

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

metis eleştiri

Svetlana Boym

Tırnak İçinde Ölüm

Modern şairle İlgili Kùltürel Mitler



Svetlana Boym | Tırnak İçinde Ölüm



Metis Eleştiri 20

Tırnak İçinde lm
Modern şairle İlgili Kültürel Mitler
Svetlana Boym

İngilizce Basımı:
Death in Quotation Marks
Cultural Myths of the Modern Poet
Harvard University Press, 1991

© The President and Fellows of Harvard College, 1991

© Metis Yayınları, 2008

Türkçe eviri © Emine Ayhan, 2009

Bu eser, Harvard University Press ile yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

İlk Basım: Eylül 2010

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Deseni: Goya'nın "Aklın uykusu canavarlar yaratır"
adlı gravürü ile kolaj.

Dizgi ve Baskı ncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203

Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları

İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul

Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519

e-posta: info@metiskitap.com

www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-751-7

Svetlana Boym

Tırnak İçinde Ölüm

Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler

Çeviren:

Emine Ayhan



metis

İçindekiler

Teşekkür • 7

Giriş • 9

**1. Yazarın Ölümü: Yaşamaktan Vazgeçmek
ve Yazmayı Bırakmak • 61**

2. Devrimci Şairin Ölümü • 159

3. Şairenin Ölümü • 249

Sonuç:

Ya Eleştirmenin Ölümü? • 311

Dizin • 321

Teşekkür

Tırnak İçinde Ölüm'ü yazarken benden yardımını ve bilgisini esirgemeyen birçok kişi oldu. Öncelikle, kitabı yazdığım süre boyunca beni içtenlikle yüreklendirerek yazmaya devam etmemi sağlayan Jurij Striedter ve Barbara Johnson'a teşekkür etmek isterim. Jurij Striedter bana paha biçilmez bir entelektüel teşvikte bulundu ve Rus Biçimciliğine olan sevgisini ve bu konudaki bilgisini benden esirgemedi. Barbara Johnson'dan ise teoriyi nasıl pratiğe geçireceğimi, kelime oyunlarını nasıl ciddiyetle kullanacağımı ve nasıl istediğim kadar entelektüel risk alabileceğimi öğrendim.

Harvard'da geçirdiğim senelerde yaratıcı içgörülerini, entelektüel cömertliği ve güler yüzlü mizacıyla bana destek olan Donald Fanger'a teşekkür borçluyum. Entelektüel ufkumu genişlettiği ve kadın ile avangard arasındaki yıkıcı ilişki hakkında beni düşünmeye teşvik ettiği için Susan Suleiman'a da teşekkürler.

Tsvetayeva konulu bölümü okuyup beni ölüm ve intihar konusunda olabilecek en iddialı ve açık uçlu biçimde düşünmeye teşvik eden Margaret Higonnet'le yaptığımız konuşmalardan ziyadesiyle yararlandım. Beni sanatsal süreçte üretilen "güzel cesetler"i yanı sıra, ölüm ve temsil konusunda da daha derinlemesine düşünmeye sevk eden Elizabeth Bronfen'e müteşekkirim.

Yaşamdaki ve edebiyattaki teorik fabllar üzerine düşünmek konusunda bana ilham veren ilk Amerikalı öğretmenim, yazar ve eleştirmen Alicia Borinsky'e özel bir teşekkür.

Bu süre boyunca en çok da benimle konuşmaktan hiç yorulmayan arkadaşlarıma müteşekkirim: Inna Galperina, Florence Dumora, Marya Schechtman, Norbert Bonenkamp, Clare Cavanagh, Leslie Dunton-Downer, Andrew Watchtell ve Clive Dilnot. Ayrıca, hiçbir ayrıntıyı ve özellikle eksik İngilizce tanımlıkları atlamayan Liz Scarlett, John Henriksen ve Lily Parrot'a müteşekkirim.

Harvard Üniversitesi Yayınevi'nde kitabın hayata geçmesine yardımcı olan Lindsay Waters ve Alison Roberts'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, ABD'ye gelerek çalışmamı tatlı bir sekteye uğratan annem ve babam Musa ve Yury Goldberg'e minnettarım.

Giriş

Edebiyat, Biyografi ve Modern "Yazarın Ölümü" Fikri

Çok oldu yaşamla ölümü tırnak içine alalı,
boş olduğu bilinen uydurmalar misali.

Marina Tsvetayeva, "Yılbaşı Arifesi"

Marina Tsvetayeva'nın hayata gözlerini yummuş Rilke'ye hitabı, bu kitabın yazılma saikini oluşturan arzuyu şiirsel olarak dile getiriyor – "yaşam", "ölüm" ve "sanat" sözcüklerinin iki yanına konan sayısız tırnak işaretinin yerini değiştirmek, bu tırnak işaretlerini yeniden açmak ya da belirgin kılmak ve eleştirinin bunlar hakkındaki "uydurmaları"nı serimlemek. Modern bir şairin yaşamına dair kültürel mitolojilerin ve şiirin kuruluşu ile benliğin kuruluşu arasındaki bağlantıların incelikleri üzerinde dururken, edebiyat *kişi'si* (*persona*), biyografi *kişi'si* ve kültürel *şahsiyet* arasındaki ilişkiye dair bir yeniden değerlendirmeden faydalaniyorum.

Bu kitapta "yaşam", "metin" ve "kültür"ü, aralarında bir öncelik-sonralık ilişkisi kurmadan, bir arada okumaya yönelik alternatif stratejiler geliştirmeye çalışıyorum. Bu üçü arasındaki sınırları yeniden düşünürken farklı disiplinler, farklı söylemler ve insan deneyiminin farklı mecraları arasındaki kritik hudutların tesisinin gerisinde yatan entelektüel tarihin ve politikanın izini sürmeye koyuluyorum. Edebiyat ile gündelik hayat, edebilik ile düzanlamlılık, çehre vermek ve çehresini bozmak, metinselleştirmek ile sonuna kadar yaşamak, yazmaya son vermek ile yaşamaya son vermek arasındaki ilişki kitaptaki tartışmanın merkezinde duruyor. Peki ama, eleştirmen bu sınır ve ayrımları pekiştirirken neyi tehlikeye atıyor? Bunları sorgulama yahut tarihselleştirme girişiminde bulunan kişi nasıl bir riski gö-

ze almış oluyor? Bilinçli yazım sürecinde, kişinin kültürel benliği nasıl oluyor da aynı anda hem şekillenip, hem tahrife uğruyor? Öznellik ile beden arasındaki ilişki ne? Yazar kendi yarattığı kurmacaları mı yaşıyor yoksa basbayağı bir yaşamın öyküsünü mü kaleme alıyor? Son olarak, sanat *külliyatı* (*corpus*) ile sanat *cesetleri* (*corpse*) arasındaki tekinsiz ilişkinin tabiatı nasıldır, dahası bu ilişki çağdaş eleştirmenler tarafından neden yere göğe sığdırılamıyor?

Bütün bu meseleler modernizmin sorunsallarıyla yakından bağlantılı. "Modern"in artık yeni bir şey olmaktan çıktığı, "modern" sözcüğünün bir örnek olarak, yoğun bir eleştirel nostaljinin nesnesine dönüştüğü 1990'larda, birçok modernist mitin yeniden değerlendirilme zamanı da gelmiştir. Modern duruma, yani geçen iki yüzyılda Batı toplumunda vuku bulan tarihsel, kültürel ve ekonomik değişimlere yönelik özbilinçli bir sanatsal tepki olarak anlaşılan "modernizm"in eleştiri sözdağarı "sanatın özerkliği", "sanatın insansızlaşması" ve "yazarın ölümü" gibi terimlere dayanır. Bu durum yaşam, metin ve kültür arasındaki karşılıklı ilişkileri ivedilikle ele alınması gereken meseleler haline getirir, zira modernliğin ufukta belirmesiyle birlikte sanatsal kurumların prestiji ciddi anlamda sarsılmış, şairlerse nesli tükenmeye yüz tutmuş mahluklara dönüşmüştür. Modernist yazarlar dilin paradoksal mantığını yeniden keşfetmiş, bu da son kertede geçmiş ile şimdi, çizgisellik ile döngüsellik, tarih ile teori arasındaki basit karşıtlıkların dışarıda bırakılması anlamına gelmiştir. Hal böyleyken, modern projeyi (yapay biçimde de olsa) tarihsel bir bağlama oturtarak ve farklı kültürel bağlamlarda beliren çeşitli modernizmleri inceleyerek tekbiçimliliğine ve evrenselliğine meydan okumak, eleştirel anlamda hâlâ büyük önem taşıyor. Ortaya koyduğum bu eleştiri çalışması da, kaçınılmaz bir şekilde, modern söylemin bütün açmazlarını tasvir etmekle kalmıyor, bunları çoğu zaman istemeden de olsa barındırıp dışavuruyor. Modern söylemin açmazları derken teorileştirme ile tarihselleştirme, "hayatı aktarmak" ile kurguları anlatıya dökmek, metinler, türler ve mecazlar arası sınırları pekiştirmek ile bunları sorgulamak, metinleri kültür, tarih ve eleştiri açısından "bağlamlar"a ve "hayatın gerçekleri"ne oturtmak ile bu bağlam ve gerçekleri içeriden bir bakışla, yazının yıkıcı mantığından faydalanarak boşa çıkarmak arasındaki gerilimlerden bahsediyorum.

"Edebiyat ile biyografi" (Tomaşevski) yahut "l'homme et l'oeuvre" (insan ile yapıt – Sainte-Beuve) yahut yazarın şahsı ile *persona*'sı (Amerikan Yeni Eleştiri ekolünün mensupları) arasındaki ilişki, değişen öznellik kavrayışlarını ve yazma edimi ile benlik arasındaki ilişkiyi yansıtır biçimde zamanla değişmiş, gelişmiştir. Romantik dönemde "deha"nın keşfinden ve kişiliğin ifşasına dayalı sanat anlayışının ortaya çıkışından önce edebiyat ve biyografi ille de birbiriyle karşılıklı bağlantı içinde görülüyor, farklı türlerin yasalarına göre değerlendiriliyordu. Şairin biyografisi de, her "büyük adam"ın biyografisi gibi, "şahsi" değil, mitik, komünal, neredeyse arketipik sayılıyordu. Biyografi, yazara hem şöhret hem de adsız sansız olma teminatı veren belli bir kültürel ikonografi barındırıyordu. Belki de –yazarlar hakkında pitoresk ve ağız sulandırıcı dedikodular olmadığı için naif biyografi severlerin çoğunun kafasını karıştıran son derece anti-Romantik bir "sanatçının yaşamı" bakışının iki tecessümü olan– Homeros ve Shakespeare paradokslarının kökeninde de bu durum yatıyordu. Shakespeare ile Homeros'un gerçekte hiç yaşamadığı, eserlerinin onların adları ardına saklanan başkaları tarafından kaleme alındığı söylentileri bile çıktı. Hatta bununla da kalmadı, ikisi de Jorge Luis Borges'in fantastik kahramanları haline geldi; Borges onları gayrişahsileşmiş ve tahrif edilmiş modern yazarların atasına, dört dörtlük birer "hem bir kimse hem de hiç kimse" prototipine dönüştürdü.¹

Shakespeare sonelerinin kime ithaf edildiğini saptama ve soneleri onun kişiliğinin kapılarını açacak bir anahtar olarak görme yönündeki muhtelif eleştiri girişimlerine rağmen, Rousseau'nun *İtiraf-*

1. Jorge Luis Borges, "De alguien a nadie", *Otras Inquisiciones* içinde (Madrid: Alianza Editorial, 1979), s. 143-7; Türkçesi: *Öteki Soruşturmalar*, çev. Türker Armaner ve Peral Bayaz Çarm (İstanbul: İletişim, 2005). Benim bu çalışmada "he" (eril "o"), "he or she" (eril veya dişi "o") ve "she" (dişi "o") kullanımına gelince, "he" zamirini dilsel bir teamül olarak muhafaza etmediğim gibi, salt bir eleştirel farkındalık göstergesi olarak iki zamiri her yerde "he or she" şeklinde yan yana da kullanmadım. Bunun yerine, "he" zamirini, Foucault'nun ve Barthes'ın "yazarın ölümü" mefhumlarında olduğu gibi, kültürel olarak "he"nin ima edildiği yerlerde şairi ya da yazarı anlatmak üzere kullandım. Sırasıyla Mallarmé ve Tsvetayeva'ya yer verdiğim 1. ve 3. Bölümlerde dilsel teamül mefhumunu ve bu mefhumun kültürel içerimlerini daha ayrıntılı olarak ele alıyorum. "He or she" zamirini ise, çağdaş okura veya ele aldığım şairlere atfen kullanıyorum.

lar'ından sonra boy gösterdiği haliyle otobiyografi, Homeros ve Shakespeare metinleriyle bağlantılı olarak tartışılabilir bir sorun olmaktan çıkmıştır neredeyse. Tarihsel ve kültürel nedenlerden ötürü ilginç sayılabilecek bir husus da, Shakespeare'in yaşadığı kültürde sanatçının yaşamı ile eserleri arasında neden-sonuç ilişkisine dayalı bir mit bulunmadığı için, Shakespeare'in biyografisini eserlerinin, eserlerini de biyografisinin açıklayıcı metaforu olarak görmenin mümkün olmayışıdır. Stephen Greenblatt'in de ortaya koyduğu gibi, "kendini biçimlendirme"nin birtakım unsurları Rönesans eserlerinde ortaya çıkmış olmakla birlikte, bu dönemde okurun şairin yaşamıyla ilgili beklentileri henüz "şekillenmiş" değildi.² Nitekim, o dönemde bir yazarı kıymetli kılan, tam da onun bukalemun misali renk değiştiren, çokyönlü mizacının yanı sıra, kişisel ve özel durumlarla ilgili yasalardan ziyade, insani ve ilahi tabiata yön veren evrensel yasaları ortaya koymaktaki kabiliyetiydi.

Edebiyatın Romantik minvaldeki biyografik ele alınışının izini neo-klasik "insanoğluna yönelik ilgi"ye ve "üslup zihnin bir suretidir"³ yollu retorik düşünceye kadar sürmek mümkündür. Romantik

2. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* (Rönesans'ta Kendini Biçimlendirme, Chicago: University of Chicago Press, 1980), s. 4. Buna istisna oluşturan durumlar da var: Provans ve Katalan ozanlarının "vitae"si (yaşam) ortaçağdaki azizlere ilişkin kitaplarla ciddi benzerlikler gösterir. Buna sadece iki örnek verecek olursak, Christopher Marlowe ve François Villon'un "proto-Romantik" yaşamları, destansı ve çarpıcı başarılarla dolu olmasına rağmen, kültürel hissiyetleştirmeye yenik düşmediği gibi, yaşadıkları dönemin *moeurs*'üne (âdetlerine) özgü kaba saba pikaresk çeşnisini de muhafaza eder. Çalışmamda modern döneme odaklandığım için, yazı ile benliğin kuruluşu arasındaki modern-öncesi ilişkiyi burada tam olarak incelemiyorum. Bu nedenle, sadece Michel Foucault'dan son derece fikir verici bir alıntı yapmakla yetineceğim: "Bana öyle geliyor ki, benlik edebiyatı denen ürünlerin hiçbirisi –şahsi günlükler, otobiyografik anlatılar, vs.– genel ve çok zengin benlik pratikleri çerçevesine konmadan anlaşılabilir. İnsanlar iki bin yıldır kendileri hakkında yazıyorlar, ama farklı farklı biçimlerde. Benim edindiğim izlenim –bunda yanılıyor da olabilirim– yazmak ile benlik anlatısı arasındaki ilişkiyi Avrupa modernliğine özgü bir fenomen olarak sunmaya yönelik belli bir eğilim olduğu yönünde. Şimdi, benlik anlatısının modern bir şey olduğunu reddedecek değilim, ama yazının ilk kullanım amaçlarından birinin bu olduğu da ortada." *The Foucault Reader*, haz. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), s. 369.

3. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Ayna ve Lamba, Londra: Oxford University Press, 1980), s. 226.

psikoloji terimleriyle söylersek, üslup gitgide bir adama (ya da "şaire"yi incelerken göreceğimiz gibi, bir kadına), yazarın büründüğü çehreler de eleştirmenin asli meşgalesine dönüşür. Eleştirmenin sanatçının biricik (ya da daha ziyade kendine has doğal) bireyselliğine duyduğu ilgi, deha öğretisiyle beslenmiştir. Schleiermacher'e göre, deha "bütün plastik sanatların ve şiirin ilahi kaynağı"nı bulma amacıyla kendi üstüne kapanan bir ruhtur.⁴ "Doğa yasaları"nı okuma yeteneği bahşedilmiş olan dâhilerin kendileri de inayetin ve esinin yardımıyla doğa yasaları uyarınca yaratımda bulunurlar. Böylece, Romantizmde sanat ile sanatçının kişiliği "birbirine bağlı değişkenler"e dönüşmüştür. Keza, hangisinin benzeyen, hangisinin benzetilen olduğu iyiden iyiye bulanıklaşınca bu ikisinin birbirinin metaforu gibi de görülmesi de olanaklı hale gelmiştir. Şair göz alıcı bir fiğüre, kendi romantik kahramanına dönüştürülmüştür. Romantikler kendini stilize etme üzerinde itinayla durmuş, –Byron'vari şeytani tipten tutun da, melankolik "hisli adam"a kadar– sınırlı bir beylik karakter repertuarı geliştirmiştir.⁵ Böylelikle Romantizm –yaşamı şiirselleştirip, sanatı da otobiyografikleştirerek– yeni bir ikonografi, asli unsuru sanatla yaşam arasındaki ayrılmaz bağ olan yeni bir imge repertuarı yaratmış olur. Şair âşık oldu mu Werther gibi trajik bir biçimde ve sıırıslıklam âşık olmalı, öldü mü Shelley, Byron, Lermontov veya Puşkin gibi trajik ve kahramanca ölmelidir. Şair Vigny veya Keats gibi yalnız da olsa olur ama, Hugo veya –Sibirya'ya ve idam edildikleri yere kadar peşlerinden ayrılmayan eşleri ve sevenleriyle şiirli konuşan Dekabrist– Rus şairleri gibi halka mal olmuş

4. F. V. D. Schleiermacher, *Monologen* (Monologlar), haz. Karl Schiele ve Günter Mülert (Leipzig, 1914), s. 22; aktaran a.g.y., s. 227.

5. Sovyet eleştirmen Lidiya Ginsburg burada Shan Girey'den alıntı yapıyor. Shan Girey örnek bir Romantik şair olan arkadaşı Lermontov'dan, Dekabrist ayaklanması sonrası neslin kültürel anlamda hüsrana uğramış bir üyesi olarak kabul gören trajik imajına rağmen, "ev hayatında güler yüzlü ve iyi huylu" olduğundan bahseder. Lermontov'un kişiliğinin iyi huylu tarafı Romantik kültürel repertuarın dışında kalmış, dolayısıyla okurların tarihsel belleğinde yer etmemiştir. Lermontov'un bu kişisel özelliği onun "biyografik efsane"sine uymayan şaşırtıcı bir sapma olarak görülür. Lermontov örneği, yazarın gerçek yaşamıyla karıştırılmaması gereken Romantik kendini stilize etmenin son derece seçici mahiyetini göz önüne sermektedir. Bkz. Lidiya Ginsburg, *O psihologičeskoj proze* (Leningrad, 1977), s. 25-6.

bir şahsiyet, seçkin bir politikacı ve devrimci olması tercih edilir şairin.⁶ Hal böyleyken, elbet Romantizm de kendi "deva"sını bulmuştur: romantik ironi. Romantik şairler yaşam ve sanattaki Romantik tutumların parodileştirilmesine öncülük etmiştir. Gelgelelim, kendini gösterme tutkusu baskın çıkmış; kendisine atfedilen bütün göz alıcı görsel vasıflarıyla Romantik şairin Romantik denen kişiliğin canlı timsali olan Napoléon'la aşık attığı resim galerilerine düşkünlüğü üstün gelmiştir.

Romantik şair ile kâh trajik kovulmuşluğun getirdiği acıyı kavramaktan âciz "avam" olarak, kâh şairin kederine ortak olan bulunmaz "can yoldaşı" olarak temsil edilen okuru arasındaki ilişki esasen içinden çıkılması güç bir ilişkidir. Avamın grotesk tasviri şairin kendini kahraman olarak tanımlayışı açısından vazgeçilmezdir; öte yandan okurun bir can yoldaşı olarak kurulması da Romantik taktiklerin kaçınılmaz bir zincirleme tepkisine yol açar, şairin kanlı canlı varlığının bir teminatını sağlar. Okur açısından şairin şahsına yakın ilgi göstermenin pek çok olumsuz etkisi olabilir. Şair yarattığı karakterlerden farklı olduğunu üstüne basa basa söylese bile, okur şairin yarattığı her karakterde bizzat şairi görme ve yaşamını yüksek Romantik standartlara göre değerlendirme beklentisiyle şairi genellikle o karakterlerden birine çevirir. Kitle kültürünün doğuşuyla aynı döneme tekabül eden Romantizmle birlikte ortaya çıkan bu popüler okuma pratiğinin unsurlarının fazlasıyla yaygın olduğu ve bugün de geçerliliğini koruduğu bir vakıadır. Bu okuma pratiği, sözelimi, en sevdiği diziler ve filmlerdeki karakterleri çoğu zaman oyuncularla özdeşleştiren, böylece onları gerçeküstü yarı-Romantik Süpermenlere yahut Mucizevi Kadınlara dönüştüren televizyon ve film düşkünleri arasındaki yaygın pratikte kendini gösterir.

Romantik imge yaratımında canalcı bir paradoks söz konusudur: Söz konusu yaratım, özbilinçli bir süreç olduğu halde, "önemli olan, kişilik imgesidir, o imgeyi harekete geçiren mekanizma de-

6. Yury Lotman, "The Decembrist in Daily Life" (Gündelik Hayatta Dekabrist) ve Lidiya Ginsburg, "The Human Document and the Formation of Character" (İnsani Belge ve Karakter Oluşumu), *The Semiotics of Russian Cultural History* (Rus Kültür Tarihinin Göstergesbilimi) içinde, haz. Alexander D. Nakhimovsky ve Alice Stone Nakhimovsky (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

ğil."⁷ Başka bir deyişle, imgeyi başka bir imge adına hicvetmek ve ıskartaya çıkarmak mümkündür, ancak kendini stilize etmede devreye giren yaratıcı pratiğin kendisi sorgulanmaz. İlk kez Rus Sembolistleri tarafından kullanılan, ardından eleştirmenler tarafından inceden inceye işlenen bir terimi Romantiklere uygulamak mümkün: Rusçada "jiznetvorçestvo" denen "hayat yaratımı". Bu terim genellikle kusursuz bir estetik yaşam kuruluşuna ulaşma girişimiyle gündelik davranışların ideal yahut idealleştirilmiş bir çerçeveye sokulması olarak anlaşılır.⁸ Hayat yaratımı iki uçlu bir fenomendir. Bir taraftan, edebiyat imgesine katkıda bulunan, dolayısıyla Ler-montov'un durumunda olduğu gibi, şairin "gerçek yaşam"daki karakterinin belli özelliklerini dışarıda bırakması, hatta tersine çevirmesi muhtemel olan son derece stilize bir gündelik yaşam kuruluşu ortaya koyar. Diğer taraftan da, birtakım tekinsiz mekanizmalarla, bir edebiyat imgesi şairin "ikinci tabiatı"na dönüşebilir, böylece şairin "gerçek yaşamı" yaratılmış olan yaşamından ayırt edilemez hale gelebilir. Söz konusu mekanizmaların bazıları Mayakovski konulu bölümde daha yakından incelenecek.

On dokuzuncu yüzyıl ortası, Romantik efsanenin yavaş yavaş gözden kaybolarak, yerini öncüllerinden hem daha eklektik, hem de

7. A.g.y., s. 197.

8. Rus edebiyat ve eleştiri geleneğinde ortaya çıktığı haliyle "benlik yaratımı" (*jiznetvorçestvo*) için bkz. V. F. Hodaseviç, *Nekropol* (Paris: YMCA Press, 1976); Ginsburg, *O psihologičeskoj proze* (Alexander D. Nakhimovsky ve Alice Stone Nakhimovsky, *The Semiotics of Russian Cultural History* içinde kısmen çevrilmiş; Viktor Jirmunski, *Voprosi teorii literaturi* (Leningrad, 1928). Bu kitabı yazarken nazik önerilerini benden esirgemeyen Irina Papemo'nun yeni kitabı da bu anlamda bilhassa kayda değer. Bkz. Irina Papemo, *Chernyshevsky and the Age of Realism* (Çernişevski ve Realizm Çağı, Stanford: Stanford University Press, 1988). Rus geleneğinde şiirsel kendini biçimlendirme konulu ilginç bir tahlil için bkz. Gregory Freidin, *Coat of Many Colors: Qsip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation* (Rengârenk Palto: Osip Mandelstam ve Onun Öz-Sunum Mitolojileri, Berkeley: University of California Press, 1987). Freidin bu çalışmasında Rus geleneğinde Mandelstam'ın "öz-sunum mitolojileri" ile "karizmatik yazar" mitini inceler. Bununla birlikte, Freidin'in aydınlatıcı ve etkileyici tahlili Mandelstam'ın modernist metinselliği, şairlerin süresizlikler ve boşluklar konusundaki ısrarı ile (özellikle de *The Egyptian Stamp* [Mısır Damgası] adlı eserde) benliğin merkezsizleştirilmesi ve mit yaratımı arasındaki gerilime odaklanmaz. Bunun yerine, şairin kendini sunuşundaki "anlatısal süreklilik", hatta birlik üzerinde durur (s. ix-x).

daha az stilize olan "gerçekçi" davranış kurallarına bıraktığı bir dönem sayılabilir.⁹ Bu dönem yazarın yaşamı ile metin arasındaki ilişkide kimi önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Vurgu –doğuştan gelen eşsiz Romantik dehanın sahibi– şairden profesyonel bir yaratıcı olan yazara yahut yüzyıl sonu Fransası'nda "entelektüel" denen figüre kaymıştır. Yazarın yaşamı ile sanatı arasındaki doğrudan ilişki görünürlüğünü bir ölçüde kaybetmiş, deyim yerindeyse, o kadar "metaforik" olmayan bir hal almıştır. Artık yazar Romantik kahraman imajını uyandırmaktan vazgeçmiş, yazarın "gerçekçi ve nesnel" bir dünya tasvirinin ardındaki, kişisel efsanesi olmayan, görünmez bir anlatıcı olması tercih edilir hale gelmiştir. Açıkça görülüyor ki, Donald Fanger'ın da ortaya koyduğu gibi, Gerçekçilik hemen hemen hiçbir zaman saf haliyle ortaya çıkmamış, çoğunlukla Natüralizm ve Sembolizmle sınır komşusu olmuştur; bu da akımlar arasında kesin ayrımlar yapmayı zora sokmaktadır.¹⁰ Romantizmden Gerçekçiliğe doğru kaymalar bazen türlerin çokluğundan yahut geleneksel Romantik tavra karşıt bir tepkiden ziyade, Romantik idealizmden Gerçekçi toplumsal belirlenimciliğe geçişe delalet eder. Özellikle de Rusya'da *raznoçinet*'ler (alt-orta sınıf entelijensiyası) denen Nikolay Çernişevski, Vissarion, Belinski, Nekrasov gibi yazarlar için geçerli bir durumdur bu. Sözü ettiğimiz toplumsal yazarlık türünde Romantik imge yaratımı yapısı muhafaza edilmekle birlikte, romantik bireyci figür yerini insanlık için acı çeken soylu figüre bırakmıştır. Bütün olarak ele alındığında, görünüşte barındırdığı anti-retorik ve anti-teatral vurguya ve Romantiklerin kendini aşırı stilize etme tavrından kaçınma temayülüne rağmen, Gerçekçi estetiğin hayat yaratımından arınmış olduğu düşünülmemelidir. Buna rağmen, Gerçekçi estetiğin yararlandığı mekanizma ve araçlar

9. Burada Rusya'daki "doğal okul", 1850'li yıllarda Champfleury ve diğer Fransız yazarlar–ki bence gerçekçiliğin isim babalarıdır bunlar– tarafından geliştirildiği haliyle "gerçekçilik" ile Rus geleneğinin büyük "eleştirel gerçekçileri" arasında bir ayrım gitmedim. Kendi amacım doğrultusunda, "gerçekçilik" teriminin Lotman ve Ginsburg tarafından kullanılış biçimine ve bu iki eleştirmenin edebiyat ile yaşam arasındaki ilişkiye bakıştaki "gerçekçi" değişime yaptığı vurguya bağlı kaldım.

10. Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (Dostoyevski ve Romantik Gerçekçilik, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967).

özbilinçten yahut özbilinçli bir anlatımdan daha uzak, okurla kurulan ilişki açısından Romantik kendini stilize etme araçlarına kıyasla çarpıcılıktan daha bir yoksun ve daha inceliklidir.

On dokuzuncu yüzyıl biyografi eleştirisinin en ilgi çekici ve semptomatik şahsiyetlerinden biri de Charles Augustin Sainte-Beuve'dür. Belinski'nin Rusya'da yaptığı gibi, Sainte-Beuve de Fransa'da çağının edebi kurumlarına ve beğenilerine yön vermiştir. Sainte-Beuve'ün eleştirisi, biyografiye duyulan Romantik meraktan, Aydınlanma'ya özgü ahlakçı kaygılar ile on dokuzuncu yüzyıl ortasında vuku bulan bilimsel gelişmelerden ilginç bir karışım sunar. Edebiyat eleştirisine uzun süre damgasını vuran "l'homme et l'oeuvre" (şahsiyeti ve eseri) ifadesinin isim babası odur. Sainte-Beuve meşhur "bilimsel" yönteminin esasını şöyle formüleştir:

Edebiyat ve edebiyat üretimi, benim nazarımda, insanoğlunun ve toplumsal düzenin geri kalanından ayrı bir şey değildir; bir edebiyat yapıtının tadına varabilirim, oysa benim için o yapıtı insanın kendisine ilişkin bilgiden bağımsız biçimde ele almak güçtür; şunu da hiç gocunmadan kabul ediyorum ki, armut dibine düşer. İşte bu nedenle edebiyat incelemesi beni doğal olarak psikolojik incelemeye sevk ediyor.¹¹

Demek ki, Sainte-Beuve'ün yönteminin merkezinde metin incelemesi değil, "eseriyle öne çıkan üstün bir insan"ın portresine ilişkin bir inceleme yer alır; zaten eleştirmenleri Sainte-Beuve'ün "ruhlar ailesi"ni çözümlemeye yönelten de budur. "Bilimsel olmayan" geleneksel eleştirinin aşırıya kaçan retorikine şiddetle saldıran Sainte-Beuve doğa bilimlerini model alan bir "doğal yöntem" geliştirir. Neticede, retorikten duyulan korku ile bilimsel ölçülülük merakı Sainte-Beuve'ün bilhassa on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında büyük önem kazanan dil meselesini göz ardı etmesine yol açar. Bunun bilinen bir göstergesi de, onun modernliğin en büyük şairlerinden biri olan Charles Baudelaire'in eserleri karşısındaki körlüğüdür; Sainte-Beuve vasat, geleneksel ve artık esamisi okunmayan onca şair ve yazara övgüler düzüp, haklarında kapsamlı incelemeler

11. Charles Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis III* (Yeni Pazartesiler III), 22 Temmuz 1862, *Selections from Sainte-Beuve*'ün (Sainte-Beuve'den Seçkiler) yeni baskısı içinde, haz. Arthur Tilley (Cambridge: Cambridge University Press, 1924), s. 167. Çeviri bana ait.

yaptıktan sonra Baudelaire'i kısacık bir ilaveyle geçiştirmiştir. O halde, eleştiride modernizm Sainte-Beuve'e yapılan saldırılarla, yani Proust'un onu sanatsal sürecin temel mahiyetini –gayrişahsileşmeyi, daha açık bir ifadeyle, "l'homme"un (insanın) "l'oeuvre"de (yapıtta) kayboluşunu– gözden kaçırmakla itham ettiği, eleştiri, otobiyografi ve kurmaca karışımı olan *Sainte-Beuve'e Karşı* adlı yapıtıyla başlar.¹²

"Modernist" terimi de "romantik" ya da "gerçekçi" gibi sorunlu bir terimdir. Nasıl Romantikler arzu ettiklerinden daha klasikçi, Gerçekçiler de sandıklarından daha yanılsamacı idiyse, modernistler de genellikle bir hayli gelenekseldir.¹³ "Modern" terimi Fransız ve Amerikan geleneklerinde klasik, geleneksel, hatta romantiğe karşıt biçimde kullanılırken, bu karşıtlık Alman geleneği bağlamında pek geçerli değildir. Terimin yirminci yüzyıldaki kullanımı ülkeden ülkeye değişmektedir. Sözelimi, İspanya ve Latin Amerika'da Rubén Darío'nun isim babalığı ettiği *modernismo* terimi daha ziyade gecikmiş bir sembolist geleneğe atıfla kullanılırken, Rusya bağlamında "modern" Batı etkilerine açık olmakla birlikte, görsel açıdan Kuzey Avrupa'daki *art nouveau*'ya benzeyen yüzyıl sonu bir mimari üslubuna karşılık gelir. Üstelik bu terim, 1930'lardan 1980'lere kadarki Sovyet eleştirisinde ağır aşağılama içeren yananamlarla akla gelir; ideolojik anlamda asılsız bir "-izm" sayılan "modernizm" in –Sosyalist Gerçekçilik (realizm) ve vatanseverlik (patriotizm) gibi– hakiki "-izm"lerle çarpıştırılması gerekmiştir. Demek ki, "modern",

12. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1954; Türkçesi: *Sainte-Beuve'e Karşı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Doğu Batı, 2006).

13. Paul de Man'ın şu ifadesi ironiktir: "Modernlik kavramının modern hiçbir yanı yoktur." (de Man, "Literary History and Literary Modernity", *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, s. 144; Türkçesi: "Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik", *Körlük ve İlgörü* içinde, çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2008, s. 173.) Tarihi beşinci yüzyıla kadar uzanan "modern" kelimesi bilhassa önceki üç yüzyılın başlangıcı ve bitişinde kaçınılmaz bir şekilde kullanılır: On yedinci yüzyılın sonunda Fransa'da yaşanmış "Eskiler ve Modernler (Şimdikiler) Tartışması", on sekizinci yüzyılın sonunda Alman Romantikleri ile Rousseau arasındaki münakaşalar ve son olarak, yirminci yüzyılın başında şimdilerde "modernist akımlar" dediğimiz akımların patlak vermesi. "Modern" teriminin düşünsel tarihi için ayrıca bkz. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Modernliğin Beş Yüzü, Durham: Duke University Press, 1987).

birden çok, çeşitli kimi zaman da çelişkili anlamları olan modern bir terimdir ve bu tartışmalı mahiyetinden dolayı da teorik geçerliliğini korumaktadır.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca Avrupa ve Amerika kapitalizminin gelişmesinde rol oynayan bazı faktörler edebiyatın ve genel olarak sanatın durumunu da etkilemiştir.¹⁴ Teknolojik ilerleme, gazete ve dergilerin serpilmesi ve fotoğrafın (akabinde de filmin) doğuşu sanatın yahut metnin statüsünü etkilemiş, yeni bir algılayışa, yeni alımlama alışkanlıklarına zemin hazırlamış ve "homme de lettres" (edebiyatçı, edebiyat adamı), ansiklopedi yazarı ve peygamber-şair figürlerini yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bırakarak bunları salt uzmanlara dönüştürmüştür. Hamilik sisteminin yok olmaya yüz tutmasıyla ve yeni pazara geçişle birlikte, sanatçılar kendilerini şöhret ve para uğruna özgün ve yaratıcı eserler üretmeye teşvik edilen küçük işletmeciler olarak şekillendirmek zorunda kalmıştır. Yaşantı alanlarının parçalanması ve ayrışması, dünya görüşleri ve toplumsal söylemlerdeki çoğullaşma da sanatçılardaki yabancılaşma ve yalnızlığı daha da perçinlemiştir. Sanatçıların kültürel rol repertuarı değişime uğramıştır: Mühendis ve bilimci dâhinin karşısına rakip olarak dikilmiş, sanatçı fotoğrafçının arz ettiği tehdit ile karşı karşıya kalmış, şairin yerini ise profesyonel politikacı, profesyonel yazar ve profesyonel gazeteci almıştır. Şair adeta anakronik bir figüre –yabancılaşmış bir yazı şehidi, apolitik bir *dandy* ya da asosyal bir boheme– dönüşmüştür.

Modernlik sorunu edebiyat meselesinin kalbinde yer alır, zira bir taraftan modernlikle yüzleşme itkisi yeni bir dil arayışını kamçı-

14. Peter Bürger nihayetinde sanatçının modern yabancılaşmasına neden olan modernleşmeden önce Batı toplumunda sanatın değişen işlevine ilişkin fazlasıyla genel ama aydınlatıcı bir paradigma sunar. Bürger'e göre, 11 ile 13. yüzyıllar arasında olduğu gibi Antik Yunan ve Roma'da da sanat toplumsal bir kurum olarak tam anlamıyla entegre durumdadır: Kutsal bir ritüel oluşturur ve ekseriyetle kolektif olarak üretilip deneyimlenir. Daha sonra, "kutsal" sanattan çar, kral yahut prensin hamiliğinde gelişen "saray" sanatına bir geçiş olur. Bu aşamada, sanat hâlâ saray toplumunun gündelik hayatına entegre durumda olmasına karşın, kutsal ritüel toplumsal bir ritüele dönüşür. Sanat giderek sekülerleşir ve sanatçının bireyselliği giderek gelişirken, alımlama kolektif kalır. Bkz. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Ali Artun, İstanbul: İletişim, 2003), s. 48.

lar, diğer taraftan aynı itkinin yazarları edebiliğin sınırlarının ötesine geçmeye sevk ettiği de olur. Klasik edebiyata karşı argümanları ile bizatihi edebiyata karşı argümanları genellikle iç içe geçen on yedinci yüzyıl yazarı Charles Perrault'dan, edebiyat yapmayı bırakıp yenilik tutkusunu sonuna dek yaşayan, yirminci yüzyıl avantgard akımının on dokuzuncu yüzyıldaki öncüsü Arthur Rimbaud'ya kadar dalga dalga bütün modern yazarlar, hedefinde bizzat kendilerinin yer aldığı paradoksal bir yıkıcılığın damgasını taşır. Edebiyat ile yaşam arasındaki gerilim ve karşılıklı bağımlılık modernliğin merkezi açmazını teşkil eder: Modern yazarın içinde birbiriyle pençelesen bir "edebiyat adamı" ile "eylem adamı" var gibidir. Mallarmé, Mayakovski ve Tsvetayeva'da göreceğimiz gibi, modern yazarın içindeki bu iki veçhe de "modayı takip eden kadın" tarafından tehdit edilmiş ve baştan çıkarılmıştır. Moda modernliğin uçarı ve yüzeysel ikizi, içindeki yenilik sevdası olarak görülür.

Benliğin modern sanatsal yaratımına negativite deneyimleri damgasını vurur: Yazarın sözde ölümü, tahrif ve yazarın suretsizleşmesi öznenin kaotik dünyaya şiirsel bir düzen getirmedeki başarısızlığının giderek fark edilişi. Biyografik mitler söz konusu olduğunda, modernler göz kamaştırıcı Romantik şair figürüne başkaldırarak, onun yazma edimiyle ölüp gittiğini ilan etmişlerdir. Bununla birlikte, Gerçekçilerin aksine, dilsel mit üretimi sürecini gözden saklama ihtiyacı ya da görünmez bir anlatıcının görünüşte her şeye vâkıf ve nesnel duruşu vasıtasıyla okuru aldatmayı sürdürme gereği duymamışlardır. "Yazarın ölümü" mecazı modern(ist) kendini stilize etmenin temelinde yer alır. Bu mecaz bir yandan, göz alıcı Romantik figürün yazma süreci içinde silinmesine, diğer yandan da on dokuzuncu yüzyıl psikolojik romanına özgü özbilinçten yoksun, her şeye kadir anlatıcının görünmez maskesinin düşürülmesine karşılık gelir. Söz konusu özelliklere Batı Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi, Rus ve Sovyet eserlerinde de rastlarız. Proust'un *Sainte-Beuve'e Karşı*, Flaubert'in *Mektuplar*, Mallarmé'nin *Crise de vers* (Nazım Krizi), Mandelstam'ın *Zamanın Gürültüsü* ve Pasternak'ın *Güvenli Davranış* başlıklı eserleri ile T. S. Eliot ve Wallace Stevens'in eleştiri yazıları bunun başlıca örneklerindendir. Bununla birlikte, yeni dalga modernler sanatçının yaşamına ve yaşam-metin ilişkisine dair geniş ve eklektik bir imge ve temsil cephaneliği miras almıştır.

Çağdaş modernizm tartışmalarına damgasını vuran "sanatın özerkliği" kavramı farklı eleştiri bağlamlarından, özellikle de Rus Biçimciliği ve Alman Frankfurt Okulu'ndan gelmiştir. Ben burada söz konusu kavramın çeşitli teorik ifadelerinde rastlanan başlıca kültürel farklara değinmekle yetineceğim. Peter Bürger'in sonraki yorumlama girişiminde, "sanatın özerkliği" ciddi bir metodolojik sorun arz eder: "burjuva toplumunun bir kategorisi" olan bu kavram aynı zamanda fiilen gelinecek noktayı, yani sanatın yaşam pratiğinden kopukluğunu yansıtmakta ve halihazırdaki bu durumu önceden belirlenmiş tarihsel bir sürecin parçası saymayı reddetmektedir.¹⁵ Dahası sanatçı bu durumun ona dayattığı toplumsal kopuşu eleştirel bir sığınak olarak kullanabilir. Zaten kabul gören dil ve temsil geleneklerinin tersyüz edilmesi ve dilin nesnellik, saydamlık ve anonimliğini öngören burjuva kültürü mitlerinin yürürlükten kaldırılması da bu şekilde mümkün olmuştur. Üstüne üstlük, sanatçının sanatsal bir esas doğrultusunda yeni bir yaşam pratiği örgütlenme girişiminde bulunması da olanaklıdır – Bürger'e göre Estetizm ile Avangard arasındaki fark da buradan doğar.

Bürger'in birçok başka modernizm ve avangard teorisleriyle paylaştığı bu düşünsel sorun, onların Avrupa modernizmini, çoğu kez farkında olmadan, var olan tek modernizm türü olarak evrenselleştirmesinden kaynaklanır. Bu durum da, son kertede, teorisyenlerin "büyük" Avrupa uluslarını –İngiltere, Fransa ve Almanya'yı– ayrıcalıklı kılarken, diğerlerini dışlamalarından, bizzat sıkça eleştirdikleri bir çeşit kültür emperyalizmini bu şekilde pekiştirmelerinden ileri gelir. Sözgelimi, Jakobson ve Mayakovski konulu tartışmada da inceleneceği gibi, Rusya bağlamında edebiyatın özerkliği mefhumu gelinecek noktayı hiçbir şekilde yansıtmamış, daha ziyade ütöpik bir fikir olarak işlev görmüştür. Ekonomik ve toplumsal modernleşme süreci –bırakın dünyanın geri kalanını– Avrupa kıtası dahilinde bile muhtelif biçimlerde gelişmiştir. Kültürel bir figür olarak sanatçı, ulusal bağımsızlık savaşı veren ülkelerde çok daha önemli bir role sahiptir. Polonya, İtalya, İspanya, Yunanistan gibi ülkelerde şair etrafında gelişen romantik mitler genellikle daha uzun ömürlü

15. A.g.y., s. 46. "Sanatın özerkliği" kavramı için bkz. Theodor Adorno, *Aesthetische Theorie* (Estetik Teorisi), haz. Gretel Adorno (Frankfurt: Suhrkamp, 1970).

olmuştur. İster bir çara, isterse komünist bir lidere atıfla şekillensin, kişi tapınmasının her türlü ideolojik savaştan sağ çıkmayı başardığı Rusya'da ve bütün Sovyetler Birliği'nde yazma – yaşam minvalli modern açmazın epey farklı tezahürleri vardır. Bu topraklarda sanatçı yahut şair hem gayriresmi kültürel mitler alanında, hem de resmi ideoloji alanında canalcı bir role sahip olagelmıştır. Şair ulusun sesi, bakışı ve vicdanı olarak algılanmıştır. Popüler kültürde, şairler çarlar ve parti liderlerinden daha çok olmasa da, onlar kadar tapınmaya konu olmuştur. Devrimin hemen ertesinde ve 1920'li yılların başında Rus Biçimcileri tarafından ortaya atılan ve savunulan sanatın özerkliği mefhumu, sanatın aşırı politikleştirilmesi ve haddinden fazla ahlakileştirilmesine yönelik bir başkaldırıdır.¹⁶ Bu mefhum, sonraki eleştiri akımları tarafından algılandığı gibi apolitik olmakta, ideolojik söylemin benimsediği retorik araçların yanı sıra, şiirsel dilin önemli politik veçhelerini açığa vurması bakımından da esasen politik anlamda yıkıcıydı. Edebiyatın özerkliği uğruna verilen mücadele, 1920'lerin sonu ile 1930'lu yılların başında, edebiyatın yaşatılmasına yönelik bir stratejiye dönüşmüş, şairleri –yazarın simgesel anlamda ölümünden değil ama, entelektüellerin Stalinist yönetim tarafından tasfiyesi sürecinde yaşanan gerçek ölüm-lerden– korumanın bir yolu haline gelmiştir.

Buradaki okumamda edebiyatın özerk denen sınırlarını bilerek ya da bilmeyerek ihlal ediyorum. Sanatın ve yaşamın özerkliğini modern mitlerden, gündelik davranışın sayısız stilize edilişinden biri olarak ele alıyorum. Modern şairin "sanatı" ile "yaşamı" arasındaki ilişkinin tabiatına (ya da tabiatı ve kültürüne) yönelik bir soruşturmaya girişerek, bu ikisi arasındaki muhtemel retorik ilişkiyi tanımlamaya çalışıyorum. Bunlar arasında metaforik mi yoksa metonimik düzeyde bir ilişki mi söz konusudur? Bu ilişki, şahsi metinlerde ve yaşamlarda nasıl bir tarihsel değişim geçiriyor? Bizatihi metinlerde kullanılan hangi retorik araçlar yaşama yönelik belli bir tu-

16. Özellikle bkz. Roman Jakobson, "The Newest Russian Poetry" (En Yeni Rus Şiiri), *Major Soviet Writers* (Büyük Sovyet Yazarları) içinde, haz. ve çev. Edward J. Brown (New York: Oxford University Press, 1973) ve "What is Poetry?" (Şiir Nedir?), çev. Michael Heim, *Semiotics of Art* (Sanat Göstergebilimi) içinde, haz. Ladislav Matejka ve Irwin Titunik (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1976).

tuma işaret ediyor ya da, daha yerinde bir ifadeyle, metinler yazarın "okurla akdini" nasıl etkiliyor? Yazarın yaşamı nasıl "okunuyor"? Veyahut öyle ya da böyle "okunması" gerekiyor mu?

Modern yazara ilişkin soruşturmamı birkaç nedenden ötürü şairle sınırlı tutuyorum. Romantizmden bu yana, *şair* eser ile yaşamın kesişmesinin ve bu kesişmenin şiirsel mitleştirilmesinin başlıca örneği olagelmıştır. Bir figür olarak şair hâlâ okuru cezbetmeye devam etmektedir. Romantik şair imajı okurların da yazarların da kafasındaki etkisini sürdürmekte, çatışmalı birtakım beklentileri beraberinde getirmektedir. Şair metninde dilin uzlaşımlarıyla (*convention*) oynar ve bu uzlaşımların sınırlarını zorlar. Jakobson'a bakılırsa, dilin şiirsel işlevi, dilin saydamlığı ile çizgiselliğine olan inanca meydan okuyarak dil göstergelerini aşikâr ve görünür kılmaktır.¹⁷ (Öte yandan, şiir ile düzyazı arasında yapılan bu kısmen Romantik ayırım, tür uzlaşımlarını buluşturmanın yanı sıra, farklı ve birbirine aykırı çeşitli söylem kodlarını bağdaştıran modernist yazı için her zaman geçerli değildir.)

Şairin oluşturduğu metin yazıda girilmiş bir deneyse, şairin yaşamı da, Yeats'in ortaya koyduğu gibi, "yaşamda bir deney"dır. İşte bu nedenle, şairin yaşamı, genellikle, belirli bir zamanda öne çıkan belli "yaşam uzlaşımlarını" daha yoğun bir biçimde sunar. Üstelik, modernlik uğrağı, tam da şairin ve şiirin esasını tehlikeye atarak, ikisine yönelik esaslı bir meydan okuma arz eder. 1980'lere gelindiğinde, şairler her geçen gün demodeleşiyormuş gibi bir hava vardı; Nobel Edebiyat ödülü alan göçmen Rus şair Brodski gibi birkaç istisna bu kuralı olsa olsa doğrulayabilirdi. Geleneksel olarak edebiyatın üstlendiği role sinema ve televizyon el koymuş, şair yerini oyuncuya, gençlik kültüründe de *rock* şarkıcısına bırakmıştı.¹⁸ Yirminci yüzyıl başı ile iki dünya savaşı arasındaki dönem şiirin yazgısına ilişkin bazı trajik önzelerin cisimleştiği, son bir şiirsel mit yaratımının vücut bulduğu kritik yıllardı.

17. Roman Jakobson, "Poetics and Linguistics", (Poetika ve Dilbilim) *Fundamentals of Language* içinde (The Hague: Mouton, 1956).

18. Nancy Vickers *Rewriting the Renaissance*'da (Rönesans'ı Yeniden Yazmak), haz. Margaret Ferguson (Chicago: University of Chicago Press, 1986) çağdaş *rock* kültürü ile Rönesans saray şiiri konusunda, hem klasik şiir hem de popüler kültür okumamıza meydan okuyan etkileyici bir karşılaştırmalı inceleme yapar.

İncelememde, yaşam ile sanat terimlerinden aşama aşama uzaklaşarak, ikisi arasındaki ilişkiye dair yeni bir söyleyiş bulmaya, yaşam ile sanat arasındaki karşıtlığı bulanıklaştırarak ikisini birden kesen özel kültürel paradigmaları tartışmaya zemin yaratacak yeni (bağlamsal açıdan çoğu yönüyle yeni olmakla birlikte, teknik açıdan özgünlükten uzak) bir sözdağarcı geliştirmeye çalışıyorum. Performans, teatralite, biçimleniş, figür, müstehcenlik ve aşırılık gibi tek bir ağ, tek bir gösterge vs. sistemi oluşturmak yerine, her biri kendi bağlamında, yaşam ile sanat arasında benzer bir ihlal edici etkileşimi akla getiren alternatif terimler bulmaya çabaladım. Gelgelelim, bu terimlerden biri özel bir yere sahip, zira sonsuz anlamlar çağrıştıran ve birçok sistematik düzeni altüst eden bir sözcük bu: *ölüm*.

Batı'nın estetik anlayışı ile ölüm anlayışı arasında muhtemelen asli bir bağ söz konusu. Rönesans'tan bu yana anatomi tiyatrosu, sanatçı ile temsil tiyatrosu için bulunmaz bir atölye olagelmış, bu da son kertede "eleştirinin bir anatomisi"ni gerekli kılmıştır. Batı geleneğinde, sanat külliyyatının yaratılması, ister –Edgar Allan Poe'nun, ölümüyle şiirin ideal konusunu oluşturan güzel kadın imgesindeki gibi yeni bir anlayışla sunulan, nesneleştirilen, alegorikleştirilen– ötekinin ölümü, isterse benliğin ölümü –sanatsal üretim sürecinde kendini gizleme– olsun, sanat ölümlerinin yaratılmasına dayandırılmıştır.¹⁹

Bu kitapta ölümü, daha kesin bir ifadeyle, şairin ölümünü hem mecazi hem de gerçek anlamıyla ele alıyorum. Bir taraftan, "insanca, pek insanca" olan şair / Romantik kahramanın mecazi katline denk gelen Mallarmé'nin "şairin hitabı (*elocutionary*) yok oluşu" fikrini ve öznenin saf *oeuvre* (yapıt) uğruna bir daha, bir daha kurban edildiği her şeye kâdir modern yazının zaferini tartışıyorum. Bu "yazarın ölümü" mecazında şairin biyografisinin alakasızlığının, biyografisinin kendine has metinsel kurallar uyarınca gelişen metinle hemen hemen tesadüfi veya ehemmiyetsiz ilişkisinin altı çizil-

19. Ölüm konulu teorik bir tartışma için bkz. *Departures: Death and Representation* (Ayrılıklar: Ölüm ve Temsil), haz. Sarah Goodwin ve Elizabeth Bronfen; kitaba katkıda bulunan yazarlar arasında Mieke Bal, Ellie Ragland-Sullivan, Margaret Higonnet, Regina Barreca da bulunuyor. Bu kitap için Margaret Alexiou, Margaret Higonnet ve Elizabeth Bronfen tarafından 1988 Ekim'inde Harvard'da tertiplenen "Ölümün Temsilleri" başlıklı kolokyum esas alınmıştır.

mektedir. Aynı şekilde, Flaubert de şairin gündelik hayatta bir canavar olduğunu söylerken onun her türden politik, dinsel yahut ahlaki mülâhazanın dışında var olması gerektiğini beyan eder. Böylece, Flaubert sanatçının toplumsal şahsının kurban edilmesinin gerekliliğini ortaya atarak ve yazının yarı-kutsal gayrişahsiliği uğruna kasten kendi kendine hamlettiği canavarlığı savunarak politik, dinsel ve ahlaki meselelerin büyümlü yazı uğraşına dışsallığını vurgular. Mecazi ölümü çoğul bir anlama büründürmek ve –Tsvetayeva'nın deyişiyle– şairin "meşru müdafaası", yani şiirsel öteki-benlerinin (şaire biyografik ya da kültürel olarak yüklenen imajların) mecazi bir katli olarak değerlendirmek de mümkündür. "Manzum roman" *Yevgeni Onegin*'de Romantik şair Lenski'yi öldüren Puşkin'in, manifestolarından birinde "Fütürist Mayakovski'nin ölümü"nü ilan eden Mayakovski'nin ve edebiyattaki kültürel olarak aşağı sayılan ve parodileşmiş kadınlık imgesi olan "şaire"yi öldürmeye kalkışan Marina Tsvetayeva'nın kafasında bu fikir vardır.

Diğer taraftan, ölüm mecazı kesin, bütünüyle mecazi sınırları muhafaza etmeye yönelik her türlü girişimi baltalayarak bize öteki mecazların değişkenliğini de gösterir. Kitapta bazı şair intiharlarına değiniyor ve şairlerin trajik ölümlerinin ne tür kültürel anlatılar ya da "biyografik efsaneler" yarattığını, eleştirmenlere nasıl meydan okuduğunu ve "sanat ile yaşam" arasındaki ilişkiyi nasıl sorunlu hale getirdiğini inceleyeceğim. Başka bir deyişle, Jakobson'un Mayakovski'nin ifadelerinden hareketle ileri sürdüğü gibi, şairin gerçek ölümü *edebi bir olguya* dönüşebilir.²⁰ Buna mukabil, yaşamın tekinsiz "edebiliği"ni ve metinlerin ihlal edici yaşamsallığını açığa vurarak edebiyatla yaşam arasında kesin sınırlar çizilmesini önleyen de yine *edebi bir olgudur*. Şairin ölümü, görünürde tutarlı olan her türden şiir, ideoloji ve eleştiri sisteminin çetrefilliklerini ve çelişkilerini gün yüzüne çıkaran nihai "yadırgatma" (*defamiliarization*) edimidir.

20. Roman Jakobson, "O pokolenii rastrativşem svoih poetov", *Smert' Vladimira Mayakovskogo* içinde (Berlin: Petropolis, 1931). Bu eserin İngilizcesi için bkz. "On a Generation That Squandered Its Poet" (Kendi Şairlerini Heba Eden bir Kuşak Üstüne), Brown, *Major Soviet Writers* içinde; yeni baskısı: Jakobson, *Language in Literature* (Edebiyatla Dil), haz. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987).

Yazarın Ölümünden Gündelik Hayatın Poetikasına

Çağdaş Yapısalcı (ve post-Yapısalcı) eleştirinin sözdağarında, "şairin ölümü" veya "yazarın ölümü" ifadesinin doğrudan doğruya şairin biyografisinin eleştirmen tarafından mecazi katli ile –yani, modernliğin en kaba saba klişelerinden biriyle– ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. 1960'lı yıllardan bu yana teori çevrelerinde sanatçının yaşamı tartışmasının modası geçmiştir; şairlerin yaşamlarına dair basit incelemelere ve eskiden kalma biyografik nitelikli pitoresk kişisel eşyalara duyulan meraka karşı açık, kısmen de haklı görülebilecek bir tepkidir bu.²¹ Bununla birlikte, biyografi popüler bir kurmaca-dışı tür olarak palazlanmaya devam etmektedir. Kitapçı dükkânları ön raflarını biyografilere ayırırken, dergiler, hatta yerel gazeteler yazar, oyuncu ve politikacıların biyografilerini düzenli olarak yeniden incelemekte, buna karşılık edebiyat eleştirisine yok denecek kadar az yer ayırmaktadır. Arada bir epey ilgi çekici ve iyi yazılmış biyografilere rastlansa da, biyografilerin çoğu yazarların (onları tesadüfen başyapıtlar yaratmaya sevk eden) en derin buhranlarını açıklamaya yarayan popüler psikoloji ilkelerinin kılavuzluğunda kaleme alınır. Bu biyografiler bir de Romantik ucuz edebiyat ve

21. Bu anlamda eşsiz bir katkı için bkz. Lawrence Lipking, *The Life of the Poet* (Şairin Yaşamı, Chicago: Chicago University Press, 1981). Bu kitapta Lipking "şiir kariyerleri, şiir yetenekleri, şiir yazgıları"nı inceler ve özellikle de şairin bir şair olarak yaşamının "genelde insan yaşamının aşamalarıyla" ilişkilendirilmesi gereken üç aşaması üstünde durur – "inisiasyon uğrağı, toparlama uğrağı ve geçiş uğrağı." Biyografi ile metin eleştirisi arasındaki gri alan için eleştirinin kullandığı sözdağarının yetersizliğini ilk fark eden Lipking olmuştur: "Şairlerin yaşamlarındaki olaylar, onların hazırcı cevaplıkları, azapları, tuhaflıkları hakkında bütün şairlerin paylaştığı hayata dair bildiğimizden çok daha fazlasını biliyoruz... Bu nedenle, çoğu şair biyografisinde kahramanın gelişimi, şiirsel bir kimlik bulma mücadelesi, sanki bu onun şahsi iradesinin bir sonucuymuşçasına –eşsiz bir kendini yaratma söz konusuymuşçasına– sunulur. Halbuki hiçbir şair, şairliğin ne demek olduğuna dair bir fikir miras almadan şair olmaz. Aynı kalıplar durmaksızın yinelenir; aynı coşkulu keşifler aynı başarı hissini doğurur durur... Şairlerin yaşamları şiirlerin içeriğinin çeperinde olma eğilimindeyse, şairin yaşamı çoğunlukla şiirin yaşamıdır" (s. viii).

Benim çalışmam Lipking'in gündeme getirdiği eleştiri sorularına cevap veriyor olmakla birlikte, benimsediğim yaklaşım, inceleme alanlarım ve Mallarmé

yazarın gönül macerasıyla çeşnilendirilir. Yazarın yaşam öyküsüne, bizzat biyografi yazarının kendini gizleyişindeki hükmedicilik ve lütufkârlıkla hoşgörülen bir yaramaz çocuk muamelesi yaptığı büyük dâhiye karşı hürmetsiz hürmeti arasında gidip gelen bir hava eşlik eder. Amerikan popüler mitolojisinde, biyografi "gerçek dünya"nın içinde var olurken, edebiyat eleştirisi yalnız "akademi" için yazılır. Böylece –Romantik okurluk geleneğinin ve genel edebi dedikodu beğenisinin bir takdiri olarak– yazarların yaşamlarına dair daha popüler (ya da popülerleştirilmiş) eserler ile yazarların yapıtlarına dair profesyonellerce yapılan kendini beğenmiş "bilimsel" metin tahlilleri arasındaki tür ayrımları ticari yayıncılar gibi akademisyenler tarafından da devam ettirilir. Bu yolla hem disiplinlerin yerleşik sınırları, hem de etki alanları koruma altına alınmış olur.

Yazarın ölümünden istifade eden üç eleştiri geleneği vardır: Rus Biçimciliği, Amerikan Yeni Eleştirisi ve Fransız Yapısalcılığı. Günümüz Amerikan akademisinde gerek Rus Biçimcileri, gerekse Fransız Yapısalcıları ilginç bir kültürel temellüke yol açacak biçimde Yeni Eleştirinin bakış açısından okunmaktadır. İşin aslı, yazarın ölümünün ulusal kökenlerinin izini sürmeye kalkışacak olsak, durum giderek kafa karıştırıcı bir hal alacaktır. Amerikan Yeni Eleştiri ekolünün mensupları T. S. Eliot'tan fazlasıyla etkilenmişlerdi. Eliot'ın kendisi de ölüm ile Batı geleneğinde temsil arasındaki asli bağları inceleyen Valéry, Laforgue gibi Fransız Sembolistlerinin etkisi altındaydı. Eliot "Gelenek ve Bireysel Yetenek" başlıklı yazısında, "Sanatçının gelişimi sürekli bir kendini feda ediş, sürekli bir kişilik

dışında verdiğim çoğu örnek bakımından onun çalışmasından önemli ölçüde ayrılıyor. Ben şairin münferit yaşamından ziyade, çoğu şairin paylaştığı varsayılan yaşama odaklanırken, Avrupa modernizmi bağlamında kültürel şair(e) mitlerinin çoğulluğunu inceliyor, bu doğrultuda okumalarımı modernist benlik kuruluşunun daha genel sorunsallarıyla (ama konuyu bu sorunsallara indirgemeksizin) sınırlı tutuyorum. Bu nedenle, "insan yaşamı" ile "şiişsel yaşam" arasındaki bağlara dair kesin bir ayrıma gitmediğim gibi, şairlerin şahsi mektuplar, intihar notları ve moda dergilerini de kapsayan gündelik metinleri ile şiişsel ve mensur metinleri arasında da ayırım yapmıyor, tersine tam da metinselliğin sınırlarını yeniden incelemeye girişiyorum. Bu çeşitli metinlerde geliştirilen retorik stratejilerin yanı sıra, bu metinlerin hem yazı ile yaşam, hem de insan ölümünün büründüğü çehreler ile şiişsel ölümün büründüğü çehreler arasındaki ilişkiyi şekillendirme biçimleri üstünde duruyorum.

kaybıdır" ve "Şiir duyguların serbest bırakılması değil, duygudan bir kaçış; kişiliğin dışavurumu değil, kişilikten kaçıştır" gibi birtakım kehanetvari ifadelerde bulunur.²² Eliot şairin kendi kişiliğini yazılı ortama feda edişinden bahsederken iki sözcük kullanır: "gayrişahsileşme" ve "kişi-dışılık". Sonuç olarak, Eliot gayrişahsileşme sürecinin icrasından çok, kişi-dışılığın gerçekleştirilmesi üzerinde durur. Bireysel duygu ve eksantrikliklerden ziyade şiir ve geleneğe odaklanmaya imkân sağlayan bir vurgudur bu. Eliot geleneği yalnızca bir Amerikan şair kuşağı tarafından değil, –1940'lı ve 50'li yıllar boyunca Ransom, Tate, Blackmur, Beardsley, Brooks, Wimsatt gibi– akademisyen eleştirmenler tarafından da takip edilmiştir. Söz konusu eleştirmenler, başka bakımlardan kendini Yeni Eleştiri sonrası sayan eleştiri söyleminde halen hüküm süren "şiişsel *persona*" kavramına öncülük etmişti.

W. K. Wimsatt *The Verbal Icon* adlı programatik kitabının başında iki safsatayı –"maksat safsatası" ve "hissi safsata"– tartışmaya girer.²³ Wimsatt şiir eleştirisi ya da bilişsel bilim (*cognitive science*) dediği şey ile buna paralel başka bir disiplinin, yani edebi biyografinin konusu olan yazarın fizyolojisi arasındaki son derece kesin sınırların izini sürmeye girer, böylelikle kurmaca-dışı popüler biyografi türü ile akademik metin izahının birbirinden ayrılmasına teorik bir dayanak sağlamış olur. Wimsatt şiire içsel saydığı sözsel anlam ile –ki okur topluluğunun ortak malı olması ve izanlı edebiyat eleştirmeni tarafından açıklanabilir olması bakımından aynı anda hem kamusal, hem de demokratik bir anlamdır bu– doğası gereği "seçkinci" ve kendine has olan "dışsal, kişiye özel ve nevi şahsına münhasır bulgu" arasında kesin bir ayrım yapar. "Şairin şiiri nasıl ve neden, hangi kadına ithafen, hangi çiemenlikte otururken ya da hangi arkadaşının veya kardeşinin ölümü üzerine yazdığını" bu ikinci veçhe açığa vurur.²⁴ Şiirin anlamıyla uzaktan yakından ilgisi

22. T. S. Eliot, "Tradition and Individual Talent", *Selected Prose* içinde, haz. Charles Hayward (Londra: Penguin Books, 1953), s. 26, 30; Türkçesi: "Gelenek ile Bireysel Yeti", T. S. Eliot, *Denemeler* içinde, çev. Akşit Göktürk (İstanbul: Afa, 1987), s. 27-37. Ayrıca bkz. Maude Elman, *The Poetics of Impersonality* (Gayrişahsiliğin Poetikası, Brighton, Sussex: Harvester Press, 1987).

23. W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Sözsel İkon, Lexington: University of Kentucky Press, 1954).

olmadığı varsayılan basit biyografik izahın bu ironik tasvirinde bile şiir yazımı geleneklerine, şairin toplumsal cinsiyetine ve onun boş zamanını doldurma alışkanlıklarına dair belli önkabullerin yürürlükte olduğunu fark ediyoruz. Bu önkabuller öylesine basmakağıdır ki, eleştiri incelemesinin rahatlıkla dışında tutulabilirler. Yeni Eleştiri ekolünün mensupları başta İngiliz metafizik şairleri ve Eliot olmak üzere neredeyse sadece Anglo-Amerikan geleneğine odaklanarak, örnek şiirin kurucu öğelerine dair kendilerince güçlü bir kanon oluşturmuşlardır. Kamusal, demokratik ve evrensel gözüyle bakılacak kendilerine has bir şiir geleneği geliştirmişlerdir.

Yeni Eleştiri projesi, bir anlamda, şairin şahsına ve onun kendini ifade edişine dair basit, popüler Romantik fikirlere yapılmış bir saldırı olmanın yanı sıra, okurlara şiirin nasıl okunması ve izlenimci tasvirler ile kişisel hislere dalıp gitmektense, dikkatini şiirdeki dilsel araçlara odaklaması gerektiğini öğretmeye yönelik bir girişimdir. Savaş ertesindeki Amerikan toplumu ve başta yeni öğrenci kitlelerinin üniversiteye girmesine imkân veren *GI Bill** olmak üzere 1950'lerdeki eğitim reformu bağlamından hareketle söyleyecek olursak, edebiyat öğretimi konusunda Yeni Eleştiri ekolü mensupları önceden olduğu gibi geniş bir kültüre/birikime ve tarihsel bilgiye yaslanmayan kusursuz pedagoji teknikleri geliştirmişlerdir. Başka bir anlamda ise, Yeni Eleştiri bir yandan edebiyat öğrenimini yüksek bir mevkiye getirirken, bir yandan da Amerika'nın kültürel mitleri arasında olan tarihdışılık ve nesnelliğin yanı sıra "bilişsel bilimlerin" "sanatlar"a üstün gelen pragmatik değerini idame ettirmiştir.²⁵ Farklı soruşturma alanları arasındaki sınırları pekiştirmiş; özne-nesne, zihin-beden, akıl-duygu karşıtlığını güçlendirmiştir. Şairin "kişisel aykırılığı"na yönelik bu eleştiride muhtemelen kişisel bir mükâfat da söz konusudur; akademi mensubu bir eleştirmenin mesleki kimliği bu şekilde garanti altına alınmış olmaktadır.

* ABD'de 1944 yılında çıkan ve savaş gazilerinin üniversitelere girmesine olanak sağlayan "Servicemen's Readjustment Act" adlı kanun. -ç.n.

24. A.g.y., s. 10.

25. Yeni Eleştiri ekolü mensuplarına dair en yakın tarihli değerlendirme için bkz. Chaviva Hošek ve Patricia Parker (haz.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism* (Yeni Eleştirinin Ötesinde Lirik Şiir, Ithaca: Cornell University Press, 1985).

Metinlerarasılık kavramının ortaya çıkışı, Romantik özelliğin yeniden incelenmesi, psikanalize duyulan merakla birlikte arzunun gerçekleştirdiği işlemleri açığa vuran retorik araçlara duyulan ilginin canlanmasının yanı sıra, kültürler arası referansların genişlemesiyle (bir grup olarak Yeni Eleştiri ekolünün eski mensuplarına nazaran daha çok çeşitlilik gösteren) yeni Amerikan Yeni Eleştiri'cileri arasında sözel ikonun bütünlüğü bayağı sorgulanır hale gelmiştir.²⁶ Ne var ki, Feminist eleştirmenler dışında biyografi ve metin meselelerine yönelen pek az şiir eleştirmeni olmuştur. Şiir eleştirmenleri çoğunlukla yazarın mecazi ölümüne dair daha karmaşık, çağdaş irdelemelere bel bağlamışlardır. Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü", Michel Foucault'nun "Yazar Nedir?" (iki yazar da Maurice Blanchot'nun daha önce kaleme almış olduğu "Son Yazarın Ölümü" yazısından yararlanır) ve Paul de Man'ın "Autobiography as De-facement" (Suresizleşme Olarak Otobiyografi) yazılarının hepsi de Fransız Yapısalcılığının etkisini taşır.²⁷

Yaşam-sanat ilişkisine dair Romantik anlayışa yönelik en radikal eleştiri de Man'dan gelir. De Man tam da otobiyografi türünün olanaklılığını sorunsallaştırarak, klasik *mimesis*'in merkezi sorununa başka bir ifade kazandırır. De Man belli bir retorik düzeyde yaşamın mı otobiyografiyi yoksa otobiyografinin mi yaşamı ürettiğinin karar verilemez hale geldiğini ustalıklı ortaya koyar: "Bir eylemin kendi sonuçlarını üretmesi gibi, yaşamın da otobiyografiyi ürettiğini varsayınız, öte yandan, otobiyografik projenin kendisinin yaşamı ürettiği ve belirlediğini, yazarın yaptığı her şeyin aslında kendini-betimlemenin getirdiği teknik gereklerin hükmünde olduğunu, dolayısıyla her yönüyle yazarın kullandığı araçların kaynaklarınca belirlendiğini de aynı gönül rahatlığıyla öne süremez miyiz?"²⁸

26. Bkz. Jonathan Arac, "Afterwords: Lyric Poetry and the Bounds of New Critics", *a.g.y.* içinde, s. 345-57.

27. Maurice Blanchot, "Mort du dernier écrivain", *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959) içinde, Roland Barthes, "The Death of the Author", *The Rustle of Language* içinde, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986); Michel Foucault, "What is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, haz. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977; Türkçesi: "Yazar Nedir?", çev. Osman Akınhay, *Edebiyat Eleştiri*, Sayı 4, 1993); Paul de Man, "Autobiography as De-facement", *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984) içinde.

Kendi kendini betimlemenin gerekleri yazarın yaşam anlayışını etkiler ve şekillendirir. Bununla da kalmayıp, "yaşam"ı daimi olarak ölümcül tırnak işaretlerinin içine kapatarak onu barındırdığı "yaşamsallık"tan da mahrum bırakır. De Man'ın yaşam dediği şeyi üreten ve onun tarafından üretilen –Wordsworth'ün *Essays upon Epitaphs*'ı (Mezar Kitabeleri Üstüne Denemeler) gibi– örnek otobiyografi metninin esasen ölüm hakkındaki yazılar olması rastlantı değildir. Nitekim de Man'ın açıklamasında alışılmadık bir sentaksla karşılaşıyoruz; cümleyi bitirmekten korkmuşçasına, soluk alınmadan sarf edilmiş, varoluşsal bir ivedilik hissi uyandıran bir açıklama-dır bu: "Mecazların dili (ki otobiyografiyi aynalayan bir dildir bu) beden gibidir aslında, ki beden de üstündeki giysilere benzer, nasıl giysi bedenın koruyucu örtüsüyse, beden de ruhun örtüsüdür."²⁹

Bu cümle kendi içinde retorik bir güç gösterisidir. De Man "gibidir aslında" minvalli sorunlu ifade yoluyla –teknik olarak, bir benzetmedir bu, ama aşırı bir ikna mantığıyla *adeta* bir denklığe dönüşür– dilsel giysilerden oluşan metaforik bir zincir tasarlar. Bunu yaparken de bedenın bütün potansiyel erotik aşırılıkları hakkında tek laf etmeden giysilerin kıvrımlarının ve kültürel biçimlerinin tekilliğini peçelemiştir. De Man daha sonra da "giysi"nin, "örtü" nün ve "mecazların dili"nin potansiyel olarak nasıl "İason'un ya da Nessos'un zehirli tuniği gibi ölümcül ve yaman" olduğunu ortaya koyar.

Peki ama, şu ünlü *farklılık* mefhumuna ne olmuştur? İkna edici benzetme tarafından nasıl silinip gitmiştir? Kendi kendini betimlemenin gerekleri nelerdir ve kültürel olarak ne çeşit bir beden kabul görmektedir? Bu retorik nasıl olur da anormal bedeni –sözgelimi kadını ya da yabancıyı– tanımaz? Beden, imge ve yazı arasında herhangi bir gerilim var mıdır? Yoksa bunlar aslında birbirine *tercüme edilebilir* mi? De Man beden ile yazının birbirine tercüme edilebilirliği meselesine değinmez. Onun metninde bedenın metinsel yazının sınırlarını aşacağına yahut beden temsiliinin –görsel, sinematografik, heykelsi, sözel– dillerin bir birleşimine ve kültürel mitolojiler konusundaki kıvraklığa bağlı olduğuna dair hiçbir ima bulunmaz. De Man'a göre, retorik evrensel bir tercüme edilebilirlik yasası sağ-

28. De Man, "Autobiography as De-facement", s. 69.

29. A.g.y., s. 80.

lar. Böylece, yazı –sözel dil– kişileştirme denen retorik araçla ses, yüz ya da beden koyutlama potansiyeli taşır. *Prosopopoeia*, yani kişileştirme ya da "namevcut veya muhayyel bir konuşmacının gayri şahsileştirilmesi" sözel dilin sonunda yazarı cisimsizleştiren bedensuretinde-benzerler, hayaller, giysiler, muhayyel tecessümler üreterek, bedenden ve sözel olmayan imgelerden intikam almasına yardımcı olan yaman bir silahtır. Yazı cansız olanı kişileştirme ve onu yaratan kişiyi şeyleştirme ve cisimsizleştirme gücüne sahiptir. Günlük konuşmada "gerçek hayat" *kişi*'si denen şey ile edebiyat *persona*'sı de Man'da iç içe geçer. Nitekim *persona*, *kişi*'nin o trajik varoluşsal, daha doğrusu dilsel çaresizliğinin –ölümlülük karşısındaki çaresizliğinin– farkına varmasını sağlayarak daima galip çıkar. ("Ölüm, dilsel çaresizliğin yerine kullanılan bir isimdir.") De Man'ın yazısının son cümlesi onun her zamanki mistik ve mistikleştirici üslubundaki vahiysel mesajı taşımakla birlikte, bir tutam amansız ironiyi de elden bırakmaz: "Otobiyografi nedenini kendi kendisinden alan zihinsel bir tahrifi peçeler, örter."³⁰

Yazarın ölümünü hızlandıran metin Barthes için hiç değilse erotik, de Man içinse baştan çıkarıcılıktan büsbütün yoksundur. Yaşamsallık yanılısmalarını çoğaltmak neden? De Man'ın (bu durumda, yaşamın mı otobiyografiyi yoksa otobiyografinin mi yaşamı ürettiği konusundaki farazi karar verilemezliğe denk gelen) meşhur "karar verilemezliği"ne metinlerinde genellikle retorik olarak karar

30. A.g.y., s. 81. Sinema sanatı, benim de Man'a yönelttiğim eleştiriyi örnekleme için yararlı bir metafor görevi görebilir. Sinema izleyiciyi André Bazin'in "topyekûn sinema miti" dediği bir gerçeklik yanılısmasıyla yönlendirme biçiminden dolayı yaşama en benzeyen sanat biçimidir. Sinema aynı zamanda hiçbir sanat biçiminde rastlanmayacak kadar büyük ölçüde "kesmeler"e, parçalamalara ve montaja dayanır. Bu nedenle, yanılısmanın yoğunluğu ile süreksizlik ölçüsü birbirine karşılıklı olarak bağlıdır. Sinematografik imgenin, sinemanın mistikliğinin ve gücünün özünde de kuşkusuz bu ikisi arasındaki gerilim yatmaktadır. Süreksizliğin "yakın çekimi" sinemanın kültürel güdülenimini açıklamaktan uzak kalır, zira bu güdülenimi kıskırtan, kesinlikle görsel hazlar ve yaşama benzerliğin yaşattığı oyunsu keyiftir. "Araç çıplaklaştıran" ve araçtan istifade eden "çekimler"den bir montaj oluşturmak önem taşır – bu da kültürel olarak kabul gören ya da aksine kültürel olarak defedilen figürlerin tahrif edilmesi ile çoğaltılması arasındaki etkileşime karşılık gelir. Belki de bu, sanatçının sanatı, yaşamı ve ölümüne dair saflık, yücelik ve sistematiklik dozu azaltılmış, ama aynı zamanda o kadar da indirgeyici ve öngörülür olmayan bir resim temin eder.

verilir. De Man bunu yaparken en paradoksal, basmakalıplığa en aykırı ve en anti-Romantik çözümü var gücüyle zorlamak gibi bir strateji benimser. İstikamet daima metonimiye, alegoriye ve tesadüfi, kaotik ve cansız olanın tanınmasına –ölüme– doğrudur. Karar verilemezlik ya da yansıtıcılığın beraberinde getirmesi gereken çift yönlü hareket de Man'ın kendi eleştiri yazılarında hiç devreye sokulmaz. Suretsizleşme ve cisimsizleşmeye oyunbaz beden dilinin olanaklılığından veya yüzlerin çoğalmasından çok daha fazla yer verilir. Mürekkebe bir parça kan, gözyaşı veya ter karıştırmak söz konusu bile edilmez. Metinde –Romantik figürasyonu harekete geçiren aynı ironi ve ümitsizlikle– bedenın aşırılıklarını silerek "iş sağlama almak" mümkündür.

Barthes ve Foucault'nun kaleme aldığı ilk metinlerde de benzer bir tahrif tutkusuna rastlarız. Michel Foucault 1969'da Fransa'da yayımlanan ünlü yazısı "Yazar Nedir?"'e bir dizi soruyu radikal biçimde başka bir dizi soruyla ikame ederek nokta koyar: "'Gerçek yazar nedir? Onun sahilliğinin ve özgünlüğünün ispatı ne? Dilinde benliğinin en derin yanlarını ortaya koyuyor mu?' gibi yavan soruları tekrarlayıp durmayalım artık... Bunların yerini yeni sorular alacak: 'Bu söylemin varoluş kipleri nelerdir? Bu söylem kaynağını nereden almakta, nasıl dolaşım imkânı bulmakta ve kimler tarafından yönetilmektedir?' Bütün bu soruların ardında kayıtsız bir mırıldanışı zar zor aşan bir sesle şunu duyacağız: 'Kimin konuştuğunun ne önemi var?'"³¹

Foucault, Nietzsche'nin tavrını tekrar ederek, yazarın ölümünün, Romantik *demiurgos*'un [evrenin yaratıcısı] ölümünün zorunlu bir sonucu, yazarın *modern* bir kurban olduğunu ilan eder. Gelgelelim –"kayıtsız bir mırıldanışı zar zor aşan bir sesle" dile getirilen– bu tuhaf aşırılık eleştirmenin argümanındaki belli silintilere işaret eder. Foucault yazının başından itibaren yüceltim sistemlerinin soruşturulmasını içeren, yazara dair toplumsal-tarihsel tahlilleri bir kenara bırakarak, yerine özellikle söylemin bir işlevi olarak yazara odaklanmayı önerir.

Foucault biyografik eleştiriye yönelik genel Yapısalcı tepkiyi paylaşmakla birlikte, bunun bir adım ötesine geçer. Söylemsel pratikle-

ri konu edinen tarihçiye bakılırsa, modern duruma yazarın ölümü damgasını vurur. Foucault, Borges'in "Her yazar kendi öncülerini icat eder" aforizmasını takip edercesine, "yazan öznenin içinde sonsuzca kaybolduğu" modern sanat yapıtına örnek olarak Flaubert, Mallarmé, Proust ve Kafka'nın eserlerini örnek gösterir. Foucault'daki söylem vurgusu, Yeni Eleştiri ekolü mensuplarının metni nesnelleştirmesinden ve ayrıcalıklı pedagojik yakın okuma pratiğinden bariz biçimde ayrılır. Foucault söylemsel pratiklerin tarihselliğini ön plana koymakla kalmaz, sonraki eserlerinde de, söyleme yön veren iktidarı, daha doğrusu *iktidarlar* fikrini geliştirir. Gelgelelim, Foucault sonradan kaleme aldığı bu eserlerde bile yazarın benliğinin kuruluşu meselesine, yazar mitlerine ve Batı Avrupa *episteme*'sine alternatif oluşturması muhtemel olan dünya çapındaki çeşitli modernizmlere hiç değinmez.

