda, karakterler yazarlarına cinsel eğlence sağlamak adına makul talihleriyle, değişmez sessizlikleri ve yalnızlıklarıyla ters düşmeye zorlanırlar. "Erotik sahne mizan-seni onu, esas deneyimden daha fazla ilgilerir." Simone de Beauvoir böyle der.⁴⁰ Doğru: Sade'in dili *ona*, uçarı hayallerini yansıtan bir ayna gibi hizmet eder.

Dil, kesinlikle bir gerçeği ya da doğruyu aktarma niyetinde değildir. O daha ziyade bir aldatma aracıdır; bunun hakkında Dolmancé şöyle der:

Hayatta daha gerekli bir şey bilmediğimi tereddütsüz söyleyebilirim; kesin bir doğru kendi vazgeçilmezliğini kanıtlayacaktır: Herkes onu kullanır... buna, her lütfun, her iyiliğin, tüm şan şöretin, tüm zenginliğin anahtarı olarak dikkatle bakmamıza ve iğrenç bir şekilde davranmanın keskin zevki ile bilincimizin üretilmiş kusurlarının hissettiği sancılarının az da olsa yatıştırılmasına izin verin.⁴¹

Hile olarak dil, bize bu yüzyılın propagandalarının karşı-dilini hatırlatır. Artık aşırılıkları görürüz: Herr Goebbels'e göre tüm resmî söylemler doğrudur; William Burroughs'a göre tüm söylemler yalan söyler. Sade, kendi ilkesini yalanlayarak son dönemdeki dil karşıtı tepkiyi kabul eder. Ona ne zaman

güveneceğiz? Onun ifadeleri, tüm Giritlileri yalancı ilan eden Giritliyle eşittir. Sade'in dili, kendini bozar ve kendi var olmayan okurlarına karşı gösterdiği kötü kaderinden dolayı acı çeker.

Sade'in eserinin tam biçimi, karşı-edebiyat terimini nitelendirir. Gotik kurgunun, pikaresk romanın, biçim romanlarının, felsefi diyalogların ve ütöfik pornografinin düzeni, o eserdeki özensiz görünümü ortaya koyar. Fakat Sade'in dürtüleri tüm tatmini küçümsediğı için kontrol mercii ya da insan dürtüsünün gerçekleşmesi noktasında biçimin işlevi inkâr edilir. Steven Marcus'un tartıştığı gibi: "Pornografik romanın ideali ... sonsuza dek devam edecektir... tamamlanma ya da memnuniyet anlamında bir sona bağlanmazsa hiçbir biçim söz konusu olamaz... Burada pornografinin edebiyata muhalefetine ilişkin bir neden daha görüyoruz."⁴² Bu niteliksel farklılık için gerçek bir sorundur. Susan Sontag'ın haklı olarak tartıştığı gibi pornografinin bazı biçimleri, edebiyatın alanından çıkarılmamalıdır.⁴³ Bu biçimleri karşı-edebiyata ilave etmeyi tercih ediyorum. Diğer açılardan olduğu gibi bu açıdan da Sade, ortalama pornocuları gölgede bırakır. Onun sözcükleri neredeyse tamamıyla zamandan, mekândan ve kişiden bağımsızdır ve onların içe yönelik amaçları tektir. Sade, imgelemi, Batı düşüncesindeki rolünü tam olarak anlamadan, tarihten söküp alan, sanatın amacını dönüştüren ve dili kendisine karşı yönelten ilk kişi olabilir.

O, kendi boşluğunun içindeki modern bilincin resmini yapan ilk kişi de olabilir. İnsanı tekrar doğaya, içgüdülerinin gücüne, eski haline getirmek ister. Aşkı arayışta akıl ve bedenin, fantezi ve etin garip eşdeğerliliğini Freudyen determinizme benzer bir sıkıntı ile fark eder. O, bizim sürekli olarak anne ve babalarımızla, erkek ve kız kardeşlerimizle tekrar tekrar gerçekleştirdiğimiz Oidipal drama, enseste karşı olma tabusu noktasında ilkel toplulukların içgüdüsüne sahiptir. Hayallerin bizim uyanık yaşantımızın anlamını genişlettiğini bilir ve

onları gereğince hikâyelerinde kullanır. Her şeyin ötesinde Sade trajik ve değişmez bir yol üzerinden, can veren Eros imajını Thanatos'un onun üzerindeki uzun gölgesini ortaya çıkararak bizim için karmaşıklıklaştırır. O, şiddetin bir yaşam durumu olduğunu kavrar ve bu doğa yıkımda kendini bulur; o Aydınlanmanın sonunu getirir. Fakat asla, ölüm kurallarının olduğu yerde her zaman aşkın pusu kurduğu duygusunu da yitirmez. Brigid Brophy'nin ortaya koyduğu gibi: "Eros'un bütüncül amacı asla tamamen yenilmez; çünkü Sade'in işkenceci ve kurban düşüncesi, Simone de Beauvoir'ın esas çift dediği şeye yönelir. Sade, işkencecinin asıl suçunun basitçe acı vermek değil, acının çarpıtılmasını isteyerek, kendi suç ortağı olma noktasında kurbanını baştan çıkarması ve kötü yola sürüklemesi olduğunun farkındadır. Bu ilişki bir oyun olma noktasına yaklaşır..."⁴⁴

Nihayetinde Sade yine de bizimle olan ilişkisini sınırlar; çünkü o yalnızca kendi koşullarında kabul görmek ister. Sadeci benlik hiçbir tesadüfe ve müzakereye müsaade etmez. O, ister kendisinden kaynaklanan isterse maruz kalınan olsun, kötülük problemini, acıyı kişisel zevkin bir kaynağına dönüştürerek çözer. Böylelikle Sade, kuklasının yakıldığını duyunca, orgazmı deneyimleyebilir. Hatta o öldükten sonra onlardan biri olarak meydana gelen eğlenceyi dört gözle bekleyebilir: "Yıkımları son derece tehlikeli ve faal olan, amaçları yalnızca kendi ürkütücü doktrinlerini bastırmaya neden olarak, kendi yaşamlarının sonunda tüm suçlarını ölümsüzleştirmek olan o kötü yazarlar; kendileri daha fazlasını yapamaz ama onların uğursuz yazıları suç komisyonunu teşvik edecek ve onlar bu tatlı fikri kendi mezarlarına taşıyacaklardır..."⁴⁵ Temsilcisi eylemde bulunmayı kestiğinde dahi kendini ölümsüzleştiren suç mükemmel suçtur: Hayal gücünün suçu.

Sade'in hayal gücü suçla yanıp tutuşur; çünkü suçun tüm enerjisi transgresyona adanmıştır. Kötülük Erdemi yener,

Tanrı'ya karşı Şeytan kalır. Fakat bu Maniheizm yüzeyseldir. Sade hararetili bir biçimde Tanrı'yı reddeder ve kendini her şeye Kadirlik ile tanımlayarak bitirir. Transgresyonun diyalektiği sonsuzluğa doğru ilerler. Blachot'nun algıladığı gibi: "... Sade'in süpermenine göre cehennemlik bir Tanrı düşüncesi insanı Tanrı kisvesi altında reddettikten sonra, Tanrı'yla buluşmak adına sonraki adımlar ve onu Doğa namına reddetme arzusu dolayısıyla, en nihayetinde Doğayı, olumsuzlama ruhuyla tanımlayarak reddetmek için diyalektiğin ara bir istasyonudur."⁴⁶ Sadecî benliğin esas ruhu erkekçedir ve sürekli inkâr eder. Bu, *sonunda* kendi her şeye kadirliğini dahi yutabilecek boşluğu yardıma çağırarak kendini inkâra yol açar. En yüksek noktaya ulaşan Sade'in bilinci, tıpkı eserlerinin karşı-edebiyat oluşu gibi, karşı-bilinçtir. Kine bürünmüş akıl ve dil, kendi formlarından acayip bir bakış açısı ile orantılı bir sessizlik biçimine dönüşme yolunu ararlar.

İlahi Marquis'nin herhangi bir şey yazma teşebbüsünde bir paradoks bulunmaktadır; tıpkı benim onun yazdıklarına dair bir şey yazma teşebbüsümde daha fazla paradoks bulunması gibi. Fakat paradokslar gerçekliğin sınırlarından ziyade mantığın sınırlarına ihanet ederler. Sade'in eserleri dünyanın yıkıcı elementine delalet eder ve onun bize ortaya koyduğu iddialarla yüzleşmek imkânsızdır. Fakat artık biz daha fazla bu iddiaları görmezden gelmeye cesaret edemeyiz. Sade yanıt verene kadar insanoğlu için hiçbir yaşam olamaz.

Geniş gözlü ve bedensiz Orpheus sonsuza dek geceyi bekleyerek gözlerini güneşe diker.

II. BÖLÜM

ARA BÖLÜM: ‘Patafizikten Sürrealizme

Edebiyat kadar güzel değil miydi?

Jarry

I

Marquis de Sade’ın ölümünden neredeyse bir yüz yıl sonra, sahne hâlâ Fransa’dır. *La belle époque*’un bitişini işaretleyerek o dönemi anımsarız ve durağan bir toplumun yaratabileceği halüsinasyonlara şaşkınlıkla bakarız. Şık ve gösterişli kalabalıklar tiyatrolarda, kafeteryalarda ve bulvarlarda neşe ile birbirlerini itip kakarken, edebî gangsterler aklın karanlık caddelerinde aylak aylak gezerler. Avrupa, muhteşem gururun zirvesinde gibi görünür. Fakat zaman aynı zamanda diğer gezegenlerden olan peygamberlerin de zamanıdır. Her şey, kültür, dil ve sanatı reddetmek dahi mümkün hale gelir. Roger Shattuck’un söylediği gibi, “Anarşistler gibi avangard sanatçıları da sefahat düşkünlerini hayatın kendi yapısı ile ele alır.”¹

Teknik edebî anlamıyla avangard, ‘Patafizik, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm ile birlikte ortaya çıkar. Sade, Lautréamont, Rimbaud, tüm bir Romantik metafor yüzyılı, insan yanılgılarının sayısız yılları ve insanın Mutlak’ı arayışı - hepsi onun yolunu hazırlar. Daha geniş anlamda, avangard yalnızca Batı tarihinin mantığını takip eder. Takip ederek ya da yol

göstererek de olsa onun ruhu, hayatımıza izinsiz olarak giren ve bir hesaplaşma bekleyen bu yok edici biçimleri yaratır.

II

Alfred Jarry (1873-1907) ‘Patafizği keşfeder. O, aynı zamanda tüm yaşamını hem sanat hem de yaşamı reddeden bir kariyere adar. Onun dünyasında paradoks ve saçmalık tükenen günlerine hükmeder. O, ruhun bir tik olduğuna inanır ve sürekli hareket biçimini sever. Diğerlerinin bir peygamberi olarak, Ubuesque’in yanında, kendi yanbaşıyla durarak bitirir. Aynı zamanda da sonsuzluğun mizahçısı gibi noktayı koyar. André Breton, *Anthologie de l’humour noir*’da (Kara Mizah Antolojisi) sanat ve yaşam arasındaki ayrımın, tabanca taşıyan, onları özgürce dünyaya boşaltan Jarry ile kırıldığını yazar ve böylece onun gerçeklerinde kendini birleştirir. Her mermi patlaması onun kahkasına bir şerh düşer gibi görünür.²

Jarry, Breton’a yakın Laval’de doğar. Babası bir zanaatkâr, annesi ise aristokratik özentileri olan romantik bir kadındır. Çok zeki, utangaç, dikbaşı, sınırsız küstahlıklara muktedir olan Jarry, annesi için büyük bir sevgi, babası içinse yalnızca küçümseme duygusu hisseder. 1888’den 1891’e kadar bulunduğu Renn Lisesinde, kendi nefretinin tüm objelerinin prototipini bulur. Yetersiz, obez ve korkunç bir şekilde bayağı olan, “benim fizik bilimimden” bahseden M. Hébert; Hebé ya da Père Hébert Ubu’dan gelir ve onun bilimi karşı-bilimden, ‘Patafizik’ten gelir. Jarry, École Normale’e hazırlanmayı düşünerek 1891’de Henri Bergson ile Henri IV Lisesine gider. Amansız bir öz-yoksunlukla daha tutarlı bir yaşamdansa edebî hayatı tercih eder.

Mağrur, soytarıca, aşılmaz bir biçimde zeki ve bilgili olan Jarry, bohem Paris’e dalar. Ufak tefek yapısı ve ıslıl ıslıl gözleri bir süre sonra kafeteryalarda aşına hale gelir ve metalik sesi, soba borusu gibi şapkaklı saçma kostümleri, tehditkâr silah-

larıyla onun çeşitli ilgileri de aynı şekilde tanıdıklaşır. Arkadaşları arasında Léon-Paul Fargue, Marcel Schwob, Octave Mirbeau, Catulle Mendès ve özellikle Mercure de France'ın editörü Alfred Vallette ve romancı olan onun güzel eşi Bayan Rachilde bulunur. Mercure vasıtasıyla Jarry, Sembolist Akımın birçok şair ve eleştirmeni ile bir araya gelir; hatta o, yeni bir konuk olarak Mallarmé'nin Salı matinelelerine katılır. Ama onun bir zamanlar lirik olan üslubu giderek daha da gıcırtılı bir hale gelir ve şeytani parodi ona ait olmaya başlar. Jarry, şarap, apsent ve hatta daha da ileri giderek eter içer. Onun kir pas içindeki sığınakları efsaneye dönüşür. Onlara “Ölü Adamın Felaketi”, “Bizim Büyük Cübbemiz” der; onları, taş bir fallus, doldurulmuş bir baykuş, tütsülükler ve çarmıha gerilmiş İsa heykelleriyle süsler. Jarry hâlâ balığa gitmekten ve şehir boyunca bisiklete binmekten hoşlanır; “dış iskelet”imiz dediği bisikletlere olan düşkünlüğü bize Beckett'in zihinde absürt bir biçimde bisiklete binen kahramanlarını anımsatır. Fakat şimdi tam olarak Ubu gibi konuşan ve hareket eden Jarry, kendini yaşamdan geri çeker. Gururu aşırılığıyla eşleşir; hatta bu ikisi fakirliğiyle denktir. Arkadaşları, Casette sokağındaki yedinci kattaki iki buçukuncu katta, zorla geniş bir hücreden hallice odasının kapısını açıp girdiklerinde, onu paralize olmuş halde bulurlar. Hastanede ölür; son arzusu bir kürdanla ilgilidir. Shattuck “onun eşi” der, “ve onun eseri, insan doğasının dengesine karşı tek bir tehditte birleşir.”³

Bu bir tehditten fazlasıdır; Jarry, insanı doğal halinden çıkaran hareketi, sanatı mükemmelleştirir. Benliğin uzaklaştırılmasının ötesinde o, Romantik kendine güvenişi, benliğin çözülüşünün sınırlarına taşır. Bu, varlığı Jarry'nin bilim fantezisi Le Surmâle'de (1902) gizli olan Sade'da içkindir. Bu eserin kahramanı André Marcueil yaşamını Sürekli Hareket Yemeği ile idame ettirir, bisikletinin üzerinde Asya boyunca bir tren ile yarışır, deneysel koşullarda süresiz olarak çiftleşir

ve katıksız beyin enerjisi ile aşk dağıtan 11.000 voltluk bir makineyi mahveder. Sonunda, kıvılcım ve yıkım sağanağında “kucaklaştıklarından”, makine Marcueil’e “âşık olur.” Jerry, esas soruyu sorar: “Sen kimsin?”⁴ ve o cevap verir: hem Tanrı hem de Makineyim. Gördüğümüz gibi insanın insandışılaştırılması, aynı zamanda onun ilahlaştırılmasıdır. Hiç şüphe yok ki Jerry, genç André Gide’e bir fındıkkıran edasıyla konuşur gözükmektedir.

İnsanı makineye ve yaşamı oyuna dönüştürürken Jerry, Absürde bağlı kalır ve onun özgürlüğü orada durur. ‘Patafizğin üzerine kurulduğu evrensel dönüştürüm kuralı, sabit değerliği ve farklı kimliği de reddeder. Geçmişten bugüne, akıldan deliliğe, mekândan zamana ve benden ötekine gerçek, rüya ile denktir. Hiçbir sınırlama ve çelişki söz konusu değildir. Parodi, paradoks ve halüsinasyon hakikatin teknikleridir. Mizah, terimlerin sürekli tersine çevrilmesine dayanır. Üslup, radikal belirsizliğin biçimini alır. Jerry’nin kendisinin ortaya koyduğu gibi “... sözel ifadelerin her anlamla ilişkisi onun sabitliğinde bulunabilir...,” ve Shattuck buradan sonuçlandırır: “Tüm yorumlar ortalama düzeyde, eşittir... Bir metin her şeyin şüpheli bir biçimde olacağı anlamına gelir ... yazma eylemi, bir dil sürçmesidir.”⁵ Jerry’nin sessizliği tam ve tutarlıdır.

Fakat tam olarak Ubu’nun doktor olduğu ‘Patafizik bilimi nedir? Jerry, 1911’de *Gestes et opinions du docteur Faustroll*’de açıklar:

‘Patafizik metafizik ötesi alanın bilimidir... ayrıcalıkları düzenleyen yasaları çalışacak ve bunun tamamlayıcısı olarak evreni açıklayacaktır...

Tanım: ‘Patafizik, nesneleri sanallıklarıyla tanımlayan, nesnelerin özelliklerini sembolik olarak kendi çizgisine ekleyen sanal çözümlerin bilimidir.’⁶

Kısacası 'Patafizik Saçmalığın bilimidir. Düşüncenin mutlak anlamsızlığını varsayar. O, hem eşitliğe hem de indirgemeye işaret eder ve parodik bir mit olarak işlev görür. Bu "mit"te, Dr. Faustroll'un iddia ettiği gibi Tanrı, sıfır ve sonsuzluk arasındaki en kısa mesafedir. Dr. Faustroll bununla ilgili saçmalar ve onun maymunu Bosse-de-Nage (Dip Yüz), efendisinin müstehcen olaylara ilişkin öğrendiklerini, "Ha, ha" diye çılgılık atarak keser. Bu bilimin neşeli ve umutsuz bir yönü vardır. Bunun niçin 1949'da 'Patafizik Kolejinde bulunan bir takım özgür ruhlardan ilham aldığını anlayabiliriz.

Sade, Beckett ve Burroughs gibi Jarry de indirgemeci öfkeden muzdariptir; o, dünyamızı küçük görür. Ara sıra onun saçma nihilizmde neredeyse kutsal bazı şeyler bulunur. Fakat onun ruhsuz mizahının vahşeti, insan durumuna karşı onun amacına ihanet eder. Jarry'nin koca ruhlu kahramanları ufak tefektir, çukurlarda ve mağaralarda yaşarlar. Bir misantropolojist olan o, aşkın karmaşıklıklarından cesurca yakayı kurttırır. Cinsel yaşamına dair bildiğimiz az şey bize kadınlardan korktuğu, *mater generatrix*, izlenimi verir. Dünyanın bedeni ona uzaylı gibi görünür ve anneliğin "yağlı doku"sü "iğrençtir çünkü onun bir işlevi vardır- süt üretir."⁷ Ubu'nun en meşhur ifadesi "Boklu!"dur. İndirgeme sonunda atığa dönüşür; bu hayatın asli şakasıdır.

Fakat edebî şaka daha heybetlidir ve biçimi daha hünerlidir. Kral Ubu, 1896'da, Théâtre de l'Oeuvre'da Lugné-Poe tarafından sahnelenir; dekorlar, kostümler ve maskeler diğerleri arasından Bonnard, Toulouse-Lautrec ve Vuillard tarafından tasarlanır. Açılış gecesinde yazar, tüm yazar ve eleştirmenlere bastırılmış kibirli bir aksanla kısa bir konuşma yapar. Sonra, iri, armut biçimli, engel tanımaz Ubu, sahnede görünür. Yüksek sesle kullandığı ilk sözü "Bok"tur. Seyirci deliye döner, yumruklar havada uçuşur ve tüm akşam boyunca yuhalamaya devam ederler. William Butler Yeats seyircilerin arasında otu-

rur ve Jarry'nin Fransız Rhymer'in yardımıyla durumu anlamaya çalışır. *Autobiographies*'inde buna yorum yapacak denli anlamıştır: "Bizden sonra Vahşi Tanrı."⁸ Komedinin tarafsız maskesi, gelmekte olan dehşeti ve bozulmayı gizler.

Kral Ubu korkusu her yerde ortaya çıkar; esasen onun yeri Polonya, Jarry'nin ukala bir biçimde açıkladığı gibi Hiçbir yerdir. Olay çocukça, zalim, kaba, komik ve absürt; kahraman ise iri, ölümcül, aptal, açgözlü ve tamamıyla vicdansız, olabil-diğince Rezildir, Ubu doğası *gereği* bize benzeyen hayvani bir Sıradan İnsana, id ve çirkin egonun sessiz birliğine katlanır. Onun üç merakı bulunmaktadır: "fizik", onunla cismi kasteder, "finans", bununla parayı ve statüyü anlar ve "bok"; bu da tüm ilgilerini kapsar. Ubu, boğazlı, korkak meraklı, burjuvazi klişelerinin şişkin heykeli, tarihin sonu. O, bayağılığı temsil eder. Kirli bir süpürge ile misafirlerini zehirler, tahtını ele geçirmek için efendisi Polonya Kralını öldürür, sandıklarını boşaltmak için soylulara katliam yapar ve savaş meydanından kaçır. Keyfi bir şekilde müstehcenlikle başlayan bu oyun, Baba ve Anne Ubu Fransa'ya doğru yol aldıkları için saçmalıkla sona ermelidir. Baba Ubu, "Ah, centilmen!" der, "O [Fransa] ne kadar güzel olursa olsun, Polonya'yla bir olamaz. Şayet Polonya olmasaydı, hiçbir Polonyalı olmazdı!"⁹ Varlık, saçmalıktır. Fakat bu oyun, acımasızca insanın ve toplumun yozlaşmasını ilan eder ve onun mizahı, şiddette ve ani ölümde havaya uçar. Aslında Kral Ubu, seyirciye, onların ait olduklarını düşündükleri gerçekliğe bir saldırdır. Onun beklenen finali, "Diembrai-ning Şarkısı"nda hepimiz birer Gerçeklik Kiracısıyızdır:

Bak, dönen makineye bak,

Bak, uçan beyne bak,

Bak, titreyen Kiracılara bak!

*(Koro) Hurra, arce-horns, çok yaşa Baba Ubu!*¹⁰

Fakat oyunun saldırısı, aynı zamanda dile saldırıdır. Ubu, kendi bayağı argosuyla konuşur, kelimeleri yanlış telaffuz eder, diğerlerini kendine uydurur: “merdre”, “oneille” gibi. Konuşmalar kısa, acımasız, şakacı ve tamamen yararsızdır. Bu dilin argoda, müstehcenlikte, küfürde, sövgüde ve klişelerdeki en düşük düzeyde ortak kökenini aramak gibidir. Zarafet yasaklanır ve şiir, kısaca kaba, popüler ifadelerde görünür. Kelimeler hiçbir şey ifade etmez, hiçbir şeyi değiştirmez. Oyunun eylemi, ne komik ne de trajik olan ağır bir hakarettir; onun yapısı hokkabazlık kılığındaki kaostur; üslubu, kendi güçlerini inkâr eder. Jerry, Ubu'da kendi parodisini ve yazılarında da sanatın parodisini yapar. Bir keresinde “gerçek hayat”ta, tabancasını bir heykeltıraşa doğru ateşler ve sonra şöyle haykırır: “Edebiyat kadar güzel değil miydi?”¹¹ Bu ifade kariyeri boyunca bir itaatsizlik ilanı olarak onunla birlikte var olur.

Yine de Jerry'nin sanata itaatsizliği basit değildir. Maeterlinck'e hayrandır mesela ve bazı açılardan da Sembolist estetiğe. O, tiyatro dizaynında, evrenselin özel bir ifadesi olan “karakter tasvirleri”ni simgeleyen hanedana ait dekorlarda, maskelerde, kostümlerde basitliğe gereksinim duyar. Kukla gösterilerinde ya da Japon piyeslerinde görülen stilizasyona ihtiyaç duyar. O, elit seyircilere oynanacak bir tiyatrodaki elitlerin hakiki yaratma eylemine katıldığı bir *eylem* tiyatrosunda ısrarcıdır, -haydi kitleler çiftleşin!¹² Böylesi bir tiyatroya uygun olan alkış, sessizliktir. Kral Ubu'dan bahsederken Jerry: “Daha önce hiçbir zaman tamamen kendini göstermeyen kendi bayağı öteki-benliğini görür görmez halkın şaşırması, şaşırtıcı değildir.”¹³ Öyleyse sanat eseri, seçilmişler için dolaylı bir yaratma eylemi, geri kalanlar içinse yalnızca hakaret ve aşağılamadan ibarettir.

Fakat zamanla, yaratma eylemi de kendi özel otoritesini yitirir. Jerry'nin parodisi derinleşir: Sanatı daha gereksiz bir hale gelir. *Almanach du Père Ubu*'yu (1899) tarihlerin, şekillerin,

tabloların, katalogların, ölüm ilanlarının vs. bir derlemesi, bir pastıştır. *Ubu enchainé*'de (1900), o yok edici ruh kendini tüketir: Ubu, kendi esaretini seçer, kendisi ve kendi amacı arasında duran herkesi katleder. "Cornegidouille!" diye haykırır, "...harabeleri de yıkmazsak, hepsini yıkamayacağız!"¹⁴ Saçmalık, apokaliptik bir sona ulaşır. Neden ölüm döşeginde bir kürdan istemiyorsun?

Alfred Jarry aklın ölümden sonra çalıştığına inanır ve onun hayalleri hepimizin bildiği gibi cennete ilişkindir.¹⁵ Eserinde bu aklın hayallerini görmeyiz; yalnızca sıçramalar yapan beyni görürüz:

*Yakında biz beynimizle ak pak olacaktık, sevgili eşim ve ben.
Yumurcaklar bizi yiyip bitirdi ve biz cehennem gibi şendik.*¹⁶

Sade gibi, Lautréamont gibi Jarry de hayata karşı isyanını bilinç mahallinde taşır ve insanların gerçek dediği şeyin yerine hayalini geçirir. Onlar gibi o da kasiğine saplar. Gülerek aşkı, kanlı bir şeyin içinde ezer; bu kanın kendisi dışkıya dönüşür. Bu "yüceltilmiş çapkın" aynı zamanda modernitenin efendisidir. Apollinaire, "The New Spirit and the Poets"te, "Alfred Jarry ile" der, "...şairi tamamen yeni bir lirisizm ile donatmak için kıvranan daha alçak bölgelerden kahkahaların yükseldiğini gördük."¹⁷

III

Gaillaume Apollinaire'in (1880-1918) kendisi "yeni lirisizm" in daha gizli bir lideridir. Bir müddet o, Jarry'nin aksanını ve huysuzluğunu etkilemiştir. Fakat Apollinaire, kendinden öncekilerin metafiziksel zalimliğinden yoksundur; eklektik, geniş, muğlak, yaratılışı tuhaf olan ve nostaljik olan arasında gidip gelir. Sanatta, müzikte ve edebiyattaki modern hareket onun etrafında cebelleşir, Montmartre ve Montparnasse'ın

ışığa yakın uğrak yerlerinden kendi yolunu çizer. Apollinaire kendini geçmiş ve gelecek arasında aracılık yapan şeylerin arasında, yaratıcı şimdinin savunucusu olarak bulur. Avangarda bir dil ve tarihte bir isim verir. Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm bu dolaylı tanımlama için ona borçludurlar.

Apollinaire Roma'da doğar, Gauillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky, Polonya soylularından Angélique de Kostrowitzky ve cesur bir askeri figür olan Francesco Flugi d'Aspermont'un iki gayri meşru çocuğundan birisidir. (Uzun yıllar Apollinaire babasının Romalı bir piskopos olduğuna dair söylentiyi sahiplenir ve arkadaşlarının kendi portresini piskoposluk tacı ve asa ile resmetmelerine izin verir.) 1885'te ebeveynleri arasındaki ilişki sessizce sona erdiğinde, Bayan Kostrowitzky iki çocuğuyla birlikte Fransız Rivierası'na yerleşir. Onun seslendiği şekliyle Genç Kostro, Cannes ve Monako'daki okullarda okur; Akdeniz güneşi altında büyür. Sonra, Ardenler ve Almanya'ya doğru kuzeye gider; onların gotik mucizeleri onun klasik mizacıyla karışır.

1898'de Apollinaire okuldan ayrılır, şansını aramak üzere Paris yollarına düşer. Doğal olarak "bohem hayata" sürüklenir. André Salmon ile birlikte Jarry'yi idol ilan ederler. Apollinaire, bir banka kâtabi, gazeteci, hayalet yazar ve araştırmacı ve hatta pornocu olarak yağma ettiği Millî Kütüphane'de çalışır. *Le Festin d'Esopo* ve sonrasında *Soirées de Paris* gibi bazı süreli yayınların editörlüğünü yapar. *Mercure de France*'ta yayımlar. Montmartre'taki Ravignan Sokağı'ndaki *bateau lavoir*'ın müdavimi olan ressam ve yazarlardan oluşan gruptakilerle samimiydi; bu grupta Picasso, Gris, Braque, Jacob, Reverdy de vardı. Annesinin ev yaptırdığı Le Vésinet'in kenar mahallelerinde yaşayan Vlaminck ve Derain'i de tanıyordu. 1910'a kadar -bu yıl aynı zamanda Jean Metzinger'in ünlü Apollinaire portresinin de yılıdır- kendisini sanatta ve edebiyatta Kübizm'in baş teorisyeni olarak tanıtır.

1911'de kendisini Santé hapishanesinde bulduğunda Apollinaire'in coşkusu biraz geri plana çekilir. Mona Lisa Louvre'dan çalınmıştır ve polis onun suç ortaklığı yaptığından şüphelenir. Bu olay küçük düşürücü ve korkunçtur. Altı gün sonra Apollinaire tahliye edilir, kırgın ve şaşkın bir adam olarak kargaşaya meyilli yönü derinleşir. Artistik biçimlerde olduğu gibi toplumsal otorite de kumun üzerinde kalır; tüm dünya tesadüfidir. Fakat Apollinaire metanetlidir ve kısa sürede düzelir. Chirico ve Chagall'ı keşfeder; renk spektrumuyla Delaunay'ın deneylerini takip eder. 1913'te *Alcohols*'ü yayımlar. Ve savaş çıktığında, *Mercure*'ün bir kopyasını siperde okurken top ateşi onu başından yaralamadan önce ikinci teğmen rütbesine yükselerek coşku içinde orduya katılır. Bandajlı kahramanının Paris'e dönüşü büyük bir ziyafetle kutlanır. Apollinaire, "güzel kızıl saçlı" Jacqueline Kolb ile Saint-Germain-des-Prés'e yerleşir. Arkadaşlarının onu hatırladığından biraz daha asabi görünür. Halen Tzara ve Breton'un yayımladığı *Nord-Sud* 1917'de onu Yeni Ruh'un patronu olarak onurlandırır. Aynı yıl Apollinaire, "*surrealist drama*" olarak nitelendirdiği *Les Mamelles de Tirésias*'ı tamamlar. Gelecek, bugünle buluşmak için acele eder. Ama Apollinaire'in sağlığı bozulur. 1918'de Jacqueline ile evlenir. Birkaç ay sonra, Ateşkes'ten iki gün önce gripten ölür. Annesi cenazesinde kısa bir süre görünür ve sessizce oğlunun asker kepini taşır.

Hayatı boyunca Apollinaire kendini hiçbir zaman aşamaz. Dünyayı çok sever; onun biçimlendirici zekâsı kendisini tehlikeye atmayı reddeder. Bir arabulucu, nazik bir yargıç olarak kalır. "La Jolie Rousse"ta kendisine söylediği gibi: "Düzen ve Maceranın bu uzun gelenek tartışmasını ve buluşunu yargılıyorum."¹⁸ Onun son vasiyeti, "The New Spirit and the Poets," tahminen peygamberlik ve bayağılığın bir karışımıdır. Sinsi ve matemli şairliği, duygusal şiirin kalbinde yer alır. Diğerleri arasından, İngilizce öğretmeni Annie Playden,

ressam Marie Laurencin, eşi “Ruby” meselenin ve ruhun tekabülüne uyum sağlayan adamın erotik övgüsünü kavrarmışlar. Onun arzusunun tamamlanması için hiçbir vahyî unsura gerek duyulmaz. *Kral Ubu* ile kıyaslandığında *Les Mamelles de Tirésias*, Fransa’nın yeniden nüfuslandırılmasına ilişkin Zanzibar’da başlayan hoş bir dokundurmadır.

Fakat Apollinaire modern olanın yoldan çıkışını da anlar. Pornografiye olan ilgisi -onun klasiklerinin düzenlediği gibi, pornografiye dair yazar- yalnızca para kaynaklı değildir. İnsani değerlerdeki mutasyonların müstehcenlik ve şiddet maksadıyla her zaman ilksel cinsel fantezilere döndüğünü duyumsar. Sade nüshasının girişinde şöyle yazar: “... on dokuzuncu yüzyıl boyunca hiçbir önemi olmayan bu adam, yirminci yüzyıla hükmedebilir.”¹⁹ Sade’in edebiyata dâhil ettiği bu “tinsel irin”, Laclos’un, Poe’nun, Baudelaire’in eserlerinde dolaşır; ve Apollinaire’e göre aynı zehir, modernite için gerekli ölçüde tahriş edici unsur olarak görevini yapar. Onun kendi skeci “The False Messiah, Amphion”, gelecek dönemin saplantılarını belli belirsiz göstererek nedensiz suç ile efendi bir sadizmde birleşir.

Apollinaire, biz not edelim, gelecekle ilgilenmeyi arzular. “Şairler, asla evcilleştirilmemiş bir kısrak ruhuna sahip olan kehanetin ustası olmayı dilerler,” yazar. “Ve sonunda bir gün onlar dünyanın mekanikleştirildiği gibi şiiri de mekanikleştirmek isterler.”²⁰ “Manifeste-synthèse”, *L’Antitradition futuriste*’te (1913) Fütüristleri destekler. Makineye inancı -ritimleri onun şiirlerini etkiler- naiftir. Fakat o, doğru bir şekilde onun sanata etkisini tahmin eder ve hem durağan hem de hareketli resimlerini yirminci yüzyılın durumu olarak göklere çıkarır. Onun kaligramları, ideogramlarının varlığı için uğraşır; “simultanizm”i, Dada kolajını öne sürer. Kendi şiir evreninde, yerinden çıkarma, sürpriz ve belirsizlik, kelimelerin mantıksal fonksiyonlarını askıya alır. Sentaks serbesttir ve noktalama bulunmaz. Apollinaire bu şanslı hisseder ve ilham karışabilir;

o, tertipli söylemden geri çekilişı sezinler. Kübizm ona, görün-güler dünyasının özgün bir dille konuşabildiğini öğretmiştir. Şimdi o, Sürrealizme kapı açar.

1908 gibi erken bir yılda o, “Oneirocriticism” adlı bir parçayı Sürrealist biçimle dener:

Gökyüzünün kömürleri o denli yakındı ki onların sıcaklıklarından korktum. Neredeyse beni yakma noktasındalardı. Fakat kadın ve erkeğin farklı ahiretlerinin bilincindeydim. Farklı türden iki hayvan çiftleşiyordu ve gül bağları, mehtapların üzümle ezdiği çitlerle kaplanmıştı. Maymunun boğazından dünyayı bir zambak gibi çiçeklendiren alevler çıkıyordu.²¹

Bu yazı, canlı hayaller ve otomatik yazın gibi Sürrealist tekniğin beklentilerini karşılamaz. Hâlâ Apollinaire, *Le Poète assassiné*'de (1916), şiirin sonunda, neşeyle eğlenir. Aziz Sebastian her tarafında oklar saplanarak öldürüldüğünden, kahraman Croniamantal'e işkence edilir. Onun destekçileri toprakta bir çukur kazarlar, yüzünü oyup çeperlerin içine koyar, betonla kaplarlar. Çukur yeniden toprakla doldurulur. Şairin bu görünmeyen heykelinin yanında bir defne ağacı büyür. Orpheus'un parçalanışı kıssası da böylece gelecek kuşaklara miras olarak bırakılır.

IV

Apollinaire etkisi belirsiz kalır. Şakirtlerini Sanatı alaya almaları hususunda cesaretlendirirken sonsuz bir mısra yazar. Tristan Tzara onu onaylamanın peşindedir. Apollinaire 1916'da ona şu yanıtı verir: “Senin yeteneğini uzun süredir takdir ediyorum ve hatta beni, senden önce geldiğim fakat seni hiçbir şekilde geçmediğim bir yola sevk ederek onurlandırdığından beri daha da beğeniyorum.”²² Hatta Apollinaire genç Breton,

Aragon, Soupault'u da büyüler ve onlara şehirlerinin sırrını açıklar. Onun satırları,

Kaybet

Ama gerçekte kaybet

Bulmak için buradan ayrıl

(“Her zaman”)

onlara, yeni şiirin umudunu fısıldar. Ama Jarry'nin safi uzlaşmazlığını hatırlayan Jacques Vaché gibi diğerleri de vardır. Her şeye rağmen Apollinaire Fransız subayı gibi hizmet eder; hatta şeref nişanına da göz diker. Apollinaire öldüğünde Vaché şöyle yazar: “O, BİR DÖNEME DAMGASINI VURUR. Yapabileceğimiz harika şeyler-ŞİMDİ!”²³ Dadaistlerin kahramanlarını sıralama zamanı geldiğinde, Apollinaire listenin on ikinci sırasında, Chaplin, Lautréamont, Rimbaud ve Jarry'nin ardından gelir.

Dada, çelişkiye mahal verseydi asla uzlaşıya izin vermezdi. Onun Batı bilincine karşı zorlu görevi tamamlanmıştır. Dada muazzam yeteneğiyle dünyayı alaya alır, özellikle görsel sanatlarda, sonrasında o, dünyaya bu yeteneğin aynı zamanda kendisini de kolaylıkla alaya alır. Hiçbir takva onun küçümsemesinden kaçmaz. Fakat hor görme, aynı zamanda onun umut etme biçimidir. Tzara ve Lenin Zürih'te satranç oynar ve her biri devrimi başlatmak için bu limandan ayrılır. Bildiğimiz gibi devrimler, arınmaya ya da arbedeye neden olurlar. Önemsiz ihanetler, Dadanın yolunu çizer ve gurur onun avatarlarından biri olarak kalır. Eleştirmenler, Dadanın anlamsız ve sonuçsuz olduğunu, hiçbir yere varmadığını söylerler. O, asabi bir şimdiye ulaşır. 1936'da, Alfred Barr, *Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm* antolojisinde bu akımın geçerliğini kanıtlar. 1968'de William S. Rubin'in *Dada, Sürrealizm ve Onların Mirası*, aynı noktayı bir kez daha kanıtlar. Sabırsız genç kalabalıklar, kendi

görüşlerini kabul etmek için onun tuhaf dilini hâlâ her yerde arayarak Dada'nın "retrospektifleri"ne akın ederler. Çocuklar ve psikopatların kendi becerilerinde yaptıkları gibi ya da çıldırmış kültürün günlük gerçekler içinde kendini ifade edebilmesi gibi kelimesiz konuştuğu an, Dada'nın en iyi konuştuğu andır.

Muhtemelen Dada için hiçbir başlangıç yoktur; o, birdenbire ortaya çıkar. Büyük silahların gürültülerinin üzerinde Dada gürültüsü kendini duyurur. Zürih, Birinci Dünya Savaşı'nın sakin ölüm-merkezindedir. 1916'nın 1 Şubatı'nda, amatör romancı, mistik ve oyuncu Hugo Ball isimli bir Alman, Voltaire Kabaresi'ni kurar; Emmy Hennings isimli metresi şarkı konusunda ona yardımcı olur; bira ve sosis boldur. Voltaire, sanatçıları ve yazarları cezbeder. Bunların arasında, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck ve Hans Arp yer alır. Posterler, kolajlar ve "simultanist mısra" okumaları onların uzmanlık alanlarıdır; dahası Apollinaire'den, Jarry'den ve Rimbaud'dan okumalar, balalayka halk şarkıları ve Negro müziğiyle de ilgilenirler. Arp'ın Hans Richter'in harikulade eseri olan *Dada: Sanat ve Karşı-Sanat*'ında ortaya koyduğu gibi, "uzaklarda silahlar gümbürderken, şarkı söyledik, resim yaptık, kolajlar yaptık ve tüm gücümüzle şiirler yazdık. Bu dönemin deliliğini tedavi edebilmek, cennet ve cehennem arasındaki dengeyi yeniden kurabilecek yeni bir düzen adına kökenlere dayanan bir sanatın peşindeydik."²⁴ Arp, sonrasında Tzara'nın küstah, şakacı ve anarşik huyuna benzettiği Dada'nın yapıcı etkisi namına konuşur. Ball'ın *Voltaire Kabaresi*'nin (1916) ilk sayısından sonra Tzara, Dada'nın (1917-1920) editörlüğünü üstlenir; onun etkisi olağanüstü bir hal alır. Kendisinden önce hiçbir insan yaşamamış gibi davranır. Fakat Fütüristler tabii ki de ondan öncedirler. Eski Dadaistler'den Richter bunu onaylar:

Gençlik zamanı, saldırganca doğrudan halka yönelen provokasyonlar, tıpkı edebî biçimlerin giydirildiği gibi, Fütürizmin neticesiydi, manifesto ve onun görsel biçimi. Bestekârın sayfa üzerinde dikey, yatay ve diyagonal olarak hareket ettiği tipografinin serbest kullanımı, kendi harf tiplerini karıştırır ve resimli blok stokunun liberal kullanımını gerçekleştirir - bunun hepsi Dada'dan yıllar önce Fütürizmde bulunur. Kelimelerin gürültü ile yer değiştirdiği Bruitistik şiirler, yeni bir dinamik dönemin şafağının söktüğü Fütürist düstur altında dinleyiciyi şoke eder.²⁵

Fakat Dada, Tzara'nın isyancı liderliği altında, kendini nasıl tanıtacağını bilir. Onun evi caddeler, kafeteryalar, gazete sayfaları, sanat galerileri ve müzik salonlarıdır. Dada, her nasılsa, Picasso'nun, Kandinsky'nin, Klee'nin, Chirico'nun dehasına destek verir. O, hakaretin, skandalın soluğunda yaşar. Çelişki onun doğaüstü gücüdür: Dada, Anti-Dada'dır! Fakat onun enerjisi, kısa süre içinde kendini dağıtır. Ball, sahneden kaybolur ve sonra mübarek bir adam olarak Ticino köylüleri arasında ölür. Arp ve Richter sanata olan derin bağlılıklarına itaat ederek görevlerini ihmal ederler. Huelsenbeck Berlin'den ayrılır. Tzara, "Andalusian bull" ile neşelenerek kaosa giden yolunda yürümeye devam eder, 391'in (1917-1924) editörü olan Francis Picabia yakın zamanda Barselona'dan gelir. Picabia'nın beyan ettiği gibi "Her sayfa patlatılmalıdır", "ister ciddiyet, hikmet, çalkantı, bulantı, yeni, sonsuz, saçmayı yok ederek, ilkelere coşkuyla bağlılıkla ya da kendi basıldığı hali vasıtasıyla. Sanat, aşırılıklarda estetik değildir, faydasız ve savunması imkânsızdır."²⁶ Zürih Dadasının doruk noktası, 9 Nisan 1919'da Saal zur Kaufleuten'in tantanasında yer alır. Sakin vatandaşlardan bir seyirci cepheden henüz dönen ordular kadar vahşi bir ayak takımına dönüşen performans nede-niyle çileden çıkar. Dada maksadını belirtir.

Yeni Dünyada Dada'nın uyarıları olabilir. Edward Steichen'in 1902 kadar erken bir zamanda fotoğrafla deney yaptığını biliyoruz ve Alfred Stieglitz, bir avangard sanat dergisi olan 291'in (1915-1916) editörlüğünü yapar. Her ikisi de Dada'nın görsel tekniğini etkiler. Ve Marcel Duchamp'ın 1913'ün ünlü Armoni Gösterisi'ni domine eden "Nude Descending the Staircase"i, hali hazırda "buluntu nesneler"i kendi sanatına dâhil eder. "1913 gibi erken bir tarihte, bir bisiklet tekerini, mut-fak taburesine bağlayıp dönüşünü izlemek gibi neşeli bir fikrim vardı." Duchamp böyle yazar. "Fazlasıyla belirtmek istediğim bir nokta "hazır-giyim"lerin tercihi hiçbir zaman estetik zevk tarafından dikte edilmedi. Seçenek, güzel ya da kötü bir zevkin tamamen yokluğuyla görsel alakasızlığa duyulan reaksiyona bağlıydı ... esasen tam bir estetiksizlikti."²⁷ Duchamp boşluğun münzevi adamı olarak kalır, bu yüzden Kafka ve Beckett gibi birer geometricidir. Onun en önemli satranç rakibi Man Ray, aynı zamanda kullanışlı nesneleri ölü nesnelere dönüştürür. Matematiksel doğrulukla her ikisi de gerçeğin parçalanışına işaret eder. Arthur Cravan'ın deli fişek varoluşunda olduğu gibi. Savaş boyunca sahte pasaportla Avrupa'yı gezer, dünya ağır sıklet şampiyonu Jack Johnson'la Madrid'de dövüşmek için meydan okur, kendi döneminin tüm edebî ve sosyal düzenini reddeder ve kendi "absürt" kariyerine uygun bir şekilde bir gün Karayipler'de ortadan kaybolur. Fakat Dada, Zürih'ten asıl olarak Almanya ve Fransa'ya yayılır. Yenilmiş Almanya'da onun kariyeri çoğu kez acımasız ve vahyîdir; o, sonucu hızlandıran bir araç haline gelir. Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Oberdada, Johannes Baader onun kariyerinin merkezinde yer alırlar: Franz Jung, George Grosz ve Merzizmin kurucusu Kurt Schwitters yanı başında durur. Baader, kendi cezai ehliyetsizliğine dair polis sertifikasını elinde tutmak için belli aralıklarla bir sanatoryuma kapatılır. Huelsenbeck, bir tabanca ile manifestosunu yazmış gibi yapar. Hausmann, Alman Dadanın dönülemez

biçimde Tötonik olan her şeyine, özellikle de “Weimar ruhu”na karşı olduğunu açıklar. Hepsinin hemfikir olduğu üzere sadece Achim von Arnim, Lautréamont’a uzaktan dokunabilir.

Fakat Dada, Fransa’da Batı edebiyatının hâkim eğilimi haline gelir. Cravan’ın kasap kâğıdına basılan *Maintenant*’ı (1913-1915) ve Reverdy’nin *Nord-Sud*’u bunun habercisidir. Tzara, aynı zamanda Breton, Aragon, Soupault ve Rimbbemont-Dessaigues ile mektuplaşır. 1919’da Paris’e vardığında, onu bir kahraman gibi karşılarlar. Onun manyetik varlığı hızlıca kendini ortaya koyar ve Breton, Aragon ve Soupault’un *Littérature* (1919-1924) gazetesi, 1922’ye kadar Dadaist etki altında kalır. Dada kibrin yeni boyutlarına ulaşmıştır. Picabia “Manifeste cannibale Dada”da bunu mevzu eder. Max Ernst, ilk eserlerinde, “Beyond Painting”de bunu gösterir:

Mekân kilerdi. Tüm ışıklar kapalıydı ve iniltiler, yer döşemesinin kapağından geliyordu. Dolabın arkasında gizlenen bir diğer soytarı orada bulunanlara hakaret ediyordu... André Breton kibritleri birbirine vuruyordu. G. Ribbemont-Dessaigues tekrar tekrar “Bir kafatasına yağmur yağıyor.” diye bağırıyordu. Aragon miyavlar gibi ses çıkarıyordu. Benjamin Péret ve Charcoune ellerini tekrar tekrar sallarken Ph. Soupault, Tzara ile saklambaç oynuyordu.²⁸

Buna rağmen, Paris Dadasının durumu, esasen *edebî* görünüyor, dil ile ilgilendiği iddiasını taşıyordu. Hakikatte onun ilgisi tuhaftır. Bu, Breton’u bıktırmakla başlar. Gençliklerinde birçok Dadaisti hayran bırakan Maurice Barrès’in sahte duruşması, Breton ve Tzara arasındaki giderek büyüyen çatlağı açığa çıkarır. İlki sinizmin, nihilizmin ötesine gitmek ister; hatta o, otoritenin bazı biçimlerini kabul etmekte isteklidir. Aynı görüşte olmamak suçlamaya ve hırçınlığa yol açar, iftira ve hakaret de bunu takip eder. Tzara, 1922’de “bir

tren yolu motorunun silindir bir şapkadan daha modern olup olmadığına” karar vermek üzere “Paris Kongresi”ni toplantıya çağırır; bu olay, Dadanın birleşik cephesinin sonunu işaret eder. Breton, yeni bir fikir, yeni bir teori bulma konusunda kendini özgür hisseder: Sürrealizm. Dadanın cenaze konuşması bizzat Tzara tarafından Mayıs 1922’de Weimar’a ulaştırılır:

Dada giderek daha fazlasını yok ederek ilerler, genişlemesine değil, kendisine... .

Dada bir zihin durumudur. Bu nedenledir ki kendisini ırklara ve karşı karşıya kaldığı durumlara göre dönüştürür. Dada kendisini her şeye uygular, ama o hiçbir şeydir; o Evet ve Hayır noktasıdır ve tüm karşıtlıklar, ciddiyetsiz bir şekilde insan felsefesinin mekânlarında buluşur, ama son derece basitçe, cadde köşelerinde köpekler ve çekirgeler gibi.²⁹

Dada yaşıyor! Doyum anını hissederek, kendisine hiçliği bahşeder. Akli başında hiçbir Dada tanımı zaptedilemez. Bu akım, Arp, Janco, Hausmann, Picasso, Giacometti, Ernst, Duchamp, Picabia, Richter, Grosz, Ray, Schwitters, Chagall, Chirico, Magritte, Kandinsky, Klee, Braque, Baargeld, Dali, Villon, Cornell, Miró, Masson ve Tanguy gibi çeşitli sanatçıları etkilemiştir. O, Tzara, Breton, Éluar, Cendrars, Helsenbeck, Péret, Soupault, Ribbemont-Dessaignes, Vaché ve Aragon’u da kucaklar. Bu korkunç bir yetenek sırasındır, daha etkileyicisi nihayetinde onun edebî katkısından ziyade onun biçim verilebilirliğindedir. Açıkçası, sanata karşı bu şiddetli isyan, sanat diye adlandırdığımız şeyin hâlâ uçsuz bucaksız avantajları olduğunu kanıtlar. Dadaizm aynı zamanda bir tartışmadır; manifestosu onun ayrıcalıklı biçimindedir. Kendisine rağmen, yeni bir bilinç yaratır. Birini bir diğeri olarak göz ardı etmekte hataya düşmüş olmalıyız.

Dadaistler kendileri hakkında iyi konuşurlar. Örneğin

Tzara *Yedi Dada Manifestosu*'nda şöyle söyler:

Dada bizim Alman çocuğun Sumatralı kafasındaki sonuçları düşünmeden süngüleri diken gerilimimizdir. Dada, terliksiz ve benzerliği olmayan bir yaşamdır...

Dada ne bir aptallık, bilgeliktir ne de ironidir, bana bak cici burjuva...

Bulutların ya da duaların çarşaflarını, öfkeli rüzgârı yırtarız ve büyük felaket gösterisini hazırlarız...

Herkesin kendi durumunu gözlemlediği, aynı zamanda diğer bireylere nasıl saygı göstermesi gerektiğini bildiği yaşam haline *jem'enfoutisme* diyorum...

Özgürlük: DADA DADA DADA, tir tir titreyen acıların inleyişi, tüm karışıklıkların, çelişkilerin, grotesklerin ve tutarsızlıkların iç içe geçişi: YAŞAM...

İstedığımız şey *spontanlık*. Bu her şeyden daha güzel ya da iyi olduğu için değil. Tüm meselelerin bizden bağımsız olmasından... bizi temsil etmesindendir...

Basitlik, kendine dada der...

Dada tüm dünyanın dikkatini ölüme, bizim aramızdaki sabit varlığına çektikten sonra, yıkımla ilerler...³⁰

Diğerleri onların mizah ya da ihtiyaçlarına uygun olarak şahitlik yapar ve onların ruhuna Dadayı sunmaya devam ederler:

Huelsenbeck: Kaybedecek hiç vaktimiz yoktu, rakiplerimizi dayanmaları için kışkırtmak istedik ve gerekirse, kendimiz için yeni rakipler yaratmak istedik. Romantik sessizlik ve ruh arayışı kadar hiçbir şeyden nefret etmedik: ruhun yalnızca kendi eylemlerimizde kendini göstereceğine inanırdık.³¹

Baader: Bir Dadaist hayatı, tüm sayılamayan biçimleriyle seven ve şunu bilip söyleyen kişidir: “Hayat yalnızca burada değildir, aynı zamanda oradadır, oradadır, oradadır (da, da, da).”³²

Hausmann: ... bizim uygarlık tiksintimiz, düzenli pislik-kos-mozdan.

Dada yeni tip insanın mikrobudur.

Dada kelimesi kuşatıcı gerçekliğin en ilksel ilişkisini sembolize eder...³³

Arp: Dada inananlara karşı inanmayanların bir isyanıdır.³⁴

Aragon: DD sistemi sizi özgür kılar: Her şeyi, basık suratları yarıp geçer. Siz yok edeceğiniz her şeyin efendisisiniz.³⁵

Picabia: Dadanın kendisi hiçbir şey istemez, hiçbir şey, hiçbir şey... Dadaistler hiçbir şey değildir, hiçbir şey, hiçbir şey, esasen onlar hiçbir şeyi başaramaz, hiçbir şeyi, hiçbir şeyi...³⁶

Breton: Her şeyi bırak

Dadayı terk et

Karını, metresini terk et

... ..

Yollara düş.³⁷

Ribbentrop-Dessaignes: Güzel nedir? Çirkin nedir? Mükem-mel, güçlü, zayıf nedir? ... bilmiyorum. Ben kimim? Bilmiyo-rum, bilmiyorum, bilmiyorum.³⁸

Dada, amacını kabul etmeden bilinci dönüştürmenin peşindedir. Onun duruşu paradoksal ama aynı zamanda kavgacıdır. O, Aile, Ülke, Erdem, Din, Tarih, Akıl, Uygarlık ve Sanata dair ithamlardan zevk alır. Hemingway’in *Silahlara Veda*’sında

Lt. Henry'nin ünlü beyanı Dada'nın izlerini taşıyor gibi görünüyor: "Ben her zaman kutsal, görkemli, kurban edilen ve boş yere ifade edilen sözcüklerden utanırdım. Onları duymuştuk... Duymaya dahi dayanamayacağınız birçok kelime bulunmaktaydı ve sonunda sadece yer isimleri itibarıydı."³⁹ Dada yeni bir düzen için yüksek sesle umut etmeye cesaret etmez; o yalnızca özgürlükte, tutkuda ve sürprizde ısrarcı olabilir.

Aynı paradoks Dadaist estetiğin de temelini oluşturur. Dada hiçbir zaman sanatı çevreleyen hırs, gösteriş ve riyakârlığı açığa çıkararak ona saldırdığı anlardan daha saldırgan olmamıştır. Hatta Fütürizm, Kübizm ve Soyutçuluk gibi avantgard hareketler, onun nefret ettiği şeylerdir. "İlk kez Dadaizm, yaşamdan evvel kendisini estetik bir hal olarak sunmaz." Hausmann böyle haykırır.⁴⁰ Tzara Paris'e geldiğinde, *Littérature*'ün genç ve istekli yazarlarına yönelttiği ilk soru: "Neden yazmak istiyorsun?"dur. Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrin*'de (1916) sanatın hata ve çocukluk olduğunu ileri sürer. Diğerleri hevesle kabul ederler ve bu onaylarını kanıtlamak istercesine yazar ve resim yaparlar.

Fakat Dada edebiyatı özel bir türdür; o bir karşı-edebiyattır. Tzara, "DAHA FAZLA KELİME YOK!" önerisinde bulunur. Edebî eserlerde hiçbir şeyin söylenmesine gerek yoktur. Aragon, "Le Mouvement perpétuel" isimli bir şiir yazar ve dilden feragat eder: "Fakat kelimeler / Şimdi kelimelerin tam olarak söylediği / Aptalcadır."⁴¹ Breton daha ileri gider: "Canavarca bir sapkınlık insanları, dilin kendilerinin karşılıklı ilişkilerini kolaylaştırmak için doğduğuna inandırır."⁴² Dada'nın karşı-biçimleri, duyguyu, ümidi, istikrarı ve harmoniyi küçümser. İdeal olarak onlar, kendilerini gereksiz bir eylem olarak sunarlar. Her "eser", kendi ontolojik karakterini muhafaza etmeyi reddeder ve kendisini serbest doğaçlamaya açar: "... izleyicisinin sayısız varyasyonuna aittir. Yaratıcısına göre o, nedensiz ve teorisizdir."⁴³

Gördüğümüz gibi eser, kendisini kendi otoritesini baltalamak için oluşturur. “Simultanist şiir” farklı ifadeleri aynı anda okumayı gerektirir. “Bruitist şiir” büsbütün gürültüyü kullanır, yüksek sesli ve gürültülüdür. “Soyut fonetik şiir” duygudan kaçınarak saf ses kalıpları yaratır; o, Mallarmé’nin şiir rüyasını, müzikal bir ekoyu gerçekleştirir. “Statik şiir” bir ressamın biçim ve rengi kullanışı gibi harfleri ve tipografiyi kullanır; alfabe görsel dizaynının bir ilkesi haline gelir. Eser aynı zamanda, estetiğin geleneksel kategorilerinin zihnini bulandırır. Çeşitli biçimleri, farklı araçları kolaj ve montajlar biçiminde üst üste getirir. Romantik ve Sembolist yazarları lanetleyen *Gesamtkunstwerk* düşüncesini sapkınca eyleme geçirmek ister. Ve hayat ile sanat arasındaki ayrımı, bulunan ve yaratılan nesneyi fark etmeyi reddeder. Soyutlamalar duyumsal hale gelir ve somut şeyler kendi somutluklarından kaçarlar. Hausmann’ın ortaya koyduğu gibi “Bir çocuk ya da renkli bir paçavra tarafından bırakılan oyuncak bebek, herhangi bir ruhun anlattıklarından daha fazlasıdır... .”⁴⁴ Bu yüzden Kurt Schwitters ve Max Ernst, bayağılığın büyücüleri, kahkahalı ve gizemli olan kandaki ıvır zıvıra dönerler. Dahası eser, kendini şansa bırakır. Kelimeleri kurutur, onları evirip çevirir, alt üst eder. Tzara, William Burroughs’un dediği tekniği, “kesme biçme metodu”nu kırk yıl sonra düzenler:

*Dadaist bir şiir yazmak için
Bir gazete alın
Makas alın
Yazmak istediğiniz şiire uygun bir
makale seçin
Makaleyi kesin.*⁴⁵

Her şeye karşın kozmos kendini “nedensiz bir düzenlilik” biçiminde ortaya koyar. O halde niçin “bir edebiyat eseri”

kendi telosunu askıya almamalı? Nihayet kelime, radikal ironide kendi altını oyar, kendini açıkça suçlar. Tzara'nın "Monsieur AA l'antiphilosophie nous envoie ce manifeste"teki iddiası sıklıkla Dadaist eserlerin paradigması olarak işe yarar:

Ben kapatırım, ben açarım, ben tükürürüm. Artık zaman size yalan söylediğimi açıklama zamanıdır. Sistem yoksunluğunda bir sistem varsa -benim ayarlarıma uygun- onu asla uygulamam. Bu benim yalan dediğim şeydir.⁴⁶

Karşı-edebiyat, ifadenin karşı-biçimlerini gerektirir. Fakat bu edebiyat nasıl bir okur bekler? Dil, kendi yalancılığını kanıtladığında, iletişim yalnızca gizleme ya da paradoksa dayanır. Yazar ve okuru arasındaki gizli anlaşma bozulur. Yeni bir edebiyat algısı ortaya çıkmaya başlar. O, mesela, dilin kendi sözel varlığını ortaya koyduğu Dadaist toplantılarda açığa çıkarır; Ball'ın ısrar ettiği gibi, "simultanist şiir" insan sesinin değerini artırır. Yine onun için "fonetik şiir", dilin alelade yozlaşmasından kaçınmanın bir aracıdır. O, "dünyanın en derin simyasına dönmeliyiz ve hatta şiirin en kutsal tapınağını güvende tutmak adına onu ardımızda bırakmalıyız," yazar.⁴⁷ Kendi döneminin merkezinde olan miti keşfetmek isteyen Schwitters, kendi bağlantılarından ayırmak amacıyla kelimelerin peşine düşer ve böylece sonsuzluğa bir pencere aralar. Werner Haftmann, şunu söylerken kısmen haklıdır: "Dadaist, Romantiklerin anladığı gibi, onun tabii yeteneği gibi dehayı öne sürdü. O, kendisini tüm sınırların dışında bir birey olarak gördü..."⁴⁸ Fakat şunu da eklemememiz gerekir, Dadaist bir post-Romantik estetik yaratır, çelişkili ve katatonik semantik özelliğe sahiptir.⁴⁹ Tzara her zaman olduğu gibi geniş bir iddia ortaya atar: "... kozmik çeşitlilik, bütünlük, evrensellik namına sanat, hareket eden ve hatta bizim ölüm dediğimiz şeyde uykuya dalan ağır akan yaşama içseldir."⁵⁰ Dada estetiği esasen

yaşamı ölümden, yaratma ve yok etmenin bulunduğu nihai noktadan ayıran sessizliğe yönelmeye meyillidir.

Fakat onun ahlaki ve estetik duygusunu birleştiren Dada'nın hakiki sesi, kendi mizahı üzerinden konuşur. Mona Lisa bir bıyıkla resmedilir, pisuar heykel olarak sunulur, içi kürklü çay fincanının adı çıkar: Sayısız tuhaflık bu hareketin tarihini oluşturur. Dada kelimesinin kendisi Mizahın eş anlamlısı olarak algılanır. Hiçlik toplumda başka nasıl gizlenebilir ve Absürtlük gözlerimizin önünde başka nasıl eğlenebilir? Dada mizahı ciddiye alır, tıpkı şiddet ve tantanayı ciddiye aldığı gibi. George Hugnet'in söylediği gibi tartışmalı cevap nesnelerin asıl niteliklerinin fark edilme biçimi, onların radikal olasılıklarıdır.⁵¹ Mizah ne karadır ne de ak. O, bir haydudun ya da Zen Ustası'nın kahrkahasıdır, hayali bir palyaçonun öfke ile boğulması, onun kâbusunda şıkırdayan bir makinedir.

Nihayetinde, Dadanın tuhaflıkları belki de teorilerinden daha dikkat çekicidir, manifestoları, dizelerinden daha heyecan vericidir. Bu, karşı-edebiyat ruhuna uygundur; eser, eylemden "daha iyi" değildir. Tzara, "Mr. Antipyrine"de komik ve müstehcen bir final sunar:

SÖZ

Yaşlı bir kadına sorarsak

Bir genelevin adresini

*ku ku ku ku ku ku ku ku ku*⁵²

V

Edebî akımların ilginç bir süreçleri vardır; biz onlardan doğru dürüst bitmelerini beklediğimizde bitmezler. Tzara, Dadaizmi yaşatır, ama onun ruhu da kendi kahramanını yaşatır. Bir süre, Dadanın özgün gücü Sürrealizm'de kendisini yok etmeliymiş gibi gözükür. Tzara'nın kendisi, hiçbir zaman

düşüncesini değiştirmedigini iddia eder. Fakat onun birçok kişi tarafından Sürrealist bir eser olarak övülen *L'Homme approximatif* (1931), *Midis gagnés* (1939), *Phases* (1949) ve *De Mémoire d'homme* (1950) yeni bir evrensel kabul duyusunu, coşkun bir imaj ve fikir itibarını açığa çıkarır. Otuzlar boyunca edebiyat, dönemin toplumsal bilincine yanıt verir; İspanya Sivil Savaşı'nın gölgesi, İkinci Dünya Savaşı'yla bir araya gelmeyi geciktirir. Diğer yazarlar gibi Tzara da bu ağır ruh halini hisseder. O hâlâ şiirini, bir ifade aracı olarak değil, bir zihin aktivitesi olarak gerçekleştirir. Ama, *Le Surréalisme et l'après-guerre*'de (1947) şöyle açıklar: "O, [şiir] kendisi bir gerçektir... Fakat geçerli hale gelmesi için, daha geniş bir gerçekliğin parçası olmalıdır, bu da yaşamdır."⁵³ Bu ifade ile birlikte Breton'un Dadaizme karşı isyanının sebeplerine çeyrek yüzyıl öncesinden yaklaşıyoruz.

André Breton asla gerçekliğin nihilist görünümünü kabul edemez. Yaşamı boyunca, erotizmi müstehcenliğe tercih eder; olumsal olanı seçer. 1896'da Şubatın 18'inde, Tinchebray'de doğar, o andan itibaren gücünü ve edebî ışığını gösterir. Baudelaire, Mallarmé, Huysmans ve Barrès onun gençlik idolleridir. Paris'te tıp ve nöropsikiyatri eğitimi alır ve Freud'un temel eserlerini okur. Uygun olmasa da Paul Valéry'yi ilk patronu olarak seçer, sonrasında Apollinaire'e bağlanır. Fakat Breton üzerinde en derin etkiyi yapan Jacques Vaché, o olağanüstü genç adamdır. Her ikisi de ordu üniformaları içindeyken 1916'da Nantes'ta bir araya gelirler. Sonrasında Vaché, Breton'un bilinçaltında gömülü olan asiye ve mizahın temel prensibini açıklar. "Son savaş yılları boyunca yumurta kabuklarının üzerinde yürürken, parmak uçlarındaki arınmışlık, mizah ruhunun kendisi açığa çıkar, kare gövdesi öndedir ve yüzü yandan görünür," Breton onu böyle tanımlar.⁵⁴ Elinde tabancasıyla Vaché, *Les Mamelles de Tirésias*'ın ilk geceki seyircilerini ateş etmekle tehdit eder. Aşırılığın ruhu Jarry'yi anımsatır ve

Dadaizmin bir süre salgın hale gelmesine yardımcı olur. Sonra Tzara ile birlikte, büyük olasılıkla Maurice Barrès ile olan “ilişkisi” 13 Mayıs 1921’de çatırdamaya başlar. Breton’a göre, bu bir dönüm noktasıdır; çalkantılı yaşamı onun önünde yer alır.

Bazıları Dadaizm ve Sürrealizmin aynı kabuktaki iki bezelye tanesi gibi bir başlangıç olduğunu iddia eder; diğerleri şiddetle karşı çıkar. Geçmişe bakıldığında, Huelsenbeck şöyle söyleyebilir: “Sürrealizm artistik hareket vasıtasıyla Dadaizmin ruhsal niyetlerini gerçekleştirmeyi taahhüt etmiştir. O, biz Dadaistlerin ilk olarak açığa çıkardığı büyüsel gerçeklik için çabaladı...”⁵⁵ Hans Richter bunu basitçe şöyle ortaya koyar: “Sürrealizm Dada’ya önemini ve duygusunu verdi, Dada ise Sürrealizme yaşamı.”⁵⁶ Fakat umuda dair polemikler ve gösteriş telkinleri otuz yıl boyunca el ele hareket etmeye devam eder.

Breton *Les Champs magnétique*’i (1921) ilk sürrealist eser olarak adlandırır. Soupault ve kendisinin ortak yazarlığında, eser, rüya, hipnoz ve otomatik yazıyı cesurca kullanır. Tinin bu gömülü eylemleri keşif için bir odak sağlar ve Aragon, Éluar, Crevel, Desnos, Péret gibi farklı mizahtaki yazarlara ve Ernst, Picabia, Chirico gibi ressamalara karşı koyar. 1924’te Breton, ilk *Manifeste du surréalisme*’yi yayımlar. Sürrealist Araştırmalar Ofisi aynı yıl, Grenelle sokağı 15 numarada kurulur ve hareketin resmî organı *La Révolution surréaliste* Pierre Naville ve Benjamin Péret yönetiminde basılır. Kapağında cesur bir yazı başlığı bulunur: “Biz insan haklarına dair yeni bir deklarasyon formülü ortaya koymalıyız.” Bu Breton’un meşhur ifadeleriyle de paraleldir: “Dünyayı dönüştür,” demiştir Marx, ‘hayatı değiştir,’ demiştir Rimbaud da. Bu iki slogan bizim için birdir.”⁵⁷

Sürrealist devrimin akli ve fiziksel muğlaklıkları şiirsel ve politik düzlemde asla açıklanmayan alanlardır. Breton, içsel yaşama Komünist müdahaleye karşı çıkar ve sarsak adımlarla sonraki yıllarda Trotsky’i seçime dâhil etmek için ona yol açan bir çeşit ütopyizme doğru ilerler: Marx, Freud, Lautréamont

ve Rimbaud. Aragon, ters istikamette hareket eder; giderek Moskova'nın Stalinist liderliğine yol açar. *Clarté* ile ilişkisi olan Komünist grup, Sürrealistleri 27 Ocak 1925 *Deklarasyonu*'ndaki sonuncu bildirilerine kadar mazur görebilirler:

Bizler, İsyanda uzmanız. İhtiyaç hâsıl olduğunda, kullanamayacağımız hiçbir eylem biçimi yok...

Sürrealizm, bir şiir biçimi değildir.

O, kendisine yönelen zihnin ağlayışıdır ve kendi zincirlerini un ufak etmek için gözü dönmüşlükte kararlıdır.

Ve, ihtiyaç olursa, çivilerle yapılır.⁵⁸

Fakat Sürrealist devrim, en nihayetinde mistisizme ve bilinçaltına dayanır. Komünistlerle olan işbirliği, geçimsizliğe dönüşür. Breton'un *Second Manifeste du surréalisme*'i (1930) zorlukları daha da kötüleştirir, ilticalar ve aforozlar o günün kuralları haline gelir. Vitrac, Masson, Soupault ve Desnos artık Sürrealistlerin safında yer almaz. 1930'da, Breton keskin farklılıklara aracı olma çabasıyla *Le Surréalisme au service de la révolution* diye yeni bir dergi kurar. Fakat yeni katılanlar -Dali, Buñuel, Tanguy, Man Ray- uyuşmazlığın dozunu artırır. 1933'te Breton, Éluar ve Crevel Komünist Parti'den uzaklaştırıldıklarında, neredeyse bir rahatlama olmuştur. Şimdi Sürrealizm, hiçbir parti ya da hükümetin yararını gözetmeksizin kendi devrimci idealinin peşinde koşabilir.

Breton, hareketin yılmaz sözcüsü haline gelir. Sergiler organize eder, tüm Avrupa'da konferanslar verir. 1938'de Meksika'yı ziyaret eder, onun çalışmalarına yakınlık duyan Diego Rivera ve Leon Trotsky ile bir araya gelir. 1941'de, Amerika'daki Naziler'den sığınma hakkı alır ve Max Ernst, Marcel Duchamp ve David Hare ile birlikte *WWW. Revü*'yü yayımlar. (İspanya'daki Kilise ve Devlet davasını savunan Dali, artık Breton'un tarafında değildir; o, Dali'ye "Avida Dollars" lakabı-

nı takar.) Savaştan sonra Breton Paris'e döner ve "Citoyens du Monde" hareketinin taraftarı olur. 1966'da hayatını kaybeder. Yaratımı yeniden inşa etmenin peşinde olan Sürrealizm, aynı zamanda kendisini, poetik doğum sürecinden evrensel dönüşüm projesine dönüştürür. İnsanda ve onun dönüşümünde o, derin bir inanç olarak kalır.

Bu hareketin öncüllerini, tarihsel varsayımlarını görmek zor değildir. Sade, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, hepsi de esraren-giz bir biçimde Sürrealistlere işaret ederler, üstelik hiçbiri de *Maldoror'un Şarkıları*'nın yazarından daha fazla kendilerinin şiddetli hayranlığını alevlendirmez. "Biz, Lautréamont'un tarihteki konumuna karşı çıkıyoruz, biz sürekli karşı çıkıyoruz, Bu figür ve O figür arasındaki görevine... ," diye haykırırlar.⁵⁹ Tarihin dışına iterek onlar, Lautréamont'u, Batı medeniyetinin mahkûmiyetinden kurtarırlar:

Biz her şeyde zafer kazanacağız. Ve her şeyden önce biz sizin canınız olan bu uygarlığı, tortulu şistten çıkan fosiller gibi yakalandığınız yerde yıkacağız. Batı dünyası ölmeye mahkûmsunuz.⁶⁰

Yine, Sürrealizmin felsefi çağrısı, kendi manifestolarında ses verir. Dehanın, deliliğin ve imgelemin Romantik fikirleri Sürrealizmdeki özgürlüğün temelini, tam özgürlük düşüncesini belirler. Freud ile birlikte, bilinçaltı sonunda zihnin geniş bir bölümü olarak kabul edilir ve rüyalar, Breton'un "sürrealite" olarak nitelendirmeyi tercih ettiği durumu ortaya koymak adına uyanık olma haline katılır. Onun ilk manifestosu şu sloganı öne sürer: "SÜRREALİZM, i. zihni otomatizm... düşüncenin asıl işleyişi... ANSİKLOPEDİ. *Felsefe*. Sürrealizm, düşüncenin ilgisiz oyununda daha önce ihmal edilen ilişkilerdeki bazı biçimlerin üstün gerçekliği inancına, rüyaların her şeye kadirliğine dayanır."⁶¹ Bu sloganda gizli olan evrenin büyü-

bakış açısı ve onun görünmez yazışmalarıdır. Breton'un ikinci manifestosu Sürrealist şairin simyagerinki ile benzer arayışını belirler; felsefe taşının arayışı insanın hayal gücüne şeylerin üzerinde göz kamaştırıcı bir zafer hissi verir. Onların ortak arayışında, insanlar bilinçaltı demokrasisinde eşittir ve her biri ile herkes unutulmuş dili, sübliminal mesajı yeniden ele geçirir.

Fakat içsel özgürlük ve kamusal eylem arasındaki gerginlik, artmaya devam eder. "Geleceğin şairi" der Breton, "eylem ve rüyanın telafisi imkânsız ayrılığının bunalımlı düşüncesini yenecektir."⁶² Sanatın gerekçesi, esasında, insan özgürlüğü ile aynı nedene dayanır. Breton özellikle ikinci manifestosunda Sürrealizmin devrimci gücünü ispatlama konusunda kaygılıdır. Sosyal eylem güdüsünün basitçe daha geniş bir güdünün parçası olduğunu tartışır, bu tüm biçimleriyle insanın ifade yollarıdır. Dilin altında, insanoğlunun asıl yerleşim yeri olan batmış bir kıta yatar. Bu nedenle Breton kendisiyle çelişkiye düşmeden şöyle söyleyebilir: "En basit Sürrealist eylem, elinde tabanca, caddede koşuşturmaktan, gözleri körmüşçesine ateş etmekten, kalabalığın içinde mümkün olduğunca hızlı bir şekilde tetiği çekebilmekten oluşur... Böyle bir eylemin gerekçesi bana göre, hiçbir şekilde Sürrealizmin içimizde derinlik kazanmaya çalıştığı ışık parıltısındaki inançla bağdaşmaz."⁶³ Bu eylem, ahlaki olarak basit bir eylem değildir; onun basitliği resmîyettir. Bir tikslenme ifadesi olarak o, bizi şans ve gerekliliğin, rüya ve eylemin mutlak buluşma anına odaklanmamız için zorlar.

Fakat rüya ve eylemin buluşması onların bütünlüğünü, hatta dengesini garanti etmez. Sürrealistler kendi sanatlarının dışında başarısız olurlar. Galibiyetleri tarihte yer almaz; fakat gayri resmî tarihte yer alır. Tematik zıtlıkları yalnızca zihnin merkezî bölgesinde çözümlenebilir. Burada üç vizyon birleşir: bir Orfik, bir Erotik ve bir Komik bakış açısı.

Orfik bakış açısı, mistik ortaklıklardan biridir. 10 Aralık 1942'de Yale Üniversitesindeki dersinde Breton, bazı Sürrealist

önerilerini izah eder. Otomatizm ve kahkaha için, insan ve doğanın Orfik bütünlüğüne, yaşam ve ölümü, insan bilincinin antinomilerini ekler. Önceki bir metninden alıntıyla, o şöyle der:

Her şey, zihinde bir noktada yaşam ve ölümün, gerçek ve hayalin, geçmiş ve geleceğin, ifade edilebilir ve ifade edilemez olanın, yukarı ve aşağının zıtlıklar olarak algılanmasına son vermeye inanmamıza sebep olur.⁶⁴

Bu inançta, Sürrealizm asla duraksamaz. Kendi bilgisinin ezoterik niteliğini ortaya koyana dek ilerler ve bayağı ruhları korkutup kaçırmak için kendi eserlerini lanetler. Yukarıdaki gibi, bu yüzden aşağıda da; dışarıdaki gibi, dolayısıyla içerideki gibi de. Bunlar, rasyonel tiranlığın, alışlagelmiş ya da yanıltıcı dünyanın karşı çıkabileceği antik dünyanın gerçekleridir. Sürrealist sezgi, yazar Breton "...yalnız duyularla algılanamayan gerçeklik bilgisi olarak Ruhani bilginin yoluna döneceğimiz sırayı sunar, 'sonsuz bir gizemde görünmez bir biçimde görünür.'⁶⁵ Kendi içgörülerinde gizlidir, Sürrealizm hâlâ tüm duysal endişelerden sıyrılan dünyayı reddeder. İlham için Doğu'ya yöneldiğimizde -*La Révolution surréaliste*'in üçüncü mevzuu dünyadaki Budist okullara ve Dalai Lama'ya işaret eder- Sürrealizm hâlâ yeni bir izafiyet bilimini, varlığın bütünlüşik görünümünü arar. Marcel Raymond, Sürrealistler arasındaki Orfik dürtüyü şöyle özetler: "Onlarda derin bir nostalji ve olasılıkların bir diğerini dışlamadan yan yana var olduğu 'kaynak'a dönmenin imkânsızlığında ümitsiz bir pişmanlık vardır, tüm saptamalardan önce gelen kaosa, merkeze, evrenin bilinmeyen ve sonsuz odaklarına...⁶⁶

Bu Kibele'ye doğru atılan küçük bir adımdır, o muhteşem dişillik timsali, iş bilir Batı tarafından unutulmaya terkedilir. Romantikler, Kadını mitik bilinçten kurtarırlar; Sürrealistler onu erkeğin ruhani yaşamına iade ederler. Esas olan aşktır,

birleşmenin ve ayrışmanın kaynağıdır. Özgürlük zeminidir; o her birinin kendi teninde kendi doğrusunu belirlemesine müsaade eder. Sürrealistlere göre Nadeau haklıdır, esas devrim “arzunun zaferi”dir. Benliği dağıtan ve onu bir başkasında tek yaratım olarak geri alan *Amour fou* ve *Amour unique*: Sürrealistlerin sanatlarında olduğu gibi yaşamlarında da böylesi bir amaç vardır. “Breton ve Éluard’dan sonra insan artık sevemez, onlardan önce yaptıkları gibi...” Nadeau böyle sonuçlandırır.⁶⁷ Onlar kendi ilhamlarını hâlâ cinsel özgürlüğü savunarak tek bir kadında bulurlar. Breton yozlaşmış bir dünyayı Eros’un tadının kaçması veya bozulması gerektiğine inandığı için azarlar: “Değişim ihtiyacı hissetmek... şuna tanıklık eder... kuşkusuz kaybedilmiş bir *masumiyete* sahiptir.”⁶⁸ *Les Vases communicants*’da (1932) Breton daha da ileri giderek rüyanın ve ayık olma halinin arzu nesnesiyle iletişimin iki damarı olduğunu gösterme girişiminde bulunur. Ve o manifestolarında Heloise’a döner “ligne du coeur”u (kalp çizgisi) izler ve hatta tüm geleneklerin bize bahsettiği “*primordial Androgyne*’e (ilksel androjin) döner ve onun... bizlerin içimizdeki canlanmasına.”⁶⁹ Sade’a olan sahte bağlılıklarına rağmen Sürrealistler onun içe kapanışını çürütürler. Belki de yalnızca o dönemin avangardistleri arasında onlar aşk ayinini kutlarlar; Breton’un *Nadja*’sı (1928), Éluard’ın *L’Amour, la poésie*’si (1929), ve Péret’nin *Anthologie de l’amour sublime*’i (1957) bu aşkın farklı boyutlarını gösterir.

Fakat Sürrealistler hakikatin gücünü de bilirler. Zorlu bir dünyada aşk bazen kahrkaha kendisini özgürleştirir. Komik bakış açıları nesneleri ayırır ve onları daha derin bir bilinç düzeyinde yeniden inşa eder. 1927 gibi erken bir tarihte, “Hands Off Love” başlıklı bir başmakalede onlar, aşk ve kahrkaha engel olmaya adanan püriten sistemin karşısında “Charlot”nun tarafını tutarlar; bu durum, Chaplin’in ilk boşanma davasıdır. Daha öncesinde, yaratmaya ilişkin

Lautréamont, Jarry ve Vaché'nin intikamını fark ederler. Fakat kendi şiirsel dilinin söz kaydırmacasında Sürrealist imaj, intikamdan ziyade kefarete için çaba gösterir. Kesin olarak Breton, *Anthologie de l'humour noir'a* (1947), Swift, Sade, Poe ve Kafka'ninki gibi korkunç nükteleri, daha geniş anlamda ümitsiz bir komediyi dâhil eder. Yine de bu antoloji birkaç Sürrealist özelliği içerdiği için önemlidir. Hayatın verili olduğunu varsayan sonrakiler kendilerini tamamen kahkahanın karanlığına veremezler. Mizahları, Sade ya da Masoch'tan etkilenmiş olsa da oyunbaz özgürlüğün ifadesi olarak kalır.

Sürrealizmin felsefi çağrısı manifestolarında çınlar; yine de eserleri hâlâ müzelerimizi ve kütüphanelerimizi şerefendirir. Bu çağrıya yanıt veren sanatçılar çizgilerin ve renklerin saf ressamı olan Masson ve Miró'dan, hayallerimizin imaj tasarımcıları olan Magritte, Tanguy ve Dalí'ye kadar çeşitlenir. Ernst, Chirico, Ray, Arp, Duchamp, Picabia ve Klee Dadaizmi arkalarında bıraktıkları için kendi bireysel tarzlarını geliştirirler. Hayali ve erotik özneler ve biyomorfik şekiller ruh halini belirler, tıpkı muhteşem sessizliklerin ve boş zaman-mekânların yaptığı gibi. Arada sırada kolajlar, *frotajlar*, bulunan objeler ya da *resim-şiirler* ortaya çıkar. Daha sıklıkla sanatçılar içsel bir imaj, mistik bir uzantı üzerine çalışırlar. Karakteristik abartısıyla Dalí kendi "paranoyak eleştirel yöntem"ini, "çılgın fenomenin eleştirel ve sistematik nesneleştirmesine bağlı olan mantık dışı bilginin kendiliğinden gerçekleşen asimilasyonu" olarak tanımlar; başka bir yerde, şöyle açıklar: "Resim alanında benim bütün arzum somut mantıksızlığın imajlarını en yayımlımcı doğruluk hırsıyla cisimleştirmektir."⁷⁰

Dalı'nın resimleri bilinçaltının tahrifatlarını meydana çıkarır. Bu tamamen Sürrealizmin edebî zayıflığıdır. Dada'nın yıkıcı çılgınlığından sanatı kurtarma niyetinde olan Sürrealistler "otomatik yazı" pratiğinin müphemliğini tasdik ederler. "Sağa adım at, işte burası aniden ortaya çıkan krallıkların

başladığı yerdir..." diye haykırır Aragon.⁷¹ Sürrealistler, anlık yaratımda olduğu gibi şans eseri özgürlük ve gereklilik arasında yeni bir ilişki gelişebileceğine de inanırlar. Rüya anlatılarını ve otomatik kompozisyonu savunan Breton yine de bu metotların hiçbir estetik deva sunamayacağı konusunda uyarır; aslında, onların estetiğe dönüşümleri zarafetten uzaklaşmayı getirebilir.⁷² Bu nedenle Joyce Sürrealist değildir; o basit olarak dilin daha derinlerdeki damarlarını kurcalar ve sonuç hâlâ bir *edebî* eserdir. Breton, "Kelimelerin uyanışı ve ne kadar ilginç olursa olsun onların bir biçim yaratmak uğruna öğrenilmiş bir manipölasyona teslim edilmesi artık bizim için söz konusu değildir," diyerek protesto eder.⁷³ "Bir şiir, akıl için felaket olmalıdır," der yeniden. "Şiir, edebiyatın karşısındadır."⁷⁴ Şiirsel imajın gücü açıklanamaz olan harikuladeden gelir; o, keyfililiğinin derecesine, çevrilemezliğine bağlıdır. Breton'un güzellikle ilgili çıkarımı tahmin edilebilir: "Sarsıcı güzellik, erotik imalı, patlayıcı ayarlı, büyüsel ayrıntılı olacak ya da hiçbirisi olmayacaktır."⁷⁵

Öyleyse, Sürrealist dil, yaratım teorisi, kendi şiirsel mistisizmi ile uygunluk gösterir. Fakat uygulamaları şüphelidir. Örneğin Aragon, Sürrealizmin öğrenilmiş ilhamı gerektirdiğini itiraf eder; Éluard otomatik yazmaya pek de kendini vermez. Hatta Breton saf otomatizmin bir ideal ya da hiperbolden başka bir şey olmadığını kabul ederek bitirir. Her ne kadar Sürrealistler şiirin doğrudan açığa çıkarılan imajlarda yaşadığına inanmak isteseler de ne mısraları ne de nesirleri tamamen imajlara dayanmaz. Hâlâ tartışırlar ve hâlâ öğütler verirler. Onların büyük umudu, nesnel şans, uyku, otomatizm, yeni bir dil türü, yeni bir bilinç aracılığıyla sanattan ya da edebiyattan daha geniş bir şeyler yaratmaktır. Onların umudu gerçeklik yüzeyinin üzerinden şiirsel çeşitliliğe, çok renkli kırılmalara dönüşür.

Breton'un *Nadja'sı* (1928) bu kırılmalardan bazılarını

yakalar. Rastgele meditasyonlar, hatıralar, tesadüfler ve rüyalar antik bir sorguyla açılan bir eser oluşturur: “Ben kimim?” Şeffaflık dünyasına, görünen ve görünmeyen erimenin olduğu büyülu buzların dünyasına adım atıyoruz: “Geceleyin camdan kâğıtlarla *benim kim olduğumun* eninde sonunda göründüğü, mücevherlere gömülmüş camdan bir yatağın üzerinde dinleniyorum.”⁷⁶ Bu dünyada tuhaf, hayali bir yaratık olan başıboş dolaşan bir ruh, Nadja sürüklenir. Onun acısı sürekli tesadüflerin yaşandığı bir yerdeki aşkın ve korkunun acısıdır. Özne, nesne haline gelir; yazar, kendi yaratımına karışır; okur hayal eder ve o *anima mundi*’nin hayalidir. Breton şöyle sorar: “Evrenin gizli yasaları, bilinmez güçleri, anlaşmaları nelerdir? “Sessizlik krallığı”na giriyoruz. Söz ve eylem daha önce anlaşılmayan bir anlamı değiştirmiş gibi görünüyor. Güzellik, sanki benlik yolda yürürken kendi kendisi ile karşılaşmış gibi ürperir. Fakat *Nadja*’nın okuru sonunda sıkıştığını hissederek. Psikotiklerin karanlık baskılara boyun eğdiği, bilinmeyen güçler tarafından belirlenen dar bir alandan yayılır. “Edebiyat” biçimlerini ve varlığın sınırlarının kurallarını reddederek Breton, görünmeyen katı kurallarını zorla uygulayarak bitirir.

