

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>

Edebi Üretim Teorisi



PIERRE MACHEREY

ÇEVİREN
IŞIK ERGÜDEN

ÖNSÖZ
MURAT BELGE



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

PIERRE MACHEREY • Edebi Üretim Teorisi

PIERRE MACHEREY 1938'de Fransa'nın Belfort şehrinde doğdu. Felsefe dalındaki üniversite öğrenimini 1961'de Ecole Normale Supérieure'de tamamladı. George Canguilhem'in gözetiminde yazdığı mezuniyet tezinde Spinoza'nın felsefe ve siyaset anlayışını inceledi. 1962-63 yıllarında Marksist filozof Louis Althusser'in düzenlediği *Kapital'i Okumak* [Lire le Capital] seminerlerine aktif katılım sağladı ve aynı adla kitaplaştırılan metne katkıda bulundu. Althusserci ekolde özellikle edebiyat teorisi, post-yapısalcılık, Spinoza ve Hegel felsefesi gibi alanlardaki metinleriyle öne çıkan Pierre Macherey halen Lille Üniversitesi'nde görev yapmakta. Daha önce Türkçede yayımlanmış kitapları: *Hegel ve/veya Spinoza* [Hegel ou Spinoza] ve *Kapital'i Okumak* [Lire le Capital].

Bu eser, Institut Français kurumunun yayına destek programından yararlanmıştır. Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français.

Pour une théorie de la production littéraire

© 1966 Editions François Maspero / La Découverte, Paris

İletişim Yayınları 2714 • Edebiyat Eleştirisi Dizisi 65

ISBN-13: 978-975-05-2587-2

© 2019 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM

1. Baskı 2019, İstanbul

EDITÖR Barış Özkul

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Naci Ozansoy

DİZİN Berkay Üzüm

BASKI Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 22749

Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul

Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CILT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,

Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

PIERRE MACHEREY

Edebi Üretim Teorisi

Pour une théorie de la production littéraire

FRANSIZCADAN ÇEVİREN

Işık Ergüden



R.'ye ve C.'ye...

Bazı metinler makale biçiminde daha önce yayımlanmıştır:

- 19. ve 24. sayfalar arasındaki bölüm *Deux formes de l'illusion critique* ["Eleştirel Yanılsamanın İki Biçimi"] adı altında *Nouvelle Critique*'de yayımlandı (Mayıs 1966).
- "Tolstoy Eleştirmeni Lenin" aynı adla *Pensée*'de yayımlandı (Haziran 1965).
- "Borges ve Kurmaca Öykü" *Temps Modernes*'de yayımlandı (Ocak 1966).

Bu makaleleri yeniden yayımlamama izin veren dergi yöneticilerine teşekkür ederim

PIERRE MACHÉREY

İÇİNDEKİLER

Önsöz · MURAT BELGE	11

BİRİNCİ KISIM

Birkaç Temel Kavram

BİRİNCİ BÖLÜM	
Eleştiri ve Yargı	19
İKİNCİ BÖLÜM	
Alan ve Nesne	21
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
Sorular ve Cevaplar	25
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
Kural ve Yasa	29
BEŞİNCİ BÖLÜM	
Olumlu Yargı ve Olumsuz Yargı	33
ALTINCI BÖLÜM	
Ters ve Düz	41
YEDİNCİ BÖLÜM	
Doğaçlama, Yapı ve Zorunluluk	61

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Özerklik ve Bağımsızlık.....75

DOKUZUNCU BÖLÜM

İmge ve Kavram: Güzel Dil ve Doğru Dil.....79

ONUNCU BÖLÜM

Yanılsama ve Kurmaca 87

ON BİRİNCİ BÖLÜM

Yaratma ve Üretim 93

ON İKİNCİ BÖLÜM

Anlaşma ve Sözleşme 97

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Açıklama ve Yorumlama 103

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Zımnî ve Aşıkâr 111

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

Söylemek ve Söylememek 115

ON ALTINCI BÖLÜM

İki Soru.....121

ON YEDİNCİ BÖLÜM

İç ve Dış.....129

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM

Derinlik ve Karmaşıklık.....131

İKİNCİ KISIM

Birkaç Eleştiri

ON DOKUZUNCU BÖLÜM

Tolstoy Eleştirmeni Lenin.....137

YİRMİNCİ BÖLÜM

Edebi Analiz, Yapıların Mezarı 171

Birkaç Eser

YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM

Jules Verne ya da Eksik Öykü 195

YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM

Borges ve Kurmaca Anlatı 289

YİRMİ ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Balzac'ın *Köylüler*'i: Tutarsız Bir Metin 299

Dizin 341

Önsöz

MURAT BELGE

Altmışların sonlarına kadar Althusser'in adı Türkiye'de pek duyulmamıştı. Ben kendi hesabıma, Çekoslovakya olayı sonrasında TIP içinde başlayan teorik tartışmalarda, Aybar'ın "üst-belirlenme" üstüne konuşması dolayısıyla böyle birinin varlığından "haberdar" oldum. Tabii "üst-belirlenme" ne demektir, bir fikrim yoktu.

Gene o sıralarda bir bursla Britanya'ya gidiyordum. Sussex Üniversitesi'nde bulunmayı seçmiştim. Burada kitapçı dükânına girince *Lire le Capital*'i gördüm (iki cilt, Fransızca; henüz İngilizce'ye çevrilmemişti). Louis Althusser'den başka, kitabın yazarları olarak Étienne Balibar, Jacques Rancière, Pierre Macherey ve Roger Establet adları görünüyordu. Fransızcam iyi değil; sözlük falan, birinci cildi zor belâ okudum. İkinciye girişemedim. Daha sonra kitap İngilizce'ye çevrildiği zaman da ikinci cilt çevrilmedi. Böylece, Althusser'le Balibar'dan sonra gelenlerin bu kitaba katkılarını ben bugün dahi bilmiyorum.

Ama okuyabildiğim Althusser ile Balibar'ın yaklaşımları, teoriye katkıları bana önemli göründü. Bundan sonra bir gözüm, bir kulağım orada, söylediklerini izler oldum.

Bu arada Macherey *Edebi Üretim Teorisi* kitabını çıkarmıştı. Bu kitabın İngilizce'ye çevrilmesi de yanılmıyorsam on yıldan biraz fazla zaman aldı. Ben İngilizce'sinden okudum.

Macherey edebiyat teorisinin can alıcı noktasını kitabının başlığına koymuştu. Burada “Üretim” kavramı önemliydi. “Edebiyat” kavramıyla “üretim” kavramının yanyana gelmesi aslında sık sık rastladığımız bir şeydir ama bu “lafın gelişi” söylenir. Macherey “edebiyat (sanat) bir üretimdir” teziyle geliyordu. Böyle bir tez o zamana kadar pek incelenmiş, tartışılmış bir şey değildi.

Althusser ellilerin son yıllarında başlayarak, altmışlar boyunca, çalıştığı Ecole Normale Supérieure’de çevresinde çoğu öğrencileri olan küçük bir “teori” grubu toplamıştı. Yukarıda, *Lire le Capital*’in yazarları olarak saydıklarımdan başka Dominic Lecourt, Alan Badiou, Emmanuel Ferry ve Nicos Poulantzas bu grubun içindeydi. Althusser’in Ortodoks Marksizm’den ayrılan birçok yorumu vardı. “Genç Marx/olgun Marx” ayrımı bunlardan biriydi. Hegel ve Feuerbach etkileri taşıyan genç Marx’ı henüz *epistemolojik kopma*’sını gerçekleştirmemiş, yani *bilim*’e geçmemiş Marx olarak görüyordu. “Yabancılaşma” ve “hümanizm” gibi kavramların Marksist kavramlar olmadığını söylüyordu. O yıllarda Claude Lévi-Strauss’un antropoloji alanında kurduğu “yapısalcı” yöntemle Althusser’in düşüncesi arasında kesişmeler tesbit etmek mümkündü. Öbür yanda Lacan’ın yapısalcı psikolojisi vardı ve buradan Freud’a uzanabiliyordu.

Louis Althusser o yılların namlı Marksist yayıncısı François Maspero ile de iyi bir ilişki kurmuştu. “Théorie” adını verdiği bir dizinin editörlüğünü yapıyor ve yukarıda saydığım daha genç Marksistler’in çeşitli alanlarda aynı teorik yaklaşımı uyguladıkları çalışmalarını yayımlıyordu. Teorik düzeyde bir hayli etkili oldular. Örneğin Britanya’da Hindess ve Hirst ikilisi, bir süre sonra Terry Eagleton onların yaklaşımlarını benimsedi. Ama siyasî olarak pek fazla bir etki yaratamadılar. Althusser’in (ve Poulantzas) ölümünden sonra da bu grup dağıldı.

Birçok ilginç görüş getirdiler. Bir tür dinî inanç gibi bozulmadan saklanmaya çalışılan Marksist teorinin o yıllara kadar kabul gören tutumlarına teorik müdahalelerde bulundular. Teoriyi genel olarak zenginleştirdiklerini söyleyebilirim. Ancak,

aradan geçen zamandan sonra, dönüp bakınca, en önemli katkılarının ideoloji alanında olduğu sonucuna varıyorum.

Marksizm'in "altyapı/üstyapı" ayrımının amaçlanmamış bir sonucu olduğunu düşünürüm: "madde"yi altyapıya bağlayıp üstyapıyı da elle tutulmaz, gözle görülmez, uçucu, kaçıcı bir âleme çevirmek. Marx kendisi "sınıf ideolojisi gibi kavramlar üstünde durarak bu anlattığıma hiç de benzemeyen bir yaklaşım göstermişti. Ama Marksist teorinin sürekli "vülgarizasyon" sürecinde "maddî gerçeklik" altyapıya inerken üstyapı bunun yansıması olarak görüldü. Ideoloji kaçınılmaz olarak edilgendi. Bir değişim gösterecek olsa, bunun anahtarı kendi elinde değildi. Altyapı değişecek, o da buna kendini uyarlayacaktı.

Althusser Okulu'nun önemli çıkışlarından biri "ideoloji de maddidir" teziyle gelmeleri oldu. Bununla bir yandan düşüncüyü, üstyapıyı bir gölge, bir "yansıma" olmaktan çıkarıyor, bir yandan o elle tutulmaz, havai ruh olarak varoluşunu reddediyorlardı. Üstyapının *görece özerk* karakterini vurguladılar.

Bu Okul'un düşüncesine göre toplumun üç temel düzeyi vardır: ekonomi, politika, ideoloji. Bir "düzey" demek, bir "pratik" demektir; "pratik" de *dönüştürücü* bir eylemdir. Ekonomik düzeyde, doğanın ürünlerini kendimiz için yararlı nesnelere dönüştürürüz. Tabii bunu kendi aramızda belirli ilişkiler ("üretim ilişkileri" dediğimiz) kurarak yaparız. Politik düzey ise bu ilişkiler temelinde kurulmuş toplumsal ilişkileri (sınıf ilişkileri, bölüşüm ilişkileri v.b.) dönüştürmek için girişilen eylemlerden oluşur, yani "sınıf mücadelesi"dir. Ideolojik pratik, genel, verimli ideolojileri dönüştürerek dünya hakkında, kendimiz hakkında (tarih) daha doğru, daha sahih bilgilere ulaşmak için gösterdiğimiz çabalardan oluşur.

Althusser, *Devletin Ideolojik Aygıtları* adını verdiği kitabında bu temelden başlayan ideoloji teorisini geliştirdi. Bu "ideoloji" dediğimiz dünyada sanat ve edebiyatın önemli bir yeri vardı. Althusser kendisi birkaç metinde, *Pour Marx* (Marx için) adını verdiği kitabındaki Brecht üstüne yazılarında olduğu gibi bu konulara da uzandı, ama Althusser edebiyatçı değil, filozoftu. Ideolojinin edebiyat alanında nasıl çalıştığını incelemek

işin başında bu alanı iyi bilen Macherey'ye kaldı. Daha sonra, özellikle Eagleton “üretim olarak sanat ve edebiyat” yaklaşımını zenginleştiren katkılarda bulundu, onu başkaları da (örneğin Hadjinicolaou) izledi. Ama alana ilk adım atan Macherey'dir.

İdeolojinin Althusser'e mal edebileceğimiz (ettiğimiz) bu ele alınış biçimini politik pratik içinde izleyen, sonuçlarına varmaya çalışanlar da öncelikle Laclau-Mouffe çifti oldu. Ama tabii burada bu saydıklarımın hepsinden önce anılması gereken isim Gramsci'dir.

Sanatın, edebiyatın ne olduğunu ilk soranlar (yani bizim bildiğimiz “ilk soranlar”) antik Yunan felsefesinin büyük temsilcileri, Platon ile Aristoteles'tir. Soruya onların verdiği cevap edebiyatın bir “yansıtma” olduğu ve hayatı yansıttığıdır. Aristoteles tarihin *olmuş* olanları bize anlattığını, edebiyatın gerçeklikle ilişkisinin bundan farklı olduğunu, edebiyatın *olabilecekleri* anlattığını söyler. Bu, “olanı yansıtmak” gibi görece “edilgin” bir işleve göre, bu işi yapana, yani “edebiyatçı”ya, “yazar”a daha etkin bir hareket alanı tanıyan bir tanımlamadır. Ancak, “yansıtma olarak edebiyat (ve sanat)” anlayışı aşağı yukarı Romantizm'e, yani on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar bu konuda egemen açıklama olarak kabul edildi.

Edebiyatı bir “yaratma” eylemi olarak gören ilk düşünür İngiliz romantik şairi William Wordsworth oldu. Wordsworth'e göre şair (yani “sanatçı”) doğadan, genel olarak hayattan aldığı gelişigüzel izlenimleri kendi zihninde dönüştüren, kendi kurduğu bir bütünlük içinde sunabilen, onun bunu yapmasına kadar yapılmamış, dolayısıyla bilinmeyen bir yeni bütünlük kurabilen bir kişi, dolayısıyla bir “yaratıcı”dır.

“Üretim” bunların ikisinden de ayrılır. Şunu söyler: insan dünyayı ideoloji aracılığıyla tanır. Ancak ideoloji, insanî ve tarihî bir yapıntı (“construct”) olarak gerçekliğin gerçek bir “resmi” değildir. İnsanlar hayatı, kendi toplumsal ilişkileri içinden bakarak tanımaya çalışırlar. Onun için baktığımız “nesne”nin gerçek tarihiyle bizim onun hakkındaki “bilgi”mizin tarihi özdeş değildir. Bilim adamı nesnel dünya hakkında, içinde doğduğumuz verili ideolojik tanımları, yaklaşımları nesnel bilgi ile

aşan biri, bilim de zaten bu çaba, bu eylemdir. Çarpıcı bir örnek olarak Copernicus'un dünyanın evrenin merkezi olduğu inancını yıkarak, merkezini tayin edemediğimiz bir evrende, merkezi güneş olan bir sistem içindeki çeşitli gezegenlerden bir tanesi olduğunu söylemesi olayına bakabiliriz. Sanatçı (edebiyatçı) bunun benzerini kendi bilgi biçimini kullanarak yapar, o da insanların anlam ve değer dünyalarında olup bitenleri verili ideolojinin verili örtülerini sıyrarak keşfeder.

“Üretim olarak sanat” kavramını, “sanat” dediğimiz çok karmaşık alanı kendi maddî bağlamında daha iyi kavramaya yardımcı olan bir yaklaşım olarak gördüğümü söyleyebilirim. Macherey de bu yaklaşımı kuranlardan biri, erken bir öncü.

BİRİNCİ KISIM

Birkaç Temel Kavram

BİRİNCİ BÖLÜM

Eleştiri ve Yargı

Edebiyat eleştirisi nedir? Bu soru ancak görünüşte basittir. Eleştirmek edebi bir eserin ne olduğunu bilmeye çalışmaktır cevabı verilirse, eleştiri faaliyetine bir araştırma alanı verilmiş olsa da kelimenin gerçek anlamında bir nesne verilmiş olmaz. Diğer yandan, bilmek terimi kuşkusuz biraz çabuk kullanılmaktadır: Bu durumda, başka her şeyi bir yana bırakarak edebi eserlerin incelenmesini belirtmekte 17. yüzyıldan beri öne çıktığı görülen eleştiri kelimesinin anlamının ve kullanımının ne olduğunu kendimize sormak gerekecektir. Belli bir dönemde kullanılmaya başlanan “edebiyat tarihi” deyiimi onun yerine geçmeyi başaramadı: edebiyat tarihini edebiyat eleştirisinden hızla ayırt etmek, dolayısıyla bu terimi diğerine karşı elde bulundurmak gerekti. Oysa eleştiri terimi muğlaktır: Kimi zaman, olumsuz yargı olan bir teşhir yoluyla reddi içerir; kimi zamansa sınırların olumlu bilgisini, yani bir faaliyetin olasılık koşullarının incelenmesini belirtir (temel anlamı da budur). Bir anlamdan diğerine rahatlıkla geçilir: Bunlar aynı işlemin ters veçheleri gibidir, hatta uyumsuzlukları içinde bile birbirleriyle bağlantılıdır: “Eleştiri” adını alacak bir disiplin bunu belki de, ikili bir tutumun varlığını adlandırmayı başaran bu muğlaklığa borçlu olacaktır. Olumsuz yargı (mahkûm edici eleştiri-

ri) ile olumlu bilgi (geçici olarak şöyle diyelim: açıklayan eleştiri) arasındaki aykırılık, gerçekten de, sadece zıt olmakla kalmayıp aslen farklı olan iki tutum arasında bir bölünmeye yol açar: değerlendirci eleştiri (zevk ekolü) ve bilgilendirici eleştiri (“edebiyat eleştirisi bilimi”). Normatif faaliyet, spekülâtif faaliyet: kâh kuralları ifade eder, kâh yasaları. Bir tarafta bir bilim, diğer tarafta bir sanat.¹

Ya biri ya diğeri mi? Yoksa, ikisi birden mi? Bu durumda, bu sanatın uygulanma alanı hangisi, bu bilimin üzerinde çalıştığı nesne hangisi olur?

1 Yani, dar anlamda, bir teknik – y.n.

İKİNCİ BÖLÜM

Alan ve Nesne

Edebiyat eleştirisi edebi eserlerin incelenmesidir demek, ona bir nesne değil bir alan vermektir; dolayısıyla bu, edebiyat eleştirisini daha baştan bir sanat olarak ele almaktır, yoksa bir bilgi biçimi değil. Bu girişimin nedeni gayet iyi anlaşılır: Bir tekniğin uygulanma alanı ister istemez ampirik olarak verilidir ya da böyle kabul edilmelidir. Dolayısıyla, bunu bir başlangıç yapmak, çıkış noktası olarak ele almak kolaydır: Akla dayalı her faaliyet doğal olarak bize *başlangıçta* kendini bir sanat gibi gösterme eğilimindedir. Teorik pratikte, bilimlerin tarihinin gösterdiği gibi, nesne önce değil, iş işten geçtikten sonra gelir. Dolaysız bilgi verisi yoktur; sadece çok genel ve çok muğlak, ister istemez yetersiz, gerçekliği ufkuna yerleştirmiş bir bilgi vardır. Nihayetinde, sınırdaki bu gerçeklikten bize konuşur: fakat sınır önceden çizilmiş değildir; bu sınırın içine bir bilginin kaydedilebilmesi için sınırın gerçeklik alanına eklenmesi, üstüne bindirilmesi gerekir. Örneğin, bir bilimin gerçek bir alanı olduğunu, aynı zamanda da bir nesnesi olduğunu söylemek iki farklı önermedir. Bilim, gerçekten *yola çıkar*: bu, bilimin gerçekten uzaklaştığını söylemektir. Ne kadar uzaklaşır? Hangi yoldan? Bir bilgi biçiminin kuruluşuna dair bütün sorun böylece ortaya konulmuş olur.

Bunun anlamı, kesin bir bilginin *prensip gereği* her türlü ampirizm biçiminden kaçınması gerektiğidir. Rasyonel araştırmanın doğrudan yöneldiği şey önceden yoktur, onun tarafından yaratılmıştır. Nesne, onu inceleyen bakışın önüne konmuş değildir; bilmek, nesnenin kendini bölüştürerek parçalanmış bir meyve gibi sunduğu, sergilenmeyi ve gizlenmeyi aynı hareket içinde birbirine uydurduğu böyle bir *düzenlemenin* anahatlarını görmek, bunları takip etmek değildir. Bilmek, fabl denebilecek, önceden var olan böyle bir sözü dinleyip tercüme etmek değildir: Bilmek, yeni bir söz icat etmek, herhangi bir şey söylemesi engellendiği için değil, daha ziyade *sessizliğin bekçisi* olduğu için sessizliği özünde koruyan şeye söz *vermek* tir.

Dolayısıyla, bilmek, unutulmuş ya da saklanmış gizil bir anlamı bulmak ya da yeniden oluşturmak değildir. Bilmek, *yeni* bir bilgi oluşturmaktır; yani, yola çıktığı gerçekliğe eklenen ve başka bir şeyden söz eden bir bilgidir. Daire fikrinin kendisinin değirmi olmadığını hatırlayalım: Daire fikri daire var olduğu için var değildir. Şunu da unutmayalım ki, bilginin ortaya çıkışı bir mesafe, belli bir *uzaklık* oluşturur: Başlangıçtaki alanı bu uzaklıkla sınırlandırarak, onu ölçülebilir bir mekân, bir bilgi nesnesi yapar.

Bu uzaklığın ortadan kaldırılamayacağını iyi anlamak gerekir: Akıl yürütmeye dayalı her faaliyeti bir tekniğin genel biçimine indirgemek ve bilgi geliştikçe, (hakikati ortaya serilmek istendiğinden hakikatin dayanağı olan) gerçek nesne ile ondan elde edilen bilgi arasındaki mesafenin yavaş yavaş azaldığını kabul etmek tam da ampirist teşebbüsün özüdür. Bu durumda, bilmek sergilemektir, tasvir etmektir; tercüme etmektir: Meçhulü verili olanın içinde emip dağıtmaktır (ya da tersi). Bilginin alanını bir noktaya (doğrunun belirişine) indirgemektir. Doğru bilgi ise noktasal ve anlıktır: Şeylere şöyle bir göz atarken sürer. Bilme teşebbüsü bu haliyle geçicidir. Sonunda yok olacaktır, sadece yorumlayıp değişmeden bıraktığı bir gerçeklik içinde emilip dağılacaktır. Bilginin sadece bir sanat olmaya, hatta göreceğimiz gibi, okuma sanatına indirgendiği böyle bir perspektifte, bilgi kendi tarihini, geçmişini, geleceğini ve şim-

diki zamanını da kaybedebilir. Teknik, bir evrensellik işlevine bağlanarak bir anlamda heba edilmiş olur.

Eğer bilginin değerini korumak, ona belli bir dayanıklılık atfetmek istersek, onu geçici bir hile olarak, bizi hakikate ya da gerçekliğe yaklaştıran bir yol, bir araç olarak kabul etmeye son vererek, gerçekten de onunla *temasa* geçebilmemiz gerekir. Başka deyişle, bilgiye bütün özerkliğini (bu, “bağımsızlığı” demek değildir), kendine özgü boyutunu yeniden iade etmek gerekir: Yeniyi yaratma, dolayısıyla ona verildiği haliyle gerçekliği fiilen *dönüştürme* gücünü ona tanımak gerekir. Bilgiyi bir araç olarak değil, bir iş olarak kabul etmek gerekir ki bu en azından fiiliyatta, madde, araç ve ürün gibi ayrı üç terimin varlığını gerektirir. Bachelard tarzında konuşursak, doğru bilginin karakteristik söylemselliğini kabul etmek gerekir.

Dolayısıyla şu söylenebilir: Ya edebiyat eleştirisi bir sanattır ve bu durumda bir alanın (edebiyat eserleri) önceden varlığıyla bütünüyle belirlenmiştir, bu alanın hakikatini bulabilmek ve sonuçta bu alanla kaynaşabilmek için ona erişmeye çalışacaktır, çünkü kendi başına hiçbir varlık nedeni olamayacaktır. Ya da belli bir bilgi biçimidir: Bu durumda, kendi verisi değil ürünü olan bir nesnesi vardır: Bu nesneye belli bir dönüşüm çabası uygular: Onu taklit etmekle, bir ikizini yaratmakla yetinmez; dolayısıyla bilgi ile nesnesi arasında bir mesafeyi, bir ayrılığı korur. Bilgi bir söylem içinde ifade ediliyorsa ve bir söyleme uygulanıyorsa, bu söylem, *doğası gereği*, yol açtığı nesneden farklı olmalıdır ki bu nesneden söz edebilsin. Eğer bilimsel söylem kesinse, kendi kararıyla uygulandığı nesne başka tür bir kesinlik ve tutarlılıkla tanımlandığı içindir.

Doğru bir söylemselliğin yerleşmesi için yeterli olan bu mesafe, uzaklık temel önemdedir ve eser ile eleştirisi arasındaki ilişkileri kesin bir şekilde niteler: Eser hakkında *bilinçli olarak* söylenebilecek olan şey eserin kendi hakkında söylediği şeyle asla karışmayacaktır, çünkü bu şekilde üst üste binen iki söylem aynı nitelikte değildir. Bunlar ne biçim ne de içerik bakımından özdeşleştirilebilir: Örneğin, eleştirmen ile yazar arasında daha baştan indirgenemez bir *farklılık* ortaya konmalıdır;

bu farklılık, aynı nesne üzerine iki bakış açısını ayıran şey değil, iki söylem biçimini birbirinden ayıran dışlamadır. Bu söylemlerin hiçbir ortak yanı yoktur: Yazarın yazdığı eser kesinlikle eleştirmenin açıkladığı eser değildir. Geçici olarak şunu söyleyelim ki, eleştirmen yeni bir dil kullanımıyla eserde bir *farklılık* ortaya çıkartır, eserin *olduğundan başka* olduğunu gösterir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sorular ve Cevaplar

Eleştiri çabasını nitelemek için bunu ampirik olarak tanımlamak yetmez: Faaliyeti rasyonel olarak doğrulamak ve –gerektiğinde, kendi tarzında– tündengelimci bir biçim almayı bildiğini göstermek gerekir. Bu durumda, yol açılan nesneye uygun bir yöntem uygulayarak eleştirinin özgül bir tür tündengelim başlattığı söylenebilir. Fakat tıpkı nesne gibi yöntemin de başlangıçta verili olmadığı aşikârdır; bunlar birbirlerini bağlantılı olarak belirlerler: Nesneyi inşa etmek için yöntem gerekir; fakat yöntemin yetki alanı da nesnenin varlığına tâbidir.

Dolayısıyla, soru şudur: Bir faaliyete özgü rasyonellik biçimini nitelemeyi sağlayacak tek şey nesnesinin ve yönteminin belirlenmesidir. Fakat bu belirlenim de bu rasyonellik biçiminin uygulanmasına, dolayısıyla bilinmesine bağlıdır. Peki bu döngüden nasıl çıkılır?

Nesnenin ve yöntemin bir bilgi biçimini her şey olup bittikten sonra bir doktrin olarak, yani tutarlı bir bilgi tasarımı olarak tanımlamaya imkân tanıdığı söylenecektir; yoksa bu bir araştırma faaliyeti, yani hâlâ oluşturulmayı bekleyen bir bilgi biçimi değildir. Bilgi üretildikten sonra nesne ve yöntem bunu gayet iyi tanımlar, fakat nasıl üretildiğini, *üretim yasalarının* neler olduğunu, başka deyişle, fiili olasılık koşullarının ne oldu-

ğunu göstermezler, en azından doğrudan göstermezler.

İmdi, bir bilme biçimini tanımlamak için, fiilen bize getirdiği bilgi miktarından ziyade, bu bilginin ortaya çıkmasını mümkün kılmış koşullarla ilgilenmek önem taşır: Bu bilmeyi bir doktrin gibi, yani bir cevaplar sistemi gibi ele almak yerine, onu temellendiren, cevaplarına anlam veren soru ifade edilmeye çalışılacaktır. Eğer cevaplar her zaman aşıkârsa ya da en azından böyle olma eğilimindeyse, onları destekleyen soru genellikle *bilinmez* kalır: Bu cevapların gizlediği soru, cevaplar yararına çabuk *unutulur*. Bir bilme biçiminin teorisini yapmak, öncelikle etrafında inşa edildiği ve onu gayet iyi sardığından sonunda onu gizleyen soruyu sergilemekten ibarettir. Eleştirel doktrinleri eksiksizce sayıp dökmeye kalkışmadan önce, cevaplama iddiasında oldukları soruyu bulup keşfetmek gerekir: Öncelikle “Edebiyat eleştirisi nedir?” sorusunu doğru terimlerle ifade etmek, *içini doldurmak* gerekecektir. İçini doldurmak gerekir, çünkü böyle dendiğinde boş bir sorudur, yanlış bir sorudur, ampirik bir sorudur.

Fakat böyle bir *başlangıç* sorusuna geri dönmek çok kolay değildir: Bunun nedeni sadece bütün cevap sekansının bizi bu sorudan uzaklaştırması değil, özellikle bu sorunun tek olmasıdır. Bir değil birçok soru vardır. Spekülatif bir faaliyet, belirli bir doktrine dair yansıtma yoluyla verilen imgeden sanılabileceği gibi, birleşik, anlık ve tek bir sorun etrafında toplanmış değildir: dağınıktır, *sorular anlatısından* oluşan (spekülatif değil gerçek) bir anlatı boyunca sergilenir. Bir sorunun fiili durumu (bu deyiimi doğru anlamında ele alalım), atıl, kesin bir durum olarak kabul edilemediği ölçüde (ki bu bir sonsuzluğun muğlak biçiminde fiiliyata kavuşmasını engeller), birçok soru arasında gerçekten paylaşılmış olarak belirir. Örneğin: kesin soru yoktur, keza aynı anda tek bir soru içinde muhtemelen hiç olmamıştır.

Bir anlatıyı, onu harekete geçiren, ona anlam ve zorunluluk katan soruya indirgemek, onu *verili bir sorunun* doğrusal açılımı, bir başlangıç halinin tedrici gelişimi olmaya indirgemek değildir. Bir anlatıyı temellendiren soru ne basittir ne de verilidir:

İster istemez karmaşık olan ve dolayısıyla *bir* cevap içinde yok olamayacak bir sorun meydana getirecek şekilde düzenlenmiş birçok terimden *oluşmuştur*. Temel bir metinde (*Essais de linguistique structurale*, s. 36) Jakobson “senkronik, statığın dengi değildir” demiştir: Bir anlatıya vücut veren soru (ve bu soruyu “yapı” diye adlandırmayı hiçbir şey engellemez) sadece değişim olasılığı içermez; o bu olasılıktan ibarettir, bu olasılığa gerçek kaydını verir. Elbette kaydetmeyi yazmakla –bu kelimeye genellikle verilen geleneksel ve çok yoksul kaydetme anlamında– karıştırmamalı; soru ya da yapı önceden mevcut bir anlamın sonraki maddileşmesi, gecikmiş cisimleşmesi değildir: onun gerçek olasılık koşuludur. Sorunun sorulmuş ya da sorulmamış olmasından, anlatının olup olmayacağı sonucu çıkar. Sorunun soruluş tarzından anlatının akışı kaynaklanır. Eşzamanlı terimleri birleştirecek, soru anlık bir durumun işareti ya da doğrusal bir süreklilik işareti değildir. Mitsel bir önceleme dolayımıyla saptırılmamış gerçek bir anlatı bu şekilde oluşturulmuş sorudan yola çıkarak tanımlanabilir. Özellikle bilimlerin tarihi konusunda kanıtlanmış bir durumdur bu: Bunun edebiyat eleştirisi tarihinde de doğru olmasını prensipte hiçbir şey engellemez.

Bununla birlikte, terimlerin anlamı üzerinde anlaşmak gerekir: Bir tarafta koşul, diğer tarafta karmaşıklık. Bir anlatıyı bir *başlangıç* sorusu koşuluna indirgeyerek değerlendirmek önerildiğinde, bu *inisiyasyonu* bir başlangıç ya da başlama anlamında anlamamak gerekir. Önce-sonra, başlangıç-devam karşıtlığı burada açıkça yetersizdir: Sorunun kendisi de anlatsal olarak oluştuğundan anlatıdan önce verili değildir; sorunun oluşumu tarihin oluşumuna farklı bir düzeyde eşlik eder. *Koşul* bir sürecin ampirik nedeni değildir, bir sonuç karşısında olabileceği gibi, bu süreçten önce gelen değildir: Yokluğunda bu sürecin tanınamayacağı prensiptir. Bir sürecin koşullarını bilmek: İşte, teorik bir soruşturmanın gerçek programı. Değişim fikriyle eşzamanlılık fikrinin (sorunun terimleri) bağdaşmaz olmadıkları, fakat tersine kaçınılmaz olarak birbirlerine eşlik ettikleri böyle anlaşılır.

Dolayısıyla, “koşul” teorik bir nesnedir: yine de tamamen spekülâtif nitelikte olduğunu sanmamalı. Özellikle, *karmaşık-lığı* gerçektir: Hem en iyi görüntüsünü hem de kusursuz bir karikatürünü Hegelci çelişki anlayışının verdiği bu *ideal* bölünme ilkelerine göre düzenlenmiş değildir. Eleştiri sorununun basit değil karmaşık olduğunu söylemek, bir iç çatışma içerdiğini ve bunun (şiddetlenerek, ardından deforme olarak) çözümünün de içsel gelişim yoluyla bir anlatı üreteceğini söylemek değildir. Gerçek anlatının teorisini yapmamızı, bunun metnini ifade etmemizi sağlayan teorik ilke, görmüş olduğumuz gibi, ne anlatıdan önce gelir ne de sonra. Anlatı tarafından içerilmediği gibi anlatıyı da içermeyen: ondan (bağımsız değilse de) ayrıdır ve bambaşka bir düzeyde bulunmaktadır. Deneyim, bu aydınlatıcı alanda, bir anlatının teorisi olmadan da olabileceğini bize yeterince göstermektedir. Anlatılama sürecinin Hegelci yorumu tam da anlatıyla teoriyi *birbirine karıştırma* eğilimindedir ve deneyimi teorileştirme görünümü altında (onu *idea*’nın bir tezahürü yaparak), paradoksal bir şekilde, teoriyi ampirikleştirir.

Özet olarak: Eleştirel doktrinler tarihi ancak bu eleştirinin koşulu olan karmaşık sorunu belirlediğimiz an bizim için kavranabilir olacaktır.

Yazarın eseri bir bilginin terimleriyle ifade edilmez. Bu nokta üzerinde daha sonra duracağız. Fakat diğer yandan yazarın edimi belli bir bilginin konusu olabilir. En azından bu iki soruyu birbirinden ayırmak gerekir. Bu durumda, eleştirel söylemin yazarın söylemi karşısında yeni bir rasyonellik gerektirdiği doğruysa, eleştiriye kendine özgü bir statü vermek, özellikle de onu edebiyat sınırları içinde tutmaktan vazgeçmek gerekecektir.

Bu, edebiyat eleştirisinin, tamamlanmış ürünü tanımlamakla yetinmeyip onu aktarılmaya, yani tüketilmeye hazırlayarak ilgi odağının yerini değiştirdiğini ve kendine (sadece tarif edilecek değil, açıklanacak) nesne olarak bu ürünün hazırlanışını sunduğunu varsayar. Edebiyat eleştirisinin fiilen gerçekleştirilmiş bütün eğilimleri karşısında, bu, yeni bir eleştiri sorusunun oluşumuyla radikal bir dönüşümü varsayar: Edebiyat üretiminin yasaları nelerdir? Eleştiriye rasyonellik alanına yeniden dahil etmek için ödenmesi gereken bedel görülür: Ona *yeni bir nesne* vermek gerekecektir. Eğer eleştiri bu değiş-tokuşla hareket etmezse, kendi geçmişinden kesin olarak kopmazsa, kamusal zevkin az çok gelişkin bir biçimi kalmaya, yani sadece bir *sanat* olmaya mahkûm olur. Rasyonel bir bilgi, bilindiği gibi, (ifa-

de ediliş koşullarının tanımladığı sınırlar içinde evrensel ve zorunlu) yasalar öne sürme iddiasındadır. Teorik değil ama hem pratik hem de ampirik bilgi olan bir sanat (her zaman için ampirik olarak verili bir gerçekliğin kullanımını düzenlemeleri kuralların yasasıdır) genel kuralları ifade eder; bu kuralların yaklaşık, ortalama bir değeri vardır (“genel kural” şeklinde kullanılan ifade bunun çok açık tercümesidir) ve zecri değerlerine rağmen, hiçbir gerçek zorunluluk ortaya koymazlar. İstisna kuralı doğrularken yasayı yok eder. Bu noktaya dek zevk teknişyeni olarak tanımlanan eleştirmenler *genel kural olarak* asla yanılmazlar: Fakat, zevk denen bu ortalama gerçekliği sabitlemeye çalıştıkları ölçüde, aslında, daima yanılırlar; başka türlü olması da mümkün değildir, çünkü kelimenin dar anlamında bir bilgi üretmeyen çalışmaları rasyonelliğin denetiminden kaçır. Kural hem normatif hem de yaklaşık bir faaliyet gerektirir (bu aynı şeydir): kendi kendini doğrulayamadığı ölçüde çelişik de denebilir ve böylece, kendi oluşturamadığından, normlarını dışardan almak zorundadır. Kelimenin her anlamında, eleştiri sanatı *ödünç alma* tutumuyla ayırt edilir: Sonuçta, gerekçelendirmediği dışsal ilkeleri uygulamakla yetinir. Bu durumda, eleştirinin, kendi faaliyetini kurallar üzerinde temellendirdiğinde, kendi nesnesi olan “edebiyat”ı bir tüketim nesnesi olarak ele aldığı gayet iyi anlaşılır: Verili, tamamen oluşmuş, bakışına ampirik olarak sunulmuş bir gerçeklik olarak kabul ettiği şeyin kullanımını hazırlar, “yönetir”, yönlendirir ve bir yaratının ister istemez *esrarengiz olgusunu* edebiyata atfederek, bunun beliriş, oluşum sorununu kesin olarak çözümler.

Eleştiri sanatının sadece tüketim kuralları önermesi bir tesadüf değildir: Kesin bir bilgi, tersine, öncelikle üretim yasalarını hazırlamalıdır. Dolayısıyla, başlangıçta şunu hipotez olarak kabul etmek gerekir: Okumak ve yazmak birbirine denk ya da geri döndürülebilir iki işlem değildir: Bunları birbirinin yerine koymaktan kaçınmak gerekir.

Önceki sayfalarda geleneksel eleştiri yönteminin temel bir güçlüğü tanımlanmıştır: Ampirik yanılısma olan doğal bir yanılısamadan yokuş aşağı kayma eğilimi. Bu eğilim, eleştiri teşebb-

büsünün nesnesi olan eseri, doğrudan doğruya parçalanmış ve inceleyen bakışa kendini kendiliğinden sunan olgusal bir veri olarak ele alır. Örneğin, eleştiri işlemi aracılığıyla, eser, sadece alımlanmak, tasvir edilmek, özümsemek zorunda kalacaktır. Bütününü nesnesine bağımlı kılınmış olan eleştirel yargı onu sadece yeniden üretmek, taklit etmek, yani ister istemez aşikâr çizgileri içinde onu takip etmek zorunda kalacak, böylece, eserin gerçekleştirebileceği tek *yer değiştirmeyi* kolaylaştırabilecektir. Eserin tüketilmesini sağlayan yer değiştirme, yani onu geçici olarak bağları içinde tutan kitaptan geçirip olası okurlarının az çok berrak, dikkatli ve uyanık bilincine dek götüren yer değiştirme; bu durumda, bu iletişimin modeli *eleştirel bakışla* verilmiştir.

Bununla birlikte, tek yanılısama bu değildir. Görünüşte çok farklı, hatta zıt olan bir başkasını da incelemenin zamanıdır, ki bu normatif yanılısamadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Olumlu Yargı ve Olumsuz Yargı

En geniş anlamında anlaşılan eleştiri faaliyeti nesnesinde bir değişiklik içerir gibidir: Eleştirmek, fiilen ve aktif olarak değiştirmek değilse, bir değişim olasılığından söz etmek ve gerektiğinde bunu teşvik etmektir. Eleştiri tutumunun özünde, alttan alta ama belirleyici şekilde şu sav vardır: “Başka türlü olabilir ya da olmalıdır.” Bu nedenle eleştiri hem olumlu hem de olumsuz bir veçheye sahiptir: İdeal bir norma referansla, var olanı yok eder ve başlangıçtaki bir gerçekliğin yerine onun “düzeltilmiş”, “gözden geçirilmiş”, “uygun” versiyonunu koyarak inşa eder. Bu hazırlık sıklıkla ideal olsa da, genellikle yapıldığı gibi bir dileğin ifade edilişiyle sınırlı kalırsa da, durumda hiçbir şeyi değiştirmez: Sadece olası olan gerçeğe tercih edilmekle kalmaz, aynı zamanda gerçek de kendisiyle birlikte verili bir normunun olası ve eksik ya da –tersine– sadık biçimi olarak temsil edilir. Genel olarak, eleştirinin ancak bir değişim meydana getiren iradede yola çıkarak var olduğu söylenecektir.

Böylece, eleştiri kendisine verili olandan asla mutlak anlamda hoşnut değildir: Sesini duyurmak için, övgünün kısmen uyumlu ve zaten farklı dili içinde eseri farklı bir bakış açısından yinelemekten başka olasılık kalmamışsa, hoşnut ol-

duğunda bile yok olma riski taşır. Bu durumda, eleştiri, doğası gereği, ampirik yanılısamadan daha baştan kopmuş gözükür: Verinin yerine, başka bir olasılığı belirtme iddiasındadır. Sonuçta, eserlere uygulanan belli bir eleştiri mütevazı bir şekilde bu eserleri tercüme etme iddiasında bulunacaktır: Sadakatle ve çekinceyle davranıp asgari bir dönüşüm dayatma iddiasında olduğu bu durumda bile, kendisine önerilen şeyin yerine *başka şey* koymaya çalışır; bu durumda, eleştirel dönüşüm bir bağlam değişikliği biçimini alır. Sonradan görüleceği gibi, bu işlem, ikâmenin gerçekleştiği bir yerin kalıcılığını ve özerkliğini gerektirir: Bu durumda, bir dizi uzamsal metaforun içine düşülür ve eserin bir mekânından, hatta bir edebiyat mekânından söz edilir.

Eleştiri, en azından kendiliğinden ortaya çıktığı haliyle, demek ki her zaman inkârla başlar: Temel hareketi rettir. Bununla birlikte, ayrıca bir bilgi de getirme iddiasındadır: Eleştiri hakkı belirleyici olmak için kabul edilmelidir. Doğruyu söylemek isterken aynı zamanda da yanlış teşhir eder: Böylece, bir bilgiyi dile getirir, bu bilgi özgün kurallara itaat etse de, örneğin öznel bir bilgi olsa da bunu yapar, dolayısıyla bu terimlerde bir çelişkidir, çünkü eleştiri kendi bakış açısını ona göre burada çelişki olmamasıyla tanımlar. Dolayısıyla eleştiri sadece gözünün önünde durmayı ve direnemeyeni uzaklaştırmaya ve yok etmeye çabalamakla kalmaz, kurmak ve üretmek de ister. Kurucu olmak hoşuna gider: Fırsat bulduğunda ifade ettiği kurucu olamama üzüntüsünde bile, böyle bir üretim görüntüsü meydana getirir. Bu durumda, onun teşebbüsü bir değerlendirmenin ya da bir vahyin olumlu biçimini edinir: Eserde olumlama gücünü oluşturan şeyi ortaya koyarak, eseri bir başka mevcudiyete –eserin hakikatinin mevcudiyetidir bu– iade ederek, eser üzerinde bir tür muktedirliğe sahip olduğunu gösterir, ki bu, başlangıçtaki ret ve mesafelenme tavrının kıskırttığı aralıkta, belki başka bir nitelikte, görülmemiş, ama eleştirinin yokluğunda asla sahip olamayacağımız bir nesne ortaya çıkartabilir.

Mevcut haliyle eserin kesin niteliğini reddeden, tersine, ese-

rin *başkalaşım*larına vurgu yapan eleştirel yargı, eserin içinde *başka*'nın varlığını ileri sürerken, bunun, eseri yargılamayı sağlayan norm türleri altında olduğunu da ileri sürer. Dolayısıyla eser bir yasallık ilkesine tâbidir. Fakat bu yasallık tam olarak esere ait değildir, tersine, eseri özerkliğinden mahrum bırakır, çünkü onun *kendine yetersizliğini* ortaya koyar. Normatif eleştiri, kurma, olumlu yargılama iddiasındayken bile, yıkıcı gücünü öne sürer.

Onun sözünü ettiği yasallık *dışsal* bir yasallıktır, iş işten geçtikten sonra müdahale eder ve üretimine katkıda bulunmadığı önceden verili bir nesneye uygulanır. Estetik yasallığın teorik değil hukuksal bir statüsü vardır: olsa olsa, yazarın faaliyetini kurallarla sınırlandırarak denetler. Bu faaliyeti gerçek sınırları içinde ele almakta, yani oluşturmakta güçsüz kaldığından, bu faaliyetin üzerinde yalnızca kendi hıncının yıpratıcı etkisini kullanabilir. Bu anlamda her eleştiri kitabın marjlarına yönelik bir değer yargısıyla özetlenebilir: “Daha iyisi yapılabilir.” Bu “daha iyi”yi pek gerçekleştiremese de ne olduğunu bildiğinden, bakışı gerçek eseri kat ederek ötedeki düş ikizini görür. Böyle bir yasallığın tamamen tepkisel bir anlamı olduğu hiç kuşkuyla yer vermez: Savunmadan başka bir değeri yoktur ve olgu (eser) ile yasa (norm) arasındaki bu varsayımsal mesafeyi sadece orada yer alabilmek ve bu yeri koruyabilmek için ileri sürer. Ampirizme böylece indirilen darbe belini doğrultamayacağı darbelerden değildir: (Soru sormadan) zevke yönelik eleştiri ile (tereddüde düşmeden) yargılayan eleştiri esasen birbirine bağlıdır. Masum tüketici ile ciddi yargıç sonuçta aynı eylemin partnerleridir.

Onlar arasında tek bir gerçek fark vardır ki bu daha ilerde açıkça görülecektir: Eleştiri alanındaki ampirist, yazarın suç ortağı olmak ister, çünkü eserin sadece bu suç ortaklığı talebin-den ibaret olduğuna inanır; yüksek yargıç ise yazarın görmeyi bilmediği o *aynı şeyi daha iyi* görerek ve gerçek bir üretim sürecine boyun eğmeden *derhal* işin *özüne* gitmekte acelesi olduğundan yazmayı, yani bir eser haline getirmeyi ihmal etse de en azından söyleyerek eserin efendisi olmak ister.

Estetik yasallık kurallarının esere atfettiği bu eser sonu, tekrar tekrar sözü edile edile, sonunda gerçekleşmiş ve cisim bulmuş olur: Kendi için konuşmasına imkân tanıyan özerk bir statü edinir; tabii eğer saygı gereği adı anılmadan belirtilmiş değilse. Bu son, *modeldir*, uyumluluk bundan yola çıkarak belirlenir.

Normatif yanılısama eserin olduğundan farklı olmasını gerektirir: Bu, eserin, sürekli olarak karşılaştırılabileceği ve oluşum koşulu olan bir modelle ilişkisi sayesinde gerçeklik ve tutarlılık edindiğini varsayar. Eser bir model gerektirir: Ancak böyle *düzeltiler*, fiilen dönüştürülebilir ya da bir eleştiri nesnesi yapılabilir. Eser, sonuçta doğrudan bilinebilen, eser haline getirmenin dolayımına ihtiyaç duymayan *bağımsız* bir modele gönderme yaptığı ölçüde yargıya bağlıdır. Eleştiri, yargısıyla yazarın çalışmasını düzeltmekten başka bir şey yapmaz, böylece bu çalışmayı sürdürerek derinden katıldığı metnin mahremiyetine yerleşir. Normatif yanılısamanın ampirist yanılısamaya nasıl doğrudan bağlandığı görülmektedir. Eleştiri hakkı modelin yetki alanı üzerinde temellenmiştir ve modele erişimi tanımlayan kurallarca belirlenmiştir. Demek ki, kursosuz, tamamlanmış eser, kendi eleştirisini içine katmayı başarmış olandır: Sonuna kadar, modele varana dek eleştirilmiştir. Model ile eleştiri arasında kalan eser, mevcut haliyle, modele eleştirinin bağlantısı gerçekleştiğinde sonunda kendini ortadan kaldırır.

Hipotez gereği, eserin *öncesi vardır*: Eser metninin akışı, temel bir yanıyla, kurmacadır. Eser, modelin başlangıçtaki verisini bulmak için ilerler: Modele erişmek için hangi yol seçilmiş olursa olsun, en iyi yol her zaman en kısa yol olduğundan, bir başkasını hayal etmek her zaman mümkün olacaktır. Dolayısıyla, her okuma, her dolayım mümkündür. En dolaysız okuma eleştirel okumadır, ki bu ister istemez öncelenmiş bir okumadır, çünkü bir diğer okumadan daha hızlı olduğundan, öykünün kendisinden daha hızlı olduğundan, modele geri döner. Bu okumanın öykünün içeriğini doğrudan algılama arzusuyla, bizzat öykünün dolayımından bağımsız kav-

rama teşebbüsüyle var olduğu söylenecektir. Öykü temel bir önem taşımayan lafzın içinde belirir, çünkü sonuçta bir sırrı gizlemek için oradadır, bu sırrın açık edilmesiyle gerçekleşip yok olur.

Polisiye edebiyat, aynı zamanda bir yok oluş da olan böyle bir ortaya çıkışın en iyi alegorisi olarak kalır: Bütünüyle bu kâhince okuma olasılığı etrafında inşa edilmiştir; bu okumanın sonunda, bittiği ve varlık nedenini yitirdiği anda, öykü *tamamlanır*. Bariz anlamı bir hakikat arayışı olan böyle bir öyküde, doğrudan doğruya muammanın çözümüne gitmeyi sağlayan bir kısa devreye zorunlu bir yönelim görülür. “Sondan başlayan” okur kendini bu yönetime teslim etmiş olur: Sonu bir başlangıç kabul eden normatif yanılmanın özü budur. Spinoza *Ethica*’nın I. Kitabı’nın ekinde bu durumu sonuçlarla nedenlerin karışması şeklinde tanımlar. Sanki muammalı öykü *çözümü de sorunla aynı anda* vermiyormuş gibi, ikisi de aynı anda, birbirinden ayırmak mümkün olamadan mevcut değilmiş gibi, eleştiri de, benzer bir şekilde, modellerle başlar. Bununla birlikte, bir önceyle bir sonranın ayrımı öykünün oluşum öğelerinden biridir; öyküye dair bütünsel bir yargıda bulunmayı sağlamaz.

Okumanın amacı hakikate, hatta sembolik olarak son sayfalara yerleştirilmiş bir hakikate *erişmek* ise, iyi öykünün kriteri onun *dürüstlüğü* olur. Sorun, düzgün bir şekilde ve açıkça ortaya konduğunda, başlangıçta verili araçlarla, hileye kaçmadan, doğal olarak çözümlenmiş olabilir: Hiçbir şey –geçici olarak hariç– gizli kalmaz ve böylece hakikat öyküden bağımsız belirebilir. Doğru ve samimi öykü, kendi konturlarını tedrici olarak ortadan kaldırarak, kendi gereksizliğini kendi kendine kuran öyküdür: Kendi çizgisinin gelişimini kaçınılabilecek bir dolambaç olarak sunar. O zamana dek öykünün kıvrımları içinde gizli kalan *nesne*, eserin gerçekleşmesinin gerektirdiği süreler dışında, gerçek bir göz atmanın parıltısı içinde belirir.

Belli bir eleştiri tarzı da eseri benzer bir araçla kendi *hakika*tiyle karşı karşıya getirmeyi başarır. Aşındırıcı hakikat öylesi-

ne tözseldir ki onun varlığı karşısında eser sonunda yok olur, temel önemde olmaktan öylesine uzaklaşır ki sadece bir görünüm olarak kalır. Öykü bir rehberden, bir erişim aracından başka bir şey değildir: Bir içeriğin ortaya çıkışına eşlik eder, kimi zaman bunu geciktirir, ama bu içeriğin fiilen kurucusu değildir.

“Esrarengiz” edebiyat bütünüyle böyle bir doktrinin açıklanması gibidir: Ahlaki yargıyla bağlantılı belli bir eleştirel yargı biçimine doktrin olarak hizmet eden *görünümün dolambacından geçme* üzerine bu romanlaştırılmış tefekkür Ann Radcliffe’in kadın kahramanlarından Sherlock Holmes’a dek giderek azalan biçimde de olsa eşsiz bir berraklıkta karşımıza çıkar. Bulmacanın çözüldüğü anda, aracı olaylara yanıltıcı etkilerini veren gerçek anlam parçalanır. Oyalayıcı bir macera bir öykünün hileleriyle tamamlanır. Fakat böyle bir edebiyat elbette ikili anlam taşır; eseri gerçek bir anlamdan boş yere ayıran mesafeyi eserin içinde teşhir etse de, eseri çalışırken, sonuna yaklaştırdığı kadar bu sondan ayıran uzun yolu inşa ederken de gösterir. Eserin arka yüzü belki de içinde kendi işe yaramazlığını itiraf ettiği bu modeldir. Fakat aynı zamanda kendi içinde eseri çoğaltıp *oluşturan*, eseri birden çok anlamın yollarına yönelten şey de muhtemelen bu hiçtir.

Buraya dek söylediğimiz her şeyi geçici olarak özetlersek:

Eleştiri, eseri bir tüketim ürünü olarak ele alma eğilimindedir: Böylece, (önce gelen) ampirik yanılısamaya anında düşer, çünkü sadece verili bir nesneyi nasıl *alımlayacağını* kendine sunar. Bununla birlikte, bu yanılısama tek başına gelmez: normatif bir yanılısama da anında gelip onu ikiye katlar. Bu durumda eleştiri eseri daha iyi özümseyebilmek için *değiştirme* iddiasında bulunur. Ancak eseri olgusal gerçekliği içinde görmeyi reddettiğinden tam bir veri gibi ele almaz, eserde henüz gerçekleştirilmeyi bekleyen bir niyetin geçici tezahürünü görür yalnızca.

Bununla birlikte, bu ikinci yanılısama öncekinin bir değişkesidir sadece: Normatif yanılısama, *yerinden edilmiş*, başka bir yere yerleştirilmiş ampirik yanılısamadır. Gerçekten de, sadece eserin ampirik özelliklerinin bağlamını değiştirerek onlara ni-

hai ve bağımsız olarak verili, eserle aynı zamanda var olan bir model atfeder, eser ise modelin eşliğı olmadan tutarsız kalacak ve kesinlikle okunamaz olacağından, hiçbir yargının nesnesi olamayacaktır. Nesnesinin değışik halini kesin olarak belirlenmiş sınırların içine dahil eden normatif yanılısama ampirik yanılısamanın yüceltilmesinden başka bir şey değıldir: onun ideal ve “iyileştirilmiş” ikizidir. Fakat sonuçta aynı ilkeleri varsayar.

Bu ilk yanılısamalarla bağlantılı üçüncü bir tür olan yorumlamacı yanılısamadan daha sonra söz edilecektir.

Ters ve Düz

Normatif yanılısma, gördüğümüz gibi, bir son ve başlangıç sorunsalı ortaya çıkarır: Model, eserin yöneldiği şey olduğundan kendi sonu sorununu da ortaya atar. Bu tamamlanma gerçek ya da ideal bir kapanma içinde gerçekleşir. Eser, görünürdeki kapalılığına rağmen, belki de parçalanmıştır, açıktır: Odaya götüren açık koridor, saf bir giriştir. Böylece, belki de, gördüğümüz gibi, belirgin çizgisi boyunca belirlenmiş değildir; tersine, onu başka yere doğru sürükleyen, yönelten bir hareketle canlanmıştır: durdurulmuş değil, kat edilmiştir. Eseri kendisinden, kendi dinginliğinden koparan normatif yanılısmanın en azından esere bir *hareketliliği* iade etme meziyeti vardır: Böylece, eserin harekete geçirme gücü eserin kendisinde olmasa da hakikatle ilişkisinde ilk kez olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla, normatif yanılısma mutlak anlamda kısır değildir: Kelimenin dar anlamında bize hiçbir şey öğretmez; ama en azından bize yeniyi gösterir.

Eser görüldüğü şey değildir: Bu önermenin teorik bir değeri olmasa da (gerçeklikle görünüm arasındaki ideolojik ayrıma dayanır) üzerinde düşünmeyi hak eder. Öyle ki, şu anadok eleştirel söylemin gelişiminden yola çıkarak sergilenen bu önerme aslında bambaşka bir düzlemde de anlaşılmalıdır: Eser-

rin dışında bulunan, eseri mahkûm etmeye hizmet ettiği ölçüde ona ihanet eden bu yargıyı nitelemekle kalmaz, aynı zamanda yazarın söyleminde, bu söylemi gerçekten inşa ederken dönüştürmeye de katkıda bulunan *eserde* de bulunur. Fikir içinde bulunduğu ideolojik bağlamdan çıkartılabilir; böylece başka bir değer (bir bilginin değeri olmasa bile: daha önce söylendiği gibi, eser üzerine bir bilginin unsurları eserin içinde aranmayacaktır), başka bir anlam edinebilir.

Bununla birlikte, örnekler ileri sürmeden önce, önerilmiş olan projeye şu itirazda bulunulabilir: Bu ilkedен yola çıkarak kurulmuş eserler belki sahte eserlerdir, bir söylem kisvesi altında bu söylemin doğası sorununu ortaya koyan *eleştirel* eserlerdir: daha iyi tanıyarak daha iyi yok edebilmek için yeraltlarına uğrayan maskeli yargıçlar, kamufle edilmiş eleştirmenler. Gerçekten de, Edgar Allen Poe ünlü bir metninde, “Bir Şiirin Yaratılışı”nda,¹ eserde *başlangıcın sonda olduğunu* söylediğinde konuşanın şair değil yorumcu olduğu bellidir: Böylece girdiği şey bizzat kendisi tarafından saptırılma, anlamından sapma riski taşır. Yapmadığı şeyi yargılayarak ve sadece yargılamak için bunu yaparak. Tıpkı başarısını hem şiire hem de eleştiriye gereksizliği dahil etmesine borçlu olan Valéry tarzında. Bununla birlikte, Poe’nun metni incelenmeye değer: Sözkonusu önermenin burada eleştirel değil tamamen *şiirsel* bir anlamı olduğu görülecektir. Böylece, eserin sorgulanmasına gerekçe olarak değil, belirti olarak hizmet edebilir. Bu yorum, kendi üzerinde Ann Radcliffe’inki kadar az düşünen bir eserde kısmen farklı bir biçimde aynı temayla karşılaşıldığı anda onaylanacaktır.

Fakat önemli bir itiraz hâlâ varlığını sürdürmektedir: *Edebi* metinlerden doğrudan elde edilen temalar derhal kavramsal bir değer edinmez. Bu haliyle, ters ya da düz haklı olarak *işaret edici imge* olarak kabul edilebilir, daha fazlası değil. Bu “fikirler”e normatif yanılmanın bulaşmış olduğu ve bu yanılmasından ayrılıklarını yapay kabul etmek gerektiği hatırlanmalıdır. Dolayısıyla bunlar işlenen kavramlar sıralamasında ancak bir parantez oluştururlar ki bunu çok ciddiye almamak gerekir.

1 *Œuvres en prose*, éd. de la Pléiade, s. 991.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Bir Şiirin Doğuşu

Gözde aksiyomlarından biri yine şuydu: 'Bir romanda olduğu gibi bir şiirde de, bir öyküde olduğu gibi bir sonede de her şey çözüme ulaşmak için elbirliğiyle çabalamalıdır. İyi bir yazar daha ilk satırı yazarken son satırı göz önünde bulundurur.' Bu harikulade yöntem sayesinde, besteci eserine sondan başlayabilir ve hoşuna gittiği gibi, herhangi bir bölüm üzerinde çalışabilir. Hezayan meraklıları belki de bu *sinik* düsturlara isyan edebilirler; fakat herkes dilediğini seçebilir. Onlara sanatın düşünüp tartışmadan elde edebileceği yararların neler olduğunu göstermek, seçkin insanlara da Şiir denen bu lüks nesnenin nasıl bir çaba gerektirdiğini göstermek her zaman yararlı olabilir.

– BAUDELAIRE, *préambule à sa traduction du texte de Poe*

Şiir üretim mekanizmaları Poe'nun *ortaya koyduğu* haliyle normatif yanılısamanın yazarın çalışmasına yansıması olarak belirebilir: Bütünüyle nihai noktasında toplanan eser, kendi bütünü içinde, bu son karşısında bir hazırlıktan ve bir yaklaşıklık-tan başka bir şey değildir. Hem örgütlenmiştir hem de indirgenmiş: Görünümleri biriktirerek özü söyler. Baudelaire'in gayet iyi söylediği gibi, acımasız yargıç "sinik" bir suçlu olmuştur ve taammüdü savunur: "Bütün olarak metnin kompozisyonundan, önceden tasarlanmış niyeti kusursuzlaştırmaya yönelmeyen, doğrudan ya da dolaylı olarak buna eğilim göstermeyen tek bir kelime sızmamalıdır."* Şair çalışmasının araçlarını sergiler ve bunları öykünün gerçek varış noktası olan bir amaca tâbi kılarak araçsal niteliklerini ortaya koyar. Bir imalat sırrından yola çıkarak doğan eser asla görüldüğü gibi aldatıcı değildir, kendini gerçek anlamının tersi olarak gösterir. Bu itiraf yoluyla yazar bizi sonraki tüm tezahürlerin hakikati olan başlangıç gerçekliğine taşır. Bu hakikati anlamak, eserin devamına yerleşmiş bulunan ve buradan kımıldamayan kolay okurun tersine, eseri incelemek ve ona yolu açmaktır: Bu, eserin oyununa kapılmak değil, kurmacasının sistematik yapımına katılmaktır.

Baudelaire gayet iyi ifade eder: Şair bir birleştiricidir.** Eser

(*) Baudelaire: *Sur E. Poe*, s. 1069.

(**) Fransızca kelime "besteci" anlamına da gelmektedir, ancak buradaki kullanımını böyle karşılamamızın daha doğru olduğu kanısındayız – ç.n.

özünde değişik maddeler birleştirilerek oluşmuştur: Metni, uç uca eklenmiş gibi görünen farklı unsurlardan oluşur. Böylece, *lafız çeşitliliğine* vurgu yapılır: Metin tek bir şey söylemez, ama kaçınılmaz olarak aynı anda birçok şey söyler. Dolayısıyla, anlık oldukları kadar farklı da olan unsurlardan oluşur. Bu çokluğa dair Poe psikolojik bir açıklama getirir: “Ruhsal bir zorunluluk gereği, bütün yoğun heyecanlar kısa sürelidir.” Bu açıklamanın sadece bir *kisve* değeri taşıdığını düşünmek mümkündür; fakat bu açıklama aracılığıyla, çok önemli bir düşünce olan *metnin eşitsiz gelişimi* fikri ileri sürülmüştür. Bu fikir özellikle ayrı ayrı şiirlerin birbirini takip ettiği bir şiir olmak için tek olmaktan çıkmış uzun şiirlerde aşikârdır: “Bu nedenle, *Kayıp Cennet*’in en azından yarısı saf bir düzyazıdır, bir dizi şiirsel heyecandır ve orasına burasına da kaçınılmaz olarak denk düşen çöküntüler serpiştirilmiştir; eserin bütünü, aşırı uzunluğu nedeniyle, özellikle önem taşıyan şu sanatsal unsurdan yoksundur: Bütünlük ya da etki birliği.” Poe’nun düşüncesinde bu fark bir kusurdur; o kendi düşüncesinden zorunlu bir yasa çıkartır: Metin, birliğinin korunabilmesi için kısa olmalıdır. Fakat fikir bambaşka bir yönde de geliştirilebilir: Görüleceği gibi, *her metnin lafzını* bu fark oluşturur.

Poe’ya göre, metnin hazırlığı bir imalattır. Böyle bir iddia karşısında iki ön saptama yapılabilir: Önce, bu doğuş miti, (kelimenin sıradan anlamında) okuma ile yazı arasında ayırım şeklindeki çok önemli fikri ileri sürer. Sadece bir okur gözüyle okumak, der Poe, sadece (kelimenin her anlamında) etkileri görmek için eserin anlamını belirleyen koşullara kör kalmaktır. Yazarın çalışmasını gerçekten tanımak ise öncelikle bu koşulları ortaya çıkarmak ve bunlardan yola çıkarak, ürettikleri hareketi takip etmektir. Okuma ve yazma *antagonist faaliyetlerdir*: Bunların birbirine karışması eserin derin doğasına dair derin bir bilgisizliği varsayar.

Diğer yandan, Poe’nun ileri sürdüğü tezin teorik bir statüsü ya da değeri yoktur: Her mit gibi, esasen polemik bir anlamı vardır. Poe çevirilerinde “Grotesk ve Ciddi Eser” ayrımı yapmış olan Baudelaire bunu yine gayet iyi anlamıştır. *Öykünün ilk he-*

defi (çünkü teorik analiz değil, bir öyküdür) kendiliğindenci yaratılış yanılısamalarını bozguna uğratmaktır. Bu çok sıradan yanılısamaların karşısına yazarın çalışmasının *fantastik* bir tasarımını acilen çıkarmak gerekir. Eserin basitçe okunması sadece girişimin yüzeysel dekorunu gösterir: Fakat “sahnenin gerisinde” beklenmedik, olağanüstü ve güdümlü bir eylem oynanır ki bu *doğumdur*. Okurun kendini bırakmasının karşısına, mutlak bir mantığın güdümünde düşünülüp taşınılmış tercihlere girişen yazarın karar yetkisi çıkartılır. “Benim niyetim, kompozisyonun hiçbir noktasının tesadüfe ya da sezgiye bırakılamayacağı ve bir matematik probleminin kesinliği ve mantıksal gücüyle eserin adım adım kendi çözümüne doğru yürüdüğüdür.” Matematik problemi *fantastik* bir eser imgesidir: Eserin nasıl bir sonu varsa problemin de bir çözümü vardır. Fakat eserin çözümü aynı zamanda kayboluşunun da ilkesidir: Eserin çözmesi gereken soruyla verilmiş olandan başka bir dayanıklılığı yoktur.

Bu şekilde ortaya atılan fikrin tartışmasız bir eleştirel değeri varsa da, yine de bunun bir bilginin yanılması ya da imgesi olduğunu, yani bir *bilgi-olmayan* olduğunu da görmek gerekir. Gerçekten de, yaygın bir hatanın hicvi bir kez ortaya çıkarıldığında, Poe’nun metni bize –kelimenin gerçek anlamında– bir şey öğretmez: Başka yerde teşhir ettiği yanılısama mekanizmasını olumlu savlarında yeniden üretmekten başka bir şey yapmaz. Okuma ve yazma birbirinin tersi yönde işler: Fazla kolay altüst edişlerden kaçınmak gerekir (bkz. Louis Althusser: *Marx İçin*). Altüst etme, bağlam değişikliğinden, aynı şeyi daha kabul edilebilir kılan farklı bir biçim vererek ifade etmekten başkası değildir: Poe esere (eğer şeytan “Deus inversus” ise) şeytani ikizini iade eder, fakat her ikisini de, tersi de düzü de bir analogi ilişkisi içinde bırakır; bu ilişki bu kez kesin olduğu ölçüde aldattıcıdır. Eserin tersi ya da düzü hangi yönde kat edilirse edilsin, eser kendine özdeş kalır: kurulu, dolayısıyla istikrarlı ve süreklidir. İster aktif bir şekilde hazırlanmış olsun, ister sadece peşinden gidilmiş, eser (uzamsal metaforu değiştirmek için: öne ve geriye) iki farklı yönde düşünülebilecek olan aynı birlik ve bağ türünü sunar bize. Gevşek görünümüler ya da

kesin tümdengelim: Bunlar aynı gerçekliğin iki versiyonu ya da iki yamacıdır. Amaç, eseri iki veçhesi içinde kendine bağlayan Şeydir: Eseri kendi zorunluluk koşullarına indirgemek, bu durumda, onu en derindeki *birliği* içinde görmektir. Tersı ve dz ancak geçici olarak, söylemin bağ ilkesinin teşhir edilebilmesi için ayırt edilecektir.

Daha sonra sunulan, “Kuzgun” Őiirinin bölümlerinin tmdengelimı, bu bölümlerin hepsini hem nihai hem de merkezı bir niyete indirgeyerek, elbette parodik bir anlam taşır: Baudelaire bu metinde “hafif bir mantıksızlık” saptayarak bu parodik anlama işaret etmiŐti. “Poe sadece soylu zihniyetiyle değil, ŐaklabanlıĐıyla da her zaman büyük biri oldu”: Grotesk ve ciddi, biri diğerinden ayrı değil, ikisi aynı anda. Bu tmdengelimı tamamen ciddiye almak, yazarın bir niyetten, ne kadar başlatıcı olursa olsun, bunu uygulamaya koyacak araçları ıkarsayamayacağını, bunun fiilen imkânsız olduğunu görmek değildir (daha ilerde uzun uzun gösterilecektir). Bu, eserin çizgisinin ne mutlak anlamda basit ne de mutlak anlamda sürekli olduğunu görmek de değildir. Poe zaten bunu biliyordu, çünkü eserin söyleminin tümdengelimci olmayan, eşitsiz bir geliŐime göre düzenlendiğini başka yerde belirtmiŐtir. Bununla birlikte, parodi, belli bir evrede kendini ciddiye almayı başardığı ölçüde Şiirseldir: yk, dn ideolojik mülahazalarla ister istemez, ama ilan edilenden farklı bir zorunlulukla kesintiye uğramıştır; bu mülahazalar, bir operet Platonculuğu aracılığıyla (“güzellik tefekkr”) Poe’yu geleneksel estetik alanına yeniden yönel-tir. Bu sırada sunumda bir kopukluk vardır ki bu da onun teorik olmayan statüsünün habercisidir. Araçları bir amaç doğrutusunda düzenleyen “Şiir”in yapımı da bizzat bir amaca tâbidir: Bu yapımı kendisine bağlayan niyet biçimini çekip aldığı dışsal bir modeli kopyalar. Şiirsel söylem Güzelliğin gerçekleşmesine uygulanır: (Gerçek değil mitsel terimlerle belirtilen) bu göreve bütünüyle adanmış olduğundan, içinde *kaybolduğu* bir bütünlük, birlik statüsü edinir. Eser her bir uğrağıyla içinde yok olduğu amacı bildirir; bu, tesadüfen, eserin *Bir Daha Asla’sı*dır; böylece, Şiir kendinin biraz kolay imgesidir: Metin ile nesnesi

arasındaki bu örtüşme, Doğuş'un şiirin bağlantılı ögesi olduğunu gösterir; onun içkin hakikati bizzat şiirin ortaya attığı türdendir. Bu hakikat yine bir bilginin imgesi olduğu için bunca aşikârdır. Böyle bir ideolojik bağlamda, normatif yanılısma yeniden bir engel olur. Estetik yasallığın izinsizce ortaya çıkışının gerekçelendirmeye rahatsız edici bir çelişki kattığını saptamak gerekir: Eser hem bir çalışmanın ürünüdür hem de tefekküre dayalı bir vazgeçiş; tıpkı "teori"sinde Platonculuk yapan Poe'nun eserde fantastik bir yazar olması gibi.

Poe'nun metninde olumlu görülebilecek her şey bu metinde böyle bulunmaz, farklı bir anlamda *alınmıştır*: Fikri bağlamından kesinlikle ayıramayız. Poe'nun söylediğinin sonuçta çok klasik olan şu laftan başka anlamı yoktur: Eser ile yorumu (mekanizmasının sunumu) arasında bir denklik ilişkisi vardır; bu ilişki aynı zamanda bir tersine dönme ilişkisi olsa da bu böyledir. Dahası: Eser ile yorum, farklı bir biçimde, *aynı uzamı* işgal ederler, aynı örgütlenme ilkesinden kaynaklanırlar. Eser, kendi merkezinden kopma gerekçesini edinmek bir yana, kesin bir yapının sınırlarıyla iki kez belirlenmiştir. Bir sapma olan ve bölünmüş gözüken eserin sonu aynı zamanda onun durak noktasıdır.

"Eser kendinin ters tarafında yaşar" metaforu da ayrıca ifade etmek gereken bir bilginin az çok karikatürvari bir açıklaması olarak ilginçtir ancak. Poe'nun metni kesinlikle bir edebiyat analizi sunmaz: Şövalye Dupin'in hikâyeleri dizisi arasına yerleştirilebilecek bir öyküdür. Bir şiirin doğuşu, gerçek içeriklerinden ziyade bir kurmaca unsuru oldukları için önem taşıyan ünlü *analizler* gibi iyi yazılmıştır. Ciddiyete dayanak oluşturup bitiren groteski anlamayı bilirsek ancak öykü gerçek anlamını edinir. Dolayısıyla, birinci şahıs anlatının eserde ileri sürdüğü haliyle yazar ile eser arasındaki ilişki aldatıcıdır. Doğuşu başsız bırakan bu yazar bir roman kahramanı kadar gevezedir ve Poe'nun bir başka fikrini ele alırsak, şunu diyebilecek kadar maharetlidir:

Hakikat her zaman bir kuyunun içinde değildir. Kısacası, bi-
zi daha yakından ilgilendiren kavramlar bakımından, hakika-

tin şaşmaz biçimde yüzeyde olduğu kanısındayım. Biz onu vadinin derinliklerinde ararken, dağların zirvesinde keşfedeceğiz (*Morgue Sokağında Çifte Cinayet*).

Hangisi olursa olsun hiçbir metnin görünüşte basit olan bir satırı aynı satırın tersine dönmüş hali olan başka bir satırla yer değiştirecek kadar iyi bilinemez. Bu nedenle, doğuş, mevcut haliyle, bir alegoridir, bir mittir. Fakat miti söylemeyi kesinlikle başaramadığı bir hakikate indirgeyerek kullanabiliriz: Bir metin birden çok anlamda okunabilir; bu yüzden bu metinde en azından bir tersle bir düz biraradadır. Kitabın üstüne sarılan çizgi olan söyleminin sistematik inceliğine rağmen, metin bu söylemin karmaşıklığından, *kalınlığından* –Poe’nun bir deyişi kullanırsak– “tuzu kuru” bir tutum çekip alır. Ne çok basit ne çok dolaysız olduğundan, (okumayla) aydınlanmış yüzü en azından karanlık bir yüzün varlığını içerir. Poe’nun dayandığı ideolojiye karşı, metnin ilkesinin çeşitliliği olduğu söylenecektir. Poe’nun metni önemliyse, bunun nedeni öykü için (mitsel terimlerle, tersine yürümek, geri geri yürümek diye ifade bulan) bu değişim, geri dönüş, hatta –yakın bir imgeyi başka bir fantastik yazardan alırsak– *yana sapma* olasılığının yeni bir sapma mitiyle *anıştırılmış* olmasındandır. Seslerinin çoğulluğunu bir tür içsel tereddüt ile işittirmek. Açıklamayı talep edecek olan şey bu çeşitlilik ve çoğulluktur.

Kapalı ve bitmek bilmez, tamamlanmış ya da sonsuzca yenisinden başlayan, göstermekte de maskelemekte de yetersiz kalacağı var olmayan bir merkezin etrafına sarılmış, dağınık ve toplu: Bir eserin söylemi.

Thaumantis Regia:

*Pireneler’deki Şatonun Hayaletleri*²

Bu yeni örnek öncekini gereksiz kılmaz: Aynı imgeyi farklı biçimde sunar; yazarın söylemini canlandıran hareketi başka türlü açıklar. Bu kez kendini ironik bir şekilde ve *bulanıkça* tartış-

2 Ann Radcliffe’in romanı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ma konusu eden eleştirel bir metin değil, naif, kendiliğinden bir metin, romanların en basiti sözkonusudur. Ters ve düz temaları burada kitabın kendi hareketi içinde belirir, bu temalar bütün şiirsel anlamlarını yüklenmişler ve temel bir kuşkudan, yapay ve patavatsız bir yorumla eseri tekrarlama kuşkusundan kurtulmuşlardır. Aslında, –sık sık tekrarlamak durumunda kalacağız ama– *masum* kitap yoktur: Derhal tüketilmeyi vaat eden kolay kitabın görünür kendiliğindenliği, genellikle en fazla tasarlanmış edebiyattan ödünç alınma ve çok gizli bir gelenekle eserden esere aktarılan sınanmış araçların uygulanmasını gerektirir. *Bir Şiirin Doğuşu* ile *Pireneler'deki Şatonun Hayaletleri*, hiyerarşisinin her basamağında muammalı öykü türünün oturduğu aynı temanın farklı biçimleridir sadece, biri ne kadar naifse diğeri de o kadar bilgiye dayalıdır (ama hangisinin hangisi olduğunu bilemeyiz). Fakat –ve bu konuda ikinci örnek önemlidir– tamamen *masum* kitap eğer yoksa, kitap olmak için kullandığı araçların niteliğinin bilincinde, ne yaptığını bilen, tamamen *tecrübe sahibi* kitap da yoktur. Bu nedenle, bir kez daha, yeniden *eserde* buluşacak olan ters ve düz temaları kavram değil, olsa olsa *habercidir*. Artık geride kalmış olması gereken ampirik yanılısamaya düşmedikçe, bunları kusursuz eğitici kabul edemeyiz, oysa ki birkaç kitapta bu şekilde verilmiş, sunulmuş ve düzenlenmişlerdir.

Bir zamanlar fazlasıyla tanınan Ann Radcliffe'in eseri artık pek bilinmemektedir ve unutulmuş olmasına da üzülmek gerekir. Onu geleneksel kara romanın sınırları içinde tutup Walpole, Lewis ve Mathurin gibi gölge ustalarını ona tercih etmeyi dert edinmiş ve “gerçek olağanüstü yetenekler” dünyasından oluşan yasak alana çok müşteri çeken ve çok uğranılan “tezgâhları yerleştirmesini” sağlayan muzaffer rasyonalizmine öfkelenen André Breton onu sadece bir “ürperti kraliçesi” olarak görmek ister.³ Bu yargının ardında –ve onunla karışmış olarak– aslında ayrı iki sitem vardır: Radcliffe'in eserinde hem bayağı bir rasyonalizmin hem de halkın zevkini tatmine yönelik aşırı bir rahatlığın varlığından kuşkulandır. Böylece büyü bir bü-

3 Bkz. André Breton, Mathurin'in *Melmoth*'una önsöz.

yük edebiyat kavranışından çok geleneksel olan bir diğer kavrayışa gayet kolaylıkla geçilir: Radcliffe küçüktür, çünkü indirgeyici hayal gücünün çalışmasıyla hakiki gerçekliğin gerçekliklerine ihanet etmiştir (ki bu, gerektiğinde, en azından hipotez sıfatıyla kabul edilebilir), ama aynı zamanda müşteri çevresini *amatörlerin* kısıtlı çevresiyle sınırlandırmayı da bilmemiştir. Kitleyi hoşnut etmek isteyerek bir türe –bayağılaştırarak– ihanet etmiştir. Bu eleştiriler şaşırtıcıdır: Geniş kitle için edebiyat projesinin kendi içinde şüpheli bir yanı yoktur; keza, büyük edebiyatın ifade araçlarını küçük edebiyata yönelten (ya da tersine) yer değiştirmeler bu kadar basitçe yapılmaz: Bu yer değiştirmeler ille de bir zayıflayıp yok olma ya da bir dekadans gerektirmez, fakat genellikle yeni bir anlam edinimini, eski aygıtların yeni amaçlara uyarlanmasını içerirler. Bu durumda, küçük edebiyat büyük edebiyata esin verebilir: E. Poe’nun eserinde Walpole’dan çok Radcliffe vardır.

Söz konusu edilecek kitap, söylendiği gibi, iddiasız bir kitaptır. Bu bir kusur değildir: Tersine, onun seçilmesinin nedeni budur. Hatta minör eserler kategorisinde çok tali bir yer işgal eder: Muhtemelen bu kitap Radcliffe tarafından yazılmamıştır; onun tarzında yazılmış bir kopya, bir pastıştır ve ölümünden sonra onun adıyla yayımlanmıştır. Az çok karakteristik birer sahte olan bu tür metinler bir türün ya da bir stilin en temsil edici örnekleridir: Ait oldukları türü en yetkin tanımlayan şey, onlarda –doğum halinde değilse de– *saf halde* bulunur. Taklit eğer başarılıysa, modelden daha fazla şey ortaya koyabilir.

Hatırlatmak gerekir ki, “muamma öyküler” türüne ait olan kitap esasen unsurlarından biriyle ilginçtir: Metni görünür gelişiminin tersi yönde yürüten ikili bir hareket olasılığının metnin gelişimi içinde kayıtlı olması.

Size daha fazlasını söyleyemem: Bana dayattığı koşullara uyma sözü verdim; bütün bu gizemlerin size açık edileceği bir zaman gelecektir. Daha önce bir şey diyemeyeceğim bu döneme kadar en azından size şunu söylememe izin verilmiştir ki... (c. II, s. 227)

Romanın hareketi ikilidir, çünkü roman sırrı ortadan kaldırmadan önce saklamak durumundadır. Bu sona varana dek sır kahramanın imgelemi ya da aklı üzerinde ağırlık oluşturmalarıdır; öykünün tüm gelişimi bu beklentinin tarifinde, aynı zamanda da kuruluşunda yatar. Anlatmak, aynı zamanda, kendi yol açtığı ya da onu yaratan mimariyle –karanlık bir şato meskeni– mucizevî bir şekilde örtüşen saklı olanın mimarisini oluşturmak, kurmaktır.

Bilginin ortadan kaldırılmayıp ertelendiği ve sürüklenildiği hissedilen akıldışılığın da geçici olduğu daha baştan itibaren ortaya çıkar. “Doğaüstü görüntülere inanmayan Victoria...” (c. II, s. 3). Mucizelerin her an açıklanacağı vaat edilmiştir: Birkaç mucize, sonuna kadar sözkonusu ediliyor kalması gereken gizemi tehlikeye atmadan çözüldüğünde, nihai çözüm, yani yanılsamanın bozgunu önceden haber verilip bildirilmiş olur. Gizemin *ardında* bir şey olduğu ve bunun gösterileceği her zaman bilinmektedir. Dolayısıyla, sorgulanması gereken şey, sonunda öğrenilecek ve kesinlikle gizem olmayacak şeyin doğasından ziyade, öncelikle beliren şeyin varlık koşullarıdır: Şeylerin ötesi, aldatmaya devam eden bu kırılgan yüzeyden daha az çekicidir. Romanın zamanı, aynı zamanda kurtuluş vaadi olan bir hakikatin ortaya çıkışından yanılsamaların oluşumunu ayıran şeydir (cehalet zamanı aynı zamanda tehlike zamanıdır). Öykü, içindeki hakikat henüz ortaya çıkmadığından ilerler: öykünün hareketi de belki muğlaktır, açınlanma anının gelişini hızlandırmaktan ziyade geriletmeye çalışır. Roman, görüntüleri elde tutmayı başardıkça sürer ve böylece gerçek doğasını ortaya serer: Çok geçici bir zaman aralığından doğduğundan, bir aracıdır, bir ara zamandır, bir oyalamadır.

Romanın eylemi, iki bölüme ayırdığı bir yaşamın akışına dahil olur: Romandan önce gelen, geçmiş bir mutluluğun, bir çocukluğun tarihöncesi olan bölüm ile romanı takip edecek ve bir tamamlanma olacak bölüm. Olay örgüsü bir yazgının kesintiye uğraması sayesinde doğar: Bu yazgının tamamlanmamışlığından yararlanarak ona biçim verir. Günün birinde birisi için yaşam ertelenir: Öykü bu temel olayın tekrarı olacaktır; dola-

yısıyla, “olağanüstülükler” ortasında kapalı kalmanın geçici zaman aralığına sanki başka hiçbir yazgı yerleşememiş gibi, başlangıçtaki kopuşu, bu *kaçırmayı* tekrar eden, onu yansıtan ani değişimlerle işleyecektir: Böylece macera ortaya çıkar. Bir kariyerin süregelen akışının yerine bitmek bilmez karşılaşmaların yeniliği geçer. Bir kader bireyi kendi iki dönemi arasında durdurduğundan beri, ona sunulan her şey bu ısrarlı eksikliği hatırlatmaktadır: Victoria şatonun bahçelerinde gezinirken orada bir Apollon heykeliyle karşılaşır; heykelin “özellliği yarım kalmış olmasıdır”; bu heykelin erken yaşta ölümü nedeniyle tamamlamadan bırakmış genç bir erkeğin eseri olduğunu öğrenir (c. I, s. 108). Bu olay tüm diğer olaylar arasında karakteristiktir: Varlığı kesintiye uğramış olan kahramanın kendi durumunun habercisi işaretlerle karşılaştığını göstermektedir. Tamamlanmamış heykel bir harabenin tersidir ve yine de bu haliyle bir başka yazgının, bir tamamlanmanın müjdesidir; bir alçalmanın evrelerini ideal bir şekilde yükseltir.

Yazgı beklentisi duygulara varana dek her şeyi kökten bir belirsizlik içinde dondurur. Gerçekten de, kara romanların yorumunda kullanılan temel bir motif karakterlerin ve tutkuların daimi muğlaklığında bulunabilir. Francisco figürü (eğer bir “figür”den söz edilebilirse, çünkü asla görülmemektedir ve onun gerçekliği bu kısmi-varoluşun sınırları içindedir), “yaşamı gizemlerle dolu ve eylemleri asla tahmin edilemeyecek muammalardan ibaret olan” Francisco, olay örgüsüne hâkimdir: iyi ya da kötü, öngörülemez güçtür, edimleri yüksek bir niyetin rehberliğindedir ya da her türlü niyetin yokluğunda doğaçlanır – bütün bunlar ancak iş iştenden geçtikten sonra bilinebilir. Bunun sonucunda, bütün geri dönüşler ondan beklenebileceğinden, son derece koruyucu bir güçtür, fakat başkalarının ona yönelttiği kararsızlık yargısını da beraberinde taşır. Her karşılaşma aldattıcıdır: Kurtuluş şansı da burada yatar. Erdemli korsan ile dürüst haydut her varlıkta mevcut bu ikiyüzlülüğü temsil eder. Mutluluk ve erdem geçicidir: Sonuçta, mutsuzluk da geçicidir ve maceranın içinde her çareye başvurulabilir.

Dolayısıyla, kahramanın ve okurun yapması gereken tercih-

ler gerçeklik ile görünüm arasında değildir, hakikat ile yalan arasında değildir: Bu tercihler bu dünyayı öte dünyadan ayıran başkalık içinde değil, hakikatin içinde bile karanlık yüzüyle aydınlık yüzünü birbirinden ayıran içkin bölünme içinde gerçekleşir. Romanesk maceranın oluşturduğu açıklıkta her şey kesinlikle tehdit altındadır. Sır bu teşebbüsten laikleşerek çıkar: Bütün olarak, sürprizle karşı konulmaz bir yakınlık içindedir. Kötülük başka yerde değil, buradadır, iyiliğin uygunsuz izdihamındadır: Her yerde sadece kisveler vardır.

Ann Radcliffe'in uyguladığı haliyle kara roman, bireyi, sonsuzca bölünmüş teskin edici bir ikiliğin ötesinde, belirsiz bir çoklukla karşı karşıya bırakır: Kahraman sadece bahtsızlık ile mutluluk arasında gidip gelmekle kalmaz, aynı zamanda kendi konumunu da değerlendirebilmekten uzaktır. Şatonun surlarında simgelenen yanılsamanın sınırları içinde yitmiş olduğundan kendine dair hiçbir şey bilmez ve kendi tutkularına düzen veremez. Onu kapatan şato, bir tımarhane ya da hapishane olarak (bu ikisi sıklıkla birbirine karışır ve kurtuluş, tehdidin hudutları içinde bir sığınak bulmayı bilen –tabii eğer bu barınanın kendisi tehlike olmazsa– güvenin oyunuyla, bir yanılgının aniden ortaya çıkışıyla –o zaman da tuzak olur– gerçekleşebilir) hiç durmadan dönüşür, yeni yapılara dair yaptığı açınla mayla derinleşir: ikili zemin asla kesin değildir. Tamamlanmamış konut, tükenmez dekor: Tıpkı ona musallat olan macera gibi. Mekânlar da sayısızca çoktur: Her zaman uzlaşmaz olmayan ve genellikle farkında olmadan aynı duvarın içinde çatışan farklı maceraların işgal ettiği, birbirinden bağımsız bir dizi parkur halinde bölünürler. Her bina cephesi oyuktur, aldattıcıdır: Fakat asla basitçe böyle değildir; birbirlerini göz ardı eden birçok şekilde bozulur. Sevilen meçhul nesneyi kapsayan ve *ikâmet edilen* yerin yapısını keşif yoluyla bütünüyle başkalaştıran sırrın mutlaklığının belki de bulunduğu bu ana noktayı saptayabilmek umuduyla bu yeri daha fazla araştırmak, güzergâhları çoğaltmak, özgürleşmenin tek yoludur: *Sihirli Flüt* bir kara roman operasıdır. Bu da bir yolculuktur: Muğlaklıkların çatıştığı yere kadar götürür ve daha kontrastlı olduğundan basit bir

imgesini verse de, benzer türde bir hız azalması içerir. Gizemle kaygı gizli bir vadinin sığınağında birbirlerini yok etmezlerse pitoreskten ürkünç olana geçiş onun aracılığıyla meydana gelir: “Boğazın diğer tarafında, yol yaklaşık yarım mil boyunca sel yatağının diğer tarafından inmeye devam ediyor, geniş ve zengin kırlara açılıyordu; geçidin dibinde hayal meyal seçilen güzel dağların karşısında sanki ölümden yaşama geçiliyordu...” (l’Italien, Bölüm 6). Sonunda bazı emareler görülmemiş bir güvenliksizliği fark etmeyi sağlıyordu: Doğa, esrarengiz bir mimarinin harabesi gibi, tüm değişimlere elverişlidir.

Güven ve terk edilmişlik de kesinlikle birbirinden ayrılmaz. Bir kişi kara roman kahramanı olabilecek kadar değişebilirse (kendinden kopartılabilirse), karşılaştığı başka kişiler de, tuhaf bir değer yitimiyle, kendilerinden saparak neyseler o olmaya devam edebilirler. Böylece, karşı konulmaz bir güven bazı insanlara yöneltecektir; geçmişte oldukları gibi olmadıkları kusursuz bir kesinlikle bilinse bile, geçmişteki iyiliklerinin işareti onlarda hâlâ okunabilir (şapeldeki yabancı, Diego). Bazılarında ise, tersine, tamamlanmış bir sapkınlık görülecektir (Vicence dükü): “Kalbinizdeki sapkınlık şu andan itibaren benim tarafımdan bilinmektedir” (c. I, s. 141); hiçbir açıklama, hiçbir geri dönüş böyle bir yargıdan vazgeçiremez. Aşk böyle belirebilir, çünkü güvenle başlamalıdır ve belli bir *far-kındalığın* unsurları da verilidir. Etrafı sapkın erkeklerle çevrili, karanlık bir eğilimle meçhule sürüklenen Victoria kendisini harekete geçiren gerekçeleri hiç durmadan ayırt etmek zorundadır; böylece, duygulanımları da hiç durmadan sorgular: Sevmeye başladığı adam bir başkasını sevdiğini ona ima etmemiş miydi? Kuşkularının *resmedilişi* gibi olan yabancı bir mutluluğun tablosunda rakibesini bizzat kendisi de görmemiş miydi? (Fakat gerçek anlamını çözebilmek için bu resmi okumayı bilmek gerekir). Her karşılaşma, her gösteri bir *sınama* konusu olur: Her belirgin mevcudiyet kendi müphem ikizini de peşinden sürükler. En ortada olan figürler ideal olarak örtülüdür:

Victoria sessizliğı koruyordu; duyguları karşı konulmaz bir cazibenin etkisindeydi, fakat ihtiyatı elden bırakmıyordu, yüreğinde binlerce belirsizlik hüküm sürmekteydi. Güvenine yabancıların bakışlarının, dilinin ve vurgularının egemen olduğunu hissettikçe aklı yardımına çağırıyordu. Don Manuel'in en nazik özellikleri, en baştan çıkartıcı görünümünün altında derin bir hergelelik gizlediğini gözlemlemişti. Dinlemekten bunca zevk aldığı bu büyüleyici adamın bu tehlikeli okulda yetişmediğini kim bilebilirdi? Yine de, ateşli bir şekilde arzuladığı, kalbindeki bütün güçlerin onu inanmaya yönelttiği gibi dürüst ve samimiyse Don Manuel, onun cömert ikramlarını kabul edindeki soğukluk nasıl bir kötüniet, nasıl bir nankörlüktü! Victoria gibi duyarlı biri, samimi ve merhametli bir kalbin güvensizlikle ve haksız kuşkuyla karşılaştığında acımasızca yaralandığını herkesten daha iyi bilir. İstiraplar içinde, bu acımasız mücadeleyle iki büklüm bir halde, duygularının yumuşaklığının ve ruhundaki ıstırapın gayet iyi tasvir edildiği nemli gözlerini kaldırıp, sırayla sevgili meçhul kişiye ve tapınağın kubbelerine yöneltti, vereceği kararı aydınlatacak bir ışık göndermesi için göğe yakarıyor gibiydi.

Başkasının gizli niyetlerini keşfetmek, yanılsamalar konusunda ortadan kaldırılması gereken gizemlerin en önemsizi değildir.

Tutkuların karmaşasında yansıyan bu yargı belirsizliğı (çünkü doğmakta olan aşk, aşk olarak kabul görüp görmeyeceğini bilemez) yine imgelerin sessizliğı içinde ifade bulur. Tehdit eden ya da yardımda bulunan başkası sadece bir figür olarak tanınır ve bu figür üzerinde yargıda bulunarak karar vermek gerekir. Dolayısıyla, sevicecek adamın öncelikle deşifre edilmesi gereken bir portre biçiminde kendini göstermesi normaldir: "Bunca hayran olduğumuz şey belki de zaten tamamen idealdir; bize bu figürde bunca büyüleyici gözüken şeyi sadece sanatçının parlak imgelemi ve mahareti yaratabilmişken, özgün olanın ise belki de tek bir sıradan figürü vardır ya da en azından, ona atfedilen ifadenin fazlasıyla içindedir." (c. I, s. 272). Önemli tar-

tışma, imgelerin, biçimlerin ve figürlerin tartışmasıdır, bunlar muğlak göstergelerdir. Roman, tezahür eden tüm bir malzeme-yi içermektedir: maskeli devler, hortlaklar, duvarın içine hapsedilmiş sesler: olay örgüsünün içinden bir dizi *profil* geçer. Bu tezahürler kendi hakikatleri içinde görüldüklerinde, yani dağılıp yok oldukları anda hikâye sona erer: O zamana dek, onlara bakmayı bilememenin kesinliği ortasında, bunların gerçekten görülüp görülmediğinin sorulması kalır geride, çünkü sadece geçip giderler ve sürekli yok olurlar. Victoria'nın ertelenmiş yaşamını dolduran olaylar belki de birer hayal mahsulüdür: "Başka her durumda, Victoria kendi yanılgısına gülüp geçerdi; fakat görülmedik bahtsızlıklar altında bunalarak, eşi benzeri olmayan tehlikelerle çevrili bir halde, yolunu şaşırmış hayal gücünün ona etrafında bulunan bütün nesnelere dair hortlaklar yaratmış olmasına şaşırmıyordu." (c. I, s. 226). Görüntüler ve yanılgılar ancak macera sona erdiğinde dağılacaktır.

Muammalı roman, en azından Radcliffe'in uyguladığı haliyle, iki farklı hareketin buluşmasının ürünü gibidir. Biri gizemi oluştururken diğeri bu gizemi dağıtır. Öykünün bütün muğlaklığı bu iki hareketin kelimenin gerçek anlamıyla birbirini takip etmemesinde yatmaktadır (böyle olsa sadece sonda birbirlerini yok ederlerdi), fakat ayrılmaz biçimde birbirlerine eşlik etmektedirler, biri (ama hangisi?) diğerine sonsuzca itiraz eder: Belki de, Breton'un düşündüğünün tersine, böyle bir *maceradan azalarak* çıkan şey gizemden ziyade açığa kavuşmadır. Böylece, öykü zamanı bir kesinti gibidir, bu kesintinin *ardından* her şey *önceki* gibi yeniden başlayabilir. Fakat bu kesinti asla bitmez: Gizemler sürekli doğup sürekli yok olur. Muammaların sonuncu anahtarını veren son da ("üçüncü ve son cilt burada son bulmaktadır...") daima sıradan, geçici ve rahatsız edici bir sertliktir: Öykü zamanının kendi akışının dışındakileri ne önce ne sonra tanıdığını, tersine, bunları içerdiğini dayanıksızlığı ve karşılıksızlığıyla (sadece buydu!) gösterir. Metin hem kusursuz biçimde şeffaftır (*sonunda* her şey açıklanır), hem de kusursuzca geçirimsizdir (her şey *gizlenmekle* başlar). Muamma kendi içinde kendi yok oluş vaadini, hiçliğinin ilkesini ta-

şır, çünkü onunla birlikte her gerekçe yeniden tartışma konusu edilir: Muamma, her şeyin muamma olduğu zaman içinde bile geçicidir. Kara roman bize şunu söyler: Her şey aynı anda hem kendisidir hem de bir başkası; çünkü kendisi de iki yönde gelişir: aynı zamanda hem tersi hem düzü vardır.

Muamma kendi çözümünü içerir, onu yok eden bir hakikati vardır: Fakat bu hakikat öykünün dışında değildir. Kim ki doğrudan doğruya bu hakikate gitmek, onu *keşfetmek* ister (bu asla çok güç değildir), aslında işin özünü kaçıır: Yargılayıcı eleştirinin yapmak isteyeceği gibi doğrudan modele, ışığa giderek, sona götüren ve ona anlam veren parkuru kaçırarak, onu tuhaf bir şekilde donuk, artık hiçbir gölgeyi kovamayacak kadar ışıltısız bulur.

Holmes'un bu akıl yürütmelerinin şu özelliği vardı: Bir kez açıklandığında durum gayet basitti. O bu duyguyu benim yüzümde okudu. Tebessümü acıyla belirginleşti. “Kendimi açıkladığımda değersizleştiğimi hissediyorum,” dedi. “Nedensiz sonuçlar çok daha etkileyici...” (Conan Doyle, *Souvenirs de Sherlock Holmès* [*Sherlock Holmes'in Anıları*], 3. Bölüm).

“Elbette!” dedi, espriyle karışık. “Bütün sorunlar size açıklandığı andan itibaren çocuk oyunu olur...” (*Résurrection de Sherlock Holmès* [*Sherlock Holmes'in Dönüşü*], 3. Bölüm).

“Bravo!” diye haykırdım. “Bu çok önemli,” dedi. “Tümdengeliimin temelindeki küçük ayrıntıyı ihmal eden bir yakını üzerinde mantıkçının yarattığı oldukça kayda değer etkiye iyi bir örnek bu. Sizin küçük gülünç hikâyelerinizden bazılarının yarattığı etki hakkında da aynısı söylenebilir, azizim: Tamamen yapay etki, çünkü bazı unsurları kendiniz için saklayıp okura asla iletmiyorsunuz. Laf aramızda, bugün ben de kendimi sizin okurlarınızın durumunda buluyorum, çünkü kimsenin zihnini asla meşgul etmemiş en tuhaf olaylardan birine ait bazı ipuçları elimde. Yine de teorimi tamamlamam için bana gereken bir iki eksik var. Ama bunları da bulacağım, Watson! Bulacağım!” (*Souvenirs sur Sherlock Holmès* [*Sherlock Holmes'in Anıları*], 7. Bölüm).

Gerçekten de metin bu ipuçlarını ona *vermek* için üretmek-
te gecikmeyecektir.

Referanslar çoğaltılabilir; ama başlı başına gayet kayda değer olan bu metinlere bu referanslar hiçbir şey eklemeyecektir: Tabii bu metinlerin fazla ciddiye alınmaması, hangi tuzağa işaret ettiklerinin görülmesi koşuluyla. Kitap, bir başlangıcı bir son-
dan, sözkonusu durumda da, bir problemi çözümünden bütü-
nüyle ayıran mesafede durmaktadır: Fakat bu mesafe verili de-
ğildir, kitap baştan böyle verilmiş bir çerçeveye dahil olmaktan başka bir şey yapmaz. Bu ihtimali önceden hazırlaması gerekir: Kendisi o çerçevede durabildiği kadar çerçeveyi de orada tutar. Bulmacayı ve çözümünü vermeden önce aralarına mesafeyi yerleştirir, bu mesafe olmadan asla *bir yeri* olamaz. Bu kitabın bir dolambaç ya da bir hile olduğunu, sürekli ertelenen bir doğru yoldan sapma olduğunu söylemek midir? Şunu anlamak gerekir ki, bu ideal yol doğrudan takip edildiğinde yok olur, gerçekliğin biçimleri altında kaybolur. Dolayısıyla, metnin gerçek kökenlerinden biri, başının ve sonunun başlangıçtaki uyumsuzluğudur: Böylece, her iki yönde de okunabilir. Fakat bu iki yön denk değildir, doğrudan doğruya üst üste bindirilebilir değildir: Bu nedenle asla birbirlerini yok edemedikleri gibi, tersine, bir arada bir öykünün karmaşık hattını oluştururlar. Kitap, gösterirken gizlediği dışsal bir gerçekliğin edindiği görünüm değildir: Kitabın gerçekliği kitabı harekete geçiren ve –başka her şey dışlandığında– ona statüsünü veren çatışmanın bütünüyle içindedir. Bu nedenle, öykünün başında her şey verili olmadığı gibi kaybolmuş da değildir: Yoksa, gerçekten de hiçbir şey cereyan etmezdi ve biz de, onun işe yaramazlığıyla bir süre suistimal edildikten sonra, bize zaten söyleyemeyeceği şeyi bulamamaktan hayal kırıklığına uğrayarak onu reddederdik.