Roland Barthes'ın "Yazarın kendini kutsal olmaktan çıkarması" ve "Yazarın İmparatorluğu"nun tepe taklak oluşu argümanı Foucault'nunkiyle aynı gelişim çizgisini izler. Barthes modern yazı (*écriture*) teorisini Romantik dehanın özgürleşmesi olarak değil, anonim bir icra, "kökeni olmayan –veya en azından dilden başka kökeni olmayan, yani tam da her türden kökeni sürekli sorgulayan– bir alan" olarak geliştirir.³² Yazarın bedeni ile metnin bedeni arasındaki karşıtlık makalenin ilk paragrafında kendini belli eder ve Barthesçı "yazı" tanımıyla şekillenir: "Yazı, öznenin içine dalarak gözden kaybolduğu, bizzat yazan bedenin kimliği başta olmak üzere siyah beyaz her türlü kimliğin kaybedildiği o yansız, o alışimlarla ve çarpıklıklarla dolu alandır."³³

Barthes'ın yazarı öldürme ritüelinden sağ çıkan, okurdur; sonunda metin-dışı otoriteden kurtarılan okur bundan böyle yeni anlamda bir yazara dönüşebilecektir. Ne var ki, "yazdırın" metnin bu okurunun yazar kadar cisimsizleşip cisimsizleşmeyeceği merak konusudur.

Ne var ki, Barthes ile Foucault'nun Amerikan eleştirisinde o kadar dikkate alınmayan sonraki yazılarında, öznenin daha ileri düzeyde bir kabulüne ve –Foucault için konuşursak– öznenin kültürel gelişimi ve tekniklerine doğru dikkat çekici bir yön değişimine

32. Barthes, "The Death of the Author", s. 52.

33. A.g.y., s. 49.

rastlanır. Foucault, bu yüzden, *Cinselliğin Tarihi*'nde tek başına cinsellikten, yani cinselliğin on dokuzuncu yüzyıldaki kavramsallaştırmasından ziyade, "benlik teknikleri" ile, daha genel anlamda "varoluş estetiği"yle ilgilenir. Dahası, Foucault bir röportajında "benlik edebiyatı denen şeyi... benlik pratiklerinin genel ve çok zengin çerçevesine" yerleştirmenin gerekliliğini vurgular.³⁴ Yine de, suretsizleştirilmiş modern yazarın benlik teknikleri tanımlanmaz. Belki de, cinsellik pratiği gibi erotizm ile çilecilik arasında sürekli bir çatışmaya sahne olan bir pratik olarak yazı da cinselliğin tarihine koşut, kendine ait bir tarihi hak etmektedir.

Barthes'ın 1970'lerin başında hazzı –önce metnin hazları, sonra da yazarın öznenin hazları olarak– eleştiri açısından yeniden keşfetmesi, onu yazarın radikal katlinden uzaklaştırmıştır. *Metnin Hazzı*'nda, eleştirmeni ele geçiren "erotik beden" bizatihi metnin kendi bedenidir, bu beden de "bir kurum olarak ölü" ama okurun arzu nesnesi olarak canlı olan yazarın büründüğü erotik çehrelere aşama aşama yer açar.³⁵ Altbaşlığı "Oto-erotik Söylem Fragmanları" olabilecek Roland Barthes adlı otobiyografi karşıtı eserinde, eleştirmen metinselleştirmeye karşı koyan yazarın bedeninin peşine düşer. Burada eleştirmen "modası geçmiş özne" dediği şeyi –"kitaptan çıkarsanan" özneyi– ve "edebiyat tarafından bayağılaştırılmamış" özneyi ele geçirmeye girer.³⁶ Barthes yazarın (veya kendisinin) bedenini bir dizi mitsel imge yoluyla temsil etmek yerine, onu kendine has biricik beğenileri, dürtüleri, saplantıları, arzuları ve hevesle-

34. Michel Foucault, *History of Sexuality, II* (New York: Vintage Books, 1978), s. 11-13; Türkçesi: *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı, 2003). Ayrıca bkz. Michel Foucault, "On the Genealogy of Ethics" (Ahlakın Soykütüğü Üstüne), Rabinow, *The Foucault Reader* içinde, s. 340-51.

35. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (Paris Editions du Seuil, 1973), s. 45-6; Türkçesi: *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, çev. Şule Demirkol (İstanbul: YKY, 2006).

36. Roland Barthes, *Roland Barthes*, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1977), s. 125; Türkçesi: *Roland Barthes*, çev. Sema Rifat (İstanbul: YKY, 1998). Barthes'ın "kitaptan çıkarsanan özne" fikrini gündelik benlik yazıları ile teorik yazılar arasındaki gerilimin yanı sıra, beden ile öznellik ilişkisini incelediğim "Obscenity of Theory: Roland Barthes' 'Soirées de Paris' and Walter Benjamin's *Moscow Diary*" başlıklı makalemdede geliştiriyorum (*Yale Journal of Criticism*'de yayımlandı).

riyle içeriden yazmayı murat eder. Barthes'ın esas ilgilendiği, sokulgan, kolektif bir öznellik değil, bireysel bir bedendir.

Roland Barthes'ta ileride yazılacak kitaplar arasında "Yemek Ansiklopedisi" ile "Eşcinsellik Söylemi"nin yanında şu projelere rastlarız: "'Ünlü Adamların Hayatı' (bir sürü biyografi oku ve Sade ile Fourier için yaptığın gibi belli özellikler, *biographème*'ler* topla) ve 'Kitap/Yaşam' (birkaç klasik kitap alıp, bir yıl boyunca yaşamdaki her şeyi onunla ilişkilendir)." ³⁷ Ne var ki, Barthes'ı yazarların "biographème"lerinden oluşan bir kitap yazmaktan alıkoyan önemli bir faktör vardır: Özellikle edebi şahsiyetlere ilişkin "imge repertuarı"na karşı koyuşunun yanı sıra, "tiyatrodaki hayaletlere" duyduğu sürekli tiksinti, ki birinin yaşamını resmederken savuşturulması kolay olmayan bir faktördür bu. Aslında Barthes'ın 1950'lerden 1970'lere kadarki parçalı eleştiri külliyyatının bütününe hâkim bir tür dramın izini sürmek mümkündür: Onun kültürel imgeye olan büyük hayranlığı/tiksintisi "yazının sıfır noktası"na ve "yansız olan"a yönelik arayışıyla sürekli çatışma halindedir.

Barthes daha 1950'li yıllarda "yazının sıfır noktası" teorilerinin geliştirilmesine paralel olarak, Garbo'nun yüzü ya da *Paris Match*'in sembolik kapağı gibi çoğunlukla ikonik görsel imgelerden faydalanarak "kültürel mitolojileri" araştırmaya girişmiştir. ³⁸ De Man'ın aksine Barthes imge meselesiyle, imgenin büyüleme gücü ve sözel mesajdan farkıyla açıkça hesaplaşır. ³⁹ Son makalelerinden biri olan "The Image"da (İmge), imge kişinin bütünüyle muaf tutulamayacağı, ama karşı gelmeye çalışılabileceği bir "sosyal askerlik hizmeti"

* Fr. "Biyografi birimleri, anekdotlar". -ç.n.

37. Roland Barthes, *Roland Barthes*, s. 150.

38. Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957; Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1998).

39. Bu farklılık saf detonasyon yanılısamasında, "belli bir mitik Yaşam düşüncesi adına anlama karşı koyuşa" dayanır, ki imge bu karşı koyuşla aklımızı çeler ve bizi baştan çıkarır (Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", *Image, Music, Text* içinde, çev. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1978, s. 32). Barthes'ı büyüleyen şeylerden biri de imgenin "geniş" anlamıdır. Barthes buna *Camera Lucida*'da -yaygın kültürel yasaları ve anlaşılabilirliğin sınırlarını ikide bir kesen ve delip geçen şey anlamında kullandığı- "punktum" der. Bkz. "The Third Image", *Image, Music, Text*; Roland Barthes, *Camera Lucida*, çev. Richard Howard (Londra: Fontana Paperbacks, 1984; Türkçesi: *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş, 1996).

olarak değerlendirilir.⁴⁰ Sonuçta eleştirmen, bilhassa da kişisel "imge repertuarı" söz konusu olduğunda, imgeyi "ayırmayı" ve "askıya almayı" arzular; sonuçta imgenin ideologlar ya da sosyologlar tarafından kanonlaştırılıp güdümlenmesi işten bile değildir. Sonunda Barthes –tahrif edici ve oyunbaz– metnin kültürel ikonların elde kalan tek panzehiri olduğunda ısrar eder. Barthes *Çağdaş Söylenler*'de geniş çapta kamusallaştırılan insanlığı şahsi dehasının ilahiliğini aydınlatmaktan başka işe yaramayan "tatildeki yazar" diye nitelendirdiği burjuva yazarını gizemsizleştirmesine karşın, imgenin ütöpik bir "sıfır noktası"na ulaşmayı amaçlayan modernist yazarlara ilişkin biyografik mitleri katiyen inceleme konusu yapmaz. Kendi düşüncesinin tuzaklarını ve sınırlarını bizzat görüp, onları savuşturmanın ilham verici yollarını bulan bir eleştirmen olarak Barthes'la tartışmaya girmek son derece güçtür. Benim Barthes'la ilgili olarak sunduğum argüman, gerçek bir argüman olmaktan ziyade, Barthes'ın sayfalarının geri planında özbilinçli veya özbilinçsiz olarak karartılmış, ustaca bulandırılmış modern yazı şehidi figürünü yeniden ele geçirme girişimidir.

Peki ama rahat rahat askıya alınabilecek yazar imajı ne tür bir imajdır? Modern yazara dair sözde yansız, "tek kullanımlık" biyografinin geleneksel özellikleri nelerdir? Eceliyle ölmeyenlerin akıbeti nedir? Foucault tarafından paranteze, Barthes tarafından askıya alınan ve de Man tarafından ikna edici benzetmelerle ironik bir biçimde silinen yaşam nasıl bir okuma oyunu arz eder? Yazma oyununun hangi nedenle eleştirinin beğenisine göre daha iyi durumda olduğu düşünülmektedir? Pek çok çağdaş teorik dramı elli yıldan uzun süre önce öngörmüş olan –Fransız Yapısalcıların eleştirideki atası ve yirminci yüzyılın en çok yanlış anlaşılan eleştirmenleri olan– Rus Biçimcileri üstündeki perdeyi kaldırmak bu meseleleri incelemek açısından önem taşıyor.

Roman Jakobson 1919'da "eserlerinde ifade bulan düşünceleri şaire hamletme"nin ve "şairi birtakım fikirler ve duygulara sahip olmakla itham etmenin Yehuda'yı canlandıran oyuncuyu döven ortaçağ seyircisinin davranışı kadar abes" olduğunu söyler.⁴¹ Jakobson bu sözleriyle ilk Biçimcilerin başlıca kaygılarını ifade eder: Şairi şi-

40. Roland Barthes, "The Image", *The Rustle of Language* içinde, s. 350-9.

irinden ayırarak, eleştirinin asıl vurgusunu edebiyat yapıtının bün-yevi niteliklerine, "edebiliği"ne taşıma arzusu. Şklovski de benzer bir "kanlı" beyanda bulunarak şöyle der: "Sanat esasen duygu-öte-sidir. Şiirdeki 'kan' kan değil... bir ses örüntüsünün ya da bir imge-nin bileşenidir."⁴² Bu amansız sahneler Batı'nın Biçimcileri yorum-lama geleneğine yabancı olmadığı gibi, yazarın Fransız Yapısalcılı-ğındaki katli ile de bağdaştırılır. Kendi zamanlarında sarsıcı ve radi-kal olan bu beyanlar çağdaş edebiyat teorisinin klişeleri haline gel-miştir. Bu yöndeki beyanlar Batı Avrupa ve ABD eleştirisinin Rus Biçimciliğine yönelik yerleşik bakışıyla da uyumludur, zira söz ko-nusu eleştiri geleneklerinde Rus Biçimciliği akımını gerek biyogra-fik, gerekse tarihsel (yahut Marksist) edebiyat yaklaşımlarıyla kar-şıtlık içinde görme temayülü vardır.⁴³

Belli ki, Rus Biçimciliği Batı Avrupa'nın eleştiri söylemine ter-cüme edilirken bağlamsal yabancılığı büyük ölçüde hiçe sayılmış-tır. Ben bu çalışmada Biçimcilerin yalnız on dokuzuncu yüzyılın hâ-kim Romantik ve Gerçekçi "psikolojizmi"ne –Avrupa'da bir yüzyıl dönümü trendidir bu– değil, aynı zamanda Sovyet Rusya'sına özgü devrim sonrası şartlara yönelik tepkisine de değiniyorum. Genellik-le apolitik Biçimci duruş olarak tercüme edilen bu akım, aslında ik-tidar söylemi haline gelmiş bir devrimci söyleme karşılık gelen aşır-ı politikleştirilmiş resmi bürokratik jargona verilmiş bir tepkidir. Bu nedenle, söz konusu dönemde, edebiyatın özerkliğini ve edebi-lliğini korumak, var olan edebi kurumların başlı başına bir yeniden

41. Roman Jakobson, *Novejšaya ruskaya poeziya* (Prag, 1921). Bu eser İngi-lizcede "The Newest Russian Poetry" başlığıyla yayımlandı, Brown içinde, s. 66.

42. Viktor Şklovski, *O Teori prozi* (Moskova, 1925), s. 192.

43. Rus Biçimciliği konusundaki en iyi çalışmalar için bkz. Jurij Striedter, "Zur Formalistischen Theorie der Proza und der literarischen Evolution", *Texte der Russischen Formalisten I* içinde, haz. Jurij Striedter (Münih, 1969); Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Edebi Yapıda Evrim ve Değer: Rus Biçimciliği ve Çek Yapısalcılığına Dair Yeniden Değerlendirme, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989); ve Peter Steiner, *Russian Formalism* (Rus Biçimciliği, Ithaca: Cornell University Press, 1984). Bu hareketin tarihine ilişkin bir çalışma için bkz. Victor Erlich, *Russian Formalism* (New Haven: Yale University Press, 1965). (Rus Biçimcilerinin Türkçe metinleri için bkz. Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: YKY, 1995. –ç.n.)

olumlanmasına değil, politik açıdan altüst edici bir tavra tekabül eder. Biçimcilerin dil yoluyla icra ettiği yaratıcı suretsizleştirmenin hedefinde, yazarı sakatlayarak, mecazi ölümden kat kat kanlı ve trajik bir ölüme sürükleyen, dayatılmış bir ideolojik tahrife denk gelen resmi ikonik tekbiçimcilik vardır çoğunlukla.

Üstelik, Batı'da Biçimci teorinin yeniden keşfinin kendine mahsus şartları göz önünde tutulduğunda –ki ABD'de Yeni Eleştirinin palazlandığı, Fransa'da ise Yapısalcılığın ortaya çıktığı döneme tekabül eder bu– Biçimci düşüncenin belli veçheleri, özellikle de çeşitliliği ve öz-eleştirel evrimi genellikle göz ardı edilmiş ya da azımsanmıştır. Nitekim Yuri Tinyanov, Boris Tomaşevski ve Boris Eyhenbaum gibi hatırı sayılır Biçimciler de sonraki takipçileri Lidiya Ginsburg ile Sovyet göstergebilimcileri Yuri Lotman ve Boris Gasparov gibi, yazarın yaşamı konusunda yeni yaklaşımlar geliştirmeye çalışmışlardır. Bununla beraber, "yazarın yaşamının nasıl teşkil edildiği" meselesine değinen sistematik bir Biçimci külliyat olduğu söylenemez. Ben çoğu sadece uzmanlar tarafından bilinen ve genellikle İngilizceye çevrilmemiş olan Biçimci metinlerden çeşitli terimlerle fragmanları montajla birleştirmeye çalıştım.

Yuri Tinyanov "Edebi Olgu", "Edebi Evrim Üstüne", "Parodi Üstüne" başlıklı makalelerinde "edebi kişilik" kavramını ortaya atar.⁴⁴ Bu ne yazarın kişiliğine, ne de onun lirik *persona*'sına karşılık gelir. Edebi kişilik, şairin kişisel yaşamının edebi olgulara dönüşebileceği ya da bunun tam tersinin olabileceğini göstererek, edebiyat ile (bu bağlamda gündelik hayata ve "edebiyat-dışı" türlere gönderme yapan bir terim olan) *but* arasındaki dinamik sınırları açığa vurur. Tin-

44. Yuri Tinyanov, "Literaturniy fakt", "O literaturnoy evolyusii", "Blok" ve "O parodi", *Poetika, Istoriya literaturi, Kino* (Moskova: Nauka, 1977) içinde. Bu makalelerden bazıları İngilizcede yayımlanmıştır, *Reading in Russian Poetics* (Rus Poetikasından Okumalar) içinde, haz. Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1973; bu yazılardan biri Türkçeye çevrilmiştir: "Yazınsal Evrim Üstüne", haz. Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde, Fransızcadan çevirenler Mehmet Rıfat-Sema Rifat, İstanbul: YKY, 1995, s. 104-18, –ç.n.). Tinyanov'dan yaptığım bütün alıntıların çevirisi bana ait. Rusçadaki *literaturnaya ličnost'* ifadesi "yüz, çehre" anlamındaki *lik*, *oblik* ve *liso* sözcükleri ve "maske" (*persona*) anlamındaki *obličie* sözcüğüyle ilişkilidir. Yani de Man'ın kullandığı şekilde "suretsizleşme" anlamındaki yüz ile kişilik arasında ilişki kurar.

yanov'un edebi söylem ile diğer söylemler arasındaki ilişkiye olan ilgisi, eleştiride popüler kanıların aksine, Biçimcilerin benimsediği kültürel projenin Bahtin'ine ters düşmediğini ortaya koyar. Tinyanov psikolojik ya da psikanalitik yaklaşımlardan ziyade, yazarın şiirsel yaşamı dediği şeyle ilgilenir. Edebi kişilik edebi evrimin bir sonucudur; şairi kuşatan değişken kültürel mitler ile şekillenir. Tinyanov şöyle der: "Yazarın bireyselliği statik bir sistem değildir; edebi kişilik, bireyselliğin içinde ve beraberinde değişim geçirdiği edebi dönem kadar dinamiktir. Bir şeyi kişileştiren ya da ifşa eden kapalı bir alan değildir edebi kişilik. Daha çok, edebi dönem tarafından kesilen ve yön verilen kesik bir çizgiye benzer."⁴⁵

Tinyanov Romantik deha tapınmasının yeniden belirişine (ya da hiç silinmeyişine) karşı çıksa da, özellikle Rus kültüründe şaire atfedilen önemli rol ve vazifenin farkında olduğundan, yazarı salt "söylemin bir işlevi"ne dönüştürecek kadar ileri gitmez. Mesele siyasi anlamda aciliyet arz ettiği için, Tinyanov toplumsal-tarihsel mülahazaları parantez içine almak gibi bir lükse sahip değildir. "Edebi Olgu" makalesinde laf arasında son derece düşündürücü bir yorumda bulunarak, ilginç bir siyasi karşılaştırma yapar: "Olayın acayıplığını ve arz ettiği evrimsel önemi yaratıcının kişisel psikolojisine hamletmek ile Rus devriminin ortaya çıkış biçimini ve önemini karşıt kamplardaki liderlerin kişisel özelliklerine dayandırmak arasında bir fark yoktur."⁴⁶ Mahut makalenin ilk olarak 1924'te yayımlandığını hatırlarsak, bu yorumun Biçimciliğin politik yönünü nasıl aydınlattığını da anlarız, zira 1924 senesi Lenin'in öldüğü ve onun abidevi kişiliğine tapınma âdetinin ortaya çıktığı sene olması bakımından Rus tarihinde canalcı bir geçiş dönemini temsil eder. Söz konusu dönemin Sovyet Rusyası bağlamında, edebiyat veya eleştiri metni teknik olarak siyasi göndergeden yoksun görünse dahi, birbiriyle yakından bağlantılı sayılan edebi ve ideolojik söylemler arasında rekabet söz konusudur. Gündemdeki mesele, hangi söyleme ayrıcalık tanınacağı, hangisinin diğerine göre asli ve paradigmatic sayılacağıdır. Tinyanov'a bakılırsa, edebiyat metinlerini, edebi kişilikleri ve edebi ideolojiyi şekillendiren şey, kesintisiz bir söylemler ve söylemsel sınırlar akışı arz eden "edebi evrim"dır. Onun

45. Tinyanov, "Literaturniy fakt", s. 259.

46. A.g.y.

güttüğü kaygılar açısından, "edebi olan" hep ilk sıradadır, ama yazarın suretsizleştirilmesi olarak değil, kültürel anlamda yeniden şekillendirilmesi olarak.

De Man'ı hatırlayarak "edebi kişilik"in kökeninin nereye –hayata mı, metne mi yoksa kültürel mitoloji bilgisine mi– dayandığını sorabiliriz. Tinyanov ise kaypak bir zemin arz eden köken sorununa girmekten kaçınır. Diğer taraftan, Tinyanov günah çıkarma niteliğindeki tonlama, hisçilik, kişileştirme veya parodi araçları gibi şair efsanesine katkıda bulunan belli "üslup fenomenleri" bulunduğunu, bunların da şairin okurla hususi bir "akit" yapmasına yardımcı olduğunu iddia eder.⁴⁷ Tinyanov şair Aleksandr Blok örneğinden yola çıkarak, ki başlıca edebi teması bizzat kendisi olan bir şairdir o, üslubun nasıl kişiye dönüştüğünün, kişileştirmelere (*oliceniya*) davetiye çıkardığının ve bunların sonrasında nasıl olup da edebiyatın sınırlarını aşarak kişiye aktarıldığının izini sürer.⁴⁸ Yeni Eleştiri ekolünden farklı olarak, Tinyanov muhtemelen Rus edebiyat tarihinin alışılmadık edebi kişiliğinden ve şair tapınmasından dolayı, kişi-dışılık yapılarından çok kişileştirme araçları üzerinde durur.

Edebi kişiliği tanımlamaya yardımcı olan asli araçlardan biri parodidir. Parodik söylem, genellikle seyircinin karşısında Romantik bir kahraman yerine bir oyuncu bulduğu Romantik dramda kullanılan *parabasis* aracına benzer şekilde (ben'in ya da ötekinin parodisi

47. Tinyanov şöyle der: "Anlatıcının *persona*/yüzünü (*liso*) ortaya çıkaran belli üslup fenomenleri vardır. Bunlar bir ölçüde basit masalda da, söyleyiş, sentaks, özellikle de ifade ve tonlama örüntülerinde gözlemlenebilir... Bunlar anlatıcının belli anlaşılması zor ve hususi özellikleri hakkında fikir verir. Hikâye konuşmacıya doğru yönlendiriliyorsa veya onun bakış açısından anlatılıyorsa, bu özellikler elle tutulacak kadar belirgin hale gelir. (Bu belirginlik resim imgesininkinden çok uzaktır...) Üsluba ait bu *persona*'nın üslupsal belirginliği *isim*'dir" (*a.g.y.*, s. 268).

Tinyanov burada yazarın sözel ve görsel temsilleri arasında –kitap boyunca ele alacağım– canalcı önemde bir gerilim sezinler. Bu sezgisi makalede kullandığı *oblik* (görünüş, suret, endam, dış görünüş) ve *nazvanie* (isim, ad) sözcüklerinden de anlaşılır. Tinyanov'a göre, "edebi kişiliğe" can veren yazarın portresi değil, ismidir (ya da edebi mahlası).

48. "Blok" başlıklı makalesinde Tinyanov biyografik efsanenin yaratımını harekete geçiren belli "üslup fenomenleri"ni birbirinden ayırır. Bunlardan en önemlileri, Blok'un şiirindeki günah çıkarma tonlamaları ile genellikle iç burkucu kırısal romanslardan alınmış ilkel, duygusal ve müzikal biçimlerdir (s. 118).

şeklinde), parodi söylemi okuru edebiyat *persona*'sının yerine, gündelik davranışlarıyla birlikte yazarın kişiliğini görmeye zorlar. Bertholt Brecht yahut Vsevolod Meyerhold'un yadırgatma tiyatrosunda bir oyuncu olarak üsluplaştıran parodileştirilmiş yazar öldürülmez, yeniden canlandırılır veya yeni bir bedene büründürülür.

Boris Tomaşevski "Edebiyat ve Biyografi" başlıklı makalesine dogmatik Biçimciliğin bir parodisiyle başlar.⁴⁹ Biyografi tahlilinin "bilimsellik dışı propaganda" ve "kaçamak" bir edebiyat yaklaşımı olduğunu düşünen yalınkat Biçimci bir edebi kişilik yaratır. Ne yazık ki, Batı'da benimsenen ve Biçimcilere dair çoğu eleştirel okumada etkisini hissettiren tam da bu Biçimci edebiyat kişiliğidir. Tomaşevski okurun zihninde sanatçının yapıtının geleneksel bir eşlikçisi olarak var olan "biyografinin edebi işlevleri"ne odaklanır. "Belgesel biyografi" dediği şeyle ilgilenmez, çünkü bu türden biyografiler "kültür tarihi alanına aittir ve generaller ile mucitlerin biyografileriyle eşdeğerlidir."⁵⁰ Tomaşevski –"yazarın yaşamına dair edebi bir kavrayışa", şair ve edebi dönem tarafından ortaklaşa yazılmış bir kurguya karşılık gelen– "biyografik efsane" mefhumu üzerinde ayrıntılı olarak durur. Biyografik efsane edebiyat eserinin arka planı olarak, bizzat yazarın yaratıcı süreç boyunca göz önünde bulundurduğu bir öncül olarak anlaşılabilir. Tomaşevski'nin de işaret ettiği gibi, genelde "şair kendi hakiki özgeçmişini değil, ideal biyografisini kendi yaratımının öncülü sayar."⁵¹ (Tomaşevski'ye göre yazarın efsanesini devam ettiren "okur" genellikle yazarın, onunla aynı kültürel mitler çekirdeğini, aynı beklenti ve edebi temsil geleneklerini

49. Boris Tomaşevski, "Literature and Biography", Matejka ve Pomorska, *Readings in Russian Poetics* içinde, s. 255-70. Resmi Stalinist "Biçimcilik tasfiyesi"nden sonra Tinyanov, Tomaşevski ve Eyhenbaum'un Puşkin ve Tolstoy'u konu alan daha geleneksel biyografiler kaleme alması ilgi çekicidir. Tomaşevski, bunun yanı sıra, popüler tarih romanları da yazmıştır: *Kyuhlya* (1928) ve *Vezir Muh-tar'ın Ölümü* (1929). Meslek hayatları boyunca eleştirmenlerin kendilerince kaleme alınan farklı yazı türlerinde eleştiriye özgü benzer kaygıların ne ölçüde görüldüğü, izi sürülmeye değer bir konu olmakla birlikte, bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.

50. A.g.y., s. 55.

51. A.g.y., s. 52. Bu nedenle, "edebi olgu"ya dönüşmemiş belli biyografik olgular yersiz olabilirken, benliğe dair kimi kurmacalar "edebiyat yapıtını kuşatan psikolojik atmosferi yeniden inşa etme çabasındaki edebiyat tarihçileri için" daha faydalı olabilmektedir.

paylaşan çağdaşı ve yurttaşdır.) "Belgesel biyografi" ile "biyografik efsane" arasındaki ayrım, Tomaşevski'nin yaklaşımında bariz bir güçlük olarak çıkar karşımıza. Ben incelememde farklı sistemler ve uzmanlık alanları arasındaki sınırları bozulmadan muhafaza etmenin her zaman mümkün olmadığını göstereceğim. Belgesel olgular ile edebi olgular birbirlerine bağlıdır; sık sık birbirlerinin alanına girip, şairin "yaşamı" ile "sanatı" arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Tomaşevski edebiyat ile biyografi arasındaki ilişkinin tarihselliğine dikkat çeker ve Romantikler gibi bir efsaneye gereksinim duyan "biyografi sahibi yazarlar" ile romantik anlamda kahraman olma gereksinimi duymayan profesyonel "biyografisiz yazarlar" arasında bir ayrım yapar. Ne var ki, Foucault'dan farklı olarak Tomaşevski yazarı zorunlu bir modern kurban olarak görmez. Nitekim Tomaşevski –Blok ve Bely gibi– Sembolistlerin günah çıkarmaya dayanan lirik otobiyografik usulü geri getirirken, Fütüristlerin kendi efsanevi biyografilerini bizatihi eserlere "cesurca soktukları" ve bunu abartılı bir tarzla yaptıkları gözleminde bulunur. Tomaşevski yaşasaydı, herhalde Foucault'nun biyografi sahibi olmayan yazarları tercih ederek, teorisini münhasıran Fransız ve birkaç başka Batı Avrupalı örneğe dayandırıldığını ileri sürerdi. Kültürlerarası perspektiften bakıldığında, görünen o ki, Foucault'nun yaşamı, yani Mallarméci *blanc*'ı (boşluk, beyazlık) silişinin ardında normatif bir orta sınıf varsayımı, olaysız bir yaşam ve bunu mümkün kılan farazi bir tarihsel bağlam bulunmaktadır. Yapısalcıların biyografiye karşı çıkışına yönelik ilk eleştirinin Feminist eleştirmenlerden ve kültürel, toplumsal cinsiyete dayalı ve tarihsel farklılıklara vurgu yaparak tek bir modernizm modelini çürüten, Batılı olmayan kültürlerle ve totaliter rejimle yönetilen ülkelere mensup araştırmacılardan gelmesi tesadüf değildir. İşin ilginç yanı, Foucault da Barthes da "yaratıcı/otorite yazar" (*author*) ile "yazar" arasında ayrıma gider; "yaratıcı yazar" "geçişsiz fiille yazan" bir dil uzmanıyken, "yazar" –namı diğer entelektüel– önüne "dilini salt bir araç işlevi" gördüğü hedefler koyan kişidir.⁵² Ne var ki, bu farkların izini sürme becerisi-

52. Roland Barthes, "Authors and Writers", ve "Writers, Intellectuals, Teachers", *A Barthes Reader* içinde, haz. Susan Sontag (New York: Hill and Wang, 1982), s. 185, 378.

nin bağlama göre büyük çeşitlilik gösterebileceği gerçeği göz ardı edilir. Başka bağlamlarda, sözelimi Rusya'da, Eyhenbaum'un yazarın kamusal ve manevi vazifesinin olağanüstü önemine atıfla "yazarın yazgısı" dediği ve Rusya ya da Sovyetler'in kolektif kültürel bilincinden silinemeyecek olan farklı bir mefhum vardır.

Daha 1960'lı ve '70'li yıllarda resmi Sovyet retorik-ideolojik eleştirisinin ve ilkel biyografik dedikoduların ötesine geçmiş çağdaş Sovyet göstergebilimcileri arasında yer alan Yuri Lotman ve Lidiya Ginsburg, görünüşe göre, Tinyanov ve Tomaşevski'nin en sadık takipçilerindendir. Lidiya Ginsburg yaşama, bilhassa da şairin yaşamına dair yorumlarda edebi örüntülerden ve geleneklerden faydalanma düşüncesiyle, edebiyatta "doğal adam", "lüzumsuz adam" ve "romantik kahraman" gibi kişilik tiplerine karşılık gelen modelleri inceler.⁵³ Lotman ise biyografik efsane fikrini bir adım öteye götürerek, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Rusyası kültüründen seçtiği örneklerden hareketle, "gündelik hayatın teatrallliği"ni ve "gündelik davranışın poetikası" dediği şeyi tahlil eder.⁵⁴ Lotman yeni Puşkin "biyografisi"nde Romantik ve Gerçekçi yaşam tarzlarını ele alarak, Puşkin'in sanatında olduğu gibi yaşamında da çoğunlukla oyun oynadığını ortaya koyar.

Lotman'ın her türden varoluşsal faaliyetteki Romantik ya da şiirsel mırıldanışın ve monolojik üslup birliğinin ötesine geçen Gerçekçi ya da düzyazısal yaşam yaklaşımını yüceltmesi, bir bakıma, Bahtin'in Dostoyevski'nin romanlarında bulunduğu *heteroglossia*'yı, yani çokdilliliği, ayrıcalıklı tutmasına benzer. Lotman Puşkin'in "Rus kültürüne yalnızca bir dâhi-şair olarak değil, aynı zamanda dâhi bir yaşam ustası olarak girdiği" sonucuna varır.⁵⁵

Lotman ile Ginsburg'un yazılarının da bulunduğu *The Semiotics of Russian Culture* (Rus Kültürünün Göstergebilimi) adlı kitaba yaz-

53. Ginsburg, *O psihologičeskoy proze*.

54. Yuri Lotman, "Poetics of Everyday Behavior in the Eighteenth-Century Russian Culture" (On Sekizinci Yüzyıl Rus Kültüründe Gündelik Davranışın Poetikası) ve "Decembrist in Daily Life" (Gündelik Hayatta Dekabrist), Nakhimovsky ve Stone Nakhimovsky, *The Semiotics of Russian Cultural History* içinde. Ayrıca bkz. Yuri Lotman, "Problems in the Typology of Culture" (Kültür Tipolojisinin Sorunları), *Soviet Semiotics* (Sovyet Göstergebilimi) içinde, haz. David Lucid (Baltimore: John Hopkins University Press, 1988).

55. Yuri Lotman, *Puşkin: Biyografiyapisatelya* (Leningrad, 1983), s. 250.

dığı önsözde Boris Gasparov, yaşam ile sanatın "tersten *mimesisi*" diye adlandırılabilir bir şeye yol açan Biçimcilerin Sovyet takipçilerinin attığı teorik temelleri ele alır.⁵⁶ Gasparov gündelik hayattan farklı olarak edebiyatın ileri derecede bir iç düzenlenişe sahip olduğunu iddia eder. Sonuç olarak, edebiyat metninin paradigmaları, bir yandan tek bir kültürel sistem içinde işlerlik gösterirken, bir yandan da gündelik hayatın (*bu*) kaosu empoze edilebilir ve o kaosu içinde apayrı bir yapıya ve anlama sahip olan belli bir modeli açığa vurabilir. Edebiyat metninin incelenmesi, eleştirmene o kültüre mensup olanların fark edebileceği önemli kültürel biçimlenimleri ayırt etme imkânı sunar.

Sanat ile yaşam arasındaki ilişkiye gelince, Gasparov edebiyatın yaşam üstündeki çifte etkisi üzerinde durur. Bir taraftan, edebiyatın yapıları yaşamı doğrudan etkiler. Lidiya Ginsburg on dokuzuncu yüzyıl Rusyası'nın, siyasi fikirleri ve gündelik tutumları Romantik poetikanın etkisiyle şekillenen devrimci Dekabristlerini ele alırken bize bu fenomenin bir örneğini verir. Diğer taraftan, sanatsal yapılar toplumun çokkatmanlı süreçlerinin tanımlanması için ideal bir model arz eder. Metinler bir toplumda var olan yüzergezer, biçimsiz kültürel kodların bir çeşit kristalleşmesidir.

Peki, ideal edebiyat-ötesi modeline indirgendiğinde, edebiyat metninin başına ne gelir? Ne çeşit edebiyat metinleri modellemeye en uygun sayılacaktır? Peki ya kaosu patlak verişini metinsel yapılar çerçevesinde özbilinçli bir şekilde canlandıran modernist metinlere, sözgelimi Mallarmé'nin "Bir Zar Atımı"na ya da Mandelstam'ın *Mısır Damgası*'na ne olacaktır? Öyle görünüyor ki, sadık bir okur olarak kalmak isteyen kişinin bunlardan çıkaracağı sonuç, paradigma değil, tam da yapılandırma ile entropi arasındaki gerilim, tam da açık seçik paradigmalar ve eleştiri sistemleri yaratmanın olanaksızlığıdır.

Lotman, Ginsburg, Gasparov ve Bahtin'in yazdıkları benim için büyük bir esin kaynağı olmasına rağmen, onların eleştiri çalışmalarında yirminci yüzyıldan örneklerin yokluğunu veya seyrekliğini fark etmemek elde değil. Lotman gündelik hayatın poetikası tartış-

56. Boris Gasparov, "Introduction", Nakhimovsky ve Stone Nakhimovsky, *The Semiotics of Russian Cultural History* içinde.

masında, incelemesini büyük ölçüde Romantik ve Gerçekçi dediği teamüllerle sınırlı tutar, dolayısıyla yaşama ve edebiyata dair modern ve modernist metinlere, –Foucault'dan alıntı yapmak gerekirse– "söylemin radikal parçalanışı"yla öne çıkan metinlere ilişkin mülahazalardan kaçınır. Lotman'ın bu tutumunun açık bir "bağlam-sal" açıklaması olduğuna şüphe yok, zira hem dış hem de iç (içselleştirilmiş) sansürü göz önünde tutunca, 1970'lerde yaşayan her Sovyet eleştirmeninin çağdaş örnekler vermek konusunda belli güçlüklerle karşılaştığı bir gerçektir. Gelgelelim, siyasi koşullardan ayrı olmakla birlikte, bir ölçüde onlar tarafından koşullanan bir durumdan da bahsetmek gerekir. En azından çok yakın bir döneme kadar, Sovyet eleştirisinin her kolunda modernizmin edebi kişiliğini tahrif etme, gelip geçici bir moda olarak hiçe sayma ve Romantik kisvenin ya da Romantik–Gerçekçi geriliminin başka bir timsali olarak görme yönünde genel bir eğilimi olmuştur. Şairin yaşamı ve ölümüyle ilgili modernliğin damgasını taşıyan kültürel mitler üstünde dikkatle dururken, Fransız ve Sovyet Rus eleştirmenleri arasındaki, tahrif edici modernist yazı pratiği ile eski ve modern biyografik efsanelerin çoğaltılması arasında bulunan kesişim noktalarına, eleştiriyle ilgili ortak noktalara değineceğim.

Benlik Tiyatrosu: Mit, Moda ve Yazı

Şairin yazıdaki ve yaşamdaki modern ölümünün nüanslarını ve inceliklerini incelemek, dinamik bir eleştiri sözdağarcının inşasını (ya da yeniden icadını) gerektiriyor. "Modernizm" in dilin ve yazarın öznenin sınırlarını keşfe çıkan ve çizgisel zamansallık ile kronolojiyi sorgulayan alışılmadık bir yazı pratiğiyle öne çıktığı gözleminde bulunmuştuk. Bu dil pratiği, Mallarmé'nin durumunda olduğu gibi, korkutucu bir tahrif eşliğinde okurla yüz yüze gelen yazar başta olmak üzere, kültürel imge repertuarının askıya alınmasını amaçlar. Bu noktada, yazının ayrıcalıklı içselliğine dair belli bir peşin tasavvur gelişir. Nitekim bu içsellik eleştirmenler tarafından yazarın ikonların kutsiyetini bozmaktan ve gündelik hayatın popüler tiyatrosundan başarıyla kaçışı olarak göklere çıkarılır. Bu yüzden de söz konusu modernist yazı pratiğinin kültürel çerçevesinin yeniden kurulmasına

yönelik bir ihtiyaç vardır. Bu kültürel çerçevenin yeniden kurulması ise, modernist yazı pratiğini olduğu gibi katı bir tarihsel ve ideolojik çerçeveye koymakla değil, daha geniş bir kültürel perspektiften hareketle yeterli düzeyde tanımlamakla mümkündür. Ben bu bağlamda, çerçevelemeye yönelik modernist karşı koyuşun ve yazının içselliğine tanınan ayrıcalığın birer mit sayılabileceğini ileri süreceğim. Yazarın ölümünü ölümsüzlüğünün ilanı olarak, alışılmışın dışında bir modernist anıtın dikilişi olarak görmek mümkün.

Barthes'ın *kültürel mit* kavramı tartışmam için canalcı bir kavram. Barthes kültürel mit kavramını yazarın yaşamına yahut genel olarak benlik meselesine uygulamaz. Ben bu boşluğu doldurmak için Biçimcilerin "edebi kişilik" ve "biyografik efsane" mefhumlarından yararlanıyorum.

Kültürel mit ne Jungcu anlamda arketipsel, evrensel bir mite, ne de bireysel bilinçaltının kaprisli bir ürünü olan kişisel mite karşılık gelir. Kültürel mit topluluk tarafından paylaşılan yazılmamış bir yasa, doğal, gayriresmi ve önceden verili görünmesinden dolayı da reddedilmesi güç bir yasadır. Kültürü doğaya dönüştürür ve kültürün tarihselliğini silmek suretiyle ardında yatan ideolojik içerimlerin üstünü örtmeyi amaçlar. Barthes'a göre, kültürel mit şeffaf gibi görünen bir tür apolitikleştirilmiş, ideolojik olmayan anonim söylem oluşturur. Kendi tarihselliğini evrensellik ve zaman-dışılık kisvesi altında saklar. Barthes'ın da söylediği gibi, "Mit nesneleri yadsımaz, tam tersine, işlevi onlardan söz etmektir; şu var ki, artır onları, masumlaştırır, doğa ve sonrasızlık olarak temellendirir, onlara açıklamanın değil de saptamanın ürünü olan bir açıklık verir."⁵⁷

Barthes *Çağdaş Söylenler*'in ilk baskısında, nesnesi dil göstergesi olan çarpıcı bir kültürel mit modeli ortaya atar; kültürel mit bu doğrultuda bir üst dile dönüşür. Daha sonraları Barthes bu hiyerarşik modelden vazgeçse de, söz konusu model Barthes'ın takipçilerinin yaptığı çalışmalarda daha uzun süre geçerliliğini korumuştur. Kısacası, kültürel miti ikincil bir gösterge sistemi saymak, yani mat-

57. Roland Barthes, *Mythologies*. Aktarılan makale "Myth Today" (Günümüzde Söylen) başlığıyla yeniden yayımlandı, Sontag, *A Barthes Reader* içinde. (Türkçesi için bkz. Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1998, s. 177-221.)

ruşka gibi (Saussure'cü) dil göstergesi üstüne kurulmuş kültürel bir gösterge olarak görmek doğru olmaz. Dilsel ve kültürel alanlar birbirine bağlıdır; bu yüzden de kültür, içinde daha küçük ama tıpkısı bir matruşka (dil) olan büyük bir matruşkayı, hatta birbirinin içine geçmiş birden fazla matruşkayı (altkültür, alt-altkültür, dil, lehçe, alt-lehçe vesaire) inceler gibi incelenemez.

Kültürel mit ne ikincil bir dil sistemi, ne de başka bir dili tanımlayan bir üstdildir. Keza, kültürel mit araştırmacısı da bir üst-eleştirmen değildir. Barthes *Çağdaş Söylenler*'in 1971 tarihli baskısına yazdığı önsözde daha önce formülleştirdiği mit anlayışını gözden geçirir.⁵⁸ Bu önsözde Barthes sorunun "burjuva mitlerinin" gizemsizleştirilmesinde yahut mitselliğinden arındırılmasında değil (kaldı ki bu da kullanışlı bir eleştiri miti haline gelmiştir), bizatihi temsilin yarıklarında, göstergenin salınımında yattığını belirtir. Dolayısıyla yapılması gereken, *miti adlandırmak* değil, söyleyişte, stereotiplerde ve göndermelerde *mitik olanın izini sürmektir*. Barthes'ın sahip olduğu eski mit anlayışına yönelttiği eleştiri ile Bahtin'in göstergebilim eleştirisi arasında belli bir paralellik söz konusudur. Sovyet göstergebilimcileri "kültürler tipolojisi"yle ilgili olarak kendi teorilerini geliştirmişlerdir. Kültür bir bilgi sistemi ya da toplumsal kodlar sistemi olarak söz konusu bilginin göstergeler yoluyla iletimine olanak sağlar. Bahtin kod mefhumunu hem bir sistemler hiyerarşisinin, hem de üstdil kavramının gelişimine kapı araladığından ötürü eleştirir. Bunun yerine, söylem düzeylerini altüst eden ve kültür eleştirmeninin tahlil ettiği nesneye karşı mutlak bir bilimsel mesafe almasına imkân vermeyecek diyalojik bir sözce mefhumu önerir.⁵⁹

Mitin dilsel ve kültürel unsurları arasında çeşitli "sistemler" in veya söylemlerin sürekli diyalogu, etkileşimi, iç içe girmesi ve üst üste binmesi söz konusu olduğu gibi, yakın metinlerarası bağlar da vardır. Aslına bakılırsa, eril ve dişil zamirler, "Ben" kullanımları gi-

58. Bkz. Roland Barthes, "Change the Object Itself" (Nesnenin Kendisini Değiştirin), *Image, Music, Text* içinde, s. 165-70.

59. Mihail Bahtin, "İz zapisey, 1970-71" ve "Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnih naukah", *Estetika slovesnogo tvorçestva* içinde (Moskova: Hudojestvennaya literatura, 1979).

bi çoğu zaman tümüyle dilsel sayılan teamüllerin ve açık seçiklik retorığının geniş çaplı kültürel içerimlere sahip olması muhtemeldir.

Tam da bu yüzden, kültürel mitoloji uzmanları daimi bir kimlik krizi yaşamaya mahkûmdur. Aynı zamanda kültürlerarası bir mitoloji uzmanı da olması şart olan kültürel mitoloji uzmanı araştırma nesnesine belli bir mesafe alan nesnel bir bilimci değildir; kültürün içinde ya da dışında değil, sınırında konum alması gerekir onun. Bu konum da mesafe ile müdahale, kendini ayırma ile bağlanma arasında sürekli bir etkileşimi gerekli kılar.⁶⁰

Gelgelelim şurası açıktır, bireysel deneyim hem zamansal, hem de mekânsal anlamda sınırlıdır. Bu nedenle, ben şairlerle ilgili kültürel mitleri anlamaya çalışırken, incelememi genellikle birden fazla metnin belli bir anlam öbeğini açığa vuracak biçimde üst üste binışine dayandıracağım. Önemli kültürel yananamları olan "halis şair", "devrimci şair", hatta tek kelimeyle "şaire" gibi sabit, deyimsel bir ifadede de söz konusu anlam öbeğine rastlanabilir. Ben bu ifadelerden bazılarının tarihinin izini sürmeye girişecek, bunların modern dönemde nasıl bir işlerlik gösterdiğini ve modernist yazı pratiğinde nasıl yeniden şekillendiğini anlamaya çalışacağım. İncelemek için seçtiğim anlam öbeklerinin şairler için geçerli olan bütün kültürel repertuar olanaklarını kapsadığını söylemek elbette mümkün değil. Bununla birlikte, söz konusu öbekler şiir ile politika, şiir ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin yanı sıra, kendinden başka herhangi bir şeyle ilişkilendirilmeyi reddeden bir şiir sanatının doğuşu gibi canalcı modernizm meselelerine de ışık tutuyor.

Kültürel mit konusunda anlaşılması bilhassa zor olan şey ise, kültürel mitin bütünüyle yazılı dile bağlı olmayışı. Kendi etraflarına inşa ettikleri sözel imparatorluğun sınırlarını görmek, edebiyat eleştirisi araştırmacıları için güç olmanın yanında kışkırtıcı da. Kültürel mit büyük ölçüde yazısız ama yaygın kabul görmüş, doğallaştırılmış bir sözel olmayan söyleme, imgenin gücüne ve onun son derece sistemleşmiş, yarı görünür ikonografisine dayandığı gibi, kül-

60. Kültürel mitoloji uzmanı figürünü Benjamin'in *flâneur*'üyle mukayese etmek mümkün. Ancak, artık Paris gezintileriyle yetinemeyen bu yirminci yüzyıl *flâneur*'ü bunun yerine gerçek ve hayali haritalar arasındaki sınırları aşıyor ve uluslararası kablolu televizyon kanalları arasında geziniyor.

türel biçimlenime ve "gündelik hayatın tiyatrosu"nda kullanılan toplumsal maskelere de dayanıyor.

Tiyatro metaforunun şairin kültürel benliğine ilişkin incelememde canalcı bir önemi olacak. Zorunlu görsel ve dramatik vasıflarıyla sınırlı bir kültürel roller repertuarı olduğunu, bu rollerin de her bireysel icra ile yeniden yürürlüğe girip, yeniden şekillendiğini varsayıyorum. Bu rollerin herhangi bir senaryosu olmadığı gibi, ideal üstdilde, yani bir tür eleştiri Esperantosunda, yazılmış kültürel benlik mitlerinin de bir hülasası yok. Bu roller saf kodlardan oluşan paradigmatik dil benzeri bir şeyle herhangi bir yere yazılmış değil. Daha ziyade, bireysel icraat sırasında fiile çıkıyorlar; üstelik karşılıklı olarak üst üste binişlerine bakılarak ortak yüklemelerinin izini sürmek de mümkün. Bu nedenle yaşam, sanat ve kültür arasındaki ilişki mimetik ya da hiyerarşik değil, belli bir sınırlı repertuar üzerine kurulu (buna rağmen, görece sınırsız birtakım birleşimler arz edebilen) bir provalar zincirinin halkaları arasındakine benzer bir ilişki. Bu provalar zinciri belirleyici bir ilk senaryoyla başlamadığı gibi, sonunda ihtişamlı bir performansla da bitmiyor. Burada sürekli bir değişim süreci devreye giriyor. Süregiden süreci anlamak için belli rolleri geçici olarak şeyleştirmek yahut tanımlamak mümkün. Şairin ölümü canalcı bir şiirsel eylem olmanın yanı sıra, canalcı önemde bir eleştiri metaforu da arz ediyor. Şairin ölümünü metinde var olan belli strateji ve potansiyellerin mutlak icrası ya da her türden birleştirici eleştiri sisteminin kışkırtıcı bir parçalanması olarak görmek mümkün.

Kültürel şair mitine odaklanmak özellikle aydınlatıcı olabilir, zira şair hem yaratıcı hem de yaratılmış olan, dille doğrudan temas halinde bulunması bakımından rol oynama konusunda azami esnekliğe sahip olan biridir. Bununla birlikte, şairler kendi özelliklerini ve teatral karakterlerini görünür kılarak kendilerini haddinden fazla stilize edebilir. Ben burada kültürel imge, kültürel modalar, kendini biçimlendirme ve teatralite kavramlarını daha incelikli bir biçimde ele almayı amaçlıyorum, zira bunlar modernist yazının put kırıcı beyanlarından genelde dışlanmış kavramlardır.

Tiyatro metaforu Sovyet Rus Biçimcileri ve göstergebilimcilerinin yanı sıra, Fransız ve Amerikalı eleştirmenlerin incelemelerinde de farklı farklı bağlamlarda kendini göstermiştir.⁶¹ Fransız Yapısal-

cıları ve Post-yapısalcıları esasen, kendi içselliğini ve özerkliğini koruyan yazı dramı üstünde dururken, Biçimciler yazarın "edebi maskeleri"ni incelemeye girişmiş ve bu maskelerin kaçınılmazlığını kabul etmiştir. Tiyatro metaforları gerek gündelik hayatta, gerekse edebiyat eleştirisinde hayli yaygın biçimde kullanılmaktadır. Yazarın hem gerçek hayattaki benliği, hem de edebiyattaki benliği (edebiyat *persona*'sı ya da kişilik) için kullanılan terimler, etimolojik olarak, tiyatro maskesi anlamına gelen Latince *persona* sözcüğüyle ilişkilidir. Şahıs (*person*), *persona*, karakter (*personage*) ve kişilik (*personality*) sözcüklerinin kendini canlandırmanın muhtelif ölçülerini belirten farklı maskelerden ibaret olması muhtemeldir. Fransızcadaki *personne* sözcüğü aynı zamanda "hiç kimse" anlamına gelirken, İngilizcedeki *person* bunun tam karşısı olan "birisi, bir kimse" anlamında kullanılır. Bu iki dilin tarihsel anlam gelişimi insanın teatral çaresizliğine yönelik birbirine zıt iki bakış tarzını, Borges'in Shakespeare'le ilgili "Bir Kimse ve Hiç Kimse" öyküsünün başlığında olduğu gibi paradoksal biçimde birbirine yaklaşan iki karşısı yansıtır.

Burada "maske" "gerçek benliği" gizleyen sathi bir kisve anlamına gelmez. Nitekim, geleneksel tiyatro gösterimlerinde oyuncu ile maske arasındaki etkileşim son derece karmaşıktır. Sözgelimi, Kabuki oyuncusu birkaç gün boyunca maskeyi yüzüne takıp ayna karşısında kendi kendine çalışır, zira "insan bambuya bakınca kendini bambu gibi hisseder."⁶² Başka bir deyişle, oyuncu yeni imajıyla özdeşleşir ve ona dönüşür (bir çocuğun aynadaki tek boyutlu yansımasıyla özdeşleştiği Lacancı "ayna evresi"nin yetişkin tarafından bir bakıma yeniden tesisidir bu). Yunan ve Romalı oyuncular maskelelerini takmadan önce içlerine girebilmek için önlerine koyup uzun ve sessiz bir sohbete, seyre dalarlarmış. Maskeyle çalışan günümüz oyuncularını ise, maskelerin saklama kadar ifşa etme işlevi de oldu-

61. "Teatrallik" kavramı Lotman'ın bireysel icranın "senaryosunu" belirleyen bir kodlar sistemi şeklindeki kültür anlayışının altını çizer. Saussure'ün dilbilimindeki asli metafor satranç oyunuydu, Lotman'ın göstergebiliminde de tiyatro sahnesidir. İnsan postmodern kendini biçimlendirme tartışmalarına sinemayla mı yoksa videoyla mı ilgili bir metaforun daha uygun düşeceğini sormadan edemiyor.

62. Bari Rolf, *Behind the Mask* (Maskenin Ardında, Oakland: Persona-books, 1977), s. 10.

ğuna dikkat çekiyorlar. Maskeler kişinin fiziksel olarak ardına saklanabileceği nesneler, kişinin duygularını "maskeleyen" nitelemeler gibi görünmekle birlikte, bireysel kişilik özelliklerinin ötesine geçen canalcı insani hususiyetleri ifşa eder. Bu nedenle, antik ritüellerde olduğu gibi, Artaud ve Meyerhold'unki gibi yirminci yüzyıl avangard tiyatro geleneklerinde de maske genellikle gerçek insan yüzünden çok, öznelararası "benliğe" yakın, tipikleştirilmiş bir imge olarak görülmektedir. Bu kavrayışa göre maske artık "dış"ta olmaktan ziyade, "iç"in bir temsilidir. Maskenin paradoksu çiftanlamlılığına dayanır: Tarihin farklı uğraklarında ve farklı tiyatro geleneklerinde bir dışsallık metaforu, dışsal, sathi bir kisve sayıldığı gibi derindeki, saklı, gayrişahsileştirilmiş bir iç benlik, bir öznelararasılık imgesi olarak da görülmüştür.⁶³

Üstelik, baştan aşağı maskelenmiş olmakla bütünüyle maskesiz olmak arasında muhtelif ara durumlar söz konusudur. Belli belirsiz ya da abartılı bir makyaj yapmak bu ara durumlardan biridir. Modern poetikanın ilk büyük bildirilerinden birinde –Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı*'nda – makyajla ilgili bir övgüye yer verilmesi tesadüf değildir; bu metinde kadın makyajı bir modern sanat metaforu olarak değerlendirilir.⁶⁴ Sözelimi, *commedia dell'arte*'de kullanılan maskeler de yarım maskelerdir; bunlar ağız ve çeneyi açıkta bırakarak, yüzün bazı kısımlarıyla maske arasında etkileşime imkân tanır. Her daim eksik olan, her daim dönüştürme ve beden tarafından dönüştürülme süreci içinde olan maske metaforu ile *persona*, kişilik ve Fransızcadaki *personne* arasındaki çetrefilli ilişkilerin hepsini gizleyen ve ifşa eden maske, tam da bu nedenle edebiyat ve yaşam tartışmasında elverişli bir metafor işlevi görür. Bu kitapta üstüne gidilecek başlıca sorulardan biri de, kültürel giysinin topyekûn bir "maskesini düşürme"nin, tam bir "çıplaklaştırılma"sının mümkün

63. Oyuncular tiyatro gösteriminde maske giymenin kişiyi gündelik hayatın teatrallığına dair bir farkındalığa kavuşturduğunu ve ona kendi yüzünü başka yüzler arasındaki kılıklardan biri saymayı öğrettiğini belirtmişlerdir. Bu anlamda, yönetmen Mihail Çehov'un oyuncularına verdiği tavsiye bilhassa yerindedir: Çehov onlara "yüzlerini bir makyaj gibi giymelerini" öğütler (a.g.y., s. 6).

64. Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", *L'Art Romantique, Oeuvres complètes*, IV içinde (Paris: Gauthier, 1923; Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim, 2003).

olup olmadığı. Buradan hareketle, şairin tahrif edilmiş/suretsizleştirilmiş çehresindeki bulanık makyajın izlerini sürmeye çalışacağım.

Aslına bakılırsa, Batı'nın kimlik ve bireysellik anlayışı ile tiyatro metaforu arasında sıkı bağlar vardır. Freud bile ifşa edici psikanalitik benlik hikâyesini anlatmak için Sofokles'in oyununa başvurur; bununla da kalmaz, bilinçdışını "bir başka tiyatro" diye niteler. Elizabeth Burns *Theatricality* (Teatrallik) başlıklı kitabında, oyuncunun belirli bir zamanda egemen "kimlik" anlayışını taklit ettiğini, başka bir deyişle, oyunculuk zanaatının insanın varoluşsal durumunu yansıttığını söyler.⁶⁵ Oyunculüğün ahlaki erdem ve zaafının, görünmeyen manevi gerçeklik dünyasıyla ilişkili biçimde insanoğluna atıfta bulunan alegorik "kişileştirme"si olarak görüldüğü ortaçağ anlayışından, muhtelif toplumsal tiplerin "şahsen canlandırıldığı" Rönesans'a geçiş, "homo sub specie aeternae"den (sonsuzluğun bakış açısından insan) "uomo singolare e unico"ya (biricik ve evrensel insan) geçiş kutsal olandan toplumsal olana geçişe tekabül eder. Nitekim Rönesans dönemine özgü bu şahsen canlandırma eğilimi, "bir kişinin, davranışların taklidi yoluyla tasviri, gündelik hayata dair gözlem ve tecrübelerden türetilir" düsturuyla özetlenebilir.⁶⁶ *Theatrum mundi** metaforunun tam da insanların gündelik hayatın tiyatrosunun zekice farkına vardıkları Shakespeareci Rönesans dünyasında felsefi bir klişe haline gelmiş olması rastlantı değildir. Nitekim bu dönemde gündelik hayatın tiyatrosu yalnızca insanın alnına yazılı çaresizliğine dair aşkın bir tragedya olarak değil, seküler bir töre komedisi, hatta daha sonraları bizzat karakterlerce oynanıp yönetilen duygusal bir melodram olarak görülmüştür. Burada "teatrallik" sadece sanatsal türlerden ya da araçlardan biri olarak tiyatro anlamına gelmez; daha ziyade belli bir ontolojik ve toplumsal duruma işaret eder. Başka bir deyişle, teatrallik tiyatrodaki "hayatı" unsura, tiyatronun hayatta dramlaştırıp öne çıkardığı şeye dikkat çeker; ya-

* "Evren Tiyatrosu" olarak karşılanan bu terim, Rönesans tiyatrosuna damgasını vuran, dünyanın Tanrı tarafından izlenen koca bir oyun sahnesi olduğu yolunda dünya görüşünün bir ürünüdür. —ç.n.

65. Elizabeth Burns, *Theatricality* (New York: Harper and Row, 1972). Tiyatro metaforunun psikolojideki kullanımları için bkz. Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar (İstanbul: Metis, 2009).

66. Burns, *Theatricality*, s. 63.

şamı tiyatroya, tiyatroyu da yaşama benzetmemize neden olan şeye –oyunsallık ve geleneksellik, rollerin buyuruculuğu ile icranın tekilliği arasındaki etkileşime– işaret eder.

Gelgelelim, "*persona*" ile "kişilik" arasındaki bariz dilsel bağın yüzyıllar boyunca kültürel olarak peçelenmiş olması da dikkat çekicidir. Üstelik bunlar birbirine karşıt addedilmiş, maske bir örtüye, "kişi"ye ait sathi bir kisveye dönüşmüştür. Bu karşıtlık on dokuzuncu yüzyıl tiyatro sahnesinde maske kullanımına karşı giderek yoğunlaşan olumsuz tavırda karşılığını bulmuştur; bu dönemde maske ancak *commedia dell'arte* gibi halk için yapılan gösterilerde kalmıştır. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda stilize maskenin geri dönüşüne şahit olunur; dönem tiyatrosunda maske yabancılaşmış, gayrişahsileşmiş benliğin bir göstergesi olarak, Artaud'ya göreyse, vahşi, ilkel bir gösterinin yeniden icra edilmesi yoluyla yeni, evrensel bir yenden bütünleşmenin ifadesi olarak belirir.

Jonas Barish'in *The Antitheatrical Prejudice* (Tiyatro Karşıtı Önyargı) adlı etkileyici kitabında ortaya koyduğu gibi, "tiyatro karşıtı önyargı" Platon'dan Artaud'ya kadar Batı düşünce tarihini bir baştan bir başa kateder.⁶⁷ Tiyatro karşıtı argüman Platon'un *Devlet*'inin temelinde yer alır. Buna göre, tiyatro insana özgü bir çeşit hastalık, bir seyirci olma, sahtecilik, yapmacıklık merakı, kısacası gelip geçici görünüşler dünyasına, taklidin sapkınca taklidine duyulan yüzeysel bir düşkünlüktür. Platon özsel arketipleri yakalama becerisinden yoksun olan sathi bir tür yenilikten yana şairler ile dekadan tiyatrocuların "kötü niyetli bir tür tiyatrokraşi" dediği idaresinin karşısına –totaliter bir filozof devleti olan– ütöpik devletini çıkarır.⁶⁸ Bu yaklaşım Platon'un hoyrat açıklamalarından biri olmakla birlikte, Avru-

67. Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981). Söz konusu önyargı, pek çok tiyatro metaforunun gündelik dile has kullanımlarında da kendini belli eder, ki bu metaforlar başka sanatlardan ödünç alınan terimlerin aksine, "hasmane ve küçük düşürücü" olma eğilimindedir. Birkaç örnek verecek olursak: "iyi tiyatrocü olmak", "rol yapmak", "rol kesmek", "seyirciye oynamak" ya da Fransızcada "tiyatro yapmak" anlamındaki "du théâtre". Avrupa dillerindeki bu ve buna benzer birçok kullanım Avrupa tarihinde en az tiyatro kadar eski olan tiyatro karşıtı önyargının izlerini açığa vurur. Ayrıca bkz. David Marshall, *The Figure of Theater* (New York: Columbia University Press, 1986). Marshall bu kitapta kitapların yayınında, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda yazar–okur ilişkilerinde devreye giren teatralliliği ele alır.

pa düşünce tarihi boyunca çeşitli kılıklarda tekrar tekrar beliren kültürel bir önyargı olan tiyatro karşıtı efsaneyi özetler niteliktedir. Benim hipotezim, –Flaubert ve Mallarmé'nin yanı sıra, başta Barthes olmak üzere çağdaş Fransız teorisyenler tarafından geliştirildiği halile– modernist dil pratiğinin, yazı dramının yerini hayatın toplumsal teatrallğine ve genel olarak "tiyatronun hayaletleri"ne bıraktığı dil pratiğinin, Platon'a kadar uzanan tiyatro karşıtı önyargının bir çeşitlemesi olduğu yönünde.⁶⁹

Modernizm gibi tiyatro için de geçerli olan bir diğer terim ise, "moda"dır.* Modaya gösterilen ilgi, yaşam ile sanat arasındaki ayırımların ötesine işaret ederek, kültürel şair mitlerindeki görsel özellik ve nitelikleri aydınlatmamıza olanak sağlar.

Modernizmin ve modanın sorunlu biçimlenimlerinden biri bilhassa dikkate değer. Latince de şimdiki zaman kipinin içkinliği ile yeniliği vurgulayacak şekilde "hemen şimdi" anlamında kullanılan *modo* sözcüğünden türeyen "modernizm" terimi, aynı zamanda düşünce, davranış, giyim tarzından bahsederken kullandığımız ve Roman dillerinde "modaya uydurmak", "biçimlendirmek" ve "tarz" anlamındaki *mode/moda* sözcüğüyle de akrabadır. "Modernlerin" kendini beğenmiş hiciv yazarlarının sık sık başvurduğu pek çok aşağılayıcı yananlamla yüklü bir çağırışımı da vardır. Moda, özellikle Alman geleneğinde "sahte bir yenilik" ya da sahte bir aşma (*sublation, Aufheben*) olarak görülür. De Man bile "moda" ile "modernlik" arasındaki ayırımların muhafaza edilmesinde ısrar eder. De Man'ın yaptığı moda tanımı kulağa hayli Romantik geliyor: "İtki yatıştıktan sonra, yani zamandaki akkor bir nokta olmaktan yeniden üretilebi-

* İngilizce "fashion" sözcüğü fiil olarak "biçimlendirmek", isim olarak da "moda" anlamında kullanıldığından, yazar sözcüğün "biçimlendirmek" anlamını da yedekte tutuyor. –Ç.n.

68. Platon'un ve Mallarmé'nin tiyatro anlayışıyla ilgili olarak bkz. Jacques Derrida, *Dissemination* (Saçılma), çev. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1971). Daha eksiksiz bir tartışma için bkz. 1. Bölüm.

69. Barthes hayali bir öteki olarak, kültürel farklılığı ele almaya elverişli bir alan olarak, yorumladığı geleneksel Japon tiyatrosuyla ilgili incelemesinde, Japon maskesini yüz üzerine yazılmış bir tür yazı olarak tanımlar ve Japon tiyatrosunun Batı natüralist tiyatrosundan bu şekilde kaçışını övgüyle karşılar. (Roland Barthes, *Empire of Signs*, çev. Richard Howard, New York: Noonday Press, 1982; Türkçesi: *Göstergeler İmparatorluğu*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 2008.)

lir bir klişeye dönüşür dönüşmez –ki bu neredeyse anında olabilir– modernlikten, kendisini üreten arzuyu yitiren bir yaratıdan geriye kalan tek şey moda (*la mode*, yani tarz) olabilir bazen. Moda, ateşin eşsiz biçimlerdeki alevlerinden geriye kalan küller gibidir, önceden bir ateşin yanmış olduğunu ancak birtakım izler ele verir."⁷⁰ Moda, bilhassa da Alman eleştirisi bağlamında, biriciklik halesinden mahrum kalarak "yeniden üretilebilir bir klişe"ye dönüşen modern yenilik arayışının korkunç bir ikizi addedilir.

"Moda" sözcüğünün tarih içinde yüklendiği anlamlar muazzam bir kültürel aşağılanmayı açığa vurur. Bu sözcüğün kültürel etimolojisini araştıran Stephen Greenblatt sözcüğün on altıncı yüzyılda, *theatrum mundi* metaforunun yaygınlaşmasıyla eşzamanlı olarak, dikkate değer bir anlam ve önem kazandığını belirtir: "Bir eylem ya da yapıp etme süreci için, belirli özellik ve görünüşler için, belirgin bir model ya da desen için kullanılan bir terim olarak uzun zamandır dolaşımda olan *moda* sözcüğü, görünüşe göre, on altıncı yüzyılda benliği *tasarlamanın* ve biçimlendirmenin bir biçimi olarak muazzam bir yaygınlık kazanmıştır."⁷¹

Biçimlendirme ve kendini biçimlendirme, ortaçağdaki "İsa'nın taklidi"nden farklı olarak seküler/toplumsal bir çeşit "kendini yaratma"dır. Bu iki sözcükte gündelik hayatın teatrallğine ve kişinin kendisini temsil etmek üzere kendine ait bir repertuar seçme olanağına dair giderek artan bir farkındalık varsayımı söz konusudur. Greenblatt "kendini biçimlendirmeye olan ilginin, bu mefhumun edebiyat ile toplumsal hayat arasındaki keskin ayrımları dikkate almaksızın iş görüyor oluşundan kaynaklandığı"nı belirtir.⁷² Kendini biçimlendirme sınır boyunca, insan faaliyetinin bütün alanlarındaki temsiller ve öz-temsiller vasıtasıyla yürürlüğe sokulur. Başka bir deyişle, dönem kültürünü bir baştan bir başa kateden ve edebiyatla

70. Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", s. 147; Türkçesi: "Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik", *Körlük ve İçgörü*, çev. F. Burak Aydar-Cem Soydemir (İstanbul: Metis, 2008), s. 176.

71. Greenblatt, *Renaissance of Self-Fashioning*, s. 2.

72. A.g.y. Tırnak içine alınmış bu yaşam geleneksel biyografiden ziyade, Vladimir Nabokov'un *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı* başlıklı romanı, Jorge Luis Borges'in "Borges ve Ben'i, Milan Kundera'nın *Yaşam Başka Yerde*'si ve Christa Wolf'un *The Quest for Christa T.*'si (Christa T.'nin Peşinde) gibi biyografik kurmaca eserlerde kendini gösterir.

yaşamda –bu ikisini iç içe geçirip, eleştirmeni bunlar arasında bir mukayese yapmaktan alıkoyarak– devreye giren birbirine benzer belli modalar vardır. Romantik bir şair, devrimci bir şair, şaire, yazı şehidi, toplumdan dışlanmış şair, toplumla iç içe olan şair, *kötü çocuk*, *kâhin*, *röntgenci*, *dandy*, bohem, profesyonel yazar, biyografisiz şair, devlet için çalışan şair, anıtsal şair, akademisyen – bunlar kültürel şekillendirmeyi yansıtacak biçimde kullanılan kesinliksiz isimlerin sadece bir kısmıdır. Yaşam dolu o alışılmadık metinsellik alanını ya da Shoshana Felman'ın deyişiyle "metinlerin yaşamsallığı"nı ve "yaşamın metinselliği"ni de moda belirler. Bu durum şair figürünü yeniden şekillendirmemize katkı sağlayabileceği gibi, bize genel olarak benliğin kuruluşuna dair daha engin bir içgörü de kazandırabilir. Modaların incelenmesi, katiyen "çıplaklaştırılmayacak" ve gündelik dramlardan muaf tutulamayacak olan benliğin altında yatan kimi dikkat çekici teatral yönleri açığa vurabilir. Halis şair bile modadan bütünüyle azade değildir.

Aslında *fashion* (moda; şekil) kelimesi *poetry* (şiiir) kelimesiyle aynı fiilden türemiştir: Latince *facere* de, Yunanca *poein* de "yapmak" demektir. Dolayısıyla benim paradigmamda şiiir ile moda, kişi ile kişilik gibi, daha doğrusu İngilizce *person* (kişi) ile Fransızca *personne* (hiç kimse) gibi birbiriyle ilişkilidir. Bu eşdeğerlilik "benlik" ile "maske", yazar benlik ile gündelik *persona*, yazma ile eyleme, suretsizleştirme ile suretlerin çoğalması arasındaki ayrımları daha da karmaşık bir kılığa sokar.

Bu kitapta şiiir ile modanın modern birleşmesini daha ayrıntılı olarak inceliyorum. Şairle ilişkili kültürel şekillenimler çelişkili temsillerin düğümlendiği uç bir durum arz eder; insanın teatral çaresizliğimize gösterdiği uyumun asli unsurlarının abartılmasına, yoğunlaştırılmasına, "yadırgatılmasına" ve açığa vurulmasına katkıda bulunan bir durumdur bu da. Greenblatt'ın aydınlatıcı yorumlarında, "moda" sözcüğünün günümüzdeki –"güncel giyim yahut davranış tarzı, adabı"– anlamı öne çıkmaz. Hatta modanın tahlile değmeyecek kadar lüzumsuz ve gelip geçici görüldüğü de olur. Öte yandan, ben buradaki tahlilimde kıyafetlerin şiiirde ve biyografik efsanede nasıl ifade bulduğunu inceleyeceğim. *Kıyafet okuması* ile *yakın okuma'yı* birleştirerek, şiiir metninin eksiksiz bir "ifşa"sının ya da "çıplak bırakılması"sının olanaksızlığını ortaya koyacağım. Böyle-

ce, edebiyat metinlerini kültürel giysilere bürümek ile şairlerin kültürel imajlarını yıkıcı yazı pratiğine hakketmek arasında iki yönlü bir hareket kurmuş olacağım.

Kesin bir ifadeyle, kültürel imaj/maske/mit ve bireysel yazma pratiği arasındaki gerilime odaklanacağım. Yazma pratiğini kendini teatralleştirmeye hem katkıda bulunan, hem de buna ayak direyen çarpıcı gündelik pratiklerden biri sayıyorum. Burada beni asıl ilgilendiren, biyografiden ziyade tırnak içindeki yaşam ile biyografik efsane. Şairlerin kendi yaşamları ile sanatları arasındaki ilişkiyi nasıl ifade ettiklerini ve şairin eserinin bile bile yarattığı, bilmeden varsaydığı veya ona zorla dayatılmış olan kültürel maskeye nasıl olup da hem bağlı olduğu, hem de bu maskeye meydan okuduğunu gösteriyorum. "Yaşam"a ilişkin soruşturmam biyografik efsaneyle yahut edebi bir olgu olarak yaşamla sınırlı olmasına rağmen, belirli örneklerden hareketle, şu ikisi arasında kesin sınırlar çizmenin ve hangisinin asli önemde olduğunu belirlemenin zorluğuna vurgu yapıyorum: yazı veya deneyim, edebi olgu veya gündelik yaşam olgusu. Şairin ölümü, mecazi olsun olmasın, disiplinler arasındaki, deneyim alanı ile metinler alanı arasındaki sınırların değişmezliğine meydan okuyor ve –retorik olsun olmasın– figürün kırılğanlığını açığa vuruyor.

Lidiya Ginsburg gündelik davranışın poetikasına ilişkin tartışmasına esin veren çatışmanın "bireyin içsel yaşamı ile tarihsel karakteri" arasındaki çatışma olduğunu söyler.⁷³ Benim incelememin merkezindeki çatışma ise, bireysel dil pratiği, bilhassa bütün dipsiz boşlukları ve gayrişahsileştirmesiyle birlikte modernist dil pratiği ile aynı dille iş gören kişinin kültürel maskesi arasındaki çatışmadır. Modernizmlerin çoğulluğuna dair kültürlerarası okumalar, bizi tekil ve evrensel bir model olarak "korkuluk" gibi bir modernist şehit inşa etmekten alıkoyarak, bunun yerine "modernist" kendini biçimlendirmenin genelde kabul etmeye alışkın olduğumuzdan daha fazla "Romantik", "Gerçekçi" ve "postmodern" özelliğe sahip olduğunu gösterecektir.

73. Ginsburg, *O psikologičeskoy proze*, s. 32.

Kitabın her bölümünde, yazarın ölümüne dair yakın okuma pratiği-ne meydan okuyan belirli bir örneği inceliyorum. "Halis bir şair" addedilse dahi, her şairi yanına bir niteleme sıfatı eklenen bir şair addediyorum. 1. Bölümde Mallarmé'nin suretsizleşmesi efsanesi ve çağdaşlarının bu suretsizleşmeyle ilgili olarak yarattığı bazı tuhaf figürasyonlardan hareketle, biyografisiz şair efsanesi üzerinde duruyorum. Mallarmé'nin metinde kendini gizleyişinden Rimbaud'nun yazmayı bırakmasına geçiyor ve metin ile beden arasındaki ilişkinin yanı sıra, edebiyat pratiğinin sınırlarını araştırıyorum.

Şiir-politika ilişkisine odaklandığım 2. Bölümde devrimci şair miti üzerinde duruyor ve şiir ile bağlanım, yazmak ile eylemek, politikanın edebiliği ile metnin politikleştirilmesi arasındaki gerilimi inceliyorum. Buna ilaveten, tahlilimde Mayakovski'nin bütün yapıp ettiklerine sinen, özbilinç ve benliksizlik bilinciyle yüklü bir rol icrasına karşılık gelen ihlal edici teatrallığının nasıl olup da bulaşıcı bir hal alarak, Mayakovski eleştirmenlerine ve okuruna da sirayet ettiğini gösteriyorum. Mayakovski eleştirmenleri ve okuru, bu bulaşma sonucunda, genellikle onun en gözde aracını kullanır hale geliyor; yani her şeye kâdir metaforu, gündelik hayatın en rastlantısal ayrıntısını (sözgelimi Mayakovski'nin sarı bluzunu) önemli ve anlamlı kılmaya yöneliyorlar. Böylelikle, Mayakovski eleştirmenleri şairin yaşamı ve sanatındaki belli unsurları, kendi politik ve şiirsel konumlarını ortaya koyacak asli metaforlara dönüştürüyorlar.

Şiir-toplumsal cinsiyet ilişkisini ele aldığım 3. Bölümde ise, edebiyatta kadınlığın kültürel olarak büründüğü çehrelere, grotesk "şaire" imgesine ve şatafatlı giyimine odaklanıyorum. Hem evrensel bir şiir dehası iddiasının, hem de modernist yazarlığın (toplumsal) cinsiyetsiz gayrişahsiliğinin ardında neyin saklı olduğunu ortaya koymaya çalışıyorum. Sibiry'a'da küçük bir kasaba olan Elabuga'da kendini asan ve nereye gömüldüğü halen bilinmeyen Rus kadın şair Marina Tsvetayeva'nın mecazi ve gayrimecazi ölümü buradaki tartışmamın odağında yer alıyor. Kültürel bir maske olarak şairenin kadın şairi nasıl olup da tuzağa düşürebildiği, ona nasıl meydan okuyup, onu nasıl ayarttığını ve şairin ölümünün (kimi durumlarda eril olanı peçeleyen) aşkın cinsiyetsizlik ve trajik dişillik barındıran bir dilde nasıl yazılabileceğini inceliyorum.

Son olarak, Foucault'nun "Yazar Nedir?" makalesinin sonuna birkaç soru da ben ekliyorum: Şairin "biyografik" efsanesini soruşturma alanının dışında bırakan eleştiri söyleminin sınırlamaları nelerdir? Eleştiri söylemi normatif ve olaysız bir modernist biyografiyi mi varsayar? Bu söylem kültürel anlamda bir lüks addedilebilir mi? Şairin ölümünün bağlamı nedir? Şairin ölümü ne gibi kültürel mitleri ve eleştiriye ait anlatıları beraberinde getirmektedir? Bir biyografi bina etmenin politikası ve poetikası nedir? Bir kültürün ayırt edici özelliği olan şiirsel ve politik mitler birbirine aktarıldığında ne olur? Bu durum, evrenselliğe mi, enternasyonalizme mi yoksa yanlış tercüme mi yol açar? Bir yaşam kurmak ile bir sanat yapıtı üretmek arasında ne tür bir hayati etkileşim söz konusudur?

**Yazarın Ölümü:
Yaşamaktan Vazgeçmek ve
Yazmayı Bırakmak**



**Edouard Manet, *Stéphane Mallarmé'nin Portresi*.
Paris Louvre. Giraudon/Art Resource'un izniyle (üstte).**

**Ernest Pignon Ernest, *Rimbaud Paris'te*.
Editions Hazan'ın izniyle (altta).**

"Kitap" ve "Yaşam": Mallarmé ve Rimbaud

Je suis parfaitement mort

(Tam anlamıyla ölüyüm).

Stéphane Mallarmé

Je suis réellement d'outre-tombe

(Sahiden öbür dünyadanım).

Arthur Rimbaud

Mallarmé ve Rimbaud mitleri edebiyatın modern krizinin iki uç noktasını temsil eder ve genellikle birbirine karşıt görülür. Stéphane Mallarmé'ye göre, şairin yaşamının yazı dramı uğruna adeta bir ayinle kurban edildiği varsayılır. Mallarmé meslekten bir İngilizce öğretmenin ve evinin erkeği olan bir adamın olaysız yaşamı dediği türden bir yaşam sürer ve yaşamında sıradışı romantik maceraların olmayışıyla övünür. Bu arada, dünyanın nihai bir açıklamasını sunacak "Le Livre" (Kitap) isimli evrensel bir kitap yazmayı arzular.

Arthur Rimbaud içinse durum tam tersidir. Yaşam dramı uğruna şairden vazgeçer o. Fevkalade yenilikçi ve erken gelişmiş eserler verdikten sonra, yirmi yaşında yazmayı bırakarak, hakiki modern hayatın ("la vraie vie") peşine düşmek için bir dizi yolculuğa çıkar. Orduya katılma girişiminde bulunur, ardından tüccarlık, zaman zaman da silah tüccarlığı yaparak geçimini sağladığı Şark'a ve Habeşistan'a gider. Ölürken ardında, pratik detaylarla ve Habeşistan'da yaşadığı can sıkıntısına ilişkin betimlerle dolu, edebi sayılamayacak bir tomar düzyazı mektup bırakır.

Şairler Prensi sıfatıyla taçlandırılan Mallarmé elli altı yaşında Valvins'deki evinde ölür. Yalnız küçük bir arkadaş topluluğu ve Habeşistanlı silah tüccarlarınca tanınan Rimbaud ise otuz yedi yaşında Marsilya hastanesinde hayatını kaybeder.

Mallarmé kendi modernlik teorisini "Nazım Krizi" başlıklı türlerarası şiirsel makalesinde geliştirir. "Kişinin mutlak surette modern olması gerektiği"ni beyan eden Rimbaud ise, edebiyatı bırakarak, modernliği "ilerleme yürüyüşü"nü izleyen en uç yaşamsal deneyimlerde arama ihtiyacı duymuştur.¹ Mallarmé kat kat sayfalarda ve harf-

lerin sonsuz genişliğinde dünyanın çetrefilliklerini dile getiren kitabı üstün tutuyorsa, Rimbaud da yaşama öncelik veriyor, bir pratik ve bir kurum olarak edebiyatın gücünü sorguluyordur.

Mallarmé'den ya da Rimbaud'dan hareketle iki ayrı modernlik tarihi yazmak mümkündür. Mallarmé'nin yolu bizi benliği metinde sürekli kaybolan biyografisiz, özerk yazar figürüne götürür. Bununla beraber, (Barthes'ın deyimiyle) bu "yazdırın metin" edebiyat kurumunun idamesini sağlama alarak, metaforik intihar senaryolarını yeniden üretir durur. Mallarmé'yle başlayan bu yol Paul Valéry, T. S. Eliot, Wallace Stevens ve Jorge Luis Borges'ten tutun, yazarın Michel Foucault, Roland Barthes ve Amerikan Yeni Eleştiri mensuplarının kazdığı eleştiri mezarlarına kadar uzanır.