Aynı şey, Breton’un Éluard ile birlikte kaleme aldığı *L’Immaculée conception* (1930) için de söylenebilir. Ölüm düşünce-sindeki mitik, erotik, düşsel imajlar insanın gizemli yaşamını ifade etmeye kalkışır. “Hiç kimse nisan ayında öğleden sonra dört civarında kuşları duyar mı? Bu kuşlar çılgındır. O, BENİM.”⁷⁷ Aşk ve kahkaha ruhun çeşitli dönüşümlerine tanıklık ederler: “Aşk, sorunlarımızı artırır. Öfkeli bir özgürlük havadaki akciğerlerden daha çok birbirine sadık olan âşıkları ele geçirir.”⁷⁸ Fakat şiirsel ve bedensel kelime oyunu, şairleri ortak yükümlülüklerinin dışında bırakamaz: “Düşmüş gözlerle biz sessizliğin yükünü sonsuza dek taşıyoruz.”⁷⁹ Sessizlik Sürrealistlere işaret eder; o anlatılması imkânsız bir özgürlük vaadinde bulunur. Fakat kendi imgelemleri onun ötesine geç-

tiği için o aynı zamanda sessizliğin ani yoğunluğuyla, sertliğiyle yüz yüze gelir.

Belki de zorluk onların zihniyetlerinde, onların aklın ve ruhun saf ve amaçsız bir eylem olarak her şeye kadirliğine olan inançlarında içseldir. Sade'dan farklı olarak Sürrealistler hakiki bir erotizmle kendilerini otomatizmden kurtarırlar. Ve özellikle Breton, asla yanındakileri gerçeğin sertliğine zorla itelemekten vazgeçmez. Ama Sartre Sürrealist eserlerde -Dali'nin yorgun saatleri ve Duchamp'ın mermer şekeri topakları- katı ya da maddi dünyayı hakiki bir şiddet olmadan yıkmaya yönelik bir teşebbüs sezinler. "Bir hayli aykırı... ,” Sartre meydan okur, "dilin sembolik feshiyle, sapkın anlamlar üreterek, resmin resimle ve edebiyatın edebiyatla yok edilmesiyle, sürrealizm bu ilginç hiçliğin varlığın aşırı tamlığı tarafından fark edilmesi girişimini takip eder... Ve Sürrealistlerin özneliliğin kalıntıları üzerinden erişmeye çalıştıkları *ruh*, bu ruh ki öz yıkıcı nesnelerin birikiminden başka bir kuşkuyla yer vermesi mümkün değildir, üstüne üstlük dağılır ve nesnelerin karşıt ve katılaştırılmış imhasıyla titreşir.”⁸⁰ Rüya ve eylemin olumlanması arasında yakalanan kolektif bilinçaltı ve tekil duyarlılık, örtülü yasa ve özgürlük manifestosuyla Sürrealistler, her şeye rağmen yok edici bir biçim arayışının imkânsızlığının zirvesine ulaşırlar.

VI

Sade'dan sonra her şey zihinde olabilir hale gelir. Lautréamont'dan, Rimbaud'dan sonra edebiyatta dili öldürme ritüeli de dâhil her şey mümkün hale gelir. Dünya yırtılabilir; Orpheus parçalanabilir; bilinç dönüştürülebilir. Sembolik ya da hakiki intihar avangardın gayesi haline gelir. Sade'ın hapsedane duvarlarının ardındaki inancını biliyoruz. Lautréamont yirmi dört yaşında yok olur, Rimbaud on dokuzundan sonra yazmayı bırakır. Jarry, ölmeyi arzular; Vaché, Rigaut, Crevel,

Artaud kendilerini öldürürler; Cravan Karayipler’de kayıplara karışır. Onlar ölümü arayarak, yaratım üzerindeki son hükmü verirler. Bağdaştırıcı biçimlerden şüphelenirler ve Benliğe karşı gururlu bir biçimde kendilerini kınarlar. “Mallarmé’den Breton’a” yazar Anna Balakian, “şair, henüz keşfettiği sürrealizmin yanlış temsil etme riskine karşılık sessizliği tercih edecektir.”⁸¹ Sessizlik bazen, karşı-edebiyatta ifadesini bulur; bazen de evrenin kalbini araştırır. Hatta mizah bile mistik olumsuzlama noktasına sürüklenebilir. Hatta mesele tinselleştirilebilir ve ruh kendisini reddeder ya da hareketsizleştirir.

Fakat ‘Patafizikten Sürrealizm’e bölümünde bozulmamış bir durumdaki cesur bir yaratıcı gücün izini de süreriz. Dil yeni somutluklar edinir ve aynı zamanda da Mutlak olanın yeni boyutlarını ortaya çıkarır. O, kendisini bilinmeyene, rüyaya, şansa ve absürtlüğe açar ve bunu yaparken de sanatçı için mental bir alan, değişmiş bir algı yaratır. Sanat biçimleri onların tanımlarını ve işlevlerini genişletir. “Sanat ve gerçeklik arasındaki ayrım ortadan kalktığında, biz, kendimiz sanat eserinin yapısına dâhil oluruz. Bu tam *biçim* sanatçı ve seyirciyi, sanat ve gerçekliği içeren geniş bir yaratım camiasına girmemiz için ısrar eder”; böylece Shattuck avangardın çabasını özetlemiş olur.⁸² ‘Patafizikten Sürrealizme, devrimle lanetlenmiş hayal gücü, radikal değişim kavramlarımızı ayaklandırmayla son bulur. Belki de bu tüm yaratma çabalarının özü, Orfik tanrıların metamorfozudur.

III. BÖLÜM

HEMINGWAY: Boşluğa Karşı Cesaret

*Hiçbir şey yağmıyor, hiçbir şey dolu ortalık,
hiçbir şey senli değil.*
Hemingway, “Aydınlık ve Temiz Bir Yer”

I

Ernest Hemingway’in eserleri, Faulkner’in, Eliot’ın ya da O’Neill’in, o kuşağın herhangi bir Amerikalısı’nın eserlerinin ötesinde, bilincimize, anlamsızlığımıza ve öfkemize en yakın eserler olduklarını kanıtlayabilirler. Şimdi görülebildiği gibi alışıldık olan eser en derin noktalarda modernizmle ilişki içindedir ve onun deneyimleri içinde bulunduğumuz zaman ve mekânda var olur. Aslında Hemingway’in kurgusu, kendisi için Sade’dan Kafka, Genet ve Beckett’e, bugünün dönüştürülmüş edebî imgelemine uzanan sessizlik geleneğinin içinde kendine bir yer yapar.

Her biri kılıksız ya da göz alıcı bir çaresizliğin pankartını taşıyan kuşaklar gelir ve gider. Hemingway ölümün değişmezliğini çok iyi anlar. Gertrude Stein’in gencecik kulaklarında uğuldayan sözleri ve Marshall Ney’in Paris’in gökyüzüne karşı yükselen heykeliyle o, “her kuşağın bir şey tarafından yok edildiğini ve daha öncesinde de hep yok edildiğini ve her zaman yok edileceğini...”¹ sezinler. Paris’in Latin bölgesinde onunla

ilgili sinsice etrafı kolaçan eden Dadaistlerle ve Sürrealistlerle çok az şey paylaşan Hemingway, boşluğu onlardan ayrı olarak bilir ve ona karşı kendi cesaretini çağırır. Onun yaşamı, üslubu, ahlakı ve bakış açısı, onun bu yalnız karşılaşmasından kaynaklanır ve tanımını genişletir.

II

Bu karşılaşma Amerikan efsanesinin bir parçası haline gelir. Bu efsanenin Hemingway'in yaşamını nasıl istila ettiği, insanın özgürlüğünü iade eden derin ironilerindeki son hamlelerine dek kolayca görülür. Hemingway'in biyografisinin Avrupa'nın avantgard mitine nasıl karşı çıktığını görmek daha zordur.

O, Oak Park, Illinois'da, Chicago'da bir kenar mahallede 21 Temmuz 1899'da doğar. Babası doktordur, Michigan sokaklarının adamı olan baba, görüşü bir av kuşundan daha keskindir; intihar edecektir. Annesi bir müzisyen ve daha dindar bir kadındır; onun duyarlılığı daha sınırlıdır. Hemingway, daha sonrasında ödeklelikle suçladığı, annesinden nefret eden ve sonrasında "American Bitch"te örnek alacağı babasını sever. Onların ve Amerika'nın yıkılmamış ormanları arasında, çocukluk tiyatroları sergiler; onların tartışmaları arasında o, insanlık ve yaşlılık arasındaki pazarlıklara hücum eder. Çocuk avlanır, balık tutar ve doğru eylemden, doğadan ve insan ihanetinden öğrenmesi gerekeni öğrenir. Nick Adams'ın hikâyeleri bu hikâyenin sanatçı versiyonunu anlatır. Cesaretin ve mizojininin o yıllar, savaşlar, efsanevi kahramanlıklar ve dört evliliği boyunca, burun mesafesinden ateşlenen bir av tüfeğiyle geldiği son ana kadar Hemingway'e musallat olması tuhaf değil mi?

Lisede Hemingway, yazı yazma, atletizm ve yalnızlık konusunda nam salar. Skeçler ve hikâyeler yazar, okulun haftalık dergisinin editörlüğünü yapar, Latincesini ve ince espri yeteneğini ortaya koyar. Yüzer, futbol takımında sağ gard olarak oynar ve düşmanca boks yapar. Sessizdir, iki kez evden kaçır,

işçilik ya da partnerini yumruklamak gibi saçma sapan işler yapar. 1917'de Avrupa'da silahlar gümbürderken "Sınıf Peygamberi" olarak mezun olur. Hiçbir üniversite onun ilgilerine, enerjisine karşılık vermez. *Kansas City Star*'a katılır ve ciddi olarak yazar çıraklığı başlar. Fakat Hemingway'e göre edebiyat her zaman kendi doğrusunu ölüm bilgisinde bulmalıdır.

1918'de İtalyan cephesinde Red Cross Ambulance Corps'ta teğmen olarak hizmet verir; Fossalta'da aynı yılın 18 Temmuzunda büyük bir havan topuyla vurulur ve yalnızca sağ bacağından 237 çelik parçası çıkarılır. Bu Philip Young'ın "büyük yara"² dediği şeydir. Daha önce ölümü gören Hemingway, artık ölümle tanıdık hale gelir. Çeyrek yüzyıl sonra şöyle anımsar, "Yalnızca düşünerek bizim ev sahibi takım olduğumuzu ve Avusturyalıların bizi ziyaret ettiğini hatırlayabiliyorum."³ Bu başka bir şekilde gerçekleşir. Carlos Baker ise olayı şu şekilde tasvir eder:

Hepsi onun geldiğini duydular - uzaklardaki öksürük sesi namluyu bıraktı ve bu yabancı "öhö-öhö-öhö" sesi yükselip düştü. "Yüksek fırın kapısı sallanarak açıldığında bir ışık oluştu ve bir uğultu beyaza sonra da kırmızıya dönüştü." Kulaklarımızın zarını yırtacak ve nefesimizi kesecek güçteki bir kasırga gibiydi. "Nefes almayı denedim" der sonrasında Ernest, "ama nefesim gelmedi...Yerler yıkılmıştı ve kafamın önünde paramparça olmuş ahşap bir giriş vardı. O şok anında birisinin ağladığını duydum... Hareket etmeyi denedim ama başaramadım. Irmak boyunca ateşlenen makineli ve yivli tüfeklerin sesini duydum."

Bacaklarını sanki içi ılık su dolu kauçuk botlar giymiş gibi hissediyordu. Onun hemen arkasında fena yaralanmış ve acıklı bir şekilde ağlayan bir başkası vardı. Bir itfaiyeci arabasıyla kaldırılan Ernest boşu boşuna boynunu ve bacaklarını arıyordu ve komut doğrultusunda geri adım attı. Sağ

bacağının dizine ağır bir makineli silahla atış yapıldığında o, elli metrelik mesafede onu koruyordu. Buzlu bir kar topu gibi hissetti. Tökezledi ve omzundaki adamla birlikte yere yıkıldı. Sonrasında o, son yüz metrelik mesafeyi nasıl koruduğunu hiçbir zaman hatırlamadı. Fakat yapmıştı, adamı götürdü ve bilincini kaybetti.⁴

Lieutenant Frederic Henry, *A Farewell to Arms*'ta aynı olayı sanatın keskin kenarından anlatır: "Tüm benliğimle hızlıca çıktım ve öldüğümü biliyordum ve senin henüz öldüğünü düşünmek hata olurdu. Sonra yüzdüm ve ilerlemek yerine geri çekilmem gerektiğini hissettim."⁵

Hemingway, sonrasında da yumruklu kavgalarında, askerî savaşlarda, trafik ve uçak kazalarında pek çok kez vurulacak; tavan penceresi kafasının üzerinde paramparça olacak ve kendisinin kazara ateşlediği tabanca mermileri yüzünden her iki bacağı da parçalanacaktı. Her zaman kazara şiddete meyillidir, onun geniş ve güçlü yapısı dövülmüş bir kale gibi görünmeye başlar. Boğayla, aslanla, Afrikalı bufaloyla karşılaşacak, zıpkınla bir balina avlayacak ve dev marlinin içinde sürükleyecek. Eleştirmenlerin söylediği gibi o yaşamak ve aklı başında kalmak için öldürecek ve hatta şöyle yazacaktır: "Her zaman bir şey ya da başka bir şey tarafından öldürülmeyi bekledim ve gerçekten bunu bir yerden sonra önemsemedim."⁶ Fakat Hemingway'in ilk kez hiçliği -modern dünya, hem biyolojik bir gerçek hem de bireysel kader olarak bu radikal metafora dayanır- Fossalta'da deneyimlemiş olması muhtemeldir. Tıpkı sessizliğin yazarları gibi nesnelerin ayrıntılı biçimlerinin ardındaki muhteşem boşluğun sezgisini geliştirir.

Genç kahramanın ise Milan'daki bir askerî hastanede güzelce iyileştiği görülür. Orada, İtalyan cephesinde yaralanan ilk Amerikalı Agnes von Kurowsky isimli güzel bir hemşire ile karşılaşır. Bu romantik hikâye, Agnes'in bir İtalyan soylu-

sunu âşık olması ile sonlanır. Oak Park'a dönen Hemingway, gençliğinin pastoral dünyasının yok olduğunu fark eder. Bu, Amerikan mektuplarının tüm safhalarına gebe olan tema değil midir? Sherwood Anderson ile bir araya gelir ve onun edebî tavrına hayran kalır, Amerika'nın sesi Mark Twain'in erkekse sesinden sonra acı tatlı bir şekilde konuşur. Hemingway'in kendi ilhamı daha gergin, daha trajiktir; onun biçimi daha saf olacaktır. Hareket arayışı, gergin kaslar ya da zarif bir yaşam çizgisi, kendi bakış açısına bir biçim verme arayışıyla kendini spora verir. 1920'de *Toronto Star* için gezgin muhabir olarak çalışmaya başlar; ve sonraki yıl yeni evlendiği Hadley Richardson ile Avrupa'ya doğru yelken açar.

Bu muhabirin çalışma alanı İspanya'dan Türkiye'ye parçalanmış bir araziye kapsar. (Onun alaycı haberleri, *The Wild Years*'ı, 1962, doldurur.) Sanatçı Paris'e yerleşir ve The Lost Generation serlevhasıyla edebiyat tarihine girer. Gertrude Stein'la tanışır ve onun vesayetini aşar. Pound, Eliot, Ford, Joyce'tan haberdardır; Sheakespeare ve Kumpanya'daki Sylvia Beach'ten kitap ve bazen de para ödünç alır. Mülteci, onun genç sanatçı portresini *A Moveable Feast*'te (1964) ortaya koyar. Ama avangardın gevezeliğinden daha fazlası olan bisiklete binme, at yarışı, boks onun ilgisini çeker. Cortina'da balık avlar, Schruns'ta kayak yapar, Handeye'de yüzer ve Pamplona boğalarını kızdırır. O, aynı zamanda en iyi matadorlarla, Palmalı Ordoñez ve Niño ile içer. "Sanatçı, sanat ve sanatsal!" diye haykırır bir arkadaşına. "Biz asla bu ıvır zıvırın sonuncusunu duyamayacak mıyız."⁷ Hemingway yine de yazar ve yazmak, kurguya yeni bir yön verir. Kitapları çıkmaya başlar: *In Our Time* (1924), *The Sun Also Rises* (1926), *Men Without Women* (1927), *A Farewell to Arms* (1929). Büyük bir yazar, yirmilerin ışıltılı sahnesinde görünür; Hemingway kuralı ün kazanmayı başarır. Hadley'den boşanır ve Pauline Pfeiffer ile evlenir.

Kurallar bazen ışıltının içinde gizlidir. Sonrasında Heming-

way'e ne olduğu yalnızca onun çaba gösteren ruhu üzerinden bilinebilir. Zenginler onu kuşatır ve efsane bu yaşamdan kaynağını alır. Kendini yok edişin akbabaları, tıpkı "The Snows of Kilimanjoro"da olduğu gibi ölümün kokusunu alırlar ve daha yakınlarda tur atarlar. Hemingway, *Winner Take Nothing*'de (1933) yazar ve *Green Hills of Africa*'da (1935) avlar. O, İspanya'nın boğa güreşi arenalarında *Death in the Afternoon*'a (1932) şahitlik eder. Başlıklar kendi adlarına konuşurlar. Kendi evini Key West'te inşa eder ve sevgili botu Pilar'ı Gulf Stream'de öldürmek için kullanır. Otuzların politikası ona soğuk gelir. Şöyle der: "Yazarlar haksızlıkta sahtedirler, tıpkı sahte bir kılıç gibi," ve o birkaç yıl bu, onun için doğruymuş gibi davranır.⁸ Hatta 1937'de Solcu Amerikan Yazarları Birliği'nin İkinci Kongresi'nin öncesinde faşizmi "zorbalar tarafından söylenen yalan" olarak itham eden bir konferans verir. "Yalan söylemeyecek olan yazar, faşizm altında yaşayamaz ve çalışamaz," sonucuna varır.⁹ Onun *To Have and Have Not*'ı zamanın ruhuna utanç verici bir tanıklık içerisinde aynı yıl ortaya çıkar. Sadakatini daha derinden ifade ettiğı için daha hakiki olan *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* (1940) İç Savaş sırasında yabancı bir mektup arkadaşı olarak döndüğü İspanya'ya olan aşkıdan ortaya çıkar. Eski dostu John Dos Passos ile birlikte Hemingway bir film için *The Spanish Earth*'ü tamamlamaya çalışırken Cumhuriyet'in çöküşünden önce son acı savaşıyla şahit olurlar. Ölüm politikası vahşet manzarasını süpürür geçer, çünkü Hemingway bir keresinde kaçınılmaz karanlık hafızasının üzerindeki egemenliğı geri kazanma teşebbüsünde bulunur.

İspanya İç Savaşı'ndan sonra Hemingway, sık sık Küba'ya gider. İspanya'da onunla birlikte olan yazar ve gazeteci Martha Gellhorn Küba'da ona katılır. Martha, sonraki yıllarda Hemingway'in evi olacak olan Havana'nın dışındaki La Finca adlı villayı bulur ve onu yeniden tasarlar. Hemingway Martha ile evlenmek için Pauline'den boşanır; o, eşleri arasında en

dikbaşlısı olacaktır. Fakat şimdiye kadar Hemingway efsanesi tüm zıtlıklara direnebilir. Zengin, şöhretli, güzel, cesur ve belki de yalnızca ümitvar olanlar Hemingway'in donmuş kokteyller arasında takdim ettiği La Finca'ya ya da Hotel Floritida'ya hücum ederler. Onun övünçleri, çoğu zaman, başarılı olur. Amerikan Büyükelçiliği'ne kabul edilmesiyle birlikte, Crook Factory adını verdiği gevşek bir "ajan" şebekesi oluşturur; "Harekât Dostsuzluğu"nu tasarlar ve Alman denizaltılarını aramak üzere *Pilar*'ı bir Q-bot'a dönüştürür.¹⁰ Martha ise zamanının önemli bir kısmını Avrupa'daki savaşa hâkim olmak için harcar.

Kendi gerekçeleri nedeniyle Hemingway, 1944 baharına kadar geride durur; sonrasında ise kendini her şeyin ortasına atar. İngiltere'de Grup Kaptanı Peter Wykeham-Barnes ile V-1 atış alanlarını bombalayarak tehlikeli görevlerde uçuş yaparlar. Normandiya'nın işgalini takip eder ve Chartes ve Rambouillet tarafında savaşa katılır. Kendi yabancı muhabir durumunu tehlikeye atar, çünkü o, Paris'teki Ritz'i, eski General Leclerc'den "özgürleştirecek" kuraldışı şirketiyle yarışır; yıllanmış şampanyalar dökülür. Albay Buck Lanham'ın 22'nci rejimiyle, 4'üncü piyadenin ayrılmasıyla, Ardenler ve Hürtgen Ormanı'ndaki korkunç savaşlara girer. Asla Alman 88'lerin sessiz kanatlarının kafasının üzerinden geçtiği andakinden daha sakin, belki de daha mutlu görünmemiştir.

Savaş biter. Hemingway'in önceki yaz Londra'da tanıştığı Mary Welsh onun son eşi olur. Hemingwayler Ernest'in Amerikan Büyükelçiliği'nden alacağı Bronz yıldız için Küba'ya dönerler. Onun kahramanlarının başarıları ruhlarına özgüdür, her gerçekte olmasa da. Ortaya çıkmaya başlayan biçim yine de, Ava Gardner'a "kız çocuğu" ve Marlene Dietrich'a "Alman" diyen A. E. Hotchner'in *Papa Hemingway*'idir. Her zaman kazalar ve talihsizlikler olur. Hemingway kendi tarafındaki ürkmüş stajyerin işini denetlerken Mary, Montana'da bir yerde

bir ameliyat masası üzerinde ölümle mücadele eder. Bir kereliğine sakallı bir Orpheus Euridike'ini Hades'ten geri ister. Hemingwayler İtalya'ya yelken açarlar, Venedik civarındaki bataklıklarda ördek vururlar, aristokratlarla Gritti Palace'ta akşam yemeği yerler ya da Harry's Bar'da bir şeyler içerler. Genç ve güzel Venedikli Adriana Ivancich ve onun sportmen kardeşi arkadaş çevrelerini neşelendirir. Fakat bahar, zamanı amorti etmeden kışı takip eder. Bu gizli öfke, Hemingway'in kara yarası şok edici bir biçimde kendini bir sonraki romanda, *Across the River and into the Trees*'te (1950) gösterir. "Şampiyon" yine de dünyaya sorar, "Şimdi bunu nasıl seversin, bayım?", tüm şampiyonların sonunda birlik olduklarını bilmeksizin.

İki yıl sonra Küba'ya dönen Hemingway, *Yaşlı Adam ve Deniz*'de (1952) Santiago ile birlikte durarak son kahramanca kavgasını başlatır. Bu eser, önemli bir karşılık bekler ve bu beklentide kendi zayıflığını itiraf eder. Nobel Ödülü haberleri ona, 1954'te gelir; çeyrek yüzyıl önce gelebilirdi. Sonrasında olan şeyler nelerdir, başka her şeye katlanan, nasıl devam edeceğini ve dayanacağını bilen hiçbir Hemingway kahramanı hayatın içerisindeki boşluğa karışmış fiziksel ya da zihinsel çürümeye asla katlanamaz. 1954 yılındaki son safarilerinde Hemingway'in uçağı Afrika bozkırlarına çarpar; kendi ölüm ilanlarını gazetelerden okur; uçağı bir kez daha çarpar. Vücutundaki hasarlar kalıcıdır; ruhundaki hasarlar ise zaten yeni değildir. Yedi yılda Hemingway ve sebatkâr "Bayan Mary" yollarını hayal, korku ve umuda doğru çizerler. Bu hayaller giderek çirkinleşir. Sona doğru o, Mayo klinikte gizlice elektro-terapi görür. Sağduyulu anları şimdi yalnızca tek bir umut içerir. 2 Temmuz 1961'de Ketchum, Idaho yakınlarındaki çiftliğinde kendini vurur. Mary bunun ancak bir kaza olacağına inanabilir. Bu inançta bazı doğrular yatar: Hemingway her zaman ölümün "sıradan bir fahişe" olduğunu hissetmişti.¹¹

Şüphesiz, Hemingway efsanesi onun aleyhinde konuşan-

ların müsaade ettiğinden daha geniş görünür, birçok açıdan hayatın kendisinden daha geniştir. Biyografi yazarları onun mükemmelliğin yanına dahi yaklaşmadığını bilirler. Zalim olabilir, tam bir zorba olabilir, aniden, zalim bir şekilde arkadaşlarına düşman olabilir. Övünebilir, yağcılığa davetiye çıkarabilir ve tüm güvenilirliği incitebilir. Kendine acımdan da kötülükten de keyif alabilir. Bazen mizojinisini zar zor gizler; ona kadınlara hükmetme noktasında aşırı bir gereksinim duygusu veren annesini hor görür.¹² Onun kara mizahı sanatta katı bir şekilde kontrol edilir, daha az resmî durumlarda ise ona ihanet eder: “Şaka yeterince komik olmazsa dalga geçmeyeceğim hiçbir özne yoktur... kanat atışını beğenmek gibi, şayet kuş sürüsü içinde güzelce uçsaydı, kendi annemi vurabilirdim.”¹³ Karanlığın detayları çoğalır; kin her zaman kahramanın çevresinde sıkı bir daire çizerek insan ilişkilerinde bir bağlam bulur. Hemingway kahramanlık düzeyinde varlığa bağlanma arayışındadır. O, en azından kendi durumunda, “yaşanmış deneyim”in Tolstoy ve Shakespeare ile mücadele eden bir sanatçı için ne kadar önemli olduğunu bilir.¹⁴ Yaşamını mahveden kara gerilim, tuhaf bir biçimde onu sessizlik çılgınlıklarına bağlar.

III

İnsanın edebiyattaki başarısı nerede yatar, o avangard yaşama nasıl dâhil olur? Sembolist şairler gibi Hemingway de kabilenin dilini saflaştırmak ister, tıpkı Dadaistler ve Sürrealistler gibi o da “edebiyat”ı küçük görür. Edebiyatın zorluğuna değer verir; sahtelikten tiksindir. Hemingway deneyimi olumsuzlamak için edebiyatın gücünden, onun canlılık ve somutluk arasında aracı olmaya hazır oluşundan şüphe eder. “Şunu isterdim” yazar, “tüm kitaplar yazılmadan ve tüm hikâyeler ilk kez anlatılmadan önce yaşamak. O günlerde içmek ya da kavga etmek için utanç duymak yoktu, aynı şekilde yazar olmak için

de.”¹⁵ Görünüşte Hemingway asalete karşı çıkar. Daha derinlerde ise dilin gelişimine güvenmez.

Hemingway’in dile güvenmemesinin pek çok kılığı vardır. Onun kelime dağarcığı belki de büyük romancıların arasında en darıdır. Burroughs konuşmanın yalan söylemek olduğunu kanıtlar; bu harikadır. Hemingway yalnızca sessizdir; hissetme ve eyleme geçme noktasında sertliği salık verir. İngiliz yüksek sınıfının ve özlü Batılıların kısaltılmış konuşmasına özenir. Yabancı dillerden aldığı birkaç sözcük basit olmaya meyilli, hatta müstehcendir; esas görev *nada*’ya *cojenes* ile karşı çıkmaktır. Hemingway’e göre esas müstehcenlik başka bir şeydir. Bu durum, “soyut konuşmadaki sessizlik ya da aslında konuşmaya dair başka bir metafizik eğilim” olarak tanımlanabilir.¹⁶ Kelimelerin geçerliliğinin yan anlamlar ya da taklit edilen kelimelerle abartı ve yalancılıkla şişirildiğini bilerek o, dilin yeni anlamlarını argoda ya da eksik ifadelerde arar.

Argo, suskunluğun renkli bir biçimidir. Klişe olma sürecinde o bir metafordur. Canlıdır, somut durumlara işaret eder; ölüdür, gayri şahsi yanıt olarak iş görür. Dahası argo, karmaşıklıktan kaçındığı gibi ağız kalabalığından da kaçınır. O yalnızca metafor ya da klişe değil; aynı zamanda protestodur. Kurgunun yer altından yayılır. Bir diğer yandan gerçek, hakikat adına konuşur ve daha keskin bir çabayla imgeleme meydan okur. George Plimpton ile yaptığı röportajda Hemingway Racing Form’un “Hakiki Kurgu Sanatı” olduğunu ifade eder.¹⁷ “Kurgusal olmayan roman”ın güncel tekniğini önerebilen bu ifade aslında, konstrüktivizme yalvarır. Hemingway bu noktayı açar:

Olan şeylerden, oldukları gibi olan şeylerden ve bildiğiniz ve onların bilmediği tüm her şeyden kendi keşfinizle temsil olmayan fakat tamamıyla yeni her şeyden daha doğru, doğru ve canlı bir şey yaparsınız ve onu canlandırırınız ve şayet yeterince iyi yaparsanız, ona ölümsüzlüğü verirsiniz.¹⁸

Aslında kurgunun evi ayakta durur; o olmadan ev, duygu molozlarının içinde yıkılır. Gerçekleri yorumlamak için dilin otoritesini aşmayı reddederek yetersiz ifadede bulunmak, büyük yapıya saygı beslemeye yardımcı olur. Hemingway'in yetersiz ifadesi, güzel şeylerin ifade edilmemiş olarak kalmasına yönelik özel inancından kaynaklanır; sanatsal bir amaca hizmet ederek sona erer. Yetersiz ifade, ihmali gerektirir ve ihmal sanatını özellikle büyük Empresyonist ressamlardan Cézanne'dan öğrenir. Paris'teki ilk yıllarına işaret ederek Hemingway, "çıkardığını bildiğin şeyse her şeyi çıkarabildiğin ve çıkarılan parçanın hikâyeyi güçlendirdiği ve insanlara anladıklarından daha fazlasını hissettiren yeni teori"den bahseder. Çıkarma, katılıma mecbur bırakır.¹⁹ Bu yüzden tüm boşluklarla kurgunun evi sonunda yerleşir.

Fakat aslında argo ve sözlü ifade biçimleri olarak yetersiz ifade muğlaktır. Dilin yüzeyini sertleştirir gibi görünürler, semantik çaba hatta yokluk teknikleri gibi görünür. Bir dinginlik yaratırlar. Fakat onların sonu anlam yaratmaktır; sonunda semantik mevcudiyet tekniği olarak işlev görürler. Hemingway'in kurgusundaki sessizliğin iki yüzölçümü gibidir. Edebiyat kendini öz-muhalefette yaratır ve biçim saf bir karşı-biçime dönüşür.

Hemingway'in karşı-biçim tarzları son derece unutulmazdır. Gertrude Stein'in ritmik deneyleriyle önerilen kelime ve cümle tekrarları onların önemini hatırlatır; çünkü gelişimden ve geleneksel ayrıntıdan kaçınır. Maddi şeyler onun beyanlarının yükünü taşır ve tüm analizi lüzumsuz hale getirir. Bağlaç "ve" sona dizilir, bir periyodun sentaktik modülasyon dışı hareket eden farklı bölümlerine eşit ağırlık verir. Önümüzde duran ufak bölümler keskin, parlıtlı bir şekilde durur; kalanlar insafsızca sürgün edilir. Çoğunlukla eylem söz ile yer değiştirir; düşünce ve duygu içkin kalır. Harry Levin'in ortaya koyduğu gibi "söylendiği gibi yapılan eylem söz ile eş zamanlı

hale gelir, hissedilir edilmez dile gelir.”²⁰ Bize bağlaçsız ve geçişsiz verilen koskoca ve kesik bir şimdinin içindeyiz. Eğer yargılama yapılmış olsaydı, bunu ironik bir biçimde yapabilirlerdi ve Hemingway’in ironisi daha zalim ve acı verici olabilirdi.

Bu öne çıkan özellikler nadiren karşı-edebiyat penceresinden görülür. İpucu Camus’nün absürt bir bakış açısına sahip Yabancı’sının doğranmış, kesintili biçimini gören Sartre’dan gelir. Aynısı Hemingway’in *In Our Time*’ı gibi Sartre’ın kendi *Bulantı*’sı için de söylenebilir. Değişmez birimlerin basit gerilimi, ayrı olayların birbirini takip edişi senteze karşı koyar. Esasen biz saçmalık varsayımına yakınız. Saçmalık sözel farklara ve kesinliklere dayanır. Elizabeth Sewell, “Saçmalık... ,” der, “kendi materyalinin birilerine bölünebilirliğine odaklanmalıdır, bir evrenin inşa edilebilmesinde birleşmelidir. Fakat bu evren, asla kendi parçalarının toplamından daha fazla olmamalıdır ve asla bir daha orijinal haline parçalanamayacak olan tümü kapsayan birkaç şeyi birleştirerek bir şey haline getirmemelidir.”²¹ Titiz ve fark edilebilir olan saçmalık, referansları yok ederek, sayılara yaklaşarak kendi yapısını keşfeder. Hemingway’in karşı-biçimi sıklıkla kendi trajik referansını kaybetmeden bu yapılara doğru ilerler. Onun sertliği, özlülüğü, tekrarları, zorlu somutluğu ve geniş anlamda dışarıda bırakmaları retoriğe, hatta ifadeye dayanır ve aklı, alışkanlıktan gelen engellemelere karşı cesaretsizleştirir. Bu biçim sessizlikten doğar ve bir ihraç etme süreciyle tekrar ona yönelme eğilimindedir; ikisi arasında o, deliliğe karşı koyar.

Biçim insan idaresine ve idare de kadere bağlıdır. Bildiğimiz gibi Hemingway ideolojinin boş laflarından tiksindir; onun ahlakı basittir. Bir eylemden sonra “iyi hissediyor”sanız, ahlaki davranmışsınızdır. Öyleyse ahlak öznel bir yanıttır; fakat o bir yetenek ve cesaret kodunu kabul edenlerin de yanıtıdır ve ölümün insan çabasının kılıksızlığını açığa çıkardığını bilir.

Bu zorlu kod, bazı rahatlıklar sunar ve daha az önkoşula dayanır. Tarihin bize vasiyet ettiği felsefe ve dinin önemli bir kısmını terk eder. Hemingway'in radikal şüpheciliği yalnızca bir insanın gerçekten sahip olduklarıyla desteklenir: Bedeni, ahlakının evi. Bu indirgemeci etiğin bir sonucu olarak Hemingway'in karakterleri sert olmaya zorlanır; onlar kendilerini çevreleyen dünyanın tüm gereksiz cevaplarından kaçınırlar. Durumlar öyle icap ettiğinde kendilerinden en uç cevabı beklerler: Sessiz şiddet. Şiddet anında Frederick J. Hoffman *The Mortal No*'da, insanların ne rasyonel ne de tarihsel yaratıklar olarak görev yapmadığını; kendilerini insanlığın ötesine koyduklarını gösterir.

Hemingway'in karakterlerinin ahlakı yalnızca indirgemeci değil, aynı zamanda da münferittir. Dayandıkları şeyi, diğerleriyle asla paylaşmazlar. Varoluşsal olarak yalnız kalırlar; yalnızca tehlikeli ritüellerde geçici arkadaşlıklar bulurlar. Her zaman kendilerini insan ilişkilerinin karmaşıklığından uzak tutarlar ve sosyal varlıklarını bedeninin temel fonksiyonlarına indirgerler. "Bir günü mahvedebilen tek şey insanlardır..." Hemingway böyle yazar. "İnsanlar her zaman mutluluğun sınırlayıcıları oldu; bahar kadar güzel olan birkaçı hariç."²² Onun kahramanları, yiyip içerken, sevişirken, dövüşürken uygarlığın tiz sesli beklentilerini susturur ve aklın sapkınlıkları ile kalbin hilekârlıklarından sıyrılırlar. Epiküryenizmleri bir gerçek arayışıdır ve onların devrinde gerçek utandırıcı bir dokunuştur. Gerçek, Rabelais'nin tüm dünyayı yok etmeyi önerdiği daha arzulu gününe rağmen, kendisini dışarıda bırakarak kendisini bulur.

Yeterince dışarıda bıraktığımızda hiçbir şeyle kalırız, *nada*. Bu, fiziksel bir ölüm değil, Hemingway'in kahramanlarının kaderidir. Varlık dışılığın, boşluğun, hayatın kaçınılmaz boşluğunun sembolü olarak ölüm, en cesurların dahi tüylerini ürpertir; buna intihardan başka verilecek cevap yoktur. Yaşlı

balıkçı Santiago şöyle düşünür: “İnsan yok edilebilir ama yenilemez.”²³ Fakat aslında, Hemingway’in daha önceki eserlerinde tekrar tekrar gösterdiği gibi, insan yenilebilir. Yenilenler yalnızca cesur değillerdir; bunlar unutuşun somut örnekleridir. Yine de, yenilmişler bile saygınlığa sahip olabilir. “Aydınlık ve Temiz Bir Yer”deki yaşlı adam intihar girişiminde başarısız olur, fakat “temiz bir yaşlı adam” olarak kalır. Lordun İbadetinin parodisini “ Bizim nadamız, nadada sanat yapan, nada senin ismin...” sözlerini okuyarak yapan yaşlı garson, aydınlık ve temizlik dışında her şeyi hayatından çıkaran müşterisini anlar.²⁴ Dışlama, olumsuzlamaya ait bir ilkedir ve Freud’un bize öğrettiği gibi, “Hayır” ve “Değil”in ta kendileri Thanatos’un güçlerine üstü kapalı olarak hizmet ederler. Dışlama sonunda yaşarken ölmeye yol açar, Hemingway’in kaderi yerine getirilmemiştir. Onları titiz dilin altında duyduğumuz sükûnettir.

Fakat Hemingway’in dünyasının yalnızca boş tarafını görmek yanlıştır. Onun aydınlık yerlerinde arketipik birliğin bakış açısı hüküm sürer. Karşıt güçler ortak kadere boyun eğer; düşmanlar daha derin kimliklerini keşfederler; avcı ve av birbirine karışıp kaybolurlar. Matador kılıcını saplar ve sonsuzluk içerisinde bir anda, insan ve hayvan aynılaşır. Bu gerçeklik ânıdır ve o, Hemingway’e hem aşkı hem de ölümü vurgulayan birlik sembolü olarak hizmet eder. Onun kaderciliği, kan dökmeye gösterdiği müsamaha, stoik ihtiyatı, yaratma kötülüğünden evvel, herhangi bir şahsi kaderi aşan kutsal davranışa ihanet eder. İnsan tek başına kalmak ve mücadele etmek için kaderine terk edilmiş olsa da o, kendi girişimini, olabildiğince “şansını zorlama”yı sürdürür; evrenin örtük ahengini reddederek çiğneyebilir. Doğal süreç devam eder, insan çabasının pervasızlığı, tıpkı Gulf Stream gibi: “... zaferlerimizden palmiye yaprakları, keşiflerimizin eskimiş ampulleri ve muhteşem aşklarımızın boş kondomları tek bir dayanıklı

şeye - akıntıya karşı önemsizce suyun üzerinde süzülür.²⁵ Aniden biz Hemingway'in kahramanlarının daima ortaya koyduğu bu sayılamaz, küçük çaplı büyüsel kefaret ve teskin törenlerini anlarız: Onlar, kendi kaynağında Varlığın gizli dualarıdır. Onun günahıtan arınmış karakterleri evrenin Boş, ama Tek olduğunu bilirler. Ve onlar hepsini savurdu, tıpkı bir adam gibi, ölümün ortasında bir başına bir gölge, tüm masallarımızın birleştiricisi. Hemingway kendisine şöyle söyler: "...tüm hikâyeler, yeterince sürdüğünde, ölümle sonuçlanır ve onu sizden uzak tutmuşsa o, gerçek bir hikâye anlatıcısı değildir."²⁶ Hikâye sessizlikte yatar.

IV

Hemingway'in kurgusu sessiz olmasa da sessizlik onun kurgusunda bir metafor olarak iş görür. 1926'da Hemingway Samuel Putnam'a "dili temiz bir şekilde soyun, çırlıçıplak kemiklerine kadar ayırmak için" demek ister.²⁷ Bir yıl sonra bu amacını *In Our Time*'de gerçekleştirir.

Toparlama bir çılgılla başlar: "O tuhaf şey dedi o, onlar nasıl her gece yarısı çılgık attılar. O saatte neden çılgık attıklarını bilmiyorum. Limandaydık ve onların hepsi iskeledeydi ve gece yarısı çılgık atmaya başladılar. Onları susturmak için feneri üzerlerine tuttuk."²⁸ Çılgık ve ışık, karanlık ve aydınlık: Hemingway'in üslubunun başarısı burada yatar. Aynı taslak ön ayakları kırılıp sığ bir koya atılmış katır imajıyla sona erer. Yazar şöyle belirtir: "Onun hepsi hoş bir işti. Sözcüğüm evet en hoş işti." Sonra "Indian Camp" gelir. Genç Nick Adams babasının bir Hint kadını üzerinde gerçekleştirdiği sezaryen operasyonunu izler ve kendi kocasının bedenini üst ranzada görür, ustura hâlâ elindedir, boğazı kulaktan kulağa kesilir. Hikâye uzak imajların tekrar eden seslerinin efsununda kendini çözümler.

Tekneye yerleştirilmişlerdi, Nick kış taraftaydı, babası kürek çekiyordu. Güneş tepelerin üzerinden yükseliyordu. Levrek

sıçradığında suyun üzerinde bir daire oluştuyordu, Nick elini suya uzattı. Sabahın keskin ürpertisinde bir ılıklik hissetti.

Sabahın erken saatinde, gölün üzerinde kürek çeken babasıyla teknenin kıç tarafında otururken, asla ölmeyeceğinden oldukça emin olduğunu hissetti.²⁹

Doğuma ve ölüme başlama, doğanın canlılığı, babaya güven, benliğin aldatmacaları, apayrı duygularda ve bazı kelimelerin sihirli tekrarında, “tekne”, “baba”, “sabah”, “su”, tamamen içkin kalır.

Bu sahnenin noktacılık sahnesi daha belirgin olabilir. “Cat in the Rain”de, örneğin, Hemingway şöyle yazar:

İtalyanlar savaş anıtını görmek için uzunca bir yoldan geldiler. Bronzdan yapıldı ve yağmurda parlardı. Yağmur yağıyordu. Yağmur palmiye ağaçlarından damlıyordu. Su çakıllı patikanın üzerindeki havuzlarda duruyordu. Deniz yağmurda uzun bir çizgi boyunca dağıldı ve geriye, kumsala doğru yükselmek ve yağmurda tekrar bu uzun hat boyunca dağılmak üzere geriye doğru çekildi. Otomobiller savaş anıtını geçip meydana geçtiler. Meydanın karşısında, kafenin kapı aralığında bir garson boş meydana bakarak durdu.³⁰

Bu, bir Empresyonist tarafından resmedilen bir sahnedir. Göz çerçeveyi verir; akıl geçişi sağlar; seyirci modeli yorumlar. Hemingway dikkatli bir boşluk eğilimiyle algılarımızı kontrol eder. Her olay birbirinden bağımsız olarak vuku buluyormuş gibi gözükür; her biri diğeriyle eşzamanlı gözükür. Etki anidir çünkü saftır; ardında muhteşem bir boşluk durur.

Kabalık aynı zamanda eylemin acelesini ortaya koyar. “Savaşçı”, Nick Adams’ı hareket halindeki nakliye treninden düşüren frenci ile başlar. Nick kamp ateşiyle büzülmüş yalnız bir kişi olarak yürür:

“Merhaba” dedi Nick.

Adam ona baktı.

“Bu parlatıcıyı nereden aldın?” dedi adam.³¹

Bu, şiddetin nadiren ön belirtileri olan bir dünyada insanların tanışma biçimidir. Argo terim hazırdır; konuşmacı, hayatı yüzünden okunabilecek çılgın bir ödül savaşıdır: “O tıpkı renkli macunlar gibiydi. Ölü, alev ışığına bakıyordu.”³² Darbelerden ziyade tanıtım yoluyla tahrip edilmiş savaşı, insansız arazide, herkesten öğrenerek dolaşır. Onun tek refakatçisi, o ne zaman tehlikeye yönelse sopayla ona bir tane vuran kibar Negro’dur. Hemingway’in birçok karakterinde ortak olan bu boşluk “Soldier’s Home”daki bir diğer savaşı, emekli asker Krebs’i etkiler. “Krebs, sahteliğin sonucunu deneyimlemek açısından midelerini bulandırır...” yazar kısa ve öz olarak açıklar.³³ Krebs kimseyi sevmez, hatta annesini bile; onun tek tutkusu karmaşadan kaçınmaktır. Her iki savaşı da kural tanımaz yaratıklardır, yaşamları birinci olarak şiddet, ikinci olarak ise boşluk tarafından sınırlandırılmıştır.

Bu rüya gibi durumda dahi, “Big Two-Hearted River”da, kahraman sürekli boşluk ihtimallerini duyumsar. Nick balık avlama gezilerinin törensel basitliklerinde mutlu hisseder ve yalnızdır. “Her şeyi geride bıraktığını hissetti, düşünme ihtiyacı, yazma ihtiyacı, diğer ihtiyaçlar. Hepsi onun ardında kalmıştı.”³⁴ Kamp yapar:

Şimdi işler yapıldı. Bunun yapılması gerekiyordu. Şimdi yapılmıştı. Zorlu bir geziydi. Çok yorgundu. O yapılmıştı. Kampını yapmıştı. Yerleşmişti. Ona hiçbir şey dokunamazdı. Kamp yapmak için güzel bir yerdi. Oradaydı, güzel yerdeydi.³⁵

Bu ritimler, kötü ruhları kovma ayinini akla getiriyor,

Malcolm Cowley'nin not ettiği gibi; onlar mutlu bir adamın dişlerinin derisi tarafından asılmış duygularıdır.³⁶ Tuhaf bir tehdit aklını durdurur, dolayısıyla sessizliğin sözel muadilini keşfeder. Fakat tehdidin kendine has doğası hikâyeden silinir; karanlığın güçleri yalnızca azami sessizliğin sembolünde ortaya çıkar, bataklıkta.

Bataklıkta banklar boştur, büyük sedirler yukarıda bir araya gelirler, güneş kendini belli etmez, parçalar dışında, hızlı derin suda, yarı aydınlıkta, balık avlamak trajik olacaktı. Bataklıkta balık avlamak trajik bir macera olacaktı. Nick bunu istemiyordu. O bugün akıntının daha derinlerine inmek istememişti.³⁷

Soğuk bataklık *In Our Time*'ı kuşatır. Fakat hikâyeler, donmuş havada duyulan bir zil sesini kapsar. Onların saf sesleri arasında vaka öyküleri gözlerinin önünden bir kez geçer ve asla unutulmaz. Almanların duvara tırmandıkları için enselendiği Mons'taki bahçeler; kuşkusuz düşman köprüsü boyunca sıkışık mükemmel bir barikat; altı kabine bakanı altı buçukta vurulur; Maera, boğanın boynuzları düzenli olarak onu süserken halen uzanmaktadır, yüzü kumdadır ve Nick omurgasından vurulur, bir kiliseye karşı dayanır - tüm bunların hepsi aynı berbat durumu tasvir eder. Harika bir şekilde harmanlanmış hikâye ve vaka öyküsü, ses ve görünüş aynı derin sessizlikle çevrelenir. O, korkunç gerçeğliğin sessizliğidir ve Amerikalılar tarafından bu yüzyılda yazılanların en iyilerinin koleksiyonunu yapmaya yardımcı olur.

V

Hemingway sanatı nasıl görüyorsa yaşamı da öyle görür: Kemiklerine kadar ortaya çıkarma süreci. İnsanlar tıpkı etlerini ortaya dökmeleri gerektiği gibi aldanişlarını da ortaya çıkarmalıdır. Ölümü ve sahtekârlığı "My Old Man"de babasından öğrenen çocuk şu sonuca varır: "Başladıklarında, bir

insana hiçbir şey bırakmaz gibi görünürler.”³⁸ “Onlar” çürümüş gerçekliğin temsilcileridir ve onların etkileri Hemingway’in en iyi iki romanı olan *The Sun Also Rises* ve *A Farewell to Arms*’ta hâkimdir.

The Sun Also Rises, radikal kaybediş paradigmamızda ısrar eder. Güneş, Jake Barnes gibi yılın altı ayı açık olan elektrik lambasıyla uyumaya ihtiyaç duyan karakterlerin üzerine doğar, doğar ve batar ve karanlığı dağıtmadan tekrar doğar. Bu boş arazide Fisher King’in kaderi bellidir. Onun fiziksel yarası mucizevi bir şekilde iyileşseydi, gerçekte hiçbir şey değişmezdi. “Ah Jake... biz birlikte ne de güzel vakit geçirebilirdik, “Brett sonunda böyle söyler ve daha iyi bilen Jake cevap verir, “Evet... Böyle düşünmek güzel değil mi?”³⁹ Hemingway bu romanının içine korkuyu bu soru ile zerk eder. Bu korkunun sebebi de ismi de yoktur; bu basitçe bir yokluğun varlığıdır; ve karakterlerin tek müracaat ettikleri şey ritmi, üslubu ve tahammülü keşfetmektir. Onların arasında Romero gibi en iyileri için baskı altında nezaket vardır, belki de o bilebileceğimiz tek nazik adamdır.

Tahmin edildiği gibi romanın yapısı daireseldir; tekrar başlamak için bitiririz. Karakterler de kendilerini çukur bir merkezin etrafındaki dairede biçimlendirirler, Lady Brett Ashley, onun sarkık şapkası zarif bir umutsuzluğu örter. Zıtlık, mor bir arazideki (W. H. Hudson’ın) aşağılık romantik Robert Cohn ile yaralı stoik ve gecenin ironisti Jake Barnes arasındadır. Bu kısa modern aşk hikâyesinde fahişeler homoseksüellerle dans ederler ve erkek kahramanın cinsel güçsüzlüğü kadın kahramanın aşırı cinsel arzusuyla eşleşir. Birinci Kitap’ın niteliği sürüncemede kalan bir kâbusun niteliğidir. “Gün içerisinde her şeyi sert haşlamak son derece basittir; fakat geceyin başka bir şeydir.” Barnes soğuk terler içerisinde konuşur.⁴⁰

İkinci Kitap’ta balık avlama ve boğa güreşi korkuyu saptırır, Brett Cohn ile birlikte San Sebastian’a gider; Barnes

ve Bill Gorton Burguete’de balık avlamaya giderler. Aşkın karışıklıkları gizlenir, tapınmanın aciliyeti susturulur. Barnes bir İspanyol Kilisesi’nde dua etmeyi dener: “... ve tahtanın üzerinde alnımla diz çöktüğüm süre zarfında önümde ... Biraz utanmıştım ve böylesi kokuşmuş bir Katolik olduğum için pişmandım; fakat bununla ilgili yapabileceğim bir şey olmadığımı fark ettim...”⁴¹ Roland’ın bir zamanlar hayatını Tanrı’ya, İmparatora ve Oniki Yoldaş’a adadığı Roncevaux yakınındaki soğuk memlekete işaret eder: Orada alabalık temiz akıntılarda yüzer. “Gözlerimi kapatıyorum, “dedi Jack. “Yerde uzanmak iyi hissettirdi.”⁴²

Pamplona’ya, daha alttaki kata iner, ruhsal kötürümlerin toplumu San Ferminli FERIA’da yaşamalarını almayı beklerler. Eksikliği olan tutkuyu yüzüğün *aficionados*’u (*afición* da tutku demektir) olarak bulmayı umarlar. FERIA bittiğinde Brett etrafındaki tüm erkekleri erkekliklerinden soymuştur. Romero yalnız kalır. O kendini ondan kurtarabilir mi? O yalnızca onun kalıntısını mı getirecek? Romero’nun suçu, cesareti ve nezaketi yoktur. Onun bilgisi başka bir zamandan başka bir yerdendir. O, boğanın kendi dengi olduğunu düşünür, belki de öteki benliği: “... sağ omzu boynuzların arasında önden gidiyordu, tıpkı kılıcın girdiği gibi, ve yalnızca bir an için o ve boğa bir oldular... Sonra biçim bozuldu.”⁴³ O, kendisini küçültmeden ringde Brett’e saygı duyabilir. Fakat ona boğanın kulağını teklif ettiğinde, onu yatak masasının çekmecesinde unuttur. Brett ve Romero’nun gerçekten buluşmayabilir, tıpkı Brett ve Barnes arasında olmadığı gibi. FERIA kötü bir rüyaya dönüşür; karakterler dağınık.

Azalan devir Üçüncü kitapta tamamlanmaya yaklaşır. Brett, “fahişe olmamaya” karar verir ve Romero’yu serbest bırakır. “Bu, Tanrı yerine sahip olduğumuz bir çeşittir,” Madrid’de onun yanına doğru aceleyle hareket eden Jake’e durumu açıklar.⁴⁴ Ona göre, Brett’in fedakârlığı sahibidir; çünkü bedelini

ödemmiştir. “İyi olan her şey için bir şekilde para ödedin... İster onlar hakkında bir şeyler öğrenerek, isterse deneyimleyerek, şansını deneyerek ya da parayla,” Jake inanır.⁴⁵ Herkes öder. Bazıları, tıpkı yaşlı Count Mippipopolous gibi cesurca öder, bazıları ise berbat bir şekilde öder. Fakat ödeme her zaman azaltmadır, yoksun bırakmadır; nihayetinde vücut iskelet üzerinde daha sıkı bir biçimde büzülür. Ölüm karşısında en iyileri yaşamlarından vazgeçer ve hiç kimse daha fazla ödemeyi teklif edemez. Tıpkı romanda bir karakterden ziyade bir sembol işlevi gören Romero gibi. Onun varlığı *The Sun Also Rises*’taki önemli kavrayışı canlandırır: Yalnızca ölüme karşı çıkışta hayat anlam kazanır ve korkusunu yitirir. Bu sert paradoksta, korku aşılr.

A Farewell to Arms’ın temel düşüncesi korku değil, lanettir. Dünya ayırım yapmaksızın herkesi kırıp geçer ve ölüm sürekli bir yağmur gibi yeryüzüne düşer. Ölüm savaşta gelir, “aniden ve nedensizce”; ve o, barış içinde, doğum yapanlara gelir: “Zavallı, zavallı sevgili Cat. Ve bu senin birlikte uyumak için ödediğin bedeldir... Bu insanların birbirini sevmek için sahip olduklarıdır.”⁴⁶ Doğa kendi nihai birliğini çürümede bulur.

Fakat bir de aşkın birliği vardır. O muhteşem çürüme dairesi içinde, iki âşık el değmemiş olarak kalmak için çaba gösterirler: “... yalnızca biz ikimiz varız ve diğer tarafta da dünyada geri kalan herkes var. Şayet bir şeyler aramıza girerse gideriz ve sonra onlar bizim olur.” Catherine, Frederic Henry’e böyle söyler.⁴⁷ Orada iki kişi yoktur, yalnızca bir kişi vardır. Catherine’in söylemeyi sürdürdüğü gibi: “Artık hiçbir ben yok. Yalnızca sen ne istersen...”⁴⁸ Fakat çürüme dairesi daralır. Gerçekten “savaşı bırakmak için” hiçbir yer yoktur, Catherine’in Frederic’e hatırlattığı gibi; onların İsviçre’deki “ayrı barışı” yalnızca daha büyük bir biyolojik savaşın parçasıdır. “Evlenmeden önce savaşıacaksınız,” Hemşire Fergus âşıklara seslenir. “Sonra öleceksiniz. Savaşmak ya da ölmek. Bu insanların yap-

tığı şeydir. Onlar evlenmezler.”⁴⁹ Catherine, tabii ki ölür. Aşk da kendi birliğini lanette bulur.

İtalya dağlarında, “pitoresk cephede” savaş tarihe bir işaret koyar gibi görünür. “Belki de artık savaşlar kazanılmazdı,” Henry merak içindedir. “Belki sonsuza dek sürecekti.”⁵⁰ Daha kesin olan şey savaşın insanoğlunun ortak deneyimini çürütmesidir. Meşhur pasajında Henry şöyle söyler:

Ben her zaman kutsal, görkemli, fedakârlık belirten sözcüklerden ve beyhude laflardan utandım... Duymaya katlanamayacağınız birçok sözcük vardı ve sonunda yalnızca yer isimleri saygınlık kazandı. Bazı sayılar ve bazı tarihler de aynı durumdadır ve bunlarla birlikte senin yer isimlerine dair söyleyebileceklerin bir şey ifade ederlerdi. Zafer, onur, cesaret ya da kutsamak gibi soyut sözcükler, somut köy adlarının, yolların sayılarının, nehirlerin isimlerinin, alayların sayılarının ve tarihlerin yanında ağza alınmazdı.⁵¹

Evrensel şiddet, dili, sessizliğe zorlar; karakterlerin umumi ve kişiye özel kaderleri yakınlaşır. Roman buna uygun olarak apokaliptik bir imajla son bulur. Frederic Henry, kamp ateşinin içine attığı karıncalarla birlikte sürünen bir kütüğü anımsar. “O anda düşünmeyi hatırladım,” der, “dünyanın sonuydu, mesih olmak ve ateşi söndürüp kaldırmak ve karıncaların toprağa inebileceği yere fırlatmak için muhteşem bir şanstı.”⁵² Fakat mesih yalnızca karıncaları şarapla haşladı ve onlar helak oldular.

Fakat *A Farewell to Arms*, kendi korkunç ısrarlarından daha zengindir. Rinaldi, Ferguson, ordu rahibi, Stasa’daki barmen, hepsi inatçı yaşamlarına sıkı bir bağlılıkla hareket ederler. Yapmacık görünen, tuhaf bir biçimde gerçek dışı olan Catherine Barkley sonunda kendi örtük histerisini bilincimize dayatır ve ölümden saygınlık kazanır. Henry, Hemingway kahramanı olarak kalır, kısa ve özdür, trajedisi kaçınılmazdır.

Fakat Hemingway'e göre roman bize, toprağın insandan daha bereketli olduğunu hatırlatır. Roman mevsimleri içine çeker; mekânlara sert dokunuşlar yapar. Güneşin altındaki beyaz çakıl taşlarını ve mavi suyun kanalda hızlıca hareket ettiğini görüyoruz. Gece hava soğuduğunda titriyoruz ve sonraki gün yağmur yapmaya başlıyor. Yine de ölümün sınırlılığı, tepkimizi kısıtlayarak bitirir. Ambulansta yaralı olarak yatan Frederic Henry gibi, ölü bir askerin kanını, "güneşin batışından sonra bir buz saçağından" damlar gibi hissediyoruz. O her zaman tenimizin aynı noktasına damlıyor.

Hemingway'in sanatının önemli bir safhası *A Farewell to Arms* ile kapanır. *Men Without Women* hikâyeleri, daha önceki parçalardan farklı olarak, Carlos Baker'ın "en iyi sanata gözlemlenmiş eylemde yer alan mutlak doğru tanımlama ile ulaşacağımız varsayımı" olarak tanımladığı "kinetografik hile" ile suçlanamaz.⁵³ Fakat onların derinliğine özveri veya kayıpla ulaşılır: Hemingway dışlama titizliğini yitirir ve duygusallığını bırakır. Yine de bu koleksiyon "The Undeafed" gibi klasikleri içerir. Yine de Hemingway, sözcüklerin kamusal alana ait olduğunu bilir: Gizli dünya sübliminal bir dil gerektirir. Bu, "The Killers"taki kötülüğü taşıyan dildir. Aynı zamanda "Hills like White Elephants"taki aşkın ölümünün dilidir:

"Onlar beyaz filler gibi görünüyor" dedi kız.

"Bir tane bile görmedim," adam birasını içti.

"Hayır, görmezsiniz."⁵⁴

Bu diyalog Samuel Beckett tarafından oluşturulmuş olabilir. Burada bir kez daha, "In Another Country"nin muhteşem açılış cümlesindedir: "Sonbaharda savaş hâlâ oradaydı, fakat biz artık ona doğru gitmiyorduk." Unutulma tehdidi, imkânsız biçimin içinde sentaksa baskı yapar.⁵⁵ "Now I Lay Me"nin anlatıcısı, ipek böceklerinin dişlemelerini dinleyerek

karanlıkta uzanır; ruhu kendisini terk edecek korkusuyla gözlerini kapatmaya cesaret edemez. Hemingway'in ikilemi de neredeyse aynıdır: Karanlığı dile getirmektense, artık onu görmezden gelmeye cesaret eder. Boşluğun gerilimi, onun sanatını sessizleştirir.

VI

Hemingway'in sanatında sessizlik yalnızca bir metafor değil; aynı zamanda onun şekli mükemmelliğinin, bütünlüğünün de kaynağıdır. O, erdemini, *areté*'sini otuzlarında kaybetmeye başlar ve onu asla tamamıyla geri kazanamaz. Edmund Wilson, Hemingway'in o dönemde "kasten kendini-zehirlenmeye" yenik düştüğünü söylerken haklıdır.⁵⁶ Bay Frazer'ın "The Nun, the Gambler and the Radio'da açık bir biçimde yansıttığı gibi, insanların afyonu seks, ekmek ya da din olarak tanımlanabilir. Fakat korkularından dolayı acılar içinde olan Bay Frazer'ın kendi afyonu nedir? Yerine göre kumarbazın cesareti ya da rahibenin inancı, o karanlığın içinde düşünce-sizliği fısıldayan bir radyodur.

Bu hikâyeyi içeren *Winner Take Nothing*, Amerikan hayatının groteskliğini açığa çıkaran diğer hikâyeleri de içerir. "The Light of the World"ün devasa fahişeleri, "God Rest You, Merry Gentlemen'da hadım edilmek isteyen fanatik dindar, "Homage to Switzerland'daki absürt turistler, "Wine of Wyoming'deki Yasaklama için mücadele eden yaşlı Fransız çift, zaman müşterek olmadığında ruhun altüst oluşunu ifade eder. Hemingway kendisini sosyal gerçekliği kabul etmeye zorlar ve istemeden de olsa topluluk fikrini kabul eder. Onun eserlerine yabancı olan yeni bir keskinlik, hikâyelerini sarsar; bir çeşit iğrenme duygusu toplum ve birey arasında tereddüt eder. Hemingway, "Aydınlık ve Temiz Bir Yer" ya da "A Way You'll Never Be'deki esas biçimine döndüğünde, üslup bir kez daha anlaşmasını yapar ve çılğınlar gibi şarkı söyler. Sonraki

hikâye, top mermisinin şokundaki haliyle Nick Adams'ın portresini çizer; “bir tür ılık olmaksızın uyuyamaz.” “Bu, şu an benim sahip olduğum her şey,” bir diğer subaya böyle açıklar.⁵⁷ Bir sonraki anda, Nick salkım ağacıyla ilgili söylenir ve sessizce mırıldanır: “Ve orada oldukça tuhaf biçimde üzerinde kuş tüyleriyle Gaby Delys vardı, bana bir yıl önceki tadada bebeğimi hatırlattın, tadadayı tüylü, tüysüz bilmekten hoşlandığımı söyledin...”⁵⁸ Bu hâlâ korkusunu gizleyen Hemingway'dir, öyle bir korku ki kusursuz “The Short, Happy Life of Francis Macomber”da hâlâ sanatsal bir biçimde üstesinden gelebiliyor.

Fakat ona karşı utanç verici kanıt artar. *To Have and Have Not* 1937'de çıktığında, solcu eleştirmenler bu eseri, Hemingway'in Marx'a göre hakikate geri dönüşünün kanıtı olarak alkışlarlar. Esas anlatıcı tarafından işaret edilen sosyal soru şudur: Cesur bir adam, Harry Morgan, nasıl kanun kaçağı haline gelir? Romanın altplanları yapışkandır ve politika, finans, eğlence ve edebiyat dünyasından birçok pis ve zalim figürle ilgilidirler, onların basit yolsuzlukları kahramanın şiddeti ile çelişkiye düşer. Söylemeye gerek yok, okur yalnızca Harry Morgan'ı görür.

Morgan, D. H. Lawrence'ın Amerikalı imajına uygundur, “sert, yalnız, stoik ve katil.”⁵⁹ İri yarı, sarışın eşi Marie, onun şehvet düşkünü karakterlerine de şahitlik edebilir. Morgan, ailesine iyi bakan biri olsa da kimseye bağlı değildir. Hızlıca hareket eder ve onun hareketleri hiçbir ahlaki ya da politik projenin parçası değildir. O bir yaşamda kalma ve *cojones* sorunudur. Yani, kendisine olduğu gibi başkalarına karşı da merhametsizdir, uygarlıkta kalmak yerine doğada kalır. İnsanın kendi saygınlığından Depresyon yüzünden mahrum kaldığı gerçeği, Florida Keys'te turistler için oda yapmak adına Büyük Deniz Kabuklarının aç bırakılması ya da emekli askerlerin hükümet tarafından bir kasırgada ölüme terk edilmesi, onun korsanlarının bakış açılarıyla pek de ilgili görünmemektedir.

Hemingway, karakterinin bu çıkarımlarından kaçınır. Roman boyunca Morgan, zamanın ethosu tarafından ona empoze edilen imajdan kahramanca kaçır. “Şimdi (italikler benim) sana pek şans vermezler,” der Morgan.⁶⁰ Hemingway “onlar”ın asla bunu yapmadığını çok iyi bilir. Ve Morgan da bilir. Kübalı gangsterlerden biri devrimde terörizmin gerekliliğini ona öğretirken, Morgan sessizce sigara içir:

Devrimini s...m. Çalışan insana yardım etmek için o, banka soyar ve kendisiyle çalışan bir arkadaşını öldürür ve sonra ona hiçbir zarar vermeyen zavallı Albert’i öldürür. Öldürdüğü çalışan bir adamdır. Ailesiyle... devrimleriyle cehenneme.⁶¹

Kaçınılmaz hesaplaşma gelip çatar. Kübalılar hepsini tek başlarına öldürürler; Harry Morgan kokpit katında, kendi kanının oluşturduğu havuzda uzanır. En meşhur dizelerini sayıklayarak söylenir: “Tek başına bir adam yok. Şimdi hiçbiri yalnız değıl... Nasıl olursa olsun yalnız bir adamın hiçbir lanet olası kanlı şansы yoktur.” Hemingway ekler: “Gözlerini kapattı. Onu dışarı almak uzunca bir vaktini aldı ve bunu öğrenmek onun tüm yaşamına mal oldu.”⁶² Aynı zamanda okurun buna inanması da bir ömrünü alabilir. Morgan’ın kanlı konuşması, bazı anlaşılmaz Jakobon oyunlarında ölümün pençesinden zorla almanın pişmanlığından daha az ikna edici görünmektedir. Nihayetinde Morgan’a yetmeyen “ölümlü karşılıklılık”ın gücü değıldir, fakat basitçe her iki kolunu kullanmaktır. *To Have and To Have Not* başarısız olur çünkü Hemingway’in esas görüşü onda, yalnızca duygu olarak hissedilen bir ideolojiyle çarpışır. Romanın biçimi, anlatıcının odağı genişletme, dayanağını değıştirme ve berbat bir şekilde bakış açısını değıştirme noktasındaki gerginliğini yansıtır.

Aynı çarpışma durumu, *The Fifth Column* oyununda

kasten çözümlenir; onun kahramanı aşk yerine adaleti seçer. Karşı casusluk ajanı olarak Philip Rawlings'e güvenmek zordur ve kızı Dorothy, yalnızca bir model olarak geliştirilir. Aşk ve seks dışında ne sunabilir ve Philips'in ifade ettiği gibi o, "kendisi için çok fazla bir bedel ödemeniz gerekmeyen bir mal"dır.⁶³ Philip'in kendisi ikili kişiliğinin tadını çıkarır. Gün boyunca sert, hareketli veya aktiftir; çünkü Kral Yandaşlarına bir sebep gerekebilir. Geceleyin, alıngan, savunmasız ve "kokokorku" ya da "süper korkular"dan muzdariptir. Derinlerde o, hâlâ, kendisini canım akıl sağlığının üzerinde tutan, histerik bir Hemingway kahramanıdır. Philip'in yaşamındaki gerilim dışsaldır. Hiçbir gerçek seçeneğe karşı çıkmaz ve metresi ona bir fikir, etsiz bir cazibe unsuru olarak, hizmet eder. Hemingway'in kendisinin önsözde ortaya koyduğu gibi, "Onun içinde (oyun) Dorothy isimli bir kız vardır; fakat onun ismi Nostalgia da olabilirdi."⁶⁴ Böylece melodram, kendisini alegoride açığa çıkarır.

Çanlar Kimin İçin Çalıyor daha ciddi okunabilir. O, Hemingway'in romanları arasında en geleneksel, en romansal olanıdır. Şiddeti bir bağlamda vermenin peşindedir, onu kamusal bir motifle görevlendirir.

John Donne'dan sonra tartışılan başlıkta hiç kimsenin, sonuna dek, tamamıyla bir ada olmadığını tartışan, Jordan'ı başkalarına hizmet etmeye yetecek kadar yaşamı olduğunda intihara sığındığı için reddeden bu kitap, kendisini, insan dayanışması adına ortaya koyar. Savaşta insanlar kendilerini benlikten kurtarırlar. Muhalif Pablo bile firarına son verir çünkü yalnızlığı dayanılmaz hale gelir. Aşkın kendisi tamamen bireyselliği durdurur; Jordan Maria'ya der ki "Seni, özgürlüğü ve haysiyeti, çalışan ve aç olmayan insanları sevdiğim gibi seviyorum."⁶⁵ Ve Madrid'deki Uluslararası Tugay'ın karargâhında Jordan Chartres Katedrali'nin devasa camlarından gelen ışığın verdiği hissi anımsar.

Fakat bir kez daha, romanın hareketi karmaşılaşır, hatta belirgin temanın altı oyulur. Gaylord'da dedikodu yapıp tartışan Komünistler, Cumhuriyet'in askerî güçlerine engel olurlar. Romanın en korkunç sahnesi Pablo'yu çalışırken, köylü faşistleri iki sıra dizilmiş tuzak ve gürzlerle silahlanmış sarhoş köylüler üzerine saldırmaya zorlarken gösterir. Ve Jordan -öldürdüğü adamlar arasında kaçının gerçekten faşist olduğunu merak eden- romanın sonunda dikkatli ve insancıl bir subay olan Lieutenant Berrendo ile makineli tüfeğin görüş alanı içinde bırakılır. Köprü yok edilir, ama faşistler savaşı kazanır.

Esasen romanın merkezine doğru hareket ettikçe, Hemingway işareti daha da tanıdıklaşır. Jordan Marksist değildir. "Sen Yaşama, Özgürlüğe ve Mutluluk arayışına inanıyorsun. Çok fazla diyalektik ile kendini kandırma," kendisini uyarır.⁶⁶ İnsanların yalnız bırakılması gerektiğine inanır. Devrimci ve vatansever klişelerden zihnini temizlemek için sevmek ister. "İtidal, itizalin düşmanıdır," sonucuna varır.⁶⁷ Düşünce konusunda dikkatlidir: "Şimdi düşünmeyi bırak," der; "Kendine yalan söyleme... Ya da edebiyatı bunun için kullanma. Çoktan beridir sen bununla lekelenmiş." ⁶⁸ Tehlike durumunda Jordan, Amerikan İç Savaşı'nda bir gerilla savaşçısı olan büyükbabasını arar - baba, kendisini vuran bir "ödlek"tir! Yavaş yavaş şahsi motif, geri kalanla yer değiştirir; yine Pilar'ın hiç kimsenin asla unutamayacağı şekilde tanımladığı ölümün iğrenç mevcudiyetinde yalnızızdır.

Romanın tam merkezinde aşk ve ölüm zamansız şimdide eriyip birbirine karışır. Maria, Robert'tan ayırt edilemez hale gelir. "Kalbimi, kalbin olarak hissedemiyor musun?" diye sorar ve o da cevap verir, "Evet, hiçbir fark yok."⁶⁹ Her ikisinin hayatı da her zaman "Şimdi, *ahora, maintenant, heute*"dir.⁷⁰ Aşk ve Ölümle yaratılan şimdi, tüm hafızayı ve koşulları yiyip bitirir. Şimdi, orgazmda infilak eder:

Şimdiye sahiplerdi ve önce ve sonra ve şimdi ve şimdi ve şimdi. Ah, şimdi, şimdi, şimdi, yalnızca şimdi ve en önemlisi şimdi ve başka şimdi yok ama sen şimdi ve şimdi senin peygamberin... sadece bir tanesi, bir başkası değil yalnızca şimdi, tek, akan şimdi, başlayan şimdi, giden şimdi, dönen şimdi, yükselen şimdi, uzaktaki şimdi, şimdi tüm yol, tüm yolların hepsi şimdi; tek ve tek tektir, tektir, tektir, tektir hâlâ tektir, hâlâ tektir...⁷¹

Safça, absürtçe Hemingway'in bütüncül bakış açısını ortaya koyan bu pasajda, üslup karşı-üsluba, sessizliğe doğru, romanın tekrar ve tekrar ve yine tekrar etrafında döndüğü noktaya doğru ilerler. Romanın ilk ve son cümleleri, Robert Jordan'ın sevdiği ve öldüğü ormanın çam iğneleriyle kaplı zemininin çevresini dolaşır ve orada buluşurlar.

Karakterlerinin ve olaylarının çokluğuna, toprak zeminine ve mevcut referansına rağmen *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* Hemingway'in orijinal bakış açısında sadık kalır. Jordan kâbuslarını işgal etmiştir ve yıldızların altında uyuyabilir. Fakat onun sözleri, yine de, ölüme olan sadakate minnettardır. Şayet, o dünyada Barnes ya da Henry'nin kıskanabileceği bir kendinden eminlikle, saflıkla ilerlerse, bunun nedeni Jordan'ın harekete geçebilmesidir: O öldürebilir. Roman ne zaman açık hale gelse, önemsiz ya da ayrıntılı bir hal alır; Jordan'ın düşünceleri gülünç olabilir. Yine de bu kurgunun sanatında hiçbir çelişki bulunmamaktadır, yalnızca laf kalabalığı ve duygusal fazlalıklar vardır.

VII

Irmağın Geçmek genellikle eleştirmenleri feryat ettirir. Acılı, üzücü ve acımasızca kontrolsüz bir romandır. Hemingway'in hayatındaki takıntılar, şimdi de sanatını alt üst eder, ve onun indirgemeci eğilimleri, ölüm hazırlığında açıkça kendilerini

belli ederler. Colonel Cantwell ölümcül bir kalp krizini bekler; çünkü deneyimi onunla anlaşıır. “Sen yaşlandığında her şey daha da ufalıır,” der.⁷² Yalnızca hayatın neden olduğu bu sakatlanmışlıkla ilgilenebilir: “... Gerçek duyarlılığı ve aşkı orada olanlarda ve oraya yeterince uzun süre gidenlerin aldığı kınamalarda hissettin.”⁷³ Keskin kenar hâlâ hissedilebilir. “Her gün bir düş kırıklığı,” der Renata ve Cantwell yanıtlar: “Hayır. Her gün yeni ve güzel bir hayal. Fakat bu hayalle ilgili sahte olan her şeyi tıpkı keskin bıçaklı bir usturayla keser gibi kesip çıkarabilirsin.”⁷⁴ Ve böylece Cantwell alay eder ve öfkeli, buruşmuş kalbiyle dünyaya sövüp sayar ve boş yere, öfkesini sevgiye dökmenin peşindedir. Fakat onun asıl tesellisi boşluktur. Renata’nın yanında uzanırken hiçbir şey hakkında düşünmemeye çalışır, “tıpkı birçok zamanda ve yerde hiçbir şey hakkında düşünmediğı” gibi.⁷⁵ Kendinden geçmek yerine, “diğer kardeşinin uykusu”nu resmeder. Hemingway’in sessizliğe dair bildiğı her şey bu romanda, kendine acıma ve bayağı öfkeyle tahrif edilmiş olarak ortaya çıkar. Dil, patolojinin altında çökmeye başlar.

Hemingway’in son durağı, *Yaşlı Adam ve Deniz*, biçimini, eski zamanların kıssalarından, onların fantastik gerçekliğinden alır. Santiago, zapzayıf, yoksul ve yalnız bir yaşlı adamdır. Sandalının yelkeni un çuvalı ile yamanmıştır ve o, “kalıcı bir mağlubiyet bayrağı” gibi görünür.⁷⁶ İç yaşamı sade hayallerle sınırlıdır: “Yalnızca şimdiki mekânları ve kumsaldaki aslanları hayal eder.”⁷⁷ Yemek yemekten sıkılır; bir su şişesi onu ayakta tutar. Denizde konuşmak gereksizdir ve Santiago, kendisine nadiren hitap eden kanunlara saygı duyar. *La mar* orijinal haliyle kalır, bereketli sessizlik. İndirgeme şimdi şuna yol açar: “yabancı bir yaşlı adam”, düşünmeyen fakat yalnızca tahammül eden bir Benlik imajı.

Santiago’nun tek bir kaderi vardır ve o da büyük balıktır, kendi Öteki Benliği. Büyük atlantik kılıçbalığına acır, ona katılır:

Onun (atlantik kılıçbalığının) seçimi tüm kapanların, tuzakların ve ihanetlerin ötesinde karanlık derin sularda kalmaktı. Benim seçimimse tüm insanlardan öteye oraya gidip onu bulmaktı. Dünyadaki tüm insanlardan öteye. Şimdi birbirimize katıldık ve öğleden beri birlikteyiz. Ve her ikimize de yardım edecek kimse yok.⁷⁸

Balık ve Santiago'nun yaralanmış iki eli üç kardeş yapar, birdeki üçlem. Üç gündoğuşu dayanılmaz çabaya şahitlik eder. "Gel ve beni öldür," Santiago nihayet nefes alır. "Kimin kimi öldürdüğünü umursamıyorum."⁷⁹ Balık sonunda sandala kayışla bağlanır, onun ölü gözleri "geçit törenindeki aziz"ın gözleri gibidir ve balığın tutkusu adam tarafından paylaşılır; çünkü köpekbalıkları onun soylu bedenine çarpmaya başlar. Santiago meşe palamudunu yokuş yukarı omuzlayarak yalnız başına kulübesine geri döner, kollarını uzatmış, avuç içleri yukarı dönük yüzünün üzerine uyur. Uyuyan Santiago'nun kanayan ellerinin üzerinde yalnızca bir oğlan çocuğu, Manolin, vardır. Kumsaldaki büyük iskelete bakan kadın bir turist, şöyle söyler: "Köpekbalıklarının bu denli biçimli kuyrukları olduğunu bilmezdim."⁸⁰ İroni içinde ironi: Köpekbalıkları omurgasız bir türdür.

Bu basit bir fabldır, sahne sadeleştirilmiştir. Tek, protagonist kahraman önümüzde durur. Onun trajedisi, transgresyonun klasik trajedisi gibi gözükür. Santiago çok uzağa gittiğinden ve "şans"ı tarafından zorlandığından korkar. Kutsal duygusu onu itiraf etmeye teşvik eder: "Yıldızları öldürmeyi denememize gerek olmadığı için mutluyum."⁸¹ Açıkçası Hemingway, insan durumunun en basit, en evrensel ifadesini tahlil eder. O halde onun hatası nerededir?

Bu daha çok sinir bozukluğu değil mi? Hemingway daha önce elde ettiği deneyimin sınırlarından, daha derin bir şiddet ve kötülük bilgisinden geri durur. Lear'ın acı fincanından tat-

tıktan sonra, ihtiyarlık zamanlarının asil bir fantezisini kurar. Köpekbalıkları balığı yer ve Santiago'yu yenerler - denizde köpekbalıkları var. Kötülükleri tamamen dışsal gözüktür. Fakat Hemingway köpekbalıklarının aynı zamanda zihnimizde bulunduğu bilir. Şayet yıkımın nedenleri sadece tesadüfi olsaydı, adamın kaderi yalnızca absürt olurdu. Fakat Hemingway, şiddetin hem özgürlük hem de gereklilik ile ilişkisi olduğunu ve esas korkunun onun içindeki boşluğa tekabül ettiğini bilir. *Yaşlı Adam ve Deniz*'de buna dair yalnızca bir işaret vardır. İşte ilk köpekbalığı korkunç Mako'nun ortaya çıkışı:

Bu köpekbalığı tesadüfi olarak ortaya çıkmış değildi. O denizin derinliklerinden geldi, öyle ki koyu renkli kan bulutları derin denizde oluştu ve dağıldı. Öylesine hızlı ve dikkatsizce ortaya çıktı ki mavi suyun ve güneşin yüzeyini yarıp geçti.⁸²

Ama Hemingway bu işareti kaybeder. Dil bocalar ve kaçınılmaz bir tanımlama yerine biz şuna benzer kelimeler algılarız:

Umut etmek aptalcadır, diye düşündü. Aynı zamanda bunun bir günah olduğuna inanıyorum. Günah hakkında düşünmeyin, diye düşündü. Şu an günah dışında yeterince problemimiz var. Bir de onu anlamıyorum zaten.

Onu anlamıyorum ve ona inandığıma emin değilim. Belki de balığı öldürmek de bir günahtı. Sanırım, beni diri tuttuğu ve birçok insanı beslediği için yaptım. Ama sonra her şey günah. Günah hakkında düşünme. Bunun için çok geç ve bunu yapmak için para alan insanlar var. Bırak onlar düşünsün.

Ve sonrasında, balık yarı harap haldeyken:

“Yarım balık” dedi. “Olduğun balık. Çok uzağa gittiğim için üzgünüm. İkimizi de mahvettim. Ama bir sürü köpekbalığı öldürdük, sen ve ben, ve pek çoğuna da zarar verdik. Kaç tane öldürdün, yaşlı balık? Üzerindeki mızrağı boşa taşı mı yorsun.”⁸³

Dil, manerizme dönüşür; sessizlik kendisinin parodisi haline gelir. Son derece muhteşem diyebileceğimiz Kübalı yaşlı balıkçının durumu, insan durumunun sembolik yükünü taşımakta başarısız olur. Üslup çok az bir şeyi elinde tutsa da hâlâ onu zapteder.

VIII

Ernest Hemingway’in kara paradoksu aynı kalır: Kendi bakış açısına ihanet etmeden ölümün, deliliğin ve boşluğun suskunluğundan sapamaz. Eleştirmenler, Hemingway’in düz yazı kurgusuna verilebileceğine inandığı “dördüncü” ve “beşinci” boyutlara dair yorumda bulunurlar.⁸⁴ Ölümün, aşkınlığın ve mistik şimdinin boyutlarını önerirler. Bu başlıklarla bazı ilişkilere dayanan sessizlik, onun nesrine eklenmiş bir boyut olarak düşünülebilir. O boyutta, seçkin bir öfke ve Hemingway’in bütüncül takıntısı en iyi ifadelerini bulurlar.

Fakat bu sessizliğin içinde belki de bazı zaaf lar vardır ve bunlar kabul edilmelidir. Duyguların kasti bir biçimde kısıtlanmasını, sıkıca kavramanın sıklığını gizler. Bildiğimiz gibi Philip Young bu davranışı Hemingway’in Fossalta’da aldığı yaranın travmasına ve Fenichel tarafından “ilkselleştirme” olarak nitelendirilen devamındaki sinirsel bozukluklara bağlar.⁸⁵ Her şey basitleştirilmelidir. Her şey basitleştirilmeli ve tekrarlanmalıdır. Ömrü boyunca Hemingway, varlık korkusunu yenmek için üç kıta boyunca yollarını iki katına çıkardı. Onun tekrarlama zorunluluğu, sonraki işini ilkinin parodisine dönüştürmektir.

Deha illeti üzerine konuşmamız gerek. Hemingway'in yaşamını harap eden şey her ne olursa olsun, hangi delilik sonuna dek yolunu bulursa bulsun, o yine de özgün bir edebî üslup yaratmayı ve tüm dünyayı kıskançlığa ve gıptaya zorlayan bir hayatta kalma biçimini ortaya koymayı başarır. Kendi sınırına yaklaşan edebî imgelemin kısa bir hikâyesini, nihilizme karşı çaba gösteren, yalnızca bilincin ortaya çıkarabileceği bilincin kısa bir hikâyesini de sunar. Onun eserinde, edebî ifade kıyıya yaklaşır; dil ifadenin ilgasını işaret eder. Minimal bir beyan Hemingway'in dünyasını deliliğe karşı birlikte tutar. Kafka için hazırlanıyoruz. Edebiyatın eski bir boşluğun modern bilgisi içinde kendisini nasıl kahramanca saflaştırmaya başladığını görebiliyoruz. Çıplak Orpheus şiddetin o muhteşem, boş mekânına girer.

IV. BÖLÜM

KAFKA: Belirsizliğin Hükümranlığı

*Tüm bu kısa hikâyeler gerçekte sadece anlaşılmaz olanın
anlaşılmaz olduğunu söylemek üzere yola koyulur ve biz bunu
zaten biliriz.*

Franz Kafka, “On Parables”

I

Franz Kafka bize, edebiyatın gizli sembolünü sunar. Bir yüzyıl içinde ikinci kez ayağa kalkmak üzere dünyanın çöküşünden on beş yıl önce, soyunun kendi tarihindeki en kötü soykırımını yaşamasından evvel, 1924’te ölür. Fakat biz ancak şimdi onun belirsizliklerinin ağırlığını, hâkimiyetini hissetmeye başlıyoruz. Sürekli olarak onun eserine yeniden dönüyoruz. Camus şöyle der: “Kafka’nın sanatının tamamı okuru yeniden okumaya zorlamaktan ibarettir.”¹ Belki de biz, daha önceki belirsizlikten kurtarmak üzere de esere tekrar döneriz. 1946’ya kadar tam manasıyla baskısı bulunmaz. Aynı yıl New York’ta tekrar basılan Alman edisyonu en azından korkunç imajı ile dünyanın karşısında durur. Kafka modern edebiyata bir söylen-ti olarak girer ve orada kendisini bir gizem olarak devam ettirir.

Hemingway’den on altı yıl önce doğan Kafka yine de edebî kesintinin bir sonraki evresine aittir. Her iki yazar da karakter ya da biyografi anlamında pek fazla ortak noktaları

bulunmasa da, Amerikalı ve Çek ortak eğilimler gösterirler: Dramatik bir ekonomi ustalığı, tam bir eksiklik dehası. Her ikisi de evlerini boşlukta inşa ederler. Belirsizliğin daha sert bir biçimini sunan Kafka'dır ve modern duyarlılığın parçalanışını daha derin bir noktada ifade eder. Bu aşamada o, birbirine benzeyen Sürrealistler ve Varoluşçular'dan öndedir ve bizi Genet ile Beckett'e hazırlar. Marksist eleştirmen Georg Lukács Kafka'da realizmin sonunu ve Batı'nın lanetini görür. Lanet imajları feleğin kapılarını kapatabilir.

II

“Şayet ruhların göçü diye bir şey varsa, ben henüz en alt basamakta değilim.” Kafka *Günlükler*'inde not eder. “Benim hayatım doğumdan önce bir tereddüttür.”² Yine de 3 Temmuz 1883'te, beş çocuğun en büyüğü olarak Prag'da dünyaya gelir. İki erkek kardeşi, onu ebeveyn otoritesinin ağırlığına katlanmak üzere terk ederek çocukken ölür; üç kız kardeşi ise daha küçüktür. Annesi, bilginlerin ve hayalperestlerin soyundan gelen bir Löwy'dir. “İbranice'de benim adım Amschel, tıpkı annemin anne tarafından büyük babası gibi,” Kafka bir gurur belirtisiyle özür diler.³ Bir kasabın oğlu olan babası pratik, zorba ve kendini övmeyi seven bir adamdır. Hermann kadın kıyafetleri üzerine başarılı bir iş kurar ve şirketinin kırtasiye malzemelerinin üzerine küçük bir kargayı -Çekya'da *kavka*'nın anlamıdır- kabartmalarla süsler.