Dolayısıyla, romanın bizzat bir giz içermesi çok önemlidir. Okur, roman başlarken ne şekilde biteceğini bilmemelidir. Benim için romanda bir değişimin meydana gelmesi, önceden bilmediğim, tahmin etmediğim, başkalarının okumadan tahmin edemeyeceği bir şeyi bitirirken biliyor olmam gerekir; bu

durum, beklenebileceği gibi, polisiye roman gibi popüler biçimlerde özellikle açık seçik bir ifade bulur (Michel Butor, *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, no 14, Mart 1962).

Şu da söylenebilir: Ancak parodik bir niyet taşıyorsak öykünün hareketini bir tündengelim hareketiyle karşılaştırılabiliriz (bu tündengelim ya doğrudan olmalıdır – Sherlock Holmes – ya da ters – Poe). Tersine, öyküde hiç süreklilik yoktur, ama sabit bir aykırılık görülür, ki bu öyküdeki zorunluluğun aldığı biçimdir, bu zorunluluk olmadan öykü var olamaz, öykünün akışını *açıklamak* için görünürdeki gelişimiyle onu *takip etmek*le yetinemememizi sağlayan şey bu zorunluluktur.

Keyfiyet ve zorunluluk bir eserin oluşumuna katkıda bulunabilmek için aynı öykü içinde buluşurlar: Bu konuya geri döneceğiz. Eserin söyleminin ifade ettiği haliyle doğru daima keyfidir, çünkü tamamen bu söylemin gelişimine tâbidir. Aynı zamanda, doğruyu hemen tanıyabilmek gerekir ki böyle bir tanıma imkânsızdır. Çünkü bir eser oluşturan ve her eserin özünde bulunan muammanın bulmacayla alakası yoktur. Jandarmanın şapkasını herhangi bir manzaranın ardında ve içinde bulmak gereken çifte etkili bu görüntüleri biliriz: Aranan biçim “uygun biçim” olduğu anda, öğeler arasında yeni bir denge keşfedildiğinde bütün diğer biçimler yok olur. Kelimenin tam anlamıyla unutulurlar: Geriye jandarmanın şapkasından başka bir şey kalmaz. Daha önce gerçek gibi gözükebilen şey yeni bir gerçeklik kendini dayattığı anda yok olup silinir. Örneğin Venusberg’in pagan dünyası aniden çökerken, şövalye Tannhäuser’in yaratılması için, ortaya serilen doğanın naif ve pastoral evreni belirir. Örneğin ikinci Kartezyen Meditasyon’da balmumu birden bire bütün görünür belirlenimlerini yitirerek farklı nitelikte bir başka belirlenim edinir, bunun yanında diğerlerinin ya hiç olduğu söylenemez ya da birer hiç gibidirler ve yanılmanın tüm başkalaşımlarına işaret eden bu *beklenmedik olayda* genişleme fikri bir tavşan gibi bir şapkadan çıkar. Opera kahramanı gibi, bu ikinci Meditasyonun oyununu yürüten ilüzyo-

nist de yokluğunda ne eylemde gelişmenin ne de tümdengelim içinde düzenin olabildiği ani dekor değişimine güvendiği için ancak kendi şarkısını söyleyebilir, kendi aldatmacasını yaratabilir, hem şaşırtıp hem de yaratabilir. Tahmin edilen, ortaya çıkarılan, keşfedilen hakikat öyle göz kamaştırıcı bir şekilde belirlir ki, tezahüründen önceki tüm anları, bu hakikatin habercisi olduklarında bile bir yana bırakır: Hakikat ortaya çıktığında, ani bir geri dönüşle, onu gizleyen biçimleri ortadan kaldırır.

Bu durumda kitap, ironik bir niyet hariç, kendi açılımlarını bir bulmaca gibi bir sonun içinde ortadan kaldıramaz: Eğer bir sonu varsa (son kelimesiyle belirtilmiş gerçek son ya da ideal, model), bu son geri kalan her şeyin yanıltıcı engel olmasına uygun biçimde değildir. Kitap bir gerçeklik ya da deneyim değil, bir hiledir. Bu hile bir bulmaca değil hakiki bir muammaıdır. Muamma,   z m hattında bütünüyle durur: Sfenks'in sorusunun kendi başına anlamı yoktur, sadece onu Oidipus'un hik yesine bağlayan ve zorunluluğunu sağlayan imalar ağıyla ancak anlam taşır. Bu nedenle, eserde gizemin (ve her eserde böyle bir gizem vardır: bu gizem olmasa onu açıklama ihtiyacı neden olsun ki?) deşifre edilebileceği fikri tamamen boşunadır: Güçlüğü yenmek, yani ondan kurtulmak yetmez: daha sı, bu güçlüğün nasıl kurulduğunu da göstermek gerekiyor. Kitabın şeffaflığı her zaman geçmişe dönüktür: Dolayısıyla, kitabı nitelemeye yetmez, öykünün tam da bir uğrağından başkası değildir. Radcliffe'in dediği gibi: Zamanı geldiğinde her şey açıklanacaktır, beklemeyi bilmek gerekir. Beklemeyi bilmeli: Eserin ve hakikatinin tutarlılığı bu beklentinin içindedir; öykünün içinde ya da ardında öykünün akışından başka bir şey yoktur; dolayısıyla, öykü kendinin stereotipi olmaya devam eder. Anlama acelesinin, okumanın şeffaflığının mecburi tersi bunların koşulu olan opaklık ve gecikmedir.

Keza, eser, değerlendirilebilir olmak için, onun dışında ya da ondan gizli bir hakikatle karşı karşıya gelemes. Aşkın eleştiri de içkin eleştiri de aynı ölçüde boşunadır: Her ikisi de eserin gerçek karmaşıklığını açıklamaktan ka ınır.

Doğaçlama, Yapı ve Zorunluluk

Edebiyat eseri, maceralı bir şekilde uzatılan ve yok olduğu noktaya –sonuna– kadar sürdürülen kırılğan bir çizgi uyarınca cereyan etmez. Ona cüretini ve ihtiyatını veren bu doğrusal basitlik onun en yüzeysel veçhesinden başka bir şey değildir: bu basitliğin yanında, bu eseri oluşturan gerçek karmaşıklığı da ayırt etmek gerekir. Bu karmaşıklığın içinde zorunluluğunun işaretini de tanımayı bilmek gerekir: Eser bu deneyimsiz özgürlükle, saf bir icadın teminatı olan bu tutum bağımsızlığıyla ilerlemez, tersine, ona hem biçim hem de içerik veren çeşitliliğin düzenlenmesinden destek alır.

Keza, eserin fırsat bulduğunda sunduğu doğaçlama nitelik bir sonuçtan, bir üründen başka bir şey değildir: hiçbir durumda bir neden değildir. Eser, alakasız bir özgürlüğün yasasına göre, rastgele yapılmaz: çünkü her bir uğrağında ve her bir düzeyinde özellikle belirlenmiştir. Bu nedenle, kargaşa ve tesadüf asla bir karmaşanın ortaya çıkması için bahane değildir, bunlar görülmemiş bir hakikatin işaretleridir: Bunlar sayesinde eser neyse odur, başka hiçbir şeydir. *Rameau'nun Yeğeni* kadar açıkça ve bariz bir şekilde karışık bir eserde, onu oluşturan geleneksel öğeleri, sabit öğeleri bulmak kolaydır: portre, söylem, tiyatro diyalogu... (yine de biçimleri saymakla sınırlı kalmamak

gerekir). Özellikle, bu düzenlemelerin zorunlu belirleniminin ötesinde, daha genel bir şekilde, edebi üretimde doğaçlamanın da bir tür olduğunu görmek gerekir.

Bir öykü biçiminin, kasti tasarımı görünüşte en az ve en naif olan halk masalının kaçınılmaz bir kısıtlamadan yola çıkarak var olduğunu gösterebildik:¹ Bu kısıtlama olmasa tutarlılığını yitirir, hatta basitçe yok olurdu. Bir fablın basitliği bir dizi değişmez ögenin yarattığı etkidir, metni kendisine bağlayan şey bu katı dizidir. Bununla birlikte, bu zorunluluk arketipseldir ve eserin bir modelle ilişkisinin sonucudur: Verili ve sonlu model kendince “kusursuz”dur, çünkü kendi kendine yeterlidir ve belirlenimler dizisi içinde hiçbir şey ondan önce gelmez. Dolayısıyla, sözkonusu olan şey dışsal bir zorunluluktur: Gösterildiği gibi, esere dair gerçek bir bilgi oluşturmaya- yacak türde bir zorunluluk. Fakat, Propp’un yöntemine içkin bu kusur şu an için bizi durduramayacaktır: Ne var ki bu yöntem, bir sistem, norm ve model ideolojisinden geçerek bile olsa, eserin rastgele yapılmadığını, tersine, bir anlamda zorunlu bir düzenlemeye –ki bu gerçekliğinin işaretidir– bağlı olduğunu ortaya koyar.

Dolayısıyla, eser belirlenmiştir: Kendisidir, başka hiçbirisi değildir. Bu durum anlaşıldığında, eser rasyonel bir incelemenin konusu olur. Eserin içinde, daha doğrusu, üzerinde hiçbir şey değişmeyeceğinden, eserin söylemine sadece yorum olmayacak bir söz eklenebilir. Görüleceği gibi dondurulmuş değilse de, bu şekilde *belirlenmiş* olduğundan, edebi eser bir tür teorik olgu olmaya başlar.

Bununla birlikte, bu zorunluluğu saptamak ya da ona uyum sağlamak yeterli olmaz: Türünü belirlemek ve bunu tanımlamak gerekir. Gerçekten de, böyle bir zorunluluk önceden tasarlanmış gibi kendiliğinden temsil edilir. Bu zorunluluk, bir uçtan diğer uca eseri destekleyip canlandıran, ona bir organizmanın yaşamını ve statüsünü veren bir niyetin ya da bir modelin birliğini ifade eder gözükmektedir. Bu birlik ister öznel (yazarın bilinçli ya da bilinçsiz tercihinin ürünü) ister nesnel (te-

1 Bkz. Propp’un eseri ve Rus biçimcilerinin çalışmaları.

mel bir bileşimin, iskelet ya da modelin tezahürü) olsun, eserde belirleyici olanın bütünlük olduğu varsayılmaya devam eder.

Eğer yapıdan eserin kaynaklandığı zorunluluk türünü düşünmeyi sağlayan şey, tesadüfen değil, belirli nedenlerle böyle olduğu sonucunu çıkartan şey anlaşılırsa, bu şekilde ortaya konan sorun yapı sorunudur. Fakat yapı terimi, eserin kavranabilir imgesini, eserin içinde ya da dışında bize sunmayı amaçladığı ölçüde muğlaktır: Böylece, daha önce saptanmış yanılma türlerinden birine düşer. Yapı kavramını hakkıyla kullanabilmek için, yapının ne nesnenin bir özelliği ne de temsiline bir karakteristiği olduğunu anlamak gerekir: Eserin olduğu şey olmasını sağlayan, içinde mevcut bir niyetin *birliği* ya da özerk *bir* modele uygunluğu değildir. Eserin birliği hipotezinin yeni bir yanılma biçimi (yorumlamacı yanılmalıdır bu) varsaydığı ve bu hipotezin de öncekiler kadar gereksiz olduğu gösterildiğinde bütün bunlar daha açık seçik görülecektir.

Kitabın birçok yönden (tersinden ve düzünden) oluştuğunu gördük: Öyle ki, gerçek bir çeşitlilik kitapla aynı zamanda belirlir. Okurun gözü önünde oluşurken, yepyeni bir ışık altında belirlemek için dağıldığı da olur: Kendi sahte basitliği yerine gerçek bir karmaşıklıkta ortaya serer. Böylece, denebilir ki –bu ifadeye alegorik bir değer vererek– *her kitapta bir şey olmaktadır*: Macera öyküsü bizzat edebi eserin imgesidir, çünkü her kitap başlangıçtaki verilerinden bazıları karşısında bir olay, bir sürpriz oluşturur. *Birbirinden ayrı* olasılık koşulları karşısındaki bağımlılığını gösteren bu iç kırılmanın, bu merkezden kopmanın işareti her eserde bulunabilir: Böylece, eser, birleşik bir bütünün bağdaşıklığına –görünüm hariç– asla sahip olamaz. Ne doğaçlamadır ne de önceden belirlenmiştir: Bir anlamda, daha iyi tanımlamak gereken *özgür bir zorunluluktan* kaynaklanır.

Dolayısıyla, bir edebiyat eseri asla kesinlikle önceden tasarlanmış değildir: Ya da, aynı anda birçok düzeyde önceden tasarlanmış olup, bütünü içinde, tek ve basit bir düşüncenin uygulanmasından kaynaklanmaz. Dolayısıyla, eserin biçimini belirlemek için, eserin yapılandırılmış olduğunu, hesaplı ve kararlaştırılmış bir düzenlemenin sonucu olduğunu söylemek yeter-

siz olur. Bazı Rus biçimcilerinin (özellikle Şklovski) yapmak istedikleri gibi *yöntemde* durup kalmamak, bu yöntemin ardındaki gerçek *süreci* görmek gerekir, yoksa hile saf bir hile olarak kalır. Eser bir *çalışmanın*, dolayısıyla bir sanatın ürünüdür. Fakat her sanat hileli değildir: Bir ilüzyonistin ya da kukla oynatıcının değil, bir işçinin eseridir. Bu işçinin gücü, mutlak anlamda seçilmiş bir biçimi hiçten yola çıkarak ortaya çıkarma sahte mucizesi değildir (bu nedenle, *bir eserin yazarının bir yaratıcı olduğunu söylemek bir işe yaramaz*); ve bu gücün uygulanma alanı, dekoratif bir belirtinin yalnızca geçici olarak temsil edileceği bir tiyatro sahnesi değildir. Rastgele bir şeyin değil belirli eserlerin, gerçek eserlerin meydana gelme nedeni tam da budur. *Yöntem olarak sanat'tan söz etmek, onun ne olduğunu bilmek* değildir.

Kendi metninin işçisi olan yazar, çalıştığı malzemeleri kendi imal etmez. Ama onları gezici parçalar halinde, herhangi bir iskeletin inşasına özgürce yardım eden kendiliğinden düzenlenmiş olarak da bulamaz: Bunlar, oluşturmaya hizmet ettikleri bütüne malzeme sağlayarak, onun biçimini ya da biçimlerini alarak onun içinde yok olma, kendini ortadan kaldırma lütfunu gösteren, yansız, şeffaf öğeler değildir. Eserin varlığını belirleyen gerekçeler, herhangi bir yönde hizmet etmeye hazır, bağımsız aygıtlar değildir: Çok belirgin bir örnek üzerinden görüleceği gibi, özgül bir ağırlıkları, kendine özgü güçleri var gibidir, bunlar bir bütünün içinde kullanılmış ve birbirine karıştırılmış olsalar da, belli bir özerkliği korurlar ve kimi durumlarda kendi yaşamlarına yeniden kavuşmaya dek gidebilirler. Bunun nedeni, biçimlerin bir yazgısı, estetik olguların mutlak ve aşkın bir mantığı olması değil, biçimlerin sadece tarihine gerçekten dahil olduklarından doğrudan doğruya hizmet ettikleri esere aidiyetleriyle nitelenememeleridir. Bu motiflerden birinin, ada motifinin macerası, Jules Verne'in bir romanı dolayısıyla daha ilerde incelenecektir.

Eserin zorunlu olduğunu söylemek, bütünüyle oluştuğu, tamamlanmış olduğu ya da ondan bağımsız belirlenmiş bir modele uygun olduğu anlamına asla gelmez. Eserin zorunluluğu, eğer nesnel bir belirlenim ise, onun doğal özelliklerinden biri,

bir modelin ya da bir niyetin eser içindeki varlığının işareti değildir. Eserin zorunluluğu başlangıç verisi değil, birçok zorunluluk çizgisinin bulunduğu yerdeki bir üründür. Eserde önemli olan şey muğlak bir düşünceden yola çıkarak birliği görmek değil, değişimleri fark etmektir. Örneğin çelişkiyi görmek, ama onu mantıksal çelişki, ideal çelişki –ki bunun saf biçimi eserin gerçek karmaşıklığını çözerek onu (kendi kendisiyle karşı karşıya gelen) *tek bir* anlamın tezahürüne indirgeyen Hegelci mantık tarafından verilmiştir– gibi yeni türde bir birliğe indirgememektir.

Edebiyat eserinin bilinmesi teorik, dolayısıyla kesin olmak isterse, kelimenin genel anlamında bir mantıktan kaynaklanmalıdır: Eseri oluşturan gerçek çeşitliliği koruyan bir zorunluluk biçimini temsil çabası böyle bir mantığa düşer. Böyle bir mantık sadece edebi eserlerin incelenmesinden yola çıkarak oluşturulamaz elbette: *Çokluğun örgütlenmesi* sorusunu soran tüm diğer bilgi biçimlerinin gelişimine dayanmalıdır.

Bütün bunları, gördüğümüz gibi, genel olarak edebiyat eserinin alegorisi olan ve macera öyküsü olan bir örnek üzerinden ele alalım. Doğasının yasası gereği olaylarla dolu bir öyküdür bu, dolayısıyla *öngörülemezliklerle doludur*. Bu eserdeki her şey verili, çıkış noktasında yazılı olsa, kendi türüne sadakatsiz olurdu: hiçbir şey cereyan etmezdi ve olayların birbirini izleyişi sahte bir ardışıklık olurdu ki deneyimli bir bakış bunu bütünüyle önceden görebilirdi. Macera öykülerini okumak, tersine, her zaman, görülmemiş olanla ve sürprizle her kelime-de değilse de her adımda karşılaşmak olmalıdır: Okur, maceranın akışını *takip eder*; maceranın sürekli yenilenen çarpışmalarını ve yeniliğini yaşar. Ona göre, kitabın her bir *evresi* bir yıldırım darbesi, kopma, beliriş olmalıdır. Herhangi bir fablı ele alalım, hatta analizin bütün genelliğini korumak için, bu fablı öykü denen sınırlı türe bağlı olmayan bir eserden seçelim.

Seyircilerin bakışına gerçekten sunulmuş olmasa da, Ruy Blas'ı “kraliçe”sinden (burada klişe bizzat olay örgüsünün motifi olur) ayıran mesafeyi görünür bir nesne üzerinden göstermek için Victor Hugo kraliçenin “bahçe”sini çevreleyen nere-

deyşe aşılmaz duvarın defalarca anlattığı görüntüsünden yararlandı; Ruy Blas, bu sınırı geçerek, içeriye bir çiçek bırakır (bir çiçek alır diye anlamamız gerekir); fakat bu sefer öyle risklidir ki orada yaralanır (orada yaralar diye anlayalım) ve kanlı bir dantel parçasını duvarda asılı bırakır (bu kez görüntü tercüme edilmeye ihtiyaç duymaz),² bu daha ilerde iki âşığın tanınma işareti olarak hizmet edecektir. Bu duvar sadece bir sembol değildir –bunu yorumlamak biraz fazla kolay olurdu–, aynı zamanda olay örgüsünün gerçek öğelerinden biridir. Kahraman yolu üzerinde bir engelle karşılaşır. Ona bakan ya da takip eden için, gözleriyle onu takip eden için bir beklentidir: Engeli ya aşacak ya da aşamayacaktır. Onun ardında, onun izinde, okur da aynı sınavla karşı karşıyadır: Şu farkla ki, güçlüğün çözümlenmesi için sayfayı çevirmesi yeter. Kaçınılmaz olarak, duvar ya aşılabacak ya da aşılmayacaktır ve çözüm, metin tarafından verildiği haliyle, *yasayı* oluşturacaktır. Sayfayı çevirmek aynı zamanda duvarı aşmaktır ya da duvarın önünde kesin olarak durmaktır. Bu nedenle, okumak bir maceradır; bu macera aracılığıyla, kaçınılmaz olanı öngörülemez biçiminde hissederiz (ve tersi). Öykü *mecbur bırakır*, tıpkı öykünün içinde koşulların kahramanı mecbur bırakması gibi.

Bu mecburiyet, yazar tarafından “konuşulan” dilin tam anlamıyla bizim gündelik olarak kullandığımız haldeki dil olmadığını gösterir; (yasaları pek bilinmiyor olsa da) bu bariz mecburiyet bizim dilimiz içinde bulunmamaktadır. Edebiyatın yeni bir dil olduğunu söylememeli (dar anlamda, tek bir dil vardır; her ifade biçimini bir dil olmaya indirgemek Hegelci estetiğin özelliğidir). Fakat, özel bir kullanım dolayısıyla, sanki dil nitelik değiştiriyormuş gibi cereyan eder her şey: kılık değiştirmiş dil, “süslü” dil, dönüşmüş dil. *Eserde* belirttiği haliyle dilin temel özelliklerinden biri, *yanılsama* yaratmasıdır: Bu deyimim tatminkâr olup olmadığını görmek için daha sonra tekrar buna

2 Bütün bu denklemler sadece erdeme meydan okuma ve böylece dürüst Bay Piccard’ı öfkeliendirme zevki için ifade edilmiştir. Fakat bu kolay şeytan kovmalarda, bu çok resmî kara ayinlerde kalmak söz konusu değildir: her tarafta sadece cinsellik ve kan görmek sonuçta bakanlığın işini yapmaktır.

dönülecektir. Şimdilik, bu yanılsamanın *kurucu* olduğunu anlamak yeter: Dile görülmemiş bir kullanım atfederek dışardan eklenmez sadece; onu derinden dönüştürür, onu *başka şey* yapar. Sadece şunu söyleyelim ki, kelimeyle anlamı arasında, dil ile nesnesi arasında yeni bir ilişki kurar. Gerçekten de, yazarın değiştirdiği dil, düşünümsel olarak, ama spekülatif olarak değil, kendi hakikatini kendi edindiği ölçüde, doğruyla yanlış ayırımı sorununu kendine sormak zorunda değildir: ürettiği yanılsamanın normu kendi içindedir. Bu dil, uygun olmayı iddia ettiği kendisinden bağımsız bir düzenin varlığının habercisi değildir: Bu dil gönderme yaptığı hakikat düzenini bizzat *ileri sürer*. Bir nesneyi belirtmez, fakat görülmedik bir sözce biçimi içinde, onu kışkırtır.

Bu dilin yeniliği,³ tek anlamının sahip olduğu anlam olmasında yatar: Görünürde, ardında ya da önünde hiçbir şey olmadığından, hiçbir yabancı varlık ona musallat olmadığından, bu dil, fiilen derinliksiz olduğu, bütün her şey yüzeyde cereyan ettiği ölçüde özerktir. Böylece, yaygın dilden kendini ayırt etmek için yeni kelimeler yaratmaya temelde ihtiyaç duymaz: Bir metnin ilişkilerini, kelimelerini kendi aralarında dokuyarak kelimelerden başka şey yaratır ve sıradan bağları bir kez kopup da farklı bir düzen başladığında yeni bir “gerçeklik” ortaya çıkar. Bu dönüşümün bütünüyle bir totoloji üretiminde yattığı söylenecektir. Sadece kendi gelişim hattına yansımaları anlamında kendi cıvırlığına indirgenmiş dil, ancak kendi içinde perspektifler açıyor gözükür: Hiçbir şey onu kat etmez ve başka şeyin dışlanması, sürekli kendini tekrarlamaya, yeniden üretmeye, sürdürmeye devam eder. İki kelimenin birleşmesine indirgenmiş ya da kitabın maddi sınırlarına kadar geliştirilmiş olan yazarın eseri, bizzat bu eseri üreten çalışmayla birlikte, kendi ufkunu da inşa eder. Bu eserin yer bulduğu “edebiyat mekânı” sonuçta metninin etrafına dolandığı çizgiden başka bir şey değildir. Gerçekten de bu çizgi, her türlü derinliği dışlasa da, kesinlikle basit değil, çoklu ve çeşitlidir.

3 Bütün bu bölüm betimleyicidir: Dolayısıyla kesin bir analiz olarak kabul edilmemelidir. Bu analiz daha sonra gelecektir.

Eserin konuştuğu haliyle dilin başka hiçbir şeyle, dışarda ki hiçbir şeyle –anlam ya da gerçeklikle– karşılaştırılamayacağı söylenecektir; yine de kesinlikle ilk ya da masum olmadığı sonradan görülecektir: Bağımsız bir dil değildir. Temel bir örnek ele alırsak, Tolstoy’un *Savaş ve Barış*’ta sözünü ettiği “Napoléon” tarihçilerin çürütmelerinden kurtulabilir. Kitabı iyi okursak, adın hiç de gerçek bir kişiliği belirtmediğini anlarız. Bu ad ancak içinde belirlediği metnin bütünüyle kurduğu ilişki içinde anlam bulur. Yazarın edimi, kendine özgü etkinliğiyle bir nesneye yol açarken, aynı zamanda da bu nesnenin gönderme yapabileceği tek değerlendirme normlarını oluşturur. Dil, bir kullanımın ya da katı bir tanımın kısıtlamasıyla sınırlanamayacağından, kendine özgü bir özgürlük, bir doğaçlama gücü edinir ki bunun kendine özgü yanı çok haksız bir şekilde şiiire atfedilirken bütün tezahürleri içinde yazarın edimini niteleyer. Bu noktada, *Köylüler*’in sonsözünün neredeyse bir manifesto değeri vardır; *Moniteur de l’Armée*’de çıkan ve *hatalarıyla* askerlik mesleğini onursuzlaştırmakla eleştirildiği bir saldırıya Balzac şu cevabı verir:

... Kesin olarak, o (yazar) burada hatalarının iradi ve hesaplı kitaplı olduğu cevabını verir... Bir süre sonra, La Ville au Fayes’in, l’Avonne ve Soulanges’in da hangi coğrafyada bulunduklarını söylememiz bizden rica edilecektir. Bütün bu ülkeler ve bu zırhlı süvariler⁴ Ravenswood Kulesi’nin, Saint Ronan kaplıcalarının, Tillietudlem toprağının, Gunder-Cleug’un, Liliput’un, Thélème Manastırı’nın, Hoffman’ın özel danışmanlarının, Robinson Crusoe’nin adasının, Shandy ailesinin topraklarının bulunduğu geniş yerkürede, posta arabasının oraya yolculuk edenlerce cildi yirmi santime ödendiği bir dünyada vergilerden muaf yaşamaktadırlar...

Bu hataların “iradi ve hesaplı kitaplı” olması belki de hem çok şey hem de pek az şey söylemektir (çünkü bu yazarın çalışmasını bir imalat yönteminin sistematik kullanımına indirgemek demektir): Daha ziyade, bunların hata olarak kavran-

4 *Moniteur de l’Armée*’nin teşhir ettiği hata bunlara gönderme yapıyordu.

maması gerektiğini anlamak gerekir, çünkü böyle bir yargıyı mümkün kılan sıradan normlar eksiktir. “Kesin olarak”, ama çok karakteristik bir bağlam değişikliği içinde, bu metin kitapların kendine özgü bir dünya oluşturma gücünün habercisidir. Bu dünyanın yazılı bir dünya olması, bir dil nesnesi olması pek önem taşımaz: Balzac, *dünya gibi olan bir kitap yazma* projesi oluşturarak bu mesafeyi özellikle çözecektir.

Örneğin, yazarın “konuştuğu” dil –temel kaygısı “gerçekliğin” yakınında kalmak olan yazar örnekleri kasıtlı olarak seçilmiştir– hiçbir dışsal uyumun yasalarıyla kurala bağlanmış değildir. Yazar fantezisini satır satır, tam bir bağımsızlıkla geliştirir: Dilin kullanımını niteleyen ve ayırt eden şey bu zorunlu bağımsızlıktır.

Bununla birlikte, bu özgürlük, doğaçlamanın ve fantezinin görünümünün damgasını taşısa da, bir farksızlık özgürlüğü değildir. Edebiyat eseri, kendisiyle birlikte doğruluk ilkesinin de yerini değiştirdiği ölçüde, belli bir zorunluluk türünü kurumlaştırır: Bu zorunluluk öncelikle *metinde tek bir kelimenin değiştirilemeyeceği* olgusunda kendini gösterir. Eser olarak, geçerliliğini kabul etmeye bizi zorlaması için kendi içinde yeterli bir duruşu olmalıdır. Dolayısıyla, kitabın, yeterli bir tutarlılığa sahip olmak için gerçeğe yatkın olması gerektiğini söylemek tamamen yetersiz kalır: Bu özellik onun içeriğine en yetkin şekilde dahil olur. Daha ziyade, ifade edilişinin kısıtlayıcı tarzıyla var olur. Eser, tamamen inanılmaz görünebilir, zayıf ya da karşılıksız olabilir (bu üç olasılık elbette birbirinden ayrıdır), eser aşılmazdır, kendi sınırları içinde gerçeğe uygun kalır, yoksa tamamen okunmaz olur, bozulmuş eser olur: Bu tür *eser yokluklarının* çok sayıda örneğinden söz edilebilir. Yazarın edimiyle oluşmuş dilin, sözcesinin verdiği biçim altında, indirgenemez olduğu da söylenecektir.

(Kendi kitaplarını ve okurları da üreten) değersizleşmiş edebiyat böyle bir hakikate uygunluğun koşullarını üretmekte yetersiz oluşuyla da kendini tanımlayabilir; dolayısıyla sonuç olarak temeli ya da bahaneyi kendi dışında bulmak zorundadır: Bu edebiyatın dili, onu içeren özgün biçim olmadan, kaçıp baş-

ka Şeye –bir geleneĒe, bir ahlak ve bir ideolojiye– doĒru son-suzca kayar.

Bir okunurluĒun dengi olan bu indirgenemezlik, fantastik, Şiirsel ya da gerĕekĕi bütün yazı biĕimlerini tanımlar. Hatta “gerĕekĕi” yazının, gerĕeĒin tıpatıp dengini verme yönünde sıklıkla belirtilen iddiası iĕinde, mevcut haliyle bir uyum idealinin takip ettiĒi kendinden ĕıkmakta gĕlk ĕektiĒi bile söyle-necektir. Gerĕekĕi yazar, yazarlar arasında övgüye en layık olanıdır, yazma giriŒiminde –bu giriŒimde her zaman baŒarılı ol-masa da– en ileriye gidenidir: Yazar olarak kalmakta en zah-met ĕekenidir ve bu yüzden her Şeyin risk halini aldıĒı bir sını-rın üzerine yerleŒir.

Dolayısıyla, metnin bir *hakikati* vardır; bunu tek söyleyebile-cek olan da zaten metindir. Bununla birlikte, bu hakikat tesa-dfidir, ĕnk okuma yoluyla karŒılaŒtıĒımız nesne gerĕek bir nesne deĒildir. Duvar doĒal bir zorunluluĒun etkisiyle aŒılmıŒ ya da aŒılmamıŒ deĒildir: Böyle olmasını isteyen metnin lafzı-dır. Öykü okurunu zorlar, ĕnk olayı böyle bir kurmaca do-kusu iĕinde kapalı tutar. Böylece macera ne kadar yapay, geĕi-ci, keyfiyse o kadar kavrayıcı olur: *Tehlike* duygusunu bu araĕ-la oluŒturur, bu risk olmadan maceralı olmaktan ĕıkar. Farklı bir ĕıkıŒ benimseyecek olan yeni bir öykü her uĒrakta mümkün gibidir. Öykü, her an yeni bir öykü olduĒu ölçüde yeni izleni-mi verir: Burada baŒka sözler dile getirilecek, olaylar diĒer tarafta olduklarından farklı olacaktır. GrlmemiŒ olan Şey, olası öykünün, deĒiŒmiŒ öykünün, bizzat öykünün iĕinde hiĕ dur-madan yenilenen mevcudiyettir. Dolayısıyla, kısıtlama aynı za-manda belli bir Őeffaflık iĕerir: Öykü, özellikle dnŒtrlebi-lecekmiŒ gibi gzktĒ iĕin mecbur eder.

Fakat bu Őeffaflık varlıĒını ve etkinliĒini belli bir opaklık biĕimiyle birleŒmiŒ olmasından alır: Olası bütün öyküler okun-maz, fakat sadece bu gerĕekleŒmiŒ olan, daha doĒrusu *yazılmıŒ olan* okunur. Tek bir öykü vardır: Bu uĒrakların her biri ŐaŒ-kınlık vericidir, “zgr”dr ama aynı zamanda kesindir. Gr-nrde basit olan macera hattı aslında ĕok karmaŒık bir Şekilde, hatta ĕeliŒik oluŒmuŒtur: hem tamamlanmıŒtır hem de deĒiŒ-

kendir. Kısıtlama ve rahatlık, keyfiyet ve zorunluluk: Öykünün doğasını kavramaya çalıştığımızda her zaman aynı karşıtlık bizi şaşırtır; fakat basit bir okuma içinde kendimizi öyküyü takip etmeye bıraktığımızda bizi sürükleyen de odur.

Dolayısıyla, soru şudur: Yanılsama ne bakımdan etkin ve etkilidir? Bu tamamlanmış biçimin kuşattığı öykünün ufkunda, böyle tanımsız bir olasılık nasıl verilir? Fakat bu olasılık aynı anda iki bakış açısıyla ortaya konabilir: (Öykü meraklısının) basit okuma(sı)nın bakış açısından ve (bir öykünün ne olduğunu öğrenmeye çalışanın) teorik bilgi(si)nin bakış açısından.

Birinci bakış açısından sorulan soruya şu cevap verilecektir: Öykünün gücü bir niyetin, bir kararın, bir iradenin ürünüdür. Bunu istemiş olan yazardır: Kahramanın (onun peşinden de okurun) duvarı aşmasını sağlayan odur. Başka türlü olması sadece ona bağlıdır. Maceranın beklenmedik özelliği yaratmanın da damgasıdır: Çünkü yeni bir öykü yazar aracılığıyla gelir, yenilik bizzat öykünün içinde gelir. Tamamlanmış metin bir dizi tercihin sonucudur: Okur bu tercihlere maruz kalır; bunları gerçekleştirmeye katkıda bulunmaz, sadece sonuçlarından haberdar olur.

Bu cevap elbette tatminkâr değildir. Gerçekten de karar veren yazardır, fakat onun kararı bilindiği gibi *belirlenmiştir*: Kahramanın ilk sayfalarda yok olması –tabii eğer kitap parodik bir niyete boyun eğmiyorsa– çok şaşırtıcı olur. Yazar da, geniş ölçüde, çözüme *rastlar* ve bize bunu aktarmakla yetinir. Bu çözümlü uydurmak yerine, o öyküsünü keşfeder: Tamamen önde olduğundan değil, bazı yönler ona kesinlikle kapalı olduğundan. Bu durumda, şöyle denecektir: Yazar kendi eserinin ilk okurudur; bize bir sürpriz yapmak yerine, bu sürprizi kendine yapar ve güdümlü olmasına rağmen özgür bir seçim oyunu oynamanın zevkini tadar. Bu anlamda, yazı, zaten bir okuma olduğu ölçüde kısıtlayıcıdır (bizi mecbur eder). Kolektif eserlere yönelik olduğu doğru olan Propp'un analizi bir öykünün nasıl belirlenmiş olduğunu böyle gösterir: Fablın hareketi zorunlu biçimde örgütlenmiştir; bunun nedeni, Poe'nun söyleyeceği gibi, burada her şeyin nihai bir niyete tâbi kılınması değil, kesin ola-

rak verili bir modelin *okuması* olmasıdır. Biraz önce sözünü ettiğimiz alegorik engel kahraman tarafından daima benzer koşullarda aşılır. Yazarın tercihi, kolektif üretimin yasaları bireysel üretimin analizine aktarılırsa, *bir tercih yanılısamasıdır*: Öykünün hareketi böyle boş bir karardan başka şeylere bağlıdır. Fakat, bir yazarın bilincine atfedilmeyen şeyi kolektif bir bilinç ya da kişisel bir bilinçdışına göndermek söz konusu olamaz: Bu sadece cevabın yerini değiştirmek ve aynı sorunsalın esiri kalmak olur. Üretici bilinçdışı yoktur.⁵ Dolayısıyla, belirleyici olanın mevcut haliyle öykü olduğu söylenecektir: Kendine özgü bir nedensellik etkisiyle kendi akışını kendi üretir. *Söylenmemiş olanı söyleme* ve bunu düzenleyerek *okunur* kılma işlevi öyküye düşer.

Bu teorinin rahatsızlıkları aşikârdır: Eser kendinden muaf kılındığından, yazar, kişisel özne, kendi eserinin hâkimi ve sahibi olmaya son verir. Eser özellikle onu sınırlayan ve doğuran yapıyla tanımlanarak *ikincil bir gerçeklik* halini alır, üzerinde ister istemez suskun kaldığı bir oluşumun mitsel ürünü olur. Böyle bir yapısalcılık, mekanik bir yansıma teorisine genelde sanıldığından daha yakındır. Bu durumda elbette yeni bir soru sorulur: Modeli üreten nedir? Modeli, zorunlu karakteri mantıksal bir kesinlikle bağ içinde olan *mutlak koşul* olarak kabul etmedikçe, onun statüsünü ortaya çıkarmak ve etkinlik yasalarını ifade etmek gerekir. Başka deyişle, olayları tersine çevirerek, yazmanın okuma olduğu *mitinin* de esiri olunur; bu mit bilgi ile nesnesi arasındaki ilişkiye dair derinden bir bilgisizliği ortaya koyar (yazmak eğer okumak ise, bu durumda, tersine, okumak yazmaktır: Eleştirmen bir yazardır ve eleştirmenin faaliyeti içebakışın bir çeşidinden başka bir şey değildir).

Bu mantıksal biçimciliğin en ciddi kusuru, eseri, ifade edebilmek için, *tek bir* koşullar dizisine indirgemesidir: Model, tanım gereği biriciktir ve kendi kendine yeterlidir. Eserin *biricikliğine*, *bütünsel* niteliğine dair postulat böylece gizlice yeniden dahil edilmiş olur: Eserin gerçek karmaşıklığını *azaltır*, bu karmaşıklığı daha rahat unutabilmek için *bozar*. Bu durum, ko-

5 En azından, bilinçdışı eseri üretmez; sonuçları üretir.

şul kavramının anlamına dair derin bir bilgisizlik ortaya çıkarır: Başlangıçta verili olan ve kelimenin ampirik anlamında bir neden değil, yokluğunda hiçbir eserin ölçülemeyeceği bu rasyonellik ilkesidir koşul. Bir üretimin koşullarını bilmek, bu üretim sürecini bir analizin tersine dönmüş imgesinden başka bir şey olmayan bir yaratılış içinde olası olanın tüm hareketini kesin olarak önceleyen bir tohumun gelişimine indirgemek değildir. Tersine, bu, onun *oluşumunun* gerçek sürecini ortaya koymaktır: Öğelerin gerçek çeşitliliğinin eseri nasıl meydana getirdiğini ve ona nasıl tutarlılık kazandırdığını göstermektir. Zorunlulukla yazgısallığı da birbirine karıştırmamak gerektiği söylenecektir: Keza eser rastgele yapılmış değildir, yine de değişimi içerir; değişimi *kendi lafzına yazılı* olarak taşır. Olayı içine dahil etmesini sağlayan bu hareketlilik olmadan eser olmaz. Bir modele tâbi olmadığından, eser sağlamlığını yitirir: Yine de eserin tutumu ilgisiz değildir, tersine, bir bilgi nesnesi olur.

Böyle bir dönüşümün en yetkin örneği kabul edilebilecek bir kitap olan Jules Verne'in *Esrarengiz Ada*'sını ilerde inceleyeceğiz: Bu eserin ilk sayfaları bize (insanla doğa arasındaki ilişkilerin belli bir kavranışı olan) belli bir *projeyi* açıklamaya yönelik olduğunu gösterir; son sayfalar ise bu girişimin yenilgisini ve başlangıçtaki projenin, öngörülemez ve şaşırtıcı olan, keza onun yerine geçen bir başka projeye dönüşümünü zımni olarak saptar. Kitap paradoksal bir şekilde *yön değiştirmeye* koyulur: Görülmemiş bir hakikatin öne çıkışını sağlamak için verili olan modelden sapar; örneğin tek bir şey değil, aynı anda birçok şey söyler: Bunları fiilen ifade etmeyi ve açıklamayı başaramasa da tezatlarını sergiler. Bu değişim elbette yazar tarafından istenmiş değildir. Hatta bu değişimi *yakalayamamış* olabileceği bile söylenebilir: Bunun nedeni değişimi görmemiş olması değil (bunu asla bilemeyiz), fakat çalışmasının mantığı gereği, bunun *meydana gelmesine izin vermek* zorunda kalmasıdır. Bu şekilde düzenlenen sürpriz üzerinde düşünülüp taşınılmış değildir: Fakat hazırlanmıştır; kitabın hareketi içinde belirlediği için ancak anlamı vardır: Başka türlü, tamamen anlaşılmaz olurdu. Çağdaş bir romancının bütün eserini inşa ettiği imgeyi yeniden ele alırsak,

ne tesadüfe ne de taammüde bağılı olan bir *dönüşüm* girişimi kitabın merkezinde gizlice işler. *Açıklanması* gereken budur.

Kitabın kaynaklandığı zorunluluk türünü sergilemek, kitabı yazmayı ve okumayı mümkün kılan tüm öğelerin ondan önce, onun dışında *verili* olduğunu göstermek değildir: Böyle bir zorunluluk saf bir hile olur ve kitap da bir *mekanizma* örneği olur. Kitabın nasıl işlediğini bilmeden önce, üretim yasalarının neler olduğunu bilmek önem taşır.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Özerklik ve Bağımsızlık

Gördüğümüz gibi, metnin kendine özgü bir hakikati vardır; bu hakikati *içinde taşır*: Hiçbir dışsal öge eseri yargılamayı sağlamaz, çünkü yargı bu durumda keyfi bir deformasyona eşlik eder. Bu, eserin hakikatini *onun içinde* aramak gerektiği, çünkü kesin olarak oraya yerleştirildiği anlamına mı gelir? Bu durumda, bilmek, bizi gizemden ayıran görünümleri parçalayarak gizemi ortaya çıkarmayı başaran keskin bir gözle *okumak* olur: Eleştirmek, *ortadan kaybetmenin* olumsuz anlamında, budur; böyle bir okumayla eser yok edilir ki etrafında inşa edildiği şey onun yerine ortaya çıkar. Buna geri dönmeye gerek var mı? Böyle bir tasarım, en azından dört nedenle, tamamen gayri-meşrudur: Okumayla yazmayı birbirine karıştırır; bir bileşimin yasalarını incelemek gereken yerde bu bileşimi parçalar; eserde sadece orada verili olan bir şeyi bulmak gerektiğini kabul eder; eserin kavranışını tek anlam arayışıyla sınırlar. Keza, eserin özgünlüğü sorunu henüz kesinlikle çözümlenmiş olmaz: yolu üzerinde hâlâ bir yığın yanılısma bulunmaktadır.

Edebiyat eserinin özgünlüğünden söz edildiğinde tam olarak söylenen nedir? Öncelikle, eserin indirgenemez olduğu: Eser olmadığı şeye gönderme yapamaz. Eser özel bir çalışmanın ürünüdür ve böylece, farklı nitelikte bir süreçten yola çık-

rak süregelen geçişle elde edilemez. Eserin bir kopuş ürünü olduğu da söylenebilir: Onunla birlikte yeni bir şey başlar. Bu ortaya çıkışı, görülmedik olanın bu belirişini anlamak, onu dışsal olanla *karıştırmayı* reddetmektir: Bu, tersine, etrafındaki şeyle kurduğu ayrımı net bir şekilde belirterek onu *ayırt etmeye* çalışmaktır. Çok geleneksel bir örnek verirsek, eserin yaşamından bambaşka bir alanda cereyan eden bir yazarın yaşamının eser üzerine bize hiçbir şey *öğretmediği* söylenebilir: Bu, yazarın eseriyle kendi hayatını nasıl *dönüştürebildiğini* bize gösterdiği için bile olsa, kesinlikle alakasız olduğunu söylemek değildir; Proust'un ünlü ve çok paradoksal bir biyografisi¹ bunu gayet iyi göstermektedir. Bu biyografi yazarın varlığını Arayışı'nın açıklanışı olarak ortaya koyar ve bu varlığın eser tarafından tümüyle nitelendiğini keşfeder; yaşamı yeniden ele alabilmek için onu eserin terimleriyle ifade etmekten daha iyisi yoktur. Böylece, teorik analizin bakış açısından, eser bir ilgi, ilişki *merkezi* olarak düzenlenir: fakat bu eserin de *merkeze sabitlenmiş* olduğu anlamına gelmez.

Eserin özgünlüğü aynı zamanda *özerkliği*dir: Eser kendi sınırlarını *inşa ederek* edindiğinden, eserin kuralı kendi içindedir. Böylece, eserle birlikte fiilen *işlemekte olan* normlardan başka normlarla eser kavranamaz: Eserin zorunluluk ilkesi dışa bağlı [*heteronom*] olamaz. Bu nedenle, edebiyat eserleri *özel bir bilimin* konusu olmalıdır: bu olmadan asla anlaşılamazlar. Dilbilim, sanat teorisi, tarih teorisi, ideolojiler teorisi, bilinçdışı oluşumlar teorisi gibi farklı disiplinler bu çalışmada işbirliği içine girmelidir (bu işbirliği olmadan bu çalışma eksik, hatta imkânsız kalır): fakat *onun yerine* bunu yapamazlar. Özellikle edebiyat metnlerinin (belki de o kadar ayrı şeyler olmayan) dili ve ideolojiyi görülmedik bir şekilde kullandıklarını da kabul etmek önemlidir: Dili ve ideolojiyi bir biçimde kendilerinden söküp alarak onlara yeni bir yönelim verirler, özünde onlara özgü bir niyetin gerçekleşmesi için onları kullanırlar.

Eserin başladığı yerde bir tür kopuş kendini gösterir, bu kopuş eseri konuşmanın ve yazmanın alışıldık tarzlarından ko-

1 Marcel Proust, G. Painter, Le Mercure de France.

partır, tüm diğer ideolojik ifade biçimlerinden ayırır. Bu nedenle, yazarın edimini niteleyen şeyi, analogi yoluyla, görünüşte benzer ama aslında kökten farklı bir tutuma yakınlaştırarak anlamak imkânsızdır. Yine de Roland Barthes'ın *Essais Critiques*'in önsözünde, bir mazeret mektubu yazımını yöneten zaman kazanmaya yönelik nezaket kurallarıyla yazıyı tanımlarken yaptığı şey budur. Bu kopuş tam olarak “sanat”ı “gerçeklik”ten ayıran şey değildir; ideoloji ile teorik bilgi arasına yerleşen ve onları birbirinden uzak tutan *gerçek kopuş* da değildir; keza bilgi aygıtları düzeyinde gerçekleşen rasyonel bir kopuş da söz konusu değildir; bu, tasarım aygıtlarının kendine özgü kullanımıyla tanımlanan özgül bir farklılıktır. Eserin özerkliği kelimenin geleneksel anlamında epistemolojik bir kopuşa bağlı değildir. Fakat kendi tarzında, net, radikal bir ayrılık tesis eder ki bu ayrılık, bunu anlamak için, başka bir şeyle özdeşleştirmeyi engeller.

Bununla birlikte, *özerklik ile bağımsızlığı karıştırmamak gerekir*. Eser, var olmasını sağlayan farklılığı ancak eser olmayan şeyle ilişkiler tesis ederek oluşturur: Yoksa, hiçbir gerçekliği olmaz ve tam anlamıyla okunamaz, hatta görülmez olur. Keza, her indirgeme teşebbüsünü uzak tutma bahanesiyle, edebiyat eserini, sanki kendi başına *eksiksiz* bir gerçeklik oluşturuyormuş gibi, *başlı başına* ele almamak da gerekir: Bu durumda kesinlikle ayrı olur ve beliriş nedeni anlaşılamaz. O zaman da nedensiz kalır: radikal bir epifani'nin mitsel ürünü olur. Eser eğer kendine özgü kurallarla belirleniyorsa, bunları oluşturma araçlarını kendinde bulamaz. Genel anlamda, mutlak bağımsızlık fikri, daha önce gerçekleşmiş kendiliklerin varlığını saptamayı dert edinen, bunun yapısını açıklayamayan mitsel bir düşüncenin işaretidir. İki özerk gerçeklik arasındaki farklılık *zaten* belli bir ilişki biçimi, belli bir birarada olma tarzı olduğu görülürse ancak anlaşılabilir. Gerçek farklılıklar asla kesin olarak verili olmadıkları, fakat, farklılık üretim sürecinin bileşkesi olarak, onları ortadan kaldırmaya yönelen şeye *karşı* sürekli yeniden ele alınmaları, elde edilmeleri gerektiği ölçüde bu daha da doğrudur: Dolayısıyla, çok kesin bir ilişki biçimi ortaya koyarlar,

ampirik olmayan ama yine de daha az gerçek olmayan –çünkü bir çalışmanın ürünüdür– bir ilişkidir bu.

Demek ki, edebiyat eseri kendi kendine yeterli bir bütünlük gibi incelenmeyecektir. Göreceğimiz gibi, kendi kendine yeterli olsa da, bir bütünlük olduğu için değildir bu: Edebiyat eserinin birliği ve bağımsızlığı hipotezleri keyfidir; bunlar yazarın çalışmasının niteliğinin özünde bilinmediğini varsayarlar. Özellikle, edebiyat eseri mevcut haliyle dille ilişkilidir; dil aracılığıyla da dilin diğer kullanımlarıyla, fazlasıyla doğrudan bağlı olduğu teorik ve ideolojik kullanımla ilişkidir; ideolojiler aracılığıyla ise toplumsal oluşumlar tarihiyle ilişkidir; yazarın kendine özgü statüsü ve kişisel varlığının önüne koyduğu sorunlar dolayısıyla da bu oluşumlarla ilişkiye girer; nihayet, kendine özgü edebiyat eseri, çalışmasının temel aygıtlarını ona aktaran edebiyat üretimi tarihinin en azından bir bölümüyle ilişkisiyle var olur ancak.

Kısacası, bir kitap asla *tek başına* gelmez: Oluşumlar bütünü ona daima eşlik eder ve kendine özgü halini de bu bütünden alır. Böylece, bu oluşumlar karşısında, bir kontrast etkisinin üretimine indirgenemeyen karakterize bir *bağımlılık* halindedir. Her ürün gibi, *ikincil bir gerçekliktir*, ancak bu durum kendine özgü yasalar sayesinde var olmadığı anlamına gelmez. Bu ikincil karakterin aynı zamanda yazarın eserini temelde tanımlayan şey olduğu da ilerde görülecektir: tabii eğer işlevinin daima parodik olduğu doğruysa.

İmge ve Kavram: Güzel Dil ve Doğru Dil

Yazarın girişimi, sadece sonuçlarında onu takip etmekle yetinmeyip onun hüküm alanından kendimizi serbest de bırakarak *tanımaya* çalıştığımız andan itibaren bize öncelikle bir çalışma gibi kendini sunmak zorundadır. Bu çalışma dilin fiili varlığına dayanır (bunun ne tür bir temas olduğunu aydınlatmak gerekecektir). Yazarın dile dayalı bir eser meydana getirdiğini, bu eserin dilin bir biçimi ya da dile verilmiş bir biçim olduğunu söyleyeceğiz. Fakat dilin tek eserinin bu ürün olmadığını ve bu anlatımın bu eseri tanımlamaya yetmediğini de biliyoruz. Kamusal söylem, özel mektup, sohbet, gazete makalesi, bilimsel sunum... da dilin eserleridir, çünkü dilin önceden varlığına bağlıdırlar: Bu eserler dil karşısında yazarınkinden çok farklı tutum sergiler. Bir samimiyet ve etkili olma gerekliliğine, hatta tamamen sosyalleşmiş bir zarafet gerekliliğine seçmeli olarak uyum sağladıkları ölçüde, geleneksel olarak sanat eserleri arasına yerleştirilmiş bulunan ve prensip gereği estetik yargının çok özel alanına bağlı olan edebiyat eserinden ayrılırlar. Bu yargı yetkisinin, en azından teorik olarak hâlâ ait olduğumuz bir gelenek çerçevesinde¹ kendi nesnesini *güzel* diye ni-

1 Gerçekten de, örneğin belli bir romantizmin ve belli bir gerçeküstücülüğün bir çirkinlik estetiği kurmak istedikleri dönemde güzellik estetiği belki *tersine çev-*

telemesi ve bu güzel fikrinin Rönesans döneminde yazarlar tarafından oluşturulmuş olması, sahip olduğumuz sanat teorisinin özünde bir edebiyat teorisi olması (örneğin Hegelci estetiğin anahtarı budur) bunda bir şey değiştirmez. Belli bir dönemde yazarlar belli bir yasallık türü icat ettiler ve buna tâbi oldular: onların kararı bizi hâlâ bağlamaktadır. *Güzel dil* imalatına kendini adanmış olan bu yazarlar, bir doğa (dönüşmesine aktif olarak katkıda bulunsalar bile onlara mevcut haliyle verili olan bir dilin varlığı) ile bir sözleşmenin (*güzellik estetiği* yargı yetkisi) kesişim noktasında bulunarak, tanımlanmayı talep eden özgün, orijinal bir gerçeklik ortaya çıkartırlar: Edebiyat eseri. Yazarın edimini dille sanatın rakip ama ille de tamamlayıcı olmayan eksenlerine yansıtarak parçalamaktansa, böyle bir girişimin özgünlüğünü sorgulamak gerekir.

Yazarın dili, maddi varoluş biçimi bakımından değil, kullanımı bakımından yeni bir dildir. Geçici olarak, bu dilin işlevinin yanılşamayı kurumlaştırmak olduğu söylenecektir: Birinci niteliği *doğruluğudur*; *sözüne inanmak* gerektiğinden, başka hiçbir şeye kıyasla ölçülemez. Dolayısıyla, çağrışım gücüyle ayırt edilir: Bir anlam inşa eder. Bununla birlikte, bu analiz tasvir düzeyini aşmaz: Yazarın dili bu çağrışım gücüne sahip olan tek şey değildir; edebiyat eserine kendi *zorunluluğunu* veren bir *gerçeklik etkisi*'nin üretimi genel olarak dile aittir ve yazarın bu dili kendine özgü kullanımını ayırt etmeyi sağlamaz.

Edebiyat eserinin zorunlu bir dili art arda sıraladığını söylemek yetmez. Gerçekten de, birçok türde zorunlu dil vardır: Bilimsel söylem de, kesin biçimiyle, belli bir zorunluluk türü içerir. Bu zorunluluk düşüncenin uygulanmasına çok kesin bir sınır atfeder, öyle ki bütün bilginler en azından bir ön noktada anlaşmak zorundadır: aynı alanı işgal ederler, aynı dili konuşurlar ve onların tartışmalarını düzenleyen şey bu ortak aidi-

rilmiş ve fiilen sorgulanmıştır, ama yerine başka bir *teori* geçmemiştir. Gerçeküstücülük ve Baudelaire sanatta temel bir devrim gerçekleştirmişse de –ki bu tartışmasıdır– bunu Platonculuğa (öteki dünya) geri dönüşle, önemli bir *teorik gerileme* pahasına yapmışlardır: Bu gerileme pratikte yararlı olabilmıştır; yoksa kesin olamazdı. Gerçeküstücü devrim teorisi yapılmayı beklemektedir: Bunu yapacak olanlar gerçeküstücüler değildir.

yettir. Söylemlerinin ufku bir rasyonelliğin ufkudur: Tanımların üzerine kesin olarak yerleşmiş olan kavramın rasyonelliğidir bu ve tanımın gücü öyledir ki, sonuçta, en uç mesafeye yerleşmiş bile olsa herkes bilir ki, kavramın sürekliliği dolayısıyla sorgulanan şey hep aynıdır. Böyle bir aklın zorunluluğu herhangi bir zorunluluk ya da rastgele bir şeyin zorunluluğu değil, belirli bir zorunluluktur: Bilimin ve teorinin dili *sabitlenmiş* bir dildir, ama bu durmuş, tamamlanmış olduğu anlamına gelmez.

İmdi, edebi girişimi sınırlayan ufuk aklın değil yanılısamanın ufkudur: Bu söylemin yüzeyi bir yanılısamanın etkili olduğu yerdir. Doğru ile yanlışın ayrıldığı noktanın ötesi ve berisidir: Sıkı dokulu metin kendine özgü bir mantığın buyruklarına uyar (üslupbilim bu mantığın bir parçası olmalıdır). Bu arada belirtelim ki, edebiyat söyleminin düğümlendiği yer bir kez saptandığında, yazarın çalışmasını saf yanılısama üreten bir mistifikasyon olarak sunmak güç olur; eğer bu yerde hiçbir çizgi doğruyla yanlış ayırmıyorsa, aldatmaca bir başka hakikate göre değilse eğer, metnin dışında ve metni değerlendirecek gücü olmayan bir dünyanın ya da bir niyetin hakikatine göre değilse eğer, neye göre saptanabilir? Metnin “gizlediği” yanılısama ya da eğer yanılısama gerçekten kurucu ise metni içeren yanılısama bu şekilde tek başına ve indirgenmiş bırakılamaz: Zeminde çok iğreti bir oyun sürdürdüğü bir gerçekliğe karşı koymaktan uzak olan bu yanılısama, kendi içinde, belli bir gerçeklik işlevine sahip olmalıdır.

Bununla birlikte, yanılısama mekanizmasına özgü kesinlik öncelikle kendi hareketi içinde sürüklediği nesnelerin doğasına göre tanımlanır. Yanılısamanın tanımlı kavramlara değil, büyüleyici imgelere yönelik olduğu söylenecektir. *Üslubun* unsuru (kompozisyonun kelimesi, beceri ya da hilesi) öncelikle takınaklı değeriyle edebiyat nesnesi olarak *kendini dayatır*: Ancak değişiklik biçimindeki çoğalma ve tekrar yoluyla edebiyat olur; bilimsel söylem ise, tersine, yinelenmeyi mümkün olduğunca ortadan kaldırır ve ister istemez eksiltili bir nitelik edinir. Bir araya geldiklerinde bir metin oluşturan unsurların bağımsız gerçekliği olamaz: (Bir teoriden diğerine) aktarıma ve

yer değiştirmeye yatkın bilimsel kavramın tersine, bunlar, okunabilecekleri tek ufku tanımlayan özel bir bağlama dahildirler. Bunlar esinleyici güçlerini kitap çerçevesinde, *falanca kitap* çerçevesinde edinirler ve temsil edici olurlar: her yer değişikliği onları yoksullaştırır. Özgöl (mantıksal değil şiirsel) bir kesinlik türünün biçimle içeriği nasıl sıkı sıkıya birleştirdiği görölür: Kelimenin gizlediği imge başlı başına bir takınak olabilir, ancak bir metnin bağları içine alındığında, yerleştirildiğinde anlamlı olacaktır.

Örneğin, basit bir örnek verirse, *İnsanlık Komedyası*’nın Paris’i, bir yazarın çalışmasının ürünü olduğu ölçüde bir edebiyat nesnesidir: bu çalışmadan önce gelmez. Fakat, bu nesnenin içinde, onu oluşturan unsurlar ve özel bir tutarlılık vermek için bunları birleştiren ilişki karşılıklı olarak belirlenir. Bunlar kendi “hakikat”lerini başka herhangi bir şeyden değil birbirlerinden alırlar. Balzac’ın Paris’i gerçek bir Paris ifadesi değildir: Somut bir genellemedir (oysaki kavram soyut bir genellemedir). Bu, gerçekliğin değil eserin gerekliliklerine uygun bir imalat faaliyetinin sonucudur: Bir gerçekliği ya da deneyimi değil, bir hileyi yansıtır. Bu hile, özel bir unsurun (bir imge) kendi anlamını farklı bir düzene uyumundan değil, kitabın düzeninde işgal ettiği yerden almasını sağlayan karmaşık bir ilişkiler sisteminin kuruluşunda bütünölle yer alır.

Sergileme hareketi, her imgeye başkaları ve kendisi karşısında yer vererek o imgeyi çoğaltan ve kaydeden bu düzenin keşfinden başka bir şey değildir. Metni oluşturan şey bu süreğen *tekrardır*: Örneğin şiiri başlığı etrafında kapatan ilişki içinde en basit şekilde kendini gösterir.

Balzac büyük şehirde bir gizem yatağı keşfetti; Balzac’ta her zaman uyanık olan duyu ise meraktır. Onun ilham perisi budur. Balzac asla komik ya da trajik biri değildir. Meraklıdır. Gizem kokusu alan ve gizem vaat eden biri havasıyla, karmakarışık olmuş şeylerin içine dalar ve nahoş, canlı ve muzaffer bir zevkle bütün makineyi sizin için parça parça söker. Yeni kişilerine nasıl yaklaştığına bakın: Onları nadir parçalar mış gi-

bi tepeden tırnağa ölçüp biçerek süzer, tarif eder, yontar, tanımlar, yorumlar, bütün kendine özgülüklerini ortaya çıkarır ve olağanüstülükler vaat eder. Onun yargıları, gözlemleri, tiratları, sözleri psikolojik hakikatler değil, sorgu yargıcının kuşkuları ve püf noktalarıdır, Tanrı'ya şükür aydınlatmak gereken bu gizeme indirilmiş yumruklardır... (Pavese, *Le Mé-tier de Vivre*, s. 45)

Meraklı bir dâhinin bu tanımının kendi keşfettiği “hakikatler”den daha psikolojik olmadığını anlamak gerekir: Merak duygusunun burada alegorik bir değeri vardır. Yazarın görülmedik bir dünyanın peşindeymiş gibi ilerlemesini sağlayan soruşturma hareketi, (Şklovski'nin Tolstoy'a uyguladığı fikri alırsak) eserin inşa edildiği *tekillleşme* sürecini temsil eder. Romana ait olan şey tek başına ortaya çıkmaz, iç içe geçmiş bir karmaşanın içinde kalmıştır, onu başka bir şeyin işareti, başka bir romana doğru hiç durmadan uzatarak yakındaki bir hareketin habercisi yapan bu metnin içine kayıtlıdır.

İmgenin, bu şekilde ele alınmadan önce, hiçbir tutarlılığı yoktur, kendi içinde durmayı başaramaz, kayar, taşar, dökülür, kendi içinde bulamayacağı bir sonu başka yerde arar. Kavram açısından kanıtlama neyse, bu sergileme ve keşif hareketi de imge açısından odur. Örneğin Balzac'ın Paris'i kitabın ötekisidir: kat edilmiştir, onun üzerinde çalışan bakış karşısında kırmıldar, yeni bir devamlılık için bu bakışın önünde hiç durmadan kendini eşeler. Bu devamlılık kurucu bir öğedir, çünkü sonunda kendi nesnesine yol açar. Roman gerçekliği onu eşele-yen bakışa bağımlı olmasa da ona bağdaşıktır. Gördüğü şeyin sınırında somutlaşmış nesnedir: Fakat asla *sonlu* değildir, durmuş bir bakışın yakalamasından hiç durmadan kaçır, asla tamamen ele geçirilemez, hâkim olunup tüketilemez, çünkü daima daha fazla sürdürülmeye ihtiyaç duyar. İlerde görüleceği gibi, kitap ancak eksik kaldığı için *tutunmayı* başarır: Böylece, gösterilen şey tüketilemez gibi gelir. Kitabın içine yerleştirilen imge, kendi içinde ya da başkalarının içinde çoğalmasının asla tamamlanmayan zorunluluğuyla, gerçek yanılması verir.

Yazarın söylemi gerçeklik etkisi yaratıyorsa, imge yoluyla büyülenmenin sınırlarını kullandığı içindir (bu büyülenmeyle sürüklenmek bir yana, onunla oynar): Sonlu olamamasından, bitmek bilmez bir *yeniden başlama* vesilesi çekip çıkartarak bir metin çizgisi oluşturur. Dolayısıyla, bu çizgi görüldüğü kadar basit değildir: Ortaya çıkmasını sağlamış olan iç içe geçme halinden bir şeyleri koruyor olmalıdır.

Yazarın imgelerden, bunların yetersizliğinden olduğu kadar özelliklerinden de yararlanma tarzı eserinin yanıltıcı niteliğini ortaya koyar: Fakat bu yanılsamanın doğasını nitelemeyi başaramaz. Aslında analizi eğer burada durdurursak edebiyatı saf bir *hile* olarak kabul etme durumunda kalırız: Edebiyat bir miktar yordamın işleyişi olmaya indirgenir.

İmdi, tamamen teknik bu gerçekliğin ardında, bu tekniği kullanan üretim sistemini tanıyabilmek gerekir: Eserin bu türden araçlarla işi nedir? Eserin ne işine yararlar? Başka deyişle: İmgelerin bu mantığını, bir yanılsama yaratmakta kullandıkları imgelere uygulanan bu mantığı ne tür kesinlikler oluşturur?

Tekrar edelim: Yazarın edimi bir sözce düzeyinde bütünüyle gerçekleşir; bir söylem oluşturan bu edimin kendisi de sadece bu söylemden oluşmuştur: Dışsal hiçbir şeye *gönderme* yapılamaz; bu edimin bütün gerçekliği ya da geçerliliği söylemin bu önemsiz yüzeyinde somutlaşmış bulunur. Yine de bu tanım yetersiz kalır; öncelikle boş ve tamamen biçimsel olduğundan. Özellikle, her söylem, yaygın konuşmanın söylemi bile, söylemi olduğu, bir kenara koyduğu, konusunun sessiz kıyılarına sürgün ettiği şeyin geçici *yokluğunu* varsayar. Söz etmek, en yetkin anlamıyla bir edimdir, sözü edilen şeyin gerçekliğini değiştirir. “Bir çiçekten söz etmek”, çiçek toplamaya benzer bir işlemdir: “Her demette yok olan şey”, cılız konturları kelimenin konturları olan ve sahip olduğu tek derinliği, özel imgenin kendi kendine yetmesini her zaman engelleyerek bir imgeden diğerine geçişi sağlayan geçişkenlikten edinen bu şey bu işlemle ortaya çıkar.² Böylece söz söyleme edimiyle kendi tezahürünün karanlık ufkuna sürülen gerçekliğin, kendi yokluğuyla

2 Bkz. Mallarmé, *Divagations*.

kendinden uzak olduğu söylenmiş olur. İfade edilmesinden önce asla var olmayan kendine özgü bir nesne oluşturmak her dilin özelliğidir: Hangi söylem olursa olsun, bu söylemin yaydığı şeylere uygunluk kendi içinde daima yanıltıcıdır. Sözün içinde kendilerine denk bir söylem bulup da böylece anlatım düzeyine erişenler şeyler değildir: Kendinden, biçimlerinden ve şeylerinden söz eden dildir. Şeylerin tarafı, dilin tarafıdır.

Dolayısıyla, yazarın söyleminin *başka şey* söylemesini sağlayan yanılsama ayrıcalığına seçme yoluyla sahip olmadığı ortaya çıkar. Her söylem söylemi olduğu şeyin geçici yokluğunu ya da varlığını gerektirir ve söylediği şeyin bir kenara konmasıyla açığa çıkan boşluğa yerleşir. Bu durum yaygın konuşma için olduğu kadar yazar söylemi için de doğrudur, bilimsel sözce için de doğrudur: Kavramların düzenlenişi nesnel olarak kurucudur, özgül yasaların yönettiği özerk (bu, bağımsız demek değildir) bir gerçeklik düzeyini tanımlar. Edebi sözce kavramları değil, imgeleri (doğası gereği tanımlanamayan unsurları) bir araya getirir. Bununla birlikte, imgenin büyüleyiciliği, gördüğümüz gibi, sıradan işlevinden sapmıştır: Yaygın kullanımdaki sözü yönlendiren amaçtan başka amaçlarla *kullanılır* ve özerk bir bütün, bir edebiyat eseri oluşturması gerekir; bu dönüşüm imgelerin kesin kullanımıyla elde edilir; bu kullanım, imgeleri *zorunlu bir metnin* sınırları içinde düzenler.

Bu durum, yazarın söylemindeki özerkliğin dilin başka kullanım biçimleriyle –yaygın kulanımdaki söz, bilimsel sözce– ilişkisinden yola çıkarak yerleştiğini söylememizi sağlar. Bu söylem, kesinliği ve önemsizliğiyle, teorik sözceyi tam olarak yeniden üretme de tekrarlayarak taklit eder, belirgin bir çizgidir. Fakat, özgül bir gerçekliği belirtmesini sağlayan çağrıştırmalı işleviyle, ideolojinin dili olan gündelik dili de taklit eder. Edebiyatı bu parodik işlevle niteleyerek edebiyatın geçici bir tanımını önerilebilir. Dilin gerçek kullanımlarını birbirine karıştıran edebiyat, bu bitmek bilmez karşılaşmayla, sonunda hakikati gösterir. Edebiyat eseri, dil keşfetmek yerine dil üzerinde deneyim yapıyorsa, hem bir bilginin benzeridir, hem de sıradan ideolojinin bir karikatürü.

Metnin sınırında, ideolojinin dili anlık olarak üstü örtülü olsa da, bizzat bu yoklukla ifade bulur her zaman. Edebiyat eserinin parodik niteliği onu belirgin kendiliğindenlikten çıkartır ve ikincil bir eser haline getirir. Edebiyat eserinin içinde, farklı unsurlar, mevcudiyet tarzlarının çeşitliliği dolayısıyla, birbirlerini tamamlamaktan ziyade çatışırlar: Gündelik sözün kendisiyle birlikte taşıdığı ve yankısı edebiyat eserinde bulunan “hayat” bu eseri (bir gerçeklik etkisi üretimine eşlik eden) kendi gerçekdışılığına gönderirken, tamamlanmış eser (hiçbir şey ona eklenemeyeceğinden) kendi tamamlanmamışlığını ideolojinin içinde gösterir. Edebiyat kendi mitlerinin mitolojisidir. Bir kâhinin gelip sırlarını keşfetmesine hiç ihtiyaç duymaz.

ONUNCU BÖLÜM

Yanılsama ve Kurmaca

Edebiyat söylemini parodik işleviyle tanımladık: Gerçeğin yeniden üretiminden ziyade, dilin tartışılmasını sağlar. Taklit etmekten ziyade deforme eder: Bununla birlikte, eğer Platon'un Kratylos'un bir bölümünde öne sürdüğü gibi, *benzerliğin özü benzemezliktir* önermesi doğruysa, taklit fikri, iyi anlaşıldığında, deformasyon fikrini içerir; modele kesinlikle uygun imge modelle karışır ve imge statüsünü yitirir: Taklit ettiği şeyden onu ayıran mesafe dolayısıyla böyle kalır: Barok estetik "ne kadar uzaklaşırsa o kadar taklit edilir" derken, bu fikri en paradoksal biçimine kadar itmekten başka bir şey yapmaz; bu da sonuçta bir karikatür teorisi üretir. Bu anlamda, her edebiyat sonuçta barok esinlidir.

Fakat böyle bir nitelendirme tamamen olumsuz kalır: Yazar söyleminin işlevinin, özünde başlı başına olumsuz olduğu gösterilebilirse, ancak yeterli kabul edilebilir. Bu durumda, sınanmış yöntemlerle inşa edilmiş kitabın olumlu bir gerçeklik değil, yapay bir gerçeklik, bir yanılsama ürettiği söylenecektir. Şu anadək zaten bu yanılsama terimini kullandık.

Bu, edebiyatı bir mitolojiyle, var olmayan bir gerçekliğin yorini tutan işaretlerin düzenlenmesiyle özdeşleştirmek demektir. Edebiyat, çağrışım uyandırıcı, görünüşte anlatımsal oldu-

ğu ölçüde aldatıcıdır: Edebiyatın konusu, radikal bir dışlamanın –sözünü ediyormuş gibi gözüktüğü ve hiçbir varlığı olmayan şeyin dışlanması– hududunda hiç durmadan ilerler. Kelimeleri şeyler olarak (ya da tersine) ele almamızı sağladığından, bütünüyle bu yalandan dokunmuş olur; bilinçdışı olduğu ölçüde radikaldir ve tıpkı bir yerin önce gelmesi, yerini alacak olanı kollaması gibi, yazma ediminden önce gelir.

Böylece edebiyat uzamından söz edilecektir; burası mistifikasyonun etkili olduğu sahne halini alacaktır. Böyle bir eksiltiyle her yazının içi oyulmuş olur: Olsa olsa, Mallarmé'nin yaptığı gibi, yokluğunun hakikati içinde bu eksiltiyi teşhir etmeyi başarır. Çeşitli yazıları ayıran farklılık ise sonuçta bunları eşit biçimde zorlayan ortak bir doğaya gönderme yapar: Bu yazılar hiçbir şey dememek için konuşurlar. Yazarın mesajı nesnesizdir: Bütün gerçekliği ona ifade edilişinin ve iletişiminin araçlarını sağlayan özel yasanın içine sürülmüştür.¹

Bu durumda, edebiyat teorisi ancak bir teşhir ve bir suç ortaklığı temelinde olabilir: Daha önce gördüğümüz gibi, bu iki tutum ille de birbirini dışlamaz. Yazar ve eleştirmen bu durumda aynı dil mitine tâbidir: Eleştirel nesnellik, aslında, kendi varlık nedeni olan bir yazgısallığa geveze bir şekilde uyumuyla tanımlanır. *Zorunlulukla* ilgili teorik fikir böylece değer yitirir, edebi olarak karikatürleştirilir: “Edebiyat”, bir dizi karamsar açıklamayla, eserlerinin yokluğunu ya da işe yaramazlıklarını ifade etmekten başka bir şey yapmaz. Eserler hiçtir: Onlar bu hiçi oluştururlar ve bu hiç aracılığıyla, olsa olsa, mekanizması başlı başına incelenebilecek olan bir özün (edebiyat) tezahürüdürler.

Edebiyat eserlerinin doğasına dair bu anlayış, özellikle yazarın çalışmasında *kurmacanın* oynadığı rolü tanımadığı için tatminkâr değildir. Eser, gücünü anlamak için *bozmanın* yeterli olacağı bir yanılsama dokusu değildir. *Esere dahil edilen* yanılsama ne bütünüyle yanıltıcı ne de sadece aldatıcıdır. Bu, *kesintiye uğramış, gerçekleşmiş, tamamen dönüşmüş* yanılsamadır.

1 Bu, Roland Barthes'ın *Le degré zéro de l'écriture*'ünde [Yazının Sıfır Derecesi] (éd. du Seuil) ortaya koyduğu tezdır.

Bu dönüşümü görmemek, eserin yapımında *yola çıkılan* edebi olmayan dil kullanımıyla esasen ona ait olan ve maruz kaldığı çalışmayı karıştırmaktır: Yazmak için düş görmenin yeterliliğine inanmaktır.

Yazarın üzerinde çalıştığı malzeme olan yanılsama dili, kendimizle birlikte taşıdığımız ve bizi de nesneye dönüştüren gündelik ideolojinin aracından ve kaynağından başka bir şey değildir. Bu sözü destekleyen –ama sürekli dışlanan– ortak son asla bulunamadan, bir imgenin bir diğerinin yerine geçtiği bu şekilsiz söylemin bitmek bilmez akışında sürükleniriz. Dilin bu gündelik halini tanımlayan şeyi daha iyi anlamak için, tutkulu bir yaşama dair Spinoza'nın yaptığı tariften esinleneceğiz: Arzu, *hayali* bir nesneye uygulanır ve bütünüyle bir yokluğun peşinde olan, kendi varlığına son derece dikkatsiz, geveze bir söylemde ifade bulur; uygunsuz, güçsüz, tamamlanmamış, parçalanmış, boş bir söylem, dışlanmış bir merkezin peşine düşmüş, bir çelişkinin sonlu biçimini bile inşa edemeyen bir söylemdir bu: Sahte bir perspektifin açılmasıyla uzayıp giden bitimsiz çizgi. Baştan itibaren yoksun bırakılan ve kendi boşunalığının peşinde koşan arzu: Asla tatmin edilemeyen ve tatminsiz kalması zorunlu arzu. Ancak olumsuz olarak tanımlayabileceği bir gerçekliğin peşinden koşan kaçak dil: düzenden, özgürlükten, yetkinlikten, güzelden ve iyiden, aynı zamanda da tesadüften ve şanstın söz eden dil. Kendi nesnesinden mahrum kalmış, belirgin anlamıyla arasına mesafe girmiş, dile getirecek bir öznesi olmayan söz, hezeyan: yönelimsiz, terk edilmiş, tutarsız; belirsiz bir düşünüşe terk edilmiş. Varoluş bireye, zorunlu bazı imgeleri düzenleyen gerçek bir rüya, çok ilkel bir yanılsama biçiminde gelir: insan, özgürlük, ilahi irade; onu biçimsiz, delik deşik, zaten fiilen bir şey söylememeye yönelik olduğundan *hiçbir şey söylememeye* çabalayarak kendi üzerinden bıkip usanmadan kayıp geçen bir metin haline getiren belli bir dil kullanımıyla tanımlanır.

Spinoza'nın tahayyül ettiği haliyle özgürleşme dil karşısında yeni bir tutum başlatır: İmgelemin içi boş sözünü durdurmak, onu sağlam bir yere bağlamak, tamamlanmamış olana bi-

çim vermek, belirlemek gerekir (belirlenimsiz olan –bilenebilir olduğundan– belli bir zorunluluk türünden kaynaklanmadığı için değildir bu). Bu değişimi gerçekleştirmek için iki tür faaliyet düşünülebilir: Teorik faaliyet uygun bir bilgiye geçişi sağlarken dili sabitler ve onu kavramlarla konuşturur; Spinoza'ya göre başka yol yoktur: Bununla birlikte, neredeyse hakkında suskun kaldığı estetik faaliyet de dile tamamlanmış değilse de sınırlı bir biçim vererek onu *durdurur*. Imgelemin sözünü ettiği tanımsız dil ile bu sözün birçok anlamda sınırlarına *yerleştirildiği* (hem düşkün, hem de terk edilmiş ve kendi dünyasına çekilmiş) metin arasındaki fark köklüdür: Kelimeleri ilerletemese de kımıldatan dilin belirgin hareketi edebiyat eseri tarafından *dondurulmuştur*, kesintiye uğramıştır ve onu kendisiyle karşı karşıya getiren bu aralık içinde, gerçek bir ilerlemenin koşulu olan hakiki mesafe oluşur: Kitabın söylemi. Sabitlenmiş hülya: Tanımlı bir sona yönelik zorunlu ve gerçek kurmaca. Bu nedenle, kitaba yaşam görünümü veren miti kitapta bulup teşhir etmek yine tamamen gereksizdir: Kitap bu mit etrafında döner, çünkü şekilsiz bir dilin verdiği yanılısamadan *yola çıkarak* inşa edilmiştir, fakat bu mite göre *konumlanırken* aynı zamanda da şekillenir; onun açıklanışdır. Bu, kitabın kendi kendisinin eleştirisi olduğunu söylemek değildir: Kendi ideolojik içeriğini *belirli bir şekilde temsil etmek* için ideolojinin hareketiyle sürüklenmeyi reddettiği için bile olsa, kendi ideolojik içeriğinin eleştirisini zımnen yapar. Yanılısamayla karıştırmamak gereken kurmaca, bir bilginin dengi değilse de dayanağıdır. Bir edebiyat üretimi teorisi bize kitabın ne “bildiğini” ve bunu nasıl “bildiğini” öğretmelidir.

Böylece, belirsiz bir sözün kışkırttığı yanılısamadan kaçmanın yerine, kitap, bir kurmacanın basit olmasa da net konturlarını yerleştirir. Kurmaca, belirlenmiş yanılısamadır: Edebiyat metninin özü böyle bir belirlenimin kuruluşundadır. Böylece, eserin az çok kararlaştırılmış sınırları içine yerleşmiş dilin gücü yerinden edilir. Edebi bir metnin ne olduğunu bilmek için kurmaca çalışmasının hangi yeni merkezden yola çıkarak yapıldığını kendimize sormamız gerekir. Bu gerçek bir merkez değil-

dir: Kitap, yanılısamanın ideolojik merkezlesmesinin yerine, etrafında bir dil sisteminin kesin olarak düzenlenebileceği örgütlenme merkezini koymaz; kitap bu sisteme bir özne sağlamaz. Kurmaca yanılısamadan daha *hakiki* değildir; şu söylenebilir: bir bilginin yerini tutamaz. Bununla birlikte, uygunsuzluğun içine yerleşerek, bir hareketi oradan başlatmanın, ideolojiyle ilişkiyi dönüştürmenin yolunu bulur ama bizzat ideolojiyi dönüştürmenin yolunu değil, ki bu imkânsızdır (doğası gereği her zaman *başka yerde* olan ideoloji hiçbir gerçek yeri işgal etmez: Dolayısıyla fiilen indirgenmiş olamaz). Kurmaca, yanıltıcı olduğu ölçüde, bizi suistimal eder: Fakat bu aldatmaca başlangıçta yoktur, çünkü kendi kendisini, hem gösterip hem de ihanet ettiği, böylece kurtulmamıza katkıda bulunduğu daha kökten bir aldatmacaya taşır.

“Yaşam”ın şekilsizliği içinde tamamlandığı yerde eser başlar, dolayısıyla bunlar birbirinden ayrıdır ve birbirleri karşısında tezat oluştururlar; fakat ayrılmazdırlar da, bunun nedeni aynı içeriğe çeşitli biçimler giydirmeleri değil, karşıtlıklarını hiç durmadan yenilemek zorunda kalmalarıdır.

Eser böyle bir kurmaca içerdiğinden, bu kurmacayı dilin bir başka kullanımına –iç söz, ideolojik söz ya da kolektif söz– indirgemeye çalışan her girişim tamamen yanıltıcıdır. Keza, eserin –hayali değil– kurmaca doğası onu *yorumlamayı*, yani edebi olmayan ifade biçimlerine indirgemeyi engeller: Görüleceği gibi, bilmek yorumlamak değil açıklamaktır.

Dolayısıyla, dile üç farklı kullanım sağlayan üç biçimi ayırt etmek önem taşır: yanılısama, kurmaca, teori. Bu üç söylemi aşağı yukarı aynı kelimeler oluşturur: Fakat bu kelimeler arasında karşılaştırılmaz, öylesine ayrı ilişkiler oluşur ki, birinden diğerine kopmadan geçmek imkânsızdır.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

Yaratma ve Üretim

Yazarın ya da sanatçının bir yaratıcı olduğunu söylemek, hümanist bir ideolojiye tâbi olmaktır. Dışsal bir düzene aidiyetinden kurtulmuş olan insana bu ideoloji tarafından sözde yetkileri verilir: Sadece bu güce tâbi olduğundan, kendi yasalarının, kendi düzeninin yaratıcısı olur. Yaratır. Ne yaratır? İnsanı. Hümanist düşünce (her şey insandan yola çıkar, her şey insan içindir) dönüp dolaşıp aynı yere çıkar, totolojiktir, bir imgenin tekrarına bütünüyle teslim edilmiştir. “İnsanı yaratan insandır”:¹ kopmanın olmadığı, süregelen bir derinleştirmeyeyle, önceden verili olan bir eseri kendi içinden serbest bırakır; yaratma bir kurtuluştur. Teolojiden antropolojiye giderken görünüşte köklü bir dönüşüm gerçekleşir: İnsan ancak süreklilik içinde yaratabilir, ancak böylece bir gücü edimselleştirebilir; yeninin fiiliyata dökülmesi doğası gereği insanın elinde değildir. Fakat bu dönüşüm bir uyarlamadır.

Dolayısıyla, antropoloji zayıf düşmüş, tersine dönmüş bir teolojiden başkası değildir. Tanrı-insanın yerine kendi kendisinin tanrısı olan, zaten içinde taşıdığı kendi sonsuzluğunu ve yazgısını didikleyip duran İnsan geçmiştir. Bu tersine dönmenin içinde, yaratıcı insanın tersi yabancılaşmış insandır: Ken-

1 Bu anlamda, hümanizmanın teorisyeni Aristoteles'tir.

di kendinden yoksun kalarak başkası olmuştur. Başkası olmak (yabancılaşmak), kendi olmak (yaratmak): Bu iki fikir aynı sorunsalın dizilimi içinde iç içe geçtiği ölçüde bunlar birbirine denktir: Yabancılaşmış insan insansız insandır: Tanrı'sız insan, insan için insan olan bu Tanrı'nın olmadığı insan.

Bu şekilde ortaya konduğunda, “insan” sorunu çözümlenmesi imkânsız çelişkiler içine girer: İnsan başkasına dönüşmeden nasıl değişebilir? Dolayısıyla, onu korumak, neyse öyle kalmasını sağlamak gerekir. Statüsündeki her gerçek dönüşümü engellemek gerekir. Hümanist ideoloji, ilkesi içinde, teoride olduğu kadar pratikte de kendiliğinden ve derinden tepkiselidir. İnisiyatifi insan tanrıya verilmiş tek girişim, bir kimliği, bir sürekliliği korumayı sağlayandır. İnsanı değiştirmek, hukuken, ona ait olanı ona iade etmektir sadece: Asla fiilen sahip olmamış olsa da, malını mülkünü. Hümanizmanın anıtı olan *İnsan Hakları Bildirgesi* bir kurum değil bir bildirgedir: İnsanı evrensel, zorunlu ve ezeli haklarından ayıran mesafe bu bildirgenin içinde ortadan kalkar. İnsan kendi içindeki yerinden edilmiştir (hümanist ideoloji “dinsel yabancılaşma”yı böyle açıklar): *Her şeyin düzene girmesi için tersine yer değiştirmeyi gerçekleştirmek yeterlidir.* Yabancılaşma başlı başına zararlı değildir, yalnızca yönelimi içinde zararlıdır: Bu yönelime kapatılmış ve orada küçümşenmiş olan hakikati kurtarmak için bu yönelimi değiştirmek yeterlidir. Dolayısıyla, hümanizma dinsel ideolojinin ancak çok yüzeysel bir eleştirisidir: Onun içindeki ideolojik olanı tartışmaz, sadece yerine bir başkasını koymak istediği belli bir ideolojiyi tartışır.

Hümanizmanın en saf ürünü sanat dinidir: İnsanı kendinin kıyısız uzamına geri götüren “güzergâh”a fırlatarak insana kendi “perspektiflerini” iade etmeyi amaç edinen Roger Garaudy aynı zamanda sanatsal yaratının mutlak ideoloğudur. Gorki'nin ihtiyatsızca ettiği bir laftan, “estetik geleceğin etiğidir”den esinlenerek (ihtiyatsızca; çünkü bu hiçbir argümanın desteklemediği ve teorik bir bakış açısından bütünüyle mantığa aykırı bir laftır sadece), insanı özgürleştirmek için din-den sanata dönülmesini önerir, ama bunu derken, bu şekilde

arzulanan sanatın yoksullaşmış bir din olduğunu görmez. İmdi, sanat insanın değil, onu üretenin eseridir:² ki bu da din değildir; din, kendiliğindenliğin bütün kendiliğinden yanılsamalarının işgal ettiği yere hiç de tesadüfi olmayan bir şekilde yerleşmiştir ve gerçekten de bir tür yaratıdır. İnsanlar, sayısız dolayım ile ancak kendilerinin olan bu eserlere sahip olmadan önce bunları ortaya çıkışın büyüyle değil, gerçekten üretici bir çalışma aracılığıyla üretmelidir. İnsan insanı yaratıyorsa, sanatçı, *belirli koşullar içinde* eserler üretir: O, kendi kendinin işçisi değil, çeşitli biçimlerde elinden kaçan ve ancak iş işten geçtikten sonra sahip olabildiği bu şeyin işçisidir.

Çeşitli yaratma “teorileri”nin ortak yanı, bir imalat olan bu geçiş sorununu imalat ya da üretim hipotezini ortadan kaldırarak ele almalarıdır. Yaratmak ancak süreklilik içinde mümkündür: Bu durumda, yaratmak, paradoksal bir şekilde verili olan bir kazanımı serbest bırakmak ya da bir belirişe tanık olmaktır: Bu durumda, yaratmak bir ortaya çıkış, epifani ve gizemdir. Her iki durumda da değişimi açıklamanın araçları ortadan kaldırılmıştır: Birinde hiçbir şey olmamıştır; diğerinde açıklanamaz bir şey olmuştur. Yaratıcı insan üzerine bütün spekülasyonlar gerçek bir bilgiyi ortadan kaldırmaya yöneliktir: “Yaratıcı çalışma” tam da bir çalışma, gerçek bir süreç değildir, bir anıt dikerek cenaze törenini kutlamayı sağlayan dinsel ifadedir.

Aynı şekilde, sanatçının yeteneği, (mahremiyet anlamında) özneliği üzerine bütün mülahazalar *prensip gereği* alakasızdır.

Bu sayfalarda yaratma terimine neden yer verilmediği ve yerine sistematik olarak üretim teriminin geçirildiği anlaşılır.

2 Ve bu üretici kendi yaratısını merkez alan bir üretici değildir: o da bir durum ya da bir sistemin unsurudur.

ON İKİNCİ BÖLÜM

Anlaşma ve Sözleşme

Eser bir kurmacalar dokusudur: Açıkçası, doğru hiçbir şey içermez. Bununla birlikte, saf yanılısama değil, *apaçık* bir yalan olduğu ölçüde, doğru kabul edilmeyi talep eder: Eser herhangi bir yanılısama değil, belirli bir yanılısamadır. Lafzının önerdiği gibi kabul edilmesi gerektiğinden, okuru açısından sürekli bir inanç gerektirdiği söylenebilir. Yazar da bu güvene, bu inanca bel bağlamak zorunda olduğundan ve bu güvenin yokluğunda eseri asla okunmayacağından, bir anlaşmadan, zımni bir yükümlülüğünden söz etmek gerekebilir; kurmacanın başka hiçbir şey değil, kendini sunduğu gibi olma hakkı bu anlaşmanın terimleriyle kabul edilmiş olur.

Bu anlaşma fikri işin içine katıldığında, eserin okurlarıyla iletişimi sorununu ele almak için eserin üretim koşullarının incelenmesi artık terk edilmiş gibi olur. Aslında, iki sorun birliktedir: Sadece kesinliği taklit eden bir yöntem hilesiyle, önce eseri kendi içine kapatıp sonra da onu dünyaya fırlatarak kendinden koparmaktan kaçınmak ve böylece de (sonradan geliştirilecek olan) iç-dış sorunsalının eğitici olması için çok temel kronolojik bir kesintiyle (eser okunmadan *önce* yazıldı) örtüş-tüğüne inandırmaktan sakınmak gerekir. Önce kendi için eser, sonra diğerleri için eser şeklindeki böyle çok mekanik bir ay-

rım üzerinde durulamaz. Aslında, edebi üretimin incelenmesi vesilesiyle, kaçınılmaz olarak aktarım sorunuyla karşılaşılır. Bu sorunları yöntemsel olarak tek başına bırakarak, bunları birbirine katmayı ve birini diğerrinin yerine koymayı (yazarlığın özü kendi eserinin ilk okuru olduğu fikriyle nitelendiğinde durum budur) reddetmek, bunlar arasında mutlak ve keyfî bir ayırım ilan etmek değildir.

Gerçekten de, kitabın iletişim koşulları (en azından bazı temel koşulları) kitapla aynı zamanda üretilmiştir; dolayısıyla bu koşullar kesinlikle verili ya da ön hazırlık olarak ele alınamaz: Kitabı meydana getiren şey aynı zamanda okurları da meydana getirir; iki farklı süreç söz konusu olsa da bu böyledir, yoksa kimbilir nasıl yazdırılmış olan kitap bizzat okurların eseri olur ve bir açıklamanın saf işlevine indirgenir.¹ Dolayısıyla, eserin ortaya koyduğu sorunları dağıtımının sorunlarına indirgemekten kaçınmak gerekir. Tek kelimeyle, bir yaratıcı mitolojisinin yerine bir okur kitlesi mitolojisi koymamalı.

Edebiyat eseri, daha yazılmadan bile önce belirli bir kitleye kesin olarak atfedilebilecek nesnel bir tarihsel durumun ifadesi değildir sadece: Bilindiği gibi, edebiyat eseri böyle bir belirlenimi aşar:

Yunan sanatının ve destanın toplumsal gelişmenin belirli biçimlerine bağlı olduğunu anlamak güç değildir. Güçlük, bize hâlâ estetik bir haz vermelerinde ve bizim için hâlâ bazı açılardan erişilmez model ve norm değeri taşımalarında yatmaktadır (Marx: *Introduction à la critique de l' économie politique. Contribution [Ekonomi-Politiğin Eleştirisine Katkı]*, Ed. Sociales, s. 175).

1 Bu durum açık seçik anlaşılmalıdır: Kitap esrarengiz kimi güçlerle kendi okurlarını üreten bir şey değildir; fakat kitabın üretimini belirleyen koşullar aynı zamanda iletişiminin biçimlerini de belirler: Bu iki dönüşüm aynı zamanda işler ve birbiriyle dayanışma içindedir. Bu sorun özel bir teorik incelemeyi doğallığında hak eder. Bunun yönlendirici ilkesi Marx'ın şu saptamasında bulunabilir: "Üretim sadece tüketim nesnesini değil, tüketim tarzını da üretir ve bu üretim sadece nesnel bir şekilde değil, öznel bir şekilde de olur." (*Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*. Giriş. E. S., s. 157).

Homeros şiirleri sahte bir sonsuzluk dekoru içinde belirme-
miş olmakla birlikte okunmaya devam etmektedir.

Marx'ın daha sonra önerdiği ve sadece ima yoluyla sunulan
çözüm (kendini Yunan sanatının cazibesine kaptıran modern
insan, kendi içinde kendi çocukluğuna tapan babadır: Gomb-
rowicz'in reddetmeyeceği terimlerle, bu, olgun olanın olgun
olmayanı, tamamlanmamışı arayışıdır) bizi tatmin edemese
de burada temel bir sorunun işaretini görebiliriz. Bu çözümün
ideolojik niteliği aşikârdır. Eser, kimler için yapıldığı varsayılı-
yorsa, başkalarınca anlaşılabilir: Dolaysız bir okumanın eserin
etrafında çizdiği sınırlar içinde kapalı olamaz.

Bununla birlikte, yazarı sonlu bir durumun denetimine tâbi
kılarak bağlayan böyle bir nesnel anlaşma fikrinin yerine, da-
ha dolaylı şekilde kısıtlayıcı olan ve yazar ile olası okurları ara-
sında, eserin dolayımı fiili bir hal almadan önce bile, özel de-
ğil genel olan bir tür zımni güvenin kurulmasını sağlayan öz-
nel bir anlaşma fikri koymak istenebilir: Yazarın sözüne inanı-
lacaktır, okur kendi inancını işe katabilir. Eser, kendi etrafın-
da soyut bir uzam çizerek ortaya çıkmadan önce bile sözüyle
bu sözü alımlayan arasındaki ilişki olasılığı verili olur. Gerçek-
ten de, gördüğümüz gibi, kitabın dile getirdiği şey, dışsal bir
uygunluğun yollarıyla değerlendirilebilecek bir doğru değil-
dir; kitabın dile getirdiği şey kendi içinde, yani (kitap tarafın-
dan değilse de) kitapla birlikte belirlenmiş sınırlar içinde doğ-
rudur. Sadece belirtmekle yetineceğimiz beylik bir tarife göre,
okur kitaba farklı bir dünyaya –tabii eğer bir dünyadan başka
bir şey değilse– girer gibi girer; okumak için açık ya da zım-
ni bir miktar varsayımı kabul etmelidir. Bu varsayımlar arasın-
da şu temel önemde gözükmemektedir: Bu bir kitaptır, bir kitap-
tan başka şey değildir. Kitabın yokluğunda, okumaz, düş gö-
rür ya da sıkılır. Bu tutum üzerinde karara varmaya gerek yok-
tur: Gerçekten bilinmeden zımni olarak kabul edilmesi yeter.
Böyle bir analizin mantığı içinde, kitabın özgüllüğünü, özerk-
liğini garanti eden şey, bulanık ve topyekûn bir anlaşmanın
öncülüdür, bu anlaşma sayesinde imgelem için bir yer kurul-
muş olur, eser sonunda burada yer *edinecektir*. Böyle bir uzlaş-

manın ufku içinde her şeye izin verilmiş olacak ve keyfilik geçerli olacaktır.

Böyle bir uzlaşma hipoteziyle aslında ikili bir uyuşma imkânı ifşa edilmektedir: Birisi, eserini bir okur kitlesine sunan yazardan gelir; diğeri ise kitabı açmaya sevk eden hareketle bile yazara duyduğu inancı belli ederek uzlaşmayı kabul eden okurundan gelir. Bu anlaşma fikri bizi daha önce karşılaşılan eleştirel yanılsama biçimlerine yöneltir: Bu fikir, yazarla okur arasında sahte bir simetri, dolayısıyla bir kafa karışıklığı yaratır; eseri önceleyerek, eserin yer bulacağı bir yerin öncelliğini varsayar (bu da Aristoteles'in fiziğinin ilkelerini edebiyat eleştirisine yeniden dahil etmek olur). Nihayet, yanılsamayla kurmacayı birbirine karıştırarak, okuru kendi inancıyla başbaşa bırakır ve yazarı da bir keyfilğin kuruluşuna mahkûm eder.

Anlaşma “nosyonu”nun yanlış ortaya konmuş bir soruna dayandığı için gayrimeşru olduğunu iyi görmek gerekir: Güven sorunsalı ahlaki bir sorunsaldır; eseri, edebiyat faaliyetinin bir ürünü olarak değil, ona farklı bir anlam vererek inceler: Okumayı bırakarak kitabın marjlarına yerleşilir. Yazarın çözmesi gereken sorun, muğlak ve rastgele sorulmuş “inandırarak mıyım?” sorusu değil, gayet belirgin şu diğeri sorundur: Okunabilmek için ne *yapmalı*? Böylece, kitap ile onu alımlayan kişi arasında belli bir suç ortaklığı yerleşebilse bile, bu suç ortaklığının basit bir etkisi olduğunu anlamak gerekir: Okur kendini yazarın inisiyatifiyle (ya da inisiyatif kabul ettiği şeyle: Bambaşka bir şekilde yol aldığını ve yazma ediminin bireysel bir kararla basitçe belirlenmiş olmadığını gördük) sürükleniyor hissedebilir ve kendisi de buna iyi kötü katılabilir; tersi doğru değildir. Yazar inandırmak (belirsizliğine rağmen bu deyim geçici olarak kabul edelim) ister gözüküttüğü şeye kendisi inanmaz; inanamaz. Kimi zaman söylendiği gibi, kendi “yaratı”sının peşinden sürüklenmeye kendini kaptırdığında olacağı gibi, buna inanç duyması yetmez. İnşa edilmiş kurmaca olan kitap, kendi üretiminin gerçek koşulları tarafından dışardan çeşitli biçimlerde belirlenmiş olsa da (bağımsız değil özerktir), kitap olarak yine de hiçbir öncelin fiili varlığı içinde öncelenmiş değil-

dir: Kendi alanında hiçbir şey, içine yerleşebileceği bir yer vaa-
di bile ondan önce gelmez. Eğer anlaşma olsaydı, sadece okur
ile kendisi arasında ya da okur ile ilk ve en iyi okuru olan ya-
zar arasında olabilirdi.