Diğer yol ise, akademik edebiyat eleştirisi kurumu için muhtemelen rahatlıktan bir nebze daha uzaktır. Rimbaud'nun yaşamsal ve edebi süreksizliklerle dolu yolu yazarın ölümü geleneğinden ziyade edebiyatın ölümü geleneğine yakın duran avangard geleneğe götürür bizi. "Avangard gelenek" ifadesi besbelli sorunludur: Sanatsal ve toplumsal devrimleri iç içe geçirerek ütopyacı avangard projenin yenilgisini ortaya koyar ve –tartışmalı olsa bile– avangardın sanat tarihine dahil olmasına işaret eder. Rimbaud, Sürrealistlerin hem "yazıda" hem de "yaşamda" Sürrealist olduğu iddia edilebilecek nadir ve efsanevi atalarından biridir. Rimbaud miti modern edebiyat kurumuna yönelik sürekli bir tehdit arz eder. Rimbaud'nun nazarında, "modern edebiyat" ifadesinin kendisi içsel bir tezat barındırma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Rimbaud ayrıcalıklı bir modernliğin yahut modern özbilincin sözcüsü şeklindeki şair mitine meydan okur. Rimbaud şair mitinin –kâşif, bilimci veya "eylem adamı" mitleri gibi– pek çok başka modern mitle bir arada var olabileceğini ortaya koyar.

Modernliğin krizini nazmın krizi üzerinden tanımlayan Mallarmé ise, bunun aksine, modern edebi olanla eşanlamlı kılma arzusundadır. Mallarmé kendilerini dilsel anlamda şeffaf gösterme eğiliminde olmakla birlikte, dilin ve temsilin çetrefilliklerini sorunsal-

1. Arthur Rimbaud, "Lettre à Demyen", *Oeuvres complètes* içinde, haz. Antoine Adam (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972), s. 252. (Türkçesi: "Paul Demyen'ye", *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations* içinde, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Can, 1993, s. 49).

laştırmadıkları gerekçesiyle pozitivist söyleme ve sosyolojik tarihsel ilerleme teorilerine tepki gösterir. O hem edebiyatla eşitlenen romantik yaşam mitine, hem de pozitivist "gerçek yaşam" (veya, çağdaş Amerikan versiyonuyla söylersek, "gerçek dünya") mitine meydan okur, zira bunların kurmacayla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Mallarmé'nin terimleriyle ifade edersek, edebiyat (bilhassa da kendini yaratıcı bir biçimde silen özne tarafından ortaya konan serbest nazım) yegâne gerçek yaşamdır ve en hayati edim yazma sürecinde vuku bulur. Dolayısıyla, Mallarmé'ye göre, "modern edebiyat" ifadesi adeta bir laf kalabalığıdır, çünkü modernlik de edebiyat da kişiyi temsilin dilsel güdümlenmeleri ve çetrefillilikleriyle yüzleşmek zorunda bırakır.

Gene de Mallarmé ile Rimbaud aynı tarihsel ve kültürel bağlamdan beslenmiştir. İkisi de şairin, yaşadıkları toplumda gitgide sönümlenen rolüne ve dilsel farkındalık yaratmış olan toplumsal söylemlerin parçalanmasına tepki göstermiştir. Mallarmé miti ile Rimbaud mitinin üst üste konması, bizi iki yazarın modernist tavır alışındaki –yani Mallarmé'nin kendi gündelik biyografisini silme çabası, mecazi bir ifadeyle, metinlerinin dışında yaşamaktan vazgeçme çabası ile Rimbaud'nun kendi şiirsel geçmişini unutarak edebiyat yazarlığını topyekûn bırakma çabasındaki– radikalliği sorgulamaya zorlar. Kişi ne tür bir yaşamı olaysız, tarafsız ve tarihsel açıdan ehemmiyetsiz sayabilir ve ne tür bir edebiyatı icra etmekten vazgeçebilir? Başka bir deyişle, edebiyat yaşamsal olmaktan, yaşam edebi olmaktan ne zaman çıkar? Bu iki başlangıç noktası arasındaki boşluk eleştiri açısından doldurulamaz nitelikte midir? Yazarın eleştiri düzeyindeki ölümünün öncüleri olan Foucault ve Barthes neden Rimbaud'nun yolundan uzak durmaktadır? Rimbaud, Julia Kristeva'nın geliştirdiği şiir dilindeki devrimden neden dışlanmaktadır? Sürrealistlerin okunmasını zorunlu gördüğü gerçek modern şairler listesinde Mallarmé'nin dikkat çekici biçimde bulunmamasının nedeni nedir? Bu iki mecazi ölüm, eleştirinin beslediği yazarın ölümü mitine nasıl katkıda bulunur ve bu mite ne şekilde ters düşer?

Öncelikle, yaşamdan kopuşu inceleyerek, buradan hareketle biyografisiz yazar mitini, kendi evrensel kitabını yazan halis şair mitini ve söz konusu mitin Mallarmé'nin şiir metinlerinde ne şekilde

kurulup, ne şekilde yalanlandığını araştıralım. Ardından da edebiyattan kopuşu gözden geçirerek, kişi şiirsel mecazların şiddetini sonuna kadar yaşayıp, çağdaşlarının sanat yapıtı saydığı eserler kaleme almayı bıraktığında tehlikeye girenin ne olduğunu irdeleyelim.

Teorik Ölüsevicilik: Mallarmé'nin Mezarını Yeniden Ziyaret

Mallarmé'nin çağdaş eleştiride coşkuyla ve inceden inceye işlenen modern yazarın ölümü mitinin öncülerinden olduğu söylenebilir. Mallarmé şairin ve şiirin sonu üstüne ömrü boyunca sürekli yazmıştır. Mallarmé'nin –cenaze yemekleri, ölen meşhur dâhilere ithaf edilen mezarlar ve Elbehnnon'un metafizik intiharından "Victorieusement fui le suicide beau"ya ("zaferle çekip gitti güzel intihar") kadar uzanan farklı tür ve cinsiyetlerde çeşitli intihar provalarından oluşan eserleri ilgi çekici bir edebi ölüsevicilik örneği arz eder. Mallarmé şiirini şairin alegorik cesetleriyle besler. Sürekli olarak şairin ölümüne dair sahneler yer verir, gayrişahsileştirme ve suretsizleştirme-yi yeniden sahneler ve kişisel biyografi ya da tarihle alakalı anekdotları bertaraf etmek için şiirlerini ritüel bir arındırmaya tabi tutar. Mallarmé'nin hiçlikle karşılaşması ve şiirin sınırlarını sorgulaması onu, ileride Rimbaud'da olacağı gibi yazmaya kesinkes son verme noktasına götürmemiştir. Mallarmé "Igitur"da, Rimbaud'nun "baş dönmelerini sabitleme" ("fixer les vertiges") arzusunu öngörürcesine "Sonsuz olan sonunda sabitlendi," ("L'infini est enfin fixé") der.² Buna rağmen, bitimsiz olanın Igitur'un metafizik intihar edimindeki başarılı sabitlenme hali geçici bir ustalıktan, sonsuz olanın (*infini-enfin*) belirleyici şiirsel metinselleştirilmesine dair bir yanılsamadan öteye geçmez. Mallarmé her yeni şiirsel edimde kendini şiirin sınırlarına dayanmaya zorlar ve kendi "Âcizlik Perisi"ni son bir kopuşla baştan çıkarır ama bunu hiçbir zaman son noktasına

2. Stéphane Mallarmé, "Igitur", *Oeuvres complètes* içinde, haz. Henri Mondor ve Jean Eubry (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945), s. 442. Mallarmé'ye yapılacak bütün göndermeler bu baskıdan alınmıştır. Fransızca çevirilerin hepsi Lily Parrot ile bana aittir. (Türkçe çevirileri Fransızca asıllarından yapıldı. –ç.n.)

1983'te Boston Üniversitesi'nde Mallarmé ve psikanaliz konulu dersiyle beni Mallarmé okumaya teşvik eden Profesör Jeffrey Mahlman'a teşekkür borçluyum.

vardırmaz. Mallarmé'nin şiirsel anlamda hayatta kalmasını garanti edenin tam da onun ölüm saplantısı olması paradoksaldır.

Çoğu şair ve yazarın durumunda görüldüğü gibi, yazıda intihar teması trajik biçimde kehanete benzer bir hal alır; sürekli tekrarlanan edebi intihar gerçek anlamda fiziksel olarak kendini yok etmeyele son bulur. Nerval, Crevel, Mayakovski, Tsvetayeva ve Plath buna örnektir. Oysa Mallarmé'ye göre şiirsel intihar –hem bir tema, hem de retorik bir icra olarak– sağaltıcı bir etkiye sahiptir. İspanyol şair ve mistik Santa Teresa "Ölmediğim için ölüyorum" sözüyle Mallarmé'deki şairin ölümü diyalektiğini çok iyi yansıtır. Bu bölümde, ölüyorken ölmeme ve ölmüyorken ölme şeklinde işleyen bu diyalektiğin sorunlu veçhelerini irdelleyeceğim. İncelememde değineceğim meseleler şu sorularla özetlenebilir: İntiharın şiirsel olarak sahnelenişinde devreye giren nedir ve bu sahnelenişte edebiyat ile biyografi arasında ne çeşit bir ilişki en baştan varsayılır? Şairin mecazi ölümü ile gerçek ölümünü bir araya getirmenin ne gibi tehlikeleri vardır? Söz konusu intihar "halis şair" mitiyle nasıl bir bağlantı içindedir? Bu arındırmada yok edilen biyografik ve tarihsel deliller nelerdir? Kendini tahrif eden halis şairin büründüğü çehreler hangileridir? Bu şair ne tür kıyafetler giyer? Hangi sahnede oynar? Onu halis olmaktan çıkaran yönleri nelerdir? Son olarak da, şiirsel intihar ile modernlik miti arasında nasıl bir bağlantı vardır?

Mallarmé'deki şairin ölümü teması edebiyat eleştirmenleri tarafından hovardaca göklere çıkarılmaktadır. Aslında, Mallarmé'nin alımlanış biçiminde görülen değişimler, Avrupa ve Amerika'daki okuma pratiğinde meydana gelen değişimlerin yanı sıra, Fransız kültür tarihindeki önemli değişimleri yansıtmaktadır. Mallarmé, 1898'deki ölümünün hemen ardından Valéry tarafından anıtlaştırılmıştır. Aynı Valéry daha sonra Mallarmé'nin ıstırap verici deneylerinden bazılarını Académie Française tarafından kabul gören deneylere dönüştürecektir.³ Başta Sürrealistler olmak üzere Fransız avangard sanatçıları ise, Valéry'nin resmi "halis şair" anıtına tepki olarak Mallarmé'yi susturmaya girişmiştir. André Breton Fransız edebiyat tarihinde-

3. Valéry'nin Mallarmé konusundaki bütün yazıları için bkz. *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé* (Paris: Editions de la N.R.F., 1950). Bu yazılar bölümün ilerleyen kısımlarında ele alınacak.

ki ilerleyişle ilgili kendi versiyonunu yaratır ve, Borges'in deyişiyle, kendi modernlik öncülerini icat eder. Bunlar arasında Sade, Lautréamont ve Rimbaud vardır.⁴ Mallarmé'ye gelince, o Sürrealistlerin "okunacak yazarlar" listesinde olmadığı gibi, "okunmayacak yazarlar" listesinde de yer bulamaz. Mallarmé'nin Sürrealistlerin bilinçli belleklerindeki yokluğu dikkat çekicidir (belki de yalnızca Sürrealistlerin *cadavre exquis*'sinin (nefis kadavra)* sayfa kenarlarında buyurganca saklanmıştı.) Ne olursa olsun, modernliğin avangardlarca yazılmış resmi tarihi Mallarmé'yi kurucularından biri saymaz.

Bununla birlikte, Mallarmé eleştirmenler ve okurlar tarafından anlaşılması güç, çetin, itibarlı ve apolitik addedilir. Şaire yönelik ilk araştırma girişimlerinde anlaşılmazlığı üzerinde durulmuştur. Eleştirmenler ise, esasen, Mallarmé'nin ele aldığı temaları psikanalitik yahut başka bir "muhayyel evren"e tercüme edecek şekilde kurmaya odaklanır.⁵ Leo Bersani'nin ifadesiyle, bu türden eleştiri yaklaşımları "Mallarmé'nin çetinliğini azaltabilecek bir teknik önerir." Başka bir deyişle, söz konusu eleştiri yaklaşımı bir yandan "edebiyatta tutarlı bir kişilik tarif etme"ye çabalarken, bir yandan da Mallarmé'nin tahriflerinin ardındaki "benliği" yeniden inşa eder, bu yüzden de onun şairin ölümünü sahneleyişini gözden kaçırır.⁶

1960'lı ve '70'li yılların eleştirmenleri Mallarmé'nin mezarını yeniden ziyaret edince, şairin eserleri –Jacques Derrida'nın "saçılma", de Man'in "suretsizleş(tir)me", Barbara Johnson'ın "tahrif" ve tabii ki Barthes ile Foucault'nun "yazarın ölümü" gibi– olumsuzlama ifade eden temel teorik kavramlar için temel metinler haline gelir. Mallarmé apolitik bir şairden, sürekli tekrar eden mecazi ölümleriyle modernliğin ilk ritüellerine göz kırpan ve şiir dilinde çığır açan devrimci bir şaire dönüşür.

* Sürrealistlerin oynadığı bir oyun ve bir teknik: Oyuncular sırayla bir kelime yazarak ortaya bir dize çıkarırmış. –ç.n.

4. André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (Paris: Gallimard, 1973), s. 38-9, 110-1; Türkçesi: *Sürrealist Manifestolar*, çev. Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör, Yeşim Seber (İstanbul: Altıkkırkbeş, 2009).

5. Bkz. Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (Neuchâtel: La Baconnière, 1950) ve Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris: Editions du Seuil, 1961).

6. Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, (Stéphane Mallarmé'nin Ölümü, Cambridge: Cambridge University Press, 1982), s. 4-5.

Mallarmé'yi okumanın güçlüğünün, benlikle metnin birliğine dair yerleşik fikirleri olduğu gibi, Batı metafiziğinin ikiliklere dayalı ilkelerini de tersine çeviren modern mantığa örnek teşkil ettiği düşünülür. Dahası, bu mantık tam da yazı ile anlamının sorunsuz biçimde çizgisel olarak açıklanabilmesinin kuyusunu kazar. Mallarmé'nin bir temadan ziyade, retorik bir icra sayılan mecazi intiharı yeni Fransız ve Amerikan eleştirisi için temel önemdedir. Artık vurgu tema ve imgelerden çok, Mallarmé'nin baş harfı büyük yazılan *Sentaks*'ına veya yazma ve okuma *pratiğine* kaymıştır: "Lire—/Cette pratique..." (Okumak—/Bu pratik...). Önemli bir entelektüel çıkarı açan bu Mallarmé okumaları tam da tema ve sentaksın bağımsız varoluşunun olanaklılığını sorgulama gereği yaratmıştır. Gelgelelim bu eleştiri okumaları, stratejik nedenlerden ötürü, basit ya da yeni-Platoncu tematizm alanıyla savaşmak zorunda kaldığından, radikal biçimde anti-tematik olma eğilimi göstermiştir. Mallarmé'nin aristokratça estetik ve nostaljik biçimde demode olan *art nouveau* Kuğusu (*Cygne*) 1960'lar tarzındaki güncel Gösterge (*Signe*) uğruna kurban edilmiş, stratejik olarak "silinmiş", suretsizleştirilmiş ve tedricen görünmez kılınmıştır.

Stéphane Mallarmé'nin ölümünü kendine has biçimlerde göklerle çıkaran iki eleştirmen vardır. Derrida, Mallarmé'nin "Mimique" (Öykünme) adlı metninde ortaya koyduğu, kendisinin "mastürbatif intihar" dediği şeye felsefi bir açıdan yaklaşır.⁷ Derrida'ya göre, Mallarmé'nin paradoksal şiirsel mantığı Platoncu *mimesis* kavramına yönelik canalcı bir meydan okuma arz eder. Söz konusu mantık "himen" gibi aynı anda hem ayıran bir şey olarak "kızlık zarı", hem de birleştiren bir şey olarak "evlilik (bağı)" anlamına gelen çelişkilili, iki uçlu sözcüklerin üst üste katlanması ve birbirine aşılması yoluyla ilerler. Derrida, Mallarmé'nin "Mimique"i ile Platoncu yazı ve resim tartışmasını yan yana getirerek, Platon'un iki sanattan hangisinin hangisini taklit ettiğini ve hangisinin "ruhun yazısına" daha yakın olduğunu belirlemede yaşadığı güçlüğü öne çıkarır. Derrida, Platon'un sözel ve görsel dil arasında yaptığı ayrımın yanı sıra, iyi taklit-kötü taklit ayrımını eleştiri açısından yeniden düşünür ve iki

7. Jacques Derrida, "Double Session" (Çift Seans), *Dissemination* içinde, çev. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), s. 201.

ayrımı da belli bir yazı türü olarak kaydeder. Bu yazı, kendi kökenlerini sonsuzca yerinden eder ve metin dışındaki herhangi bir şeyin izini sürme olanağını ortadan kaldırır. Mallarmé'nin *mim*'inde ise, Platoncu anlamda taklit edilen hiçbir şey yoktur; Mallarmé hem katil Pierrot, hem de kurban Colombina rolünü üstlenir ve, görünüşe göre, iyinin ve kötünün ötesinde olan "en yüksek kasılmayı, esrik neşenin yükselişini" taklit etmekle yetinir.⁸ "Mimique" Platoncu "mimesis"e bir meydan okumadır. Mallarmé'nin metni içsel ile dışsal, asıl ile suret, sanatsal edim ile dışsal göndergesi arasındaki karşıtlığı yerinden eder ya da "siler".

Derrida'nın Mallarmé'nin *mim*'indeki "mastürbatif intiharı" "yapıbozuma" uğratmadığını görüyoruz. Bilakis, Derrida bu intiharı onaylar ve eğitici anlamda "iyi bir örnek" olarak kullanır. Eleştirmen şairin öz-yıkım barındıran intiharvari teatral performansını, filozofun diyalojik performansına nazaran eleştirel kuşkudan azade bir bakışla inceler. Burada şairin intiharının bütünüyle mecazi olduğu, daha doğrusu, şiirsel metinsellik tarafından bütünüyle tahrif edildiği aşikârdır. Şairin intiharı (ille de göndergelilik karşıtı olmakla birlikte) radikal bir biçimde göndergelilikten yoksundur: Yaşama, biyografiye ya da kişisel tarihe aktarılmayı reddeder. Nitekim, Derrida'ya göre, Mallarmé'nin mastürbatif intiharı her türden metin dışı veya edebiyat dışı alan mülhazasını dışarıda bırakır. Herhangi bir "dışsal" sahneden ziyade, kendi kendini taklit eder.

Derrida'nın metin ve yazı kavrayışı hem metne, hem de yazıya ilişkin katı, eleştirel ve sağduyulu anlayışı potansiyel olarak altüst eder ve dilin kendine göndermeli işlevleri ile göndergeli işlevi arasında ikili karşıtlık kurma olanağına geçit vermez. Derrida'da "hors texte" (metin dışı) diye bir şey yokken, "hors d'oeuvre" (yapıt dışı) vardır.⁹ "Oeuvre" bir kitabın sınırlarına hapsedilmiş bir yapıttır, "metin" kitabın sözmerkezci sınırlarını altüst eder. Ne var ki, tam da Derrida'nın girift metin kavrayışına örnek teşkil eden malzeme seçimi birtakım dışlama belirtileri gösterir. Derrida "Double Session" (Çift Seans) yazısında Mallarmé'nin itina ile tasvir edilmiş sahnesinin dışına çıkmadığı gibi, türleri karıştırmaktan da kaçınır.

8. A.g.y., s. 201.

9. Jacques Derrida, "Outwork", a.g.y. içinde, s. 3-57.

Başka bir deyişle, eleştirmen, Mallarmé'nin kendi kendini taklit eden edebiyat *persona*'sı ile bir şahıs olarak, yani lise yolundan geçerken tiyatro afişlerine şöyle bir göz atan İngilizce öğretmeni, baba, koca ve sevgili olarak Mallarmé'yi birbirine karıştırmaz.

Benim buradaki amacım, bu içgörülerden bazılarını ön plana çıkararak daha ileri götürmek ve marjinalleştirmenin en iyi eleştirmenlerinden biri tarafından olsa dahi, stratejik olarak marjinalleştirilmiş şeyi odak noktasına koymak olacak. Burada, edebiyatın özerkliğini şairin yaşamının özerkliği kadar savunmayan Mallarmé'nin metinlerinde edebiyat yapıtı fikrini hem sorguladığını, hem de yenden olumladığını ortaya koyacağım. Tam da bu bakımdan, biyografi ve tarihe yönelik (geniş anlamda Derridacı) bir metinsel okuma, Derrida'nın girişimine bütünüyle ters düşmez. Nitekim Freud üzerine yazdığı makalede bizzat Derrida böyle bir girişimde bulunur.¹⁰ Mallarmé'ye gelince, o yaşam dolu bir "yapıt dışı"ndan (*hors d'oeuvre*) muaf bırakılır. Bu durumda, ana yemek eleştirmen için fazla heyecan verici, hayat soslarıyla çeşnilendirilemeyecek kadar da kutsaldır.* Dahası Mallarmé'nin *hors d'oeuvre*'ünün –yani biyografisi– belirgin bir pitoresk niteliği de yoktur: Hiçbir sürgün, özellikle ilgi çekici olan hiçbir cinsel sınır ihlali, hiçbir zührevi hastalık, hiçbir devrimci bağlanım bulunmaz.

Bununla birlikte, Derrida'nın Mallarmé'nin mastürbatif intiharına ilişkin tasviri basit metinsel kapanıma karşı koyar. Bu tasvir erotik oyunbazlıkla doludur. Derrida'yı Mallarmé'nin paradoksal şiir mantığını iki uçlu asli "himen" sözcüğüyle örneklemeye sevk eden erotik dürtü, edebiyatla biyografiyi, *persona*'yla kişiyi, hatta eleştirmenle okuru ilişkilendirme potansiyeli taşır. Nitekim, himen tartışması baştan başa eleştirmenin okuru baştan çıkarmak için kullandığı çiftanlamlarla doludur. Üstelik Derrida'nın her türden derinliğe karşı koyan metinselliğinin yüzeyi Mallarmé'nin dantellerinin kıvrımları kadar çokkatmanlı, bütün şiiri taşımaya yetecek kesiflikteki

* Fr. "hors d'oeuvre" sözünün anlamlarıyla oynuyor yazar: Birebir çevirisi "yapıt dışı" olmakla birlikte, "ordövr, soğuk başlangıç yemeği, meze" anlamına da gelmektedir. –ç.n.

10. Jacques Derrida, "Freud and Beyond" (Freud ve Ötesi), *The Postcard* içinde, çev. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

deniz köpüğü kadar da acayıptır: "Rien, cette écume, vierge vers" ("hiçbir şey, şu köpük, bakir dize / Yalnızca kadehi anlatmakta")*. Buradaki ima bolluğu, okura eleştirmenin kendisi tarafından katedilmemiş, ama bir bakıma eleştirmenin şiirsel mantığındaki paradokslardan esin alan bağları ve yolları keşfetme fırsatı sunarak onu baştan çıkarır.

Mallarmé'nin mecazi intiharı Paul de Man'ın "Lirik ve Modernlik" makalesinde de methedilir.¹¹ Ama eleştirmenin bu cenazesi memnun edicilikten daha uzak, daha entelektüel ve çetin görülür. De Man'ın tartışmasının merkezinde Mallarmé'nin "Tombeau de Verlaine" (Verlaine'in Mezarı) adlı şiiri yer alırken, "Tombeau de Baudelaire" (Baudelaire'in Mezarı) de dolaylı olarak önemli bir yere sahiptir. De Man'a göre, Mallarmé'nin modernliği, hem Hristiyanlık-taki, hem de Romantizmdeki şehit ve şair imgelerini radikal biçimde tahrif etmesinden ileri gelir. De Man şöyle der: "Verlaine'in ölümü ve şiirsel şekil değiştirışı (*transfiguration*) aynı deneyimin bizzat Mallarmé tarafından son derece özbilinçli bir şekilde tekrar edilmesini naif bir tonda önceden göstermektedir. Tüm gerçek şairler gibi, Verlaine de bir ölüm şairidir, fakat Mallarmé nazarında ölüm, tam da kişisel benlik ile şiirde nehrin öte yakasından, ölümün ötesinden konuşan ses arasındaki süreksizlik demektir."¹² (Burada ve bunu izleyen tartışmada yer alan italikler bana ait.)

De Man'ın kişinin (bu durumda, Verlaine'in) gerçek fiziksel ölümü nasıl azledip, ki şiirin yazılma bahanesi olarak iş görür bu, yerine şairin mecazi ölümünü koyduğunu fark ederiz. De Man'a göre, şairin bu mecazi ölümü radikal bir kopuşa, daha doğrusu kişi ile şair, kişisel tarih ile biyografi ve metin arasındaki radikal süreksizliğin ikrarına işaret eder. Baudelaire'den Mallarmé'ye kadarki paradoksal tarihsel süreklilik "tedricen alegorikleşme ve gayrişahsileşme şeklindeki genetik bir hareket" olarak görülür. Mallarmé'nin kahramanlara yakışır şiirsel ölümü ise, alternatif biçimde, "yapıt uğru-

* Türkçe çeviri: *Stéphane Mallarmé: Profil*, haz. ve çev. Ömer Aygün, İstanbul: YKY, 2002, s. 57. —ç.n.

11. Paul de Man, "Lyric and Modernity, *Blindness and Insight* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971; Türkçesi: "Lirik ve Modernlik", *Körlük ve İlgörü* içinde, İstanbul: Metis, çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir, 2008).

12. A.g.y., s. 181; Türkçesi, s. 210.

na yaşamın feda edilişi" olarak, şairin radikal bir suretsizleşmesi olarak, gayrişahsilik olarak ya da "doğanın ve temsilin mantığının tümüyle düşünsel ve alegorik bir mantık" tarafından ikamesi olarak tanımlanır.¹³ De Man "*sahici* şiirsel ölümsüzlüğün her türden kişisel koşuldan tümüyle yoksun olduğu"nda ısrar eder. Bu eleştiri paradigmasında, Verlaine'in durumunda ıstırap çeken günahkârın kendini gûnahtan kurtaran intiharına karşılık gelen, şairin istisnai *kişisel* yazgısıyla ilgili Romantik mite dayalı sahte aşkınlık dediği şeye karşı çıkılır.

Derrida ile de Man'ın öldürücü metinselliği arasındaki farka geçmenin zamanı geldi. Derrida metinsel "himen"in muhtemel yaşamsal aşırılıklarını (ille de açıklamamakla beraber) ima eder. Bir yandan, eleştirmenin himeni yaşamla metnin bekâretini koruyarak ikisini birbirinden ayırır, diğer yandan okuru bu ikisi arasındaki olası evliliğe davet eder. De Man'ın "gerçek" şiirsel metinselliği şairin edebiyat dışı yaşamının katlini gerektirir: Nitekim metin kendini hayata karşıt tanımlar, tıpkı şairin kendisini kişiye karşıt tanımlaması gibi. Başka bir deyişle, Derrida'nın paradoksal mantığı, metin içi ile dışı arasında *Möbius kuşağına benzer radikal bir süreklilik* üzerine kurulur;¹⁴ Derrida'da "metin dışı" diye bir şey değil de, bunun yerine yazının –birbirine aşılana, birbiri üstüne katlanan ya da üst üste bindirilen– izleri ve sonuçlarının sıkı bir esnekliği vardır. Gene de dil metaforu, dilbilimin kör noktalarını açığa çıkarmak amacıyla dahi olsa, çeşitli fenomenlerin "dilselleştirilmesi"nden kendini kurtaramaz, zaten bunlar daha iyi tanımlarını bulamadığımız için –deneyim, yaşam, imge gibi– geleneksel isimleriyle gönderme yaptığımız fenomenlerdir. Bu fenomenler de kendi mantıklarını yaratır; çoğunlukla Mallarmé veya Derrida tarafından öne sürülen en incelikli yazı kavrayışına dahi indirgenemez olan bir mantıktır bu.

De Man'da ise, "metin" "metnin dışı"ndan radikal bir biçimde ayrılır. Değişmeceler üreten bir makine misali iş gören dilin mantığı ile organik gelişme üzerine kurulu yaşamın mantığı arasında *ra-*

13. A.g.y., s. 175; Türkçesi, s. 204.

14. "Möbius kuşağına benzerradikal bir süreklilik" ifadesi Barbara Johnson'a aittir. Kitabımın de Man ve Derrida bölümleriyle ilgili yorumları için ona müteşekkirim.

dikal bir süreksizlik söz konusudur. De Man stratejik nedenlerle –tehlike teşkil eden Romantik organik dil bakışından sakınmak maksadıyla– yaşamla metni üst üste bindirmeye yönelik olası her girişimi ya da ikisi arasında nedensellik veya neden-sonuç ilişkisi kuran her türden yaklaşımı reddederek, yaşamla metin arasında radikal bir kopuşa vurgu yapar. Buna rağmen, ("tedricen alegorikleşme şeklindeki genetik bir hareket"te olduğu gibi) organik metaforların kullanımından kaçmanın olanaksızlığının yanı sıra, (kökenini "kök" sözcüğünden alan) "radikallik" fikri de, de Man'ın kendi kör noktalarını açığa vurarak, onun ateşli Romantizm karşıtlığının aleyhine işler. Dil makinesi insanın yanlışlarını yeniden üretir. Eleştirinin gelişimi için stratejik açıdan canalcı önem taşıyan radikallik fikrinin kendisi, düşünsel çıkmazlara götürebilecek kapanımlara işaret eder daima.

Metinle yaşam arasındaki radikal süreksizlik konusundaki ısrar ve "sahici" şiirsel ölümsüzlük takıntısı, de Man'ı Mallarmé'nin metnindeki erotik ayartıyı dışarıda tutmak zorunda bırakır. De Man'ın nazarında, "Mort des Artistes" in (Sanatçıların Ölümü) "la petite mort" ("orgazm", tam karşılığıyla "küçük ölüm") ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Derrida ile de Man'ın Mallarmé'den –"gelinin kıvrımları (*nubiles plis*)" ve "himen" gibi– az çok benzer yananlamalara sahip olan iki uçlu sözcükleri örnek seçmeleri dikkat çekicidir. De Man "nubere"nin (evlenmek, gelin olmak) erotik yananlamalarını paranteze alarak, bunlara ustalıkla sınır çeker: "Fakat '*nubile*' –geline özgü, (*yaptığımız serimlemenin dallanıp budaklanmaması adına fedâ edebileceğimiz* erotik çağrışımlar bir tarafa), aynı zamanda 'nubere' (evlenmek) ile 'nubes' (bulutlar) arasındaki, etimolojik açıdan kötü ama Mallarmé'ye çok uyan kelime oyununu da akla getirmektedir."¹⁵

Derrida'nın aksine, de Man sözcüğün potansiyel olarak farklı anlamlarını evlendirmeyi reddeder ve vurguyu esasen "bulutlar"a taşır, ki bu sözcük Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'nın açılış şiiri olan "Yabancı"dan sonra mükemmel bir şiirsel nesne haline gelmiştir. Derrida'nın "himen" in muhtemel çoklu anlamlarını araştırdığı ("saçtığı") noktada, de Man modern "dilsel çaresizlik" in çileci bir alegorisini savunur. Edebiyat dışı yaşama yönelik tutumla erotizme yö-

nelik tutum arasında bir analogi vardır. De Man'da yaşam ve erotizmin benzer bir şekilde feda edildiği düşünülürken, Derrida'da "erotik açıklık" metnin potansiyel açıklığı olarak okunabilir.

De Man'ın polemiğinin dolaysız bağlamı ortadadır: Edebiyat tarihi ve biyografinin basit bir versiyonuna karşı çıkarken, şiirsel metnin yavaş ve dikkatli bir okumasını savunur. De Man metnin mantığını, kendine özdeş olmadığı anları (*self-difference*) ve çelişkilerini, bunları tarihsel, sosyolojik ya da naif bir biyografik filtrenin sıkı tutarlılığı uğruna feda etmeksizin ele geçirecek bir çeşit baltalayıcı yakın okuma önerir. Barbara Johnson'ın da dikkat çektiği gibi, de Man'ın metni, eleştirmenin şiirsel metinde sergilediği, otorite iddiası ve otoriterlik karşıtı tavra karşılık gelen eşzamanlı körlük ve içgörürü paradoksunun birebir aynısına yakalanır.¹⁶ De Man'ın ölümün "sahiciliğine" ve dilsel çaresizliğin "hakikiliğine" kilitlenip kalmış olan kendi metninin, radikal yakın okuma pratiğinin hem entelektüel canlılığını, hem de çıkmazlarını açığa vurduğunu görüyoruz.

Demek ki, Mallarmé'nin metinsel ölümü okurları için zincirleme etkiler yaratmaktadır. Bu ölüm modern alegorinin bir örneğine, beden metinsel kamçılanışı karşılığında modern bir ölümsüzlük vaadine dönüşür. Halis şair alegorisi, ölüm ve ölümsüzlük hikâyesi hem şairler hem de eleştirmenler tarafından propagandası yapılan yeni bir modernlik müjdesinin, tarihi feshetme muradında olan paradoksal bir modernlik müjdesinin merkezinde yer alır.

Barbara Johnson *Défigurations du langage poétique* (Şiir Dilinin Tahrifatı) adlı ilk kitabında Mallarmé'nin "fetret devri"ni –ki şairin ölümünü gerektirir bu– iki gerçek ölümün, Baudelaire ile Hugo'nun ölümünün arasına yerleştirir. Johnson şöyle der:

Baudelaire'in ölümü Mallarmé'nin fetret devrinin ortaya çıkışına teka-bül ettiğinden, bu ölümün Mallarmé'nin yazısını açığa çıkardığı anlaşılan ikinci bir "babanın ölümü" olması tesadüf değildir.¹⁷

Burada bahsi geçen ikinci ölüm, Mallarmé'ye göre "le vers personnellement" ("kişide cisimleşmiş şiir") olan, Fransız şiirinin büyük baba figürü Victor Hugo'nun ölümüdür. *Défigurations du lan-*

16. Barbara Johnson, De Man semineri, Harvard Üniversitesi, 8 Şubat 1988.

17. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1979), s. 172.

gage poétique'te Johnson, bir taraftan şair Baudelaire ve Hugo'nun gerçek ölümleri ile Mallarmé'nin mecazi ölümü arasında bir bağ kurar. Mallarmé belirli bir edebiyat tarihi çerçevesine yerleştirilirken, metni ise kültürel olarak bağlamsallaştırılır. Mallarmé'nin şiirsel ölümü, Romantik şair kişiliği tapınmasına örnek olan ve metinleri kahramanca yaşamından yetki alan Hugo kültürel mitinin katli addedilir. Mallarmé'de şair göz alıcı bir Romantik kahraman ya da ulusal bir kahraman değil, bizzatihi dilin bir dileğidir. Johnson, diğer taraftan da, Hugo adının "bir kişiden ziyade, bir şiir kişileştirmesini belirttiğini, dolayısıyla Hugo'yu öldürmenin bir figürü, bir şahsiyeti, bir *Père-Vers'i** öldürmek olduğunu"¹⁸ vurgulayarak, Hugo ile Mallarmé arasındaki ödipal sayılabilecek ilişkinin "mecazi yapı"sının altını çizer. Sonuçta Mallarmé'nin *sapkın* cinayeti ve intiharının Johnson için önem arz eden tarafı ne ödipal yapısı, ne de değişen kültürel şair miti ve şairin toplumdaki değişen rolüdür. Johnson, daha ziyade, söz konusu intiharın modern dilsel çaresizliği çıplak bir şekilde ortaya koymasıyla ilgilenmektedir: "[Bu intihar] bütün ödipal şiddetin, özünde dilsel ve temelde mecazi olan yapısını çıplak bırakır."¹⁹ Johnson'ın dilsel yapıların "çıplak bırakılma"sı ve "alegorinin striptizi" metaforlarına daha sonra döneceğim. Ama metni soymaya geçmeden önce, onun nasıl giydirildiğini ve zamanın son modalarını ("les dernières modes") nasıl yeniden ürettiğini inceleyeceğim.

Johnson, Bersani, Mehlman ve diğerleri sonraki eserlerinde neyin biçiminin nasıl tahrife uğradığına dair daha yakından bir incelemeye yönelmiştir. Johnson, Mallarmé'nin adını, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'ni (Les Fleurs du mal) anıştırtırcasına "Les Fleurs du Mal-Armé" (Silahlı Kötülüğün Çiçekleri) şeklinde tahrif eder ve Mallarmé ile onu konu alan yapıbozumcu eleştirilerin devam ettirdiği, kadının ve tarihsel olguların aşırı alegorikleştirilmesi ile şip-

* Yazarın alıntı yaptığı Johnson, "sapık, sapkın" anlamına gelen Fransızca *pervers* sözcüğünü aynı şekilde okunan *Père-Vers* (şiir babası, şiirin babası) kılığına sokarak, cümlede sözü geçen *ödipal* ilişkiyi vurgulamak istemiş. Svetlana Boym da İng. *perverse* (sapkın, sapık) sözcüğünü *per-verse* şeklinde yazarak hem söz oyununu yinelemeyi hem de "şiir ile, şiirde (öldürmek)" anlamını vermek istemiş. —ç.n.

18. A.g.y., s. 172.

19. A.g.y., s. 173.

şak silinişinin tehlike ve tuzaklarına dikkat çeker. Bersani ise, *The Death of Stéphane Mallarmé* (Stéphane Mallarmé'nin Ölümü) kitabında bir yandan Mallarmé'nin şiirsel ölümünü şiirsel ölümsüzlüğün bir teminatı olarak elden bırakmazken, bir yandan da şairin ölümünün yeni bir yüceltme teorisinin başlangıcı sayılabileceğini söyler.²⁰ Böylece eleştirmen Mallarmé'nin metninin ötesine bakar, kültür incelemesinden ziyade yeni, revizyonist bir psikanaliz incelemesine girişir.

1960'lı ve 70'li yılların –Mallarmé'nin sentaks felsefesi ile dilsel ve mecazi yapıların intiharı akla getirecek bir biçimde çıplak bırakılmasına vurgu yapan– yapıbozumcu Mallarmé okumalarından beslenen ve esinlenen tahlilimde, Mallarmé'nin ölümüne dair bu yorumlara bağlamsal bir karşılık da vereceğim. Hem Mallarmé'nin metnindeki biçimlendirme ve tahrif, hem de stratejik nedenlerle, bilhassa da tarihsellik sonrası (ya da tarihsellik karşıtı) yüce modernlik davası uğruna uzun zamandır feda edilen şeyi silintinin altından çıkarıp yeniden ele geçirme çabası üzerinde duracağım. Başka bir deyişle, çıplak bırakma ile yeniden biçim verme, sentaks ile imge arasındaki gerilime odaklanacağım.

Yazı ve Ev İçinin Feda Edilşi

Mallarmé hayli sıradışı bir otobiyografi metni olan "Autobiographie"de (1885) sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi olduğu gibi, yazı ile ev içi fedakârlık arasındaki ilişkiyi de eşsiz bir içtenlikle ifade eder. Aslında, "Autobiographie" Mallarmé'nin Verlaine'in *Hommes d'aujourd'hui* (Bugünün İnsanları) ve *Poètes maudits* (Lanetli Şairler) kitaplarında kullanmak için biyografik bilgi ricasına karşılık kaleme aldığı kişisel bir mektuptur. "Autobiographie" başlığı Mallarmé'ye ait değildir; 1924'te mektubun Bonniot yayımında eklenmiştir. Mallarmé'nin çocuksu muzipliklerine ve ev içi serüvenlerine dair detaylı beyanlara yer veren Rousseau'vari bir otobiyografik itiraf kaleme aldığını hayal etmek olanaksız gibidir. Mallarmé bu mektupta "oto-biyo-grafi" sözcüğünün üç kökünü radikal bir biçim-

20. Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, s. 5-6.

de sorunsallaştırır: Edebiyat dışı "benlik" ve kişisel hayat yazıda sözümona ortadan kaybolur, zira yazı onları sürekli yerinden eder ve tahrife uğratar. Bu yüzden, Mallarmé'nin eşsiz otobiyografik metninin konumu tartışmalıdır. Bu metin hem bir arkadaşa, bir şair ahbabaya yazılmış bir mektup, hem de zamane insanı olarak acayip bir kendini biçimlendirme; hem içsel bir şiirsel gereklilikten değil de belirli bir şekilde kullanılsın diye kaleme alınmış ayrıntılı bir deneme, hem de gelecek kuşaklar için özenle düzenlenmiş bir belge niteliği taşır.

"Autobiographie" şairle insan arasındaki tartışmalı ilişki *hakkında* değildir sadece; ele aldığı sorunlara aslında bizatihi örnek oluşturur. Mektup, özel bir yazı türü olarak, edebiyatla gündelik hayat arasındaki sınırdan bulunur. Mallarmé tür sorununun pekâlâ farkındadır. Özbilinçle, Verlaine'e mektubunun, "arkadaşlar arasında hiç seslerini yükseltmeden yapılan şu küçük hoş sohbetlerden biri görünümü vermek için karalanmış" bir metin olduğunu söyler.²¹ Bu nedenle, okura arada bir soluklanma ve metne yayılmış biyografik detayları seçip yeniden düzenlerken boşlukları gönül rahatlığıyla doldurma fırsatı tanıyarak, yazarla okur arasına olduğu gibi, sözlü ve yazılı iletişimin arasına da yerleştirir mektubu. Mallarmé kendi edebiyat dışı kişiliğini vakur bir ciddiyetle ele almayı reddeder. Yazısının, kendi şahsının birleşik, tutarlı, programlı ve saf bir imgesine karşı koyan nedensel ve parçalı mahiyetini vurgular. Mallarmé'nin parçalı "Autobiographie"si, zarif ve değerli "parçalar, kırıntılar, ıvır zıvırlar"dan oluşan bir koleksiyon olarak tanımladığı yazılı eserlerine örnek arz eder. Bu metin, ilişki kurduğu edebi yaşam gibi, "yeryüzünün Orpheuşçu izahı"nı sunan ideal *Kitap*'ın arkitektomatik yapısından yoksundur.²² "Yaşam" Mallarmé'ye göre şair bir ahbab tarafından geçici olarak düzenlenebilecek en birbirinden kopuk, en süreksiz detaylar ve fragmanlardan oluşan bir alaşımdır.

Mallarmé kendi yaşamının anekdottan yoksun ("la vie dénuée d'anecdote") olduğunu söyler. Burada "dénuer" fiilini kullanması ilginçtir; bu fiil aracılığıyla şiirsel anlamda hem bulutlar, hem de çıplaklık anlamına gelen "nu(e)" ile ilinti kurulur. Mallarmé yaşamındaki potansiyel anekdotları silmek yerine, "bulutlandırır" (sulandı-

21. Mallarmé, "Autobiographie", s. 665.

22. A.g.y., s. 663.

rır, bulanıklaştırır ve biçimsizleştirir), böylece bunlardan bazılarının önemsizliğini vurgulamış, diğerlerini de "poèmes"e (şiiirlere) çevirmiş olur. Nitekim, Mallarmé'nin düzyazı şiir kitaplarından birinin altbaşlığı "anecdotes ou poèmes", yani "anekdotlar veya şiirler"dir.

"Autobiographie"de Mallarmé kendisini Parisli memurlar ve devlet görevlileri hanedanının bir üyesi olarak tanımlar: "Devrim'den bu yana hem anne hem de baba tarafım Sicil Dairesi'nde görevli ke-sintisiz bir memurlar silsilesidir." ("Mes familles paternelle et ma-ternelle présentaient, depuis la Révolution, une suite ininterrompue de fonctionnaires dans l'Administration de l'Enregistrement.")²³

Ne var ki Mallarmé "sicil kaydı yapmaktan başka bir amaçla" kalem sallama zevkini tadan akrabalarının izlerini vakit kaybetme-den bulur. Bu akrabalar arasında *Ange ou démon* (Melek veya Şey-tan) adlı romantik bir kitap dahi yazmış olan uzak bir akrabası var-dır. Mallarmé atalarını etnik ya da sınıfsal kökenlerine göre değil, evvela yazıyla olan ilişkilerine göre sınıflandırır. Zaten, "Autobio-graphie"de de ilk kez Béranger tarzı şiir yazma deneyimine ilişkin hikâyesine, annesinin erken ölümü ile kendi erken evliliğinden da-ha geniş yer ayırır.

Mallarmé'de romantik veya egzotik atalara yönelik bir arayışa rastlamayız: Ailesini Burgonyalı, Lorraine'li ve Felemenk kökenli tipik Paris burjuvası sınıfına sokar ve böbürlenecek bir soyağacı çı-karmakla uğraşmaz. Ayrıca, romantik otobiyografiden farklı olarak, Mallarmé'nin bu metni her türlü aşk mitolojisinden de yoksundur. Nitekim gerçek adı Marie-Rose olan (ne tesadüf ki, karısı ve kız kardeşinin ismi de aynıdır) salon konsomatrisliği yapan metresi Méry'nin esamisi okunmaz.

Mallarmé pek çok değerli şiirsel fragman yazmasına rağmen, eşsiz *Livre* kitabını yazmayı başaramamış olan doğuştan bir şair, bir dil uzmanı ve lisede çalışan mütevazı bir İngilizce öğretmeni olarak sunar kendini. Bu nedenle, Parisli bir burjuvaya ait olan, sayısız ör-neğine rastlanabilecek tipik bir yazar biyografisi niteliğindeki bu metin edebiyat tarihinden tereddüt etmeden silinebilecek ve yazı uğruna feda edilebilecek bir metindir. Bu biyografi eksantriklikten yoksundur. Mallarmé sonuçta Parislilere özgü edebiyat âlemine ya-

bancı değildi: Ne bir kadın, ne bir yabancı, ne de siyasi bir sürgündü. Zamane yazar, eleştirmen ve okurlarının çoğunun zaten aşına olduğu, "aile hayatı süren Parisli burjuvazinin köhnemiş iç dünyası"ndan bahsetmeye gerek yoktu.

Ne var ki metin uğruna zararsızca silinip feda edilebilecek bir biyografinin "tarafsız" olmadığını hatırlamak önemli, ama çoğu eleştirmen tarafından gözden kaçırılan bir şeydir. Romantik bir biyografinin antitezi, aile içi birkaç ölümün ve iç dünyaya ait sayısız şiirsel dramın yer aldığı orta sınıf meslek yaşamıdır. Gelgelelim bu türden bir yaşam, büyük savaşlarla devrimler arasında, yani ne idüğü belirsiz apolitik ya da anarşik fikirlere sahip olma şansını bulabileceği ve "biçimcilik", "kozmpolitizm" ya da "dekadantizm" yanlısı olduğu gerekçesiyle gadre uğramayacağı bir dönemde yaşayan az sayıda şaire nasip olmuş kültürel bir lüktür. Kısacası, kişinin burjuva evinin içinde, öncelikle bu asgari rahatlığa madden gücünün yeteceği, ikinci olarak da, bu evcil barınağın "kamulaştırılma"dan ya da yirminci yüzyılın başında birçok Rus şairin başına geldiği gibi, bir çeşit "komite" tarafından el konmadan, ancak içeriden patlatılabileceğini bilerek güvende yaşayabileceği bir zamanda mümkündür bu.

Mallarmé'nin metninde, benim eleştirel okumamın "iç dizaynı"nı belirleyen, mobilyaya yönelik ilgi çekici bir ısrar vardır. "Autobiographie"de metnin ana meseleleri olan şiir ile yaşam, şairin iç dramı ile evinin içi arasındaki ilişkiyi ortaya koyan mobilyalı iki sahne vardır. İlk sahnede antika Paris mobilyaları ve tanıdık burjuva ortamı ironi ve nostaljiyle karışık bir tonda tasvir edilir. Yaşamı anekdotlardan yoksun olan en halis şairin bile mobilyadan mahrum olmadığını öğreniriz bu sahneyle. Mallarmé en sevdiği uğraşından şöyle bahseder:

Ailenin kol kanat gerdiği bir dairede, *eski ve değerli birkaç parça mobilya* ve de çoğunlukla boş kâğıtlar arasında kalmayı her şeye yeğlediğimden pek çıkıp gezmem.²⁴

Demek ki, Mallarmé'nin yaşamın romantik dramı yerine koyduğu boş kâğıtla cebelleşme uğraşı –yani yazı dramı– tümüyle tahrif

edilmemiş olan, Paris'e özgü aşına bir iç mekânda vuku bulmaktadır.

İkinci mobilya sahnesi buradaki rahatlıktan çok daha uzaktır. Nitekim yazı ile ev hayatı, şair ile kişi arasındaki uyumu şiddetle altüst eden bir sahnedir bu. Şimdi, yukarıdaki gündelik yazı sahnesi ile şairin şiddet dolu düşünüyü karşılaştıralım.

Bir simyacının sabrıyla hep başka bir şeyi hayal ettim ve ona gayret ettim, her türlü gösteriş ve doyumunu onun uğruna feda etmeye hazırdım, eski günlerde insanların Büyük Yapıt sobasını alevlendirmek için *mobilyalarını ve çatı kirişlerini yakması gibi*. O ne peki? Anlatması zor: Bir kitap... mimari yapıda ve önceden tasarlanmış bir kitap bu, ne kadar fevkalade olursa olsun gelişigüzel esinlerden oluşan bir derleme değil... Daha ileri gidip, söyleyeyim: Kitap.²⁵

İlk sahnede, boş kâğıtla her zamanki karşılaşmayı ve şiir yazımı ile ev yaşantısı arasındaki ilişkiyi metonimi veya bitişiklik dolayımıyla kurulan bir ilişki olarak tanımlamak mümkündür: Şair bir bakıma ailevi rahatlığın himayesinde, evdeki mobilyaların arasında oturur. İkinci sahnede ise, temelden farklı bir durum söz konusudur. *Le Livre* (Kitap) ancak ev içi bir fedakârlık pahasına, ancak evcimenliğin sorguya çekilmesinden sonra yazılabilecektir. Aynı mekân ikisine dar gelir: Ya biri diğerinin yerine geçecek, ya da onu ortadan kaldıracaktır. Buradaki "mobilya" burjuva konforundan fazlasını simgeler. Şair içinde bulunduğu orta sınıf ortamını düpedüz yakma arzusunda değildir. Zira böyle bir edim, gayrişahsi *Livre*'i değil, Victor Hugo'nun bütün eserlerine ve Marksist eleştirinin basit bir versiyonuna varacak türden bir şey, romantik bir başkaldırı olur.²⁶ Burada geçen "mobilya" ve "çatı", "kişi" yerine kullanılan mekânsal birer metafordur.

25. A.g.y., s. 663.

26. Mallarmé'yi okumanın güçlüğünde, onu tümüyle belli bir bağlama, örneğin burjuva ideolojisi bağlamına oturtmanın imkânsızlığının da payı vardır muhakkak. Onu bu şekilde belli bir bağlama oturtacak olursak, okumamızda iki yönlü bir hareket izleyerek, bizatihi ideolojik metnin devrimci retorikini incelememiz ve "ideoloji" ile "burjuva" mefhumlarının ardında yatan kültürel varsayımları araştırmamız gerekir. Mallarmé'nin yaşamı burjuva çevresinde şekillenmiştir ve belirgin burjuva aksesuarlarının hepsini barındırır. Gene de Mallarmé'nin yaşamı benliğe ve benlik ile dil arasındaki parçalayıcı ilişkiye dair radikal biçimde sürek-siz bir anlayışa işaret eder.

Dolayısıyla, Mallarmé'nin kaleme aldığı bu iki sahneyi birbirinden ayırt etmek son derece önemlidir: Aşına olduğu burjuva ailesine özgü iç mekânla uyum içindeki boş kâğıt önünde tefekküre dalan şairin anlatıldığı gündelik sahne ile evin yanışının anlatıldığı düş sahnesi. İki sahneden hangisinin "asal sahne" olduğuna karar vermek güçtür, Mallarmé'nin metnindeki dinamiği yaratanın yazı ile yazma düşü arasındaki gerilim olduğu kesindir. Bana göre, de Man ve diğer yapısalcılar ile post-yapısalcılar bir tek ikinci sahneye –ateşle arınma sahnesine– odaklanır. Bu eleştirmenler Mallarmé'nin metninde var olan bir eğilimi, stratejik nedenlerle radikal bir uç noktaya götürürler. Buna karşın, Mallarmé'ye göre topyekûn bir fedakârlığı hak eden, mimari bir yapısı bulunan ve ideal anlamda önceden tasarlanmış olan *Livre* ancak saf bir potansiyel olarak varlık kazanır. Modern gayrişahsiliğin mutlak zaferi olan *Le Livre*, şairi boş kâğıt ile ailevi iç mekânın ortasındaki rutin karşılaşmaları boyunca ayakta tutan bir düştü.

Mallarmé'nin talih, öznellik ve keyfilik karşısında zafer kazanan *Livre* adlı ütöpik Büyük Yapıtı ve ideal mimari yapıdaki kitabı ile şairin, buna alternatif olarak, "bildik binlerce kırıntı", "eski ya da değerli bez parçaları birikintisi", "paçavralar" dediği ya da olumsuz bir yananlamı olan "Albüm" sözcüğüyle adlandırdığı gerçek eserleri arasındaki ilişki, bize yukarıdaki iki sahnenin paradigmalarını anımsatan iki retorik paradigma çerçevesinde kurulur. (Bu sonuncunun tasvirinde, *Le Livre*'le ilişkilendirilen mimari metaforlarına karşıt olarak, bolca kullanılan giysi metaforları dikkatimizi çekiyor.) Mallarmé'nin kendi gerçek eserlerini tasvir ederken bir metafor olarak kullandığı bu malzeme birikintisi, şairin en yoğun kişisel düşü olan potansiyel *Livre*'in yanı başında ("à côté") var olur.

Başlıktaki bu kınayıcı "Albüm" sözcüğüyle... bu birkaç diziye içerecek, (bir gün anonimleşeceğini düşündüğüm kişisel eserlerimin yanı başında, yazarın sesi olmaksızın kendi adına konuşan Metin) sonsuza dek yazılmaya devam edebilir.²⁷

Görünüşe göre, *Le Livre* şairin gündelik şiir üretimiyle ancak metonimik düzeyde ilişkilidir. Fakat şair aynı zamanda bu Büyük

Yapıtı hiçbir zaman tamamlayamayacağını, bu yüzden de hiç olmazsa bu yapıtın varlığını ispat edecek fragmanları geliştirmeyi umduğunu itiraf eder. Şairin mütevazı amacı, "anlatmaya ömrün vefa etmeyeceği muhteşem sahiciliğin, bütünlüğü içinde, geri kalanına delalet edecek şekilde, ufacık bir nokta şeklinde olsun parıldamasını sağlamaktır."²⁸

Şair bu eklektik ve saflıktan uzak derlemeden alınacak fragmanlardan, malzeme kırıntılarından birinin *Le Livre*'in yerine geçecek bir metafor işlevi görebileceğini ileri sürer. Fragman bütünü bir parçası olarak, yani kapsamlamayı metafora çevirmek suretiyle, ütöpik yapının bütünü aydınlatan bir parça olarak görülebilir. Buradaki yangın yıkıcı değil, aydınlatıcıdır; çelişkili iki anlamın bu şekilde birleşmesi, yine Mallarmé'nin sözdağarının çokanlamlı işleyişini ortaya koyar.

"Autobiographie" metnindeki bilhassa aydınlatıcı olan bir bitiş-tirme de, ağırbaşlılıktan çok daha uzak ve ironik biçimde "despot kitap" denen *Le Livre* ile Mallarmé'nin moda dergisi *La Dernière Mode*'un (Son Moda) yan yana konmasıdır. Bu dergi her türden dokuma ve malzemenin, iki sözcüğün bütün farklı anlamlarını içine alan bir derlemesi niteliğindedir. Mallarmé moda dünyasında elde ettiği bu başarıdan gurur duymuş anlaşılan. Mallarmé *Le Livre*'i düşlerkenki ayıbını itiraf ederken, "çıplak bırakmak" anlamına gelen "mettre à nu" fiilini kullanır: "Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu", yani "İşte ayıbım, çırlıçıplak, itiraf ediyorum." Moda dergisiyle ilgili sevecen tutumundan bahsederken de eşanlamlı bir fiil olan "devêtir"i kullanır: "Les huit ou dix numéros parus servent encore quand je leur poussière à me faire longtemps rêver", yani "Hali-hazırda yayımlanmış olan sekiz veya on sayı, tozlarını alırken [onları soyarken] beni hâlâ uzun süre hayallere daldırıyor."²⁹ *Le Livre* ile *La Dernière Mode*'un yan yana konması, Mallarmé'nin kendini biçimlendirmesinde ve giysi üretimindeki paradokslardan bazılarını açığa vurur.

Demek ki, "Autobiographie" metni Mallarmé'nin eserlerindeki canalcı paradigmaları ve ihtilafları gözler önüne sermektedir. Metindeki ima yüklü biyografik ve biyografi karşıtı ayrıntılar pek çok

önemli soruyu gündeme getirir. Yaşam ile metin arasında nasıl bir ilişki vardır? Şairin yaşamı metnin metonimisi midir, yani basba-yağı yapıtın "yanı başında" sürüp gider mi? Yoksa şairin yaşamını eserin arındırılması uğruna evdeki mobilyalar gibi metaforik olarak yakmak mı gerekir? Şair veya eleştirmenlerinin arkalarına bakmadan katledebileceği yaşam ne tür bir yaşamdır? Bazı eleştirmenlerin elde bir saydığı tanıdık ailevi iç mekânlar hangileridir? Mallarmé'nin "saf" ve "saflıktan uzak" yapıtları arasında nasıl bir bağ vardır?

"Autobiographie" metninin, *Hommes d'aujourd'hui* (Bugünün İnsanları) derlemesinde şair Mallarmé'yi betimleyen karikatür benzeri bir resim eşliğinde yayımlanmış olması ironiktir. Mallarmé kafasının üstünde bir hale, elinde de lir olan yarı keçi, yarı insan bir kır tanrısı olarak resmedilmiştir. Yani tahrif ve anonimliği savunan metin, paradoksal bir biçimde, şairin karikatürümsü imgesinin yanına konmuştur. Gerçekten de metnin yaşamı yazarın niyetlerinin ötesine geçer.

Tahlilimin bundan sonraki kısmı iki doğrultuda, –Mallarmé'nin en sevdiği renkler olan– siyah ve beyaz doğrultusunda ilerleyecek. İlk olarak, halis şairin kostümünün rengini ve şairin "İgitur", "Sur Poe" (Poe Üstüne) ve "Action restreinte" (Kısıtlı Eylem) eserlerindeki iç dramına sahne olan ortamı inceleyeceğim. Sonra da, "Le Livre, instrument spirituel"den (Kitap, Manevi Enstrüman) *La Dernière Mode*'a uçan beyaz kelebeğin peşine takılarak, Mallarmé'nin "saflıktan uzaklaştığı" noktaların izini süreceğim.

Yeteneğin Siyah Kadifesi ya da Halis Şairin Büründüğü Kılık

"İgitur"da edebiyat tarihinin en radikal intiharlarından biri tasvir edilir. Burada dilin ve bilincin sınırları araştırılarak intihar hem konulaştırılır, hem de dramlaştırılır. Bu alışılmadık eserin türü ve başlığı sorunlu mahiyetini yansıtacak niteliktedir. "İgitur"a farklı yerlerde "Masal" dendiği de olur, "Antik Araştırma" da, "Antik Tiyatro Sahnesi" de. Bir masal olarak bize Poe'nun fantastik hikâyelerini, bu hikâyelerdeki ölüm, ölüm ânı ve ölüm sonrasına ilişkin ifşaata duyduğu merakı hatırlatır. Gene de "İgitur" Poe hikâyelerinin ilkel korkularımızı ve içgüdülerimizi kışkırtan tekinsiz ya da fantastik ikirciminden yoksundur. "Bu masal okurun Zekâsına hitap ediyor; şeyleri

sahneye koyan odur," der Mallarmé ithaf yazısında.³⁰ Mallarmé'nin masalı entelektüel bir intiharı, bir "kayıtsızlık" intiharını, "pek insanca" olan her türden bilinç tezahürüne karşı kazanılmış bir zaferi konu eder. Drama yön veren, büyük harfle yazılan ve gayrişahsileştirilen "Zekâ'nın kendisi, yani yazarın ve (şayet o da kendisini baş harfi büyük bir "Ben" in hayaline kaptırmışsa) okurun zekâsıdır.

"İgitur" kasten tiyatroya aykırı, en azından geleneksel sahnede sergilenemeyecek cinsten bir tiyatro metni olarak kaleme alınmıştır. Mallarmé'nin kolektif bir toplumsal gösteri olarak tiyatronun tabiatını tersyüz etmek için durmadan tiyatro metaforlarından yararlanmasında ilgi çekicidir. Barash buna, "tiyatro karşıtı ilke nezdinde tiyatroyu ele geçirmeye yönelik Donkişotvari ulaşılmaz bir girişim," der.³¹ Mallarmé'nin dramı kostümlerin, sahne malzemelerinin ve oyuncuların olduğu gibi, toplumsal sahnenin olanaklılığının da göz alıcı bir imhasını ortaya koyar. Mallarmé'ye göre, şair boş iç mekânda bomboş bir kâğıdın önünde gülüp ağlayan "manevi bir hokkabaz", bir "soytarı"dır. Mallarmé'nin sahneye koyduğu, figürasyonu katleden tek kişilik bir oyun ve dilsel performans olan "Kişinin Kendi Gösterisi"dir. Kişilerden değil, kişileştirmelerden kurulu bir dramdır. "İgitur"daki "o", "ben" ve "sen" kimlikleri birbiriyle yer değiştirilebilir. Anlatıcının, "sen" tarafından yeniden yapılmak zorunda olan monologları ve yorumları, perdeye yansıyan gölgeler misali üst üste bindirilir.

Dramın altbaşlığında ("Elbehton'un Deliliği") ima edilen delilik, aynı anda hem şizofreni, hem de paranoyadır, yani hem birden çok kişiyle özdeşleşme, hem de aynı gayrişahsileşme mekanizmasının kendi üstüne katlanmasıdır. "İgitur" dört fragmanlık bir metinden, *glossa* ile fragmanlar üzerine yorum niteliği taşıyan bir şerhten oluşur; ama bütün bu metinler tıpkı "o", "ben" ve "sen" gibi birbirini tekrarlayıp durur. Aynı düşünsel intiharı, hiçlik ve abeslikle aynı karşılaşmayı tasvir eden metinlerdir bunlar. Bu sahnelenemez tiyatro metninde, Mallarmé "karşılıklı hiçlikler" monoloğuna tekabül eden "saf olumsuzluk" deneyimini sahnelemek ister.

30. Mallarmé, "İgitur", s. 443.

31. Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1985), s. 337.

"İgitur" Mallarmé'nin daha sonraki "Nazım Krizi" yazısında bahsettiği "şairin hitabi yok oluşu"nu kişileştirir: "saf yapıt inisiyatif sözcüklere bırakan şairin hitabi yok oluşunu ima eder."³² "İgitur"da insan kahraman sözcüklerin titrek dansıyla yerinden edilmenin eşiğindedir. Metindeki "delilik" (*folie*), "gece" (*nuit*) ve "ışık" (*lumière*) gibi birçok kez geçen en önemli sözcükler, çoklu anagramlar yoluyla metnin her yanına dağıtılır: *folie/fiole, lumière/lui-même, nuit/a nui, ennui*, vb. Metin bu şekilde ideal "saf yapıt"a yaklaşıyor, şairin mecazi intiharını sahneler ve baştan aşağı dilsel mahiyette bir çaresizliği açığa vurur. "İgitur" pek çok bakımdan halis şaire ilişkin en başarılı kendini biçimlendirmelerden, "yazarın ölümü"ne ilişkin en simgesel yeniden yaratımlardan biridir.

Nitekim, baş karakterin ismi olan Igitur, sentaksın paradoksal bir tecessümüdür. Latince *bu yüzden, dolayısıyla* anlamına gelen Igitur, kendi başına herhangi bir anlam taşımayan, ancak sentaktik yapı içinde anlam kazanan bir öge, bir bağlaçtır. Igitur, Kartezyen "cogito ergo sum"daki "ergo"yla ya da Barbara Johnson'ın Mallarmé için değiştirerek söylediği gibi, "Yazıyorum öyleyse yok oluyorum"la eşanlamlıdır. Karakteri sentaksın bir kişileştirmesine dönüştürme işlevi gören bu araç açıkça iki katlıdır: Bir yandan oyun kahramanının radikal bir gayrişahsileşmesi ve insansızlaştırılmasını ima eder. Bir yandan da özellikle tahrif süreci betimlenmek yahut sahnelenmek istendiğinde, mecazlardan kaçmanın olanaksızlığını açığa vurur.³³

"İgitur" bir bakıma Mallarmé'nin yazarın ölümü dramını teatral ya da varoluşsal bir tarzda sunma girişimlerinin sonuncusudur. Son-

32. Mallarmé, "Crise de vers", s. 366; Türkçesi: "Dize Krizi", haz. ve çev. Ömer Aygün, *Stéphane Mallarmé: Profil* içinde (İstanbul: YKY, 2003), s. 98-105.

33. Robert Greer'in de belirttiği gibi, "İgitur" adı ile "Folie d'Elbehnon" alt-başlığındaki Elbehnon adı, "kısmen Hamlet, Poe, Beckford ve Villiers'den kalıntılar taşıması nedeniyle, kısmen de Fransız dilinde (üç heceli Mallarmé adı da dahil) bazı ilginç armonik sesler veya içerimlerin yanı sıra, etkili bir işitsel ve görsel sembolizm barındırması nedeniyle seçilmiştir" (*Mallarmé's Igitur*, Berkeley: University of California Press, 1981, s. 25). Cohn'a göreyse, Elbehnon adının Yaratıcı'nın temsilcisi, yaratıcı gücün kişileştirmesi olan "Elohim oğlu" anlamındaki İbranice sözcüğe atıf olma ihtimali vardır (s. 22) veya bu adı "la nuit ébénéenne" ve "l'oiseau d'ébène" ses örüntülerinden hareketle sırasıyla Poe'nun "Kuzgun"u ya da Hamlet'in kalesi Elsinore ile ilişkilendirmek mümkündür (s. 24). Bu bilgi, Mallarmé'nin dilinin üretken ve ima üretici gücünü ortaya koymaktadır.

raki eserlerinde bu dram, herhangi bir oyun kişisi olmaksızın bizatihi sentaksın dramı haline gelir. "Le Mystère dans les lettres"de (Harflerdeki/Edebiyattaki Esrar) Mallarmé şöyle der: "Bu tezatlarda, anlaşılabilirliğin eksenini ne olarak anlıyorum? Bir teminat şart, o da Sentaks."³⁴ Derrida, de Man, Johnson ve diğerlerinin Mallarmé'deki tahrif ve gayrişahsileştirmenin ayrıcalıklı gücü addettikleri, tam da anlaşılabilirliğin eksenini olan bu "Sentaks"tır.

Gene de, Mallarmé'den yukarıdaki alıntıda "Sentaks"ın baş harfinin neden büyük yazıldığını merak ediyor insan. Büyük S ile yazılan "Sentaks" Mallarmé'nin metninde "Nuit" (gece), "Cygne" (kuğu) ya da "Azur" (gökyüzü) gibi ima yüklü simgeci imgelerle aynı işlevi görür. Acaba "Sentaks" dinamik ve ihlal edici bir simge olsa dahi, "Simge" olmanın eşiğinde midir? Bu durumda imge ile sentaksın, kişileştirme ile gayrişahsileştirmenin daima birbirine bağlı olduğu mu ima edilmektedir? Ben burada son dönem eleştirisinde ayrı bir yere sahip olan tahrif eğilimine odaklanmak yerine, intihar dramının büründüğü çehreleri ve yazıda ölümün hangi yollarla hayatı olumlayıcı bir nitelik kazanabileceğini inceleyeceğim.

Aslına bakılırsa, "İgitur" tümüyle kendi kendine gönderme yapan bir metin olmaktan ziyade, başka edebi intiharlarla metinlerarası bağlar kuran bir metindir. Prototipi *Hamlet*'tir. Mallarmé *Crayonné au théâtre*'de (Tiyatroda Kurşunkalemle Çizilmiş) bu Shakespeare oyununu "ıssız bir oyun" ve "içten bir tragedya" sayarak, teatralliğinden ve bağlamsallığından eder. "Shakespeare'in eseri, geriye kalan her tiyatronun prototipini oluşturan ruhumuzun yegâne tiyatrosuna öyle uyumlu bir biçimde şekillendirilmiştir ki."³⁵ Mallarmé'ye bakılırsa, Hamlet karakteri "manen bir parça kuzey postuyla bulanıklaştırılmış" Rönesans atmosferinden kaçarak, bizzat ruhun "saf ve yüce tiyatro"suna yaklaşır. Hamlet de "kısmen soyutlama katılmış" simgesel bir kahramandır. Hamlet, ister İngiliz Rönesans sahnesi olsun, ister on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının Paris sahnesi olsun, özgül bir bağlamın ötesine geçer. Hamlet'i canlandıran oyuncu saf ruhların deneyimini yeniden yaşar ve neredeyse gizli bir tarihdışılık damgasını –"üstün ve tarafsız bir çağın damgasını"– taşır.

Gelgelelim, avangardizmi en aşırı boyutlara vardırması bir tiyatro yönetmeni bile Hamlet'i canlandıran oyuncuyu giydirmek durumundadır. Mallarmé'ye göre, Hamlet kostümlerin beraberinde getireceği bağlamsallıktan kaçır: "Hamlet Goya'vari, *geleneksel*, *adeta karanlığa varan çıplaklığıyla* bu hataya düşmekten kurtulur."³⁶ (Vurgular benim.) Mallarmé'nin burada kullandığı "adeta" ifadesi canalcı önemdedir. Aynı anda hem çıplak, hem giyinik olmak mümkün müdür? "Zamandışı" "geleneksel"le eşanlı mıdır? Aynı anda hem tarafsız, hem soyut, hem de Goya'vari olunabilir mi? Mallarmé'nin halis şairi saflığa ancak *adeta* denebilecek kadar mı yaklaşır?

Hamlet geleneksel olarak siyah kadifeden bir kostüm giyer. Renksizlik demek olan siyah, saf ve yansıtıcı bir perde olarak görülebilir. Parlak ve kalın olan siyah kadife kesif ve ima yüklü olması bakımından dört dörtlük bir Mallarméci yüzey arz eder. Shakespeare'in oyununda, Hamlet'in kostümü "mürekkep gibi koyu bir kostüm" olarak tarif edilir. Yine canalcı önemde olan bir siyahlık anıştırmasıdır bu. Mürekkebin, yazının kendisinin, yani beyaz sayfaya saçılmış olan talihe karşı kazandığı zaferi bizzat onaylayan yazının rengidir bu. *La Dernière Mode*'da, (geleneksel olarak beyaz ve siyah giyinen) gelin ile damada uygun moda tartışılırken, beyaza "eksiksiz kadınsılık" değeri yüklenir.³⁷ Öyleyse, şairin yazı dramının renkleri aynı zamanda cinsiyet farkının da renkleridir. Ophelia'nın bilinçsiz intiharı ve Hérodiade'nin bir türlü tamamlanmayan, kıvrandırıcı kendini silişi beyaz renkle biçimlendirilirken, yaratıcı bir biçimde ifa edilen iki erkeğin –Hamlet ile Igitur'un– intiharı siyahla yazılır.

Igitur'un gece yarısı dramı kasvetli renklerle resmedilir. Bu drama Hamlet'in gölgesi damgasını vurur. Burada da Mallarmé'nin ef-sanevi şiirsel intiharının merkezindeki "pur" (saf), "neutre" (tarafsız), "abstrait" (soyut) sözcüklerinden oluşan öbikle karşılaşırız yine. Mezar nihai tarafsızlık olarak görülür. Dolayısıyla, Igitur'un mezara yolculuğu tedrici bir tarafsızlaşmaya, duyguların, hatta zekânın silinişine karşılık gelir. Igitur'un saflığı manevi "ırksal" saflığından ("pureté de sa race") kaynaklanır. Bu manevi elitin üniforması ise kalın siyah kadifeden yapılma zengin görünüşlü, mürekkep ren-

35. Mallarmé, "Hamlet", s. 300.

36. A.g.y.

37. Mallarmé, *La Dernière Mode*, s. 763.

gi bir kostümdür. Annesinin yasağına rağmen çıktığı mezar yolculuğunda, İgitur "üstün bir dehanın, kadife giydirilmiş büstüne" rastlar, "büste görülen tek ürperti kadifenin üstüne ince ince işlenmiş dantelin hissettiği ürpertidir. Gecenin kusursuz oyuncusudur o."³⁸ Burada, dehanın üzerindeki giysiler öznellik kazanmış ya da karakterlerden öznellik aşımış gibi görünür; giysiler kendilerine ayna tutar – siyah üstüne siyah. "Büste giydirilmiş kadifenin tam yansılması" köhne iç mekândaki diğer gölgelere de hükmeder.

"Deha" hem tekil hem çoğul olarak kullanılır. Aynı anda hem üstün Romantik dehayı, hem de Romalıların atalar inancına atıfla, bir yerin koruyucu ruhları şeklindeki klasik imgeyi anıştırır. Burada söz konusu iki anlam iç içe geçer: İgitur'un yegâne şeceresi, "bugünün insanı"nın da tek şeceresi olan manevi kökenidir. Mallarmé profesyonel yazarlar ve eli kalem tutanların atasıdır. Klasik deha büstü tarafsızlıktan, soyutluktan ve tarihdışılıktan uzak olmasına uzaktır ama, geleneksel olduğu da su götürmez bir gerçektir. Bu büst şair tarafından yeniden kurulan geleneksel Klasik Roma figürasyonunu açığa vurur, bu geleneksel figürasyonlardan tek farkı da, ancak metafizik intiharla yeniden olumlanmasıdır. Tarafsızlık kültüre özgüdür, toplumsal cinsiyet damgası taşır ve temsilidir. Bu yüzden şair çift yönlü bir jest ortaya koyar: Bir taraftan Hugo'yu öldürmek ve onun Romantik hayaletini yok etmek ister, diğer taraftan da sanatsal yaratımın geleneksel olarak büründüğü çehrelerden biri olan dehayı yeniden canlandırır. Peki bu deha büstünün post-yapısalcı Mallarmé resminde dikkat çekici biçimde eksik olmasının nedeni nedir? Deha büstü neden Mallarmé'nin sentaksından sağ çıkmıştır? Tahrife uğramamasının nedeni nedir? Deha büstü antika Viktoryen mobilyaların bir parçası mıdır yoksa (Robert Greer Cohn'un da gösterdiği gibi, açıkça eril bir yaratıcı güç olarak) mobilyaların yakıldığı yeni, loş iç mekânı mı simgelemektedir?

Mobilya saplantısı bu ruhsal otobiyografi boyunca sürgit devam eder. Aşına mobilyalar belli bir noktada groteskleşir: "mobilyalar üstlerindeki oyma canavarları boşluğa çevirdi." Burada yeni rokoko tarzı oymalı kıvrımlarıyla on dokuzuncu yüzyıl sonunun tuhaf mobilyaları akla geliyor. Buna dair hatırlamalar, şairin sahneyi tümü-

le silip ideal "atmosfer yokluğu"nu yeniden üretmesiyle birlikte, belli aralıklarla saf şiirsel sese karışır izinsiz olarak. Etrafı tuhaf mobilyalarla çevrili olan karakter, aldatici bir aynanın önünde saf ve asılsız bir düşe dalarak ıstırap çeker. Bu nedenle, Mallarmé'nin saflığı hem bir zekânın, hem de asılsız bir düşün ürünüdür. Saflık ve vehim birbirine ayna tutar, bu arada "halis şair" in titreşen aksi de yer yer yeni rokoko süslemelerin grotesk bir parçası olarak belirir.

Aslında, daha yakından bakıldığında, "Igitur" aynı anda hem zekice ve adeta arkitektonik olan bir dilsel paradigma –kendi kendini doğuran bir sözcükler cenneti– hem de asılsız bir gösteri sunar. "Igitur"daki görsel esinler ile dilsel esinler arasındaki gerilim, imge–sentak gerilimini yansıtacak niteliktedir. Metindeki pek çok sözcük ve imge senteze dayalı bir boyuta sahiptir. Bu sözcükler farklı –görsel, sözel ve müzikal– araçları harekete geçirir, farklı duyulara seslenir. Sözelimi, fragmanlardan birinin başlığı, hem piyano tuşlarına, hem de fırça darbelerine atıfta bulunan "touches" sözcüğüdür. Aynı durum, "étude" (çalışma/meşk) ve "ébauches" (resim eskizleri ve genel anlamda taslak) için de geçerlidir. Çapı genişleterek başka sanatların alanına girme girişimi Sembolist şiirde yaygın bir pratiktir. Verlaine "edebiyat" diyerek aşağıladığı şeyden kurtulacak müzikal resimler, "gri şarkılar" yazmak isterken, Rimbaud da sesli harfler için renkler icat etmiştir. Mallarmé de müzikle yazı arasındaki ilişki gibi, edebiyatla bale, şiirle gizem arasındaki ilişkiden dolayı ıstırap çekmiştir. Cohn, Mallarmé'ye yaklaşabilmek için –ikili değil, çoğul (paragraflı) bir paradigmaya denk gelen– bir "dört-kutupluluk" önerir. Nitekim ona göre, bu çok-mecralı boyut Mallarmé'nin yaklaşımını desteklemek için hayli iyi bir örnek teşkil edecektir.³⁹

"Igitur"un sahnelenemeyecek bir tiyatro, gayrişahsileşmiş gölgelerin ve indirilmiş perdelerin tiyatrosu olmak üzere tasarlanmış alışılmadık ortamı, bize Mallarmé'nin ustalıkla tasavvur ettiği başka bir sanat kolunu –sinema sanatını– hatırlatır. Nitekim mumun üflenmesiyle görülen gölgelerin bu asabi hareketi (mum anlamındaki "bougie" hem ışık kaynağını, hem de hareketin kendisini, yani kılmıldama, yer değiştirme anlamındaki "bouger"yi belirtir) karanlık odadaki/kameradaki işleyişin ilgi çekici bir yeniden yaratımıdır.

Mallarmé sayısız ifade aracına yönelik keskin şiirsel duyarlılığıyla, çağdaşları arasında, yeni icat edilen sinematografinin edebiyat üstündeki etkisi hakkında ilk yazarlardan biri olmuştur. Şair, ölüm yılı olan –ve "Igitur"un yayımlanmasından (1869) yaklaşık otuz sene, Lumière kardeşlerin sinematografiyi bulmasından da dört sene sonraya tekabül eden– 1898'de kitap resimlemesi konulu bir ankete verdiği kısa bir cevapta şöyle der:

Ben resimlemeden yana değilim, kitabın uyandırdığı ne varsa hepsi okurun zihninde gerçekleşmeli: Ama resimleme değil de, fotoğraf dersiniz, bu yol doğruca sinematografiye gider, ki sinematografi gelişip serpilirse avantajlı olduğu için imgelerle metinlerin, nice kitabın yerini alacaktır.⁴⁰

Notre-Dame'ın Kamburu'nda kitabın, kusursuz bir kültürel iletişim mahalli olarak Gotik katedralin yerine geçtiğini yazan Victor Hugo gibi, Mallarmé de adeta bir kehanetle filmin kitabın yerini alacağını öngörmüştür – ekrana yansıtılan imgelere veya yanıp sönen elektronik noktalara gün geçtikçe daha da bağlı hale gelen postmodern kültürde şahit olduğumuz bir süreçtir bu. Mallarmé yaşıyorsa, sonsuz sayıda imgeyi barındırabilen ince saydam bir yüzeyi akla getiren "film" sözcüğünü severdi. Film ekranı Mallarméci derin yüzeyin modern bir katlanmasıdır. "Igitur" uzun çekimleri, birdenbire değişen kamera hareketleri, –Viktoryen mobilyalar ve ataların klasik büstlerinden oluşan– hayli geleneksel imge örgüsü ve edebiyat geleneğinde sık rastlanan *genii loci*'si (yerin ruhu) ile ilk "kara film" senaryosudur.

Hamlet'in siyah kadifesiyle donatılmış bu deha büstleri, hem geleneksel imgeleri yeniden biçimlendirmesi, hem de yaratıcı ölümsüzlüğü yeniden olumlaması bakımından "Igitur"da çok önemli bir rol oynar. Hatta "Ancienne Etude"ün (Eski Çalışma) hemen başında, "o" –kendisine ahenkli bir sentaktik isim bile verilmeden önce– ef-sanevi atalarına bağlılığını bildirerek, onlara meydan okur. Metafizik intiharı konusunda dizginleri eline almak ve şiirsel yaşamını atalarının tüketmesine engel olmak istercesine "Igitur", sahip olduğu yaratıcı güçleri keşfetmeye başlar:

Sonunda, sesler el ayak çekince, ışığa üfleyerek bir gölge yaratabilecek olması gibi basit bir olgudan,... ulu bir şeyin ispatını çıkaracak kendi kendine.⁴¹

Burada "kendi kendine" anlamında kullanılan "lui-même" dilsel olarak "lumi re" (ışık) sözcüğünü yankılar ve Romantiklerin geleneksel bir metaforu olan ışığı bir yaratım kaynağı olarak kaydeder bu defa. Bunun Kitabı Mukaddes'teki en bilinen hayat verme –yani "hayat üfleme"– metaforlarından biri olduğu aşikârdır. Mallarm 'nin kendisi de nefes alıp verme ritmini "Nazım Krizi"nde bahsettiğı saf yapıtın efsunlu ritmiyle özdeşleşmişti. Ne var ki ben burada metinlerarasılığın ve edebiliğın ayartısına karşı koyarak, Mallarm 'den ve Batı kültürüne ait başka metinlerden daha fazla nefes metaforu alınıtılmak yerine, Mallarm 'nin yaşamını gözden geçireceğim.