Baba belki de Kafka'nın en korkunç keşfidir. Onu, Kafka'nın 1919'da yazdığı alışılmışın dışında “mektup”ta oğlunun gözünden görürüz ve o mektup baba yerine anneye gönderilir. *Dearest Father* hafızada, sitemde ve kendini çürütme noktasında bir uygulamanın kanıtıdır. Yazar, dışarıda geceliği içerisinde, ufak bir haksızlık uğruna sürgününü anımsar. Babasının bir banyo küveti içerisinde onun üzerinde yükselen uzun, geniş, çıplak görüntüsünü hatırlar. Şöyle yazar: “Bir çocuk olarak

dışarıdan bana söylenen her şey kesinlikle semavi bir emirdi.”⁴ Annesi ona göklerin müttefikî gibi gözükür; hiçbir yardım teklif etmez. Küçük Franz, özgüvenini sınırsız bir suçluluk duygusuyla değiştirir. Böylece çocukluk mecburiyetleri sonsuz bir mit haline dönüşür.

Franz, Prag’ın Eski Kent’indeki katı görüşlü Alman okullarına girer. Her hata, suçunu pekiştirir. Edebî eskizlerini bir sır gibi saklar. 1902’de Alman üniversitesine girer ve hukuk okumaya başlar. Kafka’nın tavrı neredeyse “Talmudik” gibi görünse de o, özneye karşı derin bir nefret ortaya koyar. “Mutlak doğruluk onun karakterinin en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biriydi,” arkadaşı, biyografi yazarı ve vasi iyi kalpli Max Brod böyle yazar. “Bir başka ayırt edici özelliği onun hayal edilemeyecek denli hassas dürüstlüğüdür.”⁵ Kafka, kendisini Goethe’de, Flaubert’de, Dickens’ta demlenmeye bırakır; zaten o, Hölderlin’in, Kleist’in, Grillparzer’in, Strindberg’in ve Kierkegaard’ın acısına vakıftır. 1906’da hukuk bilminde doktorasını tamamlar.

Bohemya Krallığı’nın İşçileri Kazalara Karşı Koruma Kurumu ona iş verir. Bürokrasi içindeki gri günü öğleden sonra ikide biter - yazmak için yeterince zaman vardır. Fakat Kafka düzenli olarak baş ağrısı, kabızlık ve uykusuzluk çeker; akciğerleri zayıftır. Ofiste insanların sefaletine ve adaletsizliğe, devletin her yere yayılan izlerine şahit olmaya başlar. Evde; bağlılığı, belirsizliği ve yaratımın olağanüstü özgürlüğünü hissederek. O, her zaman insanoğlunu kucaklama arzusu ile ondan ayrı durma ihtiyacı arasında ikiye bölünmüştür.

Ama tamamen de uzak kalamamıştır. Max Brod, Oskar Pollak, Franz Werfel, Martin Buber, Willy Haas onu Prag Entelejansiyası’na tanıtmışlardır. Frau Bertha Franta salonundaki tartışmalara katılır. *Kunstwart* sanatını ve teorilerini bilir, Isak Löwy’nin tutkulu performanslarına kendi gününde Yahudi tiyatrosunda katılır. Bir teosofist olan Rudolf Stei-

ner'in derslerinden haberdardır ve kendisinin geleceği görebilen birisi olup olamayacağını merak eder. Çek yurtseverlerin halk toplantılarına katılır ve onların tartışmalarını sempatiyle dinler. Yürüyüş yapar, yüzer, bisiklete biner, Paris'e, Zürih'e ve Venedik'e seyahat eder. Hatta babasının iş yerindeki işçileri idare eder ve tartışmalarda onların tarafını tutar.

Her şeyden öte Kafka, yazar. 1909'da Max Brod'a "Taşra-da Düğün Hazırlıkları" başlıklı bir el yazmasını gösterir. Kafka eserinin basılmasından hoşlanmaz; onu arkadaşlarına okumayı tercih eder. Dönüm noktası üç yıl sonra gelir. 1912'nin Eylül 22 ve 23'ünün gecesinde Kafka, "Yargı"yı yazar. "Masanın altından zorlukla bacaklarımı çekebildim, oturmaktan kaskatı olmuşlardı," diye not eder *Günlükler*'e. "Korku dolu gerginlik ve keyif, hikâyenin benden önce nasıl meydana geldiği, sanki suyun üzerinde ilerliyormuşum gibi. Bu gece boyunca birçok kez tüm yükümü kendi sırtımda taşıdım... Ancak *bu şekilde* yazı yazılabilirdi, yalnızca böylesi bir bütünlükle, bedenden ve ruhtan dışarı doğru çıkan böylesi bir bütünlüklü delik ile yazılabilirdi."⁶ Aynı yıl *Amerika*'ya başlar. Ancak bazı eserleri onu tatmin eder. Alışılalgeldik şekliyle o "Dönüşüm"ün fazlasıyla kusurlu olduğunu düşünür. Yayıncısı Kurt Wolff el yazmaları için ona yalvarır. Yalnızca kısa parçaları dergilerde yer alır. 1914'te *Dava*'yı yazmaya başlar ve tamamlamayı başaramaz. *Şato*'ya sekiz yıl sonra başlar ve en uzun eserini bitiremeden ölür. Hayatı boyunca yalnızca bir edebî ödül, Fontane Prize'ı kazanır. En büyük ödülünü, ölümünden sonra, Brod, Kafka'nın tüm yazdıklarının yakılmasına ilişkin isteğine itaatsizlik ettiğinde gelir ve yakmak yerine onları tüm dünyaya dağıtır. Fakat bu dünyada Kafka hiçbir zaman kendisini rahat hissetmez. Edebiyatta üçlü bir geri çekilme arayışındadır: Aşktan, şüphe-den ve hastalıktan.

Aşk garip bir biçimde "Yargı"yı yazdığı yıllarda karşısına çıkar. Kafka, Max Brod'un evinde Berlin'den Bayan "F.B."

(Felice Bauer) ile tanışır. Böylece Kafka evlilik taraftarı ve onun karşıtı olan tüm noktaları listeler ve bir kez daha tüm tartışmaları özetler:

Temiz kalmak	Evlenmek
Bekâr	Evli adam
Temiz kalırım	Temizlik?
Tüm güçlerimi tutarlılıkla muhafaza ederim.	Tutarlılığınla kalmayacak; bir aptal olacaksın, rüzgâra doğru hareket edeceksin ama asla öncü olmayacaksın. İnsan yaşamında, bende bulunan kan dolaşımındaki tüm güçten yararlanırım.
Yalnızca kendime karşı sorumluyum.	Kendine daha âşık hale geldin. (Grillparzer, Flaubert.)
Eserlerime odaklanmakta endişe duyacağım bir şey yok.	Gerginlikte büyüdüğüm için daha fazla dayanırım. Fakat burada gerçekliğin kesin bir özü bulunur. ⁷

Sonuç, her zaman aynıdır: “Zavallı ben!” Çift, son kez nişanlarını 1917’de bozar. (Kierkegaard ve Regina’nın hikâyesi zalim bir parodide kendini tekrar eder gibidir.) Sonra Kafka, üstün yetenekli bir kadın Milena Jesenská ile Viyana’da tanışır. Kafka tüberküloza yakalanmıştır ve kadın ayrılamadığı uğursuz bir adamla evlidir. 1920’de Viyana’daki dört gün ve 1922’de Gmünd’deki son karşılaşma onların kederli karşılaşmalarının sınırını çizer. “Onu tanımadan evvel onun korkusundan haberdardım,” der Milena, kendi görüş birliklerinin doğasını yansıtarak.⁸ Sonunda Kafka ölümün gölgesinde biraz da olsa mutluluk bulur. 1923 yılında Baltık Denizi’nde, Müritz’de genç Dora Dymant ile tanışır. Bir Siyonist ve iyi bir İbranice öğrencisidir. Kafka tüm ilişkilerini keser ve İbranice Araştırmaları Enstitüsüne dâhil olduğu Berlin’de onunla tekrar bulu-

şur. Nerdeyse bir yıl huzurlu bir yaşamları varmış gibi görünür.

“Kutsallık kategorisi (ve gerçekten edebiyatıinki değil), Kafka’nın yaşamı ve eserlerinde görülebilen tek doğru kategoridir,” Brod böyle ifade eder.⁹ Başından beri Kafka şüphe etmekten de inanmaktan da hiç geri durmaz. Yahudiler’in mirası onu kuşatır; İsrail’in bilgeliği ve umudu nefes aldığı atmosferin havasında asılı durmaktadır. Fakat Hermann Kafka’nın Judaizm’i ondan beklediğimiz gibi: Pratik ve zalimdir. Franz Job ve Kierkegaard’ı daha iyi anlar. Zaman zaman, belli belirsiz bunu yansıtır: “Bizler Tanrı’nın zihninden çıkan nihilistik düşünceleriz.”¹⁰ Daha sıklıkla o, yalnızca kendi Yahudi kaderine karşı mücadele eder. Siyonizme karşı neredeyse sonuna dek ayak direr; ve Şato’da ondan daha gizemli olan Cabbala ile karşılaşır. Sonunda Dora ile evlenmez, çünkü onun tutuculuğu şüphelidir.

Beden bazen ruhun kavgalarını affeder. Kafka her zaman bir çocuk ve genç kadar naziktir, sabahın erken saatlerinde kendini yazmaya verir. Orta Avrupa Sanatoryumu onu bekler. 1917’de teşhisi öğrenir: tüberküloz. Kan kusar. “Kafam sırtımın arkasındaki ciğerlerimle sözleşti,” der alaycı bir biçimde.¹¹ Bu hastalık hayatı boyunca onu sinsice izler. Sonuna doğru doktorlar, onu Berlin’den evine gönderir. Dora ve vefalı Dr. Kopstock’un muayenehanesinde Kafka, bir terminal klinikten diğerine gider. 3 Temmuz 1924’te Viyana’nın dışında bir sanatoryumda sessiz sedasız ölür. Harap olmuş cesedi Prag’a gönderirler ve Straschnitz Yahudi mezarlığında yakılır.

Kafka’nın biyografisi, zayıf karakter özelliklerini ve hatta huysuzluğunu gizleyebilir. O, kolaylıkla bir irade, azizliğe yakın bir acı çekme azmi ortaya koyar. Bir kimse Kafka’nın hayatının merkezinde neredeyse yıldızların sessizliği duyar. Ailesinde bir yabancı, Çek Yahudiler arasında bir Alman Yahudi, Çeklerin arasında bir Yahudi, Avusturya Macaristan İmparatorluğu altında bir Çek ve insanlar arasında hasta bir

adam olarak Kafka sihirli bir yerde var olur gibidir; bu, Peter Eisner'in *Franz Kafka in Prague*'indeki iddiasıdır. Fakat genellikle tutsaklar, kendi hapisanelerinden gökyüzünü sallıyorlar. Tüm hayatı boyunca diğerlerinin varlığında kendi varlığının kanıtını bulmak için biyografiler okuyan Kafka, özgün bir varlık paradigması yaratır. "Bize düşen şey negatife üstesinden gelmektir," aforizmalarının birinde böyle yazar; "pozitif olan zaten verilidir."¹² O, negatif bir aşkınlığı başarır.

III

Erich Heller şöyle kaydeder: "Kafka Alman idealizminin mutlak iptalini temsil eder." Şayet Alman idealizmi, Hegel'in Mutlak doğruluk ve varlığın aynı şey olduğuna yönelik nihai inancıysa, Kafka'ya göre o tamamen sonsuza dek bölünmüş olan Mutlak aracılığıyla gerçekleşir."¹³ Boşluk şeytanı hayatını yönetir ve hayal gücüne musallat olur.

Bunu, Kafka'nın kendi bedenine yaklaşımında sezeriz. "Bunu, vücuduma dair ve bu vücudun geleceğine dair umutsuzluk içinde son derece kararlı bir şekilde yazıyorum," der *Günlükler*'de.¹⁴ Fiziksel zayıflığını suçluluğa, babasıyla olan mücadele zorunluluğuna bağlar. Fakat aynı zamanda o, kendisini "Bedenin Görkemi"ni daha da küçük düşürmek için kendisini aramaktadır. *Milena'ya Mektuplar*'da bazı özel iğrenme anlarında, etine duyduğu arzuyu itiraf eder, "bazı ufak yaramaz kokular, biraz sülfür, biraz cehennem."¹⁵ Kafka'nın bütün varlığı kendisini suçlar görünür, aynı ruhu gibi. "Hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey. Zayıflık, özyıkım, cehennemden gelen bir ateş parçası yeri deler."¹⁶ Bilinci kendisini boşaltır; Robinson Crusoe'nun sakin korkusuna aşınadır. Negatif tüm bağlantıları yasaklar ve evlilik yatağını hiç kurulmadan evvel paramparça eder.

Rahatlık ve sağlık gibi kadın da bir düşmandır. "Kadınlar, erkekleri yalnızca sonlu olana sürüklemek üzere erkeklerin her

yanına kurulmuş tuzaklardır,” Kafka Janouch’a böyle söyler.¹⁷ Daha önce Riva’daki, Zuckmantel’deki, Prag’daki cinsel deneyimlerinden bahseder ve Max Brod, Kafka’dan habersiz onu bunaltan adı sanı belli bir bayandan “M.M.” ve gayrimeşru bir çocuktan bahseder. Fakat Kafka tiksintisini gizlemez: “Birlikte olmanın verdiği mutluluk için çiftleşme bir cezadır.”¹⁸ Onun aşkı daima, korkunun ya da kendini suçlama durumunun altında gömülüdür. Baba olamaz ve bu yüzden Hermann’ı kendi gerekçeleri üzerinden çürütür. Onun bulantısı anlaşılır. F.B.’ye şöyle yazar:

Bazen bu kan bağı da nefretim hedefinde; evdeki yatağın, kullanılmış kâğıtların, dikkatlice katlanmış geceliklerin ikili görüntüsü bulantı noktasında beni çileden çıkarabilir, altüst edebilir; sanki hiç doğmamışım gibi, bu eski odanın içinde sürekli olarak tükenmiş bir yaşama yeniden doğuyordum, orada daima kendimi onaylamanın peşindeydim, sürekli tüm bu iğrençliğe dâhil oluyordum, tamamen değilse de kısmen, en azından hâlâ koşmak isteyen ayaklarımı dizginliyor, onlar hâlâ saf, şekilsiz öze takılmış haldeler.¹⁹

Kafka kendisini mazoşist olarak nitelendirmemiz için bizi cesaretlendirir. Freud’un eserini bilir ama hastalığın psikanalitik teorisini reddeder. “Göründükleri kadar acıklı olan tüm bu sözde hastalıklar, inançtır, sıkıntı içindeki insanoğlunun anne toprağına demir atma teşebbüsleridir...” diye karşı koyar.²⁰ Yine de Kafka’nın sıkıntısının imajları bir çeşit kurban etme hayaline ihanet eder:

2 Kasım. Bu sabah uzun süreden beri ilk kez kalbimde bir bıçağın bükülüşünün hayaliyle keyiflendim.

4 Mayıs. Her zaman, hızlıca ve mekanik bir düzen içerisinde bana hızla yan taraftan giren ve beni tıraş olmuş gibi

aniden kopan oldukça ince parçalara ayıran domuz eti kasa-
bının geniş bıçağının imajı eylemin hızından kaynaklanır.

Okların tamamen kendi ortaya koydukları yaralarla
uyumlu olması yeterlidir.

Şimdi onun [akbabanın] her şeyi anladığını fark ettim;
kanadı aldı, ivme kazandırmak için oldukça geriye yaslandı
ve sonra bir mızrak gibi, gagasını ağzıma, derinliklerime
dayadı. Geri düşerek düzeltilmez biçimde, her derinliği dol-
duran, her kıyısından taşan kanıma gark oluşunu hissederek
rahatladım.²¹

Transfiksiyon, hiçbir transfigürasyonu garanti etmez;
Kafka bunu bilir. İnsanın yardım talebi olmadığına fakat ken-
disi karşısında silaha döndüğüne inanır. Bu nedenle onun aşk
mektupları, kaçış savunması haline gelir. Kendine belirli bir
teslimiyetle korku, suç salar. Milena'ya şöyle der: “Bugünlerde
itiraf etmem için vidalar kullanılana dek çılgılık atmayı bekle-
meyeceğim...”; fakat onun umudu bir kez daha çılgılığa üstün
gelir ve şöyle söyler: “Hiç kimse cehennemin derinliklerinde
yaşayanlar gibi böylesine saf bir sesle şarkı söyleyemez; melek-
lerin şarkısı için aldığımız şey onların şarkılarıdır.”²²

Kafka'nın eserinin arkasında yıkıcı bir metafizik sezeriz.
Aforizmaları örtük bir biçimde Şeytanın sonsuz kurnazlıkları-
na ve kötülüklerinin çok yönlülüğüne işaret eder. Bu durum,
bazı eleştirmenlere, Kafka'nın insan ruhunun nadiren onlar-
dan kaçıp cennete gittiği bazı yaratıcılar tarafından evrenin
yönetildiğini düşünen Gnostiklerden olduğunu düşündürür.
“Gnostik ve Maniheizm,” der Erich Heller, “her şeyden önce,
fiziksel gerçeklik açısından ‘tiksiniş ve nefretle dolu olan bir
yüz.’ Kafka, doğa ile herhangi bir ilişkiden kaçınır... İnsan dün-
yasının içinde etten meydana gelen her şeye bulantı ve iğren-
me duygusuyla muamele edilir.”²³ Bu doğrudur. Fakat Kafka
aynı zamanda günah içerikli konuları insan “sabırsızlığı”nın

bir biçimi, insanın mutlakiyet arzusu tarafından yaratılan bir yanılsama, Bilgelik Ağacının bir ürünü olarak görür. “[Cennetten] devşirdiğimiz sabırsızlık yüzünden, dönemeyeceğimiz bir sabırsızlık yüzünden.”²⁴ Bazen tinsel dünya bir şeytani yönetim (demonokrasi) gibi görünecek olursa, bunun nedeni insanın henüz *beklemeyi* öğrenmemiş olmasıdır. Bu nedenle Kafka kendi dinsel sezgisini şöyle ifade eder: “Kimin inancı olursa olsun onu tanımlayamaz ve inancı olmayanlar yalnızca alıkonulmuş bir rahmetin gölgesi altında tek bir tanım yapabilirler”; ve sonuca varır: “Rahmetin iyi bir musahibi olmayı denedim. Belki gelecek - belki gelmeyecek. Belki de bu sessiz fakat sesli bekleyiş, rahmetin müjdecisi ya da rahmetin kendisidir.”²⁵

Belki ve belki. Burada işte bu belirsiz merkezde, eser ve insan buluşur. Hakiki sabır şüphe gerektirir; rahmetin musahipleri, belirsizliğin yazarı haline gelirler. Kafka kendi duacılarını belirsiz kurgulara dönüştürür. İşte orada, sanatının hâkimiyeti yatar.

Yüzeysel olarak kurgu kendisini bozuyormuş gibi görünür. Kafka, hikâyelerinin yalnızca birer “karalama”, “babadan kaçış” teşebbüsü olduğu iddiasında bulunur. Eserlerinin basılmalarına direnir; ardında hiçbir eser bırakmak istemez. Ona göre sanatçı, yalnızca varlık kafesinde kanat çırpın parlak tüylü bir kuştur, kendisi ise yalnızca küçük bir kargadır. Modern edebiyattaki “gürültü”den nefret eder, kulaklarını sessizliğe diker. Yazar ve insanın aynı kendini reddetme duruşunu benimsediğini görüyoruz. Fakat reddetme sıklıkla diyalektik olarak ilerler. *Günlükler*’inde Kafka kendi “edebî misyon”undan bahseder ve tıpkı Flaubert gibi, sanatın kendi yaşamını tükettiğini itiraf eder: “Bir yazar olarak benim kaderimin ne olacağı çok basittir. Rüya gibi olan kendi iç yaşamımı resmetme konusundaki yeteneğim arka plandaki tüm mevzulara hücum eder; hayatım korkunç bir şekilde tükenir, ya da tükenişe bir son verecek midir.”²⁶

Anlamaya başlıyoruz: Kafka, paradoks dışında hiçbir insan tamamlanmasını mümkün görmez. İnkârı doğrular ve kendini deşillemeye dair açıklamada bulunur. Her şeyin ötesinde inanç ve şüphe, sağduyu ve absürtlük, pozitif ve negatif arasındaki çatışmayı en üst perdeden ortaya atar. Bu da sabır gerektirir. Sabır bir çeşit reddediştir; basit anlamların dünyasındaki düzene karşı koyar. Belki de biz buna basitçe şüphe diyebiliriz. “Şüphelerim her sözcüğün etrafında durur, kelimelerden önce onları görürüm fakat sonrasında artık sözcüğü göremem, onu icat ederim,” der Kafka.²⁷ Bu, boşlukta yankılanan sessizliğin dilidir. Kinaye ve paradoks, alegori ve sembolizm hepsi radikal belirsizlik yöntemini paylaşır. Blanchot haklıdır: “Kafka yazdıkça, yazmaktan daha az emin olur... o daha çok yazdıkça, kaynağına yönelen eserin olduğu zirve noktaya yaklaşır.”²⁸ Kafka’nın zihninde bu yazma biçimine dair kesin kapanışlar ve gömülü imajlar yoktur. Günlükler ve mektuplar, skeçler, esas kurgu, çeşitli biçimler verilerek onu her açıdan gözlemleyerek aynı temayı tekrar tekrar açığa çıkarır; ta ki bu tema Kafka’nın zihnindeki sonsuz perspektifler içerisinde yok olana, gerçekliğin temel nesneleri saf bilinçte eriyene dek. Absürt analizin öfkesi hiçbir bütünlüğü el değmemiş halde bırakmaz; her şey çoğalır ve çokludur. Somut detay, toz tanesi, evrensel bir sorunda genişler. Kafka *Dava*’da ya da *Şato*’da asla hiçbir cümleyi tekrar incelemeyiz ama ona tamı tamına Mutlak gizemi vermek için gözden geçirir.

Sabır şüphesi, uyumsuzluğu, bolluğu ve belirsizliği gerektirir. Fakat aslında daha fazlasını ister: aynı zamanda gizemi de ister. Diyojen gibi Kafka da iç içe geçmiş üç çemberin içinde durur:

A çekirdeği B’ye neden bu adamın eziyet etmesi gerektiğini ve kendine güvenmediğini, neden vazgeçtiğini, neden yaşamaması gerektiğini açıklar... C’ye göre, hakkında hiçbir

açıklama verilmeyen etken adam yalnızca korkunç bir şekilde B tarafından yönlendirilir; C, en sert baskı altında hareket eder, ama anlamaktan ziyade korkuyla, A'nın B'ye her şeyi anlattığına güvenir, inanır ve B her şeyi doğru anlar.²⁹

Bu, bölünme ya da kafa karışıklığıyla ilgili değil, iletişimsizlikle ilgili bir alegoridir. Kafka kesin bir epistemolojik hilede ısrarcıdır. *Dava*'nın önemli kinayeleri üzerine yorumda bulunan yorumcular, "Kanundan Önce," sonucunu çıkarır: "Herhangi bir olayın doğru algılanması ya da aynı olayın yanlış anlaşılması tamamıyla birbirlerinden ayrı şeyler değildir."³⁰ "Prometheus" miti açıklanamaz halde son bulur:

Tanrılar yorgun büyürler, kartallar yorgun büyürler, yara yorgunluk içinde kapanır.

Orada açıklanamaz bir taş yığını kaldı. - Efsane, açıklanamaz olanı açıklamaya çalıştı. Gerçeğin bir alt tabakası olarak ortaya çıktığı için o açıklanamayanda sona erdi.³¹

Avcı Gracchus, yaşam ve ölüm arasında gidip gelmekle suçlandı ve kaderini şöyle özetledi:

Burada söylediğimi kimse okumayacak, kimse bana yardım etmeye gelmeyecek.

... Ve kimse beni tanımadığı için burada bir duygu sözü konusu ve kimse benim nerede bulunabileceğimi onun bilmediğini bilseydi ve o benim nerede bulunabileceğimi bilseydi, benimle nasıl ilişki kuracağını, bana nasıl yardım edeceğini bilmezdi.³²

"The Problem of Our Laws", kanunların kaçınılmaz surette bilinmez olarak kalması gerektiğini gösterir. "Couriers"te insan ırkı "dünya işlerinde acele hareket eden, birbirine bağırıp

çağırın -çünkü hiçbir kral yoktur- haberciler gibi gözükür, mesajlar, anlamsız hale gelir.”³³ Kafka’nın sanatı, tıpkı Kierkegaard’ın teolojisi gibi, Mutlak’ın gizliliğini devam ettirir ve onu onurlandırır.

Nihayetinde Kafka’nın sanatı, umutsuzluğun alanını boşaltarak umut ülkesini sınırlandırır. Öz-yıkıma bağlılıkla o, kaderini yok edilemez olanda ifade eder. Dada, ona başkaldırır. “Dada bir - suçtur,” der Janouch’a. “Ruhun omurgası kırıldı. İnanç çöktü.”³⁴ Kafka, İsrail’le, manevi sabır anlayışı olan Emunah anlayışını paylaşır. “Dünyanın güzergâhı hiç olmadığı kadar kasvetli renklerle dille getirildi,” Martin Buber, Kafka hakkında böyle yazar “ve fakat Emunah, daha da yoğunlaştırılmış, oldukça yumuşak ve utangaç fakat belirsiz bir ‘her şeye rağmen’ ile yeniden ilan edilir.”³⁵ Sabrın kanıtı, kurgunun içindedir.

IV

Kafka’nın kurgusu, içimizdeki yorumcuyla çığınca provoke eder. Bazı açılarda hepimiz onu yerleştirme ihtiyacını hissederiz. Zaman zaman onu insanın Mutlakla mücadelesinin sembolü olarak görürüz ve onun Kierkegaard’ın düşünceleriyle olan benzerliklerini keşfederiz. (Sonsuz teslimiyet, etğin teolojik olarak askıya alınması, absürde binaen inanç, Tanrı’nın gizlenmesi ve özellikle insanın Bilinmeyenle ilişkisi düşünceleri, *Korku ve Titreme*’de ilk akla gelenlerdir.) Bazen biz onu, bir kara aile romanı, onun aracılığıyla arketipik baba figürünün belirdiği suç ve enest dolu bir korku masalı gibi okuruz. Başkaca biz onu, modern durumun ve onun zorladığı insandışlaştırmının kısa öyküsü gibi düşünür ya da insanın tarihteki esaretinin kıssası olarak Yahudi deneyiminin soluk parıltısı içerisinde telakki ederiz. Fakat insan, aynı zamanda hastalığa ve ölüme karşı çıkan kendi etinin tutsağıdır. Kafka’nın kurgusunu ruhun maddeye, doğaya karşı bir protestosu

olarak yorumlayabiliriz; onu, kendini aşkınlığın sonsuz duası içinde duyabiliriz.

Bu bakış açılarının hiçbirini dışlamaz, Kafka'nın sanatı tüm bakış açlarına açıktır. Onun sanatı hiçbir şey temsil etmezse belki şu olabilir: Bilincin karanlığı ve berraklığı, öz-kaygının imkânsız arayışı. Bu öyle bir arayıştır ki insan, ne terk eder ne de tamamen dâhil olur. Varlık bilinçlerini arttırarak onlar, yalnızca bilincin açmazlarını pekiştirmeyi becerdiler.

Kendini bir hapse attırabilirdi. Tutsak olarak sona erecek-olan şey yaşam tutkusu olabilirdi. Fakat onun içinde olduğu şey demir parmaklıklı bir kafesti. Sakince ve küstahça, evdeymiş gibi, dünyanın gürültüsü dışarı aktı ve parmaklıklar içinden geçen mahpus gerçekten özgürdü, her şeye katılabilirdi, dışarıdan çıkan hiçbir şey onu yakalayamazdı, kolaylıkla kafesten çıkabilirdi, parmaklıklar birbirinden ayrıldı, bir mahpus bile değildi artık.³⁶

Kafka'nın kurgusunun tüm perspektifleri kutsal bir boşlukta bulanıklaşır. “-sizlik/suzluk, karanlık, boşluk Kafka'nın masalın merkezindeki gizem için bulabildiği yegâne isimlerdir,” der Politzer.³⁷

Esas olarak *Ceza Sömürgesi*'nde (1948) ve *Çin Seddi'nin İnşası*'nda (1948) bir araya getirilen kısa hikâyeler onun tüm kariyerine uzanır. Onlarla başlamakla iyi ederiz.

Erken dönem çabaları belli belirsizdir. Fakat “Conversation with the Suppliant”ta gerçekliğin farklılığına dair ümidini çoktan kesmiştir. Ondan rica eden kişi, şeyleri duyularına görünmeden önce olmaları gerektiği gibi görmek ister. Bayağının korkusu hikâyeyi istila eder; hayatın yüzeyi parçalanır. Kahraman, kasaba meydanına gitmek için görünmez bir tırabzana ihtiyaç duyar. Sürrealist ihlallere, başka bir âlemin hükümlerine hazırlanıyoruz. Bu tam olarak Kafka'nın “Yargı”da aktardığı şeydir. Gizli otobiyografik referanslara rağmen -Georg, Franz ile aynı sayıda harfe sahiptir, nişanlısının isminin ilk harfleri

Felice Bauer ile aynıdır, baba portresi Kafka'nın kendi babasını ima eder vs.- hikâye bizi babanın oğlu üzerindeki yargısının, boğularak ölümün, oğulun meşru ihtiyacı ile örtüştüğüne ve meşru ihtiyacın da metafiziksel hüküm ile örtüştüğüne ikna eder. "Öyleyse şimdi yanı başınızdaki dünyada neler olduğunu biliyorsunuz, şimdiye kadar siz yalnızca kendinizinkini biliyordunuz!" diyerek haykırır baba.³⁸ Fakat ne öfkeli baba ne de körü körüne kendi hükmüne boyun eğen oğul, ne arkadaş ne de metres -hayır, ne yazar ne okur- nihayetinde bir yargının kendi yegâne otoritesinden türediğini anlayabilir.

"Dönüşüm" daha da ileri gider. "Gregor Samsa bir gün bunaltıcı rüyalarından uyandığında, yatağında kendini devasa bir böceğe dönüşmüş halde buldu."³⁹ Böylelikle tüm kötülükler başlar ve onların açıklamaları, varlıklarına dayanır. Gregor'un dönüşümü baş aşağıdır, biçimsizliğe doğru, sessizliğe doğru, fakat farkındalığı inatla insani kalır. Kötülük dahi insan bilincini değiştirmekte başarısız olur: Bu, hikâyenin vahim ironisidir. Gregor, iğrenç bir böcek biçiminde seyyar satıcı olarak kalmak için yalvarır. Aile, bu böceğin Gregor olduğunu düşünür, çünkü o, onun odasından çıkmıştır ve onların kendi çıkarları duygusuzluklarını aştığında bu varsayımı reddederler. Kendilik ve onun aldatmacaları acayip bir komedinin yolunu tutarak, hata ve yanlış anlama komedisinde, radikal kusurluluğun komedisinde ısrar eder. Cinsel unsur, bu ısrarı belli belirsiz onaylar. Gregor, odasındaki kürklü kadın resmine yapışır ve kız kardeşi Grete ile birlikte aşk fantezileriyle eğlenir. (*Gün-lükler*'de Kafka, bu hikâyedeki "düşüncesizlikler"den bahseder.) Fakat esas eylem, indirgeme doğrultusunda ortaya çıkar. Gregor giderek daha az yer; anne ve kardeşi mobilya odasını boşaltır; öfkeli babası tarafından fırlatılan bir elma, sırtını çürütür. Karanlık yerinde, bir ışık çemberinde oturan yaratık aileye üzgün görünür. İlk yenilgisinin ardından aile yeni bir yaşam edinirken Gregor, cesaretini kaybeder. Yaşlı baba kuv-

vet kazanır, genç kız kardeş olgunlaşır. Sonunda artık Gregor denebilecek bir saçmalığın baştan atılması gerektiğini söyleyen onun nazik bakıcısı Grete'dir. Böcek öldüğünde, hizmetçi kadın onu tören yapılmaksızın ortadan kaldırır ve bu olayı önemsemez. Hikâye sona erer: "Ve o, seyahatlerinin sonunda kız çocuklarının ayağa fırladığı ve genç bedenini esnettiği yeni hayallerinin ve harikulade niyetlerinin onaylanması gibidir."⁴⁰ Belki de esas dönüşüm Grete'nin dönüşümüdür. Belki Gregor Samsa'nın mide bulandırıcı dönüşümü birkaç yeniden doğuşun umudunu birden içerir. İlk gün, hatırlayalım, Gregor kendisini odası ile kapı aralığına sıkışmış halde bulur, "babası arkasından sertçe ittiğinde, ki bu esasen bir hükümdür, o, kanlar içinde odanın uzak bir yerine uçtu. Kapı onun arkasından bir sopa ile sertçe kapatıldı ve sonra, sonunda sessizlik oldu."⁴¹ Belki de her şeyden öte, hüküm, tersine bir doğum, insan formunun kaybı olarak ortaya çıkar.

Aynı soru, *Ceza Sömürgesi*'nde cehennemlik bir makinenin Tırmığı üzerinde ölen memura da sorulur. Bir cellat olarak o, başkalarına yapılmış sayısız işkenceye şahit olmuştur, ölmekte olan bedenlerine açılan yazıları anlamaya başladıkları için onların yüzleri altıncı saatte ıslık ıslıktır. "Adil ol," Tasarımcıya kendisinininkini delmesi için komut verir, araştırmacı, hükümlü adam ve asker anlamadan izlerler. Fakat eski Kumandanın zamanından daha sorunsuz çalışan makine aniden çıldırır. Parçalarına ayrılır, kendisini bir Tinguely makinesi gibi yok eder; ve birdenbire, kafasına sivri uçlu bir çubuk sokarak memuru öldürür. Belki de adalet hiçbir zaman kaydedilemez ya da anlaşılamaz. Belki de eski yönetim, yeni Kumandanı kadınının etkisine bırakarak araştırmacıyı, bir yabancıyı geldiği yere dönmekte özgür bırakarak basitçe sona ermiştir. Belki de memur kendi absürt aletlerinde telafiyi bulur çünkü "söz verilmiş kefaretin hiçbir işareti görünür değildi; diğerlerinin makinede bulunduğunu o bulamamıştı; dudaklar sıkıca birbirine

bastırıyordu, gözler, hayattaki aynı ifadeyle açık, devasa sivri demir çubuk noktasına giden alın aracılığıyla görünüş sakın ve ikna olmuştu.”⁴² Suçtan hiçbir zaman şüphe edilememesine karşın, memur, kefaretin asla bilinmeyeceğini söyler. Kafka’nın eserinde bu ifade aksiyle de görünür: Suç hiçbir zaman anlaşılmasa da kefaretin asla belirsiz değildir. Bu anlatıyı Tanrı ve Şeytan, Eski Ahit ve Yeni Ahit, dinci akıl ve laik duyarlılık anlamlarında da yorumlayabiliriz. Biz yalnızca, “Jackals and Arabs”taki suç ortaklığında olduğu gibi kurbanların ve cellatların duygularıyla bitiririz. Aynı zamanda, zorbalığın, bilincin dönüşümünden daha azını talep edip etmediğinden de şüphe duyarız, sanat, gizli kalmak için dönüşümü ister.

Bazı istisnalarla -“Bir Köy Hekimi,” örneğin- Kafka nadiren, safi sanrısız olmak için semantik kaçınma tekniklerine müsaade eder. O, yaratık Odradek’in tam mantıksızlığını tercih eder -Politzer, bunu, “küçük vazgeçirici”nin kelime etimolojisi önerilerinde bulur- bunlar, “The Cares of a Family Man”de epistemolojik komediye dönüşür.⁴³ Maymunları, atları ve fareleri insan çabası üzerindeki inançsızlığa yön veren protagonistler olarak kullanır. “A Visit to a Mine” ve “Eleven Sons”ta anlamsız sayımlara ve permütasyonlara başvurur. O, anlamın boşluğunu belirlemek, saçmanın alanını araştırmak üzere titiz bir mantık, saf bir analiz uygular. Her cümleyi nitelemek için sentaksı zorlar, onunla çelişir, cümlelerin anlamını sonuna dek sürdürmek için cümleyi zorlar. Çıkarır, eler ve böylece bizden önce önemli sözcükleri, bağlam olmaksızın ortaya koyar:

Kömür tükendi; kova boş; kürek kullanılamaz halde; soba soğuk üflüyor; oda donuyor; pencerenin dışındaki yapraklar sertleşmiş; kırağıyla kaplılar; gökyüzü ondan yardım dileyenlere karşı gümüş bir siper olmuş. Kömür bulmalıyım; donarak ölemem; benden önce acımasız soba, benden önce

acımasız gökyüzü, öyleyse onların arasından sağ salım çıkmalıyım ve kömürçüden yardım istemek üzere yolculuğuma başlamalıyım.⁴⁴

Böylece, “The Bucket Rider”ın yolculuğu başlar. Nereye? Ne zaman? Niçin? Bağlam yoktur; bu yüzden her şeye izin verilmiştir. Görünmez bir yakarıcı bir kova taşır ve karla kaplı dağlarda sırta kadem basar. Hikâye, esrarını sürdürür; onu açıklamaz. Sanat, hiçbir şeyi dindirmez.

Yaşamının sonuna doğru Kafka, Sanatçıyı insani tereddütlerin somutlaşması olarak düşünür. Yüzeyde ruh hali sakin görünür; belirsizlikler derinlerde debelenir. “Açlık Sanatçısı”nda örneğin, kahraman mükemmelliği yalnızca ölümle elde eder. Kimse bilmeseydi de kimsenin umurunda olmasa da sanatçı, tüm açlık rekorlarını kırar; dünya, kendisini “anlayışsız” olarak hissettirir. Sonunda sanatçı bir saman demetinin içine çekilip büzülür ve onun yerinde sıçrayan bir panter kafeslenir. Sanat, belki de yıkıcı bir zorunluluk -aç sanatçı hızlıca ilerler çünkü tüm yiyeceklerden tiksindir- ya da yaşamın azalışı olabilir. Fakat sanatçıların disiplini, azizlerin öfkesi gibidir: Her ikisi de göklerin adaletsizliğini ilan eder.

Çin Seddi’nin İnşası’nın iki temel hikâyesi, bu temayı sonuna dek sessizce götürür. “Investigations of a Dog” sanat ve bilimin, insan ırkının kendisinin doğruluğunu sorgular. Uysal bir alaycılık, delicesine bir ikna kabiliyeti ile Kafka’nın köpeği Dostoyevski’nin Yeraltı Adamı’ndan daha ileri gider; köpek, anlamsızlığın daha büyük bir ustalığını gösterir. “Yeryüzü bize verdiği yiyeceği nereden temin ediyor?” Köpek “tüm sorunları, hatta kendimizinkini bile, bizim olan sessizliğin siperlerini yenebileceğimizi” bilse de sorar.⁴⁵ Köpeğin şeylerin doğasına yönelik araştırmasını başlatan müzikten daha geniş olan şey, bunaltıcı sükunettir. “Bizler sessizlik tarafından ezilmiş köpekleriz... diğerleri sessizlikte başarılı olmuş gözüküyor,”

diye ağlar.⁴⁶ Bilincin görevi her zaman defnetme işlemiyle son bulur, “sessizliğin derinine, daha derinine, o kadar derin gözüdür ki bir daha hiç kimse tarafından sürüncemede bırakılamaz.”⁴⁷ Köpek ve adamın -adam hikâyedeki yokluğuyla dikkat çeker- meraklarında ve zihinlerinin uyanık fazlalığı içinde hiçbir arkadaşları yoktur.

Sanatçının metaforu, esasen insan bilincinin metaforu, “The Burrow”da ifade edilemez hale gelir. Konuşmacı, kendi sonsuz özsaygısının telaşı içinde, içgözlemsel yapıcılığı, tüm hayalî labirentleri inşa eden kişiyi önerir. O, güven, yalnızlık ve mükemmeliyet arayışındadır. Fakat tehlike ihtimalleri, ihlal ve hata onun son derece titizlikle hazırlanan planlarını etkiler. İkametgâhının sükûneti, ürkek kazımlarla, uğultularla ve başka bir hayvanın solundaki çukurlarla bölünür. Onun değerli Castle Keep’i, hem bir kale hem de hapisane gibi görünür, suçunun yerleşkesi. Hayvan ne onun karanlık yapısını geride bırakabilir ne de kendi labirent çukurunda onunla bir araya gelir. Çukur, çılgın bir yapı ve doğal bir mezar olarak kalır. Diğer hayvan -bu hem Ben hem Öteki değil mi?- tanınma belirtisi göstermeden konuşmacının sessizliğinin yakınına doğru çukurunu kazar: “... Beni duymuş olsaydı ben bunun bazı işaretlerini fark ederdim, hayvan en azından çalıştığı her an durmuş ve dinlemiş olmalı. Ama her şey değişmemiş olarak kalmıştı”⁴⁸ Ses, düpedüz durur, yumuşak yüzey koridorda un ufak olur. Otobiyografik imalarla dolu olan bu hikâye, Politzer’i şunları söylemeye yöneltir: “Öldüğü andaki Kafka’nın eserinin imajı ‘The Burrow’dur.”⁴⁹

V

Kafka’nın romanları, her ne kadar bitmemiş ve ölümünden sonra ortaya çıkmış olsalar da kendi belirsizliklerinin hâkimiyetini daha derin bir noktada ortaya çıkarırlar.

Amerika (1946), başlığını Max Brod’dan alır. (Bazı eleş-

tirmenler ona, *Der Verschollene*, “kayıp olan” demeyi tercih ederler.) Hikâye, 1912 yılında Kafka’nın zihninde şekillenmeye başlar ve ilk bölüm, “The Stoker”, Kurt Wolff tarafından 1913’te yayımlanan bir antolojide yer alır. Kafka belki de bu hikâyedeki belirsizlikleri sezerek onun kahramanını *Dava*’nın kahramanı ile kıyaslar: “Rossmann ve K., suçsuz ve suçlu, ayırım yapılmaksızın her ikisi de sonunda idam edilir, daha kibar bir eli olan suçlu adam, daha çok kenara itilir ve aciz bırakılır.⁵⁰ Fakat Rossmann idam edilmez; Kafka, “The Nature Theatre of Oklahoma”nın sonundaki daha karmaşık sonda karar kılar. Kafka’nın kendi eseri ve Dickens’ın eserleri arasında gördüğü yakınlık, kendi metafizik belirsizliğine baskı yapan roman gibi gücünü kaybeder. Amerika’nın bir rüya ve kâbus olarak kapitalizm, sanayicilik ve devrim eleştirisi cevapsız sorulara yol açar. Özgürlük Anıtı’nın olduğu bir toplumun barbarlığı, başka bir emrin absürtlüklerini ortaya koyan bir güç savurur. Bu ironik başlangıç romanı ya da *bildungsroman*, bu parodik pikaresk, bu acı fars hâlâ kendi sanatıyla uyumsuzdur, sonunda tüm türlerin özelliklerinden kaçınır.

Amerika’nın bazı özellikleri, yine de, Kafka’nın amacına ihanet eder. Karl Rossmann kötüden daha kötüye doğru ilerler, çünkü roman onun umutlarını azaltır, şartlarını bozar. Onun dramatik karşılaşmaları biçimini duruşma sahnelerinden alır. Kadınlar, çöküşünü başlatır ve gerçekliklerinin gücüyle onun aksini iddia etmekte ısrar ederler; bilinçsizce, onlar, onun aşkınlık çabalarına engel olurlar. Korkunç, keyfi, alakasızlığıyla komik olan dünya, onun otoritesinin gizemini ya da suçunun kaynağını asla açığa vurmada Karl’ın başına yıkılır. Olgunluk, kimlik ve ilişki üzerine klasik sorgu, masumiyetin gizemli reddi ile son bulur.

On altı yaşında fakir bir çocuk olan, ailesi tarafından bir hizmetçi kız tarafından baştan çıkarıldığı ve ondan bir çocuk

sahibi olduğu için Amerika'dan gönderilen Karl Rossmann, New York Limanı'na giren yolcu gemisinde yavaşça ayağa kalkmıştı, bir güneş pırıltısı onu yeni bir ışık içerisinde görmesi için Özgürlük Anıtı'nı aydınlatmış gözüküyordu, oysa uzun zaman önce onu görmüştü. Meşaleyi taşıdığı eli daha yeni yukarı doğru gerilmiş gibi havadaydı ve figürün etrafında gökyüzünün özgür rüzgârları esiyordu.⁵¹

İlk cümle, hatırayı ve umudu, suç ve masumiyeti çağrıştırır ve meşaleyi gökyüzünün özgür rüzgârları ile bağlar. Romanın ince yapısı tüm beklentilerimizi çürütür. New York kendisini, hareket ve huzursuzluğun töreniyle Karl'a sunar; limanı, rastlantısal bir enerjiyle dolup taşar. O, yeni yaşamına bir yabancı, ateşçinin, kaderine müdahale ederek başlar ve bu sadece onun adına her şeyin daha da kötüye gitmesine neden olur. Karl ağlar ve ateşçinin elini öper. Nüfuzlu bir Senatör elinde bir bambu sopayla bilinmez bir yerden çıkıp gelir ve kendisini amcası Jacob olarak Karl'a tanıtır, onun alın yazısını korumaya hazırdır. Fakat kaderi, daha çok Karl'ın odasındaki devasa "American writing-desk"e, absürt karışıklıkların yapısına benzer. Neredeyse gece yarısı gelen bir mektupla Jacob'un aniden Karl'ı kovmaya karar vermesine şaşırırız. Kovma eyleminin komik bahanesi aslında hayatın kendi bahanesidir.

Karl, ailesinin resmi ve paketlediği biraz Veronese salımla yola düşer ve yol, Rameses'teki Hotel Occidental'e çıkar. Robinson ve Delamarche adlı iki küçük maceracı ona katılır, onu kullanırlar, onun asansör görevlisi olarak çalıştığı oteldeki işiyle anlaşılırlar ve onu polisten kurtarırlar. Clara ve seçilmiş kadın hizmetçinin sapık cinsel yan hikâyesi otelin kadın yöneticisi, onun asistanı Therese ve şişman şarkıcı Brunelda ile devam eder. Kadının nazik ya da müstehcen dikkat dağıtma biçimlerine karşın, Baş Garson ve Baş Yükçünün, Amca Jacob'un ve Delmarche'in erkeksi otoritesi Karl'a şiddetli

güvensizliği hatırlatır. “Evet, özgürüm,” Karl kendini tanıdığı nadir anlarda bunu söyler, “... ve hiçbir şey onun özgürlüğünden daha değersiz görünmedi.”⁵² Karl, “bir öfke dürtüsüyle hâkimin dilinden dökülen ilk sözcüklerle ortaya çıkan hükmü” yavaşça öğrenir ve hızlıca unuttur. Belki de Karl gerçekten hiçbir zaman hiçbir şey öğrenmez.⁵³ Brunelda opera dürbününü onun gözleri önüne koyduğunda, onlarla hiçbir şey görmez ve o, onun “şimdi ondan intikam alan katlanılmaz kaprislerini” hisseder.⁵⁴ O, her aşışılama ya da iyiliğe ancak insanların tepkilerinin inatçılığını getirir.

Amerika’da Kafka, komedi penceresinden tüm ipuçlarını, davranışın tüm imaların karmakarışık hale geldiği zalim bir dünyayı sunar. Romanın bitmemiş olarak kalması oldukça anlamsızdır. Son bölümü, “The Nature Theatre of Oklahoma”, yanlış kahramana doğada ve toplumda bir yer, rol ve isim vermeyi vaat eder. Fakat bu vaatler çoğunlukla, çılgınca reddedilir. Beyaz elbiseli kadınlar melek pozları takınırlar ve şeytanlar onların yanı başında durur. Karl, bir mühendis olarak tanınmak ister; sadece bir teknisyen olarak kabul görür ve kaydı okur: “Zenci, orta düzey Avrupalı öğrenci.”⁵⁵ Gizlice o bir sanatkâr olarak tanınmak ister. “Tiyatro”da Amerikan Başkanı’nın özel odası da dâhil olmak üzere her mesleğin bir kulübesi vardır, fakat herkes yalnızca “aktör” olarak bilinir. Belki de bu sahneye ilişkin tek mümkün yanıt sonsuz bir palavradır. Karl’ın tiyatroya kabul edildiğini öğrenen bir adam ona şöyle söyler: “Öyleyse seni tebrik ederim. Biz de alındık. Her şeye bir anda alışamasan da güzel bir şey gibi gözüküyor; fakat bu her yerde böyle.”⁵⁶ Belki de tek cevap olan o palavra şunu gizler: Sonsuz belirsizlik. Hotel Occidental’daki Danışma Görevlisi gibi Kafka da “bu soruyu cevaplamaya niyetinin olmadığını ve hatasını fark edip soruyu daha doğru bir biçimde sormanın soru sahibinin işi olduğunu belirtmek üzere kafasını belli belirsiz sallar.”⁵⁷

VI

Soru sahibi, “Dava”daki soruda kendini kaybeder; sonuna dek mücadele eden benlik, yalnızca ötekini bırakarak sahneden kaybolur. “Köpek gibi” der o; ondan daha uzun yaşayacağını utancı gibiydi,” bir kasap bıçağı saplanan K. düşerken düşünür.⁵⁸ Fakat bu “ondan utanma” yalnızca benliğin sona erişinin bir yankısıdır, sondaki “gibi” ise aklın yankısıdır. *Dava*’nın asıl hükmü onun sessizliğidir.

Şunu biliyoruz: K. güzel bir sabah sebepsiz yere tutuklanmaya boyun eğer ve bir yıl sonra iki yabancı onu idam eder. Açıklama arayışındayız. Kafka ve K. aynı dönemde yaşamış gibi gözüküyorlar. Yazar, hatırlayalım, savaştaki bir dünyanın ortasında yazar; Felice Bauer ile olan nişanı ona zulümdür; tüberküloz ciğerlerini mahveder. Fakat bu gibi ikincil düşünceler, yazar ve okur aynı belirsizlik çerçevesinde buluşmaya razı olana dek romana işlemeyecektir. *Dava*’nın esas başarısı bir çeşit birliktir. Her şey ve tüm insanlar Mahkemeye aittir; çünkü Yasa açıklanamaz olarak kalır. Davanın kendisi insan çabasının bir metaforudur, insan bilincinin bir ürünü olduğu için başarısızlığa mahkûm bir çaba. *Dava*’nın ana başarısı bizden yeni bir bilinç bekleyen bir çeşit birliktir.

Kafka, tüm beklentilerimizi reddederek bu bilinci yaratır. Her olayın anlamı görüldüğü perspektife bağlıdır ve bu perspektifler sınırsızdır; bu “The Parable of the Doorkeeper”ın dersidir. İki kelimeler belirsizliklere yol açar; belirsizlikler ise çok önemli ihmallere yol açar. Komedi, şeylerin olasılıklarının, eylemlerin haksızlıklarının altını çizer. Gerçek, daha mantıklı hale gelmeksizin gerçeküstüne dönüşür. Her bölümün anlaşılabilirliği, yalnızca bütünün anlaşılabilirliğini çürütmez aynı zamanda anlaşılabilirliğin son ihtimalini de çürütür. Bizler, karşılıklı sitemde yakalanan Adama ve Mahkemeye, Masumiyete ve Suça, Özgürlüğe ve Otoriteye, Akıl ve Zarafete inanmakta özgürüz, hatta bizler yeni bir bilincin açığa

çıkma-ya başladığı noktadaki gizemli ilişkiler ağının içerisinde buluşacağız. “Herhangi bir meselenin doğru algılanması ya da aynı meselenin yanlış algılanması birbirinden tamamen farklı şeyler değildir,” rahip, “The Parable of Doorkeeper”ın bazı yorumcularından alıntılar yaparak K.’ya, onun kendi çıkma-za bakışını değıştirme çabası içinde bunu söyler.⁵⁹ Bu ifade, görüldüğünden daha şüphelidir; çünkü bu bir alıntıdır ve rahibin kendisi bir hapisane papazı haline gelir. K.’nın hiçbir şansı yoktur. Fakat, K.’dan farklı olarak önemli bir seçeneğı elimizde tutarız: Deneyimin normatif tanımına duyulan ihtiyacı askıya alabiliriz.

Biz her zaman, algılarımız onun zorbalığıyla şekillense de detaycı K.’dan daha fazlasını görürüz. Dava onun hayatını ele geçirdiğı için, romanın odağı daralır ve bizim kafa karışıklığımız derinleşir; biçim bize Mahkemenin esas gizemiyle yüzleşmeyi dayatır. K.’nın tüm diğ er ilgileri oyalanma gibi gözükür. Kadınlar -Elsa, Fräulein Bürstner, çamaşırcı kadın, Leni, Titorelli’yi kuşatan ahlaksız genç kızlar- K.’ya sahte bir rahatlık sunarlar. Onlar, onun bencilliğini, dünyevi ve işgüzar içgüdülerini, onu reddettiklerinde dahi kabul ederler. (Onlar suçlu adamları çekici bulsalar da romanda hiçbir kadın suçlanmaz, hiçbir i idam edilmez.) Yalnızca K.’nın otel sahibi kadın Frau Grubach onun tutuklanmasına dair kurnazca şunları söyler: “... bu bana anlamadığım, fakat anlamaya da gerek duyulmayan öğrenilmiş bir şeylerin hissini veriyor.”⁶⁰ Mahkeme memurları absürt ya da müstehcen dava muameleleriyle, gülünç ve şeytani ritüellerle meşgullerdir. K.’nın bankadaki iş arkadaşları onunla alay ederler ya da onu sinirlendirirler; amcası, avukatı karışıklığa ilişkin tavsiyede bulunurlar. K., Mahkemeye dair bir üretici ve bir ressamdan bilgi aramayı sürdürür. Ressam Titorelli Kanun hakkındaki gerçeklik komedilerini ve mitleri üç kategoriye ayırır: Kesin aklanma, sözde aklanma ve süresiz erteleme. “Her iki metodun da [sözde aklanma ve süresiz

erteleme] sanığın cezalandırılmasını önleyen ortak noktaları bulunur.' 'Fakat aynı zamanda hakiki bir aklanmayı da önlerler,' der K. düşük bir tonla, kendi anlayışından utanmış gibi. 'Olayın özünü kavradın,' der ressam hızlıca."⁶¹

O, yalnızca soyut olarak meselenin özünü kavrar. Block'un aşağılamaları, rahibin nasihatleri vicdanını değiştirmekte başarısız olur. K. artık yardım aramayı ve dikkatini dağıtan şeyleri hoş görmeyi bırakır; kendi tükenişini fark edebilir. Fakat eski benliğinin zorunluluklarından, eski zihninin taleplerinden vazgeçemez. Rahip şu sonucu çıkarır: "... her şeyi doğru olarak kabul etmek gerekmez, bir kimse yalnızca gerektiğinde kabul etmelidir"; ve K. cevap verir "Bir melankolik sonuç... Yalan söylemeyi evrensel bir ilkeye dönüştürür."⁶²

K.'nın sonu, kendisini başka sorularda çözen bir paradoks gibi görünür. Cellatlarını yol boyunca acele ettirir; fakat ritüellerine katılmayı reddeder. O ve cellatları bir gibi gözüktür: "Cansız madde dışında zar zor oluşturulabilecek bir birliktir."⁶³ Kolları uzanmış, gizemli bir insan figürü pencereden dışarı sarktığında, K. yalnızca şunu sorar:

O kimdi? Bir arkadaş? İyi bir adam? Sempati duyulan birisi? Yardım etmek isteyen birisi? O yalnızca bir kişi miydi? Ya da o insan mıydı? Yardımı yanında mıydı? Onun lehine gözden kaçmış iddialar var mıydı?.. Onun asla görmediği Yargıç neredeydi? Onun asla içine giremediği Yüksek Mahkeme neredeydi? Ellerini kaldırdı ve tüm parmaklarını açtı.⁶⁴

K.'nın son soruları umutsuzca -ve kahramanca!- kendi varlığının prensipleri olarak klişelere bağlı kalan bilincin kahramanca klişeleridir.

Dava'nın esas gücü, kutsal ya da şeytani, gnostik ya da agnostik olabilir. Kafka, yalnızca, varlık kategorilerimizin farkındalığını değiştirmek üzere bastırır. Gözlerimizin önünde

tuhaf bir dönüşüme boyun eğen bazı imajlara ve detaylara dâhil olur. Örneğin Titorelli, elbise kollarını biriktirir ve bir Adalet figürü resmi üzerinde çalışmaya gider:

... K. nazik fırça darbelerini izlerken resmin köşesine yaklaştığı için uzun ışınların içinde azalan kızılımsı bir gölge Yargıcın kafasının etrafında büyümeye başladı. Bu gölge oyunu azar azar kafanın etrafını bir haleyle ya da yüksek bir ayırıcı belirteçle çevreler. Fakat Adalet figürü, neredeyse algılamaz bir gölge dokunuşu dışında parlak bırakılmıştı; o parlaklık, öne doğru yayılan figürü gösterir ve artık Adale-tin, hatta Zaferin tanrıçasını akla getirmez; ama tam olarak gözleri yaşlı bir Av Tanrıçası gibidir.⁶⁵

Kafka bu motifi tekrar eder. Avukatın odasının karanlığı aniden Mahkemenin Büro Müdürüne teslim olur; katedralin kasveti şövalyenin anlaşılmaz portesini ortaya çıkarır; bir bankadaki sandık odası bir başkasının bir gardiyan tarafından kırba-çlandığını ortaya çıkarır. Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir ve görünen şeyler biz onları izlerken yeni suretlere bürünür; bu, *Dava*'nın kara mizahıdır. Doğanın yokluğunda -ağaçlar, tepe-ler, ırmaklar, bulutlar ve nemli yeryüzü- tüm görünüm-ler gizli bir zihinsel alanda uçuşur. Semboller, kendi semantik işlevle-rine karşı koyarak kendi ifadelerini bulurlar. Bu ifade başka türlü yapılamaz. "Dil" Politzer'in fark ettiği gibi, "bu sınırlara ulaşmak adına çok uzağa gitmez. Sadece sorular yönelterek kendi istikametlerini belirleyebilirler; yalnızca belirsizliklerle ifade edilemez olanın sessizliği kırılabilir."⁶⁶

VII

Şato'da soru bir arayış haline dönüşür. Kafka'nın tüm yaşa-mı, onun tüm sakin ve melankolik rüyaları alegoriye dönüşür. Kral karanlık köşesinden küçük Franz'ı asla istemiyor gibi

görünür, *Günlükler*'de söylendiği gibi, ve onu Kale'ye götürür.⁶⁷ Milena ile ilişkisi, aşk kaybına bir diğerini ekler. (Brod, Frieda ile Milena'yla ve Klamm ile onun resmî kocasına dair kanıtlar sunar.)⁶⁸ Avrupalı Yahudi halk sonunda bu hikâyede kendi kıymetli ve dayanılmaz tarihinin bir ifadesini bulur.

Şato üzerine birçok yorum bulunur; eserin doğasında bu yorumları yaratmak ve yok etmek vardır. Fakat eylem öncelikle bizi, ne Beni ne de Ötekini, ne K.'yı ne de Şato'yu seçebileceğimizi fark etmeye zorlar. Böylece Kafka bilinç ve gerçeklik arasındaki gerilimi artırır. İnsan çabasının, isteğinin ve arzusunun doğası derinlemesine problemlili bir halde kalır, neden sonuç ilişkisi anlaşılmazdır. Belki de insan aracılığıyla anladığımız her şey eninde sonunda alakasızdır. Kafka'nın kötü içeriklerini boşaltabildiği bu meselelerin -hatta aşkın!- parodisini ya da taklidini yaptığını sezeriz. Aslında bunu, *Şato* onun en romansal eseri olduğu için sezeriz. Planın, karakterlerin ve mizahın muğlaklığı, duyduğumuz ve gördüğümüz her şeyin belirsiz akla yatkınlığı anlatıcının robot niteliğini gizleyemez. Kafka kendisini, insan gerçekliğinden uzaklaştırır, tam manasıyla onun yüzeyini bir amaç uğruna dönüştürürken biricik bir zihin durumu yaratmak ister. Bu sembolik durum, farkındalığın tüm bilinen yönlerini kapsar, fakat her açığı diğerleriyle olan esrarengiz ilişkisi içine yerleştirir. "The Burrow" gibi, Şato da kendisini ve kendisinden kurtuluşu arayan bilincin bir alegorisi olarak okunabilir.

"K. geldiğinde akşamın geç saatleriydi. Köy, karla kaplıydı. Şato tepesi gizlenmiş, sisle ve karanlıkla kapanmıştı, kalenin orada olduğunu gösteren bir ışık parıltısı yoktu."⁶⁹ Bu K.'nın araştırmasına uygun bir başlangıçtır, haritasını çıkarmak ve ölçmek için hâlâ araziye şöyle bir bakmaya gelen dışarıdaki, gerçekliğe yabancı K.'nın mesleği Almancada (*vermesser, sich vermessen*) bazı ipuçlarını ima eder. K., bencillik, gösteriş, hırs ile başlar; tehdit edebilir, tartışabilir, yaygara koparabilir, kan-

dirabilir ve sömürebilir. K. bir adamdır, bizim yaramaz, riyakâr kardeşimiz. Romanın kutsal ya da şeytani karmaşası bir sonuca gider: Gözlerimizin önünde K.'nın bilincini değiştirmek ve böylece daha da öteye giderek kendi bilincimizi değiştirmek. Aksiyonun ve reaksiyonun, başarı ve başarısızlığın, bilgi ve şüphenin ritmi, onu yedi günlük kurgusal yaşamından kuşkulu bir sessizlik noktasına getirir. Kafka hikâyesinin mutlu sonla bitmesinden kaçınmaya karar verir ve yedi günlük araştırmayı hakiki sabır ya da belki de yeni bir yaratım için bir başlangıç olarak ortaya koyar.

Her şey bizim kesinliğimizi yenmek üzere titizlikle tasarlanmıştır. Kafka'nın ana yurdu "bu sözde Şato karşısında neredeyse aşağılık bir yer" olarak gözüktür; kavlamış, yıkık dökük binasıyla küçük bir kasabaya benzer; Şato'nun kendisi, bitişiğindeki köyden ayrılamaz; ana cadde hiçbir yere çıkmaz. Köylüler ve Şato sakinleri arasında hiçbir belirgin farklılık görülemez. K.'nın asistanları birbirine benzer; hatta bunlar onun eski asistanları mı? K.'nın sorgusu için, Haritacı gibi görevlerini yapmaya isteklidirler, Şato'dan bir ses telefon aracılığıyla cevap verir: "Ne yarın ne de başka bir zaman."⁷⁰ Fakat Barnabas K.'ya, üzerinde Klamm'ın okunaksız imzası olan, henüz sahnelenmemiş eseri öven bir mektup getirir. K., boş yere Freida aracılığıyla Klamm'a ulaşmaya çalışır. Belediye Başkanı her şeyi K.'ya izah etmek ister: Ufak tefek işler dışında Şato hata yapmaz; davanın önemi gerektirdiği iş yüküne bağlı değildir; Şato'da birçok Kontrol Yetkilisi bulunur; Klamm'ın mektubu belki de gizli bir mesajdır; K. yetkililerle tek bir temasını dahi kanıtlayamaz; Şatonun resmî açıklamaları kelime kelime ele alınmamalıdır. Belediye Başkanı şöyle sonuçlandırır: "Seni kimse burada tutmaz, fakat bu seni dışarı çıkaracakları anlamına da gelmez."⁷¹

Bu sonuç asla değişmez; yalnızca bunun anlamına dair bizim farkındalığımız artar. K.'nın kendisi bile "bu özgürlük-

ten, bu bekleyiştten, bu dokunulmazlıktan daha duygusuz, daha umutsuz bir şey olmadığını” fark etmeye başlar.⁷² K., okuldaki bir hademenin konumuna razıdır; Freida’yı asistanlarından birine kaptırır ve ardından da Klammm’ı. “Sen her zaman Klammm’ın özlemini çektin, benimle olduğun zamanlar yeterince kötüydü.” Freida, önemli bir sahnede ona böyle söyler, “Fakat şimdi Klammm’a ulaşmaktan vazgeçmiş görünmen daha da kötü... Ev sahibesine göre senin mutluluğun Klammm’da bulduğun umutların boşuna olduğunu fark ettiğin gün sona erecek. Fakat şimdi bugün için dahi daha da bekleme...”⁷³ Bu, K.’nın gerçekten dönüşebileceği gerilim ya da sükûnet noktasıdır. Belki de buna en çok Herrenhof’ta yaklaşır. Erlanger’le yapacağı gece röportajını beklerken, yolunu şaşırarak bir diğer “sekreter” Bürgel’in odasına yönelir, diğerleri homurdanırken o uyuklar ve rüya görür, ve sonunda Bürgel’in ayaklarından yakalayarak uyuyakalır. Bu kısa unutuş ânı onun kendi durumunu gösterir. Aynı anda bir hizmetli K.’yla ilgili dosyayı kaybeder ve meseleyi çözümsüz bir hale getirir. Şato’nun “son” bölümünde iflah olmaz çift Pepi ve K.’yla bir araya gelir. Şimdi, ikincisi konuşacak kadar bir şeyler bilir: “... benim kendi suçum hiçbir surette benim için net değildir; yalnızca kendimi seninle [Pepi] kıyasladığımda, bu tür şeyler bana uygun duruyor: Sanki her ikimiz de çok yoğun, gürültülü ve çocukça bir şekilde hiçbir tecrübemiz olmadan bir şey elde etmek için uğraşmışız gibi...”⁷⁴

Fakat Benin yadsınması, bize Ötekinin kabul edileceği taahhüdünü vermez. Kafka her ikisini de kendi belirsizlerinin bünyesinde muhafaza eder. Örneğin Şato, sırasıyla bir boşluk, labirent, yankı odası ve yaygın bir hâkimiyet olarak gözükür. Romanın içindeki gerçeklikler birbiriyle çelişir; yoruma açıktır; her bir habercinin gerçekliğine bağlıdır. Karakterlerin farklı bakış açıları vardır ve onların ifadeleri arasındaki çatışma “gerçek”i paramparça halde bırakır. Karakterlerin kendileri,

kendi kimliklerini değiştirir, takas ederler; Klamm'ın gözleri Frieda'nınkilere doğru parlar ve asistanların afacan bakışlarında ışıldar. Motifler, tam olarak açık değildir, sürekli birbirlerini reddeder ya da birbirlerine karşı çıkarlar. Paralel ve parodik zıtlıklar olaylar arasındaki görünmez bağı karmaşıklaştırırlar: Gardena, Frieda ve K., Klamm vasıtasıyla ilişki kurarlar; asistanlar, çocuksu oyunlarında K.'nın taklidini yaparlar; Amalie ve Sortini, Frieda ve Klamm, K. ve Count tedarikçi çiftleri önerir; Bürgel'le yapılan röportaj ve Lasemann'la yapılan röportaj birbirine ayna tutar.

Kısa hikâyeler, kısa hikâyelere yansır ve hikâyeler de diğer hikâyelere: Olga tarafından anlatılan Amalia ve Sortini masalı, Amalia'nın sessizliği ile K.'nın alegorisini birleştirir. Yetkililer kendilerini yalnızca vekillerde açığa çıkarırlar: Haberci olarak Barbaby, sekreter olarak Erlanger. Hatta Kafka'nın karakterlerine seçtiği isimler dahi -Count Westwest, Sortini ve Sordini, Bürgel, Klamm- ses öykünmesinden, eşsesli sözcüklerden ve kelime oyunlarından faydalanır. Nadiren doğrudan ifadeler kullanılır: K., okul hademesinin postasını kabul etmeye zorlandığında, Frieda ona yanıt verir. "Gerçekten mi?" dedi, 'o postayı kabul eder, değil mi, K.?' Böylece K., kendi ifadesini doğrudan öğretilmeye yönelmeyen, fakat Frieda'ya yönelen basit bir 'Evet,'le sınırlandırabilirdi."⁷⁵ Tarih ve coğrafyanın, politika ve ekonominin, sosyoloji ve teolojinin çıkarılması, tüm tanımların negatifi hâkimiyetine bağlandığı salt bir mekân anlayışı verebilir.

Bu, şato'nun hiçbir anlamı olmadığı anlamına gelmez. Hikâye, bir zarafet arayışı, topluluk arayışı, kendiliğin keşfinin arayışı ya da modern dünyadaki insanın hikâyesi olarak okunabilir. Daha özel anlamda Gnostik inancın, Cabbala'nın, totaliteryanizmin, ölümün ya da enestinin ruhani yorumu olarak okunabilir. Kafka'nın epistemolojik komedisi ve onun absürt mizahı, insan varlığının ne kabul edildiği ne de görmezden

gelindiği satirik yaklaşımı, bilincin olumsuzluğuna dair neşeli ve nazik tutumu, kısacası üslubu romanı bir arada tutar. Ayrıca Şato, aynı zamanda kendini içeren bir ifadedir. O, kendi yaratılışının motiflerini, anlamlarını, bilincin sınırlarını keşfeden sembolik bir yaratımdır. Onun sanatı, radikal bir biçimde düşünce kategorilerimizi rahatsız eder ve bizi umutsuzluğun eşiğine taşır. Daniel-Rops doğrudan, Kafka'nın "esasen sanatçıyı ve eserini yok eden bir çalışmanın dışında yaratan" bir sanatçı olduğunu söyler.⁷⁶ Fakat aynı zamanda Şato'daki sanat bizi umutsuzluğun da ötesine taşır. K.'da yok olan bilinçle yer değiştirmek için okurda yeni bir bilinç uyandırmayı çağırıştırır, böylece esas arayış belki de en sonunda görülebilir: Arayışsızlığın arayışı.

VIII

Biraz iyi şans, Kafka'nın ait olduğu yere yerleşir, eserinin merkezine, O bizim postmodern edebiyat arayışımızda anahtar figürdür. O geleceği, önde gelen modern yazarlardan daha çok önümüze koyar. Burada onu takip eden tüm yazarları ziyaret eder ve bu antik olayı, Orpheus'un parçalanışını, gizlice gerçekleştirilmiş kehanet havasını onlara sunar.

Kafka, yalnızca edebiyat tarihinde yer almaz. O, bizim göremediğimiz şeyleri keskin bir biçimde görür gibidir ve bu yüzden bizden biraz daha sabır ve çözümün tüm gizemini bekler. Onun, insan bilincinin açıkça görülen dramını çok azımızın ulaşabileceği bir düzeyde sona erdirdiği kesindir. Bunu yaparken de insanın birbirine sıkıca bağlı olan çelişkilerini ortaya koyar -umut ve umutsuzluk, birleşme ve yalnızlık, sağlık ve hastalık, güç ve güçsüzlük, sonsuzluk ve ölüm- böylece, bir kez daha bütün hale gelmesi için tamamlar. Ona göre, bütünleştirme sanatın diğer tarafında yer alır, belirsizliğin vicdanlı ve kutsal sanatında, her şeyin saf mana olduğu sessizliğin uzak bir tarafında.

Kafka, hem insanlığın sonunu hem de yeni bir başlangıcın ortaya çıkışını öngörür. Bu sırada biz ondan alternatifler olmaksızın çelişkiler içinde yaşamaya dair yeterince şey öğreniriz. Hatta biz, onun kelimeleriyle, varlığın muazzam sakinliğine bakarak Orfik transa geçişi öğreniriz.

V. BÖLÜM

BAŞLANGIÇ: Varoluşçuluktan Aliteratür'e

*Şayet bir kimse edebiyattan tiksiniyorsa,
o gerçek bir entelektüel olamayacak gibi görünür.*

Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*.

I

POSTMODERN RUH, modernizmin devasa gövdesinde -Proust, Mann ve Joyce, Yeats, Rilke ve Eliot, Strindberg, O'Neill ve Pirandello'nun eserleri- bazı yazarların sinirlerini kemiren, diğerleriniyse çılgın deneylere dönüştüren bir kıvrım halindedir. Bu, esasen bir kronoloji meselesidir: Sade, Jarry, Breton, Kafka bu ruhu tanırlar. Daha ziyade, Jean Paulhan'ın *Les Fleurs de Tarbes*'da bahsettiği "Terörizm" sorunu da olabilir: edebî dilin bilincin yükünü daha fazla taşıyamaması duygusu, kültürün ne dolayımldığı ne de kapsadığı bir sezgidir. Paulhan, fanatik bir ruh saflığının dilden ölçüsüz istekleri olduğunu bilir, ve bu yüzden Korkuya ve Sessizliğe yol açar. Her şeyden öte, Terörist, "mizolog"dur.¹

Paulhan, açıklamalarını başka bir korku krallığının tam ortasında yapar: İkinci Dünya Savaşı. Batı aklının krizi yeni bir evreye girer. Her yerde, şimdi olduğu gibi, insan, şeylerin kötülüğüne hayret eder. Altı milyon insandan sonra, sürekli bir soykırım haline gelir ve dünyanın gövdesinin kendisi, yeryüzü,

su, uzay bir sonraki seferde bizi ateşle tehdit eder. Edebiyat, çeşitli biçimlerde kıyamet tehdidinde karşılık verir, imkânsız bir stres altında kuşatılan insan olanaklarının tamamına cevap verir. Demek ki Varoluşçuluktan Aliteratür'e¹, edebiyatın şahsi gelişimini ön planda tutarak, önce Fransa'da ortaya çıkan tek bir örneği sunacağım. Bu gelişim tek bir amaç, kusursuz bir taslak ortaya koymaz. Dada ve Sürrealizm'den daha fazlasıyla esas figürün egemenliğinden kaçınır. Her şeye rağmen o, kendi bağlamının terimleriyle edebiyat, kültür ve bilince dair konuları yeniden ele alarak daha önceki akımların mücadelesine yanıt arar.

Hem varoluşçuluk hem de Aliteratür, somutluğun belli bir şiddetini açığa çıkarır. Şayet o dönemin yazarlarının belirli ortak eğilimleri varsa onlar şunlardır: Varoluşun fenomenolojik farkındalığı, olasılıklarının anlamı, seçicilik hissi, kelimelerdeki ve şeylerdeki ayrıklık ve kesintililik. Böylece on dokuzuncu yüzyılda başlayan deneyimin şekleleştirilmesi, Sartre, Camus, Sarraute ve Robbe-Grillet'nin çabalarına karşın dilin suskunluğunun dayatılmasıyla son bulur. Hepsi ölümün daha önce yerleşmiş kurallar olmaksızın insan yaşamının anlamsızlığını pekiştirdiğinin farkındadır. Hepsi bilince öz savunmanın yükünü açıklıkla ve iyi niyetle yerleştirir. Bir başka dönemden kalan edebî türler onlara antika ya da uzaylı gibi gözükür. Onlar, bizim edebiyat dediğimiz bu temel eylemi yeniden yapmak, yeniden tasarlamak isterler. Geçmişe bakıldığında Michel Butor şunu söyleyerek onların niyetlerini açığa çıkarır: "... romanın biçimindeki tüm gerçek dönüşümler, bu alandaki tüm verimli araştırmalar, yalnızca roman düşüncesinin kendisinde meydana gelebilir..."²

II

Jean-Paul Sartre, post-Hegelci düşünürlerin kavşak noktasında yer alır: Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Freud ve Husserl. Onu referans noktası olarak kurgulamaktan daha fazlasını yapamam, o zamanın işareti, felsefesinin anlaşılmazlığı, edebî

ve politik çalışmalarının çeşitliliği, hayatının etkisi yalnızca ipuçlarında görülebilir. Benim odak noktam önceki Sartre, onun sessizlik geleneğindeki rolüdür.

Otobiyografisi olan *Sözcükler*'i isimlendirir ve başından itibaren dile karşı suçlu bir yakınlık duyar: "Yalancı kendi gerçeğini yalanlarının ayrıntılarında buluyordu. Yazar olmak için doğmuştum. Ondan önce yalnızca aynaların oyunu vardı."³ Esasen Jean-Paul 21 Haziran 1905'te Paris'te doğar. Gemi mühendisi olan Katolik babası, o iki yaşındayken ölür; annesi onu kendi ailesinin yanında Kalvinist, Alsaslı ev halkı arasında büyütür, bilgin ve büyük başpapaz Charles Schweitzer, Lambarénéli Albert Schweitzer'in pederi. Sartre, tüm benliğiyle annesini sahiplenir. "Hiçkimsenin çocuğu olmayarak, ben kendimin nedeniydim ve hem gurur hem de sefaletle doluydum," yazar; ve tekrar: "Her zaman evreni suçlamak yerine kendimi suçlamayı seçtim, basitçe bir iyi kalplilikten değil, fakat yalnızca benden kaynaklandığı için."⁴ Babasızlık, Sartre süper egosu yokmuş gibi davranır; şüphesiz, yaşlı Charles'dan kaynaklanan kendi kahramanca sofulnessunu ve prometeciliğini ortaya koyar. Annesi yeniden, oğlunun yaşı on bir olduğunda yine bir deniz mühendisi ile evlenir; çocuk kendini bedbaht hisseder. La Rochelle'de, ailenin şimdi yerleştiği yerde, Jean-Paul ağır bir özgürlük içinde kendini eğitir. Kendisini "sahte piç", terk edilmiş bir öksüz olarak hayal eder. Genç Sartre, Baudelaire ile hatta Genet ile bir şeyler paylaşır, onlar hakkında fevkalade kitaplar yazar. Fakat onlardan farklı olarak o, diğerleri tarafından biçilen role karşı çıkar: Piç, Hırsız, Dandy, Entelektüel. Bu nedenle, Soyutlamayı, Mutlağı reddeder; onun yabancılaşması sadece bir berraklık durumu olarak kalır.⁵

1924'te, École Normale Supérieure'de felsefe eğitimine başlar. 1929'da mezun olduğunda, *genel toplamda* birinci sırada yer alır, Simone de Beauvoir ise ikinci sırada. İlişkileri devam eder. Bir yıl Husserl ve Heidegger'in etkisinde kaldığı Ber-

lin'deki Institut Français'de eğitim alır; Alsaslı çocukluğundan Almancayı bilir. Sonrasında Sartre, Le Havre, Laon gibi illerde felsefe öğretir, düşüncelerini, burjuvazi yaşamına ve sahtekârlığına karşı nefretini arttırır, *L'Imagination* (1936) isimli fenomenolojik eserini tamamlar. Bir yıl sonra, Neuilly'deki Lycée Pasteur'e geçer ve kendini Paris'te tanınır hale getirir. Gaston Gallimard ona ismini vererek *Bulanti*'yı (1938) basar; Jean Paulhan, NRF'de "Duvar"ı (1938) yayımlar.

Bu, tabii ki Sartre, Camus ya da Malraux'nun insan durumunun aniden nasıl son haddine varabileceğini, bireysel özgürlük gayretinin nasıl devam ettiğini öğrendiği Mesleğin ayıbı ve Direnişin korkusudur. Ölüm ve işkence insanın öğrenilmiş düşüncelerini yok eder. Sartre, gereksiz meteorolojik balonlar uçurarak Maginot Hattı'nda savaşın ilk dönemini geçirir; absürt, deneyimde yerleşmiş görünür. Almanlar 1940'ta onu tutsak ettiklerinde, kendisini bırakmaları için onları hastalıklı bir "sivil" olduğuna ikna eder. Paris'e dönen Sartre, yeni bir vahşet duygusuyla yazar. Orestes'in gururla açıklamasına rağmen, Almanların burnunun dibinde *Les Mouches*'i (1943) yazar: "Ben, kendimin özgürlüğüyüm"; sonunda Nazi sansürü oyuna son verir. Aynı yıl, *Varlık ve Hiçlik*'i tamamlar. Planladığı dörtlemenin iki cildi, "Le Chemins de la liberté", *Akıl Çağı* ve *Le Sursis*, savaşın sonunda, 1945'te ortaya çıkar. Sartre, Amerika Birleşik Devletleri'ni, Rusya'yı, Afrika'yı, İskandinavya'yı bütünüyle zihinsel olarak savaş durumuna girmiş bir büyükelçi olarak gezer. Temel eserleri peş peşe gelir: *Les Mouches* (1943), *Huis-clos* (1944), *Morts sans sépultures* ve *La Putain respectueuse* (1946), *Baudelaire* (1947), *Les Mains sales* (1948), *La Mort dans l'âme* (dörtlemenin üçüncüsü, 1949), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), *Saint Genet* (1953), *Les Séquestrés d'Altona* (1956), *Critique de la raison dialectique* (1960) vs. 1964'te, kendi adı, kendi özgürlüğü bir kurumun rehinesi olmasın diye Nobel Edebiyat Ödülü'nü reddeder. Filozof, edebiyatçı, Solun politik

kâhini, bir milletler bilinci, Sartre bize kendine dair geçmişe yönelik bir bakış açısı sunar: “Bir kimse bir kimsenin komşusu için yazar ya da Tanrı için. Komşularımı kurtarmak amacıyla Tanrı için yazmaya karar verdim. Şükran bekledim, okur değil. Tahkir, cömertliğimi mahvetti.”⁶ Ne tahkir ne de cömertlik onu ilerlemekten, çelişkidenden ya da özü inkâr etmekten alıkoymaz. “İleriye doğru nasıl gideceğini” bilir. Hayal kırıklığına nasıl saygı göstereceğini de bilir. “Bir kez daha, yedi yaşındaki biletsiz bir yolcu haline geldim ...” yazar altmış yaşındayken.⁷

Sartre’ın geniş etkisini ölçmekten başka yol yoktur. Bu ihtiyaç, bizi, onun avangarda olan katkısı üzerine düşünmekten alıkoymaz. Hem yok olan felsefenin hem de edebiyatın biçimlerine eklemeler yapar ve belirsizce onları sessizliğe verir.

Bildiğimiz gibi Varoluşçuluk, insan yalnızlığının derinlerine iner. Nietzsche’nin nihilizmini takip eder, tüm özleri reddeder, insan durumundaki tüm *a priorileri* reddeder ve kendisine rağmen değerlerin yeniden değerlendirilmesini başarır. “Ne kendi içimde beni harekete geçiren kendi içimdeki doğru durumu arıyorum ne de eyleme geçmeme müsaade edecek kavramların etik sistemini uygulayım,” der Sartre.⁸ (“yabancılaşma felsefesi” bölümü, otoritenin iflasını, insanoğlunun evrenden ayrılışını, yokluk ortamını ele geçirir, fakat Varoluşçuluğun çoğunlukla içerdiği aşkınlık potansiyelini yok sayar.) Erken dönemlerinde Sartre, Hiçlikte önemli bir kategori; kendini “yok eden” tamamen özgür bir varlık keşfeder. Bu yüzden Hiçliği dünyaya tanıtan insandır. “Bilincin yönelimliliği” kavramını Husserl’den alarak -onun tıpkı bir tinsel rüzgâr gibi nesneye yönelen kaçınılmaz doğrultusu- Sartre, bilinci bağımsız düşünce yoluyla yeniden kuşatan Husserl’in Aşkınsal Ego düşüncesinde direktir. Knight’in ortaya koyduğu gibi, “Yönelimin onu işe yaramaz hale getirişinin ardından Husserl’in *temsili* bir bilinci elinde tutmayı denediği görüldüğünde Varoluşçuluk ortaya çıkar.”⁹

Varlık ve Hiçlik'e kadar, Sartre dikkatimizi insanın öznel-liğine çeker ve boşluğa mental dramada yeni bir rol verir. Bilinç hareket eder, değişir, yok eder. Dünyanın kendisi gereksiz, absürt görünür. Iris Murdoch'ın deyişiyle "İnsan", "merkezdir, fakat solipsistik bir merkezdir. O'nun [Sartre], insanların yoldaşlığına dair bir hayali vardır; ama asla deneyime dökülmez."¹⁰ "Çukur" imajı, Sartre'ın eserlerindeki kadınsı ve müstehcen "varlığa itiraz etme" hali, benliğin korunç durumsallıklarını canlı bir biçimde hatırlatır. Sartre'ın ruh hali, entelektüel vurgusu daha sonra değişecek, çelişkileri önemsemeyecektir. Bu tamamen açık değildir, örneğin, bir çeşit solipsizmin nasıl kendisini yeni bir hümanizme dönüştürdüğü -"Kendimi seçerek, insanı seçerim"- ya da "rekabet eden aşkınlıklar" olarak yalnızca mücadelede bir araya gelen yaratıkların nasıl sevebildiği, politik olabildiği ve tanıklık edebildikleri. Yine de Sartre, yaratma eyleminin dilsizliğini cevaplamaya can atar ve kusurlarını, tutarsızlıklarını bu cevabın parçası haline getirebilir.

Sartre aynı zamanda dilin sessizliğine cevap bulmak ve edebiyatı, özgürlüğün kudretine dönüştürmek ister. O, muhalefetini anlar ve söylemden çekilişini erken dönemde verdiği iki eserinde etkili bir biçimde yazar, Jules Reynard üzerine "L'homme ligoté"yi ve Brice Parain üzerine "Aller et retour"u yazar. Sartre, Reynard'ın arka planındaki ağır köylü sukûnetini, şehre karşı arazilerin sessizliğini bilir. Reynard'ın edebî ihtiyaçlarını fark eder: Kesinti, noktacılık, lakonik karanlık. İnsan doğasındaki derin karmaşalar tüm kurgusal biçimlere karşı koyar ve onun en temel ifadelerini alt üst eder. Sartre, Parain'i daha iyi tanır: "O bir kelime hastasıdır ve tedavi edilmek ister."¹¹ Parain, dilin, kişi ve onun kendisi arasındaki, bir ses ve diğeri arasındaki kapalı yolun sözcüklerinin zulmünü hisseder. Kendimizi gerçekten duymak istiyorsak konuşmayı kesmeliyiz! "Onu takip ederek" der Sartre, "insan durumunun sınırlarına, insanın sanki

kendisinin insan olmayan bir tanıyımış gibi kendisini görmeye çalıştığı noktaya ulaştık.”¹² Parain’ın imkânsız sessizliği arayışının arkasında, bilinci eldiven gibi tersyüz ederek benliği benlik ile test etme ısrarı yatar. Sartre, bu gayretin ontolojik sınırlarını fark eder. Şöyle karşılık verir: “Ben dilin içine ‘yerleştim.’ Sessiz olamam. Konuşurken ben, kendimi bu bilinmeyen ve yabancı komuta yöneltirim ve aniden ondan sorumlu hale gelirim.”¹³ O yalnızca, “içinde olduğum boşluk ve sessizlikte, her şeye rağmen bir dil ve bir dünya vardır”¹⁴ düşüncesini kabul eder. Bu taviz, iki önermeyi birleştirir: Bilinç her zaman boşluğa yönelir, dil, varoluşu, bir başkasının varlığıyla belirler. “Dil, başkası için olmaktır,” Sartre, kelimeleri kolaylıkla alt üst oldukları boşluktan kurtararak bunu kabul eder.