Daha önce rastlanılan bir ilkeye geri dönülür: Okumanın ge-
rektirdiği tutumların bir tanımı –eksiksiz bile olsa– bir edebi-
yat üretimi teorisinin yerini tutamaz; yazar kendi eserinin oku-
ru olsaydı, bu, eserin üretilmeden önce bile bağımsız bir mo-
del biçiminde var olduğunu söylemek anlamına gelirdi. Buna
paralel olarak, eserin kuruluş koşullarını ortaya koyan dikkat-
li bir eleştirisinin okumayla alakası yoktur, çünkü eleştiri ese-
rin içindeki sahte uyuma değer vermekle yetinmeyerek, eseri
kendinden farklılığı içinde ve gelişiminin eşitsizliği içinde or-
taya serer.²

Bu elbette eleştirinin kitabı bozmaya, ondaki yanılısamayı
yıkamaya katkıda bulunduğu anlamına gelmez: Edebiyat eser-
lerinin incelenmesi ne kör bir inanç ne de ilkesel bir kuşku ge-
rektirir: İnanç ve kuşku aynı kabulün iki uç biçimi olur. Ese-
rin bilinmesi, inanç-güvensizlik antiteziyle belirlenmediği gi-
bi iman-bilgi antiteziyle de belirlenmez. Eserin lafzında kök-
ten bir cehalete rastlanmadığı için görünürdeki söz *pekâlâ ka-
bul edilebilir*:. Kitap eğer bir anlaşmanın vaat ettiği soyut uza-
ma yerleşmiş bir hakem olsaydı burada bir küçümsemenin yeri
olurdu. Oysa, *kurmaca oluşturma*nın yapmacık davranmak ol-
duğunu sanmamalı: Yazar bir taklitçi değildir, hatta Platoncu
tarzda sahte bir benzeri yapan zanaatkâr da değildir. Böyle ol-
saydı, kendi değer bilmezliği içinde esere yer veren bir kitlenin
zevklerine ve cehaletine tâbi olurdu:

2 Bununla birlikte, bu nokta burada geliştirilmemiş olsa bile, kültürel bir sos-
yolojinin konusu olabilecek okuma tutumlarının incelenmesi temel önemde-
dir: Bir bilme biçimi olan edebi iletişimin ideolojik, “kültürel” gerçek koşulları
böyle bir tanımlamadan çıkartılabilir. Bu koşulların yokluğunda, yazar hiçbir
eser üretemez: Fakat bu üretim de, böyle bir dönüşümün yollarını tek başına
sağlama iddiasında bulunmadan, başlangıçtaki koşulları değiştirebilir. Komşu
bir alanda, *Amour de l’Art* (Bourdieu ve Darbel, Le sens Commun dizisi, édi-
tions de Minuit) bu noktada elde edilebilecek sonuçlara dair kayda değer bir ör-
nek verir.

Ele aldığı şeylere dair bu şekilde bilgilenmiş sanatçı ne güzel bir taklitçidir! Yine de her şeyin işe yarayıp yaramadığını bilmeden taklit etmeye devam edecektir; ama belli ki yığınlara ve cahillere güzel gözüken şey özellikle taklit edeceği şey olacaktır (*République*, X, 602 b).

Yazar yazmayı taklit etmez: Gerçek bir faaliyetin yollarına girer. Onun girişimi, bu vesileyle hezeyan görünümü taşısa da, bir eserin içinde gerçekleştiği için bile olsa, hezeyan verici değildir: Eleştiri, klinik incelemenin bittiği yerde başlar. Kitabın belirttiği “gerçeklik” keyfî değil, sözleşmelidir: Böylece, yasalarca belirlenmiştir. Bulanık anlaşma fikrinin yerine sözleşme fikri konabilir: Yazarın faaliyeti gerçekten *kurucu* olduğunda belirir.³

3 Bununla birlikte, bu sözleşme fikrinin ancak bir imge değeri taşıdığını görmek gerekir: Bir sorunun varlığına işaret ederken bu sorunu çözmeyi başaramaz; hatta ister bireysel olsun ister kolektif, kendiliğinden bir kararı çağırıştırdığı ölçüde yanlıştır. Bu iradeci mitoloji ancak bir eseri kitlesine bağlayan ya da onunla karşı karşıya getiren ilişkilerin nesnel bir incelemeyle bozguna uğratılabilir.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Açıklama ve Yorumlama

Metin açıklama şeklindeki eski miti reddederek derinleşmek isteyen bir eleştiri bir *anlamın* belirlenmesini kendine amaç edinir: Terimin geniş anlamında yorumlayıcı niteliğiyle kendini gösterir. (“Eser nasıl yapılmıştır?” sorusuna cevap veren) açıklamanın yerine yorumu (“Eser niçin yapılmıştır?”) koyarak ne kazanabiliriz? Öncelikle, görüldüğü kadarıyla, eleştiri girişiminin uygulandığı alan genişler: Kör bir teknik olan araçların incelenmesiyle sınırlı kalmayan eleştiriye amaçların keşfedilmemiş alanı açılır. *Temel* sorular böylece sorulabilir: Bu sorular sadece edebiyat ediminin biçimini değil anlamlandırmasını da sorgular.

Bir merkezde, daha doğrusu iki arada durarak bir alışveriş gerçekleştiren kişi yorumcudur: Ona sunulan şeyin yerine en azından *doğru şekilde kullanılırsa* eşit değerde olan bir terimi koyar. Yorumcu, sanatını edebi bir esere uyguladığında neyin yerine ne koyar? Eserin *yerine* anlamını koyan bir değiş-tokuşa girişir. Böylece, tek bir hareketle iki şeyi gösterir: Eserin *yerini* ve bu yeri dolduran içeriği; yorumcunun eserin bulunduğu yerlere yerleşerek orada yer bulmuş anlamı sergilediği söylenebilir. Aslında, yorumlama ters yönde ama denk bir işlem gerçekleştirir: Eseri bir yorumun içine yerleştirir, bu yer değiştir-

meyle içeriğin değişmemiş ve onu gizleyen süslemelerden kurtulmuş, bariz bir şekilde belirmesini sağlamaya çalışır. Yorumcu eserin bir ikizini gerçekleştirir: Böylece, mucizevi bir karşılıklılık içinde, eserin bizzat ikizi olduğu şeyi yeniden bulur.

Yorumlamak, tekrarlamaktır, fakat *daha az şey söylerken daha çok şey söyleyen* ok tuhaf bir tekrardır: Bu arındırıcı tekrarin sonunda o zamana dek gizli kalmış bir anlam biricik hakikati içinde belirir. Eser bu anlamın ifadesinden başka bir şey değildir; yani, anlamı örten ve görebilmek için parçalamak gereken cüruftur. Yorumcu özgürleştirici bir şiddet uygular: Eseri yeniden *anlamına uygun* kılabilmek iin bozar, böylece dolaylı ifadesi olduğu şeyi *eserin* doğrudan belirtmesini sağlar. Yorumlamak aynı zamanda tercüme etmektir: Belli belirsiz ve eksik bir dilin kapsadığı ve içinde taşıdığı şeyi açık seçik terimlerle söylemektir. Tercüme etmek ve indirgemek: Eserin görünür çeşitliliğini biricik (tek ve yeri doldurulmaz) anlamlandıırılmasına göndermek. Bu indirgeme, paradoksal bir şekilde, yoksullaştırıcı olmaksansa verimli olmalıdır: Metne lafzının paradoksal olarak yoksun olduğu bir açıklık ve hakikat katar. Fakat böyle bir “derinleştirme”nin eleştirel bir anlamlandırılışı elbette vardır; eserde ortaya çıkardığı zenginlik aynı zamanda yoksulluğunun işşasıdır: “Buydu, sadece buydu.” Platon’un söylediği de budur:

Çünkü eğer şairlerin eserleri şiirin renklerinden yoksun bırakılırsa ve bunlar kendilerine indirgenerek terennüm edilirse, bunların nasıl bir görüntü oluşturacaklarını bilebileceğini sanıyorum... Bunları tazeliklerinden başka güzelliği olmadığından, gençliğin çiçeği onları terk ettiğinde artık bakışları üzerlerine çekemeyen yüzlerle kıyaslayabiliriz (*Rpublique*, X, 601 b).

Bir anlamın ifadesine indirgenen eser oldukça solgun görünebilir: Esere zarafetini iade edebilmek için yorumcu kendi üslubundaki süslemeleri ona eklemek zorunda kalacaktır.

Böylece, içkin bir eleştirinin ilkeleri ortaya konmuş olur: Eserin içinde, serbest kalması gereken bir anlam bulunmaktadır; kendi lafzı içindeki eser, bu anlamı süsleyen konuşkan ve alda-

tıcı maskedir: Eseri tanıma, bu temel ve biricik anlama uzanmaktadır. Yorumlayıcı eleştiri daha önce belirtilmiş bir miktar yarılsamaya dayanır: Eseri, derinlik perspektifiyle donattığı bir uzama yerleştirir; bir anlama işaret ederken bu anlamı gizleyen muğlak işaret olarak, eserin doğrudan doğruya aldatıcı niteliğini teşhir eder; nihayet, eserin içinde tek bir anlamın aktif varlığını varsayar, eser farklı biçimlerde de olsa bu anlamın etrafında toplanmıştır. Yorumlayıcı eleştiri özellikle eser ile eleştirisi arasında bir içsellik ilişkisi oluşturur: yorumlayıcı yorum eserin merkezine yerleşir ve eserdeki sırrı ifşa eder. Nesne (edebiyat eseri) ile bilgisi (eleştirel söylem) arasındaki tek mesafe, kuvveyi fiilden, anlamı tezahüründen ayırandır. Yorum eser tarafından içerilmiştir; tabii eğer tersi değilse. Her koşulda, bu ikisi, gördüğümüz gibi, ampirist yöntemi niteleyen bir şekilde iç içe girmiştir.

Tekrar, yorum, “saf” okuma şeklindeki temel bir eleştiri, içkin eleştiri idealinde durmak mümkün değildir: Metinde yazılı mesajı keşfetmek için metnin çizgisini açıp sergilemek yetmez, çünkü bu kayıt ampirik bir olguya aittir. Gerçek bir bilgi, söylemi ile bu söylemin nesnesi arasındaki ayrımı içerir: Daha önce söylenmiş olanı tekrarlama iddiasında bulunmaz. İçkin bir eleştiri ister istemez bulanık bir eleştiridir çünkü kendi ayırım ilkesini yıkarak işe başlar. Bununla birlikte, en kesin eleştiri gibi gözükebileceğini anlamak da mümkündür: *anlama sadık* olma yönünde ileri sürülen iradesiyle, anlamı değiştirip karıştıran bütün kirlerden kurtaracak denli, eser ile okuru arasında temel bir uygunluğun garantisidir. Bir yorumlama girişimi karşısında geri çekilmek esere ihanet etmeyi ya da eserin içinde kaybolmayı kabul etmektir; bu, sahte bir nesnellik kaygısının itilimiyle, öze ait olmayanı öne çıkarmaktır; temel ve takınaklı bir sırrı dinlemeyi reddetmektir.

Dolayısıyla, rasyonel bir girişim olarak düşünülen eleştiri faaliyetinin çözmesi gereken temel güçlük şudur: Bir yandan, sanatın kuralları ile bilginin yasalarını karıştırmadıkça, konusunun ona ampirik olarak verildiğini kabul edemez. Eleştirel bilginin *konusu* belirgin sınırları içinde önüne konmuş değildir:

Bu sınırların kavranması konunun bir ön işleminden geçirilmesi-
ni gerektirir; bu, konunun yerine ideal ve soyut bir yapıyı *koy-*
mak değil, ona rasyonel bir statü vermek için onun içinde yer
değiştirmekten ibarettir. Diğer yandan, bu bilgi, normatif yan-
ılısamaya düşmek istemiyorsa, kelimenin naif anlamında yar-
gılamak istemiyorsa, eseri ancak olduğu gibi kabul edebilir ve
hangi biçimde olursa olsun, eserin değişimini istemekten vaz-
geçmek zorundadır: Bu, eseri yeni türde kurallara (uyumlulu-
ğun teknik kurallarına değil, uygunluğun ahlaki ya da politik
kurallarına) tâbi kılmak olur. Böylece, eserin dışına çıkmak ve
onu açıklamak, böylece eserin söylemediği ve –tıpkı bir üçge-
nin köşelerinin toplamı hakkında kesinlikle suskun kalması gi-
bi– söylemeyi bilemediği şeyi söylemek gerekir. Bununla bir-
likte, eserin dışına bu çıkış rastgele olamaz: Ampirist yanıl-
samayı bozmak için normatif yanılısamaya düşmek ve eserin *yeri-*
ne başka şeyi (böyle bir yanılmanın olası iki biçimi sansür ve yo-
rumlayıcı yorumdur) koymak sözkonusu olamaz.

Açıklamak, kavrama mitolojisini reddederek, tam da eseri
belirleyen ve elbette *bir anlama* indirgenemeyen zorunluluk tür-
rünü eserde tanımak olacaktır. Eseri dışsal bir hakikat ilkesiy-
le karşı karşıya getirmek değildir bu: Normatif bir yargıda bu-
lunmak yerine, eseri oluşturan ve karşısında eserin bir anlama
sahip olduğu hakikat türünü tanımlamak gerekir. Bu hakikat,
bir çekirdeğin meyvesinin içinde olması gibi, eserin içine yer-
leştirilmiş, onda mevcut bir şey değildir: Paradoksal bir şekil-
de, hem eserin içindedir hem de eserde yoktur. Eğer böyle ol-
masaydı, eserin tamamen *bilinemez*, mucizevi ve esrarengiz ol-
duğunu, eleştiri çabasının boşunalığını kabul etmek gerekirdi.

Dolayısıyla, yorumlamacı yanılısamayı bozmak için, eserin
doğasıyla ilgili yöntemsel bir hipotez ifade etmeye yöneliriz.
Eser, oluşturulmuş, *işlenmiş* olmalıdır, yoksa asla teorik bir ol-
gu, bir bilgi nesnesi olamaz; fakat olduğu gibi de *bırakılmalı-*
dır, yoksa esere dair teorik bir yargıya değil, bir değer yargısı-
na sahip olunur. Eser kendi sınırları içinde inşa edilmeli ve bu
sınırlar içinde tutulmalıdır; yani bir yaratma girişimine tâbi kı-
lınmamalıdır. Bu ikili gereklilik ancak eserin doğasına uygunsa

gerçekten bir anlam taşır: Böylece yazarın çalışmasının ürünü-
nün yerinden edilmesi gerekir, yoksa bir bilgi nesnesi olama-
dan bir tüketim nesnesi olup kalır; retorik sahte övgülere ba-
hane olarak, asla rasyonel bir araştırmanın dayanağı olamaz.

Eleştirel yanılsamalar çemberinden çıkmak için teorik bir hi-
potez önermek gerekir: Eser, tamamlanmış bir biçim vererek
gizlediği bir anlamın üzerine kapanmış değildir. Eserin zorun-
luluğu anlamlarının çokluğu üzerinde temellenir: Eseri açık-
lamak böyle bir çeşitliliğin ilkesini tanımak ve ayırt etmektir.
Eleştiri girişimine az çok açık seçik bir şekilde her zaman mu-
sallat olan eserin birliği postulatının da ifşa edilmesi gerekir:
Eser (nesnel ya da öznel) bir niyetle *yaratılmış* değildir; belir-
li koşullardan yola çıkarak *üretilmiştir*. “Her yazının bir anlamı
vardır, bu anlam yazarın yazıya koymayı düşlediği anlamdan
çok uzak olsa bile bu böyledir.” (Sartre - *Présentation des Temps
Modernes*): Eser *anlam dolu* olur ve eseri bu doluluk üzerinde
sorgulamak gerekir. Fakat böyle bir sorgulama elbette yanıltı-
cıdır, çünkü biçimini bizzat eserden kaynaklanan ve eserin ifa-
de etmekle yetindiği gizli bir belagat gücünden alır. Gerçek bir
sorgulama böyle bir kısmi varlığa yönelik olmaz; ideal ve ya-
nıltıcı bir tamlık yerine, eserin ölçülü bir şekilde yaydığı bu içi
boş sözü konu alır ve *birçok anlamı* ayıran *mesafeyi* bu sözün
içinde ölçecektir.

Dolayısıyla, eksikliği ve şekilsizliği eserin içinde bulup orta-
ya çıkarmaktan tereddüt etmemeli; tabii bu kelimeleri olum-
suz ve değersizleştirici bir anlamda ele almamak koşuluyla. Ki-
taba ideal bir tutarlılık verecek bu *yeterlilik*tense, kitabı gerçek-
ten biçimlendiren belirgin tamamlanmamışlıkta kalmak gere-
kir. Eser *kendi içinde* eksik olmalıdır; kendi dışında değil, çün-
kü eseri “gerçekleştirmek” için tamamlamak yeterlidir. Eserin
içinde farklı anlamların çatışmasına işaret eden tamamlanma-
mışlığın eserin düzenlenmesinin gerçek *nedeni* olduğunu an-
lamak gerekir. Söylemin ince çizgisi geçici bir görünüm olup,
bunun ardında bir metnin belirgin karmaşıklığını tanımak ge-
rekir: Elbette bu karmaşıklık bir “bütünlüğün” yanıltıcı ve do-
layımlı karmaşıklığı olamaz.

Eseri açıklamak, esere hayat veren gizli bir merkeze uzanmak yerine (yorumlamacı yanılsama örgenci ve dirimseldir), eseri fiili merkezsizleşmesi içinde görmektir: Dolayısıyla bu, eseri yapay olarak kendi içine kapatan ve *bütünsel* olmasından bir “*bütünlük*” imgesi çıkartan (çünkü imgeler de çıkarsanır) özsel bir analiz (ya da içkin bir eleştiri) ilkesini reddetmek demektir. Bunu anlamayı sağlayan eser yapısı, bu içsel farklılık ya da bu kesintidir; eser bunun aracılığıyla bir gerçekliğe *denk düşer*, bu gerçeklik de eksiktir, eseri yansıtmadan gösterir. Edebiyat eseri bir farklılığın ölçüsünü verir, belirli bir yokluğu gösterir: Eserin zorla pek konuşup konuşmadığını o söyler. Böylece, eserde görülmesi gereken şey, onda eksik olandır, bu eksiklik olmadan eser var olamaz, bu eksiklik olmadan söyleyeceği bir şey olamaz, bunu söyleme ya da söylememe imkânı olamaz.

Lenin’in Tolstoy konusunda gösterdiği ve bizim de Jules Verne ve Balzac konusunda göstermeye çalışacağımız gibi, eserde açıklanması gereken şey, anlamının görünür birliğinin ona verdiği bu sahte basitlik değil; sergileyici unsurlar ya da bileşim düzeyleri arasında bir ilişkinin ya da bir karşıtlığın eserdeki varlığı, bir *anlam çatışması* üzerinde inşa edildiğini gösteren bu uyumsuz karakterdir. Bu anlam çatışması onun başkalaşmasının işareti değildir: Eserin içinde bir *başkalık* kaydının ortaya çıkmasını sağlar, bu başkalık sayesinde eser kendisi olmayanla ilişkiye girer ve onun kıyılarında etkili olur. Eseri açıklamak, görünümün aksine, eserin kendi başına var olmadığını, kimliğinin de ilkesi olan belirli bir yokluğun izini lafzına varana dek taşıdığını göstermektir; başka kitapların imalı varlığıyla içi oyulan eser, bu kitaplar karşısında kendini inşa eder, söyleyemediği şeyin yokluğu etrafında döner, sürekli geri döndüğü bazı kelimelerin yokluğunun musallat olduğu kitap kendini bir anlamın uzantısı içinde değil, birçok anlamın bağdaşmazlığından yola çıkarak inşa eder ki bu aynı zamanda gergin ve daima yenilenen bir karşılaşma içinde kitabı gerçekliğe bağlayan en sağlam bağıdır.

Kitabın nasıl yapıldığını görmek, aynı zamanda *neden* yapıldığını da görmektir: Kitaba tarihini ve tarihle ilişkisini veren bu kusurdan değilse neden yapılmış olabilir ki?

Bununla birlikte, bir yorumlama ideolojisinin yerine bir açıklama ideolojisini koymaktan kaçınmak gerekir. Bunun için, edebiyat eserine dair teorik bilgisizliği içeren bir miktar postulatı ortadan kaldırmak gerekir. Bu postulatların bazıları daha önce belirtildi: Güzellik postulatı (eser bir modele uygundur), masumiyet postulatı (eser kendi kendine yeter ve kendi basit söyleminin kuruluşuyla, kendisi olmayan şeyi anısına varana dek ortadan kaldırır), ahenk ya da bütünlük postulatı (eser kusursuzdur: tamamlanmıştır, eksiksiz bir bütün oluşur). Bu postulatlara başkalarını eklemek uygun olur; bunlar, sözkonusu durumda öncekilerle uyumsuz olsalar da, yine de bize teorik bir bilgi getirmezler: Açılış postulatı ve derinlik postulatı.

Eserin teorik tamamlanmamışlığını kendi içinde tanımlamak bahanesiyle, bir “açık” metin¹²⁰ ideolojisinin tuzağına düşmekten sakınmalıyız: Bu bağlamda eser, bir kompozisyon hilesiyle, sonsuz bir değişime açılmıştır.. Bu durumda, eserin bir değil birçok anlamı olur: Fakat bir özellik ya da sonuç olan ve gerçekleşmesi okurlara emanet edilmiş olan bu olası, tanımsız çokluğun, kitabın yapısından ibaret ister istemez sonlu gerçek karmaşıklıkla alakası yoktur. Eser kendi kapanmasının ilkesini içermiyor, üretmiyor olsa da kesinlikle kapalıdır, kendi sınırlarını kendi koymuş olmasa da öz olarak ona ait sınırlar içinde kalır. Eserin tamamlanmamışlığı aynı zamanda sonluluğunun nedenidir.

Aynı zamanda, metnin anlatı çizgisini, tamamlanmamışlığının ona verdiği görünümle, iki katına çıkarmak, eserin ardında bir tür sırrı olarak başka bir eserin varlığına işaret etmek ve eserin kendisini de bu sırrın maskesi ya da tercümesi olarak sunmaktır ki böylece yorumlamacı yanılsamaya tekrar düşülür. Bu son eğilim, bütün geleneksel eleştiriye büyük ölçüde esin veren *derinlik postulatına* dayanır.

1 20 Bkz. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, éd. du Seuil.

Zımnî ve Aşîkâr

İnsanların görüşlerinin gerçekte ne olduğunu bilmek için, söylediklerinden-
se yaptıklarına dikkat etmeliyim; bunun nedeni, gelenek ve göreneklerimiz
bozulmuş olduğundan, inandıkları her şeyi söylemek isteyen pek az insan ol-
ması değildir sadece, aynı zamanda, birçok kişinin bunun farkında bile olma-
masıdır; çünkü bir şeye inanılmasını sağlayan düşünce eylemiyle buna ina-
nıldığıının bilinmesini sağlayan eylem birbirinden farklıdır, genellikle bunlar-
dan biri varsa diğeri yoktur.

– DESCARTES, *Discours de la Méthode*, 3. Bölüm

Eleştiri söyleminin eserin yüzeysel ve gereksiz bir tekrarı olma-
dan yerleşebilmesi için, kitapta bulunan sözün eksik olması ge-
reker: Her şey bu sözle ortaya konmuş olmamalıdır ve böylece,
başka bir şeyi, *başka türlü* söylemek mümkün olmalıdır. Gölge-
de kalan böyle bir alanın varlığının eserde ya da eserin etrafın-
da tanınması eleştiri niyetinin ilk tezahürüdür. Fakat bu gölge-
nin niteliğini sorgulamak gerekir: Gerçek bir yokluğa mı işa-
ret etmektedir, yoksa kısmi bir mevcudiyetin uzantısında mı
yer alıyor? Bu, daha önce sorulmuş bir soru tarzında da söyle-
nebilir: Bir açıklamanın dayanağı mı olacaktır, yoksa bir yoru-
mun gerekçesi mi?

Öncelikle, eleştirinin, bu eleştiriye destekleyen eserle karşı-
laştırıldığında, onun *açıklaması* olduğunu söyleme eğilimi gö-

rülecektir. Fakat, bu durumda açıklamak nedir? İma etmek karşısında açıklamak neyse aşikâr olan da zımni olan karşısında o konumdadır: Bu iki karşıt çift, bariz ile gizli olan ayrımına, açıkta olan ve kapalı olan ayrımına gönderme yapar. Biçimsel olarak açıklanmış, dile getirilmiş, hatta sonuçlanmış olan şey aşikârdır: Bir eserin sonundaki “son”, onu başlatan “ilksöz”e karşılık verir ve “her şey söylendi” anlamına gelir. Açıklamak, *explicare*’dir: ortaya sermektir, öncelikle de kanatların açılmasıdır. Armalarda kullanılan terim olan “açılan kuşlar”, kanatlarını açmış kuşlardır. Örneğin bir kitabı açan eleştirmen, ister orada gizli bir hazine bulduğunu iddia etsin, ister kitabın kendi kanatlarıyla uçtuğunu görmek istesin, onun mutlak anlamda başka olmasını sağlamasa da, ona farklı bir statü, hatta farklı bir görünüm vermeye çalışır. Eleştiri faaliyetinin amacının *doğruyu söylemek* olduğu söylenecektir; kitapla ilişkisiz olmayan ama bir içeriğin sözcesine bağlı olması gibi de kitaba bağlı olmayan bir doğrudur bu. Dolayısıyla, kitapta her şey söylenmemiştir ve her şeyin söylenmesi için eleştirinin sonunu beklemek gerekir ki belki o da bitmek bilmez. Bununla birlikte, eleştiri sözü, kitap tarafından ifade edilmiş olmasa bile, bir şekilde onun özelliğidir: kitap bu sözü gerçekten söylemese de ona imada bulunmaya devam eder. Bu sessizliğin statüsünü sorgulamak gerekecektir: Bir tereddüdün tesadüfü müdür, yoksa bir statünün zorunluluğu mu? Sorun da buradan kaynaklanır: Eleştiri kitabı olmadan, yani bir ya da birçok başka kitaba *doğrudan* bağlı olmadan sözünü ettikleri şeyi söyleyen kitaplar var mıdır?

Gizil bir anlamı yorumlama şeklindeki klasik sorunla burada karşılaşılır. Fakat bu sorun bu yeni konuda yeni bir biçim alma eğilimindedir: Gerçekten de, kitabın dili başlı başına eksiksiz bir dil, her söyleşinin kaynağı ve ölçüsü olma iddiasındadır. Kendinden başka ufku olmadığından, en baştaki tavrında bile kapalılığı taşır. *Kapalı çember* halinde akan bu dil kendi içinde kendinden başka hiçbir şeyi gizlemez: Sadece *kendi* içeriği ve *kendi* sınırları vardır ve “son”unun işaretini her bir teriminde taşır. Bununla birlikte, tamamlanmış değildir: Kitabın

kaydettiği söz, dikkatle bakıldığında, bitmek bilmez gibi görünür; fakat tam da bu sonlanma yokluğunu kendine son kabul edip onun içine yerleşir. İçinde kitabın açıldığı oyuk, her şeyin söylenmesi gereken, dolayısıyla da asla söylenmediği yerdir; fakat tamamlanmamışlığının sağladığı kesin sınırlarla kapalı olduğundan, bir başka konunun başkalaştırmasına katlanamaz. Böylece, eleştiri açısından, kitabın sözüne herhangi bir şey eklemenin imkânsızlığı sağlam temellere dayanıyor gözükür: Olsa olsa ya ikiye bölünerek ya da kendi söylemini sürdürerek daha fazlasını söylemeye mecbur edilebilir.

Bununla birlikte, şurası aşikârdır ki, edebiyat eseri eser olarak kendi kendine yeterli olsa bile, içinde taşımadığı ya da yol açmadığı teorisi bu eserde eksiktir: Kendini asla teorik açıdan tanımaz. Demek ki, edebiyat eserinden eleştirel bir bakış açısıyla söz etmek, bu eseri tekrarlamak, kopyalamak ya da yenisinden yazmak olmayacaktır. Ondaki bazı müphem noktaları aydınlatmak, marjları dolduran bir notlandırma sistemiyle bu eserin olmadığı şeyi belirtmek de değildir. Keza, eleştiri söylemi eserin sözünün eksik olduğunu başlangıç hipotezi olarak ortaya koyduğunda (ki bu hipotez eleştiri söyleminin sözcesinin koşuludur), eser *kendi yerini* bütünüyle doldurmadığından ve bu yeri de artık işgal etmemesi gerekeceğinden, yetersizliklerini *azaltma*, onu *tamamlama* iddiasında bulunuyor değildir. Gördüğümüz gibi, eserin bilgisi bizzat eserin bulunduğu yerlere yerleşecek bir şey değildir, tersine, bir mesafe gerektirir, bu mesafe olmadan bilgiyle nesne karışarak yok olur: Yazarın ne söylediğini bilmek için onun *konuşmasına* izin vermek, ona söz vermek yetmez: Söylediği şeyden boşalmış olan bu söz kendi düzeyinde tamamlanamaz. Teorik araştırma, eserin içine yerleştiği yer fikrinin yanıltıcı niteliğini de ortaya serer. Eleştiri söyleminin işlevi kitabı *tamamlamak* değildir: Tersine, teorisini yapabilmek için kitabın tamamlanmamışlığı içine yerleşir; bu öyle köklü bir tamamlanmamışlıktır ki hiçbir yerde kendini bulamaz.

Dolayısıyla, kitabın söylemediği şey doldurulması gereken bir boşluk, yakalamak gereken bir yetersizlik değildir. Kesin

olarak ortadan kaldırılabilir bir suskunluk da değildir bu. Eserin içindeki suskunluk statüsünü ayırt etmektir önemli olan. Örneğin, esere biçim veren şeyin eserin içinde birçok anlamın yan yanlığını ya da çatışmasını üreten kökten başkalık olduğu gösterilebilir: Bu çatışma kitap tarafından çözümlenmiş, emilmiş değildir, ancak sadece onun tarafından gösterilmiştir.

Böylece, eserin yapısını oluşturan az çok karmaşık karşıtlık eser tarafından fiilen *dile getirilmiş* olamaz: yine de eserin sözcisini oluşturan ve ona vücut veren bu karşıtlıktır. Eserin söylemediği şeyin *tezahür etmesini* sağlar, onu harfiyen keşfeder: Başka hiçbir şeyden ibaret değildir. Bu sessizlik aynı zamanda eserin var olmasını sağlar.

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

Söylemek ve Söylememek

Kitabın söylediği şey belli bir sessizlikten gelir: Söylenenin belirişi söylenmemiş bir şeyin “varlığını” gerektirir; bu ya biçim verdiği maddedir ya da üzerinde şekillendiği fondur. Dolayısıyla, kitap kendi kendine yetmez: *Belli bir yokluk* da ister istemez ona eşlik eder, bu yokluk olmadan kitap var olamaz. Kitabı bilmek bu yokluğun da dikkate alınmasını gerektirir.

Bu nedenle, her edebiyat üretiminin söylemeden zımni olarak içerdiği şeyi sormak yararlı ve meşru gözüktür. Aşikâr olan şey –kendi etrafında ya da ardında– zımni bir şey ister: çünkü bir şeyi söylemeyi başarabilmek için başka şeyleri söylemek gerekir. Freud, *bazı kelimelerin bu yokluğunu* ilk kez kendisinin yerleştiği ve paradoksal bir şekilde bilinçdışı diye adlandırdığı yeni bir yere sürmüştür. Her söylenen, söylenmiş olabilmek için, bir söylenmeyen tabakasıyla çevrilir. Bu yasağın neden dile getirilmediği sorusu sorulur: Bu yasak, itiraf etmeden önce kabul edilebilir mi? Söylemediği, belki de söyleyemeyeceği şeyin *yokluğunu bile söyleyemez* söz: Gerçek bir inkâr, yasak terimin boş varlığını bile dışlar, onu yokluk olarak bile saymaz.

Bir sözün böyle bir yokluğa yol açtığı andan itibaren eser olduğu söylenecektir. Her sözde temel olan şey onun sessizliği-

dir: Susmaya yönelttiği şeydir. Suskunluk görünür olana biçimini verir. Sıradan bir şey midir bu?

Bu suskunluğun gizli olduğu söylenebilir mi? O halde nedir o? Varlık koşulu, yani çıkış noktası, yöntemsel başlangıç mıdır, yoksa temel öz, ideal varış, çabaya anlam veren mutlak köken midir? Birbirine eklenmenin aracı mıdır, biçimi mi?

Bu sessizlik söze dökülebilir mi? Söylenmeyen şey ne söyler? Ne söylemek *ister*? Bu durumda gizleme hangi ölçüler içinde bir tür konuşmadır? Bu soru şu hale gelir: Gizlenmiş olanı varlığa kavuşturmak, bizim varlığımıza kavuşturmak mümkün müdür? Sessizliğin ifadenin kaynağı olması mümkün müdür? Söylediğim şey söylemediğim şey midir? Her şeyi söylemek isteyenlerin kaçınmadığı temel tehlike buradan kaynaklanır; bununla birlikte, eser söylemediği şeyi belki de gizlememektedir; bu söylenmeyen şey sadece *eksiktir*.

Bununla birlikte, söz yokluğunun başka *araçları* vardır: Söz, bir alan atayarak, bir alan göstererek asıl konumunu veren odur. Bir söz aracılığıyla sessizlik ifadenin temel merkezi, uç görünürlük noktası olur. Söz sonunda bize hiçbir şey söylemez: Sorgulanan şey sessizliktir, çünkü konuşan odur.

Sessizliğin görünür kıldığı şey sözdür; tabii eğer söz sessizliği göstermiyorsa.

Gizil ya da gizlenmiş olana başvuru yoluyla bu iki açıklama yolunun tutarlılığı eşit değildir: Gizillığe sahip olduğu en ufak değeri bırakan şey ikincisidir; çünkü o zaman, var olmayan söz dolayısıyla, *ortaya çıkarılması* yeterli olan bir söz yokluğu, yani belli bir varlık kendini belli eder. Sözü var kılan zıddına –figür ve öz– gönderme zorunluluğunda daima uyum sağlanır. Fakat bu durumda sadece onu çözmeye çalışan denge reddedilir: Figür mü öz mü? Köken ve yaratı fikirlerinin bütün muğlaklıklarıyla burada yeniden karşılaşılır. Görünür ve gizli olanın itiraf edilmemiş birlikte varlığı, görünürün gizliye katılımı: Görünür olan başka bir biçimdeki gizlidir sadece. Sorun yalnızca birinden diğerine *geçştir*.

İlk tasarım, mekanik bir geçiş sorunsalına kapanmadan ikincinin biçimini kendine almayı sağladığı ölçüde daha derindir: Bu

sessizlik özü, zorunlu bir ifade aracı olabilmek için, gösteren olmaya izin vermez. O tek anlam değildir, anlama anlam verendir: (), herhangi bir şeyi bize söyleyen değildir, çünkü hiçbir şey söylememek için oradadır; fakat o bize özellikle bir sözün ortaya çıkış koşullarını, dolayısıyla sınırlarını belirten ve böylece, yine de onun yerine konuşmadan, gerçek anlamlandırmasını ona verendir. Gizil olan ara bir araçtır: Bu onu arka plana atmak anlamına gelmez; bu başka bir anlam olmadığı, dolayısıyla sonunda ilk anlamı mucizevi bir şekilde gizleyecek bir şey olmadığı anlamına gelir. Böylece, anlamın aşikâr olanın zımni olanla ilişkisinde yatığı daha iyi görülecektir; yoksa anlam bariyerin şu ya da bu tarafında değildir. Bu diğer durumda, seçmek, yani her zaman olduğu gibi, tercüme etmek ya da yorumlamak gerekecektir.

Bir eserde önemli olan söylemediği şeydir. Hızla işaret edilen, söylemeyi reddettiği şey değildir; böyle olsa ilginç olurdu ve bunun üzerinde, itiraf edilmiş ya da edilmemiş *sessizlikleri ölçme* çalışmasıyla birlikte bir yöntem inşa edilebilirdi. Ama daha ziyade önemli olan şey, *söyleyemeyeceği* şeydir, çünkü sessizliğe doğru bir tür yürüyüş içinde bir sözün hazırlığı burada etkili olur.

Bu durumda bütün sorun, her sözü –sözün koşulu olarak– önceleyen bu söz yokluğunun sorgulanıp sorgulanmayacağını bilmektir.

Sinsi sorular: Bir insanın görünür bıraktığı her şeye dair şu sorulabilir: Neyi gizlemek istiyor? Neyin görülmemesini istiyor? Hangi önyargıyı anıştırmak istiyor? Dahası: Gizlemesindeki kurnazlık nereye kadar uzanır, hangi noktaya kadar yanıltabilir? (*Aurore*, 523).

Bunlar Nietzsche için “sinsi sorular”dır, “Hinterfrage”dir, geriden gelen, yedekte, pusuda, tuzakta tutulan sorulardır.

“Sorulabilir”: Nietzsche böyle sorgulamaktadır ve soruların nasıl sorulduğunu bile göstermeden önce, *soruları sorma* zorunluluğuna işaret etmektedir; çünkü çok soru vardır. Bu soruların konusu ya da hedefi “bir insanın görünür bıraktığı her şey”dir. Her şey: yani Nietzsche’nin sorgulaması –ki bu bir so-

ruşturmanın tam tersidir, çünkü, göreceğimiz gibi, kendini de sorgulamaya varır— öyle bir teorik genelleme niteliği edinir ki, bunu özel bir alana, edebiyat üretimi alanına uygulamanın meşru olup olmadığı sorulabilir. Gerçekten de, “görünür olan” şey eserdir, bütün eserlerdir. Genel bir önermenin özel bir alana böyle uygulanmasını gerçekleştirmeye çalışacağız.

“Bir insanın görünür bıraktığı her şey”: Elbette Almanca kelimeler burada Fransızca kelimelerden daha iyi ve daha çok şey söylemektedir. *Lassen*: hem yapmak, hem yapmaya bırakmak, hem de yaptırmaktır. Bu kelime edebiyat üretiminin muğlak değil karmaşık tavrını diğer herhangi birinden daha iyi belirtmektedir. Bu tavrı görünür kılar; ama bunun tek koşulu esin, ruh ziyareti ya da yaratma gibi herhangi bir ruhani büyü taslağını burada aramamaktır. Üretmek, göstermek ve görünür kılmaktır. Bir mülksüz bırakmanın söz konusu olmadığını, “Ne istiyor?” sorusu iyi göstermektedir. Keza, görünmeye izin vermek, bir karardansa bir savdır: Görünür olanın belli bir özerk oluşumunu dışlamayan faal bir gücün ifadesidir.

Soru sormayla şu fiiller ortaya çıkar: “gizlemek”, “bakışı başka yöne çevirmek” ve daha da öteye uzatırsak: “göz ardı etmek.” Bütün bu işlemleri birbirine bağlayan bir düzen elbette vardır: Gizlemek, görünür kılmak değildir; bakışı başka yana çevirmek, görülmesine izin vermeden göstermektir, aynı zamanda gösterilen şeyin görünmesini engellemektir; saklama imgesinin ifade ettiği de budur: Saklayarak davranmak, her zaman için bir şey yapmaktır. Dolayısıyla, sanki bir vurgu yer değiştirmiş gibi cereyan eder her şey: Eser kendine ve diğer eserlere iki farklı düzlemde kendini gösterir: Hem görünür kılar hem de görünmez kılar. Bunun nedeni, bir şeyi göstermek için ondaki başka bir şeyi göstermenin gerekmemesi değildir sadece. Bunun nedeni, gösterilen şeyden bile bakışın uzaklaştırılmış olmasıdır. Konuşmakla söylemenin üst üste konmasıdır bu: Yazar her zaman konuştuğu şeyi söylemiyor olsa da, ille de söylediği şeyden konuşmuyordur.

Dahası, Nietzsche’nin metninde bir önyargı sözkonusu edilir ve bununla birlikte, bir mistifikasyon, bir aldatmaca fikri beli-

rir. Şu ya da bu sözün işi değildir bu –sözkonusu durumda, kişinin görünür olmaya bıraktığı şey böyle adlandırılabilir–, fakat söz –her söz– *var olduğu* içindir. Önyargı, sözün yargılamadığı bir şeydir, fakat sözden önce gelse de söz yine de bunu bir yargı gibi sunar. Önyargı bir yargı gibi gösterilen şeydir, sözün biraz berisinde kalan sözdür. Bununla birlikte, bu önermenin, bu sorunun anlamı ikilidir. Söz, yargı gibi bir önyargıyı anırtır; fakat aynı zamanda, bir *çağrışım*da bulunduğundan, bunu önyargı olarak belirtir. Bu söz bir şey söylemez, bir yargıdır bu; bir önyargıyı çağrıştırır. Bir yargı alegorisine yol açar. Ama söz, ortaya çıkmasına imkân tanıdığı böyle bir alegori istediği için vardır. Sözün içinde görünürle görünmez, gösterilenle gizlenenin, dille sessizliğin payı böyledir.

Bu durumda son soruların anlamına varılır. “*Dahası*”: Burada sistematik düzende yeni bir düzleme, neredeyse bir altüst oluşa geçilir. Bunun ilk sorulara dair soru olduğu söylenebilir. Tuzak yapısını kullanan bu soru ilk soruyu sorgularken hem eserin hem de “eleştiri”sinin yapısını belirtir:

söz
soru 1 } soru 2

Bu durumda, birinci sorunun ne ölçüde bir *yanılgıya* dayandığını kendimize sorabiliriz: Bu saklama her şeye uygulandığından onun bütünsel ve sınırsız olduğunu sanmamalı. Bu durumda saklama, daha sessiz bir marja bağlı nispi sessizliktir: Dilin hakikatini bizzat saklamanın imkânsızlığı.

Doğal olarak, sözün bu tereddüdünde söylenenle söylenmeyen arasındaki bölünmesini görmek gerekmez; bu bölünme sözü temel bir hakikate, ifadenin bir tamlığına, Hegelci diyalektiğin, Marx gibi putların düşmanı olan Nietzsche’nin ancak altüst olmuş bir şekilde katlandığı bu diyalektiğin bir yanısına bağımlı kıldığı için mümkün olur ancak. Şiir biçimindeki bu sorulara ne pahasına olursa olsun referans bulmak isteniyorsa, bunu daha ziyade Spinoza’nın eserinde aramak gerekir. Saklamadan yanılgıya geçiş, bu temel “dahası” uğrağıyla bir-

likte, aynı zamanda, bilmenin üçüncü türüne geçiren harekettir. Spinoza ünlü bir kitapta bir zaman bütün kitapların modeli olarak görülebilecek şeye, Kutsal Kitap'a Nietzsche'nin sorularını da sordu.

Dolayısıyla, sözün gerçek tuzağı, onu gerçekten aktif bir merci kılan zımni olumluluğudur: Yanılgı da, ilk soruları soran ve eleştirmen denen kişiden ziyade, görünür kılmaya bırakan kişiye özgüdür.

Eserin gerçek bir değerlendirilmesi karşısında, nihai soruyu elinde tutan değerlendirme karşısında, terimin sıradan anlamında eleştiri (bu durumda, eleştirmen ilk sorudan öteye geçmeyen kişidir) ile yazar fiilen denktir: Fakat farklı bir başka eleştiri, ikinci soruyu soran eleştiri de mümkündür.

İki sorunun labirenti –belirgin bir çıkış istikametinde kat edildiğinden, tersine labirent–, sahte bir kurnazlık ile gerçek bir kurnazlık arasındaki tercihi sürekli yeniden yönlendirir: Biri eleştirmenden yola çıkarak yazarı görür, üstelik de eleştiri gibi görür; diğeri ise yazarı sözün ve kendi sözünün ifadeci hakikati içinde bir kez konumlandırdıktan sonra yargılar. Bu durumda, ampirik varlığının sahte sınırlarından koparılan eser bir anlam edinmeye başlar.

İki Soru

Dolayısıyla, eleştiri işlemi basit değildir: İki sorunun üst üste binmesini ister istemez içerir. Eseri bilmek için eserin dışına çıkmak şart denecektir. İkinci aşamada sorgulama eseri –başka bir dile tercüme ederek ya da başka bir ölçüye indirgeyerek– bir başka bakış açısından, bir başka taraftan ele almaz, keza tamamen kendi içinden, söylediğinden ve söylediğini ilan ettiği şeyden, dolu ses verme iddiasında olduğu yerden de ele almaz. Bu durumda, eserin kendi *marjları* olduğunu varsaymak gerekir ki bu da yine tamamen eserin içinde değildir, eserin doğumu, üretimi burada görülebilir.

Eleştiri sorunu iki sorunun bağlantısında yer alır, yoksa bu ikisinden birinin içine yerleştirilmiş değildir; fakat ikisinin birbirinden farklılaşıyor gözüktüğü ilkenin içinde yer alır: Bu karmaşıklık iki sorun arasındaki *eklemlenmenin* karmaşası olacaktır. Bu eklemlenmeyi kavramak, bir süreksizlik içine yerleşmek, yani öncelikle bu süreksizliği oluşturmaktır: Sorunlar bizzat özgüllükleri içinde verili değildir ya da öylesine kendi içlerindedirler ki onları gizli bir sonsuz taşır. Dolayısıyla, öncelikle soruları sormak gerekir, onları aynı anda sormalı ki bu onları ayırmak anlamına gelir.

Her türlü öncelik fikrini dışlayan bu eşzamanlılığın bilinmesi

temel önemdedir. Çünkü estetik bir yasallığın rahatsız edici hayaletini ortadan kaldırmayı daha baştan sağlayan budur: Şöyle ki, yazarın bilincini içinde barındırdığını iddia eden soru basit değildir, fakat bir başka soruya referansıyla bölünmüştür, açıkça çözümlemesi gereken sorun bir projeyi geçerlilik (güzellik) ve uygunluk (sadakât) kurallarının sınırları içinde tercüme etmek olamaz sadece. Anlatıma dayatılan biçimsel sınırlar sorunu bir sorunun veçhesi olarak da artık geçerli olmayacaktır: Sorunun tek başına bırakılabilen bir unsuru olarak bütünyle ortadan kaldırılmış olacaktır. Yazma projesini gerçekleştirme yönündeki bilinçli irade, kuralların kabulü –yani, öncelikle: neyin söylenmemesi gerektiği– değil, ister istemez ideolojik bir gereklilik biçimini –söyleyecek bir şey– almaya başladığından, bu girişimin olasılık koşullarını, bu pratiğin aygıtlarını, gerçek araçlarını edinmeye yönelecektir; kurallar ise ancak *doğrudan* kullanılabilir oldukları ölçüde burada yer bulabilirler.

Dolayısıyla, asıl sorun kurallarla sınırlandırmanın içinde ya da bu sınırlandırmanın yokluğunda değildir; anlatım biçimlerini yaratma ya da yalnızca bunları bulma zorunluluğundadır: İdeal biçimler ya da bizzat girişimi aşan bir prensip üzerinde temellenmiş biçimler değil, fakat belirli bir içeriğe anlatım aracı olarak doğrudan hizmet edebilecek biçimler bulmaktır; keza, bu biçimlerin değeri sorusu da bu doğrudanlığın sınırlarını aşamaz. Yine de bu biçimlerin tek var olma tarzı sadece doğrudan varlıkları değildir: Bunlar kullanıldıktan sonra da varlık sürdürebilirler ve bunun çok ciddi bir sorun ortaya koyduğu görülecektir; bir *tekrarın* konusu olabilirler: Belirlemek gereken ve her şeye karar veren yaklaşık bir şeyle değer değiştirmiş olacaklar sadece. Gerçekten de, bu biçimler bir çırpıda belirmez, fakat ideolojik temalar üzerinde bir çalışmadan ibaret uzun bir tarihin sonunda belirirler. Biçimlerin tarihi –bunlar daha sonra kelimenin dar anlamında *temalar* diye adlandırılacaktır– ideolojik temaların tarihine denk düşer; hatta buna tıpatıp paraleldir. Örneğin Robinson gibi herhangi bir “fikrin” tarihi üzerinde bunu göstermek kolaydır. Biçim, fikrin yeni gerekliliklerine cevap vermek için belirginleşir ya da dönüşür: Fakat ideo-

loji tarihinin çizgisini eğip bükten bağımsız dönüşümlere ya da bir atalete de yatkındır. Fakat, hangi biçimde gerçekleşirse gerçekleşsin her zaman denklik vardır, dolayısıyla otomatik olduğu söylenebilir: Bu durum, bu iki tarihi bir paralellik üzerinde temellendiğinden kendine yeterli olmayan yüzeysel bir sorunun, eser sorununun terimleri olarak ortaya koyar. Bu paralelliğin belirlediği yorum düzeyi belirleyici bir ilişki içinde olacağı bir başka düzeyin ortaya çıkarılmasıyla anlam bulacaktır ancak: Bu sorunun sorusudur bu.

Eserin olasılık koşullarının aranışı aşikâr bir soruya cevabın içinde tamamlanacaktır, fakat bu arayış koşulların koşullarını arayamadığı gibi bu cevabın bizzat soruyu yarattığını da görmez. Bununla birlikte, ikinci soru ister istemez ilkinin içinde, hatta ilki dolayısıyla sorulmuş olur. Bizim için, hikâyenin alanını tanımlayan şey bu ikinci sorudur: Eseri hikâyeyle özel ama başkalaşmamış –bu, masum anlamına gelmez– bir ilişki içinde sunar. Dolayısıyla, yapılması gereken şey, bir anlatım çalışmasının öncelenmesi dolayısıyla, kendisinin bilincinde olamayacağı –ama bu sezmediği anlamına gelmez– bu çalışmanın koşullarını belirtmenin nasıl mümkün olduğunu göstermektir: Eser, soruların sorusunu bir engel olarak görür; kendi edindiği ya da kullandığı bu koşulların bilincindedir. Bu gizil bilginin farkına ancak (yazarının değil) *eserin bilinçdışına* başvurarak varılabilir; bu gizil bilgi ister istemez mevcuttur, çünkü o olmadan eser de gerçekleşmiş olmaz, aşikâr koşulları gerçekleşmemiş kalır. Fakat bu bilinçdışı ne bir dublör gibi davranır –tersine, bizzat çalışmanın içinde ortaya çıkar: orada işlemektedir– ne de aşikâr niyetin bir uzantısı gibi; çünkü tamamen farklı bir ilkeden kaynaklanır. Bir başka bilinç de sözkonusu değildir. Bir başkasının, başkalarının ya da aynının başka bilinci sözkonusu değildir. Yaratıcı bir sözde-bilincin üzerine yaratıcı bir bilinçdışı eklemek de sözkonusu değildir. Eğer bir bilinçdışı varsa –her üretimi bunun koşulu olarak öncelediğinden– yaratıcı olamaz. Bilinçten başka bir şey sözkonusudur: Aranan şey Marx'ın her ideolojik olgunun ardında toplumların altyapısından kaynaklanan maddi ilişkiler görmek istediğinde kabul ettiği bu iliş-

kiye benzer. Ancak Marx bu olguyu altyapının basit bir uzantısı olarak açıklamaya kalkışmaz, ki bu ideolojik olanın başka bir biçimdeki ekonomik olan olduğunu söylemek anlamına gelir. Ideolojik olanı ekonomik olana *indirgeme* olasılığı buradan kaynaklanır. Marx'a ve Engels'e göre, ideolojik bir olgunun, yani ideoloji düzeyinde bir çatışmanın incelenmesi, ekonomi düzeyindeki hareketin mülahazasından ayrılabilir değildir. Çünkü burada farklı bir çatışma ya da farklı bir çatışma biçimi değil mevcut bir çatışmadan kaynaklanan bir çatışma sözkonusudur. Bir ideolojinin oluşumu, ideolojik olanın ekonomik olanla ilişkisini içerir.

Eserin sorunu –eğer sorun varsa– eserin içinde ve eser aracılığıyla iyice ortaya konmuştur, fakat bu bir sorunun bilincinden başka şeydir. Bu nedenle, gerçek bir açıklama aynı anda birçok düzeyde yer almalıdır, yine de bunları ayrı ayrı, özgüllükleri içinde ele almaktan kesinlikle uzak durmaz:

1. Bir yakınlık anlamında eserin tamamen içinde olan birinci soru dağınık kalır: Yine de bu soru orada olmadan oradadır, ona kısmi-mevcudiyet statüsü veren birçok belirlenim arasında bölünmüştür. Harfiyen dağılmış olduğundan yeniden oluşturulması, yeniden birbirine eklenmesi, yeniden tanınması gerekir. Fakat, bu çalışmayı bir deşifre etme işlemi olarak sunmak haksızlık olur: Gizem orada iyice gizlenmiş değildir, zaten de gizlenmez, basit bir sınıflandırma olan bu döküme hiç direnmez, en fazla biçim değiştirir; doğasından hiçbir şey yitirmez: ne parıltısını ne de gizemini yitirir.

Demek ki bu ilk evrede sözkonusu olan şey, deyim yerindeyse, yapılardır. Fakat yapılardan çok daha ilerdeyiz: Yapılarda durmak dağınık uzuvları toplamaktır. Bir sistemin böyle oluştuğunu sanmamalı: Hangi sistem? Diğer sistemlerle ilişkisi nedir? Sistem olmayanla ilişkisi nedir?

2. Kendi alacakaranlığından bir kez çıktığında bu soruya bir anlam ve bir kapsam bulmak gerekir. Soruların birbirine bağlanmasını sağlayan, sorunsalların ipucunu veren ideolojik tarih içinde onu kayda geçirmek gerektiği söylenebilir. Fakat bu kayıt, sorunun başka sorular karşısındaki yeriyle ya da hikâye-

nin –ona hem alanını hem de yerini veren– bu eserin dışındaki varlığıyla ölçülemez. Bu hikâye eser karşısında basit bir dış-sallık ilişkisi içinde değildir: Eser, ortaya çıkmak için, tek gerçeklik ilkesi olan, keza kendi ifade imkânlarını bulmak için de başvurması gereken bu hikâyeye ihtiyaç duyduğu ölçüde eserin içinde mevcuttur. Sadece aynı nitelikteki eserlerin hikâyesi olmakla kalmayan bu hikâye eseri bütünüyle belirler: ona gerçekliğini verir, aynı zamanda da olmadığı şeyi verir ki en önemlisi de budur. Daha ilerde analiz edilecek bir örneğe dayanarak üzerinden belirtirsek, Jules Verne belli bir ideolojik durumun temsilcisi olmak istemişse de, fiiliyatta olduğu haliyle bu iddiada bulunamamıştır. Belli bir halin temsilcisi olma iddiasında bulunmuştur; bu tasarımı ifade etmiştir: Bunlar, bir araya gelmeleri özel bir girişim –burada, belli bir miktar kitap üretimi– meydana getiren iki farklı işlemdir. Aralarındaki mesafenin eserdeki eser yokluğunu ölçtüğü bu iki “temsil” aynı ölçütlerle değerlendirilemez, çünkü bunlar aynı nitelikte değildir.

Dolayısıyla, eserin kendine özgü niteliğine saygılı, sadık, fakat örneğin sistematikleştirme adı altında içeriğini yeni bir şekilde sergilemekten ibaret olmayan bir tanımdan yola çıkarak bir eseri sorgulamak mümkün olmalıdır. Çünkü ancak eserin sadece söylemek istemeyebileceğinden değil (bu başka bir şeydir) ama özellikle söylemek istemediğinden yola çıkarak, eserin söylemek istediği şeyi söyleyebilmesi için söylemeye *mecbur* olduğu şeyi ortaya koymak bakımından daha öteye gitmeye karar verilirse eser tasvir edilebilir, eserin içinde kalınabilir, eser çabucak fark edilebilir. Dolayısıyla, eserin dışına kaplanmış yazılı bir açıklamayı esere dahil etmek sözkonusu değildir. Tersine, eserin içindeki bir tür parçalanmayı göstermek gerekir: Bu bölümüm, eserin dış sınırlarından yola çıkarak etkili olan ve eseri aşan hikâye olan bilinçdışı, eser buna sahip olduğu ölçüde *eserin* bilinçdışıdır; bu nedenle, sahip olunan eserden ona sahip olana giden yolu kat etmek mümkündür. Sözkonusu olan şey, eserin üzerine bir bilinçdışı eklemek değil, eseri ifade eden bu tavrın içinde bile eser olmayan şeyi bulup ortaya çıkarmaktır. Bu durumda hikâye yazılanın tersi olacaktır.

Keza, eserin dışına çıkmanın gerekçeleri de yine eserde aranacaktır: Aşikâr sorudan ve bu soruya fiilen verilen cevaptan yola çıkarak –sorunun biçimi bu cevabın içinde okunur olduğundan– sorunun sorusu elbette sorulabilir, yoksa biri diğerinden ayrı değildir. Böyle bir teşebbüs sürprizlerle doludur: Eserin anlamını –eserin kendine verdiği anlamı değil, eseri elinde tutan anlamı– aramak için, bizzat esere başvurarak, önceden oluşmuş, esere sorulacak soruyla önceden hazırlanmış bir malzemeye sahip olunduğu fark edilir. Asıl direnişler başka yerdedir, bunlar okurda bulunur denebilir: Bu direnişler elbette öngörülmemiş olan soruşturmaya konunun tamamen hazır olmasını engellemez, çünkü eser –bunu tekrarlamak saçma olsa da– söylemediği şeyi söylemez. Durum böyleyse, kelimenin yaygın anlamında bir yorumlamanın ya da anlamı sonuçta ilkinde özdeş bir başka anlamla ikileyen bir açıklamanın tam zıddı bir noktada olunur: Bir yorumlama *bahaneler* arar, fakat burada önerilen açıklama kendi konusunu *tamamen hazır* bulur ve bu konuya dair *doğru bir fikir* vermekle yetinir.

Dolayısıyla, daha ilerde incelenen belirgin bir örneği belirtecek olursak, şuna varılacaktır:¹ Jules Verne’in “sorunu” iki soruya ayrılır. Önemli olan, bu iki terime parçalanmanın da sorunun içine ait olduğu ve dolayısıyla sorunun tutarlılığını koruduğudur: Örneğin iki Jules Verne aramaya ya da bir Jules Verne’i olası başkalarına tercih etmeye çalışmayacağız. Bu sorun, bir edebiyat konusu olduğundan, tema denebilecek şeyin içinde somutlaşmıştır, bu tema, soyut haliyle, doğanın fethidir; ona bir *saiik* biçimi veren ideolojik gerçekleşmesi içinde ise yolculuktur, hatta Robinson’dur (Robinson da Verne’in ideolojik takıntısı gibi gözükebilir, çünkü sadece ima biçiminde bile olsa neredeyse bütün kitaplarında mevcuttur). Bu tema iki farklı düzeyde incelenebilir:

1. Temanın kullanımı: Öncelikle tema biçiminin maceralarıdır ki bu maceralar, kelimelerin buluşması rastlantısal ol-

1 Bkz. üçüncü bölümde Jules Verne üzerine inceleme.

sa da, maceranın biçimini kapsarlar. Böylelikle, yazarın sorunlarını çalışmaya sorabiliriz.

2. Temanın anlamı: Eserden bağımsız, kendi içinde var olan bir anlam değildir. Fakat temanın bizzat eserin içinde edindiği anlamdır.

Birinci soru: Eser tercüme edilmesi gereken bir sırdan doğar.

İkinci soru: Eser sırrını ortaya sererek gerçekleşir.

İki sorunun eşzamanlılığı, son derece yakın, süreklilikten sonsuzca farklı bir kopuşu tanımlar. Bu kopuşu incelemek gerekir.

İç ve Dış

Buraya dek eserin içinde olup bitenden çok söz ettik: sınırlarından da söz ettik: belki de böylece başka yerde teşhir edilmiş uzamsal metaforların içine tekrar düştük.

Sınırın bir aracı olmadığını, içerisi ile dışarısı arasındaki bir geçişin, bir iletişimin yeri olmadığını ya da önce ile sonra (önce kendi içinde eser, sonra da başkaları için eser) arasındaki kronolojik bir değiş-tokuş yeri olmadığını belirtmek gerekir: Bu sınır bir ayırım değildir, bir bağımsızlığın gelip üzerine yerleştiği cephe değildir, bir özerklik aracıdır.

Bu nokta çok önemlidir, çünkü bizi ampirist bir içsellik ideolojisinin içine düşmekten korur: Eser, belli bir noktada odaklanmış ve tamamlanmış bir bütünün yeterli örgütlenmesini kendi unsurlarına sağlayabilmek için bu unsurları düzenleyerek kendi sırlarının yakıcı mahremiyetine kapandığından, bu durumda her eleştiri içkindir.

Eleştirel düşselliğin bu imgelerini ortadan kaldırmak ve eserin dışarısı olmadığını, dışarı olmadığını görmek gerekir: Daha doğrusu, eserin içi teşhir edilmiş, parçalanmış bir dışarı gibidir. Böylece, eser bir pösteki gibi, daha doğrusu, *derisi yüzülmüş biri* gibi onu eşeleyen göze *teslim edilmiştir*. Karın açıktır: çünkü eser için kendini böyle göstermek bir kapanmadır. Eser söyle-

mediği şeyi *işitilemeyen* ama *görmek* gereken bir göstergeyle belirtir. Böylece, eleştiri, alegorik olarak, işitme organıyla görme organının kullanımını birbirine katar: İşitilemeyen şeyi bakışla saptayabilmek gerekir. Eserin basit bir şekilde okuyana değil, karmaşık şekilde okuyana hitap ettiği bir kez daha ortaya çıkar.

Eserin bir dışarıyla topyekûn ilişkide olan bir iç gibi olmadığını anlamak son derece önemlidir: Nedensel açıklamanın bütün yanılgıları böyle ortaya çıkar.

Bu durum, eserin içinde mevcut olan *ayrılabilir ideolojik sözceler*¹ sorununu –bunlar farklı bir sözce düzenine ait gözükseleler de– çok basitçe çözmemizi sağlar. Bunlar eserin üretim alanından başka bir alana gönderilip hazırlanmış ve eserin içine böylece aktarılmış parçalar değildir. Bu sözceler sadece eserin içine dahil edilmiş değildir: eser tarafından elden geçirilerek başlangıçta sahip olduklarından farklı bir anlam edinirler ve gerçekten de eserin unsuru olurlar.

1 Bu deymi Alain Badiou'dan alıyorum; bu noktada bkz. üçüncü bölüm, Balzac üzerine inceleme.

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM

Derinlik ve Karmaşıklık

Eserin söylemi, inatçı doğrusallığıyla, belli bir zorunluluk biçimi inşa eder: Bu söylem, kaçınılmaz biçimde, sınırlarının sağladığı çerçeve içinde ilerleyip devam eder. Bu çizgi ancak görünüşte dayanıksızdır: Bu çizgiyi kesintiye uğratmayı, değiştirmeyi, onda eksik gözüken örtüyü edineceği bir başka söylemin eşlik etmesini hiçbir şey sağlamaz. Metin söylemin sistematik dayanıksızlığına yerleşmiştir: Metni kendi dışına çıkarmak için ya da gerçek bir yoğunluk arayışında onu kendi kendisiyle karşı karşıya getirmek için yapacak hiçbir şey yoktur. Normatif yanılısamaya düşmedikçe, sunulduğu haliyle kitaba ekleyecek tek bir kelime bile elbette yoktur; düzeltilebilecek hiçbir şey yoktur.

Bununla birlikte, metne, tâbi, yani körleşmiş bir bakış uygulamak söz konusu değildir. Onu tam da nasılsa öyle görmek gerekir: Sadece uygunlukla tanımlanan mekanik bir sadakat artık yetmez. Bu durumda, ardında ısrarlı bir varlığın gizlendiği bir muamma ya da bir maske gibi onu *derin* bulmak kolaydır ki bu da metni, kusursuzluğu içinde aldatici, parlak ve dekoratif bir yüzey gibi sunmanın bir şeklidir. Sorun böyle ortaya konabilirse, eseri tanımak için, maskeyi söküp atmak ya da zorunluluğunu ortadan kaldırmak gerekir: Kendini ya da bir başkası-

nı kesin olarak gösterip maskeleyen, sunup gizleyen söylemin saptığını yazı aracılığıyla göstermek gerekir.

Bununla birlikte, gizlenmiş bir hakikate ya da anlama dair bir fikir verimsiz, üstüne üstlük aldatıcıdır: Dip ile yüzey arasında önerdiği değiş-tokuşta, sonuçta sorunu değişmemiş bırakarak sadece terimleri sarsan soyut bir yer değişikliği görülür yalnızca. Bu durumda, eserin söyleminin şeffaf yapaylığı içinde aynı şeyi başka türlü söylediği ortaya çıkar. Gerçeklik-görünüm zıddı çiftinden yola çıkarak eseri düşünmek, normatif yanılısamayı tersine çevirip yorumlayıcı yanılısamaya düşmektir: Metnin belirgin çizgisinin yerine ilkinin ardına *yerleştirilmiş* bulunan gerçek bir çizgiyi koymaktır. Böylece, bir metin uzamı (değiş-tokuşun cereyan ettiği uzamdır bu), bir derinlik imgesi inşa edilir; fakat bu yeni boyut öncekinin tekrarından başka bir şey değildir: Bu derinlik ideolojik olarak verimli, teorik bakımdan kısır (çünkü, sadece eseri *tüm boyutlarıyla* göz önüne alırken, onu belirleyen şey hakkında bizi gerçekten bilgilendirmez) bir ikilemenin ürünüdür.

Fakat kitap bir özü bu kadar basitçe gizleyen bir tür-biçim değildir. Kitap hiçbir şeyi gizlemez, hiçbir sırrı korumaz, tutmaz: O bütünüyle *okunabilirdir*, bakışa sunulmuştur, teslim edilmiştir. Bununla birlikte, bu bağışı kabul etmek kolay değildir ve kendiliğinden bir kabule pek uyum sağlamaz. İnatçı bir sessizlikle geveze olan eser sadece kendini olduğu gibi göstermekle kalmaz: *aynı zamanda* her şeyi söyleyemez; söylediği şeyi bir araya getirmek, derlemek için söyleminden başka yolu yoktur. Gördüğümüz gibi (*Ters ve Düz*: Fakat görmekle anlamayı karıştırmamak gerekir) metnin çizgisi birden çok yönü kat eder; bu çizginin içinde son ve başlangıç ayrılmaz biçimde karışmıştır. Diğer yandan, sadece bu çizgiyi takip ederek düşünülebilecek olanın tersine, bu çizgi biricik değildir, gerçek bir çeşitlilik düzenine göre örgütlenmiştir. Edebiyat eseri, doğasının zorunluluğuyla, aynı anda tek bir şey söyleyemez; birbirine eşlik eden ve karıştırmaya gerek olmadan iç içe geçen en azından iki şey söyler. Dolayısıyla, eserin biçimi karmaşıktır: İlk bakışta görünenden daha yoğun olan söyleminin çizgisi, anımsa-

malarla, pişmanlıklarla, yeniden ele geçirmelerle ve yokluklarla doludur ve kendisi de çoklu olan bu söylemin nesnesi kusesursuz bir ikilenme içinde kendi içine kapanmış değildir, tersine, her biri ayrı, süreksiz, düşman gerçeklikler olan bu bin çehre içinde açılıp sergilenmiştir. *Kendi sırrı olan bir şeyi söyleyip söylememekten uzak olan bu söylem kendinden kaçır, bütün bu zıt belirlenimler arasında gerildiğinden artık kendine ait olmaz.*

Dolayısıyla, eseri mitsel derinliğinden ziyade, gerçek karmaşıklığı üzerinde sorgulamak gerekir. Katı bir çeşitliliğin sınırları içinde ele alınan eser, böylece, temel bir gerekliliğe tâbi olur: Bir şeyi söylemek için, aynı zamanda ille de aynı nitelikte olması gerekmeyen bir başkasını da söylemek gerekir; eser tek bir metnin bağları içinde, bölüştürmesi imkânsız birçok farklı çizgiyi birleştirir: Birbirini ister istemez takip eden şeyi ayırmak değil, bunun nasıl düzenlendiğini göstermek sözkonusudur. Eserin *söylediği şey*, bu çizgilerin biri ya da diğeri değil, bu çizgilerin farklılıkları, zıtlıkları, bunları ayırıp birleştiren boşluktur.

Temel bir örnekle bu durumu görebiliriz. Biçembilim yazarının önemli bazı özel tercihlerle karşı karşıya geldiğinde çözmesi gereken kimi sorunları tanımlamayı sağlar: En basit durumları ele alırsak, bunlar tanımlı geçmiş zaman ile bileşik geçmiş zaman arasında, birinci şahıs anlatı ile üçüncü şahıs anlatı arasındadır. Bu tercihler açıklanabilir: Fakat bu şekilde doğrulanmadan önce gerçekleşmeleri gerekir. İmdi, yazarın faaliyeti ne sadece ne de doğrudan doğruya –kendi kendilerine tanımlanmış– biçembilim yasalarınınca “yönetilir”: Tam tersine, bu yasaları belirleyen bu faaliyettir. Yazar, bilerek ya da bilmeyecek “biçembilim yapan” biri değildir: Eserinin katı bir uygulama statüsü yoktur. Yazar bazı özgün sorunlarla karşılaşır ve yazarken bunlara bir çözüm getirir: Biçembilimin ortaya attığı sorunların tersine, bu sorunlar ve bunları fiilen oluşturan çözüm asla basit değildir. Yazar farklı düzeylerdeki birçok sorunu hep aynı anda çözmek zorundadır: Hiçbir tercih asla kendi kendine ortaya çıkmaz. Yorumlamak, tam da açıklamayı bu tercihler-

den biriyle özdeşliğe indirgemektir: Sartre'ın ünlü bir metinde Camus'nün *Yabancı'sına* uyguladığı basit yöntem budur.¹ Gerçek bir açıklama, daima, birçok belirlenimin ister istemez bulunduğu bileşik bir gerçekliğe yöneliktir; gerçekliğin farklı bölgelerine ait yasa etkilerini düzenler. Bu nedenle, eserin dokusunda her zaman deliklerle, çelişkilerle karşılaşılır, bunlar olmadan eser var olamaz. Bu durumda, metnin hareketinin sistematik olduğunu, fakat basit ve eksiksiz bir sistemin kuruluşuna asla indirgenemeyeceğini söylemek gerekir.

Bu karmaşıklığın temel nedenlerinden biri eserin asla tek başına gelmemesidir. Başka üretim kesimlerine ait olabilecek başka eserlerin varlığınca her zaman belirlenir; ne ilk kitap vardır ne de kesinlikle masum bağımsız kitap: Başka yerde olduğu gibi edebiyatta da yenilik, özgünlük her zaman ilişkilerle tanımlanır. Dolayısıyla, kitap her zaman bir alışveriş yeri olur: Kitabın özerkliğinin ve bağdaşıklığının bedeli bu başkalıktır, ki bu da muhtemelen bir bozulma olabilir.

Gerçekten okumak, okumayı bilerek ve okumanın ne olduğunu bilerek okumak, bu çokluğun hiçbir şeyini kaçırmamaktır. Özellikle, eseri oluşturan unsurların sayımının ötesinde, bir bağdan ziyade bir uyum ya da birlik görmektir ki bunlar aynı ölçüde deformasyon ve idealleştirme demektir, eserin sürecinin *nedenidir*. Bariz eserin işaret ettiği gizil bir yapıyı algılamak değil, etrafında gerçek bir karmaşıklığın düğümlendiği *bu yokluğu inşa etmek* sözkonusudur yine. Şu ana dek edebiyat eleştirisini ideolojinin bağları içinde tutmuş olan yanılsama biçimleri –gizem yanılsaması, derinlik yanılsaması, kural yanılsaması, uyum yanılsaması– belki bu durumda defedilebilir. Merkez-sizleşmiş, sergilenmiş, belirlenmiş, karmaşık: Bu şekilde kabul edilen eser kendi teorisini kabullenme riski taşır.

Haziran 1966

1 Bu konuda bkz. Madam R. Balibar'ın Camus'nün *Yabancı'sı* üzerine dersi (Tours edebiyat öğrencileri birliği tarafından yayımlandı).

İKİNCİ KISIM

Birkaç Eleştiri

ON DOKUZUNCU BÖLÜM

Tolstoy Eleştirmeni Lenin

Marx ve Engels edebiyat ya da sanat üretimiyle ilgilenmekten hiç vazgeçmediler. Sürekli olarak bu üretimden söz edip örnekler (referanslar, işaretler ya da eleştiri konuları) verdiler. Bununla birlikte, ne biri ne diğeri sanatın sorunlarına ayrılmış bütünlüklü bir inceleme gerçekleştirmiştir. Bunlara imada bulunup laf arasında incelemişler (*Kutsal Aile*'de Eugène Sue), teorik bir düşünmenin temellerini ortaya atmışlar (*Ekonomi Politikinin Eleştirisine Giriş*) ama geliştirmemişlerdir. Dolayısıyla, bu konuya sürekli bir ilgi göstermişlerse de hiçbir zaman özerk bir şekilde ele almamışlardır. Öyle ki 20. yüzyılın başında –Plekhanov'un eseri ve Lafargue'ın sanat ve toplumsal yaşam üzerine denemeleri bir yana bırakılırsa– Marksist bir estetik defalarca sözü edilen ama henüz asla gerçekleştirilmemiş bir proje olarak vardı.

Bununla birlikte, bunun olması gerektiği bizzat Marx tarafından bilinmektedir; *Kapital* tamamlandığında kalacak zamanı Balzac üzerine bir incelemeye ayırmaya karar vermişti. Marx ve Engels edebiyatta “yapılan”ın özünden haberdardılar. Sürekli tamamlanmakta olan bu bilgi üzerinde hiçbir şey inşa etmemişlerse, buna zaman bulamadıklarındandır. Teorik denebilecek yaşamlarını proletarya mücadelesinin ilkelerini bilimsel

olarak oluşturmaya adanmak zorunda kaldılar. Edebiyat dünyası da bu kaygılara bağlıdır, ama bu bağ dolaylıdır; bu nedenle geçici olarak feda edilmek zorunda kalınmıştır.

Dolayısıyla Lenin'in Tolstoy'a, yazarın yaşamının son yıllarında ve ölümü sırasında ayırdığı yazılar, bilimsel Marksizm'in tarihinde *istisnai* bir eser oluşturur. İlk kez –ve istisnai olarak– siyasal bir yönetici ve bilimsel teorisyen edebi bir sorunu ortaya koyarak belli sınırlar içinde bütünüyle ele almaktadır. Gerçekten de, sözkonusu olan şey, rneğin *Materyalizm ve Ampiriyokritisizm*'de bilimsel yöntem konusunda yapıldığı gibi, bir sorunun bütünüyle geliştirileceği bir kitap değil, aynı sorunu farklı açılardan ele alan ve 1908-1911 arasında yazılmış duruma uygun bir dizi makaledir (*Lev Tolstoy, Rus Edebiyatının Aynası*); dolayısıyla bir sorunun birbirini takip eden unsurlarının ele alındığı düzenli bir devamlılık da söz konusu değildir: Bölüşüm görünürde daha keyfidir (aslında daha zorunludur), çünkü sonuçta aynı şeyin söylendiği, ama oldukça değişik bir biçimde söylendiğinden altı makale bir arada okunabildiğinde ortaya çıkabilecek aynı makalenin *tekrarı* söz konusudur.

Bu şekilde, *metnin* farklı *halleri* arasında ayırım yapmaya çalışmadan, tek bir metin gibi inceleneceklerdir: Bu inceleme bize kuşkusuz bu üç yıl içinde Lenin'in siyasal düşüncesinin gelişimi üzerine çok şey, ama sonuçta Tolstoy zerine pek az şey öğretecektir. Sadece şunu söyleyelim ki, ilk makale (1908) Tolstoy'un eserinin *güncelliğini* ortaya koyarken, sonuncusu (1911) Tolstoyculuk döneminin artık geride kalışına vurgu yapmaktadır (1905 yılı "Tolstoyculuğa tarihsel bir son verdi").

Bu metinlerin ilk özelliği, edebi ya da teorik değil, siyasal bir çalışmanın ürünü olmalarıdır: (günü gününe: siyasal ihtiyaç bunları yenilemeyi gerektirdiği ölçüde) sunumları da buna bağlıdır. Lenin Tolstoy zerine düşünme sürecine, anlamı yine siyasi fakat daha az dolaylı olan *Materyalizm ve Ampiriyokritisizm*'e vereceği şekli (yani *kitap* şeklini) vermeyi semedi. *Lev Tolstoy, Rus Edebiyatının Aynası* dizisi Lenin'in 1908-1911'deki faaliyetine denk düşer; bu faaliyeti kesin olarak *takip eder*; zaten Lenin'in diğer çalışmalarında sürdürdüğü siyasal düşünüş

tarzına doğrudan bağlı olmasaydı yazılmış olmazdı. (Leninist estetik zamanı olan) bu dönem 1905 devrimini izleyen ve Lenin'in Sosyal-Demokrat partinin faaliyetini 1905 yılının yarattığı yeni koşullara uyarlamaya uğraştığı dönemdir. Dolayısıyla, acil teorik görev 1905 yılını *nitelemek*, niçin yeni bir dönemin başlangıcı olduğunu bilmektir.

1905 yılı partinin tarihinde bir dönemeçtir: Genel olarak tarif etmenin mümkün ve zorunlu olduğu bir başka dönemin tamamlayıcısıdır. 1905-1910 yılları, 1905 “Köylü” devrimiyle tamamlanan burjuva demokrat dönem (1861-1905) üzerine bu teorik geri dönüşe adanmıştır: Bu geri dönüş bir dolambaç değildir, dönemin siyasi görevidir; bu görev yerine getirilmeden, başlayan döneme uygun yeni hedefler saptamak imkânsızdır. Sözkonusu edilen şey, köylü devriminin yenilgisinin olumlu bir anlamı olduğunu (yeni bir şey ortaya çıkardığını) göstermektir: Tolstoy da bu kanıtlama hareketine dahil edilir. Lenin Tolstoy’un eserinin tarih-ötesi (sonuçta, ideolojik) bir anlamı olmadığını, fakat tam da Tolstoy’cu eseri ve ideolojiyi *üreten* 1861-1905 dönemine gönderme yapılırsa anlam bulduğunu göstermek ister. Bu anlamda Tolstoy “Rus devriminin aynası” (elbette 1905 köylü devrimidir söz konusu olan) olarak adlandırılmayı hak eder. Keza, Tolstoy’cu eleştiriyi üreten 1908-1911 yılları olmuştur: Lenin’in Marksist estetiğe katkısı bilimsel sosyalizmin oluşumuna bağlıdır. Edebiyat makaleleri açıkça bu hazırlığa hizmet niteliğindedir. Dolayısıyla, Lenin, gayet belirgin koşullarda, edebiyat eleştirisine genel teorik faaliyet içinde yerini vererek bu eleştirinin yeni bir işlevini keşfetti. Tolstoy üzerine, romanlar üzerine yazmak, ne bir oyalanmadır ne de bir saptırma: Sadece büyük bir insana *saygı göstermek* değil, edebiyat üretimine gerçek rolünü, tam da bu rolü yerine getirebileceği dönemde iade etmektir. Estetik teori ile siyasal teori sıkı sıkıya birbirine bağlıdır ve Lenin’in Tolstoy üzerine düşüncesinin *pratik* uzantıları vardı:

Vladimir İlyiç’in Lev Tolstoy’un bütün eserini özenle incelememiz gerektiğini ve eksiksiz akademik baskının yanında, onun

öykülerini, makalelerini, alıntılarını, broşürler ve tek tek küçük kitaplar halinde çok sayıda basmamız ve yüz binlerce nüsha halinde her yerde, köylüler arasında olduğu kadar işçiler arasında da dağıtmamız gerektiğini söylediğini defalarca işittim (Lenin'den aktaran Bontch-Brouévitch, *Sur la littérature et l'art* [Sanat ve Edebiyat Üzerine], Editions Sociales, s. 211).

Lenin'in düşüncesinde giderek baskın çıkan fikre gönderme yaparsak, bu proje bütün anlamını bir kültür siyasetinden (idaresinden değil) alır. Dolayısıyla Lenin bize angaje bir eleştiri olabilecek şeyin kendi tarzındaki eksiksiz imgesini ve ilk imgesini verir. Keza, eleştiri aynası diye adlandırılmayı da hak eder.

* * *

Böylece, Lenin'in eleştiri yöntemini niteleyen genel eğilim, edebiyat eserinin ancak tarihle ilişkisi sayesinde anlam edindiği yönündedir; yani belirli bir tarihsel dönemde ortaya çıktığı ve bu dönemden ayrılamayacağıdır. Edebiyat eseri ayırt edici özelliklerini bu dönemden çekip alır, ama aynı zamanda bu dönemi nitelemeyi de sağlar (bkz. *Sur la littérature et l'art*, s. 78, popülist yazar Engelhardt'la ilgili dipnot: Ekonominin bilimsel bir incelenişi edebiyat eserlerinin tanıklığına dayanabilir). Demek ki eser ile tarih arasında başlangıçta karşılıklı gibi gözüken zorunlu bir ilişki vardır.

Böylece, eseri tarihle ilişkisiyle yorumlamak çok belirgin bir anlam edinir: Eserin denk düştüğü tarihsel dönemi ortaya çıkarmak, yani sınırlamak, biri edebi diğeri tarihsel iki birimi, iki tutarlılık biçimini gözler önüne sermek gerekir. Bu dönem yazarın yaşamıyla, en azından yazarlık yaptığı dönemle örtüşüyor diyerek sorunun çözüldüğünü sanmamalı. Durum böyle olsa bile, bu dönemi inşa etmek, yani örtüşen kimi eğilimlerle belirlenen tarihsel bir bütün oluşturduğunu göstermek gerekir. Bir edebiyat eserinde söylenen şey ille de yazarının dönemine denk düşmeyebilir: Bir eserin tarihsel gerçeklikle ilişkisi ne kendiliğindenliğe ne de eşzamanlılığa indirgenir; bazı yazarlar kendi dönemlerinin ikincil eğilimlerine ya da geride kalmış dönemle-

rin kalıntılarına bağlı kalırlar; her şey olup bittikten sonra konuştuğu için bile olsa, bir yazarın tarihsel hareket karşısında her zaman geciktiği söylenebilir: Kendine (maddi bakımdan) yakın şeylerle ne kadar ilgilenirse, yazmakta o kadar zorlanır. *Bir yazar hangi döneme bağlıdır* sorusu basit bir soru değildir. Cevap kendiliğinden ortaya çıkmaz. Bu, yöntemsel olarak, bilimsel eleştirinin birinci sorusudur.

Gerçekten de, Lenin'in makalelerinin büyük bölümü bu sorunun açılımına ayrılmıştır. Tolstoycu dönem 1861 reformundan 1905 devrimine kadar uzanır:

Özellikle 1861'den 1904'e uzanan döneme mensup olan Tolstoy, eserlerinde birinci Rus devriminin *kendine özgü tarihsel özelliklerini* (sanatçı, düşünür ve vaiz olarak) olağanüstü bir canlılıkla somutlaştırdı (s. 127).

Tolstoy'un mensup olduğu ve ustalıkla sanat eserlerine olduğu kadar doktrinine de kayda değer bir canlılıkla yansımış olan dönem 1861'den 1905'e uzanır (s. 143).

Özellikle saptamasına dikkat etmek gerekir; Tolstoy'un "kendi" dönemiyle ilişkisinin dolaysız olmadığını belirtmektedir: bunun titizlikle belirlenmesi gerekir. Gerçekten de, Rus tarihinin önemli bir dönemine denk düşen bu evre karmaşık niteliklere sahiptir. Kendine özgü nitelikleri, bu tarihin birçok düzeyde –aslında dört farklı düzeyde– tanımlanmasını sağlayan çeşitli etkilerin bileşiminin sonucudur.

1861 reformu hukuken feodal dönemin sonunu belirtse de, sonraki dönem feodal ekonominin temel özelliklerini korur. Toprak aristokrasisinin kırsal kesimde daima başat bir rolü vardır; bu rol reform tarafından bizzat güçlendirilmiş, en azından uzatılmıştır. Yapısı değişmemiş olan devlet yönetimini de elinde tutar. Serfliğin kalıntıları, feodal devletin başatlığı: 1861 sonrası Rusya "toprak sahipleri Rusya'sı" olarak kalır (s. 127).

Bununla birlikte, ekonomik ve siyasi bir yapının bu kalıcılığı tamamen görünüştedir: Geçici bir gerçekliği, tamamen çözülmekte olan bir güncel durumu tanımlar. 1861-1905 döne-

mi de eski patriarkal Rusya'nın "        " olarak tarif edilebilir: Bu durumda, önceki düzenin altüst olu  una ve yeni bir düzenin in  sasına vurgu yapılır (bkz. s. 144). Hiç durmadan hatırlatılan karakteristik olgu şeklindeki kırdan   ehre g   le tezahür eden bütün bir ekonomik, toplumsal, siyasal sistemin         , kapitalizmin *hızlanmış* gelişimine denk düşer. Burjuva Rusya, bu devrim aracılığıyla inşa edilmektedir.

Fakat siyaset alanında egemen unsur köylü protestolarıdır; bu hem feodal kalıntılara¹ hem de "gelişen kapitalizm"e yönelik bir isyandır. Neye karşı çıktığını, hangi araçlara sahip olabileceğini bilmediğinden ister istemez uygunsuz olan bu isyan (s. 123), temel çıkarlarını garanti eden ve feodal Rusya'dan kalanları tasfiye etmeye yardımcı olan burjuvazi tarafından yöneltildiği ölçüde geçici başarılar elde edebilir. Bu isyan ideolojik araçlarını özellikle burjuvaziye ödünç verir: Popülist maceradır bu. Köylü Rusya ancak k  r bir uzlaşma temelinde ister istemez geçici bir ittifaka dahil olduğu ölçüde tarih sahnesinin önüne çıkar (s. 127-128). Buradan (itiraz ile feragat arasında sürekli salınan)   eli  kili bir ideoloji do  ar² ve bu ideolojinin vardığı nokta ıskalanmış 1905 devrimidir. Lenin bu devrimin tarihin bütün özelliklerini gerçekleştiği kırsal kesime taşıdığını söyler. Köylü kitleler ile kapitalist çıkarlar arasındaki bu gizli anlaşma, ancak geçici nitelikte bir birliğe sahip olan bütün bu dönemde bir *ara evre* rolü verecektir. Daha 1905 yılında Lenin *Parti   rg  t   ve Parti Edebiyatı*'nda şunu yazıyordu:

Devrim henüz tamamlanmadı. Çarlık, devrimi artık yenebilecek durumda olmasa da, devrim de   arlı  ı yenebilecek durumda değildir (s. 86).

Bu dönemin köylü *yapısını* niteleyebilecek olan *henüz*'den *artık*'a bu hareketle Lenin'in tanımının her u  ra  ında kar  ıla  ı-

1 "Toprak sahiplerinin iktidarının bütünüyle yenilenmesi ve feodal büyük toprak mülkiyetinin yıkılması i  in mücadele eden köylülerin eşitlikçi devrimci   zlemleri" (Herzen   zerine 1912 tarihli makale).

2 Bu, Rus tarihinin *demokratik* dönemidir: Köylü demokrasisi ile burjuva demokrasisi. Lenin'de sıklıkla görülen "burjuva-köylü devrimi" karmaşık adlandırması buradan kaynaklanır (s. 123 ve 127).

labilir: "... Reform sonrası ama devrim öncesi dönem" (s. 129). Dahası: "... mevcut yaşamın efendilerinden şimdiden nefret eden fakat bilinçli mücadeleye henüz varmamış bütün bu milyonlarca insan..." (s. 135). (Altını çizen Lenin'dir).

1905 devrimi, yani bir köylü devrimi halini alacak olan "büyük Rus devrimi" bu geçici ara dönem niteliğini koruyacaktır. Lenin bunu açıklarken, olumlu bir anlamı olduğunu göstermeyi başarır.

Bununla birlikte, bütün bu açıklamalar eksiktir, çünkü ancak bu dönemin sonunda ortaya çıkarak bir sonraki dönemde başat karakter edinecek dördüncü bir "terimi" bir yana bırakırlar: Proletaryadır sözkonusu olan. 1861-1905 Rusya'sında, kâh feodal Rusya'da kâh burjuva Rusya'da ve köylü Rusya'da olup bitenin anlam taşıması için, kapitalist gelişme tarafından kırılmanın çözülmesinin ürünü olan işçi sınıfının ve partisinin bu dönemde oluştuğunun bilinmesi gerekir:

1905 devrimi bunu bütünüyle doğruladı: Bir yandan, bağımsız güç olan proletarya sosyal-demokrat bir işçi partisini kurarak devrimci mücadelenin başına geçti... (s. 49: *A propos de Herzen*).

1862-1904 dönemi Rusya'da tam da şiddetli bir dönüşüm dönemi oldu: Eski koşullar herkesin gözü önünde sonsuza dek yıkılıyordu; bu dönüşüm için uğraşan toplumsal güçler ilk kez ancak 1905'te geniş ve ulusal ölçekte, çok çeşitli alanlarda açık bir kitlesel eylemle kendini gösterirken yeni düzen kuruluyordu (s. 146).

Feodal görünümlü Rusya burjuva bir Rusya olma yolundaydı. Köylü devrimi aslında bir işçi devrimi içinde tamamlanıyordu. 1905, işçi sınıfının yönetici rol edinebileceği dönemi belirler: Dolayısıyla, bu yıl tarihsel bir dönemin sonu olduğu kadar, aynı zamanda "Tolstoyculuğun" da tarihsel sonudur.

Dönemin bilimsel analizi bütün bu sonların dikkate alınmasını gerektirir. Dolayısıyla, ilk yapılması gereken şey, bunları tanımlamaktır: özellikle bunları birbirine karıştırmamak, bir sı-

nının çıkarını bir diğerkinki olarak görmemek gerekir. Böyle-
si bir tavır, açıklamayı bütünyle bozar ve siyasal eylemi mah-
kûm edilmiş bir yola sokar. Dört farklı sınıfın etkisine denk düş-
en bu dört son birbirinden ayrıdır; bütün güçlük, aynı düzlem-
de olmasa da, her birinin kendince eşit bir önem kazanmasın-
dan gelir. Bu dönemde, (iktidarı hâlâ elinde tutan) toprak aristok-
rasisinin, (ekonomide belirleyici yeri elde eden) burjuvazi-
nin, (toplumsal protesto hareketini yürüten) köylü kitlelerinin,
(örgütlenme yolunda olan) işçi sınıfının yönetici rolü elinde bu-
lundurduğu söylenebilir. Bu sonlardan hangisine vurgu yapıldı-
ğına bağlı olarak, dönem hakkında farklı bir açıklama getirir-
li: Bu farklılıklar özellikle Rus edebiyatının bize bıraktığı dö-
nem tanımlarında hissedilir. Biraz şematize ederek, Dostoyevs-
ki Rusya'sının esasen feodal kaldığı söylenebilir; Çehov Rusya'sı
burjuvazinin yükselişinin damgasını taşır; Tolstoy'un ki, göre-
ceğimiz gibi, köylü ruhunun, Gorki'ninki ise şehir proletaryası-
nın "kurumlaşmasının" damgasını taşır. Fakat gerçekten bilim-
sel bir analizin bütün bu veçheleri aynı anda dikkate alması ge-
rektiği aşikârdır; bunlar arasında (önemli olanı olmayandan ayı-
rarak) ilişki kurması gerekiyorsa da, seçim yapamaz.

Keza, feodal bir Rusya'dan, burjuva bir Rusya'dan, bir köylü
Rusya'sından ve bir proleter Rusya'dan söz etmek bir dil hile-
sinden başka bir şey değildir. Dönemi nitelemek, onun birliği-
ni oluşturan şeyi göstermek, bu terimlerin birbirinden ayrılmaz
olduğunu, biri olmadan diğerkinin olamayacağını göstermektir:
Aslolan, bunların ilişkileri, bileşimleridir. Kısmi yapıları orta-
ya çıkarmakla yetinemeyiz; bunların bütünlüklü bir yapı için-
de nasıl düzenlendiklerini de göstermek gerekir.

Köylü kitlelerle toprak aristokrasisi arasında, keza işçi sınıfı
ile kapitalist burjuvazi arasında açık çatışma vardır. Bu iki çatış-
ma paradoksal olarak çelişkilidir, çünkü bu çatışmalar tek
başına cereyan edemez, tersine, ara terimlere dayanmak zo-
rundadırlar. Köylülük kendi mücadele araçlarını burjuvaziye
ödünç vermek zorundadır ve proletaryanın mücadelesi ancak
köylü kitleleriyle birleşmeyi başarırsa sonuca varabilir. Köylü
kitleler, tarihsel konumları gereği, farkında olmadan *ikili bir*

rol oynamaya yönelirler: siyasal taleplerin burjuva biçimlerini benimseyerek nesnel olarak burjuvazinin yanında yer alırlar:

Bu kitle –özellikle köylülük– devrim sırasında eski düzene duyduğu nefretin ne kadar büyük olduğunu, mevcut rejimin bütün ağırlığını ne kadar güçlü bir şekilde hissettiğini, bundan kurtulma ve daha iyi bir yaşam bulma yönündeki karşı konulmaz arzusunun ne ölçüde geniş olduğunu gösterdi (s. 135, 1910).

1905 devrimi bunu tümüyle doğruladı: ... diğer yandan, ‘toprak üzerinde özel mülkiyet hakkının kaldırılması’ da dahil olmak üzere, büyük toprak mülkiyetinin her biçiminin yok olması için mücadele eden devrimci köylüler (‘trudovikler’ ve “Köylü Birliği”) tam da patronlarla, küçük işverenlerle mücadele etti (s. 49, Herzen üzerine makale, 1912).

Dolayısıyla, köylü kitleleri sadece çelişik bir ruh hali içinde değil, çelişik bir *durumda* da bulunmaktadır: Çatışma açık bir biçim aldığı anda burjuvazinin yanında yer aldılarsa da, mülkiyete karşı mücadeleleri, aynı zamanda, ister istemez kapitalizme karşı bir mücadeledir. Dönemi niteleyen şey, demek ki, gerçek *çatışmalardan* ziyade, gizil bir çelişkiye (ekonomik, siyasi ve ideolojik çelişki) dayanan temel bir gizli *anlaşmadır*. Demek ki dönemin topyekûn yapısı bu temel ama doğrudan belirgin olmayan (ve tek çelişki ya da çelişkinin genel biçimi de olmayan) çelişki etrafında eklemlenebilir.

Fakat bu dönemin sonunda vardığı 1905 devrimi bu yapının geçici niteliğini ve feodalizme karşı mücadele ile kapitalizme karşı mücadelenin ancak yeni bir anlayış içinde ve henüz görülmemiş örgüt biçimleriyle (sadece o andan itibaren mücadeleyi sürdürebileceğini gösteren sosyal-demokrat parti) birlikte yürütülürse sonuçlanabileceğini göstermektedir. Bu durumda, işçi sınıfı köylü kitlelerini de kendisiyle birlikte aynı cepheye sürüklediğinden, feodal devlete karşı siyasal mücadele ve kapitalist topluma karşı ekonomik mücadele birlikte sürdürülebilir.

Tolstoyculuğun incelenmesi ancak (elbette sadece ana hatlarıyla verilen) bu analiz temelinde mümkündür. Tolstoy'un eserini incelemek, bu şekilde belirlenen tarihsel yapıyla ne tür bağlar kurduğunu göstermektir.

Tolstoy'un eserinin böyle bir analiz içemediği açıktır: Kendi dönemi hakkında bize öğretmeye çalıştığı şey ile bu eserin analizinin bu dönem üzerine bize öğrettiği şey birbirine karıştırılamaz. Tolstoy'un tarihle ilişkisi bize baştan itibaren aşıkâr gelebilir; fakat bu ilişki (sahte bir kendiliğindenlik terimleri içinde olması hariç) kendiliğinden değildir. Bir şekilde gizli kalır. Ama bu, örneğin Tolstoy'un kendi döneminden hiçbir şey anlamadığı anlamına gelmez: Bu döneme dair bize elbette bir fikir verir, ki bu da *a priori* yanlış değildir, ama bu kısmi bir fikir olmalıdır. Lenin şunu söyleyecektir: Tolstoy tarih konusunda bize belli bir "*bakış açısı*" verir (bkz. özellikle s. 135).

Bu bize yazarın *durumuna* dair bir ilk yaklaşım sunar. Yazar kendi döneminin hareketine elbette *bağımlıdır*, fakat bize bu döneme dair eksiksiz bir bakış sunamayacak şekilde *bağımlıdır*. Eksiksiz bir bakış veremez: Bunu yapıyor olsaydı yazar olamazdı, fakat kendini bilgiyle ve tarihle yeni bir ilişkiyle tanımlardı. Yazar, bir dönemin eksiksiz yapısını ortaya çıkarmak için var değildir: Bize bu dönemin bir imgesini, ayrıcalıklı bir yaklaşımı vermelidir, bu yaklaşımın yerine bir başkasının geçme hakkı yoktur. Yazar bu ayrıcalığı toplum içindeki yerinden alır; yazar toplumda iki biçimde, birey ve yazar olarak var olur. Yazarın rolü, deyim yerindeyse, tarihsel yapıyı anlatarak "yaşatmak"tır. Bir bakış açısı siyaseten yanlış olsa da belli bir edebi değeri korur: Devrimden sonra, neşeli bir makalede ("Un livre de talent", 1921; s. 183 ve devamı) Lenin, ironi yapmadan, gerici iyi yazarlar da olabileceğini gösterecektir. Tolstoy Gorki'den daha iyi bir yazar olsa da (ya da tersi), bu durum tamamen "edebi" gerekçelere bağlı olmalıdır (çok güç olan bu nokta daha ilerde incelenecektir), yoksa edebiyatın tarihle ilişkisine değil: Tek söylenebilecek olan şey, Gorki'nin eserinin

daha ziyade 1905'i takip eden döneme denk düşmesidir ve dolayısıyla, bu dönemin okurlarına Tolstoy'un eserinden daha "uygun düşer." Bir yazar eğer kendi dönemi³ üzerine belli bir bilgi getiriyorsa bizi ilgilendirebilir (örneğin Lenin popülist yazarların meziyetinin kırlardaki yaşam üzerine bize çok şey öğretmeleri olduğunu söyler), fakat bu bilgi ille de okurun bilgiyle aynı değildir. Yazarın bulunduğu konum ona bir miktar hak verir: özellikle hata yapma hakkı.

Şimdi bu konumu belirlemek gerekir: Daha önce ortaya çıkarılan topyekûn tarihsel yapı, ancak Tolstoy'un kendine özgü bakış açısını açıklamamızı da sağladığı ölçüde Tolstoy'un eserini gerçekten belirler. Tolstoy'un birey olarak bakış açısı toplumsal kökeniyle belirlenmiştir: Kont Tolstoy toprak aristokrasisini, deyim yerindeyse, kendiliğinden temsil eder. Fakat yazar olarak, yani bir eserin ve bir doktrinin üreticisi olarak (bu iki veçhenin birbirinden ayrılması gerektiğini göreceğiz), toplum şeması içinde belli bir hareketlilik edinir: Yerinden edilmiş kişi statüsüne kavuşur. Tolstoy, eserinde, "doğallığında" onun olmayan⁴ bir ideolojiye –köylü kitlelerinin ideolojisi– dayanarak, zamanının tarihiyle (kendisi açısından) görülmemiş bir ilişki başlatır. Reform sonrası Rus toplumuna dair fikirleri mülk sahibi bir kontun fikirleri değildir: Tolstoy bir doktrin edinmiştir: "Tolstoyculuk." Bu doktrin öz itibarıyla toplumun bir başka sınıfına aittir. Gorki'ye göre Lenin şöyle diyordu: "Bu konttan önce edebiyatta sahici bir mujik yoktu" (s. 212).

Böylece, mujik ruhlu bu kont (şunu anlamalıyız: bir mujiğin düşünce tarzı, ki Lenin bunu hâlâ bir "köylü Asyacılığı" olarak adlandırır), içinde barınan fikirlerin *değiş-tokuşu*yla, dönemin bariz çatışmasının merkezinde yer alır.

Toplumun yapısıyla bu özel –ama kesinlikle bireysel olmayan– ilişkiyle doktrin daha ziyade çelişik, tamamlanmamış niteliğini edinir. Tolstoy, döneminin karakteristiklerini iyi kavrar, fakat belli bir dolayımlla, kendi bakış açısının içerdiği bü-

3 Fakat bu dönem mekanik bir zamandaşlıkla belirlenmiş değildir.

4 "Doğduğu ortam ve eğitimiyle Tolstoy Rus yüksek toprak soyluluğuna mensuptur; bu çevrenin bütün yaygın görüşlerinden kopmuştur..." (s. 133).

tün yetersizliklerle birlikte bunu yapar: Kendi döneminin bir altüst oluş içinde olduğunu görür, fakat bu kargaşaya öncülük eden düzeni ortaya çıkartamaz. (Kontun da mujiğin de varlığının verilerini tamamen tartışma konusu eden) kapitalist gelişmenin sonuçlarına duyarlı olan Tolstoy, eserinde gizlice kendini gösterdiğinden fazlasıyla tehditkâr olan burjuvazinin iktidarını niteleyebilmekten yoksundur.⁵ Tolstoy, gizil çatışmanın ikinci terimi olan bir proletarya düzeninin kuruluşunu sezmekten de yoksundur. Tarih karşısında hazır bulunan Tolstoy, özellikle namevcudiyetleriyle mevcuttur: Güçlerin maddi gelişimi onun için tamamen karanlıktır. “Bakış açısı” da, olumlu olarak gösterdiğinden ziyade gizlediğiyle belirlenmiştir. Bu sınırlamalar dönemi olduğu kadar temel yapıyı da niteler: Güç ilişkilerini bilmek, özel güçlerin bu ilişkiye nasıl dahil oldukları da bilinmezse hiçbir işe yaramaz; bütün bu “bağlanmalar” ilişkinin tanımlanmasına katkıda bulunur. Bakış açılarının parçalanması, dönemin genel şemasında bir dizi kısmi ilişkiyi belirlerken, özel ideolojileri doğurur: İçerikleri bakımından kesinlikle farklı, ama aynı zamanda biçimleri bakımından gerici ideolojilerdir bunlar (proletarya ideolojisi ancak sosyal-demokrat partinin eylemi çerçevesinde bilimsel olarak örgütlendiği andan itibaren bir başka nitelik edinecektir). Kısacası, tarihsel bir dönem kendiliğinden bir ideoloji üretmez, fakat güçlerin topyekûn ilişkisinde belirlenen bir dizi ideoloji üretir; dolayısıyla, her ideoloji temsil ettiği sınıf üzerinde uygulanan bas-kılar bütünüyle tanımlanır.