Mallarm  "İgitur"u yazdığı sırada metafizik ve fiziksel bir kriz yaşar. Mektuplarından bildiğimiz kadarıyla, hiçlik ve varoluşun abesliğiyle yüz yüze gelmesinden dolayı bir süreliğine felç olmuştur. Ayrıca otuz yıl sonra onu ölüme götürecek olan hastalığın da –şiddetli nefes darlığı– ilk nöbetlerini geçirmektedir. Görünüşe göre, yazarların hastalıkları ve ölüm nedenleri genellikle fazlasıyla edebidir. Nitekim, sembolist Rus şair Andrey Bely sembolik ölümünden bahsederken, adeta bir kehanetle, güneş ışınlarının bedenini delik deşik etmesiyle öleceğini yazar. Daha sonra da güneş ışığına fazla maruz kaldığı için bir çeşit güneş çarpması sonucu hayatını kaybeder. Benzer biçimde Mallarm  de artık nefes alıp konuşamadığı zaman ölecektir.

Bu bakımdan, İgitur'un edebi doğumu şairin ölümünün ertelenmesidir. İgitur'un muma üfleyerek perdenin üstünde gölgeleri sonsuzca dalgalandırabileceğini fark etmesi, yaratıcı potansiyelini fark etmesine tekabül eder. Benlik kendi bilinçli iradesine yansıtılabildiğı ve soluk gibi yayılabildiğı sürece, "kendi kendinin gösterisi" devam eder. Şairin ritüelleşmiş metafizik ölümünün yeniden tesisi bir şiir yeteneğı alıştırması, yaşamı olumlayan bir edimdir. İgitur'un intiharı şairin hem fizik, hem de metafizik olarak h l  nefes alıp verebildiğini gösteren, ortaçağda oynanan türden sağaltıcı bir dinsel oyundur.

41. Mallarm , "İgitur", s. 433.

Mecazi intihar gerçek ölümün ertelenmesi olduğu gibi, yaşamda kalkışılabilir bir intiharın da edebi çaresidir. Hiçlik ve abeslik okurlar tarafından kaydedilebildiği, yansıtılabildiği ve düşünülebildiği müddetçe şair yaşamaya devam eder. Walter Benjamin, Proust konulu denemesinde Proust'un, yazarlığını harekete geçiren ve üslubuna yön veren, kendi kendine çektiği astımından bahseder.⁴² Proust'un uzayıp giden cümleleri adeta sonu ertelemek içindir; bu cümleler kapanmanın önüne geçiyormuşçasına bitmek bilmez bir şekilde birbirini doğurur. Kendini koruma ve hayatta kalma içgüdüğü yazının ritmine bir telaş hissi kazandırır. "İgitur"daki gergin nefes alıp verme ritminde de benzer bir şey gerçekleşir.

Edebi olan ile edebiyat dışı olan, yazmak ile yaşamak arasında kesin sınırlar çizmeye mani olan muhtemelen tam da bu yaratıcılık saplantısı, yazmanın aciliyetidir. Yaşam da yazı da aynı nefes alıp veriş ritmi ile çerçevelenir, şairin yaşamını mümkün kılan da, paradoksal bir şekilde, yazarın metinde ortaya konan ritüel ölümüdür. Bu ölüm mecazi ve gerçek ölüm arasındaki sınırları bir kez daha olumlayan sağaltıcı bir şeytan çıkarma edimidir. Dolayısıyla, yaratıcılığın büründüğü somut çehreler ve edebi üretimin (bu üretim haddizatında süreksizlik arz etse de) teminatı olan klasik deha büstleri tahrif edilemez. Dehanın üstündeki siyah kadife şairin yaratıcı itkilerini yansıtır ve ona hayatta kalma vaadi sunar.

Yazan öznenin tahrifi ve halis şairin büründüğü yeni çehrelerin eşzamanlı olarak gerçekleşmesi diyebileceğimiz az çok benzer bir jest de "Action restreinte"de karşımıza çıkar. Metin Mallarmé'nin anekdotlarıyla şiirlerinin tipik özelliğini taşır. Şairle yoldaşın karşılaşması ile onların yazma ve eylemde bulunma üzerine yaptığı tartışma arasında ilişki kurar. Bu metin hem bir gazete yazısı olarak *Revue Blanche*'de "Variation sur un sujet" (1895, Bir Konu/Özne Üstüne Çeşitleme) adlı yazı dizisinde, hem de *Divagations** adlı kitapta yayımlanmıştır. Burada yine metnin biyografisi Mallarmé'nin, şairin fetret dönemi saydığı çağdaş duruma yönelik dillere destan

* Kelimelerin farklı anlamlarını akla getirmeyi seven Mallarmé'nin bu başlığı da birçok anlama gelebilecek türden. *Divagation* için sözlükler şu anlamları sıralamakta: 1. başıboş dolaşma, gezme; 2. suyun yatağını değiştirmesi; 3. başı sonu belirsiz sözler; 4. gerçeğin sınırlarını kabul etmeyen düşünceler, saçmalama. -ç.n.

nefretine rağmen, aslında çağdaş tartışmalara aktif biçimde katıldığını gösterir. "Conflit" (Çatışma) ve "Confrontation" (Yüzleşme) gibi, "Action restreinte" de o günün sosyalist ve sosyal demokrat söylemine bir cevap niteliğindedir. Mallarmé'nin stratejisi bu söylemlerle diyaloga girmek, onların sözdağarını kendi çoksesli şiirsel söylemine katarak, onları kendi yazma uğraşı bağlamında konumlandırmaktır. Bu üç yazıda (ya da mensur şiirde) Mallarmé "sınıf çatışması", "proletarya", "burjuvazi", "yoldaş" ve (bilhassa siyasal eylem atfen kullanılan) "eylem" gibi sözcükleri kullanır ve bunları sosyalist söylemde edindikleri tekanlamlılıktan mahrum bırakarak bağlamından eder.

Sosyalist teorisyenlerin terminoloji seçimine, her türden "edebilikten" arındırılmış güvenilir bir bilimsel dil tutturma arzusu yön verir. Engels'e göre, bilimsel sosyalizm "üretici güçlerle üretim araçları" arasındaki nesnel çatışmanın "ideal, düşünsel yansıması" olmak durumundadır.⁴³ Bu tür bir çatışmanın Mallarmé'nin çatışmasından farklı olduğu ortadadır. Sosyal(ist) bilimcilerin bilimsel nesnellik iddiasında dilin kesin şeffaflığı varsayımı ya da en azından, konuşmacıya özbilinçli bir yazı dramı sahnelemeksizin gerçekliği layıkıyla sunma imkânı veren hakikat diline sahip olduğu içerimi söz konusudur. Nitekim, sosyolojik ya da bilimsel metne, otoritesi elde bir varsayılan her şeye kâdir anlatıcının görünmez mevcudiyeti hükmeder.

Gayrişahsileşme, Mallarmé'ye göre, işte bu bilimsel nesnelliğin karıştıdır. Mallarmé'nin çatışması, konuşmacının dışındaki nesnel gerçeklikte vuku bulan çatışmanın aksine, "Ben" dramını ve tam bu gayrişahsileşme sürecini görünür kılar. Dahası bizi bilimsel nesnellik iddiasından kuşku duymaya zorlar. Mallarmé'nin "divagation sans sujet"si (öznesiz/konusuz saçmalama) ve "variation sur un sujet"sinde (bir konu/özne üstüne çeşitleme) "sujet"nin (bir neden olarak, konuşan yahut yazaran özne olarak ve hakkında konuşulan konu

42. Walter Benjamin, "The Image of Proust", *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969; Türkçesi: "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2001).

43. Bkz. Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Marx, Engels ve Şairler, Chicago: University of Chicago Press, 1967).

olarak) farklı anlamlarıyla oynanır, bu anlamlar iç içe geçirilir. Yazan özne, yazısının konusundan ayrılamaz.

Mallarmé sınırlı bir okuma pratiğini, herhangi bir konu üstüne yazmanın güçlüklerini dramlaştıran bir okumadan yanadır. Mallarmé'de "eylem" her zaman yazıyla ilgilidir. Profesyonel bir yazar için, yazma en zor eylemlerden biri olarak kalır. Mallarmé yazan öznenin ritüel kurban edilişine tekabül eden ritüel gayrişahsileştirmeyi şöyle sahneler:

Kederlerini, bağrına bastığı ejderleri yahut bir sevinci yazan kişi kendini metinde ruhsal bir oyuncu olarak kurar.

Gerçek düzendeki zemin, avize, kumaşların bulanıklaşması ve aynaların sıvılaşması, öyle ki yiğitçe, erkekçe endamın ayakta duruşu etrafında, tüllere bürünmüş, hülyalı şeklimizin müthiş sıçramalarına varıncaya kadar, hep bir Yer, bir sahne gösterir kendini, Benliğin her şey karşısındaki gösterisinin zirvesi; orada esinleyenin bedeninin ışığının araçlarından ve kahkahadan dolayı kişiliğinden yaptığı fedakârlık tamamına erer ya da esinleyenin yabancı dirilişi olmaksızın sona erer; esinleyenin hâlâ yankılanan beyhude sözünü artık hayali canavarlar orkestrası bir soluk gibi içine çeker, bırakır bir soluk gibi.⁴⁴

Burada Mallarmé'nin şairin kişiliğinin kurban edilişine atfettiği özelliklerin hepsi karşımıza çıkar: kumaşların kararması, yansıtan aynaların sıvılaşarak köpüklü yüzeylere dönüşmesi ve tabii ki, hayali canavarların grotesk nefes alıp verışı. En radikal gayrişahsileşmelerden biri gibi görünmektedir bu – geriye bomboş sahneden, baş harfi büyük yazılan Yer'in kendisinden başka hiçbir şey kalmaz. Bu manzara bize şairin ölümüne sahne olan hatırlamaya değer başka bir yeri hatırlatır – "Bir Zar Atımı": "Meydandan başka hiçbir şey meydana gelmemiş olacak." Ne var ki, "Action restreinte"nin bu paragrafını takiben bırakılan boşluktan sonra temsil tuhaf bir şekilde toparlanır:

Bir salon, kahramanının şahsında yüceltiyor kendini o.

Her şey kutsal günlerdeki gibi: Ahali tanık oldu onun hakikat olarak tecelli edilişine.

Onur.⁴⁵

Böylelikle isimsiz Yer'in bir kahramanın klasik, devasa heykeli-ni içinde bulundurduğu anlaşılır. Kahramanın (tümüyle kadınısı tül-ler, pliler ve kumaşlardan oluşan) kıyafetleri sırf yiğitlere yakışır en-damını açığa vurmak için bulanıklaştırılır. Ahali onu onurlandırmak için hazır bulunur. Julia Kristeva, Mallarmé'deki kahramanı fallik annenin oğlu ve faydacı burjuva cumhuriyetinde antik gizemlerden dem vuran biri olan bir yarı-tanrı figürü olarak görür.⁴⁶ Başka bir de-yişle, Kristeva'ya göre kahraman bütün o işbölümü ve faydacılığıyla birlikte burjuva yasasına başkaldırarak, kendini kurban etmek pa-hasına bile olsa komünal, arındırıcı bir deneyimi yeniden yaratma-ya çalışır. Kahramanın cinsiyeti son derece kesindir – çift cinsiyetli ya da cinsiyetsiz değildir o; tanrılardan birinin oğlu olarak eril yaratıcı ilkeye tekabül eder. Bu nedenle Mallarmé'nin, çağdaş eleştir-menler tarafından sürekli vurgulanan, dışıl olana duyduğu hayranlı-ğa rağmen, modern ve klasik bir tarzda tahrif edildiğinde bile şair yine de erkeksi kalır. Metin, saf yapıt ve kitap, bir kadın dansçıya benzetilebilir; Mallarmé'nin de sabırsızlıkla belirttiği gibi artık bir kadın değil, "tiyatroda kurşunkalemle çizilmiş" bir alegoridir bu. Ne var ki dehaların oğlu ve yaratıcılıkla kendini feda eden milli kahra-man olan halis şair erildir. Dolayısıyla, çağdaş bir eleştirmen "yaza-rın ölümünü" modern bir fedakârlık, bir kurban verme örneği sayıp, figürasyonun olmadığını varsaydığında, aslında (bilmeden de olsa) yiğit klasik şairin aristokrat heykeline biat ediyordur.

Halis şair figürü olarak kahraman, Mallarmé'nin mezar şiirlerinde de ortaya çıkar. "Le Tombeau d'Edgar Poe"da (Edgar Poe'nun Meza-rı) Şair, "kınından çıkardığı kılıcıyla" Hydra'ya saldırmaya hazırlanan Herakles gibi betimlenir. De Man "Lirik ve Modernlik" yazısında "mezar" şiirlerinden bazılarını tahlil ederken bunlardaki kahraman rölyeferini bütünüyle göz ardı eder. Ölmüş şairlere ithaf edilen mezar şiirleri ve yazılar, Mallarmé'nin külliyyatının önemli bir kısmını oluşt-urur. Bu eserlerde, tahrif araçları güçlü bir şiirsel kendini koruma iç-güdüğü ve gerçek şiirsel ölümsüzlüğü heykelleştirme vurgusuyla bir arada bulunur.

Nitekim Mallarmé ölmüş şairlerin onuruna düzenlenen çağdaş

46. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (Şiir Dilinde Devrim, Paris: Editions du Seuil, 1974), s. 480-91.

ritüellere katılır ve onların kurumsallaştırılmasını destekler. Örneğin, bugün ancak Mallarmé'nin çağdaşı olarak hatırlanan Theodore de Banville'in anıtının açılışında "şairlerin prensi" başlıklı bir konuşma yapar.⁴⁷ Mallarmé'nin metnindeki Banville imgesinin bize "Autobiographie"deki karikatürümsü resmin yayımlanmasıyla birlikte bizzat Mallarmé'nin "şairlerin prensi"ne dönüştüğü âni hatırlatması tuhaftır. Şairin ütöpik, klasik krallığının bazı siyasi ütopyalardan çok daha zararsız olduğu tartışmaya açık olsa da, boş yerden, *le Lieu*'den ya da sentaksın tarafsız, soyut ve saf işleyişinden hayli farklıdır bu. Ne "klasik" ne de "antik" kelimesi tarafsız, evrensel ya da arketipikle eşanlamlıdır.⁴⁸ Mallarmé'nin klasisizmi nostalgiktir; grotesk süslemeleri ve arabeskleriyle, pek çok yeni sanat çerçevesine yerleştirilmiş bir çeşit neo-klasisizmdir.

Klasik kahramanın yanında, halis şair tarafından oynanacak güncel bir rol daha vardır: *dandy* rolü. Banville'e ithaf edilen şiirle aynı derlemede yer alan "Edgar Poe" adlı "madalyon" şiirine bakalım. Mallarmé'nin Poe'dan "Ruhların en safı" ve "mutlak edebi vaka" diye bahsetmesi paradoksalıdır.⁴⁹ Mallarmé, bununla da kalmayıp, söz konusu mutlak edebi vakayı tasvir etmek için Whistler tarafından

47. Mallarmé'nin bu konuşmada, o kadar da tahrif edilmemiş klasik şairin hoş bir tasvirini sunan ilk metinlerinden biri olan "Une Symphonie littéraire"den (Edebi Bir Senfoni) alıntı yapması ironiktir. Öncelikle Mallarmé Banville'in "alelade biri değil, bizatihi lir sesi olduğu"nu söyler (Mallarmé, "Une Symphonie littéraire", s. 264). Fakat bu coşkulu gayrişahsileştirmenin ardından, Mallarmé hem şairin portresini âşikane bir biçimde yaratır, hem de uzun saçlı kadınların berrak hıçkırıklarını konu alan metinler okumaktan kendisinin aldığı hazzı hatırlar. Şairler prensi "kahramanlarla güllerin unutulmuş büyüğü içinde yaşayan, tanrıçanın emrindeki yenilmez klasik şair" olarak takdim edilir (s. 264-5). Daha önce yazdığı metinden yaptığı alıntı daha yaşlı ve bilge olan şairle sınırlı olduğu halde, Mallarmé'nin Banville'i "Yüce Peri" ve "edebiyatın prensi" olarak adlandırması hayli ironiktir. Önceden yazılmış metinden bir sayfalık bir alıntıya yer verilmesi, araç seçimi bakımından ilginçtir. Mallarmé'nin kendini hem geleneksel ve önemsiz bir şair figürasyonundan uzaklaştırmak, hem de, bir parça naif olsa bile, bu portrenin onun için hâlâ değerli olduğunu belirtmek için seçtiği zahmetsiz ve dolambaçlı bir yoldur bu.

48. Klasisizm hakkındaki ve klasisizmin evrensel arketiplere dair kolektif hafızanın belli bir kültürel tarzı ya da parçası olup olmadığı hakkındaki tartışmanın 1980'lerde özellikle postmodern mimari eleştirisinde devam etmesi ilginçtir. Eleştiriye konu olan bu mesele Batı'daki bireysel kültürel hafızayı evrensel arketiplerle birleştirmeye arzusunun ne kadar kuvvetli olduğunu ortaya koymaktadır.

49. Mallarmé, "Edgar Poe", s. 531.

yapılmış bir Poe portresinden yararlanır. "İgitur"da tiyatronun içinde tiyatro karşıtlığının bir örneğini verirken, burada da mutlak edebiliyetten bahsedip, bir resme yaslanır. Bunun yıldız gibi gözleri ve kıvrımlı ağzıyla psikolojik değil, kozmik bir portre olduğu ortadadır. Gene de Mallarmé'nin Poe'sunun "siyah işvebazlık"taki tanıdık siyah kıyafetleri giydiğini fark ederiz. Peki ama ruhların en saf olanları neden böyle bir şey giymek zorundadır? En saf ruhlara hitap eden modalar hangileridir? Buraya bakılırsa, saf şairler için sezonun en tutulan rengi, "la dernière mode"u (son modası), siyahtır.

Üstelik Mallarmé bizzat portre ressamını da modeliyle aynı kılıkta temsil eder. Mallarmé'ye bakılırsa, Whistler'ın inceliği, doğal görgüsü ve dokunaklı alayının dozu onun en sevdiği kıyafetlerle pekişir – "l'habit noir" (siyah kıyafetler). Ressamın siyah kıyafetleri modelinin siyah kıyafetlerini yansıtır. Nitekim Mallarmé ile Whistler arasındaki mektuplaşmalara bakılırsa, Whistler ona Poe'yu anımsatmaktadır.⁵⁰ Bu durumda, kimin kimi taklit ettiğine, kimin kime biçim verdiğine karar vermek zordur. Öyle görünüyor ki, Whistler bir taraftan kendi kafasındaki siyah giyimli ve Sembolist Fransız aksanlı Poe imgesini yaratmakta, diğer taraftan da Poe'dan hem yaşam, hem de resim için gerekli olan tarzı ödünç almaktadır. Başka bir kıyafet ve metinsellik katmanının devreye girmesiyle iş iyice karmaşıklaşır; Mallarmé'nin kıyafetleri ve metinlerinden oluşan katmandır bu da. Whistler ile Mallarmé'nin sonraki arkadaşlığı alışılmadık bir senkretik sanatçı ortakyaşarlığıdır: Mallarmé, Whistler'a onun İngilizce isminden Fransızca bir kafiye (*Whistlér/air*) ürettiği, yani Whistler'ın "trés dandy" (çok *dandy*) bulduğu bir "not" yazdığı sırada Whistler da onun siyah-beyaz bir gravürünü (bir bakıma *Crayonné au Mallarmé**) yapmıştır.⁵¹

* Yazar, Mallarmé'nin "crayonné au théâtre" (tiyatroda kurşunkalemle çizilmiş) ifadesini uyarlıyor: "Mallarmé tarzı kurşunkalemle çizilmiş". –ç.n.

50. Carl Paul Barbier (haz.) *Correspondence Whistler-Mallarmé* (Paris: Nizet, 1964), s. 257. Whistler şöyle der: "Sonuç olarak hep yalnızım – senin aramızda belli bir benzerlik kurduğun Edgar Poe'nun muhtemelen hissettiği kadar yalnız."

51. Whistler mektubunda da belirttiği gibi, Mallarmé'nin sonesine, özellikle de onun kendi adından (Whistler) oluşturduğu kafiye ve "noir vol de chapeau"ya (şapkanın siyah uçuşu) yaptığı göndermeyi çok beğenir. Bu imgede kapsamlama ile sinestezi bir araya gelmektedir; siyahlık, sembolik düzeyde giysinin belli bir parçasından ayrılarak atmosferin rengine aktarılmışçasına, şapkad

Bu son "*dandy*" sözcüğü söz konusu tuhaf rastlantılar oyununa ve aynadaki siyah kıyafetlerin mükerrer yansımalarına son adını verir. Hem Mallarmé, hem Whistler, hem de karakterleri Poe aynı kültürel mite – *dandy* mitine– dahil olurlar. Bu mitin merkezindeyse, "benliğin kuruluşu" bulunur. Ünlü *dandy* Brummel'in de belirttiği gibi, "Çılgınlığımdır beni ben yapan."⁵² *Dandy*, yaşamını zarif bir kurmacaya, kendini de bir karaktere dönüştürür. Gene de, Charles Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı*'nda dediği gibi, *dandy*'lik "aşırı giyim ve maddi zarafet merakına indirgenemez." Baudelaire'e göre, *dandy*'lik maneviyatçılık ile Stoacılığın sınırında duran bir çeşit dindir.⁵³ Bu bakımdan *dandy*'nin kıyafetlerinin rengi büyük önem taşır. Siyah kıyafet maneviliğe vurgu yaparak bedeninin fizikselliğinin silinmesine katkıda bulunduğu gibi, figürü de eşsiz biçimde pohpohlar.

Siyah figür cismani olmayan bir yazı göstergesi, bir hiyeroglif işlevi görür. Siyahlık ise renksizlik ve aşırı doygunluk olarak görülebilir. Siyah bir aristokratlık, sürekli yas göstergesi olmanın yanı sıra, bir çeşit özenli yoksulluktur – yani, sahte tevazudur. Göstere gösteriştense uzak, aristokratlık karşıtı ama aristokrat ve aseksüel ama seksidir. Siyah kıyafetler giysinin varlığını peçeleyerek yüzdeki aklığın ortaya çıkmasına yardımcı olur. Yüzü yeknesak bir çerçeveyle çevreleyerek bireyselliğinden etmekle birlikte, ayırt edici yüz hatlarının siyah geri planda belli bir netlikle göze çarpmasını sağlayarak bunlara vurgu katar.

Baudelaire *dandy*'liği yalnız benlik tapınması olarak değil, hukuk kurumuna karşı koyuş olarak da görür. *Dandy*'lik gündelik hayatın tiyatrosunu abesliğe indirgeyerek faydacı toplumsal ilkelerin kuyusunu kazan devrimci bir "kısıtlı eylem", zarif bir altüst ediş arz

uçuşun kendisine aktarılır. Whistler'ın mektubu şöyle başlar: "Sevgili dostum, o güzel soneni okumaktan nasıl zevk duyduğumu bilemezsin! 'Sokak şapkaların siyah uçuşuna teslim oldu!' Muhteşem!! Herkes büyüldü, çok gururlandık – en başta da ben! ... 'Eteğinin savruluşuyla / Whistler'ı yelpazelesin hava!' dizesi çok enfes ve çok *dandy*!" A.g.y., s. 77.

52. Michel Lemaire, *Le Dandysme, de Baudelaire à Mallarmé* (Baudelaire'den Mallarmé'ye *Dandy*'lik, Montreal: Presses de l'université de Montréal, 1978), s. 9. *Dandy* miti için ayrıca bkz. Emilien Carassus, *Le Mythe du dandy* (Paris: Armand Colin, 1971).

53. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, haz. Claude Pichois ve Jean Ziegler (Paris: Gallimard, 1975).

eder. Baudelaire *dandy*'likte modern bir kahramanlık görür: "*Dandy*'lik dekadanstaki son kahramanlık patlamasıdır." ⁵⁴ "İşsiz bir Herkül" olan *dandy* kahramanlık karşıtı bir çağın kahramanı, heykele benzeyen atasının üstüne eklenmiş patetik bir pastıştır. Gelgelelim, sonunda, *dandy*'lerin altüst edici eksantriklikleri belli bir "ben'in kuruluşu" ve "ben'in silinişi" kodu meydana getirerek mitleştirilmiştir. ⁵⁵

Dandy'nin çılgınlığı, "ben'in kuruluşu", bir parça Elbehnnon-Igitur'un çılgınlığına benzer, ama *dandy* farklı bir araçtan faydalanır: O dille değil, kendi bedeniyle yazar, dahası gayrişahsileştirmek yerine kişileştirir. Daha doğrusu *dandy*'nin çılgınlığı gayrişahsileşmeyle kişileştirme, yaşamla kurmaca, kişinin şiirdeki kuruluşu ile gündelik hayattaki kuruluşu arasında ayırım yapmanın olanaksızlığından kaynaklanır. Daha önce de dikkat çektiğim gibi, "kuruluş", "moda" ve "şiir" etimolojik olarak benzer eylemleri ifade eder. *Dandy* kendini biçimlendirirken, şairin yazarken sergilediği biçimsel ilkeleri sergiler. İkisinde de aynı anarşik ve altüst edici sentaks iş başındadır, fakat "metnin" sınırları tehlikeli bir biçimde ihlale açık hale gelir.

54. A.g.y., s. 711.

55. "Kadınısı" alışkanlıkları ve beğenilerine rağmen, *dandy* erkeksi, hem de radikal bir biçimde erkeksidir. Nitekim, Baudelaire'in terimleriyle ifade etmek gerekirse, "loi" (hukuk, yasa) ve "esprit" (ruh) ile kurduğu ilişki bütünüyle farklı olduğundan ötürü, kadın hiçbir zaman *dandy* olamaz. Baudelaire'in "kadın"ı biyolojik bir kendilikten ziyade, *dandy* mitinden farklı bir kültürel mit olarak betimlemesi ilginçtir. Baudelaire'de –tümüyle gündelik bir görüş olmakla kalmayıp, aynı zamanda çağdaş kadınlık mitinin bir yansıması olarak– kadın "bir çeşit idol, belki ahmak, ama mutluluk verici" iken, *dandy* ise kadınsılığı önceden belirlenmiş değil, kendi seçimiyle üstlendiği bir yan olan manevi, ironik ve ne yaptığını bilen "bir çeşit idol"dür.

Dandy'nin aristokratlığı da kadınsılığı gibi paradoksaldır. *Dandy* kendi seçimiyle aristokrattır, ki aristokratın tarihsel olarak toprak sahipliğiyle ve/ya soyuyla tanımlandığı düşünülürse, bu durum çelişki arz eder. *Dandy*'yi aristokrata benzer kılan taraf belli bir mesleği olmayışı ve bol bol boş vakte sahip oluşudur. Baudelaire'e göre *dandy* üç boyutludur: "déclassé (sınıfsız), dégoûté (titiz), désœuvré (işsiz güçsüz)" (a.g.y.). *Dandy*'nin yoksul olmadığı besbellidir; kendini aristokrat öz-biçimlendirmenin hiçbir kültürel lüksünden mahrum bırakmaması için belli bir ekonomik güvencesinin olması gerekir. Gelgelelim, bu ekonomik güvence büyük ihtimalle asgari düzeydedir; fiili olmaktan ziyade mitik bir güvencedir. *Dandy* belli sınıfsal tanımlara kafa tutan tuhaf bir kentli tabakaya mensuptur: Aristokratın taklidi olarak ekonomiye dayalı sınıf teorisine meydan okuyan usta bir imaj yaratıcısıdır o.

Gelgelelim, Baudelaire yazarla *dandy*'yi birbirinden ayırır. *Dandy* bir çileci, bir estettir; sevemeyecek ya da acı çekemeyecek, esrikleşemeyecek ya da geri püskürtülemeyecek kadar ilgisiz ve uzaktır. Her konuda, sanat konusunda bile tutkusuzdur. Bu bakımdan, (boş kâğıdın siyah işaretlerle kaplanması demek olan) yazıyı bir saplantı ve varoluşsal bir terapi gibi gören Mallarmé tam olarak *dandy* diye nitelenemez. Michel Lemaire'in *La Dandysme, de Baudelaire à Mallarmé*'de (Baudelaire'den Mallarmé'ye *Dandy*'lik) yazar ile *dandy* arasında, yazar/*dandy* ile *dandy*/yazar arasında daima bir gerilim olduğunu söyler. Yazarlar genellikle bir *dandy*/yazar maskesi takma ve kendi edebi mesleğinin ciddiyetini hafifseme arzusunda-dır.⁵⁶ Dahası Mallarmé geçimini İngilizce öğretmenliğinden sağlar (bu, kulağa *dandy*'lik gibi gelse de, aslında böyle değildir) ve mütevazı, yalın ve kendini ortaya atmayan, yani dikkat çeken bir moda adamının tam tersi olduğu söylenir. Fakat siyah kıyafetler *dandy*'nin üniformasını ele verir. Mallarmé ünlü ressam Manet'nin elinden çıkma portresinden dolayı siyah kıyafetleriyle hatırlanır. Bu resimdeki siyah takım resim yazısına özgü bir gelenek değil, gündelik bir gerçektir. Mallarmé'nin gündelik hayatındaki başka bazı davranış özellikleri de *dandy* ikonografisini açığa vurur niteliktedir: Ünlü salon diyalogları –"fumées" (dumanaltı)– ve Roma Sokağı'nda geçen "Salı"lar, günün en moda kadınlarından biri olan Méry Laurent'la yaşadığı havalı aşk ilişkisi ve son olarak, eşsiz kültürel yapıtı *La Dernière Mode*'u üretmesi.

Buradan hareketle, de Man'in bahsettiği modern suretsizleşme sürecinin ve dilsel çaresizliğin ifasının yanında, dinamik imge üretiminin de devam ettiğini görüyoruz. Geçici olarak *sinematik bir çaresizlik* denebilecek bir şeydir bu – kesintilerin ve süreksizliklerin tanınması edimi olmanın yanı sıra, bir imgede erotik olana boyun eğme, kolektif bir karanlık ile parlayan ekranın, yansıtma ile özdeşleşmenin sefasına katılma edimidir.

Yazıda gayrişahsileşme bir yazarın kişisel hayatını bumerang gibi geri teperek etkiler: Gayrişahsileşme geri teperek, kişiyi kültürel mitlere katılım yoluyla kendini gizlemesini kişileştirmeye ve kendini gizlemenin kültürel olarak kabul gören bir ifadesini benimse-

meve zorlar. Aşırıya vardırılmış manevi *dandy*'lik pratiğinin, *dandy*'ce dekoratif ikonografinin mahal verdiğinden daha abartılı ve aşırı olan canavar ve ejderleri –metinsel canavarlar ve sözel ikiz görüntüler– doğurduğu da söylenebilir. Bu durumda, *dandy*'nin kaplama masasındaki bol orkideli zarif çiçek buketi skandal *Kötülük Çiçekleri*'ne, hatta Mallarmé'nin şiirsel krizindeki –"hiçbir bukette görülmeyen"– soyut ve manevi çiçeğine dönüşecektir.

Mallarmé'nin tarafsızlığı, maske tiyatrosunda ve yirminci yüzyılda kullanılan, Jacques Lecoq'un da ayrıntılı olarak ele aldığı geleneksel bir araç olan "tarafsız maske" (*masque neutre*) ile karşılaşılabilir.⁵⁷ Oyuncuların kendi sıradan kimliklerini kaybetmesini sağlayan beyaz, şematik bir maskedir bu. Dolayısıyla, bu maske oyuncuların kendilerine has kıyafetlerini bertaraf etmesine yardımcı olan geleneksel bir teatral kılık oluşturur. Keza Mallarmé'nin tarafsızlığı da maskenin yokluğuna işaret etmekten çok daima bir maske, kültürel bir gösterge niteliği taşır. Mallarmé özgül kültürden destek alan modern bir gayrişahsileşme gerçekleştirir; bu pratik altüst edici, meydan okuyucu ya da ihlal edici olabilir de, kültürel figürasyondan kendini bütünüyle kurtaramaz. Mallarmé'nin radikal sentaksı ne defne taçlı ve lirli klasik büstü, ne de elinde kılıç olan yiğit kahramanı tahrif eder. Mallarmé şiirindeki zenginlik ve ima bolluğu, tam da onun kendine has kültürel süslemesinden ve sentaksla imge, edebiyat dışı olanla edebi olan, moda olanla demode olan arasındaki gerilimi saplantılı bir şekilde ele alışından kaynaklanır. Bu modern ima bolluğu –halis şairin muhayyel tarzı olan– siyah kumaşların oluşturduğu erotik kıvrımlarda bulunur.

Beyaz Kelebek ya da Katışıklık Erotiği

Halis şairin kültürel kılığının Mallarmé'nin altüst edici ve kendini gizleyen dokunuşuyla nasıl değiştiğini gördük. Mallarmé'nin intihar eden kahramanının kostümü –kendi üzerine düşünen kahramanlara layık siyah kadife– "geleneksel ve tarafsızdır"; zira şair/kahramanın kurban oluşu ve yeniden doğuşuna dair yüce ve klasik bir

57. Bkz. Bari Rolfe, *Behind The Mask* (Oakland: Personabooks, 1977).

asal sahneye başvurarak kendi tarihselliğini ve kültürel özgüllüğünü maskeleyen kusursuz bir mitik (Barthes'çı anlamda) doku oluşturur. Gene de Mallarmé'nin katların/kıvrımların ve dokuların mad-diliğine, ev içi mobilyaların süslemelerine olan merakı nihai ifadesini şairin o alışılmadık yapıtında, 1874'te neredeyse tek başına yazıp yayına hazırladığı *La Dernière Mode*'da bulur.

La Dernière Mode Mallarmé külliyatı içinde özel bir yere sahiptir. Hatırlayacağımız gibi, Mallarmé "Autobiographie" yazısında bu dergiye tam bir paragraf ayırarak, bu eserin ona yaşattığı gurur ve hazzı anlatır; dahası gerek şiir derlemesinde, gerekse ütöpik *Le Livre* yapıtında bu yapıtı az çok marjinal bir konuma oturtur. *La Dernière Mode*'da "Dünyanın ve Ailenin Gazetesi" başlıklı bir bölüm vardır. Buradaki "dünya" Orpheusçu bir zamandışı evren değil, "küçük bir dünya", 1870'ler Parisi'nin göz alıcı dünyasıdır. Öyle görünüyor ki, *La Dernière Mode* Mallarmé'nin "dergi" gibi aşağılayıcı bir ad altında toplayabileceği her şeyi örneklemektedir. Gelip geçici güncel meseleleri ele alan ve *Le Livre*'in önceden tasarlanmış, evrensel arkitektoniğinden tümüyle yoksun bir dergidir bu. Gene de Mallarmé'nin moda dergisi *Le Livre*'inkine benzer bir evrensel tutku barındırır – "harfin/lafzın topyekûn yayılımı." Bu dergi yemek tariflerinden tutun kucakta yarı kapalı bir kitapla rüyaya dalma hallerine kadar birçok şeye dair reçeteler sunarak, bütünlüğü olan muhayyel bir dünya var edip onu donatmaya yönelik bir girişimdir.

Bu noktada, ancak ev hayatının topyekûn fedası, aile mobilyalarının yakılması pahasına yazılabilecek olan hipotetik "Livre" (kitap) ile kölesi ve efendisi kadın olan ev içi mekânın bütün gelgeç süslemeleri ve kıvrımlarını erotik bir biçimde yeniden kuran –aile gazetesi– *La Dernière Mode* arasındaki ilişkiyi daha yakından inceleyeceğim. *La Dernière Mode*'u, ticari dergiye karşıt konumlandırılan, ilginç bir mitik kitap tasviri sunan "Le Livre, instrument spirituel"le birlikte ele alacağım. İncelememin odağında imalarla yüklü bir şiirsel imge –iki metin arasında dolaşırken ikisi arasındaki sınırları yeniden kurup bulanıklaştıran beyaz kelebek imgesi– yer alacak.

"Le Livre, instrument spirituel", *Quant au livre* (Kitap'a Gelirsek) adlı küçük derlemede yer alan yazılardan biridir. Yazının başlığı da *Le Livre*'in Mallarmé'nin koşul cümleciklerinden kurulu yarım kalmış cümlelerinin sentaksı çerçevesinde ele alınacağını sezdirir.

Yazının ilk paragrafında kitap ile dünya arasındaki ilişki anlatılır. Bu ilişkide, emin cümleler kurarak bir kalem darbesiyle yazılan kitap mutlak bir dünya başyapıtı addedilir: "Benden neşet eden bir önerme... dünyadaki her şey sonunda bir kitap olmak için var olur."⁵⁸

Bu metinde "je" (Ben) ile "génie" (dâhi) arasındaki ilişki Stéphane Mallarmé imzası taşıyan "Le Livre, instrument spirituel" metni ile şairin manevi intiharına düşülmüş bir not, imzasız bir kitap olan "Le Livre" arasındaki ilişkiye koşuttur. Yazının başlığında kitap manevi bir enstrüman sayılsa da, yazının kendisinde, tipografi gibi, maddi mahiyetinin ve kitabı dergiden ayıran mekânsal özelliklerin ayrıntılarına girilir. Mallarmé'nin gündelik sahnesinde bahçedeki banka bırakılan dergi, üzerine tipografik bir kompozisyon basılmış, açık sayfa "la feuille étalée" (açılmış bir yaprak) olarak betimlenir. Kitapsa "le pliage" (katlanma, pli) diye, yani harflerle sayfaların sonsuz bir üst üste katlanması, ifşa ve saklamanın, sözcük ve sessizliğin belirli bir yorumbilgisel ritmi olduğunu düşündüren bir katlanma olarak tanımlanır.

Yazının sonunu geri kalanından ayıran ima yüklü bir beyaz boşluk vardır – Mallarmé'nin kendi modern tipografi araştırmasının bir örneğidir bu. Kitabın "saf boşluğu"nda yazan şair giderek daha da gayrişahsileşirken, kitabın kendisi Mallarmé'nin tasvirinde rahatsız edici, insanbıçımci vasıflar kazanır. Önce bir kümes hayvanıyla, ardından kurban törenine hazır bir bakireyle mukayese edilir:

Burada, gerçek durumda, kendi payıma –güncel kullanıma göre, okunacak kitaplar hususunda– bıçak sallıyorum, tavuk kesen aşçı gibi.

Kitabın bakire katları, kadim kitapların kızıl kenarını kanatacak bir kurban törenine hazır yine – ele geçirmeyi pekiştirecek bir silahın yani kâğıt bıçağının devreye girişi. Önceden, bu barbarlık görüntüsü olmadan, ne kadar da kişiye özeldi bilinç/vicdan: Farklı tellerden çalan, muamma gibi tahmin edilen, kâh şurasından kâh burasından okunan kitaba kendini katınca bilinç* – adeta yeni baştan kurulur kendi kendine.⁵⁹

* Fransızcada dişil bir kelime olan "la conscience" için burada geriye gönderme aracı olarak "elle" (dişil 3. tekil şahıs zamiri) kullanılmış. Yazar, görüleceği üzere, yorumlarında bu durumu da göz önünde tutuyor. –Ç.n.

58. Mallarmé, "Le Livre, instrument spirituel", s. 378.

59. A.g.y., s. 381.

Dünya kitabının "saf" kompozisyonundaki ütöpik fantaziye karşı konumlandırılan "gerçek durum"da, şair, yaratıcı açıdan sadomazoşist olan bir okur konumunu kabullenir. Okuma edimi fiziksel bir edim aracılığıyla sunulur – sayfaların bir bıçakla kesilişi, ki önce bir kümes hayvanının kurban edilişine, ardından kâğıttan bir bakireye tecavüz törenine dönüşür bu eylem. Okurun sadizm fantazisinde, kitabın kenarının kızıla boyandığı an bir şey olur. Tecavüz askıya alınır ve potansiyel "ele geçirme" kendi üstüne katlanan kitabın sırtına erişilmez muammasına denk gelen sürekli bir "sürpriz"e ve "barbarca görüntü"ye, muhayyel tecavüze yönelik bir alaya dönüşür. Mallarmé ihlal estetiğinden ise sürpriz estetiğini tercih eder. Dehanın "kâğıt bıçağının" (*coupe-papier*) muhtemel bir "kesiği"ne (*coupe*) dönüşen kalem darbesi ("*le coup sûr*") belirsiz bir zamana ertelenir. Bakirenin erkek bir dehanın asil davası uğruna kurban edilişi gibi (ki bu gibi kahramanca durumlarda genelde böyle olur), şairin "kitaba teslim olması"na (kitap uğruna benliğin koyverilip silinmesine) yönelik nihai edimine denk gelen *Le Livre*'i yazma ya da okuma edimi de hiçbir zaman bütünüyle tamamlanamaz. (Aklıma gelmişken, şair/kahramanın zafer ilahisi (*hymn*) ile metnin, burada bariz biçimde ortaya çıkan, kızlık zarı (himen) arasındaki bağlantıyı Derrida yeterli düzeyde incelemeyiz. Oysaki kendi Platon karşıtı revizyonist paradigmasında canalcı öneme sahip olan "himen" sözcüğünün anlamlarının çoğunu açıklamıştı.)

Mallarmé'nin metni kitabın okunmasından önce daima duraklar. Yazının son paragrafında okur "beyaz kelebeğin" masumane uçuşuyla baş başa bırakılır.

Okumadan önceki rüyalara atfedelim, bir çiçek tarhındaki [parterre: çiçek tarhi, sahne çukuru] beyaz kelebeğin üstüne çekmeye çalıştığı dikkati; aynı anda her yerde olan ve hiçbir yerde olmayan kelebek, keskin ve tertemiz bir hiçliği de yanına alıp, gözden kaybolur, benim öznedeki kısıntıya gittiğim noktada, daha demin şaşkın bakışların önünden ısrarla tekrar tekrar geçip gidiyordu oysa.⁶⁰

Kitabın bakire katlarını canlandırmak için kullanılan son imge olan beyaz kelebek yazardan okura doğru uçuverir. Yeniden okumayla birlikte, kelebeğin metnin beyaz boşluğunda bıraktığı izler

fark edilir. "Beyaz kelebek" imgenin ve sayfanın, metnin ve yazı aracının üst üste katlanmasıdır. Bir bakıma, bu metafizik beyaz kelebek "manevi enstrümanın" da bir kişileştirmesidir, zira gerek Mısır gerekse Roma mitolojisinde kelebek ruhu ya da görünmez koca-sı (aşk tanrısı) Eros'u arayan ve onu elinden kaçırın Psykhe'yi simgeler. Beyaz kelebek Mallarmé'nin metninin ruhunun, okuru hem arzulayan, hem de ona karşı koyan paradoksal bir maddileşmesidir. (Mallarmé'ye göre bu metnin örtük okuru büyük ihtimalle erkekken, *La Dernière Mode*'un okuru da açıkça kadındır.) Beyaz kelebek hiç bozulmamış bir bekaret, kirletilmemiş bir kitap düşü olmanın yanı sıra, gayrişahsileştirici ve yüce bir "coup de génie"nin (deha müdahalesinin) yürürlüğe konusudur. Beyaz kelebeğin uçuşu şair nezdinde kendi erkekliğini –kahraman ya da dâhiden beklenen erkekliği– kanıtlayamama başarısızlığına işaret eder. Kelebek Mallarmé'nin metafizik uçarılığının bir tecessümü, aile evindeki siyah kadifeli büstlerin ağırbaşlı klasik ihtiyatını elden kaçırın bir *licencia poetica*, yani bir şiir ehliyeti/bir şiirsel hafifmeşrepliklidir. Kelebek doğal alan ile teatral alan (hem çiçek tarhı, hem de orkestra için ayrılmış sahne çukuru anlamına gelen "parterre") arasında uçar, böylece şairin intiharı demek olan "benlik gösterisi"ni, iktidarsızlığın ve ümit verici şiirsel hazların tehdidiyle allak bullak eder.

Bu ruhsal beyaz kelebek Mallarmé'nin moda dergisinde tekrar karşımıza çıkar. *La Dernière Mode* kanlı ve şiirsel "tek kişilik gösteri"nin tam tersi gibi görünmektedir. Dergi, karakterleri şık giyimli, saçları yapılı kadın modellerden oluşan gündelik hayat tiyatrosundan, "gündeliğin yüce şenliği"nden (*la fête suprême et quotidienne*) bahseder. Dergide şairin gayrişahsileşmesi, yaratıcı kısırlığı ya da gündelik kıyafetlerinden soyunması konu edilmez. Bilakis şairin baştan çıkarma gücü –hayali kadınları giydirmeye ve soymaya yönelik yaratıcı gücü– anlatılır. Gene de bu moda dünyası yazarının akıbetine bir kere bakınca, "İgitur"daki Elbehnon'un deliliğine az çok benzeyen dikkat çekici bir şizofreni durumuyla karşılaşıyoruz. Burada yazarlık parçalara ayrılmıştır. Mallarmé dergi için gereken editoryal malzemeyi neredeyse tek başına kaleme alırken, çeşitli kadın ve erkek mahlaslarının ardına saklanarak sürekli gizler kendini. Mallarmé'nin öteki ben'lerinin arasında, moda konulu erotik denemeler yazan Parisli hanım "Marguerite de Ponty" ya da "diğer adıyla

la "Madam de P.", "Moda Gazetesi" sütununa düzenli yazan ve sık sık "lets mots anglais" (İngilizce kelimeler) kullanan hüznü İngiliz hanım "Miss Satin", sakız ve hindistancevizi reçeli tarifleri yazan "Avrupa-Afrika melezi bir hanım" ile "Hintli melez güzeli Zizi" ve son olarak, derginin –adını ünlü maraska kirazı liköründen alan– yazı işleri müdürü Marasquin bulunur.

Mallarmé'nin ismi kapakta, dergiye katkıda bulunan ünlü şairlerin –Théodore de Banville, Léon Claudel, Alphonse Daudet, Sully Prudhomme, Emile Zola ve diğerlerinin– yanında yer alır. Büyük şair Mallarmé'nin adı derginin "Paris Beğenisi ve Modasından" bölümünde değil, iftiharla "Edebiyattan" başlığı taşıyan bölümünde, Tennyson'ın "Marianne" şiirinin Fransızca çevirisinin altında göze çarpar. Belki de Mallarmé'nin, kendi halis şiirsel namının böyle saflıktan uzak, dünyevi ve ticari bir işe karışarak lekelenmesini engelleme çabasıdır bu. "Le Livre, instrument spirituel" yazısında gündeme getirilen imza meselesi, daha doğrusu, imzasızlığın bir deha belirtisi olduğu yönündeki ısrar, burada bir açıdan tekrar gündeme taşınır. *La Dernière Mode*'un bağlamında Madam de Ponty, Miss Satin ve Zizi isimleri arasında sivrilen edebiyat adamı "Stéphane Mallarmé" de –bir halis şair *persona*'sı, yüksek kültür uzmanı anlamında– yine bir mahlas olarak yorumlanabilir. Üstelik burada karşımıza çıkan "Mallarmé" *La Dernière Mode* bağlamında bir baş kahraman-dan ziyade, yan karakterdir.

Bu durumda mahlaslara müracaat hem metafizik hem de ticari bir değer taşır. Mahlas yüksek kültürün ve ticari sanatın gerekliliklerinin tuhaf bir biçimde birbirine yaklaştığı durumlardan biridir. Bir yandan, mahlas çokluğu Mallarmé'de Foucault'nun "yazarın işlevi" dediği şeyin parçalanmasının özel bir örneğini oluşturur; ölüm kaygısından uzak, oyunbazlık ve erotizmle bezeli bir parçalanmadır bu. Kadınsı gayrişahsileşme şaire, fetişizm sayılabilecek o kıyafet saplantısının gereklerini estetik vicdan azapları çekmeden yerine getirme olanağı sağlar. Halis şair modaları ille de kılık değiştirmiş ve yoruma açık kalacaksa, her fırfırın en küçük ayrıntısına özen göstererek dünya kadınının modasını allayıp pullamak mümkündür. Öte yandan, kadın maskeleri erkek yazar tarafından pratik bir amaçla kullanılır: Kadın okurları erotik ve estetik suç ortaklığı için ayartmak ve sonuçta, derginin satmasını kolaylaştırmak. Mallarmé *La*

Dernière Mode'da ne gibi erotik ayartma politikaları izler? Moda tartışmalarında kadın mahlaslarının kullanımı kültürel kadınlık klişelerini sürdürerek, halis şair mitini olduğu gibi bırakmakta mıdır? Yoksa, bilakis, erkek yazar nezdinde bir toplumsal cinsiyet şizofrenisi mi yaratmaktadır? Bu durum, yazının "dişil" ve "eril" alanları, popüler kültür ile yüksek kültür, moda ile edebiyat arasındaki sınırları pekiştirir mi yoksa bu sınırların bulanıklaşmasını mı getirir beraberinde?

La Dernière Mode'un, çoğu kadınlardan oluşan (hepsi de Mallarmé tarafından canlandırılan) hayali yazar kadrosunun başında erkek müdür Marasquin'in bulunduğu söylemiştik.⁶¹ Aynı hiyerarşik yapı Mallarmé tarafından tasvir edilen moda dünyası için de geçerlidir. Bu dünya da kadın terzilerin (*les faiseuses*) hâkimiyetinde, ama büyük, hünerli erkek tasarımcı Worth'ün idaresindedir. Dahası kadınlara mücevher gibi önemli aksesuarlar konusunda –kendi tasarımcılarına (*modistes*) veya terzilerine değil– erkek bir zanaatkâr veya mimara danışmaları tavsiye edilir.

Mecazi düzeyden uzaklaşırsak, dergiye katkıda bulunanların hepsinin aslında erkek olduğunu biliyoruz. Mallarmé yazıları yayına hazırlama veya giyim konusunda Madam Mallarmé'den ya da başka herhangi bir kadından yardım veya tavsiye almışsa bile, bu kadının adı meçhuldür. Söz konusu kadının isimsizliği, Mallarmé'nin mahlas ve imzaları silmek, farklı kılıklara büründürmek ve birtakım çağrışımlara başvurmak yoluyla oyunbaz ve özbilinçli bir biçimde kullanmasından hayli farklıdır. Gerçek terziler, kadın okurlar ve şairelerin (*faiseuses*, *liseuses* ve *poétesses*) isimsizliği gibi, bu kadının isimsizliği de çerçevelenmiş boş kâğıtlar ve siyah kadifenin kıvrımları misali tarihsel olarak dayatılmış olmanın yanı sıra, mutlak bir isimsizliktir. Nitekim Mallarmé 1874'te dergiden zarar edince, Rémy de Gourmont kadın yazarlardan şikâyet eder bir tonda şöyle yazar: "1874 yılının sonunda, *La Dernière Mode*, ah ne yazık! sayısız örneği olan ahmaklıklarla süslü [*historiée*] bayağı bir dergi-

61. Bu içgörülerden bazılarını "Writing on the White Dress: Politics of Fashion in Mallarmé and Dickinson" (Beyaz Elbise Üstüne Yazmak: Mallarmé ve Dickinson'da Moda Politikası, Harvard, Mart 1988) başlıklı ilgi çekici bir edebiyat tezi yazmış olan öğrencim ve arkadaşım Richard Murphy ile birlikte geliştirdik.

ye çevirecek bir kadının eline düşmüş."⁶² Şiirsel süslemeler ve ef-sunlar gerçek kadınların elinde ahmaklık ve bayağılıklara dönmüş; Mallarmé'nin "revue *historique*"i (tarihsel dergisi) çığıından çıkıp, anlamsız süslemelerle dolu "revue *historiée*"ye (süslü püslü bir der-giye) dönüşmüştür.

La Dernière Mode, muhayyel kadın yazarlar ile muhayyel kadın okurlar arasındaki iletişimin bir erkek şairin röntgencilik ve narsi-sizm kokan zevkine göre düzenlenmiş fantastik bir örneğidir. *La Dernière Mode*'un kadın okuru ütöpik bir şiirsel kadınlık kurgusu-dur. (Erkek okurun aksine, kadın okur ancak dişil formda var olur ve avare kadın [*promeneuse*] ile kadın dansçıyı [*danseuse*] çağırıştırır.) Kadın okur, *Crayonné au théâtre*'daki kadın dansçıya benzer şekilde, bir kadın değil, yazarın giydirmekten ve soymaktan zevk alabileceği, idealde erotik olan okur için kullanılan bir metaforudur. Bu yazının erkek yazarı "IX" kendini bir hanımın estetik sürprizle-rini denetleyen nazik dostu olarak kurar.

Artık erkek okur kalmadığı söylenip duruyor, haksız da sayılmazlar; gelgelelim ben kadın okurlar olduğuna inanıyorum. İnsanın üstünü giyinir giyinmez ruhuna renk katma [*se parer*] ihtiyacını tatmin için gereken boş zamana ancak Siyasetten ve iç karartıcı uğraşlardan uzak olan bir kadın sa-hip olabilir.⁶³

Bu ifadede yalnız söz konusu derginin okurunun değil, genel olarak ideal okurun siyasetin ve diğer gündelik angaryaların dışın-da duran avare bir okur olduğu ileri sürülmektedir (bizzat Mallar-mé'nin burada toplumsal cinsiyet siyasetini terzilik yaparcasına du-ruma uydurma işine soyunduğu düşünüldüğünde kulağa iki misli ironik gelir bu). Nitekim bu konuma uygun tek aday, kültürel duru-mundan ötürü, kadındır. Erkek okurlar ile kadın okurların sahip ol-duğu diğer ideal özellik ise, aslında okumayıp yazarın geçici erotik epifanilerini paylaşıyor olmalarıdır.⁶⁴ Makyaj ve giyim tasvirleri ve hindistancevizli tarifler, Mallarmé'nin ciddiyetle kaleme aldığı di-ğer edebiyat eserlerinde ve "Le Livre, instrument spirituel"de geçen aynı ısrarlı bulut, kıvrım, çatlak, eşik durumu, dalgınlıklar, "konu-

62. Mallarmé'den alıntı, *Oeuvres complètes* içinde, s. 1627.

63. Mallarmé, *La Dernière Mode*, s. 716.

suz saçmalama" ve "kısıtlı eylem" imgeleriyle doludur. *La Dernière Mode*'da, edebiyat ile moda yan yana var olur, birbirlerinden metafor ödünç alır ve kadın okurun muhayyel kıyafetlerinin kıvrımları gibi birbiri üstüne katlanır.

La Dernière Mode dilsel çaresizlikten ziyade, görmeyi ve kat kat bir elbisenin yarı saydam tülünden nasıl görüldüğünü konu eder. Marguerite de Ponty kendi yazılarında ele aldığı konuyu şöyle tanımlar: "Kâh renkli kâh siyah kostümler, *metin içi ve metin dışına yerleştirilmiş imgeler* ile kuştüyü [kalem] ile yazılmış bir iki yazı."⁶⁵ Kadın giyimine ait bir aksesuar ve bir yazı aracı olarak "kuştüyü" bir kadın eteğinin içinde kaybolmuş, yarı kapalı bir kitabın sayfaları gibi birbiri üstüne katlanan metinlerle giysileri birbirine bağlar. Bu iki uçlu sözcükler bizi metnin içiyle dışı, metnin kendisiyle kostüm, şairin siyah kostümü ile renkli kadın kıyafeti arasında kesin bir ayrım yapmaktan alıkoyar. Yarı kapalı kitabın okunması bir "yakın okuma" olamaz; kıyafetlerin, beden ve metnin eşzanmanlı olarak okunmasıdır.

Ayırmayı (séparer) değil, *kişinin kendine renk katmasını*, takıp takıştırmasını (*se parer*) çağrıştırarak metnin içi ile dışını birleştiren bir başka imge de "kelebek" imgesidir. Bu imge ilk olarak Marguerite de Ponty'nin derginin 15 Kasım tarihli sayısındaki erotik metinlerinden birinde karşımıza çıkar. Söz konusu yazı, metinsel olan ile metin-dışının askıya alınması ve ertelenmesine yönelik bir alıştırma, erotik bir hüner gösterisidir.

Tasviri aklımı başımdan alan tapılası motiflere gözlerimi kapayarak, ciddi, kısa ve öz bir biçimde devam ediyorum.

Kelebek şeklindeki fiyonklar zarafetle yerleştirilip plilenmiş fırfırları tamamlayan çok yerinde bir asimetri sergilesin; çiçekler demetlere ve sarmaşıklara karışversin: Sıradan ve neredeyse zahmetsiz bir zevk bu. *Dokümanları kelebek ve çiçeklere dönüştüren deha*, dokümanların ve beyaz saten

64. "Un livre est tût fermé, fastidieux et on laisse le regard se délasser dans ce nuage d'impressions qu'à volonté dégage, comme les anciens dieux, la personne moderne pour l'interposer entre les aventures banales et soi" (Sıkılıp bir kitabı kapadığımızda, modern insanın –tıpkı kadim tanrılar gibi– benlik ile sıradan maceralar arasında bir yere yerleştirmek için gönlünce araladığı bu izlenimler bulutunda gevşetmeye, dinlenmeye bırakırız bakışımızı.) (a.g.y., s. 717).

65. A.g.y., s. 762. İtalikler bana ait.

şeritlerle süslü simli beyaz tülün saf ve sade ihtişamı karşısında bu zevke bir kez daha boyun eğdi.⁶⁶

Buradaki "kelebek" ruhsal bir sembol değil, bir elbise detaydır. ("Kelebek" anlamına gelen İngilizce "butterfly" ile Fransızca "papillon" kelimeleri anlam bakımından örtüşse de, tam olarak aynı şeye karşılık gelmez.) Kelebek *La Dernière Mode*'da genellikle "ciddi bir hiç" denilen ve zaten güzel olan beyaz dokumalara gerekli şiirsel vurguyu katan –beyaz saten üzerine beyaz tül gibi, Mallarmé'nin ünlü beyaz-üstüne-beyaz'ının somut bir versiyonu olan– fuzuli ve zarif bir şey, özenle tasarlanmış bir abartıdır. Ağırbaşlı dehanın burada modaya uygun bağlamda belirişi dikkat çekicidir. Tasvire bakılırsa, yaratıcı bir dönüşüm gerçekleştirerek, anlamsız kıvrımlardan hareketle yüce, şiirsel bir şey tasarlamak dehanın müdahalesine bağlıdır. "Kelebeğin" hünerli sadeliği ve zarafeti, onu tasvirin ileriki kısmında eleştirilen "boş aşırılık"tan ve "lüzumsuz süsleme"den farklı kılar.

Buna rağmen, dehanın müdahalesi, o kadar şiddetli olmamakla birlikte, "Le Livre, instrument spirituel"dekine benzer biçimde ertelenir. Aslında, "kelebeğin" yaratılışı öylesine fuzulidir ki, dehanın müdahalesi ertelenebilir, bunun sonucunda da yaratıcı enerji kıvrımlarına, bunları birbirine bağlamaksızın saçılabilir. Hayali "kelebeğin" işlevi, bizzat dokumaların ve dokuların "saf ihtişamı"nı ön plana çıkarmaktan ibarettir, tıpkı Mallarmé'nin şiirinin bizi satır aralarındaki beyaz boşluğun sonsuz imalarını görmeye zorlaması gibi. Marguerite de Ponty'nin metni, herhangi bir tasarımla bozulmamış olan zarif dokuların art arda sıralanmasıyla biter.

Sonuç olarak "kelebek" bir benzetiden (*simulacrum*) başka bir şey değildir; sırf dokumaların arasındaki bitmek bilmeyen erotik etkileşimi açığa vurmak için bir görünüp bir kaybolur. Bu metni bir düzeyde erkek röntgenciliği alıştırması olarak okumak mümkünse de, metin başka bir düzeyde, tasvir ettiği muhayyel kadınlık tarafından kirletilmiştir. Metinde bocalamaları, ertelenmeleri, aşırılıkları ve sapmalarıyla birlikte icra edilen erotizm, yirminci yüzyıl sonunda *écriture féminine* (kadınsı yazı) olarak tanımlanan akıma damgasını vurur.⁶⁷

Marguerite de Ponty'nin 18 Ekim tarihli yazılarından birinin başlığı şöyledir: "Kelebek (fiyonk). Simge midir? Hayır, Süs." Yazının büyük bir kısmı gelinin beyaz elbisesine ayrılmıştır. İlk olarak, Marguerite de Ponty toplumsal cinsiyet farklarını açık seçik ortaya koyar (ki bu noktada Mallarmé'yle uyuşur). Ardından moda türlerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin katıyen karıştırılmaması gerektiğinde ısrar eder. Mallarmé'nin kadınların bisiklet kostümüne ilişkin bir ankete verdiği cevapta yaptığı gibi, o da kadının erkeksi giyinmesini "sevimli, çekici bir paradoks" sayarak hemen tartışmanın dışına iter.⁶⁸ Böylece *La Dernière Mode* bağlamında ve Mallarmé'nin geri kalan eserlerinde, toplumsal cinsiyetlerden yalnız birine, öz bilinçli bir biçimde oyunbaz olma ve tepki çekmeden karşı cinsin maskelerini takma hakkı verildiğini görürüz.

Gelinin kurumsallaşmış toplumsal cinsiyet rollerinin açık bir anımsatıcısı olan beyaz elbisesi mutlak bir estetik nesneye dönüştürülmüştür. Kelebek fantazisine esin veren tam da bu elbisedir.

Bu mühür/kişisel stil [gerçek fantazinin mührü, stili] bir müjdeyle ve-rilecek ona, önceki haberleri tamamlayan bir müjdeyle: Ne mi o haber? Hafif ve zarif kumaşlardan dikilmiş simgesel anlamı olan kocaman, gösterişli bir Kelebeğin/fiyongun haberi; evet, Hanımlar, kanat çırpmadan uçarak bir yanağınıza konacak, canı öyle istediği için geçtiğimiz yılların tarihe karışmış fırır yakalarının yerini alacak bir Kelebeğin/fiyongun haberi. Saçınızın kıvrımları, o kelebeğin iki kanadı arasından bukle bukle sarkacak. Harika bir görüntü, gözünüzde canlandırabiliyorsunuz değil mi? Eski Granville albümlerinde kadın yüzünü böcek desenli tüllerle saran metamorfozları getiriyor insanın aklına: Ama hayır, muhteşem Worth denen o siradışı sihirbazın dehasının ürünü bu.⁶⁹

Bu paragrafta metamorfoz olanaklarının çoğalmasından bahsedilmektedir. Kelebeğin kanatları önce bir kadının zarif kıyafetlerindeki kumaşın, sonra da kadının yüzünün yerine geçer. Yazar kelebeği "kanat çırpmadan uçuşu" içinde dondurup tutmayı reddeder. Baş

67. Mallarmé'yi Jean Genet'le birlikte "écriture féminine"nin ilk temsilcileri sayabilen Hélène Cioux'nun ilk döneminde sahip olduğu anlayış için özellikle bkz. "The Laugh of Medusa" (Medusa'nın Gülüşü), çev. Keith Cohen ve Paula Cohen, *Signs I* içinde (Yaz 1975), s. 875-93.

68. Mallarmé, *La Dernière Mode*, s. 881.

69. A.g.y., s. 764.

harfi büyük yazıldığı halde, kelebek katiyen özel bir yer değiştirmenin –yani mecazın– işareti veya simgesi haline gelmez. Daha ziyade, bir simgeye dönüşmek ile hayal gücünün ürünü olan "bir aksesuar"a, zarif bir süs eşyasına dönüşmek arasında gidip gelir. "Kelebek" sürekli uçarak gerçekleştirdiği yer değiştirmeleriyle tam da metaforik sürecin kararsızlığını örnekleyen dört dörtlük bir metafordur. Kelebek manevi kitapla ticari dergi arasındaki salınımıyla bu ikisi arasında *saf* bir karşıtlık kurulmasına mani olur. Halis şairin düşlediği kitabın sayfalarından bir kadının yüzüne, sayfaların katlarından bir elbisenin kıvrımlarına, aşırıya kaçan maneviyat imgelerinden erotik ayartma fetişlerine dönüşür. Kelebek Mallarmé metninin dinamiğiyle ilişkili olarak son derece aydınlatıcı olmakla birlikte, bütünüyle fuzulidir; sırf bakire gibi saf olan yarı saydam beyaz dokuyu, satır aralarındaki boşluğu ön plana çıkarmak için bir görünüp bir kaybolur.

Mallarmé şair, yazar ve sanatçılar arasında kelebek tutkunu olan tek kişi değildir. Arkadaşı Whistler da soyadının baş harfini üst üste bir ters bir düz yazarak imzasına kanatları iki yana açılmış bir kelebek şekli verir. Kelebek, yazarın siyah geri planda saklı duran hünerli imzasını bulmaya davet edilmiş seyirciyle saklambaç oynar. Whistler'ın bir yazarlık süsü olan kelebeği Mallarmé'nin metninin ardına saklanır. Mallarmé ile Whistler'dan otuz-kırk yıl sonra ise, Vladimir Nabokov en ünlü kelebek koleksiyoncusu haline gelir, ama onun kelebekleri metafor değildir. Doğrusu Harvard Üniversitesi'ndeki Karşılaştırmalı Zooloji Müzesi'nde ilginç bir kelebek koleksiyonu bulunur – müzede vaktiyle araştırma asistanlığı yapmış olan Vladimir Nabokov'un üreme organlarını dikkatle kopardığı kelebekler bu koleksiyondadır. Nabokov'un düzgün Rusça el yazısıyla kaleme aldığı kılı kırk yaran şerhlerle sergilenen bu egzotik, güzel ve sakatlanmış böcekler acayip bir görüntü arz eder. İğneyle tutturulmuş ve iğdiş edilmiş kelebek kusursuz bir estetik nesne ve bir bilim nesnesi, yazarın ele aldığı konudaki sapkınca hâkimiyetinin bir simgesidir. Mallarmé'nin metinsel kelebeği, Whistler'inkinden farklı olarak, anonimdir ve (Mallarmé adının baş harfi Whistler'ın baş harfinin ters çevrilmiş olsa da) şairin imzasına benzeyecek şekilde tasarlanmamıştır. Aynı şekilde Mallarmé'nin kelebeği de Vladimir Nabokov'ununki gibi titizlikle ve sadistçe iğnelenmiş değildir.

Onun kelebeği, –şairin durdurarak sabitlemeyi reddettiği baş dönmelerinden biri olarak– sürekli uçuş ve metamorfoz halinde kalır.

Beyaz kelebeğin uçuşu hem erkek dehanın bir icadı, hem de bu dehanın nihai beliriminin ertelenmesidir. Metin kültürel kadınlık imgelerini devreye sokarken, bunların yeniden gözden geçirilmesini de hazırlar. Bir taraftan, Mallarmé'nin *La Dernière Mode*'unun dünyasında olduğu gibi, kadınlar –gerek estetik, gerek entelektüel, gerekse siyasi– her türlü güçten mahrum bırakılmıştır. "La mode", yani "moda" kadınsı olabilir, ama "*le mode d'emploi*", yani modayı kullanma ve onun hakkında düşünme tarzı, erkek olan bir yaratıcı kaynaktan çıkar. Gene de *la mode* şairin yalnızca giysiler konusundaki değil metinler, tarih ve maneviyat konusundaki düşünüş tarzına da bulaşır. Mallarmé'nin kadınsı dünyanın –imal etme, bilhassa da giysi dikme gibi– kültürel kadınlık metaforlarına el koyuşu, son kertede bu metaforların yeniden değerlendirilmesine yol açar. Baudelaire'in kadın makyajı metaforunu modern *mimesis* anlayışına örnek olarak gösterdiği *Modern Hayatın Ressamı*'nda olduğu gibi, *La Dernière Mode*'da da metnin içindeki ve dışındaki imgelerin karmaşık bir şekilde üst üste katlanması yanı sıra, kadınsı dalgın okuma da Mallarmé'nin modern estetiğinin bir ifadesidir. Kadın mahlaslarının kullanımı, şaire gündelik hayatın popüler hadiselerinden birine bulaşma ve dedikodular, yemek tarifleri ve günün moda malzemeleri üzerine tavsiyeleri ciddi şiir meselelerine dair tartışmalarla yan yana koyma imkânı vererek, onu "yüksek kültür"ün entelektüel ve estetik kısıtlamalarından kurtarır. Keza Mallarmé metninin, "kadınsı" aşırılıkları, sapma ve ertelemeleriyle, erkek dehanın belirimlerine karşıtlık arz eden sentaksı, modern şair için çok daha oyunbaz ve kahramanlıktan uzak bir kostüm üretir. Bu sentaks halis şairin seçkin ve resmi siyah kostümü yerine, gündelik hayatın zenginliği ve çoğulluğuna kapı aralar. Katışıklık erotiği, okurun ve yazarın bakışının kararsızlığı ve metnin yüksek kültürle ticari kültür arasında bocalayışı, alternatif bir modern metin modeli teşkil eder. Bu modern metin, çoğu çağdaş eleştirmen tarafından göklere çıkarılan ölü, tahrif edilmiş yazarın metnine nazaran soyutluktan, biçimsellikten, ciddiyetten ve intihar düşüncesinden çok daha uzaktır.

Saf beyaz kelebek, böylece, modernizmin ayırt edici özellikleri olan estetik katışıklığın ve kültürel eklektizmin bir göstergesine dö-

nüşür. Mallarmé'nin aynı anda hem kültüre özgü, hem de ele geçmez olan ve şairi teorik ağlar içinde bir yere yerleştirmemize izin vermeyen, böylece bizi onun bütün mahlasları ve *persona*'larını –yüzü olmayan şair ile siyahlar giyinmiş *dandy*, modayı takip eden kadın ile İngilizce öğretmeni, radikal bir sentaks yenilikçisi ile geleneksel kültürel imgelerin sadık koruyucusunu– hesaba katmaya sevk eden kusursuz şiirsel nesnesidir bu.

"En Halis Şair": Mit Yaratımı ve Yanlış Okuma

Kuşu, altın, sema yazmak yerine, hayat vs. yazıyorum.
Eserim değişmediği gibi, insanlar da benim daha insancıl
ve modaya uygun olduğumu söylüyorlar.

Paul Valéry, *Cahiers* (Defterler)

Paul Valéry yazar olarak geçimini Stéphane Mallarmé'nin ölümle-rinden sağlamıştır. Mallarmé gerek gerçek ölümüyle, gerekse yaşadığı edebiyat kriziyle en mükemmel –çoğu kez de, en korkunç– modern *homme d'esprit* (kültürlü, beğenileri gelişkin insan) figürünü tasarlamasında Valéry'ye esin kaynağı olmuştur. Valéry alternatif olarak "saf ruh/zihin" ya da Boris Tomaşevski'nin terminolojisinde "biyografisiz yazar" denen "halis şair" ikonografisini tasdik edip kurumsallaştırmıştır. Bu biyografisiz yazar kelimenin tam anlamıyla bir modern karakter olmaya yazgılıdır; başta T. S. Eliot ve Jorge Luis Borges'in estetik teorileri olmak üzere, yeni dünyaya ulaşarak çeşitli ulusal modernizm geleneklerine nüfuz etmiştir.

Ben burada Valéry'nin Mallarmé'deki "yazarın ölümü" fikrine yönelik olarak benimsediği okuma stratejilerinin izini süreceğim. Valéry'nin uyarlamasında, Mallarmé metninin ima yüklü boşlukları ve semantik muğlaklıklarıyla, nasıl eksiksiz ve arkitektonik bir *metin figürüne* dönüştüğünü, şair Mallarmé'nin ise kocaman kafası olan bir örnek şair abidesi haline geldiğini gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla burada *mit yaratımını anlamlandırmanın geçirdiği dönüşüm* üzerinde, metinsel benliğe ve Mallarmé eserlerinde devreye sokulan karmaşık gayrişahsileşme ve sentaktik kendini gizle-

me sürecine bir biçim –hayli abidevi ve insanbiçimci bir saf "homme d'esprit" biçimi– kazandırmanın retorikliği üzerinde duracağım.

Valéry'nin Mallarmé'nin konumu karşısındaki konum alışının ilginç tarafı, canalcı muğlaklıktır. Valéry, tutkun bir Mallarmé okuru olduğu gibi, şahsen arkadaşı da olmuştur. Valéry 1890'da Mallarmé'yle tanıştıktan sonra, aralarında giderek samimi bir dostluk gelişir. Gerek yaşları, gerekse Fransız edebiyatının Parnas dağındaki konumları arasındaki büyük farktan dolayı bu arkadaşlık bir baba-oğul ilişkisi gibidir – Valéry Mallarmé'ye tam da evlatlara yakışır türden bir hürmet beslerken, Mallarmé de ona karşı babacan bir şefkat duyar. Gelgelelim Valéry, Mallarmé'yle ilgili son denemelerinden birinde, onun hakkında konuşurken "*kendinden* bahsetmekten" geri duramadığını belirtir ve sanki Mallarmé hakkında yazmak ona kendi şiir ve şiir karşıtı teorilerini serimlemek için bir bahane veriyormuşçasına bu sözcüğü italikle vurgular.⁷⁰ Valéry'nin gözünde Mallarmé hem ayrıcalıklı bir yazı konusu, hem de kendi edebi krizini paylaşmak, açmak istediği ayrıcalıklı bir muhataptır.

Valéry, Mallarmé'nin gerçek ölümüyle ve mecazi "yazarın ölümü" fikriyle ilgili mektuplar ve denemeler kaleme almıştır. Mektuplarda, genellikle bir ünlü yazar tarafından diğerine yazılan (Mallarmé'nin Verlaine'e yazdığı ve daha sonra "Autobiographie" olarak adlandırılan mektubu gibi) gelecek nesillere hitaben yazılmış resmi mektuplardan, yaşamın trajik anlarında kaleme alınan gayriresmi, ivedi mektuplara kadar çeşitli türlerle karşılaşırız. Valéry her türden eleştirinin otobiyografi olduğunu ve en açık fikirlerin yayımlanmak üzere yazılmamış parçalı günlük notlarında en iyi ifadesini bulabileceğini ileri sürerek –ki birkaç ciltten oluşan kendi defterleri "Cahiers" de ölümünden sonra yayımlanmıştır– resmi edebi tür teamüllerini sorgular. Bununla birlikte, Valéry'nin birinci tekil şahısta yazdığı çeşitli eserleri arasında, mit yaratımı süreci açısından canalcı önem arz eden, ilginç bir dışlama ve içirme politikasını açığa vuran belirgin bir türler hiyerarşisi söz konusudur. Valéry'nin Mallarmé'nin ölümünden ancak birkaç hafta sonra yazdığı en şahsi ve (iç sansür anlamında) "sansürsüz" mektuplarından biriyle başlayalım.

70. Paul Valéry, "Lettre sur Mallarmé" (Mallarmé Hakkında Mektup), *Variété I et 2* içinde (Paris: Gallimard, 1978), s. 290.

Söz konusu mektup Valéry'nin yakın arkadaşı Andre Gide'e yazılmıştır. Mektupta Stéphane Mallarmé'nin ölümüyle ilgili fiziksel ayrıntılara yer verilir:

Ölümü işte böyle olmuş. Eşine az rastlanır türden bir kazaymış. Pazartesi gününden beridir bademcik iltihaplanmasından mustarıptı –öyle ciddi bir şeyi de yoktu– yine de, bundan dolayı kendini kırıgın hissettiğinden, yatağa yatmış. Cuma günü doktor onu muayeneye gelmiş. Haliyle kendini daha iyi hissediyor ve yataktan çıkmak istiyormuş. Doktorla konuşurken boğazındaki spazm yüzünden oracıkta boğularak ölmüş; birden ayağa kalkmış, doktora tutunarak dizleri üstüne çökmüş ve düşüp ölmüş. Böyle durumlara çok ender rastlanıyormuş. Bu öldürücü spazmın iltihaplanmayla pek ilgisi yokmuş.⁷¹

Böylece Mallarmé trajik bir rastlantı, talihin acı bir cilvesi sonucu ölmüştür. "İgitur"da pek çok yaratıcı gölge üreten nefes alış veriş ritminde meydana gelen bir anlık kesinti, yani boğazındaki spazm sonucu ölmüştür. Mallarmé'nin ölümü eserleri tarafından ertelendiği gibi, öngörülmüştür de. Valéry'nin tasviri ayrıntılı fizikselliği dikkati çekmektedir. Mektupta Valéry'nin Mallarmé'ye yaptığı son ziyaretin, ona kendini feda etmişçesine bağlı olan eşi ve kızıyla son karşılaşmanın ve cenazenin ayrıntılarından bahsediliyor. Mektup Valéry'nin bizzat çektiği, salt sözcüklerle anlatılması güç olan fiziksel ve duygusal ıstırapın tasviriyle başlayıp bitiyor. "Sevgili André, sana ayrıntıları yazıyorum. Yazmak beni biraz olsun rahatlatacak, çünkü üç gecedir gözüme uyku girmiyor, çocuklar gibi ağlayıp duruyorum; boğuluyorum."⁷² Mektubun sonu şöyle:

Kızı herkesin önünde son kez gözyaşlarına boğulduğunda, birisi onu oradan uzaklaştırdı, işte böyle ayrıldık. Dün gece bütün bunlar kafama tekrardan üşüşüverince, nefes alamaz oldum, kalkıp nefes açıcı buğular yaptım, derken büyük bir fırtına koptu ve bir saat uyudum. Dünün eksiksiz bir tasviri olan bu mektubu sakla lütfen. İleride senden bir kopyasını isterim, zira şu an bütün bu olanları kendim için yazmak gelmiyor içimden.⁷³

Görünüşe göre, burada Valéry, Mallarmé'nin ölmeden önceki semptomlarını yeniden yaşamaktadır: Nefes darlığı ve solunum yo-

71. Paul Valéry, "Lettre à Gide" (Gide'e Mektup), *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé* içinde, s. 143.

72. A.g.y. 73. A.g.y., s. 145.

lu spazmı. Üstelik Gide'e Mallarmé'nin ölümünü kendi kendine tasvir edemediğini itiraf etmektedir. Fiziksel acının kahrı ve aciliyeti olsa olsa bir başkasıyla paylaşılabilir ve, yazıya değil, bir haberleşme aracı olan mektuba dökülebilir. Ne var ki Valéry, Gide'den mektubun bir kopyasını saklamasını istemektedir, zira duygularını dök-tüğü bu belgeyi –gelecek kuşaklar için olmasa da, en azından kendi hafızası için– muhafaza etme arzusundadır.

Valéry'nin "La Dernière visite à Stéphane Mallarmé" (Stéphane Mallarmé'ye Son Ziyaret) adlı yazısında da yine aynı olaylardan, yani Valéry'nin Mallarmé'nin ölüm haberini alışından ve şairi son kez görüşünden bahsedilir. Bu yazı Valéry'nin ayrıcalıklı birinci tekil şahsıyla –bir eleştirmen ve bir otobiyografi yazarının birinci tekil şahsıyla– yazılmıştır. Buna karşın, yazıda Gide'e yazılan mektuptan farklı kişisel tasvir kodlarının, farklı bir dizi içerme ve dışlama yasasına uyulduğunu daha en baştan anlarız. Yazının son derece kişisel çerçevesine karşın, Valéry'nin yaşadığı kayıp baştan aşağı entelektüel bir kayıp olarak betimlenirken, Valéry ile Mallarmé arasındaki ilişki insani bir bağdan ziyade, manevi bir bağ olarak sunulur. Mallarmé'nin gündelik aile hayatının bütün detayları ve eşiyle kızına yapılan bütün atıfların yanı sıra, çekilen ıstırabın fiziksellliği de yazıdan bütünüyle çıkarılmıştır: Yazıda münhasıran iki büyük entelektüel arasındaki manevi arkadaşlığa odaklanılmıştır. Valéry'nin eleştiri alanındaki mit yaratımının odağında fiziksel olanın manevi olanla bu ikamesi, kadınlık ile erotizmin silinişi ve Mallarmé metninin yerine Valéry'nin yorumunun geçirilmesi yer alacaktır.

"La Dernière visite à Stéphane Mallarmé"nin başında Valéry, Mallarmé'nin geçirdiği fetret dönemine az çok benzeyen kendi edebi krizinden de bahseder. Mallarmé, Rimbaud ve geç Sürrealistler gibi, Valéry de edebiyat kurumunu ve edebiyat üretimini derinlemesine sorguladığı bir dönem geçirmiş, bu deneyim genç yaşta başladığı başarılı şiir kariyerini sekteye uğratmıştır. Uykusuz geçen, unutulmaz 5 Ekim 1892 gecesi, Valéry zihinsel yaşamını esir alan santsal ve duygusal uğraşlarından vazgeçmeye karar vererek, zihin açıklığı ve kesinlik yolunda, "kendimin kendi-için bilinci" (*la conscience de moi-même pour elle-même*) dediği şey yolunda bilimsel bir arayışa vermiştir kendini. Valéry'nin, ölümüyle aralarındaki ferasetli entelektüel diyalogu trajik, telafi edilemez bir kesintiye uğra-

tan Mallarmé'yle paylaşmak istediği, tam da bu edebi inanç krizidir.