Bir edebiyat eleştirmeni olarak da Sartre, ontolojik taahhütlerine bağlıdır. Kelimelerin yerlerini daha dolaysız bir eylem ya da ifade biçimiyle değiştirme arayışında olan “ve ondan kaynaklanan rahatsızlıktan hiçbir şekilde vazgeçmeyen” Sürrealist tecrübe, 1930’dan sonra ona uygulanabilir gelmez.¹⁵ *Edebiyat nedir?* Sürrealistleri, Varoluşçuluk doktrinleri ile çürütür. Sartre, onların devrimci taraflarına, orta sınıftan nefret edişlerine, gösterişli bireyciliklerine çoğunlukla sempati duyar. Fakat anarşik coşkunluklarına, nesnelliği reddedişlerine ya da edebiyat teorilerine göz yumamaz: “... dilin mahvoluşuna dayanan edebiyatın tüm gizli amacını sürdürdüler ve bu amacı elde etmek için hiçbir şey söylemeden konuşmak yeterliydi.”¹⁶ Sartre’a göre yazar, her zaman “en situation”dur; eyleme geçme amacıyla konuşmak ya da yazmak için, ve edebiyat sadece, yazar ve toplumun, biçim ve içeriğin bir olduğu sınıfsız bir toplumda tam olarak öz bilincini kazanır. Her edebî eser, okurunun “özgürlüğü” ile yaratılır ve yeniden yaratılır; hiç kimse köleler için yazmaz. Tüketim çağında şiddet ve haksızlık kelimelerin özgürlüğünün muhafaza edilmesine yardımcı olur. Coşkulu bir pasajda Sartre şu sonuca varır:

Böylece, somut edebiyat, verili olandan uzaklaşan bir güç olarak Olumsuzlamanın sentezi olacak ve bir gelecek düzeninin taslağı olarak bir proje olacak; alevlenen aynanın kendisine yansıyan her şeyi yaktığı bir Festival olacak ve cömertlik, yani, serbest bir yaratıcılık, bir hediye... Kısacası özünde edebiyat, sürekli devrim halinde bir toplumun öznelliğidir. Böylesi bir toplumda sözcük ve eylem arasındaki çelişki daha ileri gidecekti.¹⁷

Sartre'ın bakış açısı, Sürrealistler'den daha az ütöpik değildir. O, daha geleneksel olan edebî pratiğini devrimin tarihsel sürecinde özümseyerek savunur. Nihai hedef sanatın kültürden yok olup gitmesi değildir ama onun kültürün içindeki yokoluşu, onun bir toplumun "kolektif bireysellik"i ile tesadüfüdür. Bu iki bakış açısı tümüyle birbirinden ayrılmayabilir. Çeyrek asır sonra Sartre, gençlik düşünceleri ile alay edecek ve edebiyata özgü bir kaderi inkâr edecektir. İşte otobiyografisinden solmuş bir ifade: "Uzun süre kalemimi bir kılıç için elime almıştım, şimdi güçsüz olduğumuzu biliyorum."¹⁸

Varoluşsal bir otobiyografi, yine de, bir parça paradoks, asil bir absürtlük taşır. Sartre'ın itirafları kendi imgeleminin bazı gerçeklerini öteleyemez, *Bulanti*'nın gerçekleri, örneğin. Şöyle itiraf eder:

Otuz yaşında, *Bulanti*'da yazma ustalığına ulaştım -oldukça samimi, inanın bana- arkadaşlarımla acımasızca gereksiz varlığı ve kendi kendimi dışlamak hakkında. Ben, Roquentin'dim; onu memnuniyetsizlikle, kendi hayat biçimimi göstermek için kullandım. Aynı zamanda ben *bendim*, seçim, cehennemden vakanüvisi, benim kendi protoplazmik salgıma dikkatle bakan cam ve çelikten bir fotomikroskop. Sonra ben, neşeyle bunun imkânsızlığını gösterdim; kendim imkânsızmışım... bir elimle inşa ettiğimi diğeriyle yok ettim ve endişeye

güvenliğimin garantisi gibi baktım; mutluydum.

Değiştim.¹⁹

Sartre, Roquentin'in bir sessizlik kahramanı olarak saçma otoritesini ortaya koymayı sürdürürken değişir. Doğadan, akıldan, dilden, toplumdan çekilir. Doğruluğa doğru insafsızca ilerleyen o, soyar, döker, oyar, ve kendisi de dâhil her şeyin *de trop* olduğu o korkunç keşif noktasına gelir; bu yüzden insanın tam özgürlüğü ve onun sonsuz sorumluluğudur. Kral Lear'ın -"hiç, hiç, hiç ..." - öylesine trajik bir biçimde ortaya çıkan boşluğuna şöyle bir bakmaz mı?

Fakat *Bulantı* trajediyi reddeder. Bu, belki de, edebiyatın geleneksel usullerine kısmen borçlu olan mental durumları keşfeden yeni bir duyarlılığı muhteşem başlık metaforlarında toplayan ilk fenomenolojik kurgudur. Bulantı yalnızca belirsiz bir insani halsizlik değildir; o, organizmanın varlığın doğasına verdiği tümel tepkidir. Bilinç sözleşme yapar, tiksintiyle kendi çevresinde kıvrılır, kendini boşaltmaya çalışarak, kelimeleri bozmak için -umutsuz görev!- ve nesnelerin yumuşak, hamur gibi, yapışkan maddelerini kusmak için. Fakat bulantı garip içgörülerini de beraberinde getirir. Roquentin, kestane ağacının kara, boğumlu köklerine bakar ve aniden şeylerin sert, yabancı, dile indirgenemez olduğunu, hiçbir şeyin aklın dönüşümlü düzeniyle uyumlu görünmediğini fark eder. Geçmiş bulantı, yeni bir aydınlık içerisinde, gerçekliğin ve özgürlüğün önsezisine dayanır. Bu yeni aydınlıkta bir çeşit delilik mevcuttur, Claude-Edmonde Magny'nin akıllıca not ettiği gibi, tüm alışkanlıklarımızın, tüm eski epistemolojilerin tasfiyesi: "Büyü ve bilimsel teknolojiye sonra, düşünce evriminin üçüncü aşaması olarak delilik açığa çıkar."²⁰ Alışkanlığın vekilleri "les salauds"dur. Halinden memnun, korkak, riyakârlar, kendilerinin ve başkalarının yaşamlarını çalarak gerçekliği aldatır.

Fakat Sartre, *Bulantı*'da bizlere kendi felsefesinin hikâ-

yesinden daha fazlasını sunar. İronik bir biçimde yazar, kurgunun düzenin altını kazmaya hazırlanır ve Henri Peyre'nin ortaya koyduğu gibi ustaların edebî yöntemlerinin parodisini yapar.²¹ Gücünü, tüm karakterleri tanımakla, onların dünyalarını kuşatmakla, Mann, Proust ya da Joyce gibi kurgusal bir evren yaratmakla, tamamen hayal ürünü - kısacası insanın kaderine dair önceki bir düşüncüyü kabul etmekle sınırlandırır. Her şeyden öte bu romanda o, başka hiçbir yerde yapmadığı, orijinal bir şiir yaratır, onun aracılığıyla duyular, onların tam olarak açıkladığı kanıtı reddeder. Aktif bir form, kendi noetik berraklığını yitirmeden bir kişinin deneyiminin yoğunluğu ve akışkanlığını önümüzde kurar.

Roquentin, sıradan bir adam olarak yola çıkar, yalnız, lakonik ve kederlidir; güneşten kaçınır. Çokça seyahat ettikten sonra geçmiş zamanın absürt ve gösterişli bir figürü olan Marquis de Rollebon'un biyografisini yazmak üzere çamur rengindeki Bouville'e yerleşir. Roquentin metresi Anny'yi; onun cinsel ihtiyaçlarıyla uyumlu olan bir kafeteryanın *patronne*'unu bırakır. Çok geçmeden bu sıradan adam gerçeklik ile yeni bir ilişki içine girer. Nesneler ona, arkasından tatlımsı ve korkunç bir hisle dokunur. Bir pencereden bakar, esner ve ağlamaya başlar. Meydandaki devasa bronz heykel, vatandaşların yanıl-samasını, basit ideallerini destekler; ama ona göre, heykel ne hızlı ne de ölü görünür. "Şeyler kötüdür! Şeyler çok kötüdür: Ona sahibim, pislige, Bulantıya," günlüğüne böyle not eder.²² Geçmiş sadece döküntülere, imajlara, belirsiz masallara teslim olur. "İnsanları aptallaştıran şey budur: Bir kişi her zaman masal anlatıcısıdır, hikâyeleriyle ve başkalarının hikâyeleriyle kuşatılarak yaşar, her şeyi onlar aracılığıyla başına gelmiş gibi görür... Fakat seçmek zorundasın: Yaşamayı ya da anlatmayı," Roquentin Sartre'ın arkasından yazdığı ve gülümsediği gibi not eder.²³ İnsanın evrensel sahteliğini hızlandıran nedir? Ölüm korkuları. Doktor Rogé'yi düşünün: "Bu sebeple [ölümlülük] o,

kâbusunun bedelini dikkatle inşa etti, döşedi ve ses yalıtımını yaptı: O, ilerleme kaydediyor diyor.”²⁴ Ölüm, romana görünmez bir zorunluluk getirir.

Etkiler, mantık ya da gereklilik olmaksızın etkilerin üzerine yığılır. Şeyler, gizemli bir dönüşüm geçirirler. Karakterler -Anny, M. Achille, Otodidakt, Doktor Rogé- yalnızca birbirlerinin görüş alanlarından geçerler. Hiçbir şey olmaz. Roquentin'e göre, her şey olmaya başlar. “Endişeli bir biçimde etrafıma baktım: Şimdi, hiçbir şey değil ama şimdi... Şimdi biliyorum: Şeyler tamamıyla göründükleri gibidirler -ve onların arkasında- hiçbir şey yoktur.”²⁵ Demek ki yeni *cogito*: “Ben. Ben, Varım, Düşünüyorum, o halde Benim...”²⁶ Bu cogito hiçbir hümanist doktrini, varlığa dair hiçbir değeri savunmayacaktır. “Absürtlük: Diğer bir kelime; kelimelere karşı mücadele ediyorum; oranın altındaki şeylere dokundum,” diye düşünür Roquentin. Absürtlüğü düşünür ve algısal olarak onunla yaşar.²⁷ Üç rüyasında da o, burjuva, maceracı ve tarihçi olarak kendi boş yaşamını yeniden görür. O hayatın hakiki niyeti Sartre'in sonucunda bulunmasa da fenomenolojik şiir pasajlarına dağılmıştır:

Varım. Çok tatlı, çok tatlı, çok yavaş. Ve ılık: Tamamen kendisinin süzüldüğünü düşünebilirsiniz. Karıştırır. Bana dokunur, erir ve yok olur. Nazikçe, nazikçe. Ağzımda köpüren sular var. Yutarım. Boğazımdan aşağı kayar, beni okşar - ve şimdi tekrar ağzımın içindedir. Her zaman ağzımda beyazımsı bir sudan küçük bir havuzum vardır -aşağıda bulunur- dilimi gezdiririm. Ve bu havuz hâlâ benim. Ve dil de. Ve boğaz da.²⁸

Bunun yerine Sartre, *Bulantı'yı* Roquentin'in “Railwaymen's Rendezvous” tonundaki cevabıyla ve onun kendi geçmişi üzerine “biraz netlik”le göz atan kitabı, kendi romanında ben-

zer bir melodi yaratma kararıyla bitirmeyi tercih eder. Mesnetsiz ve zahmetlidir. Tabii ki Sartre hikâyenin başında müzikal motifi tanıtarak okurlarını hazırlar; Roquentin caz plağında “tuhaf bir mutluluk” bulur. Dahası, Sartre, Roquentin’in sanatsal projesinin sonucuna dair hiçbir şey söylemez; *Bulantı*, açıklayıcı bir “Editör Notu” taşır: “Bu not defterleri Antoine Roquentin’in kâğıtları arasında bulundu. Değiştirilmeksizin basıldı.”²⁹ Kısacası Roquentin, hayatında günlüğünden başka hiçbir şey yazmamış olabilirdi. Halen, olumsal varlık düşünceleri ve ahenkli sanat arasındaki gerilim roman düzenlerinin destekleyebileceğinden fazlası gibi gözüktür. “Güzel sanatlardan teselli bulan aptallar olduğunu düşünmek,” Roquentin, varlığın ötesinde Proust ya da Schopenhauer’un seçmiş olabileceği saf müzik alanına dönmeden evvel böyle haykırır.³⁰ *Bulantı*’nın sonunda, Roquentin’inkinden ziyade Sartre’in kendi romanını yazdığı konusunda haklı çıktığından kuşku duyarız.

Sartre’in sanata karşı kararsızlığı, sessizliğinin huzursuzluğunu gizler. Arzusu, edilgenliği, razı olmayı, doğanın karanlık tamlığını reddecektir. Onun bilinci, Kadınları belirli bir mesafede tutarak kendisinde diretir. (Sartre’in kadın kahramanları nadiren bizi cezbeder: Varoluşla anlaşılmaya varırlar ve özgürlüğe ve berraklığa yönelen erkeksi dürtüyü opak karakterleriyle saptırırlar.)³¹ Fakat akıllı, nişanlanmaktadır, dünyanın bedeninden solipsizmin kıyısına geri çekilmiş olsa dahi. Eyleme geçer, sürekli olarak seçim yapar, boşluğun radikal sezgisine zorlanır ve böylece insan varlığını belirler. Dile olan güvensizliğini, kelimelerin tabiatındaki ikiye bölünmüşlüğü ve hayatın sükûneti arasında bazı yollar arayarak yenmek ister. Şöyle söyler: “Şunun daireselliği: Konuşmak için düşüncelerimi bilmeliyim ama kelimeler dışında düşüncelerimi nasıl düzenlerim? Bu tüm insani gerçekliğin biçimidir.”³² Sonunda, onun bulantısı zihnin kendisiyle yaptığı söyleşide boğulmaz.

III

Son günlerini Varoluşçuluğu yadsıyarak geçiren Albert Camus sessizliğe karşı daha büyük bir direniş gösterir. Eleştirilenlerin söylediğine göre onun ölçüsü Akdenizlidir, gökyüzünün ve denizin mavi ahenkleri, güneş ışığında yıkanır. 1957'de, kariyerinin zirvesinde, Stokholm'de Nobel Ödülü'nü şunları söyleyerek kabul eder: "Işıktan, refahtan, çocukluğumun özgür yaşamından asla vazgeçemedim."³³ Bu aynı zamanda ölümü, eserlerinin temel taşı yapan adamdır ve o, varlığın yeni nede-nini Absürtte keşfeder; bu ise sefaletin adamıdır. Ruhun bazı nihai zayıflıkları, ona avangardın anlamından gelir.

Camus, 7 Kasım 1913'te bir Cezayir köyü olan Mondovi'de dünyaya gelir. Aslen Alsaslı olan babası, o daha bir yaşından da küçükken Marne Muharebesi'nde ölür; İspanyol kökenli olan annesi iki çocuğu, Lucien ve Albert'i hizmetçi maaşıyla büyütür. Bir büyükanne ve felçli bir amcanın da bulunduğu aile, Cezayir'in işçi sınıfı bölgesi Belcourt'ta iki odalı bir dairede yaşarlar. Plajlar ücretsiz olmasına rağmen ailenin fakirliği şiddetlidir. Camus, tüm çocukluğuna yayılan keskin bir sıcaklık, kalıcı bir küskünlüğü anımsar.³⁴ Sonra, o hem lüksü arayacak hem de onu kovacaktır, bencillığe kendini reddin gizli bir formunu verir ve tüm "Tout-Paris"nin ışıltısını kaçıır.

Çocuk, dehasını gösterir ve duyarlı bir öğretmeni onu Lycée bursuna hazırlar. Camus çok geniş okumalar yapar -annesi okuma yazma bilmez- ve en sevdikleri arasında Nietzsche, Gide ve Malraux vardır. Sporu, özellikle yüzmeyi ve futbolu sever. Fakat 1930'da hayatı boyunca tekrar edecek bir tehdit olan tüberküloz atağının pençesine düşer. Hakkında yankılar uyandırarak yazacağı Kafka gibi Camus de ölümlülüğünün bilgisini tecrübe eder; Kafka'dan farklı olarak o, asla Absürt ile uzlaşmaya yaklaşmayacaktır. Camus 1932'de Profesör Jean Grenier'in nüfuzu altına girerek felsefe eğitimi almak üzere Algiers Üniversitesine başlar. Yunanlıları, Augustine'i, Heidegger'i,

Jaspers'ı ve Shestov'u okur. Henri Barbusse ve Romain Rolland tarafından kurulan anti-faşist harekete politik bir ilgi duyar. 1934'te, söylediğine göre, Parti'nin mazlumlara hak ettikleri saygıyı duymadan kolonyalizm meselesini sömürmesi nedeniyle bir yıl sonra istifa ettiği Komünist Parti'ye katılır.³⁵

Otuzlar boyunca Camus, ateşli bir şekilde kendini olayların içine atar. Hem tiyatroya hem de gazeteciliğe şiddetli bir ilgi duyar. 1935'te bir işçi tiyatrosu kurar, "Le Théâtre du Travail" ve bir madenci direnişini konu alan ilk eseri, *Révolte dans les Asturies*'yi (1936) yazar. *Alger Républicain* için sömürgeci bürokrasinin vurdumduymazlığına ve Berberî Kabilesi'nin mahrumiyetine ilişkin haberler yapar. Kolay anlaşılır makalelerinin iki cildini yayımlar, *L'Envers et l'endroît* (1937) ve *Noces* (1938) ve yazımını, en dikkate değer eseri olan ancak 1944'te ortaya çıkan *Caligula* ile bitirir. Biri 1933'te diğeri 1940'ta gerçekleşen iki evliliği arasında *Yabancı'yı* (1942) yazmaya başlar. Sağlığı son derece hassastır ve savaş çıktığında askeriye katılmak istediğinde, ordu onu reddeder. *Paris Soir* ekibine katılmak üzere 1940'ta Paris'e gider. Almanlar başkenti işgal ettiğinde Camus, önce, *Sisifos Söyleni*'ni (1943) tamamladığı Lyon'a kaçır ve sonra henüz yirmi sekizine gelmeden *Veba* üzerine çalışmaya başladığı Oran'a döner.

Direnış kısa sürede şekil alır. Camus, *Combat*'ın yeraltı çağrısına kulak vererek gizlice Malraux ve René Leynaud ile birlikte çalıştığı Lyon'a döner. Gazetenin serlevhasında Camus isminin olduğu ilk açık sayısı 24 Ağustos 1944'te yayımlanır. Onun meşhur başmakalesi şöyle başlar: "Paris tüm kurşunlarını Ağustos gecesine ateşler."³⁶ Bu adam, bu tehlikeli yıllarda ortaya çıkar ve bir kahramanı, en az devam ettirdiği iki eserin yazarını, Avrupa enkazının ortasında, o zamanlar için yeni bir bilinci feda eder. Camus aynı zamanda yayıncılık firması olan Gallimard'da çalışır. *Lettres à un ami allemand* 1945'te, *Veba* 1947'de, *Sıkıyönetim* 1948'de ve *Adiller* 1950'de yayımlanır. On

yılın sonunda, Camus'nün "Adil" imajı, yanılısma ya da umutsuzluk olmaksızın açıkgozlü ölüm keskinliği içinde ahlaki varlığı yeniden değerlendirmek üzere Avrupa'daki, Amerika'daki gençlere ilham verir.

Fakat Camus bir sonraki on yıllık dönemde ayakta kalmaz, zenginlikle, yalnızlıkla ve kafa karışıklığıyla doludur. *Başkaldıran İnsan* (1951) onu pürizm ve kibir ile suçlayan Sartre ile amansız bir tartışmaya zemin hazırlar ve o, tarihi ve her politik eylemdeki belirsizliklerini kasıtlı bir şekilde reddettiğini ifşa eder. Yine de, soğuk savaşın büyüyen çılgınlığı içinde Camus, kurbanlar ya da cellatlar yaratmayı ve tarihsel gereklilik namına şiddeti onaylamayı reddeder. *Actuelles*'in (1950, 1953, 1958) üç cildi boyunca açıkça umumi bir sesle konuşmayı sürdürür. Cezayir Bağımsızlık Savaşı, onun birbirinden ayrı bağılıklarını koparır ve her iki tarafın terörizmi de yüreğini kirlendirir. Calderón, Buzzati, Faulkner, Lope de Vega'dan yaptığı teatral uyarlamalara döner ve sonunda en sevdiği Dostoyevski'nin *Ecinniler*'ini (1959) sahneler. 1956'da en sıkıntılı romanı olan *Düşüş*'ü yayımlar. Bir sonraki yıl Nobel Ödülü'nü kazanır; ilk düşüncesi şudur: Malraux kazanmalıydı. Giderek, tıpkı *Sürgün ve Krallık*'ta (1957) "The Artist at Work"teki Jonas gibi, Camus de bu başarının kendi ilhamının kaynağını zehirleyebileceğinden korkar. Sessizlik, son yıllarının üzerine yüklenir. 4 Ocak 1960'ta Sens yakınlarında bir otomobil kazasında ölür. Lourmarin'in Alplerinde bir köyde onu yakarlar. Sartre şöyle söyler: "Camus'yü öldüren trafik kazasını skandal olarak nitelendiriyorum; çünkü bu, bir anda insani dünyamızın içine, en temel ihtiyaçlarımızın saçmalığına kadar uzanır."³⁷ Birkaç yıl önce, Camus'nün kendisi itiraf eder: "Benim işim başlamadı bile."³⁸

Onun işi nasıl olurdu? "İnsani sorgulama ve evrenin sessizliği arasındaki umutsuz rastlantı"da Camus'nün sesi tam ya da içiboş olarak yıllar içinde nasıl büyüyecekti?³⁹ Eleştirmenler,

onun kendisinde sezdiği ve üstesinden gelmeyi umduğu güçlü gerilimleri ve ayrımları fark ederler. Kabul ve reddin, paganizm ve Hristiyanlık'ın, şiddet ve adaletin, neşe ve zalimliğin, güzellik ve acının diyalektiği -Sartre'ın ortaya koyduğu Gidevari bolluğun ve Baudelairevari memnuniyetsizliğin- onun yaşamında derinleşir.⁴⁰ Camus, makalelerinin ilk derlemesinde buna açıklık getirir: "Bu dünyanın doğru ve ters şeyleri arasında, bir seçim yapmak istemiyorum... En büyük cesaret tıpkı ölüm gibi gözlerini ışıktan açık tutmaktır."⁴¹ Aynı cilt, "bir annenin hayran olunası sessizliğinden" ve adalet ya da aşk ile "sessizliği dengeleme" amacındaki insani çabadan türer.⁴²

Bir annenin sessizliği -kendisinininki, İspanyol, dayanıklı, okuma yazma bilmeyen- Camus'nün olumsuzluğun zenginliğini, soğuk kaygısızlığını ve tenin hatırlanması zor sıcaklığını içeren "Evet ve Hayır Arasındaki" anını ortaya koyar. Fakat çocuk da güneşe doğru döner, eylemde olan ilke, neden ve görünür ilişki. Serge Doubrovsky haklıdır: "‘güneş’ teması ... Camus'nün ontolojisindeki temel kategoriye belirler: Katılım."⁴³ Camus her konuştuğunda, insan dayanışmasına çağrıda bulunur. "İsyan dahi -İsyan ediyorum; öyleyse *biz* varız"- metafiziksel bir kardeşliği ileri sürer. Camus asla bir annenin sessizliğini ve onun ardında yatan karanlığı unutmaz. Onun sınırlara olan klasik sadakati, galik ölçü duyusunu, feci derinlik algısını dizginler. Aslında o, az da olsa çekilmeksizin ya da ironi yapmaksızın asla sınırları kabul etmez. "İşte şimdi onların zafer dediği şeyi anlıyorum: sınırlar olmaksızın sevmek hakkı," der "Noces à Tipasa'da ve "Le Désert'te sorar: "İnsanın ölçüsü? Sessizlik ve ölü taşlar. Geri kalanların hepsi tarihe aittir."⁴⁴ The Balance (Libra) işaretinin altında doğmasına rağmen, onun bir parçası mevcuttur -bunu en iyi *Düşüş*'te görürüz- o Kierkegaard'ın, Dostoyevski'nin ve Kafka'nın gölgelerine doğru uzanır.

Muhteşem bir ızdırap onun felsefi makalelerini aydınlatır.

Sisifos Söyleni, Caligula'yı -"İnsanlar ölürlere ve mutlu değillerdir" - ve onun "üstün intihar"ının müdaafasını şiddetle reddeder.⁴⁵ Ölümle cezalandırılan insan Absürdü keşfeder; ve kabul etmek için her ikisini de reddederek cevap verir. Bu, negatif bir aşkınlıktır: "Sisifos'u dağın eteklerinde bırakıyorum! Bir kimse her zaman tekrardan bir başkasının yükünü bulur... O, Sisifos'u mutlu hayal etmelidir."⁴⁶ *Başkaldıran İnsan* kendisini daha geniş anlamlı bir görev için hazırlar: Nihilizm ve totaliteryanizm korkusunu çürütmek, modern tarihi şekillendiren tam inkâr ve şeytani beyanı tamamlamak. Bu kitap varlığın aleyhinde olduğunda bile cinayeti reddeder: "Yüz elli yıllık metafiziksel isyan ve nihilizm aynı tahrip edilmiş çehrenin farklı kılıklarında ısrarcı bir yeniden görünüme şahitlik ederler. İnsan durumunu ve onun yaratıcısını kötileyen herkes de insanın yalnızlığını ve hiçbir ahlak biçiminin varolmadığını tasdik eder."⁴⁷

Fakat Camus, büyük isyanların kaderini bilir: "Hiçbir şey olmak - bu kendi başkaldırısından bıkmış aklın feryadıdır."⁴⁸ Aynı zamanda bu, Sade'dan beri süregelen yokluk edebiyatının da çılgılığıdır. Camus'nün, Caligula'dan Stavrogin'e değin tüm kahramanları hakikat ve korku namına sessizlik için feryat etseler de o, bunun karşısında yer alır. Dili Sahra'nın kabile üyelerince kesilen, ağzı tuz ve tatlı dolu, aklı acımasız güneşte başı dönmüş haldeki isimsiz muhalif rahip dahi, Hiçliğin egemenliğini kabul eder: "... yalnızca şimdi kötülük vardır, Avrupa'ya ölüm, akla, onura ve haça."⁴⁹ Camus'nün çok yakınına gelerek sonuna dek karşı koyduğu boşluk tasavvurunu tamamlamak üzere ardından Genet gelecektir.

O, onun sanattaki zorlu başkaldırısını somutlaştırır. Camus'ye göre, edebî eser kendisini yaratıcısından koparmaz; varlığın saçmalığından da kaçmaz. "Yaratmak ya da yaratmamak hiçbir şeyi değıştirmmez," yazar. "Absürt yaratıcı, eserini ödüllendirmez. Onu inkâr edebilir... Aynı zamanda bunda bir estetik kuralı görülebilir. Gerçek sanat eseri her zaman

insan ölçeğindedir. O esas olarak “daha az” diyen tek kişidir.”⁵⁰ Olumsuzlama ve aynı zamanda abartma, absürt sanatçı, “boşluğa renklerini vermelidir.”⁵¹ Şair Cherea’ya konuşan Caligula gibi: “Edebiyatla ilgilenen adamları sevmem ve yalanlara katlanamam,”⁵² Camus, kurtuluşun sahte güçlerini sanata vermez. Belirsiz bir mesajla boş bir tuvali bırakan Jonas gibi- *tek taş* mı, *dayanışmalı* mı?- Camus, kendi misyonunun umutsuz inancını kabul eder. O, sanatçıların bugünün dünyasının insanların tecrübelerini paylaşmaları gerektiğini bilir: “Toplumumuzun çok iyi örneklerini sunduğu sanat nefreti bugün oldukça etkindir, bunun tek sebebi onun yalnızca sanatçılar tarafından ayakta tutulmasıdır. Bizden önde bulunan sanatçılar tarafından hissedilen şüphe onların kendi yetenekleriyle ilgilidir. Bugünün sanatçılar tarafından hissedilen şüphesi sanatlarının gerekliliğiyle ve dolayısıyla onların gerçek varlığıyla ilgilidir.”⁵³ Camus, yalnızca, sanatı devam eden bir isyanın bir açısı olarak sunarak ona itibarını verebilir. Bu nedenledir ki Rimbaud’ya karşı tedbirlidir, onun sessizliği “aynı zamanda mücadele etmenin gerekliliğini muhafaza eden her şeye boyun eğmiş zihinlerin etrafında gezinen otoritenin sessizliğine bir hazırlıktır.”⁵⁴ Bu aynı zamanda onun “kendini sabırsızlığın elinde konumlandıran”, “yaralı bir coşkunkulukta” varolan; derhal boyun eğen ve kendini beğenmiş ve “insan masumiyetini methederken”, cinayeti ve intiharı yere göğe sığdıramayan Sürrealizme karşı eleştireliliğinin de nedenidir.⁵⁵ Camus, başka bir yol seçer. O, sessizliği bolluğun içinde başkalaştırmayı hayal eder:

Ernst Dwyer, *Sibiryaya Günlüğü*’nde -yıllarca soğuk ve açlığın neredeyse dayanılmaz olduğu bir kampta mahkûm olmuş- kendisine ahşap tuşlarla sessiz bir piyano yapan bir Alman Teğmen’den söz eder. En şiddetli sefalet içinde, sürekli olarak pislik içinde bir serseri grubu tarafından kuşatılmıştı, yalnızca kendisinin duyabildiği tuhaf bir müzik

besteledi. Ve cehenneme gönderilen bizler için gizemli melodiler ve yokolmuş bir güzelliğin işkence verici görüntüleri bize, suç ve akılsızlığın tam ortasında, o ahenkli isyanın yüzyıllar boyunca insanlığın büyüklüğüne tanıklık eden yankısını getirecektir.⁵⁶

Bu rüya, rüya gibi bir şey olarak kalır. Camus'nün romanları daha belirsiz hikâyeler anlatır. Onun ilk kurgusu *Yabancı*'ya dönmek cezbedicidir ve Meursault, sükûnetin tuhaf kahramanı ve kör edici güneş, ebedî dışarıdaki, onun kasvetli hakikat tutkusu, onu Camus'nün sözcükleriyle “hak ettiğimiz tek Mesih” olarak belirler. Fakat 1942'de bu romanı gözden geçiren Jean-Paul Sartre, onu bizim için “bir yere koyar.”⁵⁷ Sartre, absürt bir karaktere dair yazılmış bir eserin açıklanmaya ihtiyaç duymadığını not eder; yalnızca tanımlamaya ihtiyacı vardır ve bu yüzden “ihtişamlı bir şekilde arınmış” gözüktür. (*Bulantı* gibi *Yabancı* da fenomenolojik romanın tarihini öne çeker.) O, kitabın çelişisini hisseder: Dili ve düşünceyi absürt bir gerçekliği ifade etmek için kullanmalı, “sessizlikten tercüme etmelidir”. Camus, bu yüzden, çözümlemeye, belirli ve kesin-tili izlenimlere, “zaman adalarına”, hem Hemingway'in hem de Kafka'nın kendi kullanımları için uyarladıkları Saçma tekniğine başvurur. “Cümle keskin, bariz ve kendi kendine yeten bir cümledir. O, takip edenin boşluğuyla ayrılır... Dünya yıkılmıştır ve cümle cümle yeniden doğar,” der Sartre.⁵⁸ Bu üslubun nominalizmi -Locke ve Hume'dan öteye gider- deneyimde hiçbir mantığı ve ilişkiyi kabul etmez. Üslup, cam bir levha aracılığıyla eylemi ortaya çıkarıyormuş gibi, neredeyse gülünç sessiz ve yabancı jestler. Sartre şu sonucu çıkarır: “Bu Camus, *Yabancı*'yı yazarken sessiz kalmayı düşünmesine olanak sağlayan şeydir. Onun cümlesi, söylem dünyasına ait değildir.”⁵⁹

Fakat şayet Camus'nün ilk romanı onunla kolaylıkla sessizlik geleneğine işaret etmemize izin verirse, sonuncusu,

Düşüş, keskin anlaşılmazlıklarıyla bu geleneğe yönelik anlayışımızın başını ağrıtabilir, bunu güçleştirebilir. “Hizmetinizdeki” kahramanı, Jean-Baptiste Clamence, bize diğer küskün ve boşboğaz mantığa aykırı kişiyi, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ındaki konuşmacıyı hatırlatacaktır. Her ikisi de garezin kahramanlarıdır, garezin umutsuzluğu gecenin umutsuzluğundan daha geniştir; ve her ikisi de Nathan Scott’un not ettiği gibi Camuscü isyanının ve ölçünün tam olarak antitezini sunarlar.⁶⁰ Camus, Clamence’i kendisine karşı en güçlü dava haline getirerek bir kez daha tüm temel soruları yöneltir –ölüm, adalet, insan dayanışması- sanki önceki kitaplarında kasten bu soruları yanıtlamayı daha önce hiç denememiş gibi. Bir belirsizlikler hikâyesi olan *Düşüş* için “gibi görünüyor” dedim. Bunlar şüphesiz yazarın, insan ve sanatçı olarak, yaşamının sonuna doğru içsel gelişiminden kaynaklanır. Fakat belirsizlikler aynı zamanda romanın ahlaki ve estetik prensibi, tasarımı bir unsuru haline gelir. Şayet kahraman bize Dostoyevski’nin kahramanını hatırlatıyorsa daha derin bir düzeyde Kafka’yı hatırlatır.⁶¹

Jean-Baptiste Clamence, “tövbekâr yargıç”, “oyun aktörü” kendisini nazikçe canavar olarak tanıtır. O, bencilliğin, gösterişin, ödleliğin, yalancılığın, suçun ve umutsuzluğun canavarıdır - her şeye rağmen kültürün ve kurnazlığın canavarıdır. Şunu derhal kabul etmemize izin verin: O, dik kafalı, çekilmez çaresiz bir Benliktir. “Ben, Ben, Ben tüm yaşamımdan çekilmemdir...”⁶²

O, evreni tepelerden idare etmeyi düşünür ve iç içe geçmiş Amsterdam kanalları içindeki -Avrupa’nın ortasında bir burjuvazi cehenneminin civarlarında- daireye, ölü denize, Zuiderzee’ye bitişik bir denizci meyhanesinde ilgi odağı haline gelir. Ve uzunluğu bir romandan daha dolgun olmayan, şahsiyetinde sınırsız, ruhsal şehvetinde sonsuz masalını anlatır.

Bu bir başarı masalıdır. Paris’te seçkin bir avukat olan Clamence’in parası, sağlığı ve mevkii yerindedir; erkeklere

değer vermekten hoşlanır ve kadınlar onu içtenlikle sever. İstekli bir şekilde itiraf eder: “Cezasız yaşadım. Hiçbir hüküm ile ilgilenmedim... Eden’inki gibi bir ışığın altında banyo yaptım ve özgürce hükmettim.”⁶³ Kendisi cennetteki bir şeytandır. Tüm cömertliği, arkasına yansır ve onu sevebilecek hiçkimse yoktur. Bir kasım akşamı, siyahlar içindeki zayıf bir kadın Pont Royal’dan ölüme atlar. Sen Nehri soğuktur; Clamence ardına bakmadan yürümeye devam eder. Bazen bir kahkaha gibi çınlayan kadının çığlığının onu yıllar boyunca takip ettiğini söyler. Suçunu bilse de Clamence başarır, berraklığı düşünür. Yasal uygulamayı alt üst eder, kendini sefahate verir. Fakat gerçekten de varoluşun köklü günahından saklanabileceği hiçbir yer yoktur. Clamence Amsterdam’a gelir. Orada boş ve tabut gibi temiz bir odada yaşar - çalıntı bir altar panosu büfesinde durur, “Adalet Yargılar” - ve bir “tövbekâr hâkim” olarak çalışır.

Bu çılgın uğraş nedir? Clamence, hepimizin “biraz rahatlık” içerisinde, içinde ne ayakta durabildiğimiz ne de uzanabildiğimiz, Orta Çağ’da tasarlanmış bir hücrede yaşadığımızı düşünür. Tükenen günün içine sıkışmış hücrede, suçuna inanmaya başlar. “Herkes diğerlerinin suçlarına tanıklık eder- bu benim kaderim ve umudumdur,” der Clamence.⁶⁴ “Hepimiz yargıç olduğumuz için, hepimiz bir diğerinden önce suçluyuzdur,” diye tekrar eder.⁶⁵ Böylece Clamence, her pişmanlık eyleminde yargıyı ölümsüzleştirerek evrensel köleliğin avukatı haline gelir. Fakat onun sofistliği daha da ileri gider. “Ben hem sonum hem de başlangıcım; yasayı ilan ediyorum. Kısacası ben tövbekâr hâkimim,” diye ifade eder.⁶⁶ Clamence asla yaygaracı beni çürütmez; Ben der, Ben. Müşterilerinin suçlarını ve rezaletlerini ortaya çıkarma göreviyle kendisini kutsar, yalnızca kendisinininkini hafifletmek, hakikaten güçlerini artırmak için. “Ve benim için” diye sonuçlandırır, “Bağışlamadan acıyorum, affetmeden acıyorum ve her şeyden öte sonunda bana hayran olduğunu hissediyorum.”⁶⁷ O, kendisini her konuda serbest

bırakır; hiçbir şey değişmez. Kendisiyle ters düşen bir gazez yarattığı, onun söylediği bir şeye inanmaya cesaret eder miyiz?

Pauline'in ahlaksızlık öğretisini ortaya koyarak Clamence'i yenik bir figür ve onun yazarını da uzaktan bir dönüşüme doğru bakan bir adam gibi görmek mümkündür. Bunun zıddı bir görüşü benimsemek de olasıdır: "Evrensel insani ahlaksızlık inancını ciddi olarak ifade etmekten uzak olan *Düşüş*'te Camus, bu inancı hicveder ve ona saldırır. Onu, insanı köleleştirmekte kullanılan bir silah olarak görür," Philip Thody böyle not eder.⁶⁸ Fakat Camus'nün ironisi bu eserde daha derinlere gider, okura kısmi bir tatmin verir, ve otobiyografik referanslar -ona yabancı olanlar- özel bir sorguyu ya da arayışı gizler. Kendi arayışı için bize bir yanıt verdiğine inanmıyorum: İlahi bir Lütuf ya da insani Adalet olmaksızın dünyada nasıl yaşanır? Camus, kitabının esas korkusunu bilir: Jean-Baptiste Clamence'i çürütme noktasındaki zorluk, hatta belki de imkânsızlık.

Kitap belki de belirsiz bir karşı-pergamberlik sunabilir. Carl Viggiani'nin algıladığı şekliyle Jean-Baptiste, hiçbir Mesihlik alameti göstermeyen sahte bir Vaftizcidir; Clamence de hiçbir merhamet göstermez.⁶⁹ Hollanda'nın Gri Güvercinleri asla havadan inmezler. Paris'in sahte isimli bu sahte avukatı Tripoli'deki toplama kampında sahte Papalık oynar, Amsterdam'da sahte bir yargıç ve kâhin gibi davranır ve sinsice onun hikâyesinin sahte bir masal olabileceğini ima eder. Fakat onun insanlığa yönelik bu suçlaması - "Tek bir cümle modern insan için yeterlidir: Zina yapar ve kâğıtları okur"; "Onun iki yüzü vardır: kendini sevmeden başkasını sevemez"; "Her insanın temiz havaya ihtiyacı olduğu gibi kölelere de ihtiyacı vardır"; "Kincilik tek mümkün gösteriş biçimidir"; "... kadın bir ödüldür, savaşı için değil, suçlu için," vs. - bunlar, kendilerini iftiradan sakınmaya çalışan gerçeklerin özeti gibi görünür.⁷⁰ Ve içimizden kim, Clamence'in geleceğin kitlesel kölelikle düzenleneceğine dair görüşünü göz ardı edebilir?

Karşı-kehanet olarak *Düşüş* sessizlik geleneğiyle bazı özel yollardan ilişkilidir. O, kendi kaderine karşı şüphe duyan Batı insanına karşı bütünlüklü bir eleştiri sunar. Dahası bilincin akıl sağlığını sorgular. Clamence, kendi hastalığının dışavurumu dışında, açığa çıkarmakta başarısız bir Benliktir. Sade gibi, o da şöyle söyler: “Kısacası mutlu bir şekilde yaşamak için bana göre, kişinin ben artık yaşamayı seçmiyorum demesi gereklidir.” Ve sonunda o, kafasının kesildiğini, kalabalığın üzerinde hepsine hâkim bir yerde durduğunu hayal eder.⁷¹ Clamence’in bilinci kendi diliyle, Hollanda’nın “olumsuz manzarasında”, kendi şüpheli varlığında kilitlenmiştir. “Şüpheli bir vaka olmayı sona erdirmek için” kabul eder, “kişi var oluşu sonlandırmalıdır, hepsi bu.”⁷²

Fakat romanın olumsuzluğu hâlâ oldukça karmaşıktır. Kahraman, asla cevap vermeyen ve konuşmayan bir muhataba yönelir. O bir karakter midir? Okur mudur? Ya da Clamence’in kendisi, Parisli bir avukat, ikinci bir benlik, tıpkı konuşmacı gibi kültürlü ve alaycı biri midir? Kesin olarak romanın sonuna gelindiğinde konuşmacı ve dinleyici arasındaki mesafe daralır, terimler daha tanıdık hale gelir ve üslubun ironisi, kendini aşağılamanın zarif biçimlerini üstlenir. Anlatının ilk sayfaları -bir neo-Klasik trajedinin beş günlük parodisini ayrılan- sessizlik ve dil ile tüm konuşmanın amacı üzerine ilginç yansımalar barındırır. Kahramanın tüm yaşamı bu ifadeyi destekler: “Bu yüzden yaşamın yüzeyinde ilerledim, kelimelerin olduğu yerdeki gibi, asla gerçeklikte değil.”⁷³ Yine, tıpkı efsanevi Giritlimiz gibi, Clamence de yalanlarını kabul eder. Fakat şöyle sorar: “Yalanlar sonunda gerçeğe varmaz mı? ... Hepsi aynı anlama sahip değiller midir?”⁷⁴ Bu zorunlu hilekâr, modern tarihin yaramaz çocuğu, yozlaşma şarlatanı okuru yalnız bir şeye ikna ederek bitirir: İnsan konuşmasının korkusu!

Şüphesiz, her zamanki durağan sesiyle konuşan Camus, daha önceden şunu söyler: “Ahlaktan daha öteye giden bir

şeyler için yaşıyoruz. Şayet bunu yalnızca isimlendirebilirsek, o sessizliktir!”⁷⁵

IV

Birkaç istisnayla -*Bulantı*, *Yabancı* ve belki de *Düşüş*-Varoluşçuluk, radikal düşüncelerini geleneksel edebî biçim içerisinde ifade etme eğilimindedir. Onun tutkuları, Prometeçi, didaktik ya da politiktir; hükümleri sanat diline ağır gelir ve karakterleri neredeyse okurun farkındalığına hükmeder. Aksine, görünen o ki takip edilen edebiyat nötr, kendisi coşkuludur. Sahtekârlıktan uzak durmak adına, ideolojiden, itirazdan ve analizden kaçınarak kesin bir monotonluk üretir -Roland Barthes buna “*matisme complet*” der-. Bu tür edebiyat birçok isimle devam eder: *karşı edebiyat*, *nesnel roman*, *écriture blanche*, *yeni roman*, *şeycilik*, *école du regard*, *école de minuit*. Germaine Brée bu tip kurguları tanımlamak için yeni bir isim talebinde bulunmakta haklıdır.⁷⁶ Ben basitçe genel bir terim olarak, bu hareketin aradığı kaçınma ve kendini inkâr etmenin gücünü ortaya atmak adına, bunun bir uygulayıcısı olan Claude Mauriac’ın düşündüğü bağlamda “aliteratür”ü seçtim.⁷⁷ Bu terim büyük ölçüde, diğerleri arasındaki Natalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Marguerita Duras ve Jean Cayrol’un da içinde bulunduğu yazarların kendisini etkilemeyecektir. Açıkçası, muhtemelen birçok yazar sıkıca bir ekole bağlanmaz. Fakat onların ortak bir biçimde geleneği inkâr etmeleri, onları birbirleriyle belirli bir ilişki içine sokar ve kurgunun belirli imkânlarını ortaya koymaları için onları kışkırtır.

Aliteratür, Hegel’in “Olumsuzun sabır ve emeği”, Heidegger’in “unutuluşun gizemi” dediği sessizlik geleneğiyle bir şeyler paylaşır.⁷⁸ Daha da merkeze doğru hareket eder ve bu yönde bir nokta daha yakındır. Kafka onun özelliklerini öngörür; Beckett de ve aynı ölçüde Sartre ve Camus

de.⁷⁹ Hatta Edouard Dujardin'ın *Les Lauriers sont coupés*'nin (1887) iç monoloğu da dolaylı bir öncül ortaya koyar. Fakat Aliteratür temel olarak, bilincin refleksif görevinden onun dili olarak ortaya çıkar, yaratım süreci kendisine fenomenolojik bir kanıt sağlar. Husserl'in "kasıtlılık" kavramından çıkar ve onu soyutlanmış benlikten yoksun anlatıcıya, hatırlayabileceği ya da algılayabileceği şeyden ayrı tutan bir kimliğe uyarlar.⁸⁰ Aliteratür'ün nominalizmi, onun önemsiz şeylerle ilgisi, banal algıları da bu nedenle epistemolojiktir. Gerçek bilgi soyutlamaya direnir; mit ve metafor gerçekliğin sahte somutluğuna neden olur; benlik ve yüzey aynıdır. Fakat aynı zamanda bu suretle sosyolojik bir bakış açısı da ima edilir. Lucien Goldmann'ın gösterdiği gibi, son aşamalarında insandan nesnelere geçen kapitalizmin aktif fonksiyonları; nesneler dünyası otonom bir düzen inşa eder, tüm insani ifadelerin bağlandığı baskın bir yapı.⁸¹ Aliteratür'ün estetiği, özgürlüğün küçük bir ölçüsüyle postmodern insanın esaretine tepki gösterir. Deneyimin bilinen bilgisi dışında -görüntüler, algılar, hatıralar- yeni modeller, yeni *kurgular* yaratılır. Bu tür kurgular, bir yandan nominalizm diğer yanda solipsizm tarafından tehdit edilen bir zihnin yegâne özgürlüğünü deneyimleyebilir. Bu gibi kurgular yalnızca, bilincin iç zamanına işaret edebilir, ne tarihin ne de yıldızların zamanına değil, onlar, kesintili gerçekliğin okunduğu ya da dile getirildiklerinde dahi her kelimeden kaçtığı fenomenolojik şimdiye göndermede bulunurlar. Öz düşünömsel, Aliteratür, kendi narsızmini kullanır; sayfa üzerinde dramatik hale getirir, Sturrock "roman meclisi" der ve bunu yaparak "dil ve sessizlik arasında varolan zıtlığı ve gerilimi" açığa çıkarır.⁸²

V

Nathalie Sarraute bu şekilde yazmaya, o bu ismi almadan evvel başlar. 1902'de Rusya'da doğar, çocukluğunu boşanmış ebeveynleri arasında, Rusya'da, Fransa'da ya da İsviçre'de yaşa-

arak bölüştürür. Sekiz yaşında, babasıyla Paris'e yerleşir. Üvey annesinin soyu kısmen Alman'dır; genç kız kısa sürede bu dili öğrenir. Sonra Sorbonne'da İngilizce eğitimi alır ve arkasından 1921, 1922'de Oxford'da tarih okur. Sonra yine, Berlin Üniversitesinde sosyoloji, Paris Üniversitesinde hukuk eğitimi alır. Kesin olarak dillerini bilir ve öğrenmeye karşı isteksizlik göstermez. Yakın arkadaşı olan bir hukuk öğrencisi ile evlenir, baroda çalışır ve üç kız çocuk doğurur. Fakat Bayan Sarraute başka bir hayata doğru yönelmeye başlar. İlk kitabı savaştan önce, 1939'da çıkar, *Yönelişler*'in ilk versiyonu. *Portrait d'un inconnu* basım için 1948'e kadar bekler. Kitap, her ne kadar Sartre tarafından yazılmış ünlü bir önsözü olsa da, ki burada onun bahsettiği çağdaş fenomen, "canlı ve tamamıyla olumsuz eserler, karşı-edebiyat olarak adlandırılabilir," nadiren bir devrim yapar.⁸³ Bayan Sarraute ısrarcıdır; konferanslar verir ve onlar radyo röportajlarında yer alır; *Les Temps modernes* için eleştiri yazar. Gallimard, *Martrau*'yu (1953) basar. Editions de Minuit'in bir editörü olarak Robbe-Grillet *Yönelişler*'e (1957) yeni bir biçim verir. *Le Planétarium* 1959'da, Prix International de Littérature ödülü kazanan *Altın Meyveler* 1963'te çıkar. O zamana kadar, eleştirmenler ve sıkı okurların çok azı bu türü okusa da ve daha da azı okuduklarını beğense de *yeni roman-dan* haberdardırlar.

Bu yeni edebiyata karşı belirsiz direncin en azından iki sebebi bulunur. Kendisinden yeni varsayımlar bekleyerek, inşa etmeyi ya da eğlendirmeyi, aslında, bir modernist okurun dahi umduğu herhangi bir şekilde "gerçek"leştirmeyi başaramaz. Fakat bir de kendi pratiğinden ziyade teorisini ortaya koyan yeni roman, kendi başarılarını sorgulamak üzere hem karşıt hem de yandaş eleştirmenlere alan açar. Bayan Sarraute'un eleştirel ifadesi, *The Age of Suspicion*, bir ölçüde bu kaygıyı yansıtır.

Bayan Sarraute kendi tezinde psikolojik analizi, insani derinlik düşüncesini reddeder gibi görünür: "... düşmanlarca

fırlatılıp atılmış cansız bir kütle haline gelen modern insan, her şey söylendiğinde ve yapıldığında, fakat yüzeyde görünen şey gibi hiçbir şeydi... ‘Sessizlik gibi bir uğultu’, ‘psikolojik’in taraftarlarının onun ruhunda hiçbir şey görmediklerini düşündükleri, velhasıl, sessizlik.”⁸⁴ Algısal ilişkiler alanı olarak bu, fenomenolojik doktrine uygundur; o yalnızca bir çeşit psikolojiyi diğeri namına reddeder. Bayan Sarraute’un “karakter”in düzeninde sahte bulduğu şey, romanın çoğunlukla yaslandığı psikolojik destektir. Kurgunun karakteri der, atalarını, iyi döşenmiş evini, belirgin davranışlarını yitirdi, şimdi o, kendi ismini de yitirmelidir. Roman, yazarın ve okurun şüphelerini dikkate almalıdır: “Yalnızca onlara [yazar ve okur] karşı değil, her ikisi de karaktere karşı dikkatli olmalı, fakat onun aracılığıyla, herkes birbirine karşı dikkatli olmalıdır.”⁸⁵ Dahası, her ikisi de kurgunun kendisine karşı dikkat etmelidir. Zulmün gerçekleri gerçekliği, rüyalarımızın sınırlarına doğru iter: Bu bağlamda Kafka, Himmler’den öteye gidemez. Romancı daha ne söyleyebilir? Belki de yalnızca yüzeydekileri sunabilir, bilincin belli belirsiz durumlarını, modern fizikteki madde ve enerjinin durumları gibi çoğul, değişebilir ve belirsiz hale getirebilir. “Beklenmedik bir anda okur içeri girer, esasen yazarın olduğu yere... Batırılmıştır ve sonuna dek, kan gibi bilinmez bir nesnenin, isimsiz ve şekilleri belirsiz bir magmanın içinde yüzeyin altında kalması sağlanır.”⁸⁶ Karşılıklı şüphelerin olduğu bir çağda Bayan Sarraute, romancıyı, yeni duyarlılık biçimlerini keşfetmeye zorlayan ve onu kendinden önceki nesillerin çabalarını tekrar etmekten alıkoyan şüphenin niteliğinden memnundur.

Fakat son tahlilde onun edebiyata bakışı tamamıyla özgün değildir: Ona göre edebiyat, okurlarına, “olduğundan, kendi durumlarında ve yaşamlarında, yalnız başlarına elde edebileceklerinden daha derin, daha karmaşık, daha açık, daha doğru bilgi verir.”⁸⁷ Bayan Sarraute sözcükleri küçümsemez;

aksine, karakterin, konunun ve ortamın yokluğunda onların kurgunun merkezine geçmelerine müsaade eder. Onun “birdenbire sabırsızlaşan ve korkaklaşan yeraltı akımlarına” karşı ilgisi onu, teorisi izin verdiği ölçüde, Marcel Proust, Henry James ve Virginia Woolf’a yakınlaştırır.⁸⁸ Görünen o ki bazı önemli terimlere olan tutkusu -“yüzey”, “zor”, “kompakt”, “bulanıklık”- poetik anlamda gizlice saflaştırılmış titiz üslubunda değişkenlik gösterir. Kurguyu kendisine karşı kurar, fakat sonunda bir Mallarmé sonesi gibi *yapılmış* bir sanat eseri olarak bitirir. Esas başarısı, eski hikâyelerin düşkün sahteliklerinden kaçınan bir varoluş şiiri olabilir. *Tel quel*’de (Bahar 1962) yayımlanan bir röportajda şöyle der: “Bana göre bir eserdeki şiirsellik görünmeyeni ortaya çıkarandır... Şiirle ilgili yaptığım şeye inanarak benim eserlerimin şiirsel olduğunu nasıl düşünmem? Bu, benim görünmeyen dünyadan bir parça çıkarmadığıma inanmam anlamına gelir.”⁸⁹

Şiir, yeni bir psikolojinin fragmanlarıyla buluşur, duygular, “yönelişler”deki sözel ifadenin önündedir -kimi zaman adlandırdıkları gibi *sarrauteries*.- Birçok yerde bilindiği gibi, Natalie Sarraute tanınmış bir Dostoyevski uzmanıdır. Onun bir hikâyesinden, “A Bad Anecdote”, şu şekilde alıntı yapar: “Bazen aklımızdan bir çeşit duygu şeklinde bir anlığına geçen, dile dökemediğimiz hatta edebî dile hiç dökemediğimiz tüm argümanları biliriz.”⁹⁰ İmge ya da alt-söylem biçimindeki bu “argümanlar”, onun kendi yönelişlerini ortaya koyar. Yunanca kökenden türeyen, “dönmek”; yönelişler, “bilincin ön taraflarından üzerimize doğru gelir” ve şimdi, bu adı taşıyan nesir-şiir-oyun-hikâyeler derlemesinde, küçük, failsiz eylemler, günahkâr, günlük, büyüsel, “varlığımızın gizli kaynağı, onun doğduğu yer olarak adlandırılabilir.”⁹¹

Bayan Sarraute, takip eden eserlerinin “yaşayan maddesi” olarak yönelişleri alıkoyar, daha geniş dramatik eylemlerle ve daha karmaşık sözel etkileşimlerle sağlamlaştırılmıştır,

örneğin, *Portrait d'un inconnu*, dilde bulunan yerel aldatmacanın, arzuların, umutsuzlukların, aşırı duyarlı bir gözlemcinin bayağı ve sinsice şiirselliğinin beyanıdır. Bu röntgenci, yaşlı bir cimri adam ile onun hasta kızının fenomenolojik masalını anlatmak için içeri bakar. Onun masalı aynı zamanda kendi masalı olabilir, o da bir babanın oğlu, belki de cimri adamın eski arkadaşıdır. Birinci tekil şahıs ile konuşmak, onun dönüştürülmüş bilinç akışı her şeyi bilir hale gelir; onun içsel gösterimleri, olağan aile ilişkilerini, ben ve öteki, görünüş ve gerçeklik, somutluk ve genellik arasında gidip gelen bir varoluş arketipine dönüştürür. Bölünmüş bakış açısı kamusal deneyimin parçaları üzerine oturur, günlük yaşam manzaraları, dil ve zaman anları onun içe dönüklüğüyle sürekli alt üst edilir. Konuşmacıya göre, hiçbir şey tuhafılık, korku, şehvet, acı ya da zalimlik olmaksızın alışılagedik haliyle kalmaz, hiçbir şey kendi yerinde durmaz. Onun cümleleri, hatta imgeleri, gündüz dünyasının tüm küçük tesellilerini beraberinde getirir; bu dünyayı altüst edişleri, aşağıda eğilip bükülür ve patlar.

Öyleyse bu konuşmacının motivasyonu nedir? Kız çocuğuna olan cinsel ilgisi, babasına duyduğu hayranlık, kendine karşı hissettiği suçluluk, diğer herkese karşı yaşadığı duygu karmaşası -onlar, onlar, onlar, onların fısıltıları, onların dedikoduları- onun “diğer açıdan” görme zorunluluğu ile “eski unutulmuş şeylerdeki” keşifleri arayışını kaynaştırır.⁹² “Onlar”, onun yaptığı bir resmi hayal ederler, buna, “l’Hypersensible-nourrie-de-clichés” adını verirler. Fakat onun motivasyonu daha derindir: O, babasını ve kız çocuğunu, tıpkı nesneler gibi ağır, bulanık, başkalarının diliyle oluşturulmuş kaderlerinden kurtarmak ister; ve daha da derindir: O kendisini bir nesne olarak *kendi* diliyle oluşturulmuş kötü kaderinden kurtarmak ister. The Portrait of an Unknown belki de o yaşlı cimrininki olabilir. Fakat aynı zamanda, Dutch müzesinde, anlatıcının geri döndüğü, bu isimde bir resim de mevcuttur. Ressamı, öznesi gibi

bilinmemektedir; tıplı yaşlı cimri ve onun anlatıcısı gibi. Fakat resmin kendisi, doğrudan konuşmacıya “hitap eder”, onu, “diğerlerine” bağlayan zinciri ortadan kaldıran “sessiz bir çerçeve” tasarlar.⁹³ “Yalnızca şunu soruyorum, beni boşalttılar mı, bana ulaştırdılar mı,” tıbbi bir “uzman”a bunu söyler.⁹⁴ Görmeye başlıyoruz: bir anlatıcı, bir ressam ve isimsiz insanların çeşitli portreleri olan Bayan Sarraute, tek bir sanatsal bilincin içinde, karşılıklı kurtuluşun peşindedir, gerçekliği ayırır.

Gerçeklik tehdidi başkalarından gelir, yani, ortak tabirlerden, kelimelerden. Fakat aynı zamanda ölümden de gelir. Yaşlı adam, “cezalandırılmış bir adama dair bilinçlenme”den bahseder.⁹⁵ Anlatıcı daha da ileri gider; o, bu ölümün dile yük olduğunu, nesneleri daralttığını ve tüm klişelerin sahte neşeleriyle insanı aldattığını hisseder. Bu romanda, nakaratlar, sloganlar, yönelişler sürekli olarak ölümün ima edilmesine ve kelimelerin altındaki sessiz duayla kötü ruhları kovmaya yardımcı olurlar. Roman şöyle son bulur:

Her şey susacak, azar azar. Dünya düzgün ve temiz bir hal alacak, saflaştırılmış...

Ölümden sonra? ... Hayır bu da hiçbir şey değil... Hatta bu bir parçacık tuhaf hava, taş kesilmiş gibi, bu bir parçacık cansız görünüş sırayla kaybolacak... Her şey kendi başının çaresine bakacak... Hiçbir şey olmayacak... Atılması gereken yalnızca bir adım.⁹⁶

Portrait d'un inconnu, ölüme yaklaşan bencil bir cimrinin romanı, bir aile romanı, burjuvazi toplumuna ilişkin bir yergi, dil ve bilinç üzerine felsefi bir yansıma olarak okunabilir. Onun temel dürtüsü, yine de, kendi biçim ve işlevini tanımlamak üzere yazma sürecinde sanatın geleneksel tanımlamalarına başvurmeyen bir sanatçıya olan ihtiyacından gelir -aslında, onun yaşamı- sonuç, her şeye rağmen edebî gibidir, kinayelerle

doludur. Belli başlı unsurlar -fikirler, nesneler, yapışkan, mat ve tatlımsı ("douceâtre") hisler- bize *Bulantı*'yı anımsatır. Bayan Sarraute, *Savaş ve Barış*'taki Prens Bolkonski'nin maskesi gibi örneğin, onların sembollerini karmaşık bir şekilde kullanarak diğer ressamalara ve yazarlara da başvurur. Onun yabancı isimler ve yerlere ilişkin sihirli sözleri, hızlı diyalogların anlamsızlığı, Saçmanın dilini, bazen Ivy Compton-Burnett'nin gizli ritimlerini, bazen de Ionesco'yu anımsatır: "Biarritz? huh? huh? Ustarritz? Bunun ne olduğunu biliyor musun? Biliyor musun? Ustarritz? R'leri güçlü bir şekilde yuvarlar. Biarritz? La Bidassoa? huh? huh? Chocoa?"⁹⁷ Hemingway gibi, o da çıkarmayı öğrenir ve açıklamalarını dışlama ile yapar; bayalığın diğer tarafındaki sessizlik onun masalını anlatır. Aynı şekilde şiirsel imge de. Önemli bir bölümde, kız çocuk babasından bir parça sabun çalar; onun ölümcül öfkesi uykusuna çöker; sonra: "Uyanış huzurludur. Lavabonun üzerindeki dolapta bulunan sabun sabah güneşinde usul usul parıldar, tıpkı fırtınalı bir gecenin ardından kumsalda hafifçe dalgalanan kum taneleri gibi."⁹⁸ Yine de Bayan Sarraute, roman boyunca konuşma ve sessizlik arasındaki gerilimi sürdüremez; son bölümü dolaysızdır, zirve anında ya da çözülme anında karakterler neredeyse duygusuzdur. Bu hareket daha geniş bir meseleye, *yeni romanın* geçmişten gelen sanatsal problemine ihanet eder: Can sıkıntısı ve gösteriş, şeylerin sessizliği edebî kullanım için nasıl dönüştürülebilir? Yayılmış, saptırılmış okurun dikkati ortalarda gezinir; dilin safi imgesel kaynakları, onu her zaman yerinde tutamaz. Bazı gerçek anlamlarda okur, geleceğin işaretlerinden sıyrıldığı gibi geçmişin geleneklerinden de sıyrılır. Belki de bu, Bayan Sarraute'un ustalıkla bir şekilde, kendisini okuma eyleminin unutuluşuna veren *Altın Meyveler* isimli bir roman hakkındaki bir roman olan *Altın Meyveler*'de gösterdiği gibi Aliteratür'ün doğasında bulunur.

VI

Aliteratür'ün unutulmuşu çoğunlukla semboliktir; Alain Robbe-Grillet bunu zorla bize hatırlatır. Onun takıntılı imgelemi, teknik ustalığı ve çok yönlülüğü, polemikleri edebiyatı güçlendirmeyi sürdürür. Şüphesiz, bir okula girmek için kolaylıkla referans bulmakta zorlanan diğer yazarlarla -Butor, Simon, Ollier- olduğu gibi Nathalie Sarraute ile de bazı ortak yönleri vardır. Onu ayırmamızın birçok nedeni vardır. Saygı-değerdir, inatçıdır, Bayan Sarraute'nin yönelimlerine karşı koyar: Derinleri işaret ediyorlar ve psikolojinin tuzak kapılarını kapatabilirler. Fakat Robbe-Grillet'nin kendisi tam manasıyla bir *chosiste* değildir daha önceki eleştirmenlerden özellikle Roland Barthes onu dışarıda tutar; onun bir başka yönü de *humaniste* olmasıdır.⁹⁹ Kendi eserlerini suskunlaştırmada katı bir görsel yorumu olan kişide yankılar uyandırır.

18 Ağustos 1922'de Brest'te doğan Alain Robbe-Grillet'nin ilk anıları kayalıklar, yosunlar, martılar ve Breton'un deniz manzaralarından oluşur. Babası bir mühendistir ve ebeveynlerinin her ikisi de Juralıdır. Brest Lisesine ardından da Paris'teki Saint-Louis Lisesine gider. Institut National Agronomique'te mühendislik okur ve bu alanda *diplomasını* alır. Savaş boyunca, sürgün edilmiş bir işçi olarak Nuremberg yakınlarındaki bir tank fabrikasında çalışır; yazar Claude Ollier ile olan arkadaşlığı o tarihlere dayanır. Fakat Robbe-Grillet, henüz edebî kariyer planlamamıştır. Savaştan sonra Paris'e döner, 1945-1948 yılları arasında National Institute for Statistics'te çalışır. Sömürgeci bir mühendis olarak 1949'dan 1951'e dek Fas'a, Fransız Guyanası'na, Martinique'e, Guadeloupe'a seyahat eder. Sonunda, hayal gücünün sayılarda ya da geometride kendini boşaltamayacağına karar verir; dile döner.

Robbe-Grillet'nin ilk eserleri daha sonra ilk derleme eseri *Instantanés*'de, 1962'de ortaya çıkar. Editions de Minuit ilk eseri *Silgiler*'i (1953) basar. Yayıncı, Jérôme Lindon ile kurdu-

ğu ilişki devamlılığı kanıtlar; Robbe-Grillet, 1955'te Editions de Minuit'nin edebî yönetmeni olur ve bugüne dek bu etkili pozisyonda kalır. Prix des Critiques kazanan *Le Voyeur*, aynı yıl yayımlanır. Eleştirmenler beklenmedik bir düşmanlıkla bu yeni yeteneğe dikkat çekmeye başlarlar: Kesin olarak bu edebiyat değildir. Robbe-Grillet kısa makaleler serisinde, "Littérature aujourd'hui"de, L'Express'te (1955-1956) bu eserini açıklar. Tartışma konusunda başarılıdır, mücadeleye girer, konferanslara ve radyo programlarına katılır, Varoluşçuluk'un ilk zamanlarından itibaren keşfedilmeyen edebî tartışmayı açık alanlarda sürdürür. Barthes'la başlayarak, çoğu romancı olan Fransa'nın genç eleştirmenleri onu destekler: Maurice Blanchot, Claude Mauriac, Claude Ollier, Bernard Pingaud, Philippe Sollers. *La Jalousie* (1957) ve *Dans le labyrinthe*'ten (1959) sonra, bazı eleştirmenler onu, heves ya da şaka olarak nitelendirir. Robbe-Grillet'nin gayesi Amerika'ya taşınır. İki ünlü film senaryosu, *L'Année dernière à Marienbad* (1961) ve *L'Immortelle* (1963) dünyanın dikkatini onun üzerine çeker; yeni roman ve yeni sinema nihayet kamusal rüyada buluşur. Robbe-Grillet, vurucu eleştirel yazılarını *Pour un nouveau roman*'da (1963) bir araya getirir. 1965'e kadar, *La Maison de rendez-vous* ortaya çıktığında, o hâlâ edebiyat sahnesinde babacan bir figür olarak görülüyordu, *Tel quel* için yazan aynı zamanda Editions de Minuit'de yayın yapmalarına yardımcı olduğu genç yazarlar üzerinde olumlu bir etkisi vardı.

Böylesi bir durum, yalnızca, akademik eleştiri dilinde edebiyatçıların modaya uygunluktan tarihe geçerken deneyimin tehlikesine, saygınlığına ya da şüphesine erişmediğini kanıtlayabilir. Robbe-Grillet'nin kendisi kendi duyarlılığına dair biyografik ipuçları vermez. Onun romantiklik karşıtı halini, Apollonca uzaklık ve tamlık idealine bağlılığını, şeylere karşı görsel mesafesini sezeriz. Fakat aynı zamanda onun, nesnelerin sessiz dönüşümünde açık edilmemiş katılım arzusunu

-Sürrealistler gibi- da sezeriz. Kontrollüdür, nesnelerin ilk biçimlerine teslim olmuş gibi yapar. Bağlıdır, hâlâ insanın çılgınlığına teslim olmuş haldedir. Psiko-patolojinin kılavuzuna konsantre olur ve şöyle yazar: “En normal insan benmişim gibi hissediyorum, fakat benim ana karakterlerimin çoğu deli.”¹⁰⁰ Sanatçılarda, deliliğin bir üsluba ihtiyacı vardır. Robbe-Grillet ısrar ettiğinde ona inanabiliriz: “Romanda benim için önemli olan *yapı* ya da biçimdir.”¹⁰¹ Biçim, titiz gözlemin duygu karmaşıklığını gizlediği, hastalıklı solipsizmin hüküm sürdüğü özel, manyakça, sado-erotik bir dünya yaratır -*The Voyeur, Jealously*.- Kaçınılmaz olarak *Bulantı*’daki fenomenal kargaşayı hatırlarız. Fakat Dennis Porter’ın dediği gibi, “Robbe-Grillet’nin tekniği esasen, önemli bir biçimde Sartre’ın *Bulantı*’da kullandığı teknikten daha radikal bir durumun ifadesidir. Onun öne sürdüğü şey tüm yaşamımızda sürekli olarak bulunan psikoza yakın bir şeydir.”¹⁰² Rakamlara, yüzeye ve orantıya, titiz çıkarıma yakın olan olağan deliliğin kendi fenomenolojik bağlantıları da vardır.

Eleştirmenler, Robbe-Grillet’deki biçim ve delilik konusunda aynı fikirde olmayacaklardır. O, onlara kendilerini kaybedebilecekleri kurgusal bir labirent sunar. Aynı zamanda, *Yeni Roman*’da burada ve orada yol gösteren karmaşık zincirler sunar. Eleştiriler, makaleler, manifestolar, yazar savunmaları, saldırılar, tanımlamaların bulunduğu derlemede, her zaman, olsa olsa yeni bir sanat türünün taslağını oluşturmaya farz ederek kendisini açıklama iddiasındadır. Âcizane biraz sinsice şöyle yazar: “Romancının eleştirel bilinci yalnızca seçenek düzeyinde faydalı olabilir, gerekçe düzeyinde işe yaramaz...” Ve ona bu kitabı neden yazdığını sorduğumuzda, yalnızca bir cevabı vardır: “Neden yazmak istediğimi bulmaya çalışmak için.”¹⁰³ Hatta Nathalie Sarraute’ten daha fazla, Balzacçı romanın sonunun geldiğini, Newton fiziği gibi eskidiği farz edilen burjuva dünyasını hisseder. Flaubert’in ideali “un livre

sur rien" sonun başlangıcını öngörür. Belki de kabaca Sürrealizm dediğimiz şeye yakın, geleceğe uzanan "Yeni realizm" Flaubert'den Kafka'ya uzanır. Romancılar, yalnızca bilinçsizce geçmiş i tekrarlayarak yalan söylerler. Bu nedenle yine aynı savunma: Karakter, hikâye ya da içe dönüklük, arkaik metafizik artık yoktur.

Yine de Robbe-Grillet, evrene karşı belirli bir bakış açısı, bir karşı metafizik sunar. Varoluşçuların absürtlüğü n ü ve onların bulantısını reddederler: "Fakat dünya ne önemli ne de absürttür." *Bu*, oldukça basittir. Her durumda bu onun hakkındaki en dikkate değer şeydir... "Çevremizdeki, animistik ya da koruyucu sıfatların gürültülü sürüsüne kafa tutan şeyler *oradadır*. Yüzeyleri belirgin ve pürüzsüz, *el değmemiş*, ne şüpheli bir şekilde göz alıcı ne de şeffaftır."¹⁰⁴ Fakat hiçbirinin yüzeyi her zaman pürüzsüz ve belirgin değildir. Robbe-Grillet kendi metafiziğini dilin *içerisinde* yaratır. Nedenini biliyoruz. İnsan-biçimciliğin eski biçimlerinden nefret eder. Şeyler, şeylerdir ve nesneler de nesnelerdir, Roquentin aracılığıyla Sartre'a bunu söyler. Patetik yanıltmacalardan, analogik üsluplardan, metaforlardan, sıfatlardan nefret eder. Hümanizmin kibriden ve trajedinin kendi kendine acımasından, insanın her yerde olduğu varsayımı ve evrenin ona karşı mucizevi bir şekilde birlik oluşundan nefret eder. Yapışkan, karanlık ve duygulu derinliklerden nefret eder. Âdeta Zen ruhunda, dünyayı yeniden kendisine verir: "... artık dünyanın bizim dünyamız olduğunu, ihtiyaçlarımıza göre düzenlenmiş ve rahatlıkla ikamet ettiğimiz şahsi mülkümüz olduğunu düşünmeyiz..."¹⁰⁵ Derin umutsuzluktan kaçınır: "Böylesi bir boşluğa karşı koyarak o, [insan] bundan böyle hiçbir baş dönmesi hissetmez. Kalbinin artık içine yerleşeceği bir derinliğ e ihtiyacı yoktur. Şayet topluluğu reddederse trajediyi de reddeder."¹⁰⁶ Fakat o yine de dilin içerisinde yaşar, hayalci Joë Bousquet hakkında yazar ve kendisine şöyle der: "Öyleyse dilin ötesinde muh-

temelen hiçbir şey yoktur. Dünya 'kendisini bizde yaratır' ve 'sözde son bulur...'”¹⁰⁷ Bu nedenle Robbe-Grillet'nin nominalizmi “toplam özneliği”yle, “yeni gerçekçilik”in halüsinasyonları ve tersyüz edilmiş metafiziğin formalizmiyle örtüşür. Hepsi sözcüklerde bir araya gelir.

Pejoratif ifadeleri olmaksızın formalizm kendi estetiğini kapsar. Sanatçı, eserinin üzerine hiçbir şey koymaz: “...bir süre sonra o yalnızca *hiçbir şey için* yaratabileceğini fark etmeye başlar; dışarıdan gelen yönelimler onu daha az kesintiye uğrattır...”¹⁰⁸ Bağlılık, tam manasıyla dil farkındalığıdır; yalnızca üslup, écriture, sorumludur. İkiz yapıtlar olan *Bulantı*'yı ve *Yabancı*'yı onların kendilerine ihanetleri ve hakarete bakışları açısından ele alır. Başarıları dolayısıyla Sürrealistlere hayrandır, “tüm değerlerini ve ağırlıklarını iyileştirme konusunda ‘gerçekliğin ortak görünümüne canlı bir şüphe yönelten görünen mucizelere’ yönelik sistematik araştırmalar yaparak” onları iyileştirir; fakat kendilerinin bulanık içedönüklükleri için de onlara çıkışı.¹⁰⁹ O, Saçmanın, Jarry'nin, Carroll'un, Roussel'in, Beckett'in dilini tercih eder; ve Robert Pinget gibi onların kitaplarını berbat eden yeni yazarları cesaretlendirir.¹¹⁰ Yeni romanında anlatı zamanını ve yerini tanımlar: “Birkaç paragraf daha ve tanımlama sona erdiğinde, gerisinde hiçbir şey bırakmadığını fark ederiz: Yaratma ve yoketmeye dayalı ikili bir hareket oluşturmuştur, dahası kitabın tüm aşamalarına ve özellikle onun bütünsel yapısında da bunu buluruz - bundan dolayı bugün birçok eserde miras kalmış bir *hayal kırıklığı* vardır.”¹¹¹ Demek ki, hayal kırıklığı ya da özyıkım sanat sanat içindir anlayışının son maskesidir, yine de sanat, her okurundan uyanık katılım, etkin bir asistanlık beklentisindedir. Hangi sona? İnsan bilinci rolünü oynayabilirse Robbe-Grillet şunu kolaylıkla söyleyecektir: “Bugünün yaşamı, bugünün bilimi, geçmiş yüzyılların rasyonalizmi tarafından oluşturulan birçok kategorik antinomiye çözümler. Her sanat gibi romanın da

düşünce sisteminin önünde yer aldığını iddia etmesi ve onları takip etmediği, hâlâ diğer zıtlık çiftlerinde erime sürecinde olması doğaldır..." Güneşin altında her zaman yeni bir şeyler vardır.¹¹²

Yeni Roman, bazı edebî ve felsefî meseleleri basitleştirir; kısmen özür diler gibi, hatta belki de akılcılaştırır gibi davranır. Fakat bunu yaparken de yeni edebiyatın canlı bir modelini inşa etmeyi ve onun ruhunu ince bir zekâ ve merhamet ile çözümlemeyi becerir. Bu ruh, Olumsuzun gücüne çok şey borçludur; Robbe-Grillet kendi kurgularında bunu düzenli olarak tekrarlayarak kanıtlar. Fakat ruhun kendisi, Batı toplumunun önemli bir döneminde, anlamın, dilin işkencelerinin soruşturulmasından, mutlak olumsuzluktan daha az bir şeydir; ya da Roland Barthes'ın ortaya koyduğu gibi, biçimin "sıfır noktası"na asla ulaşamaz, "olumsuzluk daima kendi zıttına döner."¹¹³ Robbe-Grillet'nin son hükmünü "romanın ölümü" yargısında tutmasına şaşırmayız; bir türün uygunlukları ve başlangıçları bir rönesansı belirleyebilir düşüncesindedir.

Onun kendi romanları belirli bir düzenle ortaya çıkmayı bırakır, geleneksel bir ustalıkla temalarda çeşitlilik gösterir.¹¹⁴ Sıkışık, kontrollü kriptomanya olmaksızın duygusal olarak sürdürülen, *Jealousy* türün en iyisi olarak bir örnek sunar. Bu roman tanımlama ve baskı, akıl ve delilik, nesnellik ve takıntı arasında sürekli bir gerilim yaratır. Onun şiddeti, yazarın "un creux" dediği dil ve yapı arasındaki boşluktan kaynaklanır. Görünmez bir karakterin, kıskanç kocanın zamirsiz, "je-néant", bir bilinç gördüğünü görürüz.¹¹⁵ Koca görür; okurun huzurunda, yalnızca dilsel çıkarımlarla hisseder, şayet, eşini ya da âşığını öldürmeye teşebbüs ederse bunu görmeden yalnızca hissederiz. *Jealousy* -Fransızcada bu kelime aynı zamanda kör pencere anlamına gelir- ışığın bazı görüş açılarında gerçekliği, hem gizleyerek hem de açığa çıkararak keskin bir biçimde ifade eder. Kör birisi gibi, kıskançlığın kendisi

gibi roman dikkatli çıkarımlarla manzarayı keşfeder. Ekran görevi gören göz, aynı zamanda içten içe gördükleriyle de eziyete uğrar. “Bu anlamda *La Jalousie* metnini ve ‘simulasyonda’ yer alan, paranoyanın da dâhil olduğu, sürrealist dönemde *L’Immaculée conception*’da Breton ve Éluard tarafından yazılan psikolojik durumlara ilişkin makaleleri karşılaştırabiliriz,” diye not eder Morrissette.¹¹⁶ Sürrealizm, nesnellikle kafayı bozmuş yeni realizme karşı çıkar.

Düzensizlik teknikleri kesindir. Robbe-Grillet, romanın sekiz bölümü için bir içerik tablosu verir, bunlardan dördü “şimdi” kelimesiyle başlar, ilk ve sondaki şu cümleyle başlar “Şimdi ve sütunun gölgesi...” Bir muz tarlasının orta yerinde kapıları, pencereleri ve mobilyaları dikkatle çizilmiş bir ev planı oluşturur. Göz rehberlik eder, “göz düşer”, “göz ulaşır.” Verandada dört sandalye olduğunu duyduğumuzda onun kimin gözü olabileceğinden şüphe etmeye başlarız: Biri A için, eş; biri Franck için, komşu arazi sahibi, biri boş, hiç gözükmeyen Franck’in eşi için; ve basitçe, biraz uzaktaki dördüncü sandalye, A’nın ve Franck’in sandalyelerine en uzaktaki yan tarafta yer alır. Jealousy, kinayenin, kendi kaosunu ve kurgusunu yaratan imgelemin, *iş üzerindeki sanatçının* gizemidir. Kıskaç koca: Yazar değil midir, Robbe-Grillet’ye benzeyen biri değil midir? “Hafıza başarıya ulaşır, dahası, yeniden düzenlemeye” hem karakterin hem de yazarın hemfikir olduğu her gerçek, tahmin olarak daha fazla tahmine yol açar.¹¹⁷ A’nın gülümsemesi, Franck’in eğik başı, bir mektup, bir şarkı hepsi sözel krizin parçaları ve duvardaki ezik kırkayağın parçaları haline gelirler. Bu kırkayak nedir, bazen boyutları makul bazen devasa, o koca, Franck’i tekrar tekrar ezilirken görür, her türlü anlatı biçimiyle, mekânsal ve kronolojik uyumsuzluk, yemek odasının duvarına karşı? A’nın Franck ile birlikte belirsiz şeyler almak üzere kasabaya gittiğini anlattık, ve onların söylediği gibi arabaları eve dönüş yolunda bozulur. Aynı zamanda muz

ağacı dizilerinden, sayılarından ve geometrik biçimlerinden, yamuklar halinde düzenlendiğinden de bahsettik. Bu cevaplar aynı ölçüde geçerli değil midir? Ormanın dışında, hayvanlar kendi seslerini çıkarırlar: Tiz ve kısa, bir hayvanın ağlama sesi oldukça yakındır, bahçeden gelir gibidir, hemen verandanın dibinden. Sonra aynı ağlama, üç saniye sonra kendi varlığını evin diğer tarafında duyurur. Ve yine, derenin yanındaki muz ağaçlarının kalabalığında benzer, tiz, daha uzak ağlayışlar, vadinin bir ucundan diğerine ulaşan belki de karşı yokuşta, sessizlik olmayan bir sessizlik vardır.¹¹⁸

Ve insanlar perdelere bakarlar:

Perdeler sonuna kadar açık olduğunda, çıtalar neredeyse yatay bir biçime gelir ve kenarları görünür. Sonra, peşinden vadinin öte yakası, nispeten daha dar şeritlerle ayrılmış, birleştirilmiş şeritler görünür. Göz seviyesindeki açılışta, sarımsı fırça darbelerinin başladığı yerde, tarlanın kıyısındaki hareket-siz yapraklı ağaç yığınları göze çarpar.¹¹⁹

Her iki pasaj da bu hikâyenin yöntemine dair ipucu verir; her ikisi de cevaptır.

Anlatı zamanı, çatışmanın Öklitçi olmayan bakış açısıdır; ya da soğuk zorunlulukların zamanıdır; küçük, anlamsız değişkenliklerin olduğu çılgın monotonluğun arka planına karşı aşırı önem veren yinelemelerin zamanıdır - “Big Two-Hearted River”daki Nick Adams’a dönelim. “Anlatıcı” der Robbe-Grillet, “öyle bir şekilde oluşturulmuştur ki dışsal bir kronolojinin yeniden inşa edilmesine dair herhangi bir teşebbüs, eninde sonunda, bir dizi çelişkiye ve dolayısıyla bir kördüğümüne yol açacağı tam aksi durumdaydı.”¹²⁰ Şimdi, şimdi, şimdi, anlatıcı, geçiciliğin beklentilerimizi tatmin ettiğini ve anındalığın onları yok ettiğini bilerek; aynı zamanda romancının bir işi deneyimlemek için sürebileceği sürece, her ikisi de aynı bilinci paylaşabilirsin diye, anlatıcı ve okur arasında dengelemek zorunda olduğu bilincin kendi zamanını oluşturduğunu da

bilerek tekrar eder. Bu nedenle bir paragraftan diğerine geçiş tamamıyla mekânsal gözüktür, sadece orada olduğu hayal edilerek menkıbevi bir silsile olmaksızın, boşluktadır. “Robbe-Grillet’nin amaçları asla çürümez: Gizemli hale getirilir ya da yok olurlar,” der Barthes; “zaman asla bir çöküş hatta felaket değildir, fakat yalnızca mekânın değişimi, bilgi için bir sıgınaaktır.”¹²¹ Bu, *değişimin* temel belirsizliğini hedefler.

Hatta cümle dahi kendisini belirsizlikten aklayamaz: “Onun cümlesi ‘parçalara ayrılmak’, ‘bir parça almak’ ya da ‘ayrılmak’, ‘kalbini kırmak’, ‘karanlığın yüreği’ ya da bu tip bir şeyle biter.”¹²² Romandaki parodide bariz çelişkileri için Frank ve A’nın kendilerini vererek okudukları farz edilen romanın tanımlarını biz kendimiz okuruz.¹²³ Beckett’in teferruatlı dökümünün acı komedisi burada denetimin, dile getirmenin ve muhakeme etmenin taklidi haline gelir. Anlamsız detaylar -köprüde çömelen bir yerli, A’nın saç, çeşitli gölgeler- yalnızca belirsiz erotik gerilim durumlarında, somut bir düzeyde, hikâyeyi bütünsellikten alıkoyarlar. Eller, başlar ve ayaklar sanki hiçbir merkezî akla, hiçbir organik birliğe bağlı değillermiş gibi hareket ederler. Her şey ayrı, belirsiz ve yalnızca kendine açıktır ve A’nın takvimindeki beyaz gemi gibi tamamen kurgusaldır. Romandaki her şey, geleneksel anlamda, okurun dayanabileceği müddetçe, direnir.

Hem var olmayan hem de her şeye kadir çılgın bir anlatıcı, okura, kendisinin anlatıcı olması ya da kitabı kapması dışında hiçbir seçenek bırakmaz. Bir kez daha yalnızca inanamamak için başka seçeneğimiz olmadığına inanarak, öznellik dairesinin içinde, solipsizmin eşiğinde dururuz. Hâlâ, şeylerin ortasında kendisi tarafından baskılanmış insan varlığında, onun bilincindeyiz - bir kestane ağacı, güneş, kırkayaklar. Robbe-Grillet, Sartre ya da Camus’den daha fazla dili, belirli bir sanatsal “anlamsızlık” hattına doğru iter. Onu, edebî yapılarını benzer bir kapanmaya ya da dış anlamlara zorlayarak

-kıskançlık, paranoya, sömürgecilik vs.- ve onun okurlarından kazanmak için emek harcadığı sabrı reddederek yeneriz. Onun sanatı, sanatın gelecekteki mümkünatını çürütmeyebilir. Bakış açısı, her şeye rağmen, bilincin yapısında bir değişim tahmininde bulunan ve bu değişimi yeni kurgular aracılığıyla başarmaya yardımcı olan posthümanisttir. Bu nedenle, Bernard Dort'un kelimeleriyle, roman kendi yok edici biçimini takip eder:

Öncelikle o, kendisini burjuva değerlerine karşı uygulamıştır; sonra değere karşı gücendir, her ne kadar bu durum anlaşılmış olsa da, şimdi o, gerçekliğe, dünyaya ve sonunda edebiyata, yani kendisine, karşı çıkar. Dolayısıyla bu gibi eserlerde bir kahramandan fazla olan *sanatçı* ile uyumlu olan üstünlük, romanın teması haline gelir. Demek ki bugünün sonucu: Beckett ya da Genet'dir. Sessizliğin edebiyatı.¹²⁴

Parçalanmış Orpheus bir zamanlar terk ettiği bilincini bulmak, suçlu bir şarkı bulmak üzere kendi organlarına döner.

VI. BÖLÜM

GENET: Ölüm Ayinleri

Bu yüzden öldüm. Kendi iskeletini aynada gören bir ölüyüm.

Genet, *Miracle de la rose*

I

EDEBÎ VAROLUŞÇULUK insana dair yeni bir tanım önerisinde bulunur: Bilincini araştırır; korkusuyla benzer hale gelir. Fakat insan, kendi tanımlarını bozma ve korkularını gölgede bırakma konusunda kendisinden üstündür. Varoluşçuluk daha hassas bir mizaca cevap verir, kendi korkusunda tuhaf, kendi evirtiminde soğuktur. Öklidçi olmayan bir geometri edebiyatı kuşatır. Sartre'dan sonra Genet gelir.

Sartre, 1952'de eşsiz ve çığınca bir eser yayımlar, *St. Genet: comédien et martyr*. İlk ve son olarak bu eser, Genet'nin edebiyat tarihindeki adına hayran bırakır. Kendi reddini çürütmekte -Genet'nin özcülüğü- ve Varoluşçuluğun alanını kendi sınırlarının ötesine doğru genişletmekte acelecidir. Bu trajik hagiografi bir suçlama taşır. Aynı zamanda da bir çağdan diğerine geçişi imler.

Genet'nin derin çelişkileri ötelenir ve bu sayede erkeksi zihniyetten kurtulabilir. Varlığın ve Eylemin amaçları, Sartre'ın tartıştığı şekilde, Genet'nin karakterlerinde çarpışır ve onu sofistike bir kadere tâbi tutar. Genet kötü olmak ister, çünkü

Kötülük yapar ve kötü şeyler yapmak ister çünkü o Kötüdür. Oyun, kendi kurallarını aynalardan çıkarır. Genet'nin yüzünü sayısız aynada göreceğiz. Şimdilik, sadece boşluğu yansıttığını kabul edelim. Ayna, esrarengiz bir biçimde Sade'ı, dünyayı şeffaf hale getiren Sürrealistleri, Hemingway'in ölümcül bilgisini ve Kafka'nın korkunç dönüşümünü hatırlar. Aynı zamanda ayna, insanın mahcubiyetine dair, ölüm ritüelinde başkalaşan yeni bir imaj tasarlar.

II

Jean Genet'nin hayatı yeraltına uzanır; hakiki biyografisini kapkara hapisane duvarlarında keşfeder. Giderek, çürümüştü topraktan tamamlanmış bir ustalık, kötülüğün sentetik çiçeği olarak yaşam ortaya çıkar. Bu çiçek, sanat dediğimiz, güneşte görülebilen bir gölge düşürür.