Tolstoy, “dünya görüşünde bütünsel bir yön değiştirmeyele” edebiyata “patriarkal naif köylü bakış açısı”nı dahil eder (s. 133). Böylece, Tolstoy bir eser üretmiştir ve bu eser öz olarak ona aittir: Bu eseri incelemek için başka hiçbirbiyle karıştırmama-

5 Tolstoy’un eserinin yazarın ölümünden sonraki kaderi bu *kusurla* (eksiklik anlamında) belirlenecektir: Burjuvazinin, gelişiminin bir başka evresinde, proletaryayla çatışmasının tüm diğerlerini sileceği dönemde, Tolstoy’un eserini proleter devrimine karşı bir silah haline getirmek için kendi eline geçirmesini hiçbir şey engellemeyecektir. Lenin bu silahı onun elinden almak ve Tolstoy’un eserini gerçek kitlesine iade etmek için makalelerini yazar. Bu konuda özellikle bkz. beşinci makale: “Küçük Rezervin Kahramanları” (Aralık 1910).

mak gerekir; fakat bu eser temelde *başka eserlere* ait bir doktrine dayanır. Tolstoy'un eseri tarihsel olarak bunlar aracılığıyla tanımlanır:

... Tolstoy'un doktrinini bireysel olgu olarak değil, bir özgünlük hevesi ya da arzusu olarak değil, belli bir zaman diliminde milyonlarca ve milyonlarca insanın fiilen içinde bulunduğu varlık koşullarının ideolojisi olarak doğurmuş olması gereken bu dönem... (s. 146).

Tolstoy'un kendi döneminin tarihiyle ilişkisi onun bireysel durumuyla doğrudan belirlenmiş değildir: İlişkinin üzerinde inşa edilebileceği ortak terim olan özel bir ideolojinin dolambacından, dolayımından geçer. Tolstoy'un eseri ile "yansıttığı" (bu terimi geçici olarak koruyabiliriz) tarihsel süreç arasında köylü kitlelerin ideolojisi vardır. Dolayısıyla, "Tolstoyculuğu" özgün bir doktrin olarak yorumlamak ciddi bir hata olur (1910 yılında burjuva eleştirmenler bunu yapacaktır). Yazar ancak görünüşte eserinin içerdiği ideolojinin yaratıcısıdır; aslında bu ideoloji ondan bağımsız oluşmuştur. Bu ideoloji onun kitaplarında *bulunur*, tıpkı onun da bu ideolojiyi hayatta *bulması* gibi. Dolayısıyla, Tolstoy'un eserinin özgünlüğü, var olmak için ona ihtiyaç duymayan bu ideolojinin içinde değil, başka yerde aranmalıdır: Yazarlar ideoloji imal etmek için var değildir.

Dolayısıyla, edebiyat eseri ikili bir ilişki içinde incelenmelidir: Tarihle ilişki ve bu tarihin bir ideolojisiyle ilişki. Eser bu terimlerden herhangi birine indirgenemez. Gerçekten de, döneminin çelişkileri ve çelişkilerle kısmi ilişkisinin (kendi bakış açısı) içerdiği kusurlar Tolstoy'un eserinde bulunabilir. Tolstoy'un eseri bu eserin doğduğu koşulları –koşullardan bazılarını– yansıtır şeklindeki Lenin'in sözü bu anlamdadır. Bu yüzden Lenin Tolstoy'u "Rus devriminin aynası" diye adlandırabilmiştir.

* * *

Bununla birlikte, bu niteleme analizin sadece başlangıcıdır. Tolstoy'un eseri, gördüğümüz gibi, içerdiği ideolojiye *indirge-*

nemez; eserin içinde başka şey olmalıdır.⁶ Demek ki, doktrinin yanında bir başka terimi daha ortaya çıkarmak gerekir; bu terim olmadan eser bir ilişki olarak var olamaz: Bu iki terimi karıştırmak tam da burjuva eleştirinin körleştirici yöntemidir. İdeoloji, karşısına kesinlikle edebi araçlar çıkarıldığı için kitapta yer bulur: Dolayısıyla, *şekillendirme* sorununu ortaya koymak gerekir, ki bu mekanik bir tercüme sorunu değildir (bununla birlikte, tercüme yapmak için öncelikle *iki* dil olması gerekir: yoksa bunlar birbirleri üzerine uygulanabilir). İdeolojiyle (örneğin) roman yazmak, bir romanın ne olduğuna dair belli bir fikir gerektirir ki bu fikir ideolojik olmayan normlarla tanımlanmıştır (burjuva eleştirisi özellikle ve esasen saf edebiyatı, sanat için sanat fikrini öne çıkardığında esasen ideolojik normlar kullanır ve “angaje” edebiyatla meşgul olduğunda, bu, ideolojiye benzer bir indirgeme gerçekleştirmek içindir). Görmüş olduğumuz gibi, eğer bir ideolojinin herhangi bir yanı hep eksikse, belki de edebi biçimler, kendi tarzlarında, *bu ideolojiyi tamamlayacak* bir şeye sahip olurlar. Edebiyat eseri ideolojik içeriğinden ancak yapay olarak ayrılabilir: Lenin’in savının ilk noktası budur; fakat bu yine de bu ideolojiden ayrılmasını gerektirir. Lenin Gleb Uspenski hakkında söyledikleriyle bize bu ayrıma dair fikir verir: “Köylülüğü (yani köylü sorunlarını ve köylü ruhunu) kusursuz tanımasıyla ve nesnelerin özüne kadar nüfuz eden büyük sanatçı yeteneğiyle” (s. 77). Şimdi açığa kavuşturulması gereken şey bu “büyük sanatçı yeteneği” fikridir.

Fakat, zorunluluğu bu şekilde dayatılmış olan ayırım muğlak kalır. Eser kendi ideolojik içeriğini sadece ideolojik bir bakış açısından yola çıkarak değil, özgül bir biçimin işleyişiyle de elinde bulundurur: Yazarın “yeteneği” olan ve “iyi” yazarları daha az “iyi” olanlardan ve kötülerden ayırmayı sağlayan bu biçim, tarihsel süreci ve ideolojik gerekçeleri belli bir “algılama”

6 Böyle bir indirgeme ancak özel *koşullarda* meşrudur. Lenin’in vurguladığı gibi, Herzen haklı olarak şunu söyler: “Siyasal özgürlükten yoksun bir halkın öfkesini ve bilincinin çılgınlıklarını iştirebileceği tek kürsü edebiyattır” (*Œuvres complètes*, VI, s. 350).

Bu durumda, edebiyat ideolojik ifadenin yerini tutar: Fakat tamamen doğru böyle bir kullanım edebiyatın tanımı sorununu çözümsüz bırakır.

tarzından oluşur. Şöyle denecektir: Büyük yazar bize gerçekliğe dair keskin bir “algı” sunan kişidir. Fakat bu “algı” kavramı birçok soruna yol açar: Bunu elbette teorik bilgi sorunuyla karıştırmamalıyız; yazarın gerçekliğe dair bildiği şey Marksist partinin bu gerçekliğe dair vereceği bilimsel açıklamayla karıştırılmaz, çünkü yazar kendine özgü araçlar kullanır. Yazarın bilgisinin, kendi kapsamını ve nedenlerini bilmeyen zımni bir bilgi olduğu söylenebilir. Fakat bu bilginin kendi izlerinden yola çıkarak yeniden oluşturulamayacağı doğruysa eğer, bu durumda bir bilgi sözkonusu olamaz. Edebiyatın tartıştığı ideolojiden ayrı tanımlanması gerektiği doğruysa, bunun (bir ideoloji aracılığıyla kavranıp aktarılmış) ideolojik bir bilgi olduğu da söylenemez. Edebi “algı” bir bilginin *benzeri* olarak, belli bir bilme biçimi olarak tanımlanabilse bile, bu bilginin neye yönelik olduğunu, gerçekliğin ideolojik kavranışına mı yoksa bizzat gerçekliğin kendisine mi yönelik olduğunu söyleyebilmek gerekir. Birinci durumda edebiyatın sadece bilgilendirici bir işlevi olabilir (ideolojik malzemeleri aktarır); ikinci durumda ise maddi verilerin toplandığı bir hazne olur. Örneğin (“kırsal yaşam resmi”) popülist Engelhardt’ın eserinin nasıl kullanılabileceğini araştıran Lenin, bu eserde (nesneleri görmeye, yorumlamaya dair belli bir biçim olan) doktrin ile (mantıklı bir gözlemle yeniden-üretilmiş gerçeklik unsurları olan) veriler arasında ayrımın titizlikle yapılması gerektiğini ve doktrin verilere uygun olmadığından eserin yapısının çelişik olduğunu söyler (s. 78). Edebiyat olarak edebiyatın işlevi, ideolojiden ödünç aldığı şeyler eserden çıkartılırsa geriye kalan eserin işlevi, doktrinden ayrı gerçek bir bilginin unsurlarını oluşturma ayrıcalığına sahip gözlemler üretmek mi olur?

Kırsal kesim üzerine yargılara Engelhardt’ın getirdiği veri ve gözlemleri temel almak... bu sadece ilginç ve eğitici olmakla kalmaz, bir ekonomi araştırmacısı için meşru bir yöntem de oluşturur. Bilginler, soruşturma malzemesine, genellikle yanlış ve pek az yeterli olan, tutarlı bir anlayış oluşturamayan, kanaatlerini hiçbir sağlam şeye dayandıramayan çok sayıda mülk

sahibinin cevaplarına ve tanıklıklarına güveniyorlarsa, kayda değer bir gözlemci ruha, mutlak samimiyete sahip bir adamın, sözünü ettiği şeyi kusursuzca incelemiş bir adamın on bir yıl boyunca derlediği gözlemlere neden güvenilmesin? (dipnot, s. 78).

Edebiyat metinlerinin bilimsel amaçlarla kullanımını temellendiren böyle bir sav ileri süren Lenin yazarın içinde bulunabilecek bilimsel gözlemciyi yazarın yerine koyar. Bu durumda kitap ancak şeffaf olarak var olur ve kitabın ortaya koyduğu şeyin tamamen edebi araçları, “kayda değer bir sağduyu”, “gerçekliği nitelemenin basit ve doğrudan bir tarzı” ve –daha ilerde söylediği gibi– “eseri acımasızca çıplak bırakma”dır (s. 78-79). “Yetenekli” yazar, “acımasız gözlemci”dir: Bu kavramda durmamız gerekir; bir gözlemin doğru olması için acımasız olması gerekmez: Böyle bir doğrudan gözlemin, dönüştürülmeden, nasıl olup da teorik bir bilgi konusu olabileceğini görmekte güçlük çekeriz; böyle bir gözlemin kitapta nasıl verilebileceğini de doğru dürüst göremeyiz.

Kitap bilimsel bir bilgi için doğrudan kullanılabilir unsurlar sunuyorsa, doğrudan doğruya gerçeğe denk düşen kendiliğinden bazı verileri bu kitabın içinde bulabileceğimiz içindir. Böylece 1908 tarihinde Gorki’ye mektubun ortaya koyduğu sorun kolayca çözümlenmiş olur: Bir edebiyat eseri yanlış bir doktrinden yola çıkarak nasıl “doğru” olabilir? Çünkü doktrinin sansürü, boğuştuğu bazı gerçek anıların geçmesine izin verir. Böylece, gerici bir gerçekçiliğin var olabileceği anlaşılır (bkz. s. 183 ve devamı, Avertçenko hakkında): Yok etmek istedikleri gerçeklik ideolojik düşleri ziyaret eder. Fakat gerçekliğin mekanik bir şekilde yeniden-üretimi fikri muğlak kalır: Lenin’in başka yerde oluşturduğu bütün bilgi teorisi bunu tartışır. Kitapta gerçeğin hayaletimsi mevcudiyeti fikri (gerçeğin musallat olduğu kitap) bir yanılsamanın fantastik niteliğine sahiptir.

Kitap tarihsel gerçekliğe doğrudan erişemez: Bu gerçeklikle kitabın arasına bir dizi siper ve aracı girer. İdeolojinin (bir ideoloji) beraberinde ilk dolayımı getirdiğini gördük; ideolo-

ji ile kitap arasında yeni bir ilişki kurulduğunu gördük: Bu ilişkinin gerçeklik unsurlarının mevcudiyeti üzerinde temellendiğini söylemek saçma ve tamamen totolojik olur. Kitap gerçeğin doğrudan bir yansıması değildir ve dolayısıyla anlamlandırmada kendiliğindenlik yoktur (bu nokta üzerinde ilerde uzun uza-dıya durulacaktır); söz konusu durumda ikili bir diyalektik di-zi ortaya çıkar:

$$\begin{array}{ll} 1 - \text{tarihsel süreç} & \} (1) \\ 2 - \text{ideoloji} & \\ 3 - \text{ideoloji} & \} (2) \\ 4 - ? & \end{array}$$

Şu an için (kitapta özellikle edebi olan neyin var olduğu so-rusunu sorarak) dördüncü terimi tanımlamaya çalışıyoruz: Bu-nu ilkiyle karıştırmak sorunu çözmekte bir işe yaramaz.

Bu durum, edebi bir eserin analizinin tarihsel süreci tanım-lamaya yarayan bilimsel ve ideolojik kavramlarla yetinemeye-ceğini söylemektir. Bu analize, kitapta edebi olarak var olanı açıklamayı sağlayan yeni kavramlar gerekir. Lenin en fazla bu noktada yoksun ve özellikle kavram bakımından yoksul gözükür (fakat endişelenmeyelim, burjuva eleştiri ondan daha yok-suldur: tamamen ideolojik kavramlara sahiptir sadece). Yaza-rın tarihsel gerçekliğe ve ideolojiye yönelttiği bu acımasız ve özgül bakışı nitelemek istediğinde Lenin şunu der: Büyük ye-tenek sahibi bir sanatçıdır, karşılaştırılmaz bir ressamdır, bü-yük bir belirginlikle bunu ortaya koymayı bilmiştir...; örneğin John Reed'in kitabı hakkında, "Olağanüstü canlılıkta ve doğru bir tablo vermektedir..." der (s. 182). "Tolstoy büyük bir yazar olduğundan" bir başkasından daha iyi yapabilmiştir... Engels'in şunları yazdığı aynı noktadayız:

Sosyalist eğilimli bir roman gerçek ilişkilerin sadık bir resmi-ni yaparak ilişkilerin doğası üzerine konvansiyonel yanılsama-ları yok ettiğinde, burjuva dünyanın iyimserliğini sarstığında, mevcut düzenin kalıcılığından kuşku duymak zorunda bırak-

tığında, yazar çözümlere işaret etmese de, sözkonusu durumda açıkça taraf tutmasa da, misyonunu kusursuzca yerine getirir. (*Sur la littérature et l'art*, s. 314).

Yazar, somutlaştırır, ifade eder, tercüme eder, yansıtır, verir...: Mevcut sorunu oluşturan, hepsi de aynı ölçüde uygunsuz olan bütün bu terimlerdir. Bu sorunun öncekinden farklı olduğu kesin değildir.

Aynadaki görüntü

Bu eleştirel metinlerin analizini yeni bir bakış açısından bütünüyle yeniden ele almak gerekir: Şu an için Tolstoy'un eserinin kendince eksiksiz, yetersizliğinin sınırları içinde eksiksiz bir açıklaması var elimizde. Tolstoy'un eserinin içinde neyi arayacağımızı biliyoruz: Tolstoy'un tarihle ilişkisi; fakat böyle bir incelemenin nasıl sürdürülebileceğini, hatta pratikte neye uygulanabileceğini bilmiyoruz. Sanki sunulan yorumda, eser içeriği adına ortadan kaldırılmış gibidir: Tolstoy'un kitapları ve bunların doğası hariç, her şey açıklanmıştır. Tolstoy'un eserinde neyin olduğunu bilmek, bu eserin neden yapıldığını bilmekle aynı şey değildir.

Dolayısıyla, Lenin'in girişiminde, yazarın çalışmasını açıklamayı sağlayanın ne olduğunu ortaya koymak gerekir. Bu yeni tanım elverişlilik bakımından ilkinden elbette ayrıdır: Fakat aslında onunla karışmıştır. Tolstoy üzerine makaleler bazı önemli kavramları işin içine katar; bunlar, açıklandığında ve doğrulandığında, bilimsel bir eleştirinin temel kavramları olabilirler. Bütün sorun, Lenin'in bu kavramları kullanması, fakat bunları teorik bakımdan doğrulama sorununu ortaya koymamasıdır; onları büyük bir güvenle uygularken, bilimsel eleştiri kavramları için yapacağının (*Materyalizm ve Ampiriyokritisizm*) tersine, bir edebiyat teorisine bağlamaz. Bununla birlikte, siyaset teorisi alanında beliren (Lenin'in makaleleri, gördüğümüz gibi, esasen siyasidir) bu edebiyat eleştirisi kavramları siyasal kullanım alanları dışında incelenebilir. Uygulama tamamen verili koşul-

lar içinde olsa da, başka koşullara yayılabilir olması için, teorisinin dolayımından geçmesi gerekir. Şimdi bu dolayımı gerçekleştirmemiz gerekmektedir.

Bu makalelerin etkisinin esasen somutlaştığı eleştiri kavramları, *ayna*, *yansı* ve *ifade* kavramlarıdır. Lenin bize eser bir aynadır der ve onun edebiyat tanımı da budur. Bu önerme, gerçekçi bir edebiyatı belirtmek için ritüel alegori olarak kullanılan sokakta gezdirilen aynayı derhal hatırlatır. Fakat ayna adı, Lenin için, bir imgeye değil, bir kavrama gönderme yapar. Dolayısıyla, en azından bir tanımla çevrelenmiş olmalıdır. Gerçekten de, “şey”in kendisi için burada olmadığını söyleyen bir saptama hemen gelir: “Bir olguyu doğru biçimde yansıtmayan şey kesinlikle bu olgunun aynası diye adlandırılmaz.” (s. 121). Demek ki ayna ancak görünüşte aynadır; en azından, yansıtması sadece kendine özgüdür. Dolayısıyla, bir yansı hareketi içinde herhangi bir şeyin doğrudan doğruya yeniden-üreyebileceği herhangi bir yansıtan yüzey sözkonusu değildir. Lenin’in düşündüğü şey, basit bir deformasyon fikrinden ziyade, imgenin parçalanması fikridir. Ayna kırık bir ayna mı olacaktır?

Gerçekten de, aynanın yansıttığı nesneyle (tarihsel gerçeklik) ilişkisi kısımdır: Ayna bir tercihte bulunur, ayıklar; kendisine sunulan gerçekliğin bütününe yansıtmaz. Bu tercih tesadüfen meydana gelmez, karakteristiktir ve dolayısıyla, aynanın doğasını tanımamıza yardım eder. Böyle bir tercihin nedenlerini zaten biliyoruz: Döneminin tarihiyle kişisel ve ideolojik ilişkisi bakımından Tolstoy bu tarihe dair ancak eksik bir bakışa sahip olabilir. Tolstoy’un özellikle bu dönemi *devrimci evre* olarak kavrayamayacağını biliyoruz: Demek ki, devrimin aynası olarak adlandırılmayı hak etmesi, devrimi yansıtmasından değildir. Eğer eser bir aynaysa, bunun nedeni asla “yansıtılan” dönemle belirgin bir ilişki değildir. Tolstoy’un bu dönemi “anlamadığı açıktır” ve bundan “açıkça sapmıştır” (s. 121). Eserin aynasında görülecek olan şey, tam olarak Tolstoy’un, ideolojik temsilci olarak bizzat kendisinin gördüğü şey değildir. Dolayısıyla, aynadaki tarih görüntüsü bir yeniden-üretimin dar anlamında bir yansı olmayacaktır. Zaten böyle bir yeniden-üreti-

min imkânsızlığını biliyoruz. Dönemin Tolstoy'un eseri dolayısıyla bilinir olması Tolstoy'un bu dönemi gerçekten *bildiğini* kanıtlamaz. Demek ki, devrimin bazı işçilerinin kendi dönemleriyle ilişkisi nasılsa Tolstoy da aynayla (en azından bir benzerlik ilişkisi içinde) aynı ilişki içindedir: Devrime derhal katılmışlar ve etkin bir rol oynamışlardır, fakat devrimin ne kapsamını ne de nedenlerini bilirler (s. 122).

Bu durum öncelikle devrimin *karmaşık* bir olgu olmasıyla açıklanır: Devrim basit bir çatışma değildir, belirlenimlerinin çokluğuyla tanımlanan bir mücadeledir (bkz. önceki analiz); tarihsel süreç aynı anda birçok düzlemde cereyan eder ve birçok biçimde çözümlenir. Dolayısıyla, geri kalan her şeye doğrudan yabancı kalarak (ama bu yabancılık görüleceği gibi tamamen görünüştedir), devrimin sadece bir *yanına* katılmak mümkündür. “Büyük devrim”de bir köylü unsuru vardır; hatta en belirgin unsur budur. Tolstoy ve eseri bu unsur aracılığıyla tarihte yer alır: “Tolstoy devrimin temel yanlarından *en azından birkaçını* yansıtabilmiştir” (s. 121). Fakat tam anlamıyla tek bir unsur sözkonusudur; dolaysız ilişki ister istemez eksiktir; sadece içeriği bakımından değil, biçimiyle de eksiktir. Bu devrimde yeri olan herkes –kimin yeri olmadı ki?– durumun unsurlarından en azından biriyle dolaysız bir ilişki içine girmiştir; fakat bu ilişki ancak görünüşte dolaysızdı; aslında, ister istemez durumun bütünü tarafından belirlenmişti. *Durumun unsurları* kavramları, durumdan düşen pay, eğer bizi *mekanik* bir analize yöneltecekse aldatıcı olur. Kendini doğrudan doğruya sadık diye gösteren yansıma unsuru, karmaşık yapının içindeki yeriyle belirlenmiş olduğundan, aslında sadece kısa vadede değil uzun vadede de üzerindeki bütün etkilere bağlıdır. Bu durumda varlığının olumluluğu, dışardan oyulmuş gibi olmasından daha az önem taşır, çünkü bu yansımanın işin içine dahil olması onu dolaylı olarak teşvik etmiş bütün koşulların dolayımını gerektirir. Belki de eser, yansıyı kısmi bir yansı olarak kaydettiğinden, eksik bir gerçekliği yansıttığından bir aynadır, çünkü sadece kendi unsurları düzeyinde kavranır ve onun ayrıcalığı, yansıtabilmek için, her koşulun dolayımından fiilen geçmek zorunda

olmamasından kaynaklanır; o sadece bu durumun gerekliliğini gösterir ve bu gereklilik de eserde okunabilir. Böyle bir okumayı bilimsel eleştiri yapabilir. Aynanın bize bunu gösterebiliyor olması, ister istemez kör olan (ve sadece ortaya konmayı hak eden) imgeleri mekanik olarak yeniden-üretmek ya da bir bilme aygıtı rolünü yerine getirmek için (bilmenin, kendisine yeterli aygıtları vardır) var olmamasındandır: Ayna, yeri doldurulmaz bir *açığa çıkarıcıdır*. Bu durumda eleştirinin işlevi aynadaki imgeleri deşifre etmemize yardım etmektir.

Dolayısıyla, aynanın sırrı, aynada beliren yansının biçimindedir: Ayna, kanıtlamaların yokluğunda, körlükleri teşhir etmeden görünür kılacak şekilde tarihsel gerçekliği nasıl gösterir?

Bu durumda, ayna kavramı ancak (yansının kısmi niteliğini tanımlayan) analiz fikriyle tamamlanırsa yeni bir anlam edinir. Fakat bu analiz fikri başlı başına muğlaktır, çünkü gerçekliği bir montajın mekanik ürünü gibi temsil etme eğilimindedir. Gerçekten de ayna aracılığıyla gerçekliğin parçalanmış olarak belirdiğini söylemek yeterli değildir: Aynanın sunduğu görüntü de parçalıdır. Görüntü karmaşık haliyle gerçek katmanlaşmaları çağırıştırır. Tolstoy'un eseri homojen bir eser değildir: Yansı *görüntüsünün* bizde uyandırdığı sürekliliğe, saydamlığa, bölünmez niteliğe sahip değildir; tek parça halinde değildir. Eseri bu şekilde algılamak onu *idealleştirmek*, anlamayı reddetmek olur; liberal ve burjuva eleştirinin denediği şey budur (s. 147). Aynanın *basit* bir yansıtıcı yüzey olmadığı fikri yeniden karşımıza çıkar: Tolstoy'un eseri de çeşitli unsurlardan oluşur. Nasıl ki Freud'a göre düşün yorumlanabilmesi için öncelikle kurucu unsurlarına bölünebilir olması gerekiyorsa, Lenin de bize edebiyat eserinin ancak böyle incelenebileceğini, hayali bir bütünün bakış açısından değil, zorunlu ve gerçek bölünmesi içinde incelenebileceğini söyler.

Devrimci, tıpkı bir aynada olduğu gibi Tolstoy'un eserinde de kendini tanımak için, gerici eleştirinin ve liberal eleştirinin ihanetlerinden korunmalıdır. Tolstoy'un eserini bütünüyle benimsemek yerine –ki bu, edebiyat eserinin sadece bir bahane olarak hizmet ettiği siyasal ya da ideolojik bir inanç bil-

diriminden başka bir şey asla olamaz– bu eserdeki aynayı tanıyabilmelidir. Tolstoy’un eseri, bütüncül bir yansı olmadığı gibi, yine basit olan ama kendi özel figürü içinde eksiksiz, temel bir yansı da değildir. Tarihsel sürecin karmaşıklığının karşısına *kitabın karmaşıklığını* çıkarmayı bilmek gerekir.

Büyük Tolstoy figürü, metalin, bir bloğun içinde ya da alaşım-sız dökülmüş değildir. Bütün bu burjuva hayranlar “tek parça” olduğundan değil, özellikle böyle olmadığından onun anısını “ayağa kalkarak onurlandırdılar” (s. 141).

Gerçekten de, Tolstoy üzerine burjuva yargı bir kavrayışsızlığın ya da bir cehaletin sonucu değildir. Anamlı bir yanılgı sözkonusudur. Tolstoy’un eserinin burjuva okunuşu bu eserin ürünlerinden biridir; bu eserin dengesizliğini daha baştan değerlendirmemizi sağlayan bir ibaredir.

Demek ki ilk yapılması gereken şey Tolstoy’un eserindeki ikili mirası, reddedilmesi gereken ile sunulması gerekeni –bu ikisi arasında bir sentez ihtimali yoktur– titizlikle ayırt etmektir (bkz. s. 137): “Tolstoy’un aklını değil önyargılarını ifade eden, onda geleceğe değil geçmişe ait olan şey.” “Rus proletaryası bu mirası derleyip inceler” (s. 130-131). Bütün bunlar başlı başına açıklayıcıdır. Tolstoy’un hem burjuva hem de proleter bir miras bıraktığı 1910 yılında ortaya çıkar; zaten bildiğimiz şeyden yola çıkarsak, Tolstoy ne bir burjuva ne de bir proleter yazardır, o köylü bir yazardır. Eseri, olası kullanımlarının çokluğu dolayısıyla, *merkezsizleşmiş*, kendine özgü niteliklerden soyunmuş, kendi kendisiyle örtük bir ilişki sürdürür olarak belirir. Eserin içindeki bu bölünme, aynı zamanda, –kuşatılmış toprak parçasında olduğu gibi– onun içinde de ideolojinin varlığını belirler:

Sanatçı Tolstoy’un eserlerinde ve düşünür Tolstoy’un zihninde yansıyan şey, eski Rusya’nın bütün eski temellerinin hızlı, çetrefil ve şiddetli dönüşümüdür (s. 133).

İşçi sınıfı Lev Tolstoy’un sanat eserlerini inceleyerek düşmanlarını daha iyi tanımayı öğrenir; diğer yandan, bütün Rus hal-

kı da sonuna kadar özgürleşmesini engellemiş olan zayıflığının neden ibaret olduğunu Tolstoy'un doktrinde açık seçik görerek anlar (s. 135).

Tolstoy'un eserini, bir edebiyat eseri olduğundan, Tolstoy'a ait olmayan fakat bambaşka alanlarda doğmuş olan Tolstoycu ideolojiyle karıştırmamak gerektiğini zaten biliyoruz. Fakat bu ibare yeni bir anlam edinir: Eserin içinde, eserle ideolojik içeriği arasında sadece bir yakınlık ilişkisi değil, bir itiraz ilişkisi de kurulur. Böylece, aynı anda farklı kitlelere hitap ettiğinden (yeni bir örnek görmüş olduk: Edebiyat eseri işçi sınıfına aitken, doktrin bütün Rus halkı için bir kavrayış aracıdır, s. 135), daima aynı fikirle karşılaşırız: Edebiyat eseri, en derinde, disimetriktir. Birçok ayna vardır ve önerdikleri görüntüler birbirinin uzantısı değildir. Kitap, çoklu parıltısı içinde, birden çok ışık gönderir.

Bütün güçlük, bu çokluğu örneğin esere muğlak bir nitelik vererek yorumlamamaktadır. Derhal temel önemde bir örnek verelim; Lenin ilk makalesinde (1908) şöyle yazmaktadır:

Tolstoy'un görüşlerindeki çelişkileri de çağdaş işçi hareketinin ve çağdaş sosyalizmin bakış açısından değil (böyle bir yargı elbette zorunludur ama yine de yeterli olmaz), gelişen kapitalizme karşı, toprakları ellerinden alınmış kitlelerin yıkımına karşı itirazın, patriarkal Rus kırlarından geliyor olan itirazın bakış açısıyla değerlendirmek gerekir (s. 123).

İki yıl sonra, ikinci makalesinde şöyle yazar:

Keza, Tolstoy üzerine doğru bir yargıda bulunmak, ancak, siyasal rolüyle ve bu çelişkilerin ilk çözümü sırasındaki mücadelesiyle devrim döneminde halkın özgürlüğü için ve sömürülen kitlelerin özgürleşmesi için mücadelede liderlik istidadını kanıtlamış, demokrasi davasına yok edilemez bağlılığını ve (köylü demokrasisi de dahil) burjuva demokrasisinin darlığına ve tutarsızlığına karşı mücadele yeteneklerini kanıtlamış olan sınıfın bakış açısına yerleşerek mümkündür; bu yargı ancak sosyal-demokrat proletaryanın bakış açısıyla mümkündür (s. 129).

Tezat belirgindir, hatta ilk bakışta rahatsız edici bile gelebilir. Lenin aslında bize Tolstoy’a dair “iki doğru yargı”da bulunmayı önermektedir: Biri, Tolstoy’un gözünün tanımlandığı bakış açısına dayanırken, diğeri ise, eserin sözde içselliğini inkâr ederek, eseri temel bir çatışmayla sergiler. Sonuçta ancak kendi denklikleriyle, zorunlu ilişkileriyle birbirine zıt olan bu iki girişim arasında tercihte bulunmamızı sağlayacak hiçbir şey yoktur. Tolstoy, tam da eserin içinde belirgin –her türlü muğlaklık suçlamasından kurtulduğu için belirgin– bir değişiklik gerçekleştirme gücünden dolayı karşımıza bir yazar olarak çıkar. Tolstoy’un eserinde bakış açılarının kayması, “ya, ya da”, “nasıldır bilinmez” şeklinde değil, bakış açıları çatışmasının içinde tam anlamıyla yer alan *aynı anda ikisi* şeklindedir. İkili okuma fikriyle yeniden karşılaşıyoruz, fakat bu kez daha güçlü bir anlamdadır bu: çünkü iki *doğru* okuma sözkonusudur. Bu durumda, doğruluk belki de bunların buluşmasının sonucudur.

Bu nedenle, Tolstoy’un eserinin hakikati –ve bu eserde doğru bir şey, doğrunun bilinebileceği bir şey elbette olmalıdır– bir çatışmanın varlığında aranmalıdır: Daha kesin bir ifadeyle, Tolstoy’un eserinin içeriğinde çelişkiyle ilişkili bir şey olduğu söylenebilir. Gerçekten de, Lenin, Tolstoy’un eseri dönemin çelişkilerini yansıttığı için büyüktür der. Bu, çelişkinin unsurlarını terimi terimine yansıttığını, böylece bir çelişki imgesi yarattığını ya da yeniden-yarattığını söylemek midir? Buna olumlu cevap vermek, Tolstoy’un eserini eser olarak inkâr etmek, fazlasıyla doğrudan tatmin edici bir açıklama adına bu eseri gizlemek olur: Dönemin çelişkilerinin eserin dışında olduğu ve dışında kalmaları gerektiği –çünkü nitelik olarak farklı oldukları– açıktır. Eserin içinde çelişki varsa, bu, daha incelikli bir bağlam değişikliğinin yasalarına boyun eğen başka türde bir çelişki olmalıdır.

Eleştiri sorunu, Lenin’in ifade ettiği gibi, aynada ne görüyoruz sorusunda ifade bulur. Cevap şöyledir: Aynadaki nesnenin çelişkiyle bir ilişkisi vardır. Dolayısıyla, bir kez daha tekrarlayalım ki, ayna *şeyleri* yansıtmaz; bu durumda yansı ile nesnesi arasındaki ilişki terimi terimine mekanik bir şekilde oluşur-

du. Ayna imgesi aldatıcıdır: Aynanın bize tek kavratdığı şey çelişki ilişkileridir. Çelişik görüntüler aracılığıyla ayna, Lenin'in henüz "devrimimizin eksik ve zaafı" diye adlandırdığı dönemin tarihsel çelişkilerini temsil eder, anıştırır. Ayna mekanizması şöyle işler:

kitabın çelişkileri ←—— tarihsel eksikler
aynadaki yansı

Geriye bu terimleri tanımlamak, yani hangi çelişkilerin söz konusu olduğunu saptamak kalır. Tarihsel bir dönemin gerçek çelişkilerini belirlemek, burada ilgilenmemiz gerekmeyen başka sorunlar ortaya koyar. Fakat, Tolstoy'un eserindeki çelişkiler neler olabilir ve bunların gerçek çelişkilerle ilişkisi nedir?

Lenin birinci makalesinin üçüncü paragrafını (s. 122) bütünüyle Tolstoy'un eserindeki çelişkileri saymaya ayırır (eser burada en geniş anlamda ele alınmıştır: Tolstoy'un *yaptığı* her şey, yani kitapları kadar doktrini ve etkisi de buna dahildir):

(1) dahi sanatçı itiraz	} toprak sahibi köydeki masumu (her biçimiyle) çekimser yapar
(2) eleştiri gerçekçilik	} şiddetsizlik vaaz verme

İlk çelişki, estetik ölçütlerle kendini tanımlayan Tolstoy'un eseri ile öykülerinin *öznesini* tanımlayan (kim konuşuyor?) Tolstoy'un gerçek durumunu ilişkiye sokar. Fakat çelişkinin bu ikinci terimi de başlı başına çelişiktir, çünkü Tolstoy'un doğal durumu (*doğumuyla* tarih arasındaki ilişki) ile (tarihle ilişkisinin yerini *değiştirmesini* sağlayan) ideolojik durumu arasında çatışma varsayar; kitap üretimi bu çatışmaya bağlıdır; çünkü Tolstoy'un tarihle ilişkisini değiştirmek için sahip olduğu tek neden yazar olmasıdır ve çünkü Tolstoy'un vaazı esasen kitap aracılığıyla bir vaazdır. Demek ki, ilk çelişki bizzat kitapla üretiminin (çelişik) koşulları arasındadır. Üç farklı biçimde ifade

edilip aynı kalan ikinci çelişki bizzat eserin içeriğini tanımlar. Çelişki kitaba içerden ve dışardan saldırır.

Bu çelişkiler “bariz”dir, yani eserin içinde bir sır mimarisi inşa edemeyecek kadar belirgindirler. Bununla birlikte, açıkça ortada değillerdir: Tolstoy’un eseri bize bunları söz etmeden söyler. Bunlar eserin içindedir, fakat belirgin içeriklerinden biri sıfatıyla yer almazlar; bu sıfatla sadece birkaç gerçek çelişki mevcuttur (örneğin: Tolstoy’un gözler önüne serdiği siyasal şiddet ile adalet komedyası arasındaki çelişki). Çelişkiler eserin bütününe temel bir zıtlık modeli üzerinde şekillendirerek yapılandırılır.⁷

Bu çelişkiler Tolstoy’un eserini tanımlar, çünkü ona hem sınırlarını hem de anlamını verirler ve bu anlam ancak sınırlardan yola çıkarak kavranır. Sınırlar: Tolstoy tarihsel sürecin *eksiksiz bilgisine* sahip olamazdı (ve bilgisi eksik olduğundan bir bilgiden başka şey söz konusudur). Anlam: “çelişkiler tesadüf eseri değildir” (s. 123) ibaresi eğer doğruysa, bu sınırlar şarttır. Sınırların tanımladığı bu anlam, dışardan belirlenen bu içerik, Tolstoy’un eserinin *ifadeci* olduğunu, kendinden başka şeyle ilişkisiyle tanımlandığını belirtmeyi sağlar. Zaten bildiğimiz bir şeyle ters bir biçimde yeniden karşılaşırız: Eserin bir ideoloji içermeyeceğini, kendi başına ideolojiye ait olmadığını, oraya ancak kendisiyle bir farklılık ilişkisi içinde yerleşebileceğini görmüştük; şimdi de eserin çelişkiyi parçalayan bu yabancı terimi kendine katarsa ancak var olabileceğini görüyoruz.

Demek ki, “çelişik koşulların ifadesi” olan eser, (ayrı ya da en azından analiz edilebilir olan terimlerinin çokluğu içinde dağılan) parçalı gerçekliğinden bağımsız olarak, tarihsel durumu eksiklik olarak tanımlayan çelişkiler bütününe “yansıtmalıdır.” Bu bütün ne herhangi bir çelişkiyle (örneğin Tolstoy’un doğrudan doğruya tanımladıklarından biriyle) örtüşür, ne de tüm diğerlerinin ürününün sonucu olan basit, genel bir çelişkiyle örtüşür. Demek ki eser tarihsel karmaşanın *eksiksiz bir görüntüsünü* kendince verme ayrıcalığına sahiptir: onun ba-

7 Aynadaki imgenin yerine belki burada Henry James’in ünlü bir öyküsünün açıkladığı “halıdaki imge” konulabilir.

kış açısı bütünüyle anlamlıdır. Eserin, eserde eksik olan şeyle, eksik niteliğiyle bu şekilde tanımlandığını daha önce gördük. Şimdi eserin eksiksiz olduğunu, yani kendi anlamına yettiğini söylüyoruz. Bu iki sav birbirini yok etmez; tersine, birbirinin devamıdır: Eser, eksiklerin tamamlandığı, yetersizliklerin düzeltildiği bir başka eser karşısında kusurlu değildir; eseri indirgemek yerine, başka türlü olamayacak, yeri doldurulamayacak şekilde var olmasını sağlayan şey daha ziyade bu yokluklardır. Ayna, yansıtmadığıyla olduğu kadar yansıttığıyla da ifade edicidir. Bazı yansılar ya da ifadenin yokluğu; işte, eleştirinin gerçek konusu budur. Ayna, bazı yanlarıyla, kör bir aynadır: Fakat o ayna kör olmanın da aynasıdır.

Edebiyat eseri içinde üretildiği çelişik koşullar nedeniyle *hem yansır hem de yansı yokluğudur* (bizi ilgilendiren şey bu bağlantıdır): Bu nedenle kendi içinde çelişiktir. Dolayısıyla, eserin çelişkilerinin tarihsel çelişkilerin *yansı*sı olduğu söylenemez, ama bunlar daha ziyade bu yansı yokluğunun sonuçlarıdır; nesne ile “imge”si arasında mekanik denklik olamayacağını bir kez daha görüyoruz. İfade, doğrudan yeniden-üretim (hatta ne de bilgi) demek değildir, fakat yeniden-üretim kusurlarının yol açtığı dolaylı figürasyondur. Dolayısıyla, eserin kendine yeterli bir anlamı vardır, bu yüzden de tamamlanmaya ihtiyaç duymaz. Bu anlam, kısmi yansılar ve belli bir yansıtma imkânsızlığının eserin içinde düzenlenmesinin sonucudur. Eleştirinin işlevi bu anlamı gün yüzüne çıkarmaktır.

Dolayısıyla, ifade kavramı yansı kavramından çok daha az muğlaktır, çünkü eserin bütün yapısını tanımlamayı sağlar: Bir yokluğa dayalı tezattır. Çelişki ya da eksiklik Tolstoy’un eserini *doldurur*; bu eserin genel mimarisini çizer. *Kitabın içindeki* diyalektik (Brecht’in “tiyatro üzerine diyalektik” fikri hatırlanacaktır), kitap ile gerçek diyalektik (tarihsel süreç) arasındaki diyalektik ilişkiden doğar. Tartışma (tezat, çatışma), kitapta belirttiği haliyle, gerçek tartışmanın terimlerinden biridir. Bu nedenle, kitap içindeki çelişkiler gerçekliğin çelişkileri olamaz; edebiyata özgü araçların müdahale etmesini sağlayan diyalektik bir hazırlık sürecinin sonunda ortaya çıkan üründürler.

Tolstoy tarihsel çelişkilerin *tercüman*ıdır. Tercüman, bir değiş-tokuş ilişkisinin merkezinde bulunan kişidir; Tolstoy, eseriyle, bizzat tarihi bizim kullanımımıza sokar, fakat bunu yapmak için tarihsel tartişmanın içine kendini katar (ya da katılır, ki aynı şeydir). Değiş-tokuşun merkezine bu şekilde yerleşerek, görülmemiş bir ekonominin yollarını keşfeder.

Geriye, bu “tercümenin” nasıl işlediğini anlamak, yani kitabın içindeki diyalektiğin terimlerini bilmek kalır. Tolstoy’un eseri nelerin arasındaki çelişkiyi ortaya sermektedir? Bu soruya birçok cevap verilir: (etrafı kuşatılmış bölge olan) ideoloji ile (edebiyatla ilişkisiyle tanımlanan) eser arasındaki; gerçekten sorulmuş sorular ile ideal olarak verilmiş cevaplar arasındaki; veriler ile bunları onaran gözlem arasındaki. Fakat bütün bu cevaplar paradoksal olarak tek bir cevaba indirgenir: Lenin Tolstoy’un eserinin içindeki çelişkilerden söz ettiğinde her zaman ideolojinin çelişkilerini düşünmektedir.

Tolstoy’un *fikirlerindeki* elişkiler, devrimimiz sırasında köylülüğün tarihsel faaliyetinin cereyan ettiği çelişik koşulların gerçek bir aynasıdır (s. 124).

Kitabın içine ideolojik bir içerik yerleştirirken, kitap bu içeriğin çelişkisini temsil eder: Bu içeriğin etrafı bir itiraz biçimiyle kuşatılmıştır. Böylece, hem “fikirlerin” içinde çelişki olduğu, hem de fikirler ile bunları sunan kitap arasında çelişki olduğu anlaşılır.

Fikirler içindeki çelişkiler üzerinde ısrarla durmak pek gerekmez; bu çok basit bir hattır. Esasen söz konusu olan şey, ateşli itiraz ile ekimserlikten oluşan bir tutum arasındaki bağlantı ve tezattır: Sulama ile unutma arasında parçalanmış Tolstoyculuk. Bu ikiliğin öz olarak Tolstoy’a ait olmadığını, fakat öncelikle “milyonlarca ve milyonlarca insan”ın, köylü kitlelerinin eseri olduğunu biliyoruz:

... Tolstoy naif patriarkal köylünün bakış açısına yerleşir, bu köylünün psikolojisini kendi eleştirisine, doktrinine taşır. Tolstoy’un eleştirisi böyle bir duygu gücüyle, böyle bir tutkuy-

la ayırt ediliyorsa, bunca ikna edici, diri ve samimiyse, “köküne kadar gitme”, kitlelerin bahtsızlıklarının gerçek nedenini bulma arzusunda gözü karaysa, bu eleştiri, gerçekten de, serflikten kurtularak özgürlüğe kavuşmuş ve bu özgürlüğün yeni dehşetler, yıkım, açlıktan ölme, şehirlerin becerikli insanları arasında evsiz barksız bir yaşam anlamına geldiğini fark eden milyonlarca köylünün görüşlerinde bir yön değişikliğini yansıttığı içindir... Tolstoy onların ruh hallerini öyle bir sadakatle yansıtır ki, onların saflığını, politikadan uzaklıklarını, mistisizmlerini, dünyadan kaçma arzusunu, “kötülüğe direnmeme-yi”, kapitalizme ve “paranın iktidarına” yönelik güçsüz lanetleri kendi öğretilerine dahil eder. Milyonlarca köylünün itirazı ve umutsuzluğu; işte, Tolstoy’un doktrini içinde kaynaşmış olan şey budur (s. 134).

Dolayısıyla bu ayna, köylü ruh halinin unsurlarını terimi terimine yansıtır. Bu imge dolayısıyla bu terimler çelişik gibi görülür. Geriye, ideolojik çelişkilerden söz etmenin ne anlama geldiğini ve hangi koşullarda bunu yapmaya hakkımız olduğunu bilmek kalır.

Genel olarak ideolojinin niteliğini sorgularsak,⁸ burada ideolojik çelişki olamayacağı derhal anlaşılır; elbette bunun istisnası ideolojinin kendi kendisiyle çelişki içinde olması ya da yine ideolojik olan bir diyalog çerçevesinde *çelişkinin ideolojiye taşınmasıdır*. Tanım gereği, bir ideoloji çelişkili bir tartışmada cevap vermeyi bilir (çünkü bu amaç için yapılmıştır); ideoloji, çelişkinin her izini silmek için vardır. Böylece, bir ideoloji, mevcut haliyle, ancak gerçek sorular karşısında çöker; fakat, bunun için onları işitemiyor olması, yani onları kendi dili içinde tercüme edememesi gerekir. Ideoloji gerçek bir tartışmanın yanlış çözümü olduğundan, *cevap olarak* daima kendine uygundur. Elbette işin özü soruya asla cevap verememesidir. Ideoloji, tamamlanmamışlığını sürekli sürdürebildiği ölçüde eksiksizdir; dolayısıyla hep eksiktir, kendi içinde asla tahayyül edemeye-

8 Böyle bir soruşturma için bkz. Louis Althusser, “Marxisme et humanisme”, *Pour Marx* [“Marksizm ve hümanizm”, *Marx için*].

ceği bu temel tehlike onun peşindedir: *gerçeklik yitimi*. Bir ideoloji kendisine hem temel hem de bahane olarak hizmet eden soru karşısında yetersiz kaldığı ölçüde kendi kendine sadıktır. Bir ideolojinin temel zaafı gerçek sınırlarını kendi kendine asla bilememesidir: gerektiğinde yine de bunları radikal bir eleştiri hareketi içinde öğrenebilir; yoksa içeriğinin yüzeysel bir teşhiriyle değil: Bu durumda ideoloji eleştirisinin yerine *ideolojik olanın eleştirisi* geçer.

Dolayısıyla, bir ideolojinin yabancılaştırmış ya da çelişik olmaktan ziyade mahkûm olduğunu söylemek gerekir. Fakat, neyin mahkûmu? Kendi kendinin mahkûmu cevabı verilirse yanılısamaya, sahte çelişkiye düşülür. Dolayısıyla, kendi sınırlarının mahkûmu olduğunu söylemek gerekir ki bu aynı şey değildir, açıkça ortadan olan bir şey de değildir. Kapalıdır ve onun kusuru kendi sınırları içinde kendini sınırsız (yani, her şeye cevabı var gibi) göstermesidir. Bu nedenle, bir ideoloji bir sistem oluşturamaz. Bu durum çelişkinin koşulu olurdu (ancak yapılandırılmış bir sistemin içinde çelişki olabilir; başka türlü sadece karşıtlık olur); bu yanlış bir bütünlüktür, çünkü kendine sınır koymamıştır, kendi sınırlarının sınırlandırdığını düşünebilecek durumda değildir. Ideoloji bu sınırları *kabul etmiştir*, fakat başlangıçtaki bu bağışı unutmak için vardır. Kalıcı ve kesinlikle gizil kalan bu dayatılmış sınırlar, aşikâr açıklığı ile zımnî kapallılığı arasında her ideolojiyi yapılandıran uyumsuzluğun kökenindedir.

Böylece, bütün ifade biçimlerine, bütün ideolojik tezahürlere gerçek dayanaklarını veren ideolojik arka plan temelde suskun, mütereddittir. Fakat ısrar etmek gerekir. Bu bilinçsizlik suskun bir bilme hali değil, kendini kesin olarak bilmemektir. Suskunluğu, söyleyecek hiçbir şeyi olmadığı şeye dairdir. Dolayısıyla, “ideolojik arka plan” ifadesinin bütün muğlaklığını korumak gerekir: Bu ifade, anlatmayı asla bitiremediği şeyi yedekte tutan bu bitmek bilmeyen ideolojik ufka gönderme yaptığı gibi, bizzat ideolojik olanın da üzerinde inşa edildiği ve ona statüsünü veren boşluğa da gönderme yapar. Var olmayan büyük bir güneşin etrafında inşa edilmiş dünya olan ideoloji, sözünü etme-

diği şeyden ibarettir; söz etmemek gereken şeyler olduğu için vardır. Lenin, bu anlamda, *Tolstoy'un suskunluklarının konuşkan olduğunu* söyler.

Sonuçta, bir ideolojiyi sorgularken, onu *sorgudan* geçirirken, bu sınırların varlığı saptanabilir, çünkü bunlarla aşılması imkânsız bir engel olarak karşılaşılır; onlar buradadır, fakat onlar konuşturulamaz. Demek ki bir ideolojinin ne dediğini bilmek, *anlamını ifade edebilmek* için ideolojinin dışına çıkmak gerekir; biçimsiz olana biçim verme çabası içinde bu ideolojiye dışardan saldırmak gerekir; bu onun tarif edileceği anlamına gelmez: Bir zayıflık işareti onun cevaplarında bulunacak değildir –bu cevaplar kendi içinde eksiksiz bir zincirleme içinde her zaman düzenlenebilirler–, bu işaret cevapsız bırakılmış sorularda bulunabilir.

Dolayısıyla, Lenin bize “Tolstoy’un fikirleri zayıflıkların, yetersizliklerin aynasıdır...” (s. 124) dediğinde, bu, aynadaki imge statüsünün tamamen ideolojik olmadığı anlamına gelir. Ideoloji ile bu ideolojiyi ifade eden kitabın arasından bir şey geçmiştir; bunların mesafesi tam bir uygunluk içermez. Bir ideoloji, kendi içinde, her zaman dolu, gülünç ve bol ses çıkarırken, romandaki mevcudiyetiyle *kendi yokluklarından* konuşmaya koyulur. Kendi ölçüsünü, görünür bir biçimle birlikte edinir. Kendiliğinden ideolojinin, kendinin, tarihin ve zamanın yanlış bilincinin alanından çıkmak kitap dolayısıyla, kitaptan geçerek mümkün olur. Kitap bu ideoloji hakkında belli bir imge verir: Ideolojiye *sahip olmadığı konturlar* vererek onu inşa eder. Böylece, sanki bir bilincin mahremiyeti içindeymiş gibi onu içerdense yaşamak yerine ona bir nesne gibi zımni olarak rastlar; onu araştırır (örneğin tıpkı Balzac’ın *İnsanlık Komedyası*’nda Paris’i araştırması gibi), onu, her özelliğinin *başladığı*, nesnel bir durumun ortaya çıkışı içinde somutlaştığı pusuda bekleyen bu bakışın, yazılı sözün sınavından geçirir. İnsanların içinde yaşadığı kendiliğinden ideoloji (üretim süreci içinde değil, fakat insanların kendiliğinden erişebileceklerini sanmaları bakımından kendiliğindendir) basitçe kitabın aynasında yansımış değildir; esere dahil olma ideolojiye bilinç halinden başka bir statü ver-

diği ölçüde, bu ideoloji kitap aracılığıyla parçalanmış, ters çevrilmiş, kendi kendinin tersine konmuş olur. Doğası gereği naif bakış açısını küçümsediğinden, sanat ya da en azından edebiyat, miti ve yanılısamayı *görünür nesne* rolleri içine yerleştirir.

Tolstoy'un eseri kısır bir toplumsal eleştiriye dahildir; fakat bu cömert ve boş cevabın arkasında, burada şekillenme ayrıcalığına sahip tarihsel bir soru elimizin altında durur. Böylece, eser ideolojiyle ilişkisiyle belirlenir, fakat bu ilişki (bir yenden-üretimde olabileceği gibi) sadece analogik değil, her zaman için az çok çelişiktir. Bir eser bir ideolojiye karşı olduğu kadar ideolojiden yola çıkarak da oluşur. Ideolojiyi teşhir etmeye, en azından sınırlarını belirlemeye her zaman zımni olarak katkıda bulunur; kendilerini bizzat bu girişimle tanımlayan edebiyat eserlerine yönelik her türlü "demistifikasyon" çabasının saçmalığı buradan kaynaklanır.

Fakat kitabın ideolojiyle bir diyalog başlattığını da söylemek gerekir: Bu onun oyununa kapılmanın kötü bir tarzı olur. Tersine, kitabın işlevi ideolojiyi ideolojik olmayan bir biçimde temsil etmektir. Genelleştirilerek kullanılamayacak olan biçim ile içerik arasındaki klasik ayrımı yeniden ele almak için, eserin ideolojik bir içeriği olduğu fakat bu içeriğe özgül bir biçim verdiği söylenebilir. Bu biçim başlı başına ideolojik olsa da, bu *ikileme* sayesinde ideolojinin içinde bir yer değiştirme görülür. Bu, kendi üzerine yansıyan ideoloji değildir, ideolojinin içine farklılıkları ve uyumsuzlukları ortaya çıkaran açıklayıcı bir eksiklik ya da anlamlı bir aykırılık ayna etkisiyle dahil olur.

Sanat eserini gerçek bir bilgiden (bilimsel bir bilgi) ayıran ama aynı zamanda ideolojiyle ortak mesafeleri içinde bunları yakınlaştıran mesafe böylece ölçülebilir. Bilim ideolojiyi ortadan kaldırır, onu siler; eser ise ideolojiden yararlanarak onu reddeder. Eğer ideoloji bir anlamlandırmalar kümesi, sistematik olmayan bir küme olarak sunulabilirse, eser bu anlamlandırmaları gösterge olarak düzenleyerek bunlara dair *bir okuma* önerir: Eleştirinin rolü bize bu göstergeleri okumayı öğretmektir.

* * *

Böylece ayna kavramının anlamı tüketilmiş gözükür: Kör bir yüzeyin zemininde biçim bulan yansımalar aynanın içinde buluşur: Tıpkı renkler gibi (bunlar da gerektiğinde tuval üzerindeki bir tabloda *biçim bulurlar*). Lenin bize aynalara bakmanın pek basit olmadığını öğretir: O aynalara kesin bir bakış yöneltmeye kalkışmıştı.

Diderot, *Körler Üzerine Mektup*'un ekinde bize kör birinden, de Salignac hanımefendiden söz eder: “Kimi zaman süslenmek için bir aynanın karşısına geçerek eğleniyor ve hoşla gitmek için süslenen bir koketin yüz ifadelerini bütünüyle taklit ediyordu. Bu küçük maskaralık öyle hakikiydi ki insan gülmekten çatlayabilirdi.” Bu kahkaha üzerine, *gözleri kapatmak* en iyisidir. Bu bir oyun olsa, oyunun kime oynandığı, karşılık veren aynaya mı ya da körün yansısına bakarak körü gördüğünü sanana mı oynandığı sorulabilir. Fakat bu gösteride asıl yönetici olan görmeyen kadındır: kendi imgesinin yakınında durarak bu imgeyi yönetir. Aynı şekilde, şunu öğreniyoruz: “Şarkı söylendiğini işittiğinde, koyu renk ve açık renk sesler ayırt ediyordu.” Gece, rolünü gayet iyi yapanla bakışı parçalar; onun yerine daha kesin bir görüntü koyar. “Gece yaklaştığında bizim hükümlüğümüzün sona erip onunkinin başlayacağını söylüyordu.” Geriye şunu bilmek kalır: Geceleyin bu “kraliçe”, imgelerin fatihi bu imgeleri yok mu ediyor koruyor mu; yoksa sadece tanıyor mu? Böylece, *Körler Üzerine Mektup*, bu kez ünlü Sauderson’la birlikte, bizi kaçınılmaz olarak bir *yansılar bilimine* davet eder. “Ayna deyince ne anladığınızı sordum ona: Bir makine, cevabını verdi bana, karşısına uygun şekilde yerleştirilmişlerse nesneleri kendilerinden uzakta belirgin kılan şey. Tıpkı elim gibi; bir nesneyi hissetmem için elimi onun yakınına koymamam gerek.”

“Nesneleri kendilerinden uzakta belirgin kılan bir makine”: Ayna şeylere yeni bir ölçü verir; onları başkaları içinde derinleştirir; bunlar tam anlamıyla aynı nesne değildir. Dünyayı devam ettirir: aynı zamanda da onu kavrar, şişirir, söküp atar. Aynanın içinde nesne hem gerçekleşir hem de kendinden ayrılır: *disjecta membra*. Ayna inşa ediyorsa, bir yaratılış hareketinin

tersi yönde hareketin içinde inşa eder: Serpilip gelişmek bir yana, kırar. İmgeler bu kırıktan çıkarlar. Onlar aracılığıyla açıklanan dünya ve güçleri belirip yok olur, biçim oluşturmaya başladıkları anda bile biçimleri bozulur; aynalar karşısındaki çocuksu korku, yani hep aynıyken aynada *başka şey* görme korkusu buradan kaynaklanır.

Edebiyat bu nedenle ayna diye adlandırılabilir: Şeyleri yerinden ederken, yansılarını korur. Kendi ince yüzeyini dünyanın ve tarihin üzerine yansıtır. Bunları kat eder, yarar. İmgeler onun ardından, onun açtığı yolda ayağa kalkarlar.

Aralık 1964

Edebi Analiz, Yapıların Mezarı

Edebiyat eleştirisi, edebiyat alanına ait eserleri konu edinir: Bu eserler aynı zamanda açıkça dil eserleridir. Böylelikle, eleştiri faaliyeti diğer sanatsal eleştiri biçimlerinden bariz bir şekilde ayrılır: “müzikal dil”, “resim dili” deyimleri belirgin biçimde metaforiktir; bu eserler genel olarak dille ilişki içinde olsalar da, *ilişki* kelimesini dar anlamında anlamamak gerekir: İlişki, birbirine bağladığı terimler arasında bir farklılık, başlangıçta bir mesafe gerektirir. Ne resim ne de müzik dildir; üzerinde çalıştıkları malzemenin dilbilim tarafından bilimsel olarak tanımlanmış dille alakası yoktur: Bütün sanatsal ifade biçimleri arasında sadece edebiyat –onun da kendisi bir *dil* olmasa bile– dille doğrudan ilişki halindedir. Dil yazarların işlediği malzemedir: (Dilin eserleri ya da dilin ürünleri değil) dil eserleri üzerine belli bir bilgi oluşturmaya programına almış olan edebiyat eleştirisi, demek ki, dilbilim alanından kaynaklı bir dil bilimine yaslanma görevine ve hakkına sahiptir. Edebiyat eleştirisi bu bilimden sadece dilin varsayımsal kurallarını öğretmesini değil, özellikle dil nedir sorusuna cevap vermesini isteyecektir. Bir eser (bu eser) nasıl yapılmıştır şeklindeki *kendi sorusuna* ancak bu şekilde cevap vermeyi tahayyül edebilir. Eleştirinin sorusunun dilbilimin sorusundan neden *kesin*

olarak koptuğunu ve edebiyat nedir diye sormadığını sormaya hakkımız olacaktır.

Fakat bu yükümlülüğün terimleri iyice belirgin olmalıdır: Bunları saptamak ve tek tek ele almak gerekir. Edebiyat eserdir: Böylelikle de sanat dünyasına aittir. Bir çalışmanın ürünüdür: üzerinde çalışılan bir madde ve onu işleyen araçlar, özerk terimler gerektirir. İşlenen madde ile bu çalışmanın ürünü ister istemez ayrıdır: Eserin bilgisi ile malzemenin bilimi birbirinin uzantısı –bu uzantı mantıksal da olabilir (çıkarsama) ampirik de (çıkarıp atma)– değildir; ancak ayrılıklarından yola çıkarak, buna dayanarak birbirlerine yardım edebilirler, *bilgi sahibi olabilirler*. Ayrıca, edebiyatın dille, edebiyat eleştirisinin dilbilimle –utanç verici bile olsa– her asimilasyonu baştan mahkûm edilmiştir. Bir disiplinden diğerine belli bir bilginin geçebilmesi için iki araştırmanın özerkliğinin kabul edilmesi gerekir: Aynı yükümlülüğün karşılıklı veçheleri olan konunun özerkliği ile yöntemin özerkliği. Bu, dilbilimin keşiflerinin edebiyat eleştirisine mevcut haliyle aktarılamayacağını söylemektir: Bilimsel ödünç alma bir kolonizasyon (ana siteden yayılan bir noktadan yola çıkarak yeni bir dünyanın inşası) değildir. Böylece, zaten bildiğimiz üzere, *dilbilim alanında bilimsel olarak tanımlandığı haliyle* yapı kavramı edebiyat eleştirisi faaliyetini yeni bir anlamla aydınlatabilse de bu alanın bütün problemlerini bir çırpıda çözmeyecektir; bunları çözmeyi başarsa bile, *bunları ortaya koymayı başaramayacaktır*. Farklı disiplinler arasındaki temasların işlevi karmaşa katmak değil yeni bir aydınlık oluşturmaktır.

Bununla birlikte, dil ile edebiyat arasında bu şekilde yapılan ayrım çok yetersiz kalır: “Edebiyat” dilin tek eseri değildir. İdeolojiler, mitolojiler, edebiyat eserleri, bilimsel bilgiler, toplumsal temsillerin bariz sistemleri –ki bunlara *kod* adı verilecektir– dilden yola çıkan özgül bir çalışmayla oluşmuştur. Bütün bu terimler birbirinden farklıdır ve kendi içlerinde tanımlanmaları gerekir: Yine de ortak bir tür içine yerleştirilebilirler. Bunlar aynı evrene aittir, çünkü her biri kendince dilin varlığına gönderme yapar ama yine de dile ait değildirler, doğrudan doğruya dile bağlı değildirler. Bunlar sadece dilden yola çıkarak üre-

tilmiştir, böylelikle de her biri kendince dilden uzaklaşır. Edebiyat eseri iki belirlenimin buluşma noktasındadır: Bir yandan dil eseridir, diğer yandan “sanat eseri”dir (tuhaf bir şekilde sözü gereksiz uzatan ifade: Sanat tarafından üretilmiş olmak her eserin doğasında yok mudur? Benzer bir şekilde, anlamlı bir ikileme içinde, bilimsel bir bilgiden söz edilir: Bu yineleme bizi bilginin doğası üzerine özerk bir düşünme yoluna sokabilir). Böylece, iki farklı faaliyetin kesişme noktasına kesin olarak yerleşilmiş olur. Bu buluşmayı açıklamak ve “homojen” olup olmadığını sormak gerekir: İki terim eşit ölçüde kurucu mudur?

Bu terimler bir kez ortaya konduğunda, edebiyat eleştirisinin dille ilişkisi aşikâr kalır: (Dilden yola çıkarak üretilmiş) gerçek söylemlere edebiyat eleştirisi bizzat yeni bir söylem uyguladığından bu ilişki iyice aşikârdır. Dolayısıyla, biçimiyle olduğu kadar konusuyla da temel soruya gönderme yapar: Dil nedir? Dilin nesidir? Edebiyat eleştirisi yazılı bir metinden yola çıkarak bir okumaya girişir: Fakat bu okuma ancak yeni bir metnin doğumuna yol açarsa eleştirel tutarlılığa sahip olur. Böylece, okuma, en azından yazı tarafından yaratıldığı ölçüde bir yazı yaratır. Okumadan bir yazı kaynaklanır: Tersine, yazı belli bir okuma biçimi olarak kabul edilebilir; bir anlamda, yazı zaten bir okumadır. Burada, edebiyat yapısalcılarının çok önem verdiği bir fikir görülür:

Sanat eleştirmeninden ya da müzikologtan farklı olarak, edebiyat eleştirmeni değerlendirdiği eserlerle aynı enstrümanı kullanır, bu da korkunç bir kafa karışıklığı yaratır; peki, bizzat eleştirmen için değilse, kimin için korkunçtur bu? Böylece, eleştiri hem edebiyat alanının dışındadır –çünkü yazı onun sözünü ettiği bir şeydir– hem de bu alanın içindedir – çünkü onun sözü yazıdır. (Gérard Genette, *réponse à une enquête sur la critique* [Eleştiri üzerine bir soruşturmaya cevap], Tel Quel, 14).

Eser, bir anlamda, yazılmadan önce ya da yazıldığı sırada okunmuştur: Örneğin Borges’in eserinin verdiği ders bu olacaktır (bkz. Genette’in *l’Herne* dergisinin Borges sayısındaki makalesi).

Henry James'in ünlü öyküsü *The Figure in the Carpet* bu fikir etrafında kurulmuştur: Fakat bu durumda bir açıklama değil, mistifikasyon rolü yerine getirir. Alayın ürettiği aşındırıcı etkiyi iyice görerek ciddiye almak gereken bu öykü, yazar ile eleştirmeni arasındaki ilişkiler sorununu anekdot biçiminde sunar: Her eser ipleri arasında "gizli bir hazine" barındıracak şekilde oluşmuştur; eğer bir eleştiri işlevi varsa, tam da bu hazineyi özgürleştirmekten ibarettir: Bunu ifade ederek ona gerçek bir statü vermek gerekir. Eserin yazara bedeli, eserin teslim etmeyi bekleyerek kendinde bulundurduğu bu depo sayesinde: Yazar boş yere okunmayı, yani kendi kitabında *bizzat okuduğu şeyi* başkalarının okuduğunu görmeyi bekler.¹ Hikâyenin devamını biliyoruz: *Gizemin varlığını* eleştirmene işaret eden ama ona hiçbir gerçek emare iletmeyen yazarın ifşa ettiği bazı sırların (doğrudan verilen değil, aktarılan sırların) teşvik ettiği inatçı bir eleştirmen bu gizemi keşfetmeyi başarır ve hazinesini (başka hiçbir şeyi değil) gerçekten gün ışığına çıkardığını yazara kabul ettirir. Fakat gizem yine de ifşa edilmiş değildir: Tek bir kişiye aktarılan gizem onunla birlikte tamamen yok olacaktır; asıl ilgili, öykünün anlatıcısı, ki o da bir eleştirmendir, ama bahtsızdır, başlangıçta olduğu gibi sonda da cahil kalır: Bu çelişik sonuç bize doğal olarak belki de gizem olmadığı fikrini dayatır. Bu mistifikasyon, sergilediği fikirden ziyade bu fikre uyguladığı süreğen ve zımni yergi dolayısıyla emsal oluşturur. Öykünün her satırında biriyle alay edildiği açıkça görülür: Muhtemelen onu okumakta olan ve onda *bir* anlam arayan bizimle de. Çok geleneksel bir üslup çoğalmasında, Henry James bizim onu okurken yaptığımız şeyin söz konusu edildiği bir eser yazar: Orada cereyan eden şey bizim davamızdır. Fakat bu aynı zamanda hoş bir "yapısalcı" maceradır.

Okuma temasına geri dönelim:

1 Bu "mit" gerçekliğe doğrudan doğruya aktarılabilir olmamalıdır: Burada yapısalcı olan yazardır. Racine için –savunulamaz bir paradoks değilse– aynısı olmayacaktır. Fakat fabl okuma ile yazma arasında bir karşılıklılığı ortaya koyar; bu karşılıklılık, tersine döndüğünde, okumasını yazma haline getiren yapısalcı eleştirmeni iyi tanımlar.

Yine de ne pahasına olursa olsun aydınlatmak istediğim bir nokta kalmıştı.

“Sizin için mümkün olur mu, kalem elde,” diye sordum, “bizzat sizin, açıkça yazarak, tam olarak neye döndüğünü ortaya koymanız? Bir adlandırma yardımıyla, bir tanım ya da yorumla?”

“Ah!” diye iç çekti neredeyse tutkuyla, “keşke sadece kalem elde biri olsaydım, sizlerden biri olsaydım!”

“Sizin için çok mutluluk verici olmalı elbette. Fakat neden bizleri sizin de yapamayacağınız şeyi yapamamakla küçümsüyorsunuz?”

“Benim yapamayacağım şey mi?” (Gözlerini kocaman açtı). “Tanrı aşkına! Ben yirmi cilt yapmadım mı? Ben kendimce yapıyorum,” diye devam etti, “siz de kendi tarzınızda yapmaya devam edin!”

“Çünkü bizim işimiz çok güç,” dedim cılız bir sesle.

“Benimki de. Hepimiz kendimizinkini seçiyoruz. Hiç zorlama yok...” (*L’Image dans le tapis*, çeviri M. Canavaggia, éd. Pierre Horay).

Yazar ve eleştirmen, her biri kendi tarzında, aynı şeyden söz ederler. Dahası: Aynı dili konuşurlar, ama bu aynı şeyi söyledikleri anlamına gelmez. Bu durum iki anlamda anlaşılabilir: Yazar zaten eleştirmendir; eleştirmen de daha önce söylenmiş olanları (belirgin anlam) başka kelimelerle tekrarlamaktan, yeniden söylemekten başka bir şey yapmaz. Ama aynı zamanda: Eğer yazar zaten eleştirmense, eleştirmen de kendince bir tür yazar olduğu içindir. Eleştirmek yine yazmaktır, çünkü yazmak özünde okumaktır. Böyle bir temsilde neyin kuraldışı olduğu gösterilebilir: Örneğin, *okuma* mitinin harfiyen ele alınmak yerine yorumlanmak gerektiği, yazma probleminin okuma probleminden önce ve ondan bağımsız ortaya konduğu Borges’in eserini inceleyerek bu yapılabilir.²

Edebi yazı ile eleştiri yazısı arasındaki bu karışıklık özellikle anlamlıdır: Tam da yapısalcı eleştiriye bu karışıklık nitelemekte-

2 Bkz. üçüncü bölümde Borges üzerine inceleme.

dir (neden diye sormak gerekecektir). Roland Barthes, *Essais critiques*'lerinin [Eleştirel Denemeler] başına gayet “yazılı” bir önsöz koyarak, eleştiri faaliyetinin yazarın faaliyetini nasıl sürdürdüğünü gösterir. Daha doğrusu, (ama bunun bir önemi yoktur, çünkü terimler karşılıklıdır) paradoksal olarak, yazardan önce gelir: Eleştirmen “tecil edilmiş yazar”dır, yazma işlemini sonsuzca itele-yen biridir. Eleştirinin ayrıcalığı buradan kaynaklanır: Yazma (ve okuma) edimi burada doğum halinde kendini gösterir, gerçek doğası içinde kendini belli belirsiz duyurur. Neredeyse yazar olan eleştirmen dublör olmaya son verir: Eleştirmen bir tür başlangıç modelidir, rehberdir, yeni göstergelerin habercisidir. Yazarın mahareti başka hiç kimsede değil, eleştirmende *okunur*: Buradaki yapıları ortaya çıkaran eleştiri bizzat kitabın yapısıdır.

Bu arada belirtelim ki, bu eleştiri fikri ayrıcalıklı bazı nesnelere seçmeli olarak uygulanır. Adı anılmış olsa da olmasa da (Genette daima ona gönderme yapar; Barthes ondan pek söz etmez: Fakat bu sessizlik gerçek bir yokluğun göstergesi değildir), Valéry eleştirmen yazar ya da yazar eleştirmen modelidir. *İma ederek yazma*, yazmak için değil okumak için yazma, bizzat bu okumayı, yani hiçbir şeyi yazma iradesini Valéry açıkça ifade eder. Bilindiği üzere, Valéry, çeşitlemeler (*Variétés*) biçimindeki yorumu, kendine uygulama iddiasında olduğu şeyi başkalarına uygulayarak ve yazılabilmenden önce yansımaları (bir yankı dolayısıyla dile getirilmesi) gereken bu biçimsel kesinliği her eserde anlamaya çalışarak bir *üslup* haline getirmek istedi. Bu anlamda, Valéry edebiyatta ilk yapısalcıdır: Yapısal yöntemin tam olarak onun eserine uygulanmasında şaşırtıcı hiçbir şey yoktur. Doğal olarak geriye bu eserin bir yazarın mı yoksa bir sahtekârın mı eseri olduğunu sormak kalır; Valéry, sürekli tekrarlayan kendini taklit etme ve bu taklitten başka bir şey olmama iradesi içinde, ikinci hipoteze bizzat işaret eder. Bu arada belirtelim ki, Valéry'nin hayali eserine gayet iyi uygun düşen yapısal yöntemin *bizim* edebiyat tarihimizin temel olayını –gerçeküstücülüğü– hâlâ oluşturan şey üzerinde hiçbir etkisi yok gözükmektedir.³ Bundan kur-

3 Yine de, Roland Barthes “yapısalcı faaliyet”i gerçeküstücü faaliyetle özdeşleştirir. Biri diğerinin yerine geçer: Breton’un ne düşündüğünü bilmek ilginç olur.

tulmayı başarmışsa, kimilerinin sandığı kadar can çekişmekte olmadığınıdır. Bu *eksikliği* fiili bir veri olarak ele alsak da, sebpsiz olmamalıdır.

* * *

Haklı olarak edebi konulara uygulandığı dilbilimden geliyor gözüken yapı kavramı aslında edebiyat analizi tarafından bu ilk anlamından çok farklı bir anlamda kullanıldı. Bu kavram bilimsel hiçbir yanı olmayan bir hipoteze gönderme yapar: Eser anlamını kendi içinde taşır (bu, açıkça söylediği anlamına gelmez); paradoksal bir şekilde, önceden, hatta yazılmadan önce okunmasını sağlayan da budur. Bu durumda (ve yeniden Henry James'le karşılaşıyoruz) bir yapıyı ortaya çıkarmak bir muammayı çözmektir, gömülmüş bir anlamı topraktan çıkarmaktır: Eleştirel okuma, yazının düzenlediği göstergeler (ya da temalar) üzerinde bizzat uygulamak zorunda kaldığı işlemi eser üzerinde gerçekleştirir. Eleştiri önceden verili bir anlamı üretir: Fakat bu üretim ideal olarak eserin üretiminden önce geldiğinden, bir anlamda onu yenilediği söylenebilir.

Bu “çalışma”ya analiz adının verilmesi anlamlıdır: Eleştirmen bir analisttir; tıpkı Lacan, Levi Strauss ve Martinet'nin kendi alanlarında yaptığı gibi, yapısal analizlere girer. Bununla birlikte, bu analogi açıkça aldatıcıdır. Yerleştirilmiş ve gizli bir anlamı ortaya çıkaran analiz sadece bilimsel analizin çok deforme bir imgesi değildir; görüleceği gibi, buna tamamen zıttır.

Bununla birlikte, edebiyata özel bir muamele uygulayan bu analiz onu mutlak anlamda ampirik bir veri olarak kabul etmez: Daha analiz etmeden önce bile, *bir analizin konusu* yapacak şekilde edebiyatı yeniden oluşturur. Böylece, edebiyat eseri bir mesaj halini alır: Bu eserin değeri bize *aktardığı* belli bir bilginin içindedir; eleştirel analiz mesajı yalıtılmaktan ibarettir.⁴ De-

Essais Critiques'in 214. sayfasında şu esrarengiz açıklama görülür: “Gerçeküstüçülük belki de yapısal edebiyatın ilk deneyimini oluşturdu, günün birinde buna geri dönmek gerekir.” Bu olası muamma (“belki”) birden çok sır içerir: Bu fikre zaten vardık mı? Ne zaman? Ne zaman ondan geri döneceğiz?

4 Dolayısıyla, yapısal yöntem ile geleneksel yöntem arasındaki karşıtlığın, baştan sona şamatacı bir şekilde olumlansa da daha az kesin olmadığı görülür: Her

mek ki eserin mutlak anlamda özerk bir değeri yoktur: Olsa olsa bir aracıdır, bir sırrın iletilebilmesi için içinden geçmek gereken bir şeydir. Mesaj ile onu şifrelemeye yarayan kod arasında, eser, elementlerini analizin ayıracağı bir karışımdan, bir *bileşke*den başka bir şey değildir. Kod, üzerinde iletişimin temellendiği bu ortak malzemedir: Yokluğunda hiçbir edebiyatın mümkün olamadığı bu suç *ortaklığı*nı gerçekleştirir. Kod eserin dibinde bulunduğu ve onu desteklediği ölçüde, deyim yerindeyse, gizlidir. Fakat kod sadece tercüme edilmeyi talep eder, bütün suskun konuşkanlığıyla bu tercümeyi çağırır. Yazarın, *keza* eleştirmenin çalışması ancak böyle bir kod olduğu için mümkündür.

Dolayısıyla, eleştiri işlemi bizi yokluğunda okumanın olmayacağı, yazının ise haydi haydi olamayacağı başlangıçtaki bu konuya *götürme* iddiasındadır. Anlamak *indirgemektir*, eserin içine yerleşmiş olan ve edebiyat söyleminin ancak görünüşte uzaklaştığı bu yapıya geri dönmektir: Onu daha iyi kapatabilmek, daha iyi koruyabilmek için başka biçime sokar. Dolayısıyla, daha önce karşılaştığımız önceleme mitine içsellik mitini de eklemek gerekir. Böylece, “anlam eleştirileri” arasında yer alan (bunu söyleyen kendisidir) yapısalci eleştiri, açıklamanın (ve özellikle tarihsel açıklamanın:⁵ Valéry bu konuda da bir öncüdür) kaba yöntemlerini reddederek kendi içinde var olduğu haliyle esere *geri dönüşü* program edinir. Bu spekülative serüven, “her satırı oluşturan, her kelimeyi seçen, her şeyi vurgulayan, bütün virgülleri çizen” (Henry James, *a.g.e.*, s. 28) eserin ilkesine rastladığı an tamamlanır. Analiz etmek, bir konunun nedenini (makul, kavranılır sırrını) keşfetmektir. Hegel *Tinin Hayvani Hükümranlığı*’nı başka türlü tarif etmez.

Her türlü yapısalci faaliyetin amacı, ister düşünümsel olsun ister şiirsel, bir “nesne”yi, bu nesnenin işleyiş kurallarını (“işlev”) bu yapı içinde tezahür ettirecek şekilde yeniden oluşturmaktır. Dolayısıyla, yapı aslında nesnenin bir *taklidi*dir, fakat

ikisi de, farklı araçlarla, eserin lafzında onu yorumlamanın imkânlarını ararlar. Tartışma gürültülü patırtılıdır, fakat öze yönelmez.

5 Roland Barthes’ın “Racine Üzerine”si eserlerin “tarih-aşırı” değeri fikrine yeniden bir anlam vermeye çalışır.

güdümlü, ilişkili bir taklittir, çünkü taklit edilen nesne doğal nesnenin içinde görünmez ya da –dilerseniz– kavranılamaz kalan bir şeyi ortaya çıkartır. Yapısal insan gerçeği ele alır, parçalar, sonra yeniden oluşturur; bu, görünüşte, pek az şeydir (bazılarının yapısalcı çalışmanın “anlamsız, ilginçlikten yoksun, gereksiz” olduğunu söylemesine yol açar). Bununla birlikte, bir başka bakış açısından, bu pek az şey belirleyicidir; çünkü iki nesne arasında ya da yapısalcı faaliyetin iki zamanı arasında, yeni olan meydana gelir ve bu yeni genel kavranılırdan hiç de daha az değildir: Taklit, nesneye eklenmiş olan zihindir ve bu eklemenin antropolojik bir değeri vardır, şöyle ki bu ekleme bizzat insandır, onun tarihidir, konumudur, özgürlüğüdür ve hatta doğanın onun ruhunun karşısına çıkardığı direniştir (Roland Barthes, *Essais Critiques*, s. 215).

Duygulandırmak için ödemek gereken bedelin düşünce karışıklığı olduğu (“nesneye eklenmiş zihin”?) son cümlemin dokunaklılığı dahil bu sayfa “yapısal insan” bakımından özellikle temsil edicidir. Saint-Exupéry bunu yazabilirdi; Roger Garaudy de eğer daha önce yazmadıysa, hiç şaşmaz *yarın yazacaktır*: Yapı insandır. Ama aynı zamanda, farksız biçimde “düşünümsel ya da şiirsel” çok genel bir faaliyetin koşuludur: Edebiyat üretimi ile edebiyat eleştirisi arasında hep aynı kayma görülür. Bununla birlikte, şimdi buraya yeni bir belirlenim eklenir: Yapı bir taklittir. Analiz etmek, daha önceden söylenmiş (yazılmış) olanı bir başka biçimde (okuma biçiminde) tekrarlamak, yeniden söylemektir. Bu tekrar bir sadakatin güvencesidir: Yapısal eleştirmen eserde zaten içerilmeyen hiçbir şeyi söylemeyecektir. Bize bu tekrarın kesinlikle kısır olmadığı söylenir; tekrar yeni bir anlam üretir, ki bu açıkça çelişiktir: Anlam zaten orada olduğu için *ortaya çıkartılabilir* (“görünmez kalan bir şeyi ortaya çıkarmak”). Bununla birlikte, bu çelişki yorumlanmayı hak eder: Yapının belli bir temsiline işaret eder, fakat bunu tersinden söyler. Roland Barthes’ın temsil ettiği haliyle yapısal analizin nasıl işlediğini öğrenmek için terimleri doğrultmak yeterlidir.

Gerçekten de, bu metnin içinde, çok muğlak bir şekilde tem-

sil edilmiş olsa da, *Platoncu* bir anımsamayı görmek zor değildir: Barthes'ın bize analizin eserin bir kopyasını hazırladığını söylediği yerde, eserin başlı başına bir kopya olduğunu anlamak gerekir. Analiz edilen nesne bir yapının taklidi olarak kabul edilir: Yapıyı yeniden bulmak, bu taklidin taklidini imal etmektir. Okumayla yazmayı karıştırmayı sağlayan analiz tekniği aslında çok geleneksel *model* teorisine gönderme yapar. Dolayısıyla, yapının varlığı edebiyat faaliyetine dair belli bir anlayıştan yola çıkarak ileri sürülmüştür.

Bu nedenle yapısal eleştiri edebiyatı bir taklit faaliyeti olarak kabul eder: Yöntemsel varsayımlarından yola çıkan yapısal eleştiri kendi nesnesini ister istemez yanıltıcı bir nesne haline getirecektir. Bildik bir fikirle daha eksiksiz bir anlam içinde yeniden karşılaşırız: Yazar yazmaz, yazıyor gibi gözükür; yazarın üretimi bir üretim görünümündedir, çünkü bu üretimin nesnesi *üretimin ardındadır*. Bu durumda, edebiyat eleştirisi iletişim teorilerinin bir veçhesi olarak ele alınabilir: onun özerkliği aldatıcıdır; konusu edebiyat faaliyetinin özel alanını son derece aşar: mesajları aktarma ve yorumlama sanatıdır bu.

Bu tutumun sonuçlarından biri, edebiyatın *gerçeklikten uzaklaştıran faaliyet* olarak temsilidir. Bu nedenle, her şeye rağmen, Barthes özellikle yazı temasını –çok özel bir anlam vererek– değerlendirir. Yazar (her yerde geçerli olan “yazar-yazan” ayrımına geri dönmek gereksizdir) kendini gerçeği temsil edilişle değil, özel kodunun dil üzerinde sağladığı etkisiyle tanımlar. Yazmak, herhangi bir şeyi ifade etmek değil, tersine, ifade etmemektir. Bir mesajı hem özgün hem de (kavranabilir bir koda gönderme yaptığından) üzerinde uzlaşmış bir *üslupta* iletmektir. Bir yazarın yazısı elbette eleştirel bir incelemenin temel konusudur (eğer yazıdan yazarın bileşik bir dil kullanmasını anlıyorsak, ki bu çok genel bir problem ortaya koyar): Fakat bu bir yazının erişim sağladığı bu dilin yanıltıcı bir nesne (bir hile, bir araç), yapısal insan için ayna değil, eksiksiz bir evren⁶

6 En azından, kendi tarzında eksiksiz: Edebiyat metnini niteleyen şeyin, başka bir anlama yerleştirerek onu yapılandıran şeyin tamamlanmamışlığı olduğunu daha ilerde göreceğiz.

(bir gerçeklik, muhtemelen bizzat gerçeklik) olduğunu görmeyi engellememelidir. Edebiyat üretimine itibar kazandıran şey bize kelimelerin belli bir ölçüsünü vermesidir, ki bu aynı zamanda şeylerin de ölçüsüdür: Yapısal yöntemin söylediği gibi, *ya birinin ya da diğerinin değil.*⁷

7 Bununla birlikte, bağdaşık iki terimin bu (soyut) ayrışması iyi edebiyatı kötü-sünden ayırmanın çok kolay bir yolunu sağlar: İyi edebiyat mesaj düzeyinde duran ve varlık sürdürendir, kötü edebiyat ise gerçeği temsil etme iddiasında olandır. Yapısal *eleştirinin* üzerine bir yapısal *edebiyatın* eklenmesi anlamlıdır: Gerçekten de, bu durumda, edebiyat üretimi bir eleştirinin önceden varlığına gönderme yapar. Bununla birlikte, bu “kanıt” bütün bilimsel değerini (bunun bir önemi var mıdır?) açıklamak istediği yöntemden çekip alır: *Yapısal bir edebiyat varsa, bu, her edebiyatın yapısal, dolayısıyla yöntemle değerlendirilebilir olmamasındandır.* Bu durumda, edebiyat, kendi alanının bütünlüğünü açıklamadığı ölçüde yapay ve keyfi olarak belirir:

Sokrates: Bir örnek ele alalım: Genel olarak bir resim sanatı var mıdır?

Ion: Evet.

Sokrates: İyi ve vasat yığınla ressam var, geçmişte de oldu, öyle değil mi?

Ion: Kesinlikle.

Sokrates: Aglaophon’un oğlu Polygnotos gibi kendi resimlerinde iyi ve kötü olanı gösterebilen ama başka ressamlar hakkında bunu yapamayan birini gördün mü daha önce? Diğer ressamların eserleri sergilendiğinde uyuklayan ve ifade edecek tek bir fikir bulamadığından sesi çıkmayan, ama Polygnotos ya da senin seçtiğin herhangi bir başka ressam hakkında fikir belirtmek gerektiğinde, sadece onun hakkında bunu yapmak gerektiğinde uyanıp dikkat kesilen ve söyleyecek çok şeyi olan birini gördün mü daha önce?

Ion: Hayır! Zeus aşkına, kesinlikle hayır! (Platon, *Ion*, 532 e).

Sadece belirgin bir eser eleştirmeni uykusundan uyandırabilir. Genel bir yöntem olmaktan uzak olan yapısalcılık bir uzmanı eleştirmen yapmaya katkıda bulunur. Monadik bir birim olan her yapı kendi üzerine kapalıdır: Yapısalcı eleştiri, Leibnizci Tanrı gibi, birinden diğerine geçmek ve evrensel uyum gerekçelerini ortaya koymak ister; bunun için sonsuz analiz araçlarına sahip değildir. Bu nedenle, söz konusu durumda, her bir esere çok kişisel kaygılar yansıtan takınaklı eleştirmen hiç tereddütsüz ona tercih edilir: Sartre’ın, Starobinski’nin ve Butor’un eşitsiz bir şansla yaptıkları budur; bu durumda, ideoloji, bir sistemin biçimi rolünü oynamak yerine, bariz içerik rolünü üstlenir: Açıklama bulanık kalsa da sahici anlamda edebi bir değere sahip olabilir.

Her eser kendi ilkesine indirgenebildiği ölçüde, kendi içinde iyidir: Eser kendince karşılaştırılmaz ve eşsizdir; yapısalcı onu ancak kendi içinde, bireyselliği içinde inceleyebilir; tabii eğer, tek tek eserlerin ötesinde, onu genel bir edebiyat tanımına (örneğin mesaj olarak edebiyat) indirgemezse. Dolayısıyla, bilinebilecek tek genelleme soyut bir genellemedir. Parçalı özgünlüğün bu sonsuz sürekliliği içinde, *bütün eserler iyidir, keza bütün eleştiriler de iyidir* (soyut niteliklerine ister istemez bağlı olan karşılıksız nitelikleri de buradan kay-

Tersine, saf mesaj olarak temsili dolayısıyla, edebiyat, mitolojinin özel bir biçimi olarak tahayyül edilmiştir. Kendine özgü işlevi genel olarak imgelemin işlevine gönderme yapar: Edebiyat analizi semiyolojinin biçimlerinden biridir. Eser bize bir şey söylüyor havasındadır, ama aslında hiçbir şey söylemez: Bu görünümün keşfedilmesi, gün ışığına çıkarılması gerekir. Fakat böyle bir yanılsamanın ortaya çıkmasını mümkün kılan yanılsama, yazarın ediminin içine kapalı kaldığı özel sınırları sonsuzca aşar. Yazar daha genel bir gizemin sırlarına vakıftır. Yorumlamak, doğrudan doğruya bu gizeme saldırmak ve daha sonra da gizemin tezahürünün özel yollarına geri dönmektir; böylece, eleştirmen de –yazar gibi– yazar, fakat yazar üzerindeki avantajı “edebiyat nedir?” sorusunu sormasıdır; yazar ise, üslubuyla bu sorudan sürekli yan çizer. Yorumlamak, aynı zamanda muammayı analiz etmek, yani onu bozmaktır: Hangi tuzağa kapılmakta olduğumuzu bize göstermektir. Dolayısıyla, eleştiri bir teşhirdir: Muammanın yapay niteliği çözümün içinde kendini gösterir. Söylendiği üzere, demistifiye edilir; ancak bu işlemin daha radikal bir mistifikasyon varsaydığı fark edilmez. Yapay ve geçici olan edebiyat eseri, Poe’nun bir öyküsündeki (*Oval Portre*) kadın kahraman gibi, çizilen kendi imgesine, taklidine doğru kaçarak bütün gerçekliğini yitirir.

Böyle bir eleştiri anlayışının tartışmasız bir *polemik* değeri vardır. Edebiyat üretimi, böylece, önceden mevcut bir siste-

naklanır). Eleştirmen yazarın gerçek çalışmasıyla asla ilgilenmeyecek (Barthes, Racine’in çözmek zorunda olduğu özel güçlüklerden, bunları çözmek için elinde bulundurduğu imkânlardan, ille de farkında olmadan içinde bulunduğu gerçek koşullardan nerede söz eder?), genel olarak edebiyat çalışmasıyla ilgileneyecektir: Yazarken ne yaparız? Eser asla üretiminin gerçek koşullarına değil, fakat kendi ilkesine, yani ideal olasılığına (bu aynı zamanda onun “taklidi”dir) indirgenecektir. Eser ile işlem arasındaki ilişki, demek ki, tam da Hegel’in Tinin Hayvani Hükümrânlığı’na denk düştüğünü belirttiği ilişkidir: İmdi, aklın oluşum sürecinin bu anını niteleyen şey, yani: Yaratı ile yaratma teorisi birdir; orada yazar kendi eleştirmenidir (bu onun için kendi özgünlüğünü korumanın tek yoludur). Önermeyi tersine çevirelim, çünkü yaratı da kendi teorisine bağlıdır: Eleştirmen kendi yazarıdır; *yapısal bir edebiyat* fikri buradan kaynaklanır. Elbette Barthes’i değil, entelektüel hayvan modelinin esin kaynağı olmuş Schlegel kardeşleri düşünen Hegel, yapısal ideolojiyi zaten tanımlamıştı ve onu asıl yerine yerleştirmişti.

min ortaya konuğu, ikincil oluşumu olarak tahayyül edilir, ortak veridir, okur ile yazar arasında yer alır, ancak bundan yola çıkarak bir iletişim mümkündür: Üretilen eser bu durumda bir *bileşim* olarak kendini gösterir, bu bileşimin açıklanabilmesi için onu barındıran yapıya gönderme yapılması gerekir. Dolayısıyla, herhangi bir *yaratının* ürünü, yani bir koşulun ya da niyetin temsili ürünü, saf ifade değildir. Edebi yapısalcılık böyle bir mitolojiden fiilen tasarrufta bulunmayı sağlar: Edebi kompozisyonu inceleyerek (ya da en azından bunu projelendirerek), “*yaşantı*”nın (tek eksiği hayat olan bu hayali yaşantının) sahte belirsizliklerini dışlar. Fakat bu program, olumlu yanıyla, çok da yeni değildir: Platon gereksiz yaratı mitinin yerine eleştirel esin mitini zaten koymuştu; bu mitte yazar, birey olarak, daha baştan kendi eserlerinden mahrumdur. Şunu belirtmek gerekir ki (ve bu Platonculuk ile yapısalcılık arasında yeni bir buluşma olacaktır), bu analiz hem yazara hem yorumcuya yöneliktir, *Ion*’a olduğu kadar Homeros’a da yöneliktir. Keza, şairin statüsüne dair bu tanımın, sadece görünümlerin işin içinde olduğu bir sanat sürecine eşlik ettiği hatırlanacaktır: Nietzsche’nin şaşırtıcı biçimde Platoncu bir metinde (*Gezgin ve Gölgesi*, no 32) yazdığı gibi, “Sanatçı şeylerin etrafını belirsizlikle örter”; yanılsamanın yanıltıcı sanatı.

Gezgin ozanın faaliyeti ikilidir: Hem şiir okur hem yorumlar; eseri sunarken anında başka bir bağlama taşır. Yunanlar için bu iki işlemin, birbirine karışmış olmasa da, en azından bağlantılı olduğunu düşünmemiz gerekir: Eseri göstermek aynı zamanda ona bir ikiz vermektir. Yorumlama kavramı üzerinde durmayı hak eder: Bu basit tekrarlar birlikte eserin içinde sonsuz sayıda ikilenme olasılığı belirir. Eleştiri işlemi böylece kendi nesnesi içinde bir ayna oyununu teşhir etmeyi başarır: Kitap, yansılarında dağılarak parçalanır. Dolayısıyla, eserlerin (edebiyatın) genel bir yapısı vardır, her özel yapı da bunun bir imgesidir. Üzerine yönelen bakışlarla örtülen eser, temel bir serabın geliştirilmesinden başka bir şey değildir. İç içe geçen, birbiri üzerinde ezilen analizle nesnesi kesinlikle birbirinin yerine geçebilir olur: Bilimsel bir analizin söz konusu olmadığına işaretler bu.

Yorumun bu yazgısı konusunda Foucault'nun çok güzel kitabı *Naissance de la clinique*'in [*Kliniğin Doğuşu*] önsözünde buna ayırdığı bütün bir sayfayı aktarmak gerekir:

Sözün yorumdan başka kullanımını bilmiyor olmamız kaçınılmaz mıdır? Doğrusu, yorum söylemi söylediği ve söylemek istediği şeye dair sorgular; sözün bu ikili zeminini su yüzüne çıkarmaya çalışır; söz bu zeminde hakikatine daha yakın olduğu varsayılan bir kendine özdeşlik halinde bulunur; söylenmiş olanı dile getirerek asla dile getirilmemiş olanı tekrar söylemektir bu. Sıkışık, eski ve kendi içinde sessiz gibi olan bir söylemi daha geveze, hem daha arkaik hem de daha çağdaş bir söyleme geçirmeye çalışan bu yorum faaliyeti içinde dil karşısındaki tuhaf bir tutum gizlidir: Yorumlamak, gösterilenin gösteren üzerinde bir fazlalığını, dilin gölgede bıraktığı düşüncenin ister istemez ifade edilmemiş bir kalıntısını, sırrının dışına atılmış, özün kendisi olan bir artığı tanım gereği kabul etmektir; fakat yorumlamak aynı zamanda bu konuşulmayanın sözün içinde uyuduğunu ve gösterene özgü bir aşırılıkla, onu sorgulayarak açıkça gösterilen olmayan bir içeriği konuşturabileceğini de varsayar. Bu ikili bolluk, yorumlama olasılığını açarak, bizi hiçbir şeyin sınırlandıramayacağı sonsuz bir görev mecbur kılar: Her zaman için bir gösterilen varlığını korur ve buna söz vermek gerekir; gösterene gelince, “söylemek istediği” şey hakkında biz istemesek de bizi daima sorgulayan bir zenginlik içinde sunulmuştur. Gösteren ile gösterilen böylece potansiyel bir anlamlandırmanın hazinesini her ikisine de tek tek sağlayan temel bir özerklik elde ederler; sonuçta, biri kendi başına var olabilir: Yorum bu varsayımsal uzanın içine yerleşir. Fakat aynı zamanda bunlar arasında karmaşık bir bağ, ifadenin şiirsel değerlerini işin içine katan dile getirilmemiş bir örgü icat eder: Gösteren gizlemeden ve gösterileni bitmek bilmez bir çekince içinde bırakmadan “tercüme etme” iddiasında değildir; gösterilen ancak kendisi de hâkim olamadığı bir anlamla yüklü bir gösterenin görünür ve ağır dünyası içinde kendini ortaya çıkartır. Yorum metinlere hitap ettiğinde, her dile

sembolik bir bağ muamelesi yapar, yani kısmen doğal, kısmen keyfi, asla uygun olmayan, aynı sembolik unsurun içinde derlenebilecek her şeyden fazlalığıyla ve tek bir temayı simgeleyebilecek bütün biçimlerin çoğalmasıyla her iki yandan da dengeleşmiş bir ilişki muamelesi yapar. Yorum, sözün bir “tercüme” edimi olduğu, imgelerin gizleyerek gösterme tehlikeli ayrıcalığına sahip olduğu ve söylemsel tekrarların açık dizisinin kendi kendini sonsuzca ikâme edebileceği varsayımına dayanır; kısacası, tarihsel kökeninin izine işaret eden dilin psikolojist bir yorumuna dayanır: Yasaklar, semboller, hissedilir imgeler dolayısıyla, bütün bir vahiy aygıtı dolayısıyla dinleyen Şerh, her zaman gizli, her zaman kendinin ötesindeki Tanrı Kelamı. Kültürümüzün dilini, Kelamın kararını yüzyıllar boyunca boşuna beklediğimiz bu noktadan yorumluyoruz yıllardır (*Naissance de la clinique* [Kliniğin Doğuşu], s. XIII).

Bilindiği gibi, Foucault’nun girişimi tam da fikir tarihini bu yazgıdan kurtarmaktır.⁸ Edebiyat eleştirisi alanında da bunu yapmamın mümkün ve gerekli olup olmadığını kendimize sorabiliriz.

* * *

Aynı zamanda yorum olmayan, dolayısıyla bilimsel bir analiz olan, eserin sözüne gerçek bir bilgi ekleyen, yine de onun varlığını ortadan kaldırmayan bir eleştiri olabilir mi? Dahası: Bir *okuma sanatı* projesinin yerine bir kitabın hangi koşullarda yazıldığını bize söyleyen bir *olumlu eleştiri* projesi koymak mümkün müdür? Bilim kendi nesneleri hakkında terimin dar anlamında bir yorum getirmez: Bu nesneleri dönüştürür, onlara başlangıçta sahip olmadıkları bir anlam atfeder. “Düşen” cisimlerin hareketinde bu düşüşün yasasını destekleyecek hiçbir eğilim olmadığı gibi, ona itaat edecek bir eğilim de yoktur (doğa, onu kendi yasalarına tâbi kılan bir kralın olduğu bir krallık değildir); cisimler uzun süre düşerler ve her zaman yasayı di-

8 Yine de Foucault edebiyat eserlerinden söz ettiğinde bu yorumlama girişiminden daima kaçamaz: Raymond Roussel üzerine kitabındaki ve belli ölçüler içinde *Kelimeler ve Şeyler*’deki muğlaklık buradan kaynaklanır.

le getirmeden düşerler. Fakat bu yasayı üretmek bilginin yete-
neğindedir: Bu demektir ki yasa düşen cisimlerin içinde değil,
başka yerde, onların yanındadır, bilimsel bilgiye ait olan bam-
başka bir alanda ortaya çıkar; deneyimden ders çıkarma iddia-
sındaki her ampirizmin yenilgisi buradan kaynaklanır: Dünya
suskunken “dünyanın fablını” dinlemek ve ortaya çıkarmak.
Pratik değil teorik olan bu dönüşüm, sonunda uygulandığı ger-
çekliği dokunulmamış bırakır: onu gerçeklikten uzaklaştırmaz,
kökenlerine, derin bir anlama geri götürmez, ama yeni bir bo-
yut verir. Bu durumda, bir edebiyat eserini tanımak onu parça-
lamak, “demistifiye etmek” değil, yepyeni bir bilgi üretmektir:
Söylemeden konuştuğu şeyi söylemek.