Bu bakımdan Valéry'nin, kendisi için bir edebiyat idolü ve esin kaynağı olan Mallarmé ile değersiz edebi uğraşlar saydığı şeyi bırakmaya karar verdiği anda tanışmış olması paradoksaldır. Bu merkezi yer tutan paradoksun etkileri Valéry'nin yazısı boyunca yankılanır durur. Bir edebiyat adamı olarak Mallarmé ile bir şahıs olarak Mallarmé arasında gerilim vardır. Valéry, Mallarmé'nin ona "derin bir arkadaşlık" bahşeden ruhunu bağrına basarken, Mallarmé'nin edebiyat pratiğini zihin açıklığı ve kesinlikten yoksun olmakla itham eder. Mallarmé ve kendisi tarafından kullanılan farklı yazma ve yorumlama stratejileri üzerinde açıktan açığa yorumda bulunur: "Üstelik, o kendi fikirlerinden ancak mecazlarla söz ederdi. Ama ben, onun eğilimlerini kendim için özetleme çabasıyla, bunlara kendimce adlar verirdim."⁷⁴ Mallarmé'nin poetikasında, yazma ya da konuşma dramını devreye sokmadan, sentakstan faydalanmadan "fikirlerden söz etmek" büsbütün imkânsızdır. Şimdi, Valéry'nin kendi yazısında Mallarmé'yi nasıl okuyup yeniden şekillendirdiğine bir bakalım. Valéry yazının sonunda Mallarmé'den, şairin kendi ölümüne trajik bir biçimde delalet eden bir cümle alıntılar:

Mallarmé bana erken gelen yazın altın rengine boyamaya başladığı ovayı gösterdi: "*Bak,*" dedi, "*sonbahar sembalinin yer yüzünde ilk çalışıdır bu.*"⁷⁵

Gerek "simal" (zil) sözcüğündeki ima yüklü bir ses muğlaklığı (simal/symbol), gerekse sonbahar renginin sonbahar sesine aktarımıyla oluşturulan güzel bir senkretik imge barındırması bakımından tipik bir Mallarmé cümlesidir bu. Cümlelerin veciz, gelişigüzel ve yapmacıksız bir şiirselliği de var. Valéry ise "sözü" sözcüklere bırakmak yerine, tümüyle zamandışı bir manzarayla çerçeveler sözcükleri: "mutlak ihtişam", "yükseklik korkusu ve değişimlerle dolu bir sessizlik", "dudak uçuklatıcı güzellik", "berrak gökyüzü". Dahası Valéry kendi duyarlılığını dikkatle tahlil ederek, bu duyarlılığı klasik retoriğe ve felsefeye özgü hayli ağırbaşlı bir dile tercüme eder:

74. Paul Valéry, "La Dernière visite à Stéphane Mallarmé" (Stéphane Mallarmé'ye Son Ziyaret), *Variété 1 et 2* içinde, s. 272.

75. A.g.y., s. 275.

Olmakla olmamak arasındaki farkı algılayamaz oldum. Bütün diğer izlenimlerden üstün olan bu izlenimi bazen müzik yaratır. Şiiri düşünüyorum da, o da fikirlerin başkalaşımının en üstün oyunu değil midir?⁷⁶

Bu şekilde Valéry şiiri "fikirlerin başkalaşımı" olarak izah edip bir üst-düzeye taşımak ister. Valéry'ye bakılırsa, "sezgisel olarak" Mallarmé de (basit aritmetiğe eşdeğer olan) sıradan edebiyattan, cebire eşdeğer saydığı bir tür üst-edebiyata –edebi sürece ve genel olarak bilinç sürecine dair bir araştırmadır bu– geçmiştir. Valéry'nin, metnin barındırdığı kaotik, keyfi ve duygulara dayalı sezgiler karşısında insan zihninin en büyük başarısı olan matematik yasalarının kesinliğini tercih ederek, bilimsel modeli sanatsal modelden üstün tuttuğu aşikâr. Valéry'nin Mallarmé'de bilimsel vukufun eksik olduğu yönündeki yorumunda nazik ama kibirli bir lütufkârlık bulunuyor. Mallarmé edebiyatın sınırlarını aşan, Valéry'nin arzu ettiği sistematik bilimsel vukufun doruğuna çıkmayı amaçlayan, ama bunu asla tam olarak başaramayan bir edebiyat şehidi olarak karşımıza çıkıyor.

Başka bir deyişle, Valéry Mallarmé'nin şiirindeki üst-şiirsel ânı üstün tutar. Valéry eleştiri ve otobiyografi türündeki eserlerinde şiirsel, sezgisel ve kişisel unsurların katışıklığından kurtarıp tekrar ele geçirebileceği bir çeşit evrensel "üst-benlik" ya da "moi pur" (saf ben) kurmayı arzular. "Üst-şiirsel" sözcüğünün başındaki "üst" sözcüğünü kurtarmayı murat eder. Sonuçta Mallarmé bir üst-düzeye yükseltilerek, Valéry'nin entelektüel denetim altına alınmış kendi öznellik sisteminin bir göstergesine dönüştürülür.

Aslında Mallarmé'de merkezi yer tutan –Valéry'nin kullandığı sözcüğü paradoksal bir biçimde kullanacak olursak– "fikir", fikirlerin dosdoğru, çizgisel ve sistematik olarak serimlenişinin olanaksız olduğu fikridir; hele hele de edebiyatın modern krizinin çetrefilliklerine ışık tutulmaya kalkışıldığında büsbütün olanaksızlaşır bu.

Bu bakımdan, Mallarmé, Valéry'nin iddia ettiği gibi, "sezgisel", "naif" ya da "bilim öncesi aşamada" değildir. Daha doğrusu, Valéry'den farklı olarak Mallarmé bilimsel söylemi başka söylemlere üstün tutmaz. Mallarmé dilin genel modern krizini sahneye koyar. Valéry ise, Mallarmé'nin "fikirleri"ni sistematikleştirerek, onun metnine ve

ölümüne dair arındırılmış bir üst-okuma gerçekleştirme girişimde bulunur. Peki, bu türden bir üst-okumanın barındırdığı indirgemeler ve tehlikeler nelerdir? Bu üst-okuma, eleştiri pratiğine tabi tutulan şairin metnini ve yaşamını nasıl etkiler? Bu berrak gökyüzü ve mutlak ihtişam manzarasının önünde nasıl bir şair imgesi belirir? İki arkadaşın son karşılaşması nasıl olup da mezar başında manevi bir biate dönüşmüştür?

"La Dernière visite à Stéphane Mallarmé" yazısının anekdotlara dayalı, kişisel çerçevesinin giderek kavramsal ve manevi çerçeveye yerini bıraktığını görürüz. Valéry'nin yazıda tasvir ettiği asıl konu Mallarmé'nin ifşa edici metni değil onun şahsı, insani benliğidir. Bir şahıs olarak Mallarmé ("şahıs" anlamındaki "personne"un Fransızcada hem "biri" hem de "hiç kimse" anlamına geldiğini hatırlayalım) ile Valéry'nin tiyatrosundaki bir karakter olarak Mallarmé arasındaki gerilim bu noktada iyiden iyiye belirginleşir. Şahıs olarak Mallarmé "bir bilgenin gülüşüne" sahip olan "dünyanın en nazik ve sade insanı" olarak tasvir edilir. Mallarmé'nin portresinde –iki adamın son karşılaşmalarının tarihi (14 Temmuz 1898), tam yeri (Valvins bürosu), hatta "Coup de dés"nin ilk baskısını yayımlayan yayınevinin adı gibi– ayrıntıların bolluğu ile özgüllüğün büsbütün yokluğu arasında bir tutarsızlık vardır. Mallarmé'nin portresi Valéry tarafından özenle temizlenip arındırılmıştır:

Yoksul ve payesizdi, içinde bulunduğu durumun çıplaklığı başkalarının sahip olduğu her türden üstünlüğü alçak kılıyordu; ama o hiç peşinde koşmadığı halde olağanüstü bağlılıklara nail olmuştu. Bir bilgenin, üstün bir kurbanın gülüşüyle evreni sessiz sedasız hezimete uğratan o, en nadir ve en değerli şey dışında dünyadan hiçbir şey istemedi. Onu da kendi içinde buldu.⁷⁷

Mallarmé'nin mütevazılığı ve edebi şöhrete olan itimatsızlığı herkesçe malumdur. Gelgelelim, onun son derece rahat ve modaya hayli uygun edebiyat kariyerini "çıplaklık" ve dünyanın reddi saymak fazla abartılı görünmektedir. Valéry *La Dernière Mode*'un bir-biri üstüne katlanan sayfaları ve dandy'nin üstündeki enfes siyah kadifeyi besbelli hesaba katmamıştır. Yine Mallarmé'nin ölüm haberini alma hikâyesinin anlatıldığı "Stéphane Mallarmé" adlı yazı-

77. Paul Valéry, "Stéphane Mallarmé", *Variété 1 et 2* içinde, s. 259.

sında, Valéry işi daha da ileri götürerek Mallarmé'nin "bir çeşit çileci" olduğunu iddia eder. Buradan anlıyoruz ki, mit yaratımı ve arındırma sürecinde, Valéry giderek duygusal acıyı zihinsel neşeyle, şiirsel olanı üst-şiirsel olanla, (Mallarmé'nin şiirsel dilinin merkezinde yer alan) erotiği (Valéry'ye göre, estetikle eşanlamlı olan) çileciyle ve Mallarmé'nin moda, kumaş ve giysi merakını ruhsal bir çıplaklıkla ikame eder.

"Stéphane Mallarmé" yazısında Valéry, Mallarmé'nin "Autobiographie"sinde resmedilen şairin kurban edilişiyle ilgili hipotetik sahneyi yeniden yaratır yaratmasına, ama son derece abartısız bir biçimde, sanatçının yaşamı zorunlu olarak feda edişinin "üstün bir kurbanı" olarak resmeder Mallarmé'yi. Valéry burada beden ile ruh arasındaki karşıtlığı da elden bırakmaz. İnsan bedenine girmiş sanatçı, üst-yaşamı –yani yazıyı– yaratmak için kendi yaşamını feda eder; ama gerçek "homme d'esprit"nin bir adım daha ileri gitmesi, dolaysız anlatımı kendi ruhsal potansiyeli uğruna feda edip yalınkat yazma eyleminden üst-yazma eylemine geçmesi gerekir.

Dahası yaşayan Mallarmé'nin anısı, şairin zaten hep ölü olduğu yönündeki ısrara yerini bırakır. Valéry, Mallarmé'yle ilgili yazılarında, onu hiçbir zaman ölümlü biri olarak düşünmediğini birkaç kere belirtir.⁷⁸ Valéry, Mallarmé'yle son konuşması esnasında dahi onun "yazgısının tamamlandığı"nı hayal eder. Valéry'nin hayatta olan şair için kusursuz bir mezar tasarlaması, onu katışıklıklarından arındırmak için üstüne ölümün gölgesini düşürmesi neredeyse tekinsiz bir eylem gibi görünür. Mecazi bir ifadeyle söylersem, Valéry'nin sistemi, şairin yaşamı ve metnindeki indirgenemez şiirsel unsurunu hissizleştirici bilimsel ölümsüzlükle ikame ederek şair Mallarmé'yi öldürmüştür. Peki namevcut şairin nasıl bir ikonografisi vardır? Valéry'nin Mallarmé'nin yazısında öznenin gayrişahsileşmesini ve yok oluşunu devreye sokmak yerine, onun portresini bu kadar dikkatle çizmesinin nedeni nedir? Valéry şairin mezarı üstündeki abideyle neden yazarın ritüel ölümünün yeniden devreye sokulmasından daha çok ilgilenmiştir?

Valéry'nin sistemindeki Mallarmé, bizzat şairin hipotetik olarak taslağını çizdiği bir çeşit Süpermen (*Surhumain*), insanüstü bir kah-

raman kılığında karşımıza çıkar. Burada şairin ikonografisi sabitlenmiş ve kanonlaştırılmıştır; şair idoller tapınağındaki tek gerçek şiir tanrısı olarak sunulur. Valéry'nin arındırılmış Mallarmé'si Romalı bir Stoacı heykeli gibi kahraman, bilge ve fedakârdır. Valéry (*testa, ars* gibi) Latince kelime ve ifadeler kullanmaktan hoşlanır – Latince onun için ebedi değerleri ifade eden bir dildir adeta. Bizzat Mallarmé'nin eserlerinde izini sürdüğümüz antikite ile ebediyetin, tarihsel klasisizm ile zamandışı maneviyatın, ruhsallığın kavramsal düzeyde birbirini tamamlamasına burada da rastlarız. Aynı şey, Valéry'de şiirsel muğlaklığı azalmış olsa da, çok daha dolambaşsız biçimde yeniden kendini gösterir. Valéry'nin halis şair ikonografisini etkileyen diğer imge ise Hristiyanlık şehidi imgesidir; Flaubert'in sanatçı/canavar tasvirinde de öne çıkan, edebi inancı uğruna her şeyini feda eden sanatçıya denk gelen bir imgedir bu. Valéry'nin metninde, Mallarmé –kendi şiirsel metinlerindeki ayrıcalıklı figürü olan Hérodiade'la zerre kadar ilgisi olmayan– bir çeşit Yahya peygamber olarak tezahür eder. "Lettre sur Mallarmé"de (Mallarmé Hakkında Mektup) Valéry'nin ikonografisinde merkezi bir yer tutmaya başlayan Mallarmé'nin başıyla ilgili kesin bir saplantı sezilir.

Beni Caligula'dan daha bahtiyar ederek, edebiyatın düzeninde bana rahatsızlık veren her şeyin, beni cezbeden her şeyin ve benim gözümde edebiyatı kurtaran her şeyin içinde toplandığı bir baş düşünmemi önerdi bana. Bu gizemli baş evrensel bir sanata giden bütün yolları taşıyordu içinde.⁷⁹

Bu alıntı, Valéry'nin akla dair değerlendirmelerini kafatası ölçümüne dayandıran bir on dokuzuncu yüzyıl sahte-bilimi olan lobometriye duyduğu aşırı merakı ele verir. Şairin bu abartılı başı güçlü bir metafora dönüşerek bedenini simgeler. Mallarmé'nin bu "baş" ından Valéry'nin en övgüyle karşılanan eseri *Mösyö Teste'e** geçmek hiç de zor değil. Nitekim, kitabın "Mösyö Teste'le Bir Akşam" başlıklı ilk bölümü, Valéry'nin edebi kriziyle ve Mallarmé'yle ilk karşılaşmalarıyla hemen hemen aynı döneme denk gelen 1892'de kaleme alınmıştır. Öte yandan Valéry'ye bakılırsa, *Mösyö Teste*'in bir Mallar-

* Fransızcada "kafa, baş" anlamına gelen *tête* sözcüğünün eski imlası *teste* idi. –Ç.n.

79. Valéry, "Lettre sur Mallarmé", s. 289.

mé pastışı olarak değerlendirilmemesi gerekir: Mösyö Teste halis bir şair değildir; edebiyatın büsbütün üstünde veya ötesindedir. Sanat yapmaya tenezzül etmez, bunun yerine salt bilincin araştırılmasını kendine uğraş edindir. Gene de Mösyö Teste ile halis şair mitolojik birer kahraman, "bire düşünsel mitoloji yarattığı" olarak ikiz canavarlar gibi görünür.⁸⁰

Zeus'un kafasından doğan bilgelik tanrısı Athena gibi, Mösyö Teste de yazarının kafasından "August Comte'un yatak odası"nda doğar. Bir erkek fantazisi olan bu entelektüel "günahsız doğum" Valéry'nin zihnini ciddi ciddi meşgul eder. Cismani, kadınsı ve erotik kirlilikten bahtiyarlıkla kurtulmuş manevi bir dünyaya geliştirir bu. Eserin başındaki Latince "vita Cartesii est simplicissima" (Descartesçi yaşam en kolaydır) epigrafi da Valéry'nin "yaşam" mefhumunu canalcı bir şekilde yeniden yazısını akla getirir. Kitap bağlamında, yaşam zihnin yaşamına, bilincin içsel varlığına atıfta bulunur. Gündelik yaşama tekabül eden öteki yaşam ise, Valéry'nin müfrit entelektüel poetikasında, tuhaf bir duygusal icat, insani bir sapma addedilir. Valéry defterlerinde bize, Kartezyen akılla aydınlanmış olan (tıpkı "sema", "altın (rengi)" ve benzeri şiirsel metaforlar gibi) bu tür yaşamın "edebiyat parçalamak" olduğunu söyler. Mösyö Teste, içsel varlığı bir biçime kavuşturarak yeniden canlandırmaya yönelik bir girişim, bir "olanaklılık ifriti"dir. Keza yaratıcı sentaks oyunları ile kendini gizleyişi ve tahrif edişini gözler önüne sermesi bakımından katıyen Mallarmé'nin izinden gitmediğini görürüz Valéry'nin. Nitekim Valéry, Mallarmé için canalcı önemde olan sentaks meselesiyle hiç ilgilenmez. Valéry saf zihinselliği ete kemiğe büründürecek bir dizi insanbiçimli karakter yaratırken, amacı tahrif edilmiş olana biçim kazandırmaktır.

Valéry bu abidevi entelektüel canavarları çoğaltır ve onların ikonografisini ayrıntılı olarak betimler. Sözgelimi, elimizde Mösyö Teste'in bir portresi, günlüğü ve arkadaşıyla eşinin ifadeleri vardır: Yokluk mecazı için hayli kapsayıcı bir belgeleme, silinmiş bir yaşam ve

* Katolik öğretisinde, Meryem'in kimseyle cinsel ilişkiye ("günah"a) girmeden, kirlenmeden (*immaculate*) hamile kalıp İsa'yı dünyaya getirdiği inancına gönderme yapar. —ç.n.

80. Paul Valéry, *Monsieur Teste* (Paris: Gallimard, 1986; Türkçesi: *Mösyö Teste*, çev. Sevgi Türker Terlemez, Rastlantı, 2000), s. 11-2.

biyografinin son derece ayrıntılı bir tasviridir bu. Dahası Valéry'nin Mösyö Teste'i edebiyat kariyeri boyunca basbayağı bir çocuk gibi büyüyüp gelişir: Valéry Mösyö Teste'in günlüğüne notlar ekleyerek ve yeni portreler çizerek biyografisini yeni fragmanlarla sürekli zenginleştirir. Mösyö Teste Valéry'nin hem ideali ve pastiş, hem de idolü ve canavarıdır.⁸¹

Mallarmé ile Valéry arasındaki ilişki, Valéry ile Mösyö Teste arasındaki ilişkiye koşut sayılabilir: Valéry baba ve oğul rollerini tersine çevirir ve mecazi bir ifadeyle, her türden şiirsel kirliliğin önüne geçerek, artık aklın tam denetimine sokabileceği manevi babasını doğurur.

Harold Bloom'un edebi Ödipal mücadele metaforundan hareketle, Mösyö Teste'in vücuda gelişini, Valéry'nin aşırı boyutlara varmış "etkilenme endişesi"nin bir sonucu; edebiyatla, bilhassa da edebiyatın en güçlü ve meydan okuyucu tecessümüyle –yani, Mallarmé'yle– mücadelesinin bir neticesi addetmek mümkündür. Mösyö Teste üst-şiirsel olmayı bile gerektirmeyen saf üst-düzeyde var olur. Valéry'nin edebi anlamda yaptığı günahsız doğum, çizgilerden saf bir edebi mahluk yaratmanın, onu şiirsel metnin çelişkili fragmanlarından hareketle yeniden şekillendirmekten çok daha kolay olduğunu ortaya koyar.

Buna rağmen Mösyö Teste tasvirinde, Mallarmé tasvirinde rastladığımıza benzer mevcudiyeti aşırı boyutlara varmış bir yokluk paradoksu –Madam Teste'in ifadesiyle "yokluğun aşırılığı"– çıkar karşımıza.⁸² Valéry, bir taraftan, Mösyö Teste'in görünüş bakımından kendine özgü özelliklerinin olmadığına ısrar eder. Valéry'ye bakılırsa, kahramanı "kendi kuklası"nı öldürmüştür; Valéry bu ifadeyle kahramanının gündelik insan kişiliğini kasteder. Mösyö Teste ne güler, ne ağlar; yüz ifadesi neredeyse hiç değişmez. Kutsal rengi besbelli siyahtır: Mösyö Teste Yüce Düşünce'ye niyaz ederken günahkâr dualarını Siyahlık'a okur. Valéry yine Mallarmé'nin kahra-

81. Valéry kafasında beliren ilk Mösyö Teste fikrini, sonradan Eliot'ın "Gelecek ve Bireysel Yetenek" yazısında ifade ettiğine benzer görüşler ortaya koyarak daha çok geleneğin rolü üzerinde durduğu "Yalou"da, tümüyle bireysel bir idrak yetisi sayarak eleştirmiştir. Valéry, gelgelelim, Mösyö Teste üstünde çalışmaya devam etmiş, projeden hiçbir zaman tamamıyla vazgeçmemiştir.

82. Paul Valéry, *Monsieur Teste*, s. 44.

manı Igitur'un ikonografisini anırtır biçimde, "ışıkta bronzlaşmış siyah varlık" diye bahseder ondan.

Diğer taraftan, figürasyon ve tahrif sürecinde gölgelerin bir oyunu olmaktan öteye geçemeyip kararsız bir figür olarak kalan Igitur'dan farklı olarak, Mösyö Teste'in pek çok gerçekçi vasfı vardır. Mösyö Teste metafizik arayışına ve Siyahlık'a yönelttiği dualarına rağmen, tam Fransız burjuvalarına özgü bir yaşam tarzı benimser. Opera için balkondan bilet alır, bulvarda yürüyüşlere çıkar ve rahat bir evliliği vardır. Madam Teste yüce ruhların "kazara olmadığı müddetçe evlenmediği ya da sadece sıcak bir odaya sahip olmak için evlendiği" yollu görüşünü okurla paylaşır. Mösyö Teste'in karısı için bulduğu (ahmaklık, şiirsellik ve duygusallıktan uzak) en sevimli ve saf isimler "varlık", "şey" veya gerçekten munis bir anındaysa, "va-ha"dır. Mösyö Teste'in –kendisine nispetle daha geleneksel bir roman kişisi olan– karısından gelen mektup hayli aydınlatıcıdır; bu mektup Mösyö Teste'in o kadar da parlak olmayan gündelik yaşamını aydınlatır, zira aile içi şiddet ve evlilikte yabancılaşmadan muaf bir yaşam değildir bu. Üstelik, Madam Teste'in tam da ondan bekleyeceğimiz tevazu ve kendini alçaltmayla bize verdiği bilgilere bakılırsa, kocası ananas ve reçeli sevmiyor da değildir.⁸³ Böylece biyografi ile yaşamın silinişinin lezzetli tatlıların tadına bakmaya manî olmadığı anlaşılmış olur.

Mösyö Teste'in aşırıya kaçan yokluğu, elde bir sayılan belli şeylerin –burjuva konforunun zorunlu bileşenlerinin– mevcudiyetini açığa vurur. Valéry'nin umutsuzca erişmeye çalıştığı aşırı saflık Mallarmé'yle ilgili duyduğu etkilenme endişesini yansıtır; zira Valéry, Mallarmé'nin şiirindeki dolaylı anlamda erotik ve yıkıcı olan öğeleri zararsız kılma maksadıyla onun için kusursuz bir klasik mezar hazırlamak ister.

Halis şairden daha halis, daha arınmış olduğu düşünülen Mösyö Teste artık şiir yazma gereği duymaz. Olanaklı olanın sınırlarına taşınmış bir halis entelektüel ideali olmanın yanı sıra, bu saf akıl kurgusunun saçmalığına düşüşü temsil eder o. Üstelik bütün teorik ikamelere ve yazarın lüzumsuz, dünyevi öğelerden arındırılmış bir üst-dil kurma arzusuna rağmen, Valéry'nin canavar çocuğu ile onun saf

zihin halinde tecessümünün tarihselliği ve kültüre özgüllüğü tam anlamıyla silinemez. Bu çocuğun ikonografik atribüleri arasında siyah giysiler, opera biletleri ve porselen tabakta servis edilen leziz reçel ve ananas vardır.

Bu sembolik ikameler dizisinin son metni ise, Jorge Luis Borges'in ünlü hikâyesi "Sembol Olarak Valéry"dir. Borges'in soruşturmalarından birinde, "öteki soruşturmalar"da bir karakter olarak beliren bu defa Mösyö Teste değil, Valéry'nin kendisidir. Valéry burada Borges'in ayrıcalıklı Fransız atası olarak karşımıza çıkar; Valéry en açık seçik modern ve ebedi yaratımın –suretsizleştirilmiş bir kişiliğin– yazarı addedilir. Edebi anlamda Fransız düşmanlığıyla tanınan Borges, Valéry'nin Fransız kültürüne özgüllüğünü silmeye girişir. Nitekim Fransız diline yapılan tek gönderme alçaltıcı bir italikle vurgulanmıştır: "*surréalisme* tacirleri". Borges ulusal sınırları aşarak, Valéry'yi Whitman'la karşılaştırır. Bu iki adam arasındaki şüpheli benzerlik, şiir metinlerinden yahut sanatsal yeteneklerinden ziyade, "örnek bir şair göstergesi" yaratma kabiliyetlerinde, yani mit yaratma yeteneklerinde yatar. Dahası Valéry yorumunda Borges ne Valéry'deki sistemleştirme dürtüsü, ne de rasyonalizme yaptığı Fransız işi Kartezyen dönüş üzerinde durur. Bunun yerine, Valéry'nin eserlerinin paradoksal niteliğine, özellikle de yazarın ölümü ile suretsizleştirilmiş bir kahramanın doğuşunun eşzamanlılığına odaklanır.

Borges bir dizi baş döndürücü düşünce ve ikiz görüntü yaratarak bu paradoksu daha da ileri götürür. Şöyle der:

Valéry bizim nazarımızda Edmond Teste'dir. Bu da, Valéry'nin Edgar Poe'nun Mösyö Dupin'inin ve teologların kavranılamaz Tanrı'sının bir türevi olduğu anlamına gelir. Kaldı ki büyük ihtimalle kimse bundan emin olamaz.⁸⁴

Borges birbiriyle ikame edilebilir olan yaratım ile öz-yaratım, yazar ile kurmaca eserleri arasındaki ilişkiyi masaya yatırır. Valéry kendini hem ebedileştiren, hem de gizleyen yazar ve kurmaca ka-

84. Jorge Luis Borges, "Valéry como símbolo", *Otras Inquisiciones* (Madrid: Alianza, 1979), s. 76-8; Türkçesi: *Öteki Soruşturmalar*, çev. Türker Armaner ve Peral Bayaz Charm (İstanbul: İletişim, 2005). Yazarın gayrişahsileşmesi Borges'in "Her Şey ve Hiçbir Şey", "Borges ve Ben", "Coleridge'in Düşü", "Kafka ve Selefleri" ve "Bir Kimseden Hiç Kimseye" dahil pek çok hikâyesinin merkezinde yer alır. İspanyolcadan yapılan bütün çeviriler bana ait.

rakterdir. Her türden ulusal veya kişisel özgüllükten mahrum bırakılan Valéry herkes ve hiç kimse, her şey ve hiçbir şeydir. Borges burada hem zamansallığı, hem de basit, ilerlemeci tarih anlayışını çürüteceği muhakkak olan ironik tekrarları kullanmaktaki ustalığını bir kere daha göz önüne serer. Valéry ile ikizi Mösyö Teste modern zihin açıklığı ve özgünlük yokluğunun kabul edilmesinin ikame edilebilir sembolleri haline gelir.

Borges, "Don Quijote Yazarı Pierre Menard" adlı başka bir hikâyesinde ise, kendi Valéry karakterini –Nîmes'li Fransız Sembolist Pierre Menard'ı– yaratır. Hikâyede bir Fransız Sembolistinin edebi soyuyla ilgili alışılmadık bir Borges uyarlamasıyla karşılaşırız: Pierre Menard "Poe'nun bir tutkunudur; o Poe ki Baudelaire'i doğurdu, o da Mallarmé'yi doğurdu, o da Valéry'yi doğurdu, o da Edmond Teste'i" diye sunulur.⁸⁵ Borges kendi kukla Fransız Sembolist yazarının kökeninin yalnız Fransız değil, Amerikan şairine dayandığını ve yeniden yazdığı eserin de adı başlıkta geçen İspanyol klasiği olduğunu büyük bir keyifle belirtir. Menard kelimenin tam anlamıyla anti-orjinal bir yazar, bize yazarlık ve özgünlük mefhumlarını sorgulattıran bir kişidir. Menard'ın sözümona başlıca eserleri listesinde, Valéry'nin "Cimetière marin" (Deniz Mezarlığı) şiirinin on ikili hece ölçüsüne aktarılması yer alır. Söz konusu aktarma, anlatıcının iddiasına göre, Menard'ın asıl görüşlerinin tam tersini yansıtan bir Valéry sövgüsüdür. Gelgelelim Menard'ın hayatını adadığı, özgünlükten yoksun en halis eseri, *Don Kişot*'un harfî harfine bir yeniden yazımıdır. Borges'in hikâyesi, tarihi hakikatin anası olarak konu eden *Don Kişot*'tan alınma paragrafla sonlanır, ki bu paragraf hangi yazara atfedileceğine bağlı olarak hayli farklı şekillerde yorumlanabilir. "Seküler bir deha" olan Cervantes tarafından on yedinci yüzyılda kaleme alınmışsa bu paragraf salt retorik bir tarih övgüsü olarak okunurken, William James'in çağdaşı Menard'ın kaleminden çıkmaysa paragraf tarihi varılacak bir hedef olarak değil, hakikatin kökeni olarak gören önemli bir felsefî tarih anlayışı sunar.

85. Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones* içinde (Buenos Aires: Emecé, 1956), s. 54-5. Bkz. Alicia Borinsky, "Repetitions, Libraries, Museums: J. L. Borges", *Jorge Luis Borges* içinde, haz. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1986). Beni Borges'le tanıştırdığı için Alicia Borinsky'ye müteşekkirim.

Böylece hikâyede hem Romantik özgünlük fikri, hem de modernist bir proje olan kusursuz bir özgün-olmama fikri abeslik düzeyine taşınmış olur. Hikâyede yazarlık tutkusu da, intihal tutkusu da alaya alınır. Borges'e göre, her uç fikir kendi karşısını barındırır: Kendini silme kendini var etmeyi, bireyselliğin kaybı onun yeniden ele geçirilişini barındırırken, tarihdışı hakikat tarihe nakşedilmiştir. Gene de bu paradoksların belli yönleri Borges tarafından tam olarak açıklanmaz. Nitekim Borges'in iki hikâyesi bir arada yorumlandığında, bir çelişki olduğu görülür; hikâyelerden birinde Fransız Sembolist şair modern bir sembole, zihin açıklığı ve aklın evrensel gücünün sembolüne dönüşürken, diğer hikâyede Fransız Sembolist belli bir üslubun, kültüre özgü belli anlatı manyerizmlerinin savunucusu olarak karşımıza çıkar.

Borges'in "Pierre Menard"ında, okumamızdaki bütün farklılığı yaratan, tam da Cervantes ile Menard arasındaki bu üslup çatışmasıdır. Başka bir deyişle, ilk hikâyede zihin açıklığını temsil eden sembolün benzerliği ile evrenselliği vurgulanırken, ikincisinde üslubun tarihselliği ile özgüllüğü ön plana çıkarılır. Peki, tek fark bu mudur? Vurgu seçimimizi belirleyen stratejik siyasi kararlar nelerdir? Her türden okuma ve yazma stratejisinin ön plan ile geri planın karmaşık bir etkileşimini barındırdığını varsayarsak, Borges'in zihin açıklığı ve aklın sembolü ve tecessümü olarak kavradığı Valéry/Mösyö Teste'in evrenselliğine yaptığı vurguda söz konusu olan nedir?

Borges'in kendi Valéry okuması, paradoksları seven yazarının bile gözünden kaçmış olabilecek bir paradoks barındırır. Söz konusu deneme II. Dünya Savaşı'nın bittiği ve Valéry'nin öldüğü yıl olan 1945'te yazılmıştır. Valéry burada yalnızca suretsizleştirilmiş sanatsal ikiz hayaletlerin tarihdışı, ebedi döngüsünün bir sembolü olarak değil, aynı zamanda Borges'in kendi siyasi fikrinin bir tecessümü olarak karşımıza çıkar.

Alçaltılmış bir romantizm çağında, Nazizmin, diyalektik materyalizmin, Freud tarikatı kehanetlerinin ve *surréalisme* tacirlerinin damgasını vurduğu melankolik bir çağda insanlara zihin açıklığı önermek – Valéry'nin üstesinden geldiği (gelmeyi de sürdürdüğü) kıymetli görev işte budur.⁸⁶

Valéry evrensel zihin açıklığının sembolüne, saf bir zihne dönüşür dönüşmesine ama, yalnız Nazilerin, diyalektik materyalistlerin,

sürrealistlerin ve Freud tarikatının da içinde bulunduğu acayip bir romantikler ve melankolikler ordusunun karşısında. Kendinden beklenen bütün oyunbazlığa rağmen, Borges'in Nazileri, diyalektik materyalistleri ve sürrealistleri aynı kampa koyan politik ve edebi mitlerinin altına herkes imzasını atmaz; karmaşık politik benzerlikleri ve farklılıkları herkes Borges'le aynı şekilde isnat etmez. Borges'in Valéry/Mösyö Teste'i ile en saf zihni, ancak kendi bakış açısı ve kendine has politik görüşü kadar evrenseldir.

Önce Miguel de Cervantes, ardından dünyanın en özgün ve üslup sahibi intihalcisi Pierre Menard tarafından kaleme alınan, tarihi hakikatin anası olarak sunan sözler, böylece, bize okuma konusunda önemli bir ders verir. Aslında (bariz biçimde) aynı görünen şeyler –aynı saf zihin, aynı biyografinin silinişi, aynı modern suretsizleşme örneği, aynı modernizm anlayışı– kültürel bağlamı, yazarlık mitleri ve gönderme yaptıkları teorik çerçeveleri bakımından görünmez farklar, her eleştirel okumada açığa çıkarılması gereken farklar içerir.

Mallarmé'nin Mahcubiyeti ya da Rimbaud'nun Soyunuşu

Biyografisiz şair mitinden ölü şairin biyografisi mitine, yani yaşamın silinmesine yönelik bir girişimden edebiyatın silinmesine yönelik bir girişime geçelim şimdi. Rimbaud üzerine yazdığı mektup formundaki denemesinde Mallarmé, bize Rimbaud'nun yaşamından skandal denecek bir anekdot aktarır. Rimbaud'nun kaldığı saygın Paris otelinin sakinleri, bir akşam yemeği sırasında, genç şairin odasından çığlıklarla bir gürültü geldiğini fark ederler. Az sonra, büyük bir şaşkınlıkla, Rimbaud'nun kendi kıyafetlerini odanın penceresinden aşağı fırlattığını görürler. "Sadece... üstümde bitlerin kalbura çevirdiği bu paçavralar varken, böyle bakire gibi temiz bir odaya gi-

86. Borges, "Valéry como símbolo", s. 77-8. Susan Suleiman, Valéry'nin Dreyfus olayı sırasında Dreyfus karşıtı tavır alan tek sembolist şair olduğunu ileri sürer. Bu, Borges'in Valéry tasvirinin dışında bırakmayı tercih ettiği sayısız tarihsel ayrıntıdan yalnızca biridir.

rip çıkamıyorum" – Rimbaud'nun Banville'e yaptığı açıklama böyleymiş.⁸⁷

Mallarmé'ye bakılırsa, bu kıyafet fırlatma ve sakın bir burjuva yemeğini altüst etme jestinde mitolojik bir yan vardır. Bu, bir ölçüde, her türden modaya karşı bir jest olduğu gibi, hem bir temizlik isteği, hem de temizliğin alaya alınışıdır. Rimbaud'nun bu davranışına getirdiği açıklama, tipik grotesk beyanlarındandır: Hem yaraya, hem de yara izine atıfla kullanılan "cribler" (kalbura çevirmek) fiili, bu sahneye bir şiddet unsuru katar. Dahası giysilerle deri arasında net bir ayırım yapılmasına da imkân vermez. Rimbaud'nun giysilerini herkesin önünde kaldırıp attığı bu arınma töreninde hem nükteli ve skandal, hem de yıkıcı ve mahcubiyet verici bir taraf vardır. Özellikle Rimbaud'nun edebiyat kurumuyla olan sorunlu ilişkisi hesaba katıldığında, ergenlere yakışır bir eşek şakası gibi algılanmış olabilecek bu eylem az çok bir kehanet niteliği taşır. Rimbaud, Mallarmé gibi profesyonel ve olgun şairler için bir mahcubiyet kaynağıdır. Mallarmé'nin "Arthur Rimbaud" adlı denemesinin zarif, kendi üstüne düşüncelerle dolu satırları arasında saklamak istediği, tam da bu mahcubiyet, bu meydan okuyucu zindelik tir.

Mallarmé'nin Rimbaud hakkındaki bu denemesinde hayranlık ve lütuflukluk karışımı bir ton vardır. Mallarmé'nin asıl arzusu, Rimbaud'nun adını edebiyat kurumuna kazımdır: Rimbaud, daha doğrusu, Rimbaud'nun adı "birkaç sigaranın dumanıyla yatıştırılmış" şiirsel bir tını oluşturur. Sigara dumanıyla telaffuz edilen bir addan, Mallarmé'nin *Salı* toplantılarında bir araya gelen seçkin edebiyatçıları için yeni bir moda dalgasına model oluşturan bir addan başka bir şey değildir bu. Mallarmé, Rimbaud'nun gizemini, "kopuk varoluş çizgisi"ni faş eden, tahkir eden "karakter" çerçevesini alaya alır. Mallarmé birtakım acayip maskeli balo kostümlerinin –"kara kral"a özgü bütün o boncukların ve nakışlı yakaların– mantar gibi çoğalmasını eleştirir.

Ne var ki Mallarmé, Rimbaud'nun herkesin gözü önünde soyunma hikâyesinin de içinde bulunduğu bazı anekdotları birbiriyle ilintilendirmekten kendini alamaz. Rimbaud'yla 1870'li yılların başında, erken yaşta edebiyat sahnesine çıktığı sırada tanışan Mallarmé

87. Mallarmé, "Arthur Rimbaud", s. 515.

kendi Rimbaud tasvirini de sunar. Aslında Mallarmé, Paul Verlaine'in Rimbaud'nun hem oğlansı hem de kadınsı olan ergenlere özgü güzelliğine ilişkin tasvirinden alıntı yapar. Mallarmé oğlanın elleriyle ağzına özel bir ilgi gösterir. Eller de, ağız da şiir uğraşısıyla doğrudan ilişkili olmanın yanı sıra, portrenin unsurlarını oluşturur. Söz konusu ikilik hem ellerin hem de ağzın tasvirine yansır. Mallarmé, Rimbaud'nun ellerinin fiziksel yönü, yani kaba derisi üstünde durduktan sonra bu ellerin güzel şiirlere imza attığından bahseder. Ellerin fiziksellliği, "kızarıklar ve şişlikler"iyle kusursuz bir Mallarmé dokusu olarak karşımıza çıkar. Rimbaud'nun şiir okumayan ağzı da, keza "somurtkan ve alaycı bir kıvrım" oluşturması bakımından Mallarmé tarzı tipik bir kıvrım meydana getirir.⁸⁸ Şiir yazmanın ve şiir okumanın araçları olan eller ve ağza yönelik bu saplantının yanı sıra, bunların iki uçlu tuhaf tasviri de fiziksellliğin metinsellik, yazarın bedeninin yazının kendisiyle ikamesini arz etmesi bakımından tipik bir Mallarméci jesti açığa vurur.

Mallarmé, Rimbaud'nun yaşamını, o zamana dek bir kitabın sayfalarını okşayan ellerinin, sonunda fildişi ve şark parfümleri alıp sattığı iyi oynanmış, egzotik bir performans olarak sunar. Mallarmé, Rimbaud'nun susmasını ise, edebiyat üretiminin sonu olarak değil, edebiyat üretiminde bir kesinti ya da "fetret devri" olarak yorumlar. Rimbaud'nun yaşamı büyük şairin "yazgısının ulu mısraları" arasındaki beyaz boşluk gibidir. Mallarmé, Rimbaud'nun edebiyatı reddini kabullenmek yerine, onun Afrika'da yazdığı henüz bilinmeyen, yayımlanmamış şiirlerin gelecekte keşfedileceğine inanmayı yeğler. Denemedeki Rimbaud bir şair/hayalet, Mallarmé'nin "Les Fenêtres" (Pencereler) şiirindeki bir karakter, dilsizliğinden ötürü felce uğrayarak hastaneye yatırılmış bir adamdır. Rimbaud'nun yaşamı yazının açık bir yokluğu, "şiirin modern krizi"ne dahil edilebilecek bir yokluktan başka bir şey değildir. Mallarmé'nin denemesinin sonu, bastırılmış şairin geri dönüşü ya da yazarın "gayrişahsi hayaleti"nin intikamıdır. Bu gayrişahsi hayalet, en sonunda, gerçek Arthur Rimbaud'nun bütün o ıstırap verici sessizliklerini, çıkardığı skandalları ve egzotik yaşam öykülerini edebiyat alanında onaylar.

Bu arada, "şairler prensi" olarak kabul edilen Stéphane Mallarmé 1896'da Rimbaud'nun annesinden bir de mektup alır. Mektupta, Rimbaud'nun annesi ailevi bir mesele konusunda ona danışmakta, kızının nişanlısı olan "edip" Pateme Berrichon'un ahlakı hakkında onun kıymetli görüşüne başvurmaktadır. Ailevi önem arz eden böyle hassas bir meselede kendi fikrinin sorulması, "gazette de la famille"nin (aile gazetesi) eski editörü olan Mallarmé'nin gururunu okşar. Mallarmé bu mektuba verdiği cevapta, Berrichon'un ahlaka ve edebiyat üretimine bağlılığından bahseder ve dul Madam Rimbaud'ya taziyyede bulunur:

Şüphesiz sizin için, Madam, siz ki hayranlığa şayan oğlunuz Arthur Rimbaud'nun başlarda atlattığı badireleri unutmadığınız halde maneviyatınızdan bir şey yitirmediniz ve ettiğiniz dualar –başta oğlunuza olmak üzere– azalmadı, sizin için halihazırda damadınız olmayı arzu eden kişinin geçmişinde endişe verici hiçbir şey yoktur.⁸⁹

Mallarmé burada Arthur Rimbaud'nun "başlarda atlattığı badireler" ile ne kastetmektedir? Mallarmé bu görüşünü Madam Rimbaud'yla paylaştığına göre, bu "başlarda atlattığı badireler" Rimbaud'nun evden kaçışına, Verlaine'le yaşadığı aşk ilişkisine ve ihlal edici şiir pratiğine göndermede bulunur. Mallarmé'den geçer not alan Berrichon'un, sonradan –Rimbaud'nun kız kardeşi Isabella'yla birlikte– kayınbiraderinin sorunlu gençliğini bir çeşit Hıristiyan şehitliği şeklinde ele alarak en makbul biyografisini yazan Berrichon olması ilginçtir. Mallarmé'nin mektubundaki katıksız geleneksellik, nezaket ve müsterih ahlakçılık son derece aydınlatıcıdır, zira burjuva edebiyat kurumu ile ahlak kurumu arasındaki yakın ilişkiyi açığa vurur. Mektup, aynı zamanda, şairler prensi Mallarmé ile parlak, ama kuşkusuz sorunlu olan merhum ergen şair Artuhur Rimbaud arasındaki hiyerarşiye de dikkat çeker.

Böylece Mallarmé hem Rimbaud miti karşısında duyduğu mahcubiyeti ikrar eder, hem de bu mahcubiyeti gizlemeye çalışır. Rimbaud'nun edebiyattaki ölümünü bir tür yazarın ölümüne, bizzat kendisinin (Mallarmé'nin) yaydığı bir edebi amaç uğruna gerçekleştiren bir kendini yok ediş indirger. Mallarmé bu denemesinde bizi,

89. Alıntılındığı yer için bkz. Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, s. 786.

yazarın –yani, Mallarmé'nin– yaşamı ile eseri arasındaki ilişkinin tek bir modeli olduğuna ikna etmeye çalışır. Bu model Rimbaud' nun ötekiliğini siler. Ben kendi Rimbaud okumamda, öteki uç noktaya –Romantik biyografinin melodramatik egzotizmine– sivrulmadan, Mallarmé'nin narsisist tuzağına düşmemeye çalışacağım. Edebi okuma ile düzanlamlı okuma arasında gidip gelmem de bu kaygıdan kaynaklanıyor. Mallarmé'yi ele aldığım kısımda sentaks ile imge arasındaki gerilime odaklandım. Burada ise, "figür" sözcüğünün anlamları –"mecaz" anlamında figür, bir temsil ögesi olarak figür ("suret") ve söylemin sınırlarını aşan insan bedeninin biçimi olarak figür ("karaltı")– arasındaki gerilimlere odaklanacağım. "Figür" sözcüğünün bu farklı anlamları pek çok soruyu beraberinde getirir: Yaşamdaki ve metindeki Rimbaud figürün ü/figürlerini birini diğerine üstün tutmadan incelemek nasıl mümkün olabilir? Edebiyatın ötekiliği ile yaşamın ötekiliğini bir arada tutmanın bir yolu var mı? Rimbaud'nun poetikadaki ana figürler hangileridir ve poetikanın sonuna nasıl bir noktalama işareti koyarlar? Rimbaud nasıl bir yaşam anlayışına sahiptir? İhlal edici edebi eserlerinde resmettiği yaşam gerçekten yaşanabilecek bir yaşam mıdır?

Poetikanın Şiddeti: Arthur Rimbaud'nun Yara İzleri

Rimbaud *Cehennemde Bir Mevsim* adlı eserinde "Konuşmayı unuttum artık" cümlesini italikle yazar.⁹⁰ Mallarmé'yi "âcizlik perisi"ne hitaben yazılan güzel soneleri yaratmaya ya da söz konusu âcizliği tipografik güç gösterisiyle dışa vurmaya sevk etmiş olması muhtemel bu cümle Rimbaud'ya yazmayı bırakma esini vermiştir. Rimbaud'nun edebiyattan kopuşunu radikal bir kopuş, nihai bir çıkış saymak aşırı basitleştirmek olur. Aslına bakılırsa, Rimbaud "Sözün Simyası"nda mükerrer ya da sürekli bir etkinliği ima edercesine, şimdiki zamanın hikâyesiyle "dünyaya veda etmek" fiilini kullanır: "Bazı romanslardaki dünyaya veda ediyordum."⁹¹ Dahası, *Cehen-*

90. Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer, Oeuvres poétiques* içinde (Paris: Flammarion, 1964), s.139. Yaptığımız esin verici Rimbaud tartışması için Norbert Bonenkamp'a müteşekkirim.

nemde Bir Mevsim'deki "Elveda" adlı son şiirin bile mutlak surette onun yazarlığının sonuna delalet ettiği söylenemez. İşin aslı, Rimbaud'nun *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* derlemelerinin yazım tarihi süregiden bir eleştirel tartışma kaynağı olmuştur. "Elveda"yı Rimbaud'nun son edebi metni olarak kabul etmek eleştirmenlerin işine gelirdi. Ne var ki *Illuminations*'un *Cehennemde Bir Mevsim*'den önce mi, sonra mı yoksa onunla eşzamanlı olarak mı yazıldığı belli değildir. Rimbaud'nun vedasının bir seferde yazılmış bir beyandan çok daha karmaşık olduğu aşikârdır. Mallarmé'nin durumunda olduğu gibi, Rimbaud için de "son" birçok kez yürürlüğe sokulmuş olmakla birlikte, Rimbaud'nun durumunu Mallarmé'ninkinden ayıran önemli bir fark vardır. Rimbaud'nun yazmayı bırakması, benlik figürü ve ölüm figürü de dahil olmak üzere, metinlerinde yer alan figürlerin radikal bir istikrarsızlığına –ustalıkla icra edilmiş metinsel tahrifin ötesine geçmeyi amaçlayan bir istikrarsızlığa– işaret eder. Rimbaud'nun edebiyattaki ölümü bizi edebiyat, yaşam ve metnin statüsü arasındaki sınırları yeniden düşünmeye sevk eder. Belki de bu ölüm bize "edebiyat" ile "yaşam"ı, birini diğerine üstün tutmadan, birbirine eşit eleştiri olanakları olarak ele alma şansını verir.

Rimbaud'nun yayımlanmış metnlerinin çoğunun muğlak bir statüsü vardır. Kendi eliyle yayına hazırladığı tek metin, şiddet yüklü bir ruhsal otobiyografi olan *Cehennemde Bir Mevsim*'dir. Bu nedenle, neyi Rimbaud'nun "metinleri" ve "edebi yapıtları" olarak değerlendireceğimiz ve bunların sınırlarını nasıl çizeceğimiz son derece karmaşık bir sorun olarak durmaktadır önümüzde.

Bana göre, Rimbaud'nun kaleminden çıkan en ayırt edici yazı türlerinden biri, sonuna kadar hiç bırakmadığı tek tür olan mektuptur. Rimbaud mektuplarda kendi poetikasının temel ilkelerini, yaşam hakkındaki fikirlerini ifade eder ve Habeşistan mektuplarının da gösterdiği gibi, bu konularda edebilikten giderek uzaklaşmıştır. Mektup bir iletişim aciliyeti, en azından, yapısal bir aciliyet yanılsaması barındırır ve türleri karıştırma imkânı verir.

Yuri Tınyanov'un "Edebi Evrim Üstüne" adlı denemesinde ileri sürdüğü gibi, "mektup türü edebiyatın tarihsel evrimine, yani edebi

türler ile edebiyat dışı türler arasında zamanla değişen sınırlara örnek teşkil eder."⁹² Mektup yazma teamüllerinin şekillenışı on yedinci yüzyıldan on sekizinci yüzyıla uzanır ve mektup-roman türünün ortaya çıkışıyla birlikte edebiyata bağlanır. On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru mektup-roman büyük ölçüde gözden düşse de, edebiyat çevrelerinin yapısı şahsi hitap ile eleştirel estetik bildirimin karışımı olan mektup-deneme türünün ortaya çıkmasına yol açar. Mallarmé ve Valéry'de bu türün örneklerini gördük. Rimbaud'nun mektupları ise, bu yeni gelişmekte olan teamüle tam olarak uymaz; mektuplarından bazıları mektup-denemenin sınırlarını aşan mektup-manifestolar niteliğindeyken, bazıları da pratik amaçlarla tutulmuş notlardan ibarettir. Rimbaud'nun kaleme aldığı bu iki tür mektup da, ya fazla umut vaat ederek, ya da her türden beklentiyi boşa çıkararak eleştirmen ve okurlara meydan okur. Rimbaud'nun mektupları yaşama bakışına örnek teşkil eder ve bir kopuşestetliğini sahneye koyar.

Rimbaud *Parnasse Contemporain*'in kurucularından biri olan Théodore de Banville'e yazdığı 1870 tarihli bir mektupta kendi *çocuk şair* imajıyla dalga geçer.

Sevgili Usta:

Aşk aylarındayız; ben de on yedi yaşındayım. Umutların ve vehimlerin yaşı derler buna ve burada –İlham Perisi'nin eli değmiş bir çocuk olarak (bayağılığım için kusura bakmayın)– kendi inançlarımı, umutlarımı, duygularımı, bütün bu şairane şeyleri ifade etme yükümlülüğünü üstüme almış durumdayım – ben buna baharın etkisi diyorum.⁹³

Rimbaud'nun geleneksel bahar, gençlik, aşk ve şiir mecazlarını oyunbazca kullanması, "şairane şeyler" denen geleneksel edebi mitlere dair sahip olduğu aşırı farkındalığı belli etmektedir. Rimbaud şiirsel klişeleri hem yeniden yazar, hem de çıplak bırakıp teşhir eder. Bunu yaparken hem aşka, bahara ve şiire âşık bir genç şair rolünü hevesle oynar, hem de bu bayağı imajla arasına mesafe koyar. Rimbaud'nun şiirlerinde, bilhassa da on yedi yaşındaki şairi anlatan

92. Yuri Tınyanov, "O literatumoy evolyusii", *Poetika, Istoriya literaturi, Kino* (Moskova: Izdatelstvo Nanka, 1976); Türkçesi: "Yazınsal Evrim Üstüne", Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat (İstanbul: YKY, 1995), s. 104-18.

93. Arthur Rimbaud, "Lettre à Banville", *Oeuvres complètes* içinde, s. 236.

"Les Poètes de sept ans" da ve "Roman" da benzer bir kendini nesneleştirme jestine rastlanır. Rimbaud, Mallarmé tarzı gayrişahsileştirme yerine, son derece stilize edilmiş kendi otobiyografik karakteri olarak da görülebilecek geleneksel şair figür ve imajlarını çoğaltır. Şiirsel rol canlandırmayla ya da, daha doğrusu, şair rolünü oynamakla uğraşır. Hem mektupta hem de "Roman" şiirinde genel kanaati ve çocuk ile şaire dair mevcut kültürel mitleri ifade eden, gayrişahsi *on* (onlar) biçiminin ilginç bir kullanımına rastlarız: Mektuptaki "comme on dit" (derler) ifadesinde geleneksel şiir değişmeceleleri devreye sokulurken, şiirdeki aynı *on* – "On n'est pas sérieux quand on a dix-sept-ans" (İnsan on yedisinde ciddi olmaz)– genç bir şairin geleneksel bakışını sunar. *Je* (ben) ile *on* (kişi, insan, onlar) arasındaki ilişki, oyunbaz etkileşimle şiddetli kopuş arasında gidip gelen bir ilişki olarak Rimbaud'nun poetikasında son derece önemli bir yere sahip olduğu gibi, –daha önce annesinin evinden kaçtığı şekilde kaçacağı– çağdaş Fransız Parnası'ndaki konumunu anlamak açısından da canalcı önemdedir.

Rimbaud'nun Banville'e yazdığı gelenekle alay eden mektuptan, okuldaki öğretmenleri olan Georges Izambard ile Paul Demeny'ye 1871 Mayıs'ında yazdığı mektup-manifestolardan biri olan meşhur "Kâhinin Mektubu"na (*Lettre du voyant*) geçelim. Rimbaud'nun en sık ve genellikle bağlamından koparılarak alıntılanan önermelerinden biri olan "Ben bir başkasıdır", bu mektuplardandır.⁹⁴ "Ben bir başkasıdır", Baudelaire'in "Ben herkesim, herkes de ben," sözü ile Mallarmé'nin "şairin hitabi yok oluşu" ifadesinin radikal bir yeniden yazımıdır. Dahası, "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud" (Gitmekle İyi Ettin, Arthur Rimbaud) başlıklı makalesinde Shoshana Felman'in da ortaya koyduğu gibi, Rimbaud'nun bu önermesi, Kartzyen *ego*'nun "şiddetli ve titiz bir yapıbozumu"nu temsil eder.⁹⁵ Peki ama Rimbaud burada ne tür bir ötekilik dile getirmektedir? Felman'in da ileri sürdüğü gibi, dilin ötekiliğiyle, tahrif edici modern yazı pratiğiyle bir karşılaşma mıdır bu? Yoksa metinsel yapıbozumu, Mallarmé tarzı kendini gizleyişin ötesine mi işaret etmektedir?

94. Rimbaud, "Lettre à Demeny", s. 250.

95. Shoshana Felman, "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud", *Littérature* 11 (Ekim 1973), s. 3-22.

Bu soruları ele alırken, kâhinin mektuplarının yazıldığı bağlamı dikkate almak faydalı olabilir. Bu mektuplar Rimbaud'nun Paris'e üçüncü kaçıış sırasında kaleme alınmıştır. Anlaşılan o ki, hiçbir geçim kaynağı kalmamış olan Rimbaud hem duygusal hem de fiziksel çalkantı yaşadığı bu dönemde Fransız komüncülerin barakalarında kalmıştır.⁹⁶ Mektupta, bilhassa Izambard'a yazılan ilk mektupta, burada yaşadığı şiddet deneyimleri, cinsel ve politik deneyimlerin yanı sıra, başkaldırı deneyimini de aktarır. Cümlelerin bayılmayı andıran ritmi, iletişimin aciliyetinin yanı sıra, ıstırap verici deneyimi alegorikleştirmenin, şiirsel bir kurmacaya, "eylem ve söz olarak *bulabil-diğim* ne kadar ahmakça, kirli, kötü şey varsa ona" dönüştürmenin aciliyetini de açığa vurur.⁹⁷

Ayrıca mektubun Rimbaud'nun mensur şiirlerindeki, bilhassa da *Cehennemde Bir Mevsim*'dekine benzeyen sentaksına bakılırsa, yarım kalmış, beklenmedik ifadeler, nidalar ve tirelerin yanı sıra, Rimbaud'nun –"voici" (işte bu), "voilà" (işte şu) gibi– gösterme zamirlerini bolca kullanmasında kendini gösteren sürekli bir mevcudiyete başvuru olduğu gözlemlenir. Mektubun ilk cümlesi, hem bir

96. Özgün ve aydınlatıcı bir çalışma için bkz. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune* (Toplumsal Mekânın Ortaya Çıkışı: Rimbaud ve Paris Komünü, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988). Bu eser dikkatimi çektiğinde kitabımı tamamlamıştım. Paris Komünü şairlerinden biri olarak Rimbaud'ya dair "jeopolitik" bir okuma yapmaya, Rimbaud'yu edebiyat tarihi bağlamından ziyade, şiirlerini 1870'lerin muhalif kültüründe yükselen öteki seslerle yan yana koyarak gündelik hayatın değişen yapıları bağlamında incelemeye yönelik bir girişim bu eser. Yazarın Rimbaud'yu "tüm yönleriyle" okuma ve Rimbaud'nun "şiirsel araçları"nı tarihselleştirme ihtiyacı konusundaki ısrarına katılıyorum. Öte yandan, bir bütün olarak ele alındığında, benim soruşturma alanım bu eserdekinden hayli farklı. Ben burada daha "dikey" bir Rimbaud tahlili yapıyor ve Paris Komünü'nün Rimbaud'sunu Habeşistan'daki silah taciri ve gündelik sıkıntı tasvirleriyle dolu edebiyat dışı çok sayıda mektubun yazarı Rimbaud'ya üstün tutmuyorum. Dahası Fransız tarihindeki ve Rimbaud'nun yaşamı ve eserlerindeki (son derece şekillendirici ve önemli olsa dahi) "istisnai" olaylara odaklanmaktan ziyade, değişkenlik gösteren şairle ilgili kültürel mitlerin tarihine ve edebiyat hayatı ile gündelik hayat arasındaki değişen ilişkiler üzerinde duruyorum. Bu bakımdan, Rimbaud'yu yalnızca bir "lanetli şair" olarak değil, aynı zamanda devrimci bir şair, bir "komüncü ve komünist" olarak da sunan bir temsil tarihi bulunmaktadır. Rimbaud'nun politikleştirilmesinin genellikle hayli tartışmalı olan tarihinin bazı yönlerini 2. Bölümde ele alıyorum.

97. Rimbaud, "Lettre à Demyen", s. 248. Vurgu bana ait.

fiziksel mevcudiyet arzusu, hem de yazının bir mevcudiyet temsilinden ibaret olduğu yönünde bir farkındalığı ifade eden paradoksal bir işaret zamiri olan "revoilà" (işte yine) ile başlar. Rimbaud'nun (mektuptaki ve mensur şiirlerindeki) sentaksı Mallarmé'ninkinden hayli farklıdır: Cümleler çizgisel olmayan ve karmaşık bir kendi kendine göndermeli doku oluşturacak şekilde birbiri üstüne katlanmaz. Rimbaud'nun cümleleri, daha ziyade, birbirini boşa çıkarır, edebiyata karşı anarşist bir saldırı gerçekleştirir ve sürekli olarak metinden başka bir şeye uzanır.

Rimbaud'nun kâhin mektuplarının hepsinde, Paul Demeny'ye yazılan mektupta "metin dışı" diye sunulan şiirlere yer verilir. Peki, Rimbaud'nun bu ifadesini nasıl okumak gerek? Rimbaud'nun "metni" nedir, dışı ne olacaktır? Metnin kendisi belli bir geleneksel türün büsbütün dışında olduğunu mu ileri sürmektedir, yoksa bu haliyle metinsellikten başka bir şeye mi işaret etmektedir? Metni nasıl okuyacağımız varsayılmaktadır? Izambard'a yazılan mektupta yer alan şiirlerden biri de, sonradan "Le Coeur volé" (Çalınmış Kalp) ve "Le Coeur du pitre" (Budalanın Kalbi) şeklinde yeniden adlandırılan meşhur "Le Coeur supplicé" (Eziyet Edilmiş Kalp) şiiridir. Bu şiirde bilinen vezin teamüllerine uyulsa da, Rimbaud'nun kendisi metnin şiirsel statüsünü sorgular: "Şiir mi diyeceksiniz buna? İstisnasız fantazidir – ama rica ederim sizden, ne kalemle çizin altını, ne de fazla düşünün üstünde."⁹⁸ İşte şiir metni:

Kederli yüreğim salya sümük güvertede,
Yüreğim asker sigarasıyla izmarit dolu:
Çorba atıklarını fırlatırlar oraya bile,
Kederli yüreğim salya sümük güvertede:
Bir küfür tufanı eratin ağzında bilmece
Gülerler durmadan kahkahaları sulu mu sulu,
Kederli yüreğim salya sümük güvertede,
Yüreğim asker sigarasıyla izmarit dolu!

Maslahatlar alesta kalıp çekmeye hazır
Baştan çıkarır yüreğimi küfür hazretleri.
Dümende dalga geçerler tepeden tırnağa hınzır,

Maslahatlar alesta kalıp çekmeye hazır.
 Ey büyüleyici dalgalar o sayenizde paklanır,
 Alın yüreğimi yıkayın, bilsin temizliği!
 Maslahatlar alesta kalıp çekmeye hazır,
 Baştan çıkarır yüreğimi küfür hazretleri!

Küfürleri bitip tütünleri de tükenince
 Ne yapacağım ben ey çalınmış yüreğim?
 Hıçkırık olacaklar hepsi meyhane türkülerinde
 Küfürleri bitip tütünleri de tükenince,
 Bir meydan savaşı başlayacak zavallı midemde
 Yüreğim örselenmiş dalım kırılmışsa benim,
 Küfürleri bitip tütünleri de tükenince
 Ne yapacağım ben ey çalınmış yüreğim?⁹⁹

Rimbaud eski öğretmeninden yazdığı şiirinin üstünde durmasını, "eziyet edilmiş kalbi"ne ne kalemle, ne de aşırı entelektüelleştirmeyle dokunmamasını rica eder. Rimbaud'nun kendi şiirleri hakkındaki son önermesi –"ça ne veut pas rien dire" / "hiç de anlamsız değil bu": Fransızca hatası gibi görünen bu cümle Rimbaud'nundur– geleneksel bir edebi yorumun yazım süreciyle henüz iyileşmeye başlamış ıstırap verici bir yarayı derinleştirmekten başka işe yaramayıp, kastettiği anlamı gözden kaçırmasından duyduğu korkuyu ifade eder.¹⁰⁰ Izambard'ın kendisi şiiri edebi bir şaka gibi görmüşse de, başta Colonel Godshot ve Enid Starkie olmak üzere çoğu eleştirmen Rimbaud'nun Paris Komünü günlerinde ve *komüncülerle* geçirdiği kısa süre boyunca eşcinsel bir tecavüze maruz kaldığına kana olmuştur.¹⁰¹ Tecavüz sahnesinin Rimbaud için gerçek bir yaşantı mı yoksa sadece bir tanıklık yahut fantazi mi olduğuna karar vermek olanaksızdır. Öte yandan, şiirin bizi yalnızca deniz tutması imgesiyle alegorileştirilen varoluşsal bir bulantıyı (Rimbaud'nun eser-

99. Arthur Rimbaud, "Le Cœur volé", *Oeuvres poétiques* içinde, s. 68-9; Türkçesi: *Ben Bir Başkasıdır*, çev. Özdemir İnce (İstanbul: Gendaş, 1999).

100. Arthur Rimbaud, "Lettre à Izambard", *a.g.y.* içinde, s. 249, 1074 vd. ("Georges Izambard'a", *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations* içinde, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Can, 1993, s. 47).

101. Bkz. Colonel Godshot, *Arthur Rimbaud Ne Varietur* (Nice, 1936) ve Enid Starkie, *Rimbaud* (New York: Norton, 1938).

lerinin Pléiade baskılarının editörü Antoine Adam'ın görüşüdür bu değil, şiddet dolu bir sahneyi tasavvura davet etmesi son derece önemlidir.¹⁰²

Biyografik okumanın, eleştirmenin şiirleri yakın metinsel incelemeye tabi tutmak yerine kısmen yaşamla doldurma (Enid Starkie) arzusuna bağlı olduğu açıktır. Ne var ki, bu durumda, bizatihi şiirin retorığı bizi metnin sınırlarını gözden geçirmeye davet eder. Şiirde bilhassa da bedensel uzuvların tasvirinde –*coeur* (yürek), *sursauts stomatiques* ("meydan savaşı başlayacak midemde")– kullanılan asli araç kapsamlamadır. Öte yandan Tzvetan Todorov'un da ileri sürdüğü gibi, metaforlaştırmaya karşı koyan bir tür "sabote edilmiş kapsamlama"dır bu.¹⁰³ Rimbaud'nun bu şiirde kullandığı bedensel uzuv kapsamlamaları mecazi okuma düzeyini ihlal ederek, bir tür fiziksel sakatlanmayı akla getirir. Bir bütün olarak ele alındığında, şiirde açık fiziksel şiddetin ayrıntıları ile retorik hüner gösterileri birleştirilir. Şiddetin retorik (edebi) okumanın yanı sıra, göndergesel (düzanlamalı ya da tematik okuma) okumaya da şekil veriyor olması bundandır. Son kıtada, "yürek" sözcüğüne apostrof işareti (*le coeur volé/violé*; çalınmış/tecavüze uğramış yüreğim) konmuştur; şiir edebiyatın ötesini işaret eden retorik bir soruyla sonlanır. Bu soruyu, "Eylemde bulunmalı mı, bulunmamalı mı", şayet "eylemde bulunulacaksa, nasıl yapmalı?" türünden bir soru olarak yeniden ifade etmek mümkündür? "Comment agir ô coeur volé?" (Ne yapacağım ben ey çalınmış yüreğim?)

Pléiade baskısı editörünün şiirde "müstehcen" bulduğu sözcüklerin, bilhassa da (erekte penisli anlamına gelen) "ithyphalliques" sözcüğünün Latince'den türetilmiş bir sözcük olması ilginçtir.¹⁰⁴ Rimbaud

102. Antoine Adam, "Notices, Notes, et Variants", Rimbaud, *Oeuvres complètes* içinde, s. 889.

103. Tzvetan Todorov, "A Complication of the Text: The Illuminations", *French Literary Theory Today*, Todorov (haz.) içinde, çev. R. Carter (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

104. Rimbaud'nun müstehcen sözcükleri kullanımı için bkz. "Le Sturpa" ve "Album zutique", *Oeuvres complètes* içinde. Bu metinlere dair bir tartışma için bkz. Ross, *The Emergence of Social Space*. (Bizim kullandığımız çeviride, "maslahat" sözcüğünün argodaki "erkeklik organı" anlamına binaen "maslahatlar alesi" diye geçiyor. –ç.n.)

ud Latinceyi hayli tuhaf bir biçimde kullanır. Valéry'nin kendi Bay Bilinç'i için nasıl Latince bir isim yarattığını (Latince *testa*'dan Mösyö Teste), Saussure'ün Latince *arbor* sözcüğünü ünlü gösterge şemasında nasıl ağaç kavramını belirtmek için kullandığını biliyoruz.¹⁰⁵ Soyut teorik kavramlar için Latinceye başvuran sayısız Fransız yazarı ve bilimcisinin aksine Rimbaud Latincedeki müstehcen sözcüklerden faydalanır. Rimbaud'nun bu yaptığı, retorik bir patavatsızlık, dil üsluplarının tersyüz edilişi, ergen oğlanlara yakışır bir kaba şaka olduğu gibi, aynı zamanda ilgi çekici bir filolojik olgudur. Rimbaud "Sözün Simyası"nda kendi abartılı edebi ve dilsel beğenisi hakkında yorumda bulunur:

Budalaca resimleri, menfezlere yapılan süslemeleri, gezici palyaçoların kullandığı fon resimlerini, tabelaları, popüler matbuatı, demode kitapları, Kilise Latincesini, imlayı zerre kadar takmayan erotik kitapları, ninerimizin okuduğu romanları, peri masallarını, küçük çocuk kitaplarını, eski operaları, aptalca nakaratları, çocukça ritimleri seviyordum.¹⁰⁶

Mallarmé'nin *La Dernière Mode*'da eleştirisine hedef olabilecek türden tuhaf kültürel kenar notlarıdır bunlar. İşin aslı, Rimbaud'nun sevdiği şey, tam da modanın ve yerleşik beğeni normlarının dışında olmandır. Yukarıdaki paragraf, on dokuzuncu yüzyıl *kiç*'inin şaşırtıcı bir tasviridir. Rimbaud'nun sözdağarı Mallarmé ya da Baudelaire'ine nazaran katışıksızlıktan, saflıktan çok uzaktır; pek çok uydurma sözcüğe, popüler ifadeye, argoya, hatta müstehcen Latince sözcüklere yer verir. Bu "katışıksızlıktan uzak" şiirsel söyleyişin kökeni çeşitli kaynaklara dayanır; son derece stilize, incelikli Parnas şiirinden ve popüler kültürden tutun da, erotik kitapların eski imlasından taşra kiliselerinde kullanılan klasiklikten en uzak Latinceye kadar her türlü demode ve eklektik unsura yaslanır. Rimbaud'nun söyleminin sadece edebi "metinlerarasılık"la değil, pek çok edebi ve günlük lehçe ile bunların sınırlarının ihlalinin bir birleşimini sunan geniş bir toplumsal çokdillilikle öne çıkmasının nedeni de budur. Rimbaud klasik şiir formlarını taklitte usta olmasına rağmen, yerle-

105. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, çev. Wade Baskin (New York: McGraw Hill, 1966), s. 66-7; Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, 1998, s. 106-8.

106. Rimbaud, "Alchimie du verbe", s. 130.

şik, geleneksel şiir yazımı türlerinden bir çırpıda vazgeçerek, Baudelaire tarafından keşfedilmiş olan mensur şiir türünde pek çok metin kaleme alır, ama Baudelaire'inkinden çok daha şiddetli bir otobiyografi ortaya koyar.

Rimbaud'nun çoğu eserinde öne çıkan dilsel deney ve şiddetli, canalcı sekteye uğratışlar örüntüsü, Rimbaud'nun gerek metne, gerekse yazmak ile yaşamak, metin ile beden arasındaki ilişkiye bakışını saptamayı fazlasıyla güçleştirir. Rimbaud, Demeny'ye yazdığı mektupta Victor Hugo'nun "Un Homme qui rit"sindeki (Gülen Adam) sakatlanmış çocuk imgesine anıştırmada bulunarak, şair-kâhini bir canavar olarak resmeder: "Ama ruhu canavarlaştırmaktır söz konusu olan: Bebek simsarları gibi mesela, ha! Kendi yüzüne siğiller eken ve bunları yetiştiren bir adam düşünün sözgelimi."¹⁰⁷ Bu bedensel yazı imgesi *Cehennemde Bir Mevsim*'de daha derinlemesine incelenir. "Elveda"da şu sözler karşımıza çıkar: "Kendimi görüyorum yine, çamur ve vebayla aşınmış tenim."¹⁰⁸ Son olarak, Rimbaud "Deli Bakire" şiirinde dövmeleri ve derinin kazınmasını kendi metninin metaforları olarak işler.

Uzak bir soydan geliyorum: İskandinav'dır atalarım: Böğürlerini parçalayıp içerlermiş kendi kanlarını – bedenimi baştan başa kesiklerle donatacak, dövmelerle kaplatacağım, bir Moğol gibi korkunç olmak istiyorum.¹⁰⁹

Kitabın en acil, şiddetli ve hareketli metni olan "Deli Bakire" –mitik "zenciler"den mitik "İskandinavlar"a, mistik Hıristiyanlardan yamyam paganlara kadar– geniş bir egzotik maske repertuar sunar. Gelgelelim, Rimbaud'nun bedensel yazı imgesi, edebi egzotizme olan borcuna rağmen, canalcı önemdedir. İnsanın kendi "kötü kanı"yla yazdığı, bedensel sınırlarla bedene yazılan bir yazı olduğu gibi, bir deri kazıma, bir dövmeye olarak da yazıdır bu. İstirabı, şiddeti ve bölünmüş öznelliği kazıyan bir yazıdır. "Ben bir başkasıdır" önermesi bir yamyamın "ben"i ile kurbanın "ben"i, sanatçının "ben"i

107. Rimbaud, "Lettre à Demeny", s. 251.

108. Arthur Rimbaud, "Adieu", *Oeuvres poétiques* içinde, s. 140 (Türkçesi: "Elveda", *Cehennemde Bir Mevsim*, *Illuminations* içinde, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Can, 1993, s. 98).

109. Arthur Rimbaud, "Vierge Folle", *a.g.y.* içinde, s. 127; Türkçesi: "Deli Bakire", *a.g.y.* içinde, s. 73.

ile bedeni dövmelerle kaplı olan sanat nesnesinin "ben"i arasında bir bölünmeyi açığa vurur. Burada dışsal şiddetin içselleştirilmesi söz konusudur. Bilhassa moda saplantısını hesaba katarak söylersek, Mallarmé'ye göre metin dokumayla, yarı saydam, çokkatmanlı bir elbisenin kıvrımlarıyla mukayese edilebilir. Rimbaud'ya göreyse, metafor farklıdır; giysiler herkesin gözü önünde atılmıştır, metin çıplak bir tene benzemektedir. Her gösterge, her kayda geçirme işlemi ıstırap verici ve şiddetlidir.

Belki de, şiddetin alegorikleştirilmesine yönelik hareketin kendisine denk gelen "kayda geçirme" ifadesi indirgeyici ve tehlikelidir. *Cehennemde Bir Mevsim*'deki metinler pek çok açıdan kehanet niteliği taşır; Rimbaud'nun yazmayı bıraktıktan sonraki yaşamını önceden sezdirenen metinlerdir bunlar. Rimbaud bu şiirlerden birinde "dünyanın dışına" yolculuk etmekten bahseder, muhtemelen Şark'ta ütöpik ve egzotik bir yere yolculuktur bu. Rimbaud'nun "dünyanın dışı" dediği şeyle "metnin dışı" dediği şey arasında bir bağlantı var gibidir. Nitekim ikisinde de eşiği konu alan, aşırı bir tecrübe etme arzusu, her şeyi –edebi türleri ve yaşam tarzlarını– gidebileceği son noktaya götürme arzusu söz konusudur.

Rimbaud'nun ölmeden birkaç ay önce kaleme aldığı son mektuplardan birinde, bize *Cehennemde Bir Mevsim*'deki mitik yara izlerini hatırlatan, "kabuk bağlamış yara"dan bahsedilir yine.¹¹⁰ Gelgelelim, söz konusu imgeler, bu defa, Rimbaud'nun bedenine ve Marsilya hastanesinde bacağına kesilmesinden sonra çektiği olabildiğince gerçek acıya atıfla kullanılmaktadır. Böylece yara izleri –fiziksel acıyı kehanetvari bir biçimde öngören şiddetli imgeden aynı acının en gerçekçi biçimde tasvirine, Rimbaud'nun edebiyatı terkini öngören metinden hayatı terkini öngören mektuba– tam bir dönüş yapmış olur.

Burada giriştiğimiz eleştiride metnin mi yoksa yaşamın mı başta geldiğini saptamanın güçlüğü ortadadır. Şimdi, Rimbaud'nun yaşamını (bahsi geçen eşcinsel tecavüzü de işin içine katarak) metinlerinden hareketle mi okumuş olduk, yoksa metinlerini edebiyatı bıraktıktan sonraki meslek yaşamından hareketle mi okumuş olduk? Şid-

110. Arthur Rimbaud, "Lettre à Isabelle Rimbaud", *Oeuvres complètes* içinde, s. 682.

detin şiirselleştirilmesi ile poetikanın şiddeti arasında kesin çizgiler çizmenin imkânsızlığı açığa çıkıyor. Bununla beraber, Rimbaud'nun yazısı bizi yaşam ile edebiyat arasındaki farkları yeniden inceleme-ye ve metinselliğin sınırlarını yeniden düşünmeye sevk ediyor.

"Gerçek Yaşam Yoktur"

Rimbaud mitinin en canalcı unsuru, yaşamı inatla edebiyata tercih edişi, edebiyat kurumunun saygınlığına radikal bir şekilde meydan okuyuşudur. Mallarmé şairin şiirsel yaşamıyla ilgili Romantik mite meydan okumuş ve yazı dramını yaşamın dramına üstün tutmuşsa, Rimbaud da ilk harfi büyük yazılan her türlü Şair mitinin yanı sıra, biyografisiz (ya da olaysız orta-sınıf biyografisine sahip) şair mitine meydan okumuştur.

Rimbaud'nun edebi eserlerinin çoğunda yaşam tasvir edilerek yeniden yazılır. Yaşam Rimbaud'nun olumlu tek modern kadın kahramanı olmasına karşın, şairin yaşama tutkunluğu bütünüyle özgün sayılmaz. Yaşam – yazı karşıtlığı ve "bireysel yaşam" mefhumu saplantısı Rousseau ile Alman Romantiklerine kadar uzanır; Nietzsche, Kierkegaard ve yirminci yüzyıl varoluşçularının eserleriyle yeniden gündeme gelir. Nietzsche "Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası" başlıklı yazısında yaşamın değerlendirilmesini modernliğin yeniden değerlendirilmesine bağlarken, tarih bilincinin ifade ettiği yükün karşısına koyar.¹¹¹ De Man'a göre, Nietzsche'nin "yaşam"ı "biyolojik terimlerle değil, şimdiki durumu önceleyen şeyi unutma kabiliyeti olarak zamansal terimlerle ifade bulur."¹¹² Nietzsche'ye göre yaşama kabiliyeti, deneyimin dolayımsızlığını yeniden kurma kabiliyetine, kişinin kendi "gerçek insani doğası"nın farkına vararak kültürel metaforların ağır yükünü sırtlama kabiliyetine karşılık gelir.

111. Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", *Unzeitgemässe Betrachtung, II*, haz. Karl Schlechta, *Werke*, I. Cilt (Münih, 1954), s. 232-3 (Türkçesi: *Tarihin Yaşam için Yararı ve Sakıncası*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006); alıntılındığı yer için bkz. Paul de Man, "Literary History and Literary Modernity", *Blindness and Insight*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), s. 144-5; Türkçesi: "Edebiyat Tarihi ve Edebiyat-ta Modernlik", *Körlük ve İlgörü* içinde, s. 174.

112. De Man, "Edebiyat Tarihi ve Edebiyat-ta Modernlik", s. 174.

Yaşam, kültürden farklı olarak, bir mutluluk arayışı vaat eder. Nietzsche bir yaşam kâhini olarak Rousseau'nun yaşadığı paradoksun sergilediği modele uyar: Yaşama arzusu daha çok yazmayı esinler. İşte Nietzsche'nin yaşamı yüceltmesine bir örnek:

Gerçek anlamda tarihsellik-dışı olan ve neredeyse hiç genişliği olmayan bir ufkun sınırları içinde hapsedilmiş hayvanların görece mutlu bir yaşam sürdüklerini görmüştük. Bu yüzden, yaşamı tarihsel-olmayan bir tarzda deneyimleme yeteneğini deneyimlerin en önemlisi ve özgünü olarak; doğrunun, sağlığın, ihtişamın ve gerçekten insani olan her şeyin üzerinde yükselebileceği temel olarak düşünmemiz gerekir.¹¹³

Aynı düşüncenin saplantılılık açısından buradakinden geri kalmayan ilginç bir edebi ifadesine Fyodor Dostoyevski'nin *Yeraltından Notları*'nda rastlarız. Romanın kindar yeraltı kahramanı biteviye "yaşayan yaşam" hülyalarına dalar.¹¹⁴ Buradaki "yaşayan yaşam" daima başka bir yerde, bir çeşit ütöpik dışarıda var olur ve bu haliyle buruk, ironik bir yazarın kendi kendine yarattığı hapis-sığınağından çok uzaktadadır. Gelgelelim, yaşam ile yazarın "yeraltı" dünyası arasındaki ilişki tam bir karşıtlık ilişkisi değildir. Burada söz konusu olan, tam da ona işlediği suçla nostalji hakkında ahkâm kesme ve sado-mazoşist hazlar tatma olanağı vererek, yazar olarak yaşamını besleyen bir yaşayan yaşamın imkânsızlığıdır. Yeraltında yaratılan bu yaşayan yaşamın Rimbaud'nun metnin ve dünyanın dışında olan ideal "gerçek yaşam"ıyla bir bağı var mıdır? Yaşayan yaşama, "gerçek" yaşama dair mitler hangileridir? Gerçek yaşam edebiyattan büsbütün bağımsız mıdır?

Yaşama ve eyleme dair fikirlerin Rimbaud için ne kadar önemli olduğu, şiirin geleceği üstüne yazdığı ilk mensur eserinde –"Demeny'ye Mektup"ta– zaten açıkça görülür. Rimbaud'ya göre, antik Yunan'da şiirler eylemlere ahenk katmakta, bu ikisi uyum içinde var olmaktaydı. Ne var ki, "yenilik şairleri" söz konusu olduğunda, bu ilişki yön değiştirmiştir.

113. Bkz. Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie", s. 215; çeviri için bkz. de Man, "Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik", s. 175.

114. Fyodor Dostoyevski, *Notes from Underground*, çev. Mirra Ginsburg (New York: Bantam Books, 1974); Türkçesi: *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül (İstanbul: İletişim, 2000).

Demek ki, şair gerçekten ateş hırsızıdır. O insanlıktan, hatta *hayvanlardan* sorumludur; yaptığı buluşları hissettirmesi, elle tutulur kılması, dinletmesi gerekecektir... Şair yaşadığı zamanda evrensel ruhta uyanan bir yığın bilinmezi tanımlayabilir: Kendi düşüncesinin formülünden, *kendi ilerlemeye doğru* yürüyüşünün yazıya geçirilmesinden fazlasını verecektir o! Kuralsızlığın bir kural haline gelip, her şeye sindiği bir çağda, o *İlerlemenin bir çoğaltıcısı* olacaktır!... Şiir artık eyleme tempo tutmakla kalmayacak, onun *önüne* geçecektir.¹¹⁵

Rimbaud mektubunda iki sözcüğün, şair ile ilerlemenin, baş harfini büyük yazar. Şair modernlik elçisi olmaya ve kendi devrimci ilerleme yürüyüşüne uygun dili bulmaya yazgılıdır. Şiirin yürüyüşünün mü yoksa ilerleme yürüyüşünün mü önde geldiğini, hangisinin ikincil olduğunu saptamak zordur. Şair edebiyatın dilinden başka bir dilde tanımlanır: Bilinmeyeninin sırrına ermeye çabalayan "kâhin"dir, "büyük hastalıklı, büyük suçlu, büyük lanetli ve yüce Bilge"dir o. Bu mektup Rimbaud'nun modern yaşama dair coşkulu bakışı gibi, hem kehanetvari, hem de ütöpiktir.