Annesini asla affetmeyen Genet, alelade bir kadının evladıdır. Annesi bir fahişedir; Genet bazen onu Fransa'nın soylu kadınlarından biri olarak hayal eder. Babası bilinmez. Onlar, çocuğu, 1910 yılında Paris'te bulurlar. Yedi yaşında, National Foundling Society, onu Morvan'ın köylülerine bağışlar. Ülkenin sade yollarının onu iyi yapacağını düşünürler. O bölge, Gilles de Rais'nin megalimini hatırlar. Doğumundan itibaren yalnız olan küçük Genet içine kapanır ve okulda başarılı olur. Zayıf, sessiz, neredeyse örnek alınacak çocuk, içe kapanışın gizemlerini öğrenmeye başlar. Fakat Sartre'in söylediği gibi bir çatlak Genet'nin varlığının bütünlüğüne doğru hızla ilerler. Cehenneme dönüşecektir. "Hiçkimsenin oğlu olarak hiçbir şeydir."¹ Varlığını devlete, koruyucu ailesine, arkadaşlarına borçludur; herkese mahkûmdur. Bir gün, şimdi on yaşında olan çocuk, hırsızlık yapar. Bunu bir başkaldırı, deney ve arzu olarak nitelendirebiliriz. Bu hırsızlığı, kendi yerini mevcut olmayan tüm nesnelerin hayalî özüyle doldurmasıyla kuramsallaştırabiliriz. Eylem, açıklanamaz halde kalmalıdır.

Fakat diğerleri hemen onu hırsız ilan ederler. Birden-bire Genet'nin bir ismi, kimliği olur. Bir kez daha hırsızlık yapar; sürekli olarak kulaklarında o isim çınlar. Onlar günah keçisini bulmuştur, o da rolünü. Pekâlâ, o bir hırsız olacaktır. Asla kendisini mahkûm eden ahlak anlayışını tanımaz. Sade gibi, yalnızca onu alt üst eder. Diğerlerinin yargıları sonsuza kadar onun üzerinde kalır; bu yargı Genet'yi nesne düzeyine indirger. Sartre haklı olarak şu sonuca varır: "Genet, kendi derinliklerinde, *Kendinden Başkası* olduğuna ikna edilmiş bir çocuktur."²

İslah olmaz ve zalim bir çocuktur. Bir çakı ile diğerlerinin gözünü korkutur. Onun gibiler için Colony of Mettay gibi reform okulları vardır. Artık genç suçlu kaderine boyun eğer. Colony'nin bozulmalarına katlanmalıdır; bu yüzden onları kendininmiş gibi görür. Onun isyanı bir itaat tonu takınır; gururu sefaletinin önündedir. Mettay'ı, tıpkı eski zamanlarda insanların Korkunç Anneye hayran oldukları gibi sevmeye başlayacaktır ve kendi suçunu diğerlerininkini kutlayarak ifşa edecektir.

Çocuklar, Mettay'den Centrale de Fontevrault'nun korkunç krokisine bakarlar; bu sebeple, en azılı suçlular Devil's Island'da kaybolur. Bu bakış gizli arzuları uyandırır. Genç Genet için Fontevrault mitin, kaderin görkemiyle ıslıl ıslıl parlar. Hırsızlık, ihanet, homoseksüellik, ona Avrupa'nın tüm hapis-hanelerine ulaşma imkânı veren yegâne imge gibidir. Aylaklık yalnızca onun sorgusunu tekrar edebilir; suçlu adam yalnızca kendi ölümünü hafifletebilir. Genet, dünyanın çaresiz kimsesizlerini nerede bulsa, orada kendisini de bulur. Yabancı Lejyonu'na katılır; terk eder. Savaş onu *maquisard*'a (direnişçi) dönüştürmez. Kendi hücrelerinden tarihin kahramanlıklarını reddeder. Sonunda sabıkalıları hayat boyu hapse mahkûm ederler.

Fakat sonunda neredeyse mükemmel olan Genet'nin kadere bir kusura, tek bir özgürlüğe ihanet eder; yazarlığına. Bu adam

şarkı söylemeyi tercih eder. Bir cesaretle, La Santé Prison'da şiir yazmaya başlar. Sonra, 1943 yılında Fresness'te bir hapislinin hizmetinde çalışırken *Notre-Dame de fleurs*'ü yazar. Gardiyanın biri el yazmasını yok eder ve Genet bir kez daha yazar. Bu eser, 1944'te ortaya çıkar. Genet, artık bir yazar olmuştur. *Miracle de le rose* 1946'da, *Pompes funèbles* ve *Querelle de Brest* 1947'de, *Journal du voleur* 1949'da çıkar. İlk baskılarından bazıları gizli saklı, parçalar halinde ya da isimsizdir: Bazıları Cocteau'nun çizimlerini içerir. Genet, sessizliğin çocuğu, yazar olur ve kendi ıstırabını dile açar. Onu açar, yani, kendi yoldaşlarına. 1948'de Claudel, Gide, Cocteau ve Sartre'in da dâhil olduğu bir grup ünlü yazar Fransa Cumhuriyeti Başkanı'na bir dilekçe verirler. Başkan Auriol korkunç Relégue için Genet'den özür diler ve onu Champs-Élysées Sarayı'nda yemeğe davet eder.

Mahkûm şimdi edebiyata girmiştir. Sanatçılar ve yazarlar arasında ayrı olarak hareket eder; arada sırada, yüksek burjuvazinin salonlarında görünür. Sartre, Genet hakkındaki harika bir cilt ortaya koyar. Simone de Beauvoir *The Force of Circumstance*'ta ondan bahseder. "Jeannot-du-Matin"ın "virilizasyon"u yer alır. Maskelerin ve aynaların ustası eşsiz bir tiyatro yaratır: *Sıkı Gözetim* (ilk yazımı, 1949), *Les Bonnes* (1947), *Le Balcon* (1956, 1960), *Les Noirs* (1958, 1960) ve *Paravanlar* (1961). Yalnızca Samuel Beckett'in tiyatrosu, orijinallik ve sükûnet konusunda bu oyunlarla rekabet eder. Genet yazmayı bırakır.

III

Jean Genet'nin imgelemi yalnızlığa kaçır ve boşluğa döner; onun kaderi zar zor bu döngüden uzaklaşır. Terk edilmiş, alt tabakadan, sapkın bir kişi olarak o, bu yalnızlığın kendi doğumunun işareti olduğunun farkındadır; onu kendi kurtuluşunun aracı haline getirecektir. Kendi karakterleri onu toplumdan dışlasa dahi. Benliğin erotik ayinini deneyimler:

Kafeterya gözden kayboldu ve Tanrı bir müşteri için duvarlara resmedilmiş canavarlardan birine dönüştü -ejderhalar ya da kartal başlı aslan gövdeli ejderhalar- kendisine rağmen, onu düşünürken büyüü bir şey söyledi: "Homoseksüel".³

Bu serseri, yalnızca toplumu reddetmekle kalmaz, aynı zamanda şeylerin temel düzenlerini de reddeder. Doğaya karşı çalışır, yaratımla tüm bağlarını koparmak adına kendi cinsiyetini ve benliğini keşfeder. Anneyle ilgili ya da kadın bedenine dair hiçbir hatıra onu yeryüzüne bağlamaz. Gerçek anlamda hiçbir duygusal şey onun aşklarını mahvetmemelidir: "Seni gösteriyorum, bu şekilde, duygusallığımın aldığı biçimle. Doğa beni rahatsız ediyor. Stilitano'ya olan aşkım, sefaletimi yarıda kesen çılgılık ... beni maddelere yönlendirdi. Fakat onlar kötü niyetli."⁴

Serseri, kendi suçunu anlar ve onu tersine çevirir. Kendini aşağılama işinde diğerlerinden daha fazlasını yapmalıdır. "Korku korkusundan kaçınmanın tek yolu ona teslim olmaktır," der Genet.⁵ Yine de şamaroğlanı kötülükte karşılıklı varsayar; kurban kendisini kurban edenle birlikte hareket eder. Genet her hapishanenin kendisine bir saray güvenliği sunduğunu, yalnızca kendisi için inşa edildiğini hayal eder. Öncelikle zorunluluk, sonra gurur ve şiir onu, ahlaki dönüştürmeye zorlar. Kötülüğün benim iyim olmasına ve ebediyetimi reddetmeme müsaade edin! Judas'ın ıstırabı, belki de İsa Peygamber'in tutkusundan fazladır, o, ikincisini mümkün kılar. Kötülük, bir irade, talepkâr ve gizemli bir disiplin haline gelir. O, duyarlılığına dadanır: "Nerede Kötülük mevzu bahis olsa, ne hakkında konuştuğumuzu bilmeyiz. Fakat ben yalnızca bu O'nun dilin coşkunuğuyla kalemime ilham verebileceğini, yüreğimin sadakatinin bir işareti olduğunu biliyorum."⁶

Tabii ki Genet, Maniştivist cazibesini kabul etmeyi reddeder. Ona göre Kötülük, dünyayı keşfe çıkar ve bilinci dönüş-

türür. Bu bir çeşit *yaratımdır*. “En güzel kadere sahip olamayacaksam, en sefilini isterim, arınmış bir yalnızlık amacıyla değil, fakat böylesi nadir görülen bir durumda yeni bir şeyler başarmak için,” diyerek övünür.⁷ Bu övünme halinin arkası boş değildir; Genet, kendi cesaretinin büründüğü hali bilir. Otobi-yografisinde şöyle yazar:

Teologların açıklamalarına uygun olarak ışığın Tanrısı’nı kabul etmeyi reddetmek, Tanrı’yı hissettim -ya da Onun yerine, gizemin hastalıklı bir izlenimi- birkaç kötülük ve iğrenç detay vasıtasıyla... Roma ayınının. “Bu bulantıdan”, kendime söyledim, “benim yakalandığım yasaların büyüğü yapısı açığa çıkar.”

Cesaretim, başkalarıyla yaşamak ve onları keşfetmek noktasında tüm alışılmış nedenleri yok etmekten oluşur.⁸

Kötülük, Genet’nin saygınlığını belirler ve belki de eski dünyanın küllerinden doğan yeni bir dünyayı fısıldar. Fakat onun niteliği aynı zamanda zorunludur. Sade gibi Genet de Kötülüğün şehvetine boyun eğer. Pilorge, Harcamone, Weidmann, Angel Sun, Snowball, Genet’nin tüm şanlı katilleri onu cinsel kölelikte alıkoyar. Görkemli suçun itici gücü ne öfke ne de isyandır; fakat şehvettir. “Fanatik bir özenle, ‘kıskanç itina,’ kendi maceram için hazırlandım, tıpkı birinin bir kanepeyi ya da odayı aşk için düzenlemesi gibi; suç için deliriyordum.”⁹ Ve yine: “Onlar tehlikelidir, kalbimi yumuşattılar. Hâlâ da bazen yumuşatırlar... Onların dolambaçlılığı ve ahlaki çizgilerinin benim macera adını verdiğim, ağ gibi örülmüş bir biçimde şekil alması... Hainlerin ve hainliğin *arayışı* erotizmin biçimlerinden bir tanesidir... Bu yüzden, yalnızca erotik niyetlerle itham edilen durumları aradığımı fark ettim... Kahramanları ve detayları erotik olan maceralar olduğunun farkındayım. Onlar benim yaşamak istediklerimden bazılarıdır.”¹⁰

Gururlu, korkusuz bir maneviyata sahip, bazen de zalim Genet, hâlâ kaderinin pasif, kadınsı ve mistik tarafına tutunur. Şiir, bu “kadın”ın müphem kimliğini belirlemede rol oynar. Böylece Genet, İlahi olanı tanımlar: “Hissettiği bir zihin durumunu tanımlamak için, İlahi olan dışıl olanı kullanmaya cesaret etti, o kendi deneyimlediği bir eylemi tanımlamada başarısız oldu.” Ve onun verdiği tüm “dışıl” hükümler gerçektir, şiirsel sonuçlardır. Bu nedenle yalnızca sonrasında İlahi olan doğrudur.”¹¹ “Kadın”, dolambaçlı ahlakçı, mazoşist şair, eril gücü heyecanlandırır.

Genet bunu basitçe ortaya koyar: “... Evrenle karşılaştım, kayboldum fakat güçlü erkekliğe yapılan küçük bir katkı bana yeniden güven verir.”¹² Sonrasında o, kendi erkekliğini biraz da olsa elde edecektir. Baskın güçlerin kasları -les marles, les durs- kasıklarındaki artış ya da kalçalarındaki şişkinlik, çizmeli Fırtına Birliklerinin ölümcül kaygısızlıkları, zincirlerini giyotine sürükleyen caninin ani tanrı-görünümü duygularını kabartır. Genet, pezevenklerde, denizcilerde, muhafızlarda ya da Nakhi haydutlarında, her şeyden öte Kötülükte gücü arar; çünkü yalnızca bu şekilde kendi boşluğunu tazeler. Felsefi manada, güç -Belsen'deki ya da Auschwitz'deki kamplar- onu yargılayan ve sürgün eden burjuva düzenini yok eder. Bu Genet'nin hayalinin bir parçasıdır. Erotik anlamda güç, insanları nesnelere dönüştürür ve bu da onun hayalinin diğer bir parçasıdır.

Genet'nin eserinde cinsel güç durağan, hiyerarşik ve tekrarlarla dolu olan doğadan daha ziyade fanteziye yakındır. Her kanun kaçığı, basit *lopes* ve *cloches*'tan, *vautours*'a doğru, *durs*, *marles* ve *casseur*'e, zirvedeki efsane katillere dek kendi belirli yerlerinde bulunurlar. Bu hiyerarşi, şiddetten ve erkeklik gücünden doğar ve Varlık ve Hiçlik'in büyük -ama ilginç biçimde aseksüel!- katillerde bir araya gelmiş gözükten noktada sonuçlanır. Bu çaresiz dünya aniden kendisini çıplak göze gösterir: “...

eylemde bulunduğumuzu bilmek ve eylemde bulunmak yerine, tesir ettiğimizi biliriz ... bu dünyanın düzeni -teryüz olmuş görünen- yalnızca yok olma zorunluluğu olan bu dünyanın kendi kaçınılmazlığı içinde oldukça mükemmel görünür.”¹³ Fakat esasen dünya yok olmaz; kendi yasalarını sürdürmek için yalnızca kendisini tekrar eder. Divine caddeden aşağı doğru yürür, başka bir yakışıklı genç adam görür. “Bu, beni boğazımdan yakalayan Again’dir,” diye bağırır.¹⁴ Anlamaya başlarız: Güç, statü, kader ve yinleme, Genet’nin tüm evreni, bir fanteziye bağlıdır. “Bir kimse heybetli bir şekilde hareket etmek için uzun süre hayal kurmalıdır ve karanlıkta hayal kurulur,” yazar.¹⁵ Tüm semboller -Swastika bile- kendilerini kabullenilemeyen arzu- dan türetir. En sonunda Gücü mümkün kılan Rüya- dır.

Bu yüzden Genet’nin hayal gücü onun yaşamını etkinleştirir. Hırsızlık ve ihanet bir sanat biçimi haline gelir. Her ikisi de görüntünün ve gerçekliğin yerini değiştirir; her ikisinin de güzellikte payı vardır. Her baştan çıkarma, bir aşk ritüelini sahneye koyar. Mit, büyü ve arketip Genet’nin varlığını sonsuzluk marifetine dönüştürür. Tarihsel zamanda yerini almaz. Kutsalın ondaki tezahürleri, mitin kutsal ve döngüsel zamanında ortaya çıkar. Şöyle yazar: “Sonsuz, bir pezevenk gibi aldırıışsızdır.”¹⁶ Sartre’ın fark ettiği gibi, inatçı bir Platonculuk, Sonsuz Niteliklerine katılımın mistik algısı, Genet’nin ritüel algılarını belirler. Ritüel kaçınılmaz olarak maskeler tiyatrosunu ortaya çıkarır. Richard N. Coe bunu güzelce ortaya koyar: “Görünüş, gerçektir, Sartre’ı savunur. Görünüş, gerçeklikten daha gerçektir, Genet’ye karşı çıkar: Maske, yüzden daha gerçektir; hareket eder gibi yapmak ya da oyun gibi hareket etmek samimiyetten daha gereklidir...”¹⁷ Tıpkı kendi oyunlarındaki karakterler gibi Genet de sürekli olarak maskelerle oynar ve doğru ile yanlış ayırmayı reddeder. Aynalara yansıyan maskelerle oynar. Aynaların bu başdöndürücü oyunu ölümler diyarındaki Narkissos’a yakışır.

Narkissos, mitin anlattığı gibi, kendi sulu görüntüsünde boğulmaz; daha önce boğulur ve sonrasında umutsuzca gölün kıyısından kendisine bakan görüntüden kurtulma arayışına girer. Yalnızca ölümler aynaların dilini bilir. Bu nedenle Genet sessizliğin dilini konuşur. “Dikkatle düşünmek için Divine, kendi düşüncelerini yüksek sesle dile getirmemelidir, kendisi için,” diye yazar.¹⁸ Dil, kendi üzerine döner, tıpkı Narkissos’un sonsuza dek kendi görüntüsünü izlemesi gibi ya da Onan, onun memnuniyetini kabul eder. Dil, aslında Genet’nin hapis-hane aynası haline gelir. Sartre bu noktayı görür:

Genet’ye göre ... dilin kendisi için var olduğu esas karakter ile evrensel, topluma mal olmuş içerikleri arasında hiçbir bağlantı yoktur. Hatta, bilincinin anlık dışavurumlarını belirsizce ifade etmek de mümkün değildir.¹⁹

Genet’nin dili, Rimbaud’dan ziyade Mallarmé’nin ruhunu çağırıştırır. Onun dili genişleyici değil, daraltıcı; sürekli değil, parçalıdır; bazen, sayıların boş göstergelerine yaklaşır. Sartre bu noktayı da fark eder: “Onun amacı dışsallığı yayılabilir bir güç olarak sunmak değildir, fakat ondan bir hiçlik, bir gölge, gizli birleşimlerin saf olarak algılanabilir görünümünü yaratmaktır.”²⁰ Sessizliğin, yokluğun ve dışlamanın, bedeninin dili sayı haline, Olumsuzun dili haline gelir. Şayet bilinç dışsallaştırma ile ilerliyorsa, *néantisation* (imha) ya da olumsuzlama, devasa varlığıyla vahşi doğaya yabancı bir süreç, Olumsuzun dili aynı zamanda saf Bilincin dili olmalıdır. Böylece Genet, uzaktan Sade’in içe kapanışına dokunur. Dünya gözlerimizin buğusunda kendi varlığını yitirir.

Hayal gücü Mutlak Benlik arayışında dünyayı yok eder ve bu süreçte figür ve imaj, iyi ve kötü, erkek ve kadın ahlaksızlığa meyillidir. Her şey bilinçte ve bilincin kendisi de boşlukta yok olur. Bu ölümün kutsal ayinidir. İşte bunun ik. adımı:

Dış dünyayı tasavvur etme, onun belirsizliği, geceleyin daha da mükemmelleşen karışıklığı, onu bir ilah gibi düşünürüm ... Ve azar azar, tam olarak tanımlayamadığım bir çeşit faaliyet aracılığıyla, vücudumun ebatlarını değiştirmeksizin ... Kendi kurduğum tanrısallık -kökenim ve yaratılışım- benim içimdeydi.²¹

İkinci, son adım daha serttir:

Bu kitap, *Hırsızın Günlüğü*, İmkânsız Hiçliğin arayışıdır.²²

Genet, kendi arayışını azizlerin taşkınlığına getirir: “Ve bu, aslında, Tanrılara rağmen Cennete göre yaşatan azizliktir.”²³ O, kendi acısı bağlamında İsa’nın tutkusunu yeniden değerlendirir: “Teologları göz ardı etmemize müsaade edin. ‘Dünyanın günahlarını Kendi üzerine alır’ın anlamı esasen şudur: Olasılığı ve onun tüm günahlara olan etkilerini deneyimlemek; bu, kötülüğe dâhil olmak anlamına gelir.”²⁴ Sonunda o, azizliği Mutlak ile kurulan bir birlik, yargıç ve affedilmiş hükümlü, olarak algılar.

Aziz Genet “Mutlak”ın peşindedir ve onun adı ölüm ya da boşluktur. Hatta cinayet, tüm suçların en yücresi, ilahi olana sembolik bir saldırı, kendini yok edişinin gerçek sonucunu yansıtır. Son olarak, isyan hayatın kendi kaynağına saldırıdır. İşte katil Pilorge: “Birbirini öteleyen iki terimin karşı karşıya gelmesiyle ifade edilebilen, görkemli bir şekilde duvara çamur atar. Gece, gözlerinden çıkar ve tüm yüzüne yayılır...”²⁵ Burada Genet kendi sesiyle konuşur: “Topun sesine hasret kaldım, ölümün trampetleri için, böylece sonsuz olarak yeniden yaratılan sessizlik kabarcığı düzenlenebilir.”²⁶ Genet bize şu paradoksu sunar: Ölü adam hâlâ unutuluşun özlemini duyar.

Bu paradoks, Genet’nin gizli özgürlüğünü saklar. Onun hayal gücü yalnızlığa uçar ve boşluğa geri döner, ama bu döngü tamamen kapanmayı başaramaz. Genet, bir yazar, bir sanatçı olur. Hatta estetik anlayışını geliştirir. Onun estetik teorisi ile

edebî eylemlerini ayırmalıyız. Önceki daha saf bir keşif gibi görünür, bir şiir, bir şairaneliğin taklidini yapar. Sonraki de bir keşiftir, zamana, hale göre değişir ve dilin somut dolayım-lmalarına bağlıdır.

Genet'nin estetik teorisi, Roland Petit için yazdığı *Adame miroir* (1946) - Adam, Bayan, ayna, sanatçı vs.- isimli harikula-lade baledeki bedene ihtiyaç duyar. Fakat teori, vecize kabilinden iki eser ya da şiirdeki tutarsız analizde, L'Atelier d'Alberto Giacometti" (1957) ve "Le Funambuliste"te (1958), kendini ödünç verir. Genet, Giacometti'nin heykelindeki kutsal yalnız-lığın farkına varır: "Ölümün krallığına, Giacometti'nin eseri her varlığın ve her şeyin yalnızlığının bilgisini, bizim en kesin zaferimiz olan bir yalnızlıktır bu, taşır."²⁷ Sanat, yalnızlık yarasında çiçek açar ve kendisine ölümün sayısız kavmini sunar. İp cambazının hikâyesi de aynı noktadan başlar. Hayatının bağlı olduğu çelik tele yaşam verdiğini görüyoruz; her biri diğerini tatmin eder gibi görünür, uzayda, kısa bir anlığına. İp cambazı havada dans ettiğinde, aslında yalnızca kendi görüntüsü için dans eder, o, Narkissos haline gelir. "Ölüm -benim bahsettiğim ölüm- senin düşüşünü takip edecek olan ölüm değildir, fakat telin üzerindeki görüntünden üstün olan ölümdür," diye yazar Genet. "Bu, senin öldüğün teli birleştirmeden evvel. Dans eden insan ölecektir -niyet eder ve tüm güzellikleri yapabilir."²⁸ Ölü adam, yine de, tehlikenin peşindedir; aşırı süslü bir şekilde yüzünü boyar, soğuk haksızlığını sürdürür. Kalabalığı ve onların getirdiği parayı küçümser. Her atlayışı onu vahşi ve hayvani bir pakete dönüştürür. Hakiki sanat boşluğun *zarafetidir*. Genet, iyice anlaşılacak için kendini tekrar eder:

Mutlak sessizliği elde etmek için eserlerini cisimleştirmesi gerekir -onun olacak bir sessizlikten yararlanır- aynı zaman-da, manifestosunu doldurur ve açıklar- şair, ona en tehlikeli gelen tavırda kendisini gösterebilir. O açıkça, eserini dün-

yaya yönlendirmeye çalışan herhangi bir meraklı gözlemci, arkadaş ya da nedeni bertaraf eder. Dilerse o, bunu, kendisinin de içinde kaybolduğu, oldukça mide bulandırıcı, oldukça karanlık bir koku yayarak da yapabilir. Yalnız olacak. Onun belirgin laneti, onun önemli ölçüde cesaretlenmesini sağlayacaktır; çünkü o hiçbir bakıştan rahatsız değildir. Şimdi o, ölüme benzer bir maddeye doğru ilerler: çöl.²⁹

Bu yüzden estetik teori, çürümüş bir yaşamı temize çıkarma girişimini güzelleştirebilir ve esasen kendini yenilemesini sağlar.

IV

Genet'nin edebî pratikleri otobiyografisini sanata doğru genişletir. Beş adet düzyazısı Genet'nin varlığının eğilimlerini kurmacaya kadar taşır ve itiraf, kendini kurtarma ritüellerinde birleşir.

Our Lady of The Flowers ile Genet, arzusunu bilinçsizliğine dâhil eden bir bilinç oluşturmaya başlar. Bu kitap bir töz değişimi eseridir: Ergen bir katil Bakire imgesine dönüşür, yaşlanmış bir kraliçe kutsallık içinde ölür, yalnız bir suçlu yazar olur. Ve her zaman arka planda, Culafoy isimli, Genet'ye dönüşecek olan efsanevi çocuk, kaderini hayal eder. Celladın burnunu sıkın Maurice Pilorge'ye adanan ve canavarın kutsal işaretini taşıyan üç diğer hükümlünün -gözleri mavi ve boş bakan- onuruna yazılan, "gökyüzü mavi, şeffaf ışıklı bir yıldız tutunmuş usturanın kenarı gibidir" - kitap, diğer Montmartre kraliçeleri ile birlikte Divine'in cenaze töreni ile başlar ve onun tavan arasında kan kusulmuş bir havuzdaki ölümüyle son bulur.³⁰ Ölüm terimleri arasında -yalnızca ölüm, gerçekliğin üzerine bir ışık haresi örter- Genet özgürce hareket eder. Rüya, diyalog, tefekkür ve gelecek karmaşası; tüm hareketlerin donduğu şey şiiirdir, tüm zıtlıklar Kristal gibi yarı şeffaftır.

Karakterler, Divine, Our Lady, Darling Daintyfood, Seck Gorgui, hatta polisler bile bu durağanlık törenlerine katılırlar.

Genet, kendi sözel fantezisinin itici güçlerini kabul eder. Yazmak otoerotik bir eylem olabilir; Darling hakkında şöyle söyler: "... onun hakkında düşünürsem, ellerim özgürleştirilmiş hazza bulaşana dek onu övmeyi bırakamam."³¹ Yazmak aynı zamanda kendi hücrelerini dekore etmesini sağlar; hapishane duvarlarına hayran bırakır, kendi yaşadığı mekânı doldurur ve dönüştürür. Sonrasında aynı zamanda yazmak, Mutlak olana uzaktan dokunan Arketipi hatırlatır. Bu yüzden Genet şunu sorar: "... kitaplarım hiçbir şey değil ya da gök mavisi kıyafetli bir askerin bahanesini ve kardeşçe bir Negro ve zar oyunu oynayan ya da karanlık ya da aydınlık bir hapishanede aşık oyunu oynayan meleği gösterecek mi?"³² Her şeyden öte, yazmak kendisini yeraltı dünyasına savurma arayışında olan bir ruha açıklık kazandırır.

Divine -duruma göre "kız" ya da "erkek"- aşağılık bir disiplini sürdürür: Aşağılama, kıskançlık, hırsızlık, ihanet, bir çocuğun dolaylı katili. Genet, roller ve zamirleri Divine, Quite Soft, Mutlakin ateşli taraftarı Quite-Quite ile takas eder, onun acılarına yansıyan kendi acılarını izleyerek, başkaları tarafından parçalanan acılarını seyrederek:

Yalnızca bana bağlı olsaydı, onu kendim gibi ölümcül bir kahraman yapardım. Ölümcüllük, onlara gözünü dikenlerin, büyülenenlerin kaderini belirler. Onu, taş kalçalı, düz ve boyanmış yanaklı, ağır göz kapakları olan, ve mistiklerin yüzlerindeki umutsuz anlayışı yansıtan oldukça sevimli pagan dirsekleri olan birisi gibi yapardım... Donmuş bir heykel olmaya razı olmasına müsaade edin.³³

Donmuş heykelin bir parçası vardır, çocukluk. Küçük Culafoy annesinin çamaşır askılarında asılı duran kâğıtlar

arasında dans etti ve annesi, Ernestine, onu öldürmeye çalışmadan evvel tüm takılarını taktı. Geçmiş hâlâ Divine'in varlığına sızıyor; Genet'nin kendisi gibi o da hatıralardan, acıdan ve arzudan kaçamaz ve bu yüzden kendisini insanlığın ötesinde konumlandırır. Our Lady daha da ileri giderek kendi adını kitaba verir. Yaşlı bir adamı öldürür, gereksiz bir şekilde suçunu itiraf eder ve açıkça giyotin hakkındaki düşüncelerini söyler. "Bu yüzden, yalnızca onları icra edenlere güç bahşedilmesinden dolayı, eylemlerin estetik ve ahlaki değeri vardır."³⁴ Negro katil, Clement Village -Gorgui'nin bir modeli- daha üstün güçlere sahiptir. "Zihni, kendisinin tanrı olduğu, bir hamlede yaratılan, ahlak kontrolünden çıkmış gibi davrandığı özel bir evren olan insanüstü bir alanda" varlığını sürdürür.³⁵ Village, bayağılıktan kaçınır, kendisini aşar. Fakat Divine yalnızca yokluğu bilir. Çocukken kilisedeki kutsal ekmek kabına saygısızlık eder ve aniden her gerçek mucizenin kendi yokluğundan meydana geldiğini fark eder. "Tanrı bir çukurdu, etrafında eski şeylerin olduğu bir çukurdu sadece," der, Genet buna, kendi sesiyle konuşarak, şunu ekler: "Bu yüzden, insan biçiminde, sonsuz sayıdaki çukurların tam ortasında yaşıdım."³⁶

Genet'nin üslubu, büyüsel âni, kutsal bağlantıyı, nesnelerin simyayla ilgili gizemini aramak için Fresnes Hapishanesinden kaçır. İnsanların ve hayvanların, maddelerin ve özlerin ani dönüşümlerine izin verir. Kendi inatçılığı ile doğaya karşı çıkan bu üslup şiirle ilişki kurar. Düzenli, eliptik, parçalı cümleler ustalıklarla kendini izah etmeye doğru gider: "Kız-kraliçeler, cam boncuklardan yapılmış taçlarını taşıyorlardı, benim hücreimde yaptıklarım gibi, ıslak yosun kokusunu ve köyümüzün mezarlığındaki beyaz taşların üzerine sümüklü böcekler ve salyangozlar tarafından bırakılan sümük izinin hatırasını getirdikleri yere."³⁷ Bazen, büyük ölçüde yapısal olarak Proustvari uzun bir cümle, tek bir karamsar imgeye dolanır:

Fakat gerçek şudur ki benim özlemini duyduğum hayalimdeki, muhteşem kader, bir bakıma, trajik olanı yoğunlaştırır, gerçek yaşamımın mor elementlerini bir çeşit son derece sıkıştırılmış, sert ve harikuladeye indirgenmeye dönüştürür ve bazen ben Divine'in, kendisi olan, karmaşık yüzlerini alırım, ilk önce ve zaman zaman anlık olarak, onun davranışlarında ve jestlerinde, hayal ürünü ve bir yandan da onun tercihinin son derece gerçek yaratıkları, onunla, mahremiyetle, kendisine eziyet veren ve yücelten kadının fikirleri vardır ama o, onun dinlenmesine izin vermez ve ona, kırışıklıkların hassas zıtlıkları tarafından ve çoklu varlığın havasını rahatsız eden parmaklarının titreyişini verir, o, tıpkı bir mezar gibi sessiz kaldığı için, günahkârlar tarafından insanlarla doldurulur.³⁸

Genet'nin genişlemeye ya da modülasyona ilgisi yoktur. Her şeyi kendi bulunduğu hücreye geri getirmesi gerekir; her şeyi dışarıda bırakmalıdır. Yalnızca Kaderin kavrayışını açığa çıkarmak için gelecek zamanı kullanarak tekrar etmelidir. Genet'nin üslubu, en iyisi, kendi varlığı gibidir: Beyaz kemikler ve koyu renkli çiçekler, zamansızdır.

Divine'in, Tanrı'dan yakayı sıyırmak için korkunç bir dans, bir kimsesizlik pandomimi, binlerce jest sergilediğini biliyoruz: "Kendi yerinde durmak zorundaydı, bedeli ne olursa olsun. Onu Tanrı'ya karşı tutmak zorundaysa, onu sessizliğe kim çağırıyor. Cevap vermekten kaçınmak zorundaydı... O, bazı Japon akrobatlar gibi şaşırtıcı halleri varsaydı... Sonunda bir gün, onun beklemediği anda, hâlâ yatakta uzanırken, Tanrı onu aldı ve bir aziz yaptı."³⁹ Fakat Genet'nin kendisi için *Our Lady of the Flowers* başka bir çabayı kaydeder, bu çaba kelime ve rüya, zaman ve sonsuzluk, toplum ve birey arasındaki çabadır. Boş vakitlerinde o, içe kapanışın yetersizliğinden şüphe duymaya başlar:

Zihnim sevimli kuruntular üretmeye devam ediyor, fakat şu ana dek hiçbiri ete kemiğe bürünmedi. Asla. Bir kez bile. Şimdi bir hayale kapılmayı denersem boğazım kurur, hayal kırıklığı gözlerimi yakar, utanç boynumu büktürür ve hayalim sona erer.

İlk kez Genet, fanteziye *dilin* belirsiz gerçekliğini verir.

Miracle of the Rose, tam manasıyla, fanteziyi şiirsel sembole, Harcamone'un kalbini Mistik Gül'e ve Genet'nin kendi yaşamını bir ağıta dönüştürür. Mucize, Fontevrault'da meydana gelir. Buna uygun olarak, Merkez, Plantegenetlerin mezarlarının bulunduğu Ortaçağ'dan kalma bir kilisenin harabelerinde bulunur. Bu nedenle, Genet Noel gecesinde, "tam bir hayalci" olmak ve tüm hayal kırıklıklarını geride bırakmak için bir Siyah Maria'yla oraya varır. Ölülerin kutsal atmosferi, onun nesneleri olduğu gibi görmesine engel değildir: "Buranın sakinleri, iskorbüt hastalığıyla çürümüş dişleriyle yalnızca hüznü yaratıklardır; hastalıktan belleri bükülmüştür ve her zaman tükürürler, tükürük saçarlar ve öksürürler... Onlar şimdi yalnızca, benim yirmi yaşındayken gördüğüm yakışıklı suçluların kaba birer karikatürleridir."⁴⁰ Genet şimdi eril gözleriyle onun sağına soluna bakar; sert ve geniş omuzlu pezevenkler onu korkutmayı bırakırlar. Onların cazibesi, gençliğinde, perilerin hayallerine bağlıdır.

Fontevrault, geçmişiyile çevrelenmiş bir adam gibi kendi dairesine Mettray'ı de dâhil eder. Yine de Genet, yalnızca "Kingdom of Darkness or Transperency"i kutlamak amacıyla çocukluğuna döner. Mettray, onun kendine özgü *argosuyla*, batmış Atlantis gibi, unutulmuş tanrıların dilindeki gevezeliklerden doğar. Zaman yoktur. Geçmişteki âşıklar, Divers ve Villeroy, hapishane arkadaşları, çapkın Botchako ya da yakışıklı nonoş Bulkaen, hatta nöbetçiler bile kendilerini bu hareketsiz merkezin etrafında toplarlar. Harcamone. Hapishanelerin

değişmez hiyerarşisi, Ölüm Sırasındaki tek hücrenin aydınlığında yıkanan mistik bir topluluk haline gelir. Nemi Kralı orada boş gözlerle onun fedakârlığını beklemektedir.

Miracle of the Rose, gerçekliği başkalaştırır ve aynı zamanda kendi korkusunu el değmemiş halde muhafaza eder. Met-tay'ın hesapları -piskoposun ziyaret sahnesi, örneğin- toplumun suçlarını, insanın toplu haldeki yozlaşmasını kutsallık dışı bir sadakatsizlikle açıklar. Yalnızca korkunç bir kin ya da kötü niyetin arındırabileceği bu boş arazide ürpeririz. Genet, çılgılığı kopardığında şunu anlarız: "Kibar olmak yerine hırsızlık yaptım."⁴¹ Onlar, ona sefil bir kölelik teklifinde bulunurlar. O, cevabının ya bir sefalet ya da bir buluş olacağını bilir. Daha da ileri gider; her ikisiyle cevap verir ve bunu yaparak sembolizmin metodunu belirler. Onun cehennemin her yerde ve her zaman var olduğunu varsaydığı edebî üslubu, lanetlenmişlere gizli bir zarafet bağışlar: Cehennemin sonsuz olduğunu kabul ederken onu dönüştürürler. Bu nedenle Botchako'nun yabancı sesi, saf bir şarkı haline gelir.

Miracle'da, Harcamone'un gülleri aşkı, arkadaşlığı, ölümü ve sessizliği simgeler. Sessiz bir biçimde Genet, çiçeklerinin, güzel kokularının içine nüfuz etmenin yollarını ararken bunlardan birini çalar. Fakat aynı güllerden, Rosewood'un kıpkırmızı kanının, öldürülen gardiyan ve öç almak için gardiyanlar tarafından hırpalanan Harcamone'un kendi kanının kokusu yayılır. Genet bunu bilir. Harcamone, dünyanın kutsal bedeninin içinde yükselebilir ve binlerce beyaz güvercin onun hücre-sinden uçabilir; yine de kafası kılıcın altından yuvarlanmalıdır. *Miracle of the Rose*'un itiraf ettiği suç, Genet'nin bilincinde kayıtlı bulunan hiçbir suçun, asla meydana gelmediğidir. Tüm aşk üçgenleri -Genet, Bulkaen, Rocky; Genet, Harcamone, Bulkaen; Genet, Villeroy, Divers; Genet, Divers, Harcamone- yazarın zihninde tek bir zirveye sahiptir.

Genet'nin eseri, yalnızca kendi ihtiyaçlarının demir kalıbı

içerisinde gelişir. Diğer iki romanı daha büyük oranda nesnellik gösterir, genişleyen bir anlatı yapısı. Fragmanlar, geri dönüşler, hayaller, arzusunun küçük uğurları tasarım görüntüsünde bütünleşir. Dahası, yazar kendisini eşcinsel aşk biçimlerini karmaşıklaştıran agresif kahramanları ile aktif ve pasif prensiplerin oyunları ile ilişkilendirmeye başlar. İlk önce Genet, *Funeral March*'taki Little Skivvy'yi, yaşlı kadınların dokunaklı görüntüsünü, takdim eder ve *Querelle de Brest*'te hassas bir biçimde bir genelev Madamının portresini çizer. Fakat kendimizi aldatmaya müsaade etmeyelim; bu gelişmeler yüzeyseldir, onların sanatsal değerleri şüphelidir. Genet'nin derinlerden gelen lirik çılgılığı düzenin içinde sessizliğe boğulur.

Funeral March başarısız olur. Jean Decarnin, Jean Genet tarafından sevilen genç bir Komünist, Ağustos 1944'te, Paris sokak savaşında bir Fransız milis askeri tarafından vurularak öldürülür. Jean'ın ikizi küresel bir afette hayatını kaybeder, bu durum üzerine Genet, "şiddet ve umutsuzlukla sarhoş", bir ağıt yakabilir. Bu ağıt, Hitlerci tarihin cinsel teorisini örter; bu teori, benzer bir uyku hayalini gizler. Bunu sezerek Genet şunu sorar: "Neden seçeneğim sınırlı ve neden ben kendimi her üç eserimdeki üçüncü cenaze töreninden çok daha önce konuşurken görüyorum?"⁴²

Birinci tekil şahıs ağzıyla nadiren kendi hakkında konuşan yazarın ıstırabı, korkunç bir hal alır. Decarnin'in katilini keşfeder, Riton isimli genç bir haydut, Riton'un sevgilisini keşfeder, sarışın bir Panzer memuru, Erik Seiler, ve Erik'in daha önceki sevgilisini, Berlin Celladını bulur. Yazarın kederi, iç kapanışın artışı, her şeye rağmen umutsuz bir paradoks yaratır. Decarnin'in düşmanları -kötü niyet zinciri geri döner- Cellat vasıtasıyla Hitler'e- Genet'nin hayran olduğu kötülük aristokratları ortaya çıkarlar. Riton, genç vatanseverleri keyifle idam eder ve kendisini Fransız annesinin cezası gibi düşünür. Decarnin'in annesini kendi metresi yapan Erik, onu cinayet

işlerken izleyen bir çocuğu öldürür ve böylece Celladın ödevini yerine getirir. Ve Paulo, Decarnin'in hain kardeşi, Hitler'in ağza alınmayacak kadar korkunç seks partilerine katılır. Pornografi tuzakları arasında, havasız bir odada debeleniriz, hatta Genet'nin bizi kendi aşkıyla, insani kötülükle birlikte gömmek için seçtiğini fark etsek de. Gerçeklik, trajediyi kaçıır.

Bir defalığına tarih, Genet'nin sembollerini yener. Hitler, Jeanne d'Arc'ın içinde eriyip yok olmayı reddeder. Genet şöyle yazar: "Boches -bu kelime açıkça ıstırapın bir kişinin mistik bir şekilde davranması aracılığıyla tüm bir sembolizmi keşfettiğini gösterir..."⁴³ Fakat gerçekler ve küller onun bu örneğini reddeder. Dahası, Erik'in ya da Riton'un fevkalade münferit şeytani arzusu, evrensel kaos içerisinde kendi sınırlarını yitirir. Aynı şekilde sıklıkla ifade edilen ama asla gösterilmeyen Genet'nin Decarnin'e olan aşkı, yazarın arkadaşını yediği ve sonra kelimelerle geri çıkardığı korkunç ve yamyamca fantezide kendini kaybeder. "Barikatlarda vurulan bir delikanlıyı yemek, genç bir kahramanı yiyip bitirmek kolay bir şey değil. Hepimiz güneşi severiz. Ağzım kanlıdır. Parmaklarım da."⁴⁴

Querelle de Brest'teki bireysel ses neredeyse tamamen yok olur. "Sonunda, sana görünür olmak için, romanda bir karakter haline gelmek için, Querelle bizlerin dışında gösterilmeli," Genet, görev bilinciyle kaydeder.⁴⁵ Karakterler sisle kaplı limanla ilişkilerini keserler; hikâye, eylemlerle ve argoyla dolu sahneler arasında ilerler; görünen o ki ortam, Brest'in sert, kasvetli surları gibi, okyanusun demiri gibidir. Kısacası, Querelle geleneksel roman gibi görünür. Fakat roman elbette ki, cinayeti yüceltir ve kahraman Kıyamet günündeki Melek gibi, ayağını kara surlarda gezdirerek tek başına kalır. Kitabın biçimi, *argosu* dışında, Seblon'un günlüğündeki parçalar hariç, bilinçaltına dair yeni bir şey ortaya koymaz.

Genet, sadece, iddiasını daha fazla ve daha dramatik terimlerle detaylandırmaya karar verir. Çiftleri kullanır; sürekli

olarak karakterlerinin cinsel kimliklerini eritir, hatta iradelerini kutuplaştırır. Moral benzeşimlerin erotik yapısını oluşturur. Nono, genelevin patronu, ve onun polis ortağı Marco, birbirini tamamlayıcı güçlü bir mevcudiyet tasarlarlar; Querelle ve onun ikiz erkek kardeşi Robert daha engin bir belirsizlik sunarlar; Gil Turko suçunun altında ezilir fakat Querelle asla ezilmez; Dede herkesi gammazlar ve Mario'ya âşıktır; Teğmen Seblon, yalnızca Querelle'de kadını doğasını keşfeder; Bayan Lysiane, Nono'nun karısı, hem Querelle'i hem de Robert'ı sevgisiyle, bu iki imgenin cehennem korkusunda sarmalamaya çalışır; ve sonunda Querelle şiddetle boyun eğmeye karar verir, homoseksüelce, öncelikle Nono, ardından Mario'ya karşı, böylece yeni bir doğa, yalnızca kendisini tanzim eden yeni bir zorunluluk yaratır. "La Ferie"nın aynaları, genelevin kapısı, romanın esas dramını yansıtır: "Aynalar boştur, saftır, sürpriz bir biçimde gerçekdışılığa yakındır, yansıttığı hiçkimse hatta neredeyse hiçbir şey yoktur."⁴⁶

Cinayet üzerine söylem, aynaların sonucunu teyit eder. Öldürdüğü ilk kişiden sonra Querelle -Genet'nin kahramanları arasında giyotinden kaçan tek kişidir- kendisini kendisine öldüğünü, ya da daha açık olarak, kendisini ölümün ötesinde, kutsallığın boşlukla birlikte varolduğu bir yere koymuştur. Cinayet, kendi alanı içerisinde tüm diğer nesnelerle büyüsel bir bağ kurarak tüm diğer eylemleri içine çeker. Her şeyi içine çeker çünkü o, mutlak bir biçimde olumsuzlamanın, yokluğun gücünün varlığın merkezinde olduğunu gösterir. Querelle aracılığıyla Genet, bu zorunlu diyalektiği yeni bir senteze zorlamayı dener. Querelle hem kadın hem erkek, hem kuvvetli hem duygusal, hem katil hem hain, hem kendi hem öteki olarak görünür. Denizci ve gözlemci olarak emirler verir, mahpusların ve haydutların anlayabileceğinden daha deneyimlidir. Genet ondan insanlık durumunun sembolü olarak karşımızda durmasını ister, açıkça beyaz ve mavilerle süslenmiş, gözlerindeki

boş denizlerin bilgisiyle. Querelle, esasen, hâlâ özgür yaşamak uğruna Genet'nin şahsi Efsanesini geride bırakmakta tereddüt eder, Ahab ya da Svidrigailov gibi kurgusal sembolik yerlerde. Onun şüpheli varlığı yazarının dile karşı olan şüpheciliklerine boyun eğer.

Genet'nin otobiyografik Efsanesi bir gazete ile son bulur. Hiç olmadığı kadar yazar, kelimelerin merak dolu niyetlerinin farkına varır:

Gazete yalnızca edebî bir şaşırtma hareketi değildir. İlerledikçe, geçmiş yaşamımın ortaya attıklarını düzene indirgerek... erdemli amaçlarımdan, daha önceki zorluklarımdan faydalanmak için kendimi daha da sertleştiririm. Onların gücünü hissediyorum.

Bir yazar olarak kendi eserim hakkında konuşmak laf kalabalığı yapmak olabilirdi. Hapishane günlerimin sıkıntısı, geçmiş yaşamıma sığınmama neden oldu, her ne kadar aylak, zor ve yoksul bir hayat olsa da. Sonrasında, serbest kaldığımda, para kazanmak için tekrar yazdım. Usta bir yazar olma düşüncesi umrumda değildi.

Santé Hapishanesindeyken yazmaya başladım, bu asla duygularımı hafifletmek ya da onlarla ilişki kurmak için değildi, daha ziyade, onları kendilerinin dayattığı biçimde ifade ederek, bilinmeyen (her şeyden önce benim için) bir düzen inşa etmek (ahlaki bir düzen) için.

Bu tür bir yerçekimi olayı olmazsa edebî sanatım, onun karşısında, ahmakça olurdu ve bu yeni bahtsızlığımın üstesinden gelmek için yeni bir dile ihtiyacım olabilirdi, işte bu benim son kitabımdır. Cennetin yüzümün köşelerine düşmesini bekliyorum... Yazma aracılığıyla aradığım şeyi elde ettim. Bana rehberlik eden şey, öğrendiğim gibi, ne yaşadığım değil, onu hangi tonla anlattığımdı. Anekdotlar değil, fakat sanat eseriymi. Yaşamım değil, fakat onu nasıl yorumladığımdı.⁴⁷

Genet kendi İlham Perisinin ikiyüzlülüğünü sezerek kelime oyunu oynar. Nadiren, sanatının motivasyonları dolayısıyla kendini rahat hisseder. Şimdi o Efsanenin kelimelere olan ihtiyacını gereksiz kılacakmış gibi davranır. Fakat *Hırsızın Günlüğü*, sessizliğin kısmi bir örneği olduğunu kanıtlar.

Journal, Avrupa'nın yeraltı dünyasındaki genç adamın serseriliğini tekrar eder. Onun yönetici gezegeni, hayvanların kendi ağırlıklarıyla ezildiği, ağır ağır kendilerini sürükledikleri ve eğrelti otlarının yerlerde süründüğü yer, Uranüs'tür: "Her zaman onların karınlarındaki horlanmış yaratıklarla haşır neşir olmak istiyorum."⁴⁸ Sınıra dayanan edilgenlik, gücün kaynağı haline gelir ve çocukluğun mucizevi yarası kendisini bir yücelik işareti gibi ölümsüzleştirir. Genet'ye tahakküm eden zalim ve aptal pezevenkler Armand ve Stilitano dahi, bu olumsuz gücü, kendisini talihsizliğin sonsuz fantezilerinde destekleyen Mutlak'a duyulan öfkeyi kısmen fark ederler: "Sevgiliyle Siberya'ya giderken yoldaşlık eden genç fahişe ya da öç almak için değil, onun yasını tutmak ve hafızasını güçlendirmek için onu hayatta tutan kişi olmak isterdim."⁴⁹ Genet, kendi anadilinde kendini suçlamak adına Orta Avrupa'yı terk eder. Nazi Almanyası'ndan kaçır çünkü sürgün milletin içinde suç, gizli bir ödül sunmaz. Yalnızca Fransa'da suçun tatlı meyvelerinin tadını çıkarabilir; yalnızca orada ne zaman bir *polis* görse ürperdiğini hissedebilir.

Genet, imge dünyasındaki çabalarını sürdürür ve asıl başarılarını kendine karşı kazanır. Fakat yine de bu zaferler gerçek değildir. İspanyol polisi onun karakterini pis bir vazelin tüpüyle yakaladıklarında, onun pis bir oğlancılık belirtisiyle utanmasını beklerler. Fakat bu tüp kendisini dönüştürür, öncelikle "annelerin en el üstünde tutulanı"nın imgesine, sonrasında "daimî hayranlık" a dönüşür. Genet şu sonuca varır: "Masanın üzerinde uzanmak, bu, benim görünmez ordularımın polise karşı kazandığı zaferin bayrağıydı."⁵⁰ Genet'nin görünmez

orduları var olmaya başlar -bunlar Genet'nin okurlarıdır- ve bu zaferin kanıtı *Journal*'in kendisidir. Bu olay ile ortaya çıkan paradokslar Genet'nin insanlık ve yazarlık kariyerleri arasındaki gerilimi ortaya koyar. Aşağılama ve sonsuz mutluluk dolu kötülük iradesi azizlikte değil, fakat sanatta son bulur. Yine de sanatçı sanat değil, gerçeklik arayışında ısrarcıdır -ve haklıdır da!- Azizin ve sanatçının ardındaki yalnız isyankâr sonunda itiraf eder: “Hapishane ... kendisine doğru yöneldiğim, bana sizin onurlarınızdan ve festivallerinizden daha fazla mutluluk veriyor. Her şeye rağmen bunlar peşinde olduklarımdır. Sizin tanımanıza ve kutsamanıza talibim.”⁵¹

Hırsızın Günlüğü, Genet'nin 1932 ve 1940 yılları arasındaki arayışını, sağduyusunun doğuşunu, “başarı”sının başlangıcını ele alır. Aynı zamanda, yıllar sonra, “Le Pêcheur du Suquet” şiirinin kahramanı Lucien Sénémaud’a olan aşkını anlatır. “Dünyevi mutluluğun tadından yoksundum,” diye yazar Genet. “Şimdi, zengin fakat yorgunken, Lucien’e benim yerimi almasını teklif ediyorum.”⁵² *Journal*, bize mutluluktan yoksun bir mutlu son teklif eder. Genet'nin içsel çelişkileri, kendilerini asla mutlulukta çözmezler; yalnızca yeni bir sükûnet seviyesine batarlar. Mutluluk, başkaları içindir.

V

Genet şimdi otobiyografi yerine tiyatroyu tercih eder. İlginç biçimde, en bireysel edebî biçimden, en toplumsal olana yönelir. Çok derin bir seçimdir. Tiyatroda, her eylemin arkasındaki anlamsızlığı muhafaza ederken ritüele olan ihtiyacını giderir. Nesnellik hilesi altında, mükemmel illüzyon sanatını icra eder. Birinci tekil şahıs anlatıcıya danışmadan, seyircinin gözleri önünde gerçeği taklit eder. Kısacası Genet, evrensel gerçekliği solipsistin fantezisine zorlayan dramatik bir biçim yaratır.

Oyunlar, “yansımanın yansımaları”, metaforun metaforları olarak ortaya çıkar. “Bir kimse yalnızca, seyirciye, hiçbir

şeyin söylenmediği ama her şeyin ifade edildiği bir dille konuşabilme becerisi olan geniş bir aktif semboller ağı olan bir sanat biçimini hayal edebilir,” diye not eder.⁵³ Onları, mümkün olduğunca onların belirtmek istediği anlamdan uzak işaretlere dönüştürerek karakterlerini şeffaflaştırır. “Karakterimin hepsi maskelerdir,” ifadesinde bulunur. “Onların doğru ya da yanlış olduğunu söylememi nasıl beklersiniz?”⁵⁴ Yığınların gösterişini, gizemini ve Mau Mau’ların barbarca zalimliğini taklit eder, tören ve korku buluşana, kaçınılmaz Anda ortaya çıkana dek. Kendi ifadesiyle Genet, Batı tiyatrosundan, onun sosyal, gerçekçi ve psikolojik geleneğinden nefret eder. Umutsuzluğun kahramanca sıkıntıları üzerine kurulmuş, kutsanmış bir tiyatro arzular. Retoriğe karşı, şiiri boşluktan çukura yerleştirir. Hatta kendi şiirini de alt üst eder, Roger Blin’in belirttiği gibi, şiirini onların ruhlarının daha derinlerine batırmak için kendisinin ikiyüzlülüğüne karşı uyararak seyircinin güvenilirliğini yok eder. Sonunda tüm görünüm, tüm gölgeler, imgeler, maskeler bizi saf bir Yalanla, Sartre’ın deyimiyle, Kötülüğün ya da Hiçliğin sezgisiyle bırakarak eriyip gider.

Deathwatch, yazarının eski takıntılarıyla yakından ilişkilidir. Hapishane ortamı, görünmez güç Snowball, Green Eyes ile ete kemiğe bürünen ölümün sonsuz hiyerarşisi ve Maurice, hıyanetin ve çiçeklerin sinsi varlığı, tek bir eylemi, Maurice’in Lefranc cinayetini, *tableau vivant*’ın içinde tutuklarlar. Green Eyes’in, sahnenin kısık ışığı altında, keskin renkler arasında, ölü bir kereste ile dikkat çektiği şey aynıdır: “O beni seçer. Omuzlarımın üzerine düşer ve bana yapışır. Onu sallamak için her şeyi denedim. Çabaladım, yumrukladım, dans ettim, hatta şarkı söyledim...”⁵⁵ Birdenbire bu ahlaki oyundan yeni bir şey öğreniyoruz: Genet, bir zindan hayalperesti, zincirlenmiş şeytanın gücüyle bir diyalog yazabilir.

Fakat muhteşem tiyatro iyi diyalogdan daha fazlasını, gerçekliğin yeni bir biçimini gerektirir. *The Maids*’te Genet,

soğukkanlı bir şekilde, gerçekliği sayısız çömlek kırıkları gibi parçalar. İki erkek, iki kızın oynadığı iki hizmetçi rolünü oynarlar, Claire ve Solange. Bu iki hizmetçi dönüşümlü olarak Madam'ın rolünü ve kendi rollerini oynarlar. Bu yüzden yalnızca kişileştirme -yalan söyleme- herhangi bir durumun hakikatini ortaya çıkarır- hizmetkâr olmak, metres olmak. İmgeler, daha fazla imgeye yol açar, orijinal olanın faydası olmaksızın. Başlangıçta Claire, Madamı oynar ve Solange Claire'i oynar, cinayet ayini asla tamamlanmaz, sonu gelmek-sizin doğru ve yanlış duyguların tepkilerini açığa çıkarır.

Claire, Madamı oynayarak kendi dostuna duyduğu kini ve sevgiyi tatmin eder; Claire'i oynayarak Solange aynı duyguları hem Madam hem de kız kardeşi Claire ile ilgili hisseder. Onların çift anlamlılığı, anlam noktasında dört katına çıkar. Tekmeleri, darbeleri, tükürükleri, kendi içlerinde ya da dışlarında hedef şaşırmazlar. Claire ve Solange, aynı zamanda, rol yapıyorlarmış gibi hayal ederler ve bu da onların performanslarına farklı bir boyut kazandırır. Madamı oynayan Claire, Beyefendiye ihanet etmiş gibi davranır. Şöyle hayal eder: Claire, Beyefendi hapishane hapishane gezdirilecek, belki de, orada onun metresi olduğum Devil's Island'e gidecek, üzüntülü bir delilik onu takip edecek. Ben de katilede olacağım. Bu zaferi paylaşacağım.

Birdenbire tüm düzeyler tek bir düzeye iner, hâlâ Claire'i oynayan Solange, hâlâ Madamı oynayan Claire'e şunu söylediğinde:

*Her yerde peşinde olacağım. Seni seviyorum.*⁵⁶

Fakat bir süre sonra Madamın kendisi sahnede görünür ve Madamla oynayan bir hizmetçinin rüyasının parodisini yapar gibi Beyefendi hakkında konuşur:

*Oradan oraya, hapishane hapishane onu takip edeceğim, gerekirse yürüyerek, sürgün yerine kadar.*⁵⁷

Bir kez daha, seyircinin gerçekliğini, kendi gerçekliğini reddederek sorgulayan oyunun çılgınca bakış açılarını gösterecek gerçeklik düzeyleri ayrılır.

The Maids'te, Genet, kendini-yansıtan imge dünyasının bir modelini inşa eder. Fakat bunu yaparak geçici bir kimliğin modellerini kullanmalıdır. "Olumsuz" varlıklar olan kadınlar, sahnede görünür; "olumlu" varlıklar olan iki adam, Beyefendi ve Milkman, görünmez kalırlar. Oyunun dehası, olumsuz karakterleri, korkutucu varlıklara dönüştürmektir. Bu, erotik güç alanında etken ve edilgen rolleri değişen kadınlar nedeniyle mümkün olur; Sonsuz Çifti oynarlar, kadın ve erkek, suçlu ve aziz.

Claire, tatlı, kadınsı partner, hayalperest görünür, canavarı, mis kokulu kollarında kendisini taşıırken hayal eder. Kendisinden büyük olan Solange'ın tokatlarına boyun eğerek ve nezaket düşüşünü kabul eder. Fakat o, kız kardeşinin zihnindeki "ümitsiz sürgün"ü de reddeder - bu ayın hiçbir zaman iki hizmetçi için aynı anlama gelmez. Ve sonunda, Tanrı'yı ve Kutsal Bakire'yi ayine dâhil etme cesaretini gösteren kişi Claire'dir; ölüm ritüelini zehirli çayı içerek tamamlayan da Claire'dir. Madam, sembolik olarak ölür. Claire, intihar eder. Solange, Claire'in katili olarak hapse gidecektir. Son monologda Solange haykırır: Madam öldü, iki hizmetçisi hayatta: Madam'ın sert mizacından ayrılarak özgürleşmişlerdi. Tüm hizmetçiler onun tarafındaydı - kendilerinin değil, fakat isimlerinin korkunç acısının tarafındadırlar. Ve Madamın gösterişli cesedine ait onlardan geriye kalan her şey genç kızların gizledikleri nazik, kutsal kokularıydı. Güzel, neşeli, sarhoş ve özgürüz!⁵⁸

Hizmetçilerin özgürlüğü, Genet bizden gizlemez, Madamı ya da birbirlerini ya da onların kendilerini sevme kabiliyet-

lerinden yoksun olmalarından gelir. Dünyaya karşı herhangi bir sevgi duymaksızın, özgürdürler. Ve özgürlük kendisini bir cinayet hayali biçiminde açığa çıkarır. Anlayışlı bir şekilde Sartre gözlemler: “Genet hayali cinayeti, hakiki cinayete tercih eder, çünkü önceki kötülük arzusudur, bütüncül kalsa da, hiçbir sevgisini onun kendisini zayıflığa indirmediği bir noktaya iter.”⁵⁹ Nefretin ötesinde, efendi ve köle kucaklaşır, nihayet aynalı varlığın boşluğunda sakin halledirler.

The Balcony ile Genet, kendi “politika”sını daha savurgan bir tiyatrodan gösterir. Kelimeler, kostümlerden, mekândan ve jestlerden daha anlamsızdır; taslak, politika ve arzusun, tarih ve kutsalın açığa çıkışını iç içe geçiren dokuz ritüel sahnesi öngörür. Belki de Pirandello’dan ziyade Brecht tarzına daha yakınız, her ne kadar her ikisi de Genet’nin olumsuz bir kıyamet senaryosuyla dünyayı sona erdirmeye niyetine katkı sağlamasa da. Kaçınılmaz biçimde genelevden, hayaller evinden, tüm hayallerin uykuya daldığı muazzam bir anıt mezara doğru ilerleriz. Bu, oyunun merkezî dönüşümüdür.

Olay, “Le Grand Balcon”da, bir genelevde geçer. Sembollerin erotik gücünü kullanmayı seven Genet, imgeleminin tüm unsurlarını bir yerde toplar. Bu yüzden Bayan Irma onun düzenini şöyle tasvir eder: “Karnavalın kalan ve bir sonraki karnavalı bekleyen bir Çin feneri gibi ya da tercih ederseniz, ne zaman canları isterse rahatlamak için gitmek üzere hemen genişlettikleri belli belirsiz bir kalenin belli belirsiz pence-resindeki belli belirsiz ışığı gibi.”⁶⁰ Genelev aynı zamanda uygarlığı da kapsar. Oradaki Piskopos, Hâkim, General ve sonra, Polis Şefi, onların doğrusunu, sembolik niteliğini, hiçbir tarihsel amaçla lekelenmemiş var olmama durumlarını keşfeder. Gizemli mükemmellikleri, seyirciye, evrensel bilinçte “kendilerinden önce” gibi gözükür. Genelev, şahsi tatminleri içerir. Steril ve saf kalarak bayağılığı uzaklaştırır. Suç işleme özlemini onaylar ve zıtları, azizleri ve günahkârları, kurbanları

ve cellatları sevgi dolu çiftler haline getirir. Kendisini zalimlikte kutsar, “Mutlak’a karşı yetenekli, gayretli bir rota.”⁶¹ Hayatı taklit eder ve bu yüzden tüm nesnelerdeki çözülme ilkesine dokunur. Piskoposun söylediği gibi: “Canavar inandırır. Bu bir kimsenin onu nasıl fark ettiği. O muazzam bir Aktördür.”⁶² Canavar, genelevde yaşar -Genet’nin en büyük sembolü-hayatı bir oyuna çevirerek, her eylemi bir “senaryo”ya çevirerek, titizlikle ölümü tekrar eder.

Hisarın dışında gerçek vardır, mühtecen dünya. Orada, devrimciler, Polis Şefi’ne karşı özgürlük için mücadele ederler; orada Chantal’da, fahişeler kavga eder ve şarkı söylerler. Fakat devrim başarısız olmalıdır, çünkü onun eylemleri hayallere karışır ve tüm aktörleri Nomenclature genelevine teslim olur, kapı delikleri ve aynalar ebedi İsimler yaratır. Polis Şefi, kimsenin onu taklit edip etmediğini endişeli bir şekilde sorar ve Irma, üzgün bir biçimde cevap verir: “Zaman ilerlemiş değil. Canım, senin görevin hayalperestlere onları yüceltecek bir imge sunmak için yeterince soylu değil.” Şef inatçıdır: Henüz kimse değil! Fakat kendi imgemi kendimden ayıracağım. Onu sizin stüdyolarınıza sızdıracağım, yoluna girmeye zorlayacak, kendisini yansıtacak ve çoğaltacak. Irma, benim görevim bana ağır geliyor. Burada, haz ve ölümün kışkırtıcı ışığında bana görünecek.”⁶³ Genet’nin nefreti bu ironiyi ister: Asi lider, Roger, Şefi taklit etmeyi isteyecektir. Roger, gerçektir; devrimsel bir mit haline gelen Chantal’a karşı mücadele verir; oyuna ve sonsuzluğa karşı çıkar. Onun evi, zamanın özgürlüğü ve etin çürümesidir. Fakat Genet, galip gelir. Chantal, mitin içinde ölür. Irma, yeni Kraliçe olur. Polis Şefi, Büyük Kişiler arasına girmek için Irma’yı, tek aşkını tanımaz. Ve hadım edilen Roger, bir önceki düşmanın görünümünde geneleve girer. Tek kazanan Ölümdür. Gecenin Kraliçesi Irma’nın, haykırdığı gibi: “Zafer, tonlarca erzakla dolu bir mezarlığın içine girer!” Son sözleri seyrîcileri korkuya sürükler: “Şimdi evine gitmeli-

sin, her şey -emin olabilirsiniz- buradan daha kötü olacaktır.”⁶⁴ Perde kapandığında, uzaklardan bir silahın ateşlenme sesini duyarız.

Genet’in siyasi görüşü kendi kozmogonisi gibi sıkıca etrafımızda dolanır. Büyük İnsanlar, insanoğlunun düzen hayalini tatmin etmek üzere ebedî olarak yükselirler. Seyircinin kendisi genelevin “stüdyoları”ndan birinde oturur. Ölüm, tarihimizi büyük harflerle yazar ve gerçeklik onun gevşek biçimlerinden yayılır, tıpkı Kraliçe’nin görünmez dantelli mendili ya da bacaklardan ve kalçadan yoksun pantolonu gibi. *The Balcony*’deki hâkim ruh, Boşluğun havalı otoritesiyle konuşan Elçidir: “Yalnızca, cehennemimizin görüntüsünü tahmin etmenin ne kadar zor olduğunu biliyorum.”⁶⁵ Ama onun tüm egzotik karışıklıklarına rağmen, görüntülerinin şiiri ve Avrupa tarihine yönelik dağınık göndermeleri ile -Ortaçağ Oğlan Piskoposlar Festivali, Jeanne d’Arc ve Yüzyıl Savaşları, Fransız Devrimi, Napolyon, Franco- oyun, dramatik yargı duygumuza engel olur. Nefretin saf ışığı seyirciyi dönüştürür. Sonra, seyirci onun kaderinin rastgele istendiğinden ve reddedilmiş deneyiminden şüphe edecektir.

Bu, *The Blacks* için doğru değildir. Oyunun nefreti, bizim caddelerimizde bir benzerini bulur. Genet şimdi kendisini tersine döndürür: Katrandan daha kara olan isyancılar kazanır. Tam olarak karanlığın çocukları, kötülük yumurtası oldukları için kazanırlar. Onlardan intikamını alan adalet değil, açıkça zalimlik. Negro’nun “söz”ü Genet’yi gerçekten ilgilendirmez. Bunun yerine şunu sorar: “... tam olarak siyah ne demek? Her şeyden evvel, onun rengi nedir?”⁶⁶ Bu, yanıltıcı bir soru gibi gözükür çünkü Genet bunun cevabını zaten bilir. Siyah, Beyazın zıttıdır; Siyah dışlanmış varlıktır.

Bu oyun, benzer bir sezgiyi, dramatik deneyime dönüştürür. Dans, şiir, pandomim, caz, sirk, kilise ritüeli, orta oyunu da dâhil tiyatronun tamamının özgülleşmesi iddiasında bulunur.

Beyaz seyirciye tanık ve kurban duygusunu dayatarak hücum eder. Başından itibaren o, tören ve delilik, büyü ve ölümlülük alanını oluşturur. Başından beri, oyunun yeni sonuçlandırıldığını hatırlatmak üzere Beyaz Kadının katafalkı meydanda durur, cinayet çoktan işlenmiştir. Aktörler, kendi zaferlerini teyit etmek, beyazlık şeytanlarını kovmak, seyircinin acısına son vermek ve tüm zamanlar için *bu* tiyatrodaki iletişimin imkânsızlığına açıklık getirmek adına yalnızca “bir kez daha” oynarlar. Bittiğinde, oyunun kendisi uğursuz bir hileye dönüşür; beyazlar bir kez daha aldatılır; siyah hainin “hakiki” idamı sahnenin dışında meydana gelir. “Gerçek hayatta” siyahların lideri, sahnede rezil bir Uşağa dönüşür.

Gördüğümüz gibi Genet, önümüze yalan içinde yalan, o da başka bir yalan içinde olan diğer bir yalan vs. koyar. Aktörler profesyonel aktör değildir; onlar, siyahlar gibi davranan Siyahi vatandaşlardır -bir tıp öğrencisi, bir fahişe, bir tekne parlatıcı- Bazıları beyaz maskeler takarlar ve hem beyaz seyirciyi hem de onu temsil eden otoriteleri taklit ederek bir platform üzerinde dururlar. Hepsi, onun için her akşam “taze bir ceset” bulunması gereken, muhalif siyah adam Diouf tarafından oynanan hayalî bir Beyaz Kadının cinayetini yeniden sahneye koyar. Hepsi, tiyatrodaki hakiki seyircinin dikkatini gerçekte gerçekleşmeyen bir idamdan başka yöne çeker. Grubun sesi, Archibald, muhteşem bir küstahlıkla “palyaço gösterileri”nin hiçbir iletisinin olmadığını belirtir.

İmgelerin intikam dolu karmaşıklıklarına rağmen *The Blacks*, iki diyalektik iddiayı açıklar: Siyah aşk keşfedilmelidir ve evrensel ölüm üstün gelir. Village, ayin katili, ve Erdem arasındaki sahneler, Genet’nin eserlerine has tutkulu bir duyarlılığa sahiptir. Erdem, Beyaz Kadının Village cinayetindeki cinsel motifinden şüphe eder ve Village, dünyada süregiden beyaz aşk fikrine karşı mücadele eder. Archibald şöyle söyler: “Onu sevdiğini düşünüyorsun. Sen bir Siyahi ve oyuncusun. Onların

hiçbiri aşkı bilmeyecek.”⁶⁷ Ve Village, basitçe, “seni seviyorum” dediğinde, Erdem cevap verir: “Bunu söylemek kolay. Taklit edilmesi kolay bir duygu, özellikle de arzu ile sınırlıysa. Aşk-tan bahsediyorsun, fakat yalnız olduğumuzu düşündün mü?” beyaz Mahkemeye vurgu yapar.⁶⁸ Bu vurgu önemlidir. İlk kez Genet, ciddi olarak aşkın imkânlarını keşfeder, heteroseksüel aşk! Ve şöyle sonuçlandırır: Bildiğimiz kadarıyla dünya -oyun açısından, *beyaz* bir dünyadır- insanın aşkı yeniden keşfedebilmesinden evvel yok edilmelidir.

Dünyayı yok etmek, Genet’nin kozmogonisinde, siyah-lığı çağırarak ve ölüm tanıklığına katlanmak anlamına gelir. Village, monoton bir sesle söyler: “Ah karanlık, gösterişli bi şekilde ırkımın anasını işaret eder, gölge, beni en yukarıdan ayak uçlarıma kadar biçen kılıf, en zayıf çocuğunuzun kefenlenmiş olmayı isteyeceği uzun uyku, güzel olup olmadığını bilmiyorum, ama sen Afrikasın, ne tarihî gece, senden nefret ediyorum.”⁶⁹ Beyazlar kurşuni bir boşluğu simgeler, siyahlar ise aşkın karanlığı. Sonsuzluğa, beyaz Kraliçenin oyulmuş kalınlıklarına, karşı Felicity, Dahomey’in kasvetli yaşantısını ortaya koyar: “... ve o sevimli ağaç, benim suçum hepsi Afrika! Kuşlar onun içine yuva yapar ve gece onun dallarına konar.”⁷⁰ İyi, kötüye dönecek, beyaz karaya ve yokluk zengin ölümüne. Kraliçe tahttan çekildiğinde, bize onun nefesini veren insan ırkıdır. -Ne sadece Kolonyalizm ne de sadece Batılı insan- Siyahlar, kokuşmuş kanımızın taş kesmesi için şiirde yükselirler. Genet, zekice bu korkunç kaderi dramatik bir saldırıya dönüştürür, Archibald gibi, yol arkadaşı olan aktörlere işaret ederek şu sonuca varır:

Henüz soylu meselelere dair tiyatrolar ortaya koyma zamanı gelmedi. Fakat belki de onlar bu boşluk ve kelimelerden oluşan yapının ardında ne olduğunu merak ederler. Bizler, onlar ne olmamızı isterlerse o oluruz. Bu yüzden biz, saçma

bir şekilde sonunda o olacağız. Ayrılmadan önce bir kez daha maskelerinizi takın. Onlara Cehenneme kadar eşlik etsinler.⁷¹

Fakat aktörlerin kendisi tıpkı beyaz seyirciler gibi aynı ölüm hükmünün altında dururlar. Archibald şöyle ifade eder: “Her aktör, belirli bir zamanda perdenin ineceğini bilir. Ve o hemen hemen her zaman ölü bir erkeği ya da kadını simgeler...”⁷² Bu yüzden hayal gücü en sonunda, insanın hiçliği üzerine kafa yorar.

Genet’nin oyunlarına yalnızca bir açıdan bakıyoruz; ufak bir ışık, geri kalanını geceye bırakarak onun yüzeyinde bir orada bir burada titreşir. Kelimeler, çakıl taşları gibi, kıpırtısız derinliklerinden zar zor ses çıkarırlar. Fakat oyunlar daha da az sözel dile dayanır; giderek onlar, absürdün saflığına yaklaşırlar. Bizim, kısmi gözüken eleştirimiz, artık her şeye karışır hale gelir. Bu özellikle, *The Screens* için doğrudur.

Genet, on yedi ana sahnede on dokuz karakterle en uzun oyununu yazar. Cezayir bağımsızlık savaşını çağrıştıran olay, Sürrealizm parodisine karışır. Dünya, bir sahnede bölünmüş düzeylere, boyanmış, hareketli sayısız sahneler ayrılır.

Genet, tamamı yapay nesneler içinde kaybolmuş maskeli figürler tarafından, gökyüzüne açılan bir tiyatrodan canlandırılan, en uzun oyununu yazar ve bunu yaparkenki amacı: Genet’nin yıllar içinde oluşan cazibesine karşı Olumsuz Kahramanı Kabul etmektir. Bu cazibeyi birçok isimle biliyoruz: İktidar, Mutluluk, Özgürlük; bunların hepsi Genet’nin öğrendiği Olumlunun isimleri. *Our Lady of the Flowers*’tan yirmi yıl sonra, dünya çapında ünlü bir sanatçı, kendi olgunlaşmış dehasını çağırır, hâlâ çocukluğunun ağırbaşlı lanetiyle inancını korur.

Yazarının şeytani acıma duygusunu hisseden elbette ki Saïd’dır. Kimsesiz, acıların adamı -o bölgedeki en çirkin kadın olan Leila ile evlenir- Saïd hırsız, mahpus ve kendi insanlarına ihanet eden bir adama dönüşür. Her rolü ve durumu reddeder;

sadece kendi yalnızlığının nihai sıkıntısının peşindedir. Kadın ona şöyle der: “Sıklıkla hırsızlık yapıyorsun. Zamanımı seni hapse göndermekle geçiriyorum. Bir şeyler seziyorsun... Hapse giderek şimdiki yükümlüklerinden kaçtığını biliyorsun...”⁷³ Saïd dünyayı dönüştürür, *kendi* dünyasını, ihanet ve şiirle, buharlı gemilerin çavdar tarlalarından geçtiğini ve kara yoncalardaki denizcileri görür. Sömürgecilerden ve Asilerden farklı olarak, aklı ve gayeyi dışarıda bırakır; tıpkı Annesi gibi, ölüm sineklerinin her birinin isimleriyle bilir. Saïd, değiştirilemez olanı aramaktadır. Yeryüzünün son paryaları olan ölümlere katılır; ya da, onlara katılmak yerine, hatta ölümlere değil, ama her iki durum arasında yalnızca bir şarkı olarak var olur. Diğerleri, tek tek, Araplardan ve Avrupalılardan farklı olarak, belirsizce gölgeler diyarına seyahat ederler, kendilerini temizlerler, bağırsaklarını boşaltırlar ve Saïd’in ortaya çıkmasını beklerler. Ommu ona şöyle der: “Senin sefaletini ve pisliğini mumyalıyoruz;” ve o cevap verir: “Bu, dünyayı çürütmek için dünyanın sonuna dek çürümeye devam edeceğim anlamına mı geliyor, bunun anlamı bu mu?”⁷⁴

Ayrışma ilkesi, evren kendisini yeniden inşa edene dek zafer kazanmalıdır. Arap Asiler, Sömürgecilerin tarafındadır; nefret onların tarafındadır. Fakat Asiler, maksatlı bir topluluktan hoşlanırlar. Hakiki serseriler -onlar daha çok, Saïd’in yanındaki kadınlardır: Leila, Anne, Kadidja, Ommu- yalnız gerçeğe sarılırlar. *The Screens*’te Genet, sömürgecilik ya da kapitalizme değil, varlığa ilişkin eleştirisini sunar. Bilinci, tüm sınırlılıklara karşı savunur. Onu, Saïd’in olumsuzluğuyla ve bu olumsuzluğun şiirsel ifadesiyle savunur. Marc Pierret’nin ortaya koyduğu gibi, “Genet’ye göre şiir, bir çeşit soyup çıkarma eylemidir. Ölümü yaratır. Saïd’i çevreleyen insan manzarası, onun eylemlerinin hatalarıyla temas eder, parçalanır ve çöker.”⁷⁵ Kötülük, şiir ve ölüm insanın iğrenç yaşamını kurtarır. Bu yüzden Ommu Arap Savaşçılara şunu söyleyebilir:

Asker! ... Bizim askerimiz, genç mızrakkafa, asla eyleme dönüşmemesi gereken gerçekler vardır, bunlar oldukları şarkıya göre yaşamak için yapılması gerekenlerdir. Düşmanla yüzleşerek ölüme git. Senin ölü benim çılgınlığımdan daha gerçek değil. Sen ve senin arkadaşların bir Saïd'e ihtiyacımız olduğunun kanıtıdır...⁷⁶

Gerçek bir şarkıyla birlikte yaşamadan evvel, dilin kendisi buruşmalıdır. Sömürgeci Bay Blankensee, gül yetiştirir; övünür: "Bizler dilin efendileriyiz. Güllere dokunmak dile dokunmaktır."⁷⁷ Blanksee'nin gül bahçeleri yanar; çiçekleri kurak toprağa düşer. Logos dikenler ve ısırganlar arasında gözden kaybolur. Ay, sakince kendi beyaz görevine ihanet ederken, *The Screens*, kavruk sessizliğin hem bir kanıtı hem de yalanlaması olarak durur.

VI

Bir âlim sorar: "Genet'yi görevden almamayı göze alabilir miyiz?" Bu tıpkı, kötülüğü kovmak ve hatta onu kurtarma şansını ötelemek gibidir. Genet'nin nerede hata yaptığını biliyoruz. Onun büyük nefreti onu tekrar etmekle suçlar; bu yüzden özgürlükten kaçınır. Kendi kaderini aşma hasreti çeker ama itaatsizliğin kölesi haline gelir. Sonunda yeni bir etik yaratamaz çünkü eskilerin onun üzerindeki baskısı katidir. Kadının tenini, bereketli rahmini inkâr eder, doğada, hiçbir şeyin kullanımında olmadığı yeni bir alan arayışındadır. Sperm dışkıya dönüşür. Varlık kendini harcar. Onun buzlu bilinci -George Bataille orada korkağın kinini gördü- dünyaya hiçbir şey vermez.⁷⁸ Fakat onun bakış açısının kara tundralarında bir yerde Genet, bir ışık görür. İnsandışılığı sonuna kadar takip eder ve gölgele- rin arasında aşkın yeni biçimlerini görür. Gizlice o, Kötülüğün evreni temizleyebileceği ve Tanrı'yı başka bir imgede yeniden yaratacağını umar. Bu onun mucievi şarkısının temasıdır.

Az sayıda Modern şarkı temiz ya da sadece doğru sesler çıkarır. Genet şöyle der: "... şiir, görünen ve görünmeyen arasındaki kırılmadır (ya da kırılma noktasındaki bir buluşmadır)."⁷⁹ O, aynı zamanda kendi hatalarının farkında olan güzelliğin dilidir, ihanet sözleri, olumsuzluğun sözel ifadesi, anarşik ve kutsal benliğin sesidir. Genet, karşı-biçimler yaratmak üzere yazar: Otobiyografi, istimnaya dönüşür ve oyun, görünümün sayısız boşluğunda parçalanır. Cümle, kendisine karşı hareket ederek, kendisini reddetmelerle belirler: "Bende, [ceza] sömürgecinin yok edilmesi, bir çeşit cezanın cezasına karşılık gelir: Hadım edildim, kötü şöhetimden yoksun kaldım."⁸⁰ Suçun argosunun bir mistik, gizemli, terörist topluluğa işaret ettiğini düşünüyoruz. Daha da ileri gider: Genet'nin tüm iletişim biçimlerine direnmesi, onun inkârı. O, kelimelerin neler yapabileceğini bilir: "Bir kimse dürüst elini birinin kalbine koyar ve konuşur. Konuşma öldürür, zehirler, sakatlar, konuyu saptırır, iğrençleştirir."⁸¹ Genet hiç konuşmasa da, kendisini konuşurken izlemek için konuşur gibidir. Doğrudan anlatıma pek başvurmaz; onun yerine, gerekirse, yalnızca ne söyler gibi yapacaksa ne olacağını görmek için geride durarak kendisinden alıntı yapar. O, dili herhangi belirli -örneğin dindışı- bir gerçekliğe bağlamaya dayanamaz. Her şey değişir, başka bir şeye dönüşür, aynı içe kapanış döngüsü içinde. Fakat nesrin kendisi, elips biçiminde olsa da, son derece açık gözükür! Sartre aldatılmamıştır: "Genet'nin nesri, şiirinin *aracısı*dır. Varlıktır, Tanrıdır: bu yüzden yalnızca kötülük için yaratılmıştır... Bir kimse asla göremez... Şiir; yalnızca bir nesir cümlesi *pahasına* ortaya çıkar: o nesrin cüzamıdır."⁸²

Genet, aklı, tarihi ve toplumu yok etmek için şarkı söyler. Tıpkı Sürrealistler gibi. Fakat Genet, aşkı, mizahı ve sürprizi reddeder, müşterek ya da bilinçdışı doğruyu reddeder. Tüm Varoluş varsayımlarının altını oymak için şarkı söyler. Karşı-bilinci derinlemesine inceler. "Robbe-Grillet ve Robert

Pinget'den çok önce," yazar Coe, "Butor'dan ve hatta Nathalie Sarraute'dan önce, Genet *yeni romanın* temel sorusuyla şaşkına uğrar, bu roman biçiminin doğrudan fenomenolojiyle ilgili olması bakımından."⁸³ Coe ekler: "Genet'nin şeyciliğine dair hiçbir yüzeysellik yoktur; bu, onun dünyaya ve topluma bakış açısına içseldir. Şayet bir şeyin anlamı ona sosyal işlevini veren ses ise ve Genet, ona o sesi veren toplumun anahtar kavramlarını kilitlemeyi, depolamayı ve fiçılarmayı reddediyorsa, yalnızca kendisi ve kendi varlığının yalın gerçekliği tarafından dikte edilen her şeyin anlamı düpedüz keyfî hale gelir."⁸⁴ Daha ileri gidebiliriz: nihayetinde Genet, dili Aliteratür'den daha derin bir sessizlikte ayrıştırmak üzere şarkı söyler.

Elbette ki başarılı olmaz. Ölüm ayinlerinde şarkı söyleyerek o, varlığının bir kısmını hiçlikten arındırır ve bizimkinin bir parçasını unutkanlığımızın ufak biçimlerinden arındırır. Bize, dilde, yalnızlığın, isyanın, tahammülün son noktasını gösterir. Bir ekran üzerine palmiye ağaçları çizerek gölgede oturmaya devam eder, meltemi çağırırız. Bu sırada, Orpheus ve Narkissos kara havuzda kucaklaşırlar.

VII. BÖLÜM

BECKETT: İmgelemin Sonu

*Hayatın hiçbir yerindeki hiçbir iz, dedin, peh,
Orada zorluk yoktur, imgelem ölmemiştir
henüz, evet, ölü, iyi, imgelem ölü düşünme.*

Samuel Beckett, "Imagination Dead Imagine"

I

Samuel Beckett, yok olmakta olan biçimi neredeyse yok oluncaya dek takip eder. O, evrenin kendi kendisini boşaltması gerektiği düşüncesine indirgemeci bir kaderci; insan bilincinin acı bir şakaya dönüştüğünü bilen hayalî bir komedyen ve dilin kötülüğünü kendisine yönelten postmodern sanatçının yüce bir örneğidir. "Benim işim," der, "ana sesleri mümkün olduğunca gerçekleştirme işidir ve Ben başka hiçbir şey için sorumluluk kabul etmem!"¹ Sesler ve sessizlikler Kartezyen parodide düşüncenin temel yasalarını dramatize ederler; ufak tefek parçalarla, onlar, evrensel insanı, *quidam* "birisi: bir bilinmeyen"i çağırırlar.

Beckett, İrlanda'nın sözel şeytanlığını miras olarak alır ve Swift'in kara mizahına ortak olur. Joyce'tan, kendi sesine güvenmeye yetecek kadar öğrenir. *Ulysses*'in özelliklerini ve *Finnegan Uyanması*'nın kelime oyunlarının parodisini yaparak başlar ve Joyce'un akıl ettiğinden daha saf bir kombinasyon ve

permütasyon sistemi düzenleyerek sona erdirir. Kenner'ın gözlemlediği gibi: Sanat, "kapalı bir alan" haline gelir ve Joyce'un tüm yeteneği, Beckett'in kusursuz "yeteneksizliği"ne neden olur.² Dadaistlere kıyasla daha kayıtsız gözüktür. Hemingway, Kafka ve Genet'den daha fazla Beckett, kendisini Pisagorcun şiddet ve doğruya verir. Varoluşçuluğun, Aliteratürün ötesinde, kendisinin şarkı söylediği bir sessizliğe erişir.

II

Beckett'in kendi hayatına dair ketumluğu, eserlerinin imzasızlığını çağırıştırır. Peggy Guggenheim bu ender portrenin taslağını çizer:

Doğumundan bu yana o, annesinin karnında korkunç bir yaşam hafızasını aklında tutardı. Sürekli bundan dolayı acı çekiyordu ve boğulduğunu hissettiğinde korkunç krizler geçiriyordu. Her zaman yaşamımızın bir gün yoluna gireceğini söylerdi fakat ben ona ölümcül bir karar vermesi konusunda baskı yaparsam, daha önce söylediği her şeyi geri alırdı...

Onunla konuşmaya ve birlikte vakit geçirmeye bayılmama rağmen, onunla konuşmak oldukça zordu. Çok canlı değildi ve tam olarak çözülmenden evvel ısınmak için bir sürü şey içmesi saatler aldı. Yeşil gözleri, ince yüzlü, kartal gibi bir burnu olan uzun boylu sıırım gibi bir İrlandalıydı ve kıyafetleri son derece Fransız usulü ve dar kesimliydi. Son derece entelektüel ve soyut bir kişiydi ve bir zamanlar kız kardeşiyle nişanlandığı James Joyce'a büyük bir hayranlık duyuyordu.

Beckett, sürekli olarak onun ayak işlerini yapsa da herkesin uzun süre iddia ettiği gibi Joyce'un sekreteri değildi.³

Bu oldukça laubali bir durum. Fakat bu portre bize Bec-

kett'in kurgularını, sonsuza dek sonucu bekleyen kahramanlarını hatırlatmıyor mu?