Gerçekten de, gerçek bir analiz kendi konusu içinde kala-
maz, daha önce söylenmiş olan şeyi başka kelimelerle söyleye-
mez: (Ona hiç direnme de) başka türlü söylemek yerine, hiç
söylenmemişle, baştaki söylenmemişle karşılaşması gerekir. Bu
öncelenmiş ve zımni söylem konuşacak değildir, kendini teş-
hir eden sunuma kendini teslim edecek değildir. Fakat bu ko-
şul olmadan eser var olamaz, ama yine de eser koşuldan mut-
lak biçimde önce geldiğinden koşulun içinde onu bulmak im-
kânsızdır.

Bir yapıyı analiz etmek ve oluşturmak ya da daha kaba bir
şekilde yapılandırmak, aynı işlemin iki adıdır, çünkü bu yapı-
nın unsurlarının düzenlenmesi dolayısıyla, bu bir mevcudiyet-
ten, peşine düşülen bir içsellikten başka şeydir. Bilginin amacı
böyle bir gerekçeyi, bu şekilde gizlenmiş bir sırrı keşfetmek de-
ğildir: Zorunlulukların birbirine eklemlenmesiyle, radikal baş-
kalaşmayı hedefler; bu başkalaşma olmadan hiçbir nesne kendi
kimliğini edinemez, her gerçekliği sınırlandıran ve üreten baş-
langıçtaki farklılığı, her eserin ardında duran ve onu oluşturu-
ran kurucu yokluğu edinemez. Yapı teriminin ancak bu yoklu-
ğu, bu farklılığı, bu başkalığı belirttiği ölçüde bir anlamı vardır.

Freud, muğlak “derin” analiz projesine rağmen, bilinçli söy-
lemin dibinde gizil bir anlam aramaz; bu anlamı başka yere yer-
leştirdiği ölçüde, yeni bir rasyonalite biçimi başlatır: Bu başka
yer yapıların yeridir ve buna bilinçdışı adını verir. Kelimenin

gerçek anlamıyla bir gerçeklik değil, bir kavram olan bilinçdışı (bilinçdışı doktrininin gerçekçi yorumlanış tehlikesi buradan kaynaklanır), tam anlamıyla ona ait olan, asla herhangi bir şeyin çıkmayacağı, ama söylem imgelerinin ve düş kelimelerinin bundan yola çıkarak “düzenlendiği” sözsüz dildir. Bir sözceyi analiz etmek, kendi tezahürünün, doğumunun ilkesini onda aramak değildir, fakat başka neyin ürünü olduğunu göstermektedir: Yapı yaratılıştan başka türlü değil bu şekilde kökten ayrılır. Dolayısıyla, yapılandırmak fiilinin kesinlikle geçişli olduğunu görmek gerekir: Yapı kendi nesnelere dışardan uygulanır; onları (ampirik) veriler olarak ele almaya son vererek oluşturduğu ölçüde dönüştürür. Örneğin Martinet’nin bilimsel söyleminde çifte eklemlenme teorisinin oynadığı temel rol iyi görülürse, “gösteren yapısı” gösterenin içinde yapı demek değildir, fakat yokluğunda ne gösterenin ne gösterilenin ne de sözcenin olacağı dili oluşturan, her sözceden bağımsız tanımlanan bu sözce parçaları bütünü demektir. Bu şekilde inşa edilen dilbilimsel sistem –Saussure’ün daha önce gördüğü gibi– yoktur. Böylece, yapının kendi nesnelerinden farklı nitelikte olduğu ortaya çıkar: dolayısıyla, onları *kopyalayamaz*. Analiz de, tekrarlamak yerine, yeni bir bilgi üretir.

Bu yapı temsili eğer doğruysa, edebi sözcenin yapılarını ne-reye yerleştirmek gerektiği sorusu sorulmalı. Eğer yapı varsa, derin ya da gizli, kitabın içinde değildir: Kitap yapıya aittir ama yapıyı içermez. Böylece, eserin bir yapıya indirgenebileceği olgusu, eserin, lafzı içinde, birleşik olmasını gerektirmez; eser ne kadar değişik, dağınık, düzensizse yapı da eseri o kadar iyi kavrar: Yapıyı görmek, bu düzensizliği görmektir. Oysa, sanat eserine dair geleneksel anlayış merkezî bir kavramın etrafında döner (bir kavram etrafında bu şekilde düzenlenmiş olmak ya da en azından böyle olmayı istemek sanat eserinin tarzıdır). Uyum kavramıdır bu. Uyum doğal olabileceği gibi (bir yerin ya da bir duygunun uyumunu yeniden-üretir: Lamartine) yapay da olur (sanat, kuralların uygulanmasının sonucudur, bu kurallar da bir uygunluğun güvencesidir) ve esere yönelik yargıyı bir düzen yargısı olmaya yöneltir. Eser, ancak bir *küme* gerçekleştir-

diği ölçüde vardır: Eser bir düzenlemenin ürünüdür.⁹ Düzenlidir, örgütlenmiştir: Bu düzenin sezgisel ya da söylemsel olmasının bir önemi yoktur; eser uygun bir bütün olarak *kendini sunar* (eserde ise bu mevcudiyetten başka bir şey yoktur).¹⁰

Uygunluk fikrini eleştirmek güç değildir: Estetik yargının çelişik önermelerini ortaya çıkarmak yeter. Fakat bütünlük fikri daha inatçıdır, çünkü daha derin bir önyargıya gönderme yapar: Böylece, klasik estetik eleştirisine (bu eleştiri kısaca bir “yaratma” doktrini, teolojik bir estetik olarak sunulabilir) gayet dayanıklıdır.

Bir bütünlük: belli bir ilişki, parçaları *bağlar* ve böylece onları bir kümeye *mensup* kılar.¹¹ Eser, böyle bir örtüşmeyi gerçekleştirebildiği ölçüde var olur; yoksa bir eser gölgesi, bir yenilgidir. Biçimin ayrıcalığı bu şekilde temsil edilir: Biçim *vücut verendir*; eseri bir organizma gibi var kılar. Eser, bu zorunlu ilişkiyle kendine bağlıdır: Böylece varlığını kendine borçlu olur. Kendisiyle doludur: *Uysurlar* (analiz bunları hedefler) ancak kendilerine *yer* bulabildikleri ölçüde eseri oluşturmak için esere dahil olurlar. Edebiyat eserinin Aristoteles’in fiziğinden –nesneleri nitelikleriyle tanımladığından estetik fizik– bütünüyle ödünç alınma bir temsili söz konusudur. Uysurların çeşitliliği nispidir: Bu sadece bir ön malzemedir, düzenin olumlanması için zorunludur, fakat bu düzenden bağımsız hiçbir gerçekliği yoktur. Bu şekilde, edebiyat sanatlar dizisine kolayca yeniden dahil olur; yeter ki bunlar *hayali organizmaların üretim faaliyeti* olarak tanımlansın. Biçimsel bir gereklilikten yola çıkarak eseri inşa eden bu organik birlik, aynı zamanda, esere bir anlam, bir içerik verendir. Bu durumda eleştiri ister istemez *yorumlayıcıdır*: Bu birliğin ilkesini, bu kümenin gerekçesini ortaya çıkarması gerekir.

Levi Strauss *Asdiwal* destanını analiz eder ya da yorumlar-ken (bu iki işlem onda birliktedir) böyle davranır; bu destanı

9 Her türsel analizin sonunda bu şekilde düzenlenmiş, dolayısıyla değişmez bir nesne oluşturarak bitmesi anlamlıdır. Dolayısıyla, yapı fikri gerçek bir zaman-sallığı açıklayabilecek tek şeydir: çünkü *düzensizliği düşünme*yi bilir.

10 Çocuğun olduğu gibi kitabın da doğumda uygun yapıda olması beklenir.

11 Doğru bir yapı anlayışı, tersine, ayrılığı ve elinden almayı ortaya koyacaktır.

art arda bölüp yeniden birleştirir.¹² Öncelikle, farklı düzeyleri “bütün düzeylerde ortak olan *derindeki yapı*”ya¹³ parçalar. Mit “müzikal bir partison”¹⁴ gibi inşa edilmiştir: Anlaşılması gereken şey, görünür çeşitliliğinin bir birlik barındırdığıdır. Unsurları, yatay sekansları ve dikey kavramları bir *mesaj* metni oluşturacak şekilde düzenlenmiştir:

En çeşitli düzlemlerde yerli düşünce tarafından tasarlanmış coğrafi, ekonomik, toplumsal, hatta kozmolojik, bütün çelişkiler sonuçta daha az görünür fakat gayet gerçek olan, anne tarafından kuzinle evliliğin aşmaya çalıştığı ama bizim mitlerimizin –tam da işlevine uygun olarak– *itiraf ettiği* gibi başaramadığı çelişkiyle özdeşleştirilmiştir.¹⁵

Analiz mitteki bir niyeti tanımayı bildiği ölçüde mit de kendini analize teslim eder: Tersine, mitin söylemesi gereken şey ancak onun “yapı”sı kurulduğunda bilinir. İster istemez çeşitli, farklı yerlere dağılmış olan gerçeğin çelişkileriyle mit arasında bir kararlılık ilişkisi vardır; mit böylelikle imgelem alanına ait olur. Mit, gerçekliği bir miktar deformasyon aracılığıyla sunar; fakat bu deformasyonların oluşturduğu bütün yapılandırılmıştır: dolayısıyla anlamlıdır.

Özellikle pozitif bir analiz söz konusudur: Bir mitin içinde ne olduğunu herkesten iyi Levi Strauss söyleyebilir. Fakat, en azından bu durumda, *orada bulunmayan ve yokluğunda mitin belki de var olmayacağı şeyi görmez*. Yapı bir niyetle ilişkisi içinde düşünülür (bu niyeti üretebilir ya da tersine onun ürünü olur), bu durumda bir *psikoloji* nesnesidir, yoksa gerçek bir *mantık* nesnesi değil. Mantık özellikle terimler arası herhangi bir ilişkinin bu terimlerin farklılığı temelinde nasıl yerleşebileceğini anlamamızı sağlar: Eğer birlik daha baştan (örneğin *niyette*) varsayılmışsa, sorun yoktur. Gerçekte, yapı farklılık ye-

12 Bu metin burada örnek sıfatıyla incelenir, yoksa Levi Strauss’un yöntemini özellikle temsil edici olduğundan değil.

13 *Temps Modernes*, 1961, s. 1080.

14 s. 1101.

15 s. 1107.

ridir: prensip gereği, açıklamaya yaradığı ilişkide *yoktur*. Levi Strauss'un bu metninde yapı, geçici bir sessizliği korusa bile, kaçınılmaz olarak *mevcuttur*. Bir çelişkinin hayali çözümüne hizmet ettiği ölçüde, onun kalıcılığını onaylar. Böyle bir çelişkinin kendisi hayali olamaz: Bir çelişkinin gerçek mevcudiyetini düşünmek imkânsızdır; çelişki ancak namevcut olarak tahayyül edilebilir. Bu durumda mitin bu namevcudiyete (vücut değil) *biçim* vermek için var olduğu söylenecektir.

Levi Strauss'un ileri sürdüğü yapı kavramı (bir namevcudiyetin *mevcudiyeti*, yoksa *gerçek namevcudiyet* değil) mitlerin analizi problemini uygun biçimde çözümler. Bu sorun burada uzun uzadıya tartışılmayacağından, bu kavramın mevcut haliyle edebiyat analizine uygulanıp uygulanamayacağını sormak kalır geriye.

Düzen, bütünlük gibi kavramlar eserlere tatmin edici bir *tanım* vermeyi sağlarlar; kendi konularının yorumlanma problemini ortaya koyarlar; özellikle eserin içinde belli bir kesinlik ortaya çıkarırlar, bu kesinlik eseri barındırır, elinde tutar ve esasen ona aittir: kendi kendinden yoksun kalma riski yoktur; üretilmiş olmaktan ziyade *kendi kendini üretir*: Böylece, gördüğümüz gibi, yaratılış sorunsalı ortadan kaldırılır. Fakat bu kesinlik aynı zamanda bütünüyle hayali olduğu için zorunludur: Bu şekilde tarif edilen eser, var olmayabileceği için tüm diğerlerinden ayrılır.¹⁶ Dolayısıyla, karşılıksız, dayanıksız bir zorunluluk söz konusudur. Bütün bu tanım bir safsataya dayanır: Eser tek parça halindedir; kendi yerine sahip olduğu bu edebiyat uzamında katı bir nesne gibidir, bir gövde gibidir; analiz tam da eserin kendisi karşısındaki bu varlığını ortaya koymalıdır.

Bu hipotezin yerine belki daha verimli olan ama pek ele alınmış gözükmeyen bir başkası konabilir: Eser özellikle belirli namevcudiyetleriyle, söylemediğiyle, eser olmayanla ilişkisi içinde vardır. Ancak eser kelimenin tam anlamıyla herhangi bir şeyi gizleyebilir değildir. Bu anlamı kendinin en derinine gömmüş, maskelemiş, kılığını değiştirmiş değildir; sorun bir yo-

16 Bu ayırım aynı zamanda belli bir benzerlik biçimidir. Edebiyat nedir sorusundan yola çıkarak bütün eserler birbirine benzer.

rumlamayla anlamın peşine düşmek değildir. Anlam eserin içinde değil, yanındadır: Kendi olasılık koşullarına indirgenmiş olduğundan olduğunu iddia ettiği şey olmaya son verdiği bu sınırdadır, eserin kıyılarındadır. Bu durumda, yapay bir zorunlulukla oluşturulmuş (bilinçli ya da bilinçsiz, bir niyetin ürünü) değildir.

Yeniyetme filozofların iyi bildiği bir sözdağarını alırsak, yapısal eleştiri ya da metafizik eleştiri teolojik estetiğin bir değişkesinden başkası değildir. Her iki durumda da nedenlerle açıklayıcı bir program sözkonusudur: Bir yaratılış estetiği örneğinde kişisel niyet; yapısal bir analiz sözkonusu olduğunda ise kendilik biçiminde mevcut olan soyut niyet. Belki de pozitif bir eleştiri oluşturma vakti gelmiştir: Burada, nedenlerin aranmasının yerini yasaların aranması alacaktır. Bu durumda, eleştiri sorusu şu olur: *Eser, hangi ilişki aracılığıyla, kendisi dışındaki neyle ilişki halinde üretilmiştir?* Pozitif, bilindiği gibi, negatfin de tersidir: Comte (mutlak kendilikler, gerçekliğin hakiki karikatürleri inşa eden) metafizik halin bilginlerinin “demistifiye edici” analizini, gerçek ilişkileri ortaya çıkarmaya tek elverişli olan pozitif bilgiyle karşı karşıya getirir. Şu da bilinmektedir ki, metafizik ideoloji ile pozitif bilim aynı soruya verilmiş farklı cevaplar değildir: Pozitif hale geçmek için soruyu da değiştirmek gerekir. İmdi, yapısal yöntem, yazarların da bizzat sorduğu gibi, estetiğin eski sorusuna yeni bir cevap vermekle yetinir. Gerçek eleştiri sorusu, “Edebiyat nedir?”, yani “Yazarken (ya da okurken) ne yapılır?” sorusu değil; “Bir eser ne tür bir zorunluluğa gönderme yapar; neden ibarettir, ona gerçekliğini veren şey nedir?” sorularıdır. Eleştiri sorusu üzerinde çalışılan malzemeye ve bu işi yapan araçlara yönelik olmalıdır.

Bu durumda yapı, eserin dışında, onu sahte içsellikinden (ona mahrem bir neden atfedenden) mahrum bırakan ve yokluğunda var olamayacağı bu temel kusuru göstermeyi başaranıdır. Dilbilimle ve psikanalizle yakınlaşma burada bütün anlamını bulur. Edebiyat eseri de iki kez eklemlenmiştir: Eseri bir organizma gibi ele alan estetik teorileri, bir düzen kuran, daha doğrusu bir düzen yanılması veren sekanslar (fabl) ve tema-

lar (figürler) düzeyinde durur. Bir başka düzeyde, eser zemininden koptuğu gerçeklikle eklemlenir: Bu, ampirik veri olan “doğal” bir gerçeklik değil, ama içinde insanların (yazanların da okuyanların da) yaşadığı, *onların ideolojisi* olan oluşturulmuş gerçekliktir. Eser, ilksel ve zımni dil olan bu ideoloji temelinde oluşur: Bu ideolojiyi dile getirmek, ortaya sermek, tercüme etmek, ona bariz bir biçim vermek için değil; fakat yokluğunda söyleyecek hiçbir şeyin olmayacağı bu kelime namevcudiyetine *yer* vermek için. Dolayısıyla, eseri söylemediği ve söyleyemeyeceği şey üzerine sorgulamak gerekir, çünkü eser bunu söylememek için, bu sessizliğe varmak için yapılmıştır. Eserin bir düzen gizlemesi bu durumda önemsiz kalır: Önemli olan, eserin *belirlenmiş* gerçek düzensizliğidir (kargaşasıdır). Onun kendine verdiği düzen, düzenin olmadığı yere yansıtılmış ve ideolojik çatışmaları kurgusal olarak çözmeye yarayan hayali bir düzendir: Bu öylesine kurmaca bir çözümdür ki, bu çözümün dayanıksızlığı bizzat metnin lafzında belirir, bu metinde uyumluluklardan ziyade tutarsızlıklar, tamamlanmamışlık parıldar. Bu durumda, kusur değil, yeri doldurulmaz gösterenler sözkonusudur. Eseri dönüştürdüğü ideolojiden ayıran bu mesafe bizzat eserin lafzında bulunur: onu kendisinden de ayırır, yaparken bozar. Namevcudiyetle, eksiklikle yeni bir zorunluluk türü tanımlanabilir. Eser, (bir sistem gibi örgütlenemeyecek olan) ideolojinin düzensizliğiyle ilişki (uyum değil) halinde yeni bir düzensizlik kendisiyle birlikte üretildiği için mevcuttur. Eser biçimini bir çatışmanın etkili mevcudiyetini her yanında tanımlamayı sağlayan böyle bir tamamlanmamışlıktan alır. Böyle bir analizin temel kavramı *yapı* kavramındansa *farklılık* kavramıdır. Eser dolayısıyla öyle bir eksiklik teşhir edilmiştir ki, burada duyulmamış bir hakikat dile getirilmeye başlanır: Bu hakikati tanımak isteyen için, gerçeklikle özgün bir ilişki kurar, bir bilginin açınlayıcı biçimini başlatır.

Kasım 1965

ÜÇÜNCÜ KISIM

Birkaç Eser

YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM

Jules Verne ya da Eksik Öykü

I. Eserin ortaya attığı sorun

Bize göre Jules Verne'in eseri, okurlarının niteliğiyle bile olsa, dolaysız bir tarihsel anlam içermektedir. En azından iki tür okuru bilinmektedir: bunlar, yeni düzene kadar *bizim tarihimizin* en üst düzeyden temsilcisidirler: Üçüncü Cumhuriyet'in Fransız burjuvazisi bu eserlerin siparişini vermiş ve "Fransız Akademisi'nin taçlandırdığı eser" haline getirerek kendi damgasını vurmuştur; keza, Sovyetler Birliği halkı da bu eserlere kendine özgü bir şans vererek öncelikle varlıksal bütünlüğünü iade etmiştir.¹ En azından iki okur kitlesi kendini Jules Verne'in eserinde bularak onu Fransa sömürge imparatorluğunun fethine ve evrenin keşfine, Süveyş Kanalı'nın yapımına olduğu kadar bakır toprakların işletilmesine de kesin olarak bağladılar. Elbette bu iki okumayı özdeşleştirmek, aynı projenin içinde biçimsel bir süreklilik ifade ettiklerini söylemek değildir: Tarih bize bir projeden diğerine nasıl geçildiğini ve bu geçiş çizgisinin süresiz

1 Hetzel'den (ve Hachette'in eski röprodüksiyonlarından) bu yana Fransa'da Verne'in toplu eserlerinin baskısı yoktur. Jules Verne, Livre de Poche onun kitaplarını yeniden yayımlamaya başlamadan önce yazdı: Bu girişimi, sonuna kadar gitmesini dileyerek övmek gerekir.

olduğunu; bunların birbiri içinde sürdürülmediğini göstermektedir. Böylece, Verne'in eserinden muğlak bir tutarlılık çıkarılamayacağı gibi, tersine, kalıcılığı sayesinde bir anlam çokluğuna kavuşmuş olan eser *karmaşık bir ideolojik olgunun* ifadesi olarak beliecektir (bu ille de çelişik olduğu anlamına gelmez). Açıklanması gereken bu anlam çokluğudur. İlk soru sorulmuştur: Eserde aşikâr ya da gizli *bir* anlam olduğunu kabul ederek onu indirgemek sözkonusu değildir; tersine, açıklanması gereken şey, *kendi içinde değişme* yönünde sahip olduğu o tuhaf güçtür: Ona önsel tutarlılığını veren şey bu çeşitliliktir.

Fakat, bu durumda, açıklamak nedir? Eserin karmaşıklığını çözmek için, çevreleyen tarihle eseri ilişkiye sokmak yeterli midir? Yoksa, tarihle gizli ilişkisini ortaya koymak ve böylece onun anlamını ortaya çıkarmak mı gerekir? Bu durumda ideolojik bir temanın tarihi tanımlanmış olur:² Doğanın fethi; pek hayal edilmemiş olsa da hayal edilemez olmayan oranlarda hızlanarak belirgin bir önem kazanmış olan –çünkü o zamana kadar tarihin bir sırrı olarak kalmış olan şeyi ortaya koymuştur– bu durum tarihsel bir olgunun ifadesidir: Doğadaki enerjinin kullanılması. Yazılmayı hak eden (bu hak pek kullanılmadı) bu tarihin Jules Verne'in eserini ya da –özel tezahürlerinden biri olarak– en azından bir veçhesini içerdiği düşünülebilir. Fakat bu eseri son derece aşar: Bir temanın genel tarihi kısaca tarihin öne çıkarılmasını gerektirir, yoksa kendi saf tutarsızlığı içinde, gayet ideolojik bir yalnızlık içinde kalır. Bu durumda, bir yorum olan açıklama, kendi konusunu çok uzaktan ele alıyor ve böylece onu aşan bir hareketin içine sürüklüyor gibi görünse bile bu konuyu ıskalama riski taşımaz. Bu uğrakta, sıklıkla söylendiği gibi, ihanet yoktur, ama belki de, böyle

2 Bununla birlikte görülecektir ki, eserin gerçek temaları, bir *özne*, bir tanım projesi oluşturan ama gerçekleşmesinin dışında kalan bu *genel* (ve cömert) ideolojik temalarla aynı değildir. Kesin bir tema olarak ele alınmayı hak eden şey, eser haline getirme çalışmasından ayrılmaz. Böylece, eserin sırrının ideolojik temalarla verilemeyeceğini biliyoruz; ideolojik temalar, gerçekleşmesinden bağımsız, olsa olsa genel bir anlam ifade eder. Eseri asıl ortaya koyan şeyi üretim aygıtlarında, gerçek araçlarında aramak gerekir: Tema adı haklı olarak buna verilecektir.

bir genişletme dolayısıyla, özgün bir ölçü yitimi görülür. Eser, geniş geniş yerleştirilmiş olduğundan, gerçek yerini yitirir; bu yer, tam olarak onun kendine verdiği yer olmasa da, ona kökten yabancı olamaz. Böyle bir manipölasyondan eser özellikle *basitleştirilmiş* olarak çıkar: Eser, etrafını saran ve ona yer veren bir anlamın işgal ettiği yer olur; eserin çeşitliliği, yakın ilgisinden korunan tek bir eylemin önünde oynanması için kurulmuş bir dekorun çeşitliliğinden başkası değildir. Bu kuş bakışı görünüm, işin özünü ortaya çıkarmak bir yana, eserin merkezinde bulunan gerçek karmaşıklığı gizler.

Bu abartılı yorumun karşısına sistematik tanım çıkartılır. Bu tanımın avantajı genellikle eseri kendi başına bırakmaktır; çünkü bir yapıyı, özgül bir tutarlılığı *ortaya çıkarmayı*, kurucu öğelerinin ilişkisi içindeki *yeterliliği* göstererek eseri kendisine bağlayan bir kapalılık ilkesini ortaya koymayı tek hedef olarak benimser. Bu durumda, görece basit işlem olan³ ve bir birleştirmenin (yani, öğelerin hiyerarşisinin ya da kesin düzeninin belirlenmesi) ardından bir analizi (özel temaların tek başına bırakılması, eserin mitsel figürlerinin bireyleştirilmesi) gerektiren yapılandırma, tarihsel analizin tam tersidir; kompozisyonun incelenmesi biçim sorunsalının dar sınırlarını aşsa da, eserin, kompozisyonunun⁴ *dolaysızca* içkin zorunluluğundan başka zorunluluğu yoktur. Tekil bir bütünlükle yetinilir –tutarlı bir bütün olan eser–, bu bütünlükten, bir tür indirgeme etkisiyle,⁵ eseri yapay ya da olumsal olarak temsil edecek her şey çıkarılıp atılmıştır. Böylece, bu tekil bütünlük tam da bireysel bir özün tersi olur: Eser oraya konmuştur ve *konulmuş olmasından bağımsız olarak*, açıklanması gereken şey düzenleme şeklindeki konumudur. Bir bireyselliği her ilişkinin dışında tanımak, *gerekçesini* ona iade etmek bir yana, onu mutlak bir soyutlama haline getirmek, dolayısıyla onu gerçeklikten kopar-

3 Özellikle, ovadaki ağaçlar gibi artık görünür olan eklemlemelerinin opaklığını vurgulayarak eserini daha şeffaf kılmak istemiş olan Jules Verne gibi bir yazar örneğinde.

4 Bu kelime en geniş anlamda anlaşılmalıdır. Örgütlenme de denebilir.

5 Bu, aynı zamanda, yeniden bütünleşebilmek için analizden yola çıkan harekettir.

maktır. Fakat, bu aynı zamanda, önceki durumda olduğu gibi, onu tek bir gerekçenin ölçüsüne indirgeyerek basitleştirmektir.

Dolayısıyla, tercih, kökten karşıt iki yöntem arasında gibi gözükmektedir: Ya eseri en uzaktan ele alarak esere doğru giden yorum ya da eseri kendine yabancılaştırmak için eserden yola çıkan tanım. Belki de yorumla tanıma birbirinden ayıran mesafeye yerleşerek bu çelişkiden *başlangıçta* kurtulmak mümkündür: Eseri kendinin dışına çıkararak, onu kendi sınırlarının bilgisi içine yerleştirerek eserden söz etmek gerekir. Bu durumda, sorun eseri yorumlamak ya da yeniden oluşturmak, birliğini ona iade etmek değil, onu *açıklamaktır*; eserin kendi niyetlerini gerçekleştirmek için bu niyetlerden uzaklaşmak zorunda olması gibi, bu da eseri en azından kendinden uzaklaştırır. Sorun, eseri sürükleyen hikâyenin hareketi içinde eseri olduğu gibi yeniden bulmak da değildir; ama esere gerçek hedeflerini söyletmem gerekir: Yazılmadan önce tanıyabileceği –kendini tanıyabileceği– hedefler bunlar. Böylece, çok farklı bir soruyla karşılaşılır: Eserin içindeki *aykırılık* ilkesi nedir? Bu durumda, ünlü bir metaforu yeniden kullanırsak, eserin birden çok uzamda serpilip geliştiği kabul edilir.

Yorum eseri konum olarak adlandırırken, tanım eseri tek bir düzenleme olarak görür. Bunların birbirini dışlamadığı, keza gizlemediği sonucuna varmak ve eseri, düzenini konumundan ayıran gerçek mesafeyle ölçmek gerekir. Dolayısıyla, karşıtlığı ortadan kaldırmamalı, fakat kullanmalı ve *sorunun düğümünü* bu karşıtlıkta görmeli. Fakat hiçbir durumda birini diğeriyle özdeşleştirmemeli, yani onları birbirine karıştırmamalı: Bu iki bakış açısı arasında nitelik farkı vardır, şeyleri niyetlerden uzaklaştıran, onları indirgenemez kılan sadece mesafe değildir, göreceğimiz gibi, yepyeni *tek bir soruyu* sadece bu iki bakış açısı tanımlar. Sorunsal alan bu ayrımsal ilişkiyle tanımlanacaktır: Eseri görünür kılan imkân ve imkânsızlık koşullarını dikkate alarak, onu aynı anda⁶ hem ken-

6 Bir çırpıda, yoksa bir karışıklık pahasına değil; çünkü eser ancak sonradan bölünen, üstelik yapay bir birliğe derhal indirgenecek kadar kolaylıkla bölünen bu karmaşıklıktan yapılmıştır.

di gerçekliği içinde hem de sınırları içinde sunmayı sağlayacak olan budur.

Bir eserin özel olarak incelenmesinde tek çıkış noktası asla fiilen dayandığı şey değildir; bu çıkış noktası onun gerçek başlama noktası, başlangıcıdır, ideolojik bir projenin geçerliliğidir. Bu nokta burada doğanın fethi genel teması olacaktır: Bu genel temanın anında özel temalara (Farklı nitelikte mi? Düzenli mi? Hangi düzene göre?) ayrıldığı ve bunların da eserin gerçek temaları olduğu görülecektir. Verne kendine bir soru sorarak başlar: Bu fetih çağdaş dünya tarihinin içeriğini tanımlayan fetih midir? Bu sorunun güncelliğine duyarlı olduğundan şunu da sorar: Bu nasıl öğretilir, nasıl ifade edilebilir? Cevap, kurmaca yoluyla olacaktır.

Her şeyin olabileceği bir dönemde yaşıyoruz – hatta her şeyin olduğunu bile söyleyebiliriz. Hikâyemiz bugün gerçeğe hiç benzemiyor olsa da, gelecekte ortaya çıkacak bilimsel olanaklar sayesinde yarın gerçek olabilir ve o zaman bu hikâyeyi bir efsane gibi görmeyi kimse aklından geçirmez. Zaten pratik yararı esas alan ve deneye dayalı bu on dokuzuncu yüzyıl sonunda artık efsanelere yer yoktur... (*Château des Carpathes*, s. 2)*

Gelecek zaman şimdiki zamanın içindedir: *Mobilis in Mobili*. Imge olmayan bu imgeyle daha sonra tekrar karşılaşacağız. Özellikle, güncelliği niteleyen şey, imgeleme gerçeklik işlevi veren yeni bir öykü türü oluşturmayı sağlamış olmasıdır: Bu nedenle, kurmaca bu büyük tarihsel geçişin ayrıcalıklı ifade biçimidir. Bu şekilde, edebiyat eseri *derhal* gerçeklik işlevi edinir. Olayın edebi biçimi olan, sıradanla sıradışının bu birleşmesi özel bir öykü konusuyla gerçekleşir: Yolculuk. Esere başlığını verecek olan da budur. Böylece bir program bütünüyle çizilir ve bir kitabevinin, “tarihsel” bir sözleşmenin sipariş konusu olur:

Bay Verne’in yeni eserleri basılan bu kitabın ardından peşisıra gelecektir. Her seferinde haberdar etmeye özen göstereceğiz. Çıkan ve çıkacak olan eserler, bütünlükleri içinde, eserine

(*) Türkçesi: *Karpatlar Şatosu*, Alfa Yayınları, 2015, çeviren Işık Ergüden.

Bilinen ve Bilinmeyen Dünyalarda Yolculuklar altbaşlığını vermiş olan yazarın belirlediği projeyi kapsayacaklardır. Gerçekten de amacı modern bilimin bir araya getirdiği coğrafi, jeolojik, fiziksel, astronomik bütün bilgileri özetlemek ve kendine özgü bir cazibe içinde evrenin tarihini yeniden yazmaktır...

Modern toplumu yazgılarının işin içinde olduğu bu evrenin harikalarını nihayet tanımaya yönelten cömert ihtiyaca en iyi cevap veren çağdaş üretimler arasında böylesi yoktur (Hetzl – *Œuvres Complètes* baskısının ilk cildine önsöz: *Les Aventures du Capitaine Hatteras*).

“Tanımaya”: yani, görüleceği gibi, etki etmeye, dönüştürmeye de. “Nihayet tanımak”: Moderniteyi tanımlayan şey bu nihayet’tir. Anlatının konusu ise hem “harikalar” hem de bilinen ile bilinmeyen arasındaki mesafeye –bu mesafe aynı zamanda bir tür bağlantıdır– yerleşmiş bu yolculuklardır.

Böylece, hem genel projeyi hem de eserin anlamını kavradığımızı sanırız. Bununla birlikte, yola çıktığımız bu soru tek soru değildir: Bu soruyla birlikte eser sorunu da projenin dışında ya da en azından, hemen esere bağlı olmayarak bütünüyle varlığını korumaktadır. Çok insan yazmak ister ama aslında hiç yazamaz ve bunlar yazar kabul edilmez, eserinde neye tutunmak gerektiğini öğrenmek için yazarı sadece niyetleri üzerine sorgulamak yetmez. Dolayısıyla, sadece projenin olasılık koşullarını değil, bu projeyi gerçekleştirmek için kullanılan araçların geçerliliğini de sorgulamak gerekir. Keza, projenin anlamıyla fiili formülasyonunu karşı karşıya getirmeyi reddederek bunların bağlantıları ortaya konulursa,⁷ bir başka sorunun doğmasına yol açılmış olur: Verne *aslında* neyi gerçekleştirmiş bulunuyor? Bu durumda, eser adına layık tek şey olan teşebbüsün gerçek sonucunu nasıl değerlendirmeli ve kuruluşunun koşulu ya da bahanesi olan başlangıç programıyla ilişkisini nasıl anlamalı sorusu sorulur. Dolayısıyla, eseri olasılık koşullarından yola çıkarak incelemek sözkonusudur: Fakat bu koşulların –gerçek bir eserin imalatına imkân tanıdımlarsa eğer– aynı za-

7 Bu, yine, birbirine karışmaları anlamına gelmez.

manda başka şey ürettikleri fark edilecektir, ki bu başka şeyin de koşulu bunlardır. Böylece, ilkinin üzerine eklenen ikinci soru, eseri çevirmeden, bir başka dile tercüme etmeden, tek kelimeyle, yorumlamadan eserin kendisiyle karşı karşıya gelmeyi sağlar. Eseri açıklamayı sağlayacak olan da bu soru olacaktır.

II. Eser analizi⁸

Burada bolca kaynağa rastlamamız gerekiyor. Kayanın doğası da bunu gerektiriyor ve içgüdü benim kanaatimi desteklemekte mantıkla hemfikir.

– *Voyage au centre de la terre* [Dünyanın Merkezine Yolculuk]

A. Çıkış noktası: İdeolojik proje

Eseri uzaktan ele almaktan ya da basitçe kat etmektense bizzat eserden yola çıkmak sadece mümkün değil, zorunlu da gözüküyor. Hatta eserin başladığı yerden başlamak da kaçınılmazdır: Eserin kendisine verdiği çıkış noktasından itibaren, projesi, hatta niyetleri, bütün eser boyunca bir program gibi okunur. Eser başlığı olarak adlandırılan da budur.

Dolayısıyla, başlangıçta bariz, *genel bir temayı* ortaya koymak gerekir: Eser bütünüyle bu tema karşısında, ona uygunluğuyla tanımlanır. Jules Verne'e göre bu tema, evrenin bütün tarihi-

8 Sadece bir miktar roman söz konusu edilecektir: İlk dönemde (1863-1870) yazılmış ve yine de ünlü olanlar, Jules Verne için yeni bir edebiyat türünün yaratılması çalışmasına denk düşenler. *Esrarengiz Ada* 1875'te yayımlandı. Böylece, bütün tanım iradi olarak sınırlanmış bir alan etrafında yapılacaktır: Referansları çoğaltmak gereksiz gözükür, oysa ki karakteristik olan şeyi ortaya çıkarmak çok basittir. Jules Verne'in geç dönem eserlerinden alınma başka referansları kullanarak bazı savları tartışmak gereksizdir. Jules Verne'in gelişim gösterdiği, temaları –bir kez yarattıktan sonra– kimi zaman çok farklı anlamlarda kullandığı açıktır; özellikle son eserlerindeki karamsarlığa bakılabilir: *Robur*, *Les 500 millions de la Béguin* [Begüm'ün 500 Milyonu], *la mission Barsac* [Barsac Misyonu], *le dernier Adam* [Son Adem]. Bunlar, geleceğin açıklığını temsil etmek için icat edilmiş betimleme araçlarıyla *geleceği kapatacak* bir teşebbüse geri dönerler. Bütün bunlar Michel Butor tarafından *Répertoire*'da incelendi. Jules Verne'in eserinin bir tarihi olduğunu bilmek önemsiz değildir ve bu evrimin incelenmesi bambaşka bir alana aittir. Bilimin değer yitirmesi yeni bir ideolojik temadır, yoksa önceki eserin inkârı ve gerçekleştirme araçlarının sorgulanması değildir. Demek ki Jules Verne'in eserine dair verilecek tanım eksiksiz değildir, fakat kendi kendine yeter.

ne damgasını vuran ama günümüzde (modernite teması da buradan kaynaklanır) egemen olgu niteliği kazanmış bir süreçle toplumların iç dönüşümüdür: Sanayinin doğayı fethi. Kolayca tanımlanabilir ideolojik bir tema sözkonusudur: “Verne burjuvazinin ilerici soyuna mensuptur: Eseri insanın elinden hiçbir şeyin kaçamayacağını, en uzak dünyanın bile onun elinde bir nesne gibi olduğunu ve mülkiyetin doğanın genel köleleştirilmesinde diyalektik bir andan başka bir şey olmadığını ortaya koyuyor.” (Barthes, *Mythologies*, s. 90). Bu durumda, bir sanayi fikri, aynı terim sayesinde, maharetin ve çabanın bireysel ve toplumsal koşullarının⁹ bir araya geldiği çok genel bir anlam edinir; bu birlik ayrıcalıklı nesneler –“makineler”– üzerinde kendini belli eder.

Bu genel temanın anında daha özel temalar halinde ayrıştığı görülecektir ve bu durumda sorun bunların aynı nitelikte mi, farklı mı, bağımsız ya da hiyerarşikleşmiş mi olduklarını bilmek olacaktır. Hemen söylemek gerekir ki, genel tema yalnızca görünüşte bir temadır: Toplum ve ideolojisi düzeyinde belli bir hareketi bir başlıkla belli eder, eserin ortaya çıkmasında bu hareket son derece önemlidir; fakat *bizzat eserin düzeyinde*, yoksa eseri basitleştirerek deforme eden genel bir fikir içinde ifade bularak değil.

Jules Verne’in bütün romanlarının konusu olan insanın doğaya tahakkümü, kılık değiştirmiş bir biçimde bile olsa, bir fetih olarak, bir hareket olarak sunulur. İnsan varlığının bütün doğaya yayılması *bizzat* doğanın dönüşümüne eşlik eder: İnsan doğayı istila eder; Verne’in *basit* takınağı budur (basit, çünkü bilinçli, istenmiş, yansıtılmış). Bütünsel fetih mümkündür: İnsan doğayla eksiksiz bir uyum içinde olduğu için doğaya nüfuz eder. Dolayısıyla, büyük yenilik bu hareketin, bir yolculuk gibi, bir sonunun olmasıdır ve bu son algılanabilir, tarif edilebi-

9 Bu iki koşul zaten Jules Verne’de ancak yapay olarak ayırt edilebilir: Toplum bütünüyle tipik bireylerle temsil edilir (bilgin ya da maceracı; ama bunlar aynı şeydir). Bu, Jules Verne’de psikolojiden kaynaklı gözükten her şeyin *imalı* olduğunu söylemektir. Bu durumda, bir “karakter tasviri”ne benzeyen her şey görünüşte gayet rahatsız edici ya da başarısızdır, çünkü psikoloji yoktur, karakter yoktur.

lir: Gelecek zaman şimdiki zamanın içinde yüzmektedir, hatta burada tamamen *içerilmiştir*. Daha önce alıntı yaptığımız *Karpatlar Şatosu*’nun başlangıç metnine bakınız. Butor *Répertoire I*’de bunu gayet iyi ifade eder ve bu tanıımı bütünüyle yeniden yapmak gereksizdir. İnsanın en yetkin eseri olan bilim doğayla büyük bir yakınlık içindedir:¹⁰ Doğayı tanımayı ve bütünüyle dönüştürmeyi başaracaktır.

“Bu olacak,” cevabını verdi Kaptan Hod, “tıpkı günün birinde kuzey ve güney kutbuna yolculuklar yapılacağı gibi.”

“Elbette.”

“Okyanusun en derin yerlerine kadar.”

“Hiç kuşku yok.”

“Dünyanın merkezine yolculuk.”

“Bravo, Hod.”

“Bütün bunlar olacak,” diye ekledim.

“Güneş dünyasının her bir gezegenine yolculuk bile olacak,” diye cevap verdi Kaptan Hod, artık hiçbir şey onu durduramazdı.

“Hayır, kaptan,” diye cevap verdim. “Yeryüzünün basit bir sakini olan insan dünyanın hudutlarını aşamaz. Fakat yeryüzünün kabuğuna perçinlenmiş olsa bile bütün sırlarına nüfuz edebilir.”

“Bunu yapabilir, yapmalı,” diye devam etti Banks. “İmkân dahilinde olan her şey olmalı ve olacak. Sonra, insan üzerinde yaşadığı küreye dair öğreneceği hiçbir şey kalmadığında...”

“Onun için artık hiçbir gizemi kalmamış olan küreyle birlikte yok olacak,” cevabını verdi Kaptan Hod.

“Hayır,” diye devam etti Banks. “O zaman hâkim olmaktan yararlanacak ve en iyi parçayı kendine alacak” (*La Maison à Vapeur [Buhar Evi]*, Jules Verne’den ataran Michel Butor, *Répertoire I*, s. 136).

10 Gramsci’ye göre (*Œuvres choisies [Seçme Eserler]*, s. 479) bu yakınlık sadece bir denge ürünüdür: (Wells’in ya da Poe’nun tersine) iradi bir sınırlandırma, kurmacada fazla ileri gitmeme kararı içerir. Jules Verne’in eserinin yaşlanması böyle açıklanır: bu denge onu mahkûm eder, çünkü eskimiştir ve yerini yeni bir denge almalıdır. Fakat Jules Verne’in eseri yaşlanmış mıdır?

“Bütün sırlara nüfuz edemez”: Nemo kutba gidecektir (görüleceği gibi, bütünlüğün en *keskin* temsilidir bu). Onu destekleyen aynı zamanda da teşvik eden hareketin yeri sonsuzluk olan dünya değil, ikâmet olan yeryüzüdür. Barthes tam da Verne’in “kapanma” tavrından söz etmektedir:

Verne bir tamlık manyağıdır: Hiç durmadan dünyayı bitirir ve döşer, bir yumurta gibi içini doldurur; onun tavrı tıpatıp bir 18. yüzyıl Ansiklopedicisi’nin ya da Hollandalı bir ressamın tavrıdır. Dünya sonludur; dünya sayılabilir ve süregelen malzemelerle doludur (*Mythologies* [Mitolojiler], s. 90).¹¹

Dolayısıyla, hareket, hayali-gerçek kusursuzluğunun sınırları içinde içerilen bir keşfe indirgenir. (İnsanın macerayla, bilimin doğayla) bu denkliği içinde, bütün eserin tanımlanmasını sağlayan temel aforizmanın ilk açıklanışı bulunabilir: *Mobilis in Mobili*.

Bu *doğal* düş görme gücünü açıklamak için Michel Butor’un seçtiği alıntılardan, *Dünyanın Merkezine Yolculuk*’tan alınma şu alıntı tercih edilebilir (Bölüm 14: Stapi Fyordu):

Bazaltın ateş kökenli koyu renk bir kaya olduğu bilinmektedir. Düzenlilikleriyle şaşırtan biçimleri taklit eder. Burada doğa geometrik olarak işler ve pergel, gönye ve şakül kullanan insan tarzında çalışır. Başka her yerde düzensizce atılmış büyük kütleleriyle, taslak halindeki konileri, eksik piramitleriyle, çizgilerinin birbirini tuhaf bir şekilde takip edişleriyle sanat yapan doğa, burada, düzenlilik örneği vermek isteyerek ve ilk çağların mimarlarını önceleyerek, Babil’in göz kamaştırıcılıklarının ya da Yunan’ın harikalarının asla aşamadığı ciddi bir düzen yaratmıştır. İrlanda’daki Devler Şosesi’nden ve Hebrid adalarından birindeki Fingal Mağarası’ndan söz etmiştim elbet, fakat

11 Bu kapalılık fikri, evrenin içsellik olarak, bir mahremiyet yeri olarak temsiline gönderme yaptığı ölçüde elbette ilginçtir; bilim kendi modern çağının başında tam da bu temsile karşı mücadele etmek zorunda kaldı: Bu konuda bkz. Koyre’nin ve de Francastel’in çalışmaları. Böylece Jules Verne’in eserinin ilk teorik gerilemesiyle karşılaşyoruz. Bu gerilemeyle derhal ideolojik bir temsil olarak kendini gösterir.

bir bazalt altyapının manzarasını henüz gözlerim görmemişti. Oysa bu olgu Stapi'de bütün güzelliği içinde belirliyordu. Fyord suru, tıpkı yarımadanın bütün sahili gibi, otuz ayak uzunluğunda bir dizi dikey sütundan oluşuyordu. Bu düz ve saf orandaki sütun gövdesi, denizin üzerinde bir *yarım kubbe* oluşturacak şekilde çıkıntı yapan yatay sütunlardan oluşan bir başlığı taşıyordu. Belirli aralıklarla ve bu *doğal su havuzunun* altında, gözler, hayranlık verici bir görüntüdeki *çapraz kemerli açıklıklar*ı yakalıyordu; bu açıklıklar aracılığıyla açık deniz dalgaları köpürerek koşturuyordu. Okyanusun gazabıyla sökülmiş birkaç bazalt *parçası* sonsuza dek genç kalacak harabeler olan ve üzerlerinden yüzyılların dokunmadan geçip gittiği *antik bir tapınağın kalıntıları* gibi yerde uzanıyordu.

Diğer edebiyat, büyük edebiyat, anlam zenginliği ve sadeliği bakımından eşsiz bu tasvirlerden daha güzelini üretmekte güçlük çekecekti: Tematikleştirilmekten ziyade kavramsallaştırılmış bir tasvir, sonuçta bir diyalog olan düzenlilik ve düzensizlik tartışmasını açıkça okumamızı sağlar. Doğa sanat terimleriyle temsil edilmiştir, ama yine de terimlerde belli bir muğlaklık (parçalar, sütunlar) iki alanı birbirinden ayıran sınırı, en azından sözdağarı düzeyinde daha da belirsiz kılar. Zaten temsil doğrudan değildir, fakat beklenmedik bir altüst oluşun kurallarına itaat eder: “Sonsuza dek genç harabeler.” Mimari terimlerle doğa: Bir klişe, basit ya da bayağı bir yordam değil, derin bir sırrın açığa vurulmasıdır bu. Başlangıçta sadece bir tasvir olan şey aslında doğanın temel diyalektiğine (romanlarınkine) yansır.

Doğa insanın geleceğini kendi geçmişinin şeffaf biçiminde hayal eder. Dolayısıyla, paradoksal olarak, geleceği şimdiki zamanın içine dahil eden hareket ancak gerçek dünyadan yola çıkan hayali bir değişke biçiminde temsil edilebilir; bu değişke geniş bir arama ve tetkik hareketinin biçimsel dengidir: *Hayali olan gerçektir*. İcadın *gerçeğe uygunluğu* üzerine, ayrıntının doğruluğu üzerine, kurmacanın hakikiliği üzerine Jules Verne'in bizzat yaptığı ya da eserinden yola çıkarak yapılabilecek bütün spekülasyonlar, haklı olarak en başta gelen bu özdeşliğin

açılımından başka bir şey değildir. Elbette, bu özdeşliğin kökeninde, belli bir bilim anlayışı bulunur (bu kesinlikle mitolojik değildir, ama sadece bir temsil gibi başlangıçta verilir). Gerçeğin hayali olana eşitliğinde, bilim eşit işaretini temsil eder; gerçeğe hayali olanın tanım gereği bağlantı noktasıdır. Böylece, gücü esasen şiirseldir.

Hatırlanacağı üzere, Gun-Club başkanı Barbicane'ın kulüp-te verdiği konferansta (bkz. *De la terre à la lune* [Ay'a Seyahat], II. Bölüm), gerçek projenin ifadesinden önce gelenin ve bunu sürdürenin –Cyrano de Bergerac'tan Edgar Poe'ya dek– geçmiş kurmacaların tekrarı olduğu hatırlanacaktır. “Ve şimdi, der Barbicane, şiire geniş bir yer ayırdığımıza göre, doğrudan soruna hücum edelim” (VII. Bölüm). Böylece düşsellik Leibniz'in Yazgılar Sarayı'na atfettiğine benzer bir düzlemde kurulur: olasılıklar kümesi gerçek bir daha iyi'den önce gelir, onu duyurup destekler. Gerçek, tamamlanmış kurmacadır: Gerçekleşmiş kurmaca ve daha kusursuz kurmaca.¹²

Sonuçta, doğanın dönüşümü bizzat doğanın eseridir ve doğanın eserini insanın eserinden (bilim ve sanat) hiçbir şey ayırt edemez. Doğa da makineler ve şehirler yaratır: Sadece enerji üretmekle kalmaz, bu enerjiyi bizzat dönüştürür (ayrıcalıklı örnek: volkan, tesadüfmüş gibi, dünyanın ucunu dekore eder); ve her koşulda, dönüştürülebilir, evcilleştirebilir enerji yara-

12 Bu nedenle bilimsel kurmaca aynı zamanda şiirseldir.

Teknik nesne, ilüstratörlerin anladığı gibi, elbette süslenebilir ve dekore edilebilir: Bu nesne, bizim için şaşırtıcı olan *modaya* boyun eğişiyle, ilk okurların gözünde daha aşına, hatta daha gündelik oluyordu. Örneğin, kendisini aya götürecek aracın önünde Michel Ardan şunu söyler:

“Sadece daha incelikli bir biçimde olmadığına, ucunun daha zarif olmadığına üzgünüm; menevişli metalden süslemeli bir perçemle, alev püskürten bir masal yaratığıyla, mesela bir yaratık heykeliyle, kanatlarını açmış ve açık ağzından alevler çıkaran bir semenderle bitmeliydi...”

“Neye yarar,” dedi Barbicane, onun pozitif zihni sanatın güzelliklerine pek az duyarlıydı.

“Neye mi yarar, dostum Barbicane! Heyhat, madem soruyorsun, korkarım asla anlamayacaksın!”

“Söyle yine de, cesur yol arkadaşım.”

“Pekâlâ! Bana göre, her yapılabilecek biraz sanat katmalı, bu daha iyi olur...” (*De la Terre à la Lune* [Ay'a Seyahat], XXIII. Bölüm).

tır. İnsanın eserleri daima en temelde doğal kalır¹³ ve böylece muğlak bir niteliği korur: Evcilleştirilebilir ve evcilleştirilmiş enerji bir canavar gibi belirir, çünkü üretir ve üretilebilir; böylece elektrik ikili bir iktidar geliştirir: Elektrik zincirinden boşanmış doğadır, aynı zamanda zincirinden boşanmış insandır (bkz: *Karpatlardaki Şato ve Esrarengiz Ada*). Bu muğlak iktidar ve belli bir miktar nesnenin takınaklı mevcudiyeti böylece doğar. Bu konuya tekrar döneceğiz.

Tıpkı geleceğin şimdiki zaman olması gibi hayalgücü de gerçektir. Dolayısıyla, eserin içeriği ile ona verdiği biçim arasında bu düzeyde kusursuz bir bağlantı vardır. Uyumlu bir yaratının koşullarını sağlayan bu bağlantı aynı zamanda bir özdeşleşmenin mutlak biçimini alır. Fakat bu uyum neye dayanmaktadır? Belli bir tutarlılık edinme imkânlarına önceden sahip midir? Tersine, çok dayanıksızmış gibi karşımıza çıkar, kendine yetmediği ölçüde daha da mutlak bir şekilde belirir ve sadece üretimin çok özel, dolayısıyla geçici bir düzeyini belirler: Bu düzey sadece içsel bir ikileme üzerinde inşa edilir. Bu nedenle, bir eserin gerçekleşmesinin bütün koşullarının burada bir araya geldiği görülemez.

-
- 13 Ufkun sınırları ötesinde dolanan birkaç vahşi, Florida'nın göbeğinde yeni bir kraterin oluştuğuna inandılar; bununla birlikte bu ne bir püskürme, ne bir hortum, ne bir fırtına, ne bir element mücadelesi, ne de doğanın yaratmaya muktedir olduğu şu korkunç olaylardan biriydi! Hayır! Bu kırmızımtırak buharları, bir volkana yakışır bu dev alevleri, bir yer sarsıntısının titretmelerine benzer bu gürültülü sarsıntıları, kasırgalara ve fırtınalara rakip bu iniltileri sadece insan yaratabilmişti ve insanın yarattığı uçuruma, füzyon haldeki metallerin Niyagara'sına sürükleyen de insanın eliydi. (*De la Terre à la Lune* [Ay'a Seyahat], XV. Bölüm).

Tersine:

Fakat bu sahte İsviçre, çobanın, rehberin ve otel sahibinin barışçıl maharetine teslim edilmiş Avrupa İsviçre'si gibi değildir. Sadece dağlık bir de-kordur, demirden ve taş kömüründen bir bloğun üzerine konmuş kayalardan, topraktan ve yüzlerce yıllık çamlardan bir kabuktur.

Bu ıssızlıklar arasında duran bir turist doğanın seslerine kulak verirse, Oberland'ın patikalarında olduğu gibi, dağın büyük sessizliğine karışmış hayatın ahenkli mırıltısını işitmez. Fakat uzaktan çekiç tokmağın boğuk darbelerini ve ayaklarının altında barutun hoğuk patlamalarını işitir. Toprak, bir tiyatro sahnesinin altı gibi işleyip duruyordu, bu devasa kayalar sanki içi boşmuş gibi cınlıyordu; her an esrarengiz derinliklerde yok olabilecek gibiydiler (*Les 500 millions de la Béguin* [Bégüm'ün 500 Milyonu], 5. Bölüm).

Bu genel niyetin kendi temsil biçimlerini özel bir ifade kipliği –çok güçlü, yani kurmaca anlamında hayalgücü öyküsü– içinde bulduğu hemen ortaya çıkar. Michel Butor, Jules Verne’in dünya tasarımının onu dosdoğru bu üsluba nasıl yönelttiğini gayet iyi gösterir:

Jules Verne’in düşleri bu kadar “doğal”sa, bu onun için bu düşlerin dinlediği ya da doğada gördüğü düşler olmasındandır; üstelik de bu kelimelerin çok katı anlamında bu böyledir. Ona göre, insanın yaratıları ile doğanın olayları arasında ortadan kaldırılamayacak bir farklılık yoktur. Gerçek, hayalgücünün bir tür yükselişinden başka bir şey değildir. İnsan, insanların keşiflerinin ana hatlarını çizen nesnelerle derin bir uyum içindedir. Gerçekten hayali olana geçiş hissedilmeden olur, çünkü bizzat doğa düş görür ve insan sonunda bu düşleri gerçekleştirir, belki daha az büyük ölçekte, daha az büyüklükte, ama yine de daha kusursuzca: Doğanın düşlerini tamamlar ve onlara gerçek birer son verir. Nesnelerin içine yazılı vaatleri tamamlar. Gerçekten de, bu kubbe kabartmalarının, bu ayakların, bu kemerlerin, bu belirgin şatoların, bu doğal katedrallerin bolluğu kayda değerdir... (*Répertoire*, s. 133-134).

Bu birinci evrede, esere dönüşmesinin gerçek aygıtlarına değil, gerçekleşmesinin (bir edebiyat türü: hayal ürünü öykü) genel araçlarına sahip olacak noktada üzerinde düşünülmüş ve hazırlanmış proje evresinde, eserin bütünüünün tanımlanabileceği evrede verili olanlar şunlardır:

1. Bütün bir dünya görüşünü, (kendi içinde eksiksiz, yani aslında görüleceği gibi eksik) bir ideolojiyi içeren ve hatta onu özetlediği ölçüde ona bağlı olan bir özne.
2. Bir temsilin genel görünümü: Kitap bir öykü olacaktır ve hayalgücü edebiyatı alanına ait olacaktır.

Temel tematik konularını *derhal* tanımlamayı sağlayan bu öznenin ilk uzmanlığını şimdiden ortaya koymak gerekir: Bu, özdeşleşmenin ister istemez geçici olacağı anlamına gelir. Bu

uzmanlaşma daha önce tarif edilen bağdaşıklık düzeyinin içinde gerçekleşir: Bu bağdaşıklığı yeniden tartışma konusu etmez; bir başka düzeye geçişi ne sağlar ne de gerektirir: Sadece bütünün temsiline kurucu bazı öğelerini belirtir ve genel projeyi eksiksiz gelişimi içinde görmeyi sağlar.

Fethin, hareket, kuşatma ve dönüşüm olduğunu gördük; dolayısıyla, bu fetih üç ayrıcalıklı temayla ifade edilecektir:

- yolculuk,
- bilimsel keşif,
- kolonizasyon,

Bunlar teoride eşit temsillerdir: bilgin bir anlamda bir yolcu, bir kolonizatördür; bütün bileşimler mümkündür. Eserin en genel başlığı *yolculuklar*'dır. Ana kahraman: bilgin ille de keşfeden değil, ama belki de kullanandır, yani bilimsel nesneye hayat verendir (Jules Verne'e göre bilimin gerçekliği nesne üreticisi olmasına bağlıdır); örneğin mühendis, hatta bilim hamisidir (*Karpatlar Şatosu*'nda ya da *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*'ta olduğu gibi): Verne, bilim teorisi ile uygulaması arasına hiçbir mesafe koymaz; ikisi arasında geçiş, sürekli değiş-tokuş vardır. Kolonizasyon teması daha az belirgindir ya da daha az sıklıkla değer kazanır: Sanki gizlemek istenmiş gibidir; bununla birlikte, bilgin bilineni fetheder, ilhak eder, onun bilinmeye-ne doğru yer değiştirmesini sağlar, gücünü sahiplenme tarzına yansıtır: Bu veçhe, sahiplenme girişimlerinin açıkça tanımlandığı *Esrarengiz Ada*'da ve *Kaptan Grant'ın Çocukları*'nda temel bir hal alır.

Her biri tek tek birer özne olan bu somut temsiller öykünün biçimi düzeyinde bir uzmanlaşmayı da belirler: Fetih, hayali olanla gerçeğin buluşması, bir macera gibi yaşanacaktır; kurmacanın varlığı üzerinde inşa edilen öykü, kendi tipik yapısı bakımından bir *macera öyküsü* olacaktır: epizodlara bölünme. Yolculuk ile kurmacanın bu özdeşleşmesiyle, Kaptan Hatteras'ın maceralarının başlangıcı, hareketin doğal temasıyla “fantastik” yöntem arasında dolaysız bir geçiş olduğunu göstererek,

bize sırrı verir. Romanın içeriğiyle biçimi arasında kelimenin gerçek anlamıyla tümdengelim değil, kayma vardır; yolculuk çıkış noktası olarak, kurmacanın *düğümü* olarak hizmet eder:

Bir düşünür, bir hayalperest, ayrıca bir filozof için yola çıkı-
makta olan bir tekneden daha heyecan verici bir Şey yoktur;
denizle mücadelelerinde, r zg ra teslim edilmiş savaşlarında,
her zaman limanda sona ermeyen bu maceralı koşuda hayal-
gücü onu seve seve takip eder; alışılmadık bir olay meydana
gelirse, gemi fantastik bir biçimde kendini gösterir, asi ruhlara
bile fantezi biçiminde görünür.

Karşılıklı olarak, yolcu-bilgin-kolonizatör aynı zamanda bir
maceracıdır, bu da ona gerçek bir biçim, bir karakter, hatta top-
lumsal bir kök vermeyi sağlar: Asi Nemo.¹⁴ Nemo, Fogg, Gla-
nervan, Cyrus Smith, Paganel, Hatteras: kaygı verici, aşına, hat-
ta sadece tuhaf olan maceracı tek bir figüre sahiptir. Jules Ver-
ne'in şahıslar repertuvarında *orijinalin* süreğen varlığı üzerinde
düşünmek gerekir: Bu sadece psikolojik ya da edebi bir gerek-
 e değildir –küçük ya da büyük edebiyat olmasının pek önemi
yoktur–, aynı zamanda şahısların temel *rolünü* belirtmek, işa-
ret etmektir: Olağanüstü bir maceranın ayrıcalıklı konusu.  r-
neğin Phil as Fogg hem gülünç bir şahsiyet hem de fantastik
bir kahramandır.

14 Bu kolonizasyona dair genel fikri yalanlamaz, fakat ona bazı sınırlar dayatır. Nemo, doğanın eğilimine sadakatsiz bir kolonizasyona karşı, henüz bilinme-
yen bir alanı, denizi *meşru olarak* ilhak eder. Kendisi de sömürülen bir azınlı-
ęın temsilcisi olan Kaptan Grant da isyanla kolonileştirir; sonuçta kitaba ken-
di konusunu veren yeni bir koloninin kuruluş girişimi de –bu girişim, tuhaf
bir Şekilde, genel biçiminde özdeş olduğu Cyrus Smith'in girişimiyle buluşa-
caktır– belli bir kolonizasyon biçimiyle, siyasal kolonizasyonla bağdaşmaz de-
ęildir: “İngilizler, görüldüğü gibi, fetihlerinin başlangıcında, kolonizasyona
yardım için cinayete başvururlar. Son derece acımasızdılar. Avustralya'da da
Hint'teki gibi davranırlar; Hint'te beş milyon Hintli yok edilmiştir, tıpkı bir
milyon nüfuslu Hottantoluların yüz bine indiği Cap'ta olduğu gibi. Böylece,
kötü muamelelerin ve sarhoşluğun kırıp geçirdiği nüfus, insan katleden bir uy-
garlık karşısında yok olma eğilimindedir.” Yeni bir roman türü olan bilim ro-
manı aynı zamanda yeni türde bir kolonizasyon tarif ettiğini de iddia eder. Ide-
olojik projenin aslında eleştirdiği projeyi de kapsamadı Verne'in edebiyat giriş-
iminin tutarlılığını tartışma konusu etmeye yetmez: Tersine, eserine *vücut* ve-
ren Şey bu tür uyumsuzluktur.

Dolayısıyla, şunlar verilidir: Bireyleşmiş temsiller halinde ay-
rıntılanan bir özne ve özgül epizotları, psikolojik türleri ve hat-
ta ahlakıyla belli bir yazı türünün belirlenimi... Bütün bunlar
ödünç alınıp bir türün –eksiksiz bir öykü biçiminin– tutarlılı-
ğı içinde birbirine bağlanmıştır. Fakat tündengelim buraya ka-
dardır: Yeni *araçlar* bulmak için, analizin başka bir düzeyine
geçmek gerekecektir.

Genel bir yaklaşım sözkonusudur yalnızca. Israrla üzerinde
durmak gereken belli bir düzeyde kalınır ki bu, *genelleme* dü-
zeyidir: Proje temsil edici bir niyet içinde ve aynı zamanda –bu
çok önemlidir– somut varoluşun başka biçimleri içinde somut-
laşmıştır: bir yayıncıyla sözleşme, bir okur kitlesi, az çok belir-
gin bir dağıtım programı, işbirlikçiler: kitabın sunumu, illüs-
trasyonlar... Bu düzey, üretim girişiminin fiili ya da *bilinçli* yola
çıkış noktasıdır: Dolayısıyla, eserin tanımında çıkış noktası ola-
rak hizmet edebilir. Fakat kendine yeterli olamaz.

Gerçekten de:

1. Bir ideolojinin belirişinin genel koşullarına bağlı ideolojik
bir temsil sözkonusudur. Bu aynı zamanda belli bir top-
lumsal bilinç biçimi dolayısıyla toplumun durumunu (öz-
ne-program buradan kaynaklanır); öykü biçimi, tipik şa-
hıslar gibi edebiyatın ya da yazının belli bir halini; hatta
(bu temsil mesleğin ideolojisine –diğerlerinin yanısıra, bir
okur kitlesi, bir yayıncı– gönderme yaptığı ölçüde) yaza-
rın konumunu da ifade eder. Bu temsil Jules Verne'in özel
projesine dahildir: Ideolojik program (doğanın fethi, top-
lumda bilimin konumu) edebiyata girer; orada ifade *bula-
caktır*: Fakat ille de burada yaşama hakkı –en azından ön-
sel olarak– yoktur. Çünkü bir roman statüsüne hemen sa-
hip olmaz. Hatta, edebiyat eseri alanına da olduğu haliyle
hemen geçmez: Öncelikle en azından birkaç değişiklik ge-
reker, onu bir edebiyat nesnesi yapacak ikinci bir hazırlık-
tan geçmesi gerekir. Jules Verne'i Hetzel yayınevine bağla-
yan sözleşme onu düzenli bir ritimde “yeni türde” roman-
lar yazmaya mecbur eder; Verne babasına yazdığı bir mek-

tupta bunun “bilimin romanı” olacağını belirtir. Dolayısıyla, Verne ne yaptığının gayet bilincindedir: Girişimi yeni bir eserde yeni bir biçimi ve yeni bir içeriği bir araya getirmektir. Bunun için, projenin yeni araçlar edinmesi gerekir, bir programdan başka araçlar edinmelidir, kendi uygulamasının, gerçek *pratiğinin* gereklerine cevap veren araçlar olmalıdır. Bu araçları ille de ideolojinin aynı kesimlerinden almayacaktır, hatta muhtemelen bunları başka yerde araması gerekecektir.

2. Ideolojik projeden yazılı esere geçiş meşruluğunu bizzat kendi gerçekleşmesi içinde bulacaktır; dolayısıyla uygulamaya koyma çalışmasına sunulan koşullardan yola çıkarak bunu bulacaktır. Şu söylenebilir ki, Verne, onu bıraktığımız noktada, kitaplarını yazmak için *gerekten her şeye sahiptir*; aslında, hiçbir şeyi yoktur ve kendine başka araçlar bulması gerekecektir: Eserinin gerçek *temaları* bireyselleşmiştir, özeldir –ve sonuç olarak, *yazı sayfasını* ufuk olarak saptamış uygulama faaliyetinin sınırlı ölçeğinde *kullanılabilir*– ve bunlar, ideolojik öznenen farklı olarak, bir genellenmenin doğrudan temsilcisi olamaz. Bu temalar bizim için tanımın bir başka düzeyini tanımlar ve bu da tam olarak olduğu zaman içindeki üretim girişimine denk düşer ve buna *figürasyon* denebilir. Doğal olarak geriye bu ikinci düzeyin ilkinin tutarlılığını koruyup korumadığını ve onu sürdürüp sürdürmediğini ya da onu tartışma konusu edip etmediğini görmek kalacaktır ve eğer tartışma konusu ediyorsa, kendi düzeyinde, kendi kendine yeterlidir.

B. Bu projenin gerçekleşmesi:

Projenin figürasyonu ve bu figürasyonun sembolüğü

Göstergeler

Kurmacanın dili aracılığıyla bizzat şimdiki zamanın içinde geleceğin tarihsel süreci olan bilim boyunca ve doğa boyunca yapılan yolculuk insanın doğa üzerindeki tam hâkimiyeti-

ni *simgelemelidir*. Simgelemek, temsil etmekten daha fazlasıdır, çünkü bu temel maceranın üzerinde okunabileceği belirgin göstergeleri yaratmak, en azından derlemek gerekir: Bu göstergelerin okunması projeye elbette belli bir temsil gücü verecektir; fakat öncelikle göstergeleri keşfetmek gerekir. Michel Butor'un *Répertoire I*'deki çalışmasında bu göstergelerin başlangıçta yeterli bir repertuarı bulunabilir (bunların, eserin hareketine doğru sürüklenmeden önce, bir repertuarın içindeki varlıklarının sağladığından başka bir birlikleri elbette vardır). Bunların hepsini burada yeniden ele alamayız, fakat sadece en önemlilerini örnek sıfatıyla ortaya koymak ve karşı karşıya getirmek gerekir. Bir gösterge, takınaklı karakteriyle, mevcut haliyle kendini *belli eder*, etkisi tekrarlarının çeşitliliğinden gelir. Böylece, göstergeler ister istemez sınırlı gerçek bir dizi oluşturur. En belirginleri, sıklıkla başvurulananlar şunlardır: (dünyanın) merkez(i), düz çizgi, şifreli belge, volkan, deniz, izler (önceki yolculuğun izleri: bu da şifrenin bir başka biçimidir); hatta “psikolojik” göstergeler: telaş, sabit fikir (ister istemez sembolik, imalı göstergeler söz konusu olduğundan, elbette sadece görünüşte psikolojiktir bu: bambaşka şey için buradadır; sematik gözükse de, ciddiye alınmamalıdır).

Bu hâkimiyetin tamamlanması, figürlere sahip olma, duyarlılığın iki boyutu üzerinde gösterilebilir, *anlatılabilir*:

Zaman

Philéas Fogg'un kendine tanıdığı seksen gün zamansal bir düzlüğün dar sınırları içinde dünyayı kendi üzerine kapatır. Dolayısıyla, dünya başlangıçta verili, *sabitlenmiş* bir zaman ölçüsünden yola çıkarak kat edilebilir. Macera, kışkırttığı engellere karşı uymak, yani dayatmak gereken sabit bir kurala göre belirlenir. Bu girişimin başarısının *bir tur içinde*, yani çeşitliliği sabit bir biçime –bu sabit noktanın dengi ve açılımı olan kutba– indirgeyen bir kapanış hareketi içinde kendini göstermesi önemsiz değildir. Benzer bir şekilde, *Ay'a Seyahat*, “97 saat 20 dakikalık doğrudan bir güzergâh”tır.

Philéas Fogg'un seksen gününün tam karşılığı, *Kaptan Grant'ın Çocukları*'nın otuz yedinci paralelidir. Doğa ile insanların buluşmasından kaynaklanan olası bütün kazaların üzerinde –fakat bu engeller teorik olarak özdeştir, çünkü macerayı da bunlar belirler, macerandırılar–, yeryüzü düz bir çizgiye göre kat edilebilir. *Tribulations d'un Chinois en Chine* [Çin'de Bir Çinli'nin Başına Gelenler] bile, mutlak karmaşası içinde belli bir düzen taşır:

“Nereye gidiyorsunuz?”

“Dosdoğru ileriye.”

“Nerede duracaksınız?”

“Hiçbir yerde!”

“Ne zaman geri geleceksiniz?”

“Hiçbir zaman.” (Bölüm XI).

Aynı şekilde, Michel Strogof dosdoğru Irkoutsk'a gidecektir; insanların yoluna çıkardıkları engelleri sanki doğal engellermiş gibi aşacaktır; bu durumda, bilim mitinin yerine tamamen romantik bir mit geçecektir. Fakat romanın merkezinde her zaman gerçek bir güzergâh bulunur. Yolculuk bir fetihtir, çünkü dünyanın üzerine bu kesin çizgiyi çekmeyi başarır (bu fetih tanığı *Kaptan Grant'ın Çocukları* için bir coğrafyacıdır: Paganel). Çizgi teması bu durumda şifre temasına bağlanır: Düzen sırrı, parçalanmış, dolayısıyla biçim değiştirmiş olan ve yorumlamak gereken bir belgenin içinde gizlidir; hareketin nedeni (her biri dünyanın belli bir bölgesine denk düşen) olası yorumların çokluğuyla verilmiştir: Şifre, sırrıyla birlikte, dinamik bir motiftir (*Dünyanın Merkezine Yolculuk*'ta da aynı anlama sahiptir); fakat çeşitli yorumların ardında asla sorgulanmayacak olan ve düz yolun güvencesi olan bir tespit yatar: Otuz yedinci paralel.¹⁵ Çizgi bütünüyle çizildiğinde macera tamamlanır: Şifre, ancak dünya egemen bir ilkenin sınırlarınca kapsandığında son sırrını ele verir; bu sınırlar her yorumun kutbu gibidir ve bunlar da bir tur içinde kapanırlar. Maceranın başarısı –zaten

15 Verne'in Roussel'le ilişkisi böyle “motifler”den yola çıkarak aydınlanır.

kendine bir başka baba bulmuş olan oğulun öz babasını bulması-¹⁶ bir yolculuğun kusursuzluğu, saflığı içinde ortaya çıkar:

Dümdüz bir hat boyunca sürmüş olan bu Güney Amerika yolculuğu böylece sona ermişti. Ne dağlar, ne ırmaklar, yolcuları, şaşmaz yollarından döndürebilmişti. İnsanların kötü niyetine karşı savaşmamış olsalar da, doğanın, çoğu zaman onlara karşı harekete geçen güçleri, üstün cesaretlerini çetin sınavlara tâbi tutmuştu.* (*Kaptan Grant'ın Çocukları*, birinci bölümün sonu).

Aynı şekilde, Kaptan Hatteras da “hiç sapmadan kuzeye doğru yürür”; deliliğinin belirgin göstergesidir bu. Psikolojik temalar yine fethin sembolik figüründen türemiş biçimlerdir: düz hat, kutup, dünyanın merkezi; Grant'ın çocukları yolculuğun sonuna vardıklarında, yazar onların cesaretlerini yitirdiğini söyler, vazgeçme noktasına gelmişlerdir; bu tam da sona geldiklerinin, işi bitireceklerinin göstergesidir.

Paradoksal bir şekilde, fakat bu paradoks bizzat imgenin mantığıdır, düz hat noktasaldır: Böylece, paralel kutba denktir. Saf güzergâh bir noktada kendisiyle buluşur, çünkü engelleri ortadan kaldırarak *mesafeyi yok eder*. Michel Ardan'ın Tampa-Town halkı önündeki nutkunun temel temalarından biri budur:

Sevgili dinleyicilerim, kıt zekâlı –onlara uygun düşen niteleme budur– bazı kişilere inanacak olursak, insanlık içinden çıkmayacağı bir Popilius çemberine kapanmıştır, gezegenler arası uzaylara asla atılamadan bu yerküre üzerinde sürünmeye mahkûmdur! Hiç de böyle değildir! Nasıl ki bugün Liverpool'dan New York'a gidiliyorsa, kolayca, hızla, güvenilir bir şekilde, Ay'a gidilecektir, gezegenlere gidilecektir, yıldızlara gidilecektir ve tıpkı Ay'ın okyanusları gibi atmosfer okyanusu da yakında kat edilecektir! Mesafe nispi bir kelimedir ve sonunda sifıra indirgenecektir.

16 Doğal baba - kültürel baba çifti Jules Verne'in eserinin hayali sabit değerlerinden biridir.

(*) Türkçesi: Alfa Yayınları, 2015, çev. Işık Ergüden.

... Ve gezegenleri Güneş'ten ayıran mesafeden de söz edilecek ve bu mesafenin var olduğu ileri sürülecektir! Hata! Yanlışlık! Duyuların yanılgısı! Işıltılı gezegenle başlayan ve Neptün'le biten bu dünya hakkında ne düşündüğümü biliyor musunuz? Benim teorimi bilmek ister misiniz? Gayet basit! Benim için, güneş dünyası sağlam, homojen bir cisimdir; onu oluşturan gezegenler itişiyorlar, birbirlerine değiyorlar, yapışıklar ve aralarında mevcut uzay en bütüncül metalin, gümüş ya da demir ya da platinin molekülünü birbirinden ayıran uzaydan başka bir şey değildir! Şunu ileri sürmeye hakkım vardır ve hepinize sirayet edecek bir kararlılıkla tekrar ediyorum: "Mesafe boş bir laftır, mesafe yoktur!" (*De la Terre à la Lune*, XIX. Bölüm).

Düz hatlı bir maceranın bağları arasında sıkışmış evren, *bütünlüğünü* ortaya serer.

* * *

Yolculuk, doğa ve makine üzerine not

Yolcu ister istemez düz olan hattını doğal düzensizliğin üzerine, onu düzeltmek için çeker: Bu bakımdan yolcunun girişi mi bir bilimsel çalışma alegorisidir. Bu hattın tamamen kesin üretimi olan yolcu bizzat bu üretimin aygıtına dönüşür; Philéas Fogg defalarca bir makineyle kıyaslanmıştır; başka bir yerde de, hareketin mekanik kurallarına tamamen tâbi bir nesne olarak, bir gezegen olarak temsil edilmiştir:

Yolculuk etmiyordu. Bir çemberin etrafını çiziyordu.

Rasyonel mekaniğin yasaları uyarınca yer kürenin etrafındaki yörüngeyi kat eden ağır bir cisimdi (*Tour du Monde* [Seksen Günde Devriâlem], XI. Bölüm).

Philéas Fogg görkemli ilgisizliği içinde süzülüyordu. Dünyanın etrafındaki yörüngesini, onun etrafında dolanan asteroidlerden çekinmeden, akılcı bir şekilde tamamlıyordu (*A.g.e.*, XVII. Bölüm).

Keza, Hatteras sonunda mıknatıslı bir iğneden başka bir şey olmaz. “Dünya’dan Ay’a” gitmeye kalkışan astronomlar da sonunda yapay bir gökcismi olurlar.

Yolculuk başarılı olursa, keşif sürecine kalkışan insan bu güzergâhtan başka bir şey olmaz. Başarısız kaldığında da insan bir bireysellik ya da öznellik bulamaz; *durmuş* bir nesnenin ataletine geri döner; *Cinq cents millions de la Béğüm*’ün [*Begüm*’ün 500 Milyonu] sonu bu konudaki en güzel açıklamaları verir; burada bahtsız ve kötü (bunlar ister istemez birliktedir) bilginin aşırı büyük bir büyütecin objektifi içinde bir böcek gibi *yakalandığı*, kendi yenilgisinin mahkûmu olduğu ve böylece yeryüzüne doğal bir merak konusu statüsüyle geri döndüğü görülür:

... Eğer göz kamaştırıcı beyazlıkta bir ışık meşe zeminin ortasına yerleştirilmiş bir çatı penceresinin kalın camından süzülüyor olmasaydı salon tamamen karanlığa gömülmüş olurdu. Ay kursunun, güneşle karşıtlığı içinde, bütün saflığıyla belirmediği an... İki yüzünde dış bükey, mercek biçimli bu cam disk, arasından bakılan nesneleri ölçüsüz büyütüyordu. Herr Schultze’nin gizli laboratuvarı oradaydı. Diskin içinden geçip çıkan geniş ışık, sanki bir farın diyoptrik aygıtıymış gibi, güçlü bir pilin volta akımının sürekli beslediği, havası boşaltılmış fanusun içinde hâlâ yanan ikili bir elektrik lambasından geliyordu. Odanın ortasında, bu göz kamaştırıcı atmosferde, insan şeklinde bir şey, merceğin kırınımından aşırı büyümüş, –Libya çölündeki sfenksler gibi bir şey– bir mermer hareket-sizliği içinde oturmuştu. Bu ışık tayfının etrafında, yere obüs patlamaları saçılıyordu. Hiç kuşku yok! Çenesinin ürkütücü zoraki gülümsemesinden, parlak dişlerinden tanınan Herr Schultze’ydi bu. Fakat devasa bir Herr Schultze! Korkunç bombalarından birinin patlamasıyla müthiş bir soğğun etkisi altında hem donmuş hem de soluksuz kalmıştı. Çelik Kral masasının başındaydı, bir mızrak kadar büyük, dev bir tüy tutuyordu elinde ve hâlâ yazıyor gibiydi. Genişlemiş gözbebeklerinin cansız bakışı, ağzının hareketsizliği olmasa, canlı sanılırdı. Kutup bölgelerindeki buz parçaları içine gömülmüş bulu-

nan şu mamutlar gibi, bu ceset de bütün gözlerden gizlenmiş halde bir aydır oradaydı. Etrafındaki her şey hâlâ donmuş durumdaydı, reaktifler kavanozların içinde, su kapta, cıva haznesindeydi... (XVIII. Bölüm: *L'amande du noyau* [Badem İçi]).

Macera denen bu büyük sembolik ilerleme hareketine girişmiş bireyler bütün bireyselliklerini yitirirler:

Ertesi gün, 27 Ağustos perşembe, yeraltındaki bu yolculuk için unutulmaz bir tarih oldu. Aklıma her geldiğinde korkudan hâlâ kalbim çarpıyor. Bu andan itibaren artık aklımıza, yargımıza, becerikliliğimize söz hakkı yoktur, Dünya'nın olaylarının oyuncağı olacağız (*Voyage au centre de la Terre* [Dünyanın Merkezine Yolculuk], XLI. Bölüm).

Bu kitapta Axel'in rüyası (32. bölümün sonu) da aynı ölçüde önemlidir:

Yeryüzünün tüm yaşamı bende özetlenir, insandan arındırılmış bu dünyada tek çarpan benim kalbidir.

Yeryüzünün merkezine bu yolculuğun kahramanları geriye götürüleceklerdir: Geri dönüş, onlara rağmen, deyim yerindeyse, onlarsız olacaktır, çünkü bu hareketin saf eğrisi içinde kendi işlevleriyle, yani keşfetmekle bütünüyle özdeşleşmeyi başaramadılar: Merkeze erişmeleri engellendi, hat kapatılamaz, dolayısıyla tamamen düz değildir. Doğa fethedilemediğinde, yani bütünüyle iskân edilemediğinde, insanlar bu dünyanın içine, en sonlu olarak sahip olduğu şeye, çeşitliliğine dahil olurlar; doğanın bir elementi olurlar, nesneye dönüşürler; bu da onların kırık bir hat üzerindeki yerlerini gayet iyi ifade eder.

Dolayısıyla, bu insanlar için tek bir tercih mümkündür: Koursuz hareketin nesneleri olmak: yani, Verne'in güçlü ve kesin anlamında, makine olmak (yine Verne'e göre makinenin biçimini en iyi tarif eden şey düz bir çizginin güzergâhıdır) ya da kesintiye uğramış, kırık bir hareketin dolambacında başının çaresine bırakılmış gibi terk edilmiş nesneler olmak. İnsanın makineye uyumu sadece bir program değildir. Bu, kendi ayrıntısı

içinde kişilerin özel yazgısını da belirler ki bu kez onların *figürleri* diye adlandırmak uygun olur. Doğanın insanı örnek alarak şekillendirilmesi bir yana, insan da kendini doğadaki nesneleri model alarak yaratır. İnsan şeylerin içindedir: *mobilis in mobili*.

Dolayısıyla Jules Verne'in eserini, kendi gerçekliğine karşıt olarak, bir tür kahramanlık maniciliğinden –doğal kaosa meydan okuyan insan pozu– esinlenmiş gibi sunmamak gerekir. Tersine, doğa kendi dönüşüm macerasına *hazırlanmıştır* ve insan bu macerayı bizzat kendisini de –hem kabul edip hem de alımladığı ölçüde dayattığı– bu harekete teslim etme koşuluyla yaşar.

Böylece, insan, makine, doğa terimleri arasında bir dizi özdeşlik kurulur. İnsanla makinenin ilişkileri ancak basitlikleri nedeniyle karmaşık gözükür: Gerçekte ilişki değil denklik vardır, hatta bir tür taklit vardır. İnsan makine üretir, çünkü makineyle kaynaştığından sonunda onun yansıması gibi gözükür. Böylece, teknik nesne, özellikle bu örtünme, giyinme edimini tarif etmeye yönelik ayrıcalıklı bir biçim edinir; bizzat insan burada ikâmet eder; onun gerçek evi budur: Bunun en iyi örneği elbette “Buharlı Ev”dir. Makine insanın karşısında, ondan ayrı değil, insanın etrafındadır, benzerliğin ve yakınlığın bütün bağlarıyla ona bağlıdır. Böylece, insan ile makine kesinlikle birbirini tamamlayıcıdır: Ne makine insansız ne de insan makinesiz var olabilir. Nemo “Nautilus”la birlikte durur, uzun süre etrafında dolandığı bu doğanın bir noktasında onun gibi sıkışır, aynı zamanda kendi ölümüne onu da sürükler, çünkü içinde yaşayan sakini yok edilmiş makinenin hiçbir varlık nedeni kalmamıştır. Bunu, tamamen çağdaş, aynı konu üzerindeki romanlaştırılmış bir düşünmeyle karşılaştırmak ilginç olur: *Deniz Emekçileri*'nde insanla teknik nesnenin ilişkileri.

* * *

Verne'in eseri –bir keşif öyküsü gibi *anlatılan* doğanın sanayiye ve sanayinin doğaya eklemlenmesini temsil eden– düz hat üzerine uzun bir meditasyon ya da hayalperestliktir. Başlık: Düz hat maceraları. Belirsiz oldukları, yolun hangi noktasın-

da olunduğu, şifrenin sırrını verip vermeyeceği, düzlüğün sonuna dek korunup korunamayacağı asla bilinemeyeceğinden dayanılması güç maceralar. Gerçekten de, soyut bir doğrusallık sözkonusu olamaz: Tersine, somut olarak harekete geçirilmiş bir doğrusallıktır bu; bir noktadan diğerine, tehdit altındaki her uğrakta üretilmiştir. Yerlerin ve olayların kökten çeşitliliği üzerinde elde edilmiş bir doğrusallıktır bu ve bunun *tarihi* temel önemdedir; fakat bu yaşanmış karşıtlığın başat olmadığını ve temelde ikici bir temsile gönderme yapmadığını tekrarlamak gerekir. Verne'in bütün şiirsel girişimi de tam bu noktaya yerleştirilebilir: Uç örneklerde kendi konusuna *yapışmış* gibi duran insanın örgütleme çabası (bkz. *Kaptan Grant'ın Çocukları*'nda Avustralya'nın geometrik kesiti üzerine düşünme),¹⁷ (ortamı –deniz– gayet iyi niteleyen) kaynaşmayı, düzensizliği açıklama iradesinde gayet iyi kaynak bulur.

Fakat doğanın kaotik zenginliği geçici bir engeldir, çünkü bu zenginlik insanın bütün kaynaklarını kullanmayı öğretene-

17 Bu, Jules Verne'de gerçek bir nesne olan ama aynı zamanda doğayı da bütünüyle geri aldığından şiirsel de olan coğrafi haritanın önemini belirtmenin vesilesi olur. Harita aracılığıyla, yolculuk tıpkı bilimsel icat gibi bir fetihtir. Doğaya kendi normlarını, bir düzeni dayatarak onu yeniden yaratır. Envanter, bir örgütlenme, dolayısıyla icat biçimidir. Coğrafi romanın bütün anlamı buradadır:

“Gerçekten de, keşiflerini gemi haritasında işaretleyen gemicininkinden daha gerçek bir zevk, daha etkili bir tatmin değil midir bu? Gözlerinin önünde toprakların yavaş yavaş oluştuğunu görürsün, ada ada, burun burun, deyim yerindeyse, dalgaların bağrından doğar gibi! Önce sınır çizgileri belirsizdir, kırık, kesintili! Bir yerde ıssız bir kulübe, başka bir yerde kimsenin uğramadığı bir koy, daha ilerde evrende kaybolmuş bir körfez. Sonra keşifler tamamlanır, çizgiler kesişir, haritaların nokta noktaları yerini çizgilere bırakır; koylar belirlenen kıyılarda oyuntular oluşturur, kimi sahillerde burunlar birbirlerine değer; nihayet yeni kıta, gölle-ri, nehirleri ve ırmaklarıyla, dağları, vadileri ve ovalarıyla, köyleri, şehirleri ve başşehirleriyle, tüm ihtişamı içerisinde yerkürenin üzerine serilir! Ah dostlarım, toprakları keşfeden biri gerçek bir mucittir! Heyecanlar ve sürprizler onun içindir. Ama şimdi bu kaynak epeyce tükendi! Kıtaları da yeni dünyaları da, hepsini gördük, her şey biliniyor, her şey keşfedildi ve bizlerin, coğrafya bilimine sonradan gelenlerin yapacak pek bir şeyi kalmadı artık.”

“Var, sevgili Paganel,” karşılığını verdi Glenarvan.

“Ne peki?”

“Yapmakta olduğumuz şey!” (*Kaptan Grant'ın Çocukları*, I, 9. Bölüm [Türkçesi, a.g.e., s. 78-79]) .

ceği çok büyük bir rezervin varlığına işaret eder. Ayrıca, hattın düzlüğü ancak hat bütünüyle çizildiğinde değerlendirilebilir, tanınır: Bu arada, hat tüm dayanıksızlığıyla belirir: “İhtiyatsızlıktan ihtiyatsızlığa yürüyoruz.” (*Kaptan Hatteras’ın Maceraları*, 18. Bölüm);¹⁸ ilerlemek de tam bu yüzden mümkün olur: Bu tehlikenin daimi varlığı olmadan, bu kopuş tehdidi olmadan hareket olmaz; “Kaptan Hatteras ileri gitmeyi sağlayacak her vesileden, sonuçları ne olursa olsun, yararlanmaya çalışıyordu.” (15. Bölüm)

Maceranın hakiki kahramanları olan bütün diğer sembolik figürler,¹⁹ yani kutup, merkez, kendi düzlüğü üzerine kapalı bu hattın, dünyayı kesin olarak kendine iade eden bu merkezî noktanın çeşitli temsillerinden başka bir şey değildir:

Henüz kimsenin ayak basmadığı yere ayak basmayı düşledi hep...

... Ve, gerçekten de, gitmeyi istediği yer dünyanın ucuydu. (I, XII. Bölüm)

Hatteras, öne oturmuş, gözlerini, mıknatıs iğnesinin manyetik kutba çekilmesi gibi karşı konulmaz bir güçle bakışlarının çekildiğini hissettiği şu esrareniz noktaya dikmişti. (II, XXI. Bölüm) (*Kaptan Hatteras’ın Maceraları*)

Bununla birlikte, bu nesnelerden biri olan tren özel bir güce sahiptir, dolayısıyla özel olarak incelenmeyi hak eder. Doğayı yarar, engellerin üzerinden atlar (bkz. *Seksen Günde Dev-*

18 Bu, bilimin kendine özgü tutumuyla karşılaştırılabilir (ki bu bizi şaşırtmaz):

“İşte, bilimin kuşku duymadığı bir olgu.”

“Bilim, evladım, hatalardan oluşur, ama bu hataları tanımak işe yarar, çünkü bunlar yavaş yavaş hakikate götürür.” (*Voyage au centre de la terre* [Dünyanın Merkezine Yolculuk], 31. Bölüm)

19 Çünkü bir kahraman yaratmak için psikolojiye ihtiyaç yoktur; Jules Verne’in kişileri genellikle çok siliktir, çünkü *yanıltıcı görüntüyle* çizilmişlerdir: Tıpkı halk bilgeliğinin, halkta olması istenen bu bilgeliğin –ah keşke bilge olsa!– eseri olan uslu çocuk üslubu ve aksesuar tarzında bir romandan diğerine bıkıp usanmadan tekrarlanan, kendi başlarına hiçbir şey ifade etmediklerinden Verne’in yerine başka bir şey koymakta güçlük çektiği komik içgüçler gibi romanın gerçek *dekorunu* oluşturan bunlardır. Bunların tüm değerini oluşturan şey yoksulluklarıdır.

riâlem'in bir bölümü) ve aynı zamanda yolculuğun biçimini –ardında bıraktığı bu iz– ve insanın yaratma gücünün kusursuz gerçekleşmesini simgeler. Dahası, makine, burada, fabrikanın sadece özel bir durumu olarak kaldığı kendine özgü, yapay bir yerde tecrit edilmemenin, fakat doğal çeşitlilikle daimi ve görünür bir teması korumanın avantajına sahiptir:

“... Bizler, belli olmasa da uygar bir ülkedeyiz ve yolumuz, bugün sona ermeden, Murray ile denizi birleştiren demiryolu tarafından kesilmiş olacak. Eh, söylemek gerekir ki, dostlarım, Avustralya’da bir demiryolu, işte bu bana şaşırtıcı geliyor!”

“Niçin Paganel?” diye sordu Glenarvan.

“Niçin mi! Çünkü uymuyor. Oh! Biliyorum, sizler, uzaklardaki mülkleri sömürgeleştirmeye alışkın olanlar. Yeni Zelanda’daki elektrikli telgraflara ve uluslararası ürün sergilerine sahip olanlar, bunu pek basit bulursunuz! Ama bu, benim gibi bir Fransız’ı şaşırtır ve Avustralya üzerine tüm fikirlerini altüst eder.”

“Çünkü siz geçmişe bakıyorsunuz, şimdiki zamana değil,” cevabını verdi John Mangles.

“Tamam,” dedi Paganel, “ama çöllerden geçerken kışneyen lokomotifler, mimoza ve okalıptüs dallarına dolanan duman kıvrımları, hızlı trenlerin önünden kaçan karıncayiyenler, gagalımemeliler ve devekuşları, Melbourne’dan Kyneton, Castlemaine, Sandhurst ya da Echuca’ya gitmek için üç buçuk ekspresine binen yerliler... Bir İngiliz ya da bir Amerikalı dışında herkesi şaşırtır bu. Sizin demiryollarınızla birlikte çölün şiirselliği yok oluyor.”

“İlerleme buralara nüfuz ediyorsa, ne önemi var!” cevabını verdi binbaşı. (*Kaptan Grant’ın Çcukları*, II, 12)*

Passepartout uyanmış bakıyor ve Hinduların ülkesini Great Peninsular Railway’in bir treninde geçtiğine inanamıyordu. Bu ona inanılmaz geliyordu. Ama yine de hiçbir şey bundan daha gerçek olamazdı! Bir İngiliz makinistin koluyla yönetilen ve İngiliz taşkömürüyle ısınan lokomotif dumanını pamuk, kah-

(*) Türkçesi, a.g.e, s. 388-389.

ve, m skat, karanfil, kırmızı biber plantasyonlarının üzerine p sk rt yordu. Duman palmiye hevenklerinin etrafında d ne d ne yükseliyordu. Bu palmiyelerin arasında reng renk bungalovlar, terk edilmiş birkaç manastır ve Hint mimarisinin bitmek bilmez süslemelerinin zenginleştirdiği olağanüstü tapınaklar vardı. Sonra, uçsuz bucaksız genişlikte topraklar, ne yılanların ne de trenin kişnemesinin ürküttüğü kaplanların ek-sik olduğu cangıllar ve nihayet dizginsiz konvoyun geçişine düşünceli gözlerle bakan fillerin hâlâ musallat olduğu yolla yarılmış ormanlar göz alabildiğine uzanıyordu (*Le tour du Monde en 80 jours* [*Seksen Günde Devri lem*], II. Bölüm).

Trenin ardında hep aynı görüntüler akar: Duman adlarına ender rastlanılan  zler boyunca yuvarlanır; tren ormanı,  l  ele geçirir, bir tapınak ya da kuş sürüsü gibi buralara yerleşir,  vreyi süsler; kontrastı sonuna kadar götürür, kendi güzergâhını dayatarak sahip olduğu çoklu evrenle i  i  geçme noktasına dek varır. “Doğal impluvium”un (bkz. Stapi fyordunun tanımı) anısına tren “kişner”: Bu kolay bir imgedir, belki güzel değildir fakat tam da Verne’in hayal dünyasının kurallarına uyar; kavranabilirdir. Bununla birlikte, Jules Verne’in en fazla baş-vurduğu ve Hetzel ill strat rlerinin özellikle değer verdikleri etkinin kaba haldeki doğayla en gelişkin haldeki makinenin bu buluşması olduğunu belirtmek gerekir (cangıldaki buharlı ev, en sıradan manzaraların  zerindeki Albatros, doğal bir mağaranın içindeki denizaltı).

 nceki analizler ancak örnek sıfatıyla verilmişti –burada eksiksiz bir döküm yapamayız–, dolayısıyla genel temaların özel figürlerin –nesneler, doğal yerler, hatta psikolojik tutumlar– içine doluştuğu gösterilebilir.²⁰ Söz konusu tek tek temalar aynı zamanda sembolik figürlerdir. Jules Verne’in *eseri*, onun yaratısının ürünü, en azından içeriğinin harfiyen ifadesi içinde ger-

20 Sadece anekdotik değil, tipik, figüratif de olan bu tutumların ikisi özellikle önemlidir: Merkez  figüre (merkez, volkan, düzlük) denklik olarak hizmet eden *sabit fikir* (Lindenbrock, Hatteras, Fogg...) ve *ivedilik* (Lindenbrock). *Ivedilik* şeklindeki temel temanın yorumunu daha ilerde yeniden ele alacağız: Maceracının bu kadar aceleci olmasının tesadüf olmadığını hemen söyleyelim.

çekten de bu düzeyde yer alır; onun *yaptığı* şey budur, onun eserini bütün diğer yazılı eserlerden ayıran ve olası bütün okumaların nihai nesnesini oluşturan budur: Kuşaklar boyunca okurların merakını beslemiş olan ve doğanın fethinin büyük programına dair yapabilecekleri temsile vücut veren şey bu temalardır. Bu figürlerin ne ölçüde bizzat Verne tarafından üretildiği –fakat onları üretmemiş olsa bile, en azından bir araya getirmiş, derlemiş ve sistematik bir biçimin üzerinde *kurmuştur*–, bir kurmaca dilinin adım adım oluştuğu *ezberlenmiş hayal gücünün* bütün tarihini, yani –genellikle kendinin tersi olan– bazı noktaları hariç, asla yazılmamış olan bu genel tarihi onun kullanımına veren imge rezervinden bunları ne ölçüde edindiği sorulabilir. Genel proje özgün olmayan ve başka bir alanda (ideolojik projelerin alanından ziyade kendi gerçekliği içinde dilin alanında) aranan imgeler içinde cisimlenmiş olmalıydı. Figürleri bir dizinin birbirine eklenişi içinde toplayan bir öykünün, hatta öyküler bütünüünün sürekliliği ancak böylece oluşabilmiştir. *Temsil* evresinden (ideolojik projenin sözcesinden, bu projenin genel bir öykü biçimine taşınmasından) ayırmak için *figürasyon* evresi diye adlandırılabilir olan budur.

Bununla birlikte, tekil figürlerin tanımlanması öznenin *kayıt* sürecini açıklamaya yetmez. Analizin bu evresinde eserin gerçek çeşitliliği içinde başlangıçtaki projeden yola çıkarak basit bir tündengelimle üretildiğine, dolayısıyla bu düzeyde bağımsız (bizzat eserlerden ve eserlerin –karşısında var oldukları– bu “berisi”nden bağımsız) bir gerçeklik olarak incelenebileceğine inanılabilir. İmge rezervuarı, kendi kendine yeterli, kapalı bir tür bütünlük oluşturur. Bununla birlikte, figürleri bir araya getirmek, saf bir kargaşa olarak okunamaz olan, aynı zamanda da ister istemez eksik olan analitik bir birlik içinde bunları birleştirmek yeterli olmaz.

Öyküye, kendini bulduğu içeriğe denk düşen, onun sorumluluğunu üstlenen ve örgütleyen biçimsel bir birlik vermek gerekir. Öykünün biçimi ile tematik içeriği arasındaki *tutarlılık* sorunuyla bir kez daha karşılaşılır, fakat bu kez öykünün sergilenme düzeyinde. Bu biçimin sistematik olduğu, keza tekil

imgelerin de belirli bir repertuarın sınırları içinde kapalı oldukları görülecektir. Şimdi, fablın gidişatını incelemek gerekir.

* * *

Fabl

Nesnelerden onları düzenleyen ve harekete geçiren biçime taşınan sorun aynı olacaktır: İdeolojik bir program (insanın doğa üzerindeki tam hâkimiyetini önceden tanımlamak) söz konusu olduğunda, ifade tarzını, yani bu tercüme etmeyi sağlayacak öykü biçimi nasıl bulunur? Bu biçimin onu istila eden içerikten ancak yapay olarak ayrılabilceğini, çünkü öncelikle bir macera öyküsünün söz konusu olduğunu söylemek gerekir: yani öyküye hareketini epizodların ve buluşmaların verdiği ya da vermek istediği yer; dolayısıyla, yine burada tematik nesnelerden söz etmekten hiç çekinmemek gerekir, ki bu nesneler, tuhaf bir şekilde, sunumun konturunu değilse de, en azından köşelerini oluşturacaktır.

Şu ana dek pek sözü edilmeyen ve düzlük imgesinin bir unsuru olan bu nesnelerden birinin temel olduğu görülür: İz ya da mihenk noktası imgesi. Yolculuk ilerler, çünkü bu yolculuk aşına-uzak bir bütünlüğün adım adım deşifre edilmesidir ve olası şifrelerin art arda sıralanışı yolculuk açısından bir o kadar tekrarın vesilesidir: yolculuğun ilerleme nedenidir. Hatteras kutba doğru ondan önceki seferlerin enkazlarını birbiri ardına aşar; tek erişenin kendisi olacağı nihai hedefe –kutuptaki özgür deniz, kutup Arkadya’sı, merkezî volkan– doğru onu aşama aşama götüren bu izlerin saptanması onun ilerlemesinin temel bir uğraşı olur.