Cehennemde Bir Mevsim ile *Illuminations*'da da aynı yaşam fikri saplantısına rastlarız. Yaşam *Illuminations*'daki mensur şiirlerden biri olan "Yaşamlar"da veya "Başka yaşamlar var mı?" gibi ifadelerde olduğu gibi, genellikle çoğul olarak kullanılır.¹¹⁶ Keza "Cehennem Gecesi"nde de Rimbaud "büyük suçlu"nun, "büyük lanetli"nin yaşamından bahsederek, sağduyulu yaşamın bir olumlaması olan meşhur "İşte hayat" deyişine yeni anlamlar yükler: "İşte yine hayat! Lanet ebediyse ... Yine hayattır bu! Lanetin hazları ileride daha da derinleşecek."¹¹⁷ Yaşam Rimbaud'nun metinsel oyununun bir parçasını oluşturur; yaşam da, aşk gibi, Rimbaud'nun yeniden icat etmek istediği kavramlardan biridir. "Aşk yeniden icat etmek gerek." Yaşam fikri Rimbaud'nun modernlik ve ilerleme kavrayışıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır. O halde, Rimbaud'nun metninde bahsettiği modern yaşamlar hangileridir?

İlk olarak, "Kötü Kan"da (*Mauvais Sang*) modern kahramanın –bilimcinin– yaşamı konu edilir: "Bilim, yeni soyluluk! İlerleme.

115. Rimbaud, "Lettre à Demeny", s. 250-1.

116. Arthur Rimbaud, "Mauvais Sang", *Oeuvres Poétiques* içinde, s. 122; Türkçesi: "Kötü Kan", *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations* içinde, çev. Özdemir İnce (İstanbul: Can, 1993), s. 59.

Uygun adım yürüyor dünya."¹¹⁸ Uygun adım yürüme imgesi, şiirdeki başka bir yaşam, kusursuz Fransız yaşamı tasvirinde –askerin uygun adım yürümesi olarak– tekrar karşımıza çıkar. "Kendimi öldürmek"ten "alışmak"a kadarki bütün dram tutku, aciliyet ve ironiyle dışavurulur. Rimbaud burada tek bir kıtada, savaşta kendi yaşamını ve ölümünü düşler.

Yeter! İşte cezan – *Uygun adım ileri!*

Ah! Yanıyor ciğerim, şakaklarım zonklıyor,

Dönüp duruyor gece gözlerimde, hem de bu güneşte! Yüreğim...

Kollarımla bacaklarım... Nereye gidiyoruz? Savaşa mı? Gücüm yok benim!

İlerliyor diğerleri. Araçlar, silahlar... zaman!

Ateş! Ateş! Bana edin ateş! Buraya! Teslim olacağım yoksa

–Korkaklar!

Öldürürüm kendimi! Atarım atların toynakları altına!

Ah!

–Alışacağım buna.

Fransız yaşamı olur belki, şerefın yolu.¹¹⁹

Kâşifin, gezginin ve maceracının yaşamı da Baudelaire ve Mallarmé dahil pek çok şair tarafından sayısız "yolculuklar"da ve "yolculuk davetleri"nde hayal edilmiştir. Rimbaud da "Deli Bakire"de böyle bir yaşama atıfta bulunur: "Ah, çocuk kitaplarındaki şu maceralarla dolu yaşam... Öyle acı çektim ki, bana o yaşamı verir misin?" Rimbaud'nun modern yolculuğu modern dünyadan Şark'ın, "ilkel anayurdun" bilgeliğine varabilecek bir yolculuktur.¹²⁰

Aynı metinde bütün bu yaşamların çoğulluğu ve bir arada varoluşu Rimbaud'nun arayışına belli bir perspektivizm ve ironik bir yön katar. Nitekim Rimbaud yaşamın kendisini genellikle edebi ve teatral terimlerle betimler; ona göre, herkes tarafından sürdürülen bir farstır yaşam. "Yaşamlar"da şair kendini "insanlık komedyası"nı resimleyen biri olarak görür. Bu durum da onu zaman ve mekân içinde kendi konumunu, bizzat bu insanlık komedyasının içinde mi, dışın-

117. Arthur Rimbaud, "La Nuit d'enfer", *a.g.y.* içinde, s. 124.

118. Rimbaud, "Mauvais Sang", s. 119. 119. *A.g.y.*, s. 123.

120. Arthur Rimbaud, "L'Impossible", *Oeuvres complètes* içinde, s. 137; Türkçesi: "Olanaksız", *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations* içinde, çev. Özdemir İnce (İstanbul: Can, 1993), s. 90.

da mı olduğunu, bir yazar mı yoksa başkalarının (bu durumda Balzac'ın) sanatsal tutkularının intihalcisinden mi ibaret olduğunu sorgulamaya sevk eder. Rimbaud'nun yaşam tasvirlerinin hepsi kaçış, bırakıp gitme ya da ayrılma fikriyle bağlantılıdır. "Yaşamlar"ın sonunda Rimbaud kendini "yaşamlar"ın dışında resmeder: "Sahiden öbür dünyadanım, mesaj bırakmayın, lütfen."¹²¹ Böylece Rimbaud'nun sürekli ayrılışlarına, hayattan hayata yapılan bu muhayyel yolculuğuna ölüm de kaydedilmiş olur.

Rimbaud, bir fars olarak yaşamın karşısına başka bir yaşam koyar, şiirsel aşırılıkla "namevcut" olduğunu ilan ettiği "gerçek yaşam" dır bu: "Gerçek yaşam yoktur."¹²² Bu muammalı cümle Sürrealistlerden '68'li öğrencilere kadar birkaç kuşak boyunca Fransız avantgardları tarafından yeni biçimlerle ifade edilmiş ve yorumlanmıştır. Rimbaud'ya göre, gerçek hayat yolundaki arayış onu Batı mitlerinin dışına taşımamıştır. Rimbaud "ilkel anayurt" tasvirinde, metninin genelde kutsallığa hakaret içeren mahiyetine rağmen elden çıkarmayı reddettiği bir mit olan Hristiyan Cennet Bahçesi mitine açık bir anıştırmada bulunur. Semptomatik biçimde "Olanaksız" adını taşıyan şiirde Rimbaud şöyle der: "Bütün bunlar Şark bilgeliği düşüncesinden, ilkel anayurttan oldukça uzak değil mi?... Kilisedekiler şöyle der: Anlaşıldı. Ama asıl söz etmek istediğiniz Cennet Bahçesi sizin... Üstüne bastınız; Cennet Bahçesi'ydi aklımdan geçen!"¹²³ Gerçek yaşamın mümkün olduğu ütöpik mekânı nerede bulabilir ki insan?

Rimbaud modern yaşamın tiyatrosunda metinsel olarak farklı roller oynadıktan sonra kendi metninden ayrılır; edebi düzeyden düz anlam düzeyine geçer. Artık bir oyun yazarı değil oyuncudur, ama "yaşamlar" repertuarı hayli benzerdir. Rimbaud, Londra'da Verlaine'le geçirdiği kısa süre içinde, ki uyuşturucularla deney yaptığı ve esrarlı olanın derinliklerine daldığı bir dönemdir bu, "lanetli yaşam" dediği dönemi yaşar. Ardından ABD ordusuna kaydolmaya çalışmış, ama sonunda Hollanda donanmasıyla Şark'a gitmiştir. En nihayet insanlığın "ilkel anayurdu" olduğunu düşündüğü Habeşistan'ın

121. Arthur Rimbaud, "Vies", s. 153; Türkçesi: "Yaşamlar", s. 116.

122. Rimbaud, "Vierge Folle", s. 126.

123. Rimbaud, "L'Impossible", s. 137.

Cennet Bahçesi'yle (Aden) aynı adı taşıyan Aden kasabasına gider. Orada sonradan "Kötü Kan"daki egzotik "zenciler"den hayli farklı olduğunu anladığı yerlilerin arasında yaşar. Silah tacirliği yapar ve kâşif kimliğiyle Fransız Coğrafya Cemiyeti için kısa bir makale kaleme alır. Kendine kimya ve coğrafya kitapları (ama kozmolojiyi boşlar) göndermesi için Ernest Delahaye'ye mektup yazar.

Rimbaud'nun Habeşistan mektuplarının azlığı ve kısalığı dikkat çeker. Bu mektuplarda mekâna dair herhangi bir egzotik tasvire, yolculuğa dair romantik izahata ya da yolculuk deneyiminin metafizik bir yeniden biçimlendirmesine rastlamayız. Rimbaud'nun yalnızca yazarlık yaşamının başlarında kaçtığı annesi ile kız kardeşine yazdığı mektuplara değil, okul arkadaşlarına ve uzun süre mektuplaştığı Delahaye'ye yazdığı mektuplara da dolaysız, şiirsellikten ve edebilikten uzak bir üslup damgasını vurur. Mektuplar savsaklama gibi görünen yanları, edebilikten uzak oluşları, hatta edebiyata karşı büsbütün kayıtsızlıklarıyla bizi şaşırtır. Bu mektuplarda yaşamdan en faydacı bağlamda, yani maddi kaygılar—"geçinmek"—bağlamında bahsedilir.

Bu durum, insanı Rimbaud'nun kayıp şiirleri ve bilinmeyen aşkıları hakkında (pek çok eleştirmenin yaptığı gibi) spekülasyonlar yapmaya kışkırtır. Öte yandan, mektuplardan öğrendiğimize göre, Rimbaud'nun Habeşistan'da sürdüğü tarifsiz yaşam esasen katlanılmaz gündelik sıkıntılarla—şiire çokça konu olan *ennui*'yle (can sıkıntısı)—ve varoluşsal rutinlerle doludur. Rimbaud annesiyle kız kardeşine yazdığı bir mektupta şiirsellikten uzak suskularından bahseder.

Yazmıyor oluşuma şaşırmayın: yazacak olsaydım bile, başlıca motif katiyen söyleyecek ilginç bir şey bulamayışım olurdu. Zira insan bu gibi ülkelerde yaşarken, daha ziyade söylenecek ne olduğunu sormalı kendine! Budala zencilerin mesken tuttuğu yol geçmez çöller, ne bir haberci, ne bir yolcu: Buradan size ne yazayım ki? Sıkıldığımı, öfkelendiğimi, vahşileştirdiğimi, artık gına geldiğini, ama başka çarem olmadığını mı, vesaire, vesaire, vesaire!¹²⁴

Böylece yazısızlık yaşam deneyimlerinin bolluğuyla değil, kati bir boşlukla karşılaşma deneyimiyle izah edilir. Bu mektup Rimbaud'

124. Arthur Rimbaud, "Lettre aux siens", 28 Şubat 1890, *Oeuvres complètes* içinde, s. 611.

nun yolculukla kaçış—Baudelaire'in "Yolculuk" şiirinin sonunda önerilen o ünlü modern kavram: yenilik peşinde koşmak için kaçış—mitinin yanı sıra, ilkel anayurt mitinin de yok oluşunu açığa vurur. Mektup, aynı zamanda, genellikle aynı kültürel mitleri paylaşan ve mektuplarda bu mitlerin bir yansımasını bulmayı bekleyen okur yahut eleştirmenin beklentilerini de boşa çıkarır. Rimbaud'nun Şark'ta boşluk ve sıkıntıyla karşılaşması, Mallarmé'nin Henri Cazalis'e mektubunda bahsedilen ve "İgitur"un yaratılmasına esin kaynağı olan bir karşılaşmayı, hiçlikle karşılaşmayı andırır. Rimbaud'nun Habeşistan'daki gündelik yaşama ilişkin düzyazı bile denemeyecek aleladeликteki temsilleri, Camus ve Sartre'ın yirminci yüzyıldaki varoluşsal bulantı tasvirlerine göz kırpar. Rimbaud'nun mektupları ile Camus'nün *Yabancı*'sındaki yabancılaşmış duyarlılık ortaklık gösterir. Yukarıdakinden neredeyse on yıl önce yazılmış bir mektupta da aynı varoluşsal sıkıntı motiflerine rastlamamız şaşırtıcıdır. Üstelik burada, Rimbaud kaçışların en radikali olan intihara başvurarak bu katlanılmaz yaşama son vermeyi aklından geçirir.

Yazık! Yaşama bir türlü tutunamıyorum; yaşıyorsam bile, bir angarya gibi yaşamaya *alışkın* olmamdan, ama şimdilerde yaptığım gibi yırtınmaya ve bu berbat iklimlerde abes oldukları kadar şiddetli olan elemelerden beslenmeye devam etmek zorunda kalırsam, yazık ki yaşamımı kısa kesmem gerekecek... Pekâlâ, bıraksınlar da bu yaşamda birkaç sene gerçek bir istirahati tadalım; yine şükür ki bu var olan tek yaşam; can sıkıntısıyla dolu başka bir yaşam hayal edemiyor oluşumuzdan belli bu!¹²⁵

"Kendini öldürmek" ile "alışmak" arasındaki karşılıklı ilişki burada yeniden karşımıza çıkar; alışkanlık hissizleştirici bir can sıkıntısı yaratarak yazarı intihardan kurtarır. Rimbaud'nun edebi hicretine damgasını vuran, "gerçek yaşam" ile "öteki yaşam" arayışının tam başarıya ulaşamayışının nedeni budur. Aynı şekilde Şark'a kaçış da—şayet geçim derdiyle ilgili pratik bir karar değil de, bir kaçış sayılacaksa—Rimbaud'yu kafasındaki "dünyanın dışı"na yaklaştırmaz. Rimbaud'nun kaçışları olsa olsa yeni ve hep çoğul kaçışlara yol açar. Bu kaçışlar hem yaşamın getirdiği can sıkıntısının kaçınılmazlığını, hem de avutucu bir nihai kurtulmanın, topyekûn bir kopuşun imkân-

125. Arthur Rimbaud, "Lettre aux siens", 25 Mayıs 1881, *a.g.y.* içinde, s. 330. Vurgu bana ait.

sızlığını meydana koyar. Rimbaud'nun Şarkta yaşadığı deneyimler gerçek yaşamı açığa vurmak yerine, ona bu dünyadaki hayatlar hakkında (Adorno ve de Man'ın "negatif bilgi" dediği) akli başa getiren bir ders verir. Nitekim Rimbaud son mektuptaki alıntıda tam da o mitik öteki yaşamın varlığıyla ilgili kuşkusunu ifade eder; katlanılmaz gündelik rutin ve sıkıntıdan başkaca bir şeyin varlığını sorgular. Rimbaud'nun gerçek yaşam yolundaki arayışı tanım itibariyle hep bulunulan yerden başka bir yerde var olan, dünyanın ve metnin dışında olan ütöpik bir yer arayışına dönüşür. Mallarmé'nin ideal kitabı nasıl hiç yazılamayacaksa, Rimbaud'nun gerçek yaşamı da hiçbir zaman yaşanamayacaktır.

Rimbaud *Cehennemde Bir Mevsim*'de en radikal buyurucu cümlelerinden birini kurar: "İnsan mutlak surette modern olmak zorundadır."¹²⁶ Mutlak modernlik bir kopuşa, temsilin söz konusu olmadığı olanaksız bir şimdi ve buradalığa, yabancılaşmış çoklu "ben" in eşzamanlılığına tekabül eder. İlerleme yürüyüşüne katılma arzusuna denk gelen modernlik arayışı Rimbaud'yu edebiyattan başka yönlelere saptırmıştır. Rimbaud sonunda bakış, buluş ve eylem arayışını şirden ayırmıştır. Ona göre, "modern şair" ifadesi radikal bir uç noktaya taşınmış, bir tezat haline gelmiştir. Rimbaud'nun özlemini çektiği modernlik edebiyat pratiğini dışarıda bırakacak türdendir. Modernliğin tam kalbinde duran edebiyat – yaşam açmazı Rimbaud'yu edebiyattan ayrılmaya, yeni bir dil aramak yerine, yeni bir yaşam aramaya sevk etmiştir.

Rimbaud'nun yazılı belgelerindeki imzalara bakarsak, "Arthur Rimbaud, edebiyat adamı" unvanının, daha sonra, Habeşistan kralı Ménelik'e yazılan mektuplarda "Arthur Rimbaud, Fransız tüccar" a dönüştüğünü görürüz.¹²⁷ "Edebiyat adamı", Rimbaud'nun kendini tanımlamak için seçtiği unvanlardan biri değil, dahil olduğu kültürel mitlerden, kendi yaşam dramında oynadığı rollerden biridir sadece. Rimbaud edebiyat kurumunun itibarına ağır bir darbe indirmiş, bir modernlik kâhini olarak şairin inancının içeriden sarsılmış, şairlerin kendileri tarafından sorgulanmış olduğunu bizzat kendi hayatıyla göstermiştir. Rimbaud pek çok modern kültürel mitte yer bulmuştur

126. Bkz. Felman, "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud."

127. Arthur Rimbaud, "Lettre à Ménelik", *Oeuvres complètes*, s. 620.

– ergen komüncü miti, kâşif miti, (hiçbir zaman tam bir bilimci olmamışsa da) bilimci miti, gerçek erkek (Hemingway'in ifadesini değiştirerek söylersek, "kadınsız erkek") miti ve sonunda kendinden de, kendi ötekiliğinden de kaçmayı başaramayan maceraperest miti.

Rimbaud'nun kafa tuttuğu ve hiçbir zaman kabul etmediği tek mit ise, karısı ve olasılıkla modaya uygun metresiyle sözümona olaysız bir yaşam süren rahatı yerinde profesyonel burjuva yazarı mitidir. Rimbaud'nun yaşadığı dönemin yerleşik kültürel normlarına göre sorunlu sayılabilecek cinselliği, onu burjuva evliliği kurumunun dışında bırakmış, ağırbaşlı ve normal bir hayat yaşamaktan alıkoymuştur. Öte taraftan Mallarmé'nin biyografiyi silmenin olanaklılığı konusundaki ısrarının belli bir kültürel normatif yaşam mitini açığa vurması gibi, Rimbaud'nun gerçek yaşam arayışının da –ister modern ilerleme fikri olsun, isterse Şark'taki "ilkel anayurt"a duyulan inanç olsun– başta ütopya miti olmak üzere pek çok edebi mitin mevcudiyetini ortaya koyması paradoksalıdır. Mallarmé'nin tersine, Rimbaud eyleme duyulan yaygın modern hayranlığı sorgulamaz; oysa Mallarmé'yi yazma – eyleme ayrımını reddederek pek çok modern ilerleme teorisyeniyle diyaloga girmeye sevk eden bir hayranlıktı bu. Mallarmé yazmayı, sorun arz etmeyen her türden eylemin sınırlarını ortaya koyan karmaşık bir "kısıtlı eylem" saymıştır. Öte yandan Rimbaud "olanaksız"ı sadece kişinin kendi kendisini radikal bir uç noktaya iterek öteki hayatı bulmasının imkânsızlığı olarak değil, kişinin edebi ve edebi olmayan varoluşunu şekillendiren metni –geniş anlamda, kültürel metni– yaşamdan bütünüyle ayırmının imkânsızlığı olarak görmüştür.

Sözün kısası, Rimbaud ünlü bir devrimci, kâşif, mucit ya da asker olmamıştır. Paradoks gibi görünse de, geleneksellikten böylesine uzak bir modern kahramana yer açacak tek toplumsal kurum da edebiyat kurumudur. Yazmayı bırakma, metinselliği en uç noktasına taşıma ayartısı, Rimbaud'nun durumundaki gibi radikal bir sona varacak şekilde dışavurulmadığında dahi, modern edebiyat pratiğinin iliklerine kadar işlemiştir. Böylece Rimbaud yirminci yüzyıl avantgard sanatçısının prototipine, modern metnin bütün süreksizlikleri ve kopuşlarını sonuna kadar yaşayan, böylece sınırlarının yeniden belirlenmesine katkıda bulunan bir sanatçı prototipine dönüşmüştür.

Rimbaud ve İkizleri

Rimbaud'nun önce bir şair, sonra da bir insan olarak deneyimlediği iki ölüm, devrimci Rus şairlerinden tutun Amerikalı Rambo'ya kadar sayısız efsaneye esin kaynağı olmuştur. René Etiemble'a göre, çok sayıda mitik Rimbaud vardır: *demiurgos* (evrenin yaratıcısı) Rimbaud, kâhin Rimbaud, lanetli şair Rimbaud, ergen şair Rimbaud, (Louis Aragon'un makalesinin başlığında dediği gibi) "komüncü ve komünist" Rimbaud, Sürrealist Rimbaud, sapkınların şeyhi Rimbaud, yeni doğmuş Hristiyan Rimbaud, eşcinsel Rimbaud, maceraperest Rimbaud, Afrikalı köle ve silah taciri Rimbaud, vb.¹²⁸ "Mutlak surette modern" olma mefhumu ve edebiyat ile yaşam arasındaki gerilim, yorumcunun genelde kendi muhayyilesiyle doldurduğu birçok boşluk ve çatlaklarıyla birlikte, Rimbaud muammasının tam kalbinde durur. Rimbaud'nun hikâyesi çoğu durumda tartışmalı bir biçimde, eleştirmenin ideolojik tercihinine bağlı olarak, ya yaşam mitine ya da edebiyat mitine çekilir. Bu iki taraf arasındaki ilişki, ikisinin ortakyaşarlığı yeniden değerlendirmeye tabi tutulmaz.

Rimbaud eleştirileri polisiye romanları andırır; her eleştirmen "gerçek Rimbaud"yu ortaya çıkarmanın peşindedir. Mallarmé mitini yaratırken Valéry'nin onu nasıl indirgeyici bir üst-okumaya tabi tutmaya kalkıştığını gördük. Rimbaud'nun durumunda ise, eleştirmen ve yazarlar şairin sunduğu birden çok olasılık arasından genellikle örnek bir yaşam seçip çıkarırlar. Etik olan ile estetik olan (Berrichon ve Mallarmé), yaşamsal olan ile metinsel olan arasında yapılan bir seçimdir bu. Eleştirmenin Rimbaud mitini bir yönünü seçip diğer yönlerinden üstün tutarak parçalara ayırma arzusu, aslında yazarın modern ölümü üzerine bir düşünme süreci, bu ölümün bir yeniden icrasıdır. Kaldı ki bu ölümün kendisi de son kertede edebiyatın giderek güçlenen özerkliğinin, şairin toplumdaki sönümlenen rolünün ve bilim, edebiyat, din, ahlak vesaire söylemlerinin parçalanarak birbirinden ayrışmasının bir sonucudur.

Rimbaud miti ulusal sınırların ötesine geçtiği için örnek teşkil eder. Mesela Çek bir Rimbaud vardır; Milan Kundera'nın *Yaşam Baş-*

ka Yerde'sinin kahramanı olarak başka bir modern ütopyanın, komünist Çekoslovakya'nın kâhini ve kurbanıdır o.¹²⁹ Bir çift de Rus Rimbaud'su vardır. Bunlardan biri Vladimir Mayakovski'dir; Fransız Sürrealistleri, özellikle de Breton ve Aragon tarafından kusursuz modern devrimci şair olarak tasavvur edilmesiyle Rimbaud'yu andırır. Diğeri ise, Vladimir Nabokov'un kısa hikâyesi "The Forgotten Poet"de (Unutulmuş Şair) resmettiği kurmaca kahraman/şairdir. Nabokov'un kahramanı ile Rimbaud arasındaki tek benzerlik "biyografik efsaneleri"dir. Nabokov'un genç yaşında yazmayı bırakan Rus Rimbaud'sunun elli yıl önce öldüğü sanılmaktadır.¹³⁰ Derken anıtının dikilmesi için tahsis edilen parayı talep etmek üzere ortaya çıkar ve şiirsel olmayan bu ortaya çıkışıyla bir skandal yaratır. Hikâyede yazar/düzenbaz fikri ele alınır ve edebiyat statükosunun en radikal kaçışları bile nasıl da tayin edebildiği ortaya konur. Nabokov'un bu hikâyesini anma ve unutuş, şairin anıtını dikme ve metinlerini unutma konusunda yazılmış bir çeşit kültürel mesel olarak okumak mümkündür.

Rimbaud eleştirisinin en yakın zamanlı pastışı Dominique Noguez'in 1986'da yazdığı *Les Trois Rimbaud* (Üç Rimbaud) isimli uydurma çalışmasıdır. Bu çalışma bizi yine yazarın mecazi ve mecazi olmayan ölümünün içerimlerini değerlendirmeye teşvik eder.¹³¹ Kitap Rimbaud eleştirisindeki son gelişmelere tepki olarak yazılmıştır; yani bir yandan, şiirlere dair yakın, metinsel ve genellikle yapıbozumcu okumaya bir tepkidir, diğeri yandan da Rimbaud'nun biyografisine ve varoluşsal deneyimlerine yönelik yeniden duyulmaya başlanan ilginin kanıtıdır bu kitap.

Noguez'in *Les Trois Rimbaud*'su Rimbaud'nun (Rimbaud'ya duyulan büyük ilginin) 1891'de ölmediğini birçok düzeyde ortaya koyar. Kitabın Rimbaud'nun 1870'lerden 1930'lara kadar (yani, Rimbaud'nun Marsilya hastanesindeki ölümünden kırk yıl sonra) yazıl-

129. Milan Kundera, *Life is Elsewhere*, çev. Peter Kussi (Londra: Penguin Books, 1986; Türkçesi: *Yaşam Başka Yerde*, çev. Levent Kayaalp, İstanbul: İletişim, 2007).

130. Vladimir Nabokov, "A Forgotten Poet", *Nabokov's Dozen* (Freeport: Books for Library Presses, 1958) içinde.

131. Dominique Noguez, *Les Trois Rimbaud* (Paris: Editions de Minuit, 1986).

mış eserlerindeki "derin birliğe" dair bir çözümleme olduğu iddia edilir. Kitap Rimbaud'nun 1921 tarihli bir portresi, Thomas Mann'ın 1931'de Rimbaud'ya yazdığı mektuplar ve şairin 1925 tarihli başyapıtı *L'Evangélie noire* (Kara İncil) da dahil olmak üzere, gerekli bütün belgelerle beraber akademik bir araştırma olarak kaleme alınmıştır. *Les Trois Rimbaud*'da üslup manierizmlerinden aşırı bibliyografik göndermelere kadar akademik söylemin bütün teamülleri yeniden yürürlüğe sokulur. Belli ki, hepsi uygun akademik tarzda, yerinde dipnotlarla gösterildiği müddetçe çoğu göndermenin kurmaca olmasının bir önemi yoktur. Araştırmacı/anlatıcı katiiyen vicdan azabı çekmediği gibi, akademik ağırbaşlılığın sınırlarını da ihlal etmez. Sonuçta uzun, iddialı ve kılı kırk yaran bir anlatı ortaya çıkar. Eserde ironi, yalnızca metinsel düzeyde işlemekle kalmaz, okurun Rimbaud'nun biyografik efsanesine ilişkin evvelki bilgileri ile kitapta sunulan yeni keşifler arasındaki uyumsuzlıktan doğar aynı zamanda.

Hikâye Académie Française'de başlar: Paul Valéry *Les nuits d'Afrique* (Afrika Geceleri) ve *Systèmes de la vie moderne* (Modern Yaşam Sistemleri) adlı eserlerin "Charleville Patriği" diye bilinen ünlü yazarı ve çiçeği burnunda Akademi üyesi Arthur Rimbaud'yu onurlandırmak üzere bir konuşma yapar. Tarih Ocak 1930'dur ve o dönemlerde *Illuminations* ve *Cehennemde Bir Mevsim* adlı gençlik şiirlerinin skandal yazarını hatırlayan pek kalmamıştır. İki Rimbaud (1891'den önceki ve sonraki Rimbaud'lar) hakkında konuşmanın modası geçmiş olduğundan, Noguez'in kurmaca araştırmacısı aslında "iki Rimbaud"nın değil, en az üç olmak kaydıyla "birkaç Rimbaud" olduğunu ispatlama iddiasında bulunur. Rimbaud'nun eserlerinin bilimsel ilkelere göre ayrılmış yeni dönemleri şöyledir: Artık neredeyse unutulmuş olan gençlik şiirleri, soneler, *Cehennemde Bir Mevsim* ve *Illuminations* yıllarına denk gelen 1870-1875 dönemi; sözde bilim yılları olan 1875-1891 dönemi ve son olarak da şairin entelektüel olgunluğuna, Fütürizm ve Sürrealizmdeki hüsrana, Louise Claudel'le (Camille daha yerinde olabilirdi) evliliğine ve 1925'te Katolikliğe dönüşüne tekabül eden 1891-1936 dönemi. Gelgelelim Rimbaud'nun yaşamındaki iki kopuşa rağmen, anlatıcı Rimbaud'nun sanatında "derin bir birlik" bulunduğunu kanıtlamaya soyunur. Anlatıcı bu amaç doğrultusunda, yalnızca biçimsel yöntemlerle yetinmeyip, son dönemlerde rağbet gören yapısalcı ve psikanalitik

yöntemlerin yüzeysel versiyonlarından da faydalanır. En nihayet bu derin metinsel birliğin merkezinde (pek çok modern şairin eserine uygulanabilecek bir klişe olan) kutsal ile dünyevi arasındaki diyalektik çelişkinin yer aldığını ortaya koyar.

Ne var ki söz konusu derin birlik anlatıcının teşhir etmek istediğinden daha çok çelişkiyi gizlemektedir aslında. Derin metinsel birlik arayışı metin eleştirisinin saplantılarından biridir. Bir eleştiri miti olarak metinsel birlik fikrinin kökeni Romantik organik birlik fikrine kadar uzanır, dolayısıyla da bir sanat yapıtının doğadaki yaşamı taklit ettiği imasını barındırır. Kitap bağlamında ise, öncelikle anlatıcı Rimbaud'nun *Illuminations* ve *Cehennemde Bir Mevsim* gibi gerçek eserleri ile *Les nuits d'Afrique* gibi uydurma eserleri arasında bir birlik olduğunu öne sürdüğünden eleştiri klişesi abesliğe indirgenmiş olur. Üstelik birlik şairin yalnızca metinlerine aittir; yaşamı, daha doğrusu üç yaşamı, birlikten bütünüyle yoksundur. İnsan eleştirmenin kafasında hangisinin –Rimbaud'nun eserlerinin mi, Rimbaud'nun biyografisinin mi, yoksa eleştirmenin kendi edebi ve akademik mitlerinin mi– önce geldiğini merak ediyor.

Nabokov'un "The Forgotten Poet"indeki sözde Rus Rimbaud'su Perov, edebiyat statükosunu tehdit etmek üzere yeniden yaşama döndürülüyorsa, Dominique Noguez'in dirilttiği Rimbaud da, aksine, bu statükonun bir parçası olmak üzere geri dönmektedir. Efsanesiz Rimbaud edebiyat tarihindeki yerini kaybeder; eserleri gibi biyografisi de yüzyıl sonu Fransız entelektüelinin geleneksel ve adeta klişeleşmiş "yaşamı ve eserleri"ne dönüşür. Rimbaud radikal bir modernlik kâhini olmaktan çıkıp modaya uygun, modern bir taklitçi, Valéry ya da Gide'in ayırt edici nitelikteki özel seslerinden yoksun olan ikinci bir Valéry ya da Gide'e dönüşür. Yine Tomaşevski'nin deyişiyle, Rimbaud'yu "biyografi sahibi bir yazar"dan "biyografisiz bir yazar"a dönüştürecek olsak, Rimbaud olmaktan çıkar. Yirmi yaşında yazarlığı bırakan, otuz yedi yaşında da ölen edebiyatın bu haylaz çocuğu *persona*'sı olmasa, Rimbaud *personne*'a, hiç kimseye dönüşür, başkalarının bir taklidi haline gelir. Sözgelimi, Valéry 1890'larda yazarlığı bırakıp ünlü bir beyin cerrahı olsaydı, ilk eserlerini nasıl tahlil edeceğimiz konusunda olsa olsa spekülasyonda bulunabilirdik. Ya da Paris Komünü'nde ölmüş olsaydı Mallarmé'nin soneleri hakkında ne düşünürdük acaba? Gençlik yıllarında yaptığı gibi Ro-

mantik şiir yazmaya devam edip de felsefe yapmaya hiç başlama-
saydı, hâlâ Marx okuyor olur muyduk?

Noguez'in çağdaş eleştirmenlerin saplantılarının abesliğe indirgenmesini temsil eden olan *Les Trois Rimbaud* eseri Borges'in Pierre Menard üstüne yazdığı ironik akademik denemelerinin bir tür yenisinden yazımıdır. Bu eser mantıksız eleştiride başka bir deney, eleştiri girişiminin abesliğe indirgeme yönteminin bir başka örneğidir. Bununla birlikte, söz konusu eser yalnızca edebiyat kurumuna değil, aynı zamanda eleştirmenin kimliğini ve otoritesini pekiştirmeye hizmet ettiği müddetçe Rimbaud'yu seve seve çoğaltan, yazarları seve seve öldürüp diriltten çağdaş eleştiri kurumuna dair de kuvvetli bir içgörü sunar.

Les Trois Rimbaud, modern mitlerin önemli birer parçasını oluşturmaları bakımından okurun zihninde iç içe geçmiş olan edebiyat ile biyografiyi birbirinden ayırmanın olanaksızlığına dair bir mesel olarak okunabilir. Sonuç olarak ideal kitap uğruna can veren şehit ile ütöpik "gerçek yaşam" uğruna can veren şehit, yani Mallarmé ile Rimbaud birbirinin zıddı olmaktan ziyade, Borgesvari tekinsiz ikizler olarak karşımıza çıkmaktadır. İkisi de, ister sonsuz bir edebi kendini gizleme biçiminde, isterse düpedüz yazarlığı bırakma biçiminde vuku bulsun, yazarın ölümünü gidebileceği son noktaya götüren Borgesçi modern durumun simgeleridir. Dahası bu paradoksal çift, yani Mallarmé ile Rimbaud, bizi tam da yazarın ölümü fikrini, çağdaş eleştirinin merkezinde yer alan bu modernist miti yeniden düşünmeye sevk eder. Halis (ya da arındırılmış) şair Mallarmé, bir bakıma, yaşamayı hiç bırakmamıştır, zira normatif burjuva hayatının geleneklerini hiç sorgulamamıştır. Keza edebiyat kurumunun radikal asisi Rimbaud da kültürel mitler yazmaya hiç son vermemiştir; çağdaş mitolojik eylem, ilerleme, radikal kaçışlar ve başka modern mutlaklarla sahneye konan dramdaki rolünü fazlasıyla ciddiye almıştır.

Devrimci Şairin Ölümü



*Vladimir Mayakovski'nin Heykeli, Moskova,
Sovyet kartpostalı.*

"Devrimci Şair": Tarih, Mit ve Vahşet Tiyatrosu

Vladimir Mayakovski kelimenin tam anlamıyla biyografi sahibi bir şair, biyografisi olmazsa olmaz bir şairdir. Mayakovski biyografik efsaneleri meşhur popüler kurmaca haline gelmiş Sovyet Rus şair-kahramanlar silsilesinin son şairlerindendir. Bu şairler arasında, romanlarında tekinsiz bir biçimde kendi ölümlerini öngörürcesine dramatik düello sahneleri betimleyen Aleksandr Puşkin ve Mihail Lermontov; bir otel odasında bileklerini kestikten sonra kanıyla (Viktor Şklovski'nin resmettiği gibi duyguları aşan metaforik anlamda değil, şiirsel olmayan gerçek insan kanıyla) edebi ve kafiye-
li bir veda notu yazan Sergey Yesenin ve, son olarak, yaşamına şiirindeki gibi "tek kurşunla" son veren Mayakovski yer alır.

Dönemin kendine has kültürel ve politik koşullarından dolayı Romantik şair mitine yönelik tepki Rusya'da, sözgelimi Fransa'daki kadar yoğun olmamıştır. Bu nedenle, yazarın ölümü, öznenin yazma sürecinde yok oluşu ve şairin yaşamının "gayri-romantikleştirilmesi" Rus modernizminin merkezinde herhangi bir yer tutmaz.¹ Şairin yaşamına dair öteden beri var olan Rus anlayışı, Almanların Romantik ulusal ruh (*genius*) fikirleri ile Rus vatanseverliğinin; şairin yaşamıyla sanatının birliğine dayalı Romantik Avrupa anlayışı ile Vissarion Belinski'nin eserlerinde cisimleşen kentli Rus entelijensiyası geleneğinin ilginç bir karışımıdır. Şair kültürünün üzerinde yükseldiği zemin, politik baskıdır. Şairin bir şairden ibaret kalmayıp, kültürel bir misyona sahip olması beklenir. Şair ulusun sesi ve bilinci, genç yaşında ölen bir şehit, halkın çektiği acıyı sırtında taşıyan İsa'vari bir figürdür. İstese de istemese de, her Rus şairi ölü yazarları ve edebiyat şehitlerini ayrıcalıklı kılan bu kahramanlık geleneğiyle yüzleşir ve genellikle edebiyat metinlerini tümüyle politik, biyografik, toplumsal ve metafizik kaygılara tabi kılarak "öldürür". İlk harfi büyük yazılan Şaire tapma bugün de yaşayan, kendine has

1. Yirminci yüzyılın ilk çeyreği gibi geç bir dönemde bile Mandelstam ile Pasternak'ın eserlerinden hareketle Romantik biyografik mitlere dair tutarlı eleştiriler sunulduğu halde, bu durum Rus kültürel bilincini pek etkilememiştir. Dahası, teorik eserlerinde dile getirdikleri gibi, "biyografisiz yazar" olma arzularına rağmen Mandelstam ve Pasternak "biyografi sahibi yazarlar"a dönüştürülmüştür.

bir Rus dini gibidir. Bu tapınmanın en yakın dönemdeki tezahürü, 1980'de ölümüyle Stalin'in ölümünden bu yana Moskova'daki en geniş katılımlı gösteriyi tetikleyen çağdaş Sovyet ozanı Vladimir Visotski kültüdür.²

"Devrimci şair", şair-kahramanın tecessümlerinden biri sayılabilir: Yabancılaşmış ve kaybolup gitmiş şair imgesine alternatif oluşturan açıkça modern bir fenomendir bu. Devrim mefhumu güçlü bir tarihsel vicdanı önceden varsayar ve –gelenekten radikal bir kopuş anlamında– ilerleme miti, eylem miti ve insan eliyle getirilen adalet miti gibi çok sayıda modern mite işaret eder. Dolayısıyla devrimci şair ifadesi yazı ile yaşamın yanı sıra, edebiyat ile tarih arasındaki ilişkiyi de vurgulayan şimdiye dek ortaya atılmış birçok modernlik açmazını harekete geçirecektir. Hegel ve onun ardından gelen pek çok düşünür, "devrim" ile "isyan" arasında dikkatli bir ayırım yapmaya çalışmış, devrimi toplumsal adaletsizliğe ve tarihin nesnel gücüne karşı girişilmiş kolektif bir protesto olarak görürken, isyanda ise yabancılaşmış bir entelektüelin bireysel tepkisini görmüşlerdir.³ Dil ile sürekli deney yapan, bu kolektif iletişim aracını hem yabancılaştıran hem de onun tarafından yabancılaştırılan biri olarak şair içirse, "isyan" ile "devrim" arasındaki ilişki daha bir çapraşık ve gırtlıdır.

Toplumsal adaleti getirecek devrim fikri, dinin saltanatının yerini politikanın tekeline bıraktığı sekülerleşme süreciyle ortaya çıkar. Yazarların, özellikle de Ansiklopedicilerin alenen polemige girerek genellikle var olan toplumsal düzeni açıktan açığa eleştirmeleri Aydınlanma çağında başlar.⁴ Bu açıdan kelimenin tam anlamıyla ilk

2. Romantik şair kültürü Avrupa ve ABD'de Byron, Hugo, Leopardi, Rimbaud ve Whitman'ın kahramanlara yakışır ölümleriyle yok olurken, İspanyolca konuşulan ülkelerde, Federico Garcia Lorca ve Pablo Neruda gibi yirminci yüzyıl temsilcileriyle küçük ölçekte de olsa varlığını sürdürmektedir. Bu yazılı olmadığı halde hayli yaygın olan Rus-Sovyet kültürel mitine, ölmüş şairleri üstün tutan ve edebiyatın edebiliğini geri plana iten bu kahramanlık geleneğine her Rus şairin –istese de istemese de– bir şekilde karşılık vermesi gerekir.

3. Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*, çev. A.V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977; Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1986), s. 111-8. Ayrıca bkz. Pierre Miquel, *La Révolte* (Paris: Bordas, 1971), s. 17.

4. Miquel, *La Révolte*, s. 4.

devrimci şair –semptomatik olarak– devrim-sonrası (veya devrim dönemi) Terör Dönemi'nde giyotine gönderilen André Chénier'dir. Chénier'nin hapisanede yazdığı *Jambes* (Bacaklar), şairin ölümünün devrimle birleştirildiği ve yazının gücünün vurgulamaya çalışıldığı ilk eserdir. Chénier'nin temelini attığı ilk devrimci poetikada erdem, hakikat ve şiir (*vertu, vérité* ve *vers*) birbiriyle yakından bağlantılı hale gelmiştir: "Ey, benim sevgili hazinem, ey kalemim!" ve "Sen, Erdem, ben ölünce arkamdan ağla!" Chénier'nin şiirleri "düzgün adamlar"a,* yani ahlaki adaletin, gerçek devrimin ve insanlığın ilerlemesinin savunucularına hitap eder; bu şiirlerde bir çeşit "şiiirsel/tanrısal adalet", ahlaki bir ölümsüzlük adına söz alınır ve şairin, "hukukun mürekkep atıcıları", kötü yazarlar ve sahte devrimciler tarafından planlanan fiziksel ölümünün zalimliğine karşı çıkılır.

Chénier'nin politik ölümü ile şiiirsel zaferi arasındaki bağ devrimci şair mitinde trajik bir paradigma haline gelecektir. Söz konusu paradigma, Rus topraklarında yeniden filizlenmiştir. Açıktan açığa dillendirdiği politik idealleri yüzünden cezalandırılan ilk yazarlardan biri, "Petersburg'dan Moskova'ya Bir Yolculuk" adlı eseriyle Rus serfliğinin iç karartıcı bir eleştirel tablosunu çizen Aleksandr Radişçev'dir. Radişçev (özgürlüğüne kavuşmuş çarîçe rolünü oynayan ve en meşhur Ansiklopedicilerden birinin, Diderot'nun, mektup arkadaşı olan) Çarîçe Katerina tarafından sürgüne yollanır. Ardından da intihar eder.

Rus Romantik geleneğinde, şiirle toplumsal protesto arasındaki bağlar daha da pekiştirilir. 1825'te mutlak monarşi ve serfliğe karşı silahlı bir başkaldırı örgütleyen ve Lenin tarafından "ilk Rus devrimcileri" olarak nitelendirilen Dekabristlerin çoğu öyle ya da böyle yetenekli Romantik şairler olmuştur. Bunlar arasında çarın özel emriy-

* Fr. *honnêtes hommes* veya cinsiyet ayrımı yapmayan varyantı *honnêtes gens*, birebir çevrildiğinde "dürüst adamlar" veya "kişiler" anlamına gelmekle birlikte, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda "kültürlü" veya "iyi yetişmiş" kimseleri anlatmaktaydı. Faret'nin 1630 tarihli *Honnête homme ou l'art de plaire à la Cour* (Düzgün Adam yahut Sarayda Beğenilme Sanatı) kitabında, doğuştan birtakım beden ve zihin yetenekleriyle donanmış, şiir zevki ve cesareti olan Hristiyan erdemlerine sahip kimse diye tanımlanmaktadır. (Alıntılan, Alain Rey (haz.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Le Robert, 2006, c. II., s. 1734-5.) –ç.n.

le idam edilen Kondrati Rıleyev, Puşkin'in Sibirya'da idam edilen arkadaşları Wilhelm Kuchelbekker ve Anton Delvig de bulunur. Yaşamlarını feda etmek pahasına da olsa sonuna kadar kendi yüksek şiirsel ve devrimci ideallerinin peşine düşen –Ginsburg ve Lotman'ın Dekabrist saydığı– bu şairler edebiyatla yaşamın Romantik iç içe geçişinin en çarpıcı örneğini oluşturur.⁵ Bundan dolayı, Rus geleneğinde (ki kesinlikle Rusya'ya münhasır olmayan bir durumdur bu) Romantiklerin biyografik efsaneleri çoğunlukla devrimci faaliyete yer verir. Romantizm öncesinde de şairin toplumsal normlara isyanına örnek teşkil eden münferit durumlara rastlansa da, kültürel bir biçimlenim olarak devrimci şair yeni Romantik öz bilinç ile toplumsal çelişkiler konusunda farkındalığın artması neticesinde gelişir. On dokuzuncu yüzyılın en meşhur toplumsal devrim teorisyeni Karl Marx'ın yazarlık yaşamına Romantik bir şair olarak başlaması –daha sonra biyografisinden atmak isteyeceği bir olgudur bu– tesadüf değildir. Olgun Marx şiirle olan eski flörtünü gençliğe özgü bir delilik, ciddi bir devrimci bilim insanına yakışacak "biyografik efsaneye" uymayan utanç verici ve havai bir sapma telakki eder.⁶ Marx'ın "bulanık" sayarak toplumsal eleştirinin ifadesine yakıştıramadığı şiirden duyduğu utanç her devrimci şairin yüzleşmek zorunda kaldığı ciddi bir dil sorununa işaret eder: Şiirsel ve devrimci söylemler arasındaki, bu söylemlerin uyumu ile uyumsuzluğu, ahenksizliği ve karışıklığı arasındaki gerilim.

Bütün bunlara rağmen, "devrimci şair" biçimlenimini kültürel bir mit saymamız mümkün müdür? Devrim mefhumu mitik bilinçle bağdaşmayan kopuş ve ilerlemeyi akla getirmiyor mudur? Jurij Striedter "The New Myth of Revolution" (Yeni Devrim Miti) başlıklı

5. Bkz. Yury Lotman, "The Decembrist in Everyday Life" ve Lidiya Ginsburg, "The Human Document and the Formation of Character", *The Semiotics of Russian Cultural History* içinde, haz. Alexander D. Nakhimovsky ve Alice Stone Nakhimovsky (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

Bütün Romantik Rus şairlerin tek bir modele uymadığı açıktır. Sözgelimi, Jukovski yaşam ile sanat arasındaki ilişkisinin son derece farklı bir örneğini sunar.

6. Andrew Parker 1986 sonbaharında, Harvard Üniversitesi'nde verdiği bir seminerde ve *Re-Marx* (Yeniden Marx, University of Wisconsin Press) adlı kitabında bu mesele üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmuştur. Marksizm ve şiir konusunda ayrıca bkz. Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

yazısında bu çelişkileri tartışarak, Mayakovski'nin "yeni devrim miti"ne nasıl dahil olduğunu ortaya koyar.⁷ Striedter'e göre, Mayakovski'nin *150.000.000* (1919-20) adlı uzun devrimci şiirinde yeni mit haykırışı Romantiklerin mitler tartışmasına ve Nietzsche'nin Zerdüşt figüründe cisimleşen yeni mit talebine dolaylı olarak kulak verir. Mayakovski "yeni mit" ifadesiyle, öteden beri görülen mit bilinciyle modern yenilik fikri arasındaki gerilime dikkat çeker – aynı anda hem bir kopuşu, hem de bir tekrarı belirten "devrim" sözcüğünün etimolojisinde bile somutlaştığını gördüğümüz bir çelişkidir bu. Mit ile tarih arasında nasıl bir ilişki vardır?⁸ Bu ikisini birbirinin zıddı olarak mı değerlendirmek gerekir? Şayet öyleyse, devrimci şair figürünü hangisiyle beraber düşünmeliyiz?

Bizzat Marx'ın, ardından da Lenin'in devrimin mitleştirilmesinden kaçınmaya çalıştığı, her türden söylemi, en azından kendi teorik dile getirişlerinde, tarihselleştirmekten yana bir tavır aldıkları herkesin malumudur.⁹ Üstelik Marx burjuva mitlerinin maskesini indirerek, bunların doğanın "ebedi yasaları" değil, "modern tarihin yapay ürünleri" olduğunu gösterme gereğini vurgular: "Kapitalist üretim *doğal* sürecin kaçınılmazlığıyla, kendi olumsuzlanmasını yaratır."¹⁰ Striedter bu cümlelerin Marx'ın söylemindeki kör noktalara nasıl bir örnek teşkil ettiğini gösterir. Devrimin bilimcisi, efsane ile tarihin aynı temsil yapılarından ve aynı mit oluşturunca paradigmalardan faydalandığını çoğu kez fark etmeden, "insanın teolojik düşüş efsanesi"nin yerine "insanın ekonomik düşüş efsanesi"ni geçirir. Devrimin *doğal* kaçınılmazlığı iddiası, bizatihi devrimin sosyal bilimci tarafından sorgulamadan kabul edilen bir mite dönüştüğünü ele ve-

7. Juri Striedter, "The 'New Myth' of Revolution – A Study of Mayakovsky's Early Poetry" (Yeni Devrim Miti: Mayakovski'nin İlk Dönem Şiirleri Üstüne bir İnceleme), *New Perspectives in German Criticism* (Alman Eleştirisinde Yeni Perspektifler) içinde, haz. Richard Amacher ve Victor Lange (Princeton: Princeton University Press, 1979).

8. Striedter'in mit tanımı Barthes'inkinden biraz farklıdır: Striedter miti "genelensel mit ve efsanelerden çıkarılabilecek motif ve anlatı şeması grupları" olarak tanımlar (a.g.y., s. 364).

9. A.g.y., s. 380.

10. Karl Marx ve Friedrich Engels, "Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation", *Werke*, XXIII içinde (Berlin: Dietz, 1957), s. 791; tartışma için bkz. a.g.y., s. 381.

rir. Başka bir deyişle, devrim teorisyeninin kendisi –diğerleri gibi– bilimcinin nesnelliğiyle ve kullandığı dilin, "gerçek devrim koşulları"ndan bahsetme imkânını veren saydamlığıyla ilgili burjuva mitini paylaşır. Marx'ın en canalcı önermelerinden biri olan bu önermeyi biraz irdelersek, belli mitlerin tarihinin ve tarih mitlerinin izini sürmenin olanaklı olduğu gibi bir iddiayı barındırdığı anlaşılır. Barthes'ın *Çağdaş Söylenler*'de üstüne basa basa söylediği gibi, çağdaş kültür araştırmacısının görevi artık gizemsizleştirme, mitselliğinden arındırma ya da tarihselleştirme değildir.¹¹ Çağdaş mitoloji uzmanı, bunun yerine, söylemin mitik kipleriyle tarihsel kipleri arasındaki ikircimi ortaya koymalı; söylemin parçalandığı, eleştirmenle ilgili –henüz sorgulanmamış– mitlere meydan okuyan anlar üzerinde özbilinçli bir şekilde derinlemesine düşünülmelidir.

Mayakovski örneğinde karşımıza çıkan devrimci şair figürü gerek Hristiyan, gerekse Romantik geleneğin mit örüntülerini gözler önüne serer.¹² Devrimci şair de bizi şairin toplumdaki rolünün bilhassa modern veçheleri üzerinde yeniden düşünmeye sevk eden *yeni* bir mittir. Bu noktada Mayakovski'nin çarpıcı yaşam yaratımı ile ölüm yaratımının devrim fikrine nasıl bağlandığını inceleyeceğiz. Mayakovski'nin hikâyesi yaşamla sanatın iç içe geçmesine dayanan Romantik mitin nasıl ötesine geçer? Mayakovski'nin kendini biçimlendirmesinde bilhassa modern olan ne vardır? Son olarak, devrimci modalar sınırı aştığında, tam olarak söylersek Rusya-Fransa sınırını aştığında, ne olur? Devrimci modalar ulusal beğenilere göre ne gibi başkalaşımalar geçirir?

Mayakovski'nin yaşamı ve ölümü çoğu çağdaşı tarafından şairin yazgısıyla ilgili Rus kültürel mitinin yeniden yürürlüğe konusu olarak algılanmıştır. Mayakovski yirminci yüzyılda Sovyet Rusya'nın kültürel sahnesinde boy gösteren en teatral, en çarpıcı ve en tartışmalı figürlerden biri olmakla beraber, Batı'da en *göz önünde* olan

11. Roland Barthes, "Change the Object Itself", *Image, Music, Text* içinde (New York: Hill and Wang, 1978), s. 165-70.

12. "Şairin Golgatha'sı" tartışması için bkz. Roman Jakobson, "O pokolenii rastrativshem svoih poetov", *Smert' Vladimira Mayakovskogo* (Berlin: Petropolis, 1931), s. 5. Eserin İngilizce çevirisi için bkz. "On a Generation That Squandered Its Poets", *Major Soviet Writers* (Başlıca Sovyet Yazarları) içinde, çev. ve haz. Edward J. Brown (New York: Oxford University Press, 1973).

Sovyet şairidir. Bu durumda, Mayakovski okumasını şiirlerinin tamamen metinsel ve biçimsel tahliliyle sınırlı tutmak, kültürel olarak bir yanlış temsile yol açacaktır; böyle bir tahlilin Rus Biçimciliğinin kurucularından biri olan Roman Jakobson için bile imkânsız bir görev dönüşüğü bu bölümün ilerleyen kısmında ortaya konacak.

Mayakovski salt bir şairden hem daha fazlasını ifade eder, hem de daha azını. Herkes ondan hem bir şair olarak –isminin önüne veya arkasına bir niteleme sıfatı ya da bir sonek getirerek– hem de başka bir şey olarak bahseder. Marina Tsvetayeva, Mayakovski'yi öylece oturmuş masada yazı yazarken hayal etmenin bile "fiziksel olarak bağdaşmayacak" bir iş olduğunu söyler.¹³ Tsvetayeva'nın nazarında, o "tarihi olan" bir "şair-savaşçı"dır. Boris Tomaşevski'ye göre, "biyografik efsanesi" olan bir şair, Yuri Tinyanov'a göreyse, "yeni bir iradeye sahip bir şair"dir o.¹⁴ Osip Mandelstam'ın mizahi versiyonunda ise, Mayakovski kadınsı bir sonek olarak "şair" olmaktan çıkıp, aşırı öznenliğin ve duygusalılığın bir tecessümü olan "şaire"ye dönüşür.¹⁵ Başka şair ve eleştirmenler tarafından Mayakovski'ye atfen kullanıldığında, devrimci şair deyişi bile çoğu kez belirtili bir hal alır. André Breton'un devrimci bir şairin sürrealist, devrimci bir karşı-şaire dönüşüğünü düşünmesinin altında yatan neden de budur. Louis Aragon, Fransız Komünist Partisi'nin o döneme uygun tanımları doğrultusunda, Mayakovski'yi "devrimci" ve "şiirsel" olarak nitelendirir. Bu bölümde, şair Mayakovski ile onun için kullanılan çok çeşitli niteleme sıfatları ve ona isnat edilen çarpıcı vasıflar arasındaki gerilime –ölümüyle ilgili gizemin tam kalbinde yer tutmuş olabilecek bir gerilime– odaklanacağım.

13. Marina Tsvetayeva, "Epos i lirika sovremennoy rossii", *Nesobrannye Provedeniya* içinde, haz. Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1973), s. 47-56; Yuri Tinyanov, "O Mayakovskom. Pamyati Poeta", *Poetika, Istoriya literaturi, Kino* içinde, haz. V. A. Kaverin ve A.S. Myasnikov (Moskova: Nauka, 1977), s. 196-7.

14. Boris Tomashevsky, "Literature and Biography", *Readings in Russian Poetics* içinde, haz. Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1973), s. 47-56; Yuri Tinyanov, "O Mayakovskom. Pamyati Poeta", *Poetika, Istoriya literaturi, Kino* içinde, haz. V. A. Kaverin ve A. S. Myasnikov (Moskova: Nauka, 1977), s. 196-7.

15. Osip Mandelstam, "Literaturnaya Moskva", *Sobranie sochineniy II* içinde (New York: Inter-Language Literary Associates, 1971), s. 329.

Mayakovski'nin yaşamı ve sanatı genellikle tarih sahnesindeki, "bir şairden ibaret" biri için fazla geniş ve fazla umumi, süregiden bir performans olarak görülür. Mayakovski'nin kendisi yazarlığının başında kaleme aldığı *Vladimir Mayakovski* adlı tragedyasında izleyicilere kostümler ve sahne eşyaları üzerinde biraz olsun değişiklik yapma imkânı vererek, gelecekteki bütün portreleri için teatral bir çerçeve ve abartılı bir ölçek oluşturur. Değişmeyen tek koşulsuz, başkahramanın --Şair Vladimir Mayakovski'nin-- abidevi ve edebi kılınmasıdır.

Boris Pasternak Mayakovski'nin modern teatralliliğinin doğasını ve bunun şairin intiharıyla bağlantısını kavramaya girişir. Mayakovski'yi, kendi olanaksız öteki ben'i şeklinde sunarak onu kendi şiirsel otobiyografisine dahil eder.¹⁶ Böylece, Mayakovski "çarpıcı bir Romantik biyografi"ye sahip örnek bir fenomen-şair (*yavlenie*), dışarıdan yüklenen göz alıcı sıfatlara bağımlı "halis olmayan" bir şair haline gelir. Mayakovski'nin karşıtı ve ikizi ise, kişiselikten ve teatralikten uzak bir "halis şair" olan Pasternak'ın kendisidir.

Pasternak şair figürünü çevreleyen ucuz teatrallığe başkaldırır, zira ona bakılırsa, hem zaman dışı, hem de mekân dışı gerçek şiirsel zaman ve mekâna aykırıdır bu.¹⁷ Pasternak teatrallığe karşı çıkan önyargıyı paylaşır: Ona göre, tiyatro yüzeysel bir aleni gösteriye, ihtişam ve kahramanlık gösterişiyle dolu bir varyeteye indirgenmiştir. Buna rağmen Mayakovski'nin dramında tehlikeli bir yaşamsallık görür: "Mayakovski birtakım roller oynayacağına, yaşamla oynadı."¹⁸ Mayakovski en çetin duruşu seçmiştir -- çarpıcı ve kahramanca bir romantik efsanede bir araya getirildiği haliyle yaşam ile sanatın birliğine tekabül eden dışsal birlik duruşudur bu. Kendi ya-

16. Boris Pasternak, "Ohrannaya gramota", *Vozduşnye puti* içinde (Moskova: Sovetskiy Pisotel', 1983). Pasternak'ın Mayakovski'nin edebi *persona*'sıyla olan sevgi-nefret ilişkisi, ona kendi edebi kimliğini tanımlama ve romantik bir biçimde Romantik karşıtı olan "orijinalliği"ni bulma imkânı vermiştir. Pasternak ile Mayakovski'nin mukayesesi için bkz. Tsvetayeva, "Epos i lirika sovremennoy rossii" ve Roman Jakobson, "Randbemerkungen zur Proza des Dichters Parster-nak", *Slavische Rundschau* 7 (1935), 357-74.

17. Pasternak, "Ohrannaya gramota", s. 273.

18. A.g.y. Sembolistler arasında "hayat yaratımı" için bkz. Vladislav Hodaseviç, *Nekropol* (Paris: YMCA Press, 1976).

şamını "lirik drama uygun bir olay örgüsü olarak" seçip ayıklamış ve ondan bir sanat eseri yaratmayı arzu etmiştir.

Pasternak'ın poetikası çerçevesinde, şairin yaşamına atfedilen "çarpıcı" vasıflar –şairin kendini etrafındaki dünyaya manen yayma ve bir kahraman maskesi takmadan kendini görünmez biçimde mevcut kılma kabiliyeti olarak anlaşılan– "gerçek şiirsel gizeme" taban tabana zıt olduğu halde, Mayakovski vakası bu basit karşıtlığın ötesine geçer. Mayakovski'nin gizemi *teatrallığının ihlal edici doğasından* kaynaklanır; bu teatrallik de yaşamla ölüm arasında olduğu gibi, yaşamla sanat arasındaki farklılıkları bulanıklaştırma tehdidi barındırması bakımından tehlikeli bir yaşamsallığa ve aynı anda her yerde olma yeteneğine bürünür. Rus Sembolistleri tarafından geliştirilen "yaşam yaratımı" Mayakovski tarafından hem parodileştirilmiş, hem de sonuna kadar yaşanmıştır. Pasternak'a bakılırsa, çoğu Sembolist ve Fütürist kendi şiirsel karakterini göğüslerini gere gere sergilemiş, nitekim Mayakovski'nin maskaralığı "kan kokar"ken, onların maskaralıkları gene de zararsız, "yumuşak" ve rahatsız edicilikten uzak kalmıştır. Artaud'nun kan ve kurban edişin –yanılsamaya yol açan etkilerin oluşturduğu sonsuz zinciri açığa vurarak baş dönmesi ve hipergerçeklik hissi yarattığı ölçüde– gerçek olduğu Vahşet Tiyatrosu idealini Mayakovski'nin sonuna kadar yaşadığını söyleyebiliriz.

Ben bu bölümde Mayakovski'nin "göz alıcı biyografisi" ile –mecazi ve mecazi olmayan– ölümleri arasındaki bağ üzerinde duracağım. *Bır*'la, yani gündelik hayatla, savaştan Romantik Şair-Kahraman ya da kendini feda eden devrimci maskesi, şairi bir taraftan bir ölümsüzlük ve gelecekte yeniden dirilme vaadiyle cezbederken, bir taraftan da öldürücü bir nihai gayrişahsileşme ve benlik yitimiyle tehdit etmektedir.

Mayakovski'yi Rus ve yabancı izlerkitesinin gözüyle görmeye ve çelişkili bir mit olan devrimci şairin ilmeklerini çözmeye girişmeden önce, bizzat Mayakovski'nin yaşamın, sanatın ve politikanın ilmeklerini zengin kumaşında birleştiren kendi göz alıcı giysisini nasıl diktiğini inceleyeceğim. Bu doğrultuda, söz konusu dokuyu bir arada tutan retorik araç ve stratejilerin, bilhassa da kişileştirmeye gayrişahsileştirme arasındaki gerilim ile Mayakovski'nin hayatla ilgili metaforları kendine has kullanımı üzerinde duracağım.

Buna ilaveten, Mayakovski'nin kendi adını, barındırdığı ses örüntülerini trajik bir aliterasyona büründürecek şekilde nasıl yeniden icat edip, şiirsel olarak nasıl yürürlüğe koyduğunu inceleyeceğim.

"Vladimir Mayakovski": Kişileştirme ve Gayrişahsileştirme

Mayakovski söz konusu olunca, biyografik efsanesinden kimin, yani bizzat şairin mi yoksa okurlarının mı, sorumlu olduğunu saptamak güçtür. Mayakovski kendi imajlarını ve mitlerini bizzat yaratmış, kendine ait çoğu efsanenin de yazarlığını bizzat üstlenmiş olduğu halde, ölümünden sonra gerek Sovyet Rusya'da, gerekse yurtdışında kendi imajının çeşitli biçimlerde çoğalmasını kontrol altında tutamazdı elbette.

Mayakovski lirik ve uzun şiirlerini birinci tekil şahısta kaleme almıştır. Dahası, yazdığı ilk şiirlerin başlıklarına bakıldığında, kısa bir şiirsel dönemin (1913) başlığı olan "Ben" ve şair ile "ayaktakımı" arasındaki Romantik karşıtlığı yankılayan 1915 tarihli bir şiirin başlığı olan "Siz" arasındaki açık karşıtlık göze çarpar. "Biz" 1913 tarihli bir şiirin başlığında, taşkın Fütürist holiganlara atfen kullanılırken, şairin "biz'i "yeni dinin taşıyıcısı" anlamında kullandığı "İlerliyoruz" (1919) gibi devrim sonrası şiirlerinde resmen iyimser bir "biz, halk" anlamına bürünür.¹⁹ Gelgelelim Mayakovski'nin devrim sonrası şiirlerinde bile halka atıfla kullanılan "biz" ile açıkça kişisel ve lirik olan "Ben" arasında sürekli bir çatışma vardır, bu çatışmadan da en sonunda "Ben" galip çıkar.

Mayakovski'nin otobiyografisi laf kalabalığına varan aşırı bir benlik kaygısı sergiler: *Ben, Kendim* (Ya Sam) başlığını taşır. Benliğin böyle iki kere öne sürülmesi, aynı zamanda, bir süreksizlik ortaya koyar; kaynağı da "kendim" olmayan "Ben" in, tam bir şiirsel uzlaşım dönuşmüş bir "Ben" in yahut ölçüsüz Fütüristin ideolojik geçerlikten yoksun "Ben" inin muhtemel varlığından duyulan bir çeşit korkudur. Mayakovski 1928'de kaleme aldığı bu otobiyografide

19. Vladimir Mayakovski, "Mıy idem", *Sobranie soçineniy* I (Moskova: Pravda, 1978) içinde, s. 191. Bundan sonraki bütün Mayakovski göndermeleri bu basıdan alınmıştır.

"sözcüklerin tortusu"ndan başka bir şey taşımayan şeyi anlatma iddiasındadır. "Ben bir şairim: Beni ilginç kılan da bu."²⁰ Mayakovski, otobiyografisinin çok da ciddi olmadığını iddia edecek potansiyel aleyhtarlarına cevaben, "kendi *persona*'sını besleyip büyütme alışkanlığı olmadığını" söyler.²¹ Besbelli sahte bir alçakgönüllülüktür bu; Mayakovski kendini kendine has veciz bir üslupta, hem şiirsel *persona*'sını, hem de kahramanca yaşam *persona*'sını yeni bir mit tarzında şekillendirerek besleyip büyütmüştür. Üstelik, Mayakovski'de kişi/*persona* ayrımı bilhassa bulanıktır: Mayakovski'nin şahsi anekdotlarının çoğu "sözcüklerin tortusunu" taşıırken, şairin sözleri ivedi ve yaşamsal bir mahiyet kazanır.

Mayakovski'nin birinci tekil şahsını sadece şiire özgü bir teamül, lirik bir ses sayıp geçmek mümkün değildir. Bu birinci tekil şahıs, kimi zaman kendini Napoléon'a denk gören bir megalomanın güneşi çaya davet eden ve Puşkin'le Lenin'e dostça hitap eden abartılı "Ben"i, kimi zaman da çaresiz bir âşkın küçük, kendi halinde, lirik "Ben"i olarak karşımıza çıkar. Mayakovski'nin baskın "Ben"i aynı anda hem kendini yüceltici, hem de kendini yok edici, kapsayıcı ve dışlayıcı olması bakımından— Mayakovski'nin en sevdiği şairlerden biri olan— Walt Whitman'ın "Ben"iyle karşılaştırılabilir. Üstelik, bu çeşitli "Ben"lerin adı Vladimir Mayakovski'dir; sanki şair her cümleye yazarın imzasını ve cismani varlığını dayatarak edebi türlerin getirdiği ne kadar soylu sınırlama ve teamül varsa hepsini bile bile göz ardı eder. Vladimir Mayakovski adı —ilk tragedya *Vladimir Mayakovski*'den devrimci şiirlere, Puşkin'le Lenin'e yönelik hitaplara, mali müfettiş ve yoldaş Kostrov'la "aşkın tuhaflığı" konusundaki konuşmalara kadar— birçok şiir türünde kullanılır. "Ben" in ve şairin kendi adının aşırı kullanımı, Mayakovski'nin tiyatrosunda iş başında olan, yazarlıkla ilgili sınır ihlallerine işaret eder. "Ben" ile "kendim" arasındaki, sonunda ikisinin de birbirini ortadan kaldırdığı nihai süreksizliğe yol açarak yaşamla metin arasında kesin bir çizgi çizmemizi engelleyen de işte bu sınır ihlalleridir.

Özel adın, şairin adının rolü yazarın ölüm ve dirilişine yönelen teorisyenler tarafından büyük bir titizlikle incelenmiştir. Yuri Tynyanov'a göre, yazarın adı edebiyat ile *but* (gündelik yaşam, hayat gaile-

20. Vladimir Mayakovski, *Ya sam*, I, s. 43.

21. A.g.y., s. 60.

si, toplumdaki gayri edebi söylemler) arasındaki, –edebi bakış açısıyla hiç ilgisi olmayan bir dizi kişisel, psikolojik niteliğe denk gelen– "yazarın bireyselliği" ile –okurun kafasındaki yazarı temsil eden bir dizi özelliğe denk gelen– "edebi bireysellik" arasındaki karışıklığın vuku bulduğu yerdir.²² Bu nedenle Tinyanov, parantez içinde, bu iki bireysellik türü arasına bir ayrım çizgisi çekmenin ve yalnızca edebi evrimin önemli bir faktörü olan edebi bireyselliği incelemek gerektiğinde ısrar eder. Tinyanov önemli gördüğü bu meseleyi ispatlamak amacıyla edebiyat incelemesini Rus Devrimi incelemesi ile karşılaştırır: "Yaratıcının kişisel psikolojisini tartışmak ile Rus devriminin kökeni ve önemini açıklarken devrimin önderlerin kişisel özelliklerinden ötürü gerçekleştiğini iddia etmek arasında bir fark yoktur."²³

Peter Steiner'in da belirttiği gibi, Tinyanov'a göre yazarın adı "donuk" bir işaret değil, yazarı belirli bir bağlama oturtan bir tasvir, "metinden gelen itkilerin metin dışı bilgiyle bulunduğu bir çeşit köprü"dür.²⁴ Ad, bir taraftan, "üsluba dayalı kişinin edebi özgüllüğünün son sınırı", yani edebiyat *persona*'sının oluşumuna yol açan kendine has üslup özellikleridir. Diğer taraftan ise, ad okurun beklentilerine de lalet edecek şekilde metinle dışarıdan bağlantılıdır. Tinyanov yazarın edebi şahsiyetinin tam adı olan edebi mahlasa bilhassa dikkat çeker. Mahlas gidebileceği en uç noktaya götürülürse, bir kitabın kapağında yer alan her türlü ismi gerçek bir kişinin adının eşseslisi olan birer mahlas olarak görmek gerekir.

Foucault da "Yazar Nedir?"deki tartışmasını aynı çizgide yürütür. Burada aynı zamanda yazarın adı ile bu adın paradoksal varoluşu arasındaki tuhaf sınır durumuna dikkat çeker. Foucault'ya göre, "özel ad ile yazarın adı tasvir ile adlandırma kutupları arasında gidip gelmekle birlikte, bunlardan herhangi birine indirgenemez."²⁵

22. Yuri Tinyanov, "Literaturniy Fakt", *Poetika, Istoriya literaturi, Kino* içinde, s. 269.

23. A.g.y.

24. Peter Steiner, *Russian Formalism* (Ithaca: Cornell University Press, 1984), s. 133.

25. Michel Foucault, "What is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, haz. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977; Türkçesi: "Yazar Nedir?" çev. Osman Akinhay, *Edebiyat Eleştirisi*, Sayı 4, 1993), s. 121.

Foucault yaşam ile söylem pratikleri arasındaki ilişkinin karışıklığından sakınmak için yazarı ve adını "bir söylemin işlevleri"nden ibaret saymayı seçse de, yazarın konumundaki muğlaklığı kabul eder. Foucault şöyle der: "Yazarın adı metnin dış çizgilerinde kalır, böylece ad ile metni birbirinden ayırır, bunların şeklini belirler ve varoluş kiplerini tanımlar... Yazarın adı bir kişinin medeni durumu olmadığı gibi, kurmaca da değildir; yazarın adı süreksizlikler arasındaki gediğe yerleşir, bu durum da yeni söylem gruplarının ortaya çıkmasına yol açar."²⁶

Mayakovski kendi ismine yönelik fetişizme varan saplantısı bakımından en esnek eleştiri kategorilerinin ötesine geçmiş ve diğer şairleri çok geride bırakmış gibidir. Mallarmé gibi birinin söz oyunlarına çok yatkın bir ada sahip olmasına rağmen, şiirine kendi adını sokması düşünülemez; oysa bu söz oyunlarından (*mal-larme*, *mal-armé*, *les fleurs de mal-armées* gibi)* bazıları eleştirmenler tarafından tepe tepe kullanılmıştır. Pasternak şiirde özel adın, kişinin gerçek adından farklı olarak daima yabancı (*çujoe*) olacağını açıkça belirtir. Mandelstam da "Dördüncü Nesir" şiirinde kendi adına yer verir vermesine ama, hasımlarının muhayyel söyleminde, "mahkeme kayıtları ve diğer amansız belgeler"deki bir hakaret olarak yer bulur bu ad: "Bu Mandelstam ne menem bir meyvedir, daha ne kadar dolanacak etrafta?" Mandelstam burada "badem kökü" anlamına gelen Almanca (Eskenazi dilindeki) "mandelstam" sözcüğüyle oynayarak kendi adıyla şifreli bir söz oyunu yapar. Marina Tsvetaeva da genellikle kendi adı "Marina"yı –deniz (*marine*) ve meltemin yanı sıra, Puşkin'in kadın kahramanı "mağrur Polonyalı kadın" Marina Mnişek şeklinde– kullanarak yeni bir şiirsel mitoloji yaratır. John Shoptaw'un da gösterdiği gibi, şairin metinde kendi adını şifreli yazması, Yunanlılardan günümüze dek uzanan hayli yaygın bir uygulamadır. Şairin adı genellikle Sylvia Plath'in "plaster" (alçı) sözcüğünü kullanımında olduğu gibi ya bir şifre ya da anlamı belirsiz bir anagram olarak yer bulur. Böylece bizzat şiir yazma ediminde, kendini gizleme ile kendini kaydetme atbaşı gider. Kaldı ki, ken-

* Sırasıyla: "kötülüğün gözyaşı", "silahlı kötülük", "silahlı kötülük çiçekleri". –Ç.n.

26. A.g.y., s. 123.

dini şifreli olarak kaydetme çoğunlukla kişiyi yazmaya sevk eden ilk itkidir.²⁷

Bütün bunlara rağmen, Mayakovski kendi adını eşine rastlanmayacak bir biçimde kullanır. Mayakovski'nin adı dolaylı bir şifre olarak değil, şiirlerinin başlığında büyük harflerle ya da olası bütün çeşitlemeleriyle –yalnız soyadıyla veya adın soyada ulanmasıyla türetilmiş Vladimir Vladimiroviç gibi– karşımıza çıkar. Bu türden ad kullanımının ilk ve en çarpıcı örneğine Mayakovski'nin *Vladimir Mayakovski* oyununda rastlarız. Pasternak'ın da dediği gibi, "Vladimir Mayakovski'yi yazarın adı olarak değil, konunun adı olarak okumak gerekir."²⁸ Oyunun kapağında isim iki kere geçer; kimin kimin aynadaki görüntüsü olduğunu saptamak zordur; *Vladimir Mayakovski*'nin yazarı Vladimir Mayakovski mi yoksa bunun tam tersi mi ayna görüntüsüdür, bilemeyiz.

Aslında oyunun adı neredeyse bir tesadüfle ortaya çıkmıştır. Şair ilk başta bu oyuna "Şeylerin Başkaldırısı" (Vosstanie Veşçey) adını koymuştur. Fakat sansür kuruluna sunulan nüsha "Vladimir Mayakovski, Bir Tragedya" başlığını taşır. Rivayete göre, sansür kurulu yazarın adını başlık zannedip *Vladimir Mayakovski* tragedyasının sahnelenmesini onaylamıştır.²⁹ Tırnak işaretlerinin yerinin dikkatsiz bir sansür görevlisi tarafından tam bir rastlantıyla değiştirilmesinin oyuna dair bizzat yazarı da ziyadesiyle kışkırtan muhteşem bir içgörü sağlaması, eşine az rastlanır bir durumdur. Vladimir Mayakovski yalnızca yazarın, oyunun ve başkarakterin adı değil, aynı zamanda en azından oyunun 1913'te St. Petersburg'un Luna Park tiyatrosundaki ilk gösterimini sahneleyen oyuncunun ve yönetmenin de adıdır. Gayrişahsileştirme ile kişileştirme, yazma ediminde kendini gizleme ile performansta kendini canlandırma arasındaki bu etkileşim bütün düzeylerde oyunun altını çizer.

27. John Shoptaw, "Elegy and Cryptography", seminer, Harvard Üniversitesi, Mayıs 1988. New York metrosunda yakın dönemde gerçekleşen grafiti patlamasında en tipik temsilin, ya baş harfleriyle ya da takma ad şeklinde sanatçının adının temsili olması ilginçtir.

28. Pasternak, "Ohrannaya gramota", s. 264.

29. Oyunda yer alan notlar için bkz. Vladimir Mayakovski, "Primeçaniya", IX, s. 297.

Vladimir Mayakovski tek kişilik bir oyun olarak görülebilir. Oyun tür bakımından Mallarmé'nin "Igitur"uyla bariz benzerlikler sergiler.³⁰ Önceki bölümde de ortaya konduğu gibi, "Igitur" daha başlığından anlaşıldığı üzere fazlasıyla sentaksa bağlı olan ve proto-film bir gölge oyunu sayılabilecek, sahnelenmesi olanaksız ve tiyatro karşısı bir "oyun"dur. Mayakovski'nin tek kişilik oyunu ise fazlasıyla teatraldır. Oyunda kullanılan başlıca araç *kişileştirmedir*.³¹ Oyunun ilk başlığı olan "Şeylerin Başkaldırısı"nda olduğu gibi, şeyler geleneksel adlandırma vahşetine karşı protestoları içinde kişileşirler: "Bütün şeyler apansız atıldı, / olanca kuvvetleriyle seslerini çıkarıp/aşınmış adların tuzaklarından kurtularak."³² Şeylerin bu dramı insanbiçimcilik bakımından bundan hiç de geri kalmayan bir doğa dramında yankı bulur: "Gökyüzü ağlıyor, / çaresizlik içinde/hüngür hüngür/bulut hafiften ekşitmiş suratını."³³ Ayrıca, öndeyişin sonunda betimlenen şairin intiharı, şair ile insanbiçimci bir trenin neredeyse neşeli kucaklaşması olarak sunulur: "Uzanırım ben/tüy gibi hafif/miskin bir kılıkta/halis gübreden bir yatakta/o sıra trenin tekerleri sarılır boynuma/ben rayların dizlerini öperken usulca."³⁴ Mayakovski'nin kendisinin bir ihtimal "son şair" olduğunu ilan ettiği öndeyişte de şairin ölümüyle şiirin ölümü arasında bir bağ olduğu sezdirilir.

Son dönemde lirik şiir konusunda yapılan çalışmalarda da belirtildiği gibi, hitap aracının (*apostrophe*) yanı sıra kişileştirme aracı da iki yönlü içerimlere sahiptir. Kişileştirme, bir taraftan, şairin dünya üstündeki gücünü, kendine ait bir dünya yaratma ve bu dünyayı dil aracılığıyla canlandırma kabiliyetine sürerlik kazandırırken, diğer taraftan da, kişileştirilmiş şeyler şairi nesneleştirip, bizzat dilin güçlerini ortaya koyacak şekilde şaire ayna tutar.³⁵ Vladimir Mayakovski karakteri, etrafındaki başkaldıran şeyler gibi, "aşınmış adların tu-

30. Edward Brown *Vladimir Mayakovski* tragedyasının türsel açıdan Yunan tragedyasına, Sembolist tiyatroya ve bilhassa da Dışavurumcu Alman tiyatrosuna benzediğini belirtir. Bkz. Brown, *Mayakovsky: A Poet in the Revolution* (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 98-9.

31. Mayakovski'de kişileştirme aracı konusunda daha fazlası için bkz. Striedter, "The 'New Myth' of Revolution", s. 370-1.

32. Vladimir Mayakovski, *Vladimir Mayakovski*, IX, s. 6

33. A.g.y. 34. A.g.y., s. 7.

zaklarından kurtulma" arzusundadır. Peki ama, bu başkaldırı şairin kendi adını da içermekte midir? Gayrişahsileştirme ve kişileştirme arasındaki bu etkileşimde şairin adına ne olmaktadır?

Oyunda Mayakovski'den başka karakter olmasaydı, insanbiçimci dram gene de dil düzeyinde sahnelenirdi. Karakterler, asgari düzeyde, son derece stilize bir dramatik aksiyon yaratma işlevi görür ve konuşmalarından ziyade, "kupkuru kara kedileri olan ihtiyar adam", "kulaksız adam", "iki öpücüklü adam", "gözü yaşlı kadın", "gözü çok yaşlı kadın" ve "gözü az yaşlı kadın" örneklerinde olduğu gibi grotesk görsel nitelikleriyle öne çıkar. Oyunun ilk gösteriminin kostüm tasarımı üstlenen sanatçı Pavel Filonov bu karakterlerin tek boyutluluğunu hayli ustaca bir görsel çözümle vurgular. Filonov kostüm kullanmak yerine, oyuncuların oyun boyunca önlerinde taşıdıkları çekmeceler tasarlamıştır. Bu çekmeceler bizzat şair tarafından canlandırılan Vladimir Mayakovski karakterinin eşsizliğinin ve üç boyutluluğunun altını çizer. Mayakovski oyunun ikinci perdesinde klasik bir şairi parodileştirircesine bir harmani giyip, başına defne dalından bir taç takmasına rağmen, oyunda maskesiz görünen tek karakterdir. "Ben bir şairim/halkımın yüzü ile yabancıların yüzleri arasındaki farkı sildim."³⁶ Kendisi (ya da kendi benlikleri) ile ötekiler arasındaki farkı silme iddiası, şairin tek kişilik oyununun tehlikeli bir sonla biteceğini seziren –yüzler ile maskeler, nesneleştirme ile kişileştirme arasındaki– pek çok tehlikeli sınır ihlalini aklı getirir. Belki de, kat kat maskenin altında saklı duran hiçbir şeyin olmadığı, aslında ortada "altında" diye bir şeyin dahi olmadığı, sadece bir ölüm maskesinin hatlarını açığa vuran üst üste binmiş imgelerin olduğu kuşkusudur hep.