Fakat gerçekler daha ciddidir. Samuel Beckett 1906'da Dublin yakınlarındaki Foxrock'ta doğar. Ailesi ortası sınıf Protestan bir ailedir. Dublin'deki Earlsfort House Scholl'a ve sonrasında Ulster'deki Portora Royal School'a devam eder. Beckett, zeki bir öğrenci ve kriket ve ragbi oynayan popüler bir atlettir. 1923'te Fransızca ve İtalyanca okumak üzere Dublin'deki Trinity College'a girer. 1926 yazında ilk kez yurtdışına, Fransa'ya seyahat eder. Bir sonraki yıl, onur belgeleriyle mezuniyet derecesini alır ve üniversite onu, Paris'teki École Normale Supérieure'e okutmanlık için aday gösterir. 1927 yazında bir diğer seyahatini Floransa'ya yapar, kısa bir süre Belfast'ta ders verir ve 1928'in güz döneminde École Normale'de İngilizce öğretmeni olarak göreve başlar.

Beckett'in edebî hayatı başlar. Beckett, İngiltere'de genç bir ortak, Alfred Peron ile bir araya gelir ve *Work in Progress*'ten "Anna Livia Plurabelle"nin çevirisi için onu ikna eder. 27 Haziran 1929'da Hôtel Léopold, Les Vaux-de-Cerney'de Adrienne Monnier tarafından tertip edilen meşhur *Déjeuner Ulysse*'ye Dujardin, Valéry, Soupault, Fargue, Romain, Sylvia Beach ve tabii ki Joyce -diğerleri de vardı, tüm şirket kiralık bir servise ihtiyaç duyuyor- ile birlikte katılır. İlk edebiyat ödülünü Nancy Cunard'dan ilham alınan ve Richard Aldington'ın karar verdiği bir yarışmada, Descartes hakkındaki şiiri *Whoroscope* (1930) ile kazanır.

Beckett, bu Fransız filozof hakkındaki araştırmalarına devam ederek yüksek lisans derecesini almak için 1931'de Trinity College'a döner. Zaman lanetlidir, aynı zamanda Proust üzerine çalışır ve aynı yıl onunla ilgili bir inceleme kitabı yayımlar. 1932'ye kadar, Trinity College'da Fransızca üzerine çalışır. Fakat Beckett İrlanda'da topu topu dört dönem dayanabilir, Kıta'ya gitmek üzere bir kez daha oradan ayrılır.

Gezintilerinin sonu her zaman Paris'e çıkar ve Paris'te Beckett her zaman Joyce'u ziyaret eder. Çoğunlukla sessizce otururlar ya da birbirlerine bilmece sorarlar. Joyce'un, akli durumu tehlikede olan kızı Lucia bu ziyaretçiye karşı ilgi duymaya başlar ve Beckett ona babasını görmeye geldiğini açıkça söylemelidir. (Birkaç yıl sonra, Peggy Guggenheim'a "öldüğünü ve insani hiçbir duyguya sahip olmadığını; bu yüzden de Lucia'ya âşık olmayı beceremediğini anlatır."⁴) *Aşksız İlişkiler* (1934) adıyla derleme hikâyelerini ve *Echo'nun Kemikleri* (1936) adıyla derleme şiirlerini yayımlar. Bir sonraki yıl sonunda Montparnasse'a yerleşir.

Eugène Jola'nın süreli yayını, *Transition* ile olan ilişkisi onu dar bir edebî çevrede tanınır kılar. Dadaizm ve Sürrealizm duygularının mesafesinden yankılanan bu süreli yayın, tarih ve sanata karşı belirli bir tavır alan fakat herhangi bir ortak programa bağlı olmayan yetenekli yazarları cezbeder. İşte tipik bir başmakalesi: "Hâlâ bir dönüşüm çağında yaşıyoruz... yaşayan imgelemin yerine 'kavram'ı ve yaşam gücünün yerine irade gücünü koyan materyalistik despotizm karşısında... Akla ya da Bilime nihai yöntemler olarak pek az inancı olan bu yeni DÖNÜŞÜM... yekpare bir karamsarlık ruhuyla, metafiziksel evrenin yolunda duran tüm rasyonalist dogmalarla savaşmayı teklif eder."⁵ Beckett'in özgün eseri Fransa'nın *iki savaş arasındaki* telaşlı, öfkeli hareketleriyle son şeklini alır ve ona bir tarafından Dada, diğer bir tarafından ise Varoluşçuluk dokunur.

1938'de Beckett'in ilk yetkin eseri, *Murphy*, Herbert Read'in teşvikiyle İngiltere'de ortaya çıkar. Savaş çıkar; Almanlar Fransa'yı işgal eder; tarafsız olan İrlanda'nın vatandaşı olmasına rağmen Beckett yeraltına çekilir. Direnişte Péron ile birlikte aktif rol alır. Gestapo onların eylemlerine ilgi duyar ve 1942'de Péron'u tutuklar. Beckett, işgal edilmemiş bölgeye firar eder, yaşamını Avignon yakınlarındaki Vaucluse'da tarım işçisi olarak çalışarak kazanır. Ancak 1953'te ortaya çıkabilen

ikinci romanını, *Watt*, İngilizce yazar. Savaşın sonra Beckett, İrlanda'ya, bir süreliğine Fransa'ya uğradığı can sıkıcı bir seyahat gerçekleştirir. "Zamanı gelince yaptım," diye yazar.⁶ Tüm sürgünler, Henry Miller bize Rimbaud hakkındaki kitabında hatırlatır, kendilerini dünyanın bedeninden, annenin teninden uzaklaştıran sürgünlerdir.

Paris'teki dairesine kapanan Beckett, çöp kutusundaki İsimsizler gibi, yazar. *Murphy*'yi Fransızcaya çevirir ve o dilde *Molloy*'u (1950), *Malone Ölüyor*'u (1951), *Godot'yu Beklerken*'i (1952), *L'Innomable*'u (1952), *Nouvelles et textes pour rien*'i (1954), *Fin de partié*'yi (1957), *Comment c'est*'yi (1957) yazar. Esas sürgün, ana dilini de reddetmelidir. Beckett'in bir çeşit kendini inkâr etme biçimi olarak yabancı bir dile ilgi duyuşunu açıkça gören Herbert Blau şöyle der: "Evet, kendisiyle ilgili sevmediği şeyler vardı... Fransızca esas 'zayıflatıcı' etkiye sahipti. Onun seçtiği bir zayıflıktı, tıpkı Melville'in *Bartleby*'nin yaşamayı 'tercih etmemesi' gibi..."⁷ Yine de Beckett birçok yayımlanmış eserini tekrar İngilizceye çevirir ve bu dilde, *All That Fall* (1957), *Krapp's Last Tape* (1958), *Korlar* (1960), *Play* (1957) gibi bazı kısa yazılar yazar. 1969'da utanarak Nobel Ödülü'nü kabul eder. Şöhreti kısmen de olsa ona ulaşır. Eşiyle edebî çevrelerden uzak, zamanını küçük köy evi ve Paris'teki dairesi arasında bölüştürdüğü sessiz ve yine mütevazı bir hayat yaşar.

III

Belli başlı motifler Beckett'in en erken dönem çabalarından doğar ve onun en temel eserine biçimini vermek üzere döner. *Finnegan Uyanması* üzerine yazdığı makale, "Dante... Bruno. Vico ... Joyce," Joyce'un okurlarına nasihatte bulunur: "Son derece belirsiz bulduğunuz bu yazı, eski anlaşmazlıkların tüm kaçınılmaz açıklığıyla dilin, resmin ve jestin en saf özüdür. İşte bu hiyerogliflerin vahşi ekonomisidir."⁸ Sanki Beckett kendisi hakkında konuşur gibidir. Hiyeroglif mesele-

sinde olduğu gibi, hem Joyce hem de Beckett ortak rakamsal karakteristiklere sahip olan şeylerin -dört İncil, dört mevsim vb.- önemli ilişkilere eğilimli olduklarına inanırlar.

Joyce belki de Beckett'in özdek değiştiren babası ve Kafka onun gizli benliğine daha yakın kişidir; fakat onun sanatsal bilincini belirlemesine yardımcı olan kişi Proust'tur. Proust gibi, Beckett de Alışkanlık ve Hafızaya sağladığı ikili katkıyla "lanetlenme ve kurtuluşun çift başlı canavarına", Zamana, her eserinde kafa tutar.⁹ "Birey, sürekli bir süzme sürecinin yaşandığı yerdir," Beckett, *Proust*'unda böyle not eder, "yavaş akan, durağan ve tek renkli gelecek zaman sıvısının çanağından, hareketli ve rengârenk geçmiş zaman sıvısı çanağına kendi saat fenomenleriyle süzme."¹⁰ Zaman sanatı, entropi sanatı gerçekten komik bir rutindir. Proust sanatının şekli anatomisi müzikse, vodvil de Beckett'in analojisidir. Esrarengiz bir önseziyle Beckett vodvili, "kapsamlı bir dökümün komedisi" olarak tanımlar.¹¹ Rakamların dayanılmaz şenliğine hazırlanıyoruz.

Kutsal bilgi üzerine belirsizce kelime oyunları yapan Beckett kürelerin hareketini azaltan *Whoroscope*'ta, Zaman üzerine sert düşüncelerine devam eder. Şayet hayat boşsa -"Nasıl böyle güzel kokar, / bir aceminin başarısızlığıdır bu!"- Descartes'ın başlattığı ve Beckett'in devam ettirmesi gereken Batı düşüncesinin tarihi daha az değildir.¹² Descartes'ın sesi yalvarır: "bana ikincimi bağışla / yıldızsız, gizemli zamanı."¹³ Bu aynı zamanda Beckett'in yalvarışıdır. Bilimsel detaylar ve cinsel imalarla dolu olan şiir, Zamanın embriyolojisini sunar. Fakat aynı zamanda kelime oyunları ve biyografik göndermelerle Descartes'a, Beckett'in entelektüel tarihte ne kabul ettiği ne de reddettiği tek figür Seigneur du Perron'a karşı ironik bir övgü ortaya koyar.

Echo'nun Kemikleri'ndeki şiirlerde ve *Aşksız İlişkiler*'deki hikâyelerde Beckett, kendi komedi yollarını test eder: Yanlış alıntılar, tahrif edilmiş klişeler, jargonlar, kelime oyunları,

uyumsuzluklar vb. Belacque, yok olan bilincin kahramanı olarak ortaya çıkar ve onun canlandırmaları Beckett'in dünyasının gizemli bayağılığını anımsatır. Bisikletler ve saatler, delilik ve intihar, nesneler ve soyutlamalar sözel maharetin satirik ve karma örüntülerinde birbirine karışır. Görünen o ki Beckett, Dublin'in orta sınıfının toplumsal ve ahlaki gerçekliğini sorgular gibidir. Altında ise metafiziksel bir soruyla mücadele eder: İnsanın, evrendeki, aşağılık farkındalığı, yabancılaşması.

Bu bizi bu düşüncenin arka planına yönlendirir. Öğrendiklerinin ve hayal gücünün birleştiği modelde, insan durumuna dair metaforları geçmişin şairlerinden ve filozoflarından kaynağını alır. Beckett bu modelleri ve metaforları, mükemmel bir ironiyle postmodern dünyaya uyarlar; onun eseri, Batı tarihinin parodik bir yansıması niteliğindedir.

Bir kez daha, Descartes'a dönüyoruz. Beckett'e göre, akıl evreni yok oldu ve rasyonel bir metotla tüm bilimlerin birliğini tahmin eden büyük filozof, düşünce alanlarında şanlı bir korkuluk haline geldi. Zihni sürenin ve matematiksel analizin değişmezliğine bağlı olan kartezyen belirlilikler, artık, evrensel şüphelere neden oluyor. Ve bir zamanlar metafiziğin bilimsel yöneme sebep olması gibi, Beckett, ikincisinin epistemolojik gizemlere yol açması gerektiğine inanır. Artık meditasyonların başlangıç noktası Kartezyen değildir, "Düşünüyorum, o halde varım," yerine, "Şüphe ediyorum"dur; ve bu nokta çabucak sorgunun gerçeklerinin sorgulayanın gerçeğinde kaybolduğu, her ikisine de daha fazla şüphe duyulduğu noktaya ulaşır. Dahası, gerçeklik yerine bilincin yansıtmacı hareketiyle Descartes, arka kapıdaki solipsizmi Kabul ederken, dualizmi Batı düşüncesine getirir. Fransız düşünür açıkça, maddeci dünyanın özünü mekânda genişleme ve hareket olarak görmüştür; onun için problem bunun nasıl açıklanacağıydı, dualistik bir evrende akıl ve madde asla birbirine dokunamaz. Onun numarası, Beckett'in üzerinde açıkça kelime oyunları yaptığı

beyin epifizinin, konaryumun, zihnin görünmeyen dünyası ile maddenin bölünebilir dünyasını birleştirdiğini varsaymaktı. Fakat Descartes'ın bahtsız havarisi, Geulincx -Beckett, *Murphy*'de ve *Adlandırılmayan*'da ona atıfta bulunur- ustasının numarasını reddeder. Sonraki Okazyonalist Malebranche gibi, Geulincx de akıl ve maddenin birleştirilmesi gerektiği düşüncesinde değildi; yalnızca akıl doğrudan insan tarafından bilinebilir olsa da, her ikisi de ayrı ve gerçektir. Beckett bu saçma düalizmi intikama uyarlar. Bisiklet üzerindeki tekrar eden insan figürleriyle, "Kartezyen Yarı İnsanlar"la, o, bize, uzayda makineler gibi vınıldayan bedenlerin imgesini ve onun üzerine grotesk bir biçimde geçirilmiş zekânın imgesini sunar; akıl bedeni gözden çıkarır, tıpkı insanın bisikletini gözden çıkarması gibi.¹⁴

Öyleyse madde Beckett'in dünyasında inatçı ve hatta tehditkâr bir uzaylıdır; hiçbir şey doğru çalışmaz; bazı metafiziksel paslanmışlıklar tüm mekanizmaya engel olur. Onun karakterleri entropide, sessizlikte huzur ararlar. Beckett şöyle yazar: "Sessizliği yeniden kurmak nesnelerin işidir."¹⁵ Yine de bu süre içerisinde akıl, çürümekte olan maddeden kurtulur; sonsuz bir şekilde kendi içine kapanır, kendini tekrarlayan, sayılara damlayan kelimeler.

Kapalı bir sistem içerisindeki bilincin kaderine Ludwig Wittgenstein'in eserlerinde göz atılabilir, *Tractatus Logico-Philosophicus* ve *Felsefî Soruşturmalar*'da, sözcükteki ve sayılardaki solipsizm imkânlarını da tasavvur eder. Wittgenstein en sonunda dili bir oyun olarak tasarlamayı tercih eder, bu Beckett'in eserinde sabit bir uygulama olarak sunduğu kavramdır. Wittgenstein şöyle der:

İletişim sistemleri... "dil oyunları" diyebiliriz. Onlar, günlük dilde oyun dediğimiz şeylere daha çok ya da daha az benzerler. Çocuklara, ana dilleri bu gibi oyunlarla öğretilir...

Yine de biz, dilin tamamlanmamış parçaları olarak tanımladığımız dil oyunlarını dikkate almıyoruz, fakat kendi içlerinde tamamlanmış diller, insan iletişiminin tüm sistemleri olarak görürüz. Bu bakış açısını akılda tutmak için, sıklıkla bu kadar basit bir dili ilksel bir topluluktaki bir kabilenin tüm iletişim sistemi olarak hayal etmek işe yarar. Bu gibi ilksel kabilelerin aritmetiklerini düşünün.¹⁶

Beckett'in düz yazılarının çoğu, sayılarla kendi bulanık gerçeklik algısını aktarmaya çalışan ilksel bir kabilenin aritmetiği gibi görünür. Onun isimsiz kahramanları ciddiyetle kombinasyonları ve permütasyonları oynarlar; laflarını tekrar ederler ve *bıktırınca*ya dek (ad nauseam) jestlerini değiştirirler; varoluşa dair tüm önemsiz şeyleri ekler ve tasnif ederler. Aklın üzerine düşüneceği hiçbir şey olmadığında, fakat kendi simetrisi, kendi öz-reddinin paradoksuna yakalanmış dil, aklı amaç edindiğinde onlar aklın başına gelen şeylerdir. Kartezyen bilim olarak başlayan şey kurmaca olarak son bulur ve kurmaca, Geulincx'in bir zamanlar tartıştığı gibi yalnızca kendi özgürlüğünü ortaya koyan zekâdır. Bu yüzden Beckett'in tablo çizerleri aynı zamanda anlatıcılarıdır. Onların hikâyesi, ünsüz bir harf gibi, sonsuza dek sessizliğe meyillidir.

Beckett'in kahramanları, gördüğümüz gibi metafiziksel palyaçolar, solipsizmin *jonglör*leridir. Onlar aynı zamanda korkunç derecede dinginci, sakat ve zayıflardır. Radikal kaygısızlıktan muzdariplerdir. Bu yüzden, Purgatory'ye yaslanan Dante'nin Belacqua'sı, ruhsal kayıtsızlıkla kendi kurtuluşlarını erteleyen Beckett'in tüm kahramanlarının arketipi haline gelir. Elbette Beckett, inancın tutarlılığıyla tanımladığı Dante'yi, aklın tutarlılığıyla tanımladığı Descartes gibi her yönüyle bilir. Şüphelendiğimizden daha fazla öz parodi ile renklendirilmiş Belacqua'nın gölgesi, Beckett'in tüm kahramanlarının üzerine düşer -Belacqua Shua'dan sallanan sandalyesinde çamura

doğru sürünen Pim'e bağlı olan Murphy'ye- insan çabasının tüm gösterişine tanıklık ederek.

Fakat insani çaba, Beckett'in bakış açısına göre, yalnızca beyhude değildir; o en baştan mahvedilmiştir. Karamsarlığı sıklıkla onu, insanın belirsiz talihinin imgelerinin arayışında, Calvin, Augustine ve Paul'e, Gospels'e ve Şarap-Ekmek Ayini-ne götürür. Augustine'in ünlü ifadesini birçok eserinde, tekrar eder, "Umutsuzluğa kapılma: Hırsızlardan biri bağışlandı; haddini aşma: Hırsızlardan biri lanetlendi." Çarmıha gerilme imgesi, geometrik biçimdeki ızdırıp, bu iki hırsızın kurtuluşun ve lanetlenmenin son seçeneklerini ortaya koyması Beckett'i büyüler. Zaman zaman Descartes'ın kötücül tanrı varsayımını kabul eder görünür; her zaman, insanın günahını doğum günahı olarak tanımlar. "Beckett'in karakterleri" der Hoffman, "kendilerinden kusurlu karakterler olarak şüphe eden ve kendilerini öyle bilen, derinlerde kendi yaratıcılarından şüphe ederler."¹⁷ Beckett'in kendi şüphesi daha derindir. Eğer Tanrı ölürse, o zaman hiçbir şeye müsaade edilmez ve insan gereksiz hale gelir.

Beckett'in kendine en yakın bulduğu entelektüel gelecek, esasen melankoli gibi görünür, Bruno ve Vico gibi onun ilgisini harekete geçiren diğer yazarlar da vardır. Beckett'in erken dönem kurgularındaki Pre-Sokratiklerin düşüncelerini John Fletcher de izler: *Aşksız İlişkiler* ve *Murphy*'de ortaya çıkan Pisagor ve Empedokles, Heraklitus, "gözü yaşlı filozof", ve Demokritos "gülen filozof".¹⁸ Beckett, Abderalı olarak isimlendirilen Demokritos'a, en Beckettvari eseri olan *Malone Ölüyor*'da bir dizi dokundurma yapar: "Hiçbir şey hiçbir şeyden daha gerçek değildir,"¹⁹ Malone alıntılar. Bu sezgi, Demokritos'un neşesinin kaynağı, şüphesiz kendisini Sicilyalı sofist Lentinili Gorgias'ın ileri sürdüğü Varolmama idealine daha yakın hisseden Beckett'in epistemolojik umutsuzluğunun kaynağı haline gelir. Varolmama, A. J. Leventhal'in özlü yorumunda, şunu varsayar:

1. Hiçbir şey değildir.
2. Eğer bir şeyse, bilinemez.
3. Eğer bir şeyse ve bilinebiliyorsa, dile getirilemez.²⁰

Öyleyse Beckett'in dünyasında epistemoloji yalnızca belirsizlikte açığa çıkar. Kişiler, nesneler ve olaylar uzaktan kararsızca gözlemlenir gibidir; ve gözlemlenme eyleminin kendisi, tıpkı *Film*'inde (1967) olduğu gibi, hem öznde hem de nesnede doğrulanmamıştır. Duyular nadiren hüküm için yeterli bilgiyi sunarlar ve sunduklarında, algılama ile ifade arasında duraklayan zaman ikincisini sonsuz tükenişe mahkûm eder. Bu nedenle duyular, yanılsama ve gerçeklik ayrımının reddi ile sonuçlanır ve yönlendirici eylemden ya da kontrol meselesinden uzak bilinç, kendi sonsuz mutasyonlarını göstererek sona erer. Nedensellik ilkesi nadiren kullanılır. Sonuç olarak, tekiler (nesneler) ve evrenseller (kavramlar) arasında hiçbir mantıksal ilişki bulunmaz. Tanımlara girildiğinde, bir eleme süreciyle, indirgeme protokolüyle, sanki dünyayı onu boşaltmak için diye tanımlarmış gibi genellikle olumsuzun içinde yapılır. Aklın kendisiyle oynadığı oyunda dil, elbetteki ki esas kusurdur. Molloy'un söylediği gibi:

Hiçbir şey olmayabilir ama isimsiz şeyler olabilir, isimsizler olabilir ama nesnesiz isimler olabilir... iğrenç biçimde isimlendirilmiş dünya da ölür. Tüm bildiklerim kelimelerin bildiği ve başlangıcı, ortası ve sonu olan iyi inşa edilmiş bir cümle ve ölümün uzun sonatıyla ölü nesneler ve onları küçük miktarlarla hoş hale getiren şeylerdir.²¹

Şayet alışkanlıklar, bunların arasında en ölümlü olanı dildir, yok olursa, yalnızca "varoluşun acısı" insanın tüm duyularını uyandırır. Ölüm sessizliğine karşı, ıstırapla dolu yaşamın da sessizliği vardır. Bu ikincisi belki de Beckett'in dünyasında en

yüksek değerdedir, kıyametin bu tarafı. Bu yüzden, daha sonra Molloy'un sonsuzluğa eriştiği *Adlandırılmayan*'dan beri:

... cesarete ihtiyacın olduğunda sessizliğe gitmektir, cezalandırılacağı için, sessizliğe gittiğin için ve sessizliğe gitmekten başka bir şey yapamazsan, sessizliğe gitmiş olduğun için cezalandırılırsın.²²

Beckett'in imkânsız sanatı, bu temele dayanır.

Komedi, bu sanatı, imkânlar alanına yeniden dâhil eder. Komedi, soytarıca, zalim ve absürttür. O, Henri Bergson'un gülme üzerine bazı düşüncelerini anımsatır. Bergson gülme nedenini sert, mekanik ya da tuhaf olan her şey, sosyal hayatın gerektirdiği esnekliği tehdit eden her şey gibi tanımlar. Beckett'in eserine yakından uygulanan temel bakış açısı, bu otomatizm ve tekrarlama, komedinin özüdür. "Güleriz," der Bergson, "ne zaman bir kimse bize bir şey olma izlenimi verse."²³ Bu nedenle komedinin esas süreçleri "Tekrarlama", "Tersyüz Etme" ve "Dizilerin Karşılıklı Müdahalesi"dir. Velhasıl komedi sayılara benzer; onun çeşitlilikleri, otomatik hale gelen açıklığının bir sonucudur. Absürt komedi ise farklı bir unsuru tanıtır: O, yalnızca rüyaların içerdiği imajlardan ve takıntılardan yararlanarak sayı ve rüyayı birleştirir. Bu Beckett'in örnek olmaya layık komedisidir ve onun gülüşü asla cömert değildir. Gülme, eninde sonunda toplumsal kötülükleri düzeltmeye yarayabilir, onun doğrudan etkisi daha belirsizdir. Gülme konusunda Bergson, "daha az kendiliğinden olan ve daha acı bir derece egoizm ve bu sonuncusunun arkasında, gülme, daha örtük bir biçimde onun gülüşünü analiz ettiği için daha fazla dile getirilen tuhaf bir karamsarlığın başlangıçlarını" fark eder.²⁴

Vodvilvari ve grotesk, Beckett'in mizahı esasen metafizikseldir; evrenin saçmalığını varsayar ve kâbusun zalimliğiyle

sayıların otomatizmine karşı çıkararak geleneksel trajedi ya da komediden sakınır. Onun hicvi ne toplumsal, hatta ne de ahlakidir. O, kendi çevresine katlanmaya çalışan insanın hicvidir. Swift, Kafka ve Alfred Jarry, Rabelais ve Joyce'tan daha fazla, Beckett'in istifade ettiği sadist jest geleneğini tanımlarlar. Bu jest, komedinin sıklıkla gereksindiği gibi, insanın şehvi doğasına dikkat çeker ve ahlakı, fiziksel meselelere aktarır. Çünkü mizah indirgemeci ve sadisttir; erotik işlevlerden ziyade bel altı esprilere meyillidir. Tüketim, Eros'un sürgün edilmesi gereken tükenen evrende doğanın tek sürecidir. Bu yüzden cinsel birleşme, genellikle sakatlar ya da seksen yaşlarındakiler arasında, aklın hayata karşı duyduğu tiksintinin ileri bir kanıtı olarak, zayıf bir şekilde iyiye gider. Beckett'in *Watt*'ta tasvir ettiği üç "uluma biçimi" kötülüğün karşısında acı bir kahkaha, sahtelik karşısında riyakâr bir kahkaha ve insanın sefaleti karşısındaki neşesiz bir kahkahadır. Tüm bu üç kahkaha biçimi de insanı doğaya ya da topluma geri döndürmez.

Beckett'in daralabilen komedi kavramı, onun genel sanat anlayışına içkindir. Hollandalı ressam, Bram Van Velde üzerine yazdığı makalede Beckett açıkça ortadadır. Ona göre, sanat başarısızlığa karşı sadakattir ve hatta "bir çeşit Pitagorasçı korku, pi'nin mantıksızlığı tanrıya karşı bir suçmuş gibi, kendi yaratığından söz etmez."²⁵ Öyleyse sanat, bir hata ve kalpsiz bir zorbalıktır. "Biliyorum," der, "şimdi gereken her şey... bu başarısızlığa karşı sadakate, yeni bir duruma, yeni bir ilişki kavramına ve oynanmaya imkân olmayan eyleme, harekete zorlanan, o [sanatçı] anlamlı bir eylemde bulunur, yalnızca kendisine ilişkin olsa da, kendi imkânsızlığı olsa da, kendi zorunluluğu olsa da."²⁶ Zorunluluk, görüyoruz, imkânsızlıkla uğraşır ve her zaman sonucun bedeli ağırdır. Sanatçı, Beckett'in birçok kahramanı gibi, ne devam eder ne de vazgeçer.

Beckett dünyanın "sanatçı tarafından metaforik olarak ifade edildiğine çünkü metaforik olarak sanatçı tarafından

kavrandığına...” inanır, onun daralabilir eğiliminin tekniğinin tüm açılarını etkilediğini keşfetmek şaşırtıcı değildir.²⁷ Fakat çelişki ve hatta olumsuzlama Beckett’in sanatındaki vahşi yaşamı destekler ve sessizlik, bilincin dönüşümü için vahiy-sel bir projeye işaret eder. İlham perilerinin kalbini delmeyi amaçlayan diğer tüm yazarlardan daha da yaklaşırsa da, onun için “huzurlu ölüm” konusunda, Keats, Kafka, Genet ya da Céline’den daha az sevgi duyulur. “Boşuna söylediğim şeyin boşuna söylenebileceği birçok yol vardır,” itirafında bulunur.²⁸ Beckett, kendi yok edici biçimlerini bir kenara koymaz.

IV

Samuel Beckett’in kurguları, insan sesinin kendisiyle oynadığı kimsesiz bir oyunun ürünleridir. Dilin zekice alt üst edilişi erken dönem hikâyelerinde görülür; sonrasında, biliriz ki, onun sözcükleri, dünyanın dışına yansıtılmış birkaç noktada sessizlik içinde kendi ölümleriyle buluşmayı ararlar. Gitgide, bu kurgular adı Beckettistan olan kafatasının içinin haritasını çizerler.

Murphy, geleneksel kurgunun aşk ve macera motiflerinin parodisini yaparken Beckett’in en sempatik iki karakterini, Celia ve Murphy, ortaya koyar. Başka herhangi bir eserden daha fazla, bu eserin olayları tam olarak yerleştirilmiş ve tarihlendirilmiştir; onun komik oyunları ve zengin kinayeleri yapının bir prensibi olarak iş görür ve entelektüel ustalığı, Celia’nın aşkının sıcaklığını yok etmeden eğlendirir. Yine de onun aşkı, “perişan solipsist” Murphy’yi kurtarmak için biter. Murphy’nin aklının ihtiyacı olan şey onu ortadan kaldırmaktır; tüm arkadaşlarının ihtiyacı, onun yokluğunu, onun gözden kayboluşunu bir varoluştan anlamlandırmaktır. Her iki ihtiyaç da eşdeğerdir ve romanı bu gerilimde tutan da ironidir.

Kitabın açılış cümlesi Beckettvari insanın sonsuz nefretlerini ifade eder: “Güneş, başka seçenek olmaksızın, herhangi

yeni bir şeyin üzerinde parıldamadı. Murphy, özgürmüşçesine West Brompton'daki bir martı gibi oturdu.”²⁹ Sallanan sandalyesi en hızlı haliyle hareket ederken Murphy, yakında dünyanın sonunun geleceğini umarak rahatlar, “Quid pro quo'nun (bedel) eşyalar gibi ağılatıldığı ve ışığın aynı şekilde iki kez asla sönmediği büyük dünya... Sallanma giderek hızlandı, kısaldı, renkli pırıltı kayboldu, kafesteki çığlık kesildi, şimdi sessiz olabilir.”³⁰ Vücudu bazen sükûneti bulur; akli asla özgürlüğü bulamaz, hatta hemşire olarak dâhil olduğu Magdalen Mercyseat'teki akıl hastalarının arasında dahi. Bu hastalar gibi, Murphy, Belacqua'nın neşesini ve akılsal ve fiziksel gerçeğin olduğu, *intellectu*daki vuruş ve *rede*ki vuruşun sonunda uyuştuğu, üç alanda da, “aydınlık, yarı aydınlık, karanlık” “küçük dünya”yı “büyük”e karşı tercih eder.³¹ Bozuk gaz sobası patlar, yorumları sona ermeden Murphy'yi sallanan sandalyesinde öldürür. Cooper sarhoşlukla Murphy'nin küllerini şişin üzerine dağıtır ve meyhane zeminine kusar ve Celia tekrar sokaklara döner. Murphy'yi arayan tüm arkadaşları aslında, kendilerinin ses yalıtımlı hücrelerinde “ileri şizoidler”ce değeri anlaşılmış derin bir sakinliği ararlar. Roman bizi nükteleriyle, bilgisiyle, neşeli kelime oyunları, mükemmel yapılarıyla bağlar ve biz hâlâ sessizliğin, Murphy'nin “dördüncü büyük astrolojik katkısı”nın, onun kurgusal sessizliğini kapladığını hissederiz.

Watt, iç huzura ve aklın kendisine karşı duyduğu tiksintisine doğru bizi daha da ileri götürür. Beckett'in ilk “epistemolojik romanları” gibi, bu eser de kendi meselesini yaratır, dengesiz bir kahraman aracılığıyla çok az şey bilinebilir ve daha da azı anlaşılabilir: “Orası için olaylarla yapacaklarımız var,” Sam, deli anlatıcı, “onlara anlam, bir formül yüklemek için Watt'ın tüm çabalarına direnir, böylece ne onlar hakkında düşünebilir ne de konuşabilir, yalnızca acı duyar...” şeklinde rapor eder.³² Olaylar dizisinde, hiçbir “mantıklı birleştirme

bayağılığı” olmaksızın roman, Sartre bu terimi icat etmeden evvel karşı-romanın tekniklerini de ileri sürer.

Basit plan, neredeyse romansal içerikten yoksundur. Esra-rengiz Bay Knott’un evine gitmek üzere, Watt, tramvaya biner, sonra da bir trene. Arsène’le yer değiştiren Watt, belirsiz bir süre Knott’un hizmetinde çalışır, önce zemin katta, daha sonra da birinci katta. Sonra, Watt, Arsène’le yer değiştirmek üzere tuhaf bir biçimde ortaya çıktığında, yeni bir adam, Micks de Watt ile yer değiştirmek üzere gizemli bir biçimde ortaya çıkar. (Başka bir adam, Arthur da şimdi zemin katta Micks ile yer değiştiriyor.) Kahramanımız, tren istasyonuna doğru istikametini belirler ve gözden kaybolur. Daha sonra onun bakım evine yerleştirildiğini öğreniriz. Sam şöyle not eder: “Watt’ın hikâyesinin başında söylediği gibi, birinci değildir ama ikincidir, dördüncü değildir ama üçüncüdür, şimdi onun sonunu söyler. İki, bir, dört, üç Watt’ın hikâyesini anlatma düzeniydi. Kahramanca dörtlükler başka türlü özenle hazırlanmaz.”³³

Roman, hem düzeni hem de absürtlüğü acımasızca bir araya getirir. Watt, “ip cambazı gibi sendeleyerek”, sallanan kolları ve bacaklarıyla mükemmel bir mekanik insan gibi yürür. Knott’un çöplerini yiyen köpekleri temin eden Lynchların kompozit yaşı her zaman binlerce yıla tekabül etmektedir. Arsène, Knott’u alıkoyanların sırasını detaylıca anlatır, çok eski bir zamana ulaşana dek, biri, bir diğerini hızlı bir şekilde her bir kattan kovar. Watt, dil ile oyunlar oynar: “Sonra o, onu dönüştürmek için aklında tuttu, artık ne kelimelerin cümledeki düzeni ne kelimelerdeki harfler, ne o dönemdeki cümleler ne de eş zamanlı olarak ne cümledeki kelimeler ve ne de kelimelerdeki harfler... Ah hayır, ama, aynı dönemdeki kısa süreli kursta” tüm bu ters çevirmeler birleştirilir.³⁴ Watt’ın Knott’ın (not?) evine dair tüm tecrübesi, hiçliğe yönelik bir zorunluluk, komik bir anlamsızlık örneği, “asla sona ermeyecek ama her zaman sona ermek üzere olan” bir gerçekliğin kısmen

farkına varmak olarak anlaşılabilir.³⁵ Matematiksel serilere göre modellenen düzenli bir plan, saçma tablolar, kataloglar, dipnotlar, mısralar, hikâyeler, müzik notasyonları ve sözel permütasyonlarda, kurgusal biçimlerin ironik küçümsemelerinde parça parça olur. En önemlisi Watt'ın en sonda ortaya koyduğu izlenimdir, onun yazarı daha kesin bir amaca doğru “ebedî yarı gölge” vasıtasıyla ilerler.

Molloy, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan*'ı içeren üçleme, Beckett'in kurgudaki en önemli başarısının göstergesidir. Kahramanlar artık, ölümsüzlüğünü dizlerinin arasına alıp bekleyerek geçiren Dante'nin *Belaqua'sı* gibi -Watt ve Murphy'nin prototipidir- sadece uzanıp yatmazlar; ya da onlar adım adım insanların, bulutların ve ağaçların dünyasına yabancılaşmazlar. Hareket imkânları, keskin bir şekilde kısıtlanmıştır ve onların gerçeklikten sürgünleri başından itibaren tamamlanmıştır. Akılsal alanlarına kapanmış olarak, kaybolan, karanlıkta değişen sesleriyle dolaşıp dururlar; her şeye mecbur edilmiş, belirli bir kimliğin sınırlamalarından mahrumdurlar. Zaman, uzam ve varlığın temel kategorileri, tüm benliklerin çözülmesini tehdit eden bir başka konuşmacıya karışan konuşmacının akışkan egosu şüpheye yol açar. Bu üç romanın kahramanları da esasen aynı kahramandır; o, algılanamaz çürümeyle karşı karşıya kalan tüm kapalı sistemlerin kahramanıdır.

Patrick Bowles'un Beckett ile birlikte çevirdiği *Molloy*, orijinal metinden ziyade, yalnızca Beckett tarafından yapılan çevirilere bağlı kalmaya daha meyillidir. Bu roman hem stilistik hem de tematik olarak bu üçlemenin dayandığı geniş temeli oluşturur. *Molloy*'da iki bölüm bulunur; her biri birinci tekil şahıs tarafından anlatılır, ilki Molloy ve ikincisi Moran tarafından gerçekleştirilen absürt bir yolculuğu dile getirir. Belli belirsiz bir paralellik taşıyan, her biri Virgil'in *The Aeneid*'iyle ilişkili olan Homeros'un epiği *Odyssea* ile ilişkili olan hikâyelerden anti epik bağlamında anlam çıkarılabilir. İki

birlikte ele alındığında, bu iki hikâye insanın iktidarsızlığı, bilincin soruşturması ve müstehcen bir sese indirgenen yaratıcı hayal gücü üzerine bir beyan ortaya koyarlar.

İlk bölüm, tek gözlü, dişsiz Molloy'un sakat bir şekilde bir zamanlar annesine ait olan odada uzandığını hatırlatan bir dizi belirsizlikle başlar; muhtemelen bir adam, haftada bir onunla bir araya gelir. Molloy, her şeye, hatta kendi vücuduna takılmış olan ellere bile yabancısıdır. Onun aleni gayesi, "terk edilmiş nesnelerden bahsetmek, vedalarımı dile getirmek, ölümü sonlandırmak"tır. "Onlar bunu istemezler," diye ekler.³⁶ Molloy, bir zamanlar bir tepede çömeldiğini hatırlayarak başlar, "Belacqua ya da Sordello gibi," bir köy yolunda birbirine doğru yaklaşan iki adamı, A ve C'yi izler. Belki de bu iki adam, Cross'un her bir yanındaki iki hırsız gibi önemsizdir, fakat birisi, eğri şapkalı olan, romanın ilerleyen bölümlerinde Moran tarafından izlenir. Molloy'un kendisi bu simetrik yaratıklar hakkında fazla bir şey söylemez; o daha ziyade annesini bulmakla ilgilenir, "hafızam doğruysa, kışındaki bir delikten beni dünyaya getiren kişi. Bokun ilk tadı."³⁷ (Hem Molloy hem de annesinin yaşı, cinsiyeti yoktur, aynı kabahatli hatıraları ve kinleri paylaşırlar, annesi ona Dan diye seslenir, o da annesine Mag der ve onlar birbirinin kafataslarına vurarak iletişim kurarlar.) Molloy'un arayışı, zincirsiz bir bisikleti koltuk değnekleriyle sürmeyi, kasabadan köye doğru gezinmeyi, kendi ismini hatırlamaya zorlayan polise karşı çıkışını içerir. Bu önemsiz olaylar, sonsuz yinelenmeyi kendi solipsist sonsuz meydana gelmeme doktriniyle parodisini yapan Molloy'a mitolojik armağanın bir parçası gibi gelir. Sahiden içine düştüğü hendekte uzanırken Molloy, dünyanın kendisi için öldüğünü düşünmeye başlar.

Solipsizmin anti tezi aşktır; fakat Molloy'a göre aşk bir yokluktur. Annesini ararken Molloy, Lousse adlı bir kadının köpeğini ezer ve onun esaretini sona erdirir. Testisleri zayıflar; sakatlanır, kısır ve iktidarsızdır; fakat Lousse Kirke ya da

Kalipso gibi, ona aşk iksirleri sunarak “tekliflerde bulunur.” (Molloy’un hatırladığı tek cinsel deneyim, bir çöp yığnında buluştuğu Edith ya da Ruth isimli bir kadın ya da bir erkekle yaşadıklarıdır... “Belki de her şeyden sonra beni kalınbağır-sağına bastırdı,” Molloy merak içindedir. “Bana karşı tam bir kayıtsızlık meselesi... Ama bu gerçek aşk, kalınbağırsakta?³⁸) Molloy, niçin Lousse ile birlikte kaldığını dahi bilmez. Batıya doğru giden bir geminin güvertesinde doğuya doğru yürüyerek özgür hissedebilen bir adam olarak dışsal esareti kabul ederek içsel olarak özgür olmak istediğinden mi? “Genç ölü, güverte boyunca Doğuya doğru sürünmem için Ulysess’in kara gemisinde beni özgür bırakan yaşlı Geulincx imgesini sevmiş olan ben.”³⁹ Sonunda Molloy, Lousse’dan ayrıldığında, benzer özgürlüğü, kumsalda, mümkün olan her durumda açlığını bastırmak için çakıl taşları ve anaforları topladığı yerde keşfeder. “Her zaman simetriye takıntım vardır,” itirafında bulunur.⁴⁰ Anlamsız ritüellerin duygusuz tekrarlamaları, şapka, koltuk değneği ya da taşla, elbette ki tüm ritmin ve düzenin parodisidir; bedeninin organik hayatı reddeden bir makine olarak kavranışı; ve erotik ve dışkılama fonksiyonlarının karmaşası, temel, bağlayıcı içgüdünün inkârıdır. Sona doğru, Molloy, kendisine umulmadık bir dikkat gösteren bir kömür ocakçısı ile bir araya gelir. Adamı öldüresiye döver ve sonra bir hendek üzerinden daha önce kurtarıldığı yere, annesinin odasına doğru sürünür. Kelimede ya da edimde zulüm, iktidarsızlığın Beckettvari bağıntısıdır.

Romanın ikinci bölümü Moran’a odaklanır, soğuk, titiz, cezalandırıcı bir adamdır, boy aynasının önünde mastürbasyon yapar, bir pound ağırlığında bir anahtar destesi taşır ve babası gibi adı Jacques olan on üç yaşındaki zorba oğlunu sever. Turdy kasabasında bir Pazar sabahı, Youdi tarafından gönderilen güvenilir Gaber, Molloy’u bulmayı amaçlayan emirleriyle Moran’a gelir. Moran’ın titiz yaşamı giderek alt üst olur; güne

Mass'i kaybederek başlar ve oğluna lavman verirken dizinde pis bir acıyla günü sona erer. Fakat yine de, kendisine sürekli olarak insan yazgısına dair karamsar düşünceler sunarak seyahati için detaylı hazırlıklar yapar. Molloy hakkında bazı şeyler bildiği ve onunla olan ilişkisinin Youdi'nin herhangi biriyle olan ilişkisi gibi belirsiz olduğu açıktır. Kendisinin kati cehaletinde -kendisinin nazik ve cömert olduğunu düşünür- Moran onun söylediğinin yanlış olduğunu gösterir; diğer taraftan da Molloy, kendi kati muammasında, bilginin tam imkânının yanlış olduğunu gösterir. Açıkçası Moran, pörsümüş gerçeği kavrarken avının, Molloy'un, oldukça gerisinde kalır.

Oğluyla birlikte Moran, okurlarını uyardıktan sonra, Bally ya da Ballyba isimli bir pazar kasabasından geçerek "Molloy memleketi"ne doğru kuzeydeki yoldan ilerler: "Ve, takip eden sayfalarda gerçeklikten ve bu olayın başarısından sapmam, beni şaşırtmayacaktı. Fakat Sisifos'un dahi kendisini tırmalaması, inlemesi ya da sevindirmesi gerektiğini düşünmezdim... aynı belirlenmiş yerlerde."⁴¹ Ara sözlerden bir tanesi, "kafasındaki insan kalabalığı"na, "nesli tükenmekte olanlar galerisi"ne işaret eder: Murphy, Watt, Yerk, Mercier ve tüm diğerleri, Beckettvari kahramanın somutlaşmış halleri, aynı beyhude arayışı deneyenlerdir. Beklendiği gibi, Moran'ın maceraları boşunadır: Dizi, kaynaşarak bir araya gelmiştir; oğlunu bir bisiklet bulmak üzere gönderir; C ile buluşur ya da ona benzer biriyle, değneği vardır, belli belirsiz Moran'ı andıran, kısa bir adamla buluşur ve C'nin kalın sopası gibi bir sopayla ona vurur; üç gün sonra oğlu bir bisikletle geri döner. Moran'la yaşadığı şiddetli tartışmadan sonra oğlu yok olur ve Gaber aniden, eve dönmek üzere Moran için emirlerle ortaya çıkar -şimdi tükenmiştir-. Tatil evi, Molloy'un evi kadar acı doludur. Tüm olay mekânı onu engellemek ve ona direnmek üzere birlikte hareket eder. Şimdi son derece zayıf olan Moran baharda evine ulaştığında, her şeyin boş ve kilitli olduğunu

görür. Yaşamını, koltuk değnekleri üzerinde yürüyerek tüm dünya nimetlerinden vazgeçerek sürdürür. “Yeterince uzun bir adamım, artık buna dayanamayacağım, artık denemeyeceğim. Bu ışığı bir daha söndürmeyeceğim,” der.⁴² Dışarıda, gecedir ve yağmur yağar ya da yağmur yağmaz mı, gece yarısı değil midir? Bir ses, onu rapor yazması için ikna eder.

Görüldüğü gibi *Molloy*’da Beckett, iki kapalı, birbirini yansıtan içiçe geçmiş yapıyı kullanır. Molloy, hikâyesine annesinin odasında başlar ve bazı ironik, pastoral meditasyonlarla hikâyesi orada son bulur. Moran, odasında geceyarısı başladığı ve orada son verdiği Molloy’u arayışına dair raporunu kaydeder. Molloy çok fazla değişmez; o, Moran’ın gelecekte olacağı kişidir. Bu yüzden Moran, Molloy’u takip eder ve kendi raporunun absürt yaratıcısı haline gelir. Burada Moran, okuru, Moran’ın Molloy olduğu aynı denetleyici ilişkiye dâhil ederek hem Molloy’un hem de Moran’ın hikâyesini yazan Beckett’in kendisini takip eder. Bu nedenle, bu sonsuz yansıtmanın beyhudeliği, bitimsiz olarak algılanabilir.

Molloy, ciddi ve özgün bir eserdir. Burada Beckett bize, kendi solipsizminin boşluğunda kendini tekrarlayan bir sesi, absürt anlatıcı olarak kahramanı tanıtır. Bunu yaparak Beckett, duyguların kanıtı ya da mantıksal analizin değeri üzerine şüphe uyandırır; dahası, imgelemin güçlerini alt üst eder. Kendi yaratıcıları kadar şüpheli olan Beckett’in yaratıkları, yaratabildikleri her şeyi aşağılarlar, onların yaratıcı eylemleri, *ebediyen* başka bir eylemi yansıtan itibarı düşük eylemlerdir. Eserin özgünlüğü aynı zamanda onun değişken bakış açısıyla belirli isimlerle adlandırılan, birbirine karşı çabalayan, ümitsizce bütün “ben”i arayan kaynaşmış benliklerden gelir. Molloy ve Moran’ın gidiş yolları arasındaki ilişkide, birbirlerine karşı az ama ısrarcı farkındalıklarında ve ara sıra kendilerini unutuşlarında da, sanki kimlikleri aniden Youdi’nin gizemli benliği gibi ayrışıyormuş gibi, bu bellidir. Sonunda *Molloy*,

bize kendisinin refleksif bir imgesini sunmakla kalmaz, ter-yüz edilmiş bir dünya imgesini de sunar. Kozmolojisinin “içi dışına döner”, Şeytana Tapınma Ayininin ritüelleri gibi onun ritüelleri de kilise ritüellerinin parodisini yapar. Dışkısalılık, kutsallığın yerini alır çünkü Molloy, kendi anal doğumu üzerine yorum yapar ve sürekli aşk ilişkilerinin dışkısal yönünü anımsatır. Koni biçimindeki bir cehenneme gideriz, cennetin üzerinde duran şeyler aşağıya doğru, Şeytan’ın kasıklarında bir yerde durur. Bu kara kozmoloji ile ilerlerken Beckett Youdi’yi Tanrı’nın parodisi olarak sunar ve Moran’a Lord’un duasının parodisini yapmak üzere izin verir: “Yeryüzünde ya da cehennemde cennettekinden daha fazla sanat yapmayan babamız, senin isminin kutsallaştırılmasını ne istiyorum ne de arzulu-yorum, sen sana en yakışanı bilirsin.”⁴³ Kısacası Molloy, insani düzenin tüm imkânlarını tahkir eden tam bir biçim içerisinde Beckett’in parodik dürtülerini somutlaştırır.

Malone, *Malone Ölüyor*’un sözcüsü, hâlâ Molloy ya da Moran’dan daha “ileri” düzeydedir. Bu yüzden şöyle baş-lar: “SONUNDA HER ŞEYE RAĞMEN, YAKIN BİR ZAMANDA SESSİZ BİR ÖLÜ OLACAĞIM... Evet, sonunda doğaya döneceğim. Daha çok acı çekeceğim, sonra daha az, herhangi bir sonuç çıkarmadan, kendimi daha az önemseyeceğim, ne sıcak ne de soğuk olacağım artık, aldırıışsız biri olacağım, isteksiz. Ölüirken kendimi seyretmeyeceğim...”⁴⁴ Beckett’in sanatçının portresini kötü bir oyuncu olarak çize-bileceğinden şüphe etmeye başlarız. Çünkü Malone kimseyi affetmez: “Hepsine acımasız bir yaşam, sonrasında cehen-nemin ateşleri ile buzlarını ve iğrenç nesillerin onurlu birer ismi haline gelmelerini diliyorum”; ve Malone yalnızca ölümle oyun oynamak ister: “Şimdi bu bir oyun, oynayacağım. Şim-diye dek nasıl oynayacağımı hiç bilmezdim... Belki de şimdiye dek olduğu gibi, karanlıkta terk edilmiş, oynayacak hiçbir şeyi olmayan kendimi bulacağım. Sonra, kendim ile oynayaca-

ğım.”⁴⁵ Çürümenin bir yüzyıla yaklaştığı dişsiz Malone, yaşlı bir kadın tarafından kendi odasında çorbayla beslenir -“Tabak ve çanak, tabak ve çanak, bunlar kutuplardır”- kendi aptal etince tanınmayan bir kadın. Uzun bir çubuk yardımıyla, ucu bağlı, kendi çevresindeki kafatasına benzer mekândaki nesneler dünyasını kontrol eder. Onun titiz zihni, eşyalarının sonsuz envanterini tutar ve hikâyeleri açıklar; hikâyeler, onlar vasıtasıyla gerçeklik kazanmayı uman kendi yaratıcılarıyla kaynaşan ya da zihni bulan bir dizi kurgusal karakterle ilişkilidir. Onun yazdığı bizim okuduğumuzdur.

Öyleyse Beckett, *Malone Ölüyor*’da, biri diğerini yansıtan iki anlatıcıya yer vermez, o, aynı anlatıcıyı kendi süreci esnasında kendisini yansıtmaya zorlar. (Bu refleksif nitelik bazen ikinci kısmın belki de birinci kısmın yazılışı üzerine yorum yapacağı yerde, aynı cümle içinde gösterilir.) Dahası, Malone, Molloy ya da Moran’dan daha fazla, kendi varlığını anlatma eylemine bağlar; absürt yaratıcının, kendisinin absürt olarak hüküm verdiği eylem dışında bir gerçekliği yoktur. Malone çiziktirmeyi bıraktığında, Lemuel donakalır; Lemuel durduğunda, elinde bir baltayla, Malone ölür. Ve Lemuel’in arkasındaki Malone gibi, Malone’un arkasındaki Beckett, imleme yoluyla kendi etkisini yok eder.

Beckett’in daraltıcı sanatı *Adlandırılmayan*’da daha da daraltıcıdır. *Malone Ölüyor*’da, özdenetimin ara bölümleri giderek anlatısal keşif bölümlerinden ayrılmaz hale gelir; gerçeklik ve yanılsama, ölümü ve yaşamı içeren bir bilinç durumunda bulanıklaşır. Malone’un derin kayıtsızlığı esasen, derin kabullenin asıl yüzüdür. *Adlandırılmayan*’da, tüm bu niteliklerin birleştiği bir noktaya daha da yakınlaşırız. Bu yüzden kitap şöyle başlar: “Şimdi nerede? Şimdi kim? Şimdi ne zaman? Şüphesiz. Ben, ben diyorum. İnanılmaz. Sorular, hipotezler, onları çağır. Devam et, devam et, çağırmaya devam et, bunu çağır.”⁴⁶ Soruşturma süreci kendisini soru haline getirir. Anlatıcı, üçle-

menin kendisinde olduğu gibi, sıfıra doğru sarmallar oluşturan ve semantik olarak kendilerini silen ifadelere güvenir:

Gerçek, benim durumumdaysanız birisi gerçekler hakkında konuşabilir, konuşamayacağım şeyler hakkında konuşmak zorundaymışım gibi görünmekle kalmaz, aynı zamanda, daha da ilginç olan, aynı zamanda benim, mümkünse daha da ilginç olan, benim konuşmak zorunda olduğum, unuttum, her neyse.⁴⁷

Şimdiye dek konuşmacı hakkında birkaç şey öğrenmeyi başardık. Yalnızdır. İnatçıdır, devam etmekte, her ne pahasına olursa olsun asla konuşmayı kesmemekte kararlıdır. Asla! Beckett'in kukla, vekil ve "yardımcı varlık" dediğı diğer karakterleriyle benzer bir karakterdir. Aynı yerde, elleri dizlerinin üzerinde, ondan önce bakarak oturur, açılıp kapanmayan gözü, gözyaşlarıyla dolar. Onun kökeni, Başlangıca denk gelir. "Ben Matthew, bir meleğim, haçtan önce buraya geldim, günah işlemeden önce, dünyaya geldim, buraya geldim," şahadet eder.⁴⁸ Tıpkı karşı-yaratma mitinin kahramanı gibi, *Adlandırılmayan*, onun yarattığı bir dünya, onun keşfettiğı yaratıklar haline gelir ve onların kullandığı sözcüklerin yaşamlarını ellerinden alır. Girizgâhını, hakkında hiçbir şey bilmediğı kendisi dışında hiçbir şey hakkında konuşmayarak Berkeleyci bir çözümle sona erdirir. Bu noktada söylediğı şey paragraf yapmayı reddetmektir.

Sonraki kendi kendine konuşma kısmı tüm Adlandırılmayan vekillerine çağrıda bulunur. Doğal olarak bunlar tersine doğru bir evrim geçirir, her nasılsa Mahood'a dönüşen, nefret edilen Basil'den, Worm'a indirgenemez olan Mahood'a. Bir kez daha Beckett, derin bir ironik form inşa eder. Romanın öznesi olarak anlaşılan Adlandırılmayan, varlığına son vermek için "efendi"sinden, yazardan bağımsızlığını talep eder; ve Adlandırılmayan, Mahood ve Worm gibi kurguların yaratı-

cısı olarak düşünülür, bu yüzden, yazarın kendisi, kendi varlığı için onlara bağımlıdır. Bu, Beckett'in sanat ve sanatçının birbirlerinden özgür olmalarını arzuladığını dile getirişi gibidir; fakat bu sadece karşılıklı yok oluşlarında var olacak karşılıklı bağılıklarında mümkündür. Sonunda, "efendi" kadar gizemli bir haberci, zaruri bir emirle gelir: Devam et. Müstehcen bir şekilde "ıslak bir rüyada doğarsın ve sabah olmadan ölürsün", bu karar, "onun karşılığında benden takas isteyen, akıntıdan başka bir parıltı, yeni alçalan testisleriyle övünen bir kahramana yaşam verir."⁴⁹ Fakat Adlandırılmayan'ın sözleri müstehcenlikle atık ve dışkıya doğru gitse de, devam eder. Bir kez daha Beckett, doğum ve ölümün, pantolonunu tüm dünya için "boklu hikâyeler" anlatmak üzere indiren anlatıcısının "yaratımlarında"ki en iğrenç yer değişikliğine tahammül edemez.

Adlandırılmayan, anal gevezeliğin romanı olabilir. Onun kahramanı, Worm'dan daha aşağı bir düzeyde temsilcileri çağırmaya devam edebilir - bir noktada Worm, bir varlık tarafından neredeyse oyuncak bebeğin gözleriyle yer değiştirilir ve bir baş, "aşağılık kesinlikler"le yollarını ayırır. Sonunda, yine de bu kitap, Zen *koan*ları gibi akli felce uğratmak için metafiziksel bir alaya niyetlenir. Bu karşı-romandaki her şey, diğer her şey gibi kendisiyle çelişir görünmektedir. "Bu kadın" der, "benimle hiç konuşmadı, benim bildiğim kadarıyla. Şayet aksi bir şey söyleseydim, yanılırdım. Bir kez daha aksi bir şey söylersem, bir kez daha yanılaacağım. Tabii şimdi yanılmıyorsam."⁵⁰ Tıpkı varlığını elinde tuttuğu yaratıklar gibi onun varlığını elinde tutan Efendiler tarafından konuşması için ayıplanıyor gibi yapsa da, "onların dilindeki" var olmayışına özlem duyarak bitirir. Adlandırılmayan'ın son sözlerinin, sessizliğin sesi ile ilişkili olmasına şaşırılmamalıdır:

... devam etmelisin, ben devam edemem, sen devam etmelisin,
ben devam edeceğim, bir şeyler söylemelisin, söyleyecek bir

şey olduğu sürece, onlar beni bulana dek, onlar beni söyleyene dek, tuhaf acı, tuhaf günah, devam etmelisin, belki de çoktan oldu, belki de çoktan beni söylediler, belki de beni hikâyemin eşliğine taşıdılar, hikâyeme açılan kapıdan evvel, beni şaşırtacaktı, açılırsa, o, ben olacak, o, sessizlik olacak, neredeyim, bilmiyorum, asla bilmeyeceğim, senin bilmediğin sessizlikte, devam etmelisin, ben devam edemem, devam edeceğim.⁵¹

Üçlemeye tümel olarak bakarsak bir zıtlıklar şablonundan daha fazlasını görebiliriz. Her zaman birinci tekil şahıs ağzıyla konuşan konuşmacıların hepsi sürgün edilmiş insanlardır, gölgeler, Benin evrensel dramını ortaya koyar. Onlar, eksiksiz bir parodi ruhuyla, Akıl ve Madde, Kurgu ve Gerçek, Ben ve Öteki, Sonsuzluk ve Zaman, Aydınlık ve Karanlık, Sözcük ve Sessizlik arasındaki tarihî mücadeleleri sahnelerler. Onların çabaları bir anaför gibi kendilerine bağlanır ve bizi mutlak bir boşlukla bırakan merkez bir nokta olsa da yok olma tehdidinde bulunur. Kartezyen soytarılar gibi onlar da kozmosta ters yüz olmuş insan kimliğinin komedisini tüketirler. Aynı zamanda kutsal ya da el değmemiş hiçbir şey bırakmaksızın durumumuzun tam bir hicivcisi olarak iş görürler. Her şeyden öte onlar, yeni bir tür bilincin kahramanlarıdır, Husserl'in tüm fenomenolojik tanımlamalardan kaçınan "aşkınsal indirgeme"sini anımsatan öznelliğin saf sesleridir. Husserl'in ortaya koyduğu gibi: "... deneyimleyen ego, *kendisi için* ele alınabilecek hiçbir şeydir ve *kendi* hesabına bir soruşturma nesnesine dönüştürülür... Çözülebilecek hiçbir içeriği yoktur, o, onun içindedir ve kendisi tarif edilemez: saf ego, daha fazlası değil."⁵² Bu yeni kahramansal bilinci yansıtmak adına Beckett, burjuva romanının tüm varsayımlarını reddetmeye ve kendi kahramanı kadar indirgemeci ve aşkınsal bir kurgu yaratmaya zorlanır. Sonunda, o, bu sanatın amacını hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği ihtimalini reddetmeye zorlanır. Şayet, Ruby

Cohn'un önerdiği gibi, Molloy, sanatçının oluşumunu, Malone sanatçının oluşturduğunu ve Adlandırılamayan da sanatı oluştururken üzerine yorum yapan sanatçıyı açığa çıkarıyorsa, bu üçü de tartışmasız bir şekilde ortak bir kaderi paylaşır: Kahramanca absürtlük.⁵³

Üçlemesini tamamladıktan sonra Beckett, 1956'da şöyle söyler:

Fransız eseri, beni aynı şeyi tekrar tekrar söylediğim noktaya getirdi. Bazı yazarlara göre, yazdıkça yazmak kolaylaşır. Benim içinse giderek zorlaşır. İmkânlar alanı giderek daralır... Eserim bittiğinde hiçbir şey değil ama toz kalır... Son kitabım, *Adlandırılamayan*'da, tam bir çözülme söz konusudur. "Ben" yoktur, "sahiplik" yoktur, "varlık" yoktur. İsmin yalın hali, isim hali ya da fiil yoktur. Gidilecek hiçbir yol yoktur.⁵⁴

Devam eder. *Acaba nasıl?* Beklendiği gibi uzun sürekli bir cümle şeklinde yazılmaz, ama, kısa mısralar ve paragraflar halinde, her biri doğal nefes aralıklarıyla tekrar bölünmüş haldedir. Başka bir noktalama işareti biçimi, ilksel bataklıklarda, engin topraklar boyunca sürünen, yalnızca resim yapmaya ara verdiğinde konuşan anlatıcının sesini kesmez. Hikâyesi üç bölüme ayrılmıştır, her biri diğerine işaret eder, her biri onun önceki hayatıyla ilişkilidir, Pim varken ve ondan sonra, her biri başlık ifadesiyle başlar ve biter. Bu üçlü devir, sonsuz bir seriyi kilitler. Konuşmacı için olduğu gibi, o da açıkça Beckettvari kahramanın en son cisimleşen halidir, "içimdeki antik ses, benimki değil." Ona Bom diyebiliriz, esasen kendisine bazen böyle seslendiği için, onu ayrı bir kişilik olarak tasarlamadığımız sürece.

İlk bölümde, Pim'den önce, Bom'un dikkatli hareketlerle bir yarıda on on beş adım atarak ilerlediğini öğreniriz... evre-

nin her sonsuzluğu? Bir çuval dolusu konserve boynuna bağlıdır ve konserve açacağı elindedir. Bazen, hayatının “yukarıdaki” “imge”leri onunla geri gelir, annesinin yüzünün hatıraları. Bu imgelerin, kısa sürede yok olacağını taahhüt eder; yakında, hatta kelimeler de, “quaqua,” aynı zamanda gelmeyi keser. Bu esnada Bom, üzerinde mavi gökyüzünde gezinir, Belacqua, Heraklitus ve Malebranche ile tartışır ve kül rengi köpeğin tasmaşını tutan kız imgesini okşar. Ama temel olarak acı, kahr ve dışkı zihnini meşgul eder. Pim’i beklerken Bom bize gelmekte olan Pim’in hayatına dair iyi bir anlaşmadan da söz eder. “Bu aritmetik sevdalı,” görüyoruz ki her nasılsa eserin her bölümünü diğer eserlerin bölümlerine dâhil eder. Anlatıcının bu refleksif niteliği, her bölümün kendi ilişkisini bütüne adayışındaki dikkatte açık hale gelir, sanki eserin, kendi şablonu, kendi geometrisi üzerine yorum yapmak dışında hiçbir amacı yokmuş gibi: “... o zaman, bizden sonra, en sonunda, arkamızda ortak yaşamın içerisinde hayatımızın ilk evresinde, yalnızca ikinci ve sonuncu bölümlerin sonuncusunu bırakarak, sadece üçüncüsünü ve sonuncusunu bırakıyorlar,” Bom, bu ifadenin doğru olduğu anlatının belli bir noktasında ifade eder.⁵⁵ İlk bölüm, “altın çağ,” Bom’un pençesi, *kendi* çuvalını çamura sürükleyen Pim’in kalçasına değdiğini hissettiğinde sona erer.

Bom, Pim’e karşılıksız bir şekilde işkence eder; eylemlerindeki cinsel sadizm belirgindir. Çünkü Pim, şarkıcı gibi bir şeydir, Bom’un onun için tasarladığı işkence sistemleri, müzikal imgelerin parodisidir:

eğitim hiçbir nokta atlamadan devam etti

temel uyaran tablosu bir şarkı koltuk altında yakalar, iki kışından konuşan ağız, kafatasına üç durdurucu yumruk, böbreğe dört gürültülü tokmak, makata beş yumuşak işaret, poponun tersine altı bravo alkışı, yedi iğrençtir üç sekiz tekrarlama ya da bir ya da iki olabilir⁵⁶

Bu uçuk ilişki, bize arkadaşların evlenmesi arketipini sezdirir, aslında tüm insani sözleşmeler ve anlaşmalar çamur içinde yaşama herhangi bir anlam verme noktasında başarısızdır: “... ortak bir belge etrafında yaşayan hatalı bireyin sefahat âlemi, benim var olmamak üzere ölmediğimden, bir daha ele geçmeyecek zamanın söyleyeceğinden utanır...”⁵⁷ her ikisi de “YUKARIDAKİ HAYAT ... AYDINLIKTA” ve “BURADAKİ YAŞAM”ını kıyaslar ve bu kıyas telafisi mümkün olmayacak şekilde kalır. Absürt, iğrenç ve gülünç olmalarına rağmen, Pim ve Bom bu bölümde, halen, derin bir acı ve tahammül içgüdüsünü taşımaya çalışırlar: “... benim Tanrımın yaşı elli altmış seksen büzülmüş topuklarının üzerine diz çökmüş ve elleri ayakları gibi yere yayılmış ... sonunda eve gitmek istiyoruz.”⁵⁸

Üçüncü bölümde Bom, daha çok çamura batır, Pim ortadan kaybolur ve tüm “quaqua” sözlerinin yerlilerin sessizliğinde kaybolacağı zaman yaklaşır. Fakat Beckett, her zaman olduğu gibi, sonlu bir eser yaratmayı reddeder. Onun, *Acaba Nasıl?*’daki esas dramatik durumu sayısız serilerdeki bir tabir gibi gözüktür. Nitekim Bem isimli bir yaratığın, tıpkı Bom’un Pim’e karşı hareket etmesi gibi Bom’a karşı hareket etmek üzere ortaya çıkacağı tahmin edilir. Böylece sıfırdan sonsuzluğa, kurbanlar ve işkenceciler arasında sürünen üç değil ama sayısız insan geçit töreni esnasında yakalanacaktır. Çılgınca bir matematikle, esasen Beckett, herhangi bir sayıdaki yaratıklar üzerine bazı permütasyonları çözümler, tıpkı bir çuvalı arayan 777777 kişiye yaptığı gibi. Sayının çılgınlığı, tekrarlamamanın anlamsızlığı ve bilincin zaman içerisindeki yalnızlığının hepsi, görünüşteki bu önemsiz yola işaret eder. Fakat Beckett’in açıkça ifade ettiği zamanlar da vardır: “...fakat gerçekte biz biriz ve hepimiz düşü-nülemeyen ilkten daha az düşünülemez olan sona, ihlal ya da ayrılık olmaksızın üst üste yığılmış geniş bir et yığını halinde birbirimize yapışmış... ve bu birleştirilmiş vücutta her birimiz aynı anda Bom ve Tim, işkenceye uğrayan ve işkenceci, ukala

ve aptal, âşık ve sessizce kur yapan ve karanlıkta tekrar söze tutunmuş ve orada hiçbir şeyi düzeltmeyen çamurdur.”⁵⁹ Bu iki bölümdeki kesintiye uğramış söylemin birdenbire, son bölümde, birleştirilmiş sözlere hatta belagate dek uzayarak genişler gibi görünmektedir. Roman boyunca Bom aracılığıyla bize konuşan bu isimsiz ses, “kendine özgü quaqu”:

...tüm bu hesaplamalar evet açıklamalar evet baştan sona tüm hikâye tamamen yanlıştır evet bu nasıl olduğu değildi hayır hiç de değil hayır peki nasıl hiçbir cevap yok öyleyse nasıldı hiçbir cevap yok NASILDI iyi çılgık atar⁶⁰

Bir çarpı işareti gibi çamurda düzdür, Bom hiçbir cevabı bilmez, o yalnızca kendisinin ve kendi sesinin başka bir dünyadaki birinin rüyası, var olmayan bir hikâyecinin rüyası olabileceğini sanır. Bom, HİÇBİR CEVABI bilmez, çılgıktan başka: “BURADAKİ BENİM HAYATIM iyi çılgık atar... ÖLECEĞİM iyi çılgık atar.”⁶¹

Acaba Nasıl? Okurdan zorlu isteklerde bulunur; soporifik olduğu kadar hipnotik de olabilir. Onun parçalanmış ritimleri ve çocukça sentaksı -fiiller ve bağlaçlar cahilce söylemindeki gibi sıklıkla kesilirler- alt-insandan ziyade post insan olabilen bir çeşit bilinç önerisinde bulunur. Roman aynı zamanda bir çeşit ilksel, gerçeküstü ya da ayrışık şiiri keşfeder: Anlatıcının boş yere kendisini çamurdan çekme çabaları arasında şarkının kısa parıltıları. Her şeyden öte, o, yazarın vahşi sertliğini kabul eder. Halen, galaktik çamurda amfibi vuruşlarla Doğuya doğru hareket ederek, anlatıcı kendi sesini dahi, solipsizmin son işaretini, yitirerek bitirir. Öyleyse, Beckett’in vahşi ironisi bize hiçbir şey bırakmaz mı? Şunu bırakır:

... bizim gibiler için ve nasıl anlatırsak anlatalım, ağlayarak inkâr ederken yırtılmış bir iç çekişte yegâne varlığı sessizlik

ya da kendi kullanımına iletilen kendi kullanımından zorla dışlanmış sözde, sardalyaların verebileceğinden daha fazla besin vardır.⁶²

Beckett'in ironisi, Balğa, sardalyalara indirgenen, Hristiyanlığın kefaretiler sembolüdür, dehşette ya da hürmette insan acısından geri alınır; çünkü o sessizliği söze dönmeye ve sözü de tekrar sessizliğe dönmeye zorlayan acıdır.

V

Samuel Beckett'in saf ve berbat sanatı kendi tamamlanışını oyunlarında bulur. Romanları daha evvelden bilinir, özellikle Fransa'da; öncelikle işin erbablarına hitap eder. Fakat oyunlarında, evrensel sessizliğin sesi her harekette yankılanır, zorlu yaşam ve ölüm oyunu kaçınılmaz bir biçim alır. *Godot'yu Beklerken*'den beri Beckett, yeni tiyatronun somurtkan lideri olarak bilinmeye başlanır. Türsel olarak ona Absürt Tiyatro diyoruz. Martin Esslin şöyle not eder: "... bu, temel ve henüz çözülmemiş bir bütünlük hissinin iletilmesi çabasıdır... absürt tiyatronun dilinin değerinin düşürümü ve çözülüşüne bir anahtar bulabileceğimiz."⁶³ Hiç kimse, tiyatrodaki dilin değerinin düşürümünü Beckett'ten iyi yapamaz ve hiç kimse sessizlik ve söz, ölüm ve arzu arasındaki gerilimi böylesi yüksek bir seviyede sürdüremez.

Godot'yu Beklerken, sfenksin hayal edebileceği türden bir muammaya benzer. Oyunun ilk Amerikalı yönetmeni Alan Schneider yazara Godot'nun anlamını sorduğunda, Beckett şöyle yanıt verir, "Bilseydim, bunu oyunda söylerdim."⁶⁴ Fakat eleştirmenler Godot'nun kimliği hakkında yorum yapmaya devam ederler. Onu Tanrı ile, Balzac'ın Mercadet'sinde hiçbir zaman sahnede görünmeyen Godeau karakteriyle, ukala ve zorba Pozzo ile ve hatta Beckett'in önceki patronu James Joyce ile ilişkilendirenler vardır. Anouilh zeki bir şekilde bu oyunu, "Pascal'ın

Düşünceler’indeki, Fratellini soytarıları tarafından sahnelenen bir müzikhol skeci” olarak nitelendirir.⁶⁵ Bununla ilgili en hassas beyan, mest olmuş bir seyirci kitlesi için yazılmadan evvel, San Quentin’deki bir oda arkadaşı tarafından yapılandır:

Bu, her bir seyircisinin kendisiyle aynı sonuçları çıkarmasını ve aynı hataları yapmasını bekleyen bir yazar tarafından tüm kişisel hatalardan kaçınmak için kullanılan sembolik bir ifadeydi. Hiçbir isabetli soru sormadı, seyirci üzerinde hiçbir dramatikleştirilmiş ahlaka zorlamadı, hiçbir belirli umudu öne sürmedi... Hâlâ Godot’yu bekliyoruz ve beklemeye de devam edeceğiz.⁶⁶

Esas nokta burasıdır. *Godot’yu Beklerken*, kendisini insana dair, sosyal, siyasal, psikolojik ve teolojik yorumlara açar; fakat sonunda tüm bu bakış açılarından sıyrılır ve bekleme eylemsizliğinde akseden Varlığa odaklanır. Öyleyse, oyun için ne söylemeliyiz? Bazı genel gözlemler akla gelir. Oyunun eylemsizliği döngüseldir ve olaylar sonsuza dek tekrarlanır; iki eylemi simetrik, her ikisi de bir yokluğun eşit imgeleridir. İki eylem, Beckett’in bildiği gibi, sonsuzluğa uzayan bir silsileyi göstermeye yeter. Hal böyleyken entropinin gücü döngüsel sistemde dahi hissedilebilir, oyunun dünyası, tükenmeye meyillidir. Çözülüşün pis kokusu -bir aylağın pis kokulu nefesi, bir diğerrinin pis kokulu ayakları- her yeri sarar. Vladimir ve Estragon sona doğru giyinmek üzere daha da kötüleşirler; Lucky dilsiz, Pozzo kör olur. Yalnızca sahnenin ortasındaki çıplak ağaç, ikinci sahnede birkaç belirsiz yaprakla tomurcuklanır, epistemolojik olduğu kadar şiirsel bir belirsizliktir. Çünkü madde aklı inkâr eder, tüm nesneler -şapkalar ya da botlar, kamçılar ya da yularlar- onların yaramaz ve sert karakterlerini alıkoyarlar. Aynı zamanda aynı nesneler, elleri ya da kafaları bir düzen parodisi içinde değiştirerek oyundaki sayaçlar gibi görev yaparlar. İsim-

siz ve birbiriyle değıştirilebilen bu nesneler, tıpkı onları taşıyanlar gibi, cebirsel eşitlik içindeki miktarlar haline dönüşerek sona varırlar. Bu nedenle sahnedeki bu dört kişi, bir bakıma, tüm insanlık gibi aynı kişidir. Hepsi melon şapkalar giyerler.

Fakat Beckett bu kasvetli sahneyi hafifletme yolunu bulur. Sirkten, müzikholden ve *commedia dell'arte*'tan bazı parçalar bulunur, ayak tıkırtıları ve dil çıtırtıları. Ve ortak anlamsızlık arayışında bir diğeri tamamlar gibi gözükten karakterler arasındaki ayrımın belli belirsiz gölgeleri vardır. Örneğin Pozzo, efendi, Lucky ise köle gibi gözükür ve gerçekçi Estragon, idealist arkadaşı Vladimir'den daha etkindir; fakat nihayetinde hiçbir, bir diğeri olmaksızın varlığını sürdüremez. Aşıktan ziyade esarete benzeyen çileci bağılıkları, arada sırada yumuşaklıkta çiçeklenir. Bu yüzden Godot'daki bastırılmış kabul notudur. Karakterleri, her şeyden öte, ısrar ederler; ağaca asılı kalmayı beceremediklerinde umutsuzca birbirlerinden ayıramazlar. Kurban ve kurban eden karşılıklı olarak birbirine bağımlıdır ve aralarındaki arabuluculuk, âşıklar arasındaki arabuluculuk kadar vahimdir. Bu yüzden Gogo, Lucky'nin gözyaşlarını silmeye çalışır ve Lucky alçakça onun bacaklarına vurur. Ve Pozzo bilgiçlik taslar:

Dünyanın gözyaşları sabit miktardır. Birisi gözyaşı dökmeye başladığında diğeri susar. Aynı şey gülme için de geçerlidir. (Güler.) Öyleyse kendi neslimizin hastalığı hakkında konuşmayalım, o da kendi seleflerinden daha mutsuz değildir. (Durur.) Onun iyiliği hakkında da konuşmayalım. (Durur.) Hiçbir şekilde onun hakkında konuşmayalım.⁶⁷

Pozzo'nun, ısı ve enerjinin yerini gözyaşı ve kahkahanın aldığı termodinamik sistemi, kapalı sistemlerin hicvi, insana dair zalimce bir şakadır. Elbette Didi soru sormaya devam eder, "Hiç gece olmayacak mı?"

Eğlenceleri için, ışıltılı gökyüzü solarken, Lucky dans eder. Bu dansa ne denir? Gogo “Günah keçisinin İstırabı” ve Didi de “Sert Tabure” tahmininde bulunur. Fakat Pozzo, onları şöyle bilgilendirir: “Ağ.” Lucky sanki bir ağa dolanmış gibi hareket eder, sonra o da meşhur tiradını söyler, çılgın bir kelime oyunu karmaşası, aliterasyon ve saçmalık. Sanki Beckett, Joyce’un parodisini yapıyor ve Joyce da kendi parodisini yapıyor gibidir ve her ikisi de tüm bir dille alay ediyor ve oyunun temasını tekrar dile getirirken öğreniyorlardı:

Puncher ve Wattmann'ın kamusal eserlerinde ortaya koyulan bireysel bir Tanrı quaquaquagua ile dışarıdaki beyaz bıyıklı bir quaquaquagua zamanının dışında genişleme olmaksızın ilahi apathianın, ilahi athambianın ilahi afasianın doruklarından, bizi bilinmeyen sebepler dışında içtenlikle severler..⁶⁸

Lucky durmadan evvel, ona saldırılmalıdır. Bu, oyundaki en uzun konuşmadan sonra, Lucky, kelimenin tam manasıyla donakalır. Oyundaki en etkili ölüm dilin öldürülüştür. Zaman geçer. Godot'nun, bir çocuk tarafından ulaştırılan esrarengiz mesajı havada kalır.

İkinci sahne, bir gün sonra, aynı saatte, aynı yerde açılır. Bekleme eyleminin kendisi insani arzuların beyhudeliğinin ifadesidir; arzu nesnesi sabit kalsa da, özne asla sabit kalmaz. “Her zaman bir şeyler buluruz değil mi, Didi, varoluşumuzun belirtisini göstermek adına?” Estragon böyle söyler.⁶⁹ Durumlarındaki acımasızlık, Vladimir’in mutfakta başıboş dolaşan ve aşçının kepçesiyle öldürülen bir köpekle ilgili söylediği balad-da sembolik biçimini bulur. Şarkının acımasızlığı kendi sonsuz döngüsünde yatar; başıboş dolaşan köpeği gömen köpekler onun mezar taşına başladığı yerde biten bir hikâye yazarlar. Ve hâlâ bekleyiş sürer. Didi, şayet Tanrı tarafından görülmek isteniyorsa Gogo’ya gözlerini kapatmasını söyler. Kör Pozzo

ve Lucky daha kısa bir ipin üzerinde, her zamanki gibi tüm çantaları taşıyarak girerler. Bu Godot mu, bir kez daha sorarlar? Vladimir Bay Albert isimli başka bir çocuk girer; beyaz bıyıklı Godot'dan mesajı olan bir çobandır o. Yarın, gerçekten, der! İki adam, Godot görünmezse birbirlerini asacaklarına söz verirler. Fakat bu oyunda tüm hareketler sessizlikte son bulur:

VLADIMIR: İyi? Gidiyor muyuz?

ESTRAGON: Evet, gidiyoruz.

(Hareket etmezler.)

Perde.⁷⁰

Sessizlik ve sükûnette, var olma acısı hissedilebilir. Fakat Beckett'in sanatı, bu parodinin esasen acımızın şimdi aldığı halin parodisi olduğuna bizi ikna eder. Oyun, bir oyun olarak kendisinin bilincidir. Serseriler lanetlenmeye değil, kendilerini eğlendirmeye meyillidirler ve Godot'nun kendisi, onların komik yanılsamaları, oynamayı en çok sevdikleri oyun olabilir. Bu oyunbazlık onları bağlanmaktan alıkoyar, ya da Sartre'in deyimiyle, *en situation*'dan. Onların kaderi varoluşsaldır, bunun tek nedeni onun en rahatlarından arındırılmış olmasıdır; onlar kendi başlarınadır. Böylesi bir kaderde biçimsel bir mukaddeslik söz konusudur.

Sirk, vodvil ve *commedia dell'arte*'in yanında, Beckett'in oyunları Japonların Noh oyunlarına ve belki de modern oyun teorilerine bir şeyler borçludur. İlk kez 3 Nisan 1957'de Londra'daki Royal Court Theatre'da sahnelenen *Endgame*, bu sonraki biçimlere Godot'dan daha yakındır. Beckett'in kendisi onu, daha önceki oyunlarından daha eliptik ve insaniyetsiz olarak tanımlar.⁷¹ Ne hakkındadır? Her şeyin sonudur, Dünyanın Sonu, bir selden geriye kalan bir Kutu, başka bir afette ayakta kalamayabilir. Dersini alan bir şeyin varlığında-yız, Clov'un tekrar ettiği gibi, bitmek üzere olan bir şey. Bir

eleştirmen yaralı Fisher King ile birlikte Hamm'ı, Parsifal ile Clov'u ve bir kavanoz kurabiyeyi Kutsal Kâse ile tanımlar ve bir başkası, Hamm'ın Pozzo ve Vladimir'in karışımı ve Clov'un da Estragon ve Lucky'nin karışımı olduğunu not ederek, megalomanyak Hamm'de Joyce'a imalar ve Clov'da da Beckett'e imalar olduğunu görür. Diğerleri isimlerdeki kelime oyunlarını ve imaları keşfetme girişiminde bulunurlar: Hamlet olarak Hamm, Noah'ın oğlu olan, babasının çıplaklığına ah eden Ham olarak ve hatta çekiç olarak; Clov, tırnak kelimesinin Fransızcası, *clou*, ve çatlamak kelimesinin geçmiş zaman biçimi; Nagg Almanca Nagel, ya da tırnak, ve Nell, ölüm haberi gibi ya da dırdırcı kadın gibi.⁷² Neredeyse tüm eleştirmenler oyunun bir satranç oyunu gibi düzenlendiğini fark ederler; aktörler piyondur ve Hamm şah matın yakınındaki şahıdır. Fakat Stanley Cavell harikulade makalesinde şunu ekler: "En muhteşem oyun sonu Eskatolojidir... Şimdi biz kurtuluşun hikâyesinin geri dönüşünde olduğunu, hikâyesinin sonundaki sonda, Eskatolojinin dağılışında, dünyanın kendi Yahudi-Hristiyan kıyametinde yatan lanetini geri döndürmek üzere bu dünya düzenini sona erdirdiğini biliyoruz."⁷³

Bir kimse, Beckett'i yorumlama oyununda, daima, tek amaçlılıktan kaçındığı gibi basitlikten de kaçınmalıdır. *End-game*, inanıyorum, tek bir oyun içindeki iki sembolik drama olarak görülebilir: Bir dâhilî ve bir haricî eylem. Dâhilî eylem, basitçe insan bilincidir. Akıl, insan karakteri, tıpkı satranç gibi kapalı bir sistem olabilir; alışkanlık ya da sabit kurallarla idare edilebilir; yalnızca tek bir hareketli uyarı sabit bir otorite içerebilir, Hamm tarafından idare edilen Clov. Ve bu yüzden sonsuz tekrarlara mahkûm olabilir. (Şimdi soru şu: Clov, Hamm'ı terk edecek mi? Ondaki önceki soru şuydu: Godot ne zaman gelecek?) Fakat Clov dışarıya doğru bakar, esasen Roger Blin'in oyunu için düzenlenen rahim ya da kafatası biçimindeki odanın bir merdivenle erişilebilecek iki küçük penceresi vardır

-Clov zamanla küçülür- ve oradan yeryüzünün, denizin ve gökyüzünün boşluğu gözüne ilişebilir. Oyun tamamıyla solipsistik değildir. Eylemleri, dışsal olarak, insani tarihteki bir evre gibi görülebilir, zaman ve olaylar bu evreden önce gelir, ağır çekimli bir kıyamet peşinden gelir, tıpkı Kutsal Aziz John'un vahiylerindeki sayısız göndermede görüldüğü gibi. *Endgame*'in bu iki sembolik tarafı bir araya gelir: Tarihin ve bilincin tükenmişliği en sonunda gizli bir arzunun semptomlarıdır: Varoluşun tükenişi. Bu, oyunun, kabaca ifade edilen temel sezgisidir.

Perde, gri ışıktaki yıkanan çıplak bir iç görünüm üzerine yükselir. Orada, bir tarafta iki kül sandığının içinde, Nagg ve Nell vardır. Ortada -ya da neredeyse ortada- Hamm'in gösterişli figürü oturur, yüzünde kana bulanmış bir mendil, boynundan sarkan bir ıslık sesi, ilki tutkusunun sembolü ve ikincisi ise otoritesinin sesidir. Hamm hiçbir şeye katlanamaz ya da göremez, Clov oturamaz, tıpkı Beckett'in şeytani simetrileri gibi. Clov'un ilk kelimeleri: "Bitti, bitti, neredeyse bitti, neredeyse bitmiş olmalı."⁷⁴ Bu kelimeler, İsa'nın Çarmıhtaki son sözlerini hatırlatır ve korkuları, Clov'un cümlesinin sentaksını değiştirerek şüpheyi arttırılır. Sonuç bile kesin değildir. Hamm'e gelince o, mağrur bedbahtlığını derin bir uçurumla değiştirir ve şöyle der: "Ve ben tereddüt etsem de ve şunun için tereddüt etsem de -(esner)- son vermek için."⁷⁵ Beckett'in tüm sanatı ve öfkesi bu cümlededir: Üzüntü tekniklerine dair müthiş yaratıcılığı sonunda asla üzüntüye neden olmaz. Clov, *Mene, Mene, Tekel, Upharsin*, Daniel'in şu anlamda kullandığı kelimeleri görmeksizin duvara bakar: "Tanrı, senin sayısız krallığına sahiptir ve onu bitirir... Senin sanatın dengede tartıya vurulur ve sanat, kusurlu bulunur.." (Daniel 5:26) Gördüğü şey, kendisinin aydınlık ölümüdür - ama asla ölmez!