Aynı şekilde –ve bu örnek belirleyici olacaktır–, Lindenbrock ve yeğeni Axel sadece şifreli bir mesaja sahip oldukları ve bütün yolları boyunca bunun yansısını tanıyabildikleri için merkeze doğru ilerlerler: Onlar için bu, *hattın kapanışının* görünür ve kesin göstergesidir. İki örnek birbirine benzer ve yine de terstir: Hatteras başkalarının yenilgileri arasında ve aynı zamanda, kendisine eşlik edenler açısından, “ihtiyatsızlıktan ih-

tiyatsızlığa" ilerler; Lindenbrock ise, tersine, *varacağı yere varmış*, hatta geri dönmüş olan, Hatteras ve Nemo gibi sona varmış olanlardan, hattı kapatanlardan olduğundan, bizzat başarıya yönelmiş önceki bir kahramanın izinde yürür: Arne Saknussemm. Yeryüzünün kabuğundaki yolculuk (maceracının doğal ortamla özdeşleşmesine kadar varan: Axel'in rüyası) "*mobilis in mobili*"nin yeni bir figürasyonudur. Fakat burada rehber Nemo gibi mevcut ve canlı değildir: onu bulmak ve takip etmek gerekir. Saknussemm bir başka zamanın Nemo'sudur: O da bir *sürgündür*, odunlar üzerinde yakılmış simyacıdır, çağdaşlarının reddettiği biridir ve böylece geleceğe doğru fırlatılıp atılmıştır, dolayısıyla merkeze tek erişebilecek olandır. Fethi gerçekleştiren kişi daima istisnai biridir: Hatteras bir delidir, Nemo politik bir asidir, Saknussemm bir mahkûmdur, Robur *bizim* dünyamızdan kesin olarak kovulmuştur. İnsanlık ancak onların izini bulma, tercüme edilmesi gereken bir şifre biçimine bürünmüş namevcut varlıklarına sadık kalma koşuluyla aynı yolu izleyebilir. Onların ardından, hatta onlarla birlikte, kelimenin dar anlamında keşif olamaz, sadece buluş, zaten kendi içinde gerçekleşmiş ve yine de kesin olarak yitirilebilecek (Robur) bir bilginin ele geçirilmesi olabilir.

Yolculuk ilerleyişini aşama aşama dayattığından, kaçınılmaz olarak *öncelenerek* keşfedilir. Tebelleş olan ivedilik temasını açıklayan budur, ki bu da yine taklit edici psikolojinin lüzumsuz gevezeliği değildir: Verne'de pitoreskin varlığı her zaman başka şey içindir. Lindenbrock, kendi bahçesinde, çabuk büyümeleri için çiçeklere ateş eden insandır: İçten gelen komik gücün (orijinal bir bilgin portresi) ötesinde, her zaman aceleci olan, çünkü her zaman *geç kalan* bu kâşif yazgısı vardır.

Sonuçta birisi ondan daha hızlı gidip *öncelemiştir*. Bu birisi, son tahlilde, lanetli kahraman bile değildir, dolayısıyla başarıya yazgılıdır, *doğanın ta kendisidir*, daima öndedir ve sadece kavuşmak gerekir; Jules Verne'e göre bilginin faaliyetinin bütün anlamı buradadır. Acele etmek gerekir, zamana şiddet uygulamak gerekir: Phileas Fogg'un seksen gününe bakınız. Keşfetmek, *fiilen* önceden kat edilmiş bir yolu kat etmektir, yani yeni

koşullarda bu yoldan yeniden geçmektir. Keşfetmek, keşif gezisinin bu sistematik biçimi dolayısıyla, zaman içinde geçmişe yolculuğa çıkmaktır. Öncelemenin kayıp zamanı az da olsa yeniden kazanmak olduğu söylenir yine.

Jules Verne'in eserinde bu *saptırıcı* ve *temel* öğeyle ilk kez karşılaşılır: Önceleme, ancak bir gerileme ya da geriye bakış biçiminde ifade bulur. *Başlangıçtaki* projenin içinde temel olan *şimdiki zaman-gelecek zaman* ilişkisi, gerçek *şimdiki zaman-geçmiş zaman* ilişkisine yansır. Fetih teoride daha önce gerçekleştiği için mümkündür: İlerleme kurmacası sadece geçmişteki neredeyse silinmiş bir maceranın hafifletilmiş yansımasıdır. İleriye doğru yürüyüş, edebi biçimi içinde, bir tür geri dönüştür. Bu nedenle, bir yenilgiyle kesintiye uğramasının pek önemi yoktur: Lindenbrock sadece merkezin bekleme odalarına erişecektir; vaktiyle sonuna dek kat edilmiş olan ilk koridorların görüntüsü girişi kesinlikle yasaklamaya kadar varacaktır; sonunda, merkezî volkanın püskürmesi maceranın girişini tamamen kapatır, başlangıcıyla bağı keser. Aynı şekilde, Nemo da, ölümlüyle macerasının bütün izlerini ortadan kaldırır, çalışmasının ürünleriyle birlikte doğal kaosa geri döner. Robur gökyüzünde kesin olarak kaybolur. Keza, Hatteras sırrını öyle bir unuttur ki başkalarıyla iletişim kurmanın araçlarını bile yitirir. Sonuçta, önceleme bir kazanım sürecinin zincirleme akışını takip etmez, ama *kaybolacak şeyi* çakan bir şimşegin içinde gösterir, olmuş olanın izlerini bile siler.

Demek ki tamamen şaşırtıcı bir şey olup biter; tematik figürlerin birbirine eklenmesi, keşif öyküsünün sistematik biçimi içinde, avangard bir anlamın (*geleceği yazma* projesi) gerçek ifadesiyle –bir geri dönüş, bir gerileme– bir arada olmasını mümkün kılar. Gelecek zaman ancak geçmiş biçiminde imgelerle anlatılabilir ve Moré'nin çalışmasının sonuçlarından biri hiç tereddütsüz ele alınabilir.* Nemo, baba figürüdür (bütün kanıtlamayı yeniden ele almaya gerek yok: Temel halka Hetzel'in kişiliğidir). Nesnesi sonuçta kökenden –bu köken hem

(*) *Le très curieux Jules Verne*, éd. Gallimard.

doğa, hem lanetli kahraman, hem de babadır: Jules Verne’de bütün baba figürlerinin önemini belirtmek için bulduğumuz ilk fırsat budur– yola çıkarak bir tündengelim olan önceleme, ilk yolların aranışından başka bir şey olmayacaktır. Bu durumda geleceğin *önceden görülene* benzediği anlaşılır.

Önceleme, köken arayışı olacaktır. Böylece, fablın yapısı da-ima çok basit bir modele indirgenir: Başka birinin adımlarında yürümek ki bu aslında bir geri dönüş hikâyesidir.

* * *

Bu ilk analizden çeşitli sonuçlar çıkartılabilir:

1. Öyküye biçim veren fabl ancak baştaki proje altüst olduktan sonra bu projeye denk düşer: Gelecek kesinlikle aşılmış geçmişin (babanın sembolik ölümü) biçimine yansır. Jules Verne ileriye doğru bir yürüyüşü temsil etmek ister ve temsil eder, ama aslında geriye dönük bir yürüyüşü canlandırır.
2. Bununla birlikte, bu biçim, aralarında hiçbir uyumsuzluğun belirmediği –öyle ki bunları ayrı ayrı incelemek yapay görünebilir– tekil tematik figürlerle doludur. Hatta figürasyon düzeyi, aynı zamanda, teorik olarak, genel temsil düzeyi kadar *tutarlıdır*: Proje ile uygulanışı arasındaki *fii-li* uyumsuzluk, ilk düzeyden çok bu ikinci düzeye yansıtılmış değildir. Figürasyon uğrağı, özerk uğrak olarak, tıpkı temsil uğrağı gibi homojendir.

Dolayısıyla analitik tanım bizi paradoksal bir sonuca yöneltir: *Temsil ve figürasyon* şeklindeki iki düzey arasında ayırım yapmayı sağlar; bu iki düzey arasında beliren uyumsuzluk ayırımın yapay olmadığını gösterir. Bununla birlikte, böyle bir analiz yetersizdir; çünkü –veçheler, bakış açıları ya da sergileme unsurları denebilecek– bu iki düzeyi birbirinin yanında, her birinin en azından görünüşte birbirine verdiği tutarlılığı olan ve her biri kendi yasallığıyla ilişkisi içinde ölçülebilir nesnelere benzer olarak bırakır. İki bağdaşık ve *uyumsuz* gerçeklik böy-

lece ortaya konmuştur: Şu ana dek kullanılan yöntem bunların yine de mevcut olan –en azından bu söylenebilir– aynı eserin içinde bir arada, hatta eşzamanlı varlığını anlamayı kesinlikle sağlamaz. Bu uyumsuzluk bir yenilginin değil, bir başarının işaretidir; bu nedenle açıklama gerektirir.

Aynı düzeye yerleştirilmiş terimler arasında kurulan bir çelişkiden ziyade, projenin temsili ile figürasyonu arasında bir uyumsuzluk belirir. Jules Verne’in eserindeki bir zayıflığın işaretini bu uyumsuzluğun içinde mi görmeli? Jules Verne’in söylemesi gereken şeyi söyleyebileceği kelimeleri bulamadığını mı söylemeli?²¹ Daha öteye de gidilebilir ve örneğin tematik figürler ile fablın yapısı arasındaki tutarlılığın belirgin olduğu ve bir antagonizmayı örttüğü de söylenebilir: yani, “biçim” içeriği açığa çıkarır; olay örgüsü temalara ille de sahip olmadıkları sapkın bir anlam dayatır; dolayısıyla, hem yeni bir tutarlılığın hem de ilk projeye sadakatin güvencesi olan *göstergelerin* bir başka *düzenlenişi* mümkündür. Verili projenin imge halinde somutlaşması düşlenen ideolojik çizginin tersine dönmesine ille de eşlik etmeli midir? Böyle bir sorgulamanın ardında hangi cevabın gizli olduğu görülür: Eserin biçiminin tepkiselce bozulması kaçınılmazdı; bu bozulma Jules Verne’in kendi hesabına dahil ettiği projeye özgü harekete denk düşer ve sonuçta uygulamanın nihai koşulu olan ideolojik koşulu nitelemeye yarar. Verne’in eserinde biçimle içerik arasındaki çelişki, ideolojik projenin içindeki bir çelişkinin terimi terimine yansısı olur. Bu durumda, eserin kompozisyonunun sadece zorunlu değil, kaçınılmaz olduğu da söylenecektir.

Fakat Verne’in eserini *parçalamak* ve onun büyük projesinin eklemelenmelerinin onun hayal ettiğinden bambaşka bir düzenlemeyi desteklediğini göstermek de çok iştah kabartıcıdır: Öykünün ısrarlı temalarının, kapalılığı kusursuzca tarif eden, böylece burjuva kurtuluş projesinin çelişik niteliğini sergileyen kesin bir sisteme göre düzenlendiği de böyle gösterilebilir.

21 Bu söylemek istediği şeyle önsel olarak karışmaz: Hatta soruna bütün anlamını veren şey böyle bir süreksizliğin mümkün olmasıdır.

Jules Verne'in projesi²² ile buna dair önerdiği hayal dünyası arasındaki belirgin çelişkiyi ileri sürmeye çabalayan Barthes'ın seçtiği kısa yol böyledir.²³ Böylece, Sarhoş Gemi'yi yönetmek-tense ondan kaynaklanan ve saf hareketin yaratıcısı olan şi-irsel hayalperestlikten kökten ayırmak gereken soluk soluğa kalmış ve dinleneceği yerleri kollayan burjuva hayalperestli-ği kolayca tanımlanır. Önceki tanım da böyle bir eleştiriye²⁴ yöneltiyor gibidir; bu eleştiri tutarlı olmak için doğal olarak zımnî bir dizi özdeşleşme üzerinde temellenmelidir. Bir *mitolojinin* yanlış biçimde polemik girişimi daima genelin tike-le indirgenmesi üzerinde temellenir: Dünya bir ev gibidir, ev gemi gibidir, Jules Verne'in eseri de buradan kaynaklanır; bu birbirine ekleniş, nedenin ihtiyaçlarına uygun olarak, şu ya da bu yönde takip edilebilir; Verne, burjuva ilerleme ideali-dir, aynı zamanda gerçek bir kapanma tablosudur; yenilgisi, en azından girişiminin çelişik görünümü buradan kaynakla-nır. Açıklama, en mekanik materyalizmlerin yolunu izler: Bir çelişkiyi ileri sürmek için bütün düzeylerin sistematik tutarlı-lığını varsayar ve bunların birbirine kesin eklenişine hükme-der; böylece, bu düzeyler birbirine daha iyi karışabilmek için ayırt edilir, başlangıçta ortaya konmuş çakışmaları artık bulu-namadığından yakınılır. Denklik rasyonalizmi, av hayvanı gi-bi, yenilgi ve çelişkileri kesin olarak ortadan kaldırmaya yara-yan yöntemsel bir araçtan başkası değildir: Bu büyücü avının adı demistifikasyondur.

Bu yöntemin en büyük direniş noktasının, aynı zamanda da tüm baştan çıkarıcılığının, bu yolla söylenen hiçbir şeyin yan-lış olmaması olduğunu belirtmek gerekir; fakat analiz her za-man eksiktir: Hatta bu onun temel koşuludur, çünkü tamamlanmamışlık eserin ortaya koyduğu sorunlara çözüm olarak ge-tirilecektir. Dolayısıyla, yenilgi ve çelişki vardır: üstelik bunla-rı üretmek yetmez, açıklamak da gerekir, Roland Barthes'ın da

22 Bu, hatırlayalım, bir açıklığı belirtmektir: Doğanın olağanüstülüklerle açıklığı: "Olağanüstü bu – Hayır, doğal."

23 Bkz. Roland Barthes, *Mythologies*, s. 90 ve devamı.

24 Bu durumda eleştiri itiraz anlamını alır.

yazarın tarihsel durumuna başvurarak yaptığı budur:²⁵ Bu durum onu sadece zaman aşımına uğramış bir programla donatmaz, aynı zamanda bir dönemin bütün çelişkilerini ve egemen çelişkilerini de ona verir, bunlar mevcut halleriyle eserin içine taşınmıştır.

Keza, çelişkiden söz etmek gereksiz, hatta çok tehlikeli gelir: Tanım, vardığı noktada, hiçbir yere yerleştirilemez. Bir yanıttan sonra figürlerin çelişkisi içinde bulunacak temsil düzeyinde bir çelişki olamaz. Gerçekten de, ideolojik çelişki olamaz: Bir ideolojinin kesin olmayan niteliği çelişkiyi dışlar (bkz. *Tolstoy Eleştirmeni Lenin*, son bölüm). Her ideolojinin ilkesinde bir uzlaşma girişi vardır: Tanımı gereği her ideoloji kendince tutarlıdır, belirsiz olmasa da tanımsız bu tutarlılığı hiçbir gerçek tümdengelim desteklemez. Dolayısıyla, anlaşmazlık ideolojinin içinde değil, onu sınırlandıran şeyle ilişkisindedir. Bir ideoloji çelişki içine sokulabilir: Ideolojinin içinde bir çelişkinin varlığını teşhir etmek boşunadır. Jules Verne'e verilen ideolojik proje de bir tür analogik kesinlikle kendisine bağlı, nispeten homojen ve istikrarlı bir temsil düzeyi oluşturur: eserin kusurunu onun içinde aramamak gerekir. Keza, figür repertuarı ve bunların seçilmiş bir fablın sınırları içine dahil oluşu kendi içinde gayet tutarlıdır. Jules Verne bir bilim ideolojisinden yola çıkar; onu bir bilim mitolojisi haline getirir: Bu mito-

25 Bu en azından şaşırtıcıdır, çünkü Barthes başka yerde (edebiyatın tarih-aşın özü üzerine *sur Racine* [*Racine Üzerine*] adlı son incelemesine bakınız) edebiyat eserinin tarih tarafından yorumlanmasının her biçimini eleştirir. Düşüncesinin evrim geçirdiğini mi söylemek gerekir? Taçlanmamış olduğundan kusursuz olamayan, dolayısıyla gerçekten edebi bir eser sözkonusu olduğunda, buna hakkı olduğuna inandığını söylemek daha mümkündür. Jules Verne, Racine değildir (bundan kim yakını?) ve eser adını hak etmeyen şey için her şeye izin verilmiştir; başkaları için bu olamaz. Bununla birlikte, Verne'in eseri Racine'inki kadar, hatta daha fazla mevcuttur ve kendine uygun bir açıklamayı hak ediyor olsa da, çoğu zaman payına düşen her şeyi açıklayıcı bir yoruma katlanamaz. Döneminin daha fazla merkezinde oldukça bu açıklamayı daha fazla hak eder: Döneminin kusursuz temsilcisi olduğunu gördük; bu konuda hiç kuşku yoktur. Böyle bir inceleme belki de tarihsel akışa tamamen dahil olmuş ve buradan çıkma niyeti olmayan –yeni bir konuyu anlatmak için yeni tür bir roman yazma iradesi böyle bir niyet olarak kabul edilemez–, sonsuzluğun büründüğü kılıkların hiçbirini ele geçirmeyen –ki bu önsel bir zayıflık değildir– bir çalışmanın sırrını verecektir.

loji gibi bu ideoloji de teorik olarak dokunulmazdır. Birinden diğerine giden yolu sorgulamak gerekir: Göreceğimiz gibi, eserin içinde *belirgin* yeri olan *arada kalma* halinde önemli bir buluşma gerçekleşir. Temsil düzeyinden figürasyon düzeyine geçişte ideoloji eksiksiz bir *dönüşüm* geçirir: Bakışın eleştirel altüst oluşunda ideoloji içerden değil dışardan görülmüş gibi cereyan eder her şey; ideolojinin yanıltıcı ve namevcut merkezinden (bir ideoloji her noktasında merkeze bağlıdır, yani kusursuzca *güvenilirdir*, çünkü merkezi dışlanmış) değil, onu *tutan* ve onun bir başka ideoloji, ideolojiden başka bir şey olmasını engelleyen belli bir kontur dayatan sınırlardan yola çıkılır.

Verne'in eserinde özellikle ilginç olan şey, en azından bir uğrakta bu engele rastlamasıdır; ama bu engel sonuçta ideolojik projenin *gerçeklik* koşuludur ve ona böyle davranmayı, engel muamelesi yapmayı başarır. Kendi imkânlarıyla bunu aşması elbette imkânsızdır: Bu sınırlama, bilinçdışı bir çözüm hareketiymiş gibi sezilir sezilmez, kitap tek başına ilerlemeye koyulur, gitmek istemediği yere yönelir. Dolayısıyla gerçek bir çözüm sözkonusu değildir: Sonunda, gerçekten üretildiği haliyle eseri beliriyş koşullarından ayıran uçurumun sadece genişlediği neredeyse özerk bir gelişimin nihayetinde tartışma olduğu gibi kalır.

Gerçekten de, Üçüncü Cumhuriyet'in başlarında burjuva ideolojisinin çelişik durumu ile Verne'in eserinin analizinin yol açtığı güçlükler arasında Verne'in kavrayışından kaçmayacak olan –kaçacak olsa zaten yazar denmeyi hak etmezdi– bütün bir mesafe vardır. Verne dönemini niteleyen çelişiklerden bazılarını bilir, tamamını değil elbette,²⁶ fakat belki de Barthes'tan daha iyi bilir: Verne bunlar üzerinde düşündü, hatta bunları görmek istendiği kadar birleşik ya da naif olmayan eserinin gerçek konusu yaptığıının da bilincindedir; Verne döneminin çelişkilerini *hissettiyse* –bunun böyle olduğu da görülecektir–, üstelik de bu döneme dair eleştirel olmayan (ki bu, en azından siyasal eleştiri için doğru değildir) ve aslında gücü-

26 Yoksa Jules Verne'in eseri olmazdı. Bilmek için yazmak ile niçin yazmadığını bilmek arasında seçim yapmak gerekir.

nü yitiren bir imge vermek istediye, tarihsel çelişkiler ile esere özgü kusur arasında, eserinin gerçek merkezi kabul etmek gereken bir fark olduğundandır.

Jules Verne, (çıkarcılık, bilimcilik ve bir burjuva devrimini yapan her şey gibi) içerdiği her şeyle birlikte Üçüncü Cumhuriyet'in başlangıç dönemlerinin bir burjuvasıdır demek yeterli olmaz. Bir yazarın "temsil ettiği" ideolojiyi –bunu temsil etmeyi tek hedef olarak saptamış olsa bile– mekanik ya da kesin biçimde asla yansıtmadığını biliyoruz: Belki de hiçbir ideoloji²⁷ figürasyon sınavından geçecek kadar tutarlı değildir. Başka türlü olsa, eseri okunmazdı. Bu ideolojik iklim karşısında daima belli bir tutum (bu sadece öznel bir bakış açısının tutumu değildir) sergiler (ya da bunu okunur kılar): Kendini verdiği, açığa çıkardığı, tartışma konusu ettiği ya da dönüştürdüğü haliyle ideolojiyle tıpatıp örtüşen özel bir imge üretir.²⁸ Eserin neden ibaret olduğunu öğrenmek için son tahlilde bunu açıklamak gerekir. Yazar da yaptığı şeyi her zaman söylemek zorunda değildir.

Jules Verne geleceği geçmiş biçimlerde oluşturan yeni bir duruma özgü bu çatışmayı eserinde sistematik olarak ele aldı. Böylece, burjuvazinin kendi geçmişiyle, kendi tarihiyle ilişkileri sorununu çözmeye çalışarak (egemen ideolojisini sınadığı) tarihsel bir durumun en azından belirli sınırlarını ortaya koymayı başarır; çünkü eserinde ayrıcalıklı bir tematik nesne mevcuttur ki bir üretim sorunsalının nihai koşulları bunun üzerinden okunabilir. Bu motif ayrıcalıklıdır, çünkü biçim ile

27 Kelimenin anlamı teorik bir bilgi fikrini yine dışlar.

28 Bu durumda, her yorumun genel sorunu şudur: Yeni bir eserin hazırlanmasında, sonuçta esere tutarlılığını veren ikilik olan ve tartışması asla çözüme bağlanamayan eskiyle yeninin iç içe geçişi nasıl anlaşılmalı? Örneğin, tarihsel olarak aşılmış biçimler üzerine bir çatışmayla, her türlü modernitenin kıyısında, yeni bir resim anlayışı oluşturma yönünde Bosch'un gösterdiği çabayı nasıl tarif etmeli (bkz. Combes'un çalışması, Tisné éd.)? Dahası, Althusser'in Montesquieu'nün eseri üzerine analizinde, toplumların ilk bilimsel teorisyeni aynı zamanda en gerici teorilerin zımni savunucusu olarak görülür (çünkü "feodal" siyasal ideolojiden esinlenmiştir): Burada da bir çelişki aramak gereksizdir; bu muğlaklık sadece görünüştedir. Bunun ardında, öncelikle kavramsal iskeletin temelini ya da bir bölümünü burada bulduğu için ister istemez eleştiri nesnesine dayanması gereken biraz devrimci bütün bir eserin tarihsel belirli koşulları görülür.

içeriği (gösterge ile fabl) kendi gerçek mevcudiyeti içinde kesin olarak birleştirir: Bir öykü biçimini alacak olan, fabla biçimini verecek olan ideolojik bir dizinin birbirine eklenmesini tek bir “konu” üzerinde *gösterdiği* ölçüde bu hem tekil bir temadır hem de bir olay örgüsünün ilkesi. Öngörüde bulunarak, o zamana dek sunumun iki farklı düzeyinde ortaya çıkmış olan uyumsuzluğun bu öykünün akışı içinde bulunacağını söyleyelim. Ancak görünüşte basit olan bu öykü aslında iki zıt, hatta bağdaşmaz öykünün çatışması, karşılaşmasıdır: Bu durumda öykü –görünüş hariç– artık bir maceranın epizotlarına göre ilerlemez: Onun hareketi ideolojik bir sorunsal devindiren harekettir. Bu, ada motifidir. Bir figürden ziyade, bu kez, madliliği içinde eksiksiz bir ideolojik diziyi destekleyen *açınlayıcı bir tema* sözkonusudur. Buraya dek incelenmiş bütün *figürler* hakkında bunların bu şekilde ifade edici oldukları kesin olarak söylenemez: çünkü kendi başlarına böyle değillerdir; sorun hâlâ ve daima yeni bir düzenlemenin içinde *başka şeyi* gösterip gösteremeyeceklerini bilmek olarak kalır.

Fakat Jules Verne’in en önemli teması olmaya devam eden şey hakkında bu sorunun bir anlamı yoktur: Bu tema eksiksizdir, anlık değildir ya da temayı aşan bir anlamın figürü değildir: yani kesinlikle *nesneldir*: Olabilecek olduğu şeyin bütününü bir seferde temsil eder. Sinamaya tâbi tutulduğunda –*Esra-rengiz Ada* denen bu deneysel romanda olacağı gibi– bir mutasyon değil, –onu çıkış noktasına geri götürecek olan– bir değişim geçirecektir. Böylece, ifade edişin bu üçüncü düzeyinde, anlamın dayanağı üzerinde okunan bu anlamdan başka bir şeye imada bulunamadığı ve dolayısıyla hiçbir *yoruma* elvermediği ölçüde sembolik olanla gerçekliğin bağlantısına varıldığı söylenebilir.²⁹ Bütünüyle, yani bir çırpıda öykünün işareti olan gerileme ya da uyumsuzluk bu açınlayıcı ve derinlemesine ifade edici motif üzerinden incelenebilir. Bu durumda, şu soruya da cevap verilebilir: Fablın altüst oluşu, kökenlere geri dönüş öykünün konusuna kesin olarak bulaşmış değil midir? Jules Verne’in eserinin *kusuru* diye –fakat bir eleştirinin perspektifine ta-

29 Elbette eserin tanımladığı *gerçeklik*.

mamen karşıt bir perspektiften– adlandırılabilir olan şey bu sırada tamamen ortaya çıkacaktır; bu kusur eserin kurucusu olduğu ölçüde bunun *eksiklik* olduğu pek söylenemez. Kusur teriminin çelişki terimine tercih edildiği görülür: Söylenmeyenin söylenmiş olamayacağını iyi ifade eder.

Edebi bir eserin üretiminde ne ölçüde *yaratı* olduğunu sormak boşunadır. Olası bütün teolojilerin kalıntısı olan bu mitolojik temsil, her zaman abartılı olan ve varlığı bir bireyin, yazarın özel kararını fazlasıyla kapsayıp aşan ideolojik bir projenin eserden önce gelmesiyle yalanlanmıştır; aynı zamanda bütün bu “yazı malzemesi”, figür ve fabl repertuarı vardır ki bu olmadan hiçbir şey yapılmış olamaz ve her seferinde yeniden icat edilmesi gerekiyorsa varlığından söz edilemez. Eser karşısında *olasılık koşullarının bu ön-varlığı* –ki bunun kabulü kendiliğinden gibi görünse de öyle değildir, kendiliğinden olmadığını eleştirinin yüzyılları gösterir– bütün esin psikolojisini –bu psikoloji yeni güzellik üretme yönündeki entelektüel, yani yönlendirilmiş bir irade teorisinde ifade buluyor olsa da– önceden ve sistematik olarak eleştirir. Bu metafizik ve doğaüstü temsillere karşı, yazma mesleğiyle örtüşmeyen yazarlık mesleğine dair tutarlı bir anlayışı öne çıkarmak gerekir (edebi ya da sanatsal çalışmayı saf bir teknik olarak kesinlikle tanımlamamalı). Bu çalışma tarihsel bir gerekliliğe,³⁰ belirli bir anda, özel koşullar içinde belli bir eser yaratma zorunluluğuna cevap verdiği için mümkündür.

Dolayısıyla, eser ortaya çıkış koşullarıyla ister istemez sınırlıdır ve kesin olarak böyledir, bunun da başlangıçta görüldüğünden çok daha şaşırtıcı sonuçları vardır. Fakat böylece bu fikir, basitçe ifade edildiğinde, belli bir muğlaklıkla birlikte görülür: Eserin, kendisinden önce gelen³¹ ve gerçekten üretilmiş olmayıp dışından çağrılmış bir çerçeveyi doldurmak için burada olduğunu ileri sürer.

Böylece, kelimenin mutlak anlamıyla yaratma fikrinin eleştirisi, aynı zamanda eserden bir kendiliğindenlikten ziyade –bu

30 Bu kelimeden çağrıştırılabileceği bütün doğaüstü belirlenimleri uzaklaştırarak.

31 Bu, farklı bir biçimde, gerçekleşmesinden önce var olan bir eser uzamı fikrini yeniden işin içine katmaktır. Bu durumda eleştiri bir konuyla örtüşür.

eleştiri kavramı önemsizdir– tüm özgünlüğü ya da özgüllüğü çekip alır gibidir. Eserin ortaya çıkış koşulları ile bu ortaya çıkış arasında özdeşlik ya da tekrar görülür. Verne’in eseri örneği çok önemli gözüküyorsa, tersine, bu iki uğrak arasındaki bir *farkı* ortaya koymayı sağladığı içindir. Eser, tam da olabileceği, olması gerektiği şey olmadığı için vardır: Eser kendi dışından iç gerçekliğine adım adım yönelten mekanik bir üretimin basitçe birbirine eklenişinden doğmaz; tersine, *yapılmış olabileceği bu ideolojik çerçeveyi doldurmakta çektiği imkânsızlığın* daha baştan müphem ve kesinlikle bilinçsiz kavranışından doğar. Çok hızlı bir şekilde ifade edebilmek için bir toplumu, bir geleneği işin içine kattığından (bu belirlenimde durulursa, sadece bir iletişim sorunuyla meşgul olunur) kolektif bir çalışma olarak başlayan ama gerçek eserlerin ve ideolojik buyrukların engin tartışmasında bir kişinin tavrı alışıyla sonuçlanan yazarın edebi üretim çalışmasına kişisel müdahalesi burada konumlanabilir; *ifade* ya da *açıklama* sorunsalı böylece duruma müdahale eder. Jules Verne bu sürecin sonuna dek gitmiştir, çünkü, romanlarının en azından birinde görülebileceği gibi, tarihsel bir durumu tanımlayan bu uyumsuzluğu *bizzat* çalışmasının öznesi olarak ele almıştır. İlginç olan şey ise, *güçlüğü çözmek*, tartışmayı çözümlemek, uyumsuzluğu silmek için bunu yapmış olmadığıdır. Gerçekten de, problemi ortaya koyar, fakat çözüm getirmez; uyumsuzluk, sözcesi üzerinde tamamlanan romanın yapısını da şekillendirir. Böylece, temel sorun olan yine de öyküye gerçek olay örgüsünü verdiğinden nesnel olarak ele alınan yazarın *konumu*, yazar tarafından gerçekten tasarlanmış mı yoksa temel bir motif olarak onun haberi olmadan mı kendini dayattığı asla bilinemeyecek ve her türlü doğrudan ele geçirmeden kaçmaya oldukça elverişsiz bu nesnel noktada kalır: Okurun gözü önüne indirgenemez, hiçbir değişim yapılamaz ve bir “tarih” vererek yok edilemez bir figür olarak konmuştur. Bu nedenle, paradoksal olarak, Jules Verne gerçek bir *yazardır* çünkü, belki de müdahale etme gereği duymadan, kendi eserinde bunu *bizzat* tartışma konusu eden bu belirleyici sorgulamanın *kendini dayatmasına* izin verebildi. Bu durumda, Jules Verne’in

eserinin bir eleştiriyile *parçalanmaya* ihtiyaç duymadığı anlaşılır: Kendi çözülmesinin ilkesini kendi verir.

*C. Açınlayıcı tema. Ada, bir fabl için figür
ya da bir figür için fabl: Esrarengiz ada*

1. İdeolojik aygıt olarak tema³²

Jules Verne bir adanın hikâyesini yazmayı tercih ettiğinde, adayı ortaya çıkışından itibaren ele almayıp sonuna –denizde yok olup gittiği ana– dek götürdüğünde, onu sadece bir romanın –kelimenin anekdotik anlamında– öznesi yapmaya karar vermiş olmaz. On sekizinci yüzyıldan beri adada yaşam bir fabl ya da düş gücü *modelidir*: Defoe, Marivaux, Rousseau... Verne’in gerçek projesi bu model üzerinde bir çeşitleme gerçekleştirmektir; özellikle, ortaya koyduğu ölçü üzerinde, bir biçimi bir diğeriyle karşı karşıya getirmektir. Hatta, yaşanmış bir macera bile anlatmadan önce bunu yapar. Esrarengiz Ada sembolik bir kişiliğin tartışmasıdır: ROBINSON; dolayısıyla, bir roman üzerine romandır. Diğer Robinson, Defoe’nunki, Jules Verne’in kitabının bütün satır aralarında bunaltılmış, tartışma konusu edilmiş olarak belirir; bunun ne ölçüde başarılı olduğunu görmek gerekecektir. Gerçekten de roman Robinson temasının *ölçülüp biçilmesiyle* başlar: Heyecan verici ya da gerçek bir hikâye olarak değil, eksiksiz bir tema, bütün araçlarını, bütün aygıtlarını edinen bir deneyimin tarifi olarak Robinson.

Gerçekten de, *Robinson Crusoe*’da fabl ve figürü (ada) bir *der*-sin dayanaklarıdır: Bir adamın yetişmesinin, daha doğrusu yeniden şekillenmesinin (çünkü ilk yaşamın geride kalmış zemin üzerinde şekillenen *ikinci* bir yaşam sözkonusudur) bu hikâyesi elbette eğitici bir kitaptır. Hatta Rousseau onu öyle eksiksiz bir eğitim aracı olarak görüyordu ki, Emile’in elleri arasına başka kitap koymak istememişti:

32 “Tema” kelimesi burada genellikle ona verilen tüm belirlenimlerden azade bir anlamda kullanılmıştır.

Bunca kitap içinde dağınık olarak bulunan bunca dersi birbirine yakınlaştırmamanın, bunları görmesi kolay, izlemesi ilginç ve bu yaşta bile uyarıcı olarak kullanabilen ortak bir konu altında bir araya getirmenin hiç çaresi yok mudur? İnsanın tüm doğal gereksinimlerinin bir çocuğun zihninde belirli bir biçimde görüldüğü ve bu gereksinimleri giderme çarelerinin de aynı kolaylıkla art arda geliştiği bir durum icat edilebilse, çocuğun hayal gücünü ilk kez çalıştırmak için bu durumun canlı ve doğal bir betimlemesini yapmak gerekir.

Ateşli filozof! Hayal gücünüzün şimdiden tutuştuğunu görüyorum. Zahmetlere girmeyin; bu durum bulunmuştur, betimlenmiştir, hem de size zarar vermeden, sizin betimleyeceğinizden çok daha iyi biçimde, en azından daha gerçek ve daha basit olarak. Bize mutlaka kitaplar gerektiğine göre, bunlardan biri var ki bence en üstün doğal eğitim kitabıdır. Emile'imın okuyacağı ilk kitap bu olacak, tek başına uzun süre onun tüm kitaplığını oluşturacak ve orada her zaman seçkin bir yer işgal edecektir. Doğa bilimleri üzerine tüm konuşmalarımız yalnızca bu metne açıklama olarak hizmet edecektir. Biz gelişme gösterirken, düşünce yetimizin durumunu sınamaya yarayacak ve zevkimiz bozulmadıkça, onu okumak her zaman hoşumuza gidecektir. Öyleyse bu olağanüstü kitap hangisidir? Aristoteles'in bir kitabı mı? Plinius'un mu? Buffon'un mu? Hayır, bu *Robinson Crusoe*'dur.

Adasında hemcinslerinin yardımından ve her tür sanat alelerinden yoksun olarak tek başına yaşayan, bununla birlikte yiyeceğini, giyeceğini karşılayan, yaşamını sürdüren, hatta kendine bir tür mutluluk sağlayan Robinson Crusoe; işte, her yaşa uygun ve çocukları hoşnut etmenin binbir yoluna sahip ilginç bir konu. Önce kıyaslama yapmama yarayan o ıssız adayı bakın nasıl anlıyoruz. Bu durum, ki bunu kabul ediyorum, toplumsal insanın durumu değildir; ola ki Emile'in durumu da farklıdır; ama o, bu duruma bakarak tüm öteki durumları değerlendirmelidir. Önyargıları aşır düşüncelerini şeylerin gerçek ilişkilerine göre düzenlemenin en emin yolu, tecrit olmuş bir insanın yerine kendini koymak ve her şeyi tıpkı bu adamın

kendi yararını göz önünde bulundurarak değerlendirmesi gerektiği gibi değerlendirmektir.

Robinson'ın ada yakınında deniz kazasına uğramasıyla başlayan, onu buradan kurtaran geminin gelişiyile sona eren ve karmakarışık, gereksiz şeyler yığını olmaktan uzak kalmış bu roman, Emile için burada sözü edilen dönem boyunca hem bir eğlence hem de bir ders olacaktır. Bu kitabın onun başını döndürmesini, durmadan şatosuyla, keçileriyle, ekinleriyle uğraşmasını, bu durumda öğrenmesi gereken her şeyi kitaplardan değil, görerek nesnelerden ayrıntılarıyla öğrenmesini; Robinson olduğunu düşünmesini, kendisini deriler giymiş, başında kocaman bir kasket, elinde kocaman bir kılıç, hatta gereksinim duymayacağı güneş şemsiyesine varana dek gülünç donanımlar içinde görmesini istiyorum. Falan ya da filan şeyin eksikliğini duyacak olsa alınacak önlemleri merak etmesini, kahramanının tutumunu incelemesini, herhangi bir şeyi unutup unutmadığını, yapacak daha iyi bir şey olup olmadığını araştırmasını, yaptığı yanlışları not etmesini ve kendisi de benzer duruma düşmemek için bundan yararlanmasını istiyorum, çünkü gidip benzer bir yere yerleşmeyi düşüneceğinden hiç kuşkunuz olmasın; bu mutlu yaşların gerçek kâğıttan şatosudur bu; burada zorunlu şeylerden ve özgürlükten başka mutluluk bilinmez. (*Emile*, L. III).*

Somut bireyin aynı zamanda türsel olduğu fikrinin burada ortaya çıktığını görürüz: En soyutla en somutun gizli anlaşması.

Robinson, Platoncu anlamda gerçek bir kurmacadır. Jules Verne'in yazdığı dönemde Emile büyümedi ama tarihsel olarak yaşlandı: ona yeni bir Robinson gerekir. Dolayısıyla, konu seçiminde önemsiz ya da gereksiz hiçbir şey yoktur: Fakat hem çözümlüş hem de düzeltip onarma şeklindeki ikili anlamında, önceden oluşmuş tema üzerinde çalışma, çeşitleme, ilk motifi yeniden ele alınması. Maceradır, çünkü bir macera romanı söz-

(*) Türkçesi Yaşar Avunç, *Emile*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 240-241, 2009.

konusudur, daha baştan itibaren teorik ya da tematik bir tartışma olarak tanımlanmıştır.

Bu demektir ki, Robinson, eski Robinson da yenisi de, *temsil edici* ve *didaktik* bir biçim olarak kavranmıştır: Sadece çerçevesi ya da dekoru olacağı bir hikâye içermekle kalmaz, aynı zamanda, tezahürü olduğu bir ders ya da fikir de içerir. Hudutları belirgin ve titiz bir düzensizlikle çizilmiş Jules Verne'in adasında hiçbir şey anekdota bahane olarak hizmet edemez; belki ancak iş işten geçtikten sonra bunu yapabilir. Tema, *ideolojik motif* diye adlandırılabilir olan şeyi ifade eder, kanıtlar –*kanıtlayıcı* diye adlandırılabilir– ve sergiler. Bu özel durumda, bu motif on sekizinci yüzyıldan miras alınmadır: Köken temasıdır bu. Tema, kendini gösterdiği anın içinde tümüyle okunabilen anlık bir dekor değildir: tersine, daimi bir şekilde imalıdır, kendini gösterdiği bir hikâyenin içinde gösterge olan bir tür söylemsellik hâleyle harekete geçer: Kendi için yaratılmış, kendi görünür biçiminden doğmuş değildir, hikâyeye anlamını da veren bir gelenek tarafından gizlenmiştir.

Jules Verne'in ada temasını tekrar ele alması, bu temanın derinden tarihsel anlamını göstermek içindir: Motifin sadece içeriğinden dolayı değeri yoktur; o bir aygıttan başkası değildir ve onu niteleyen şey, anlam değiştirme gücüdür (tek ağırlığı anlamlarının tarihinden gelir).

Tema, tamamlanmış biçimi olmayan ya da işlevine uyumlu olmayan ve yeni gerekliliklere uyumlu kılmak için yeniden oluşturmak gereken bir aygıtın zaman aşımına uğramış değerine sahiptir. Ada öncelikle ayrıcalıklı bir nesnedir, *ideolojik* bir dizinin içerimlerini bunun üzerinde ortaya koymak, açmak mümkündür. Tema, dizinin hem biçimi hem de nedenidir; onun görünür figürü ve birbirine eklenme yasasıdır. Sıkı bir uyum içinde aynı anda ikisi birdendir: Birbirine eklenme yasasıdır, çünkü aynı zamanda görünür figürdür (ve tersi). Daha önce kullanılan ayrımlara geri dönülürse, göstergelerin ve fablın birliğini, dolayısıyla eserin düzenlenişini bu şekilde gerçekleştirdiği görülür; yeter ki bunların ayrılık sırrını ve böylece eserin kusurunu elinde bulundursun.

Ada, bilim, toplum, çalışma, hatta belli ölçülerde, yazgı gibi ideolojik nesneleri³³ göstermenin ve birbirine bağlamanın –daha doğrusu, düzenlemenin– belli bir tarzıdır. Bu sistematik nitelik Defoe’nun romanı konusunda da ortaya konabilir.³⁴ Jules Verne kendi esrarengiz adasını kendine özgü temaları fikir tarihinin ve tarihin, kökenlerin kaydettiği verili bir temsile aktarmak ve böylece onlara gerçek boyutlarını vermek için *sergiler*. Böylece, bu temsilin de tarihsel bir dönemin damgasını kesin olarak taşıdığını ileri sürer. Dolayısıyla, söz konusu edilen şey kökenin kendisi değildir: Motif, kalıcılığı ya da zaman içinde içeriğinin olası özdeşliği nedeniyle değil, fakat bir ilişkiye terim olarak hizmet edebileceğinden, yakınlaştırdığından daha çok ayırt ettiğinden, ortak bir takınak konusunda iki ideolojik gerçekliği karşılaştırmaya imkân tanıdığından yeniden ele alınmıştır.

Böylece, bir tematiğin araçsal işlevi, belirli bir anda bir temanın değerini başlangıç noktasına dek belirler. Gerçek Robinson, “ilk” Robinson, gerçek kökenlerin gerçek koridorlarını kat edebiliyordu: Daha sonra ortaya çıkan yeni Robinsonlar –ilkini yargılasalar, ona itiraz etseler ya da onu taklit etseler de– ötekinin kendileri için, kendilerine değer verilebilmesi için orada olduğunu; ya da, en azından, ortak bir işlev çerçevesinde yine temsil edici olan aynı şey için orada olduğunu gösterirler. Ada imgesi bir değişkenin beylik ifadesi olarak yeniden ele alınabilirse, tarihinin her noktasında aynı *kurmaca* değere sahip olduğundandır. Bir hile olarak kullandığından, bu hileyi söylemeye ihtiyaç duymadan, bu kullanımın teorisini yapmaya gerek duymadan, bir tarihi daha iyi belirtmek için kullandığından, Jules Verne on sekizinci yüzyılın öne çıkardığı haliyle temsili sanki aynı nitelikteymiş gibi ortaya serer.

Ada, tema olarak ideolojik bir aygıttır,³⁵ tıpkı kökene dair tüm diğer sembolik temsiller gibi: Çocuk, vahşi, heykel, ilk in-

33 Yani birçok ideolojik kümenin ortak malzemesini, ancak özel bir düzenleme içinde anlam edinen *öğeleri*.

34 Bkz. ek bölümünde *Robinson Crusoe* üzerine bir inceleme.

35 Temanın, ideolojik ya da temsil edici eserle ilişkisi içinde, teorik eser karşısında kavramla aynı tutarlılığa sahip olduğu söylenebilir.

san, kör. Kökenle birlikte kopuşa damgasını vuran bu ayrıcalıklı uğrak, kökenin dışına çıkılan uğrak da temsil edilmelidir: Sözleşme, duyuların eğitimi, eğitim; on sekizinci yüzyılın felsefi sembolliğinde tam anlamıyla psikolojik motifler³⁶ de bu rolü yerine getirebilir: Rousseau'nun tarif ettiği sahiplenme tavrı ya da Marivaux'da olduğu gibi, insan doğasını belirli koşullarına geri gönderen ve gerçek bir bilincin, dolayısıyla kökenden yola çıkan bir hareketin tohumunu ona gecikmeli olarak veren sürpriz.

Bu motifler ışığında, orijinal tema, yani Jules Verne'in yola çıktığı tema, tekrarında olduğundan daha çok kendisi için kullanılmış değildir. *Robinson Crusoe* da anlatılan bir hikâye değildir: Bazı düğüm olayların gerisinde, *bir düzenin açığa çıkışı* şeklinde köken fikri ortadaydı. Temsil edici, daha doğrusu ima edici olan bu fikrin ardında ayrıcalıklı bir akıl yürütme modeli vardı; bu modele göre, yaratılış ve analiz aynı hareketin birliği içinde birbirine bağlıdır: Condillac bu akıl yürütmeye kesin biçimini verir. Bu kökenden yola çıkarak yaratılışın, sonra da bu yaratılışın analizinin olması, kökenin gerçekten varlığına bağlı değildir: Fakat bir yaratılışı analiz etmek gerektiği için ve bu analizin de konusunu yaratmak gerektiğinden köken vardır. Bu nedenle, köken fikri, en azından bu fikri oluşturanların önelerine koydukları problemi çözmekte yeri doldurulmaz bir *teorik aygıt*ı. Bu motifin bir teorinin aygıtı olduğunu bilmek de ilginçtir –bu konuyu burada daha fazla ele alamayız–; bu teori kusursuz konfigürasyon haline eriştiği anda, analizin ve tohumlarının bir ironisiyle, Defoe'da olduğu gibi, daha ilerde Rousseau'da da kendi eleştiri öğelerini kendi içinde zaten taşır.

Dolayısıyla, Jules Verne'in zımnı ve belki de kör kavrayış gücüne işaret etmek gerekir: Kökenin mutlağı ya da başlangıcı göstermenin bir yolu olmadığını iyi görür; fakat düzenin doğuşunu, birbirine bağlanmanın doğuşunu belirlemenin bir yoludur köken. Ada kökenin yeridir, fakat bu durumda köken anlık başlangıç değildir: Yaratılışın bir figürasyonu olan bir öykü içinde derhal serpilip gelişir ve bu dönüşümden bağımsız statü-

36 Jules Verne'de psikolojik motiflerin benzer bir rolü yerine getirdiğini gördük.

sü olmadığı söylenebilir. Ada da maceranın ayrıcalıklı yeridir: Bir olay örgüsünün hareketini biçimi, hatta dış hatları ve figürüyle kendi kendine zaten içerir.

Ada teması üzerinde Verne'in gerçekleştirdiği bütün varyasyonları ayrıntılı olarak saymak ya da incelemek şart değildir; olası bütün koşullardan yola çıkarak bu temayı taşımayı hedeflediğini bilmek yeterlidir: *Robinsonlar Okulu, İki Sene Okul Tatili, Esrarengiz Ada...*³⁷ Robinson'un elbette sembolik kişiliğinin Verne'in bütün eserlerinde daimi bir takıntı oluşturduğunu hatırlamak daha önemlidir. Gerçekten de Jules Verne romanlarından birindeki kişilerin yapıp ettiklerini başkasının, başka zamandakinin –neredeyse tarihsel kişi olan Robinson'un– pratiğiyle karşılaştırarak ayırt etmenin hiçbir fırsatını kaçırmaz. Bu konuda, örneğin, *Kaptan Grant'ın Çocukları*'nda şu okunabilir:

“Her yerde Robinson var öyle mi?” diyesordu Leydi Helena.

“Bildğim kadarıyla öyle, bayan,” cevabını verdi Paganel, “bu türden maceraların yaşanmadığı pek az ada var ve sizin ölümsüz vatandaşınız Daniel Defoe'dan çok önce onun romanı tesadüfen gerçekleşmişti.”

“Bay Paganel,” dedi Mary Grant, “size bir soru sormama izin verir misiniz?”

“İki tane de sorabilirsiniz, sevgili bayan, cevap vermeye çalışacağım.”

“O halde,” diye sözüne devam etti genç kız, “ıssız bir adada tek başınıza kalma fikri sizi çok ürkütür müydü?”

“Beni mi!” diye haykırdı Paganel.

“Hadi ama, dostum,” dedi binbaşı, “en büyük arzunuzun bu olduğunu itiraf edecek değilsiniz herhalde!”

“Bunu demek istemedim,” karşılığını verdi coğrafyacı, “ama sonuçta maceranın hiç de hoşuma gitmeyeceğini söyleyemem. Kendime yeni bir yaşam kurardım. Avlanırdım, balık tutardım, kışın bir mağarayı, yazınsa bir ağacın tepesini seçerdim

37 Hatta ölümünden sonra yayımlanan ve belki de Jules Verne'in olmayan şu tuhaf kitap: *Les Naufragés du Jonathan* [Macellanya].

barınmak için; ürünlerimi koyacağım depolarım olurdu; niha-yet adamı koloni haline getirirdim.”

“Siz tek başınıza mı?”

“Ben tek başıma, eğer gerekirse. Aslında kimse dünyada tek başına değildir, değil mi? Hayvanlar âleminde dostlar seçemez miyiz, genç bir oğlak, geveze bir papağan, sevimli bir maymun yetiştiremez miyiz? Eğer tesadüfen de sadık Cuma gibi bir yoldaş düşerse yanınıza, mutlu olmak için daha ne istersiniz? Bir kayanın üzerinde iki dost, mutluluk budur işte! Varsayın ki binbaşı ile ben...”

“Teşekkür ederim,” karşılığını verdi binbaşı, “benim Robinson rollerine hiç merakım yok, pek kötü oynarım.”

“Sevgili Bay Paganel,” cevabını verdi Leydi Helena, “yine hayal gücünüz sizi düş dünyasına sürükledi. Ama sanıyorum gerçek, düşten oldukça farklı. Siz yalnızca hayali Robinson’ları düşünüyorsunuz, titizlikle seçilmiş bir adaya özenle atılmışlar ve doğa da onlara şımarık çocuk muamelesi yapıyor! Olayların yalnızca iyi tarafını görüyorsunuz!”

“Nasıl olur, bayan, siz ıssız bir adada mutlu olunabileceğini düşünmüyor musunuz?”

“Sanmıyorum. İnsan toplum içindir, tecrit edilmek için değil. Yalnızlık sadece ümitsizlik doğurur. Bu bir zaman sorunu. Dalgalardan henüz kurtulmuş bahtsız kişiyi ilk başlarda maddi yaşam kaygıları, yaşamsal ihtiyaçlar oyalar, şimdiki zamanın ihtiyaçları geleceğin tehditlerini gizler, bu mümkün. Ama sonra, kişi kendini yalnız, hemcinslerinden uzakta, ülkesini ve sevdiklerini yeniden görmek konusunda ümitsiz hissettiğinde ne düşünür, nasıl acı çeker, öyle değil mi? Küçük adacığı tüm dünyadır. Tüm insanlığı kendi içinde barındırmaktadır ve ecel geldiğinde, o, orada, kıyamet günündeki son insan gibidir. İnanın bana, Bay Paganel, o kişi olmamak en iyisidir!”
(*Kaptan Grant’ın Çocukları*, II, 3)*

Bu bölüm bütün ardından gelen bölümlerle kendi kendini yorumlamış olacaktır: İnsanla doğanın ilişkilerine dair Ver-

(*) A.g.e, s. 287-288.

ne'in düşüncesinin temel motiflerinin burada okunabileceğini saptamak yeterlidir; arada, kolonizasyon teması da saptanır. Temel fikir iki kelimeyle söylenebilir: Robinson anakronik bir kişilik olmuştur; düş görmek için artık başka imgeler gerekmektedir.

Şimdiki zamanın yolcuları için Crusoe yeni bir *öncel* tezahürü, yeni bir baba figürü olacaktır. Elbette şu farkla ki, burada baba alaya alınmıştır: onun yenilgisi ya da geriye dönüp baktığında hile katılmış gibi gözükten teşebbüsünün kesinlikle nispi ve geçici niteliği başarılarından önce gelir. Onunla birlikte babanın da temel biçiminde belirmediğini göreceğiz, çünkü *ideolojik baba* odur: şimdiki zamanın geleceğe dönüşmesine tutarlılık kazandıran geçmişle gelecek arasındaki tartışma ideolojik biçimler arasında da oluşur; Jules Verne'in kitabına *ifade edici* ve ortaya çıkarıcı gerçekliğini veren de bu yeni tartışmadır. Geleceğin kurulabilmesi için geçmiş ortadan kaldırılabiliriyorsa, bu durumda bütün sorun yaşanmış ve aşılmış bu babanın biçimsel olarak ortadan kaldırılıp kaldırılamayacağıdır.

* * *

2. Yeni öykü

Yola çıkış konfigürasyonu

Demek ki, ada motifi öykünün eski ve yeni iki haline ortak bir biçimin yüzeyini verir. Fakat, *değişkenliği*yle tanımlanan içsel örgütlenmesi başlangıçta derinden değişmiştir: Bir konfigürasyonu ya da romana özgü terimlerle, görülmemiş bir durumu sınırlandırmayı sağlar; modern bir hikâyeye bu durumun içinde cereyan edebilir. Jules Verne'in adası başlangıçta bir yoksunluk anlamına gelirken Defoe'da ada önceden dolu gibidir, çünkü kökenin yöntemsel değirmiliğini ifade eder.³⁸

38 Robinsonlaşmaların Marx ve Engels tarafından defalarca ele alınan ünlü eleştirisini de burada hatırlamak gerekir. Fakat bu eleştirinin bizzat Robinson Crusoe'dan ziyade ekonomistlerin romanesk düşünüşü hedeflediğini görmeli: Zaten doğmuş bir dünyanın değirmenliği içine iyice yerleşmiş olduğundan, gerçek başlangıçların tuzağına son düşenin Robinson olduğunu gördük. Bazı okurlar

Daniel Defoe'nin hayali kahramanları... asla bu denli mutlak bir yoksunluk içinde olmadılar... Doğa karşısında başlangıçta kesinlikle donanımsız değillerdi. Fakat burada, herhangi bir aygıt, bir alet edevat yoktur. Hiçlikten her şeye varmaları gerekir (*L'Ile mystérieuse*).

18. yüzyıl ideolojisinin yetindiği kurmaca doğuş, iskanlanmış bir doğuştur: Kıyıya vurmuş enkazla birlikte, *bütün* toplum Robinson'a tohum gibi verilmiştir. Çünkü toplum onun için bir özniteliktir, bir "özellik"tir: Onun bu toplumu bütün olarak yeniden inşa etmesi imkânsızdır. Tersine, Jules Verne'in çağdaşlarının inşa etmekte olduğu tarihin yeni bir evresi, yeni bir toplum kendi mutlak başlangıcını düşünmeye ve yazarlarına anlattırmaya, dolayısıyla evrimine bütünüyle hâkim olmaya yetenekli gözükmektedir:

Gerçekten de, bu kolonlar 'en baştan' başlamak zorunda kalacaklardı. Aletleri yoktu ve 'bol zamanı olduğundan çabadan tasarrufta bulunan' doğa koşullarında bile değillerdi. Onların zamanı yoktu... (*a.g.e.*)

Dolayısıyla, teoride daha önce kat edilmiş olan doğanın fetih yolunu baştan sona yeniden kat edeceklerdir – istikballerini en iyi açıklayan da budur: Geçmişin hâkimi oldukları ölçüde kendi geleceklerine de sahip olduklarını göstereceklerdir. Bu yolu başından itibaren yeniden yürüyeceklerdir; bu, daha sonra göreceğimiz gibi, hiçten yola çıktıkları anlamına gelmez: Yoksa kurmaca bir gündüz düşünün tüm gerekçesizliğine sahip olurdu ki Jules Verne'in tasarısına bundan daha uzak bir şey yoktur.

Maceranın başlangıç güzergâhının –olası birçok figür arasındaki tezatlık dolayısıyla– ideolojik projeye bütün saflığını ve de tutarlılığını geri veriyor gözükteğü ortadadır: Doğaya akına kalkışmış kişiler, geçmişin kahramanlarından kökten ayrı olduklarından, fatih burjuvazinin programını benimserler ve bu

–diğerlerinin yanısıra Ricardo– bu tuzığa düşmüşse, bu Defoe'nun hatası değildir.

programdaki bütün muğlaklığı silerler. Temsil edildiği haliyle köken sahte bir kökendi. Kökeni olduğu gibi gösterme zamanı artık gelmiştir. Bu başlangıç, temanın araçsal değeri üzerine söylenmiş olan her şeyi görünüşte yalanlamaktadır: Jules Verne Robinsonlaşmaların yapay niteliğini teşhir ederken, temayı imgeye daha iyi yerleşebilmek için değiştirerek bu Robinsonlaşmaların yerine gerçek köken öyküsü koymak için bunu yapar. Fakat kitabın başındayız ve gerçekten oradan başladığını bize kim söyleyebilir?

Gördüğümüz gibi (bkz. son alıntı), eşya eksikliği aynı zamanda zaman eksikliğidir. Kökenden kaçmak artık mümkün olmadığından, maceranın akışı mühlete dayanamaz. Böylece, –ortak bir biçim olan ada vesilesiyle ortaya çıkan– kökenin iki “biçimi” arasındaki karşıtlık, ıvecenlikle yavaşlığın çatıştığı psikolojik bir bağlantı içinde bulunur. Robinson Crusoe’nun zamanı boldur, hatta sahip olmadığı aygıtların yerini onun için dolduran bu uzun sürelerden yararlanma koşuluyla ancak iş yapabilir; ne yaparsa yapsın, en uzun yolu seçme olasılığı daima vardır: teknik kaynaklarının yetersizliği tükenmez bir *zaman rezervi*yle dengelenmiştir. Dolayısıyla, *Robinson Crusoe* bir anlamda geçip giden zamanın romanıdır. Jules Verne’in kişileri ise, tersine, genellikle acelecidirler: ıvecenlik temasının, genel sanayi fikrini duyumsal izlenimlerin özel düzlemine tercüme ettiğini gördük; bu kişilerin hepsi de daha hızlı büyüsünler diye bahçesindeki bitkilerin yapraklarına ateş eden Lindenbrock gibidir. Doğanın daha önce takip ettiği güzergâhı mümkün olduğunca hızlı, hatta *daha* hızlı takip etmek zorundadırlar. Sloganı *mobilis in mobili* olan ortak efendilerinin modeli üzerinden dünyanın ve yarının efendisi kabul edilmeyi bu koşulda hak ederler. Dolayısıyla, hepsinin sahip olduğu bu sürat temel bir psikolojinin terimleri içinde statülerinin basitçe figürasyonu değildir. Sabırsızlık daha fazlasını söyleyen bir göstergedir: Jules Verne’le birlikte *maceranın* aniden *hızlandığına* tanık olunur, bu da maceranın anlamını bütünüyle altüst eder; eski insana kıyasla, sadece girişimin niyetleri ya da biçimi değil, koşulları da değişmiştir. Maceranın hız-

lanması tarihin hızlanmasını, bununla birlikte de, yeninin ortaya çıkışını ifade eder.

Kahramanın doğası da aynı zamanda kaçınılmaz olarak derinden değişmiştir. Esrareniz adadaki kişiler, toplumsal çalışmanın ürünlerine sahip olan Robinson'dan farklılık gösteriyorlarsa, bunun sebebi her türlü kaynaktan kesinlikle yoksun olmaları değildir. Sadece bu kaynakların kaydı değişmiştir: Mutlak yoksunluk elbette vardır, ama sadece bir alanda.

Gerçekten de, yok olmuş toplumun miras bıraktığı asgari teknik nesnelerin varlığı bir dolayımın şeması olarak verilmiş olsa da, yapım girişiminin öznesi artık doğayla dosdoğru karşı karşıya gelen yalnız kahraman değildir. Şimdi başlangıçta gerçek bir toplum vardır: Kahramanın yerini bir grup almıştır. Böylece sorun bütünüyle tersine dönmüştür: Robinson bir toplumsal faaliyetin sonuçlarından yola çıkarak insanı toplumdan ayıran bütün mesafeyi tek başına kat etmek zorundaydı; toplumu yeniden oluşturmali, neredeyse doğurmalıydı ve bu durum onun kaçınılmaz güçsüzlüğünün işaretiydi. Şimdi ise toplumun ya da onu temsil eden grubun, geçmiş faaliyetinin eğrisine bütünüyle hâkim olmaya muktedir olduğunu göstermek sözkonusudur yalnızca.³⁹

39 Daha baştan kesin olarak ileri sürülen –ve başka vesilelerle (bkz. *İki Sene Okul Tatili*) tekrarlanan– bu durumun *Esrareniz Ada*'yı sadece Defoe'nun romanından ayırmakla kalmadığını, tek başına ve lanetli bir kahraman (Hatteras, Nemo, Robur) etrafında tasarlanmış Jules Verne'in diğer romanlarından da ayırdığını doğal olarak belirtmek gerekir. Böylece, Jules Verne'in eseri iki büyük grup arasında paylaştırılarak sunulabilir: Macera kâh inziva ve gizlilik içinde yürütülür, kâh gerçek bir topluluk tarafından yaşanır. Topluluğun hizmetçi, oğul ve baba şeklinde çok basit bir biçimde kendini gösterdiği, ama babanın özel durumda bir amca olduğu, bunun da her zaman olduğu gibi bir sahte babanın, doğal babanın değil evlat edinmiş bir babanın sözkonusu olduğunu göstermek için böyle olduğu *Dünyanın Merkezine Seyahat*, *Esrareniz Ada* ve *Kaptan Grant'ın Çocukları* aynı zamanda bu ikinci türdendir; bütün bu kitaplarda aynı yapı birkaç sabit unsurdan yola çıkarak sonsuzca değişiklik geçirir. Keza, "Dünya'dan Ay'a" gitmek yerine hedeflerinin etrafında sonsuzca dönmeye mahkûm yolcular da bir toplum mikro-kozmosu oluştururlar:

"Onları tanıyorum zaten, becerikli adamlar. O üçü uzaya sanatın, bilimin ve sanayinin bütün kaynaklarını götürüyorlar. Bununla her istediğimiz yapılabilir, işin içinden sıyrılacaklarını göreceksiniz." Sabit değerli temel bir özellik: Grubun içinde baba rolü oynayan kimse daima kısmi bir babadır, sonunda doğal ya da en azından daha doğal bir baba tarafından yerinden edilir; bu

Bu durumda Verne'in mutlak başlangıç imgesine "düşmediği" iyi görülür: Sadece gayrimeşru –ya da gayrimeşru olmuş– bir köken figürü yerine, maceranın gerçek anlamını, yani eskimiş olan çağdaş bir anlamı edinebileceği eksiksiz bir temayı geçirir. Modernitenin öznesi, geçmişin figürü olan tek bir kişi olabilir: Sürgün. Bu bir birey kümesidir ve hiyerarşik bir insan malzemesi olarak kendini gösterir.

Önce aile: Elbette biyolojik aile değil, bir erkekler ailesi.⁴⁰

ölçü içerisinde, "aile" romanları (çünkü aile ancak bir başka baba etrafında oluşturulabilir) genellikle yenilgi ve hayalkırıklığı romanlarıdır: Tek istisnası *Kaptan Grant'ın Çocukları*'dır, ki bu da kuralı doğrudur. Bu ayrımı önemlidir, çünkü bu eser dizisinin yapısal kavşağını oluşturan odur: Sonuçta, bir topluluğun kendi geleceğine sahip çıkmaya çalıştığı ve aynı zamanda doğa arayışı olan romanın, tek başına kalmış kahramanın başkalarının –geçmişlerinin de imgesi olduğu ölçüde– geleceğinin hâkimi olduğunu onlara gösterdiği diğer roman kategorisi üzerinde bir değişkenden başka bir şey olmadığını ortaya koyar. Dolayısıyla, bağımsız ya da çelişik iki dizi değil, gerçek bir içerim sözkonusudur. İkinci kategori, grubun kahramanın babalık biçimi altında sonunda doğayla bulunduğu kategori muhtemelen basit bir sapma değildir: Daha önemlidir, çünkü birinci tür romanlar üzerine düşünmenin belirli bir tarzıdır. Gerçek bir topluluğun harekete geçirdiği bu romanlar aynı zamanda (sadece figürasyon kavramıyla değil) ifade ya da açığa çıkarma kavramıyla tanımlanabilecek tek romandır.

- 40 Jules Verne'in romanlarının, birkaç istisnaya, neden kadınsız romanlar olduklarını araştırmak uzun sürer. Zaten bu, burada ele alınan özel sorunla ilgili değildir. Bu konuda, Jules Verne'in kendisi Şubat 1895'te *Strand Magazine*'e verdiği bir söyleşide belirgin bir saflıkla kendini ifade eder: Bu tanıklık hem bir sipper hem de bir itiraf olarak görülebilir:

Aşk erkeğin kalbinde başka şeye pek az yer bırakan emici bir tutkudur. Benim kahramanlarım bütün yeteneklerine, bütün enerjilerine ihtiyaç duyarlar ve onların etrafında hoş bir genç kadın olsa devasa projelerini gerçekleştirmelerini engellerdi.

Örneğin "şövalyevari" Michel Ardan aya bir kadınla gitmeyi kesin olarak reddeder:

Onun niyeti ay kıtasında yuva yapmak ve oraya bir Fransız-Amerikalı melez ırkı yerleştirmek değildi. Dolayısıyla, reddetti: "Yukarda bir Havva kıızıyla Adem rolü oynamak mı, teşekkürler! Sadece yılanlarla karşılaşmalıyım (*De La Terre à La Lune* [*Ay'a Seyahat*], XXII. Bölüm).

Şunu da söylemek gerekir ki, fazlasıyla yorucu olan kadın temsil edilmemişse, bu elbette bu kitapların yöneldiği okura dayatılan gerekliliklere bağlıdır: Küçük oğlan çocukları; onları dengi olmadıkları projelerle değil, dev düşlerle donatacaktır. Yine de kadının Jules Verne'in eserinde yok olmadığını da söylemek gerekir: Tersine, kadının şeffaf mevcudiyeti kaçınılmazdır; ama bunun nedeni bazı ikincil figürlerde (*Kaptan Grant*'ın kızı, *Phileas Fogg*'un bek-

Genellikle bir baba, bir oğul ve doğrudan onlara bağlı bir hizmetçiden oluşur, ama çok sayıda değişiklik de elbette mümkündür. Baba, modern bir babadır, yeni bir babadır; bu nedenle, aynı zamanda ikâme bir babadır, hem mitolojik atanın (Robinson) hem de elde edilen değil verili olan doğal babanın karşıtıdır: bkz. *Dünyanın Merkezine Yolculuk ve Kaptan Grant'ın Çocukları*.⁴¹

Esrarengiz Ada'da, ada nüfusunun geri kalanı karşısında açıkça farklı bir seçkin kesim oluşturan başlangıç grubu şöyle ayrılmıştır: Evlat edinen baba aynı zamanda mühendistir (imal edendir); anlatıcı: gözlemleyen, aklında tutan, aynı zamanda iyileştirendir; bakir doğa hakkında tamamen mucizevi bilgi biçiminde bir tanışıklığa (özler, ırklar) sahip genç adam. Dolayısıyla, ayrı ayrı bireylerin birliği değil, temel işlevlerinin pay edilmesine göre örgütlenmiş gerçek bir topluluk sözkonusudur.

Başlangıç grubunun –ve başlatıcı grubun– yanında, kesin olarak ayrı olan, ilkinin altında yer alan, icracılar ve eğlendiriciler grubu vardır.⁴² Bu grup şunlardan oluşur: Gemici, ye-

lenmedik “nişanlı”sı...) gerçekleşmesinden ziyade, erkeğin yazgısının son tahlilde ona dayanmasıdır.

Indes noires [Siyah Hindistan] bir yana bırakılırsa, Verne'in yazdığı tek gerçek aşk romanını düşünelim: *Karpatlar Şatosu*; kadın orada “gelecekteki Havva” özelliklerine büründüğünden böyle bir önem taşır: Erkek sanayisinin ürünüdür, erkeğin yeniden yaratma güçlerinin nihai ifadesidir. Dolayısıyla, kadın bilimin şaşırtıcı gücünü temsil eder, bilimin çalışmasının en tamamlanmış ürünüdür; fakat, bilim hareket halindeki doğa olduğundan, kadın da doğanın en eksiksiz imgesidir. Karşılıklı olarak, Jules Verne'in bütün romanlarında kadın kişiliklerin yerine getirmedığı roller bizzat doğa (deniz, dünyanın içi ve yüzeyi) ve dönüşümleri tarafından yerine getirilir. Gördüğümüz gibi, makine erkeğin giydiği bedendir: Doğa, kadın ise, sömürdüğü ya da yatırımı yaptığı mülktür.

41 Bu son roman diğerlerinden daha karmaşıktır, öncelikle çünkü evlat edinen baba, duygusal ve sert bir baba (Glenarvan) ile bilgili ve tuhaf bir baba (Paganel) arasında bölünmüştür; ikinci olarak, çünkü gerçek baba fethin sonucu ve hedefi olarak ortaya çıkar: Kitabın konusu açıkça babanın aranişı olduğundan, roman doğaya hakimiyetin kabulüyle tamamlanır ve bu türün tek örneği budur; yine de bu fetih bazı temel evrelerden geçerek gerçekleşir, özellikle Ayrton bölümü *Esrarengiz Ada*'nın habercisidir ve doğa ile insanın eseri arasındaki mesafeyi ve uyumsuzluğu onararak bu çok basit yapıyı düzeltir.

42 İki alt grup arasındaki bu ayrım şunu iyi göstermektedir ki, toplumun ögesi olan grup simgesel olsa da, soyut toplum fikrine (bireyler kümesi) değil, belirligin bir toplum biçimine, bir toplum durumuna, Jules Verne'in yazdığı sıra-

mek yiyen ve nesneleri yenebilirliğine göre sınıflandıran⁴³ kimse (dolayısıyla, gerçek bilgini çıkara tâbi kıldığı için değil, öne çıkardığı norm gülünç olduğundan onun bir karikatürüdür). Ayrıca şunlar da vardır: Zenci, itaat eden kişi; maymun, önceki ikisinden üstündür, çünkü kendini hem uysallığıyla hem de acımasızlığıyla tanımlar; son olarak da köpek, muhteşem bir aktarım aygıtıdır, romanın sonunda doğal nesne olacak şeyin –elektriğin– gerçek dengidir; belirli bağları sadece o sağlayabilir, daha sonra temel önemde olacak kimi önseziler oluşturmaya sağlar: Daha baştan itibaren, Nemo’yu tanır, en azından varlığını bilir, ama bu bilgi elbette ancak muamma işaretler aracılığıyla iletilebilir.

Daha sonra, başlangıçtaki gruptan açıkça ayrı, yeni bir unsur gelip eklenecektir: Ayrton, bölünmenin dışında kalır, çünkü onun rolü başkadır. Ayrıca Nemo vardır, sonuna kadar görünmez: şu an için adanın kişileşmiş hali denebilir.

Çekirdek halindeki bu toplumla birlikte, Jules Verne için toplumun bağdaşıklığını, iskeletini oluşturan şey verilir: bilgi, maharet, yani *belli bir bilim hali*. Bir nesne gibi geçip gitmiş, kalakalmış bir bilim değil; yaşatmak ve uygulamak için hazır bulunan bir bireyde cisimleştiği haliyle bilgi: bir mühendis, daha doğrusu belirgin bir mühendis, çünkü Cyrus Smith belirgin bir sanayi faaliyetine kapanmış bir uzman değildir:

Mühendis onlar için bir mikro-kozmostu, bütün bilimin ve bütün insan zekâsının bir bileşimiydi! Issız bir adada Cyrus’la olmak, Birliğin sanayisi en gelişmiş şehrinde Cyrus’suz bulunmaktan daha değerliydi.

da vardığı hale gönderme yapar: Bu bölünme bu “taban ögesi” içinde bireylerin dağılımının sadece işlevselci bir perspektiften düzenlenmediğini gösterir. İşleve düşen yer öncelikle daha temel bir bölünmeden yola çıkarak belirlenmelidir: Jules Verne’in yazmaya koyulmasından otuz yıl önce *Discours sur l’esprit positifte* [Genel Bir Pozitivizm Görüşü] Auguste Comte’un kullandığı terimlere göre ve tam da *Komünist Parti Manifestosu*’nun hazırlandığı dönemde, “girişimciler”le “işlemciler”i ayıran bölünme. Verne’in sıfır derecesinde gördüğü Toplum, sanki bir şey çekilip alınırsa toplum olmaktan çıkacak olan Toplum kendi proletaryasını korur.

43 Verne’de bir sınıflandırma takınağı vardır: ayrıca bkz. *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*.

Böylece, o “bir insandan fazlası”dır: çünkü toplumların bütün tarihi onda toplanmıştır. Onun varlığı modern macerayı “her şey için mucize yaratmak gereken” Robinson’un yaşadığı maceradan hâlâ ayırmaktadır. Bu becerinin içerdiği bütün sömürü vaadi kurmacanın ya da gizemin çalışmasına değil, tarihsel bir kesinliğe dayanır. Cyrus Smith, sanki tarih en olumlu çizgisiyle onda birikmiş olduğundan bu kadar güvenilirdir: aslanan şey orada özetlenmiştir.

Bütün bunlara doğal olarak –hatta buradan başlamak gerekebilirdi– dönüştürülecek nesne, maceranın malzemesi, bakir doğa eklenir: “Bütün ihtiyaçları karşılamasını isteyecekleri bu ada.” Fakat *başka şey* yoktur: Doğa bilimin tersidir, çünkü bunlar esrarengiz olmayan bir uyumun çizgileri uyarınca kesin olarak birbirlerine denk düşerler. Yeni Robinsonların bütün çalışması bu uyumu yeniden keşfetmek, gün ışığına çıkarmak olacaktır: İnsanın elinin görünmediği, kesinlikle görünmediği hiç görülmemiş teşebbüs.

Mühendis güven doluydu, çünkü yol arkadaşlarının ve kendisinin yaşamına gerekecek her şeyi bu vahşi doğadan koparabilecek gibi hissediyordu kendini...

Dolayısıyla, “insana düşman doğa” mitine hiçbir yerde geri düşülmez; tersine, doğa mühendisin teşebbüsünün her anında işbirliği yapar: teorik olarak doğa zaten bilim tarafından şekillendirilmiştir ve tükenmek bilmez bir laboratuvar ürünleri rezervidir.⁴⁴

Dostlarım, bu bir demir filizidir, bu bir pirit, bu kil, bu kireç, bu da kömür. İşte, doğanın bize verdikleri, işte, *ortak çalışmadaki payı*.

44 Tıpkı aynı zamanda tükenmez bir sanat nesnesi rezervi oluşturması gibi: özellikle bkz. *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*. Burada da, doğal bağdaştırmacılığın bütün üslupları bir araya getirdiği basit bir bolluk içinde, ada *daha baştan* yapılacak bütün eserlerin müzesini sunar (daha önce anılan bir metindeki “sonsuz dek genç harabeler”i hatırlamalı):

Bu kubbe, Bizans, Roma ve Gotik mimarilerin insan eliyle imal ettiği her şeyin renkli bir karışımını sunar. Yine de doğanın eseriymiş! Granit bir kütle içinde bu perilere özgü Elhamra’yı tek başına kazmıştı.

Bununla birlikte, gerçek bir yola çıkış nesnesi (maceranın hammaddesini) oluşturan bu doğa, diğer yandan, gizemi de içinde barındırır. Gerçekten de ada tuhaf bir şekilde eksiksizdir: bütün doğa adada bulunur; tıpkı bilimsel becerinin bütün rezervlerinin mühendisin kullanımında olması gibi. Maceraya kanıtlayıcı basitliğini veren imkânların bu eksiksizliği de kanıtlanmayı gerektirir; Verne'in bütün eserlerinin Rusça baskısına önsözünde Cyrille Andreev'in belirttiği gibi, sadece verili ve kabul edilmiş bir olgu olamaz (bkz. *Europe*, Nisan 1955, s. 33):

Adını kolonların koyduğu Lincoln Adası gerçekten de esrarengiz, olağandışı bir adadır. Jules Verne'in bilimsel hatalarını "teşhir etmeyi" meslek edinmiş eleştirmenler için değilse eğer, özellikle kahramanları deniz kazası geçiren macera romanları için yaratılmış gibidir. Pasifik Okyanusu'nda orangutanlar, yaban eşekleri ya da kangurular yoktur, olamaz da. Adanın madden zenginliği de pek gerçeğe uygun değildir. Kolonlar adanın neredeyse yüzeyinde kil, kireç, pirit, kükürt, güherçile bulurlar. Jules Verne romanının belirsizliklerini biliyordu. Dahası, bunları bilinçli olarak romana dahil etmiştir. Esrarengiz ada evren simgesidir, insanlığın tahakkümüne sunulmuş yerküremizin alegorisidir. Esrarengiz ada, doğayla yüz yüze kalmış ideal bir insan toplumu romanıdır.

Sanki bütün doğa orada toplanmış gibi adayı dolduran gücün bu düzenliliği ancak şaşırtabilir. İmdi, bu *simgeleme* sadece romanın içeriğini belirtmekle kalmaz; ada sakinlerini de etkiler. Bir tepeden adanın hudutlarını seyretmeyi başardıklarında gayet belirgin engebelerinin üzerinde önceden *çalışılmış* biçimi karşısında telaşa kapılırlar. Bu onlar için gizemin ilk ortaya çıkışıdır. Ada doğaya fazla benzemektedir, biçiminden bunu görürler: Ada bir adaya fazlasıyla benzemektedir.

Dolayısıyla, doğa, (en basit ifadesine indirgenmiş) toplum ve bilim kesin biçimde verilidir. Geriye emeği getirmekten, elinin altında bu *elementler* bulunduğu insan faaliyetinin neye muktedir olduğunu göstermekten başka bir şey kalmaz. Köken temasının yeniden ele alınmasının mitsel bir kullanım yönünde

hiç de gelişim göstermediği gayet iyi görülür: Kanıtlama, Verne'in temsil ettiği gerçek toplum için sorunun ortaya konduğu koşullara gayet uygundur. En azından, öykü bir toplumun *bilincindeki* haliyle soruna sadık olacaktır. Roman kurmacası geleceğin *gerçek* yapımına kusursuz ifade olarak hizmet etmelidir. Jules Verne'in eğitmeye çalıştığı insanlar (Hetzal'in gerçekleştirdiği Eğitimci Kitaplık projesini hatırlamak gerekir) benzer bir işe kalkışacaklardır, onlar da benzer bir işe girişmeyi düşünürler.

Ne inşa etmek gerekmektedir? Yeni bir Amerika. Dolayısıyla, kelimenin sıradan anlamında bir Robinsonculuk'tan çok uzaktayız (zaten Defoe'nun fiilen yazdığı romanla pek bir ilgisi yoktur): Jules Verne egzotizmin olası bütün biçimlerini *en aza indirmeye* çabalamıştır; onun okurları yeniyi keşfetmek zorunda değildirler, onu ilhak etmeleri gerekmektedir. Ada sakinleri belli başlı noktalara ad vermeye karar verdiklerinde *eski isimleri* tercih ederler, böylece yeni toprak terk etmiş oldukları toprağın yansısından başka bir şey olmayacaktır: Örneğin "Küçük Ontario" gibi "Amerika'yı hatırlatan" adlar gerekir. Böylece sorun, bir özdeşleşme çabasıyla, bir normdan yola çıkarak yenisinden oluşturmaktır: Yenilik yapmak tekrarlamaaktır. Jules Verne'e göre kolonizasyon temasını tanımlayan budur.⁴⁵

Bu adayı küçük bir Amerika yapacağız! Orada şehirler kura-
cağız, demiryolları inşa edeceğiz, telgraf direkleri dikeceğiz ve
günün birinde, iyice dönüştürüldüğünde, iyice düzenlendi-
ğinde, iyice medenileştiğinde, bu adayı Birlik yönetimine ar-
mağan edeceğiz.

Demek ki, icat etmek, hatta yeniyi imal etmek⁴⁶ asla sözko-
nusu değildir, sadece olası olanı koşullarından yola çıkarak
(yoksa Robinson gibi önceden gerçekleşmiş olasılıklardan de-
ğil) yeniden-üretmektir bu. Bu program temanın en yetkin an-
lamda burjuva açıklanışıdır: Doğanın hâkimi ve sahibi.

45 Başka yerde açıkça reddedilmiş olan siyasal kolonizasyonla karıştırmamak ge-
reken bakir toprakların ideal kolonizasyonudur bu: Bu nedenle ada Lincoln
adını taşıyacaktır.

46 Bu nedenle, Verne'in eserini ütopya türü içinde sınıflandırarak yorumlamak
doğru olmaz.

Kurmaca olay örgüsü, tasarlanmış öykü gibi tohumun içinde sarılmış halde bulunan görünür şeyler bu noktadan yola çıkarak gelişmelidir. İdeolojik bir projeyi temsil etme kararı ile ona figür veren çalışma arasında artık hiçbir mesafe, dolayısıyla hiçbir *uyumsuzluk* olasılığı yoktur; belki zamanı geldiğinde beklenmedik biçimde çözümlenecek bazı muğlaklıklar kalmıştır: Bu nedenle, ifade edici temadan haklı olarak söz edilebilir.

Sanayi aracılığıyla doğayı dönüştüren ardışık gerçekleştirmeler hattını takip etmek kolaydır. “Ormandaki ağaçsız alan fabrikaya dönüştürüldü.” Bu hat çömlek fırınından başlayıp (en ilkel tekniklerle yapılmış) metalürjiden geçerek uç noktaya varır: elektrik kullanımı, telgrafın imalatı. Telgrafla birlikte de, görüleceği gibi, hat parçalanırken aynı zamanda macera da niteliksel bir değişim geçirir.⁴⁷ Böylece kapatılan mesafe sonuçta sahate bir mesafedir,⁴⁸ –öncüller düzeyinde erişilmesi gereken terimler arasında hiç mesafe yoktur–, çünkü doğa dönüştürülme macerasına *kendini uydurur*, tıpkı hayvanların evcilleştirilmeye kendiliğinden gelmesi gibi: “Pencroff Lincoln Adası’nın söz dağarından imkânsız kelimesini kesinlikle silmişti.”

Kurmacanın sınırı

Kitaba gerçek konusunu ve anlamını veren şey, hikâye ilerledikçe bu şemanın derinden altüst olması, hatta tersine dönmesidir. İdeolojik gerçekleştirmeler hattı, bir başka kurmaca biçimi-

47 Gerçekten de, *tamamlanan* bu icat kolonları *başka şeyle* ilişkiye sokacaktır (Nemo bu sayede onlara seslenir): Onları basit bilim-doğa hattının dışına düşürür ve belirleyici bir sınav dayatır. Elektrğin Verne’in eserinin merkezi figürlerinden biri olduğunu hatırlamak önemsiz değildir; keza yakında katharsis rolü de oynayacak volkan için de aynısı söylenebilir. Böylece, bazı figürlere proje ile gerçekleşmesi arasındaki zorunlu mesafeyi belirtmekten ibaret özellikle açıklayıcı bir anlamın bağlı olduğu doğrulanır. Bir sorunun yeri olan belirleyici bir figürle kesiştiklerinde, diğer figürler keyfi olarak kullanılabilir aygıtlar olmaktan çıkar; artık herhangi bir şeye hizmet edemezler.

48 “Neyimiz eksik? Hiç!”

“Tabii eğer her şey değilse!” Hiç olan her şey ve her şey olan hiç. Süreklilik aracılığıyla değişim böyle kendini gösterir.

nin ısrarını tanımaya zorladığı ölçüde daha gerçek gözükten bir başka olay örgüsünün akışıyla karşılaştığı uğrakta parçalanır. Burada, bağımsız görünümlü bu kitabın başka kitaplarla parçaladığı bağı yeniden kurması bir tesadüf değildir. Yeni kurmacanın geçmiş kurmacayla ilişkisi bir eleştiri ilişkisinden başka şey olur: Gerçek bir çatışma.

Gerçekten de, *başlangıcın*, maceranın cereyan etmesine yol açan bu ilk terimlerin temsili adım adım sorgulanmıştır. Kolonlar –mühendisin bilgisinin dengi ya da tamamlayıcısı olan– yeni bir doğayla karşı karşıya değillerdir, fakat, paradoksal olarak, bilmeden, bir “esrarengiz ada”nın yüzeyine konmuşlardır. Dolayısıyla, sorunun verilerini bütünüyle yeniden ele almak gerekir.

Bu yeni başlangıç fikri adanın *yapay* biçimiyle verilmiştir: Bu biçim, kolonlar aynı zamanda bir volkan olan merkezdeki dağın zirvesinde adanın şeklini çizebildiklerinde göze çarpar. Doğanın bu parçasının yapay bir ürün olduğunu gösteren şey özellikle volkanın varlığıdır. Ada bir başlangıcın değil, bir *tamamlanışın* yeridir.⁴⁹ Kayıp bir kıtanın son izidir; kaynaklarının zenginliğini açıklayan budur: Bir topraktan geriye tüm kalanı indirgenmiş, yoğunlaşmış bir biçim altında sunar; bir kıtanın bütün veçhelerinin “özet”idir. Gizem böylece açıklanmış gibidir: Adanın bütünüyle iskân edilmemiş niteliği, Jules Verne’de temel olan volkan temasıyla simgelenmiştir.

Fakat adanın ıssız olmadığı da bir süre sonra ortaya çıkar: dokunulmamış, dolayısıyla insan eliyle kirletilmemiş olsa da –dolayısıyla, bir sınava, gerçek, yani üretici bir sınava ve “hava-da kaza geçirenler”in inisiyasyonuna aygıt olarak hizmet edebilse de– yine de görünmez bir biçim, “meçhul bir güç” tarafından iskân edilmiştir. Bu gücün varlığı çok erkenden, daha adaya varıştan itibaren kendini gösterir: bkz. gölün suları altındaki mücadele. Adadaki bir ormanda öldürülen domuzun içinde bir miktar kurşun bulunduğu anda ise bu güç tartışmasız olur: Bu kez, Defoe’nun romanının tematiğini güçlü biçimde hatırlar.

49 Daha baştan itibaren mevcut bu tema ancak kitabın sonunda bütün anlamını edinecektir.

latan bir tarzda bu metal parçası kendisiyle birlikte bütün olarak insanlığın varlığını taşıyor gibidir, çünkü teknik nesneleri sadece o üretebilir.

Böylece, kolonların girişimine her zaman elverişli olan, şaşırtıcı, çözülemeyen işaretler, “açıklanamaz olgular” giderek yavaş yavaş birbirini takip eder. Bu anda, roman olağanüstü bir imgeselliğin cazibesine teslim olmaya yakındır:

Mühendis ne düşüneceğini bilemiyor ve tuhaf komplikasyonlar hayal etmekten kendini geri alamıyordu.

Ve kolonlar, gerçekten de, tanrı, takdiri ilahi gibi düşüncelere dalarlar. Yine de, bu çok basit çözüm onları kandıramaz ve bu yeni sorunun çözülmekte olduğuna inandıkları sorunla ilişkilerini kurmaya çalışırlar:

Cyrus Smith her zamanki sabrıyla tek başına bekliyordu, kendini kesinlikle açıklanamaz bir olguyla karşı karşıya hissettiği için de inatçı zekâsı coşuyordu ve adını koyamadığı bir etkinin etrafında, belki de üzerinde uygulanmakta olduğunu düşünerek öfkeleniyordu.

Dolayısıyla, deneyimin tümüyle *hileli* olduğu çok çabuk ortaya çıkar: Vahşi ve çıplak ada sadece bir dekordur, onun aracılığıyla kişiler⁵⁰ on sekizinci yüzyılın yanıltıcı adasına götürülür. Esrarengiz “güç” onları kesinlikle kurtulduklarını sandıkları Robinson koşullarına gönderir ve batık sandığı belirleyici bir anda onlara gönderir, minnacık bir alana sığdırılmış kursuz Robinson Crusoe’nun bütün araç gereci içinde bulunmaktadır: “hiç eksik yoktur”; böylece maceraları, tezat yoluyla, ayırt etmeye yarayan motifle özdeş olur.

Dolayısıyla, enkazın bu kez daha baştan verili olmaması bir tesadüf değildir: *İdeolojik yola çıkışın* yapaylığını vurgulayan da tam bu gecikmedir. Bu yeni verinin belirişi fetih fikrini bütünüyle ortadan kaldırır. Bununla birlikte, sandık, mesaj olarak bir kitap içermektedir: Kutsal Kitabın, sanki tesadüfmüş gibi araya konmuş bir haçla belirtilmiş bir bölümü açıktır: “İste-

50 Bir tiyatro oyunundaki kişiler anlamında.

yen alır, arayan bulur.” Bu tam da doğanın sını ve burjuva dönüşümü temasıdır, fakat şimdi bütünyle anlam değıştirmiş tir: Arayış artık veren *kimse* ile alan *kimseler* arasındaki bir iliş ki olarak anlaşılmaktadır. Böylece, insanın doğayla ilişkisi sorununu yeni bir şekilde ortaya konmuş olur.

Ayrton’un alegorik hikâyesi de burada bulunur: Anlam dönüşümünün çürütölmez işareti terk edilmiş adam epizodunu ortaya çıkartır. Kolonlar, kendi adalarına komşu bir adada Robinson’un gerçek adasını keşfederler: Kaptan Grant orada büyük ataninkine yakın bir deneyim yaşamıştır ve ihanetinden dolayı cezalandırılması için kürek mahkûmu Ayrton da oraya sürülmüştür ve suçunun kefareti ödendiğinde (doğal olarak tanımlanamaz an) gelip onu bulacakları sözü verilmiştir. Ayrton da başlangıçta ihmal edilemez bir kazanıma sahiptir: Grant’ın gerçekleştirdiği bütün tesisat; fakat tam bir yalnızlığa katlanamamış ve yavaş yavaş hayvani hale yakınlaşmıştır. Kolonlar onu bulduklarında konuşmayı unutmuştu ve medeni hale, yani sömürücü ve sömürgeci hale geri dönüşü sorun salıdır: Gerçekten de ancak çok yavaş bir yeniden eğitimle bu mümkün olacaktır. Tecrit motifi etrafındaki bu değışim ilginç tir, çünkü kolonlara kendi durumlarının sırrını verir: Onların başarısı Ayrton’un yenilgisiyle ölçölür; dolayısıyla, onların da önüne benzer bir problem konmuştur.

Onlara dayatılan görev doğal değildir (doğayı gerçekten fethetmekle meşgul değillerdir); bu sembolik bir eylemdir ve bunun sonunda belli bir miktar *kapasiteyi* değerlendirebilirler, yoksa gerçek bir değışim girişimini değil. Ayrton kendini kaybetmiştir –bunu ahlaki nitelikte anlamak gerekir– ve doğayı da yitirmiştir. Böylece, etik olarak kurtarılması sanayi arayışına bir açıklama olarak hizmet edebilir. Her iki durumda da değerler sınanmıştır ve gerçek çalışma pek önem taşımaz: Sonuçta sadece pedagojik bir işlevi vardır, çünkü gruptaki ergen için macera eksiksiz (ya da hemen hemen eksiksiz) bir inisiyasyon fırsatıdır. Aynı şekilde, Rousseau’nun Robinson için olmasını istediği gibi kitap da başlı başına okurları için eğitici dir. Dolayısıyla, başlangıçta sunulan teşebbüs yalanlanmıştır: Ada ba-

kir doğa değildir, deney ya da deneyim için hazırlanmış bir yerdir; bir labirentte ilerler gibi, boş yere orada ilerlenir ve bir çıkış noktası aranır.

Böylece, sadece düşünmüş olduğundan daha az gerçek olduğu için değil, içerdiği laboratuvar⁵¹ imgesi de muğlak olduğundan doğayla bilim arasındaki uyum fikri de sorgulanmış olur. Bilginin doğal bir malzemeye uygulanması doğanın bu bilgiye uygulanmasının sonucundan başka bir şey değildir ve birinci uygulama olmayı hak eden bu ikinci tür uygulama tarihsel bir gizemdir:

(Pencroff): “Bay Cyrus, kazazedeler için adalar olduğuna inanıyor musunuz?... Özellikle uygun bir şekilde deniz kazasına yol açmak için yaratılmış ve üzerine düşmüş zavallı yaratıkların başlarının çaresine her zaman bakabileceği adalar?”

“Mümkün bu,” cevabını verdi mühendis gülümseyerek.

“Elbette, efendim,” dedi Pencroff, “Lincoln Adası’nın da bunlardan biri olması mümkün.”⁵²

Kolonların kendi girişimlerine dair fikirlerindeki bu ağır dönüşümün önemi aşikârdır: Çünkü bu durumda bizzat *kurmacanın* karşılaşmasını oluştururlar ve bir başka romanın çelişik yorumu olan roman kendi üzerinde düşünmeye başlar. Kurmaca gerçekliğin temsilinde değil, kendi başına temsil edilen gerçekliktedir.

O günden beri Pencroff kuşkuya kapılmış gibiydi. Kendi kişisel *mülkü* yaptığı bu ada sanki bütünüyle ona ait değilmiş de boyun eğdiğini hissettiği bir başka efendiyle onu paylaşıyor-muş gibi geliyordu.

“Bizim kendimiz için yapamayacağımız her şeyi bizim için yapan”ın yardımı tam olarak iki tarafı keskin bıçaktır ve böylece çifte tepkiye sebep olur: Hayranlık ve ret; ilki başlangıçta-

51 Jules Verne’e göre doğanın “doğal laboratuvar” olduğunu hatırlayalım.

52 Burada kısmen ciddi olarak sunulan bu fikir *Robinsonlar Okulu*’nda bir alay konusu, bir gülünçlük bahanesi olacaktır. Bu durumda, bakir bir adanın simgelediği doğanın fethinin bir düş ve bir milyarder eğlencesi olduğu ortaya çıkar.

ki hedeften vazgeçmeye işaret eder, ikincisi ise bu hedefin sürekliliğine:

Kendi eylemlerini hiçe indirgeyen bu görünmez koruma mühendisi hem öfkeleniyor hem de duyulandırıyor.

Çünkü bu gereksiz⁵³ yardımın temel etkisi fatihlere bir eylemin *nesneleri* olduklarını göstermektir; yoksa doğayla aynı sıfattaki özneler değildir ve dolayısıyla başlangıçtaki problemin artık anlamı kalmamıştır. Böylece onların maceraları, *görünüşte* farklı gerekçelerle tam da Ayrton'un maruz kaldığı sembolik sınava benzer bir hal alır: O da doğaya, doğayla özdeşleşerek kendini kurtarması için gönderilmiştir.

Eğer ada hileli, yapay, imal edilmişse, aslında *bir iradenin görünür biçimi* olduğundandır: Nemo, volkanın oyuna saklanmış, dekorun gizli yaratıcısıdır. Bu nedenle, ada da ancak Nemo ölürken, onunla birlikte yok olabilir, belli belirsiz bir uzantısı olduğu kökensel denize geri döner. Kolonlar için sınav sona erdiğinde, Kaptan Grant'ın gemisi terk edilmiş adamın cezasına son verdiğinde, yanıltıcı bir doğayla birlikte, onun üzerinde inşa edilmiş her şey yok olur: Yapılan işlerden geriye eser kalmaz; kolonlar arayışlarının nesnesinden hiçbir şeyi sabitleyemezler. Olduklarını sandıkları şey, yani gerçek bir değişimin faileri değildir. Kolonizasyon çabası başarısız kalmıştır.

Geriye bu tersine dönüşün anlamını kavramak kalır; yani anlattığı şeyin cereyan edişi içinde kitabın biçiminin ortaya çıkışının her şeyi nasıl sorgulayabildiğini ve *kurmacanın sorgulanmasının neden bizzat kurmaca tarafından gerçekleştiğini* bilmek kalır. Bu, yeni işaretlerin deşifre edilmesine girişmek gerekeceğini söylemektir.

Nemo'nun hatası

Esrarengiz ve etkin "gücün" müdahalesiyle öykü başlangıç noktasına geri döner, çünkü maceranın koşulları bile sorgu-

53 Ama gerçekten gereksiz olup olmadığını asla öğrenemeyiz ve her şey de buradadır: Kanıtlanma imkânsız hal almıştır.

lanmıştır: Şu an işaret olarak beliren şey yeni bir yorum gerektirir. Kolonlar bizzat doğayla savaş halinde değillerdi, fakat artık saptamak gereken bir başka gerçeklikle savaşıyorlardı. Fabla yeni öznesini veren bu kimlik saptamasıdır: “öğrenmek için çalışmak” temasının artık olmadığı şu anda gayrimeşru bir başarının nedenlerini bulmak gerekir. “Doğal” doğa bu türden problemler ortaya atmıyordu: samimi bir etkinlik kaynağı, sahici gerçekleştirilmeler rezervuarı olan doğa aynı zamanda kendi gücünün bilgisini, dolayısıyla zorunlu bir kaçınılmazlığın açıklamasını ürettiyordu: Bütün rasyonelliklerin ilkesi olarak kendi gücünü haklı göstermek için dış nedenlere başvurma ihtiyacı duymuyordu. Fakat, çalışmanın çok kolay olduğu, doğru bir çabanın fethin garantisi olmadığı “esrarengiz” bir doğa sözkonusu olduğunda, bu durumda, doğanın uzantısı olmayan, fakat doğaüstü bir gücün ortaya çıkmasını sağlayacak dışsal bir anahtar olan *bir başka bilgi* gerekliliği kendini hissettirir. Böylece hikâye, Jules Verne’in başka sayısız romanında olduğu gibi, bir deşifre etme deneyimi aracılığıyla anlatılır. Macerayı tehlikeye düşüren hileyi yok etmek için başlangıçtaki sahte biçimde doğal verileri bir başka dile tercüme etmek gerekir.

Bu yeni rasyonellik arayışı doğaüstü bir imgesellik içinde gayet iyi tamamlanabilir. Bu olasılıkla daha önce –en azından bir kez– karşılaşılmıştır. Böyle bir çözüm belki de, 1884 ilkbaharında Roma’ya gidip XIII. Léon’un onayını talep edecek Jules Verne açısından şaşırtıcı olmamıştır; bize orada “eserlerinin ahlaki ve manevi değeri ve saflığıyla kutlandığı” söylenir (Madam Allote de la Fuye: *Jules Verne, sa vie, son œuvre*, Kra 1928, 18. Bölüm). *Esrarengiz Ada*, insan sanayisinin nispi yenilgisini göstererek ya da bunu tarihi ilerlemeleriyle ancak bizzat kendisi hazırladığı ölçüde uyum sağlayan bir takdiri ilahiye –ama hangisi?– bağlığa indirgeyerek, eğitim projelerinin ortodoksluğuna sadık –eğitimin Roma’dan beri dünyayı açıklamanın kesinlikle bilimsel her türlü çabasının değersizleştirilmesi olduğu doğruysa– Katolik bir roman olarak rahatlıkla kabul edilebilir. Doğaüstünü biraz fazla unutmaya başlayan bilinçlere taşımak için, bilgilerinin açığa çıkarılan gizemlere zorunlu itaa-

tini mühendislere hatırlatarak, Huysmans'ın, Drumont'un, Leo Taxil'in yanında mücadele eden, daha önce bir araya getirdiklerine (estetlik, dolandırıcılık, fanatizm) yeni bir silah ekleyen Jules Verne, burjuva papa için güzel bir "ahlaki değer" rehinesi ve "ilerleme"ye adanmış bir eserde fazladan güzel bir çelişki –bu kez epey esrarengiz bir çelişki– olurdu.

Jules Verne'in niyeti böyle değildi. Moré'nin kitabı Verne'in yaşamının ve *bütün eserlerinin* benzer bir konformizm olasılığını nasıl dışladığını ikna edici bir şekilde göstermektedir. Jules Verne bu noktada tamamen suskun kalsa da ve genellikle kendi laikliğini olumsuz tarzda –yani ona saldırmayarak– savunsa da, zımnî rakipleri yine de yanılmamışlardır. Papayı ziyaretinden 15 yıl önce, 68 başında, Veuillot Hetzel'e şöyle yazmıştı:

Bay Verne'in Olağanüstü Yolculuklar'ını okumadım. Dostumuz Aubineau bunların hoş olduğunu söyledi bana, sadece elbette hiçbir şeyi bozmayan fakat her şeyi çirkinleştiren ve dünyanın harikalarını muamma halde bırakan bir eksiklik var. Güzel ama cansız. Eksik biri var... (akt. A. Parménie ve Bonnier de la Chapelle: *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, Hetzel [Bir Yayıncı ve Yazarlarının Tarihi], Albin Michel, 1953, s. 489).

Gayet iyi ve kusursuz bir kavrayış gücüyle ifade edilmiş. Bu "yargı"da ortaya atılmış sorunun aynı terimlerini bulmak da önemsiz değildir: *muammadan harikalara* geçmeyi (ve tersini) sağlayacak dolayım hangisidir? Jules Verne bu geçiş rolünü bilime bırakmayı reddetmekte –romanının yapısı bize bunu yeterince göstermektedir– Veuillot'yla hemfikirdir; fakat yine de beklenen cevabı vermez, romana gerçek anlamını ve elbette eğitici değerini veren de bu ikili rettir.