Sonsözden yapılan şu alıntıda oyundaki temalardan bazıları çoğaltılmaktadır:

Bazen bir Flemenk horozu ya da Pskov kralı olduğumu düşünürüm. Bazen de en çok kendi adımı gider hoşuma – Vladimir Mayakovski.³⁷

35. Kesme işareti ve kişileştirme konusunda bkz. Chaviva Hošek ve Patricia Parker (haz.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

36. Mayakovski, *Vladimir Mayakovski*, s. 12.

37. A.g.y., s. 24.

Bu kışkırtıcı son, başkarakterin köpeklerin konuşmasına kulak misafiri olduğu ve kendini İspanya kralı olarak hayal ettiği Nikolay Gogol'ün "Bir Delinin Hatıra Defteri" adlı oyununu hatırlatır. Bu oyun Gogol'ün birinci tekil şahısta yazılmış tek metnidir. Söz konusu birinci tekil şahıs anlatıcı da, kuşkusuz, herkes ve hiç kimse, küçük bir adam ve bir yazar, birden çok çehresi bulunan şizofrendir. Mayakovski ise, sonsözde deliliğin genellikle açıklık olarak görüldüğü ve parçalanmış eklemliğin içgörü olarak yorumlandığı bütün bir Rus edebiyatı geleneğine başvurarak, kendini "mübarek bir deli" ilan eder. Mayakovski'nin İspanya kralının daha mütevazı Pskov kralına dönüştüğü sonsözünün bitimi, "Bir Delinin Hatıra Defteri"nin bir tür şizofrenik yeniden yorumu ya da delice okumasıdır.

Oyunun son satırlarında adın başka bir ayna imgesi sunulur ve şair *Pantolonlu Bulut*'taki gibi kendine değil, taşıdığı özel ada ilanı aşk eder.³⁸ Kahramanlara yakışır trajiklik ve destansılıktaki bu şair-karakter bu şekilde şeyleşerek kendine ait bir yaşam kazanır. Ad tehlikeli bir fetiş halini alır; Gogol ve Dostoyevski'nin fantastik karakterlerinden kalma, insanın kanını emip canını alma gibi bir tehdit oluşturan potansiyel anlamda yıkıcı bir ikize dönüşür.

Aynı biçimlenim –dramatik birinci tekil şahıs, özel ad ve şairin kendini kahramanca feda edişi– yine devrim öncesi dönemden uzun bir şiir olan *İnsan*'da da karşımıza çıkar. "Mayakovski'nin Doğuşu", "Mayakovski'nin Yaşamı", Mayakovski'nin Çilesi", "Mayakovski'nin Göğe Yükselişi", "Mayakovski Gökte" ve "Mayakovski – Yüzyıllar Boyunca" gibi bölümlere ayrılmış tuhaf bir kişisel Mayakovski İncili'dir bu. Şiir resmi dine karşı hürmetsizlik içeren yorumlar ile alenen intihal edilmiş Hristiyan mitlerinin bir karışımıdır. Mayakovski burada yalnız şiirsel bir karakter değil, aynı zamanda mitik atası İsa Mesih olan örnek bir adamdır. Mayakovski'nin 1919'da ("İlerliyoruz" şiirinde) "yeni din" diyeceği şeyin yaradılışında şair, imge örgüsünü eski dinden, bilhassa da Hristiyanlıktan alır.

Hristiyanlık imgelerinin ve "halkın afyonu" olan dinin aleni eleştirisinin devrimci maksatlarla bir arada kullanımı birçok okur ve eleştirmende kafa karışıklığı yaratmıştır. Bu imge örgüsü yine Mayakovski'nin gerekli gördüğü yeni mitte, önce serkeş şair, ardından

38. Vladimir Mayakovski, "Oblako v ştanah", I.

devrimci şair mitinde rastlanan başlıca meselelere ve paradokslara örnek teşkil eder. *İnsan*'da "Mayakovski" artık bir şairin ismi olmaktan çıkıp, bir mitin ismine dönüşmüştür; "Mayakovski" ölümle ölümsüzlük, anonimlikle ayrıcalıklı tekillik, sıradan bir adamın ismiyle kendini insanlık uğruna feda eden bir kurtarıcının, seçilmiş bir adamın ismi arasında gidip gelir.³⁹

Devrim sonrası şiirlerinde birinci tekil şahıs kullanımı çok hafif değişir. Mayakovski Ekim devrimini ilk günden itibaren enikonu kabul eder ve *Ben, Kendim*'de "benim devrimim" diyecek kadar da sahiplenir.⁴⁰ Mayakovski Kışlık Saray'ın ele geçirilmesinden birkaç gün sonra yeni Sovyet yönetiminin düzenlediği entelektüeller toplantısına katılmak üzere Smolni'deki Bolşevik karargâhına giden altı yazar ve sanatçıdan biridir.⁴¹ Bu yolla Mayakovski tarihin yazılışına birebir şahitlik etmiş ve devrimi şiirleştiren ilk isimler arasında bulunmak istemiştir. Mayakovski 1919'da (Sovyet cumhuriyetinin o zamanki nüfusuna atfen) 150.000.000 isimli uzun bir şiir daha yazar. Bu şiirde Mayakovski devrimin anonimliği ile bireysel yazarlığın neşeyle yok edilişi fikrine bağlanır, daha doğrusu bu fikirle flört eder.

150.000.000'dur bu dizeleri yazanın adı, kurşundur ahengi. Uyağı evden eve dolaşan ateştir. 150.000.000 konuşur dudaklarımın arasından.⁴²

Şiirin bu ilk dizelerinde bir dizi karşılıklı ilişki göze çarpar. Öncelikle, *Vladimir Mayakovski* tragedyasında olduğu gibi, burada da

39. Striedter mitik yaşam görüşünden ve bu "mitik yaşam görüşü"nü yeniden canlandırma niyetinden vazgeçerek, belli motifler, teknikler ve geleneksel mit yapılarının benimsenmesi ile yeniden biçimlendirilmesi arasında ayrım yapar. İlk durumda, genellikle klasik mitlerden faydalanılırken, ikincisinde kendi zamanında "yeni bir mit" olan İsa miti geçerlidir. Dahası Striedter, Rus edebiyatında etkili olmuş –özellikle Dostoyevski ve dolaylı yoldan Mayakovski üzerinde tesirde bulunmuş– Pierre Proudhon ile Georges Sorel'in yazılarında ahlak ve toplumsal adaletle dair fikirler, belli bir Hristiyanlık biçiminin ıslahı ile devrimci bilincin uyanışına dair fikirler arasındaki bağlantıyı ortaya koyar. Bkz. Striedter, "The 'New Myth' of Revolution", s. 360-8.

40. Vladimir Mayakovski, *Ya sam*, I, s. 57.

41. Diğerleri arasında 1921'de açlıktan ölmeye terk edilen Larisa Reisner ve Aleksandr Blok ile 1940'ta Stalin'in kamplarından birinde öldürülen Vsevolod Meyerhold bulunur.

42. Vladimir Mayakovski, *150.000.000*, c. I, s. 317.

yazarın adını eserin başlığıyla tanımlamaya yönelik bir girişim söz konusudur. İkinci olarak, şiddet içeren devrim eylemiyle şiir yazımı arasında bir analogi kurulur. Bunlardan biri ötekinin metaforu ya da benzetmesi değildir, daha ziyade, ikisi arasındaki ilişki kesin bir denklik ilişkisidir. Dahası aynı sorunsallaştırılmamış denkleğin birinci tekil şahsın sesi ile 150.000.000'un sesi arasında da olduğu yönünde bir iddia da vardır. Mayakovski'nin ihlal edici poetikasının niteliğine uygun olarak, bu iddia salt şiirsel bir iddia olmanın ötesine geçer. Nitekim *Ben, Kendim*'de de belirttiği gibi, Mayakovski şiiri ilkin kendi adını kullanmadan yayımlamış ve okuyan herkesten bu şiiri yazmaya devam etmesini istemiştir.

150.000.000'u bitirdim. Bu şiiri soyadımı vermeden yayımladım. Herkesten onu yazıp geliştirmeye devam etmesini istedim. Kimse devam etmedi. Ama hemen herkes bu soyadının ne olduğunu biliyordu.⁴³

İlgi çekici bir avangard projeye dönüşmesi muhtemel olan bu girişim böylece bir sahte tevazu ve gizli bir kendini övme komedyasına dönüşmüştür. Nitekim *İnsan* şiirinde "Mayakovski" Sıradan İnsanı ve İsa'yı simgelerken, buradaki "Mayakovski" 150.000.000'u simgeler; satır aralarına yazılmıştır bu ad ve okurların zihninde halkın sesi olarak yankı bulur. Burada gönüllü bir kendini kolektifleştirme gibi görünen devrimci "yazarın ölümü" iddiası eski bir görünmez ilah mitinin yeni versiyonunu pek de başarılı olmayan bir şekilde saklar.

Kim soracak aya? Kim zorlayacak güneşi cevap versin diye? – Niye bileliyorsunuz günlerle geceleri, niye? Kim isim verecek Dünyanın dâhi yazarına? Aynı şekilde, benim şiirim yazarı hiç kimsedir.⁴⁴

Şiir özellikle de Flaubert tarafından geliştirilmiş eski bir edebiyat mitini, yani yaradılışın Tanrısı, evrenin yazarı gibi her yerde hazır ve nazır ama görünmez olan yazar mitini, yeniden yaratır. Buradaki tek tutarsızlık "hiç kimse"den önceki satırda duran "benim" sözcüğüdür.

Vladimir Mayakovski olarak "Ben" ile halkın kolektif dehasına karşılık gelen anonim "hiç kimse" olarak "Ben" arasındaki gerilim

43. Vladimir Mayakovski, *Ya sam*, I, s. 57.

44. Vladimir Mayakovski, *150.000.000*, s. 317.

devrim sonrası dönemin çoğu şiirinde belirgin kılınmıştır. Bu şiirlerin en iyimser olanında, Mayakovski genellikle emir kipinin bir biçimi olan ikinci çoğul şahıs kullanır. Sözgelimi, Mayakovski "Sol Marş" şiirinin ilk dizelerinde şöyle der: "Safları birleştirin yürürken,/ Didişecek yer değil burası!"⁴⁵ Bu şiirdeki ses anonim olsa da, üstlendiği rol son derece belirgindir. Denizcilere ve genel olarak insanlara hangi ayaklarıyla uygun adım yürüyüşe başlayacaklarını anlatan devrimci baş kumandan, görünmez alimi mutlak şairdir bu.

Mayakovski'nin Puşkin'e seslendiği ve ölümü anısına düzenlenen duygusuz resmi törenin ortasında yazdığı "Yıldönümü" şiiri devrim sonrası dönemde özel adın iyimser ve kendini yüceltici kullanımına bir örnektir. Mayakovski bu şiirde kendini Puşkin'e takdim eder: "Aleksandr Sergeyeviç, izin ver kendimi tanıtayım, Mayakovski."⁴⁶ Dahası Mayakovski şiirde Alexandr Sergeyeviç'le yaptığı hayali sohbetten de bahseder:

Acı çekecek durumda değilsen, Aleksandr Sergeyeviç, bu çok daha better. Hadi, Mayakovski, güneye savrul, uyaklarla işkence et kalbine. Aşkın tadı kaçtı, sevgili Vladim Vladimiç.⁴⁷

Bu konuşma uzaktan da olsa Gogol'ün komik karakteri Hlestakov'u ve onun "dost Puşkin'e benzerliğini akla getiriyor. Aynı zamanda "mumya olmayan, canlı" Puşkin'le Mayakovski arasında iletişim kurmaya yönelik gerçek bir aciliyeti de açığa vuran, lirik "Ben" in mummyalayıcı gelenekselliğini ortadan kaldıran ve beyaz sayfanın gerisinde "capcanlı" parıldayan bir konuşmadır bu. Mayakovski, Puşkin'e "LEF – Sol Sanat Cephesi" dergisinde bir iş teklif etme vaadinde bulunmakla kalmaz, onu kendi ikizine çevirerek adeta bir Fütüristmiş gibi konuşturur. Nitekim "Puşkin" Mayakovski'nin adıyla söz oyunları yapar: "Hadi, Mayakovski, güneye savrul" (Aida, Mayakovskiy *mayaç'* na yug). Şiirde merak uyandırıcı bir ayna imgesi göze çarpar; Mayakovski kendine benzeyen bir Puşkin yaratarak, bu yeni doğan Puşkin'in Mayakovski'nin adının şiirsel niteliğini ve potansiyel imalarını ortaya koyabilmesini sağlamıştır.

45. Vladimir Mayakovski, "Leviy marş", I, s. 185.

46. Vladimir Mayakovski, "Yubileynoe", III, s. 38.

47. A.g.y., s. 41.

Ufukta parıldamak, uzakta hayal gibi görünmek, birine hayalet gibi musallat olmak anlamına gelen günlük dile özgü, hayli ilginç bir Rusça fiil olan "Mayaçit" burada alışılmadık bir biçimde sadece "savrulmak" anlamında, şairin sürekli evsizliği ve göçebeliğini belirtmek üzere kullanılmıştır. Nitekim "Mayakovski" pek çok edebi teamülü ihlal ederek, okurun gözünde bir sınırdan ötekine "savrulur". Birinci tekil şahıs uygun bir özdeşleşmeyle kullanılır ve şiir boyunca birkaç kere atılan bir imzayla devreye sokulur. Mayakovski'nin birinci tekil şahsı sürekli "otantikleştirilmesi", okuru şairin sanatı ile yaşamı arasında bir süreklilik ve sembolik bir ilişki görmeye davet ederek, biyografik efsanelerin çoğaltımına katkıda bulunan en önemli araçlardan biridir. Mayakovski'nin şiirlerinde okur ne özel bir sırdaş, ne de yazarın özel konuşmalarına koridordan kulak kabartan bir komşu ya da kulak misafiridir. Okur, daha ziyade, şairin sonradan bir sahne ya da kürsüye dönüşen ideal komünal mutfağındaki ifade özgürlüğünün tadını çıkarmaya davet edilir. Yazarın ismine şiirsel olarak nedenlilik atfedilir; okurdan yeni kelime oyunlarına katılarak bu isme daha çok nedenlilik katması istenir. Sonuç olarak, "Mayakovski" adı ima üretimine meyilli olan *may(y)ak* (fener) köküyle şairin çoklu şizoid imgelerinin tek sabit yön tabelası olarak kalır.

Mayakovski epik şiiri *Lenin*'de büyük parti liderinin halk tarafından duygusallaştırılması ve dünyevileştirilmesine nasıl karşı çıkıyorsa, Puşkin'e ve resmen tapınılan Puşkin anıtına hitap ettiği şiirde de resmi ve duygusuz olan büyük şair kültürünü gizeminden arındırmaya girişir. Gelgelelim, Mayakovski böylesi bir saplantıyla gerçekleştirdiği bu iki gizemden arındırma girişiminde de kişisel bir menfaat güder. Nitekim her iki durumda da iki adama ait resmi, boşucu ve bayağı kültleri yalnızca gizeminden arındırıp alaya almakla kalmaz, kendine ait yeni bir düzeltilmiş mit versiyonu da ileri sürer. Tarihin nesnel güçlerinin arındırılmış bir tecessümü olarak sunulan Lenin'e nazaran Puşkin biraz daha insani özelliklere büründürülmüştür. Marx'ın sözünü değiştirerek söylemek gerekirse, bu ikisi tarihi yöneten doğa yasalarının kaçınılmazlığının birer kişileştirmesidir. Romantik deha tanımının yeni bir versiyonundan başka bir şey değildir bu da. Mayakovski iki şiirde de etkin ve atılgan bir biçimde kendini devreye sokarak, aynı tarih sayfasına kendi adını büyük bir şiirsel ve politik deha olarak kaydeder. Böylece Mayakovs-

ki isteyerek ya da istemeyerek, doğrudan veya dolaylı bir biçimde adamakıllı bir devrimci imgeye uygun paradigmlar önererek, kendi mitinin çerçevelerini gözetip düzeltir.

Ne var ki Rus fantastik geleneğinden, özellikle Mayakovski'nin çok sevdiği Puşkin'in "Bronz Atlı"sından bilindiği üzere, heykellerle oynanan oyunlar, çarlar ve parti liderleri gibi iktidar sahibi adamlarla yapılan meydan okuyucu konuşmalar genelde trajik bir sonla biter. Mayakovski başlangıçta devrimi gözünden sakınarak "benim devrimim" diye sahiplenmiştir. Ne var ki giderek şairi yakıp kül edecek bir devrime ya da devrim sonrası bir *bir'a* dönüşecek bir devrimdir bu. Devrim dönemine ve devrim sonrası döneme ait şeylerin "Benim Mayakovski'm" diye Mayakovski'ye sahip çıktığı başka bir dram tahayyül etmek de mümkündür. Devrimi sahiplenmekle devrim tarafından sahiplenilmek arasındaki gerilim, Mayakovski'nin intihar notu da dahil çoğu eserinde göz önüne serilir.

Mayakovski son yazdığı tamamlanmamış şiirlerinden biri olan "Avazım Çıktığı Kadar"da kendi devrimci *persona'sına* "devrim tarafından askere alınıp görevlendirilmiş tuvalet temizlikçisi ve saka" gibi tanımların yanı sıra, "provokatör, lider ve çığırtkan" gibi adlar verir.⁴⁸ Gelgelelim bu "çığırtkanlık" durumu ("gorlan"; boğaz anlamındaki *gorlo*'dan), *Vladimir Mayakovski* oyununda kullanılan kişileştirme aracı gibi, şairi kendi sesini kısmakla veya, Mayakovski'nin kendi imgesiyle, "kendi şarkısını boğazlamak"la tehdit eder: "Ama kendimi kısıtladım, kendi şarkımın boğazına basarak." Burada öncelikle birinci tekil şahıstaki yarılma dikkatimizi çeker: "Ben" "kendim"i kısıtlamaktadır. "Gorlo" ile "gorlan" arasındaki ilişki sonraki dizelerde belirgin hale gelir: Boğaz (*gorlo*) şairin bedeniyle ilgili bir kapsamlama, şiirin söze döküldüğü yer ve hayatı bir organdır. Devrimin çığırtkanı (*gorlan*), kırılğan ama şiirsel açıdan asli önemde olan bir kapsamlamadan bir *persona'nın* yaratılması olarak grotesk ve abartılı bir oluşumdur. Bu dizelerde "boğaz" şairin kendisinden şarkıya aktarılır. Şarkı özneye şiddet uygulamak pahasına insanbiçimci bir hale sokulur, kişileştirilir. Şairin kendi kişileştirme güçlerini tüketmenin eşliğinde olduğu sezilir; şair birtakım çehrelere bürünme işini tehlikeli sınırlara, şiirsel söz sanatlarının bizzat şi-

48. Vladimir Mayakovski, "Vo ves' golos", VI, s. 175-80.

irsel öznenin kırılğanlığını ifşa edercesine kırılğanlaşarak kararsızlaştığı noktaya doğru itmektedir.

İşte bu nedenle, Mayakovski'nin eserlerinde birinci tekil şahsın ve yazarın adının rolü Tinyanov ve Foucault tarafından tarif edilen muğlaklık ve süreksizliklerin ötesine geçer. "Mayakovski" adı çeşitli söylemlerin "sınır çizgisinde" olmadığı gibi, edebiyat ile *bıt* arasında bir köprü vazifesi de görmez. Marina Tsvetayeva Mayakovski'nin her zaman "canlı bir hedefe dönük olarak doğrudan söylem"e başvurduğunu son derece açık bir biçimde ifade eder.⁴⁹ Bu doğrudan söylem edebiyat ile *bıt*'ın, yaşam ile söylem pratiklerine, gerçek ad ile edebi mahlasa, retorik figür ile şair figürüne, metnin bedeni ile yazarın bedenine dair her türlü kategoriye ihlal etme ve aşma tehdidi barındırır. Şairin potansiyel olarak öldürücü olan çığırkanı hem kendisini, hem de okurunu hedef alır.

Sarı Bluzlu Sanatçının Portresi: Metafor ve Sınır Aşımı

İşte Mayakovski'nin başına gelenler... Ağzını açıp şöyle dedi: Ben! Sordular ona: "Ben" kim? Ben, Vladimir Mayakovski, diye cevap verdi.– Peki, Vladimir Mayakovski kim? – Ben! Ne zamandan beri bu böyledir – "Ben kimsem odur Vladimir Mayakovski." Gülüştüler. Ama kulaklardaki "Ben" ile gözlerdeki sarı bluz varlığını sürdürdü.

Marina Tsvetayeva, "Çağdaş Rus Epik ve Lirikleri"

Vladimir Mayakovski'nin kültürel ikonografisini bir dizi hayali fotoğraf, şairin fotoğrafları, resimleri ve sözlü tasvirlerinden oluşan bir kolajla betimlemek mümkündür. İşte devrim öncesinden bir Mayakovski: Seyircilerden "kulaklarını fırçalamasını" isteyen sarı bluzlu "yakışıklı, yirmi iki yaşında" Fütürist. Elindeki uzun beyaz sigara ve silindir şapkasıyla hafiften *dandy*, koyu renkli gözleriyle ateşli bir pozcu, havalı bir holigan.

Sonraki portresi ise büyük D ile yazılan ve kürsüden şöyle gürleyen Devrimci Şair portresi: "Kim sağa yürüyor orada? / Sola / Sola / Sola!" O isyankâr Romantik perçemden eser bile yok, sadece

49. Tsvetayeva, "Epos i lirika sovremennoy rossii", s. 642.

heybetli bir kafatası ve kuvvetli erkeksi hatları ortaya çıkaran, asker tıraşı saçlar.

Bir de büyük bir Sovyet şairi ve Sovyet Rusya'nın bütün kıtalar-daki elçisi olmak isteyen devrim sonrası bir Mayakovski portresi var: Siyah papyonu ve ağzında sigarasıyla Meksika Komünist Parti-si sözcüsüyle birlikte bir deniz yolculuğunda görüyoruz. Sonra es-ki Fütürist ahababı David Burlyuk'la Brooklyn Köprüsü'nün yanın-da, son olarak da, Lili Brik'in kız kardeşi Elsa'yla bir Paris kafesin-de karşımıza çıkıyor.

Devrim öncesi ve sonrası âşık-şair Mayakovski'yi ise, şehrin sokaklarında "Kopernik'e karşı" duyulan evrensel bir kıskançlık nö-beti sonucunda "bunun hakkında" bağırıp çağırırken görüyoruz. Bu Mayakovski, Aleksandr Rodçenko'nun Moskova ya da New York diyebileceğimiz modern bir şehrin tepesinde yükselen bir Büyük İvan kulesinin üstünde her an devrilecekmiş gibi duran, ön planında Lili Brik'in, arka planında da gökdelenlerin bulunduğu konstrüktivist kolajının bir parçası.

Son olarak, bir de anıt-şair Mayakovski var. Resmi Devrimci Ro-mantik perçemi ve bronzdan resmi bürokratik ceketiyle Sovyet şehir-lerinin sokak ve meydanlarına gözcülük eden bir Mayakovski bu.

Gelgelelim bu imgelerin göründükleri kadar tutarlı bir temsil değeri yoktur. İşin aslı, Mayakovski'nin istisnai olarak öne çıkan ve şairin kültürel mitolojisiyle ilişkili olmayan alışılmadık bir oto-por-tresi vardır. Bu portrede yüzün kübist bir tahrifi görülür; temsil ola-naklarıyla yapılmış bir deney, bir perspektif oyunu diyebiliriz; bi-reysel insanbiçimci özellikler ve kişiye özgü hatların görünmediği ya da önemsiz durduğu farklı düzlemlerin bağdaştırılmasıyla kurul-muş bir portredir bu. Resim olarak bakıldığında, orijinallikten hay-li uzak bir resimdir bu: Mayakovski daha önce geliştirilmiş olan kü-bist tekniklerden tek bir önemli farkla –yani kendi *persona*'sını tah-rif nesnesi hale getirerek– faydalanır. Sanatçının bu oto-portresini neredeyse hiç bilinmiyor olmasına ve genel olarak hiç de Maya-kovski'nin tarzı olmamasına rağmen, bu tartışma boyunca aklımızın bir köşesinde tutacağız. Zira bu resim bir palimpsest işlevi görerek, bize bütün diğer mecazi ve temsili imgeleri göz önünde tutma imkân-ı veriyor ki, söz konusu kendini tahrif etme deneyinin izlerini ele veren cinsten imgeler bunlar.

Geleneksel görsel atribüler Mayakovski'nin mit yaratımında çok önemli bir rol oynamıştır. Bu atribüler önemli kültürel ikonlarla karşılıklı ilişki içinde olmanın yanı sıra, şairin okuru şaşırtmak ve baştan çıkarmak için başvurduğu bilinçli ve bilinçdışı bir "görsel propaganda" işlevi görür. Burada Mayakovski'nin ikonografik atribülerinin sarı bluzdan bronz cekete gelinceye kadarki gelişiminin izini sürmeye girişmeyeceğim. Daha ziyade, Mayakovski'nin kendini yaratım stratejilerini açığa vuran örnek bir metaforik doku işlevini görecek ünlü sarı bluzun maceraları üzerinde durmakla yetineceğim.

Mayakovski *Ben, Kendim* başlığını taşıyan otobiyografisinde sarı bluzun nasıl ortaya çıktığını anlatır. Şair sadece "sözcüklerin bir tortusunu taşıyan" şeyi anlatacağına söz verir, sarı bluzun imali de tam olarak böyle bir olaydır.

Hiç takımım olmadı. En berbatından iki bluzum vardı... Para yoktu. Kız kardeşimden bir parça sarı kurdele aldım. Onu doladım. Sonuç tam bir skandal.⁵⁰

Bluzun dikilmesi, rengi ve malzemesi tümüyle tesadüfidir ve şairin yoksulluğundan başka bir şeyi yansıtmaz. Bluz ilk başta sadece Fütürist oyunlardaki şok etkisini artırmaya katkıda bulunmuştur. Sonradan da şiirselleşmiştir. Mayakovski 1914'te bu bluz (Rusça'da *bluz* sözcüğü dişildir) ithafen "Kofta fata" (Züppe'nin Bluzu) adlı kısa bir şiir yazmıştır. Bu şiir Mayakovski'nin ilk kaleme aldığı kent liriklerinin tipik bir örneğidir. Şiirin *persona'sı* "yeşil akarsulara tecavüze" giden, Dünya ve Güneşle baş başa sohbet eden Fütürist şairin fantastik özelliklere sahip bir figürüdür. Birinci kıtada, kumaş dikme edimi önemli bir şiirsel inisiyasyon töreni olarak sunulur.

Kendime siyah bir pantolon dikeceğim sesimin kadifesinden. 2 metre günbatımından sarı bir de bluz. Ve dünyanın Nevski Bulvarı'ndaki taş döşeli şeritleri dolanacağım bir Don Juan, bir züppe misali.⁵¹

Sarı bluz artık kız kardeşinin alelaide ve sıradan kumaşından yapılmı bir şey olmaktan çıkıp, "iki metre günbatımından" olma bir şeye dönüşmüştür. Bu bluz şairin güneşle hemhal olmasının bir göstergesidir. Şairin benliğiyle kumaş arasındaki ilişki giderek daha da sa-

50. Vladimir Mayakovski, *Ya sam*, s. 54.

51. Vladimir Mayakovski, "Kofta fata", I, s. 89.

mimi bir hal alır. Son kıtada sarı bluz şair ile dış dünya arasındaki bir arayüze dönüşür.

Tenimi seven kadınlar ve bana kardeşiymişim gibi bakan bu kız, gülücükleratin bana, şaire. Çiçek misali işleyeyim onları züppe bluzumun üstüne!

"Züppenin Bluzu" (*Kofta fata*) başlığı bize yorum için ilginç bir ipucu sunar. Şiirin etrafını dolandır. Bu başlık ima yüklü bir ses örüntüsü arz eder. Mayakovski'nin taşkın Fütürist *persona*'sını belirten "fat" (züppe) sözcüğü ses tekrarının etkisini pekiştirmeye hizmet edecek şekilde "kofta"dan (bluz) türer gibidir: *kof-ta fata*. Böylece şiirdeki "Ben" kontrolü ele geçirip bize bluzun ilgi çekici bir biçimde günbatımından yapıldığını anlatmadan önce, bizzat şairin *persona*'sı –"fat" (züppe)– "kofta" sözcüğünün imalı ve ayartıcı ses örüntüleri tarafından çoktan yaratılmıştır bile. Başka bir deyişle, kumaş şair figürünü şiirsel olarak harekete geçirir. Üstelik, "fata" sözcüğündeki vurguyu "fata" (gelin duvağı) şeklinde son heceye kaydırırsak –ki Mayakovski şiiri bunu yapmaya sevk eder bizi– "kofta"nın imalini önemli bir şiir ritüeli olarak, modern şehirle yapılan fütürist evliliğe bir hazırlık olarak hayal edebiliriz.

Gündelik hayata ait görünüşte önemsiz bir nesne olan sarı bluz önce "edebi bir olgu"ya, sonra da şairin gündelik hayatını etkileyen bir kültürel simgeye dönüşür. Nitekim Viktor Şklovski tesadüfen şairin kız kardeşinden kalan artık kumaşın rengi olan sarının Fütürizmin rengine, Mayakovski'nin sarı bluzunun da Fütürizmin sembolüne dönüştüğünü ileri sürer. Şairin zamanla kültürel bir anlam kazanan giysisinin geçirdiği bu dönüşüm sanatla yaşam arasındaki hayati etkileşimin canlı bir örneğidir.

Mayakovski uzun şiiri *Pantolonlu Bulut*'ta (*Oblako v ştanah*, 1914-15) bizi bluzun yalnızca koruyucu bir kılık olduğunu iknaya çalışır. "Ruhun ısırlıklardan korunması iyi, sarı bluzun içinde."⁵² Ne var ki şairin Fütürist ruhunu Fütürist giysisinden ayırmak giderek daha da güçleşir; bunlar birbirlerinin metaforu haline gelerek birbirlerinin alanına sürüklenir.

Mayakovski çeşitli yazılarında Fütürist Mayakovski'yi simgeleyen, sarı bluz giymiş parodik bir şair imgesi yaratır. "O raznih Ma-

52. Mayakovski, "Oblako v ştanah", s. 242.

yakovskih" (Farklı Mayakovski'ler Üstüne) başlıklı kışkırtıcı yazısı kendi Fütürist *persona*'sının grotesk yeniden yaratılışıyla başlar. Yalnızca bir züppenin değil, bir "holigan ve sinik" in de yaratılışıdır bu; işte bu yaratılış esnasında Mayakovski her türlü burjuva ceketi uğruna kendi Fütürist kılığını bile isteye reddeder.

En büyük zevki sarı bluzunu üstüne geçirip, resmi takımları, frakları ve ceketleriyle tevazu ve nezaketin asilce muhafızlığını yapan bir insan topluluğunun arasına dalmak olan hödügün biriyim ben.⁵³

Bu yazı Mayakovski'nin kendiyle dalga geçmesi ve kendi reklamını yapmasının iç içe geçtiği ironik eleştirisine iyi bir örnektir. Burada şair okurla hem flört edip, hem de onu kışkırtarak *Pantolonlu Bulut*'un ustaca tanıtımını yapar. Mayakovski "yirmi ikisinde bir genç adam" ile büyük Ş'yle yazılan Şair arasında gide gele, kendi "sarı bluzlu tanıtım meraklısı ve skandal yaratıcı" imajını aynı jestle hem parodileştirip hem de yücelterek bir dizi *ölümcül sıçrama* gerçekleştirir. Şakacı bir tonla Fütürizmin ölümünü ilan ettiği "Bir Damla Katran" (Kaplya degtya, 1916) başlıklı yazısında, bizzat Fütürizmi kişileştirerek, genç Mayakovski'yi hatırlatan "kızıl perçemli eksantrik bir ahbap" a dönüştürür onu.⁵⁴ Fakat Fütürist hareketin öldürülmek üzereyken, ölüm döşeginde kişileştirilmesi, şairin kültürel hareketleri kişileştirme ve gayrişahsileştirme, canlandırma ve yok etmedeki ustalığının bir kanıtı olarak çok daha çarpıcıdır. Mayakovski kendi edebi *persona*'sını, çoğu kez baş döndürecek ölçüde parodileştirip nesneleştirir.

Daha sonraları, LEF'de yayımlanan "Şiir Nasıl Yazılır?" (Kak delat' stih, 1926) adlı programatik yazısında, Mayakovski Yesenin'le ilk karşılaşmasını anlatır ve operetin birinden fırlamış bir *mujik* misali köylü ayakkabıları ve nakışlı köylü bluzu giymiş olan Yesenin' in "tiyatro kostümü"nü kendi sarı bluzuyla karşılaştırır.⁵⁵ Yazı da, şiir de Yesenin'in intihar önerisi üstüne yazılmış olduğundan, İmajist Yesenin Fütürist Mayakovski'nin yaşamda olduğu gibi, ölümde de ikizi sayılır. Yesenin'in edebi *persona*'sı ve gerçek veya edebi in-

53. Vladimir Mayakovski, "O raznih Mayakovskih", II, s. 70.

54. Vladimir Mayakovski, "Kaplya degtya", II, s. 74.

55. Vladimir Mayakovski, "Kak delat' stih", XI, s. 248.

tiharına ilişkin betimlemeler, Mayakovski'yi kendi kendine yadığatarak, kendi trajik çaresizliğini hem doğrudan, hem de dolaylı şekilde tartışmasına olanak sağlar.

Retorik figürler açısından ele alındığında, giysi ile ten arasındaki ilişki benzerlikten ziyade bitişikliğe dayanan metonimik bir ilişkidir. Daha açık bir ifadeyle söylersek, sarı bluz bütünü parçayla, parçanın da bütünüle ikame edildiği özel bir metonimi türü olan kapsamlama sayılabilir. Paul de Man kapsamlamanın retorik tarihinde ki kendine has değişken durumundan bahseder.

Klasik retorik, kapsamlamayı genellikle metonimi sınıfına sokar. Bu da, mecazları –ki ağ olmaktan ziyade dönüşümsel sistemlerdir– sınıflandırmaya yönelik her türden girişimde karşılaşılan bir güçlüğe yol açar... Kapsamlama metafor ile metonimi arasında belirsiz bir alan yaratan ve kendine has yapısından ötürü, totalleştirme yoluyla bir sentez yanılışına yol açan sınır mecazlardan biridir.⁵⁶

Mayakovski'nin durumunda ise, kapsamlamanın esasen bir çeşit "totalleştirme" vaat eden bir metafora, bir tür fetiş mecaza alenen dönüşmesi dikkat çeker. Nitekim Roman Jakobson edebiyatta metafor ve metonimiye ilişkin teorisini geliştirirken, Mayakovski ve Pasternak'tan örneklerle başvurur.⁵⁷ Jakobson'a göre, metafor sentaktik bitişiklik ilişkilerinden ziyade, benzerlik ve semantik benzeşme ilişkilerini vurgular. Benzerlik, özellikle Romantikler tarafından tercih edilen (ve bir araya getirmek, özdeşlemeye yönelik bir hususiyet sunmak, karşılaştırmak anlamındaki Yunanca *sum-ballein* sözcüğünden gelen) *sembolik* olana yönelik eğilimle bağlantılandırılır. Jakobson'un çift kutuplu evreninde (her ne kadar Jakobson kendi modelinin birtakım sınırlarının ve sayısız istisnasının olduğunu farkındaysa da) metafor bir tür olarak şiirin, bir hareket olarak da Romantizmin ayırt edici özelliklerinden biri, metonimi düzyazı ile Realizmin ayırt edici özelliklerinden biridir. Genel anlamda me-

56. Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 63 vd; Türkçesi: *Okuma Alegorileri*, çev. M. Zeki Çıraklı (İstanbul: Paradigma, 2008).

57. Jakobson, "Randbemerkungen zur Proza des Dichters Pasternak" ve Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia", *Fundamentals of Language* (The Hague: Mouton, 1956) içinde.

tafor eğilimi her şeyi birbiriyle bağdaşır, bağlantılı, nedenli ve anlamlı kılma, böylece metonimik kutbu oluşturan, hatta haddizatında retorik figürasyonun ötesine işaret eden rastlantısal, bitişik, kaotik ve denetlenemez unsurları bertaraf etme arzusunu temsil eder.

Üstelik metafor Jakobson'un sonradan "şiişsel işlev" dediğı, "sistem kurucu araçlarından biri olmaya terfi ettirilen" denklik ilkesine dayalı şeyin merkezinde durur.⁵⁸ Şiişsel işlev dili kendi üstüne çevirir, benzerliğı bitişiklikle üst üste koyar ve nedensiz unsurları yineleme örüntülerine dahil ederek bunlara nedenlilik kazandırır. Jakobson şiişsel işlevin sadece şiirle sınırlı kalmayıp, sözel iletişimin çeşitli biçimlerinde de gözlemlenebileceğıne dikkat çeker. Jakobson'un anlayışını daha ileri, belki de Jakobson'un kendisinin götürmek istediğınden çok daha ileri götürür ve şiişsel işlevi salt şiir metnine özgü bir özellik olarak değıl de, örüntüleme ve yineleme yoluyla anlam yaratmanın alışılmadık bir biçimi sayarsak, şiişsel işlev hem dilbilimin, hem de poetikanın nesnesi olan söylemin sınırlarının ötesine geçer. Mayakovski söz konusu olduğunda, şiişsel işlev, tıpkı "edebilik" gibi, edebiyatın özerkliğini temin eder olmaktan çıkıp, ihlal edici ve yaşamsal bir hal alır. Mayakovski kendi yaşamına şiişsel olarak nedenlilik kazandırmak istemiş, bunu da yaşamını tek bir tasarıdaki bir dizi metaforik düğüm olarak sunmak ve gündelik her olayın önemli ve anlamlandırıcı bir şey gibi yazıldığı bir biyografi yaratmak suretiyle yapmıştır. Şiişsel işleve yönelmesi, yaşamda ve sanatta örüntüleme ve metaforlaştırmaya yönelmesi, şaire kendi ölümsüzlüğü üzerinde bir çeşit denetim sağlama vaadi sunmuştur. Söz konusu yönelim, yaşamı sanatıyla sırf metonimik düzeyde bağlantılı olsa, şairin yüzleşmek durumunda kalacağı olumsuzluk ve entropiye karşı bir panzehir işlevi görmüştür.⁵⁹ Şiişsel sarı bluz bir çeşit varoluşsal koruma sağlamış, ama zamanla

58. Sovyet göstergebilimciler Pyatigorski ve Uspenski "gösterge olmayan unsurları gösterge"ye dönüştürmeye meyilli olan bir kişilik tipinin ayırt edici özelliğı olan bu fenomene "göstergebilimsel davranış tipi" demiştir. Bkz. A. M. Pyatigorsky ve B. A. Uspensky, "The Classification of Personality as a Semiotic Problem", *Soviet Semiotics* içinde, haz. David Lucid (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988), s. 140.

59. Metafor ve metonimi konusunda daha fazla bilgi için bkz. de Man, *Allegories of Reading*.

o da yamalanması imkânsız deliklerle dolarak yırtık pırtık bir hal almıştır.

Metafor dediğimiz söz sanatı muğlaktır. Bir taraftan, anlamın aktarılmasını temin edip, boşlukları desenin bir parçası kılarak direnç unsurlarını bir örüntüye kaydetmeyi olanaklı hale getiriyor gibi görünür. Diğer taraftan da, Jakobson'un ifadesiyle, "temel gösterge-nesne ikiliğini derinleştirir."⁶⁰ *Metafor zorlantısı* (ki "yineleme zorlantısı"na paraleldir bu) dediğim şeyin güdümündeki şair er geç bir yer değiştirmeler ve süreksizlikler dehliziyle ve kelimelerle şeylerin sürekli örtüşmezliğiyle yüz yüze gelir, bu da onun için trajik bir durumdur. *Metafor zorlantısı* şairin gündelik hayattaki (en beter düşmanı saydığı gündelik hayat galesi *but*'taki) heterojenliği ve çeşitliliği hesaba katmasına, geleneksellikten en uzak şiir ölçülerine bile boyun eğmeyen unsurları göz önünde tutmasına izin vermediği gibi, insan denetiminin sınırlamaları ile anlaşılabilirliğin sınırlarını mizahla bilgelik karışımı bir itidalle kabullenmesine de imkân bırakmaz. Tiyatronun ışıkları söndüğünde şair karanlıkta tek başındır ve gölge oyununa yer yoktur.

Mayakovski'ye gelince, burada metafor zorlantısı Platon'un eczanesinde keşfedilen Derridacı *pharmakon*'unkine benzer bir işlev görür: Hem bir ilaç hem de zehir olarak, evcilleştirilemez ve anlamlandırıcılıktan uzak olan kaosun yıkıcı etkilerinden geçici bir rahatlama sağladığı gibi, hastalığı da köklerinden besleyerek onu daha da ağırlaştırır.⁶¹ Aşırı kişileştirme ve gayrişahsileştirme birbiriyle iç

60. Roman Jakobson, "Poetics and Linguistics", *Fundamentals of Language* içinde, s. 356. Jacques Derrida "White Mythology" başlıklı yazısında metaforların "ancak çoğul olarak var olduğu"nu söyler: "Şayet elimizde tek bir metafor imkânı olsaydı, ki felsefenin gönlünde yatan aslan budur, şayet metaforların oyunu bir metafor ailesi ya da topluluğunun çemberine indirgenebilseydi, ki tek bir 'merkezi', 'asli' metafor eder bu da, münasip metafor diye bir şey kalmaz, fakat münasip metaforun okunaklılığının temini de ancak eldeki o tek gerçek metafor sayesinde mümkün olurdu (*Margins of Philosophy* [Felsefenin Kıyıları], çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1971, s. 268). Gelgelelim sanatsal örüntülerin tasarlanış sürecinde "okunaklılığın temini" diye bir şey olamayacağından, şair yineleme zorlantısına ya da metafor zorlantısına boyun eğerken, bu şiirsel arzuyu gerçekleştirmenin olanaksızlığıyla kaçınılmaz bir şekilde yüzleşmek durumundadır.

61. Jacques Derrida, "Plato's Pharmacy", *Dissemination* içinde, çev. Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

içe geçer ve şairin kendini metaforlaştıran "Ben"i maske ile yüzün, giysi ile tenin ayırt edilmesinin imkânsız olduğu bir dizi süreksiz *persona*'ya dönüşür.

İşte Mayakovski şiirinde devreye sokulan –"canlı hedefi olan doğrudan söylem", kendi özel isminin rahatsız edici kullanımı, kendini parodileştirme ve baskın bir metafor, bilhassa da benlik metaforu kullanımı gibi– belli araçların, şairin yaşamıyla ve göz alıcı bir "biyografik efsane"nin yaratılışıyla ilgili nevi şahsına münhasır anlayışına katkıda bulunmasının nedeni budur. Sarı bluz Mayakovski'nin benzeyeni edebiyatla yaşam arasındaki kırılğan sınırdaki konumlanmış ihlal edici metaforlarından yalnızca biridir.

Mayakovski'nin yaşamında esasen sıradan bir nesne olan başyapıtı –sarı bluz– önce edebi bir olguya, ardındansa bir eleştiri metaforuna dönüşmüştür. Mayakovski'nin çağdaşları, şair ve yazar arkadaşları sarı bluzu farklı şekillerde kendilerine mal edip değiştirmiştir. Öte taraftan, sarı bluzla beraber, bluzun yol açtığı bulaşıcı *metafor zorlantısını* da miras almışlardır. Bluz Mayakovski'nin intiharı üzerine yazılmış neredeyse bütün yazılarda yer alır ve çeşitli paradigmalarda bir metafor işlevi görür. Konstrüktivist teorisyenlerden biri olan Korneli Zelinski, Mayakovski'nin sarı bluzunun şiirinden daha meşhur olduğunu belirtir.⁶² Konstrüktivistler sarı bluzu "burjuvalarla" didişmek amaçlı bireysel bir yıkıcı girişim değil, Mayakovski'yi anonim bir üretim süreci olan devrimci Sovyet sanatını bütünüyle kucaklamaktan alıkoymuş Fütürist bir atavizm sayar. Aynı şekilde Sürrealist devrimin şair ve teorisyeni olan André Breton ile siyasal devrimde rol alıp sonradan devrimci sanatın teorisyenliğini üstlenen Lev Troçki de sarı bluzun anlam ve önemi konusunda tartışır. Breton "bohem" addedilmesi mümkün olsa dahi, bluzun ille de "karşıdevrimci" sayılamayacağı konusunda Troçki'yi iknaya çalışır.⁶³ Burada, bireyci sarı bluz ile üretici-yazarın proleter üniforması arasında örtük bir karşıtlık söz konusudur.

62. Korneli Zelinski, "O konstruktivizme", *Literaturnye manifesti* I içinde, haz. Karl Eimermacher (Münih: Wilhelm Fink Verlag, 1969).

63. Bkz. André Breton, "Lyubovnaya lodka razbilas' o bit", *Le Surréalisme au service de la révolution* 1 (1930). Aynı metnin yer aldığı başka bir kaynak için bkz. Breton, *Point du Jour* (Paris: Gallimard, 1934).

Pasternak sarı bluzu başka bir ikili karşıtlık dizisine yerleştirir. Yüzeysel olarak, bluzu "beğeni fukarasının ceketi"yle mukayese ederken, daha derin bir düzeyde ise, "şairin kendi içinde bulunan yeteneğin siyah kadifesi"yle karşılaştırır.⁶⁴ Giysinin şiirsel yeteneğin metaforu olarak kullanımı şairin "iç benliği"nin "metinselleştirilme" sinin ilginç bir örneğidir. İç benliğin giydirilmesinde, Mallarmé'nin "İgitur"uyla bir paralelliğe ve "İgitur"dakiyle aynı Hamlet anıştırmasına rastlarız. Pasternak'ın kendisi de sarı bluzun retorik güçlerinden etkilenmiş olacak ki, şiirsel yeteneği çıplak bırakmak yerine, onu yeni bir metaforik kılığa büründürür.

Bir bluzun ağırbaşlı bir şiir tartışmasının merkezinde yer alması ilk bakışta görüldüğü kadar tuhaf değildir aslında. Erkek şairlerin hem gerçek hayattaki, hem de edebiyattaki kıyafet saplantısı eskilere uzanır. Bunu anlamak için *La Jeune France* şiir çevresinin *le gilet rouge*'unu (kırmızı yelek), *dandy*'lerin ve *lanetli şairler*'in siyah kılığını, Baudelaire'in modern poetikanın temelini atan ünlü makyaj övgüsünü ve Mallarmé'nin moda dergisini hatırlamak yeterlidir.

Mayakovski gerek şiirinde, gerekse yaşamında giysiyle fazlasıyla haşır neşir olmuştur. Belki de Osip Mandelstam'ın, daha sonra da Yevgeni Zamyatin'in onu "şaire" sıfatıyla aşağılamasının altında yatan neden budur. Mandelstam "Edebi Moskova" yazısında "Mayakovski[nin] ... bir şaireye dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu[nu], zaten yarı yarıya da dönüştüğü[nü]" söyler.⁶⁵ (Aynı yazıda Biçimci Okulu da –Rusça'da "formal'naya škola" dişildir– kadın eleştirmen diye niteler, ama bu okula o kadar da övgüyle bahsedilmeyen şaireler yanında ayrıcalıklı bir konum verir: "Şiir çevresine yeni bir ilham perisi olarak giren yegâne kadındır o.") "Şaire"nin sadece biyoloji dolayımıyla tanımlanmıyor oluşu ilginçtir. Şaire, daha ziyade, kültürel bir kadınlık metaforu, ucuz ve gösterişli makyaj gibi sırtan bir şiirsel aşağılık, gereksiz bir lirizm ve aşırı bir duygusallığın metaforudur. Göz alıcı bir biyografiye sahip olan lirik şair şaireye dönüşme tehlikesiyle; güzel, nakışlarla süslenmiş kıyafetini ayna karşısında deneyen kadınsı bir Bakımlı Güzellik figürünü taklit etme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

64. Pasternak, "Ohrannaya gramota", s. 262.

65. Mandelstam, "Literatumaya Moskva", s. 327.

Zamyatin ise "Moskova-Petersburg" başlıklı yazısında Fütürizmi, başta duygusal imge olmak üzere, "imgeye dayalı", kadınsı bir hareket olarak sınıflandırır. Bu sınıflandırma, Zamyatin'e göre en başta "Fütürizm – Ben'dir" iddiasında bulunması muhtemel olan Mayakovski için geçerlidir.⁶⁶ Zamyatin'e bakılırsa, devrim sonrası dönemin Mayakovski'si Fütürist imge yaratımının hiçbir zaman tam hakkını verememiş, olsa olsa sarı bluzunu kızıla boyamakla yetinmiştir: "Sarı bluzu icat edenler kızıl otoriteyi –edebiyatta Devrim'i temsil etme hakkını– ilk kazananlardır."⁶⁷ Zamyatin burada devrimci ve devrim sonrası temsilin çok önemli bir sorununa parmak basmaktadır: Sarı bluzun Sovyetler'de tadil edilmiş hali sembolik bir kızıl kıyafet, Fransız Romantiklerine özgü bir tür yeni "kırmızı yelek" mi, yoksa işçinin renksiz ve çarpıcılıktan uzak üniforması mı olacaktır? İşte bu nedenle, sarı bluz sayısız sınıf, toplumsal cinsiyet, poetika ve siyaset paradigmalarını karmakarışık bir biçimde birbirine bağlayarak bunlar arasında deveran eder: Bohem bluza karşı burjuva ceket, kadın bluzuna karşı erkek gömleği, Fütürizmin sarısına karşı Devrim kızılı, giysinin dışsallığına karşı şiirsel benliğin içselligi, yeteneğin alımlı siyah kadifesine karşı görünüş düşkününün ucuz sarı saten ve –en tehlikelisi de– sarı bluzun dikkat çekici, canlı tekilliğine karşı anonimlik, işaretsizlik, imgenin silinişi, şairin ölümü.

Mayakovski'nin kültürel ikonografisi, bütün çabalarına rağmen, devletin hizmetine girmiş üretici denebilecek modern yazar imajından uzak görünmektedir.⁶⁸ Mayakovski, intiharından yalnız iki hafta önce, her açıdan Sovyetler'e uygun olan yeni ikonografisini sunmak amacıyla "Yirmi Senelik Çalışma" isimli bir fotoğraf sergisi

66. Yevgeni Zamyatin, "Moskva-Peterburg", *Noviy Jurnal* 72 (Haziran 196–). Aynı yazının İngilizce çevirisi için bkz. Mira Ginsburg (haz. ve çev.), *A Soviet Heretic* (Chicago: Chicago University Press, 1970). Paris sürgünü sırasında yazılan bu iki metnin, Mandelstam'ın 1922, Zamyatin'in de 1933 tarihli denemelerinin, resmi olarak çok daha fazla kabul görmüş "devrimci şair"den kültürel anlamda uzak durmayı seçmiş yazarların tutumunu yansıttığı göz önünde tutulmalıdır. Mandelstam ile Zamyatin Mayakovski'nin argümanını –onun Sembolist "kadınsılaşma"ya karşıt konumlandığı gösterişli Fütürist erkekliği– kendilerince çürütmeye ve tersine çevirmeye çalışmışlardır.

67. A.g.y., s. 147. İtaliye bana ait.

68. Mayakovski'nin imge yaratımı için bkz. Halina Stephen, "The Myth of the Revolutionary Poet: Mayakovsky in Three Modern Plays", *SEEJ* 30 (Yaz 1986).

düzenler. Gelgelelim kendi yazarlık karşıtı imajının sorumluluğunu üstlenmek, yeni mitini kişileştirmek, hatta onu olabilecek en iyi modern gelenekler çerçevesinde fotoğrafik olarak belgelemek istemiştir yine. Sergi, yaratıcı döneminin sonundaki yazarın kendisi tarafından belirlendiği haliyle sanatsal *persona*'sının itinayla belgelenmiş bir yansımaları sunar. Bu edebi "tuvalet temizlikçisi ve saka" ya da "mutluluk üreten Sovyet fabrikası" *persona*'sı büyük ölçüde Mayakovski'nin, kendini hem Fütürizmin çocuğu hem de katili olarak gören LEF örgütüyle münasebetinden hasil olmuştur. Avangard manifestonun coşkulu kolektif "biz"iyle yazılmış LEF programından bir alıntı aydınlatıcı olacaktır.

Önceden burjuva vurguncularıyla savaşıyor, sarı bluzlarımız ve makyajlı suratlarımızla didişiyorduk onlarla. Şimdi de bu vurguncuların Sovyet rejimimizdeki kurbanlarına karşı savaşıyoruz. Silahlarımız: iyi örnek olmak, ajitasyon ve propaganda.⁶⁹

LEF'in ideologlarından biri olan Sergey Tretyakov "psiko-mühendisler" ve "psiko-tasarımcılar" olarak görülmesi gereken "sanat emekçileri"ne (*rabotniki iskusstva*) uygun bir "rasyonel kostüm"ün gerekliliğinden bahseder. Tretyakov "*yazarın kişiliğinin Amerikanlaştırılması* [iş dünyasındakine benzer sistemli ve etkili bir somutluğun geliştirilmesi] dediği bir şeyi savunur; sanayinin elektrikleştirilmesiyle atbaşı giden bir süreçtir bu da."⁷⁰ Mayakovski düzenlediği son sergide, Tretyakov'un tanımına uygun biçimde, her türden Fütürist teşhircilikten yoksun bir yazar, kendini tümüyle sanat endüstrisinde çalışmaya ve modern bilinci geliştirmeye adanmış bir devlet görevlisi olarak sunar kendini. Gelgelelim bu teknokratik modelde tehdit edici bir yan vardır. Üretim süreciyle ilişkilendirilen anonimlik, sadece şairi her türlü göz alıcı sıfattan mahrum bırakarak şair figürünü temsil etme olanaklılığını tehlikeye atmakla kalmaz, şairin yaşama hakkını da ciddi ciddi sorgular.

Walter Benjamin, Sergey Tretyakov'dan sempatiyle bahsettiği ve onu örnek bir "iş görücü yazar" olarak tanımladığı ünlü yazısı "Üretici olarak Yazar"da Platon'un *Devlet*'te tasvir ettiği, şairin za-

69. Sergey Tretyakov, "Lef", Eimermacher, *Literaturnye manifesti* I içinde, s. 235.

70. A.g.y., s. 242.

rarlı ve yüzeysel sayıldığı kusursuz toplum ile Sovyet Devleti arasında paralellik kurar: "Evet, Sovyet Devleti Platon'un *Devlet*'inde olduğu gibi şairlerini kovmaz; fakat... onlara yaratıcı kişiliklerinin çoktandır bir mit ve sahtekârlık haline gelmiş bulunan zenginliklerini yeni şaheserlerinde sergilemelerini imkânsız kılan görevler verir."⁷¹ (Benjamin'in bu yaratıcı kişilikle ilgili tutumu muğlaktır. Bir taraftan bu yaratıcı kişiliğin en uç tecessümünün faşist "üstün insan" zihniyeti olduğunun farkındadır. Diğer taraftansa, daha ılımlı "liberal" ve Romantik karşıtı sayılabilecek ifadesiyle, bu yaratıcı kişiliğin Benjamin'in gönlünde yer etmiş bir figüre atıfla kullanılması da muhtemeldir: Bu figür, Benjamin'in kendisinin de *Moskova Günlüğü*'nde nostaljik bir tonda, devrim sonrası devlette adeta soyu tükenmiş bir tür haline geldiğini belirttiği, şiirsel fragman ve kent parıltıları koleksiyoncusu olan avare *flâneur*'den başkası değildir.) Böylece, göz alıcı kıyafetiyle Fütürist-şairin katli, zorunlu bir ölüm olarak, devletin hizmetindeki yeni rasyonel "sanat emekçisi"nin doğumu uğruna verilmesi gereken bir kurban olarak karşımıza çıkar.

Yeni Sovyet yazarının imali şairin nihai tasfiyesi ve ölümüyle bağlantılıdır. Şayet LEF'in radikal fikirleri tutarlılıkla takip edilecekse, hem ilhamlı Romantik kâhin, hem de dilin yıkıcı avangard kâşifi olan şair yerini Devrim'in değil, devrim sonrası devletin hizmetindeki gazeteciye, haberciye, propagandacıya bırakacaktır. Belki de şairin yerine gelecek olan kişi, siyasi reklam uğruna yeni sözcükler ve cinaslar biriktiren "Amerikanlaşmış" şairdir. Bizzat Tretjakov'un Stalin'in ilk tasfiyelerinden birinin kurbanı olup, bir kamp-ta yaşamını kaybetmesinde trajik bir ironi vardır. Muhtemelen o da, Mayakovski gibi, radikal retoriği ve teknokratik ütopya bakışıyla bir şairden çok daha fazlasıdır. Şairin Sovyet devletindeki resmi ölümü, LEF'in ve Konstrüktivistlerin öngördüğü üretim süreci sayesinde gerçekleşen coşkulu kolektif gayrişahsileşmeden daha amansız ve gerçektir. Şairin bu ölümünün adı, onu sadece bir haberciye değil, –kelimenin Sovyet bağlamındaki anlamıyla– muhbire dönüş-

71. Walter Benjamin, "The Author as a Producer", *Reflections* içinde, çev. Edmund Jephcott, haz. Peter Demetz (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979; Türkçesi: "Üretici Olarak Yazar", çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ, *Brecht'i Anlamak* içinde, İstanbul: Metis, 2000, s. 110).

türerek, hem mecazi ölümle, hem de gerçek fiziksel yok oluşla tehdit eden parti akademizmi, yani Sosyalist Gerçekçiliktir.

Üretici olarak yazar, şairi mutluluk üreten bir Sovyet fabrikası gibi gösteren bu imge, Mayakovski'nin hem arzuladığı hem de çekindiği bir şeydir. Kendisinin "son şair" olduğunu sezmiş ve bu tuhaf özelliğiyle övünmüştür. Çağdaşları Mayakovski'nin bütün "rasyonel kostümleri" arasından eprimiş sarı bluzu seçip ayırmakta haksız sayılmaz. Sovyet Rusya'nın kültür tarihinde, Mayakovski'nin avangardı ve devrimci repertuarı geleneksel edebi maskelere indirgenmiştir. Tinyanov onu Gavril Derjavin'le, Jakobson'sa Puşkin'le mukayese eder; Pasternak, Lidiya Ginsburg ve diğerleri ise eski göz alıcı Romantik biyografinin yeni bir tecessümü olarak görür onu. Mayakovski'nin "hayat yaratımı" (jiznetvorčestro) saplantısı onu en yakın öncülerine –Sembolist şairler Andrey Belıy ile Aleksandr Blok'a– bağlar. Ne var ki Mayakovski'nin yazgısının tarihsel özgüllüğünü, modern koşulların kendine has Sovyet çeşitlemeleriyle karşılaşmasını da hesaba katmak gerekir. Mayakovski'nin kültürel maske repertuarı Romantik şairinkinden çok daha geniş, çok daha çelişkili ve çoğulcudur. Bu repertuarda diğer birçok maskenin yanında, kentçi-Fütürist, (Romantik doğa-severe karşılık) teknoloji-sever, devrim sonrası teknokratik devletin hizmetlisi olan üretici-yazar maskeleri bulunur.

Viktor Şklovski ölüm döşegindeki şaire ilişkin tasvirinde son bir armağan olarak Mayakovski'ye, göz alıcı parlaklıktaki atribülerini ve yeni mavi bluzunu verir. Şklovski'nin sunumunda son nefesini vermiş Mayakovski'nin etrafı tekinsizlik noktasına varmış yüksek bir teatrallik atmosferiyle çevrilidir: "İşte açık mavi bluzuyla, rengârenk bir kanepede, Meksika şalının yanında yatıyor Mayakovski."⁷²

**Edebi Bir Olgı Olarak İntihar:
Roman Jakobson'un Kaleminden "Vladimir Mayakovski"**

1926'da Mayakovski veda şiirlerini kanla imzalayan Sergey Yesenin'in intiharı hakkında şöyle yazar: "Yesenin'in ölümü edebi bir olguya dönüştü."⁷³ Mayakovski böylece şairin ölümünün kolayca kurmacalaştırılıp mitleştirilebileceğini dile getirmiştir. Şairin ölümü, edebiyatın bir parçası, şairin eserinin vardığı son gizemli akıbetiştir. Mayakovski, sanattaki ve gerçek yaşamdaki ölümleri birbiriyle yakından bağlantılı olan Aleksandr Blok ile Velimir Hlebnikov hakkında da yazmıştır. Mayakovski'ye göre, Blok'un ölümü hem fiziksel, hem de sanatsal anlamda bir tükenişin neticesinde, devrimci bir girdabın içinde hayati bir seçim yapamadığı için gerçekleşmiştir.

Geçen Mayıs Moskova'da, bir mezarlık gibi sessiz olan yarı boş bir salonda dinledim onu: Çingene şarkıları, aşk ve güzel kadın konusunda yazdığı eski dizeleri okudu asude bir kederle – buradan ileride gidebileceği bir yer yoktu. Yolun ilerisinde ölüm vardı. O da gelip çattı.⁷⁴

Bu satırları okuyunca, Mayakovski'nin usta Sembolisti çarpıcı bir biyografiyle gizliden gizliye geçmişe havale etmek niyetinde olduğundan işkilleniyor insan. Blok'un ölümü eli kulağında bekleyen sanatsal ve siyasi devrimin kaçınılmaz bir sonucu sayılabilir, nitekim Blok devrimi bağrına basamamıştır. (Elbette Mayakovski kendini her iki devrimin de müjdecisi olarak kurar.) Blok'tan bir yıl sonra, 1922'de ölen Hlebnikov ise, tersine, "şiir ideali" uğruna acı çeken modern bir yaşam ve dil şehidi örneği olarak sunulur.

Hlebnikov'un biyografisi muhteşem sözel kompozisyonlarıyla eşdeğerlidir. Biyografisi şairler için bir emsal, şiir tacirleri içinse bir ayıptır.⁷⁵

Her iki örnekte de şairin ölümü ile insanın ölümü birbirinin yerine geçen metaforlardır ve birbiriyle yakından bağlantılıdır.

Mayakovski'nin ölüm trajedisıyla karşı karşıya gelen Roman Jakobson 1930'da şairin sözlerini ürkütücü biçimde aynen tekrarlar.

73. Jakobson, "O pokolenii rastrativšem svoih poetov", s. 2.

74. Vladimir Mayakovski, "Umer Aleksandr Blok", II, s. 149.

75. Vladimir Mayakovski, "V. V. Hlebnikov", II, s. 151.

Mayakovski'nin eserlerindeki intihar motifinin "olgusal edebiyat" haline geldiğini söyler.⁷⁶ Jakobson'un bu ifadesi, "edebi olgu" olarak görülen yaşamdaki intihardan –LEF teorisyenlerinin ifadesine göre "edebi" olanın geleneksel sınırlarının ötesine geçen bir belge, hayati ve tam zamanında gerçekleşen bir unsur anlamına gelen– "olgusal edebiyat" sayılan şiirsel intihara doğru sentaks düzeyinde yapılmış ilgi çekici bir tersine çevirme, ilginç bir yer değiştirme içerir. Söz konusu şairin intiharı olduğunda, edebi olgu ile olgusal edebiyat birbirini yansıtır, bu da düşündürücü bir sentaktik çaprazlama (*chiasmus*) ortaya çıkarır. Ben burada söz konusu sentaktik çaprazlamanın mekânını, betimlenen ve fiiliyata geçirilen, farazi ve gerçekleştirilmiş, kamusal ve özel, devrimci ve karşıdevrimci olan çeşitli intiharlar arasındaki alanı betimlemeye çalışacağım. Hangisi önce gelir, şiirdeki intihar mı yoksa yaşamdaki intihar mı? Bunlardan hangisi özgün ve sahicidir? İntihar, Derridacı bir metafor gibi daima çoğul mudur? O halde, 14 Nisan 1930'da Lubyanka'daki büroda vurulan kimdir? İntiharın politikası nedir? En saplantılı Sürrealist düşlere –şiir yazma ve sanatı sonuna kadar yaşama düşlerine– yönelen devrimci şairin intiharı nasıl bir intihardır?

Mayakovski'nin son mesajı "Hepinize Söylüyorum" Yesenin'in kanıyla yazdığı şiirle birlikte, İspanyol avangard yazar Ramón Gómez de la Serna'dan ödünç alacağım bir ifadeyle, *Auto-Morubundia*'nın (kendi ölümünü anlatmanın) özel bir türüdür. İşte Mayakovski'nin intihar notu:

Hepinize söylüyorum!..

Kimseyi suçlamayın ölümümünden ötürü. Hele dedikodu yapmayın, ne olur. Merhum hiç hazzetmezdi dedikodudan.

Anne, bacılarım, yoldaşlarım! Bağışlayın beni. Yapılacak iş değil bu ya (önermem kimseye de), lakin başka çıkar yol kalmadı bana.

Lili, sev beni.

Hükümet Yoldaş! Lili Brik, annem, bacılarım ve Veronika Vitoldovna Polonkaya'dan ibarettir ailem.

Doğru dürüst bir yaşam sağlarsan onlara, ne mutlu.

Brik'lere verin yarım bıraktığım şiirleri. Onlar bilir ne yapılacağını. Derler ya hani, kapandı hadise.

76. Jakobson, "O pokolenii rastrativšem svoih poetov", s. 25.

Aşk sandalı
 Çarpıp parçalandı hayat gailisine
 Alıp vereceğim kalmadı yaşamla
 Zaten
 Karşılıklı kalp kırıklıklarını
 Sudan yaraları,
 sıyrıkları
 Saymanın manası yok.

Haydi kalın sağlıcakla!

Vladimir Mayakovski
 4/12/30

Proleter Edebiyat Örgütü'nden yoldaşlar, korkak sanmayın beni. Yapılacak bir şey yoktu hakikaten.

Selamlar!

Yermilov'a söyleyin, hiç iyi etmedi o sloganı kaldırmakla: Bu konuda savaşımamız gerekirdi.

V. M.

Masanın çekmecesinde 2000 rublem var. Faturalarımı ödeyin bununla. Olur da yetmezse, Devlet Yayınevi'nden alın kalanını.⁷⁷

Mayakovski adeta şizoid bir şekilde yazdığı kısa bir mektupla kendi kültürel *persona* repertuarını olduğu gibi çağdaşlarının gözü önüne serer. Bu intihar notu şiirlerin, sevgi taleplerinin, esprilerin, bir de fatura ödeme talebinin yer aldığı tuhaf bir belgedir. Notta hem şairin sevgililerine, hem de hükümet yoldaşına aynı samimi ve gay-riresmi *sen*'le, ikinci tekil şahısta hitap eder. Farklı söylemlerin çakıştığı nottaki heterojenlik daha ilk bakışta göze çarpar. Bu notta yüksek bir şiirsel söyleyişe, çağdaş Sovyet hitabetine, gündelik dile

77. Vladimir Mayakovski, "To All Of You", çev. ve haz. Edward Brown, *Mayakovsky* içinde, s. 352. Bu intihar notunun tonu, Mayakovski'nin tuhaf bir biçimde modern olan telgraf yazımını yansıtan mektuplarındaki tona kısmen benzer. Mayakovski'nin mektupları, bilhassa da Lili Brik'e yazdığı mektuplar, başlıca şiirsel ilkelerin beyan edildiği mektup-denemeler değildir. Bunlar sonradan okunmak üzere değil, daha çok o anda zevk için yazılmış mektuplardır. Ne var ki Mayakovski bu mektuplarda –çoğu Lili'nin adının türevi olan, Lilenok, Lisenok vb.– sevgi belirten birçok yeni sözcük uydurur. Dahası Mayakovski bu mektupların neredeyse hiçbirini aşınmış bir edebi mahlas haline gelen tam adıyla değil, "Şçen" (Köpek) gibi takma adlarla imzalar.

ve ölümle *kiç*'in iç içe geçtiği popüler kent romanslarından ve duygulu melodramlardan alınmış gibi görünen kimi ifadelere yer verilir. Sözgelimi, notun en çok alıntılanan "Aşk sandalı çarpıp parçalandı hayat galesine" cümlesi böyle bir ifadedir ve *pathos* ile ironi arasında bir ayrım yapmamıza imkân vermez. ("Aşk sandalı" ifadesi televizyonla ilgili bütün yananlamalarına rağmen*, aynı ifadenin Rusçasının yeterli bir kültürel tercümesi gibi görünmektedir.) Mayakovski'nin aşk sandalının siyasi ve şiirsel etkileri André Breton tarafından büyük ciddiyetle ele alınırken, Marina Tsvetayeva hayli ironik bir şekilde, aynı sandaldan şairin özenle biçimlendirdiği Sovyet "modernlik gemisi"ndeki yabancı bir tekne olarak bahseder. Tsvetayeva, Mayakovski için kaleme aldığı şiirsel mezar taşı yazıtında şöyle der: "O aşk sandalı, yoldaş, hangi dilden geliyor?"⁷⁸

Mayakovski'nin çağdaşlarının umutlarını boşa çıkaran şey, belki de yazdığı nottaki bu totalleştirilemez heterojenlik, şiirsel olan ve olmayan unsurların bu birleşimi ve notun söylemindeki –herhangi bir şeyi açıklamaktan ziyade, muammayı gizleyen– hayli modern, gelip geçici maddiliktir. Notta başta bizzat Mayakovski'nin şiirsel eserlerine yönelik olmak üzere, birçok metinlerarası dokundurma vardır. Şiirlerin yazarı olan Mayakovski ile intihar notunun yazarı olan Mayakovski böylece birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Not şairin kendini kendi ölümüne yabancılaştırma, kurmacaya dönüştürme arzusunu açığa vurur. Bu not, aynı zamanda, tabancanın kendini unutturmayan yakınlığında, o nihai edebi mesafeyi yakalamanın olanaksızlığının bir ispatıdır.⁷⁹

İntiharı hakkında dedikodular ve farazi açıklamaların yayılacağını öngörürcesine, "Kimseyi suçlamayın ölümümünden ötürü. Hele

* 1980'lerde TRT'de de gösterilmiş "Aşk Gemisi" (*Love Boat*) adlı dizi söz konusu. İleride "modernlik gemisi" şeklinde bir başka benzetme olduğu için "sandall" diye çevrildi. –ç.n.

78. Marina Tsvetayeva, "Mayakovskomi", *Nesobrannye proizvedeniya*, s. 56. Bkz. 3. Bölüm.

79. Edward Brown şöyle yazmaktadır: "Bu not bir bakıma yaşamı ve yapıtının bir özetidir, derin bir huzur anında yazılmış bir özet... Şair sakin ve kendine hâkimdir; diğer şiirlerinin nerdeyse tamamı tepe noktasına çıkmış uzlaşmaz bir benlik kaygısının ifadesiyken, bu metinde 'başkaları'dır bütün dikkatinin yoğunlaştığı şey: Lili Brik, annesi, kız kardeşleri, Polonskaya, 'Proleter Edebiyat Örgütü'ndeki' yeni yoldaşları, hatta 'Hükümet Yoldaş'." (Brown, *Mayakovsky*, s. 352)

dedikodu yapmayın, ne olur. Merhum hiç hazzetmezdi dedikodudan," der Mayakovski. Dedikodu –Rusçada "birbirine dolaşmak, iç içe geçmek" anlamındaki *spletnya/spletat'* sözcüğünden gelir– söylemi şairin yaşamı, sanatı ve hakkındaki popüler uydurmalarla ilgili olguları tuhaf bir biçimde birleştirir, böylece biyografik efsanelerin yaratılmasına katkıda bulunur. Mayakovski'nin Rusya'daki ve yurtdışındaki arkadaşları kendilerini dedikoduculardan ayrı bir yere koymaya çalışmıştır çalışmasına ama, onların da şairin ölümüne dair yorumlarında yaşam ile kurmaca, şairin sesi ile eleştirmenin sesi iç içe geçer.

İntiharından hemen sonra Mayakovski hakkında yazarlar arasında Tinyanov, Troçki, Şklovski, Jakobson, Pasternak, Tsvetayeva, Aragon, Rolland, Vallejo ve Breton bulunur. Ben burada Mayakovski'nin intiharı hakkında yeni, sahici bir yorum önermek yerine, şairin ölümüne dair kimi yorumlarda öne çıkan yorum paradigmaları ile bu yorumların –farklı dillere çevrilen modern bir sanat, yaşam, şiir ve siyaset dramı olan– *Vladimir Mayakovski* tragedyasına nasıl sahne hazırladığı üstünde duracağım.

André Breton intiharla ilgili Sürrealist bir ankete cevaben şöyle der: "İntihar yanlış türetilmiş bir sözcük: Öldüren kişi öldürülenle asla özdeş değildir."⁸⁰ "İntihar" anlamındaki *suicide* sözcüğünün kökü olan –"kendi kendini" anlamındaki– *sui* sözcüğü büyük bir soruna yol açar, zira bu durumda *suicide* sözcüğü tam da benliğin tekliğinin olanaksızlığını, yani özne olarak benlik ile nesne olarak "benlik", kurban eden ile kurban arasındaki yarılmayı ima eder. İntihar öznenin nihai merkezsizleşme ânıdır; özne kendine ait birçok ayna imgesini katledip, mümkün olan yegâne tekliği –ölümün tekliğini– yeniden kurarak kendi üstüne kapanır.

Emile Durkheim sosyoloji çalışmasında "*benci*" ve "*özgeci*" intiharlar arasında bir ayrıma giderek, ilkinin bireyin burjuva toplumuna yabancılaşmasının bir sonucu olarak modern bir intihar olduğunu, ikincisinin ise birey-öncesi toplumsal bütünleşme ile yasalara riayetin bir sonucu olarak ilkel toplumlara özgü bir intihar olduğunu ileri sürer.⁸¹ Durkheim intiharın bulaşıcı mahiyetine, salgın

80. Sürrealistlerin intihar konusundaki yorumu için bkz. *La Révolution surréaliste* 2 (1925).

haline gelebilmesine, taklit ve aynısını yapma gibi durumlara yol açma gücüne de dikkat çeker.

Modern intihar her tür net sınıflandırmanın ötesine geçer: Modern intihar aynı anda, özellikle şairin intiharı durumunda, hem belli kültürel mitlerin yeniden yürürlüğe konulmasının, hem de kişinin yalnızca topluma, "ötekiler"e değil kendi Ben'inin içinde kendine, hızla çoğalan kendi maskelerine de yabancılaşmasının bir sonucudur. Nitekim Mayakovski özelinde kimin kimi öldürdüğü merak konusudur: Sarı bluzlu Fütürist mi bürokrat-şairi, şair mi konformisti, insan mı şairi öldürmüştür, yoksa durum bunun tam tersi midir? Bu intihar, Troçki'nin bir yerde öne sürdüğü gibi, "Mayakobiçimli", saplantılı bir eylem, Mayakovski'nin birbiriyle uyuşmayan maskeleri içinde kaybolmuş bir şizoidin eylemi midir? Yoksa kendi eklettik dramına kusursuz bir son uyduran bir estet-sanatçının eylemi midir? Şairin intiharı "şairin hitabi yok oluşu"ndan daha radikal bir kendini yok etme arzusuna mı delalet eder, yoksa, tam tersine, kültürel anlamda yüceltilmiş şiir şehitliğini yeniden yürürlüğe sokmak isteyen bir mit yaratıcısının dirilme umuduyla gerçekleştirdiği kurnazca bir jesti mi açığa vurur?

Bu kendini yok etme eylemine yol açan güdülerin hepsi aynı ölçüde bulanıktır. Kişiyi kendini öldürmeye götüren dış ve iç, kültürel ve bireysel nedenler arasında bir ayrım çizgisi çekmek pek de olanaklı değildir. Üstelik intiharın tam olarak nerede başladığı saptanamaz. Philip Hamon romanların sonuyla ilgili yaptığı yapısalcı çözümlemede, sonun kesin yerini saptamanın son derece güç olduğuna dikkat çeker.⁸² Hamon romanın sonunu haber veren belli örüntüler, belli "kapanış stratejileri", "gerçek" sonu önceden sezdirenen bir "sahte bitişler" silsilesi olduğunu ileri sürer. Mayakovski'nin intiharı da, şairin romanlara özgü, daha doğrusu romansı yaşamının nihai sonu olarak, fütürist *Vladimir Mayakovski* tragedyasının kışkırtıcı satırlarında ve şairin yaşamıyla sanatını çaprazlamasına kesen metafor zorlantısı –ölüm dürtüsü– tarafından önceden canlandırılmış olabilir.

81. Emile Durkheim, *Le Suicide* (Paris: Félix Alcan, 1930; Türkçesi: *İntihar*, çev. Özer Ozankaya, Ankara: İmge, 1992).

82. Philippe Hamon, "Clausules", *Poétique* 6 (1975), 495-526.

Üstelik şairin ölümünün sadece şairin "ölümle oynadığı kumara", kimi çağdaşlarının ileri sürdüğü gibi, Rus ruletindeki talihsizliği sayılabilecek şeye anlam yüklemek isteyen eleştirmenler tarafından önceden belirlenmiş olması gibi bir ihtimal de vardır. Mayakovski'nin intiharı, görünüşteki olgusallığına rağmen, her türden yoruma meydan okuyan ve yorumcunun yakıştırdığı sonları çoğu kez açığa vuran esrarengiz bir "polisye roman" gibidir.

Mayakovski'nin intiharının resmi Sovyet versiyonu ideolojik bir netlik sunar. Mayakovski'nin ölümü "kesinleşen şahsi bir mesele" addedilerek, Sovyet Kitle Şairi ile, Devrimci Şair ile uzaktan yakından alakası olmayan bir şey olarak görülür. Gazeteci Koltsov şairin ölümüyle ilgili "genel kanı"yı şöyle ifade eder: "Ateş eden bir başkasıydı; şairin dirayetsizleşen ruhunu, o kamusal figürü ve devrimciyi sehven ve geçici olarak ele geçiren bir başkası."⁸³ Devrimci Sovyet şairi ölümsüzleşmiştir; halkın ve sosyalist devletin ortak malıdır o. Devrimci şair, dirayetsiz ve aşırı hassas birey Vladimir Mayakovski tarafından kazayla öldürülmüş olamaz. Resmi Vladimir Mayakovski ile onun parlayıp sönen ikizi arasında gerçekleşen düelloda birincisi galip gelir hep. Şair artık dinamik ve oyunbaz kendini yaratma sürecinin denetiminden çıkmıştır; takındığı maskelerden bazılarının "patenti" –her hakkı saklı olmak kaydıyla– çoktan edebiyat kurumu tarafından alınmıştır.

Roman Jakobson'un "Şairlerini Heba Eden bir Kuşak Üzerine" adlı yazısında kendi kuşağına karşı başlattığı marazi saldırı işte bu kültürel arka planda gerçekleşir. Jakobson bu yazıyı edebiyatbilimcinin her şeye kadir bakışıyla kaleme almaz. Jakobson yazıda birinci çoğul şahıs *biz*'i kullanır ve "şairlerini heba eden" kuşağın bir çeşit kültürel otobiyografisini sunar. Bu yazıda, Jakobson'un bakış açısında iç içe geçmiş farklı kimlikler göze çarpar: O hem bir araştırmacı, hem şairin yakın bir arkadaşı, hem devrimci Rus avangardının bir savunucusu, hem de devrim sonrası Rusya'dan ayrılmayı tercih etmiş bir göçmendir. Yazının *pathos*'u, tam da söz konusu bakış açılarının uyumsuzluğundan, şairin ölümünü tam manasıyla alegorikleştirememesinden, yani onu zahmetsizce nekroloji ya da eleştiri çerçevesine yerleştirememekten ve edebiyatın ve edebiyatbilimcinin

83. Alıntılanan Jakobson, "O pokolenii rastrativşem svoih poetov", s. 29.

özerkliğini koruyarak tahlil nesnesiyle arasına bütünüyle yadrgatıcı bir mesafe koymanın olanaksızlığından kaynaklanır. Şklovski'nin gözde Biçimci metaforu ve kuvvetli bir Sürrealist imge olan "şairin kanı" olabildiğince gerçektir ve şairin mısralarını kızıla boyar.

Jakobson'un yazısı bir dizi önemli ikilemeyle başlar:

Mayakovski'nin şiiri, imge örgüsü, lirik kompozisyonu – bunlar hakkında yazdım, bazı görüşlerimi de yayımladım... Lakin şiire hükmeden şey (*dominanta*) şiirdeki ahenk değil şairin ölümü olunca, (Mayakovski'nin şiir terminolojisine başvurarak söylersem) "apansız keder" daha yerini "derinlemesine idrak edilen acı"ya bırakmamışken Mayakovski'nin şiirinden bahsetmek nasıl mümkün olur?⁸⁴

Jakobson'un şairin ölümünden bahsederken bile bir edebiyat terimi olan "dominanta"yı kullanması ve kendi kederini anlatırken Mayakovski'nin şiir terminolojisine başvurması dikkat çekicidir. Jakobson yazıda, söz konusu Mayakovski olunca, kişisel olan ile şiirsel olan arasında olduğu gibi, bütünüyle kişisel olan ile toplumsal, kolektif, kamusal olan arasında da ayırım yapmanın olanaksızlığını ortaya koyar. Mayakovski'nin şiirsel şiarı, "ortak *bu*'a yönelik kişisel güdüler"dir. Kişilik burjuva bireyinin mahremiyeti Mayakovski'ye büsbütün yabancı şeylerdir. ("Mahremiyet" sözcüğünün, tıpkı "kimlik" sözcüğü gibi Rusçaya doğrudan tercüme edilememesi dikkat çekicidir. Rus kültürü bu "bireyselci" jargonu hiçbir zaman özümsememiştir.) Mayakovski on dokuzuncu yüzyıl burjuva bireyine özgü mahremiyetten aynı ölçüde uzak olan iki uç arasında gidip gelir: Hyper-gerçek ve abartılı olmakla beraber, her zaman ironik olan bir teşhircilik ile üretim sürecine özgü kendini yok edici konstrüktivist tekbiçimlilik – ölüm anında birbiriyle iç içe geçecek bir biçimde birleşen iki uçtur bunlar.