Kül sandıklarının içinde, Nagg ve Nell, azimli ve köhne geçmişini temsil ederler. Bebek gibi konuşarak gevezelik eder, sandıklarını kucaklamaya çalışırlar, Como Gölü'ndeki genç-

liklerini ve kuru bisküvilerini yedikleri zamanları anımsarlar. Beckett'in karakterlerinde alışıldığı gibi iştah, anı ve yanıl-sama onları tamamlamak için var güçleriyle ayakta dururlar. Bu komedinin bir başka kaynağıdır: Yalnızca düşkünlük değil sefalet de komiktir. Nell'in Nagg'e söylediği gibi: "Hiçbir şey mutsuzluktan daha komik değildir, sana bunu garanti ederim."⁷⁶ Onu eğlendirmek için -insana kalan şey onun düşkünlüğüdür, fakat "eski hikâyeler anlatmak ve gülmek için / yaldızlı kelebeklerde" tıpkı çıldırmış Lear gibi?- Nagg Nell'e yüzüncü kez tembel terzi ve pantolonlarının hikâyesini anlatmayı teklif eder. Hamm de masallar anlatarak ve karakterleri tüketen muazzam bir kayıt tutarak kendisini eğlendirir. Ve Clov, yakında ayrılacakmış gibi yapar, düzenli aralıklarla teleskobuyla ufku inceler ve şöyle rapor eder: Sıfır, Sıfır ve Sıfır. (Fakat o gözlüklerini seyirciye odakladığında, Clov şöyle söyler, "Görüyorum ... bir kalabalık ... taşımacılığında ... neşe," seyircinin gerçekliğini reddetmek için ironi kullanır.)⁷⁷

Oyunun tüm formlarının altında yatan şey, inancın diğer yüzü olan bu anlam korkusudur. Hiçbir şeyin bir şey anlamına gelmesine ya da olmasına asla müsaade edilmez. Bir pirenin yaşamı dahi yaratma dengesini rahatsız edebilir. Beckett'in dünyasında ölümün papaz vekili sessizliktir:

NAGG: (ellerini tutuyor, gözlerini kapatıyor, bir uğultuda)
Babamız, sanatın-

HAMM: Sessizlik! Sessizlik içinde! Yöntemleriniz nerede?⁷⁸

Hamm Satranç Kralıdır; ve gördüğümüz herhangi bir yerden daha ıssız olan bir yere hükmeden Balıkçı Kralı; ve Prospero, asla olmayan eğlencelerin sona erdiğini açıklar, hatta ebeveynlerinin eğlencesini dahi reddeder; Flood ve Fire Next Time'in arasındaki Noah; modern İnsan Mushroom Bomb'un

devasa gölgesi altında bekliyor. Nagg dır dır eder: “Umarım, gerçekten seni dinlememe ihtiyaç duyacağın ve benim sesime ya da herhangi bir sese ihtiyaç duyacağın o gün gelecek.”⁷⁹ Boşuna dır dır eder. Kendi ayrılışıyla şeylerin eskatolojik düzeyini tehdit eden Clov dahi, nihai huzura hasret kalır. Yine de tüm karakterler üzgün ve öfkeli. Hıçkırıklar ve kahkaha yalnızca gerçekliğin subjektif ve objektif yanıtlarını temsil eder; zihnin yapısı ve tarihin yapısı esasen aynıdır. Clov, bir resmin bulunduğu yerdeki (Yer) alarm saatini (Zaman) kapatır. Fakat her zaman, her sistemin bir davetsiz misafiri vardır. Clov’un potansiyel bir yaratıcı olarak dikkatini çeken çocuk gelir. Fakat çocuk, kendi merkezi üzerine düşünür gözükmemektedir, kendi dikkatini kendisi üzerine yönelterek, belki de Nirvana üzerine yönelterek, sanki Beckett’in Abderalı Demokritos’tan yaptığı meşhur alıntılarını gösterir gibidir: “Hiçbir şey hiçbir şeyden daha gerçek değildir.” Ya da o daha ziyade, bizi gerçekliğin bir başka düzeyine çıkaran Buddha mıdır? Daha eski Fransızca versiyonu daha açıktır; o, bize, bu bölümün dinî imkânlarına dair daha dolgun bir anlam sunar. Her şeyden öte, orada bir yerde, içe dönük karakterlerin kurtarılabildiği gerçek yaşam olabilir. Bu öneri geçicidir. Clov, Hamm’i terk etmeye her zamankinden daha fazla yaklaşmıştır. Hamm’in emrinde, son sözlerini dile getirir. Bunlar, onun “kalpten dile getirdiği” çarpık kelimelerdir:

Ne kolay bir şey. Bana dediler, bu dostluktur, evet, evet, soru yok, onu buldun. Bana dediler, burası o yer, dur, başını kaldır ve tüm bu güzelliğe bak. Şu düzen! Bana dediler, Şimdi gel, vahşi bir hayvan değilsin, bunlar üzerine düşün ve nasıl her şeyin açığa kavuştuğunu göreceksin. Ve basit! Bana dediler, Ne kadar ustaca bir dikkate sahipler, tüm bunlar onların yaralarının ölümü.⁸⁰

“Yeter,” diye bağırır Hamm. O ve Clov hâlâ, kesin olarak

birbirlerine mecburdurlar. Fakat oyun ve oynama eylemi sürer. Hamm şöyle der:

ben de oynarım

(Durur. Bıkkınlıkla.)

Eski oyun sonu, eskinin kaybıdır, kaybederek oynamak ve kaybetmek ve yapmış olmak.⁸¹

Her ikisi de karanlıkta ağlarlar, karşılıklı tanıklıkla. Clov ayrılırsa başkasının (dışarıdaki çocuk) onun yerini almayacağı-
nın garantisi yoktur, bu yüzden bu döngü sonsuza dek sürer. Çünkü ölümün ağırkanlı istilasının kendi yolunda, dışarıdaki sessizlikten içeri doğru gidip gitmeyeceğini ya da oyunun ölüm merkezinden dışarı doğru hareket edip etmeyeceğini asla bilemeyiz. Her durumda, korku ve şiir oyuna verilen kısa aralar vasıtasıyla gerçekleşir. Sınırlı ve düz bir kelime dağarcığıyla. *Endgame* bize, şeylerin sonuna dek beklemenin, aynı zamanda başlangıçları için beklemek de olabilir, otantik deneyimini sunar. Bu, Beckett'in en saf vahiysel oyunudur.

VI

Sonraki eserlerinde Beckett, kendisinin “başarısızlığa olan bağlılığı”na hiç olmadığı kadar kısa ve yeni biçimler getirir: radyo oyunları, *Tüm Düşenler* (1957), *Korlar* (1960), *Sözler ve Müzik* (1962), *Cascando* (1963); bantlı bir oyun, *Krapp's Last Tape* (1958); bir televizyon oyunu, *Söyle Joe* (1967); bir pandomim, *Sözsüz Oyun I & II* (1960); bir “dramaticule,” *Geliş ve Gidiş* (1968); epistemolojik bir film senaryosu, *Film* (1967). Kurmaca parçalar, belirleyici başlıklar taşır: “Imagination Dead Imagine” ve “Enough,” her ikisi de *No's Knife*'ta (1967) yer alır. Esas mesele açıktır. Sözsüz açılış ve kapanış mimikleri, sonu beklerler, “en iyisi gelmek”, “o kuruşa lanet cehennem diyorsun,” geliş ve gidiş, üç çift eli sessizce kenetleyen, “fark

edilmekten” kaçınan bir Gözü ve bir Nesneyi filme alan: Yeter!⁸²

Beckett’in en iyi eserinde gerçeğin yeterliliği; ve hatta şiirin yeterliliği söz konusudur. Sanata ya da insan bilincine inanmaksızın, ideoloji ya da dogmadan yararlanmaksızın Beckett, yine de, kendi “temel seslerini”, şiirin kendisini içeren düzenlediği bir şekilde düzenlemeyi başarır. Şiir, kuru bir buz gibidir: Görünürde hiçbir şeyi lüzumsuz bırakmayarak dokunduğu ne varsa yakar ya da dondurur. O, bizi yalnızca, insan olmanın, varoluşun, varolma çabasının ya da var olmama çabasının nasıl hissettirdiğine dair temel bir sezgi ile baş başa bırakır. Şiir, sessizliği, sonsuz yalnızlığı, insanın yolculuğunun Deniz Dünyaya hayat verdiği son döneminden beri, Thalassa zorla Sayıya karıştığından beri derinden bilir. Böylesi bir sessizlik -kafası yarılmış Orpheus- yalnızca yok olan şeylere dair konuşmaz; o aynı zamanda şarkı söylemelidir, evrensel sükûnet acısı çekmek pahasına, yeni bir tür aşkın şarkısını.

SONUÇ

Yok Olan Biçim

I

ORPHEUS'UN PARÇALANIŞI devam eden bir süreç olabilir, edebiyat kendisini sonsuza dek yapabilir ve bozabilir. Bu bakış açısı mitin döngüsel doğasıyla uyumludur. Fakat, her zaman yeni başlangıçların eski sonuçlarla örtüşmediğini biliyoruz. Hatta, bölünme, kesinti ve kıyamet de söz konusudur. Yinelenmenin mitik dünyası, kesintinin tarihsel dünyası, bizim yarattığımız dünyanın yetersiz geçici modellerini ortaya koyar. Geleceğin geleceğinin şimdi bizim yapmak istediğimiz herhangi bir şey olduğuna inananlar vardır.¹

İnsanın kaderine dair spekülasyonların edebiyat çalışmalarında bir yeri var mıdır? Edebiyat biraz daha farklı şeyler üzerine düşünür. Dahası, avangard, geleceği deneyimin antik kisvesi altında keşfetmeye yardımcı olur. Yaklaşık iki yüz yıldır, bu gibi deneyimler, yok olma biçimlerine yönelirler. Onlar, sessizlik imaları, tarihin gevşekliğinden dönen bir bilinç taşırlar, o ise kelimeler ve şeylerden bağımsız olarak ters anlamlar yüklemeye çalışır. Fakat avangard hakkında pek bilgisi olmayan ve bunu da pek umursamayan Antonio Porchia şöyle der: “Boşluk seni korkutur ve gözlerini kocaman açarsın.”² Kocaman açılmış gözleriyle postmodern ruh her şeyi görür- ya da hiçbir şeyi. Her şekilde görür, bu ihlal edilmiş varlık edebî formla-

rın trajedisine yol açar ve taarruza bir son verme cesaretini gösterir.³ Bu aynı zamanda Orfık bir gizemdir: İnsan iyi olur, bilincin sessiz kefareti.

II

Sade'dan Beckett'e doğru ilerlediğim yol varsayımsaldır. Farklı yollar izlenebilir, farklı yazarlar isimlendirilebilir. Ve benim hikâyemden yararlanan bir başkasının ahlakı benimkinden daha açık biçimde kanıtlayabilir. Eleştiri, çok nadiren kaçınılmazdır. Hâlâ biz, sessizlik geleneğinin en yüksek oranda çağdaş deneyimin çeşitlemeleri ile ilgilendiği konusunda hemfikir olabiliriz. Kendilerine karşı duran kültür ve bilinç, karşı-sanattaki altüst eden metaforları her yerde açığa vurur. Artık o, kahramanın parçalanması ya da eleştirimizi ihlal eden edebî bir türün yok olması değildir. Daha ziyade endişe biçimlerimizdeki radikal bir harekettir. Ölümlüğün yeni sıkıntılarıyla yüz yüze geldiğimizi sanıyorum. "Olumsuz yetenekleri"ni yeniden öğrenen sanatçılarımız, bize, Nathan Scott'ın söylediği gibi, "aç sanatçılar", belirsizliğin bekçileri gibi görünürler.⁴ Saçma sabırlarında, iş üzerinde olan bir anlam buluruz. "Bugün, bireysel umutsuzluğun sonraki evrelerinde," diye yazar Stephen Spender, "uyuşturucuda, şiddette, cinsel ilişkilerde, halüsinasyonda, delilikte, tecrübe edilmiş bir duyumsama olarak görülen, şiirsel bir yaşam süren şairler ve şair olmayan arasında ortak bir zemin bulunmaktadır."⁵ Sanat, karşı-sanatta kendisinin altını oyar ya da hayatta kendisini kaybeder.

Şüphesiz, postmodern edebiyatın kanıtları tartışmalı, çok ve çeşitlidir. Eğilimler hızlıca ve mekândan mekâna değişir. Fakat, bu çalışma boyunca duyulan sessizliğin iki vurgusu postmodern edebiyatta ısrarcıdır: (a) dilin negatif yankısı, kendini yok eden, şeytani, nihilist; (b) pozitif sükûneti, öz-aşkınsal, kutsal, mutlak. Bazen bu vurgular ritmik, çok sesli olarak bir yazarın eserinde görülür. Daha sıklıkla, duyumsallı-

ğının ayrı bir dayanağı olarak ses verirler. Postmodern sahneyi -Artaud, Beckett ve Ionesco'dan, Harold Pinter, Peter Weiss, Edward Albee ve Fernando Arrabal'a dek (ya da Jerzy Grotowski ve Julian Beck'e, bu anlamda); en sondaki Joyce, Broch ve Roussel'den Christine Brooke-Rose ve Rayner Heppens-tall, Jürgen Becker ve Thomas Bernhard'a, Philippe Sollers ve Claude Ollier'ye kadar- ayrıntılarla ve vasıflarla dolu yeni bir eser denemeksizin incelemek imkânsızdır. Dönemin bazı ender ruhları da vardır, bilhassa Elie Wiesel, sessizlikte aklın alamayacağı bir zıtlık gibi görünen diyalektiğini korkunun ya da nezaketin ötesine, ulaşacağımızın ötesine taşır.

Belki de son dönem Amerikan edebiyatının en önemsizleri, bu çalışmada ifade edilen birkaç aceleci örneği, bu sonuç için yeterli olacaktır. Çağdaşlığımızın kıyısında yazan Nathanael West, ilk olarak akla gelir. Kaynaktaki gizemi karikatürize eder ve bu yüzden de sanatın temel gizemini karikatürize etmiş olur. *The Dream Life of Balso Snell*, sahte sanatçı, ıslak bir rüya olmayı kanıtlar. Daha kesin olarak, Snell, Truva Atının bağırsaklarına doğru yükseldiğini hayal eder. Bu, onun sanatı “yüce dışkı” olarak gören bakış açısıyla uyumludur. West, bu küskün ironiyi uygun bulur gibidir: Yaşamdaki aykırılığı sanatına dahi temas eder.

Otuzların hiçbir sosyal bunalımının tam olarak açıklayamayacağı bulantısı, kendisini kara mizahta gizler. Çirkin kapı topuzlarının, ölü rüyaların ve sıkıntılı aşkların dünyası, parodik kıyametin küllerine karışır. Bu yüzden, şiddeti şüpheci bir eğlenceye dönüştüren West, kendi kahkahasının içindeki yaraya gülen yeni hicivcidir.

Otuz yıl sonra William Burroughs, bu dışkısal bakış açısını daha da ileri götürür. Canavarca bir mimikle o, entropi, israf ve hastalıkla idare edilen bir dünyayı metalik bir kahkaha filmine dönüştürür. Onun kozmik draması, bir bilim kurgu, bazı cehennemi makinelerin kâbusu, sonuç için vahye ihtiyaç

duyar. Burroughs, “topyekün denetim”in metaforlarıyla lanetlenmiştir: Polis, uyuşturucu, dil. Onun dile olan direnci özellikle -“konuşmak yalan söylemektir”- Brion Gysin’in “kesme tekniği”ne ve kendi düzenlemesinin “kıvrıma tekniği” yönelmesine yol açar: Rastlantısal sözlü kolajların neo-Dada kompozisyonları. *Nova Express*’in ilk sayfalarında, şımarıkça şöyle sorar: “Seni her zaman korkutan şey nedir? Vücutta? Dışkıda? Sana söyleyeceğim: “kelime.” Uzaylı Kelime ‘the.’ Uzaylı Düşman “kelime”si ‘seni’ sınırlar... Mahkûm ortaya çıkar.”⁶ İğrenç idealist, satirik ve hayalperest, bilimsel jargona şiirsel halüsinasyonlarla bağlı olan William Burroughs sonunda, yalnızca Kelimeyi değil, eti de inkâr eder. Onun gerçek amacı, insanı bedensizleştirerek ve dilini susturarak özgürleştirmektir.

Daha geniş anlamda John Barth onun sözel yeteneği vasıtasıyla bu sessizlik geleneğine olan bağlılığını gizleyebilir. Fakat o da fenomenal dünyayı gereksiz bulan ve gerçekliği, “ziyaret edilecek güzel bir yer” olarak gören radikal bir şüphecidir. *The Floating Opera* ile başlayarak onun kahramanları kendilerini tarihin ironicileri olarak ileri sürerler ve kendi etleri, dünyayla bağlantısı olmaksızın ve Barth diyarında hayal gücünün ötesinde duran “bitiş” alanında özgür, eğlenceli ve aydınlıktırlar. *The Sot-Weed Factor*’de ve *Giles Goat-Boy*’da, Yazarın rolünü taklit eden bir yazar aracılığıyla Roman taklitleri sunar: Parodi eylemiyle kendisinin parodisini yapar. *Lost in the Fun House*, uygun teknikler noktasında romanlardaki tekniklerden daha da ileri gider. Yaşayan ses, basılmış kelime ve manyetik bir bant, bir çeşit işitsel montaj, türsel bir kibir oluşturur. Anlatıcı, onu kuyrukla zaptedebilir, “Anonymiad”daki gibi ya da “Menelaiad”daki gibi bir Çin kutusunda yok edebilir. “Başlık” olarak isimlendirilen kısım, masalın, anlatıcının ve anlatılanın halini düşünür, bu yüzden: “Bu geç tarihte söylenecek ne kaldı? Düşünmeme izin ver, düşünmeye çalışıyorum. Birkaç eski hikâye. Ya da. Ya da? Sessizlik.”⁷

Elbette Beckett, ya da belki de Borges ya da Nabokov burada sessizce konuşur. Fakat ilk anda, görüldüğü gibi, bir Amerikalı yazar sessizliğin tehlikelerini aşıkâr hale getirir. Hatta Barth bu temayı, uygun bir ismi olan “Tükeniş Edebiyatı” makalesinde detaylandırır. “Romanın ölümü” yeni bir kurgu biçiminin ilhamı haline gelir. Barth, aklında Borges’le şunu gözlemler, “bir sanatçının nasıl çelişkili bir biçimde zamanımızın hissedilen nihayetlerinden, maddeye ve kendi eseri için araçlara dönüşebildiğini -çelişkili bir biçimde, böylelikle bunu yaparak kendi reddinin ortaya çıkış biçimini aşar, aynı şekilde, sınırlılığı aşan mistiğin, ruhsal ve fiziksel olarak sınırlı dünyada yaşamasına olanak sağladığı söylenebilir.”⁸ Mistik analoji, bir kez daha, sessizliğin bir tarafından diğer tarafına geçişin ne kadar kolay olduğunu anımsatır. West, Burroughs ve Barth kendilerini derin parodilerine, olumsuzlamalarına verdiklerinde, neredeyse kendilerini ifşa ederler, dolayısıyla aşkınlığın bekçileridirler. Blake’in, Sade’in aklımızda bıraktığı beyaz boşluğa karıştığını hayal edebiliriz.

Sessizliğin kutsal dilinin, çağdaş Amerikan edebiyatında da temsilcileri vardır. Şu an, J.D. Sallinger’ı yadsıma eğilimindeyiz, her ne kadar onunla alakalı her yeni hikâyenin kamusal bir olay gibi görüldüğü bir zaman dilimi olsa da. “Raise High the Roof Beam, Carpenters,” ile başlayarak, sonraki eserleri eleştirmenlerin kafasını karıştırır; hafiflemişlerdir, çünkü, Sallinger artık yazmaz. Kaba, ayrıntıcı, üstü kapalı, karmakarışık, şansa karşı hoşgörülü, acayip fikirli ve karmaşık, bu yazarlar bir çeşit karşı-form belirlerler.⁹ Okur ve yazara dair küstahça öğütleri sanatsal eylemin otoritesini baltalar. Fakat onların arkasındaki dürtü, dinî dürtüden daha az parodiktir. Bu bitmemiş serinin ana karakteri olan Seymour Glass’ın namevcut bir *mukta*, ölü bir kahin olabilmesi münasiptir. Onun yazarının Zen’in ruhunda, konuşmanın alternatiflerini keşfetmesi gerektiği de doğrudur. Burroughs gibi Salinger da kelimelere güvenmeme

noktasına gelir. The Gettysburg Address elli bin ölünün şerefine yumruğunu bir seyirciye sallayan adamın jesti olabilir: “İnsan sesi, yeryüzündeki her şeye hakaret etmek üzere anlaşılmıştır.”¹⁰ Fakat bu iki yazardaki güvensizliğin niteliği karşıttır. Bu yüzden Fanny, kesilen bir telefon sonrası, arama sesini dinleyebilir, mest olmuş gibi; ve Buddy’nin aldırıışsız, amaçsız gevezelikleri, onun yazar kardeşi, tuhaf kutlamasını ifade eder. “Aa, orada sen varsın- kıskanılasi altın sessizliğinle,” Buddy kendisi ve okurlarıyla alay eder.¹¹ Buddy’nin ardındaki yazar, Salinger’ın kendisi giderek ideal bir okur kadar sessizleşir. Başta, sessizlik metaforiktir: Yanlış anlam verilmiş ve aşk dolu deyimler, ara sözler, dil, kendisini *kitsch*’ten ve duygusallıktan kurtarmak için kendi çabalarında paramparça olur. Sonunda, Salinger yayın yapmayı durdurur. Bu kutsal reddin bir biçimi değil midir?

Çağdaş yazarların hepsi de şimdiye dek sessizliğe olan saygılarını sürdürmezler. The Beats, biliyoruz ki doğanın ve coşkunun kendilerinin olduğunu iddia ederler, barbarca bağırış, mistiklerin transı. “Kim bilir ki benim Tanrı’mı,” diye bağırır Kerouac, “fakat bu evren, esasen merhametin engin denizi değildir, gerçek kutsal bal, bencillik ve zalimliğin altındaki gösteridedir... Dışarıda hayatlarınızı yaşayın? Hayır, dışarıdaki hayatlarınızı *sevin*.”¹² Bu neşeli bakış açısını takip eden Kerouac’ın “nazım tekniği” -makalelerinin başlıklarında oldukça belirgindir, “Essentials of Spontaneous Prose,” “Belief & Technique for Modern Prose,” “The Origins of Joy in Poetry” - zihnin dipsiz akışında hareket eder: “Ne kadar derine düşmek istersen o kadar derine düş.”¹³ Sürrealizmle döneriz ya da en azından onun bazı açılarıyla: Hayal, spontanlık, sentaktik dengesizlik, vb. Beats’in yaklaşılabildiği sessizlik, tükenmiş bir iradenin, entropik bir evrenin öz-ironik sessizliği değildir; o, hem en kötü hem de en iyi ihtimalle, rastgele bir coşkunluk, bir çeşit bolluktur. Kelimeler gelir geçer, formal yapılarından ayrılırlar, sanki yeniden doğanın bir parçası olma arayışında-

larmış gibi, “dil denizinde yüzmek,” Kerouac’ın dediği gibi, ya da Allen Ginsberg ile inlemek ya da ulumak:

Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal!

*Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal! Kutsal!*¹⁴

Büyük ustası, Walt Whitman gibi, Ginsberg de Orfik umutların şairidir: Dili, et ile özdeşleştirmek ister. Fakat onun “meleklerle özgü çılgınlığı”nda Jeremiah, Orpheus ve Buddha’yı dürtükler: Kutsal kitabın öfkesi, panteist neşe ve mistik sakinlik birbirine karışır. Bazı çaresiz zorbalık duyguları onun kutsal şarkılarını ve ilahilerini aşar. Şimdide açığa çıkma ve tamamlanma olarak ve son olarak kindar bir yok ediş biçiminde ortaya çıkan kıyametin ikili anlamı, onun ritimlerini sürdürür. Hâlâ Ginsberg, Amerika’nın “milli bilinçaltı”ndan yeni bir vücut dili çıkarmanın yolunu bulmayı hayal eder:

Hiçkimse, ahlaksız bir zihniyetin ödleğe robot çılgınlıkları olmayan bir kelime yayımlayamaz.

Amerikan vücudunun hakiki edebiyatının yayın günü, Devrim günü olacaktır

Seksî lambanın devrimi

Kansız tek devrim, mısır verendir.

Onun hayali, ilhamı, halüsinasyonu Peyote’nin ya da Ayahuska içmenin etkisindedir, geçmiş kaybın ya da yeni bilincin iğneleyici Sürrealizmi kayıptır, şöyle sona erer:

gel Şair çeneni kapat benim sözlerimi ye senin kulağındaki ağzımın tadına bak.¹⁵

Bu elbette yanıltıcı olabilirdi, sessizliğin kutsal yazarları olan tüm çığırtkan Beatler için. Bir kere, Sürrealistlerden farklı olarak, onların denemeleri sanata alternatif keşfetmenin

daha ötesine geçmez. Bir başka şey, onların hayal güçleri ya da spiritüel enerjileri, nadiren anlatılamaz olanın alanında kabulümüzü zorlar. Yine de onlar savaş sonrası Amerikan edebiyatını Orpheus'un parçalanışının gizeminden kurtarırlar: Diyonizyak, yaratıcı-yokedici, dile karşı tehdit. Genç şairler, ne Beat ne Akademik olanlar, bu tehdidi önemsemelidirler. Bu yüzden örneğin, Robert Bly şöyle söyler: "Kısacası, bugün *biçimle* yaptığımız hiçbir şey, daha iyi bir toplum için içgüdülerimize öneride bulunmayacak, ya da kendi, sınırsız genişleme duygularımızı uzaklaştırmayacak."¹⁶ Dil ve biçim kendi otoritelerini yitirdiklerinde, sanat nasıl yüzünü yitirmez?

Verimli bir yazar, zamanımızın temel ve temsil gücü yüksek figürlerinden olan Norman Mailer dahi, kurgudan gerçeğe, romandan popa, sanattan efsanevi varoluşa dönmesi gerektiğini keşfeder. "Uygarlıkta herhangi bir şeye sanat eseri olarak bakabildiğimiz noktayı geçtik," der. "Her zaman ona dair ve onun yapılışına dair bilgimiz mevcuttur."¹⁷ Mailer muhtemelen her sessizlik geleneğiyle bir kimliğe direnecektir. Amerikan romanına dair makalesinde, "The Argument Reinvigorated", hâlâ biçime karşı kahramanca tutkular, yeryüzü kadar geniş bir kader barındırır. Fakat aynı makalede, yalnızca sanatsal zorlama ve eksiltmeye dair ya da modern kurgudaki çatlaklara ya da başarısızlıklara dair kanıtlar sunar. Hemingway sadece Amerikan canavarının pençesini ve onun hayalindeki Faulkner'ı kavrayabilir. Genç yazarlar ahlaki ciddiyete ya da Kampa kapılırlar. Mailer şöyle sonuçlandırır: "Ve Amerika'daki önemli sanat, absürt sanatı haline geldi."¹⁸

"Absürt sanatı" -esasen buradaki en iyi kavram değişildir- yalnızca Sade'dan Beckett'e uzanan sessizlik hattının ileri bir aşamasına işaret eder. Son dönem Amerikan kurgusunun ateşli taraftarları arasında Joseph Heller, Thomas Pynchon, James Purdy, J. P. Donleavy, Terry Southern, Thomas Berger, Donald Barthelme, Ishmael Reed, Richard Brautigan ve Raymond Federman'ın dâhil olduğu ateşli taraftarları diğerle-

rinin arasında yer alır. Fakat edebiyat, her zamanki gibi diğer ifade biçimlerinin gerisinde kalır. Sessizlik sanatları rastgele müzikten, somut şiirden, bilgisayar dizesinden, elektronik danstan, gerilla tiyatrosundan, eriyen heykelden, kendini yok eden medyadan, paketlenmiş doğadan, sanrısız gösteriden, boş tuvalerden ve sıradan olaylardan daha fazla çeşitlilik gösterir. Pop, Op, Funk, Konsept, Topografik ve Çevresel sanat artış gösterir, içine nüfuz eder, hatta karşı-sanatın yeni çeşitleri olarak yeni üsluplara yol açar. Harold Rosenberg'in söylediği gibi: "Bugünün üslupları, giderek, hem düşünce hem de iletişim noktasında küreselleşir. Her yerde aynı hızla yakalanırlar, geride ve ileride kıtadan kıtaya toplam iletişim paketinin ürünleri olarak vurulurlar."¹⁹

Bu "toplam iletişim paketi"nde, sanatsal türlerin ve biçimlerin tarihi alakasız hale gelir. Müze sorumluları dahi bakışlarını geleceğe yöneltirler ve edebiyat tarihini kendi tercihleriyle *oluşturmaya* yardım ederler. Daha önemlisi, "toplam iletişim paketi", sanatın tarihinden vazgeçtiği gibi sanat nesnesinden de vazgeçer. Sanatın hammaddesi, kendi gerçeği, olayı haline gelir. Bu yüzden, Duchamp küreği imzaladığında, yalnızca bu eylem kendisini sanatsal farkındalık kategorisinde gösterir. "İmzalanmış küreği anlamak, insan kültürüne içsel olan gelişimi kavramaktır..." Rosenberg devam eder. "Bu yüzyılın yaşamsal sanat eserleri, üretimlerine karışan yeteneğin ötesine geçen zihinsel aktivelerin sembolleridir."²⁰ Duchamp'ın sanatsal feragatinin en uç örneklerinde olduğu gibi, eser karmaşık bir şeffaflık, neredeyse tamamen zihinsel bir yapı, yok olan bir biçim haline gelir.

Benim meselem esas olarak edebî olsa da, yok olan biçimlere dair bir çalışmada, Marcel Duchamp'ın uç örneklerine değinmekten kaçınmam. Duchamp, Kübizmin öncüsüdür; Sürrealizmi aşar; ve sonuna dek, çağdaş imgelemen en zor göze çarpan dürtülerini ifade eder. Apollinaire onu göklere çıkarır.

Breton, Duchamp'ın modern hareketlere öncülük ettiğinin farkındadır, şöyle not eder: "... hiçbir zaman daha özgün olan şey, açıkçası, daha kararlı bir olumsuzlama niyetiyle dolu olan bir varlık gibi görünmedi."²¹ Günümüzde, John Cage kendi hatırasını, *Not Wanting to Say Anything About Marcel* başlıklı harikulade pleksigram serisiyle onurlandırır ve şöyle söyler: "Marcel Duchamp yaşamasaydı, tam olarak onun gibi birinin yaşaması, neden olması gerekecekti ... öğrenmeye başladığımız ve deneyimlediğimiz dünya."²² *Nude Descending a Staircase*, 1913'te Armony Show'u sallar. Neredeyse bir çeyrek yüzyıldır, Duchamp, Man Ray ile satranç oynayarak, kelime oyunlarına ve dil sürçmelerine kapılarak, zihninin saf aktivitelerini tasarlayarak sırtını sanata döner gibi yapar. Şaheseri, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)*, 1923'e kadar bitmemiştir, sonunda, bitmemiş olarak ve öyle gerektiği için bitmemiş olarak Philadelphia Museum of Art şerefine 1954'te ortaya çıkar. Duchamp, kendisini yeniden keşfeden soyunu seyrederek, kendi eserini seyrederek, ölümden sonra, tabiri caizse, sakın ve cömert bir ironiyle. Buna uygun olarak, son eseri *Given: 1) the Waterfall, 2) the Illuminating Gas*, hemen ölümünden sonra Philadelphia Museum'da halka açılır.

Duchamp'ın muazzam reddedişinin birçok aşaması vardır. Bazıları bunu, küçümsemede ya da kendini cezalandırma durumunda görebilir.²³ Diğerleri orada nadir, karmaşık bir acıma fark eder. Duchamp, seziyoruz, eserinde dördüncü bir boyuta işaret etmek ister: aşk. Bu, Breton'un *Büyük Cam*'a dair parlak yorumundan çıkar.²⁴ Duchamp'ın kendisi, bu parlak gizem kırıntısına dair konuşmayı tercih eder: "Çözüm yok; çünkü sorun yok."²⁵ Kendi değer düşümünün efendisi olarak, kendi eserini yorumlamayı reddeder. Sanat, gerçeklik olmaksızın, bir "uyuşturucu"dur; sanatçı yalnızca bir "medyum"dur; ve dil, her durumda ihanet eder: "Düşüncelerimizi kelimelere ve cümlelere dökmeye başladığımız an her şey saptırılır... Dil

iyi bir şey değildir-kullanıyorum çünkü bunu yapmak zorundayım, ama buna hiçbir güven duymuyorum.”²⁶ Bu belki de Duchamp’ın alay ettiği, bizim tüm kelime dağarcığımızdır. Onun hazır ürünleri gerçekliğin taklidini yaparlar; kendi envanteri sanat tarihinin sahtesini yapar; gizli maskeleri, şakaları ve kılık değiştirmeleri insan karakterini taklit eder. Duchamp basitçe *bir respiratör*, hava borusu gibi gözükmeye bayılır. Fakat onun paradoksları bizi postmodern hayatın kalbine götürür. Karşı-sanatın nihai akı, o, varlığını sanatsal avangarda adar. Tam bir şüpheci, yöntemi olmayan bir Kar-tezyen olarak yaratıma karşı kutsal bir ironi oluşturur ve her zaman arkadaşlarına şöyle söyler: “evet.”²⁷ O, sessizliğin iki dilini tek bir bakış açısında birleştirir görünür. Burada, kahince bir bilinç yatar, Mona Lisa gülüşü ve bıyığının ardında. Cage bunu daha iyi ifade eder: “Geri kalanlar sanatçılardı. Duchamp tozları toplar.”²⁸

III

Yorumlarım son dönem Amerikan edebiyatına dair, kendi içinde fakat postmodern ruhu kısmen yansıtan kısa bir bakış açısı sunar. Her yerde, Batı sanatı -bilim, politika, ahlak- insan yaşamının kurumlarını sündürerek biçimlerin yenilenmesine dâhil olur. Bu yüzden, çağımızın korku, merak ve alay imparatorluğudur.

Şunu kabul etmek gerekir ki, sessizlik geleneği seçicidir, kendi fantezilerimiz için babalarımızın yaptığı tercihlerdir. Sade, bize, insan bilincinin son noktasındaki karakterleri dayatır. Halefleri, aşırılıkların aristokratları umutlarını ötelerler ya da sanatın sınırlarının ötesine geçerler. Bizden kültürü bir kenara atmamız ve bilinci yeniden oluşturmamız isteniyor - Dada, Sürrealizm; ölümün kendine özgü öfkesine karşı koymak için - Hemingway; boşluğun tüm belirsizliklerini ayakta tutmak için - Kafka; madde, tarih ve duyguyla

ölümcül özgürlük adına mücadele etmek için - Varoluşçuluk, Aliteratür; bir aynanın içindeki aynanın imgelerini sapkınca kucaklamak için - Genet, zaman ve solipsizme ara vermeksizin dili susturmak için - Beckett. Kimi zaman, arzu, görünüşe göre oldukça çürümüştü. Nadiren acıya karşı son derece özgürce gösterilen sevinç, şüpheyi karşı otorite ve yalnızlığa karşı birlik vardır. Aslında hiçbir zaman edebiyat, okurlarına çok fazla şey sormaz, sırayla çok az şey için. Tüm bu avangard, ruhun simyacıları intihara meyilli bir biçimde teklifte bulunabilir mi? Ben de bu gibi yazarları sevmemeyi öğrenebilirim.

Fakat daha iyisini biliyoruz. Sevmeye ya da kinciliğe dair bağımsızlıklarıyla, bu boşluğun çocukları kimsenin hayal edemeyeceği şekilde hayal ederler. Belirlenmiş dünyadan vazgeçen, hatta kendi etlerinden dahi feragat eden onlar, bize, kendi ortak dünyamızın içindeki dünyaları gösterirler. Eros, sapkın ya da reddedilmiş, denizin altındaki tüm mağaraların kilidini açar. Onların durumunda hayat, kendisini ölümcül bilgiyle yüceltir görünür. Her şeyden öte, sanat ya da karşı sanat, modern ya da postmodern, onların eserlerinde kendi özel yaşamımızca, kendi toplumsal varlığımızla onaylanmış bir bilinç niteliği fark ederiz. Bu nedenledir ki Orpheus'un parçalanış miti edebiyat tarihini işgal eder ve yok olan biçimlerin hikâyesinin yalnızca bir teori olarak kalmayı reddetmesi de bundandır. Eninde sonunda sessizlik geleneğinde, Sade, Jarry, Tzara, Breton, Hemingway, Kafka, Sartre, Camus, Sarraute, Robbe-Grillet, Genet ve Beckett'in insan kaderinin müşterek korkusunda bir araya geldiği bazı hayalî alanlarda, eleştirinin sağlayacağından daha geniş bir anlamı keşfetmeye zorlanırsınız. Bir kısmımız -en azından bir kısım- hep birlikte bizim olabilecek bir gerçeklik tahmininde bulunmak için onlara katılmak isteriz.

Kehanet oyunu, bir oyun olarak, hem sıkıcı hem de olağanüstüdür. Halen, kehanetin parodi ve ironi biçimlerinde yansıdığı bölünmüş bir zihnimiz var. Sonra, zamanın zaru-

retleri ve kendi dalgınlıklarımız az sayıda kişiye parçalanmış bakış açısının otoritesini bahşeder: Her birimiz yalnızca onun görebildikleri üzerine bahse gireriz. Bu eseri gerektiği gibi tamamlanmama durumuna getirirken bu zorlukların farkındayım. Fakat, hayal gücü hiçbirinin teolojik anlamını terk edemez: Değişim, gerçekleşen bir rüyadır. Başlamak için, öyleyse edebiyatın yok olan biçimlerinin bittiği yerden, bizim ikincil bir bakıştan ziyade birincil bir bakış açısına ihtiyacımız olabilir. Fakat burası bakış açılarının yeri değildir. Ben yalnızca, öz-parodiden, öz-yıkımdan ve öz-aşkınlıktan sonra, kendi yollarında gidecek olan karşı-sanatın gururu ve tepkisinden sonra, insan bilincinin tüm gizemiyle orantılı olarak sanatın kurtarılmış bir hayal gücüne doğru ilerleyebileceğini umabilirim. Öyleyse herkes kendisinin büyücüsüdür, ve hiçkimse yalnızca bir büyücü değildir. Prospero ve deniz birlikte değişecektir, “düşme sesinden daha derin” hiçbir kitapta boğulma ihtiyacı duymaksızın.

SONSÖZ 1982

Bir Postmodern Kavramına Doğru

Bu eserde dâhil olduğum, Sade'dan Beckett'e, sessizlik gerilimleri dilin, kültürün ve bilincin karmaşıklıklarını birbirleriyle ve yekdiğerleriyle yarışıyorlar gibi taşır. Böylesine tekinsiz bir müzik, bir postmodernizm deneyimini, sezgisini açığa çıkarabilir ama onun herhangi bir kavramını ya da tanımını ortaya koymaz. Belki ben bu Sönsözde, bazı sorgulamalar öne sürerek böylesi bir kavrama doğru ilerleyebilirim. En açığıyla başlayayım: Gerçekten, genellikle Batı toplumlarındaki ve özellikle onların edebiyatlarında, modernizmden ayrılmaya ihtiyaç duyan, isimlendirilmeye ihtiyaç duyan bir fenomeni algılayabilir miyiz? Eğer öyleyse, koşullu bölüm "postmodernizm" işe yarar. Pek biz bu fenomeni, hem kronolojik hem tipolojik, onun sanatsal, epistemik ve sosyal karakterine açıklama getirebilen çeşitli eğilimlerine ya da karşıt eğilimlerine, bazı kanıtlayıcı şemalardan inşa edebilir miyiz -ya da bu sefer yapmalı mıyız?- Ve bu fenomen kendisini nasıl -buna postmodernizm diyelim- yüzyıl dönümü avangardları ya da yirmilerin yüksek modernizmi gibi daha önceki değişim biçimleriyle ilişkilendirebilir? Sonunda, hangi zorluklar herhangi bir tanımlama eylemine, geçici bir buluşsal şemaya bağlı bulunacaktır?

Kendi sorumlarımla tamamen tatmin olabildiğim konusunda emin değilim, daha geniş problemlere odaklanmaya

yardımcı olabilecek bazı cevapları çözüme kavuştursam da. Tarih, onu ele alıyorum, hem sürekli hem de süreksiz ölçülerle ilerler. Bu yüzden postmodernizmin bugünkü yaygınlığı, esasen üstün geliyorsa, geçmişin fikirlerinin ve kurumlarının bugünü şekillendirmeyi bıraktığını söylemez. Daha ziyade, gelenekler gelişir ve hatta türler büyük bir değişimin acısını çekerler. Kesin olarak, Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cézanne, Debussy, Freud ve Einstein tarafından oluşturulan güçlü kültürel varsayımlar hâlâ Batı düşüncesine hâkimdir. Elbette, bu varsayımlar yeniden değerlendirilmiştir, bir kez değil, birçok kez, -ayrıca tarih tekerrür edecektir, sonsuza dek aynı şekilde. Bu bakış açısına göre, postmodernizm önemli bir revizyon olarak görünebilir, şayet yirminci yüzyılın Batı toplumlarının özgün bir épistéməsi değilse.

Burada karmaşık biçimde bir araya getirilen bazı isimler, postmodernizmi anıştırmaya yarayabilir ya da en azından onun varsayımlarının çeşitliliğini öne sürerler: Jacques Derri-da, Jean-François Lyotard (felsefe), Michel Foucault, Hayden White (tarih), Jacques Lacan, Gilles Deleuze, R. D. Laing, Norman O. Brown (psikanaliz), Herbert Marcuse, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas (politik felsefe), Thomas Kuhn, Paul Feyerabend (bilim felsefesi), Roland Barthes, Julia Kristeva, Wolfgang Iser, "Yale Eleştirmenleri" (edebiyat teorisi), Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Merdith Monk (dans), John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez (müzik), Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Joseph Beuys (resim), Robert Venturi, Charles Jenks, Brent Bolin (mimari) ve Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jorge Louis Borges, Max Bense ve Vladimir Nabokov'dan Harold Pinter'a, B. S. Johnson'a, Rayner Heppenstall'a, Christine Brooke-Rose'a, Helmut Heisenbüttel'e, Jürgen Becker'e, Peter Handke'ye, Thomas Bernhard'a, Ernst Jandl'e, Gabriel Garcia Márquez'e, Julio Cortázar'a, Allain Robbe-Grillet'ye, Michel Butor'ya, Maurice Roche'ye,

Philippe Sollers'e, ve Amerika'da John Barth'a, William Burroughs'a, Thomas Pynchon'a, Donald Barthelme'e, Walter Abish'e, John Ashbery'e, David Antin'e, Sam Shepard'a ve Robert Wilson'a kadar pek çok yazar. Yine de onlar, birtakım ilişkili kültürel eğilimleri, değerler grubunu, usul ve davranış dağarcığını anımsatabilir. Bunlar, postmodernizm dediğimiz şeylerdir.

Neden bu terim? Federico de Onis'in, *postmodernismo* kelimesini, 1934'te Madrid'de basılan *Antologia de la poesia española e hispanoamericana*'da (1882-1932) kullandığını ve Dudley Fitts'in onu bir kez daha, 1942'de *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*'de kullandığını bilsek de kelimenin kökeni belli değildir.¹ Böylece her ikisi de, yirminci yüzyılın başlarına dönerek zaten ona içsel olan modernizme küçük bir reaksiyon gösterirler. Terim aynı zamanda, Arnold Tonybee'nin *A Study of History* eserinde, D.C. Somervell'in 1947'deki ilk cildinin özeti kadar erken bir tarihte görünür. Tonybee'ye göre, Post-Modernizm, Batı medeniyetinde, 1875'lerde başlayan, bizim henüz fark etmeye başladığımız yeni bir tarihsel döngü tayin etmiştir. Bir süre sonra, elliler boyunca, Charles Olson sıklıkla postmodernizmden, detaylı bir tanımla değil, şiddetle ilerleyen bir şey olarak bahseder.

Fakat kâhinler ve şairler, az sayıda edebiyatla ilgilenen bilim adamının muktedir olduğu, zamanın geniş anlamıyla eğlenirler. 1959 ve 1960'ta, Irwing Howe ve Harry Levin, postmodernizmden, büyük modernist hareketten ayrılan bir parça olarak kederle söz ederler.² Diğerleri arasında, bu terim, Leslie Fiedler ve benim için, altmışlarda vakitsiz bir onama ve hatta bir gösteriş dokunuşu olarak kullanmak amacıyla aynen kalır.³ Fiedler, yüksek modernist geleneğin elitizmiyle popüler kültür namına mücadele etmek için onu aklında tutar. Bu, sessizliğin edebî geleneğinin parçası olan kendini parçalama dürtüsünü keşfetmek istedim. Pop ve sessizlik ya da kitle

kültürü ve yapıçözüm ya da Superman ve Godot -ya da daha sonra tartışacağım gibi içkinlik ve belirsizlik- bunların hepsi postmodern evrenin görünüşleri olabilir. Fakat bunların hepsi daha sabırlı bir analiz, daha uzun bir tarih için beklemeliler.

Ama edebiyat terimleri tarihi, yalnızca dilin mantıksız dehasına hizmet eder. Postmodernizm sorununun kendisine, akademik hayatın psikopolitiğini, şayet psikopatoloji değilse, kabul ederek daha da yaklaşıyoruz. Şunu kabul etmeliyiz: Terimlendirmede bir güç istemi vardır, insanlar ve metinlerde olduğu gibi. Yeni bir kavram, kendi taraftarlarına dilde bir yer açar. Ciddi bir sistem kavramı, entelektüel hayal gücünün “kötü” bir şiiridir. Kitapların mücadelesi, aynı zamanda ölüme karşı ontik bir mücadeledir. Bu belki de Max Planck’ın bir kişinin bir başkasının düşmanını asla idare edemeyeceğine olan inancının sebebidir -teorik fizikte bile!- bir kimse sadece onlardan sağ kurtulmaya çalışır. William James, bu süreci, daha az korkunç terimlerle tasvir etmiştir: Yenilikler ilk önce saçmalık olarak görülerek reddedilir, sonra açıkça ifade edilir, sonra ise daha önceki rakipleriyle, onların kendi keşifleriymiş gibi uygun hale getirilir.

(Antik) modernlere karşı postmodernler lehinde taraf tuttuğumu kastetmiyorum. Çılgın bir entelektüel moda devri içinde, değerlerin içi son derece umursamaz biçimde boşaltılabilir ve yarın, kolaylıkla bugünü ya da önceki yılı satın alabilir. Ne de bu yalnızca bir moda meselesidir; takip etme anlamında, korkudan daha az umut paylaşan bazı kültürel zorunlulukları ifade edebilir. Bu bize daha çok şunu hatırlatır: Lionel Trilling’in isim verdiği en düşünceli eserlerinden *Beyond Culture*’ı (1965); Kenneth Boulding, “post-uygarlığı” tartıştığı *The Meaning of the 20th Century*’yi (1964) ve George Steiner makalesini alt başlıklara ayırabilirdi, *In Bluebeard’s Castle*’daki (1971), “Notes Toward the Definition of Postculture”ı. Onlardan önce, Roderick Seidenberg *Post-Historic Man*’ini, tam

olarak yüzyılın ortalarında yayımlandı; ve son dönemlerde kendim bizzat, *The Right Promethean Fire*'da (1980) posthumanist çağın ilerleyişi üzerine kafa yordum. Daniel Bell'in ortaya koyduğu gibi: "Eskiden en muhteşem edebî tamamlayıcı ötesinde kelimesiydi... Fakat biz bu ötesinden bıkmış görünüyoruz ve bugün sosyolojik tamamlayıcı *posttur*..."⁴

Benim buradaki dikkat noktam ikilidir: Postmodernizm sorgulamasında, entelektüel güç istenci ve karşı-güç istenci bulunur, aklın emperyal arzusu, fakat bu istenç ve arzunun kendileri tarihsel birbirini takip etme anında buluşurlar, tam olarak değer kaybetmezlerse. Postmodernizmin alımlanması ya da reddedilmesi, böylece, akademik hayatın psikopolitiğine bağlı kalır -insanların çeşitli eğilimleri ve üniversitelerimizdeki güçlerini, önemli ihtilaflar ve kişisel uyumsuzluklar, rastgele dâhil edilmiş ya da dışarıda bırakılmış sınırlar- genel olarak kültürün zorunluluklarından daha az değildir. Bu daha ziyade, yansıtmanın başından beri bizden bekler gibi görüldüğü şeydir.

Fakat yansıtma, aynı zamanda hem postmodernizmi gizleyen hem de onu inşa eden bir dizi kavramsal problemi işaret etmemizi de bekler. Bunlardan onunu en basitinden başlayıp en zoruna doğru ilerleyerek tasnif etmeye çalışacağım.

1. Postmodernizm sözcüğü tuhaf ve çirkin bir çağrışım yapmakla kalmaz; modernizmin kendisinin aşmayı ya da bastırmayı istediği şeyleri de akla getirir. Dolayısıyla bu terim kendi düşmanını içinde taşır, romantizm ve klasisizmde olan, barok ve rokokoda olmayan şekilde. Dahası o, geçici doğrusalılığı belirtir ve geç kalmışlığı, hatta hiçbir postmodernistin kabul etmeyeceği dekadans ifade eder. Fakat bu ilginç çağa nasıl daha iyi bir isim verebiliriz? Atomik, Uzay ya da Televizyon çağı? Bu teknolojik etiketler teorik tanımdan yoksundur. Ya da ona, yarı tuhaf bir biçimde önerdiğim gibi, Belirsizliklik Çağı (Belirsizlik + İçkinlik) diyebilir miyiz?⁵ Ya da yine

de en iyisi, biz sadece yaşayalım ve diğerlerinin bunu nasıl istiyorlarsa öyle isimlendirmelerine müsaade mi edelim?

2. Tıpkı diğer kategorik terimler gibi -buna postyapısalcılık, modernizm ya da romantizm deyin- postmodernizm belirli bir *semantik* istikrarsızlıktan muzdariptir: Yani bilim adamları arasında onun anlamına dair açık bir fikir birliği yoktur. Genel zorluk, iki faktörden oluşur: (a) postmodernizmin göreceli gençliği, esasen atılğan yeni yetmeliği ve (b) onun daha güncel terimlerle olan semantik benzerliği, onlar da aynı biçimde istikrarsız. Bu yüzden bazı eleştirmenlerin postmodernizm dedikleri şeye, diğerlerinin avangardizm ya da neo-avangardizm demeleri, hatta diğerlerinin aynı fenomeni basitçe modernizm olarak nitelendirmeleri. Bu durum, heyecanlı tartışmalara doğru ilerleyebilir.⁶

3. Bununla alakalı bir zorluk birçok edebî kavramın *tarih- sel* istikrarsızlığıyla, onların değişime olan açıklığıyla ilişkilidir. Böylesi kötü bir suça göz yumma çağında, kim romantizmin Coleridge, Pater, Lovejoy, Abrams, Peckham ve Bloom tarafından neredeyse aynı şekilde algılandığını iddia etmeye cesaret edebilecekti? Postmodernizmin, hatta modernizmin, zamanla gerilemeye ve kaymaya başladığına dair, onlar arasında herhangi belirli bir ayrım yapmanın tehlikeli olacağını işaret eden bazı kanıtlar bulunmaktadır.⁷ Fakat belki de bu fenomen, astronomide Hubble'ın "Kızıla Kayma"sı gibi, bir gün edebî kavramların tarihsel hızlarını ölçmeye yarayabilir.

4. Modernizm ve postmodernizm Bir Demir Perde ya da Çin Seddi ile birbirinden ayrılmamıştır; çünkü tarih bir palimpsesttir ve kültür de geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman arasında geçirgendir. Hepimizin, bir zamanlar, biraz Viktoryalı, biraz Modern ve biraz da Postmodern olduğundan şüphe duyuyorum. Ve bir yazar, kendi yaşam süresi boyunca, kolaylıkla hem modernist hem de postmodernist bir eser yazabilir. (Joyce'un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* ile

Finnegan Uyanması'nı karşılaştırsın.) Daha genel olarak, belirli bir hikâye özeti düzeyinde, modernizmin kendisi, doğruca romantizme benzetilebilir, romantizm aydınlanmayla ilişkilidir, aydınlanma rönesansla ve daha gerisiyle, Olduvai Gorge'yle değilse, kesinlikle antik Yunan'la ilişkilidir.

5. Bu şu anlama gelir, bir “dönem”, henüz açıkladığım gibi, hem süreklilik hem de süreksizlik anlamında algılanabilir, bu iki bakış açısı tümleyici ve kısımidir. Apolloncu bakış açısı, geniş ve soyuttur, yalnızca tarihsel bağlantılarla ayırt eder; Dionizyak duygu, neredeyse anlayışsız olsa da duyumsaldır, yalnızca bölücü âna dokunur. Bu yüzden postmodernizm, bu iki tanrıya defaten yalvararak çift yönlü bir bakış açısıyla ilgilidir. Benzerlik ve farklılık, birlik ve parçalanma, aynı soydan gelme ve isyan, şayet tarihle uğraşıyorsak bunların hepsi onurlandırılmalıdır, değişim, hem mekânsal, akılsal bir yapı olarak hem de geçici, fiziksel bir süreç olarak, her ikisi de hem şablon hem de eşsiz olaylar olarak kavranmalıdır (algılamak, anlamak).

6. Bu nedenle bir “dönem” yalnızca bir dönem değildir; daha ziyade, hem diakronik hem de senkronik bir yapıdır. Postmodernizm, yine modernizm ve romantizm gibi, istisnasızdır; o, *hem* tarihsel *hem de* teorik bir tanım gerektirir. Biz, Virginia Woolf'un “1910 Aralığında ya da o civarlarda” başladığını iddia ettiği modernizm için küstahça yaptığı gibi, postmodernizm için ciddi bir “açılış” tarihi iddiasında bulunmayacağız - bazen kederli bir şekilde postmodernizmin “1939 Eylülünde ya da o civarlarda” başladığını hayal etsek de. Bu yüzden biz, sürekli olarak postmodernizmin “öncülleri”ni keşfediyoruz - Sterne'de, Sade'da, Blake'te, Lautréamont'da, Rimbaud'da, Jarry'de, Tzara'da, Hoffmannsthal'de, Gertrude Stein'da, sonra Joyce'ta, sonra Pound'da, Ducamp'da, Artaud'da, Roussel'de, Bataille'da, Broch'ta, Queneau'da ve Kafka'da. Esasen bunun kastettiği şey, zihnimizde bir postmodernizm modeli yarattığımız ve çeşitli yazarların alakalarını ve bu modelde farklı anları “yeniden

keşfetmeyi” sürdürdük. Yani biz, atalarımızı yeniden keşfettik - ve bunu her zaman yapacağız. Sonuç olarak, “eski” yazarlar postmodern olabilir -Kafka, Beckett, Borges, Nabokov, Gombrowicz- “genç” yazarların öyle olmasına gerek olmasa da - Styron, Updike, Capote, Irving, Doctorov, Gardner.

7. Gördüğümüz gibi, postmodernizmin herhangi bir tanımı, süreklilik ve süreksizlik, diakroni ve senkroniyi kapsayan dört katlı bir bakış açısı beklentisindedir. Fakat kavramın tanımı aynı zamanda diyalektik bir bakış açısı da gerektirir; özellikleri tanımlamak her zaman karşıttır ve tarihsel gerçekliğin bu eğilimini görmezden gelmek tek bir bakış açısına ve Newton’un uykusuna gömülmeştir. Özellikleri tanımlamak diyalektik ve aynı zamanda çokludur; yalnızca bir özelliği postmodern anlayışın mutlak kriteri olarak seçmek, tüm diğer yazarları geçmiş zaman haline getirmek anlamına gelir.⁸ Bu nedenle sadece -benim bazen yaptığım gibi- postmodernizmin anti-formal, anarşik ya da belirleyici varsayımlarına yaslanmamalıyız; yine de, o, esasen, ve bozma odaklı fanatik iradesine rağmen, aynı zamanda “bütünleştirici hassasiyet”i (Sontag) keşfetme ve “sınırı geçme ve arayı kapatma” (Fiedler) ve benim önerdiğim gibi, söylemin içkinliğini, genişletilmiş noetik bir müdahale, “aklın neo-gnostik bir dolaysızlığı”na erişme ihtiyacını bünyesinde bulundurur.⁹

8. Tüm bunlar, aynı zamanda edebiyat tarihinin belirli bir değişim endişesi olarak algıladığı çağlara bölme probleminin kendisinden öncesine götürür. Aslında, postmodernizm kavramı bazı yenilik, yenileşme, yenileme ya da basitçe değişim teorilerine işaret eder. Ama hangisi? Heraklitosçu mu? Vicocu mu? Darwinci mi? Marksist mi? Freudcu mu?, Kuhncu mu? Derridacı mı? Eklektik mi?¹⁰ Ya da “değişim teorisi”nin kendisi, zamanın belirsizliklerine karşı hoşgörüsüz olan ideologlara uygun bir oksimoron mudur? Öyleyse postmodernizm -en azından şu an için- kavramsallaştırılamamış, bir çeşit edebî-ta-

rihsel “farklılık” ya da “işaret” olarak kalmalı mıdır?¹¹

9. Postmodernizm daha geniş bir problem halinde genişleyebilir: O, yalnızca sanatsal bir eğilim ya da dahası sosyal bir fenomen, belki de Batı hümanizminin bir mutasyonu mudur? Öyleyse, bu fenomenin çeşitli yönleri -psikolojik, felsefi, ekonomik, politik- nasıl birleşir ya da ayrılır? Kısacası, edebiyattaki postmodernizmi, benim tartışmakta olduğum edebî eğilimin tek bir elitist çabası olarak postmodern toplumun, Toynbeeci bir postmodernitenin ya da ilerideki Foucaultcu épistéménin çizgiselliğini anlamaya yönelik bir atılım yapmaksızın anlayabilir miyiz?¹²

10. Sonunda, en azından rahatsız edici olmasa da, postmodernizm, her ne kadar bambaşka olsalar da aksi takdirde saygı duyacağımız yazarları değerlendirmek, her ne kadar uyumsuz olsalar da bir şekilde kabul ettiğimiz trendleri övmek üzere sinsice kullanılan saygı uyandırıcı bir terim midir? Ya da aksine, utanç ve azarlama terimi midir? Kısacası postmodernizm, edebî düşüncenin normatif ya da değerlendirici bir kategorisi olduğu gibi tanımlayıcı mıdır? Ya da, Charles Altieri’nin belirttiği gibi, felsefedeki, asla tam olarak esas terddütlerini yok etmeyen “özünde itiraz edilen kavramlar”a mı aittir?¹³

Şüphesiz, diğer kavramsal problemler, postmodernizm meselesinde pusuda beklerler. Bu gibi problemler, her şeye rağmen, nihayetinde, entelektüel imgeleme, varlığımızı kendimize karşı ortaya çıkaran noetik yapılarıdaki tarihsel varlığımızı anlama arzusuna ket vuramazlar. Bu yüzden, Sade’dan Beckett’e, önceden tasarlanmış gibi görünen bir sessizlik edebiyatı şeması önerisine ilerliyorum ve bunu, geçici olarak, son yüzyıllardaki sanatsal değişimin üç biçimini ayırarak yapıyorum. Bunlara, avangard, modern ve postmodern diyorum, her ne kadar tüm bu üçünün, Baudelaire’den beri, “kendi uygulayıcılarının inançlarına bakmaksızın bir sanat oluşturan, öncülerden öncülere uzanan sıçramalardan ve yalnızca toplumsal kurumlarda değil,

aynı zamanda insanın kendisinde bütünsel bir renovasyonu amaçlayan kitlesel politik hareketlerden” oluşan “yeniliğin geleceği”ni yaratma noktasında birleştiğini fark etsem de.¹⁴

Avangarda kadar, yüzyılımızın erken dönemlerini salıyan, ‘Patafizik, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Süprematizm, Yapısalcılık, Merzizm, de Stijl’in dâhil olduğu akımları kastediyorum - bazılarını bu eserde henüz tartıştım. Anarşik olan bu akımlar, sanatlarıyla, manifestolarıyla, tuhaflıklarıyla burjuvaziye saldırırlar. Fakat onların aktivizmi, içe doğru da dönebilir, intihara meyilli hale gelebilir - tıpkı Rudolf Schwartzkogler’e, daha sonra bazı postmodernistlere olduğu gibi. Bir zamanlar heves ve marifet gösterisiyle doluyken şimdi bu akımların hepsi, yalnızca, hemen şimdi kısa süreli ve örnek gösterilen kendi hikâyelerini geride bırakarak yok oldu. Fakat Modernizm, daha sabit, kendi halinde ve papaz sınıfına aittir, tıpkı kendisinden türediği Fransız Sembolizmi gibi; hatta onun tecrübeleri dahi Olimpos Dağı’ndaki tanrılara ait gözüktür. Valéry, Proust, ve Gide, daha önce Joyce, Yeats ve Lawrence, Rilke, Mann ve Musil, daha önce Pound, Eliot ve Faulkner gibi “bireysel yetenekler”ce kurallaştırılır, Delmore Schwartz’ın *Shenandoah*’ta şarkı söylemesine neden olan yüksek bir otorite emreder: “Büyük adamların nerede olduğunu düşünmemize izin verin / kim, o çocuk okuyabildiğinde onu takıntı haline getirecek...” Fakat modernizmin çoğunluğu papaz sınıfına ait, varsayımsal ve formalist görünse de postmodernizm bize bunun zıttıyla, oyunculukla, bağlaşıklıkla ve yapısökücülükle darbesini vurur. Bununla o bize, avangardın saygısız ruhunu anımsatır ve böylelikle bazen neo-avangardın etiketini taşır. Fakat postmodernizm, McLuhancı anlamda, eski öncülerinden daha “havalı”dır - daha havalı, daha az hizipçi, ve popa karşı kendisinin bir parçası olduğu elektronik topluma karşı çok daha az tiksindirici ve kitsch’e karşı daha ılımlıdır.

Postmodernizmi daha fazla ayırabilir miyiz? Muhtemelen

modernizmden ayrılan bazı şematik farklılıklar bir başlangıç sağlayacaktır:



Modernizm

Romantizm/Sembolizm

Biçim (birleşik, kapalı)

Amaç

Tasarım

Hiyerarşi

Egemenlik/Logos

Sanat nesnesi/Tamamlanmış yapıt

Uzaklık

Yaratım/Bütünleştirme

Sentez

Mevcut olma

Toplama

Tür/sınır

Paradigma

Hipotaksi

Metafor

Seçme

Kök/Derinlik

Yorumlama/okuma

Gösterilen

Okunabilirlik (Okura göre)

Anlatı/Büyük Tarih

Ana kod

Belirti

Jenital/fallik

Postmodernizm

'Patafizik/Dadaizm

Karşı biçim (ayrışık, açık)

Oyun

Şans

Anarşi

Tükeniş/Sessizlik

Süreç/Performans/Olay

Katılım

Yok etme/Yapı çözme

Antitez

Mevcut Olmama

Dağıtma

Metin/Metinlerarası

Sentegma

Parataksi

Metonimi

Birleştirme

Köksap/Yüzey

Yoruma karşı/Farklı okuma

Gösteren

Yazılabilirlik (yazara göre)

Karşı-anlatı/ Küçük Tarih

Kişisel lehçe

Arzu

Polimorf/Androjen

Paranoya	Şizofreni
Köken/neden	Farklılık-Farklılaşım/İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

Yukarıdaki tablo birçok alandaki düşüncelerden faydalanır -retorik, dilbilim, edebiyat teorisi, felsefe, antropoloji, psikanaliz, siyaset bilimi, hatta teoloji - ve türlü türlü akımlara, gruplara ve bakış açılarına göre hizalanmış birçok yazardan -Avrupalı ve Amerikalı- yararlanır. Fakat bu tabloda görülen dikotomiler tehlikeli ve tartışmalı halde kalır. Değişen, öteleyen hatta çöken farklılıklar için; herhangi bir dikey sütundaki kavramlar tamamen eşdeğer değildir ve alt üst etmeler ile istisnalar hem modernizmde hem de postmodernizmde çok sayıda bulunur. Yine de, bu yönleri postmodern eğilime, belirsizlik eğilimine işaret eden sağ sütunda gösterdim ve böylece onun tarihsel ve teorik tanımına yaklaşabiliriz.

Bununla birlikte, bu yeni kelimeyi açıklamanın zamanı geldi: “belirsizlikçilik.” Bu kelimeyi, postmodernizmdeki iki merkez, temel eğilimi belirlemek üzere kullandım: Birisi belirsizlik, diğeri içkinlik. Bu iki eğilim diyalektik değildir; tam olarak zıt olmadıklarından bir senteze de varmazlar. Her biri kendi zıtlıklarını içerir ve diğerrinin bileşenlerini anırtır. Onların karşılıklı etkileşimi postmodernizmi işgal eden ikili bir devinimi önerir. Bir başka yerde bu başlığı uzun uzadıya tartıştığım için, burada ondan kısaca bahsedebilirim.¹⁵

Belirsizlikle, hatta daha iyisi *belirsizliklerle*, bu çeşitli kavramları tasvir etmeye yarayan karmaşık bir göndergeyi kastediyorum: belirsizlik, süreksizlik, heterodoksi, çoğulculuk, rastgelelik, sapkınlık, deformasyon. Sadece sonuncusu bir düzine güncel parçalama terimini kapsar: yok etme, dağılma, bozma, merkezsizleşme, yerinden etme, farklılık, süreksizlik, ayrılma,

yok olma, çözülme, tanımsızlık, gizemden arındırma, bütünlüğünü bozma, gayrimeşrulaştırma - ironi, parçalanma, sessizlik retorikğine işaret eden daha teknik terimler şöyle dursun.

Tüm bu işaretler, parçalanmaya doğru engin bir arzu duyar, siyasal yapı, bilişsel yapı, erotik yapı, bireysel tını etkileyen - Batıdaki söylem alanlarının tamamını. Yalnızca edebiyatta, yazara, okura, okumaya, yazmaya, kitaba, türe, eleştirel teoriye ve edebiyatın kendisine dair düşüncelerimizin hepsi bir anda tartışmaya açık hale gelir. Ve eleştiride? Roland Barthes, edebiyattan “kayıp”, “sapkınlık”, “çözülme” olarak bahseder; Wolfgang Iser, metinsel “boşluklar” a dayanan bir okuma teorisi geliştirir -yani, edebiyat- “radikal olarak mantığı askıya alan ve ima yollu sapmaların baş döndürücü imkânlarına açılan” bir güç olarak ve Geoffrey Hartman “çağdaş eleştirinin belirsizliğin yorumbilimini amaçladığını” ileri sürer.¹⁶

Böyle belirsiz kırılmalar muazzam dağılmalara yol açar. Bu nedenle postmodernizmin ikinci önemli eğilimine, içkinlikler adını veriyorum, aklın kapasitesini kendisini sembollerde genelleştirmesi için belirlemek üzere dinî bir çağrışımı olmaksızın kullandığım bu terim, doğaya giderek daha fazla müdahale eden, kendi soyutlamalarına göre hareket eden ve giderek, acil-en, kendi çevresi haline gelir. Bu noetik eğilim, hepsi insan varlığının dil hayvanı, *homo pictor* ya da *homo significans* olarak ortaya çıkmasından türeyen, kendini ve kararlı bir şekilde kendi evrenini, kendi yaptıkları sembollerle belirleyen gnostik varlıklar, dağıtım, yayılım, itki, karşılıklı oyun, iletişim, bağımlılık gibi birtakım kavramları çağrıştıracaktır. “... bu, bu düzenlemenin hepsinin devrilme ile alakalı olduğunun ve yok olma sürecindeki insanın dil varlığı olarak ufkumuzda daha da parlak bir şekilde parlamaya devam ettiğinin işareti” değil midir? Bu, Foucault’nun çok bilinen sorusudur.¹⁷ Bu sırada, kamusal dünya, harmanlanmış gerçek ve kurmaca olarak çözülür, tarih, medya tarafından bir olay olarak gerçeklikten çıkarılır,

bilim, kendi modellerini ulaşılabilen tek gerçeklik olarak alır, sibernetik, yapay zekâ muammasıyla yüz yüze gelir ve teknoloji, algılarımızı geri çekilen evrenin kıyısına ya da maddenin hayat gibi gözükken çatlaklarının içine yansıtır.¹⁸ Her yerde -hatta Lacan'ın "bilgili bilinçdışı"nda uzaydaki bir kara delikten daha yoğundur- rastladığımız bu içkinliğe Dil deriz, tüm edebî belirsizlikleri, epistemik muammaları ve politik oyalamalarıyla.¹⁹

Şüphesiz, bu eğilimler, yani, İngiltere'de postyapısalcılık akımının yönünü tersine çeviren postmodernizm teriminin henüz kullanılmaya başlandığı Amerika ya da Fransa'dan daha az yaygındır.²⁰ Fakat gerçek, en gelişmiş ülkelerde şöyle kalır: Sanatsal, felsefi ve sosyal fenomen olarak postmodernizm, açık, oyunbaz, istek bildiren, koşullu (yapıda ve mekânda olduğu gibi zamanda da açık), ayırıcı, belirsiz formlara, ironilerin ve bölünmelerin söylemine, yokluğun ve kırılmaların "beyaz ideoloji"sine, kırımın arzusuna, karmaşanın büyümesine, sessizliklerin ifadesine döner. Postmodernizm, tüm bunlara yönelir fakat kolayca yayılan prosedürlere yönelen farklı bir akıma, zıt değilse, her yerde bulunan etkileşimlere, içkin kodlara, medyaya ve dile işaret eder. Bu nedenle bizim dünyamız, gezegen olma, insanüstü olma süreçlerinde yakalanmış görünür, hatta tıpkı cemaatlere, kabilelere, her çeşit gruba bölünüşünde de durum aynıdır. Aynı zamanda terörizm ve totalitaryanizm, klikleşme ve ekümenlik bir diğerini çağırır ve otoriteler, otorite için yeni zeminler arayan toplumlar gibi kendilerini bozarlar. Bir kimse pekâlâ şunu merak edebilir: Bazı belirleyici tarihsel mutasyonlar -sanat ve bilimi, yüksek ve düşük kültürü, erkek ve kadın ilkelerini, parçaları ve bütünleri kapsayan, pre-Sokratiklerin söylediği gibi Biri ve Çoğunluğu kapsayan- aramızda mıdır? Ya da Orpheus'un parçalanışı, yalnızca aklın inşa etme ihtiyacını, fakat hayatın değişebilirliğinin yapısını ve insanın ölümlülüğünü mü kanıtlar?

Ve bu yapının gerisinde, ötesinde, içinde hangi yapı yer alır?

NOTLAR

(Bu çalışmada, şiirler hariç tüm alıntıları İngilizce olarak yeniden yorumladım. Orijinalleri aşağıdaki notlarda bulunabilir.)

İkinci Baskıya Önsöz

1. Postmodernizmin bazı güncel bakış açıları için, şunlara bakınız: *Amerikastudien* cilt 22, no. 1 (1977); Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang, 1975); Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism* (New York: Basic Books, 1976); Christopher Butler, *After the Wake* (New York: Oxford University Press, 1980); John Cage, *For the Birds* (Boston: Marion Boyars, 1981); Matei Calinescu, *Faces of Modernity* (Bloomington: Indiana University Press, 1977) ve “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Postmodernism: From Negation to Dialogue,” *Perspectives on the Avant-Garde*, ed. Rudolf Kuenzli and Stephen Foster (Iowa City: University of Iowa Press, forthcoming); Douglas Davis, *Artculture: Essays on the Post-Modern* (New York: Harper & Row, 1977); Raymond Federman, ed., *Surfiction* (Chicago: Swallow Press, 1975); Paul Feyerabend, *Against Method* (London: NLB, 1975); Harry R. Garvin, ed., *Romanticism, Modernism, Postmodernism* (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1980); Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven: Yale University Press, 1980) ve *Saving the Text* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981); Ihab Hassan, *Paracriticisms* (Urbana: University of Illinois Press, 1975) ve *The Right Promethean Fire* (Urbana: University of Illinois Press, 1980); Ihab Hassan ve Sally Hassan, eds., *Innovation/Renova-*

- tion (Madison: University of Wisconsin Press, forthcoming); Andreas Huyssen, "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s," *New German Critique*, no. 22 (Kış1981); Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977); Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979); Jerome Mazzaro, *Postmodern American Poetry* (Urbana: University of Illinois Press, 1980); Octavio Paz, *Children of the Mire* (Cambridge: Harvard University Press, 1974); Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy* (Princeton: Princeton University Press, 1981); Richard Poirier, *The Performing Self* (New York: Oxford University Press, 1971); Ilya Prigogine ve Isabelle Stengers, *La Nouvelle alliance* (Paris: Éditions Gallimard, 1979); Charles Russell, ed., *The Avant-Garde Today* (Urbana: University of Illinois Press, 1981); Michel Serres, *Le Passage du Nord-Ouest* (Paris: Éditions de Minuit, 1980); George Steiner, *In Bluebeard's Castle* (New Haven: Yale University Press, 1971); Hayden White, *Tropics of Discourse* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978).
2. Ünlü eleştirmenlerin dahi halen, onun ve benim söylemlerim arasındaki "zıtlığı" zevkle seyrederek edebî anlamda "sessizlik" terimini açıklamakta ısrarcı olmaları umut kırıcıdır. Merak ediyorum onlar, bu kitabın, sessizliği bir mecaz olarak vurguladığım ∞, 8, i2f sayfalarına kadar okudular mı?
 3. Virginia Woolf, *The Common Reader: Second Series* (London: Hogarth Press, 1953), s. 8.
 4. Octavio Paz, *Children of the Mire* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), s- i59f-
 5. *age.*, s. 160.
 6. Benim Fransız teorisine karşı daha önce duyduğum hayranlık ve sonradan ortaya çıkan kararsızlığım iki makalede ortaya koyulmuştur "Beyond a Theory of Literature: Intimations of Apocalypse?" *Comparative Literature Studies*'te, cilt 1, no. 4 (Güz 1964), *Comparative Literature: Matter and Method*'da yeniden basılan, cd. Alfred Owen Aldridge (Urbana: University of Illinois Press, 1969); ve "The re-Vision

of Literature,” *New Literary History*, cilt 8, no. 1 (Güz 1976), *The Right Promethean Fire*’da yeniden gözden geçirilip yayımlandı.

7. Bazı Amerikalı eleştirmenler tam olarak böyle yapma eğilimindedirler. Örneğin şuraya bakabilirsiniz, M. H. Abrams’ın *Natural Supernaturalism*, “Tradition and Difference,” *Diacritics*, cilt 2, no. 4 (Kış 1972) üzerine J. Hillis Miller’ın bireysel fakat yapışökümcü okuması ve Edward Said’in Orpheus’un Parçalanışı’na dair daha taraflı eleştirisi, “Eclecticism and Orthodoxy in Criticism,” *Diacritics*, cilt 2, no. 1 (Bahar 1972), benim sert cevabımla devam eden, *Diacritics*, cilt 2, no. 3 (Güz 1972) ve onun cevabı, *Diacritics*, cilt 3, no. 1 (Bahar 1973). Miller ve Said, edebî ve teorik krizin ciddi bir şekilde farkında olsalar ve bu eleştiri anlayışlarını onu başka türlü yorumlayan yazarları eleştirmek için kullansalar da, her ikisi de son derece geleneksel biçimlerde, son derece geleneksel bir şekilde yazarak bitirir. Belki de bizim işimiz, cemiyetin kolektif süperegosu, söylem biçimlerinde yalnızca benzerlik beklentisindedir -dipnotlar, alıntılar, çizgisel ifadeler, MLA Biçimli Kâğıtlar- ya da muhtemelen söylem biçimlerinde yenilik en zorudur.
8. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1970), s. 162ff.
9. Lionel Trilling, *Beyond Culture* (New York: Viking Press, 1965), s. 30.
10. İkinci makalede, Trilling’in “modern edebiyatın enerjisi, bilinci ve aklının yanıtıcı iyiden türediğini” anladığını not ettim, ama o, bu “negatif aşkınlığı”, bizim bireysel tatminlerimizi ve son olarak insanlığımızı reddederek yansıtmayı sürdürür.
11. Paz tarafından alıntı yapılır, *Children of the Mire*, s. 76.

GİRİŞ: Yaysız Lir

1. Edmund Wilson, *Axel’s Castle* (New York: Charles Scribner’s Sons, (1953), s. 25.
2. *age.*, sayfalar: 262L
3. *age.*, s. 298.
4. José Ortega y Gasset, *The Modern Themes* (London: C. W. Daniel, 1931), s. 86.

5. J. Illillis Miller, *Poets of Reality* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965), s. 3.
6. Sigmund Freud, *Totem and Taboo* (New York: Vintage Books, 1946), s. 198.
7. Elizabeth Sewell, *The Orphic Voice* (New Haven: Yale University Press, 1960), sayfalar 5, 19.
8. Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, çev. C. F. MacIntyre (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960), s. 11.
9. Geoffrey Hartman, *The Unmediated Vision* (New Haven: Yale University Press, 1954), s. 155.
10. Bu konu hakkında *The Literature of Silence*'ta (New York: Alfred A. Knopf, 1967), 17-24. sayfalarda makul bir taslak ortaya koydum. Erich Heller'in daha bütünlüklü taslağına şuradan bakabilirsiniz, *The Artist's Journey into the Interior* (New York: Vintage Books, 1968), sayfalar 99-170. Profesör Heller'in başarılı çalışması, benim maalesef çok geç gördüğüm, temel motiflerinden birisini Hegel'in şu sözlerinden alır: "Şimdi ve gelecekte sanat, geçmişin bir unsuru olarak kalacak."
11. Elizabeth Sewell'in, *The Structure of Poetry* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1951)'e bakınız.
12. Örneğin, Marcel Raymond'ın, *From Baudelaire to Surrealism* (New York: Wittenbom, Schultz, Inc., 1950); Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism* (New York: New York University Press, (1965); Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve* (Marseille: Cahiers du Sud, 1937); Mario Praz, *The Romantic Agony*'ye (New York: Meridian Books, 1956) bakınız.
13. Robert Martin Adams, *Nil* (New York: Oxford University Press, 1966), s. 246.
14. George Steiner, *Language and Silence* (New York: Atheneum, 1967), s. 89.
15. "...chaque livre était fait pour reprendre tous les autres, les consumer, les réduire au silence et finalement venir s'installer à côté d'eux, hors d'eux, et au milieu d'eux (Sade et Mallarmé avec leurs livres, avec Le Livre, sont par définition l'Enfer des Bibliothèques.)" Michel Foucault,

- "Distance, aspect, origine," in *Théorie d'ensemble, tel quel* (Paris: Éditions du Seuil, 1968), sayfalar 17f.
16. Roger Shattuck, *The Banquet Years* (New York: Vintage Books, 1968), s. 358.
 17. George Steiner, "The Language Animal," *Encounter* (Ağustos 1969), sayfalar 13f.
 18. Jacques Rivière, "Questioning the Concept of Literature," *From the N.R.F'de*, ed. Justin O'Brien (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1958) sayfalar 40-46.
 19. Frank Kermode, "Modernisms," *Continuities*'te (New York: Random House, 1968).
 20. Martin Esslin, "New Form in the Theatre," *The Nation*, Nisan 22, 1961, s. 344.
 21. *Continuities*, s. 23.
 22. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), s. 61.
 23. *age.*, s. 226.
 24. *age.*, s. 110.
 25. *The Modern Tradition*'dan alıntılanmıştır, ed. Richard Ellmann ve Charles Feidelson (New York: Oxford University Press, 1965), s. 120.
 26. John Cage, *Silence* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967), sayfalar 109, 53, xii.
 27. John Cage, *A Year from Monday* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967), s. 10.
 28. *age.*, s. ix.
 29. *age.*, s. 29.
 30. Norman O. Brown, *Life Against Death* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959), sayfalar 68, 172.
 31. *age.*, s. 71.
 32. Norman O. Brown, *Love's Body* (New York: Random House, 1966), s. 110.
 33. *age.*, s. 160.
 34. *age.*, s. 190.

35. *age.*, s. 258.
36. *Language and Silence*, s. 24.
37. *age.*, s. x.
38. Susan Sontag, *Styles of Radical Will* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969), sayfalar. 4f.
39. *age.*, s. 23.
40. *The Orphic Voice*, s. 403.
41. Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto and Windus, 1952), s. 3.
42. *age.*, s. 38.
43. Sarah N. Lawall tarafından alıntılanmış ve çevrilmiştir, *Critics of Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), s. 244.
44. *age.*, sayfalar 230f.
45. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), sayfalar 237, 265.
46. *age.*, sayfalar 269, 304.
47. Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, çev. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill and Wang, 1968), s. 3.
48. *age.*, s. 39.
49. *age.*, s. 75.
50. *age.*, s. 88.
51. Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), s. 38.
52. *age.*, s. 72.
53. J. Hillis Miller tarafından alıntılanmıştır, "The Geneva School," *Critical Quarterly*, VIII, no. 4 (Kış 1966), s. 315f. Miller'ın kendisinin şunu söylediğini not edelim: "Yazmak yalnızca insan hilesinden kaçan bir eylem olsa da, aynı zamanda tüm edebiyat, buna uygun olarak bir oyundur. Kendi gizli sayfalarında, gerçekliğin karanlığını değil ama onun sözel imgesini barındırır." *Poets of Reality*, s. 38. Murray Krieger benim "ses-sizlik" anlayışımı Cenevre Okulu'yla ilişkilendirme noktasında daha ileri bir teşebbüste bulunur, "Mediation, Language, and Vision in the Reading of Literature"da *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969).

54. Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (London: J. M. Dent & Sons, 1948), s. 164.
55. Walter J. Ong, *The Presence of the Word* (New Haven and London: Yale University Press, 1967), s. 44, 91f.
56. Jerzy Peterkiewicz, *The Other Side of Silence* (London: Oxford University Press, 1970), s. 2.

1. BÖLÜM

SADE: Bilincin Hapishanesi

1. *The Marquis de Sade*, ed. Richard Seaver and Austryn Wainhouse (New York: Grove Press, 1965), s. xvi.
2. *age.*, s. 138f.
3. *age.*, s. 125.
4. Simone de Beauvoir, "Must We Burn Sade?" in *The Marquis de Sade*, ed. Paul Dinnage (New York: Grove Press, 1953), s. 25, 26.
5. Seaver and Wainhouse, *The Marquis de Sade*, s. 113.
6. *age.*, s. 157.
7. D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour*, 3 cilt (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961), cilt 1, s. 15.
8. *age.*, s. 28.
9. Dinnage, *The Marquis de Sade*, s. 93f.
10. Seaver and Wainhouse, *The Marquis de Sade*, s. 170.
11. *age.*, s. 173.
12. *age.*, s. 185.
13. *age.*, s. 220.
14. *age.*, s. 231.
15. *age.*, s. 252.
16. *age.*, s. 254.
17. *age.*, s. 359.
18. *age.*, s. 338.
19. *age.*, s. 272.
20. *age.*, s. 344.
21. *age.*, s. 455f.

22. *age.*, s. 460.
23. *age.*, s. 478.
24. *age.*, s. 520.
25. *age.*, s. 597-599.
26. *age.*, s. 589.
27. Steven Marcus, *The Other Victorians* (New York: Basic Books, s. 22.)
28. Daha önceki, karmakarışık versiyonu Dr. Iwan Bloch tarafından, "Eugen Dühren," adı altında Berlin'de 1904'te yayımlanmıştır. 1931-1935 yılları arasında üç cilt olarak yayımlanan Maurice Heine edisyonu ise genellikle bu eserin orijinali olarak düşünülür.
29. D. A. F. de Sade, *The 120 Days of Sodom*, 3 cilt, çev. Pierales-sandro Casavini (Paris: Olympia Press, 1962), cilt 1, sayfalar 112f.
30. *age.*, cilt. 1, s. 71.
31. *age.*, cilt 3, s. 222.
32. *age.*, cilt 2, s. 113.
33. *age.*, cilt. 2, s. 57.
34. *age.*, cilt 1, s. 55.
35. Georges Bataille, *Death and Sensuality* (New York: Walker and Co.,1962, s. 175.
36. Dinnage, *The Marquis de Sade*, s. 46.
37. Mario Praz, *The Romantic Agony* (New York: Meridian Books, 1956), s. 95-186.
38. For a discussion of the role of Thanatos in Gothic fiction, bk. Brigid Brophy, *Black Ship to Hell* (New York, 1962), s. 298-325.
39. *Death and Sensuality*, s. 188.
40. Dinnage, *The Marquis de Sade*, s. 43.
41. Seaver and Wainhouse, *The Marquis de Sade*, s. 246.
42. *The Other Victorians*, sayfalar 195f.
43. Susan Sontag, "The Pornographic Imagination," *Styles of Radical Will'de* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969).
44. *Black Ship to Hell*, s. 299.
45. Seaver and Wainhouse, *The Marquis de Sade*, s. 611.
46. *age.*, s. 60.

II. BÖLÜM

ARA BÖLÜM: 'Patafizikten Sürrealizme

1. Roger Shattuck, *The Banquet Years* (Garden City, New York: Doubleday-Anchor Books, 1961), s. 42.
2. André Breton, *Anthologie de humour noir* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966), s. 358f.
3. *The Banquet Years*, s. 188.
4. Alfred Jarry, *Le Surmâle*, in *Oeuvres complètes*, (Monte Carlo and Lausanne: Éditions du Livre, 1948), cilt 3, s. 203.
5. *The Banquet Years*, s. 241.
6. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, *Oeuvres complètes*, cilt 2, s. 217.
7. Alfred Jarry, "On the Futility of the 'Theatrical' in the Theatre," *Ubu Roi*, çev. Barbara Wright (Norfolk, Connecticut: New Directions, 1961), s. 181.
8. William Butler Yeats, *Autobiographies* (London: Macmillan, 1955), s. 349.
9. *Ubu Roi*, s. 164.
10. *age.*, s. 169.
11. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, s. 358.
12. Alfred Jarry, "Douze Arguments sur le théâtre," *Tout Ubu* (Paris: Librairie Général Française, Le Livre de Poche, 1962), s. 148.
13. "Questions of the Theatre," *Ubu Roi*, s. 174.
14. "Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines!" *Tout Ubu*, s. 269.
15. *age.*, s. 16.
16. "Song of Disembrainment," *Ubu Roi*, s. 170.
17. Guillaume Apollinaire, "The New Spirit and the Poets," *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*, çev. Roger Shattuck (New York: New Directions, 1950), s. 232.
18. "Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention De l'Ordre de l'Aventure." *Selected Writings*, s. 194.
19. Shattuck tarafından alıntılanmıştır, *The Banquet Years*, s. 268.

20. Apollinaire, "The New Spirit and the Poets," s. 237.
21. *Selected Writings*, s. 246.
22. "J'aime votre talent depuis longtemps et je l'aime d'autant plus que vous m'avez fait l'honneur de le diriger dans une voie où je vous précède mais ne vous dépasse point." *Guillaume Apollinaire*, ed. Michel Décaudin, *La Revue des lettres modernes*, sayi: 104-107 (1964), s. 7.
23. "il marque une époque. Les belles choses que nous allons pouvoir faire; -maintenant!" *age.*, s. 46.
24. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1965), s. 25.
25. *age.*, s. 33.
26. *age.*, s. 76.
27. *age.*, s. 89.
28. *age.*, s. 182.
29. *age.*, s. 191.

30. Dada est notre intensité: qui érige les baïonnettes sans conséquence la tête sumatrale du bébé allemand; Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles ...

Dada n'est pas folie, ni sagesse, ni ironie, regarde-moi, gentil bourgeois

...

Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre ...

Je nomme jem'enfoutisme l'état d'une vie où chacun garde ses propres conditions, en sachant toute fois respecter les autres individualités...

Liberté: dada dada dada, hurlement des douleurs crispées, entrelacement des grotesques, des inconséquences: la vie...

Ce que nous voulons maintenant c'est *la spontanéité*. Non parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose. Mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même ... nous représente...

La simplicité s'appelle dada...

Dada, après avoir de nouveau attiré l'attention du monde entier sur la *mort*, sur sa présence constante parmi nous, marche en détruisant...

Tristan Tzara, *Sept Manifestes dada* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962),

- s. 15,16, 26, 29, 35, 139, 142, 143.
31. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, s. 103.
32. *age.*, s. 215.
33. "... notre dégoût de la civilisation, du *cacosmos* organisé." "Dada c'est le germe du type humain nouveau." "Le mot Dada symbolise la relation la plus primitive avec la réalité environante..." Raoul Hausmann, *Courier dada* (Paris: Le Terrain Vague, 1958), s. 13, 21, 28.
34. "Dada était une révolte des non-croyants contre les incroyants." *age.*, s. 145.
35. "Le système DD vous fait libre: brisez tout, visages camards. Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez." Louis Aragon, *Les Aventures de Télémaque* (Paris: N.R.F., 1922), s. 36.
36. "Dada, lui, ne veut rien, rien, rien... Les Dadaïsts ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien... Akt. Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism* (New York University Press, 1965), s. 132
37. "Lâchez tout
Lâchez Dada
Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse
.....
Partez sur les routes."
André Breton, *Les Pas perdus* (Paris: N.R.F., 1924), s. 132.
38. Marcel Raymond tarafından alıntılanmıştır, *From Baudelaire to Surrealism* (New York: Wittenborn, Schultz, 1950), s. 270.
39. Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Scribner's, 1929), s. 191. Tzara'nın benzer bir ifadesini in René Lacote'da görebilirsiniz, *Tristan Tzara* (Paris: Pierre Seghers, 1952), s. 17f.
40. "Pour la première fois le Dadaïsme ne se pose plus d'une manière esthétique devant la vie." *Courier dada*, s. 28.
41. Akt. Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, s. 273.
42. *age.*, s. 282.
43. "...il appartient dans ses innombrables variations au spectateur. Pour son créateur, il est sans cause et sans théorie." Tzara, *Sept Manifestes*

dada, s. 25.