Keza, doğaüstü çözüm de laf arasında ve açıkça destekli bir kabalıkla çağrıştırılmıştır:

"Ben meraklı değilim, ama bu özelliği yüz yüze görmek için tek gözümü veririm! Bana kalırsa, yakışıklı, iriyarı, güçlü, güzel sakallı, güneş ışığı gibi saçlı biri olmalı ve elinde kocaman

bir gülleyle bulutlar üzerinde yatıyor olmalı!”

“Eh, ama Pencroff,” karşılığını verdi Gédéon Spilett, “bize Tanrı Baba’nın portresini çiziyorsunuz.”

“Mümkün, Bay Spilett, ama ben onu böyle canlandırıyorum.”

Namevcut ama etkili varlık, gizli ve etkin tanrı Nemo bir sahte tanrıdır, tıpkı sahte baba olması gibi, böyle belirecektir: Bir karikatür değilse de, en azından, saygı ile saygısızlık arasında çizilmiş bir yenilginin imgesi. Üstün araçlara sahiptir, ama *bir insan olarak kalır*. Keza, devasa gücü de benzeşimle ölçülebilir:

Bir insan varlığının müdahalesi bizim için uzun süredir kuşku verici değilse de, insanlığın sahip oldukları dışında eylem araçlarına sahip olduğu kanısındayım. Bu hâlâ bir sırdır, eğer adamı bulursak sır da çözülecektir.

Demek ki gösterge deşifre edilebilir; ani bir buluşma yeterli olur. Yeterince iyi söylenmiş olan şeyi daha az iyi söylemeye çalışmak gerekmez:

Bazı insanlar doğanın başkalarına hiç bahşetmediği yeteneklerin avantajına sahip olsalar da, bunların insanlığın üzerinde yer aldığı söylenemez; tabii eğer onların bu yetenekleri (eşsiz şeyler) insan doğası tanımını altında toplanmıyorsa bu ayrı. Örneğin bir devin boyu istisnadır, ama yine de insandır. Şiirsel doğaçlama kolaylığı herkese verilmiş değildir, bununla birlikte insandır. Farklı nesneleri ele alma yeteneği de insanidir; bu nesneler sanki karşısındaymış gibi gözler canlı bir şekilde açıktır. Buna karşılık, eğer herhangi biri diğer insanlara verilmemiş fikirleri ve bilgi ilkelerini edinme imkânına sahipse, insan doğasının hudutları içinde kalamaz. (Spinoza, *Tractatus theologico politico* [Teolojik Politik İnceleme], 1. Bölüm’ün kenar notu).

Tam da Nemo’yu ayırt eden şey, bu tür yeteneklere, bu tür ilkelere sahip olmamasıdır ve yine de insanlığın “doğal avantajları”nı keşif ve fetih yolunda genellikle yapılandan daha öteye gidecek şekilde kullanmayı bilmesidir, *yeni imgeler şekillendirme* gücünü kullanmayı herhangi bir kişiden daha iyi bilir.

Bununla birlikte, böyle bir tarif yetersiz kalır, çünkü sadece olumsuz yoldan işlemektedir: Bir *kimlik saptama* yönündeki belirgin soruya cevap vermek kalır geriye. Nemo kimdir? Oysa bu sorunun ilk doğru cevabı onun statüsünün, sembolik bir yalnızlık koşullarına boyun eğerek kendi kurtuluşunu elde etmesi gereken terk edilmiş insan olan Ayrton'un kiyle benzerliği yoluyla verilir. Nemo da, bir sınava maruz kaldığından, yargılanmaya ihtiyaç duyar ve kitabın son sayfalarında kolonlara sorduğu şey budur:

Benim hakkımda ne düşünüyorsunuz, beyler? Haksız mıyım? Haklı mıyım?

Böylece roman başlangıçtaki temel kaygısı gibi gözüken şeyden uzaklaşmış olur: Fetih teması sınav temasını maskeler. Şunu iyi anlamak gerekir: Öngörülmüş bir fetih, girişimin kendisinden önce geldiği için fethin olmadığını söylememek gerekir. Kolonlar ne kadar fatihse Nemo da o kadar fatihtir: Aldatmak istediği insanlarla kesinlikle aynı durumdadır.

Doğaüstü çözüm bu şekilde *uzak tutulmuştur*. Nemo kendisine dayatılmış olan sınavı başkalarına aktarmaktan başka bir şey yapmamıştır. O da onlar gibi Robinson'dur, hatta hepsinin en Robinson'udur. O gerçek Robinson'dur, diğerleri ise sadece birer taklittir.

Hem bir sahte tanrı hem de Robinson'dur: tanrısallıktan tek aldığı şey sadece bir dekor ve yalnızlıktır.

Tek başına yaşanabileceğine inandığım için ölüyorum.

Nemo kolonların çalışmasını bütünüyle yapay bir girişim, Marx'ın Jules Verne gibi bir Robinsonluk olarak adlandırdığı şey haline getirmişse, geçmişe dönük bir güç olmasındandır; aynı zamanda da, mucizevî biçimde araştırmacıdır: Daha iyi bir toplum inşa etmek için değil, münzevi bir yaşamın yirmi bin fersahlık –ve daha fazla– güzergâhını örgütlemek için tükenmek bilmez rasyonel araçlar rezervini *tersinden* kullanmıştır. Doğanın fethinin yollarında *gezinmiştir*: Böylece, girişiminin sonuna dek, temelde bir amatör olarak kalacaktır, eserine

değer verecek başka amatörlere ihtiyaç duyacaktır; hatta bunun için onların *sadece bir yansı olan* eserini değersizleştirmesi gerekse bile bunu yapacaktır. İnsanlığa verilmiş geleceği görmek için, bunun geçmişe dönük bir imgesini oluşturmak, yani ilerlemeyi gereksizlik biçiminde göstermek zorundadır.

Böylece, insan geleceğinin koşulu ve vakitsiz ortaya çıkmış figürü kesinlikle olmayan Nemo geçmişin biçimine bağlı kalır. O, yarının imgesi olmak yerine, geçmişin figürüdür. Sonunda, Cyrus Smith onu böyle *yargılar*:

Kaptan, sizin hatanız geçmişin diriltilebileceğini sanmanızdır, siz zorunlu olan ilerlemeye karşı savaştınız.

Bu sözlerin özel bir anlamı vardır, çünkü Nemo'nun sömürgeleştirilen halklara baskı uygulayan İngiliz politikasına karşı yürüttüğü bitmek bilmeyen mücadeleyi doğrudan anıttırır; yine de avangard bir burjuva olan Jules Verne'e böyle bir mücadelenin ne kadar az devrimci gelebileceğini saptamak ilginçtir. Fakat, aynı zamanda bizzat roman üzerine yargı olan bu yargıyı genelleştirebilmek ve orada, bazı veçheleriyle ilerici gözükse de tamamen *gerici* olan bir faaliyet biçiminin mahkûm edildiğini görmek çok önemlidir: telaffuz ettiği şey, ütopyanın, yani babanın gözleriyle görülmüş geleceğin mahkûmiyetidir.

Tıpkı romancı gibi, Nemo da gerçekliği gösteri olarak kendine sunmak, göstermek zorundadır. Yine de aşılmış gözükken kurmaca modeline kaçınılmaz geri dönüş böyle açıklanır: Efsanenin Robinson'u, tıpkı Defoe gibi, bu modeli resmetmek istemedi. Adadaki kolonların hem faili hem de ürünü olduğu sanayi devriminin sonuçları tipik biçimde devrim-öncesi ideolojik bir temsile *uygulanmıştır*. Büyük ideolojik figür olan münzevi kahramana kıyasla, kolonlar Nemo'nun karşısında hangi konumdaysa Nemo da onlar karşısında aynı konumdadır: Eserinin anlamını ancak bu figürle özdeşleşerek, dolayısıyla –sadece kendini temsil edişinde değil, başkalarına, edimlerinde ve hatta kararlarında dayattığı temsilde de– başarısız kalmış bir maceranın *kurmaca öznesi* olmak için gerçek bir fetih projesinden vazgeçerek ifade edebilir. Bu nedenle, ancak yapay bir deneyime

–başkalarına dayattığı sınava– başvurarak kurtulabilir. (Tıpkı adanın doğanın özeti olması gibi; keza tıpkı bütün kurmacaların Nemo’da özetlenmesi gibi) özet olarak temsil ettiklerini iddia ettikleri “insanlığın geri kalanıyla uzlaşmasını” sağlayan şey onların dolayımıdır; onlara bu şekilde düşen bir *rol* olduğundan, onlar artık ne bilgisiyle ne de emeğiyle tanımlanan gücünden yoksun kalmış hayali bir insanlığın habercisidir yalnızca.

Dolayısıyla, romanın dersi açıktır. Edebi bir eser yeryüzünün nasıl bir cennet olacağını göstermeyi başarırca, bu dönüşümü insan emeğinin sonucu gibi sunarak değil, fakat, bir önceleme biçiminde, dışsal bir etkinin savlamasıyla değil elbet, tersten uygulanması koşuluyla, bir insanın eylemiyle bu sonuca zaten erişildiğini ima ederek olur. Bu demektir ki, emeğin romanı Jules Verne’le birlikte, o istese de istemese de, özellikle bu değersizleşmiş biricik kahraman figürünü ortadan kaldırmasını sağlayacak olan yeni ifade biçimlerini ister istemez icat etmesi gereken noktaya varmıştır: Jules Verne bu biçimleri icat etmez, fakat önceki biçimleri engel ve gecikme şeklindeki kendi gerçeklikleri içinde *sergileyerek* bunların geriye dönük anlamını gösterecek tarzda son derece ustalıklı bir şekilde bunlarla oynar.

Kitaptaki kişilerin deşifre etmesi gereken son sır –bu aynı zamanda ifadeci motifin nihai anlamıdır: adada macera–, sandıkları gibi doğayla hesap görmek yerine, kurmacayla bir başka hesabı görmekte olduklarıdır ve böylece belli bir kurmaca tarzının bundan böyle tarihsel olarak geçmişte kaldığını göstermektir. Dolayısıyla, onların girişimi sanılacağı kadar anlamsız değildir: Gerçek herhangi bir şey göstermeyi başaramasa da, kusursuz bir şekilde dışadönüktür; bu kez de Nemo’nun niyetinin zıddınadır bu durum, çünkü onun niyetinin boşunalığını ortaya çıkarmayı başarır. Böylece, *pozitif* bir anlam edinir. Tıpkı, Jules Verne’in eserinin, bir mitoloji yapısıyla, yanıltıcı olmaktan uzak olarak, tarihsel olarak tanıklık edilen bir mitolojiye doğru konumunu vermesi gibi.

Nemo’yla birlikte, hem ada hem de kolonların faaliyetinin bütün izleri yok olmalıdır:

İlk hissettikleri şey derin bir acı oldu! Kendilerini doğrudan tehdit eden tehlikeyi değil de, sığındıkları bu toprağın, verimli kıldıkları bu adanın, sevdikleri ve günün birinde iyice yeşertmek istedikleri bu adanın yıkımını düşündüler! Bir işe yaramadan harcanmış sayısız çaba, yitip gitmiş sayısız emek!

Bu aşamada, fabl temel bir geçiciliğin açıklanmasıyla doruğa çıkar. Bu epizot önemsiz değildir, çünkü Verne son romanı olan *Aventures de la Mission Barsac*'a kadar bunu tekrar tekrar ele alacaktır; bu son romanda Blackland'ı yaratmış olan bilginin burayı yakması Nemo'nun ve eserlerinin yitimini doğrudan hatırlatır.

Dolayısıyla kitap bir fetih imgesiyle değil, bir yıkım imgesiyle tamamlanır: Doğaya hâkim olmaktan söz etmek yerine, kurmaca aracılığıyla insan macerasının sahipsizliği, emeğin sahip olamaması tanımlanır. Nemo'yla birlikte, geleceğe uzanan kısa yollar ve bunların geçmişin dolambacından geçme olasılığı silinir. Böylece, kitap edebiyatın tarif etme iddiasında olduğu tarihle ilişkisi içindeki konumunu göstermeyi başarır: Saptamak istediği imgeler yanıltıcı ya da boş imgeler değil, doğru bir belge layık imgelerdir:

Yoksul ve çıplak halde vardıkları bu adayı asla unutmamalıydılar; dört yıl boyunca ihtiyaçlarını karşılamış, Kaptan Nemo'ya mezar olmuş ve Pasifik dalgalarının dövdüğü bir parça granitten başka bir şeyin kalmadığı bu adayı unutmamalıydılar!

Kitabın son cümlesi budur.⁵⁴

54 Kolonların Amerika'da gerçek bir kolonizasyon gerçekleştirmek için kurmaca inisiyasyonlarının macerasını *yeniden üretmek* zorunda kalacak olmalarını bilmek ilginçtir: Fakat her zaman olduğu gibi Nemo'nun –bu kez ölümünden sonraki– yardımıyla bu olur; onlara bir sandık değerli taş bırakmıştır. Demek ki kurmaca, tezat yoluyla bile olsa, gerçek çalışmaya inisiyasyon olarak, giriş olarak hizmet edebilir. Onun bir yansıması, tersine dönmüş imgesidir, ama aynı zamanda tek imgesidir: öyle ki, onun yerini alacak olan gerçek çalışmayı tarif etmek gerekli değildir; tekrar kendi içinde önemsizdir: ondan söz etmek yeter. Böylece, Jules Verne'in eseri, kurmacanın kendisini gerçeğin eğreti bir açıklaması ama aynı zamanda anakronik ve ölçüsüz ön tasviri, *ister istemez öncelenmiş biçim* olarak sunarak daima aynı anlamı ortaya çıkarır.

III. Romanın işlevi

Dolayısıyla, şu hiç değişmez gözükür: Bu deniz sadece fosil türlerini kapsamaktadır, bu fosillerin içinde balıklar da sürüngenler gibi yaratılışları ne kadar eskiye dayanırsa o kadar kusursuzdurlar.

– *Voyage au centre de la terre* [Dünyanın Merkezine Yolculuk]

Mobilis in mobili, bilindiği gibi, Kaptan Nemo'nun tanınma göstergesidir, aynı zamanda yazgı üzerine tarihsel bir düşün temel atasözüdür ve bu ifadenin ardında, Verne'in açıklamak istediği genel ilkeyle kolayca karşılaşılır. Verne'in tasarladığı haliyle roman türü, eserin olasılık koşulu olan bütün ideolojik içerimler, burada kısaltılmış olarak görülür: Bu, tarihsel bir olayın henüz belli belirsiz bir algısı gibi, bilimin doğanın dönüşümünün temel aygıtı olduğu fikridir. *Mobilis in mobili*, bilimin, dolayısıyla insanın doğa karşısındaki durumudur, yeryüzünün merkezi etrafında, bir banyo yapma süresi içinde, ilksel denizle birliğe yeniden kavuşan Axel'dir. Bilim doğanın içindedir, gelecek şimdinin içindedir, tıpkı Nautilus'un gerçeğin sembolikten ayrılmadığı kendi elementi içinde olması gibi. Bilinmeyen bilinenin içinde yüzer: Bu mahrem bağ, moderniteyi herhangi bir başka şeyden daha iyi belirttiği için aynı zamanda bir konjonktür olan bu bağlantı, bu denklik, Verne'in eserini en iyi, içerden nitelemeyi sağlayan şeydir; onun ne yaptığını bu denklik söyler; girişiminin gerçek düğümü buradadır. Böylece ona başlık olarak hizmet edebilir.

Fakat işin özü bu fikrin aynı zamanda eserin yetersizliklerini, daha doğrusu sınırlarını adlandırmaya hizmet edebileceğidir; yokluğunda bilim-doğa ilişkisinin gösterilemeyeceği bu karmaşayı ortaya çıkarmayı ve gerçekleşen eserin yanında, onun kaçınılmaz ve hayali bağlantısı olan imkânsız eseri göstermeyi sağlar. Geleceğe hayali sadakat ilkesi de ister istemez kurmacadır: Bu sadakat kendinin tersiyle, sadakatsizlik kelimeleriyle telif-fuz edilir. Yolculuklar ve buluşmalar geri dönüşten ve kavuşmadan başka bir şey değildir.

Eserin tersi diye adlandırmak zorunda olduğumuz şey böylece belirmeye başlar: Söylemek istediği şeyi tersinden okumayı sağlayan olasılık koşulları.

Bilimle doğanın düşlenen özdeşliği de mutlak bir özdeşleşme değildir, çünkü sonsuz bir mesafe aralığında, gerçekliği kurmacadan ayıran ve her türlü önceleme biçimini zamanaşımına uğramış olarak göstermeyi sağlayan aralıkta düzenlenir. Gördüğümüz gibi, Verne bu açıklamayı bizzat üstlendiği ölçüde, eseri bize *estetik bilincin* sonuna erişmiş, bilgisinin sonuna dek gitmiş gibi gelir.

Zaten bu nedenle, örneğin Michel Butor'un yaptığı gibi, bu evrimin büyüyen bir karamsarlık yönünde olduğunu ekleyerek, Jules Verne'in bilim karşısındaki tutumunun değiştiğini ihtiyatla ileri sürmek uygun olur: Verne bilimsel faaliyetin etkinliğine *inandığını* göstermeyi asla istemediği gibi, tersine *inandığını* da göstermedi. Onun konusu bu değildir. O, *bilimin imgesini* sorgular, çünkü bunu temsil etmekle yetinmez. Verne'in eseri eğer ilerleme fikrine ve sanayi fikrine gönderme yapılmazsa elbette anlaşılamaz, fakat bu fikir tam olarak onun işi değildir, daha doğrusu: doğrudan doğruya bunun içeriğini dikkate almaz. Verne'in sorunu şudur: *Bir sanayi toplumunun benlik bilinci olan ideolojik projeyi hayal etmek* hangi koşulda mümkündür? Jules Verne bu projenin gerçek anlamını bu tekil sorunsaldan yola çıkarak ortaya koymayı başarır. Bu durumda sürgün ve münzevi olan bilginin şiirsel bir portresini yapmaktan uzak durarak,⁵⁵ bu temsille insan macerasının gerçekliğini ayıran mesafeleri belirtmek ister; bu girişimin özgünlüğü, mesafenin bizzat bu temsilin içinde kendini göstermek zorunda olmasıdır.

Bu nedenle, *temsil etmenin* ne olduğu önceden sorulmazsa, Verne'in toplumun ya da belli bir toplum sınıfının belli bir ideolojik halinin temsilcisi olduğunu söylemek yeterli olmaz. Temsil edilebilirlik fikrini geriye dönük bir anlamda yorumlama eğilimi çok kolaycılık olur: Bir eser, bir kez oluştuğunda, temsil edici olur, *çünkü oluşmuştur* ve bu tamamlanmanın bedeli muğlaktır: Keza, seçilmiş bir aday, bu şekilde belirtildiğinde, temsil edici olur. Fakat, eser yapılmadan önce, oylamaya karar verilmeden önce, temsil var mıdır yok mudur? Her tem-

55 Zaten Nemo bir bilgin değildir, Ardant da değildir.

sil edilebilirliğin köklerini ve anlamını her koşulda burada aramak gerekir: Örneğin, ille de eserin hareketine ait olmayan eserin belirış koşullarında. Eserin temsil sorunu eser olduğu anda ortaya konmalıdır, çünkü bu belirleyici an, eserin proje olarak istediği ve temsil etmesi gereken şey ile fiilen temsil ettiği şeyi birbirine eklemler. Dolayısıyla, Verne'in çalışmasının temel konusu bir fikri ya da bir programı tercüme etmek ya da açıklamak değil; tematik figürlerin ve bir fablın *düzenlenmesi*ni gerçekleştirmektir. Verne'in eserinin önemi, bizzat bu düzenlemeyi belirten bir konu keşfetmeyi başarmasıdır: Ada, tematik bir figür *ile orada olup bitenin* buluşmasıdır, aynı zamanda iki kurmaca biçimini simgeleyen olası iki öykünün çatışmasının sonucu olan belli bir olay örgüsü biçiminin buluşmasıdır. Bütün diğer tematik figürlerle arasındaki köklü ayrılık budur.

Dolayısıyla, temsil etme çabası bir asimilasyon hareketiyle örtüşmez: Bir kişi toplumsal bir sınıfı ve bu sınıfın ideolojisini bu ideolojik "iklime" göre konumlandığı ölçüde temsil eder; başka türlü, yazar olarak hiçbir şey yazmazdı. Roman çalışmasının ürünü, kendine özgü bir getiri sağladığı ölçüde, bağlı olduğu "anlayış" karşısında bir yenilik içerdiği ölçüde *eserdir*.⁵⁶

Öncelikle, belli bir eserin içinde bütün ideolojiyi yeniden üretmek imkânsızdır: Bu ideoloji sadece parçalarından birinde kavranabilir; dolayısıyla tercih vardır ve az ya da çok temsil edici olabildiği ölçüde, önemli olan bu tercihtir. Eserde mevcut çelişkiler, eğer varsa, bu eserin bağlı olduğu çelişkilerle terimi terimine yeniden üretilmiş ve *aynı* olamaz; bu ideolojik çelişkiler yazarın yaşamında bulunsa bile: Jules Verne'in tarihinde hem Veuillot hem de Amiens belediye seçimlerinde kıvılcık bir listede aday olan ve Nantes'ta öğrenci Aristide Briand'ın yazıştığı XIII. Léon vardır. Eser bu gerçek çelişkilerin yansıması olarak tasvir edilse bile, bunun bir yeniden üretimi olarak değil, kendine özgü yöntemlerle gerçek bir *üretim* olarak böyledir. Sonuçta, bir ideoloji ancak bu üretimlerin bütününden *ibarettir* ya da

56 Anlayış, iklim: Bu ifadeler, tanımlanamayana tanımlamaya çalıştıkları ölçüde (yoksunluğu yeterli olan bu kelimeye herhangi bir mistik değer yüklemek sözü konusu olmasa da) tatmin edici değildir.

en azından bunlardan yola çıkarak yapılmıştır. İdeoloji, eserden önce, yeniden üretilebilecek bir sistem gibi değildir: Eser tarafından yeniden ele alınmış, oluşturulmuştur, dolayısıyla, bağımsız bir değere sahip olamaz.

Demek ki yazarın eylemi temel önemdedir: Özel bir somutlaştırma, bir yeniden yapılandırma gerçekleştirir, hatta üzerinde çalıştığı verileri yapılandırır: Sadece kolektif bir önsezi, proje, özlem olan şey aniden aşına olunan bir imgeye *akın eder*, böylece bu imge bizim için gerçeklik olur, bu projelerin eti kemiği olur, onlara sadece bu imge gerçeklik verebilir. Verne'in eseri bu konuda yeri doldurulamaz bir örnek sunar: İdeolojiye sadece yeni bir biçim vermekle kalmaz, ona görünür biçimini de verir. Bu görünür biçimin üzerine hiçbir ideal gerçeklik, hiçbir görünmez biçim binmez: yine de onun başkalaşmasının izlerini burada saptamak mümkündür. Bu kaçınılmaz başkalaşma kurmacanın sınanmasıdır: Hiçbir olumlulukla ilişkisi içinde belirtilemez olsa da yine de tarif edilebilir. Eser bir *değişim* olarak belirir, onu destekleyecek hiçbir töz mevcut değildir. Eser, olmak istediğinin tersinde, kendi tersinde mevcuttur. Bu ters nerededir?

Buraya dek tarif edilmiş olan şey, ideolojik bir projenin okunur olması gereken anda maruz kaldığı *uygulama*dır. Bu tarif, görmüş olduğumuz gibi, Verne'de saplantı halini almış olan baba imgesinden yola çıkarak sistemleştirilebilir: Baba eserin önemli kişilerinden biridir, sonunda genel bir değer edinen saplantılı bir temadır (gerçek babalar, yapay babalar vardır; kurmacanın babası ve babanın kurmacası olan Nemo vardır, aynı zamanda doğanın babası volkan vardır); baba, romanın konusu olarak, tüm diğerlerinin anahtarı olabilecek kadar ayrıcalıklıdır. Fakat, aynı zamanda, öykü kökenlere geri dönüş hareketini daima edindiği ve böylece, *doğumundaki gizem* sorununu başka yerde olduğu gibi bireye değil tarihe sorduğu ölçüde, bizzat öyküyü de bilgilendirir. Sonuç olarak, bu süreç, üstelik de atfedilen rollerin sayısıyla çoğalmış mevcudiyet, maddi bir figürden ya da bir sorgulama biçiminden daha fazlası olan bir şeye gönderme yapar: Babanın gerçekliğini bizzat eser

düzeyinde çağrıştırır. Edebi baba, kitabın babası: Sembolik figürlerin ve öykünün akışının çıkarsandığı belirli bir ideolojik modelden ziyade tematik ata olan Robinson Crusoe, eseri, eserlerin ve temaların tarihinin ötesinde, *dilin* bütün tarihinin ötesinde, kısaca, Jules Verne'in, birkaç başka kişi gibi, tartışma iddiasında bulunduğu tarihe imada bulunan tarihsel bir ilişkinin terimi yaparak esere anlamını veren şeydir.

Sadece ideolojik olmakla kalmayan, edebiyat ideolojisi alanına da ait olan bir *modern Robinson* gösterme projesi yeni zamanlar için yeni eserler zorunluluğunu ifade eder; bu zorunluluk olmasa yazarlar da olamaz. Eserler birini diğerine ve daha başkalarına, zamanlara bağlayana benzer ilişkilere sahip olur mu? Jules Verne'e göre ata Robinson ancak hayali bir şekilde, tamamen kurmaca olarak belirebilir: Dolayısıyla, gerçek bir Robinson icat etmek gerekir ve bilimkurgu tarzı eserin programı da budur. Gerçekliğin sembolü olacak yeni bir Robinson figürü çizmek, kurmaca ve gerçekliği sorununu, dolayısıyla yanılgısını ve gerçekdışılığını –bütün bu sorunları ister istemez aynı anda– ortaya koymaktır.

Fakat görüldüğü gibi, yeni Robinson ancak diğeri her zaman var olduğu ölçüde vardır; *onu sürdürür*; bu inkâr olmasa belki de daha dayanıksız olacak tutarlılığını gösterir. Ada motifi, sadece içeriğinin gerçekliği içinde değil, sadece kendi gerçekliği içinde, ona hikâyesini veren gerçeklik içinde, öykünün geçmişe dönük biçimini ortaya serer: Çünkü ödünç alınmış bir temadır bu ve bu ödünç alma dışında pek bir anlamı yoktur, keza bu ödünçlük dolayısıyla ideolojik bir çatışma ifade bulur. Jules Verne'in edebi projesi basit, ilk, kendinden doğmuş olamaz; ona vücut veren, lafzı içinde onu oluşturan ve ona anlam veren başka projelere kesinlikle bağlanır; gerçek dekoru ada değil bir kütüphane olan bu tartışmanın etrafında bir eser sorunsalı ancak böyle inşa olur. Grandville'in olağanüstü bir seziyle Defoe'nun eserine yaptığı kapağı hatırlamak gerekir.* Robinson Crusoe'yu gerçek dekorunun, yapaylığın tüm hakikatine sahip olan dekorun, evlendirilecek bir kız gibi bekâreti korunmuş

(*) Bu illüstrasyon burada kopya edilmiştir.

bir doğanın, bu burjuva hezeyanının ortasında göstermez; onu *doğru davranmanın* hakikat olduğu bu yanılgı cennetine yerleştirir: halka açık bir park. Kesinlikle hareketsiz duran, kımıldısız bir heykel izleyenlere bakarken kendisi gerçekten görülmez.

Robinson, *görünümlerimiz üzerine bizi yargılayan* bu görünümün ta kendisidir ve birçok tarihsel düşün anahtarını verir bize: Konturları belirgin ve eksiksiz olan, bazı temsillerin, belli bir bilginin sınırlarını kesin olarak sabitleyen bu fantazm kendinden daha fazlası olmadığını ve *kendince* eksik kaldığını bildiği ölçüde tutarlıdır. Artık sadece ideoloji değil, ideolojik bir *biçim* sözkonusudur.

Bu biçimin geçmişte kalması ve Jules Verne'in ister istemez öncü kabul ettiği bir projeyi tam da bu biçim aracılığıyla ifade etmeye çalışması, bu projenin aslında zamanaşımına uğramış olduğunu belirtmez sadece (hatta hiç belirtmez): Fakat, belli bir eserin içindeki temaların her birini zımnen ya da açıkça⁵⁷ –bunların hiçbirinin tek başına *var olma* imkânı olmadığından– bir diğerine bağlayan tarihsel düzen içine yerleştirmeden bu temaları birbirine bağlamanın mümkün olmadığı anlamına gelir.

İmdi, bu düzen ancak *kendi gidişatına uygun* olarak serpilip gelişir, bu hikâye böyle ilerler, bu gidişatın ille de tasarlanan eserin gidişatı olması gerekmez.⁵⁸ Paradoksal bir şekilde, ve neredeyse kaçınılmaz olarak, hikâye bunu tarif etmeye karar vermiş proje karşısında geç kalmıştır ve bu gecikme bizzat öyküye bulaşır: “Semboller havuzu” Jules Verne’e –yapmak istediği gibi– eksiksiz bir fethi temsil etmesini sağlayan aygıtları sağlamaz.

Fakat bu engelleme sadece teknik bir akışkanlığa bağlı değildir; hatta bambaşka bir şey sözkonusudur: Temsil ile ifade arasındaki uyumsuzluk bizzat projenin yapısına olduğu kadar bunu gerçekleştirmek için uygulamaya konmuş araçlara da gönderme yapar. Yazarın güçlüklerini, birini diğerinden, eseri ger-

57 Bu ikinci kısmı seçtiği için Jules Verne başlı başına bir yeri hak etmektedir.

58 Bazı eserler –Jules Verne'inki bunlardan değildir– eserlerin tarihindeki ve tarihteki konumlarını anlamadan, hatta bir kavrayışsızlıktan yola çıkarak gelişirler. Bu *yanlış anlama* nedeniyle, her şey, sanki bunlar içsel olarak uyumsuzmuş gibi cereyan eder.

çeklikten ayıran mesafeye indirgemek çok basit olur: Bunların her birinde benzer engelleri çağrıştıran aynı kusur bulunabilir ve bu engellerin ne biri ne de diğeri basit ideolojik çelişkilerle açıklanamaz.

Özellikle kitabın gerçeklikten daha güçlü olduğunu söylememek gerekir. Tersini de söylememeli. On sekizinci yüzyıl kitabının başka bir kitabın istilasına izin verecek ve ona tersini vererek yeni gerçekliği oluşturmaya hizmet edecek kadar hâlâ yeterince canlı olduğunu ya da yeterince donmuş, atıl olduğunu da söylememeli. Bu durumda sorun fazla basit olur; döneminin ideolojik temayülünü gerçekçi⁵⁹ bir şekilde üsluplaştırma projesi dolayısıyla Jules Verne'in ideolojik aygıtların manipülasyonu içinde bir engelle, eser yaratmanın engellenmesiyle karşılaştığını söylemek yeterli olur. Daha ziyade, bunları basit birer aygıt olarak kullanmakta güçlükle karşılaşır; ifadeci motif –özellikle sadece figüratif değil ifadeci olduğundan– basit bir karşıtlık yapısında düzenlenmiş bir tavır için bu kadar kullanılabilir olmadığından, şöyle gözükebilir: Karşı konulamaz bir hareket Robinson kişiliğini, yeniyi eskiden ayırt etmekte özellikle etkin bir araç kılan kendine uygun arka plan yerinden, dekor konumundan kaldırır. Robinson, kurmacanın içinde bizzat kurmaca rolü oynuyordu, bu kurmacaya bu kez tarihin gerçek kahramanı gibi *yeniden beliren* kendi kişisini (bu birçok kişinin içinde de olabilir: Ayrton ve Nemo, modern toplumun karakteristik girişim ruhunun iki biçimi olan Cyrus Smith'e ve Kaptan Grant'a karşı yalnızlığın olası iki yönünü belirtmektedir) dayatmaktadır. Kurmacanın bu kurmacası, kurmacanın tüm gerçekliğini inkâr eden gerçek bir merci olur: Kurmaca olan şey kurmacadır; daha öteye gidilmemiştir.

İdeolojik projeyi gerçekleştirme sorusu sorulduğunda, bu projenin geçerliliğinin tartışma konusu edildiği, hatta kendi kendini tartıştığı anlamına mı gelir bu? Bir bilinç biçiminden bir yazı biçimine geçişte çelişki hem gerçekleşir hem parçalanır. Eğer gerçekten çelişki varsa, burada çelişki olduğunu söylemenin eğer yeterince anlamı varsa, ne çelişki burada belirir-

59 Nesnesine *doğrudan* uygun olması anlamında.

gi ne de burada gerçekleştiği içindir. Burjuva Jules Verne ileriye doğru bir adım atarken Jules Verne'in burjuvaları geriye u adım atarlar: Fakat bu salınım kitabın iki tarafında birden olur. Beride: eserleri özgül bir düzene bağlayan tarihsel ilişki içinde; ötede: yokluğunda kitabın olamayacağı tarihsel ilişkiler oyunu içinde. Kitabın içinde ise başka şey olur.

Miadını doldurmuş bir biçim dolayısıyla ve bu tezat aracılığıyla ağdaş bir biçimi (modernite) yeniden kavrama çabası başarısız kalır. Bütün yazı tarihinin koruduğu araçların işin içinde olduğu bir gerçeklik yazısı yoktur: Sonuçta, yazının yazısı vardır, çünkü, bu girişimin içinde, azami gerçekliği elinde tutan şey ara biçimdir. İmanın hudutları bu imaların içine doldurmak istenen içerikten daha anlamlı gözükür: Bunlar bizzat yazının nesnesidir.

Yeni bir dünya temsilinin oluştuğu anda eski kitap yine de ortaya çıkabiliyorsa, sadece bir temsil çalışmasını ilerleten uysal aygıt olan hareketli siper olmadığı içindir; o, aynı zamanda, sadece tarif etmeye yaramakla kalmadığı bir gerçekliğin unsurudur. "Edebiyatın," yazının ağırlığı iradi değiştirme kararına baskın çıkıyorsa, ifadeci motifte bir biçimden fazlası, bir bahaneden fazlası, basit bir figürden fazlası olduğundandır; gelecekteki kitaba, yeni kitaba, yeni dünyaya kesin bir imadır. Eski insan, girişimini anlık olarak tehlikeye atıyor gözükse bile, yeni insanı *derinden* tanımlar.

Böylece, yazarın çalışmasının zorunlu bir biçiminin, eserler tarihinin herhangi bir yerindeki bütün edebi girişimin önceden belirlenmiş gibi duran genel gidişatının ortaya çıkacağını sanmamak gerekir. Fakat ilgilenilen kitap ancak bu biçim altında belirebilir. Çünkü eski bir temsilin zaferiyle sonuçlanan kitabın kitaba başvurusu, sonuçta, ağdaş gerçekliğin *bu gerçekliği oluşturan* tarih karşısındaki bağımlılığı anlamına gelir. Jules Verne'in projesinin yenilgisi, yeninin kendi beliriş koşulları karşısındaki bağımlılığını ortaya koyar. Jules Verne'in kurmaca ve gerçek bir gelecek vaat eden imgesini çizmek istediği muzaffer burjuvazi her şeyi ardında bırakarak yola çıkan bu yolcu değildir: Verne'in fiilen ve olumlu anlamda tarif etmeyi ba-

şardığı yeni insan tek başına olamaz, o bir mutlağın fatihi ya da bakir doğayı kullanıma açan biri de değildir; sadece bir miktar ilişkinin efendisidir. En temel ve en derin özelliği, kaçınılmaz olarak yanında eşlikçi olmasıdır. Sadece başka insanlar eşlik etmekle kalmaz, aynı zamanda projesine anlam veren şeyler de eşlik eder; keza bunlar ilk itirazı sunar: Hatırlamak istemese bile ayrılmaz bir bütün oluşturduğu bütün bir hikâye. Bu aidiyet de sadece iradi bir tercihin meyvesi olarak yaşanmaz, doğrudan doğruya böyle algılanmaz; bu aidiyet ister istemez çatışmalıdır, parçalanmıştır, gizli çekincelerle ağırlaştırılmıştır: Kendi tarihini ortadan kaldırmayı başaramayan bu burjuvazi, belki de buna kesinlikle bağlı olduğunu –dolayısıyla onunla birlikte kendisinin de sona ereceğini– alttan alta hisseder, bu tarihten asla kurtulup hafifleyemeyecektir ve niyetlerinin hattını sürekli elinde tutan bu atalet aynı zamanda her eserin zorunlu koşuludur, tıpkı örneğin değiştirme projesinin yazılı ifadesi olması gibi. Kararları gerçek anlamlarına ancak zorunlu bir gecikmenin kabulünden geçerek bağlayan tarihin akışkanlığı budur.

Yeni dünya, belki de o kadar yeni değildir, –klasik ekonomi politığın ve hatta edebiyatın kısmen ve güçlkle, hem de ne imtiyazlar, hangi temel körlükler pahasına tarif ettiği gibi!–, kesinlikle yaşlanmış gözükebilir; yani zaman aşımına uğramış bir örgütlenmeyi dikkate almayı sağladığı için sadece eğitici bir nesne olarak kullanılabilir. Jules Verne’in “temsil ettiği” toplum henüz eski meta toplumunu, başka yerde bilimsel olarak tarif edilen belli bir tarihsel oluşumun bağları içinde tutan kösteklerden kurtulmuş değildir; böylece, eski düşlerinin de tutsağıdır. Burjuvazinin devrimi ardında kalmıştır: hiçbir teknik ilerleme onu yenileyemez. Böylece burjuva ideolojisi geleceği düşünmekte ve temsil etmekte yetersiz kalır.

Dolayısıyla, olup biten aşağı yukarı şudur: Jules Verne son derece ideolojik olan bir gerekliliği temsil etmek, tercüme etmek ister; bu, eserinin merkezinde bulunan belli bir çalışma ve fetih fikridir. Kapsadığı tarihsel gerçeklik karşısında bu ideal çelişiktir; mevcut olasılık koşulları çalışmadan uzak düşmüştür, mutlak fetih ister istemez eski kolonizasyon koşullarına in-

dirgenmiştir. Bu sınırlar burjuva ideolojisinin gerçek sınırlarıdır: fakat bu ideoloji kesinlikle kendi içinde çelişik değildir. Bu durum, gerçekliğin eksiksiz bir tanımını sunmasını, dolayısıyla bir ideoloji olmaya son vermesini gerektirir: oysaki onun tamamlanmamış *yetersiz* niteliği tam da kısmi ve tarafgir tutarlılığını garanti eden şeydir. Jules Verne'in eserinin önemi, belli bir ideolojik tutarlılıktan ya da tutarsızlıktan ödünç aldığı projesinin birliği dolayısıyla, bu projeyi bilgilendiren (ya da bu girişimde başarısız kalan) araçlarla, tamamen edebi araçlarla, ister istemez tarihsel gerçekliğin içindeki bir uyumsuzluğa ve bu gerçeklik ile *egemen* temsili arasındaki uyumsuzluğa dayanan bu ideolojik "tutarlılığın" *koşullarını ortaya koymasısıdır*.

Jules Verne'in edebi yenilgisi, sadece ona ait olmayan bu girişimin dayanıksızlığı; işte, onun kitaplarının malzemesini oluşturan budur: En basit tarihsel ifadesi *sınıflar mücadelesi* olarak ifade edilen temel bir *tarihsel eksikliğin* tezahürü. Dolayısıyla, Verne'in uzlaşmaya dair bütün imgelemine bir çatışmanın tarifine varması tesadüf değildir. Bugün ve yarın, *mobilis in mobili*, roman için aynı anda iki şeydir: yine de aynı şey değildir. Bunun farkına varmak için iyi okumak yeter.

Böylece, Balzac gibi, çok farklı biçimlerde de olsa, Jules Verne de kendi yarattığı –ve eserin sınırları içinde gerçekliği belirleyen– figürlerle belki sadece açıklamak istediği ideolojik projenin buluşmasıyla eserlerinde *karşılaşır*, daha doğrusu, eserlerinde buna tanıklık eder. Bu iki merci arasında bir anlaşmazlık olduğunu gördük: Nemo'nun varlığı ve *üslubu*, kolonizasyon adaylarının girişimini bütünüyle dönüştürürler; macera nesneleri yıkıma uğramamış ya da yerlerine başkaları konmamıştır, fakat, önemli bir sonuç olarak, anlamlarında bir değişim olmuştur. Doğa, sanıldığı gibi bir şey değildir; derin gerçekliği ile insanların faaliyeti arasında sadece emeğin ve bilimin dolayımı yoktur, yapısı bakımından yapay fakat bu nedenle daha az gerçek olmayan –çünkü varlık nedeni yapaylıktır– tarihsel mitlelerin bütün bir siperi de vardır. *Esrarengiz Ada* iktidarındaki insanların yaşadığı sınımayı anlatır. Nemo'yla birlikte su yüzüne çıkan şey mittir ve onunla birlikte, tarihin bütün ağırlığı da su

yüzüne çıkar; bu ağırlık, tarihin yükünü sonsuz kılan bir çekince ve engellenmedir. Nemo kaybolduğu sanılan kahraman türüdür; oysaki bu kayıp modernitenin varlığının hem işareti hem garantisiydi.

Nemo Robinson'dur; bulunduğu yoldan zaten geçtiği için ilerleyebilen trajik ve mahkûm bir Robinson. Bu, geri dönen kurmacadır. Bu atadır: Burjuva istikbalidir. Böylece, mekanik bir ilerleme fikri ideolojik temsil rolüne, burjuvazinin belli bir dönemini niteleyen büyük burjuva tören yerine iade edilir. Nemo, oğulun değil babanın kaçınılmaz ortaya çıkışıdır, dirilişidir.

Oysa, Jules Verne'in romanlarını niteleyen şey, bu romanların yapılarıyla bu antagonizmayı bir engel gibi görmeleridir: Böylece, kitabın demistifikasyonu girişimi yanıltıcı olur, daha doğrusu mitoloji yapanlara özgüdür, çünkü kitap bu girişimin ta kendisidir. Jules Verne, bir kitabın malzemesi içinde somutlaştırarak özelemlerini temsil etmek istediği dönemin ideolojik konumunu biliyormuş gibi cereyan eder her şey. Fakat zımnî bilgi yoktur: Kendi dönem çelişkilerinin basitçe yansıması olmayan bu kitap, verili bir andaki bir toplumsal sınıfın projesinin tarihsel sınırlarının üzerinde anlaşılmış tanımı da değildir. Gerçekliğin nihai algısının bir biçimini temsil eder: Sanatın doğasından ziyade –çünkü Jules Verne'in bir sanatçı olduğunu söylemek pek bir şey getirmez–⁶⁰ kitabın doğasını –çünkü bu, tersine, Jules Verne'in gerçek bir yazar olduğunu göstermek anlamına gelir– tanımlayan budur. Ne kelimenin gerçek anlamında bir bilgidir –yani, daha önce gördüğümüz gibi, teorik bir bilgi– ne de gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimidir –ve tek anlamı bu olmasa da, bu anlamda, bilinçdışı–: Yani, canlı figürlerin düzenlenmesi ve seçilmiş bir fablın kendi üzerine kapanmasıyla, derin doğası içinde ifade etme, en gizli yerlerini görünür kılma çabası.

Dolayısıyla, Jules Verne'in kusuru *tarihsel bir projenin değil, tarihsel bir statünün* kusuruna gönderme yapar. Bu farklılık da her şeyi değiştirir: Böylece, Jules Verne'in eserinin yeni bir

60 Bunun sadece polemik bir anlamı vardır ve bu durumda, tartışmasızdır çünkü bu başkalarından daha az sanatçı olmadığı anlamına gelir.

“yorumu”nun, yani yine bir tercümenin, yine bir yorumlamanın önerilmesi sözkonusu değildir; tersine, eseri kendisine bağlayan uyumsuzlukların açıklamasıdır ileri sürülen. Bu uyumsuzluklar sonuçta ideolojik bir çelişkinin doğrudan yansıması değil, tarihsel bir karşıtlığın semptomudur.⁶¹ Basit bir edebi ima gibi görülebilecek şey, yani Robinson dolayımı, gerçek bir durumu ortaya çıkarmayı tüm diğer bilinç biçimlerinden daha fazla –elbette gerçek teorik hazırlık bir yana bırakılır, ama bu durumda dar anlamda *bilinç* sözkonusu değildir– mümkün kılar. Kendi tarzında, gayet basit ve tuhaf bir şekilde örtülü, uzgörü ve aldatıcı kitap bize sonuçta, söyleyiş tarzını değilse de, *konuştuğunu* söylediği şeyi gösterir: bir güncelliğin koşulları.

Ocak 1964 - Haziran 1966

EK: Tematik ata: Robinson Crusoe⁶²

1. 1719 yılında, yani *vaktinden önce*. Dahi gazeteci Defoe adaya düşmüş insan temasını kelimenin her anlamında (dinamik, oyuncu, tanıtıcı) ortaya atar.⁶³ Adayı zorunlu dekor haline getirir, sadece var olmaya hazırlanan ideolojik bir motifin geometrik yeri yapar: Köken üzerine hayal. Aslında, ideolojik biçim tıpatıp Defoe’nun içi boş kalıbını çıkardığı biçim olmayacaktır: öyle ki *Robinson Crusoe* okumalarının tarihini ayrıca incelemek, orada görüleni ve okunanı, bütünüyle çizilen kökenlerin ideolojisine denk düşen ve yine de Defoe’nin söylemediği şeyi ortaya çıkarmak gerekir. Defoe’nun asla bir ideolojinin içine tümüyle düşmediğini hemen söylemek gerekir; çünkü ken-

61 Karşıtlık, statik (şimdiki zamanın çatışmaları) olduğu kadar dinamik (eski ve yeni) bir anlamdadır.

62 Alıntılar Grandville’in resimlendirdiği romantik baskının cep kitabı (Mara-bout) kopyasından yapılmıştır.

63 Burada dolaysız öncelleriyle meşgul olamayız. Fakat, diğer yandan, Defoe’nun bu biçimi tematik tarih-öncesinden yola çıkarak nasıl gerçekleştirdiğini bilmek, dolayısıyla henüz bir tema olmayan şeyin tarihini yapmak ilginç olur. Paradoksal tarih; çünkü bütünüyle bir tiyatro dekorunun tarihine benzemektedir (temel uğraklar: Sofokles; Shakespeare): ama bu sadece bir hipotezdir.

di eleştirisinin unsurlarını da ilk veren odur ve bunu açıkça yapmıştır. Demek ki Robinson'un adası tarih-öncesi bir biçimdir, buna ancak gecikmiş bir dönemde bir nesne denk düşer: gerçek bir *öngörü* sözkonusudur. Bu biçim, bu nesnenin mekanik karşılığı orada görülmek istendiğinden yinelenen sadakatsiz okumalarla bozulacaktır. Dolayısıyla, Verne'in ve ondan önce de başkalarının işittiğini sandığı şeyi Defoe'nun gerçekten söylemediğini bilmek önemsiz değildir. Tekrar etmek gerekir: kendisinden sonra gelenleri imgelerle besleyebildiğinden, Defoe belki de tek bilimkurgu yazarıdır.

2. Robinson Crusoe'nun, (bu yanlış okumaların bir sonucu olan) tebelleş bir rivayete rağmen, sadece anlatılan bir hikâye, bir macera öznesi olmadığını, bir araştırma aygıtı, bir ideolojinin adım adım etrafında oluştuğu tema (en azından temalardan biri; belki aynı ölçüde önemli başkaları da vardır) olduğunu hatırlamak gerekir. Bu "hikâye" köken kavramını çok erkenden canlandırır, daha baştan bayağılaştırır. Onu özellikle ekonomik bir ideolojinin temsilci örneği olarak defalarca ele almış olan Marx ve Engels bu konuda aldanmamıştır. On sekizinci yüzyıl "felsefe"sinde, sonunda, (başkalarının yanı sıra, Condillac, Buffon, Diderot, Maupertuis'le birlikte; Rousseau çok sonra çok özel bir rol oynayacaktır, çünkü olumsuz ve eleştirel, sonuncu büyük sistemleştirmeyi o gerçekleştirecektir) bu temaların sistematikleştirildiği dönemde bir sözlük ve bir gramer içinde düzenlenecek olan köken figürlerinin oynadıkları bu temel rolün kanıtlanması bütünüyle ele alınamaz. Bununla birlikte, toplumun, sanatın, sanayinin, düşüncenin, âdetlerin doğumuna yönelmiş *yeni* bir bakışın mucizesi, yani adadaki insan, "metafizik aygıtlar" rezervinde, analizin görünür imge rezervinde, kavramsal bir anatomide, çocuğun, vahşinin, körün, heykelin yanında yerini alır. Kendi kabul ettiklerinden başka anlamları olmadığı ölçüde etkisiz, kendilerinde namevcut bu mevcudiyetler, nitelik kazandırdıkları samimi ve naif tanımdan ziyade, bir *düzeni* sistematik olarak ortaya koydukları için değer taşırlar: Bir oluşumun zorunlu ardışıklığı, oluş öğelerinin örgütlendiği hiyerarşi bu bakış açısında kendini gösterir. Tema Defoe'da

da aynı değerdedir ve başkalarına biçimsel bir model oluşturduğu söylenebilir: Fakat düzenin açığa çıkarılması, onda, başka herhangi birinden daha fazla eleştirel bir değere sahiptir; örneğin bu ideal hikâyenin içinde Tanrı'yı ve başkasını oldukça geç ortaya çıkarmak hoşuna gitmiş olmalıdır. Yine de, "hikâyenin," anekdotik dayanağının ötesinde, didaktik bir anlamı vardır: Eksiksiz bir temsildir, üzerinde bir teorinin sergilenebileceği görünür gövdedir. Robinson'la hesap görmek istemiş olan herkes –Jules Verne de bunlardan biridir– böylece belli bir köken temsilini eleştirebildikleri ölçüde bunu yaptılar. Köken fikri en basit ve en kanıtlayıcı şekilde Robinson üzerinden eleştirilebilir gözükmektedir: bu eleştiri ilkesi *kökenin değirmiliğinin* ortaya konmasında yatmaktadır; bu konuda bkz. Jules Verne eseri olarak *Antidühring*. Köken her zaman başlangıçta yaratmak istediği şeyi verir: Robinson'un gemi enkazı bunun güzel bir örneğidir.

Bununla birlikte, Defoe'nun eserinin dikkatli bir okuması bu eleştirinin orada zaten kendiliğinden belirlediğini gösterir: Köken özellikle bir sahte köken olarak belirir, bunun işlevi bir süreci –açıklama iddiasında bulunmaktan ziyade– *göstermektir*. Dolayısıyla yine ısrar etmek gerekir: Aceleci davranıp bireysel temayı ideolojik çevresiyle özdeşleştirmemek gerekir: Kitabın yanındaki okumaların hepsi konunun yerine ufkun konmasından ibarettir. Elbette temayı kendi ideolojik alanına yeniden yerleştirmek gerekir, fakat böylece *özgün* temayı yitirmek söz konusu olamaz: Bir köken ideolojisinin içindeki bütün köken temsilleri ille de denk değildir; sorunu ortaya koymanın değilse de en azından *sergilemenin* farklı bir tarzını her biri kendi içinde, kendine özgü konfigürasyon içinde taşır. Dolayısıyla kesinlikle yöntemsel bir tutum Robinson Crusoe'dan çevrenin ideolojisine (tersinden ziyade) yönelir.

3. İlk ayrım noktası Robinson'un nesnelere yönelttiği *başlangıçtaki* bakışın niteliğine yöneliktir: Naif bir bakış olmaktan ziyade, her türlü başvurudan *mahrum*, *yoksun* bir bakış söz konusudur. Bu *yoksul* bir bakıştır. Issız adada bulunan ıssızlaşmış bir bakıştır. Bu özellik çok önemlidir, çünkü bizi hemen eko-

nomik bir oluşumun sınırları içine yerleştirir: Bilgi teorisi açısından heykel, yani ilk insan neyse Robinson Crusoe da klasik ekonomi politik için o olacaktır. Bu bakış, yaratılma nedeni olan evrenle karşılaşır: *Güçten düşme* evreni. Defoe'nun öyküsüne doğalmış gibi gözüken, verili koşullardan kaynaklanıyor gözüken bolluğu nasıl ikâme ettiğini görmek şaşırtıcıdır: nesnelerin kuraklığı olarak egzotizm. Doğa bir bolluğun tersi olarak belirir: malların yokluğu.

4. Bir takıntının tamamen mekanik karakteriyle geri gelen ve bu nedenle, belki de bütünüyle kendi yüzeyinde olan ve sadece bir siper rolü oynayan ilk, bariz tema, daha önsözden itibaren babayla özdeşleşen Tanrı'nın inayetidir. Öyküye çıkış noktasını veren ve bölümleri birbirine bağlayan bu temadır ve belli belirsiz sezgiler (s. 192, s. 267), şeytan gibi fantastik bir tematiğin taslağına bağlıdır. Bütün bu tematik dağınık bir deizmle birbirine bağlanmıştır. Örtü niteliğindeki bu temalar bizi başlangıçtaki fikirden uzaklaştırır ve bu fikir çok derine gömülü kalır (ve belki de ancak iş isten geçtikten sonra ortaya çıkar). Olay örgüsü bir dizi "mucize"den beslenmiştir (bkz. s. 147); adada yaşam bir "mucize yığını"ndan başkası değildir (s. 276). Dolayısıyla, temel proje *savunucu* bir teşebbüsü açıklamak gibi gözükür: Bizzat üslubu bakımından çok gevşek bir biçimde olsa da, ön plana en azından bu veçhe konmuştur. Bir bahane, tamamen tanıtıma dönük bir kisve midir bu?

5. Aslında, köken sorunsalı gerçek anlamıyla ancak –zaten çok alt düzeyde olan– fantastik temalar defedildiğinde belirir: Tekrarlayıcı yöntem tarafından ön plana konmuş olsa da, her seferinde ancak ima edilerek, laf arasındaymış gibi ele alınan olağanüstülük üzerinde hiçbir çalışma yoktur. Bu defetme ille de yorumlama evresinden geçmez: "Hikâye" şeytanı kaçırmakla bizzat ilgilenir; o bir yamyamdır, yaşlı bir pisliktir..., ve Tanrı'nın inayeti çabuk unutulur. Bununla birlikte, olguların sınavı sayesinde bu defetmenin üzerine savunmacı eğilimin yorumlayıcı eleştirisi eklenir: Fantastiğin ardında, teorik olarak, doğaya da *kurnazlıkları* bulunur. Bu eleştirinin ana momenti yamyamlıkla buluşmadır, çünkü kötülüğün kesin bozgununu ve

bütün ideolojik sorunlarını belirler. Uygarlığa *denk* biçim olan yamyamlığa gösterilen hoşgörü bu temel keşfe dayanır: Doğa insanyiyicidir (s. 187; bu fikir daha ilerde tekrar ele alınır). Bu eleştirel hoşgörü fikrine iyilik ve kötülük üzerine Cuma'nın sorusu denk düşer; bu soruyla birlikte ayrım kesin bir bozguna uğrar. Bu arada, din eleştirisiyle aynı zamanda, aynı çaba içinde, İspanyol tarzı kolonizasyonun eleştirisi de gerçekleşir.

Yüzey ideolojisinin eleştirisiyle birlikte, doğa fikri üzerine düşünme de belirir.

6. Yoksul bakış doğanın “kanıtlayıcı” bir aygıtıdır; bunun nedeni yeni nitelikler keşfetmesinden ziyade, bir düzeni doğa-laşması, kat etmesidir. Böylece, bir zorunluluklar hiyerarşisi ortaya konulur ki bunun bilinmesi temel önemdedir: Nesneler, zamansal bir hat üzerinde, yoksul bakışın ihtiyaçlarına göre sıralanırlar. Doğal olarak, düzen motifi eleştireldir: Nesneler, adlandırıldıkları yere, uğraklarına göre, daha çok ya da daha az bedel taşır. Örneğin Tanrı'nın yeri ilk yer değildir (s. 104); gerçekten de, sonradan görüleceği gibi: Tanrı, papağan Robinson'u adıyla çağırdığında görülür. Böylece, doğanın durumunun,⁶⁴ doğum anının –adaya varış yeni bir doğumdur, gerçekten de, deyim yerindeyse, Robinson'un doğal doğum-günüyle çakışır– işlevi, yola çıkış derecesini belirleyerek düzen merdivenini sabitlemektir: Düzenin açılıp gelişmesi, deneyim zamanını belirleyen bir ağaç gövdesi üzerindeki kertiklerin devrine bağlıdır.

7. Yoksun bakıştan “benim adam”a götüren oluş, bir sahip-lenmenin evrelerini belirler. Başlangıçta hiçbir şeysiz olan Robinson “kendi krallığının kralı” olur (s. 164; s. 258) ve oradan “benim mülküm” diye söz etmeye varır. Dolayısıyla, onun macerası ekonomik bir oluşumun hikâyesidir. Ada, gerçekten de, ekonomik bir otarşinin *doğal* yerini temsil eder: “Benim krallığım, benim adam, ihtiyacımın ötesinde buğdayın büyümesine izin vermediğim yer” (II, s. 333). Kökensel ada, aynı zamanda bir düzenin keşfi olarak, bir ölçünün ortaya konmasıdır. Dola-

64 “Orada dünyanın sapkınlığından uzaktaydım: Ne tensel arzularım vardı, ne göz arzularım, ne de yaşamsal lükslerim...” (s. 144).

yısıyla, kökenin yeriyle birlikte, aynı zamanda, kitabın başlangıcında babanın övdüğü vasatlığın keşfidir ve Tanrı inayetinin değişimlerini düzenler: Robinson aradığı şeyi, insanı kendine kavuşturan dengeyi –Tanrı’nın bu dengeden uzaklaştırmak için onu gönderdiğini sanırken– bulmuştur; bütün önyargı biçimlerinin eleştiri motifiyle burada karşılaşılır. Robinson ölçüye karşı macerayı seçmişti: Macera ona ölçüyü verir; ekonomik fetih programı böyle özetlenebilir. Aynı zamanda, bulanık bir şekilde, bir ahlak ve ekonomik bir doktrin olan bu takıntıyla sürekli karşılaşılır: “Doğa bize tüketmekten daha fazla ekmenin gereksizliğini söyler” (s. 397).

Bu oluşumu bir oluşun imgesi yapan döngüsellik kaçıp kurtulamaz, gizli değildir. Defoe Robinson’u “zenginlik”lerinden –tekne ve onunla birlikte toplumun başlangıçta verdiği her şey– “benim mülküm”e, bu verilerden yola çıkarak edindiklerine yöneltir (s. 111). Bu bölüm, aynı zamanda, “uzun mucizeler dizisi” fikrinin eleştirisidir. Dolayısıyla, keşfin ve konusunun döngüselligi barizdir: Bunun belli bir zaman tematiğine denk düştüğü görülecektir.

8. Oluşun motoru *emektir*. *Robinson Crusoe*, her şeyden önce emek üzerine bir romandır, hatta ilk emek romanıdır. Burada, bütün temel tekniklerin yeniden icadı özellikle bireysel çabadan yola çıkarak temsil edilmiştir; teknikleri yeniden oluşturmaya çaba yeterlidir:

Bunun üzerine işe koyuldum ve burada ister istemez bu gözlemi saptayacağımı ki, akıl matematiklerin özü ve kökeni olduğundan, her şeyi akıl üzerinde temellendiren ve olguları mümkün olduğunca akla mantığa göre değerlendiren her insan, zaman içerisinde, herhangi bir mekanik sanatta ustalaşabilir. Hayatımda hiç alet kullanmamıştım; yine de, *uzun vadede, çalışmamla, becerimle, maharetimle*, eksikliğini duyduğum şeylerin hepsini yapabilir olduğumu anladım, özellikle de aletim varsa. Sonuçta, aletsiz bir yığın eser yarattım; sadece bir balta ve keserle o zamana dek kuşkusuz bu şekilde yapılmamış olan bazı işleri de başardım. *Fakat bütün bunlar için sonsuz bir çaba gerekti...* (s. 73)

... Ben o vakitler zavallı bir işçiydim; fakat bir süre sonra, zamanla ve ihtiyaçla kusursuz bir zanaatkâr oldum, sanırım herkes de bunu başarabilirdi... (s. 83)

Örnek olarak, işte, değirmen taşının “icadı”nın anlatısı:

... Fakat elimde alet yoktu. Üç büyük baltam ve çok sayıda nacak vardı –çünkü yerlilerle takas edebilmek için nacak getirmiştik–, fakat sert ve budaklı ağaçları kesip yontmaktan, bunlar da körelmiş ve çatlamışlardı. Bir bileği taşım vardı ama hem onu döndürüp hem de bıçağı üzerinden geçiremezdim. Bu güçlük, bir devlet adamının önemli bir politik konuda ya da bir yargıcın hayat memat meselelerinde kafa yoracağı kadar düşünmeme mal oldu. Nihayet, bir çark hayal ettim, ona bir kordon bağladım, böylece ayağımı kullanarak harekete geçirebilirsem, iki elim de serbest kalırdı.

Not: Bu mekanik yöntemi İngiltere’de hiç görmemiştim, ya da, en azından, o zamandan beri çok yaygın olduğunu gözlemlemiş olsam da fark etmemiştim; ayrıca, bu taş çok büyük ve çok ağırdı ve bu makineyi yetkinleştirmem tam bir haftamı aldı.

Dolayısıyla, teknik evrenin özü yeniden üretilebilir ya da yeri doldurulabilir. Bu sürece, gördüğümüz gibi, tekniğin makul kökeni üzerine düşünüp taşınma eşlik eder.

Emeğe dayalı bu faaliyetlerin anlatısı *uzun bir zamansallığa* göre sunulmuştur, art arda yenilen güçlükleri en iyi bu açıklamaktadır. Hiç acelesiz:

Bunun ellerim için ne güç bir iş olduğunu kimse anlayamaz; fakat çalışma ve sabır başka birçok şey gibi benim bu işin üstesinden gelmemi sağlamıştı; zamanımın büyük bölümünün bu kadar az iş yapmak için nasıl akıp gittiğini göstermek için sadece bunu belirttim; yani yardım eden ve alet varken hiç önem taşımayacak böyle bir iş devasa bir çalışma halini alır ve sadece bunu ellerle gerçekleştirebilmek olağanüstü zaman gerektirir (s. 130).

Bu alet eksikliği, tekrar ediyorum, her işi benim için ağır ve güç kılıyordu, fakat bunun hiç çaresi yoktu. Zaten zamanım bölünmüş olduğundan bu zamanı tamamen kaybedemezdim (s. 134).

Robinson *bütün vakti onun olduğundan* olmayan aletlerin yerini doldurabilirdi. Zaman, uzun süreler, aletlerden geçen uzun bir dolayımın dengidir. Bu nedenle, Robinson Crusoe, emek romanı olmanın yanında, bir süre romanıdır: Geçen sürenin: Robinson'un adasında geçirdiği yirmi yıl, günü gününe eklenmiş, sonsuzca anlatılan bir ardışıklık içinde, romana biçimsel çerçeve olarak hizmet eder ("O gün, şu yıl, şu işi yaptım..."). Demek ki, bu kitapta sanayi üzerine bir düşünmeden çok, *çabanın ağır ağır değer kazanması* vardır. Akılla aynı zamanda, yaşanan zaman da tekniğin gerçek kökeni olarak sunulur.

Çalışma zamanının Tanrı'yı unutturan şey olduğunu da belirtmek gerekir:

Giderek rahatlamaya başladım: Tanrı'nın bir yargısıymış gibi içinde bulunduğum duruma dertlenmekten ve Tanrı'nın kolu-nun üstüme çullandığını düşünmekten uzak durarak, kendimi korumak ve ihtiyaçlarımı karşılamak için çalışmaya koyuldum. Bu tür düşünceler aklıma gelmiyordu (s. 101).

9. Birinci kısmın son bölümüyle, gemideki isyanla birlikte, Robinson'un adada kaldığı süre boyunca tavrı ya da taktiği olan şey çok açıkça belirir: Kurnazlık. Özellikle kamuflaj tekniklerinde çok maharetli olmuştur. Gerçekten de: Yoksul bakış görülmekten korkar. Dolayısıyla, gizlenmek temel bir kaygı olur. "Kendini göstermeme" kararına maddi, fiziksel anlamını veren, bu saklanmanın gerçekleşmesidir. Fakat bu kararın başka birçok gerekçesi vardır: Robinson için, *kendini olduğu gibi göstermeme*, insan olarak, Robinson olarak belirtmeye son verme arzusuna dek düşer. Şunu gayet iyi gösterir ki: Daha baştan ortaya konmuş ve sürekli geliştirilmiş olan sorun doğadan kaçmaktır. Robinson'un bize söylediği şey, *doğal halin olmadığıdır*; bu durum, art arda belirtilen bariz, savunmacı mitlerle (inayet,

Tanrı, iyilik ve kötülük...) aynı düzleme yerleştirilmelidir. Sadece ekonomik bir oluşum, bir krallığın ele geçirilmesi vardır; diğer yandan: masumiyetin kökten yokluğu ve bunun yerine, tersine: kaygı, kuşku.

Özgül bir zaman örgütlenmesi de buna denk düşer: Robinson adadan kaçtığına *başka mülkler* bulur, ardında bıraktığı sermayeden yola çıkarak onsuz meyve vermiş olan mülkler. Bu durumda, uzun süre boyunca mali gelişim göstermiş Brezilya'daki plantasyona hak kazanır. Dolayısıyla, hem doğal hem kurmaca olan oluş boyunca hiçbir şey cereyan etmemiştir; bir krallığın oluşumu, sonuçta, sanki köken yokmuş gibi, “başlangıç durumu”ndan bağımsız şekillenir. Yirmi yıl, adada kalınan bu uzun süre, tıpkı doğal hal gibi, aslında bir yanılsamaydı. Kökensel ada onu aşan ekonomik döngüye bütünüyle yeniden dahil edilmiştir: Bu durumda adı “benim yeni plantasyo-num” olur (s. 328).

Eksiksiz bir anlatının şekillenmesiyle tema üzerinde gerçekleştirilen çalışma, sonunda, temayı aracı olması gereken şeyden ayırır: Adadaki macera kökensel ada mitini teşhir eder.

10. Robinson Crusoe'dan bir tesadüf eseriymiş gibi konuşarak yanıltmamak gerekir. Defoe özellikle döneminin toplumu-na figür –ve özgül figürler– veren ifade biçimleri arayışında uzmanlaşmış gözükmemektedir. Daha az sıklıkla başvurulanan bir başka romanı neredeyse aynı ilginçlikteki bir örnek verir. Newgate'te doğan, sosyetenin ve zengin sınıfların müdavimi *Moll Flanders* Londra'dan Amerika'daki kolonilere geçerek, on sekizinci yüzyıl İngiliz ticari toplumu karşısında Robinson'la aynı açıklayıcı rolü oynar: Onun adımları altında, toplumsal ilişkiler, sınıf çatışmaları, sermayenin doğuşu daha çiy bir ışıktadır görülür. Bu nedenle o ilk gerçekçi romanlardan biri olarak görülmüştür. *Moll Flanders* de yoksuldur, ama kelimenin tek anlamında, ekonomik anlamında yoksundur; fakat bir anlamda daha az romanesktir: Yoksul doğmuştur, bir mahkûmun kızıdır ve eğer statüsü “inayet”in dolayımıyla araçsal bir biçimde kendini gösteriyorsa, özünde mutlak bir açıklama ya da ifşa gücü taşıdığı içindir. Fahişe, burjuva tavrı takınan hanım, yankesici,

tarla ve mülk sahibi, yanında daima sonsuz türde (kökenleri ne olursa olsun değerli) bir meta repertuarı bulunan, işi başından aşkın kadın olarak kendi basit ve net tarzında, özel bir ayrıcalıkla ters yüzünü gayet iyi bildiği bir toplumun temel kategorileri olan aşkı, ticareti ve evliliği tek tek eleştirir. Ona göre, toplumsal ilişkiler nesneler gibidir, çünkü bunlarla –başka yerde yapıldığı gibi araçlarla değil– doğrudan ilişkiye girer.

Robinson gibi, o da *kanıtlayıcı* biridir: Fakat, yine onun gibi, her türlü hayalî statü biçiminden kaçarak sadece gerçekliğin belirdiği yer olur.

Temmuz 1963

YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM

Borges ve Kurmaca Anlatı

Burada bir şey kendine geri döner, bir şey kendi üzerine katlanır, ama yine de kapanmaz ve aynı zamanda bizzat kendi üzerinde yuvarlanarak özgürleşir.

– Heidegger, *Le principe de raison* [Akıl İlkesi], s. 64

Borges esasen anlatı sorunlarıyla ilgilenmiştir: Fakat bu sorunları derinden *kurmaca* olan (*kurmaca* bir tesadüf değildir, derlemelerinden birinin adıdır) kendi tarzında ortaya koyar. Böylece, bize kurmaca bir anlatı teorisi önerir: Sürekli maruz kaldığı fazla ya da pek az ciddiye alınma riski buradan kaynaklanır.¹

Kitap imgesine biçimini veren takınaklı fikir, her cildin kendi doğru yerini bulduğu ve bir dizinin unsuru olarak görüldüğü Kütüphane’de (bkz. *Babil Kütüphanesi* öyküsü) en yetkin şekilde gerçekleştirilmiş zorunluluk ve çoğalma fikridir. Kitap (bundan öyküyü anlayalım) bilinen biçimi altında var olur, çünkü olası bütün kitaplar kümesine zımni olarak gönderme yapar. Kitap vardır, kitaplar evreninde kendi yerine sahiptir, çünkü bir kümenin ögesidir. Bu konuda Borges sonsuzluğun bütün paradokslarını işin içine sokar. Dolayısıyla kitabın gerçekliği yoktur, kendi olası çoğalmasıyla kendini dayatır: kendinin dışında (diğer kitaplar karşısında) ama aynı zamanda için-

1 Bütün örnekler *Fictions* adlı derlemeden alınmadır (Gallimard basımı).

dedir (kendi içinde bir kütüphane gibidir). Kitap kendine özgü bir tutarlılığa sahiptir, çünkü kendi kendisiyle özdeştir; fakat özdeşlik değişikliğin sınır bir biçiminden başkası asla değildir. Kütüphaneye neredeyse Leibnizci bir görünüm veren kütüphane aksiyomlarından biri şudur: Birbirine özdeş iki kitap yoktur. Bu başka bir bağlama aktarılabilir ve kitabı “birim” olarak nitelemeye hizmet etmesi sağlanabilir: Aynı kitabın içinde özdeş iki kitap yoktur. Her kitap kendisinden son derece farklı kalır, çünkü sonsuz bir “ikiye bölünme” olasılığı içerir. Aynı ve öteki üzerine bu kurnazca düşünme, *Don Quichotte*’un iki bölümünü “yazan” Pierre M  nard   zerine öyküden bilindiği gibi, konuyu oluşturur: “Cervantes’in ve M  nard’ın metni sözel olarak aynıdır.” (*Fictions*, s. 68): Fakat analogi sadece biçimseldir ve radikal bir çeşitlilik içerir. Yeni bir okumanın hilesi, örneğın 15. yüzyıla ait dinî bir eseri C  line’in ya da Joyce’un eseriymiş gibi okumak şeklindeki kasıtlı anakronizmin (bkz. s. 71) hilesi sadece bize bu şekilde vurgulanmış sürprizler sunmak şeklindeki anekdotik anlama sahip değildir; bir yazma yöntemine ister istemez gönderme yapar. Bu durumda, M  nard’m meseli tüm anlamını edinir: Okumak sonuçta yazma konusunda girilmiş bahsin yansısıdır (tersi değil); okuma tereddütleri bizzat öykünün içine kayıtlı değişimleri –belki de deforme ederek– yeniden   retir. Kitap kendince her zaman eksiktir, çünkü tükenmek bilmez bir çeşitlilik vaadini saklı tutar. “Hiçbir kitap nüshaları arasında kimi farklılıklar olmadan yayımlanmadı.” (*La Loterie    Babylone*, s. 91): En ufak maddi hata öykünün kendi kendisine zorunlu uygunsuzluğunu çağrıştırır; zamanın belirleyiciliğine tesadüfen izin verdiği ölçüde bizimle konuşur.

Dolayısıyla,   yk  , onu kendi içinde ilişki ve disimetrik bir ilişkinin sonu olarak ortaya çıkartan kendi i   ikiye bölünmesinden itibaren mevcuttur. Her   yk  , ifade edildiği zaman içinde, kendinin çelişik bir tekrarının açığa çıkarılmasıdır. “Herbert Quain’in Eserinin İncelenmesi” [“Examen de la obra de Herbert Quain”, Borges], bütünüyle temsil edici bu sorun-roman konusunda bizi bilgilendirir: *The God of the Labyrinth*’ten [Labirent Tanrısı]

Başlangıç sayfalarında anlaşılmaz bir cinayet, orta sayfalarda ağır ağır gelişen bir tartışma, son sayfalarda da bir çözüm vardır. Muamma bir kez aydınlandığında, geriye dönük uzun bir paragrafta şu cümle yer alır: “İki satranç oyuncusunun karşılaşmasının tesadüfi olduğunu sandı herkes.” Bu cümle çözümün hatalı olduğunu ima eder. Kaygılı okur ilgili bölümleri gözden geçirir ve *başka* bir çözüm, gerçek çözümü keşfeder. Bu kendine özgü kitabın okuru dedektiften daha uzgörüşlüdür (s. 110).

Öykü, belli bir andan itibaren kendi tersinde yaşamaya başlar: Adına layık her öykü, açıklama iradesine kuşkulanılmayan bir güzergâh açan böyle bir yön değişikliği noktasını –bir kenarda gizli tutsa bile– içerir. Burada Borges, yorumlama takıntısını bütün eserinin merkezi yapan Kafka’yla buluşur.

Labirent alegorisi bu öykü teorisini anlamamıza pek yardım etmez: Dalınan hayallerin yuvarlanarak inilen yamacına çok kolaylıkla teslim olan bu gayet basit alegori daha ziyade bizim yolumuzu şaşırtmak için buradadır. Labirent, muammadan ziyade, öykünün akışıdır; tükenmek bilmez bir bölünme fikrinin billurlaştığı kendi sonundan itibaren yansıyan şey tersine dönmüş bu imgedir: Öykünün labirenti, ardından hiçbir şey olmayan, ne merkezi ne de içeriği olan, ilerlemek yerine geri çekildiğinden, bir hedefin gölgesi bile olmayan gülünç bir çıkış amacıyla, tersinden kat edilir. Öykü kendi zorunluluğunu onu kendisinden uzaklaştıran ve ikizine bağlayan bu yerinden çıkmadan alır: Başlangıç koşullarına daha az cevap verdiği fark edildiği ölçüde giderek daha da kaçınılmazdır. Bu konuda, Herbert Quain’in eseri olabilecek polisiye öykü olan *Ölüm ve Pusula* okunabilir: Dedektif Lonnot’un bir çözüme doğru ilerleyişi daha başlangıçtaki bir sorunun duyurusudur; muammanın çözümü bizzat muammanın terimlerinden biriydi: Sorunu bütünüyle çözmek ve tuzağı bozmak, muammayı çözmemek olurdu, vb. Öykü kendi içinde birçok *versiyona* sahiptir, bunlar bir o kadar güdümlü başarısızlıktır. Poe’nun poetik sanatının belli bir veçhesiyle burada karşılaşılır: Öykü kendi tersinin içinde-

dir, sondan itibaren yeniden açılır; fakat bu kez *radikal* bir sanat biçiminde: Öykü sonundan itibaren öylesine açılmıştır ki, sonunun ve başının nerede olduğu bilinmez ve öykü sonunda kendi üzerine katlanırken, sonsuz bir perspektifin inşasıyla tutarlılık yanılması verir.

Keza, Borges'in yazdığının bilmecelerden başka bir değeri vardır. Görünüşte okurunu düşündürse de (bu *türün* en iyi örneği bize *Döngüsel Tapınağın Kalıntıları* öyküsünde verilmiştir; burada, bir başkasının düşünüyüşünü gören adamın kendisi de bir düşünürdür), neyi düşüneceğini okurdan çekip aldığı içindir: kesinlikle hiçbir fikir içermeyen (aperatif şişesinin etiketi üzerinde bir aperatif şişesi vardır, onun etiketinde...) yanılma paradokslarını tercihi buradan gelir. En basitmiş gibi görünüp de muhtemelen bizi yanıltan Borges, düşünce akışını kesen noktalama işaretlerini bolca kullanır. En iyi öyküleri böylece kolaylıkla *açık* olanlar değil, tersine, gayet kapalı olanlardır, bu tür çıkış yolları olmayanlardır.

“Okurlar infaza ve bir suçun bütün ön hazırlıklarına tanık olacaklardır, buradaki niyeti biliyor olacaklar, fakat bana kalırsa, son paragrafa kadar bunu anlamayacaklardır.” (*Fictions*, s. 17). Borges bir önsözde *Yolları Çatallanan Bahçe*'yi böyle özetlediğinde, onun sözüne inanmak zorunda kalırız. Problem (*ortaya konmuş* olmasına da gerek yoktur) ile çözümü arasına sıkışmış, kuşatılmış öykü. Gerçekten de, girişte dürüstçe duyurulan son paragraf bize muammanın anahtarını verir. Fakat bunu, önceki her şeyin içine tersten yerleşen korkunç bir kafa karışıklığı pahasına yapar. Gizlenmiş muamma saçma bir şekilde kendini gösterir: Görüldüğü kadarıyla, ancak hile pahasına bir öykünün ağırlığını taşıyabilecek türdendir. Yazar hile yapar ve anlamsız gizem haline getirir. Fakat savunma vuruşu için çözüm buradadır: öykünün anlamına yakınlaşmaktan başka bir şey yapmaz: Tükenmez içeriğini ortaya sererken macerayı da kapatan yeni bir ikiye bölünmedir bu. Olası bir yol kapanmıştır ve öykü tamamlanır: Fakat diğer kapılar nerededir? Yoksa kapanma eksik midir? Öykü kaçır, belli belirsiz bir ertelemeye kaçmasına izin veren sahte pencereden bütünüyle geçip gi-

der. Böylece sorun açıkça ortaya konmuş gözükür: Ya öykünün bir anlamı vardır ve sahte çözüm bir alegoridir, ya da bir anlamı yoktur ve sahte çözüm bir saçmalık alegorisidir. Genellikle Borges'in eseri böyle yorumlanır: Zeki bir kuşkuculuğun üslup oyunları atfedilerek *bu eser tamamlanır*. Kuşkuculuğun zekice olduğu ya da Borges'in öykülerinin derin anlamının bunların belirgin inceliklerinde yattığı kesin değildir.

Demek ki sorun yanlış konmuştur. Öykünün elbet bir anlamı vardır, fakat bu anlam sanılan anlam değildir. Bu anlam birçok yorumlama arasındaki olası tercihin sonucu değildir. Bu anlamın doğası yorumlayıcı değildir; anlam okumada değil, yazıda aranmalıdır: Okurun dikkatini çekmeye dönük bitmek bilmeyen aleni çağrılar, öykü daha baştan durdurulmuş gibi, öykünün gelişmesinde, ilerlemesinde derin bir güçlüğü ifade eder. Büyük ölçüde imaya başvuran oldukça basit bir yazım tekniği buradan kaynaklanır. Borges öyküyü yazmaz, öyküye işaret eder: Sadece kendi yazabileceği öyküye değil, başkalarının da yazmış olabileceğine (örneğin bkz. Borges'e ayrılmış *L'Herne* dergisinin özel sayısında yeniden basılmış olan ve Ménard'ın tarzını gayet iyi temsil eden *Bouvard et Pécuchet* [*Bouvard ve Pécuchet*] analizi) işaret eder. Öykünün çizgisini çekmek yerine, bu çizginin genellikle geri çekilmiş, ertelenmiş olasılığını belirtir: Bu nedenle, onun eleştiri yazıları, gerçek eserlere yönelik olsa da kurmacadır; bu nedenle, kurmaca öyküleri de kendi içlerinde taşıdıkları bariz eleştiriyle değer taşır. Valéry'nin eksik girişimi: *yazarken, düşünürken yapılane* biraz bakmalı, işte o zaman, eksik olan şey çınlamaya başlar: çünkü Borges buna gerçek araçlar bulmuştur. Sonsuz değişiklik ihtimali içerirken, seçilen biçim üzerine geçirilebilecek diğer biçimleri her zaman *ihmal edecekken*, en basit hikâyeye nasıl yazılır? Borges'in sanatı bu soruya bir öyküyle cevap vermesindedir: Tam da bu biçimler arasında, dengesizliğiyle, elbette yapay niteliğiyle, çelişkileriyle, soruyu en iyi koruyan biçimi seçerek bunu yapar. Bu etkili öyküler ile uğursuz ve akademik şiir eleştirmeninin düştüğü bıktırıcı notlar arasında büyük bir mesafe vardır: Kadehi dudaklardan ayıracak kadar büyük mesafe.

Çatallanan yollara varmadan önce, daha *şeffaf* (bazı veçhelerine rağmen Borges'in yazdığında gerçekten bir şey olsa da, yine de mahkûm edilmemiş) yeni bir örnek ele alınabilir: *Kılıcın İzi* öyküsü (s. 153). Agatha Christie'nin klasikleştirdiği polisiye roman yöntemine göre (*Roger Ackroyd Cinayeti*), öykü konusu olan kişi tarafından üçüncü şahsın ilgisizliğiyle anlatılır (ben onu anlatıyorum; o beni anlatıyor: *ben* aynı değildir; sadece *o* ortak bir terim olarak ele alınabilir ve öyküyü mümkün kılar). Bir adam bir ihanetin hikâyesini anlatır, fakat ancak sonunda hain olduğunu keşfeder ve bu açığa çıkış bir işaretin deşifre edilmesiyle gerçekleşir; “yorumcu” yüzünde bir yara izi taşır: Aynı yara izi öyküde görüldüğünde kimlik açığa çıkar. Böylece, her açıklama gereksiz kalır: Anlamli bir işaret (öykü ve söylemi) bunun yerine geçer. Fakat işaret de bir söylemin içinde serpilip gelişmelidir: yoksa anlamı gizli kalır. İşaretin bütün *anlamını* edinmesi için öykünün ayrıcalıklı bir anında yeniden belirmesi yeterli olur. Bu biraz Phedre gibidir; sahnedeysen, birinci “sahnenin” başında, öleceğini, örtülerin altında boğulduğunu duyurur... ve beşinci perdenin sonunda gerçekten ölür; görünüşte bir şey olmaz: aslında anlamına önemli bir tavır yüklemek, ona dilsel hakikatini, edebi hakikatini vermek için bin beş yüz dize gerekmiştir. Böylece, söylemin ya da öykünün işlevi açıktır: Bize *hakikati* getirir. Fakat bunu bedelini ödemek gereken çok uzun bir dolayım pahasına yapar. Söylem, kendini sorgulatma koşuluyla, bizzat saf bir yapaylık olarak belirme koşuluyla, hakikate sınır getirir: Kendi işe yaramazlığını inşa ederek bir amaca doğru *zorunlu olarak* ilerler (çünkü her şey *baştan verilidir*); dinleyen kişiyi yanıltmak için tam bir özgürlük içinde kendi olaylarını doğaçlar (çünkü her şey *sonra verilecektir*). Söylem kendi nesnesinin etrafına sarılır, onu kuşatır ve sınırlandırır, basitçe gelişimi içinde iki öyküyü düzenleyecek şekilde: tersi ve düzü. Öngörülen öngörülemezdir, çünkü öngörülemez öngörülmüştür. Borges'in hangi ayrıcalıklı bakış açısını seçtiği görülür: Bir özne (olay örgüsü) ile buna erişimimizi sağlayan yazı arasındaki simetri bozukluğunu parçalayanı seçer. “Hikâye” anlam-

la doldukça öykü farklılaşır, hikâyeyi anlatmanın bütün diğer olası biçimlerine olduğu kadar sahip olabileceği bütün anlamlara da işaret eder.

Fiilen, bir casusluk macerasına dayanak olabilecek *Yolları Çatallanan Bahçe* hikâyesi, güdümlü bir öngörülemezliğe doğru döner. Başlangıçtaki olay örgüsünün vazgeçebileceği bir şey öyküde geçer. Temel kişi, bir casus, terimleri oldukça bulanık bir şekilde konulmuş bir problemi çözmek zorundadır. Bunu yapmak için Albert diye birinin evine gider ve orada yapması gerekeni yapar; bunu yaptığında, sözkonusu olanın ne olduğunu bize anlatır ve muamma, vaat edildiği gibi, son paragrafta çözülür. Tamamlanmış hikâyeye belli bir bilgi aktarır, ki bu pek de önemli değildir (casus, Albert adlı bir şehrin bombalanacağını belirtmek için, adresini bir telefon rehberinde bulduğu, adı Albert olan bir adamı öldürür: böylece her şey aydınlanır, ama ne önemi var?). Bu önemsiz anlam geçerken çoğalır, bir başka anlam üretir, hatta tezat yoluyla temel görünecek bir başka hikâyeye üretir. Albert'in evinde, şifre olarak hizmet edecek Albert adı hariç, başka şey de bulunur: Kişileşmiş labirent. Başkalarının sırlarının peşinde koşmayı meslek edinmiş casus sırrın bulunduğu yere dosdoğru (ama farkında olmadan) gider: Oysaki sırrın kendisini değil, bir sırrı aktarmanın yolunu aramaktadır. Albert Çinli bir zekânın yaratabileceği en tamamlanmış labirenti kendi evinde kapalı tutmaktadır: bir kitap. İnsanın içinde kaybolduğu bir kitap değil, her sayfasında kendisi kaybolan bir kitap, *Yolları Çatallanan Bahçe*. Albert bu temel sırrı deşifre etmiştir: tercümesini bulamamış (kodunu çözmeden deşifre eden ve her yorumu uzak tutan doğrusal bir tercüme hariç: gizin, onun gizinin nedeni bütün yorumlamaların geometrik yeri olmasıdır); onu tanımlamıştır. Bu kitabın mutlak bir labirent olduğunu bilir: oraya girmek kendini yitirmektir; bu labirentin bir kitap olduğunu da bilir: orada herhangi bir şey okunabilir, çünkü böyle yazılmıştır (daha doğrusu, yazılmamıştır, çünkü, görüleceği gibi, böyle bir yazı imkânsızdır).

Gerçekten de, alim Ts'ui Pen'in labirent şeklindeki romanı öykünün tüm sorunlarını çözer (bunu elbette var olmama

koşuluyla yapar: Gerçek bir öyküde sadece birkaç sorun ortaya atılabilir):

Bütün kurmacalarda çeşitli çözümler her kendini gösterdiğinde insan sadece birini benimser ve tüm diğerlerini eler; neredeyse içinden çıkılmaz hal almış Ts'ui Pen'in kurmacasında ise bunların hepsini eşzamanlı olarak benimser (s. 129).

Kusursuz kitap bütün ikizlerini, onu kat etme iddiasındaki bütün basit güzergâhları ortadan kaldırmayı başaran kitaptır; daha doğrusu bunları içine katmayı başarandır: herhangi bir olayın bütün yorumları bir aradadır. Bir öykü kişisi bir kapıyı çalar: eğer öykü serbestçe, doğaçlama tarzında akıyorsa, ondan her şey beklenebilir. Kapı açılabilir, açılmayabilir ya da bambaşka bir çözüm –eğer varsa– görülür; labirentin hilesi bir aksiyoma dayanır: bu çözümler, ister sonlu ister sonsuz olsun, hesaplanabilir bir küme oluşturur. Öykü, var olmak için, genellikle, o durumda zorunlu gibi görünen ya da en azından doğru görünen bu çözümlerden birini öne çıkarmak zorundadır: Öykü taraf tutar, belirli bir yöne girer. Labirent miti hem bütün tarafları kapsayacak hem de onları sonuna dek geliştirecek olan tamamen nesnel bir öykü fikrine denk düşer: Fakat bu son imkânsızdır ve öykü labirent *imgesinden* başka bir şeyi asla vermez, çünkü belirli bir son seçmeye mahkûm olduğundan, bütün çatallanmaları gizlemek ve onları bir söylemin hattı içinde boğmak zorundadır. “Bahçe”nin labirenti Babil Kütüphanesi'ne benzer, fakat gerçek kitap kaybolmak için kendi eksikliğinin karmaşık yollarından başka bir şeye sahip değildir. Borges'in önsözde vaat ettiği gibi, son paragraf bize çözümü getirir: Eğer istenirse bize labirentin anahtarını verir, labirentin gerçek izlerini öykünün geçici ve sonlu fakat özellikle tamamlanmış biçimi içinde bulduğumuzu bize belirtir. Her bir öykü labirent fikrini açığa vurur, fakat bize bunun tek *okunabilir* yansısını verir. Borges kanıtlamasını kapayıp (bir fantastik retoriği 18. yüzyılda oluşturulduğundan) geleneksel fantastik yazarların sergileme hareketine düşmemeyi bilmiştir: Melmoth'un sözkonusu edildiği bir hikâyede, karşılaştığı Melmoth hakkında hikâye

anlatan biriyle karşılaşılır... Hiçbir öykü asla sonlanamaz, sanki dizi dizi çekmece içindeymiş gibi ele alınır. Asıl labirent hiç labirentin olmamasıdır: yazmak, labirenti yitirmektir.

Dolayısıyla, gerçek öykü, aralarından seçilebileceği olası tüm öykülerin *yokluğuyla* belirlenir: Bu yokluk kitabın biçiminin *içini oyar*, onu kendisiyle bitmek bilmez bir çatışmaya sürükler. Bu durumda, içinde kaybolunabilecek Kütüphane'nin, yolu şaşıracak kadar büyük Bahçe'nin sonuçta neşeli alegorisinin yerine, sadece izleri ve yetersizlikleri kalan kayıp kitabın, *Tlön Ansiklopedisi*'nin eleştirel alegorisi geçer:

XI. ciltte uyulan düzen öyle berrak, öyle doğru ki bu cildin görünür çelişkilerinin diğer ciltlerin varlığının kanıtına dair temel taş olduğunu hatırlamak bana yeter (s. 28).

Olmayan ya da eksik kitap yine de fragmanları aracılığıyla az çok varlık gösterir. Bu durumda, bütün bileşimleri toplayan bütünsel kitap yerine, kayıp olanın önemini *güçlü biçimde ortaya serecek* kadar yetersiz bir kitap yazmanın mümkün olacağını hayal etmek saçma değildir:

... bir romanın birinci şahıs olarak yazılmasına yönelik geniş bir polemikte anlatıcı olguları ihmal edecek ya da biçimsizleştirecektir ve az sayıda okurun –çok az sayıda okurun– amansız ya da bayağı bir gerçekliği keşfetmesini sağlayan birçok çelişkiye düşecektir (s. 19).

Borges'in hileleri sonuçta böyle bir öykünün olasılığını inşa etmekten başka bir şeye yönelmez. Bir öykünün yetersizlikleri içinde Borges bize *hiçbir şey yitirmediğimizi* göstermeyi başardığı ölçüde bu girişim hem bir başarı hem de bir yenilgi olarak kabul edilebilir.

Aralık 1964

Balzac'ın *Köylüler*'i: Tutarsız Bir Metin¹

Büyük şehirlere gösteri gerekir, yozlaşmış halklara ise roman. Ben dönemin âdetlerini gördüm ve bu mektupları yayımladım. Bir yüzyılda ateşe atmak zorunda kaldığım neler yaşamadım ki!

– ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse* [*Yeni Héloïse*]

Yeni kâğıtlara yazdığı söylenen siz, eğer burada uzun süre kalırsanız, doğa kitabından çok şey öğrenirsiniz...

– PEDER FOURCHON'dan BLONDET'ye, s. 40

Gözlemlemek ve tasvir etmek yetmez, hangi amaçla olursa olsun daha fazla tasvir edip gözlemlemek gerekir.

– *Comédie Humaine*'e [*İnsanlık Komedyası*] 1835 tarihli önsöz

Balzac'ın tasarladığı haliyle roman projesi basit değildir, bölüş-türülmüştür ve aynı anda birçok farklı çizgide ifade edilir. San-ki Balzac aynı anda birçok şey söylemek istemiş gibidir: Görüleceği gibi, gerçekten de, ille de söylemek istedikleri olmasa da birçok roman yazmayı başardı. Sorun eserin bu çeşitlilik sınavından nasıl geçtiğini bilmektir: Eserin içindeki birçok sözce türünü birbirinden ayıran uyumsuzluk eseri bozmayı başarır mı? Tersine, eser bunlar arasındaki tezattan mı ibarettir?

1 Referanslar *La Comédie Humaine*'a [*İnsanlık Komedyası*] (éd. de la Pléiade) göndermedir.

Comédie Humaine'e 1842 tarihli "Önsöz"den beri bilinmektedir ki, kitap bir miktar farklı modele uygun olmalıdır. Öncelikle, Buffon (doğa tarihi) örneği ile Walter Scott örneği (tarihsel roman) bir arada önerilmiştir. İlk referans yazara kendi konusunu (toplumsal türlerin temsili) verirken, ikincisi de bunu gerçekleştirme imkânlarını (romanın devamı) belirtir: böylece, bir biçimle bir içerik uyumlanmış olur, aynı zamanda da edebiyat (roman) ile gerçeklik (toplumsal ilişkilerin aralarında kurduğu kesin farklılık içinde insanlar) arasındaki buluşma da prensipte sağlanır. Aslında, olaylar bu kadar basit gelişmez. Bu ilk ikilik sahtedir; doğa tarihi biçimi üzerinde şekillenen gerçeklik, ki yazar bunu temsil etmeye çalışır, bağımsız bir gerçeklik değil, ifade edilişinde pek az nesnel olan bir benzeşim aracılığıyla önceden oluşmuş bir gerçekliktir:

Tek bir hayvan vardır. Yaratan, bütün örgütlü varlıklar için tek ve aynı kalıptan yararlanır. Hayvan, dışsal biçimini, daha doğru ifadeyle, biçim farklılıklarını gelişmek üzere çağrıldığı çevrelerden alan bir ilkedir. Zoolojik türler bu farklılıkların sonucudur...

Bu sisteme, yol açtığı tartışmalardan çok önce bu sisteme nüfuz etmiş biri olarak, görüyorum ki bu ilişki altında toplum doğaya benziyordu. Eyleminin serpilip geliştiği çevrelere uygun olarak insanı yaratan, hem de zoolojide ne kadar çeşitlilik varsa o kadar farklı insan yaratan toplum değil midir? (Önsöz).

Dönüşümcü roman bilimsel bir roman değildir: Bilim miti nesnel gerçekliğin sadece bir *imgesini* verir ve böylece yazarın genel projesini şekillendirir. Bilim ile roman arasında önerilen simetri elbette yanlış bir simetridir: Herhangi bir teori aracılığıyla, önceden mevcut antropolojik bir projeyi (*insanı* betimlemek gerekir) doğrulamaya yarar; gerçekten yeni bir içerik oluşturmaz, ama önceden verili bir konunun gerçekleşmesine imkân sağlar: Doğa bilimleriyle benzeşim yoluyla, insanlığı değişkenlikleri içinde, kendi değişkenliği içinde temsil etmek gerekeceği ortaya çıkar. Bilimsel model tercihinin etkisi, nesnellikle

kurmacayı birbirine uydurarak romana bilimi sokmak değildir –bundan kuşku duyulabilir–, fakat bazı biçimcilerin karakterizasyon diye adlandırdıkları ve burada da *ayrım* süreci diye adlandırılacak şeye bağlanan bir roman *yordamı* önermektir: İnsanı betimlemek için, onu “türlerinin” farklılığı içinde temsil etmek gerekir; görüleceği gibi, doğa tarihinden alınma bu imgenin işlevi, romancıya yeni teknikler kullanmayı önererek geleneksel roman tekniğini altüst etmektir. Dolayısıyla, bilim Balzac’ın girişimine onu gerçeğin keşfedilmemiş bir bölgesine yönelten yolları açmaz; ona, kelimenin en genel anlamında bir *üslup* emanet eder. Fakat bu yeni aygıtın kullanımı, eserin bilimsel hiçbir özelliği olmayan ve işin içine karışması onu sonunda kendi tersine döndürecek olan bir *doktrinin* istilasına altında kalmasını gerektirir: Değişiklik yordamı belli bir *insan* kavrayışını temsil etmeyi sağlar.

İkinci aşamada, daha karakteristik olan yeni bir ikilik biçimi kendini gösterir; Balzac, politik ideoloji ile edebiyat arasında, yeni bir tür yaratma iddiasındadır. Sayısız metin içinde kendini önce politik düşünür olarak, ardından sadece romancı olarak tanımlar. Rousseau’dan alıntı yaparak *Köylüler*’in ithafında şunu yazar: “Dönemimin gidişatını inceliyor ve bu eseri yayımlıyorum”; cümlelerin yapısı onun zihninde başlangıçta bağımsız iki farklı girişimin bağlantısını sağlamanın sözkonusu olduğunu göstermektedir. Ahlaki roman programı töre romanı programına taşınmıştır. Edebiyat eserinin üretimi bir “incelemeye” tâbi kılınmıştır, sonuçlarını belki bir romanın terimleri içinde ifade etse de romanın uygulanma alanını büyük ölçüde aşar. Balzac kendini romancıdan ziyade “töre tarihçisi” diye adlandırır: Büyük bir tarihsel düşünce tarafından yönlendirilerek, bu düşünceye edebi bir eser biçimi vererek bu düşünceyi iletmeyi tasarlamıştır: Bilindiği gibi, olaylar tam tersi bir düzen içinde cereyan etmiştir. Niyet ilanında yazarın peşinden gidilirse, en fazla önem taşıyanın eserin politik içeriği olduğu ortaya çıkar; esere birliğini ve özgünlüğünü veren odur. Bu direktif doğrultusunda iyi okumak, geçici biçimden temel içeriğe uzanmak ve öykünün sınırında vaaz edilen *dersi* işitmektir. Çünkü yazar

aynı zamanda bir ideolog, bir öğretmen ve bir yargıçsa ancak hem bir romancı hem de bir tarihçi olabilir.

Yazarın yasası, onu yazar yapan şey, bunu söylemekten çekinmiyorum, onu devlet adamına denk ve belki de ondan üstün kılan şey, insani şeylere dair herhangi bir karar, prensiplere mutlak bir sadakattir... ‘Bir yazarın ahlakta ve politikada kesin kanaatleri olmalı, kendine insanların öğretmeni gibi bakmalı; çünkü insanlar kuşku duymak için âlime ihtiyaç duymaz,’ dedi Bonald. Monarşik yazarın olduğu kadar demokratik yazarın da yasası olan bu büyük lafları erkenden kural olarak benim sedim (*İnsanlık Komedyası*’nın önsözü).

Buffon ve Walter Scott’tan sonra Bonald eserin uyması gereken üçüncü modeli belirler. Doğa bilimleriyle benzeşime bakıp sanılabileceği gibi, insanları tanımak ve onların hikâyesini “hikâyelerle” canlandırmak yetmez; romancıların çalışmasını yönlendirme iddiasında olan ilkeleri onlara aşilayarak onları eğitmek de gerekir. Balzac’ın eserini iyi bilen Engels daha sonra şöyle diyecektir: Yazar sorular sorar ama cevap vermez. Balzac’a göre ise, tersine, yazar *cevap verebilmek* için sorular *sormalıdır*. Zaten belki de bu iki önerme uzlaşmaz değildir: Birisi roman *projesine* biçim verirken, diğeri bunun gerçek *ürününü* niteler; Balzac kendini “cevap vermek” zorunda görür: Belki de bambaşka bir şeydir yaptığı. Bununla birlikte, Önsöz metninde *evrensel* bir yasanın ifade edildiğini görmek tamamen kayda değerdir: Bu yasa sadece Balzac’ı yükümlölük altına almaz, monarşik yazar kadar demokratik yazarı da yükümlölü kılar. Dolayısıyla, görölmemiş bir zorlama değil, nesnel bir zorunluluk sözkonusudur: İdeolojiyi, özel bir ideoloji biçiminde edebiyata zorla dahil etmek sözkonusu olmadığı gibi, bilim konusunda da bu yapılamaz. Herhangi bir ideolojiyle ilişkisi her edebiyat eserinin statüsünü belirler. İdeolojisiz iyi romancı yoktur: Dolayısıyla, romancıyı iyi yapan şey ideolojisi değil, ideolojik bir sözceyi bir roman sözcesiyle buluşturabilmesidir. Dolayısıyla, bizzat Balzac’a göre, ideoloji, eserle ilişkisi içinde, bağımsız, ayrı bir biçime sahip değildir: kendi düzeyinin özerkliği içinde,

edebi bir işlev yerine getirir; bu işlev olmadan romanın dersi olmaz: fakat muhtemelen roman da olmaz.

Roman karşısında ideolojinin rolü bilimle aynı değildir. Taklit edilebilecek bir üsluba dair topyekûn bir imge sunmaz, fakat roman dokusuna dahil edilebilecek özel sözceler üretir; bununla birlikte, her ikisi de, farklı biçimlerde olsa da, içselleştirilmiştir, yazarın çalışması içine alınmıştır, onun için bunlar uzak modeller olmaktan ziyade acilen dönüştürülebilir bir malzemedir. Roman ile ideoloji arasındaki ilişki, romanla bilim arasındaki ilişki gibi, Balzac'ın projesinde açıkça görüldüğü haliyle, gerçek bir ilişki değildir, böyle bir ilişki terimlerin bağımsız varlığını gerektirir: Bizzat roman yazma teşebbüsünün hareketini tanımlayan ikili bir benzer içerim sözkonusudur; ideoloji kullanılmalıdır (ve böylece değiştirilmelidir), bilim ise taklit edilmelidir: Romancı bunlara amaçlarına hizmet etmesi için başvurur. Dolayısıyla, "Balzac hangi bilimden esinlenir? İdeolojisi nedir?" diye ayrıca sormak gerekmeyecektir. Her seferinde, belki farklı biçimler altında, hep aynı soru sorulmuş olur: Hangi romanı yazmak istedi? Olayları basitçe ifade edersek: Balzac'ın doktrininin incelenmesi onu bir doktrinci olarak değil romancı olarak nitelemeye hizmet etmelidir. Balzac'ın "düşüncesi" ancak edebi üretim unsuru olarak önem taşır: Önemi ideolojik niteliğiyle ölçülemeyen bir metnin bağları içinde ele alınmıştır. Dolayısıyla, temel önemde olmayan ve aldatıcı bir yüzeyi ortadan kaldırma iddiasıyla, eserin doğrudan özüne yönelen, bunu yaparken de eseri parçalayarak ve kendine özgü bir değer taşıdığı şeyden kopartarak onu iki kez yok eden bu olumsuz ve indirgemeci okumayı ona uygulamaktan vazgeçmek gerekir. Balzac'ın düşüncesinin başlı başına bir anlamı varsa, bu sadece eserle tercüme edilmiş olur; bu da eserin okunması ve yorumlanmasıdır; böylece belki de başka türlü gözükabilir. Bununla birlikte, bu düşünce sadece görünüşte özgün olabilir; esasen ödünç alınmadır ve bağımsız bir varoluşu olduğundan, edebi üretim girişimini tanımlayamaz. Dolayısıyla, eseri anlamak için onu parçalamak ve oluşturan öğeleri ayrı ayrı incelemek gerekmez. Buradan yeterince önemli bir yöntem güçlüğü ortaya çıkar: Bu öğeleri tek başına

bırakmamak gerekir, fakat bunları birbirine karıştırmamalı da; yoksa eserin gerçek karmaşası yitirilir. Balzac, bir roman yazar-ken, aynı anda iki şey birden söylemeye kalkışır, bunlar birbiri-nin yerine geçemez: Bir yandan, doğruyu söylemek, (monarşi-nin ve Katolikliğin bilgiye sundukları) bu uygunluğu bilmek ve göstermek zorundadır; diğer yandan, Fransız toplumunun ge-lecek ihtimallerinden birini seçmek ve yaymak zorundadır. Bu iki niyet birbirinin uzantısı olabilir: Teorik önerme (doktrin) ol-gu (bir durumun ve bir doğanın nesnel tarifi) analizine dayanır ve buna anlam verir. Aslında hiç böyle değildir: iki farklı hare-ket sözkonusudur, ki bunlar birbirini tamamlamaktan, birbiri içinde erimekten uzak durarak zıt yönlerde giderler ve karşılıklı olarak birbirlerine itiraz ederler. Yazar *bilmek* ve *yargılamak* is-ter: bu iki projeye eserin içinde iki tür sözce denk düşer, bun-lar birbirleri karşısında yer değiştirmişlerdir, çünkü biri farklı-lığı diğeri karışıklığı ifade eder. Balzac romanının ne olduğunu bilmek, bu iki sözcenin *bağının* nasıl gerçekleştiğini göstermek-tir. Şöyle denecektir: Balzac'ın eseri, bu eseri ilkesi olarak tanım-layan bir zıtlığın belirttiği yerdir; eser basit ve tamamlanmış bir metinden oluşmuş değildir: onun ilk ve temel karakteristiği *bir-likten yoksun olmaktır*.

Balzac gerçekten de aynı anda iki şey yazmışsa ve eğer roman bu buluşmanın ürünüyse, bu romanlardan birini okumak, iki kez okumaktır, ayrı ya da iç içe geçmiş değil ama birleşik olan iki kitabı okumaktır. Roman metni bir değil birçok anlama yol açar. Bu ikili okuma imkânı konusunda zımni olarak en iyi bil-gi edindikimiz yer *Köylüler*'in ithafıdır:

Toplum insanseverliği bir kaza olarak almak yerine bir ilke yapmak istediğinden ürkütücü hakikate sahip bu inceleme-nin hedefi, yeni konular arayışındaki sayısız kalemin unuttu-ğu bir halkın belli başlı figürlerini belirgin kılmaktır. Bu unut-ma, belki de, halkın krallığın bütün dalkavuklarını miras al-dığı bir dönemde ihtiyatlı bir tavidir. Suçlularla birlikte şiir yazıldı, cellatlara üzüntü duyuldu, proleterler neredeyse tan-ılaştırıldı! Sektler galeyana gelip bütün kalemleriyle birlikte

haykırdılar: Ayağa kalkın, emekçiler! Tıpkı burjuvalara Ayağa Kalk! denmesi gibi. Bu Erostrates'lerin hiçbirinin kırların derinliklerine gidip hâlâ zayıflar diye adlandırdıklarımızın kendini güçlü sananlara karşı, yani köylünün zengine karşı kurduğu tezgâhı inceleme cesareti göstermediği görülür... Burada bugünün değil yarının yasa koyucusunu aydınlatmaya çalışıyoruz. Bunca kör yazarın kendini adadığı demokrasi başları döndürürken, mülkiyeti olan ve olmayan bir şey haline getirerek yasayı uygulanamaz kılan bu köylüyü tarif etmek acil bir görev değil midir? Bu yorulmak bilmez yıkıcıyı, toprağı parçalayıp bölen, paylaşan, bir arşın toprağı yüz parçaya bölen, onu hem yardımcısı hem de avı yapan bir küçük burjuvazi tarafından bu şölene daima davet edilen bu kemiriciyi birazdan göreceksiniz. Tıpkı burjuvazinin soyluluğı mideye indirdiği gibi devrimin yarattığı bu toplum dışı unsur da günün birinde burjuvaziye yiyip yutacaktır. Kendine özgü küçüklüğüyle yasanın üstüne çıkan tek başlı ve yirmi milyon kollu bu Robespierre hiç durmadan çalışır, bütün idari bölgelere sızmıştır, belediye meclisine girmiştir, 1830 yılı itibarıyla Fransa'nın bütün kantonlarında Napoléon'un kitleleri silahlandırmaktansa kendi bahtsızlık ihtimalini tercih ettiğini hatırlamayan ulusal muhafızlara katılmıştır.

Dikkatle dinleyen biri açısından bu metin tam olarak iki tını çıkarmaktadır. Her türlü müphemlikten yoksun basit bir niyet burada belirgindir, yine de, ifade edilişi dolayısıyla, çift anlamlılıkla, *olduğundan başkalıkla* lekelenmemiş görülür; söylenmiş, dile getirilmiş olmak yerine, gösterilir, uzaktan belirtilir ve böylece her türlü dolaysız mevcudiyetten arınmış olarak, kendi *uzaklığına* teslim edilmiştir. Gerçekte sözkonusu olan nedir? “Ürkütücü bir hakikat”i söylemek: Bu iki kez ürkütücüdür, öncelikle doğasını bir sırrın doğasına bağlayan çok derin nedenlerle bilinmediği için; sonra da, Balzac'ın burada üstlendiği politik tercih dikkate alındığında, bir *tehlikenin* ortaya çıkışının habercisi olduğundan. Dolayısıyla, roman aracılığıyla hem bilgi düzeyinde hem yargı düzeyinde ikili bir kopma ger-

çekleşir. Yazar, hem bilgilendirici hem de kaygı verici aynı hareketin içinde (fakat gerçekten de kendi kendine özdeş midir?) kendini ortaya koyar. İdeolojik önerme en belirginidir; fakat onun yanında, *onu tartışan* fiili sözceyi, gerçekleşmesinin koşulu olarak keşfetmek kolaydır. Balzac halka *karşı* yazmaktadır: *Köylüler*'in yazarını özellikle karıştırılmak istemediği Victor Hugo ve George Sand gibi “demokrat” yazarlarla özdeşleştirerek bu kararı göz ardı etmek ya da dikkate almamak imkânsızdır. Yazarın çalışmasını kendi içinde doğrudan doğruya yükümlülük altına almayan bu ilkesel karar (yazmak için halka *karşı* olmak da halktan yana olmak da yetmez) gerçek anlamını, bir analizin ön koşullarını ya da bağlantısını teşhirine dayanak olarak şart koştuğu anda edinir. Halka *karşı* konuşurken, ondan *doğru dürüst* söz edebilmek için *ondan* konuşmak gerekir: Onu göstermek, meydana getirmek, dolayısıyla *ona* söz vermek gerekir. Övgü gibi mahkûmiyet de yetmez: İdeolojik iddia ister istemez bir sunum ve bir açıklamayla ikiye katlanır; böylece, argüman oluşturma üsluplaşır. Bu metin, ikili anlamı ölçüsünde, ikili bir okumaya elverişlidir: Okumalardan indirgemeci olan biri sadece açıkça *duyurduğu* şeye dikkatli olurken, bir diğeri sözcesini mümkün kılan koşulları ortaya çıkarmaya çalışacaktır: Sözceyi projeden ayırmadan ve bunları birbirinden bağımsız kılmadan, nispi özerklikleri içinde görecektir ki bu aynı zamanda onların zıtlığıdır. Emekçilerin nasıl ayağa kalktığını ya da nasıl engellendiklerini gösteren Balzac, onları ayağa kalkmaya çağırmayı reddetse de, örneğin Victor Hugo'dan ziyade Marx'a yakındır: Söyledikleri, ters yönde ve farklı araçlarla olsa da, *aynı şey* değil midir?

Dolayısıyla, sanat halini almış olan ideolojinin temel önem taşımaktan çıkacağını ve böylece kendini unutturacağını sanmamalı: Nasıl ki doktrin tek başına bırakılıp, kendi başına, ayrı olarak yargılanamazsa, yazarın sanatına da imtiyaz tanınmaz ve yokluğunda ne lafzın ne de anlamın olacağı şeyin üzerine onunla bir örtü çekilemez. Balzac'ın romanları ikili bir proje üzerinde kök saldıkları için vardır: bu *ikilikten* kaçış olamaz; tersine, bunu açıklamak gerekir.

Köylüler konusunda şu soru sorulacaktır: Bir roman yazmak nedir? Bizzat Balzac'ın verdiği ilk cevap şudur: Güncellik taşıyan büyük bir sorunu çözmektir.

İnsanlar arasındaki, zenginle yoksul arasındaki giderek şiddetlenen bu tartışma ne olacaktır? Bu inceleme sadece bu korkunç toplumsal sorunu aydınlatmak için yazılmıştır (s. 106).

Böylece aynı anda hem bir fiili sorunun hem de bir hak sorununun ortaya atıldığını görmek gerekir: Roman hem zengini yoksulla mücadele ederken *göstermeli*, hem de onu yoksula karşı *savunmalıdır*, (doğal) tarih ile (politik) ideolojinin buluşmasını sağlamalıdır. Gerçekten de, (ve bu paradoks bir anlamda eserin *kaynağıdır*, nedenidir, bu olmasaydı yazılmazdı) *zengin güçsüzdür: savunulmaya ihtiyaç duyar*. Dolayısıyla soru hem bir *muamma* hem de bir *skandal*dır. Zengin neden bu kadar zayıftır? Bu, iki farklı tınının uyumu halinde anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, fiili yargı ile değer yargısının daha baştan birbirine bağlandığı görülür: Roman, hem ideolojik ve esinli bir savunma yoluna girer, hem de kesin bir bilgi yoluna; başlangıçtaki paradoks açıklanmalı ve indirgenmelidir.

Skandal daha baştan ileri sürülmüş, kabul edilmiştir: Dolayısıyla, gerçek bir ilerlemeyi temellendiremez. Roman muammanın araştırılmasıyla ilerler: İdeolojik tartışma zaten bir cevapken, bir sorunun bahanesi olurken, anlama çabası gerçek bir *güçlüğü* çözmelidir; bu *çözümleme* imgesi romanı inşa etmeyi sağlar. Zengin güçsüzdür: dolayısıyla, gizli, ondan daha güçlü, bir başka zengin vardır. Böylece, roman iki aşamalı olarak hazırlanır: İlk evrede, özellikle şatoyla kulübenin buluşmasının temsil ettiği yoksulla zengin çatışması aşırı (ve skandal yaratıcı) niteliği içinde temsil edilir.

Aigues'lerin güzel kapısından beş yüz adım ötede duran bu kulübenin binlerce ayrıntısını iyice kavradınız mı? Onu, bir sarayın önünde dilenci gibi diz çökmüş görüyor musunuz? İş-

te, kadife gibi yosunlarla dolu çatısı, gıdaklayan tavukları, dolanıp duran domuz... bütün bu kırsal şiirlerin dehşet verici bir anlamı vardı... (s. 43).

Burada özel bir sır sözkonusudur: Ekin saplarıyla kaplı bu kulübe (şatonun harabeleri üzerinde inşa edilmiş “bu uğursuz kulübe”, bkz. s. 47) bir kabaredir, yani tanımı gereği, kötü bir yerdir. Böylece, şiirsel ve kırsal dekorun ardında “korkunç” ve beklenmedik bir şeyin olma riski duyurulur. Bu önemsiz sır, esere konusunu veren büyük sırrın alegorisidir.

İki iktidarı ayıran sonsuz mesafe dolayısıyla, bunların tartışmaları içi boş görünür: tekinsiz, çözümsüz ve yapaydır ve onu temsil eden terimler içinde sahte bir durum gibi beliren bu durumdan aşağı yukarı *sonsuz bir kaygı* doğar, bu da romanın ilk bölümlerine gizlice dramatik bir hava verir. Bu zıtlık aracılığıyla, sorun tüm keskinliği içinde gösterilir. Çok daha uzun ikinci bir evrede, her şeyi açıklayan eksik halka adım adım verilir: Karmaşıklığı ve bölünmeleri içinde temsil edilen burjuva ittifak, “vasatların siyasal gücü”: Aynı ganimete saldırıya geçen bu ittifak birlik halinde değildir, geçici olarak birleşmiştir. Bu durum karşısında üslup değişir ve bütün bu tanım boyunca Balzac, bir sosyete olarak kabul etmemek gereken bu ara dünyayı vasatlığı içinde göstermenin neşesine, muzaffer bir sevince kavuşur. Uçları –kulübe ile şato, en yoksul ile en zengin– birbirinden ayıran sonsuz ve katlanılmaz aralık *dolmuştur*: Burada belirleyici bir eylem işin içinde gözükür, olay örgüsünde yer alan bütün olaylar ise sadece *sonuçtur*.

Bu dram köylülük alanından çıkarak Soulanges ve La-Villeaux-Fayes'ın burjuvalarının yüksek bölgesine dek uzanacaktır; bu tuhaf figürlerin konuda belirmesi, konunun gelişimini durdurmak bir yana, hızlandıracaktır; tıpkı çığ altında kalan köylerin çığın akışını hızlandırmaları gibi (s. 218. Bu paragraf birinci bölümden ikinci bölüme geçişi sağlar).

Bu ilerleme hareketi bir merakı tatmin ettiği ölçüde bizim isteklerimizi yerine getirir, fakat aynı zamanda da bizi kaygılan-

dırır ve dörtlüye giden bir kızgınlığın nedenini içinde taşır: Öykü, beklenebileceği gibi, birbirinin tersi iki yönde ilerler.

Çok temel olan bu ilk analiz *Köylüler*'in, Balzac'ın diğer birçok romanı gibi, 1830 olayları üzerine öngörülü bir düşünce (eylem 1823'te yer alır) olduğunu gösterir: Bu olayların zamanı burjuvazinin tarihi kendi adına yönetmek ve onu kendi kişisel malı yapmak için tarihin yüzeyinde belirlediği dönemdir. Bir su yüzüne çıkış olan bu belirişten sadece söz etmek olmaz, bu durum romanın bütünü tarafından *yeniden üretilmelidir*, onun bir imgesinden ziyade bir dengini vermelidir. Bu sırada, tarihsel motif tamamen romana özgü bir gerekliliğe eşlik eder: *Olayı* (burjuvazinin zaferi) olduğu haliyle görünür kılmak için onu göstermek yetmez, çünkü tam da orada değildir (bir yanıyla gizlidir; diğer yanıyla, bizzat gerçekliğin huzurunda romanın kendi varlık nedeni yoktur): Uygun araçlarla ona bir *ikâme* vermek gerekir. Bu durumda, tarihsel projeyle ideolojik projenin arkasında, daha doğrusu bunlar arasında, bağlantılarını ya da mesafelerini sağlayarak, bilmekten ya da yargılamaktan ibaret olmayan bir yazar projesi özgül biçimde kendini gösterir. Bu proje, daha baştan itibaren özellikle vurgulanmıştır: *Dünya gibi olacak bir kitap yazmak* gerekmektedir. Bu yeni sorun, bu niyeti gerçekleştirecek araçlar bulmak gerektiğinden bir sorundur, romanın gerçek kökenidir.

Bu sorunu çözmek için birbirini tamamlayan iki çözüm birlikte uygulanır: Biri kitabın² dışındadır, diğeri kitabı kendi içinde örgütler. Roman, öncelikle, bir dünyanın fiilen inşa edildiği gerçek ilişkilerin karmaşıklığının yerini tutan bir *kitaplar ağına* dahil edilmiştir. Bir eserin bütünü içine yeniden yerleştirilen roman, eserle kurduğu özel ilişkilerin çokluğuyla, bütün lafzı içinde yenilenmiş imadır, tükenmeyen bir dünyayı taklit etmeye koyulan bir şeyin bitmek bilmezcesine yeniden ele alınmasıdır. Bu ilkeye göre tasarlanmış olan eser, bir araya geldiğinde gerçeğe benzer bir tutarlılığa ve karmaşıklığa sahip bir öğeler bileşimidir. Romanın evreni gerçek evrenin yansıması değildir: Bir gerçeklik sistemi oluşturur; böylece, bir roman yaz-

2 Özellikle romanın.

ma projesinin doğruyu söyleme projesinden ister istemez ne kadar uzak olduğu gör÷lür: “Yoksulluk gerçeğini incelemek” yetmez, bir roman konusu oluşturarak onu göstermek de gerekir. Romanı kendi dışına *yerleştirme* yönündeki bu iradeye, “yeniden belirme”, yani şahısların geri dönüşü yöntemi denk düşer. Fakat bu yöntemin kullanımını benzer kişilerin farklı olay örgülerinden geçmesiyle sınırlamamak gerekir; önemli olan, bu kişilerin (hatta yerlerin, durumların) aynı zamanda *benzer* bir rol oynamalarıdır, her zaman için, açıkça ya da zımnen, bir karşılaştırma ilişkisinin terimi olmalarıdır. Kendilerini birbirleri karşısında tanımladıklarından, *bağlarını*, aynı zamanda varlığını da sağladıkları tek bir dünyanın içinde sergilerler: “Bu değirmenci, bir Sarus-Taupin, vadinin Nucingen’iydi” (s. 236). Dolayısıyla, eserin bütünü, her ögenin tek tek ayrıldığı adı konulamayan bir fon gibidir. Bu nedenle, bir Balzac romanı okumak ve okunan şeyi anlamak için, aynı zamanda her zaman bir başkasını da, sonuçta herhangi birini okumak gerekir: Bu yolla, var olmayan bir gerçekliğin yerini tutan zorunlu anlam ikilemesi keşfedilir. Eser, başlı başına, her bir noktasından ve bireysel bir okumanın bakış açısından çok sayıda ilişkinin ve güzergâhın mümkün görünebileceği kadar geniştir. Eserin düzeni böyle bir çeşitlilik yanılması üretme eğilimindedir: Böylece boyutları nesnel olarak sabitlenmiştir; bu boyutlar öyle olmalıdır ki hiçbir bellek, eseri güncel olarak kendi bütünü içinde mevcut kılamaz: Balzac’ın neden bu kadar çok çalıştığı ve neden bunca aceleci davrandığı anlaşılır. Michel Butor *Répertoire l’de İnsanlık Komedyası*’nın temel bileşenlerinden birinin birden çok anlamda okunabilir olma, şu ya da bu şekilde yaklaşılabılır olma, terimi terimine kat edilebilme, hiç durmadan farklı bir düzen içinde art arda sıralanma gücü olduğunu gayet iyi göstermiştir: Böylece, parçalarının toplamının ona verdiğiinden başka bir tutarlılığa sahip olur. Demek ki, yazar Balzac’ı tanımak için bütün açıklıklar işe yarar; ama bunun bir açıklıktan başkası olmadığını her seferinde anlamak koşuluyla.

Bununla birlikte, romanın bu birinci nitelenmesi kendi içinde yetersizdir: Romanı kendi dışına koyan eserin bütünüyle ilişki

romanın yerini değiştirir ve byylece ona gerçekliğin hareketine benzer bir hareket verir, kendi kendisiyle ilişkisi içinde, i düzenlenmesi içinde bir denkliğe sahip olmalıdır. Romanı diğerleri arasında bir roman yapan *bileşim* ilkesine bir *ayrım* ilkesi denk düşer; bu ilke romanın içindeki roman unsurlarının, hikâyenin evreninin yerini dolduracak şekilde hem ayrı hem birleşik olmasını sağlar. Romanın içeriği byylece ister istemez belirlenmiş olur: Bir şeyi göstermek, bu ne olursa olsun, onu –aynı zamanda dile getirilmiş bile olsa– başka herhangi biriyle karıştırmayı engelleyen farklılığı içinde, kendine özgülüğü içinde sunmaktır. Roman, kendi içinde alegorik bir *eşitlilik* reterek ilerler.

Bir roman inşa etmek, çatışmaları içinde sunulan bir miktar farklı ge üretmektir. Bu nedenle, kitap, içsel örgütlenmesi içinde, *parçalara ayrılmış* gibidir: Zıt terimlerin buluşmasını sağladığından ister istemez dengesizdir, birden çok uygulama noktası arasında pay edilmiştir. *Yaşamda Bir Başlangıç* bu bakımdan özellikle anlamlı bir örnek sunar: aynı yerde ( kez bireyselleşmiştir: kapalıdır; “bir dönemin toplumsal malzemesi”ni temsil edicidir; nihayet, romanın sakinlerinden sadece bazılarına uygundur: diğerleri, sıklıkla karşılaştığımız yordama uygun olarak, orada yerinden edilmiştir), bir toplu taşıma aracı, bir yolculuğun belirli süresi için, en farklı çevreleri temsil eden bireyleri bir araya getirmiş olur (iki kez bireyleşmiş: onları “bir araya getiren” çoklu çatışma ve ittifaklarla; başka romanlarda sunulan aynı türdeki ya da başka tre mensup bireylerle benzerlikleri ya da benzemezlikleri yoluyla). şunlar yan yanadır:

- zengin bir ifti (Lger Baba);
- ergen bir küçük burjuva (Oscar Husson);
- iki sanati (G. Bridau ve Mistigris);
- bir noter yardımcısı (G. Marest);
- st düzey bir devlet görevlisi (Kont de Srizy).

Roman toplumsal uzamın birbirine en uzak bölgelerinden gelme öğeleri ödünç alır ve onlarla birlikte yeni bir uzam yara-

tır, onların *buluşmalarının* uzamıdır bu. Romana konusunu veren şey, bütün bu öğeler arasındaki farklılıklar ve tezatlardır: Fakat bu farklılığın ancak bütün terimlerin onları çevreleyen ve onlara anlam veren aynı dünyaya, eserin dünyasına ortak aidiyetleri zemininde mümkün olabildiğini unutmamalı. Örneğin, *Honorine*'de Cenova başkonsolosu Kont Octave denen birinin kişiliğinden söz ettiğinde şunu belirtecektir: "Sanırım hepinizin tanıdığı *Kont de Sérizy*'ye aşağı yukarı benzer bir hayat sürer; ama daha karanlıktır, çünkü Marais'de, Payenne Sokağı'nda oturuyor ve asla kimseyi kabul etmiyor..." (c. II, s. 254).

Bu farklılıklar sistemi üzerinde kurulan romanın ister istemez birçok ilgi merkezi olacak ve çoklu bir dikkat gerektirecektir. *Yaşamda Bir Başlangıç* gerçekten de uç uca eklenmiş iki romandan oluşuyor gibidir: Biri Kont de Sérizy ve vekilharcı Moreau'yla ilişkileri etrafında döner (böylece, *Köylüler*'de General de Montcornet'nin vekilharçlarıyla ilişkilerini anlamakta referans normu olarak hizmet edecektir: Bunlar birbirine benzer, yine de ayrıdır, çünkü bu kez eylem koşulların temelde farklı olduğu Paris bölgesinde değil kırdan geçmektedir, bkz. *Les Paysans*, s. 105); başlangıçta kısmen ele alınan ve bir eğitim romanı olan diğeri Oscar Husson'un hikâyesini anlatır, sonunda daha önce anlatılanla ilişkisi çok uzak kalır. Aynı kişileri bu kez değişmiş, kendilerinden farklı geri getiren "etkili" bir çözüm, öykünün *düzenlenmiş tutarsızlığını* iyice vurgular: Romana biçim veren zorunluluk onu aktarılmış parçalardan oluşturur. Balzac kendisi için belirlediği projeyi gerçekleştirmek için iyi yazmakla ve romanını bir ana tema etrafında *uyumlu bir şekilde inşa etmekle* yetinemez: Bu projenin *figürasyon* gereklilikleri, ardında ikincil düzlemlerin, ama sırasıyla, ani kopmalarla, birçok ilk düzlemin art arda belireceği bir ilk düzlemin eserin önünde olmamasını sağlar. Pek fark edilmemiş gibidir: Balzac'ın kompozisyon ilkeleri, bir başka alanda Brecht'in başvurduklarıdır. Brecht'in tiyatroya diyalektiği dahil etmesi gibi Balzac da dünyayı eserin içine katar: Bu iki girişim aynı sonuca, *parçalanmış bir eyleme* varır.

Bu aynı ilkeler daha geniş ölçekte de olsa *Köylüler*'de işlenmektedir. Öykünün harekete geçirdiği nüfus bu kez toplum-

sal uzanının bütün bölgelerinden toplanmıştır ve ikiden fazla ilk düzlem vardır. Şunlar bulunur:

- Parisli zanaatkâr kaynaklı, zengin mülk sahibi, imparatorluk kontu bir general (Montcornet);
- az çok iflas etmiş Bourbon taraftarı bir aileden gelme Parisli bir sosyete kadını (Madam de Montcornet, kızlık soyadı Troisville);
- Parisli bir gazeteci (Blondet);
- Bourbon yanlısı bir rahip (Rahip Brossette);
- taşra burjuvazisi (bölgenin yönetim merkezinde, Gaubertin'in etrafında toplanmış);
- kaymakamlık küçük burjuvazisi (Madam Soudry etrafında toplanmış Soulanges'ın birinci cemiyeti; Madam Plissoud etrafında toplanmış olan Soulanges'ın ikinci cemiyeti diye ayrılır);
- köy “burjuvası” (Rigou);
- bütün kademeleriyle temsil edilen köylü dünyası.

Bu liste, şu veya bu dönemde sahnenin önünü işgal edecek belli başlı kişilerin listesidir. Ancak onların yanında şunlar da yer alır:

- taşra idaresi (piskopos, vali, yüksek yargıç: Bourlacc...);
- Bourbon yanlısı mülk sahipleri (Soulanges'lar...);
- opera şarkıcısı, mültezimin metresi, Aigues'lerin eski mülk sahibi (Matmazel Laguerre);
- terhis edilerek orman bekçisi yapılmış askerler.

Bu terimlerin bazıları, özellikle köylü dünyası da bir o kadar öğeye ayrılabilir. Doğal olarak, her birey kendisine uygun düşen bir yerle (örneğin Rigou, Blanz'y'de) ya da uygun olmayan bir yerle (örneğin Montcornet, Aigues'te) ilişkisi içinde temsil edilir. Basmakalıp bir fikrin tersine, Balzac her zaman bir yerle bir kişi arasındaki uyumu, etkileşimi temsil etmez. Onları karşı karşıya getiren uyumsuzluk genellikle daha anlamlıdır:

Etrafımızdaki şeyler ruhlarımızın durumuyla her zaman uyum içinde değildir (s. 157).

Toplumsal türlerin ayrımına, iyi bilinen bir ilkeye göre, coğrafi bir bölünme denk düşer: Örneğin, eylemin cereyan ettiği kır basit ve bağımsız bir yer değil, karmaşık, parçalanmış bir gerçekliktir; öyle ki şatonun parkından köye, köyden kaymakamlığa süreklilik çözümü olmadan geçilemez.

Kurucu unsurların bu çokluğu özellikle karmaşık bir bileşim sorunu ortaya atar: Öykü de, ister istemez, sürekli ikiye bölünen birçok farklı ilgi merkezi arasında bölüştürülmüş olacaktır. Yerlerin, durumların, çıkarların çokluğuna romanesk bir çeşitlilik denk düşer:

İmparatorluk muhafızı eski albayın zırhının bir ışık huzmesiyle aydınlandığını görmeyi, onun aydınlanmış öfkesinin bir kasırga gibi bu ufak tefek kadının üzerine düştüğünü görmeyi, böylece sayısız modern kitabın sonunda bulunan şeyi, bir yatak odası dramını bu hikâyenin sonuna doğru bulmayı elbette birçok kişi beklemektedir. Modern dram, mitolojinin aşk sahnelerinin cıvıladığı, fantastik güzel kuşların tavana ve kanatlara resmedildiği, şöminenin üzerinde Çin porseleninden canavarların ağızlarını kocaman açarak güldüğü, en zengin vazoların üzerinde mavi ve altın sarısı ejderlerin kuyruklarını Japon hayalgücünün parlak renkli dantellerle bezediği kenarların etrafında kıvrım şeklinde döndürüp durdukları, uzun sandalyelerin, şezlongların, sedirlerin, konsolların, etajerlerin bütün enerjiyi gevşeten bu tefekkür tembelliğine esin verdiği çeşitli tonlarda mavimtırak kapı pervazı süslü bu güzel salon-da ortaya çıkabilir mi? Hayır, dram burada özel yaşamla kısıtlı değildir, ya daha yukarda ya daha aşağıda cereyan eder. Burada tutku beklemeyin, gerçek anlam fazla dramatik olur. Bununla birlikte, tarihçi misyonunun herkesin kendi payını vermek olduğunu asla unutmamalıdır: Yoksul ve zengin onun kalemî karşısında eşittir; onun gözünde köylü, sefaletleri kadar büyüktür, tıpkı zenginin de gülünçlükleri kadar küçük olması gibi; nihayet, zenginin tutkuları vardır, köylünün ihtiyaçla-

rından başka bir şeyi yoktur, dolayısıyla köylü iki kez yoksundur; politik olarak, saldırganlıkları acımasızca bastırılacak olsa da, insani ve dinsel olarak o kutsaldır (s. 28).

Öykü birçok “ışık huzmesi”nden ibaret olmalıdır: Bundan anlamamız gereken, birden çok aydınlık içereceğidir; ne bir özel yaşam romanı olacaktır, ne de açık hava romanı, fakat hem belli belirsiz bir tutkunun hem de devasa bir komplonun hikâyesidir, zenginin hikâyesidir, yoksulun hikâyesidir ve aynı zamanda *onları ayıran şeyin* hikâyesidir. Romancı aynı zamanda bir “tarihçi” olduğundan, sırayla “herkese kendi payını” vermelidir: Böylece, Balzac’ın kabul edebileceği tek eşitlik biçimi kendini gösterir: Romanın araçlarıyla sağlanan zıtlık içinde eşitlik sahnedeki oyuncuların bir dünyadaymış gibi çatışmalarını sağlar. *Köylüler*, örneğin *Köy Hekimi*’nden farklı olarak, eksiksiz bir romandır: Farklı bir dünya orada farklı bir şekilde temsil edilmiştir:

... Bu dramın içinde, eylemin gayet zorunlu figüranları olan köylüler arasında başrol için belki de tereddüt edilecektir (s. 33).

İki, hatta çok daha fazla eylem için tek bir sahne vardır: Gerçek bir dünya yanılısamı birçok dünyanın ya da kapalı ve bağımsız alanın karşılaşmasıyla üretilir. Kompozisyon sorunu, sonuçta, bir ayırım sorununa indirgenir (çünkü bir dram ya da sahne sözkonusudur) ve basitçe şöyle ifade edilebilir: Başrol kim düşer? Bu sorunun cevabı ise basit değildir.

Romanın ilk bölümlerinde önerilen çözüme daha yakından bakalım. Bir alandan diğerine geçiş, her alanın sunumuna içkin dengesizlik temelinde olur. Öykü kırsal yaşamı tasvir eden Blondet’in Nathan’a mektubunun aktarılmasıyla başlar. Anlatıcı, bu alıntıyı son derece önemli olduğunu belirterek yorumlar:

Olur da mucizevi bir tesadüf sonucu, çağımızın en tembel kaleminden çıkıvermiş bu mektup korunmamış olsaydı, Aigues’leri tasvir etmek neredeyse imkânsız olurdu. Bu tasvir olmadan, orada cereyan etmiş iki kez dehşetli hikâye belki de daha az ilginç olurdu (s. 27).

Bu mektupta onu herhangi bir başlangıçtan bambaşka kılan ne vardır? Sahnenin yerini, kırsal kesimi meşru iskâncısının bakış açısından (ki bu da Montcornet değildir) değil, deforme edici olduğu kadar açıklayıcı da olan dışsal bir bakış açısından gösterir: Blondet doğayı olduğu gibi değil (nasıl böyle olabilir ki?) bir tiyatro dekoru gibi, hatta bir opera dekoru gibi görür.

Sanatın doğaya, biri diğeri tarafından bozulmadan karışmış bulunduğu, sanatın doğal gözüksüğü, doğanın sanatçı gözüksüğü bir kırdan nihayetinde zevk aldım. Birkaç romandan sonra sıklıkla hayal etmiş olduğumuz vahaya rastladım... (s. 14).

Bir opera dekorasyonu (s. 17).

Köy naif gözüküyor, rüstik bir yer, bütün ressamların aradığı bu süslenmiş sadelik var onda (s. 19).

Inanın, neredeyse opera kadar güzel, dedi kendi kendine Blondet Avonne boyunca ilerlerken (s. 33).

Blondet köylü yaşamının yerini değil (buranın bakir bir doğa olmadığı da anlaşılacaktır), düzenlenmiş, güzelleştirilmiş bir doğa görür. Bunu yaparken, aldığı eğitimle görmeye alıştığı şeyi –bir tablonun, bir romanın, dramatik bir eylemin yansıması– her yerde görme alışkanlığıyla kendini körleşmeye bırakır. Bununla birlikte, manzaranın gerçek bir bileşenine de duyarlıdır: Bu uzun süre boyunca, sahici bir opera şantözünün, şatonun eski sahibesi olan ve Piccini'nin anısının oraya kaydedilmesine katkıda bulunmuş olan Matmazel Laguerre'in karşısında boy gösterdiği dekor oldu. Öykünün başında verilen doğa fazlasıyla *yapay* gözükmetedir: Bu özellik, onu yabancı bir “alan” gibi gören gazetecinin kendine özgü bakışıyla ona verilmiştir. Bununla birlikte, öznel değil, nesnel bir karakter söz konusudur: Kır gerçekten de bakir haldeki, basit ve kendiliğinden doğa değildir, öncelikle toplumsal bir ilişkinin uygulanma noktasıdır (kır öncelikle Mülkiyet yeridir: büyük harf Balzac'ındır). Dekor olarak doğa, (saf yansı olan) gerçekliğin *doğrudan* görünüşünün ürünü olmadığı gibi, bir yanılsama da değildir: Blon-

det'nin kendine özgü bakış açısının içerdiği deformasyon, birçok dolambaçtan sonra, iki kez açıklayıcıdır. Bize gazetecinin "alanını", aynı zamanda da ona kesinlikle kapalı kalan alanı tanımayı öğretir (Köylü karşısında tek diyebildiği, "Ah, Slav!", s. 87): Her iki durumda da açıklama bu görüntünün öznesine rağmen olacaktır.

Dolayısıyla, ilk bölüm öyküye (sadece bir başlangıç değil) gerçek bir çıkış noktası verir: Hem özel hem karmaşık bir roman perspektifi oluşturur; bu perspektif, sınırlı ve donmuş olmanın ötesinde, onu harekete geçiren iç dengesizlikle, bir hareketin kökenidir; yeni bir perspektife geçişi içerir. Böylece, olay örgüsünün içinde nispeten ikincil bir yer tutan Blondet kişiliği öykünün oluşumunda belirleyici bir rol oynar: Roman ögesi burada yanılısama üretmesi gereken gerçeklikten önce gelir ve onu tanımlar. Aynı Blondet'nin romana çözüm getirme görevini üstlenecek olması tesadüf değildir.

Roman sistemi tasvirlerle (yani gerçekliğin doğrudan taklitleriyle, saf görüntülerle) değil, tezatları ya da uyumsuzlukları sunarak bir gerçeklik etkisine yol açar. Genellikle çok yanlış anlaşılan Balzac'ın tasvirlerinin işlevi her zaman *bir farklılık üretmektir*. Fakat bunu fark etmek için, bunları bir tasvirin nesnesi yaparak, yani orada bulunduğu hayal edilen şeyi oraya yansıtarak ikiye bölmek elbette yetmez. Edebi analiz genelde *bir tasvir ideolojisi* içine saplanıp kalır: Her yerde sadece tasvir eden ya da tasvir edilecek metin görür.

Bu durumda, Blondet'nin bakış açısından yola çıkarak köylü dünyasının ilk bilgilerini paylaşan Fourchon'un bakış açısına, dolayısıyla, dolaylı bir yoldan, şatodan kulübeye geçmenin nasıl mümkün olacağı anlaşılır. Bu yeni bakış açısı elbette farklı biçimde ifade bulacaktır: Bir Fourchon mektubu üretilemez (yazmayı bilmediğinden değil, çünkü öğretmendir, fakat kim yazabilir? Fourchon'un sistem içindeki özel yeri esasen hiçbir Nathan'ın ona denk düşmemesiyle belirlenir). Bununla birlikte, belirtmek gerekir ki, Fourchon, kırsal dünya karşısında, Blondet'nin mülkiyet dünyası karşısındaki konumuna benzer konumdadır: Orada tam anlamıyla kendi yerinde değildir (düş-

kün, sınıfından olmuş çiftçi, köylüler için çok yakın bir suç ortağıdır: fakat onların evreninin dışında kalır); böylece, öyküyü bir başka düzeye geçiren bir başka kayma mümkün olacaktır. Nasıl ki Blondet hiçbir şeyi olmadığından değil ama özellikle yazdığı için tam anlamıyla bir mülk sahibi değilse, Fourchon da tam bir köylü değildir, çünkü bir hatiptir: Sözcülük rolü ona düşer. Ama aynı zamanda nasıl ki gazetecinin ya da yazarın eserleri tamamen kendine ait değilse (bu tema genellikle *Kayıp Hayaller*'de geliştirilmiştir), Fourchon'un sözleri de sahibinin dışına çıkmaktadır ve sonunda bu sözler doğrudan mensubu olduğu toplumsal çevreden bambaşka şeyi temsil ederler.

... Zorunluluğun yasasıyla, senyörlüğün yasasıyla çivilenmiş bizler, müebbeden toprağa mahkûmuz. Bulunduğumuz yerde toprağı eşleyip belliyor, gübreliyoruz ve bizler nasıl yoksul doğmuşsak aynı şekilde zengin doğmuş sizler için toprakta çalışıyoruz. Kitle her zaman aynı kalacaktır, neyse öyle kalır... Aramızdan yükselen insanlar düşüp yuvarlananlar kadar çok değil!... Bilgin olmasak da bunun farkındayız. Bizi her an yargılamamalı. Biz sizi sakın bırakıyoruz, siz de bırakın yaşayalım... Başka deyişle, eğer bu böyle devam ederse, bizim samanlarımız üzerinde yatmaktan daha iyi olan hapishanelerinizde bizi beslemek zorunda kalacaksınız. Siz efendi kalmak istiyorsanız hep düşman kalacağız, otuz yıl önce olduğu gibi bugünde. Sizin her şeyiniz var ve bizim hiçbir şeyimiz yokken hâlâ dost kalmamızda ısrarcı olamazsınız (s. 82).

Bu şaşırtıcı söylem işitildiğinde, Balzac'ın hangi sapmayla terimin dar anlamında gerçekçi bir yazar kabul edildiğini düşünebiliriz. Doğrusu, gerçek olamayacak ne varsa sanki bu sayfada toplanmıştır. Durumun gerçeğe benzemezliği: Bu tema bölüm başlığında dile getirilmiş olsa da ("Düşmanlar Huzurda") bu kadar doğrudan bir çatışmanın çelişkinin kahramanlarını, yoksulu ve zengini bir araya getirebilmesi pek mümkün değildir; esasen gerçekdışı olan böyle bir buluşma özellikle sembolik anlamıyla önem taşır. Üslubun gerçeğe benzemezliği: Söylemin üzerine köylü pılıpırtıları geçiren ve ona gerçek bir da-

yanak veriyor gözükken aptallıklara rağmen, bir tür vurgu onu doğrudan doğruya temsil edici niteliğinin üzerine ve ötesine taşır; biçimsel bir büyüme yoluyla, ifade olağanüstü bir duruma uyumlanır. İçeriğin gerçeğe benzemezliği: “Zorunluluğun yasasıyla çivilenmiş”...; diğerleri gibi biri olmayan bu köylü, durumunun sınırlarını ortaya koymakta kendiliğinden olmayan ödünç bir bilince sahiptir: Geriye bu sınırların gerçek sınırlar mı, yoksa (kendisi de özel ya da genel olan) bir bilinç biçiminin sınırları mı olduğunu bilmek kalır. Özet olarak: Çatışmanın ve bu çatışmanın uç niteliğinin temsilinde böyle bir netlik, gerçekliğe değil, roman teşebbüsüne ait bir *bağlam değişikliği* ortaya koyar.

Bu yoksul söylemiyle neredeyse benzer (ve en azından yakın) biçimde daha önce karşılaşıldığı, gerçekliğin bambaşka bir düzenini temsil eden bir kişinin –Rahip Brossette– ağzından çıktığı hatırlandığında, bu söylemi işitmek şaşkınlık verir. Bu arada, aynı Brossette’in *kendinden çok farklı* bir şekilde bir başka alanda belireceğini saptamak önemsiz değildir: Bu yeni alanda, Beatrix’in dünyevi günah çıkarıcısı olacaktır.

Keza, Rahip Brossette, ruhani çevresinin âdetlerini inceledikten sonra, piskoposuna şu derin sözü söylüyordu: “Monsenyör, sefaletlerine nasıl dayandıklarını görseniz, bu köylülerin taşkınlıklarının meyvesini yitirmekten ürperdiklerini tahmin edebilirsiniz.” (s. 54).

Sayın kontes, dedi rahip, bucakta sadece gönüllü bahtsızlıklar var. Sayın kont iyiniyetli, fakat akli fikri size zarar verecek şekilde yaşamak olan dinsiz insanlarla karşı karşıyayız (s. 73).

Ters anlamda ele alınan farklı bir ifade aracılığıyla aynı fikir kendini gösterir: Fourchon için olduğu gibi Brossette için de köylü içinde bulunduğu koşullara kesinlikle bağlı olacak, hatta orada kapalı kalacak denli bu koşullarca belirlenmiştir. Böylece, onu zenginle karşı karşıya getiren mücadele olaysal, kendiliğinden ya da bireylerin inisiyatifinde değildir: Bir sınıf çatışmasıyla ister istemez belirlenmiştir. Romanın akışında temel

olan (başlığına kadar uzanan) bu fikir en azından *iki kez* sunulmuştur: Bu ikiye bölünmenin meydana getirdiği farklılıkla bir anlam edinir. Fourchon'a göre *yasa* olan şey rahip için üzerinde anlaşılmış bir *kötü niyet*, öznel bir hırsızlık ve sefihliktir. İster bir alinyazısının isterse de bir sapkınlığın ifadesi olsun, bir bilinç biçimi olarak ayrıcalıklı iki gözlemcinin söylemlerinde yansıdığı haliyle durum bu şekilde sunulmuş kalır. Bu şekilde ifade edilen şey yazarın düşüncesi değildir: Brossette'e karşı Balzac yoksulluk sisteminin nesnel olduğunu ve bireylerin inisiyatifine bağlı olmadığını düşünürken (bu nedenle, bireylere dönük yardımseverlik bu romanda gereksiz diye teşhir edilir), Fourchon'a karşı ise, sözkonusu olanın yazgı olmadığını düşünür: Yoksulların dünyası kesin olarak sınırları çizilmiş, belirlenmiş değildir; tersine, tarihsel bakımdan *evrim geçirir* (burjuvalara yönelik tehdide anlam veren budur: bir süre sonra yoksullar doğrudan size kastedecektir) ve *değişebilir* (büyük toplumsal romanlara anlam veren bu durumdur: Köy Hekimi, Köyün Rahibi).

Gördüğümüz gibi, roman, sanki paralel bir gerçeklik yansı- sı içinde bu gerçekliğin basit bir tasvirini yapmak sözkonusuy- muş gibi, mekanik olarak inşa edilmiş değildir. Tasvir etmeden önce, göstermek, açıklamak, oluşturmak gerekir: Kırık, deforme, parçalı görüntüler oluşturan eğik aynaların oyunuyla yeni ve anlamlı bir dünya ortaya çıkar. Blondet, Fourchon, Brossette: başkalarının dram oynadığı bu merkeze göre hafifçe yerleri kaymış bu *gözlemciler* ne eylemin öznelidir ne de yazarın doğrudan temsilcileri; fakat, onların söylem üçgenine yansıtılmış olan roman girişimi biçimlenir ve hareket edinir. Roman kişileri, olumlu bireysellikleriyle değil, onları kendilerinden, konumlarından ve başkalarından ayıran merkezden kopuş, yer değiştirme dolayısıyla, bir gerçekliğin, bir gerçeklik denginin ortaya çıkışına imkân tanırırlar. Elbette yerler, durumlar, romanın bütün öğeleri için de aynı analiz yapılabilir. Roman yazısının temel sorunu her düzeyde aynı şekilde yer alır; *bir farklılık üretmek* gerekir. Şeyler ve varlıklar, kendi içlerinde ve dışlarında yer değiştirmelerini sağlayan değişiklik sayesinde sonun-

da tanıtlayıcı olurlar. Balzac'ın çalışması bütün kararlarını yöneten bu *ayırt etme takınağıyla* tanımlanabilir.

Gözlem cininin rehberliğinde, toplumsal vadilere ve yüksekliklere musallat oluyor, Lavater gibi, her bir yüze tutkuları ya da ahlaksızlıkları kaydeden izleri inceliyordu; antikacının tuhaf nesneleri seçmesi gibi insan pazarından seçtiği tiplerin koleksiyonunu yapıyordu, işine yarayan yerlerde bu tiplerden söz ediyordu, onları değerlerine göre temel ya da tali düzleme yerleştiriyordu, kontrastların gücünü bilen büyük sanatçının büyüsüyle ışığı ve gölgeyi onlara dağıtıyor, son olarak, bu yaratıkların her birine onlara özgü ve bu çok büyük kalabalığın içinde, bir tekini bile bir diğeriyle karıştırmayan bir bireysellik veren adlar, özellikler, fikirler, bir dil, bir karakter aktarıyordu.

1858 tarihli biyografik notta Laure de Surville işin özüne inebilmişti; sadece şu önemli farkla: *yazarın* emeğinin *ürünü* olan şeyi “gözlem cini”ne atfediyor, aslında yenilik olan şeyi sadakate indirgiyordu. Balzac *verili* bir gerçekliği gözlemlemekle yetinip ona sadık kalmayı proje olarak şekillendirseydi, çok muhtemeldir ki yazmazdı: Eserde *verili* olan hiçbir şey kalmaz ve yazma girişimi açısından gerçeklik *uzaklaşmak* ve yerine –uyum projesi *verili* olduğundan, *yapılması* gereken– başka şeyi koymak gerektiği için *başlangıçtır*.

Romancının en yetkin aygıtının, uygun ayrımlar olmasa da denk ayrımlar üreterek gerçek ayrımları *taklit etmeyi* sağlayan *tip* olduğu da ortaya çıkar: Daha sonra bundan uzun uzadıya söz edilecektir. Bununla birlikte, bu yaklaşım konusunda hemen iki saptamada bulunmak yerinde olur: Bu yaklaşım tek başına değil, sözü edilen diğerleriyle birlikte müdahale eder: Hem genel hem de somut bir imgesini vererek sadece yeniden üretmesi, tekrarlaması gerekecek, önceden var olan, doğal bir gerçekliğin terimi terimine üstüne binmez. Tip, başlangıçta elbette bir benzerlik içerir:

Tonsard'ın portresi, kabaresinin tasviri, kayınpederininki ilk satırda beliriyorsa, bu yerin insana, kabareye ve aileye borç-

lu olduğuna inanın. Öncelikle, bunca titizlikle açıklanmış bu varlık, Aigues'lerin vadisindeki yüzlerce başka evde varlık sürdüren tiptir... (s. 56).

Fakat bu benzerlik ancak bir farklılık zemininde anlamlıdır: Tonsard bir miktar kişiyle aynıysa, bunun nedeni, onlarla birlikte, diğer gruplara karşı koymasındır.

Tarihsel evrenle romanın evreni arasındaki benzerlik tikel *öğeler* düzeyinde değil, *sistemler* düzeyinde gerçekleşir: Gerçeklik etkisi üreten şey bütün olarak romanın sistemidir. Romanın kişisi haline gelmiş olan toplumsal tip, geniş ölçüde temsil edici olsa da, yine de bir genelleme rolünü tam anlamıyla yerine getirmez: Sadece bir adla ya da bir olay örgüsünün ayrıntısıyla değil, aynı ölçüde temsil edici ama bununla birlikte ayrı olan, ona yer bırakan başka tipik kişilerle sürdürdüğü ilişkilerle bireyleşmiştir. Basitleştirmek için şu söylenebilir: Verili bir genellemeye uygun tek bir tip ve tek bir kişi asla yoktur, ancak farklılıklarıyla var olan birçok kişi vardır. Örneğin vergi toplayıcısı figürü *farklılaşarak* bazı romanları kat eder:

... Örneğin Polonyalı bir büyük senyörün tanımladığı haliyle maliyecilerin toplumsal listesi ve doğal tarihi buradan kaynaklanır:

“Bizim üç tür vergi toplayıcımız var,” diyordu, “sadece kendini düşünen vergi toplayıcısı, hem bizi hem kendini düşüneni; sadece bizi düşünenine ise hiç rastlanmadı. İkincisine sahip olan ne şanslı bir mülk sahibidir!

Kendi çıkarlarını ve efendisinin çıkarlarını düşünen bir vergi toplayıcısı kişiliği başka yerde görülebildi (bkz. *Yaşamda Bir Başlangıç, Özel Yaşam Sahneleri*). Guabertin özellikle kendi servetiyle ilgili bir vergi toplayıcıdır. Bu sorundaki üçüncü terimi canlandırmak inanılmaz bir kişiliği okurların hayranlığına sunmak olur; yaşlı soyluluk böyle birini tanımış olsa da onunla birlikte kaybolmuştur (bkz. *Antikacı Dükkanı, Taşra Yaşamından Sahneler*). Servetlerin sürekli bölünmesiyle, aristokratik gelenekler kaçınılmaz biçimde dönüşmüş olur. Günümüzde Fransa’da vergi toplayıcıların yönettiği yirmi servet

yoksa, elli yıl içinde vergi toplayıcılı yüz büyük mülk kalmayacaktır; tabii eğer medeni hukukta değişiklik olmazsa. Her zengin mülk sahibi kendi çıkarlarına kendi göz kulak olmak zorunda kalacaktır.” (s. 106).

Doğa tarihiyle karşılaştırma bu kez eserde görülecektir: Bu karşılaştırma romandaki çoğulluğu oluşturmaya yarar; bu çoğulluğun ikili bir değeri vardır, çünkü senkronik anlamda eserin unsurlarını bölüştürüp dengelerken, diyakronik anlamda, tarihsel bir evrime imada bulunur. Aynı şekilde –fakat bu yeni örnek daha da anlamlıdır– genel bir Cimri tipi yoktur, bunun yerine ayrımsal bir cimrilik evreni vardır:

Önceki bazı sahnelerde tasvir edilmiş bazı cimrilik ustalarını belki hatırlarsınız. Öncelikle, taşralı cimri, baba Grandet de Saumur, kaplan ne kadar acımasızsa o kadar cimridir; sonra, sadece güçten tat alan ve bahtsızın gözyaşlarını tadan, yani herkesin çapını bilen altın dalaverecisi, tefeci Gobsek; sonra, para kaçakçılığını politika düzeyine çıkaran Baron de Nucingen. Nihayet, ev içindeki pintiliğin portresi olan yaşlı Hochon d’Issoudun’u de hatırlıyorsunuzdur kuşkusuz ve aile ruhuna sahip diğer cimri, küçük Baudraye de Sancerre! Evet! İnsani duyguların ve özellikle cimriliğin toplumumuzun farklı çevrelerinde çok çeşitli nüansları olsa da, Örf ve Âdet İncelemelerinin amfiteyatrosunda, sahnesinde hâlâ bir cimri kalır: Rigou’dur bu! Bencil cimri, yani kendi zevkleri için sevgi ve şefkat dolu, başkası karşısında kuru ve soğuk; nihayet, ruhban cimriliği, iyi yaşamak denen limon suyunu ifade etmek için keşiş kalmış ama kamu parasını kapıvermek için dünyevileşmiş keşiş... (s. 202).

Sancerre, Issoudun, Saumur ve çoklu Paris’in oluşturduğu zeminde Blangy cimrisi yer alır. Eseri oluşturan şey, karakterleri ayıran ve karşı karşıya getiren bu ayrıntılı karakter incelemesidir. Fakat bu bölünme psikolojik bir gözlemin inceliğine bağlı değildir, keza eserin hazırlanmasını sağlayan temel araç da, bir üretim girişiminin değil pasif bir alımlamanın koşulla-

rını tanımlayan gerçeğe mekanik sadakat değildir sadece. Burada sözü edilen psikoloji bütün anlamını bir romanın bağları içinde kaldığında, daha doğrusu bir romanın bağlarını oluşturduğunda alır: Psikolojinin gerçek işlevi böyle bir tutarlılığı gerçekleştirmektir.

Bu durumda roman gerçek pedagojik işlevi içinde belirir: Sadece biçim vereceği bir içerik olan bir dersin ürünü değil, böyle bir dersin ortaya çıkış koşuludur ama bu durumda aynı olmayacaktır. Roman, özel ifadesi olduğu ampirik bir genelleme üzerinde temellenmek yerine, (bazı araçların belirttiği) kendi özel yapısı temelinde didaktik bir genellemeyi mümkün kılar:

Bazı kişiler, özellikle de açgözlü çıkarıcılar bu açıklamaları uzun bulup suçlayacaklardır. Fakat burada öncelikle gelenek tarihçisinin vaka tarihçisini yönetenden daha sert yasalara itaat ettiğini gözlemlemek yararlıdır; vaka tarihçisi her şeyi, hatta doğruyu bile mümkün kılmalıdır; oysaki, kelimenin tam anlamıyla tarih alanında, imkânsız olanı doğrulayan şey meydana geliş nedenidir. Toplumsal ya da özel yaşamın olayları her şeye bağlı olan küçük nedenler dünyasınca doğurulur. Bilgin, bu kar dağının oluşumunu belirlemiş olanın bir doruktan kopmuş çakıltaşı olduğunu size göstermek için, kitleleri köylerin yok olduğu bir çıgın kütlelerini temizlemek zorundadır. Burada sadece bir intihar sözkonusuysa, Paris'te yılda beş yüz intihar vardır; bu melodram sıradanlaşmıştır ve bunun en yakın nedenlerini herkes kabul edebilir; fakat servetin yaşamdan daha değerli gözüktüğü bir dönemde Mülkiyet intiharının hiç olmadığına kimi inandırabiliriz? *De re vestra agitur*, di-yordu bir fabl yazarı, burada bir şeye sahip olan herkesin işleri sözkonusudur.

Cesaretine rağmen binlerce kavganın tehlikesinden kaçmış yaşlı bir generale karşı bütün bir kantonun ve küçük bir şehrin birliğinin, iyilik yapmak isteyen insanlara karşı birden çok bölgede kurulduğunu düşünün. Bu koalisyon, dahi insanı, büyük politikacıyı, büyük çiftçiyi, velhasılı bütün yenilikçileri sürekli tehdit eder!

Deyim yerindeyse, politik olan bu sonuncu açıklama kişilere sadece fizyonomilerinin dramını, en küçük ayrıntıyla kendi ciddiyetini vermekle kalmaz, dahası bütün toplumsal çıkarların işin içinde olduğu bu sahneye canlı ışıklar da fırlatacaktır (s. 154).

Dolayısıyla, mümkün olduğunca çeşitlendirme iradesi romanı mutlak bir tikelliğe düşürmez: Tersine, bütün tekil figürler sonunda birleşir ve genel bir tema ifade ederler: “Mülkiyetin intiharı.” Bu durumda, “en küçük ayrıntıya ciddiyet” veren bu roman çeşitliliğinin bütün ağırlığı kendini hissettirir. “Burada sözkonusu olan...”: bir tür içsel çoğalmayla, içinde olduğu çok kesin sınırlardan yola çıkan öykü yeni bir kapsam edinir: Her ögenin bir sisteme aidiyetini ifade eden, en tikel ile en anlamlının gizli ittifakıyla, roman siyasal bir dersi *kışkırtır*. “De re vestra agitur”: roman aynı zamanda bir adrestir; bir dünya inşa ederken aynı zamanda şunu söyler: Bu dünya herhangi biri değil sizin dünyanızdır.

Bu genellemenin hiçbir karışıklık içermediğini görmek gerekir: ancak iş işten geçtikten sonra müdahale eder; roman bir siyaset üretir, bu siyasetin sonucu değil tezahürüdür: Bir siyaset doğrudan doğruya roman konusu ya da romanlaştırılmış nasıl olabilir? Çeşitlilikten yola çıkarak genellemeden bir indirgeme olarak değil bir açıklama olarak söz edilebilir: Genelleme onun yerine geçemez, ama tüm kapsamını ona verir. “Bütün toplumsal çıkarların” işin içinde olması, bunların bulanık bir şekilde değil, tersine ayrı ayrı, çok belirgin özdeşleşmeleri temelinde böyle olmalarını içerir. Roman anlamından sapmış değildir: Sadece hareketi vurgulanmış, belirginleştirilmiş ve basitleştirilmiştir.

Bütün öncekilerin özeti olarak: Bir roman gerçekliğinin kuruluşu, hem ayıran hem de oluşturan farklılıkla değer taşıyan unsurların karmaşık düzenlenmesiyle işler. İnsanın dünyasını tanıma ve buna bir dayanak sunma iradesi bir çeşitliliğin üretiminde gerçekleşir.

“Kaleidoskop biçimindeki bu eseri tekrar okuyun, orada bir-

birine benzer ne iki giysi bulursunuz, ne de benzer iki kafa,” di-yordu 1835 tarihli önsöz (Félix Darwin imzalı).

Esasen sadece daha önce oluşmuş bir niyeti gerçekleştirmeye, tercüme etmeye hizmet eden bir *yordamın*, farksız bir tekniğin sözkonusu olduğu sanılabilir. Görüleceği gibi, hiç de böyle değildir. Yordam bizzat niyeti oluşturur; gerçekten de, öyle *değişimlere* yatkındır ki, onu tamamen maddi bir aygıt kabul etmek imkânsız gözükür. İster fiilen çok farklı iki niyete aygıt olarak hizmet etsin, isterse de ona itiraz eden bir diğerrinin yakınında ancak uygulanabilir olsun, kurucu unsurlarından biri olarak, belki de gerçek öznesi olarak romanın hareketiyle sürüklendiği ortaya çıkar.

Gerçekten de, bu şekilde oluşan eser, sistematik birliği içinde, tutarlı ve dolu, sonlu gözükür. Şu farkla ki, şunu sorabiliriz: Neden bir başkası değil de bu birlik? Eserin tutarlı olması için bir sistemi olması yetmez: Sistemin de belirlenmiş olması, rastgele bir sistem olmaması gerekir. Bu nedenle, romanı anlamak için, daha doğrusu açıklamak için, mekanizmasını analiz etmek yetmez: Bu mekanizmanın, doğrudan doğruya, yönünün doğal çizgisinde kullanılırsa ya da *roman nesnesi* olmasını sağlayan karakteristik bir dönüşüme maruz kalmazsa fiilen nasıl işlediğini de görmek gerekir.

* * *

Bir kez işletilmeye başlandığında sistem kendi başına yaşamaya koyulur ve beklenmedik bir etki yaratır. Prensip olarak, ayırt etmeyi sağlaması (gerçekliği tanınması ve göstermesi) gereken aygıt aslında *karıştırmaya* (yargılamaya) hizmet edecektir. Dolayısıyla, aynı araç, birbiriyle bağdaşmaz, farklı kullanımlara uyum sağlayabilir: kendi anlam ya da anlamlarını, onu oluşturan bu anlam çoğulluğunu ürettiği kendine özgü bir gücü varmış gibi cereyan eder her şey.

Bu anda, çok geçici olarak unutulmuş olunabilecek ideolojik projeye geri dönmek gerekir: Balzac'ın tasarladığı haliyle öykü, hatırlanacağı üzere, aynı anda iki gerekliliği gerçekleştirmelidir. Aynı anda iki öykünün yerini tutmalıdır. Onun aracılığıyla-

la, görmek ve yargılamak mümkündür: Bu tutumların her biri gerçekliğin farklı bir paylaşımını gerektirir. Dolayısıyla, *yazarın önüne konan* sorun şudur: Bu iki kesim nasıl uzlaştırılabilir, birbirine eklenebilir, uyumlanabilir? Balzac'ın önerdiği çözüm şaşırtıcı bir sadeliktedir: Bir anlamın araçlarını diğerinin üretimine hizmet ettirerek, karışıklık ile ayrımı çakışmalarıyla birbirine ayarlayarak üst üste koymak yeterlidir.

Böylece, temel bir örneği hemen ele alırsak, tasvir varsa, bu, öncelikle, prensip gereği, ayrı olmalıdır; fakat aynı zamanda bir teşhire de dayanak olarak hizmet etmelidir. Örneğin, halktan insan, genel bir fikir olarak değil, romanın gerçek bir mercii olarak, *Köylüler*'in önsözünün zaten duyurduğu gibi, *vahşidir*. Bu metafor elbette uzaklık fikrini içerir; köylü diğerleri gibi biri değildir.

Meraka kapılan Blondet, böyle bir varlığın fikirleri, âdetleri ne olabilir, ne düşünür, diye düşünüyordu.

Benim benzerim o mudur? Tek ortak yanımız biçim... (s. 34).

İmge sürekli karşımıza çıkacaktır. Bunu işin içine katan Blondet'dir:

"İşte, Cooper'ın Kızılderilileri," dedi kendi kendine, "vahşileri gözlemlemek için Amerika'ya gitmesi gerekmiyor." (s. 35).

"Öyle mi! Burada Cooper'ın vahşilerin tuzaklarıyla çevrili Amerikan ormanları içindeki kahramanları gibi miyiz?" diye sordu Blondet alaycılıkla (s. 88).

Sonra Rahip Brossette devam eder (romanın sistemi içindeki yeri Blondet'nin işgal ettiği yere simetriktir):

Toplumsal işlevlerinin doğası gereği köylüler doğayla sürekli bağlarının onları davet ettiği vahşi hale benzeyen tamamen maddi bir yaşam sürmektedir (s. 54).

Monsenyör beni buraya vahşilerin yanına misyon gönderir gibi gönderdi; fakat ona söyleme onuruna eriştiğim gibi, Fransa'nın vahşilerinin yanına yanaşamaz, onların yasası bizi din-

lememektir, oysaki Amerika'daki vahşilerle ilgilenmek mümkünüdür (s. 73).

Her bir duruma göre farklı kullanılan (her durum kendine özgüdür) imge sadece kendine özgü bir açıdan temsil edici değildir; yazarın bakış açısı olan öykünün akışı dışındaki bakış açısından anonim olarak kullanılır:

Vahşi ile vahşiye çok benzeyen köylü, rakiplerine tuzak kurmak dışında başka şey için asla konuşmazlar (s. 102).

Hatta en anekdotik olarak sahip olduğu şey içinde öyküye biçim bile verir:

Aşırı keskin bu çılgık ormanlarda vahşilerin çağrısı gibi cınladı (s. 183).

Kullanımlarının çokluğu dolayısıyla imge, sonunda bir anlamda özerk bir değer edinir. Köylünün doğayla özgün ilişkisini göstererek onu niteler; fakat etkinliği bu durumda alegoriktir, yani uygunsuzdur. Köylü gerçek bir vahşi değildir, onun içinde bulunduğu doğada doğal hiçbir şey yoktur: farklı sahiplenme tarzlarıyla çeşitlenmiş ve biçimlenmiş, iskân edilmiş doğa, bir toplumun varlığını önceden gerektirir. Böylece, özellikle uzak, yerinden edilmiş niteliği dolayısıyla karşılaştırmının egzotik bir değeri vardır: daha önce analiz edilen bir yordama göre, deforme ederek canlandırdığı bir gerçekliğe tıpatıp uymamaktadır. İmgenin bu yapay niteliği çok farklı bir kullanım içinde Madam Soudry tarafından Rigou'ya uygulandığında iyice belirginleşir:

Bu önemli sert tefeci Madam Soudry'nin cemiyetine fazlasıyla kendini dayatıyordu; o da bu tefecide çelik pençeli bu kaplanın, bu kurnaz vahşinin kokusunu alıyordu... (s. 240).

Vahşiyle karşılaştırmının derin bir *tanımama* işareti olduğu bu durumda açıkça ortaya çıkar: Balzac'ın metninin tutarsızlığıyla söylediği de budur. Blondet'nin ya da Brossette'in yaptığı gibi köylüde bir vahşiyi görmek onu tam da olduğu gibi gör-

mek değildir: Temsil özellikle paradoksal bir şekilde onu modeline bağlayan mesafeyle anlamlıdır.

Köylüler Fenimore Cooper tarzı bir romandır, çünkü aynı “ilkel” şiddeti tarif etmeye yönelir. Morvan’ın köylüleri, “kırsal kesim”, pastoral bir dekor değildir: Sakinleri belirmeden önce bile, bakir bir doğanın, Amerikan yerlilerinin iskân ettiği varsayılan doğanın kaygı verici ve şaşırtıcı figürünü gösterirler.

Fakat vahşiler varsa ve köylü eğer bir vahşiyse vahşi hale yer yoktur: Her yer, *İnsanlık Komedyası*’nın gösterdiği haliyle, toplumsal bir ilişkinin oynandığı dekordur. Roman merakının çıkış noktası olacak, yer ile sakini arasındaki çok ilkel bir uyumsuzluk böyle kendini gösterir. Örf ve âdet analizinin ilk nesnesi olan yerin bu önemini akılda tutmak gerekir: İnsan ile onu çevreleyen doğa arasındaki ilişkinin algısı tamamen edebi bir araçtır, verili bir şey değil, yazar çalışmasının bir ürünüdür. Fakat bu aracın ikili bir değeri vardır: Hem romana biçim verir hem de onun içeriğini belirler. Morvan ormanlarının Amerika ormanlarıyla aynı terimlerle tasvir edilmesi ve bunun da bu dekoru popülerleştirmiş yazara açıkça referansla yapılması öncelikle bir yazım hilesidir: Örneğin, Rigou’yu bir Helio-gabalos (s. 208), “tahtsız XV. Louis” (s. 210), “Avonne Vadi-si’nin Tiberius”u (s. 213), “Blangy Lucullus’ü” (s. 238), “köylü Sardanapale’ı” (s. 250) yapacak olan da budur. Fakat “orman adamı”nın bu metafor *nedeniyle* burada ve orada aynı olması, tarihsel, eleştirel ve polemik bir tezdır ve aynı araçları kullanarak, analiz edildiği haliyle sistemin ürettiğine kökten zıt bir anlam üretir: Ayırt etmek bir yana, şimdi karşılaştırmak ve karıştırmak sözkonusu gözükmemektedir. Göreceğimiz gibi, iki sunum türünün biraradaki varlığı yazar Balzac’ın çalışmasını temelden niteler: Bir bilgi (ayrı) ile bir ideolojinin (karışık) onun aracılığıyla kurulmuş³ buluşmasıyla, eseri (Balzac’ın kimi zaman dediği gibi, tarihsel ya da politik değil) edebi bir eser yapan odur. Bu nedenle, teorik bakış açısıyla, *eserin biçiminin* incelenmesini öne çıkarmayı hiçbir şey engellemez: Eseri doldu-

3 Sözkonusu edilenin bir *kolaj* olmadığını bir kez daha belirtelim: Buluşmayı ve unsurlarını yaratan, roman sisteminin işleyişidir.

ran bu gerçeklik ilkesini onun tarafından içerilmiş olarak bulmaktan emin oluruz.

Roman tartışmasını, gerçek (tarihsel) ve yapay (çünkü bir edebi bileşim tekniğinden kaynaklanır) tartışmayı örgütleyen biçim aynı zamanda bu tartışmanın içeriğini oluşturur: Yazma yordamlarının incelenmesi, hikâyenin konusuyla ister istemez bulunduğu ölçüde kendi kendine yetmez.

Bu *ikili oyunun* ortaya attığı teknik sorunu Balzac, yeni bir biçim icat ederek değil, geleneksel bir biçime –daha önce söz-konusu edilmiş *romanesk tip*– yeni bir etki katarak ve bunu öne çıkararak çözer. Daha doğrusu, bu sorunun çözümüyle *karşılaştığını* söyleyebiliriz, çünkü bu kez teknik bir aracın bilinçli denetimine bağlı değildir: Bir temsil sistemine beklenmedik kullanım atfeden bu anlam değişimini sınavarak onunla buluşur.

Tipik nesne (kişiler, yerler, durumlar, dönemler...) tercihi öncelikle tarif etme gerekliliğine cevap verir: Gerçekliği mevcut haliyle tanımlamayı, bir durumun her unsurunu temsil etmeyi sağlar. *Köylüler*'de hiç ayrımsız psikolojik ve sosyolojik bir işlevi olan karakter çeşitliliğinin, tam da ayırıcı olduğu için, burjuva evrenin karmaşıklığını, aralarında her zaman sorgulanan zamansal ilişkiler kuran farklı alanlara bölünmesini nitelermeyi nasıl başardığını göstermek kolay olur; burjuva uzamı, hem karmaşık hem de gerçek olduğundan bütün boyutları içinde göstermeyi sağlayan şey “karakterlerin” farklılığı ve hareketliliğidir. “Tip”in üzerinde toplumsal kategorileri daha incelikle saptamak hep mümkündür. Fakat, roman tiplerinin kullanımı çok farklı bir etki üretir: Öncelikle oluşturmaya hizmet ettiği gerçekliği yargılar ve bu durumda bir toplum teorisine gönderme yapar. Böylece, edebi aygıt gerçek anlamını, gerçekliği kendi içine yansıtma zorunluluğundan değil, bu gerçeklik üzerine bakış açılarının en iyisi kabul edilen roman sistemi içindeki yerinden edinir.

Roman kendi hareketi içinde “tipleri” sürüklüyorsa, bunların kendi aralarında gerçek olmaktan başka ilişkileri (tipler arasındaki gerçek ilişkiler, bir roman figürü sağladıkları toplum-

sal grupların gerçek varlığıyla belirlenir), bizzat tiplerin doğasıyla belirlenmiş ilişkileri, ideal ilişkileri olduğundandır: Ancak o zaman, tipin işlevi, ayırt etmeye yardım etmek bir yana, karıştırmak olur.

Balzac'ın girişimine gerçekliğini, bizzat malzemesini sağlayan ve onu *bir eser* haline getiren şey, tam da romanesk nesnenin bu ikili doğasıdır. İki anlamın her biri sırası geldiğinde doğrulanır ve birinden diğerine bitmek bilmez bir kayma görülür.

Bunu bir örnek üzerinden açıklamak daha basit olacaktır. Roman kurmacasının cereyan edişinde yerlerin önemi bilinmektedir: Bu tipik işlevin muğlak olduğunu göstermek gerekir. *Petits Bourgeois*'nın başlangıcı roman konusuna dair ilk anlayışın mükemmel bir örneğini vermektedir: *Nesnelerin* (bir ev, bir mobilya) uzun uzadıya tasviri, keşif biçiminde (Balzac'a özgü keşif hareketinin karakteristiği) *Un début dans la vie*'nin [*Bir Yaşam Başlangıcı*] “bir dönemin toplumsal malzemesi” olarak belirttiği şeyi yerine yerleştirir: Evin bütün ayrıntılarının ayırt edici bir veçhesi vardır ve bunların işlevi, zemin üzerinde, bizzat dekor üzerinde, küçük burjuvazinin burjuvazi karşısında, hem onun tarafından hem de ona karşı nasıl belirlendiğini göstermektir. Bu çok karmaşık ilişki romanesk tasvirin düzenlenmesiyle oluşur: Tipik olarak “küçük burjuva” mobilyalar, hem gizleyip hem de gösterdikleri “burjuva” duvarların önüne yerleştirilmiştir; gerçekliğe figür veren şey bu maddi örtmedir. Balzac'taki bütün tasvirler bu tür normlara göre yönlendirilmiştir; örneğin, *Köylüler*'de eylemin temel yerlerinden üçü bir karşıtlık sistemiyle nitelenmiştir:

Rigou'nun evi, Soudry'nin, Gaubertin'in evi, Fransa'yı tanıyan biri için, köyün, küçük şehrin ve bucağın kusursuz temsilleri değil midir? (s. 271).

Bu yerlerin her biri, toplumsal gruplar arasındaki ilişkilerin özgün biçimde düğümlendiği kendine özgü bir toplumsal birim bakımından tipiktir: Taşradaki burjuva koalisyonunun üç temel biçimi böylece roman nesneleri halini almıştır. Olağanüstü olan şey Balzac'ın bu şekilde gerçekleşmiş hakikat ti-

piyle asla yetinmemesi, bunu kesin kabul etmeyi reddetmesidir. Bir romandan diğere tip değışim geçirir: Soudry'nin evi *küçük şehri* kusursuzca temsil ediyorsa, Gaubert'ininki bucağı temsil eder, taşra şehri Saumur olduğu kadar Issoudun, Angoulême ya da Bayeux, veyahut *Köylüler*'deki hayalî yerleşimlerdir. Bu değışim, eylemin çerçevesini sahneye en uygun düşen coğrafi ayrıntıyla süsleyerek anekdotik gerekliliklere (örneğin pitoresk kaygısı) uymaz: Bu çerçeveyi çeşitlendirerek içini daha iyi *doldurma* iradesine denk gelir. Sadece Paris'in biricik olma hakkı vardır, çünkü o çoğulluğun ta kendisidir: Fakat küçük şehir, kimliğini korumak için, sonuçta kendi veheleleri de olan başka küçük şehirlerin tasvirini gerektirir; *İnsanlık Komedyası*'nın bütünündeki kavrayışın çözdüğü şey, bu sonsuz tasvir sorunudur. Öncelikle inanılabilecek olan şeyin tersine, tip, biricik ve özėün ne kadar çok örnek arasında paylaşılır-sa o kadar temsil edici olur.

Fakat, söylendiği gibi, tip başkalarına gerçek bir farklılık ilişkisi içinde değil, açıkça fantastik bir benzeşim ilişkisi içinde bağlandığı durumda, tipin işlevi karışıp muğlaklaşıyor. Aynı örnek konusunda, Balzac, *Kayıp Hayaller*'de yaptığı gibi, "taşra şehri daha az hızlı Paris'tir" dediğinde olup biten budur. Aynı şekilde, *Petits Bourgeois*'da, dekorun başlangıçtaki kesinliğiyle zıtlık halinde, burjuva salon daha sonra Faubourg Saint-Germain'in indirgenmiş hali olarak temsil edilir. Sadece çeşitli olmakla kalmayan ama gerçekten karşıt da olan bu tip yakınlaşmalar laf arasında yapılmaz; tersine bunlar Balzac'ın üslubunun değişmezidir. Tip kendi gerçeklik işlevini yitirerek bulanık bir imge haline gelir: Kelimenin dar anlamında temsil edici değil, sistematik bir özdeşlik terimidir.

Bu kaymayı anlamak için öykünün örgütlenmesini belirleyen sistemi bütün olarak yerine yerleştirmek gerekir. Balzac'la birlikte roman Sahne'yi genel çerçeve edinir; bu ne bir yer birimidir ne de zaman birimi, bir toplum teorisinden yola çıkarak ve ayrıca onu tasvir etmeye yarayan farklılıkların yönteminden bağımsız tanımlanmış romanesk bir unsurdur. Daha önce sözü edilen Balzac romanının yapısı üzerine bir düşünceyle farklı

bir anlamda karşılaşılacaktır: Prinsip gereği *denge*siz yapı. Öykünün ritmi parçalanmış, kırılmış gibi algılanır: Bölümler, birinden diğerine sert geçişle birbirini takip eder. Bu, Sahne'nin doğasını tanımlayan bir ilerleme gerekliliğine karşılık verir. *Rabouilleuse* bu biçimsel kopuşların iyi bir örneğini verir: Öykünün eksiksiz bir birimini oluşturan Issoudun'daki yaşamın çok gelişkin, statik bir sunumundan sonra, Desroches'un inisiyatifi üzerine Philippe Bridau'nun şehirde aniden belirişi anlatılır. Bu olayı öngörmeyi sağlayacak hiçbir şey yoktu: Öykü aniden yeni bir boyut edinir, bambaşka bir düzeyde cereyan eder. Roma hep aynı yapı biçim vermektedir: Kendi kendilerine işlenen çok uzun tasvir unsurları, tasvirin yetersizmiş gibi görüldüğü beklenmedik bir olayla aniden kesilir; buradan yeni bir tasvir zorunluluğu kaynaklanır: böylece, belirtici bir sistemin içinde bir gelişme görülür. Olay, bir portreyle önceden nitelenmiş bir kişinin belirmesidir. Dolayısıyla, öykünün, Sahne'nin modeli, dinamik bir bireyselliğin verildiği bir portrenin ve bir durumun son derece çeşitli ve yenilenmiş buluşmasıdır ve Balzac bunu “ahlaki güç” diye adlandırır: Bu buluşmanın ardından durum değişir ve öykünün yeni bir unsuru Sahne'yi ilerletir.

Bu çok basit öykü örgütlenmesi, olay örgüsünün sistematik temsiline bağlıdır: Bu, bir “ahlaki güç” ile gerçek durumun çatışmasının sonucudur, bu da yer değiştirmeler ve yeniden uyumlanmalar üretir. Çünkü “ahlaki dünya”, özerk bir şekilde belirlenmeye devam ederken, gerçek dünyayla daima karşı karşıyadır. Durum ve bireysel “güç” asla iç içe geçmeden karşılıklı olarak birbirlerini içerir. Böylece, eserin ana temasının *başarı* ve *ahlak bozukluğu* olduğu anlaşılır. Bu tema hem “ahlaki” hem de “toplumsal”dır: Sahne'nin en yetkin konusunu tanımlayan bu eklemlenme bu tema üzerinde saptanabilir. Güç ile durum arasındaki mesafe, çatışmalarının çıkışsızlığına yol açacak denli olduğunda ahlak bozukluğu vardır. *La Rabouilleuse*'ün sonunun nitelediği üzere, Maxence Gilet'e olan budur:

Kendine uygun çevrede kalsaydı büyük şeyler yapmaya aday bu adamlardan biri böyle yok oldu; doğanın, cesaret, soğuk-

kanlılık ve Cesar Borgia tarzı siyaset anlayışı verdiğinden şımarık çocuk muamelesi yaptığı bir adam. Fakat yokluğunda hiçbir meslekte herhangi bir şeyin mümkün olamadığı bu fikir ve davranış soyluluğunu eğitim ona aktarmamış.

Elbette eğitim “durum” ile “güç” arasındaki tek birleştirme tiresidir: Bu nedenle Balzac’ın bütün romanları bir eğitimi ya da güç yitimini işleyecektir.

Yaşamda Bir Başlangıç uyum romanının en yetkin örneğidir; *Kayıp Hayaller* uyumsuzluk romanı örneğidir:

Lucien’den her şey beklenir, iyisi de kötüsü de (d’Arthez’in mektubu).

Eh, ancak kendi ortamında, kendi alanında, kendi göğünde güzel bir doğa bu (David Séchard).

Buluşma bir uzlaşmayla tamamlanabilir ya da durumu (bkz. *La Rabouilleuse*) veya kişiyi (Rubempré) deforme eden sapkın sonuçlar üretebilir: Bu durumda, başlangıçtaki güç bir erdemsizlik biçiminde kendini gösterir.

Başarılı olan Rastignac karakteriyle başarısız kalan Lucien karakterinin örtüşmesinden çağımızdaki önemli bir olayın büyük boyutlardaki bir resmi görülür: başarılı olan ihtiras, çöken ihtiras, hayatın başlangıcındaki ihtiras (*David Séchard*, Birinci baskıya önsöz).

“Çağımızdaki önemli bir olay”: Bununla birlikte, örf ve âdet analizi roman biçimini alır. Uyum ve uyumsuzluk *genellemedir, durumların çeşitliliği ne olursa olsun varlık sürdüren tipik unsurlardır.*

Dolayısıyla, bütün bunlar hem çok tutarlı hem de çok basittir; şu farkla ki, tutarlılık daha önce tanımlanmış olanla aynı değildir. Her insan kendisiyle birlikte bir “ahlaki dünya” taşır: Sorun, bir ya da birçok durumla temas haline yerleştirilmiş bu dünyanın gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini, gerçekleşirse ne yönde gerçekleşeceğini bilmektir: Gerçekten de, ahlaki bir dünya çelişik yönlerde gelişebilir:

Doğanın bütün yasalarının birbirine zıt yönde ikili bir etkisi vardır (*Kayıp Hayaller*).

İnsanlık Komedyası'nın ideal programı, ahlaki güçlerle gerçek durumlar arasında olası bütün karşılaşmaları gerçekleştirmekten ve "ahlaki" uyumun bütün biçimlerini temsil etmekten ibarettir.

Bu uyumun "teorisi" en basit biçiminde *Kayıp Hayaller*'de görülür:

Çarkları bakımından antik toplumlarınkinden son derece daha karmaşık olan toplumların günümüzdeki oluşumu insan yetilerini alt bölümlere ayırmaktadır. Geçmişte, evrensel olmak zorundaki önde gelen kişiler az sayıda ortaya çıkıyor ve antik ulusların ortasında meşale gibi beliriyordu. Daha sonra, yetenek bakımından uzmanlaşılsa da, nitelik yine de her şeye hitap ediyordu. Örneğin XI. Louis hakkında söylendiği gibi, kurnaz bir zengin adam kurnazlığını her alanda gösterebiliyordu; fakat günümüzde nitelik de alt bölümlere ayrılmıştır. Örneğin ne kadar meslek varsa o kadar farklı kurnazlık vardır. Kurnaz bir diplomat bir taşra vilayetinin ücra köşesindeki bir işte vasat bir memur ya da köylü tarafından rahatlıkla oyuna getirilebilir. En kurnaz gazeteci ticari çıkarlar konusunda gayet bön kalabilir...

Ve büyük bir romancı iş hayatında başarılı olamayabilir. Uyum sorunu bir tür teknik bölünmenin bu kez *ahlaki dünyanın içinde* bir çeşitlilik oluşturduğu anda ortaya atılır. Böylece Sahne'nin yapısını desteklemek için yeni tür bir tip zorunlu olur: Ahlaki tip.

İdeolojik nitelikteki bütün bu spekülasyonlar bir geleneğe gönderme yaparak açıklanabilir (Swedenborg, Saint Martin, felsefi roman), ancak bunları bir edebi biçim sorunsalına indirgeyerek yorumlamak daha anlamlı gözükebilir. Sahne, öykünün kompozisyonu (durum-patlama), tip; bunlar öncelikle dünya ve insan üzerine fikirler değildir, Balzac'ın doğru ya da gerçek bulmasından ziyade *kurmacanın* en yetkin araçları ol-

duğu için seçtiği ya da kurduğu roman fikirleridir. Bu durumda, iki tip anlayışının (gerçek tip, ahlaki tip) eklemelenmesiyle ortaya konulanan edebiyat sorunu nasıl olabildiği anlaşılır.

Balzac'la birlikte, Önsöz'de belirtildiği gibi, roman, bireyler arasındaki ilişkileri, kelimenin anekdotik anlamında karşılaşmaları temsil etmeyi bırakır. Bu ilişkiler sürmeye yatkın olduklarından yeni romanın konusudurlar: Birey, bir dizinin sonu olduğu için romanda yer bulur. Fakat Balzac'ın bütün eseri bu uzantının ikili nitelenmesi üzerinde inşa edilmiştir. Birey bir durum karşısında vardır; fakat bu durum ancak görünüşte basittir: Aslında, (Balzac'ın ilk sistemi olan çeşitlilik araçlarının temsil ettiği) gerçek çevre ile (Balzac'ın ikinci sistemi olan karışıklık araçlarının temsil ettiği) moral dünyayı örtüştüren bir üst üste binmenin sonucudur. Roman unsuru bu ikili kayıtlarla iki kez temsil edicidir: Bizzat olay örgüsünün malzemesini oluşturan bireyler arasındaki buluşmalar anlamlıdır, çünkü bireyin kendisi bir buluşmanın ürünüdür (iki kez belirlenmiştir).

“Ahlaki tip” tıpkı “gerçek tip” gibi edebi bir araçtır: Aslında roman söyleminin gelişimi içinde bunlar çoğu zaman birbirine karışır; aynı tip hem ahlaki hem de gerçek olabilir. İki farklı tip arasındaki ilişki sorunu ortaya konduğunda farklılık patlak verir. Gerçekten de iki bağ mümkündür: Gerçek bir ilişkiyi ifade eden bir farklılık ve karşıtlık ilişkisi; en geniş evrenselliği çağrıştıran ideal bir birlik. Birinci bağa dair daha önce yeterince örnek verildi. Diğer yandan, ahlaki evren Leibniz'in dünyasıdır; burada “her zaman ve her yerde aynı şey, yaklaşık bir yetkinlik derecesindedir”: kapıcılar düşes gibidir, papazlar bütün diğer bekâr tiplerine benzer; yoksul zenginden ayırt edilemez.

Köylülerin ve işçinin şakası çok zekicedir, bütün düşüncüyü grotesk bir ifadeyle büyüterek söylemekten ibarettir. Salonlarda başka türlü davranılmaz. Zekâ inceliği pitoresk kabalığın yerine geçer. Bütün fark budur (*Les Paysans* [Köylüler], s. 57).

Süslü dil, bütün genelliği içinde karakteristiktir, tipiktir: Bu durumda farklılıklar ikincildir. Karşılaştıran ve bir araya getiren edebiyat, bu durumda, gerçek sınırları göz ardı eder ve her

yerde, toplumsal farklılıkların ötesinde, insanı insana bağlayan bulanık özdeşliği bulur: Aynı kişi hem gerçek bir diziye hem de ahlaki bir diziye gönderme yapar (Madam Soudry küçük taşra şehri bakımından karakteristiktir, s. 224, fakat insan doğasının kimi veçheleri bakımından da karakteristiktir, s. 226).

Yine de hayat toplumun bütün katmanlarında olduğu gibidir. Terimleri değiştirseniz de, Paris'in en süslü salonlarından ne daha az ne de daha çok şey söyler (s. 253).

Le curé de Tours [*Tours Rahibi*] romana sızmış bulunan bu yeni dersin bir örneğini verir: Farklılaşma yoluyla değil, özdeşleşme yoluyla ders.

Bu hikâye bütün zamanların hikâyesidir: Toplumun en yüksek kesimlerinde meydana gelen olayların katsayılı nedenini bulmak için içinde bu kişilerin hareket edeceği dar çemberi biraz genişletmek yeter...

... bu burjuva dramının bir anlamda sahne önünü oluşturan olaylar; fakat tutkuların büyük çıkarlar tarafından kışkırtılmış kadar şiddetle bulunduğu yer...

Sahnenin kendisi de tipiktir, çünkü o hem en basit hem de belirlenmiş edebiyat unsurudur, bu unsurun içinde ahlaki dünyanın bütün çeşitlemeleri yansır. Gerçek dünyanın çeşitliliği üzerine kapısız ve penceresiz, kusursuz monad olan Sahne ahlaki dünyanın sonsuzluğunu kendi içinde taşır.

Belki de bu resmin çiğliği kınanacaktır ve ressamın gölgede bırakması gereken bu doğrunun izlerini taşıyan Rabouilleuse karakterinin ışıltıları bulunacaktır. Olsun, korkunç değişikliklerle birlikte yüz kez yeniden başlanan bu sahne, kaba biçimi ve dehşetli hakikate yatkınlığı içinde, toplumsal merdivenin hangi basamağında olurlarsa olsunlar, herhangi bir çıkar onları itaat çizgilerinden uzaklaştırdığında ve iktidarı ele geçirdiklerinde bütün kadınların oynadıkları sahne tipidir. Büyük politikacılarda olduğu gibi, onların gözünde de, bütün araçları amaç meşru kılar. Flore Brazier ile düşes arasında, düşes ile en

zengin burjuva kadın arasında, burjuva kadın ile büyük ışıltılar içinde metres tutulan kadın arasında, sadece aldıkları eğitime ve içinde yaşadıkları ortama bağlı farklılık vardır...

Ve bu farklılıklar öz itibarıyla anlamlı görünmemektedir.

Bununla birlikte, evrenselin karışıklığı içinde, “katsayılı nedenler” diye ifade ederken, Sahne gerçek dünyaya benzer bir dünyanın düzenlenmesini kurar ve aynı aygıtlar çelişkili ve tamamlayıcı bu işlemleri gerçekleştirmesine yardımcı olur: ayırmak ve karıştırmak. Yine *Curé de Tours*’da [*Tours Rahibi*], üzerlerinde ideal bir eksiltmenin deneyiminin yapıldığı tipler, bir çatışmalar ve ittifaklar oyununu göstererek gerçek ilişkileri ortaya koymaya hizmet eder. Başlangıçta, rahip Birotteau ve onunla birlikte Listomère topluluğu bir taşra şehrindeki eski aristokrasiyi temsil ederler; tersine, Troubert, Matmazel Gamard’ın kadın dostlarıyla birlikte, burjuvazinin saldırgan soyudur. Roman, bu belirlenimler geçmişe dönük olarak geçici ve eğreti belirlediğinde ilerler. Troubert’in ardında Kongregasyon’un izi görülür; Birotteau “geleneksel destekler”inden adım adım yoksun kalır ve sonunda liberal bir avukattan destek alır. Böylece tarihsel bir çelişki patlak verir, 1830’u yaratan çelişkidir bu: Restorasyon koşullarında eski egemen sınıfın çözülmesini ve hayatta kalmak için gericiliğin gerçek lideri olarak kendini gösteren burjuvazide arayacağı desteği gösterir. Matmazel Gamard bu incelikli ve kesin tarihsel analizin terimlerinden biridir, ama aynı zamanda “tipik bir evde kalmış kız figürüdür...” Tip tasvir etmeye yarar, ama aynı zamanda, sahte bir evrensellik çerçevesinde, yorumlamaya ve yargılamaya da yarar.

Gerçek dünya ile ahlaki dünya arasındaki oransızlık, aynı zamanda, eser tarafından üretilmiş ve indirgenmiştir: eserin dışında bu oransızlığın hiçbir statüsü, hiçbir varlığı yoktur; bununla birlikte, bu mesafe, roman makinesinin geriye dönük bir tür eylemiyle ancak iş işten geçtikten sonra eseri oluşturur: Tesadüfi değil ama belirlenmiş ve eser kurucu, ikincil bir etki sözkonusudur. Bu, *edebiyat* eserinde ideolojinin yerini daha iyi anlamayı sağlar: yazarın, yazma girişiminin doğası gereği dışında

bir ideolojiden yola çıkmış olması önemsizdir; önemli olan, bir roman sisteminin uygulamaya konmasının sonunda ideolojik bir etki (karışıklık) yaratacak olmasıdır. Böylece, ideoloji sistemin parçası olur, ondan bağımsız değildir. Başka analiz modelleri üzerinde, bu ideolojik belirişin eserde bir sapmanın, bir eksikliğin, onu anlamlı kılan bir *karmaşıklık*ın varlığına işaret ettiği söylenebilir. Balzac'ın eseri, herhangi bir başka eserden daha iyi bir şekilde, bir şeyi söylemek için aynı zamanda başkalarını da söyleme yönünde her yazarın içinde bulunduğu bu yükümlülüğün temsilcisidir.

Balzac öyküsünün yapısı iki açıklamaya elverişlidir: Bu öykü aynı zamanda iki genelleme biçimini gerçekleştirmeye yönelir. İki açıklama arasında tercih yapmak, birinin diğerinden daha derin olduğunu söylemek ve onu öne çıkarmak gerekir mi? Öyle gözüküyor ki, daha ziyade, aynı zamanda iki anlamı ve bunların mesafesini oluşturan bu ikili açıklama oyununu sürdürmek gerekir. Balzac siyasetçi olmadığı gibi sanatçı da değildir: Aynı anda ikisi birdendir, biri diğerine karşı, biri diğeriy-le birliktedir. Bölünmüş olan sanatçı okuması ile siyasal okuma yanlış okumalardır: Tersine, görülmesi gereken şey, bunların zorunlu eşlikleridir.

Çok genel bir şekilde, Balzac'ın öyküsünde iki tür sözce ayırt edilebilir: Bazı sözceler romanesk sistemin yerleşmesine ve işleyişine doğrudan bağlıdırlar; diğer sözceler “ayrılabilir”dir: Oldukları haliyle ideolojiden roman dokusuna aktarılabilirler (ve muhtemelen aynı basitlikte köken yerlerine geri dönebilirler). Birçok durumda ayırt edilemezlerse, ayıramazlar: Roman bunların kontrastından ibarettir. Edebiyat metni homojen bir bütün oluşturmaz: Onu kabul etmeye baştan hazırlanmış biricik bir yere yerleşmez. Bununla birlikte, bu ayrılabilir sözceler ayrı sözceler değildir: Bunlar eserin içinde gerçek sözceler gibi değil, roman nesneleri gibidirler; burada bir işaret etmenin, bir göstermenin terimidirler; onların statüsü, görünümüne rağmen, doğrudan doğruya ideolojik değildir: Varlık tarzları, onların içini oyan, onların içindeki temel bir uyumsuzluğu teşhir eden bir sunumdur. Böylece, metnin içinde davetsiz misafir değil, *et-*

ki gibidirler: Onları roman üretim sürecinin diğer unsurlarından biri yapan başkalaşım yoluyla ancak anlamlıdırılar.

Badiou roman özneliliği üzerine dersinde* ideolojik sözcelele tam anlamıyla roman sözceleleri arasındaki ilişki sorununu açıkça ortaya koydu. Romanda ideolojik sözcelelerin tek başına bırakılamayacağını ve kapalı bir iç alan gibi bağımsız gerçeklik olarak kabul edilemeyeceğini gösterdi: Ideoloji eserin dokusuna öylesine dahil olmuştur ki, burada onu dolaysız doğasından söküp alan yeni bir statü edinir; daha önce kullanılan bir sözdağarını yeniden kullanırsak şöyle denecektir: Ideoloji bir yanılsamayken, kurmaca halini alır.

Bu durumda, Balzac'ın eserinde siyasal ideolojiyi unutmanın (bu ideoloji yokmuş gibi yapmanın, onu bağışlamanın ya da teşhir etmenin) onu edebi eser olarak tanımamak anlamına niçin geldiği anlaşılır. *İnsanlık Komedyası*'nı öfkelenerek okumak, onu ideolojik durumuna indirgemek ve onda sadece bir tarihçinin ya da bir gazetecinin eserini görmek olur. Sanki geri kalanı önemsizmiş gibi, saf sanattan kaynaklanan şeyi bu eserden ayırmak, eserin zorunlu karmaşıklığını göz ardı etmektir.

Haziran 1966

(*) 1965-1966'da E.N.S.'de verilen bu dersin burada bizi ilgilendiren bölümü Ekim 1966'da *Cahiers marxistes-léninistes*'te yayımlandı.

- Althusser, Louis 11-14, 45, 165, 233
- Bachelard, Gaston 23
- Badiou, Alain 12, 130, 340
- Balzac, Honoré de 68, 69, 82, 83, 108, 130, 137, 167, 277, 299, 301-307, 309, 310, 312, 313, 315-318, 320, 321, 326-336, 339, 340
- Barthes, Roland 77, 88, 176, 178-180, 182, 202, 204, 230-232
- Baudelaire, Charles 43, 44, 80
- Borges, Jorge Luis 173, 175, 289-294, 296, 297
- Brecht, Berthold 13, 163, 312
- Breton, André 49, 56, 176
- Butor, Michel 59, 181, 201, 203, 204, 208, 269, 310
- Camus, Albert 134
- Christie, Agatha 294
- Comte, Auguste 191, 251
- Cooper, James Fenimore 327, 329
- Çehov, Anton 144
- Descartes, René 111
- Diderot, Denis 169, 280
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 144
- Eco, Umberto 109
- Engels, Friedrich 124, 137, 153, 245, 280, 302
- Foucault, Michel 184, 185
- Freud, Sigmund 12, 115, 157, 186
- Garaudy, Roger 94, 179
- Genette, Gerard 173
- Gorki, Maksim 94, 144, 146, 147, 152
- Gramsci, Antonio 14, 203
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 12, 28, 65, 66, 80, 119, 178, 182
- Heidegger, Martin 289
- Holmes, Sherlock 38, 57, 59
- Hugo, Victor 65, 306
- Jakobson, Roman 27
- James, Henry 162, 174, 177, 178
- Lacan, Jacques 12, 177
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 181, 290, 336
- Lenin, Vladimir 108, 138-143, 146-155, 157, 159-161, 164, 167, 169, 231
- Lévi-Strauss, Claude 12

- Mallarmé, Stéphane 88
- Marx, Karl 12, 13, 45, 98, 99, 119, 123, 124, 137, 165, 245, 264, 280, 306
- Moll Flanders 287
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 117-120
- Painter, George 76
- Platon 46, 47, 80, 87, 101, 104, 180, 181, 183, 239
- Poe, Edgar Allan 42-48, 50, 59, 71, 182, 203, 206, 291
- Propp, Vladimir 62, 71
- Proust, Marcel 76
- Radcliffe, Ann 38, 42, 48-50, 53, 56, 60
- Rousseau, Jean-Jacques 237, 242, 258, 280, 299, 301
- Sand, George 306
- Sartre, Jean-Paul 107, 134, 181
- Saussure, Ferdinand de 187
- Scott, Walter 300, 302
- Shakespeare, William 279
- Sofokles 279
- Spinoza, Baruch 89, 90, 119, 120, 263
- Starobinski, Jean 181
- Şklovski, Viktor 64, 83
- Tolstoy, Lev Nikolayevič 68, 83, 108, 138, 139, 141, 143, 144, 146-149, 153-165, 167, 168, 231
- Valéry, Paul 42, 176, 178, 293
- Verne, Jules 64, 73, 125, 126, 195-197, 199-204, 208-212, 214, 215, 218-221, 223, 224, 226-234, 236, 237, 239-243, 245-251, 253-255, 259, 261, 262, 264-278, 280, 281
- Wells, Herbert George 203

Edebiyatı ve sanatı bir üretim faaliyeti olarak gören yaklaşımın öncülerinden olan Pierre Macherey bu çalışmasında ideolojinin edebiyat alanında nasıl işlediğini göstermek üzere bir teorik çerçeve kurarken Tolstoy'dan Borges'e, Jules Verne'den Balzac'a, Defoe'dan Rousseau'ya farklı yazarlar ve eserler ışığında edebi üretimin temel sorunsallarını tartışıyor. Edebiyat eserini kendi nesnesinden mahrum bir söz ve hezeyan olarak kavrayan öznelci/izlenimci görüşe karşı eserin dolayım-layarak temsil ettiği ideolojik içerik ve bu içeriğin somutlandığı nesnel üretim mekanizmasını vurgulayan Macherey, Marksist teorinin edebiyat eleştirisinde ulaştığı en sofistike modellerden birini ortaya koyuyor.

"18. yüzyıl Ideolojisinin yetindiği kurmaca doğuş, ıskalanmış bir doğuştur: Kıyıya vurmuş enkazla birlikte, bütün toplum Robinson'a tohum gibi verilmiştir. Çünkü toplum onun için bir özniteliktir, bir 'özellik'tir: Onun bu toplumu bütün olarak yeniden İnşa etmesi imkânsızdır."