44. "La poupée rejetée par l'enfant ou le chiffon coloré sont des expressions plus nécessaire que celles d'un âme quelconque..." *Courier dada*, s. 38.
45. Pour faire un poème dadaïste Prenez un journal
Prenez des ciseaux
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème Découpez l'article.
Sept Manifestes dada, s. 64.
46. "Je ferme, j'ouvre, je crache. Attention! C'est le moment ici de vous dire que j'ai menti. S'il y a un système dans le manque de système —celui de mes proportions— je ne l'applique jamais. C'est-à-dire je mens." *age.*, sayfalar 49f.
47. Richter tarafından alıntılanmıştır, *Dada: Art and Anti-Art*, s. 42.
48. *age.*, s. 219.
49. *Courier dada*, s. 140.
50. "... l'art pour la diversité cosmique, pour la totalité, pour l'universel est innée dans celle-ci, la vie lente qui existe et dort même dans ce que d'habitude on nomme la mort." *Sept Manifestes dada*, s. 96.
51. Georges Hugnet, *L'Aventure dada: 1916-1922* (Paris: Galerie de l'Institut, 1957), s. 9.
52. Tristan Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* (Zurich: Collection Dada, 1916), n.s. Aynı zamanda Tristan Tzara, *Le Coeur à gaz'a bakabilirsiniz* (Paris: GLM, 1946), s. 31.
53. "Elle [la poésie] est elle-même une réalité... . Mais pour être valable, elle doit être inclusé dans une réalité plus large, celle du monde des vivants." Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre* (Paris: Nagel, 1947), s. 34.
54. "La strélitzie aux doigts, l'esprit même de l'humour remonte en marchant sur des oeufs le cours des années de la 'dernière' guerre, le corps bien de face et le visage de profil." *Anthologie*, s. 493.
55. Hausmann tarafından alıntılanmıştır, *Courier dada*, sayfalar. 72f.
56. *Dada*, s. 195.
57. André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Çev. Richard Seaver ve Helen

- R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969), s. 241.
58. Maurice Nadeau tarafından alıntılanmıştır, *The History of Surrealism* (New York: Macmillan, 1965), s. 103.
59. *age.*, s. 75.
60. *age.*, s. 111.
61. *Manifestoes of Surrealism*, s. 26.
62. Nadeau tarafından alıntılanmıştır, *The History of Surrealism*, s. 304f.
63. *Manifestoes of Surrealism*, s. 125-126.
64. "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement." André Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres*. (Paris: Éditions de la Revue Fontaine, 1945), n.p.
65. *Manifestoes of Surrealism*, s. 304.
66. *From Baudelaire to Surrealism*, s. 294.
67. *The History of Surrealism*, s. 223.
68. Nadeau tarafından alıntılanmıştır, *age.*, s. 315.
69. *Manifestoes of Surrealism*, s. 302.
70. William S. Rubin tarafından alıntılanmıştır, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: The Museum of Modern Art, 1968), s. 109-111.
71. Nadeau tarafından alıntılanmıştır, *The History of Surrealism*, s. 39.
72. *Manifestoes of Surrealism*, s. 162, 297.
73. Nadeau tarafından alıntılanmıştır, *The History of Surrealism*, s. 250.
74. *age.*, s. 274.
75. *age.*, s. 313.
76. "Je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant." André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1928), s. 20.
77. "A-t-on entendu chanter les oiseaux vers quatre heures de l'après-midi en avril? Ces oiseaux sont fous. C'est moi." André Breton and Paul Éluard, *L'Immaculée conception* (Paris: José Corti, 1930), s. 14.

78. "L'amour multiplie les problèmes. La liberté furieuse s'empare des amants plus dévoués l'un à l'autre que l'espace à la poitrine de l'air." *age.*, s. 106.
79. "Les yeux baissés, nous portons le fardeau du silence depuis toujours et pour toujours." *age.*, s. 78.
80. Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* Çev. Bernard Frechtman (New York: Harper and Row, 1965), s. 171f.
81. Anna Balakian, *The Literary Origins of Surrealism*, s. 18.
82. *The Banquet Years*, s. 331.

III.BÖLÜM

HEMINGWAY: Boşluğa Karşı Cesaret

1. Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (New York: Charles Scribner's, 1962), s. 30.
2. Philip Young, *Ernest Hemingway* (New York: Rinehart & Co., 1952), s. 136.
3. Carlos Baker, *Ernest Hemingway: A Life Story* (New York: Charles Scribner's, 1969), s. 38.
4. *age.*, s. 44f.
5. Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Charles Scribner's, 1929), s. 57.
6. Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (New York: Perma Books, 1954), s. 101.
7. Baker, *Hemingway: A Life Story*, s. 85.
8. *Green Hills of Africa*, s. 51.
9. Baker, *Hemingway: A Life Story*, s. 214.
10. *age.*, s. 372, 374f.
11. A. E. Hotchner, *Papa Hemingway* (New York: Random House, 1965), s. 303.
12. Baker, *Hemingway: A Life Story*, s. 382,
13. *age.*, s. 234.
14. *age.*, s. 267f.
15. Carlos Baker tarafından alıntılanmıştır, "Introduction," *Hemingway*

- and His Critics*, ed. Carlos Baker (New York: Hill & Wang, 1961), s. 7.
16. Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (New York: Charles Scribner's, 1960), s. 95.
 17. "An Interview With Ernest Hemingway," *Hemingway and His Critics*, s. 19.
 18. *age.*, s. 37.
 19. *A Moveable Feast*, s. 75.
 20. Harry Levin, "Observations on the Style of Ernest Hemingway," *Hemingway and His Critics*, s. 110.
 21. Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto & Windus, 1952), s. 53f.
 22. *A Moveable Feast*, s. 49.
 23. Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea* (New York: Charles Scribner's, 1952), s. 114.
 24. Ernest Hemingway, *The Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Random House, 1932), s. 481.
 25. *Green Hills of Africa*, s. 102.
 26. *Death in the Afternoon*, s. 122.
 27. Carlos Baker, *Hemingway: The Writer as Artist* (Princeton: Princeton University Press, 1956), s. 71.
 28. Ernest Hemingway, *In Our Time* (New York: Charles Scribner's, 1958), s. 9.
 29. *age.*, s. 21.
 30. *age.*, s. 117.
 31. *age.*, s. 67.
 32. *age.*, s. 68.
 33. *age.*, s. 90.
 34. *age.*, s. 179.
 35. *age.*, s. 186.
 36. Malcolm Cowley, ed., *The Portable Hemingway* (New York: Viking Press, 1944), s. xf.
 37. *In Our Time*, s. 211.
 38. *age.*, s. 173.

39. Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (New York: Bantam Books, 1954), s. 199.
40. *age.*, s. 26.
41. *age.*, s. 75.
42. *age.*, s. 97.
43. *age.*, s. 176.
44. *age.*, s. 198.
45. *age.*, s. 117.
46. *A Farewell to Arms*, s. 330.
47. *age.*, s. 146.
48. *age.*, s. 110.
49. *age.*, s. 112.
50. *age.*, s. 123.
51. *age.*, s. 191.
52. *age.*, sayfalar 338f.
53. *Hemingway: The Writer as Artist*, s. 63.
54. *The Short Stories of Ernest Hemingway*, s. 371.
55. *age.*, s. 365.
56. Edmund Wilson, *The Wound and the Bow* (Boston: Houghton, Mifflin, and Co., 1941), s. 228.
57. *The Short Stories of Ernest Hemingway*, s. 505.
58. *age.*, s. 506.
59. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (Garden City, New York: Anchor Books, 1955), s. 73.
60. Ernest Hemingway, *To Have and Have Not* (New York: Grosset and Dunlap, 1937), s. 105.
61. *age.*, s. 168.
62. *age.*, s. 224.
63. *The Short Stories of Ernest Hemingway*, s. 95.
64. *age.*, s. vi.
65. Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (New York: Bantam Books, 1951), s. 370.
66. *age.*, s. 324.

67. *age.*, s. 176.
68. *age.*, s. 19, 306.
69. *age.*, s. 281.
70. *age.*, s. 179.
71. *age.*, s. 403.
72. Ernest Hemingway, *Across the River and into the Trees* (New York: Charles Scribner's, 1950), s. 12.
73. *age.*, s. 71.
74. *age.*, s. 232.
75. *age.*, s. 230.
76. *The Old Man and the Sea*, s. 9.
77. *age.*, s. 27.
78. *age.*, s. 55.
79. *age.*, s. 102.
80. *age.*, s. 140.
81. *age.*, s. 83.
82. *age.*, s. 110.
83. *age.*, s. 115f 127.
84. *Green Hills of Africa*, s. 22f.
85. *Ernest Hemingway*, s. 139f.

IV. BÖLÜM

KAFKA: Belirsizliğin Hükümranlığı

1. Albert Camus, "Hope and the Absurd in the Work of Franz Kafka," in *The Kafka Problem*, ed. Angel Flores (New York: Octagon Books, 1963), s. 251.
2. Franz Kafka, *Diaries: 1914-1923* (New York: Shocken, 1965), s. 210.
3. Franz Kafka, *Diaries: 1910-1913* (New York: Shocken, 1965), s. 197.
4. Franz Kafka, *Dearest Father* (New York: Shocken, 1966), s. 27.
5. Max Brod, *Franz Kafka* (New York: Shocken, 1960), s. 47.
6. *Diaries: 1910-1913*, s. 276.
7. Brod, *Franz Kafka*, s. 151.
8. *age.*, s. 233.

9. *age.*, s. 49.
10. *age.*, s. 75.
11. *age.*, s. 76.
12. Franz Kafka, *The Great Wall of China* (New York: Shocken, 1960), s. 284.
13. Erich Heller, *The Disinherited Mind* (New York: Farrar, Straus, and Cudahy, 1957), s. 219.
14. *Diaries: 1910-1913*, s. 11.
15. Franz Kafka, *Letters to Milena* (London: Seeker and Warburg, 1953), s. 164.
16. *age.*, s. 294.
17. Gustav Janouch, *Conversations with Kafka* (New York: Praeger, 1953), s. 101.
18. *Diaries: 1910-1913*, s. 296.
19. *Diaries: 1914-1923*, s. 167.
20. Frederick J. Hoffman tarafından alıntılanmıştır, *Freudianism and the Literary Mind* (Baton Rouge: Louisiana University Press, 1957), s. 192.
21. *Diaries: 1910-1913*, s. 129; ss. 286L; *Diaries: 1914-1923*, s. 206; Franz Kafka, *Parables and Paradoxes* (New York: Shocken, 1961), s. 149.
22. *Letters to Milena*, s. 201, 186.
23. Heller, *The Disinherited Mind*, s. 226.
24. *The Great Wall of China*, s. 278.
25. Janouch, *Conversations with Kafka*, s. 92f.
26. *Diaries: 1914-1923*, s. 77.
27. *Diaries: 1910-1913*, s. 33.
28. "Plus Kafka écrit, moins il est sûr d'écrire ... plus il écrit, plus il rapproche de ce point extrême à quoi l'oeuvre tend comme à son origine." Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955), s. 62.
29. *Parables and Paradoxes*, s. 95.
30. *age.*, s. 69.
31. *age.*, s. 83.
32. *age.*, s. 133f.
33. *age.*, s. 175.

34. Janouch, *Conversations with Kafka*, s. 92.
35. Martin Buber, "Kafka and Judaism," in *Kafka: A Collection of Critical Essays*, ed. Ronald Gray (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962), s. 161f.
36. *The Great Wall of China*, s. 264.
37. Heinz Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1962), s. 81.
38. Franz Kafka, *The Penal Colony* (New York: Shaken, 1961), s. 62.
39. *age.*, s. 67.
40. *age.*, s. 132.
41. *age.*, s. 87.
42. *age.*, s. 225.
43. *age.*, s. 96.
44. *age.*, s. 184f.
45. *The Great Wall of China*, s. 31.
46. *age.*, s. 41.
47. *age.*, s. 45.
48. *age.*, s. 147.
49. Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, s. 321.
50. *Diaries: 1914-1923*, s. 132.
51. Franz Kafka, *Amerika* (New York: New Directions, 1946), s. 1.
52. *age.*, s. 120.
53. *age.*, s. 162.
54. *age.*, s. 233.
55. *age.*, s. 266.
56. *age.*, s. 265.
57. *age.*, s. 182.
58. Franz Kafka, *The Trial* (New York: Knopf, 1959), s. 286.
59. *age.*, s. 271.
60. *age.*, s. 26.
61. *age.*, s. 202.
62. *age.*, s. 276.
63. *age.*, s. 281.

64. age., s. 286.
65. age., s. 183f.
66. Politzer, *Franz Kafka: Parable and Paradox*, s. 216.
67. *Diaries: 1914-1923*, s. 171.
68. Brod, *Conversations with Kafka*, s. xvii.
69. Franz Kafka, *The Castle* (New York: Knopf, 1965), s. 3.
70. age., s. 26.
71. age., s. 96.
72. age., s. 139.
73. age., s. 209f.
74. age., s. 404.
75. age., s. 122f.
76. Daniel-Rops, "The Castle of Despair," *The Kafka Problem*'da, ed. Angel Flores (New York: Octagon: 1963), s. 184.

V. BÖLÜM

ARA BÖLÜM: Varoluşçuluktan Aliteratüre

1. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* (Paris: Gallimard, 1941), s. 72.
2. "... toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman... Michel Butor, *Répertoire* (Paris: Éditions de Minuit, 1960), s. 11.
3. Jean-Paul Sartre, *The Words*, çev. Bernard Frechtman (New York: George Braziller, 1964), s. 153.
4. age., s. 112, 235.
5. Francis Jeanson, *Sartre par lui-même* (Paris: Éditions du Seuil, 1956), s. 61, 70, 117.
6. *The Words*, s. 180.
7. age., s. 253.
8. Jean-Paul Sartre, *Existentialism*, çev. Bernard Frechtman (New York: Philosophical Library, 1947), s. 32.
9. Everett W. Knight, *Literature Considered as Philosophy* (New York: Collier Books, 1962), s. 52.

10. Iris Murdoch, *Sartre: Romantic Rationalist* (New Haven, Conn: Yale University Press, 1959), s. 26.
11. Jean-Paul Sartre, *Literary and Philosophical Essays*, çev. Annette Michelson (London: Rider and Company, 1955), s. 127.
12. *age.*, s. 142.
13. *age.*, s. 153.
14. *age.*, s. 162.
15. *age.*, s. 142.
16. "... ils soutinrent que le but secret de toute littérature était la destruction du langage et qu'il suffisait pour l'atteindre de parler pour ne rien dire." Jean-Paul Sartre, *Situations II* (Paris: Gallimard, 1948), s. 11.
17. Jean-Paul Sartre, *What Is Literature?* çev. Bernard Frechtman (New York: Harper and Row, 1965), s. 153.
18. *The Words*, s. 253f.
19. *Ibid.*, s. 251f.
20. Claude-Edmonde Magny, "The Duplicity of Being," *Sartre*, ed. Edith Kern (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1962), s. 30.
21. Henri Peyre, *The Contemporary French Novel* (New York: Oxford University Press, 1955), s. 225f. Sartre'in karşı-roman teknikleriyle ilgili beklentileri Edith Kern tarafından tartışılır, *Existential Thought and Fictional Technique* (New Haven: Yale University Press, 1970), çok yerde.
22. Jean-Paul Sartre, *Nausea*, çev. Lloyd Alexander (New York: New Directions, 1964), s. 29.
23. *age.*, s. 56.
24. *age.*, s. 96f.
25. *age.*, s. 130f.
26. *age.*, s. 137.
27. *age.*, s. 174.
28. *age.*, s. 134.
29. *age.*, s. 6.
30. *age.*, s. 232.
31. Bakınız: Jeanson, *Sartre par lui-même*, s. 140; and Maurice Cranston, *Jean-Paul Sartre* (New York: Grove Press, 1962), s. 111.

32. Murdoch tarafından alıntılanmıştır, *Sartre: Romantic Rationalist*, s. 89. Daha fazlası için bakınız: s. 44, 97ff.
33. "Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, au bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi." Albert Camus, "Discours de Suède," in *Essais*, ed. R. Quillot (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1965), s. 1074.
34. "Préface," *L'Envers et l'endroit*, *age.*, s. 6.
35. Connor Cruise O'Brien Camus'nün genelde Komünizm, kolonyalizm ve özelde Cezayir ile olan ilişkisine daha eleştirel bir bakış sergiler. Onun şu eserine bkz: *Albert Camus: Of Europe and Africa* (New York: The Viking Press, 1970).
36. Camus'nün daha sonraki siyasete dair tartışması için, *age.*, *çok yerde*.
37. Jean-Paul Sartre, "Tribute to Camus," *Camus*, ed. Germaine Brée (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962), s. 174.
38. *Essais*, s. 13.
39. Albert Camus, *The Rebel* (New York: Vintage Books, 1956), s. 6.
40. Jean-Paul Sartre, "Reply to Albert Camus," *Situations*, Çev. Benita Eisler (New York: George Braziller, 1965), s. 93. Germaine Brée'nin açıklamalarına da bakınız, Henri Peyre, and Roger Quillot, *Camus*, *çok yerde*.
41. "Entre cet endroit et cet envers du monde, je ne veux pas choisir... Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort." *Essais*, s. 49.
42. *age.*, s. 13.
43. Serge Doubrovsky, "The Ethics of Albert Camus," *Camus*, s. 74.
44. "Je comprends ici ce qu'on appelle gloire: le droit d'aimer sans mesure." "La mesure de l'homme? Le silence et les pierres mortes. Tout le reste appartient à l'histoire." *Essais*, s. 57, 85.
45. Albert Camus, *Caligula and Three Other Plays*, Çev. Stuart Gilbert (New York: Vintage Books, 1958), s. vi, 8.
46. Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Çev. Justin O'Brien (New York: Vintage Books, 1959), s. 91.
47. *The Rebel*, s. 100.
48. *age.*, s. 91.
49. Albert Camus, "The Renegade," *Exile and the Kingdom*, çev. Justin

- O'Brien, *The Collected Fiction of Albert Camus* (London: Hamish Hamilton, 1960), s. 334.
50. *The Myth of Sisyphus*, s. 72.
51. *age.*, s. 84.
52. *Caligula and Three Other Plays*, s. 14.
53. Albert Camus, "Create Dangerously," *Resistance, Rebellion, and Death*, Çev. Justin O'Brien (New York: Knopf, 1961), s. 251.
54. *The Rebel*, s. 91.
55. *age.*, s. 92f.
56. *age.*, s. 276.
57. Jean-Paul Sartre, "An Explication of *The Stranger*," *Literary and Philosophical Essays*'de yeniden basıldı, *Camus*, s. 108-121.
58. *Camus*, s. 119.
59. *age.*, s. 120. C. Roland Wagner Camus'nün sessizliğine daha şüpheli bir bakış açısı önerir, "The Silence of *The Stranger*," *Modern Fiction Studies*, cilt 36, no. 1 (Bahar 1970).
60. Nathan A. Scott, *Camus* (London: Bowes & Bowes, 1962), s. 85.
61. Her iki yazarın da tarihsel olmayan bir "kefarete" anlayışını paylaştığını tartışan John Darzins'in "Transparence in Camus and Kafka" eserine de bakınız, *Yale French Studies*, no. 25, s. 98-103; ve Heinz Politzer, "Franz Kafka and Albert Camus: Parables for Our Time," *Chicago Review*, XIV, no. 1 (Bahar 1960), s. 47-76.
62. *Albert Camus, The Fall, The Collected Fiction*, s. 269.
63. *age.*, s. 261.
64. *age.*, s. 292.
65. *age.*, s. 294.
66. *age.*, s. 295.
67. *age.*, s. 304.
68. Philip Thody, *Albert Camus* (New York: Grove Press, 1957), s. 79.
69. Carl A. Viggiani, "Camus and the Fall from Innocence," *Yale French Studies*, s. 66f.
70. *The Collected Fiction*, s. 254, 264, 268, 281, 288.
71. *age.*, s. 276, 305.

72. *age.*, s. 279.
73. *age.*, s. 270.
74. *age.*, s. 295. Çerçeve içinde çerçeve kullanan bu romanın diğer belirsizlikleri Adele King tarafından tartışılır, "Structure and Meaning in *La Chute*," *PMLA*, LXXVII, 3 (Aralık 1962), s. 660-667.
75. "Return to Tipasa," *The Myth of Sisyphus*, s. 145.
76. Germaine Brée, "Novelists in Search of the Novel: The French Scene," *Modern Fiction Studies*, XVI, no. 1 (Bahar 1970), s. 7f.
77. Claude Mauriac, *The New Literature*, Çev. Samuel I. Stone (New York: George Braziller, 1959), s. 12ff.
78. Geoffrey Hartmann'a bakınız, "Maurice Blanchot," *The Novelist as Philosopher*, John Cruikshank (New York: Oxford University Press, 1962), s. 147-154; ve Nathan A. Scott, Jr., *Negative Capability* (New Haven: Yale University Press, 1969), s. xiv, 8-88.
79. Melvin J. Friedman'a bakınız, "Samuel Beckett and the *Nouveau Roman*," *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, cilt 5, no. 2 (Bahar-Yaz 1960), sayfalar 22-36; Nathalie Sarraute, *The Age of Suspicion*, Çev. Maria Jolas (New York: George Braziller, 1963), s. 17ff; and Kern, *Existential Thought*, s. 241-243.
80. John Sturrock'a bakınız, *The French New Novel* (London: Oxford University Press, 1969), s. 24-32.
81. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964, s. 281-297.
82. Sturrock, *The French New Novel*, s. 33.
83. "... d'oeuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans." Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (Paris: Gallimard, 1956), s. 7.
84. Sarraute, *The Age of Suspicion*, s. 13f.
85. *age.*, s. 57.
86. *age.*, s. 71.
87. *age.*, s. 145.
88. *age.*, s. 97.
89. Ruth Z. Temple tarafından alıntılanmıştır, *Nathalie Sarraute* (New

York: Columbia University Press, 1968), s. 46.

90. *age.*, s. 41.

91. Nathalie Sarraute, *Tropisms*, Çev. Maria Jolas (New York: George Braziller, 1963), s. vi.

92. *Portrait d'un inconnu*, s. 27, 47.

93. *age.*, s. 85-87.

94. "Je ne demande que cela, qu'ils me vident, qu'ils me délivrent." *age.*, s. 74.

95. *age.*, s. 124.

96. "Tout s'apaisera, peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié..."

Après la mort? ... Mais non, ce n'est rien, cela non plus ... Même cet air un peu étrange, comme pétrifié, cet air un peu inanimé disparaîtra à son tour ... Tout s'arranger ... Ce ne sera rien ... Juste encore un pas de plus à franchir." *age.*, s. 238.

97. *age.*, s. 137.

98. "Le réveil est paisible. La barre de savon, posée sur la planche au-dessus de l'évier, luit doucement au soleil matinal, comme le sable moiré de la plage après une nuit d'orage." *age.*, s. 134.

99. Sonradan Robbe-Grillet'nin ikili bakış açısı, Bruce Morissette'in titiz çalışmasının önsözünde bizatihi Barthes tarafından kabul edilmiştir, *Les Romans de Robbe-Grillet* (Paris: Éditions de Minuit, 1963).

100. Bruce Morrisette, *Alain Robbe-Grillet* (New York: Columbia University Press, 1965), s. 6.

101. *age.*, s. 5.

102. Dennis Porter, "Sartre, Robbe-Grillet, and the Psychotic Hero," *Modern Fiction Studies*, cilt 36, no. 1 (Bahar 1970), s. 24.

103. Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel*, çev. Richard Howard (New York: Grove Press, 1965), s. 14.

104. *age.*, s. 19.

105. *age.*, s. 24.

106. *age.*, s. 59.

107. *age.*, s. 108.

108. *age.*, 37.
109. *age.*, s. 107.
110. *age.*, s. 79-119, 127f
111. *age.*, s. 148.
112. *age.*, s. 166f.
113. Roland Barthes'a bakınız, *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), s. 102, 205.
114. Bruce Morrissette'e bakınız, "The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet," *Novel*, cilt 1, no. 1 (Güz 1967), s. 24-33.
115. Bu uygun terim Morrissette'e aittir, *Les Romans de Robbe-Grillet*, s. 112.
116. *Novel*, s. 29.
117. Alain Robbe-Grillet, *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth*, Çev. Richard Howard (New York: Grove Press, 1965), s. 46.
118. *age.*, s. 106.
119. *age.*, s. 120.
120. *New Novel* için, s. 154.
121. "Objective Literature: Alain Robbe-Grillet," *Two Novels*, s. 22.
122. *age.*, s. 126.
123. *age.*, s. 137. Morrissette, bu roman içinde roman ile Graham Green'in *The Heart of the Matter* arasında bazı paralellikler önerir. *Les Romans de Robbe-Grillet*'ye bakınız, s. 117f.
124. Bernard Dort, "Are These Novels 'Innocent'?" *Yale French Studies*, cilt 34, s. 23.

VI. BÖLÜM

GENET: Ölüm Ayinleri

1. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, Çev. Bernard Frechtman (New York: George Braziller, 1963), s. 9.
2. *age.*, s. 35.
3. Jean Genet, *Our Lady of the Flowers*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1963), s. 83.
4. Jean Genet, *The Thief's Journal*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1964), s. 70.

5. *Our Lady of the Flowers*, s. 94.
6. “Quand c’est le Mal, on ne sait pas encore de quoi l’on parle. Mais je sais qu’il est le seul à pouvoir susciter sous ma plume l’enthousiasme verbal, signe ici, de l’adhésion de mon coeur.” Jean Genet, “L’Enfant criminel,” *Les Bonnes* and *L’Atelier d’Alberto Giacometti*, (Decines [Isère]: L’Arbalette, 1958), s. 162.
7. *The Thief’s Journal*, s. 244.
8. *age.*, s. 172f., 175.
9. *age.*, s. 13.
10. *age.*, s. 84.
11. *Our Lady of the Flowers*, s. 235.
12. *The Thief’s Journal*, s. 202.
13. *Our Lady of the Flowers*, s. 256.
14. *age.*, s. 305.
15. Jean Genet, *Miracle of the Rose*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1966), s. 37.
16. *Our Lady of the Flowers*, s. 69.
17. Richard N. Coe, *The Vision of Jean Genet* (New York: Grove Press, 1968), s. 19.
18. *Our Lady of the Flowers*, s. 235,
19. *Saint Genet*, s. 44.
20. “Introduction,” *Our Lady of the Flowers*, s. 33.
21. *The Thief’s Journal*, s. 85f.
22. *age.*, s. 94.
23. *Miracle of the Rose*, s. 46.
24. *The Thief’s Journal*, s. 208.
25. *Our Lady of the Flowers*, s. 130.
26. *The Thief’s Journal*, s. 110.
27. “Au peuple des morts, l’oeuvre de Giacometti communique la connaissance de la solitude de chaque être et de chaque chose, et que cette solitude est notre gloire la plus sûre.” Jean Genet, *Les Bonnes* and *L’Atelier*, s. 19.
28. *age.* Hatta bk. Jean Genet, “The Funambulist,” Çev. Bernard Frecht-

- man, *Evergreen Review*, cilt 32 (Nisan-Mayıs 1964), s. 46.
29. *age.*, s. 47.
30. *Our Lady of the Flowers*, s. 63.
31. *age.*, s. 71.
32. *age.*, s. 72.
33. *age.*, s. 82.
34. *age.*, s. 181.
35. *age.*, s. 186.
36. *age.*, s. 184.
37. *age.*, s. 68f.
38. *age.*, s. 266.
39. *age.*, s. 307.
40. *Miracle of the Rose*, s. 32f.
41. *age.*, s. 71.
42. Jean Genet, *Funeral Rites*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1969), s. 13.
43. *age.*, s. 231.
44. *age.*, s. 18.
45. "Enfin, pour être visible de vous, pour devenir un personnage de roman, Querelle doit être montré hors de nous-même." Jean Genet, *Querelle de Brest, Oeuvres complètes*'de (Paris: Gallimard, 1953), cilt 3, s. 182.
46. "Les glaces étaient vides, pures, étonnement proches de l'irréalité, n'ayant personne et presque aucune chose à refléter." *age.*, s. 190.
47. *The Thief's Journal*, s. 62,109,171-172, 205.
48. *age.*, s. 45.
49. *age.*, s. 86.
50. *age.*, s. 21.
51. *age.*, s. 268.
52. *age.*, s. 170.
53. Jean Genet, "A Note on Theatre," *Tulane Drama Review*, cilt 7, no. 3 (Bahar 1963), s. 37.
54. Leonard Cabell Pronko tarafından alıntılanmıştır, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France* (Berkeley and Los Angeles: University

of California Press, 1962), s. 146.

55. Jean Genet, *The Maids and Deathwatch*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1961), s. 162.
56. *age.*, s. 39.
57. *age.*, s. 67.
58. *age.*, s. 100.
59. *age.*, s. 24.
60. Jean Genet, *The Balcony*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1958), s. 31.
61. *age.*, s. 1.
62. *age.*, s. 4.
63. *age.*, s. 44f.
64. *age.*, s. 117f.
65. *age.*, s. 68.
66. Jean Genet, *The Blacks*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1960), s. 3
67. *age.*, s. 39.
68. *age.*, s. 42.
69. *age.*, s. 36f.
70. *age.*, s. 102.
71. *age.*, s. 126.
72. *age.*, s. 90.
73. Jean Genet, *The Screens*, Çev. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1962), s. 52.
74. *age.*, s. 192.
75. Marc Pierret, "Genet's New Play: *The Screens*," *Tulane Drama Review*, s. 97.
76. *The Screens*, s. 195.
77. *age.*, s. 74.
78. Georges Bataille, *La Littérature et le mal* (Paris: Gallimard, 1957), s. 210.
79. *Our Lady of the Flowers*, s. 293.
80. *The Thief's Journal*, s. 11.

81. *Funeral Rites*, s. 170.
82. *Saint Genet*, s. 505.
83. *The Vision of Jean Genet*, s. 119f.
84. *age.*, s. 144.

VII. BÖLÜM

BECKETT: İmgelemin Sonu

1. Samuel Beckett, "Letters on *Endgame*," *Village Voice*, Mart 19, 1958.
2. Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce, and Beckett: The Stoic Comedians* (Boston: Beacon Press, 1962), s. 72-78.
3. Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art Addict* (New York: Macmillan, 1960), s. 50.
4. Richard Ellman tarafından alıntılanmıştır, *James Joyce* (New York: Oxford University Press, 1959), s. 662.
5. F. N. Lees tarafından alıntılanmıştır, "Samuel Beckett," *Memoirs and Proceedings of the Manchester Literary and Philosophical Society*, CIV (1961-1962), s. 662.
6. Hugh Kenner tarafından alıntılanmıştır, *Samuel Beckett* (New York: Grove Press, 1961), s. 21.
7. Martin Esslin tarafından alıntılanmıştır, *The Theatre of the Absurd* (Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1961), s. 8.
8. *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress* (New York: Grove Press, 1962), s. 15.
9. Samuel Beckett, *Proust* (New York: Grove Press, 1931), s. 1, 7.
10. *age.*, s. 4f.
11. *age.*, s. 20.
12. Samuel Beckett, "Whoroscope," *Poems in English* (New York: Grove Press, 1963), s. 4.
13. *age.*, s. 4.
14. Bu terim, Kenner tarafından türetilmiş ve ustalıkla tanımlanmıştır, *Samuel Beckett*, s. 119f.
15. Samuel Beckett, *Molloy* (New York: Grove Press, 1955), s. 16.
16. Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (Oxford: Basil Bla-

- ckwell and Mott, 1958), s. 81.
17. Frederick J. Hoffman, *Samuel Beckett* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1962), s. 63.
 18. John Fletcher, "Samuel Beckett and the Philosophers," *Comparative Literature*, cilt 17 (Kış 1965), s. 43f.
 19. Samuel Beckett, *Malone Dies* (New York: Grove Press, 1956), s. 16.
 20. A. J. Leventhal, "The Beckett Hero," *Critique*, cilt 7 (Kış 1964-65), s. 29.
 21. *Molloy*, s. 41.
 22. Samuel Beckett, *The Unnamable* (New York: Grove Press, 1958), s. 151.
 23. Henri Bergson, "Laughter," *Comedy*, ed, Wylie Sypher (Garden City, New York: Doubleday, 1956), s. 97.
 24. *age.*, s. 189.
 25. Samuel Beckett, Georges Duthuit, and Jacques Putnam, *Bram Van Velde* (New York: Grove Press, 1958), s. 10.
 26. *age.*, s. 13.
 27. *Proust*, s. 67.
 28. Samuel Beckett, "Three Dialogues," *Transition* (1949), s. 102.
 29. Samuel Beckett, *Murphy* (New York: Grove Press, 1957), s. 1.
 30. *age.*, s. 6f., 9.
 31. *age.*, s. 111f.
 32. Samuel Beckett, *Watt* (New York: Grove Press, 1959), s. 79.
 33. *age.*, s. 215.
 34. *age.*, s. 168.
 35. *age.*, s. 203.
 36. *Molloy*, s. 7.
 37. *age.*, s. 20.
 38. *age.*, s. 76.
 39. *age.*, s. 68.
 40. *age.*, s. 114.
 41. *age.*, s. 182.
 42. *age.*, s. 240.
 43. *age.*, s. 229.

44. Samuel Beckett, *Malone Dies* (New York: Grove Press, 1956), s. 1.
45. *age.*, s. 2f.
46. *The Unnamable*, s. 3.
47. *age.*, s. 4.
48. *age.*, s. 18.
49. *age.*, s. 129.
50. *age.*, s. 79.
51. *age.*, s. 179.
52. Edmund Husserl, *Ideas I*, Çev. W. R. Boyce Gibson (London: George Allen and Unwin, 1931), s. 233.
53. Ruby Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1962), s. 118.
54. John Fletcher tarafından alıntılanmıştır, *The Novels of Samuel Beckett* (New York: Barnes and Noble, 1964), s. 194.
55. Samuel Beckett, *How It Is* (New York: Grove Press, 1964), s. 57.
56. *age.*, s. 69.
57. *age.*, s. 69.
58. *age.*, s. 88.
59. *age.*, s. 140.
60. *age.*, s. 144.
61. *age.*, s. 146f.
62. *age.*, s. 143-
63. *The Theatre of the Absurd*, s. 296.
64. *age.*, s. 12.
65. Edith Kern tarafından alıntılanmıştır, "Drama Stripped for Inaction: Beckett's Godot," *Yale French Studies*, cilt 14 (Kış 1954-1955), s. 41.
66. *The Theatre of the Absurd*, s. xvi.
67. Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (New York: Grove Press, 1954), s. 22.
68. *age.*, s. 28.
69. *age.*, s. 44.
70. *age.* s. 60.
71. Samuel Beckett'e bakınız, "Letters on *Endgame*," *Village Voice*, Mart

19, 1958.

72. Tüm bu eleştirmenlere yönelik referanslar: Leonard Cabell Pronko, *Avant-Garde: Experimental Theatre in France* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962), s. 45f; Lionel Abel, *Metatheatre* (New York: Hill & Wang, 1963), s. 136f; Kenner, *Samuel Beckett*, s. 156; ve Cohn, *Samuel Beckett*, s. 230-241.
73. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* (New York: Charles Scribner's Sons, 1969), s. 149.
74. Samuel Beckett, *Endgame* (New York: Grove Press, 1958), s. 1.
75. *age.*, s. 3.
76. *age.*, s. 18.
77. *age.*, s. 29.
78. *age.*, s. 55.
79. *age.*, s. 56.
80. *age.*, s. 80.
81. *age.*, s. 82.
82. Samuel Beckett, *Eh Joe* ve *Film, Cascando* (New York: Grove Press, 1968), s. 37, 76.

SONUÇ: Yok Olan Biçim

1. Bu bakış açısı, R. Buckminster Fuller'ın yazılarındaki en iyisidir ve onun disipliniyle özetlenmiştir, John McHale, *The Future of the Future* (New York: George Braziller, 1969).
2. Antonio Porchia, *Voices*, Çev. W. S. Merwin (Chicago: Big Table Publishing Company, 1969), s. 38.
3. Heidegger trajedinin kökenini ihlal ederek ya da ihlal edilmiş ya da ezilmiş varlıklarla tanımlayarak oldukça farklı bir noktaya dikkat çeker. Robert W. Hall'e bakınız, "Being and Tragedy," *Chicago Review*, cilt 14, no. 3 (Ağustos-Kış 1960).
4. Nathan A. Scott, Jr., *Negative Capability* (New Haven: Yale University Press, 1969), s. 85f.
5. Stephen Spender, "The Vision of the Modern," *Partisan Review*, cilt 24 (Yaz 1962), s. 359.

6. William Burroughs, *Nova Express* (London: Jonathan Cape, 1964), s. 12.
7. John Barth, *Lost in the Fun House* (New York: Doubleday & Co., 1968), s. 106.
8. John Barth, "The Literature of Exhaustion," *The American Novel since World War Two*, ed. Marcus Klein (Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, 1969), s. 274.
9. Bu eserleri başka bir yerde uzun uzadıya tartıştım. Ihab Hassan'a bakınız, "Almost the Voice of Silence: The Later Novelettes of J. D. Salinger," *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, cilt. 4, no. 1 (Kış 1963), s. 5-20.
10. J. D. Salinger, *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction* (Boston: Little, Brown, and Co., 1963), s. 78, 86.
11. *age.*, s. 158.
12. Jack Kerouac, "The Origins of the Beat Generation," *A Casebook on the Beat*, ed. Thomas Parkinson (New York: Thomas Y. Crowell, 1961), s. 69f.
13. *age.*, s. 67.
14. Allen Ginsberg, "Footnote to Howl," *age.*, s. 12.
15. Allen Ginsberg, "Death to Van Gogh's Ear" ve "The End," *Kaddish and Other Poems* (San Francisco: City Lights Books, 1961), s. 62, 99.
16. Robert Bly, "Poetry in an Age of Expansion," *The Nation*, Nisan 22, 1961, s. 352.
17. Vincent Canby, "When Irish Eyes are Smiling, It's Norman Mailer," *New York Times*, Ekim 27, 1968.
18. Norman Mailer, "The Argument Reinvigorated," *The American Novel since World War Two*, s. 77.
19. Harold Rosenberg, *Artworks and Packages* (New York: Horizon Press, 1969), s. 13.
20. *age.*, s. 23.
21. Calvin Tomkins tarafından alıntılanmıştır, *The Bride and the Bachelors* (New York: The Viking Press, 1965), s. 19.
22. John Cage, *A Year from Monday* (Middletown, Conn.: Wesleyan Uni-

versity Press, 1967), s. 70.

23. Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, çev. George Heard Hamilton (New York: Paragraphic Books, 1967), s. iii.
24. André Breton'a bakınız, "The Lighthouse of the Bride," *age.*, s. 88-94.
25. Tomkins tarafından alıntılanmıştır, *The Bride and the Bachelors*, s. 57.
26. *age.*, s. 31.
27. *age.*, s. 62. Cage'e de bakınız, *A Year from Monday*, s. 70f.
28. *A Year from Monday*, s. 70.

SONSÖZ: 1982: Bir Postmodern Kavramına Doğru

1. "Postmodernizm" kavramının en iyi tarihi için Michael Köhler'e bakınız, "Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick," *Amerikastudien*, cilt 22, no. 1 (1977). Aynı sayı, bu kavrama dair diğer nitelikli tartışmaları ve bibliyografyaları da içerir; özellikle, Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung ve Rüdiger Kunow'a bakınız, "Modern,' 'Postmodern,' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature."
2. Irving Howe, "Mass Society and Postmodern Fiction," *Partisan Review*, cilt 26, no. 3 (Yaz 1959), *Decline of the New*'de yeniden basılmıştır (New York: Harcourt, Brace, 1970), s. 190-207; ve Harry Levin, "What Was Modernism?," *Massachusetts Review*, cilt 1, no. 4 (Ağustos 1960), *Refractions*'ta yeniden basılmıştır (New York: Oxford University Press, 1966), s. 271-295.
3. Leslie Fiedler, "The New Mutants," *Partisan Review*, cilt 32, no. 4 (Güz, *Collected Essays*'inde yeniden basılmıştır, cilt 2 (New York: Stein and Day, 1971), s. 379-400; ve Ihab Hassan, "Frontiers of Criticism: Metaphors of Silence," *Virginia Quarterly*, cilt 46, no. 1 (Kış 1970). Önceki makalelerde de ben "karşı-edebiyat" ve "sessizlik edebiyatı" terimlerini yakın bir anlamda kullanmıştım; örneğin, Ihab Hassan, "The Literature of Silence" a bakınız, *Encounter*, cilt 28, no. 1 (Ocak 1967).
4. Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society* (New York: Basic Books, 1973), s. 53.

5. "Culture, Indeterminacy, and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age"e bakınız, *Humanities in Society*, cilt 1, no. 1 (Kış 1978), *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*'te yeniden basılmıştır (Urbana: University of Illinois Press, 1980), bölüm 3.
6. Matei Calinescu, örneğin, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington: Indiana University Press, 1977)'de "postmodern"i "neoavangard"da ve bazen de "avangard"da asimile etme eğilimindedir, daha sonrasında bu terimleri, "Avant- Garde, Neo-Avant-Garde, and Postmodernism"de dikkatlice ayırır da, *Perspectives on the Avant-Garde*, eds. Rudolf Kuenzli ve Stephen Foster (Iowa City: University of Iowa Press, forthcoming). Miklos Szabolcsi, "modern"i "avangard" ile tanımlayacak ve "postmodern"i "neo-avangard" olarak nitelendirir, "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions"ta, *New Literary History*, cilt 3, no. 1 (Sonbahar 1971); Paul de Man "modern"i yenilikçi unsur olarak, her dönemin edebiyatındaki aralıksız "kriz anı" olarak nitelendirir, "Literary History and Literary Modernity"de, *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), bölüm 8; benzer şekilde, William V. Spanos "postmodernizm"i, "temelde kronolojik bir olayı değil ama insan anlayışının daimi bir durumunu" göstermek üzere kullanır, "De-Struction and the Question of Postmodern Literature: Towards a Definition"da, *Par Rapport*, cilt 2, no. 2 (Yaz 1979), s. 107. Ve hatta John Barth, postmodernizmin içindeki herhangi bir yazar gibi, şimdi postmodernizmin henüz oluşan bir sentez olduğunu ve postmodernizm olması beklenen şeyin başından beri yalnızca geç modernizm olduğunu tartışır, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction"da, *Atlantic Monthly* 245, no. 1 (Ocak 1980).
7. Bu konuya dair önceki ve sonraki makalelerimde böylesi hafif bir hareketi anlayabilirim. Bakınız: "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography," *New Literary History*, cilt 3, no. 1 (Sonbahar 1971), *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* eserimde yeniden yayımlanan, (Urbana: University of Illinois Press, 1975), bölüm 2; "Joyce, Beckett,

- and the Postmodern Imagination,” *TriQuarterly* 34 (Güz 1975), ve “Culture, Indeterminacy, and Immanence.”
8. Bazı eleştirmenler postmodernizmin temel olarak “zamansal” olduğunu ve diğerleri de onun temelde “mekânsal” olduğunu tartışsa da, o, muhtemelen postmodernizmin kendini açığa çıkardığı bu tekil kategorilerle özel bir ilişki içerisinde. William V. Spanos’un görünürdeki bu iki karşıt görüşü için bakınız: “The Detective at the Boundary,” *Existentialism* 2, ed. William V. Spanos (New York: Thomas Y. Crowell, 1976), s. 163-189; ve Jurgen Peper, “Post-modernismus: Unitary Sensibility,” *Amerikastudien*, cilt 22, no. 1 (1977).
 9. Susan Sontag, “One Culture and the New Sensibility,” *Against Interpretation* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1967), s. 293-304; Leslie Fiedler, “Cross the Border—Close the Gap,” *Collected Essays*, cilt 2 (New York: Stein and Day, 1971), s. 461-485; ve Ihab Hassan, “The New Gnosticism,” *Paracriticisms*, bölüm 6.
 10. Buna dair bazı görüşler için bakınız: Ihab Hassan ve Sally Hassan, eds., *Innovation/Renovation: Recent Trends and Reconceptions in Western Culture* (Madison: University of Wisconsin Press, yakında).
 11. Burada, güncel Fransız düşüncesiyle mücadele eden edebî dönemsellik düşüncesi söz konusudur. Edebî ve tarihsel değişime dair diğer görüşler için, zamanın “hiyerarşik organizasyon”unun da dahil olduğu, bakınız: Leonard Meyer, *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), s. 93, 102; Calinescu, *Faces of Modernity*, s. 147ff; Ralph Cohen, “Innovation and Variation: Literary Change and Gorgic Poetry,” Ralph Cohen ve Murray Krieger’de, *Literature and History* (Los Angeles: University of California Press, 1974); ve benim *Paracriticisms*’im, bölüm 7. Daha zor bir soruyu ise Geoffrey Hartman sorar: “Bu denli fazla tarihsel bilgiyle biz nasıl tarihsellikten ya da epifanik sevinçlerin epistemik parçalarla yer değiştirdiği tarihin drama olarak sahnelenmesinden nasıl kaçınabiliriz ...? Ya da yeniden, “tarihselci olmaktan ziyade tarihsel olan bir okuma teorisini nasıl formüleştirebiliriz?” *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), s. xx.

12. Marshall McLuhan ve Leslie Fiedler gibi farklı yazarlar iki yüzyıldır postmodernizmin medya ve pop yönlerini keşfediyorlar, her ne kadar bazı kritik dairelerde modanın gerisinde kalsa da. Çağdaş bir sanatsal eğilim olarak postmodernizm ve kültürel bir fenomen, belki de tarihi bir dönem olarak postmodernite arasındaki fark Richard E. Palmer tarafından "Postmodernity and Hermeneutics"te tartışılır, *Boundary* 2, cilt 5, no. 2 (Kış 1977).
13. Charles Altieri, "Postmodernism: A Question of Definition," *Par Rapport*, cilt 2, no. 2 (Yaz 1979), s. 90. Bu Altieri'yi şu sonuca var-dırır: "Kendisinin post-modern olduğuna inanan en iyisinin ... aklın mekânlarını dile getirmesi beklenendir, orada kafa karışıklıkları felce uğramaz çünkü kişi onların ortaya koyduğu enerjilerden ve işaretlerden hoşlanır," s. 99.
14. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York: Grove Press, 1961), s. 9.
15. Not 5'e bakınız. Bir de, benim "Innovation/Renovation: Toward a Cul-tural Theory of Change" adlı eserime bakınız, *Innovation/Renovation*, bölüm 1.
16. Örnek olarak, Roland Barthes ve Maurice Nadeau'ya bakınız, *Sur la littérature* (Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 1980), s. 7, 16, 19f., 41); Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), *çok yerde*; Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 10; ve Geoffrey H. Hart-man, *Criticism in the Wilderness* (New Haven: Yale University Press, 1980), s. 41.
17. Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Pantheon Books, 1970), s. 386.
18. "Tıpkı Pascal'ın Tanrı'yla zar atmanın peşinde olması gibi ... karar teo-risyenleri ve yeni entelektüel teknoloji, kendi *tableau entier*'lerini arar-lar- rasyonelitenin kendi pusulası," Daniel Bell, "Technology, Nature, and Society"de bunu belirtir, *Technology and the Frontiers of Knowledge* (Garden City: Doubleday and Co., 1975), s. 53. Jean-François Lyotard tarafından "l'informatique"e dair yapılan daha kesin bir analiz için ayrıca

bakınız.; *La Condition postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979), *çok yerde*.

19. Bu eğilim aynı zamanda postmodern sanatın soyut, kavramsal ve gerçekdışı karakterine de yönelir. Bakınız: Suzi Gablik, *Progress in Art* (New York: Rizzoli, 1977), onun savına Ortega y Gasset tarafından önceden işaret edilmiştir, *The Dehumanization of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1968). Ortega'nın, benim 1925'te burada işaret ettiğim gnostik ve noetigi tahmin ettiğini not ediniz: "İnsan dünyayı insanlaştırır, ona kendi ideal özünü verir, onu gebe bırakır ve sonunda bir gün, zamanın derinliklerinde, bu korkunç dış dünyanın insanla o denli doymuş olacağını, öyle ki onun soyundan gelenlerin tıpkı bizim zihinsel olarak en gizli benliğimizde doğru seyahat ettiğimiz gibi gezeceklerini hayal etme hakkı kazanır-o, sonunda dünyanın, dünya gibi ara vermeksizin, bir gün maddileştirilmiş bir ruha dönüşeceğini ve tıpkı Sheakespeare'in *Tempest*'ındaki gibi, Ariel'in emrinde, düşüncelerin ruhunda rüzgârlar eseceğini hayal eder", s. 184.
20. Postmodernizm ve postyapısalcılık tanımlanamasalar da, açıkça birçok ilişkiyi açığa çıkarırlar. Bu nedenle kısa bir makale dersinde Julia Kristeva, kendi tabirince içkinlik ve belirsizliğe dair yorumlarda bulunur: "postmodernizm, anlatılabilir olanı genişletmeye yönelik daha fazla ya da daha az bilinçli bir niyetle kendisini yazan edebiyattır ve böylece insan, alan"; ve bir kez daha: "Bu denli bir bireysellikte, kontrolsüzlüğü artıran idiolektler ile yüz yüze geliriz..." Julia Kristeva, "Postmodernism?" *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed. Harry R. Garvin (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1980), s. 137, 141.

DİZİN

27 Ocak 1925 Deklarasyonu, 99

VVV. Revü, 99

A

Abel, Lionel, 355n

Acaba Nasıl? (Beckett), 281, 282

Across the River and into the Trees
(Hemingway), 116, 339n

Actuelles (Camus), 189

Adame miroir (Genet), 227

Adams, Robert Martin, 29

Adiller (Camus), 188

Adlandırılmayan (Beckett), 260, 264,
269, 275, 276, 277, 279

Aeneid, The (Virgil), 269

Age of Suspicion, The (Sarraute), 200,
346n

Akıl Çağı (Sartre), 178

Albee, Edward, 297

Alcohols (Apollinaire), 82

Aldington, Richard, 255

Alger Républicain, 188

Aline ve Valcour (Sade), 51

All That Fall (Beckett), 257; *Tüm*
Düşenler (Beckett), 292

Almanach du Père Ubu (Jarry), 79

Altın Meyveler (Sarraute), 200, 205

Amerika (Kafka), 146, 161-164

Amerikan Romanında Aşk ve Ölüm
(Fiedler), 68

Amour, la poésie, L' (Éluard), 103

Anderson, Sherwood, 113

Année dernière à Marienbad, L'
(Robbe-Grillet), 207

Anouilh, Jean, 283

Anthologie de L'amour sublime (Péret),
103

Anthologie de L'humour noir (Breton)
74, 104, 331n

Antitradition futuriste, L' (Apollinaire),
83

Apollinaire, Guillaume, 67, 68, 80-86,
97, 331n, 332n

Aragon, Louis, 85, 89, 90, 92, 93, 98,
99, 105, 333n

Arnim, Achim von, 89

Arp, Hans, 86, 87, 90, 92, 104

Arrabal, Fernando, 297

Artaud, Antonin, 41, 108, 297, 315

Aşkın Suçları (Sade), 55

Aşksız İlişkiler (Beckett), 256, 258, 262
Auriol, Vincent, 220
Autobiographies (W. B. Yeats), 78, 331n
Axel (Villiers de L'Isle-Adam), 23
Axel's Castle (Wilson), 23, 325n

B

Baader, Johannes, 88, 92
Baargeld, Herr, 90
Baker, Carlos, 111, 131, 336n, 337n
Bakunin, Mikhail, 67
Balakian, Anna, 108, 326n, 333n, 336n
Balcon, Le. bk. Balcony, The (Genet)
Balcony, The (Genet), 220, 243-245
Ball, Hugo, 86, 87, 95
Balzac, Honoré de, 283
Barbusse, Henri, 188
Barr, Alfred, 85
Barrès, Maurice, 89, 97, 98
Barth, John, 298, 299, 311, 356n, 358n
Barthelme, Donald, 302, 311
Barthes, Roland, 15, 41, 42, 198, 206,
207, 211, 214, 310, 321, 323n,
328n, 328n, 347n, 348n, 360n
Başkaldıran İnsan (Camus), 189, 191,
ayrıca bk. *Rebel, The* (Camus)
Bataille, Georges, 66, 68, 250, 315,
330n, 351n
Baudelaire (Sartre), 178
Baudelaire, Charles, 15, 27, 67, 83, 97,
100, 177, 310, 317
Bauer, Felice, 147, 157, 165
Beach, Sylvia, 113, 255
Beauvoir, Simone de, 47, 52, 66, 69, 71,
177, 220, 329n
Beck, Julian, 297

Becker, Jürgen, 297, 310
Beckett, Samuel, 17, 20, 21, 28, 34, 40,
45, 64, 75, 77, 88, 109, 131, 144,
198, 210, 214, 215, 220, 253-293,
296, 297, 299, 302, 306, 309, 310,
316, 317, 346n, 352n, 353n, 354n,
358n
Béguin, Albert, 43, 326n
Bulantı (Sartre), 120, 178, 182-186,
193, 198, 205, 208, 210
Berger, Thomas, 302
Bergson, Henri, 74, 353n
Bernhard, Thomas, 297, 310
Bir Papazla Ölüm Döşesindeki Adam
Arasındaki Konuşma (Sade), 51, 55
Blacks, The (Genet), 245, 246, 351n
Blake, William, 27, 28, 299
Blanchot, Maurice, 40, 41, 42, 67, 153,
207, 328n, 340n, 346n
Blau, Herbert, 257
Blin, Roger, 240, 288
Bloch, Iwan ("Eugen Dühren" takma
adıyla), 330n
Bly, Robert, 302, 356n
Bonaparte, Napolyon, 245
Bonnard, Pierre, 77
Bonnes, Les. bk. Maids, The (Genet)
Borel, Petrus, 67
Borges, Jorge Luis, 299, 310, 315
Bousquet, Joë, 209
Bowles, Patrick, 269
Braque, Georges, 81, 90
Brautigan, Richard, 302
Brecht, Bertolt, 243
Brée, Germaine, 198, 344n, 346n
Breton, André, 28, 67, 74, 82, 84, 89,

- 90, 92, 93, 97-108, 175, 206, 212, 304, 306, 331n, 333n, 334n, 335n, 357n
- Broch, Hermann, 30, 297, 315
- Brod, Max, 145, 146, 148, 150, 161, 169, 339n, 342n
- Brooke-Rose, Christine, 298, 310
- Brophy, Brigid, 71, 330n
- Brown, Norman O., 37, 38, 310, 327n
- Bruno, Giordano, 257, 262
- Buber, Martin, 145, 155, 341n
- Buddha, 292, 301
- Buñuel, Luis, 99
- Burroughs, William, 118, 297, 298, 299, 311, 356n
- Butor, Michel, 176, 198, 206, 252, 310, 342n
- Buzzati, Dino, 189
- Büchner, Georg, 27
- Büyülü Dağ* (Mann), 17, 30
- Byron, George Gordon, Lord, 67
- C-Ç
- Cage, John, 36, 37, 38, 304, 305, 310, 323n, 327n, 356n, 357n
- Calderón de la Barca, Pedro, 189
- Caligula* (Camus), 188, 344n, 345n
- Calvin, John, 262
- Camus, Albert, 30, 67, 120, 143, 176, 178, 187-198, 214, 306, 339n, 344n, 345n
- Camus, Lucien, 187
- Canby, Vincent, 356n
- Carlyle, Thomas, 43, 329n
- Carroll, Lewis, 40, 210
- Cascando* (Beckett), 292, 355n
- Cavell, Stanley, 288, 355n
- Cayrol, Jean, 198
- Céline, Louis Ferdinand, 266
- Cendrars, Blaise, 90
- Ceza Sömürgesi* (Kafka), 156, 158, 341n
- Cézanne, Paul, 119, 310
- Chagall, Marc, 82, 90
- Champs magnétique, Les* (Breton and Soupault), 98
- Chaplin, Charles, 85, 103
- Chateaubriand, François René, 67
- Chemins de la liberté, Les* (Sartre), 178
- Chirico, Giorgio de, 82, 87, 90, 98, 104
- Chute, La. bk. Düşüş* (Camus)
- Clarissa (Richardson), 54
- Clarté, 99
- Claudel, Paul, 220
- Cocteau, Jean, 220
- Coe, Richard N., 224, 252, 349n
- Cohn, Ruby, 278-79, 354n, 355n
- Coleridge, Samuel Taylor, 27, 314
- Combat, 188
- Comment c'est* (Beckett), 257 ayrıca bk. *Acaba Nasıl?* (Beckett)
- Compton-Burnett, Ivy, 205
- Contes et fabliaux* (Sade), 54
- Cornell, Joseph, 90
- Count Oxtiern, The* (Sade), 52
- Cowley, Malcolm, 126, 337n
- Cranston, Maurice, 343n
- Cravan, Arthur, 88, 89, 108
- Crevel, René, 98, 99, 107
- Crimes de L'amour, Les* (Sade), 329n ayrıca bk. *Aşkın Suçları* (Sade)
- Critique de la raison dialectique* (Sartre),

178
Critique et vérité (Barthes), 328n ayrıca
bk. *Eleştiri ve Hakikat* (Barthes)
Cruikshank, John, 346n
Cunard, Nancy, 255
Çanlar Kimin İçin Çalıyor (Hemingway), 114, 135, 137
Çin Seddi'nin İnşası (Kafka), 156, 160
D
Dada, Dadaizm, Dadaist 24, 30, 31,
32, 73, 81, 83, 85-97, 98, 104, 110,
117, 155, 176, 254, 256, 305, 318,
319, 332n, 333n, 334n, 335n
Dada: Art and Anti-Art (Richter),
332n, 333n, 334n ayrıca bk. *Dada:
Sanat ve Karşı-Sanat* (Richter)
Dada: Sanat ve Karşı-Sanat (Richter),
86
Dada, Sürrealizm ve Onların Mirası
(Rubin), 85, 335n
Dalai Lama, 102
Dali, Salvador, 90, 99, 104, 107
Daniel-Rops (Henri Petiot), 173,
342n
Dans le labyrinthe (Robbe-Grillet),
207
Dante Alighieri, 257, 261, 269
Darwin, Charles, 67, 310
Darzins, John, 345n
Dava (Kafka), 146, 153, 154, 162, 165,
168, 341n
Dearest Father (Kafka), 144, 339n
Death in the Afternoon (Hemingway),
112, 337n
Deathwatch (Genet), 240, 351n

Delaunay, Jules Elie, 82
Demokritos, 262, 291
De Quincey, Thomas, 27
Derain, André, 81
Descartes, René, 255, 258, 259, 260,
261, 262
Desnos, Robert, 98, 99
Diabte et le Bon Dieu, Le (Sartre), 178
Diaries, 339n, 340n, 341n, 342n bk.
Günlükler (Kafka)
Dickens, Charles, 145, 162
Dietrich, Marlene, 115
Diyojen, 153
Donleavy, J. P., 302
Donne, John, 135
Dort, Bernard, 215, 348n
Dos Passos, John, 114
Dostoyevski, Fyodor, 160, 189, 190,
194, 202
Doubrovsky, Serge, 190, 344n
Dream Life of Balso Snell, The (West),
297
Duchamp, Marcel, 14, 33, 88, 90, 99,
104, 107, 303, 304, 305, 357n
Dujardin, Edouard, 199, 255
Duras, Marguerite, 198
Düşüş (Camus), 189, 190, 194, 196-
198
Düşünceler (Pascal), 284
Dwinger, Ernst, 192
Dymant, Dora, 147, 148
E
Echo'nun Kemikleri (Beckett), 256, 258
Ecinniler (Dostoyevski), 189
Edebiyat Nedir? (Sartre), 181

- Eh Joe* (Beckett) 355n
 Eisner, Pevel, 149
Eleştiri ve Hakikat (Barthes), 42
 Eliot, Thomas Stearns, 23, 29, 109, 113, 175, 318
 Éluar, Paul, 90, 98, 99, 103, 105, 106, 212, 335n
 Empedokles, 262
En attendant Godot. bk. *Godot'yu Beklerken* (Beckett)
Endgame (Beckett), 287, 288, 289, 292
Envørs et L'endroit, L' (Camus), 188
 Ernst, Max, 31, 89, 90, 94, 98, 99, 104, 192
Espace littéraire, L' (Blanchot), 41, 340n
 Esslin, Martin, 31, 283, 327n, 352n
Étranger, L'. bk. *Yabancı* (Camus)
État et le Néant, L'. bk. *Varlık ve Hiçlik* (Sartre)
Eugénie de Franval (Sade), 51, 55
Express, L', 207
 F
Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm (Barr), 85
Farewell to Arms, A (Hemingway), 112, 113, 127, 129-131, 333n, 336n, 338n
 Fargue, Léon-Paul, 75, 255
 Faulkner, William, 30, 109, 189, 302, 318
 Federman, Raymond, 302, 323n
Felsefi Soruşturmalar (Wittgenstein), 260
 Fenichel, Otto, 141
Festin d'Ésope, Le, 81
 Fiedler, Leslie A., 67, 311, 316, 357n, 359n, 360n
Field of Nonsense, The (Sewell), 40, 328n, 337n
 Fielding, Henry, 53, 55
Fifth Column, The (Hemingway), 134
Film (Beckett), 263, 292, 355n
Fin de partie (Beckett), 257 ayrıca bk. *Endgame* (Beckett)
Finnegan Uyanması (Joyce) 38, 253, 257, 315
 Flaubert, Gustave, 42, 67, 145, 147, 152, 208, 209, 352n
 Fletcher, John, 262, 353n, 354n
Fleurs de Tarbes, Les (Paulhan), 175, 342n
Floating Opera, The (Barth), 298
Force of Circumstance, The (Beauvoir), 220
 Ford, Ford Madox, 113
 Foucault, Michel, 15, 29, 310, 321, 326n, 360n
 Franco, Francisco, 245
 Frank, Joseph, 43
 Franta, Frau Bertha, 145
Franz Kafka in Prague (Eisner), 149
 Freud, Sigmund, 25, 29, 67, 97, 98, 100, 122, 150, 176, 310, 326n, 340n
 Friedman, Melvin J., 21, 346n
 Fuller, Buckminster, 36, 355n
Funeral March (Genet), 234
 G
 Gallimard, Gaston, 178
 Gardner, Ava, 115

- Geliş ve Gidiş* (Beckett), 292
Gellhorn, Martha. See Hemingway, Martha
Genet, Jean, 17, 20, 28, 31, 45, 109, 144, 177, 191, 215, 217-252, 266, 306, 348n, 349n, 350n, 351n, 352n
Gestes et opinions du docteur Faustroll (Jarry), 76, 331n
Geulincx, Arnold, 260, 261, 271
Giacometti, Alberto, 90, 227, 249n
Gide, André, 76, 187, 220, 318
Giles Goat-Boy (Barth), 298
Ginsberg, Allen, 301, 356n
Godot'yu Beklerken (Beckett), 257, 283-287
Goebbels, Paul Joseph, 69
Goethe, Johann Wolfgang, 145
Goldmann, Lucien, 199, 346n
Great Wall of China, The, 340n; bk. *Çin Seddi'nin İnşası* (Kafka)
Green Hills of Africa, The (Hemingway), 114, 336n, 337n, 339n
Grenier, Jean, 187
Grillparzer, Franz, 145, 147
Gris, Juan, 81
Grosz, George, 88, 90
Grotowski, Jerzy, 297
Guggenheim, Peggy, 254, 256, 352n
Günlükler (Kafka), 144, 146, 149, 152, 157, 169
Gysin, Brion, 298
H
Haas, Willy, 145
Haftmann, Werner, 95
Hall, Robert W., 355n
Hare, David, 99
Hartman, Geoffrey, 27, 321, 323n, 326n, 346n, 359n, 360n
Hassan, Ihab, 327n, 356n, 357n, 359n
Hausmann, Raoul, 88, 90, 92, 93, 94, 334
Haute surveillance bk. *Sıkı Gözetim* (Genet)
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 29, 149, 198, 326n
Heidegger, Martin, 29, 36, 40, 177, 198, 355n
Heine, Heinrich, 27
Heine, Maurice, 67, 330n
Heller, Erich, 149, 151, 326n, 340n
Heller, Joseph, 302
Heloïse, 103
Hemingway, Ernest, 17, 20, 21, 30, 40, 45, 92, 109-142, 143, 193, 205, 218, 254, 302, 305, 306, 333n, 336n, 337n, 338n, 339n
Hemingway, Hadley, 113
Hemingway, Martha, 114, 115
Hemingway, Mary, 115, 116
Hemingway, Pauline, 113, 114
Hennings, Emmy, 86
Heppenstall, Rayner, 297, 310
Heraklitus, 262, 280
Hırsızın Günlüğü (Genet), 226, 238, 239, 348n, 349n, 350n, 351n
Himmler, Heinrich, 201
Hitler, Adolf, 234, 235
Hoffmann, E. T. W., 27, 357
Hoffman, Frederick J., 121, 262, 340n, 353n
Hofmannsthal, Hugo von, 29

- Hölderlin, Johann, 27, 41, 145
 Homeros, 269
Homme approximatif, L' (Tzara), 97
Homme révolté, L' bk. *Başkaldıran İnsan* (Camus)
 Hotchner, A. E., 115, 336n
 Hudson, W. H., 127
 Huelsenbeck, Richard, 86, 87, 88, 90, 91, 98
 Hugnet, George, 96, 334n
 Hugo, Victor, 29
Huis-clos (Sartre), 178
 Hume, David, 193
 Husserl, Edmund, 29, 36, 176, 177, 179, 199, 278, 354n
 Huysmans, Joris Karl, 97
 I-İ
Imagination, L' (Sartre), 178
Immaculée conception, L' (Breton, Éluard), 106, 212
Immortelle, L' (Robbe-Grillet), 207
In Our Time (Hemingway), 113, 120, 123, 126, 337n
Infortunes de la vertu, Les (Sade), 51
Innomable, L' (Beckett), 257 ayrıca bk. *Adlandırılmayan* (Beckett)
Instantanés (Robbe-Grillet), 206
 Ionesco, Eugène, 205, 297, 310
 Ivancich, Adriana, 116
 J
 Jacob, Max, 81
 Jacobson, Roman, 42
Jalousie, La, 207, 212; bk. *Jealousy* (Robbe-Grillet)
 James, Henry, 202
 Janco, Marcel, 86, 90
 Janouch, Gustav, 150, 155, 340n, 341n
 Jarry, Alfred, 73, 74-86, 97, 100, 104, 107, 175, 210, 265, 306, 315, 331n
 Jaspers, Karl, 188
Jealousy (Robbe-Grillet), 211, 212, 348n
 Jeanne d'Arc, 235, 245
 Jeanson, Francis, 342n, 343n
 Jesenská, Milena, 147, 151, 169
 Job, Franz, 148
 Johnson, Jack, 88
 Jola, Eugène, 256
Journal du voleur, 220; ayrıca bk. *Hırsızın Günlüğü* (Genet)
 Joyce, James, 14, 24, 30, 105, 113, 175, 184, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 265, 283, 286, 288, 297, 314, 315, 318, 352n, 358n
 Joyce, Lucia, 256
 Judas Iscariot, 221
Juliette (Sade), 51
 Jung, Franz, 88
Justes, Les bk. *Adiller* (Camus)
Justine (Sade), 52, 53, 59-63
 K-L
 Kafka, Franz, 17, 20, 28, 30, 40, 41, 45, 68, 88, 104, 109, 142, 143-174, 175, 187, 190, 193, 194, 198, 201, 209, 218, 254, 258, 265, 266, 305, 306, 315, 316, 339n, 340n, 341n, 342n
 Kafka, Hermann, 144, 148, 150
 Kandinsky, Vasily, 87, 90

- Kansas City Star*, 11
 Keats, John, 27, 266
 Kenner, Hugh, 254, 352n, 355n
 Kermodé, Frank, 29, 327n
 Kern, Edith, 343n, 346n, 354n
 Kerouac, Jack, 300, 301, 356n
 Kierkegaard, Søren, 17, 29, 145, 147, 148, 155, 176, 190
 King, Adele, 346n
 Klee, Paul, 87, 90, 104
 Kleist, Heinrich von, 27, 145
 Knight, Everett W., 179, 342n
 Kolb, Jacqueline, 82
Korku ve Titreme (Kierkegaard), 155
Korlar (Beckett), 257, 292
 Kostrowitzky, Guillaume de. bk. Apollinaire, Guillaume
Kral Ubu (Jarry), 77-79, 83
Krapp's Last Tape (Beckett), 257, 292
 Kraus, Karl, 30
 Krieger, Murray, 328n, 359n
 Kurowsky, Agnes von, 112
 Kutsal Aziz John, 289
 Lacan, Jacques, 41, 310, 322
 Laclos, Pierre Choderlos de, 83
 Lacote, René, 333n
 Lanham, Col. Charles (Buck), 115
 Laurencin, Marie, 83
 Lauriers sont coupés, Les (Dujardin), 199
 Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse), 17, 41, 67, 73, 80, 85, 89, 98, 100, 104, 107, 315
 Lawall, Sarah N., 328n
 Lawrence, D. H., 28, 30, 133, 318, 338n
 Lear, Edward, 40
 Lebel, Robert, 357n
 Leclerc, Gen. Jacques, 115
 Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, 27
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von, 29
 Lely, Gilbert, 67
 Lenin, Nikolai, 85
 Lentini Gorgias, 262
Lettres à un ami allemand (Camus), 188
 Leventhal, A. J., 262, 353n
 Levin, Harry, 119, 311, 337n, 357n
 Lévi-Strauss, Claude, 29, 36, 41
 Lewis, M. G., 53
 Leynaud, René, 188
Life Against Death (Brown), 37
 Lindon, Jérôme, 206
Literature of Silence, The (Hassan), 21, 38, 326n, 357n
Littérature, 89, 93
Livre à venir, Le (Blanchot), 41, 328n
 Locke, John, 193
Lost in the Fun House (Barth), 298, 356n
Love's Body (Brown), 38
 Löwy, Isak, 144
 Lugné-Poe, Aurélien, 77
 Lukács, Georg, 144
 M
 Maera, Manuel Garcia, 126
 Maeterlinck, Maurice, 79
 Magny, Claude-Edmonde, 183, 343n
 Magritte, René, 90, 104
Maid, The (Genet), 220, 240, 241, 349n, 351n

- Mailer, Norman, 302, 356n
Mains sales, Les (Sartre), 178
Maintenant, 89
Maison de rendez-vous, La (Robbe-Grillet), 207
Maldoror'un Şarkıları (Lautréamont), 99
Malebranche, Nicolas, 260, 280
Mallarmé, Stéphane, 18, 27, 28, 29, 40, 41, 75, 94, 97, 108, 202, 225, 326n
Malone Meurt. bk. *Malone Ölüyor* (Beckett)
Malone Ölüyor (Beckett), 257, 262, 269, 274, 275, 353n, 354n
Malraux, André, 178, 187, 188, 189
Mamelles de Tirésias, Les (Apollinaire), 82, 83, 97
Manifeste du surréalisme (Breton), 98
Mann, Thomas, 17, 30, 175, 184, 318
Marcus, Steven, 62, 70, 330n
Marterau (Sarraute), 200
Marx, Karl, 29, 56, 98, 133, 176, 310
Masoch. bk. Sacher-Masoch, Leopold von
Masson, André, 90, 99, 104
Mauriac, Claude, 198, 207, 346n
McHale, John, 355n
Melville, Herman, 257
Mémoire d'homme, De (Tzara), 97
Men Without Women (Hemingway), 113, 131
Mendès, Catulle, 75
Mercadet (Balzac), 283
Mercure de France, 75, 81
Merleau-Ponty, Maurice, 36
Metzinger, Jean, 81
Midis gagnés (Tzara), 97
Milena'ya Mektuplar (Kafka), 149, 339n
Miller, Henry, 28, 257
Miller, J. Hillis, 25, 325n, 326n, 328n
Miracle de la Rose, Le. bk. *Miracle of the Rose* (Genet)
Miracle of the Rose (Genet), 232, 233, 349n, 350n
Mirbeau, Octave, 75
Miró, Joan, 90, 104
Molloy (Beckett), 257, 263, 264, 269-275, 279, 352n, 353n
Monk, The (Lewis), 53
Monnier, Adrienne, 255
Morgenstern, Christian, 30
Morrissette, Bruce, 212, 347n, 348n
Mort dans L'âme, La (Sartre), 178
Mortal No, The (Hoffman), 121
Morts san sépultures (Sartre), 178
Mouches, Les (Sartre), 178
Moveable Feast, A (Hemingway), 113, 336n, 337n
Murdoch, Iris, 180, 343n, 344n
Murphy (Beckett), 256, 257, 260, 262, 266, 353n
Musil, Robert, 30, 318
Myth of Sisyphus, The (Camus), 344n, 345n, 346n
Mythe de Sisyphe, Le. bk. *Myth of Sisyphus, The* ve bk. *Sisifos Söyleni* (Camus)
N
Nabokov, Vladimir, 299, 310, 316
Nadeau, Maurice, 103, 335n

- Nadja* (Breton), 103, 105, 106
Nausea. bk. *Bulantı* (Sartre)
Nausée, La. bk. *Bulantı* (Sartre)
Naville, Pierre, 98
Nerval, Gérard de, 27
Ney, Marshall, 109
Nietzsche, Friedrich, 17, 29, 67, 176, 179, 186, 310
Niño de la Palma. bk. Ordoñez, Cayetano
Noces (Camus), 188
Noirs, Les. bk. *Blacks, The* (Genet)
Nord-Sud, 82, 89
No's Knife (Beckett), 292
Notre-Dame des fleurs. bk. *Our Lady of the Flowers* (Genet)
Nouvelle Revue Française, 178
Nouvelles et textes pour rien (Beckett), 257
Nova Express (Burroughs), 298
Novalis, 20, 27
Novid, Cyprian, 44
NRF. Bk. *Nouvelle Revue Française*
- O
O'Brien, Conor Cruise, 344n
Odyssey (Homeros), 269
Ollier, Claude, 206, 207, 297
O'Neill, Eugene, 109, 175
Ong, Walter J., 43, 329n
Ordoñez, Cayetano, 113
Orphic Voice, The (Sewell), 40, 326n, 328n
Ortega y Gasset, José, 24, 325n, 361n
Other Side of Silence, The (Peterkiewicz), 329n ayrıca bk. *Sessizliğin Öte Yanı* (Peterkiewicz)
Our Lady of the Flowers (Genet), 228, 231, 248, 348n, 349n, 350n, 351n
- P-Q
Papa Hemingway (Hotchner), 115, 336n
Parain, Brice, 180, 181
Paravanlar (Genet), 220
Paris Soir, 188
Part de feu, La (Blanchot), 41
Pascal, Blaise, 283, 360n
Paulhan, Jean, 175, 178, 342n
Péret, Benjamin, 89, 90, 98, 103
Peron, Alfred, 255
Peterkiewicz, Jerzy, 44, 329n
Petit, Roland, 227
Petrarca, 48
Peyre, Henri, 184, 343n, 344n
Pfeiffer, Pauline. bk. Hemingway, Pauline
Phases (Tzara), 97
Picabia, Francis, 87, 89, 90, 92, 98, 104
Picard, Raymond, 42
Picasso, Pablo, 81, 87, 90
Pierret, Marc, 249, 351n
Pingaud, Bernard, 207
Pinget, Robert, 198, 210, 252
Pinter, Harold, 297, 310
Pirandello, Luigi, 31, 175, 243
Planétarium, Le (Sartraute), 200
Play (Beckett), 257
Playden, Annie, 82
Plimpton, George, 118
Poe, Edgar Allan, 27, 83, 104
Poète assassiné, Le (Apollinaire), 84

- Poggioli, Renato, 32, 33, 327n
 Politzer, Heinz, 156, 159, 161, 168, 341n, 345n
 Pollak, Oskar, 145
Pompes funèbres. 220; ayrıca bk. *Funeral March* (Genet)
 Porchia, Antonio, 295, 355n
 Porter, Dennis, 208, 347n
Portrait d'un inconnu (Sarraute), 200, 203, 204, 346n, 347n
 Poulet, Georges, 43
 Pound, Ezra, 30, 113, 315, 318
Pour un nouveau roman (Robbe-Grillet), 207; bk. *Yeni Roman* (Robbe-Grillet)
 Praz, Mario, 67, 326n, 330n
Première Aventure céleste de M. Antipyrine, La (Tzara), 93, 334n
 Pronko, Leonard Cabell, 350n, 355n
 Proust (Beckett), 258, 352n, 353n
 Proust, Marcel, 24, 30, 175, 184, 186, 202, 255, 258, 318
 Purdy, James, 302
Putain respectueuse, La (Sartre), 178
 Putnam, Samuel, 123
 Pynchon, Thomas, 16, 302, 311
 Pisagor, 262
Querelle de Brest (Genet), 220, 234, 235, 350n
 Quillot, Roger, 344n
 R
 Rabelais, François, 121, 265
 Rachilde, Madame, 75
 Rais, Gilles de, 218
 Ray, Man, 88, 90, 99, 104, 304
 Raymond, Marcel, 43, 102, 326n, 333n
 Read, Sir Herbert, 256
 Rebel, The (Camus), 344n 345n
 Reed, Ishmael, 302
 Reverdy, Paul, 81, 89
 Révolte dans les Asturies (Camus), 188
Révolution surréaliste, La, 98, 102
 Reynard, Jules, 180
 Ribbentrop-Dessaignes, G., 89, 90, 92
 Richard, Jean-Pierre, 43
 Richardson, Elizabeth Hadley. bk. Hemingway, Hadley
 Richardson, Samuel, 53
 Richter, Hans, 86, 87, 90, 98, 332n, 333n, 334n
 Rigaut, Jacques, 107
 Rilke, Rainer Maria, 26, 30, 41, 175, 318, 326n
 Rimbaud, Jean Arthur, 13, 17, 20, 27, 28, 41, 73, 85, 86, 98, 99, 100, 107, 192, 225, 257, 315
 Rivera, Diego, 99
 Rivière, Jacques, 30, 327n
 Robbe-Grillet, Alain, 45, 176, 198, 200, 206-214, 251, 306, 310, 347n, 348n
 Rolland, Romain, 188
 Romains, Jules, 255
Romantic Agony, The (Praz), 67, 326n, 330n
 Rosenberg, Harold, 15, 33, 303, 356n, 360n
 Rosset, Barney, 50
 Rousseau, Jean-Jacques, 29, 41
 Roussel, Raymond, 210, 297, 315

- Rousset, Jean, 43
- Rubin, William S., 85, 335n
- S-Ş
- Sacher-Masoch, Leopold von, 104
- Sade, Donatien-Alphonse-François, Marquis de, 13, 20, 21, 27, 28, 29, 34, 40, 41, 45, 47-72, 73, 75, 77, 80, 83, 100, 103, 104, 107, 109, 175, 191, 197, 218, 219, 222, 225, 296, 299, 302, 305, 306, 309, 315, 317, 326n, 329n, 330n
- Saint Augustine, 187, 262
- Saint Genet: comédien et martyr* (Sartre), 178, 348n, 349n, 352n
- Saint Paul, 262
- Sainte-Beuve, Charles, 67
- Salinger, J. D., 299, 300, 356n
- Salmon, André, 81
- Sarraute, Nathalie, 176, 198, 199-205, 206, 208, 252, 306, 346n, 347n
- Sartre, Jean-Paul, 36, 41, 45, 107, 176-186, 189, 190, 193, 198, 200, 208, 209, 214, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 240, 243, 251, 268, 287, 306, 336n, 342n, 343n, 344n, 345n, 347n
- Saussure, Ferdinand de, 41
- Savaş ve Barış* (Tolstoy), 205
- Schneider, Alan, 283
- Schopenhauer, Arthur, 186
- Schweitzer, Albert, 177
- Schweitzer, Charles, 177
- Schwitters, Kurt, 88, 89, 94, 95
- Schwob, Marcel, 75
- Scott, Nathan, A., 194, 296, 345n, 346n, 355n
- Screens, The* (Genet), 248-250, 351n
- Second manifeste du surréalisme* (Breton), 99
- Séquestrés d'Altona, Les* (Sartre), 178
- Sewell, Elizabeth, 26, 40, 120, 326n, 328n, 337n
- Sessizliğin Öte Yanı* (Peterkiewicz), 44
- Shakespeare, William, 117
- Shattuck, Roger, 29, 73, 75, 76, 108, 327n, 331n
- Shestov, Léo, 188
- Sıkıyönetim* (Camus), 188
- Sıkı Gözetim* (Genet), 220
- Sibirya Günlüğü* (Dwinger), 192
- Silence* (Cage), 36
- Silgiler* (Robbe-Grillet), 206
- Simon, Claude, 198, 206
- Sisifos Söyleni* (Camus), 30, 188, 191
- Sodom'un 120 Günü* (Sade), 51, 63-66, 330n
- Soirées de Paris*, 81
- Sollers, Philippe, 207, 297, 311
- Sontag, Susan, 15, 39, 70, 316, 328n, 330n, 359n
- Sot-Weed Factor, The* (Barth), 298
- Soupault, Philippe, 85, 89, 90, 98, 99, 255
- Southern, Terry, 302
- Söyle Joe*, 292; ayrıca bk. *Eh Joe* (Beckett)
- Sözcükler* (Sartre), 177
- Sözler ve Müzik* (Beckett), 292
- Sözsüz Oyun I & II* (Beckett), 292
- Spanish Earth, The*, 114
- Spender, Stephen, 296, 355n

- Spinoza, Benedict, 29
 Starobinsky, Jean, 43
 Steichen, Edward, 88
 Stein, Gertrude, 16, 24, 45, 109, 113, 119, 315
 Steiner, George, 15, 29, 38, 39, 312, 324n, 326n, 327n
 Steiner, Rudolf, 145
 Stieglitz, Alfred, 88
 Stirner, Max, 67
Stranger, The (Camus), 345n ayrıca bk. *Yabancı* (Camus)
 Strindberg, Johann August, 31, 145, 175
 Sturrock, John, 199, 346n
 Sue, Eugene, 67
Sun Also Rises, The (Hemingway), 113, 127, 129, 338n
Surmâle, Le (Jarry), 75, 331n
Surréalisme au service de la révolution, Le, 99
Surréalisme et L'après-guerre, Le (Tzara), 97
Sursis, Le (Sartre), 178
Sürgün ve Krallık (Camus), 189
 Swift, Jonathan, 104, 253, 265
Şato (Kafka), 146, 153, 168-173
 T-U
 Tanguy, Yves, 90, 99, 104
Tel quel, 202, 207
 Temple, Ruth Z., 346n
Temps modernes, Les (Sarraute), 200
Theory of the Avant-Garde, The (Poggioli), 32, 327n
 Thody, Philip, 196, 345n
Three Ninety One (391), 87
 Tinguely, Jean, 310
To Have and Have Not (Hemingway), 114, 133, 338n
 Tolstoy, Leo, 117
 Tomkins, Calvin, 356n
Toronto Star, 113
Totem and Taboo, 326n; *Totem ve Tabu* (Freud), 25
 Toulouse-Lautrec, Henri, 77
Tractatus Logico-Philosophicus (Wittgenstein), 260
Transition, 256, 353n
 Trotsky, Leon, 98, 99
 Twain, Mark, 113
Two Ninety One (291), 88
 Tzara, Tristan, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 306, 315, 332n, 333n, 334n
Ubu enchainé (Jarry), 80
Ubu Roi, 331n; ayrıca bk. *Kral Ubu* (Jarry)
Ulysses (Joyce), 253
 V
 Vaché, Jacques, 85, 90, 97, 104, 107
 Valéry, Paul, 23, 28, 30, 97, 255, 318
 Vallette, Alfred, 75
Varlık ve Hiçlik (Sartre), 178, 180
Vases communicants, Les (Breton), 103
Veba (Camus), 188
 Vega, Lope de, 189
 Velde, Bram Van, 265, 353n
Verschollene, Der, 162; bk. *Amerika* (Kafka)
 Vico, Giovanni Battista, 257, 262

- Viggiani, Carl, 196, 345n
Villiers de L'Isle-Adam, Phillipe
 Auguste, 23
Villon, Jacques, 90
Virgil, 269
Vitrac, Roger, 99
Vlaminck, Maurice de, 81
Voltaire Kabaresi (Ball), 86
Voyeur, Le. bk. *Voyeur, The* (Robbe-Grillet)
Voyeur, The (Robbe-Grillet), 207, 208
Vuillard, Édouard, 77

W-Y
Wagner, C. Roland, 345n
Watt (Beckett), 257, 265, 267-271
Weiss, Peter, 297
Welsh, Mary. bk. Hemingway, Mary
Werfel, Franz, 145
West, Nathanael, 297, 299
Whitman, Walt, 28, 301
Whoroscope (Beckett), 255, 258, 352n
Wiesel, Elie, 297
Wild Years, The (Hemingway), 113
Williams, William Carlos, 30
Wilson, Edmund, 23, 24, 29, 132, 325n, 338n
Winner Take Nothing (Hemingway), 114, 132
Wittgenstein, Ludwig, 29, 36, 37, 260, 352n
Wolff, Kurt, 146, 162
Woolf, Virginia, 14, 202, 315, 324n
Wordsworth, William, 27
Work in Progress, (Joyce), 255, 352n
Writing Degree Zero, 327n; *Yazının Sıfır Derecesi* (Barthes) 41
Wykeham-Bames, Peter, 115
Yabancı (Camus), 188, 193, 198, 210
Yaşlı Adam ve Deniz (Hemingway), 116, 138, 140, 337n, 339n
Yatak Odasında Felsefe (Sade), 52, 56
Year from Monday, A (Cage), 37, 327n, 356n, 357n
Yeats, William Butler, 30, 77, 175, 318, 331n
Yedi Dada Manifestosu (Tzara), 91
Yeni Roman (Robbe-Grillet), 208, 211, 347n
Yeraltından Notlar (Dostoyevski), 194
Young, Philip, 111, 141, 336n
Yönelişler (Sarraute), 200; *Tropisms*, 347n

ORPHEUS'UN PARÇALANIŞI

Postmodern Bir Edebiyata Doğru

İHAB HASSAN

Orpheus'un Parçalanışı'nda İhab Hassan, modernizmden postmodernizme ilerleyen süreci biçim değişimi üzerinden ele alıyor ve eserde yer alan modernizm-postmodernizm karşılaştırmasıyla dikkat çekiyor.

Avangard, modern, postmodern, neo-avangard... söylem dünyasının çapraşık ilişkilerle sürekli dönüşen tarihine Hassan da özgün bir tarif sunuyor. Sade, Hemingway, Kafka, Genet ve Beckett okumaları üzerinden ilerleyen bu süreç, değişen form anlayışıyla gürültüden sessizliğe doğru giden bir edebî anlayışı okura sunuyor. Anlamın anlamsızlıkta anlam kazandığı, söylemin sessizlikte kendini bulduğu bu yaklaşımla Hassan kendi edebî dilini kurduğu yeni bir alan yaratıyor.

Modernite tüm yıkıcılığıyla dünyada hüküm sürerken bir yerlerde Orpheus'un ilham veren lirin sesi susturuluyor, sessizlikle, biçimsizlikle, anlamsızlıkla, bilinen tüm kalıpların yıkılışıyla yeni bir söylem dünyası inşa ediliyor. Bir tarafta sanatın sahipleri, bir tarafta sanattan dışlanan ama onu kendi biçimiyle yoğuranlar.

Hassan bu eserle, ikinci grubun sessiz sesi olmak, Orpheus'u geri çağırmak istiyor.

ISBN-13: 978-605-7547-09-5



9 786057 547095



hece@hece.com.tr



heceyayinlari