Jakobson, Mayakovski'nin intiharının nasıl farklı kılıklarda gerçekleştirdiğinden bahsederken, bu intiharı aynı anda hem parodileştirip hem de yüceltir. Gelgelelim eleştirmen olarak tiyatroya özgü satih yapmacıklıklara inancı yoktur. Jakobson kendi tiyatroya karşıtı önyargılarını açığa vurur şekilde, "gerçek Mayakovski"yi "maskelerinin" ardında kaybedip, gelip geçici kisvelerin arkasından zar zor görülen tek gerçek maske olan trajik ölüm maskesine kör kalanlara kar-

şı çıkar. Jakobson şairin yazgısının neredeyse arketipik bir planını, Mayakovski'nin görünürde eklektik olan repertuarıyla kendini açığa vuran krokisini çıkarmaya çalışır. Jakobson bu krokiyi avangard bir tür olan edebi montaj olarak betimler:

Şair yüreğinde bugünkü kuşağın benzersiz kederini beslemiştir. Şiirinin *bu*'n kalelerine duyulan nefretle yüklü olmasının ve "yaklaşan çağların alfabesi"nin sözlerinde canlılığını yitirmesinin nedeni bu mudur?... Onun *bu*'n kaleleriyle tek başına giriştiği mücadelenin çaresizliği her adımda daha bir belirgin ve keskin hale gelir. Şehitlik meşalesi onun içinde yanmaktadır.⁸⁵

Şair doğacak güneşin yansımaları ile *bu*'n dünyevi kaleleri arasında gerçekleşen —eşitsiz güçlerin kahramanca mücadelesi olan— kozmik dramı yeniden canlandırır. Ölümü radikal tarihsel değişim törenindeki kurban sunma ayinlerinden biri olarak görülür. Görünüşe göre, Jakobson'un şairin biyografisini konu alan edebi montajının gerisinde Romantik dâhinin hayaleti, kâhin-şairin, Mesih-şairin tarihdışı, arketipik yazgısı pusuya yatmış beklemektedir. Bu şair aksi halde şarkısız kalacak ve sonsuza dek *bu*'n tiksindirici kalelerine sıkışacak olan kuşağı kurtarmak amacıyla şehitlik meşalesini devralmıştır.

Şairin Ölümü —Jakobson'un yazısının ilk yayımlandığı kitaptır bu— Mihail Lermontov'un Rus şiirinin ayaktakımının çamur attığı "onurunun kölesi" ve örnek bir Rus dâhisi olan Puşkin'in trajik ölümü üstüne yazdığı ünlü şiirin başlığını yankılar. Jakobson'un Mayakovski'si Rus dâhisinin, kurtarıcı-şairin ebedi dönüşünü yeniden yürürlüğe koyar. Eleştirmen kendi tek "hakiki" ve "gerçek" Mayakovski'sini Romantiklerin elinden çıkma arketipik trajik maskeye göre biçimlendirir. Mayakovski'nin böyle kahraman gibi sunulması Jakobson'a Sovyet tarihinin 1920'li yılların sonu ile 1930'ların başındaki somut koşullarını—entelektüellere yönelik ideolojik zulümlerin başlangıcını, LEF ve diğer avangard gruplara yönelik sürüp giden saldırıları ve kendisinin de dahil olduğu Biçimcilere ile OPOYAZ'dan arkadaşlarına yönelik kötü niyetli eleştirileri— görmezden gelme imkânı vererek romantik olmayan pek çok ayrıntıyı gizler. Bir taraftan Jakobson tarihsel özgüllüğü ve şairin intiharının kendine has modernliğini pek hesaba katmıyor gibidir. Diğer taraftan bu tutumunu

tam da Sovyet bağlamında, ister edebiyat, ister yaşam, isterse yazarın ölümü olsun, her türden söylemin politikleştirilmesine yönelik bir tepki olarak görmek mümkündür.

Jakobson'un versiyonunda, Mayakovski'nin intiharı bir sistem olarak şiirsel otobiyografi tarafından önceden belirlenmiştir. İntihar –Jakobson'un sonradan benimsediği terminolojiyle– büyük ölçüde bir yaşamsallıkla, çok daha düşük düzeyde de bir edebilikle gerçekleştirilmeye yazgılı olan otobiyografik gramerin unsurlarından biridir. Jakobson şöyle der: "İlk şiirlerinden son mısralarına kadar Mayakovski şiiri bölünmez bir bütündür."⁸⁶ Jakobson, Mayakovski şiirinde motiflerin gerisinde rasyonel ile irrasyonel, şimdi ile gelecek, "Ben" ile "Ben olmayan" gibi belli diyalektik karşıtlıklar görmesine rağmen, sistemin yapısı ve "yaşamın grameri" ile "şiirin grameri" arasındaki karşılıklı ilişki sürekliliğini korumuş gibidir.

Ne var ki Jakobson'un argümanında, sistemler arasındaki sürekliliğe karşı çıkılır. Jakobson yazısında şiir ile kişisel yaşam, edebiyat bilimi ile biyograficilik arasındaki karşıtlığı hem süreklileştirir, hem de bulanıklaştırır. Jakobson intihar motifinin hem Mayakovski'nin külliyatının her yanına sindiğini, hem de edebiliğini kaybederek külliyatın bilfiil dışına çıktığını ortaya koyar.

Bu [intihar] motif[i] edebiliğini kaybeder. İlk olarak, şiirsel geçitten düzyazıya giden bir yol bulmuştur kendine –"başka çıkar yol kalmadı" ifadesi yazarın *Şunun Hakkında* adlı uzun şiirinin sayfa kenarına kaydedilmiştir. Ardından da düzyazıdan şairin yaşamına doğru ilerler –"Anne, bacılarım. Bağışlayın beni. Yapılacak iş değil bu ya, lakin başka çıkar yol kalmadı bana."⁸⁷

Jakobson'a bakılırsa, intihar motifi Mayakovski'nin eserlerindeki en "şiirsellikten uzak", yani en kişisel ve biçimsellikten en uzak unsur olarak, edebiyatbilimciyi disiplinler arasındaki katı sınırları yeniden değerlendirmeye sevk eder. Jakobson'un bu ifadelerinin, "şairi birtakım fikirler ve duygulara sahip olmakla itham etmenin Yehuda'yı canlandıran oyuncuyu döven ortaçağ seyircisinin davranışı kadar abes olduğu" yönündeki 1919 tarihli radikal Biçimci beyanı tamamlayıcı bir yorum olması paradoksalır.⁸⁸

Edebiliğin yitirilmesi şairin edebi maskesi ile edebi olmayan benliği arasına bir ayrım çizgisi çekmekten alıkoyar bizi. Hayatından gönüllü olarak vazgeçmek demek olan intihar edebiliğin kaybedilmesinin çok çarpıcı bir örneğidir, zira sanatla ölümü birbirine dolaştırır ve kimliğin sınırlarını gitgide daha belirsiz hale getirir. Bu yüzden Mayakovski'nin şiirindeki intihar motifinin ölümünü önceden haber verip vermediği ya da şairin gerçek intiharının eleştirmene şiirin birtakım unsurlarını yeniden düzenleme ve intiharı geriye dönüp baktığında şiirine hükmeden bir motif ve bir tür kehanet olarak görme olanağı tanıyıp tanımadığı artık belirsizdir.

Jakobson'a göre, sistemin sınırları bulanıklaştığında büyük bir tekinsizlik ânı gelip çatar ve Biçimlerin ilan ettiği sanatın özerkliğinin muhafaza edilmesini olanaksızlaştırır.

Biçimcilik lirik monoloğu tırnak içine almış ve bir mahlasla şairin "Ben"ini maskeleymiştir. Halbuki mahlasın ele geçmezliği birdenbire açığa çıkıp da, sanatın hayaletleri bütün sınırları bulanıklaştırarak yaşama göç ettiğinde ne başıboş bir dehşet ve tekinsizlik ortaya çıkar – tıpkı Mayakovski'nin *Bound in Film* isimli senaryosunda bir kızın kaçık bir sanatçı tarafından esir alınması gibi.⁸⁹

Mahut göçün en tehlikeli sonucu mahlasın ele avuca sığmazlığının ve sanatın hayaletlerinin şairin gerçek benliğini ya da gerçek yaşamını değil, bir benzetiler (*simulacra*) silsilesi açığa vurmasıdır. Jakobson'un tekinsizliğinin kaynağı belki yalnızca edebiliğin değil, gerçekliğin yitirilmesine de dayanır. Daha doğrusu bu tekinsizlik yaşam, sanat ve siyaset arasındaki metinlerarasılığa göz kırparak Jakobson'un ilk tanımının ötesine geçen daha geniş bir edebilik mefhumunu ima eder. Gerçek ya da arketipik Mayakovski'nin yüzünün edebi ve kültürel maskelere –adeta etle tırnak gibi birbirinden ayrılmaz şekilde– sımsıkı bağlı olması gibi bir tehlike söz konusudur.

Jakobson'un defetmeye çalıştığı asılsız ve sözde Mayakovski'lerden birisi olan düzenbaz Mayakovski, Batı'da göklere çıkarılan "Ekim Devrimi'nin davulcusu"dur. Jakobson'a bakılırsa, "Batı'nın

88. Roman Jakobson, *Novejšaka russkaya poeziya* (Prag, 1921). İngilizce çeviri için bkz. "The Newest Russian Poetry" (En Yeni Rus Şiiri), Brown, *Major Soviet Writers* içinde, s. 66.

89. Jakobson, "O pokolenii rastrativšem svoih poetov", s. 28.

haberdar olduğu tek Mayakovski maskesi propagandacı aşırı basitleştirmeyle yaratılan "Ekim Devrimi'nin davulcusu" maskesidir – yerlilik ile benmerkezci vatanseverliğin bir karışımı olarak Rusya'ya özgü bu "Batı" genelleştirmesi Rusya sınırının batısında yer alan bütün ülkeleri kapsayan biricik tanımdır.

Jakobson Batı'nın Rus kültürüne bakışını hicvederek, Mayakovski'yi Rus ve Batı edebiyatının son trajik dehası, mevcut kuşağın son ilham kaynağı ve modernlik kâhini olarak sunar. Jakobson Rusya ile Batı arasındaki ayrımın tümüyle coğrafi olmadığı kanısındadır; bu ayrım sözcüklerin gerçek ve mecaz anlamları arasındaki ayrımla aynı sınırdan geçer. Söz konusu sınırları tarif ederken, Jakobson erkeklerin kur yapışını, Marksist Leninizm pratiğini ve şairin Golgotha'sını analoji yoluyla yan yana koyar.

Erkeklerin kadınların ellerini öptüğü ülkeler ile sadece "Ellerinden öpüyorum" demekle yetindiği ülkeler vardır. Marksist teorinin Leninist pratikle karşılandığı ülkeler ile "deli cesaret"inin, şehidin darağacının ve şairin Golgotha'sının mecazi ifadeler olmakla kalmadığı ülkeler vardır bir de... Son tahlilde Rusya'yı öteki ülkelerden ayıran şey, yetiştirdiği büyük şairlerin artık yaşamıyor oluşu değil, sayısız büyük şaire sahip olduğu günlerin çok eskilerde olmayışındır. Görünen o ki, Batı ilk Sembolistlerden bu yana büyük şair çıkaramamaktadır.⁹⁰

Şimdi Rusya sınırını geçip, Jakobson'a göre sahicilikten çok daha uzak ve mecazi olan Batı Mayakovski'lerine bakalım. Devrimci şairin Fransa yapımı maskesini inceleyelim – makyajı özene bezene yapılmış ve itinayla canlandırılmış olan esin verici bir Sürrealist *cadavre exquis*.

Yanlış Tercümenin Poetikası: André Breton'un Kaleminden "Vladimir Mayakovski",

Avrupalı avangard sanatçıları ve yazarları Mayakovski'yi örnek, hatmitik bir figür olarak, "devrimci" ve "avangard" gibi iki önemli sıfatı hiç zorlanmadan uzlaştıracak modern bir şair, muzaffer Bolşevik devriminin hizmetindeki Sürrealist "şiir pratiği" düşünüyordu sonu-

na kadar yaşamayı başarmış bir şair olarak görür. Bu örnek devrimci şairin 1930'da Sovyet Rusya'nın göbeğinde kendi isteğiyle ölmesi, Batı'daki Mayakovski mitini tartışmalı hale getirmiştir. Bu ölümden okunaklı olmayan bir şey, yoruma karşı koyan bir yan vardır. Resmi Sovyet gazetesinde ilan edildiği gibi, "kesinlikle şahsi bir mesele" midir bu, yoksa, tersine, şairin Sovyetler'deki siyasi çelişkilerle verdiği bir tepki, Lev Troçki'nin "devrimci bürokrasi" dediği şeye bir başkaldırı mıdır? Karşıdevrimci, burjuva, bireyci âcizliğin mi, yoksa devrimci özgür iradenin mi göstergesidir bu intihar? Bir şairin ölümü daima sınırda gerçekleşir ve siyaset ile şiir, sanat ile yaşam, devrim ile tekrerrür arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Sürrealistlerin Mayakovski'nin ölümüne verdiği tepki ise, Mayakovski mitinin farklı veçhelerine hitap etmesinden ötürü özellikle ilgi çekicidir. André Breton Mayakovski'ye toplumdaki ayrıcalıklı konumunu iade ederek şairi savunmak, en azından mecazi ölümden korumak maksadıyla eski püskü sarı bluza birtakım devrim-üstü (*surrevolutionary*) katmanlar ekler. Louis Aragon'sa, aksine, her şeyden önce bir devrimci, ardından da bir şair olmanın ne demek olduğunu anlamaya çalışır. Aragon bireyci anarşist maskesini değil, Mayakovski'ninkinden çok daha abartılı olan resmi Sovyet maskesini, parti çizgisinden ayrılmayan Marksist-Leninist proleter yazar maskesini dener. Son olarak René Crevel de Mayakovski'nin ölümüyle ilgili muammayı kendi avangard eylemiyle devam ettirir.

Sürrealistlerin Mayakovski'yle bağlantısı, kendi karmaşa ve çelişkilerini, bilhassa da Sürrealistler ile Komünistler arasındaki ilişkide söz konusu olan siyaset-şiir gerilimini açığa çıkarır. Bu bağlantı, aynı zamanda, bizi avangard poetikanın bazı canalcı meselelerini, en başta da şiir ile devrim arasındaki bağlantıyı yeniden incelemeye sevk eder, ki şairin ölümünün özellikle modern veçhelerine örnek oluşturan bir bağlantıdır bu. "Devrimci şair" sözü çelişkili midir? Bu sözü bir üretici-şair ve devlet görevlisi, proletarya devriminin hizmetindeki bir şair olan "proleter şair"le mi değiştirmek gerekir? Devrim, Jakobson'un da ileri sürdüğü gibi, şairin ölümüyle bağlantılı mıdır? *Devrimci* ve *avangard* sözcüklerinin bağlamı nedir? Bu sözcükler hangi dilden tercüme edilmektedir? Bağlamın, sınırların ve çerçevelerin şairin ölümünü ilgilendiren politikaları tartışmaktaki rolü nedir? Şairin ölümünü yaşamıyla, yaşamını sanatıyla

la, sanatını siyasi görüşüyle, siyasi görüşünü de toplumsal ve kültürel evveliyatıyla çerçevelemek mi, yoksa bunun tam tersini mi yapmak gerekir?

Mayakovski'nin öldüğü sene Sürrealistler *devrim* sözcüğüne ilişkin yeni anlayışı ve bunun Sürrealizmle ilişkisini vurgulamak amacıyla dergilerinin ismini oybirliğiyle *La Révolution surréaliste*'ten (Sürrealist Devrim) *Le Surréalisme au service de la Révolution*'a (Devrimin Hizmetindeki Sürrealizm) çevirmiştir. Derginin ilk sayısındaki başyazı Mayakovski'ye ithaf edilmiştir. Breton –Rusça bilmemesine karşın– bu yazıya Rusça bir başlık atar: "Aşk sandalı hayat galesine çarpıp parçalandı."⁹¹ (Yazının Lili Brik'in kız kardeşi Elsa Triolet tarafından Fransızcaya aktarılan başlığı "La Barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante"dır.) Bu başlık Mayakovski'nin son mesajı "Hepinize Söylüyorum"da da geçen *Şunun Hakkında* şiirinden alıntıdır. Yazı hem bir *article de circonstance** hem de başlıca felsefi ve siyasi meselelerin gündeme getirildiği programatik bir Sürrealist belge niteliğindedir. Jakobson'un "Şairlerini Heba Eden Bir Kuşak Üzerine" isimli yazısında olduğu gibi, bu yazıda da nekrolojik çerçeveyi aşmaya ve Mayakovski'yi "yaşayan entelektüeller" arasına koymaya yönelik bir girişim söz konusudur. Yazı birinci çoğul şahısta –Breton'un ayrıcalıklı *biz*'iyle, tekseleliliğini kolektif maskenin ardına saklayan "Sürrealist ses"in yüce *biz*'iyle– kaleme alınmıştır.

Son derece eklektik bir yazıdır bu; Shakespeare'i akla getiren "sevmek ya da sevmemek" gibi sorular Paris gazetelerindeki karalama yazılarına verilen cevaplarla peş peşe sıralanır. Yazının kenarındaki boş alanlar geniş tutularak Mayakovski tarafından ya da onun hakkında yazılıp çizilmiş her türden malzemeye doldurulmuştur. Bunlar arasında şairin intihar notu; LEF üyesi arkadaşlarının Mayakovski'nin gerçek bir "devrimci proleter şair" olduğunu ilan eden ve Devrim'in hizmetindeki üretici-şair imajını pekiştiren yazıları; aşk, ölümcül hüsrân ve öldürücü gündelik hayatı konu alan *Şunun Hakkında* şiiri; Paris'te Rus tarzı bir proletarya devrimi öngören "Notre Dame" şiiri ile Sürrealistlerin Mayakovski aleyhinde yazılmış kara-

* Bir olay üzerine kaleme alınan yazı.–ç.n.

91. Breton, "Lyubovnaya lodka razbilas' o bit."

layıcı yazılara (hem sözlü, hem yumruklu) cevapları yer alır. Breton'un yazısı da aynı doğrultuda olmakla birlikte, dipnotlarıyla okunduğunda yer yer çatışmalı bir görünüm kazanır. Yazı, genelleşmiş bir tür küçük burjuva liberali imajı olan anonim *mösyö'nün*, Troçki'nin, Komünist *Humanité* gazetesi editörünün ve Sürrealist arkadaşların da içinde bulunduğu birtakım muhataplarla girilen polemik niteliğinde bir diyalog şeklinde ilerler.

Yazının hayli alışılmadık bir çerçevesi vardır: Breton, bir taraftan, Mayakovski'yi şiirsel olarak "içeri"den, yani avangard bir şairin gözünden sunarken, bir taraftan da Sovyet Rus şairini bulunduğu tarihsel ve kültürel bağlamın "dışında" değerlendirir. Breton farklı kutuplar arasında gidip gelerek kendisinin üzerinde durduğu kırılğan zemini tanımlar. Siyaset alanında, Mayakovski'nin intiharını devrimci idealin başarısızlığı sayan burjuva basınına ve –şairin kendi isteğiyle ölmüş olmasından müteessir olması bakımından– burjuva basınıyla aynı noktada duran Komünist *Humanité* gazetesine karşı şairi savunur. *Humanité*'ye bakılırsa, şairin intiharı eninde sonunda karşıdevrimci bir tezahür, proletaryanın özgürleşmesine yönelik fikirleri hiçbir zaman kabul etmemiş bir "burjuva" olan Mayakovski'nin maskesini düşüren bir eylemdir. Breton Rus şairi her iki cephe- de, siyaset alanında olduğu gibi, poetika alanında da savunur. Bu dönemde yapılmış polemik düzeyindeki tartışmalarda, Mayakovski'nin aynı anda hem "devrimci bir şaire göre fazla lirik", hem de lirik bir şaire göre "fazla angaje" olmakla itham edilmesi paradoksaldır. Breton siyasetle şiir, kişisel *persona* ile halka mal olmuş *persona*, devrimci faaliyetlerle aşk arasında ayrım güden mantığı –hem bir burjuva imajı olarak güzel lirik şiirlerin yaratıcısı âşık-şaire, hem de Komünist devrimcilerin çileci idealini üreten mantığa– karşı çıkar. Breton'a göre, devrimci avangard şairin gücü tam da siyaseti şiirsel- leştirmesinde, şiiri siyasileştirmesinde ve bu yolla hâkim ideolojinin temel yapılarını altüst etmesinde yatar. Breton, gerek bu yazısında, gerekse *Misère de la poésie*'de (Şiirin Sefaleti), "şiirsel dram" ile "toplumsal dram"ın bir arada var olduğunu, böyle de olması gerektiğini ileri sürer. Breton şaire ayrıcalıklı, etkin bir toplumsal statü bahşedecek yeni bir Sürrealist devrimci ideal yaratmayı arzular.⁹²

Söz konusu Sürrealist devrimci ideal en gözde ve en saplantılı Sürrealist düşlerden biridir. Bu ideal, şairi eli kulağında bekleyen

modern ölümden korumaya yönelik kahramanca bir girişimi simgeler; tam da şiirin yeni toplumdaki varlığını tehlikeye sokan ve gerekliliğini sorgulayan bir girişimdir bu. Breton, 1930 Mayıs'ında Mayakovski'nin intiharı üzerine bir yazı kaleme almış olan Troçki'yle tartışmaya girer. Troçki kendi önceliklerini yeniden belirleyerek, Mayakovski'nin Devrim'e hiçbir zaman gönülden bağlanmadığını ileri sürer: "Mayakovski'nin, içtenlikle arzu etmiş olmasına rağmen, evvela bir devrimci, ardından da bir şair olduğu doğru değildir. Nitekim Mayakovski her şeyden önce bir şair, eski dünyayla ilişkisini kesmeden onu reddeden bir sanatçıdır."⁹³ Breton, Troçki'nin Mayakovski'ye bakınca evvela "isyankâr bir bohemlik kestirmesi"nden devrim fikrine varan sarı bluzlu bir şair görmesinden haklı olarak işkillenir. Bununla birlikte, Breton "aşk sandalı" yazısında "bohem" sözcüğünün Komünistler tarafından aşağılama maksatlı kullanılmasını sorgular. O da Mayakovski gibi şairin emeği ile işçinin arasında bir analogi kurma gayretiyle bohemlerin piposundan yükselen duman ile fabrika bacalarından tüten dumanı mukayese eder. Bu mukayese, aynı zamanda, Walter Benjamin'in fabrika işçilerinin yabancılaşması ile –metropolün kalabalığına yabancılaşmış ve onun tarafından ele geçirilmiş ayrıcalıklı bir modern şair maskesi ve alegorik fragman koleksiyoncusu olan– Baudelaire'in "flâneur"ünün yabancılaşması arasında kurduğu analogiye benzemektedir.⁹⁴

Ne var ki Breton da, Benjamin de bu muğlak benzetmeyi reçete kabilinden bir metafora dönüştürme niyeti gütmmez. Şair kimi bakımlardan bir işçiye *benziyor* olabilir, ama işçinin şair için örnek alınacak tek model olması gibi bir durum söz konusu değildir. Dilin şiirsel işlevi nasıl pragmatik dilbilime indirgenemezse, bu filtrenin ötesine geçen şair de filtreye indirgenemez. Şair –toplumsal mani-

92. André Breton, *Misère de la poésie: L'Affaire Aragon devant l'opinion publique* (Paris: Editions Surréalistes, 1932).

93. Leon Trotsky, "The Suicide of Vladimir Mayakovsky", *On Literature and Art*, haz. Paul Siegel (New York: Pathfinder Press, 1970; Türkçesi: Lev Troçki, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Aslıhan Aydın, İstanbul: Yazın, 2001), s. 177.

94. Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations* içinde (New York: Schocken Books, 1969; Türkçesi: "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", çev. Ahmet Doğan, haz. Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk* içinde, İstanbul: Metis, 1993).

püstasyonun asli aracı olan—dille ayrıcalıklı ve yakın bir ilişkiye ve —çoğunlukla erişilemez, anlaşılamaz ve olanaksız bir şekilde gerçek olan dünyanın gücü diyebileceğimiz— "nesnel talih"e ilişkin istisnai bir kavrayışa sahiptir.

Breton'un satır aralarında bir yerde Jakobson'un ruhunu teslim alan Romantik dâhi-şair hayaleti yeniden karşımıza çıkıyor olabilir, ama önemli bir değişiklikle kendini göstermektedir bu kez. Sürrealist şair yerleşik edebi kurumları altüst ederek, şiirin özerk mecralarını aşan bir karşı-şair, Arthur Rimbaud gibi yazmayı bırakan ya da Jacques Vaché gibi yazmaya hiç başlamayan bir şair, ölüm ve delilikle sürekli Rus ruleti oynayan bir şairdir daima. Sürrealist "cumhuriyet"inde şiir karşıtı şair sadece işçinin değil, filozofun ve parti liderinin de üstündedir; onlardan daha "demokratik" ve dogmatizme karşı addedilir; hukuku sürekli sorgulayan ve rüyalarda, "delice aşk"ta ve modern mucizeyle "tesadüfen olan karşılaşmalar"da insan bilincinin sınırlarını keşfe çıkan biri addedilir. Şair insan deneyimine herkesten daha esaslı bir şekilde iştirak eder. Dilin gücünün yanı sıra, sıradışı bir sevme gücü vardır onda.

Breton, işte bu nedenle, sarı bluzlu bir bohem olan Fütürist Mayakovski imajına karşı çıkmakla kalmaz, bu imajı yeni bir gözle değerlendirir: Şairin sarı bluzunu hem "burjuvalarla didişme" işlevini yerine getirecek, hem de devrimci devlete hizmet edecek şekilde yeniden tasarlar. Dahası Breton devrimci şair mefhumunu devrimci Sürrealist karşı-şair olarak yeniden yazar ve —dönemin Fransız Komünist Partisi'nin benimseyeceği resmi okuma stratejisinin aksine— "devrimci şair" sözünü çelişkili bir tamlama, birbirini dışlayan sıfatların birleşimi olarak okumayı reddeder. Breton "devrimci" ile "şair" arasında imalarla dolu beyaz bir alan bırakmak niyetindedir; bu beyaz alan da ikisinin birbirinden bağımsızlığının ve birbirine indirgenemezliğinin bir göstergesidir.

Mayakovski'nin intiharından birkaç sene sonra Breton, Paris'te düzenlenen ve bir başka şairin intiharına sahne olan Kültürü Müdafaa Eden Uluslararası Yazarlar Kongresi için hazırladığı bir konuşmada —"La Position politique du surréalisme"de (Sürrealizmin Siyasi Konumu)— Marx ile Rimbaud'nun mutlu birleşimi şeklindeki hayalini dile getirir: "'Dünyayı dönüştürün,' diyordu Marx, 'Hayatı değiştirin' diyordu Rimbaud da, bu iki emir cümlesi bizim için bir

ve aynı şeydir."⁹⁵ Ardından, eski rakibi Troçki'yle ortaklaşa yazdığı "Pour un art révolutionnaire indépendant" (Bağımsız bir Devrimci Sanat İçin) adlı yazısında ise, şair ya da entelektüele "anarşist bireysel özgürlük rejimi"nin tanınmasına Marksist bir dayanak bulmaya çalışır. Breton'un bu bildirisi yeni bir düsturla sonlanır: "L'indépendance de l'art – pour la révolution; la révolution – pour la libération définitive de l'art" (Devrim için – sanatın bağımsızlığı; sanatın nihai kurtuluşu için de – devrim).⁹⁶ Bu düstur sanat ile devrim arasında yaratıcı bir gerilimi, hiçbir zaman sentezle sonuçlanmayacak, ama bireysel şairin yaşamında trajik bir kopuşa yol açabilecek olan iki yönlü bir hareketi ima eder.

Jakobson'un Mayakovski'nin intiharına yönelik anlayışında şiirsel otobiyografisi ile Rus yazgısının belirlenimindeki bir şey olarak görülmekle birlikte, bu intihar Breton'un bakışında özgür irade ürünü bir eyleme, belki de özgür iradenin nihai ifadesine dönüşür: "Biz dünyada mıyız, evet ya da hayır, yani bizi buraya koymayı kararlaştırmış olanlar tarafından buraya konduğumuz anlamına mı gelir bu... Ayrıca burada kalmaya ya da buradan çekip gitmeye kendi adımıza karar veremez miyiz?"⁹⁷ İntiharın Sürrealist tartışmalarda çok önemli bir rol oynadığı bellidir. *La Révolution surréaliste*'in ikinci sayısında, Sürrealistlerden intihar konulu bir ankete cevap vermeleri istenmiştir. Bu ankette intihar yüceltilmese de, alışılmadık bir eşik tecrübesi, her türden sınırın ihlali olarak görülür.⁹⁸

Breton'a göre, yazmayı daha başlamadan bırakmış, "yaşamda bir Sürrealist" olan Jacques Vaché'nin intiharı örnek bir Sürrealist eylemdir. Bu eylemin yıkıcı gücü, sadece kendi isteğiyle ölme eyleminde değil, bu eylemin neşeli, neredeyse tesadüfi, bütünüyle antitrajik ruhundan, radikal oyunbazlığından kaynaklanır. Breton'un "La Confession dédaigneuse"de (Kibirli İtiraf) ortaya koyduğu gibi, kendi üstünde en canalcı etkiyi yapan, Jacques Vaché'nin yaşamı ve kendi isteğiyle ölümüdür; bu olay olmasa Breton da Rimbaud gibi

95. André Breton, *La Position politique du surréalisme* (Paris: Saggitaire, 1935), s. 36.

96. André Breton, "Pour un art révolutionnaire indépendant", *Documents surréalistes* içinde, haz. Maurice Nadeau (Paris: Editions du Seuil, 1964), s. 337.

97. Breton, "Lyubovnaya lodka razbilas' o bıt", s. 18.

98. Bkz. *La Révolution surréaliste* 2 (1925).

"hayatı değiştirme"ye niyetlenen bir devrim-üstücüye (*surrévolutionnaire*), bir karşı-şaire dönüşmeyecek, alelade bir şair olacaktı.⁹⁹ Mayakovski'nin intiharı Sürrealist filtreye tam da bu nedenle uyar; Mayakovski'nin intiharı ve siyasal etkinliği –yaşamın süreksizliklerini betimlemekle yetinmeyip, onları hayata geçiren bir şair olarak– Rimbaud'nun bir tür Rus versiyonuna karşılık gelen karşı-şair imajına katkıda bulunur.

Jakobson'un Mayakovski'nin intiharına ilişkin yorumu Rus usulü bir edebi montajsa, Breton'un ki de Sürrealist bir melodramdır. Breton daha ilk paragrafta devrimci bağlılık ile aşk, Mayakovski özelinde de karşıdevrimci bir kadına duyulan aşk arasında bir zıtlık ilişkisi kurar. Breton (erkek bir okura, yani kahve masasında sohbet eder bir edayla seslendiği anonim *mösyö* olan) okuruna bir aşk dramı, kısmen pembe dizileri andıran bir dram sunar. Kadın kahraman, her zamanki gibi, ideal güzellikte göğüsleri olan ("des seins trop jolis") ideal güzellikte bir kadındır. Sürrealist manifestolarda genellikle erkek şair ve sanatçıların bulunduğu uzun listenin sonunda adı geçen kimliği bilinmez kadınlardan biridir o.

Breton'a göre, aşk her türden çelişkiye derhal çözüm sunar; gelecekteki ütopyik bir toplumu hedefleyen bir toplumsal mücadelede erişilmez bir şeydir bu. Aşk gerek burjuva ikiyüzlülüğü gerekse devrimci çilecilik tarafından aynı ölçüde bastırılan bir şeydir. Sonuçta şair için önemli olan, Sürrealist bir devrimci olmak, belirli bir kadından ziyade, aşkın kendisine âşık olmaktır. Mayakovski özelinde, kadın "kadınların olanca anlaşılmazlığıyla" erkeğin devrimci faaliyetlerinin önüne engeller koyan bir çeşit *femme fatale* olarak karşımıza çıkar.

Şurası açık, çağdaş toplumda kadınlara reva görülen konum, aralarında fiziksel açıdan en beğenilenlerin devrimci eylemi hafife almasına yol açıyor... Tekrar soruyorum, sosyalizm bu durumu da değiştirebilir mi? – Kadınlar kendilerinin güzel gözleri uğruna girililmemiş her şeye karşı ortak bir korku besler.¹⁰⁰

Kadın, tanımı gereği siyaset karşıtı addedilmese de, apolitik görülür. Kadın, dolayısıyla onu yaratan toplum, şairin trajedisinde suç-

99. "Sans lui j'aurais peut-etre été un poète." (André Breton, "La Confession dédaigneuse", *Les Pas perdus* içinde, Paris: Gallimard, 1924, s. 9.)

lu bulunur. Breton, Mayakovski'nin intiharına ilişkin popüler hikâyesinde şairin Paris'te tanıştığı bir Rus göçmeni olan Tatyana Yakovleva ile bir ilişki yaşadığını ima eder. Aragon'un müstakbel karısı Elsa Triolet'ye göre, Yakovleva "epey Sovyet karşıtı" bir görüntü sergilemektedir. Mayakovski ile Yakovleva arasındaki ilişki şairin intiharından bir sene önce, Sovyet hükümetinin çıkış vizesi talebini geri çevirdiği dönemde son bulur, zaten Yakovleva bundan iki ay sonra bir Fransız diplomatla evlenir.

Breton'un anlattığına bakılırsa, Mayakovski'nin ölüm hikâyesi sembolik değer kazanmıştır. Jakobson'un versiyonunda bu ölüm kâhin-şairin arketipik Rus yazgısına denk geliyorsa, Breton'un versiyonunda da devrim karşıtı bir kadınla aşk yaşayan devrimci bir şairin evrensel dramına dönüşür (buradaki evrensel, kuşkusuz, Fransız Sürrealist modeline dayanır). Mayakovski Rimbaud'yla karşılaştırılırken, ölümü de Fransız bağlamına kaydedilerek, 1930'lu yılların aşk-devrim, şiir-politika ilişkisi etrafında dönen Sürrealizm tartışmalarına konu olur.

Rusya'nın güncel bağlamına ilişkin tek iz, Breton'un yazısının Kiril alfabesiyle basılan başlığıdır. Koca yazıda yabancı dille yazılmış tek cümle budur ve Breton tarafından ilginç bir şekilde yanlış tercüme edilir. Başlık ile yazının geri kalanı arasında bir gerilim var gibidir. Mayakovski'den yapılan alıntıda devrimin adı bile geçmezken, daha ziyade "aşk sandalı"nı girdaba çekerek paramparça eden "la vie courante"dan, yani hayat galesinden bahsedilir. "La vie courante"ın Rusça karşılığı olan *byt*, Jakobson'a göre, fazlasıyla Rusça olmasından dolayı dilsel değil ama kültürel olarak tercüme edilemeyecek bir sözcüktür. Jakobson bunu şöyle açıklar:

Dönüştürülmüş bir geleceğe doğru bu yaratıcı yönelimin aksine, üstü insanı hareketsiz bırakan bir balçıkla sıvanmış değişmez bir şimdi'nin sabitleştirilmesi yönünde bir eğilim, sıkı, kaskatı kalıbıyla hayatı boğan bir eği-

100. Breton, "Lyubovnaya lodka razbilas' o bıt", s. 17. Sürrealizmde kadınlık miti konusunda bkz. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité* (Paris: Gallimard, 1971); Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme* (Paris: Flammarion, 1977). Kadının bilhassa Sürrealist fotoğraf ve resimdeki temsili için bkz. Mary Ann Caws, "Ladies Shot and Painted: Female Embodiment in Surrealist Art", *Female Body in Western Culture* (Batı Kültüründe Kadın Bedeni) içinde, haz. Susan Rubin Suleiman (Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1986).

lim söz konusudur. Bu unsurun adı *but*'tir. Bu sözcüğün ve bundan türetilen sözcüklerin Rus dilinde böyle önemli bir yere sahip olup da, Batı Avrupa dillerinde buna karşılık gelecek hiçbir sözcüğe rastlanmaması ilginçtir. Muhtemelen Batı Avrupa'nın kolektif bilincinde hayatın yerleşik normları-na karşı koyup, o normları altüst edecek bu tür bir güç kavramı yoktur.¹⁰¹

But gündelik rutine, bizi kuşatan ve harikulade olanın parıltısını gösterme kapasitesinden yoksun, halesiz şeylere karşılık gelir. *But* en değişmez ve en muhafazakâr haliyle mutlak sıradanlığın, bayağılığın, cehaletin ve balçığın, beklentileri boşa çıkaran, herhangi bir nostaljiye bile ilham vermeyecek katılıktaki mevcudiyetidir. Bunun yanı sıra, Romantik olmayan bir başka *but* kavramı vardır: *But* ("olmak" anlamındaki) "*but*"la da bağlantılıdır ve şiirsel olmayan konuşmada genellikle gündelik varoluşu belirtir. Metafor zorlantısına ve hayat yaratımını amaçlayan kahramanca tasarımlara karşı koyan da muhtemelen bu gündelik varoluştur.

Mayakovski'nin aşk, ölüm ve devrim konulu şiirlerinin çoğunda, başkahraman, Jakobson'un da dediği gibi, şairin ezeli düşmanı olan *but*'tir. Mayakovski'ye göre *but* "la vie courante"nın en hissizleştirici, en taşlaştırmacı gücüdür. *But* Mayakovski'nin başlıca "öteki"si olarak hem devrim öncesi, hem de devrim sonrası şiirlerinde karşımıza çıkar. Mayakovski ünlü şiiri "On Trash"te (Çerçöp Üstüne) şöyle der: "Devrim cehaletin ağlarına dolanmış, Vrangler'den bile tehlikelidir cehaletin ağları."¹⁰² ("Cehalet"nin Rusça karşılığı, *but*'la aynı kökten türeyen "obıvatel' skiy"dir.)

But Mayakovski'nin eserlerinde en radikal toplumsal devrimlerden bile etkilenmeyen bir şey olarak yer bulur. Gündelik pratiklerin ve sıradan rutinlerin bu kontrol edilemez alanı hem siyasal değişime hem de şiirsel metaforlaştırmaya direnç gösterir. *But* devrimci ile karşıdevrimci arasındaki ilişkiyi içinden çıkılmaz hale getirerek, bu iki kutup arasında gri bir alan yaratır. Gündelik olan tanım gereği karşıdevrimci ve şiire ters midir? Devrimci teoriler ve devrimci poetikanın ütopyacı siyasi kurgularına karşı mı koyar? Devrimden on sene sonra *devrimci* olmak ne demektir? Bolşevik devriminin çoktan galip gelmiş, "devrimci" söylemin de bir iktidar söylemine dö-

101. Roman Jakobson, "O pokolenii rastrativşem svoih poetov", s. 12.

102. Vladimir Mayakovski, "O dryani", I, s. 212.

nüşmüş olduğu bir ülkenin gündelik bürokrasisinde nasıl hayatta kalınır? Devrimin hâlâ bir ideal olduğu bir ülkede devrimin hizmetinde olmak ile devrimci ideallerin hamhalat *bu*'la iç içe geçtiği ve geleceğe dair belli düşlerin siyaseten tehlikeli hale geldiği bir ülkede hizmet vermek arasında herhangi bir fark var mıdır?

Peter Bürger *Avangard Kuramı* adlı kitabında sosyalist bir ülkede devrimci avangardın olup olamayacağını ve sanatın bütünüyle "hayat pratiği"ne entegre edilip edilemeyeceğini sorgular.¹⁰³ Ne var ki Bürger bu soruyu yalnızca bir dipnotta gündeme getirir; yani bu sorunun geçerliliğini bir yandan kabul ederken, bir yandan da münhasıran Batı Avrupa avangardına, bilhassa Sürrealist modele ilişkin teorisini geliştirdiği metnin ana gövdesi dışında tutar. Görünüşe göre, 1930'lar Rusyası'ndaki –Breton'un deyişiyle– "şiir praksisi" devrimci sanatın devrimci toplumla, daha doğrusu, devrim sonrası toplumla tam olarak bütünleşmesini öngören ütopyacı idealin olanaksızlığını ortaya koyar. Sovyet edebiyat kurumu en muhafazakâr "burjuva" sanatı formlarına yönelmiş, heyecan verici ve coşku uyandırıcı "devrimci" sözcüğü resmi bürokratik "söz"ün bir parçası haline gelmiştir. "Çizgide" devrimci olmak ile "çizgi dışı" devrimci olmak arasında kapatılamayacak bir uçurum vardır. Stalin'in 1930'lu yılların ortasında ve sonunda gerçekleştirdiği tasfiyeler sırasında, sınırların görünüşte metaforik olan bu tanımı pek çok şair ve yazar için bir ölüm kalım meselesine dönüşmüştür.

Breton *Vladimir Mayakovski* tragedyasını Sürrealist bağlamda sahneleyerek, Sovyet Rus şaire devrim-üstücü bir diriliş şansı vererek şiirsel adaletten hakkına düşen payı ona iade eder. Ayrıca Breton, Mayakovski'yi hem burjuva basını hem de komünist *Humanité* gazetesine karşı savunurken, onu bütünüyle Fransız bağlamına yerleştirir; intiharının kültürel ve tarihsel özgüllüğünü göz ardı ederek, Mayakovski'yi bir Sovyet Rimbaud'su yapar. Walter Benjamin'in de dediği gibi, "çeviri dillerin yabancılığıyla uzlaşmanın geçici bir yolu" ise şayet, Breton tam da bu yabancılığı hesaba katmayı başaramamıştır.

103. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, çev. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Ali Artun, İstanbul: İletişim, 2003), s. 114 vd.

Sürrealist *Vladimir Mayakovski* dramına ilişkin bu tartışmayı yıkıcı bir hadiseyle –Mayakovski'nin intiharının tekinsiz bir tekerürü olan bir başka intihar öyküsüyle– noktalamak istiyorum. Breton'un Mayakovski konulu yazısının yayımlandığı *Le Surréalisme au service de la Révolution*'un ilk sayısında René Crevel'in "Mort, maladie et littérature" (Ölüm, Hastalık ve Edebiyat) başlıklı yazısı da yer alır. Crevel bu yazıda şairlere asgari bir insan hakkının –"umutsuzluk hakkı"nın– tanınmasının gerekliliğinden bahseder.¹⁰⁴ Yazı ucu tehlikeli bir yere dokunan eksiksiz bir Sürrealist kara mizah örneğidir. Yazar, başka şakaların yanı sıra, André Breton'un kendisi için bir ölüm ilanı yazmaya vakit bulamayacak kadar uzun yaşayacağını belirtir.

René Crevel, intihar konulu ankete diğer yazarlarınkine oranla ironiden ve doğrudanlıktan daha uzak bir cevap verir:

Bir çözüm mü?... Evet. İnsanın aşktan, korkudan ya da frengiden ötürü intihar ettiği söyleniyor. Herkes âşık oluyor ya da olduğunu zannediyor; herkes korkuyor; herkes az çok frengili. İntihar ise bir ayıklama usulü. Belli bir ruhsal duyarlılıkla... bir hakikat duyarlılığıyla mücadele edecek hani neredeyse evrensel diyebileceğimiz korkaklığa sahip olmayanlar intihar eder. Bu duyarlılık kişinin çözümlerin her halükârda en adil ve en kesin olanını kabul etmesine izin veriyor ancak: intiharı.¹⁰⁵

Crevel, Mayakovski'den beş sene sonra, 1935'te, Sürrealistlerle Komünistler arasında başlayan bir dizi yeni ihtilafın ortasında intihar eder. İntihar Breton ile (artık faal bir Komünist Parti üyesi ve anti-Sürrealist olan) Aragon'un konuşma yaptığı Kültürü Müdafaa Eden Uluslararası Yazarlar Kongresi esnasında gerçekleşmiştir. Nadeau'nun bildirdiğine göre, Sovyet heyetinden bir üyenin de –İlya Ehrenburg– adının karıştığı bir şiddet olayından ötürü Sürrealistlerin konuşma yapmasına izin verilmemiştir. Anlaşılan, Nadeau Sürrealistleri "oğlancı faaliyetler"de bulunmakla itham etmiş ve sözleri André Breton tarafından düzeltilmiştir.¹⁰⁶ Crevel'in intiharının ertesi günü Sürrealistler konuşma yapma haklarını geri almış, fakat

104. René Crevel, "Mort, maladie et littérature", *Le Surréalisme au service de la révolution* 1 (1930).

105. Ankete verilen cevaplar için bkz. *La Révolution surréaliste* 2 (1925), 13.

106. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris: Editions du Seuil, 1969), s. 158.

ardından *Humanité*'nin iftiralarına uğramışlardır. Nadeau'nun anlattığına bakılırsa, Crevel'in intiharı işte bu koşullarda gerçekleşmiş, ancak eleştirmenin de belirttiği gibi, intiharın nedenleri "aydınlığa" kavuşmamıştır.

Crevel'in intihar öyküsünde yine tuhaf bir Fransız-Rus bağlantısı ve sanat ile siyasetin, cinsel ve toplumsal meselelerin iç içe geçtiğini görmekteyiz. Crevel'in ölümü de, Mayakovski'nin ölümü gibi, siyasi bir eylem sayılabilir ve en iyi, somut bir kültürel ve tarihsel bağlama oturtularak anlaşılabilir. Bununla birlikte, Crevel'in intiharında söz konusu bağlamı aşan ve kapanıklığı reddeden bir yan vardır. Crevel adeta Mayakovski'nin ölümünü saran esrar perdesini yeniden sahneye koymaktadır. Muhtemelen, şairin elde ettiği "le droit au désespoir" (umutsuzluk hakkı) Kafka'nın "yorumcunun kederi" dediği şeyi yaratmakta ve şairin ölümü hakkındaki "olgusal edebiyat"ı kaleme almaya yönelik bütün girişimlerimizi hüsrana uğratmaktadır.

Yanlış Tercümenin Politikliği: Louis Aragon'un Kaleminden "Vladimir Mayakovski"

Louis Aragon'a göre, derginin adını *Le Surréalisme au service de la Révolution* diye değiştirmek kâfi değildir, zira zaman "devrimle uygun adım yürüyen bir şiir" ve "gerçeğin" etkin bir inşasını gerektirmektedir. "Le Retour à la réalité" (Gerçekliğe Dönüş) başlıklı konuşmasında Aragon şöyle der: "Burada gerçekliğe dönüş çağrısında bulunuyorum. Şiiri Devrim'in gerçek koşullarından yola çıkmış olan Mayakovski'nin öğrettiği de budur."¹⁰⁷ Böylece, Aragon'a göre, Mayakovski dünyadaki *gerçek* Komünist cennetin kâhini haline gelir; bu cennet sonradan idealist *sürrealist* düşler ütopyasına karşıt biçimde "Soviet nouvelle Arcadie" (Yeni Sovyet Arkadyası) olarak adlandırılacaktır.¹⁰⁸ Mayakovski mitinin Breton ve Aragon'un elin-

107. Louis Aragon, "Le Retour à la réalité", Kültürü Müdafaa Eden Uluslararası Yazarlar Kongresi'nde sunulan konuşma, 1935; bkz. Aragon, *Pour un réalisme socialiste* (Paris: Denoël et Steele, 1935), s. 69-89.

108. Roger Garaudy, Aragon'un yolculuğuna dair Marksist bir yorum sunduğu eserinin, "Comme si le démon se colletait avec l'ange" (Sanki Şeytan Melekle

den çıkma iki farklı versiyonu Sürrealistler ile Komünistler, bilhassa resmi parti çizgisine sebatla bağlı kalan Komünistler arasındaki ayrılığı aydınlatır ve devrim yürüyüşüne katılan şiirin debdebesi ve sefaletine ışık tutar. Jacques Vaché'yle karşılaşmak Breton'u nasıl Sürrealist bir karşı-şaire dönüştürmüştü, Aragon'un Mayakovski'yle sembolik karşılaşması da onu önce gerçekçi bir anti-Sürrealiste, ardından da Sosyalist Gerçekçiye dönüştürmüştür. Bu doğrultuda Mayakovski de benzer bir değişim geçirerek, Sürrealist bir devrimci ve karşı-şair olmaktan çıkıp, Sosyalist Gerçekçi haline gelir.

Aragon yaşayan Mayakovski ve Mayakovski sembolü hakkında sayısız vesileyle çeşitli yazılar kaleme almıştır. Şairin intiharına hiçbir zaman açıkça değinmemiş, devrimci şairin ikonografisinin sınırlarını aşan "fazla kişisel", adeta alakasız bir şey saydığı bu konu hakkında sessiz kalmayı seçmiştir. Başka bir deyişle, Aragon'un intihara bakışı, mahcubiyetinden dolayı intiharı Sosyalist Gerçekçi çerçeveye oturtamayışı, resmi Sovyet yorumuyla her açıdan uyumludur: Mayakovski ya hâlâ yaşıyordur ya da ölümsüzdür. Aragon'un Mayakovski'nin intiharıyla ilgili olarak anıldığı tek yer, Breton'un yazısının bir kenarında Aragon'un "Mayakovski'ye hakaret eden" ve onu Komünist olmakla itham eden Rus göçmeni André Levinson'u acımasızca dövdüğünden bahsettiği yerdir. Ne var ki hayata gözlerini yummuş Mayakovski'nin Aragon tarafından bu müdafaa-sı büyük ölçüde sözellikten uzaktır, çünkü Aragon bu sahnede sözcüklerden çok yumruklarıyla konuşmuştur.

Aragon "Sovyet Edebiyatında Duygusal Bir Yolculuk" başlıklı yazısında Mayakovski'yle Montparnasse'daki bir kafede tesadüfen karşılaşmasından bahseder.

5 Kasım 1928'de, Montparnasse'daki o kafelerden birinde... Bana adımla hitap eden yabancı bir ses duydum. Kanepelerde oturan tanımadığım in-

Boğuşuyormuş Gibi) başlıklı bölümünde—Kitabı Mukaddes metaforlarına Marksist ve duygusal bağlılığını açığa vuran bir başlıktır bu—Aragon'un Mayakovski'yle olan sembolik ilişkisini tartışır. Nitekim Aragon'un da bizzat itiraf ettiği gibi, Mayakovski onun nazarında kendisine "gerçekliğe geri dönüşü" gösteren ve Komünist gerçekçiliğe dönmesini sağlayan sembolik bir figür, bir kurtarıcıdır. Bu nedenle Aragon, Mayakovski'nin izinden giderek "yeni mit"teki Hristiyanlık unsurlarını daha da geliştirmeye devam etmiştir (Roger Garaudy, *L'itinéraire d'Aragon*, Paris: Gallimard, 1963).

sanlar bana bakıyordu; aralarından biri kalkıp şöyle dedi: "Şair Vladimir Mayakovski sizi kendi masasına davet ediyor..." Mayakovski hakkında efsanelerden başka ne bilirdim ki? Gür sesli şair, Devrim ile Şiir'in iç içe geçtiği o eşi bulunmaz yazgı, milyonlarca insanın melodisi, güneşi uyandıran ses... Dev oradaydı, kendi kendisinin renkli fotoğrafı gibi arkadaşlarıyla oturuyordu; önünde koca bir fincan sütlü kahve vardı. Bu adamın geldiği o devasa gerçeklik hakkında... ne biliyordum ki? Hugo'nun yahut Dante'nin kaleminden çıkmış bir düş misali, dört yanı çelişkili haykırışlarla kaplı o ülke hakkında... bir iki kitapla resimden, bir de *Potemkin Zırhlısı*'ndan başka ne bilirdim? Kalbimdeki bütün bu romantizmle ve bir Parislinin baş döndürücü cehaletiyle oturdum o masaya. Bu olanlardan ötürü yaşamımın tepeden tırnağa değişeceğinden habersizdim. Ertesi gün, aynı karmakarışık ve rüzgârlı yerde, çok geçmeden Elsa Triolet'yle tanışacaktım. Zaten o günden sonra da hiç ayrılmayacaktık.¹⁰⁹

Bu Mayakovski efsanesi, Jakobson'un dediği gibi, "Ekim Devrimi'nin davulcusu" efsanesiyle, Hugo ya da Dante'nin kaleminden çıkma düşlerle yahut *Potemkin Zırhlısı*'ndaki imgeler misali egzotik bir ülkeden gelen bir şair efsanesiyle başlar. Edward Said'den ödünç terimlerle söylersek, egzotizmle radikal siyaset arasındaki henüz keşfedilmemiş bağa işaret eden eksiksiz bir devrimci "şarkiyatçılık" örneğidir bu.¹¹⁰ Aragon'un bahsettiği bu neredeyse Sürrealist karşılaşma, onu "gerçeğin" alanına, siyaseten Fransız Komünist Partisi'ne, edebiyatta ise Sosyalist Gerçekçiliğe bağlanmaya götürecek "duygusal yolculuğun" başlangıcıdır. Aragon (Mayakovski'yle tanışmasından neredeyse yirmi yıl sonra kaleme aldığı) "Shakespeare ve Mayakovski" başlıklı yazısında, ilk başta etkisinde kaldığı romantik efsaneden ve "Parisli cehaletinden" uzaklaşıp, Sovyet gerçekliği ve Mayakovski'nin şiirsel gerçekçiliği konusunda engin bir bilgiye nasıl eriştiğini açıklamaya çalışır. Nitekim yazının büyük bir kısmı, çeviri sorununa ve gerçek Komünist devrimciler ile anarşistler arasın-

109. Louis Aragon, *Littératures soviétiques* (Paris: Denoël, 1955), s. 20.

110. Sinematografinin Sovyet Rusya hakkında gerek olumlu, gerekse olumsuz bilgiler ve egzotik mitlerin yaygınlaşmasındaki rolü ilginçtir. Ferdinand Alquié 1932 tarihli Stalinizm eleştirisini, resmi "ahmaklığın" özelliklerini saptadığı *Hayat Yolu* adlı Sovyet yapımı filme dayandırır. Böylece Aragon'un Rusya miti de Sürrealistlerin Stalinist duruma ilişkin eleştirisi de, ister Eisenstein'ci ideolojik montajdan isterse Stalinizmin iyimser Sosyalist Gerçekçiliğinden olsun, hep sinematik temsilden türemiştir.

daki ayrımları bulanıklaştırabilecek, dâhi-şairin sesini bozarak eserlerinin "gerçek anlamı"nın yanlış temsil edilmesine yol açabilecek çeşitli çeviri tuzaklarına ayrılmıştır. Bu yazı Aragon'un, Mayakovski'ye ithaf ettiği, aşağı yukarı intihar ettiği günlerde yazılmış "Kızıl Cephe" adlı methiyeyi tartışmak için elverişli bir çerçeve arz eder. Yeri gelmişken, gerek Aragon'un, gerekse diğer birçok Batılı komünist entelektüelin 1930'lardan 1950'lere kadarki dönemde kaleme aldıkları yazılar konusunda çağdaş eleştirin pek çok nedenden ötürü hürmetle sessiz kaldığını, dolayısıyla bu yazıları yeniden okumanın Fransız kültür tarihinin kısmen karanlıkta kalmış bir sayfasını yeniden ele geçirmeye katkıda bulunacağını belirtelim.

"Shakespeare ve Mayakovski" yazısının başlığı retorik bir hüner gösterisidir. Aragon (Iago ile Pobedonossikov arasında ikna edicilikten uzak bir paralellik kurmak dışında) iki yazarın metinlerini ele almaz; bunun yerine, iki şairin "mitleri"ni ve yaşadıkları dönemdeki önemlerini mukayese eder. Yazıda iki aşamalı bir retorik dönüşüm vardır: İlk olarak Mayakovski'nin "bir Shakespeare"e, bir yirminci yüzyıl Shakespeare'ine dönüşümü; ikinci olarak da, Mayakovski'nin yeni bir Komünist devrimci şair sembolü olan "bir Mayakovski"ye dönüşümü. Yazının ilk kısmı Breton'un *küçük burjuva mösyö*'sünü andıran okurla yapılmış hayali bir tartışmayla sonlanır: "Evet, madem gerçekten bilmek istiyorsunuz, söyleyeyim, sizin 'bir Shakespeare' dediğiniz şeyden Sovyetler Birliği de bir tane yarattı. Adı da Mayakovski."¹¹¹ Ardından, yazı zekice bir dönüşle devam eder: "Bir Shakespeare mi? Çok geçmeden insanlar bir Mayakovski diyecekler, hatta demeye başladılar bile."¹¹² Böylece Aragon, Mayakovski'nin kendini mitleştirme stratejisini takip ederek, şairin adını nesnelleştirir. Şairin adını tırmak içine alıp –Sovyet deyişiyle– "iyimser bir trajedi" yazmak yerine, belirsiz tanımlık kullanır: *Mayakovski* ile *bir Mayakovski* arasında herhangi bir ayrımın gözetilmediği Rusçada bulunmayan bir araçtır bu.

Peki Aragon'un "bir Mayakovski" dediği kimdir? Bu yeni Komünist devrimci idol "geleceği ve insanlığın çıkarlarını sırtlayan bir

111. Louis Aragon, "Shakespeare et Maïakovski", *Littératures soviétiques* içinde, s. 299.

112. A.g.y., s. 358.

sınıftan doğan harekette yer almış dâhi"dir.¹¹³ Yazının bazı kısımları, Mayakovski'nin "Sovyet Gerçekçiliği"nin kurucusu olarak Maksim Gorki'yle eşleştirildiği bir çeşit nakaratla biter.¹¹⁴

Aragon şairin idealleştirilip cilalanmasını, kendi deyişiyle, "Mayakovski imajının rötuşlanması"nı eleştirir. Öte yandan, Aragon'un Sosyalist Gerçekçi olan "bir Mayakovski"si ise, şairin "yaşamla olan kan bağı"na ve onun "gerçek yaşam yolunda" katettiği ilerlemeye yapılan vurgudan dolayı bu kaypak ciladan kurtulur: "Fütürist Mayakovski'yi Sosyalist Gerçekçiliğin kurucularından biri olan büyük şair Vladimir Mayakovski'ye dönüştüren, yaşamın mantığı, pratik çalışmanın diyalektiğidir."¹¹⁵ Aragon kendi Mayakovski versiyonuna resmiyet kazandırmak amacıyla "gerçeklik", "pratik" ve "yaşam" gibi kitlesel çağrışım yapan sözcükleri ustaca devreye sokar.

Ayrıca Aragon, Mayakovski'yi Rus değil, Fransız edebiyatı bağlamına yerleştirerek, onun Fransız ataları üzerinde durur. Mayakovski'nin başlıca ataları arasında "eleştirel gerçekçi" Victor Hugo ve "komüncü-şair" Arthur Rimbaud da bulunur. Ne var ki Aragon'un Mayakovski'yi konumlandırışı Breton'unkinden farklıdır. Breton Mayakovski'ye Fransız Sürrealizminin bakış açısıyla yaklaşıyor ve Rus şairi "Fransızlaştırıyor"sa, Aragon da –1980'li yılların eleştiri dilinde– Fransız kültür emperyalizmi denebilecek tuzağı bertaraf etme çabasıyla Fransız edebiyat tarihini resmi Sovyet Sosyalist bakış açısından hareketle yeniden yorumlamakta ve Fransız yazarları "Ruslaştırmaktadır". Başka bir deyişle, Aragon'un nazarında, Rimbaud potansiyel "bir Mayakovski"ye dönüşürken, Hugo da on dokuzuncu yüzyıl Fransası'nın "bir Gorki"si haline gelir. Aragon'un nazarında, parmakla gösterilecek "kötü adamlar", 1848 Devrimi sırasında *Emaux et Camées*'yi (Mineler ve Akikler) yazmakla övünen Théophile Gautier ile "sanat için sanat", sözel biçimcilik ve "tarafsız üslup"un savunucusu diye adı çıkmış Mallarmé'dir. Bu adı geçenler Biçimciliğin (Formalizm), modernizmin ve –(realizm, pat-

113. A.g.y.

114. A.g.y., s. 300, 307. Mayakovski, Gorki'yle bir tutulduğunu görseydi, herhalde kemikleri sızlardı, zira Mayakovski sanattaki devrimci deneylere olan ilgisizliğinden ve Sovyet Rusya'da sosyalizmin inşa edildiği en kritik yıllarda uzun süre Capri'de kalmasından dolayı Gorki'yi şiirlerinin çoğunda eleştirmiştir.

115. A.g.y., s. 306-7.

riotizm gibi ideolojik açıdan doğru olan "izm"lere karşıt olarak) Sürrealizm, Fütürizm, vb.– başka tehlikeli "izm"lerin de atasıdır.¹¹⁶ Hugo önemli bir ideolojik seçimdir. Aragon Fransız Akademisi mensubu Hugo'yu "Sovyet dostlarımızın *Sosyalist Gerçekçilik* dediği şeyin şiirdeki ilk simalarından" olan "gerçek Hugo"dan ayırır. Aragon'un Hugo'yu bir Rus'a değil, bir Sovyet vatandaşına dönüştürmesinin nedeni de budur.

Rimbaud, Aragon'un hem Sürrealistlerden, hem de Paul Claudel'in Hristiyan yorumundan kurtarmaya giriştiği az sayıdaki Sürrealist atalarından biridir. Radikal düşünürlere göre, *bir* Rimbaud da öyle kolayca ıskartaya çıkarılmayacak kadar güçlü, devrimci ve cazibeli bir mittir. Aragon'a göreyse Rimbaud, Mayakovski suretinde yaratılmış, Fütürist Mayakovski de Rimbaud suretinde şekillendirilmiştir. Mayakovski gibi, Rimbaud da Hugo'nun eleştirel gerçekçiliğinin takipçisi olmanın yanı sıra, komüncü ve "Les Mains de Jeanne-Marie"nin (Jeanne-Marie'nin Elleri) yazarı sayılmaktadır. Komün başarıya ulaşmış olsaydı, Rimbaud da Devrim'in Fransız davulcusu, bir ilk-Mayakovski olacaktı. Aragon'un nazarında, yirminci yüzyıl yazarları için önemli olan Rimbaud'nun şiirsel intiharı değil, devrimci yaşamıdır.¹¹⁸ Mayakovski'nin gerek şiirsel olan, gerekse olmayan intiharı için de aynı şeyi söylemek mümkündür; Aragon'un başka bir şey için kullandığı sözlerle söylersek, Aragon bu intihar konusunda "susarak yalan söylemektedir". Yeni yeni yerleşmeye başlamış devrimci iyimserlik yasalarına meydan okuduğu ve tür yasalarını ihlal ettiği için, Mayakovski'nin intiharından bahsetmez. Şairin intiharı, Sosyalist Gerçekçi ikonografinin ve Komünist teleolojinin gerektirdiği mutlu sona uymadığı gibi, kolektif olarak ulaşılabilecek parlak geleceğe de işaret etmez.

Daha sonraları, Aragon yeni "bir Mayakovski" mitinin "bir Rimbaud"dan çok daha üstün ve devrimci olduğunu belirtir. "Mayakovski, aynı zamanda, geçmişin son, geleceğinse ilk şairidir; *sözün simyasının tasfiyecisi, uygun adım yürüyen insanlığın içinde ayak-*

116. A.g.y., s. 354.

117. Aragon, "Hugo réaliste", *Pour un réalisme socialiste* içinde, s. 66.

118. Aragon, "D'Alfred de Vigny à Avdeenko", *Littératures soviétiques* içinde, s. 23.

ları üzerinde doğrulmuş ve o yürüyüşe katkıda bulunan şiirin kurucusu... şiirde Sosyalist Gerçekçiliğin kurucusudur."¹¹⁹

Peki, Louis Aragon bu devrim öncesi ve devrimci şairler denen yürüyüş kolunun neresinde yer alır? Onun kolektif *biz*'inin, *vox populi*'sinin (halkın sesi) ardında kim saklıdır? Aragon, Mayakovski'nin aşırı "Ben" kullanımının arkasında durur: "*Zamanının biz'ini* üçüncü şahsın 'nesnellik' iddiasından çok daha iyi tercüme etmiş olan bir *ben'di* o."¹²⁰ İlerici devrimci şairin "Ben"i hem kitlelerin "Ben"i, hem de (Mayakovski'nin edebi *persona*'sının olmasa da) kişi olarak Mayakovski'nin son derece somut ve gerçek "Ben"ine denk gelir.¹²¹

Aragon, Mayakovski'nin çeşitli "Ben"leri arasındaki farklılık ve gerilimleri görmek istemez. Ona göre, edebiyatla yaşam, kitlelerin "biz"iyle lirik şairin "Ben"i arasında tam bir süreklilik –metaforik bir ilişki değil, bir saydamlık– vardır; edebiyatla yaşam, bu "biz" ile "Ben" gerçeklikte, Aragon'un hayli geniş kapsamlı "Ben"inden yetki alan gerçeklikte bir arada var olur. Aragon'un ideal "Ben"i Mayakovski'nin idealleştirilmiş "Ben"ini yansıtır. Aragon bir Fransız Mayakovski'si ya da bir yirminci yüzyıl Hugo'su olmayı arzular. Onun "bir Mayakovski"si kendi arındırılmış suretiyle inşa edilmiştir. Bu şekilde, denemelerini yazdığı sırada eski bir Sürrealist ve yeni bir Komünist-Stalinist olan Aragon, Mayakovski'nin Fütürizmden kopuşunu ve kendi resmi Sovyet şairi olma arzusunu yüceltir. Bununla birlikte, *Paysan de Paris*'nin (Paris Köylüsü) yazarı Aragon Fütürist Mayakovski'yi bir şeyden dolayı –kentçiliğinden ve modern kenti keşfinden dolayı– övgüyle karşılar. "Gerçek bir kadına – Elsa'ya" ithaf edilen tutkulu aşk şiirlerinin yazarı Aragon, Mayakovski'nin yine "gerçek bir kadına", Elsa'nın kız kardeşi Lili Brik'e yazdığı görkemli aşk şiirlerini yere göğe sığdıramaz.

Aragon, Mayakovski'nin dramını bu kez mutlu bir sonla yeniden yaşamayı arzular, bunu da şairin intiharını bertaraf ederek yapar. Trajik Bir Biçimde Devrim Karşısı Bir Kadına Âşık Olan Devrimci Şair dramındansa, bütün devrimci romantizmi ve en üstün Sosyalist

119. Aragon, "Shakespeare et Maïakovski", s. 334.

120. A.g.y., s. 341.

121. "Mais je sais bien, ce que je veux dire c'est que de même que le Je, le Moi de Maïakovski est bien le Je, le Moi, d'un homme né le 7 juillet 1893 à Bagdadi, Géorgie ... et de personne d'autre" (A.g.y., s. 352).

Gerçekçi geleneklerine özgü iyimserliğiyle Devrimci Bir Kadınla Mutlu Bir Aşk Yaşayan Devrimci Şairin hikâyesi olacaktır bu. Yeni Bir Adam ile Yeni Bir Kadın, şair ile şairin hayat arkadaşı ve meslektaş olarak, iki olumlu karakterin yer aldığı bir hikâye olacaktır. Nitekim Aragon'un gerek siyasi gerekse sanatsal dönüşümünden kısmen Elsa Triolet sorumludur. Triolet hem avangard edebiyat deneyindense yirminci yüzyıl eleştirel gerçekçiliğini tercih edişiyse, hem de kendi gerçekçi yazarlığıyla romancı Aragon'a şekil vermiştir. İşte bu yüzden, Aragon'un yazısının anafikri –"bir Mayakovski"nin yüceltimi– aynı zamanda "bir Aragon"un, *le père surréaliste* (Sürrealizmin babası) André Breton modelinin değil, Sosyalist Gerçekçi *le beau frère* (bacanak) Mayakovski modelinin izinden gitmek isteyen Aragon'un da yüceltimidir. Hal böyle olunca geriye sorulacak bir soru kalmaktadır: Kim kimi taklit etmektedir? Bir şairin kendini mitleştirmesi başka bir şairin kendini mitleştirmesinde nasıl ortaya çıkmaktadır? Devrimin hem siyasi, hem de şiirsel "aktarımı" esnasında neler olmaktadır? Bu aktarım enternasyonalizme mi, yoksa yanlış tercümelere mi yol açar? 1930'lar gibi zor bir dönemde entelektüel olarak daha fazla sorumluluk gerektiren konum hangisidir? Stalinizm destekçisi Fransız Komünist Partisi'ne katılıp Sovyet Stalinizmini destekleyen *devrim hizmetindeki* şairlerin yer yer idealleştirme tınısı taşıyan aktif devrimci idealizmi mi, yoksa Stalinizm ile Faşizmin yanı sıra resmi Fransız burjuvazisine karşı kendilerine özgü dolambaçlı bir başkaldırının yolunu arayan Sürrealist entelektüellerin ikircikliliği ve çift yönlü hareketleri mi?

Mayakovski konulu denemesinde, Aragon dikkatini özellikle şiir çevirisine yöneltir; bu tutumu sonradan şiirin hayatta kalması, tercüme edilebilirliği ve yanlış tercümenin ideolojik sonuçları gibi meseleleri gündeme getirmesini sağlar. Aragon Sovyetler'deki kafiyeli tercüme pratiğine hararetle karşı çıkar.¹²² Aragon şiirde "anlam" dansa "biçimci" unsurlar dediği şeyler üzerinde durarak şairin "Ben"i nin tekil, orijinal sesini daha çok bozduğundan ötürü şiir tercümesi-

122. Mahut gelenek kısmen serbest şiir geleneğinin eksikliğine, kısmen de pratik mülâhazaların yokluğuna bağlı olarak ortaya çıkmıştır: O dönemde Pasternak, Tsvetayeva ve Mandelstam gibi birçok büyük şair için, yazdıkları şiirlerin yayımlanmamasından ötürü, başlıca gelir kaynağı çeviri olmuştur.

ni düzyazı tercümesinden daha tahrip edici bulur. Aragon'un seçtiği iki ana örnek (Elsa Triolet'nin çok daha sadık düzyazı çevirilerinin karşısına koyduğu) kafiyeli Fransızca Mayakovski çevirileri ve bunun en belirgin benzeri olarak, Aragon'un Rusçaya yaptığı, yaparken de kendi sesini bulamadığı şiir çevirileridir. Aragon'a bakılırsa, "şiirin içeriğinin biçiminden önce geldiği"ni ("la prééminence du contenu sur la forme poétique") fark etmek önem taşır. Şiirin içeriği şiirlerin "biçimci olmayan" veçhesi ve şairin "istediği şeyi söylemek" için seçtiği yoldur.¹²³ Bilinçdışı, otomatik yazım ve düşlerin mantığa aykırılığıyla yapılan Sürrealist deneyler unutulunca veya bastırılınca, Aragon yine Kartezyen rasyonel benlik kavrayışına ve Romantik şiirsel deha mefhumuna döner ve bunları "bilimsel materyalizm", Marksist Leninizm ve Sosyalist Gerçekçilik (parantez içinde Stalinizm) jargonuyla modernleştirir. "Ben"iyle yaşadığımız zamanın "biz"ini yansıtan muzaffer devrimin dâhisi ne söylemek istediğini bilir, söylemeye de muktedirdir. (Bu bağlamda, Mallarmé'nin "kısıtlı eylem"inin yıkıcı potansiyelini görmeye başlıyoruz.)

Mayakovski'nin bir "la poésie en marche révolutionnaire" (devrimci marş-şiir) örneği olan 1918 tarihli ünlü şiiri "Sol Marş"ın çevirisi "biçimci" yaklaşımın tehlikelerini ortaya koyar niteliktedir. İşte şiirin ilk kısmının Rusça versiyonuyla Aragon tarafından alıntılanan Fransızca tercümesi:

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише ораторы!
Ваше
Слово,
Товарищ маузер.
Довольно жить законом,
данным Адамом и Евой.
Клячу историн загоним.
Левой!
Левой!
Левой!

Allons, en marche à tour de rôle!
Assez de chicane bavarde!
Silence orateurs!
La parole
Prends-la
Mauser, bon camarade!
Assez de loi, vieilles et fausses
Depuis Eve et Adam, bancroches!
Cavale-toi, Histoire, eh! rosse!
Tous gauche,
Gauche!
Gauche!¹²⁴

123. Aragon, "Shakespeare et Maïakovski", s. 331-2.

124. A.g.y., s. 330.

Safları birleştirin, uygun adım ileri!
 Didişecek yer değil burası!
 Nutukçular sussun!
 Yoldaş Mavzer'e
 versin
 sözü!
 Âdem'le Havva'dan kalma yasalarla
 yaşadığımız yeter.
 Çekil bakalım, ey tarih! Seni ihtiyar beygir!
 Sol!
 Sol!
 Sol!

Aragon şiirin Fransızca çevirisinde üslupla ilgili kaygılardan ötürü yapılan küçük retorik kaydırmanın –Mayakovski'nin "Âdem'le Havva'dan kalma yasalar" ifadesinin yerine genel olarak "yasalar"ın geçirilmesinin– şiirin anlamını tehlikeye attığını ileri sürer, zira bu kaydırmadan ötürü Mayakovski Bolşevik bir Marksistten bir anarşiste dönüşmektedir. Söz konusu kaydırma anlamın basit bir sentaktik yer değiştirmeyle nasıl kolayca bulanıklaştırılabileceğini göstermesinden ötürü, –Aragon'un "siyaseten doğrucu" yakıştırmalarıyla ifade etmek gerekirse– şiirin Marksist-Leninist-Bolşevik, bilimsel materyalist, Sosyalist Gerçekçi olan "gerçek anlamı"nın inanılmaz kırılğanlığını meydana koyar. Aragon'a göre, "Sol Marş"ın denetlenmesi gerekmektedir: Fazla sola ilerleyince, retoriğin silahlanma yarışına kurban giderek biçimci ve idealist saldırılara karşı savunmasız kalma ihtimali söz konusudur.

Mayakovski'nin Fransızcaya yanlış tercüme edilen "Sol Marş"ından Aragon'un Mayakovski'nin öldüğü sene yazdığı kendi şiirsel marşına geçmek istiyorum. Aragon burada Mayakovski'nin devrime ayak uydurmuş şiirinin aslına uygun ve ideolojik bakımdan doğru bir tercümesini sunmayı amaçlar, zira şairin ölümsüzlüğünü ve –Mayakovski'nin kullandığı imgeyle– "sanat ordusu"nun kalıcı ve devrimci başkumandanı rolünü teminat altına almak ancak böyle bir çeviriyle mümkün olacaktır.

Aragon'un 1931'de *La Littérature de la Révolution mondiale* (Dünya Devrim Edebiyatı) dergisinde yayımlanan "Kızıl Cephe" şiirinden bahsetmek istiyorum. Şiir Harkov'da düzenlenen İkinci Ulus-

lararası Devrimci Yazarlar Kongresi sırasında, Sovyetler Birliği'nde kaleme alınmıştır. Kongrede Sürrealistlerin siyasi duruşunu sunması beklenen Aragon'la Georges Sadoul, işi Sürrealistleri, Troçkistleri ve Freudcuları devrim karşıtı idealistler diye uluorta suçlamaya vardırır. Aragon Fransa'ya döndüğünde Sürrealistler ile Komünistler arasında ikili oynamaya devam etmiş, bir yandan Sürrealistlere katıyen herhangi bir bildiriye imza atmadığının garantisini verirken, bir yandan da Fransız Komünist Partisi'ndeki yoldaşlarına bağlılığını her şekilde ifade etmiştir. Mahut şiir sadece muhafazakâr burjuvazi ile devrimci entelektüeller arasındaki ihtilafı değil, farklı devrim ideologları arasındaki ihtilafı da alevlendirmiştir. Fransız burjuva basını şiiri siyasi anlamda yıkıcı addederek, Aragon'a dava açma tehdidinde bulunmuştur. Bu bakımdan, *Aragon hadisesi* bize özerk sanat ile özerk siyasetin, ABD'de olduğu gibi, Batı Avrupa'daki görünüşte barışçıl olan bir arada varoluşunu sorgulamayı öğretecek, birçok şeyi açığa vuran bir sanat skandalıdır.

Breton arkadaşı Aragon'u cezaevine atılmaktan kurtarma gayretiyle rejimi yıkmaya suçlamalarına karşı savunurken, şiiri sanatsal açıdan yıkıcı olmamakla eleştirir. Breton'a göre, "Kızıl Cephe" bir "durum şiiri", "dışsal, bilhassa da tutkulu bir öznenin geri dönüşü"dür ve "şiirsel dram"ı "toplumsal dram"ın bordasında sunmadığı gibi, "şiire de yeni bir ses getirmez."¹²⁵ Aragon'un şiirinde ve Breton'un –aynı anda hem bir Aragon savunusu, hem de "Kızıl Cephe"ye yönelik bir saldırı olan– *Misère de la Poésie* (Şiirin Sefaleti) adlı eserinde sanatsal devrim ile siyasi devrim arasındaki çatışmada neyin tehlikeye girdiği araştırılır, devrimci şair miti ve gizemi sorgulanır.

Aragon hadisesi'ne ve bu hadiseyi ateşleyen şiire sadece metin eleştirisinin bakış açısından hareketle yaklaşmak güçtür. Şiirin yarattığı skandal etkisinin sorumlusu, dahil olduğu –siyasi ve etik, Fransız ve Sovyet Rus– çerçevelerdir. Nitekim bizim okumalarımızı şekillendiren de bu *etki*'dir. *Aragon hadisesi* yazılı metin ile eylem arasındaki ilişkiyi sorunlu hale getirir ve eleştirel bir mesafe almamıza direnç gösterir. "Bir durum şiiri"ni ("un poème de circonstance") ortaya çıktığı durumdan bağımsız okumak nasıl mümkündür? "Davalık" bir şiiri siyasi bir konum almadan okuyabilir miyiz? Bu

125. Breton, *Misère de la poésie*.

davalık şiir okuru kendi ideolojik önyargıları ve yerleşik fikirleriyle yüz yüze getirerek yargılar. Benim kendi önyargılarım ise, beni "Kızıl Cephe"nin (bu durumda fazlasıyla iç içe geçen) Rusya altmetni ve bağlamının yanı sıra, en meşhur Rus devrimci şair Vladimir Mayakovski'nin ölümüyle bağlantısını incelemeye sevk ediyor.

"Kızıl Cephe"nin lirik *persona*'sı Mayakovski'nin şair, "kitlelerin kışkırtıcısı" ve "sözcüsü" maskelerini dener. Bu noktada Aragon'daki makyaj değişimine tanıklık ederiz: Sürrealist bölünmüş öznenin –yarı uyanık otomatik yazarın– üstü devrim yürüyüşüne hem katılmış hem de onun lideri olan proleter şairin güveniyle örtülüyor.

Kullanılamaz hale gelmiş bir dünyanın yıkımına katılıyorum
Burjuvazinin başının ezilmesine katılıyorum mest olarak...
Proletaryanın burjuvazi üstündeki şiddetli tahakkümünün
şarkısını söylüyorum.¹²⁶

Şair, iyimser bir şekilde, kendi özlemleri ile devrimci proletaryanın özlemleri arasında bir süreklilik duygusu, kendi sanatıyla siyasî görüşü arasında da tam bir uzlaşma duygusu yakalamayı amaçlamaktadır. Breton'un bu şiir için dediği gibi, "temel anlam kendini göstermemektedir." "Kızıl Cephe"nin usta işi bir retorik kuruluşu var: Şiir *simetri ve analogi* ilkesi üstüne kurulmuş. Şiirin her kıtası dönüşüm ya da Fransızcadan Rusçaya –URSS'den Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin Rusça kısaltması olan SSSR'a– yapılan ideolojik tercümeyi ortaya koyar. SSSR, SSSR, SSSR her kıtanın sonunda bir nakarat görevi görür. Aragon bu devrimci devletin adının yılan tıslamasını andıran sesini taklit eder.

SS un air joyeux comme le fer
SS/SR un air brûlant c'est l'es/pérance
C'est l'air
SSSR c'est la chanson d'Octobre aux fruits éclatants
Sifflez sifflez
SSSR
SSSR
La patience n'aura qu'un temps
SSSR
SSSR
SSSR.

SS sular seller gibi bir ses
 SS/CB cümbüş gibi bir sese
 Cebhede duyulan hasret
 SSCB, olmuş meyvelerin Ekim şarkısı
 Söyle, söyle
 SSCB
 SSCB
 Sabrın sonu selamet
 SSCB
 SSCB
 SSCB¹²⁷

Görünüşe göre, kısaltmanın Fransızca sesi ile Rusçası arasında olduğu gibi, muzaffer Rus Devrimi ile eli kulağında bekleyen Fransız Devrimi ve hainlerle komploculara karşı verilen devrimci ve devrim sonrası mücadele arasında da tam bir süreklilik vardır.

Şiir 1920'li yılların Rus şiirinin ve görsel propaganda sanatının ayırt edici özelliği olan bir dizi postervari ikonik imge üzerine kurulmuş. Burada her şey siyah-beyaz, daha doğrusu kıvılgan-beyazdır. "Kötü adamlar", hâkim sınıfın klişe bir tecessümü olan aristokrat Parisli hanımefendi ve "devrime ihanet edenler"dir— bunların yer aldığı kocca bir hayvanlar sözlüğü yazılır: "Köpekler"le birlikte proletaryaya karşı bir komploya girişen "sosyal demokrasinin bilge ayıları" ve "kurtlar". Muzaffer Komünizm imgesi de titizlikle hazırlanmış bir ikonografiye sahiptir: "Gökte Marx ile Lenin/şafak gibi kıvılgan" dize-leri ve "mavi gözleri mecburi bir acımasızlıkla parlayanlar"ın Devrimi. Şiirin dördüncü kıtasında şairin saf sanatın taklitçilerine karşı programını "birkaç yalın söz"le savunduğu üst-şiirsel bir an bulunur. Bunu da —LEF'in "olgusal edebiyat" konusundaki ısrarının bir hatırlatması olan— belgesel niteliğinde bir fragman, dış kaynaklı komplo-lara ve General Vangler'in işgal planlarına ilişkin bir hikâyeye takip eder.

Ne var ki şiirin geri kalanı her şeyin açık açık sunulduğu bir belge olmaktan hayli uzaktır. Dahası kimi tarihsel göndermelerin kullanımı da hayli sorunludur. Sözgelimi, —1918-20 Rus İç Savaşı'nın kahramanı— Budenni'nin komutasında cepheye ilerleyen askerlerin bir imgesi sunulur; bu askerler "proletaryanın silahlı vicdanı" ve

126. Louis Aragon, "Front Rouge", alındığı yer *a.g.y.*, s. 25.

127. *A.g.y.* (Şiirdeki ses oyunlarını Türkçeye uyarlamaya çalıştık. —ç.n.)

"Evrensel Devrim"in habercisidir. Gelgelelim Ekim kazanımlarını tehlikeye sokanlara ve beş yıllık planı baltalayanlara karşı yapılan savaş çağrısında Aragon tarafından tekrarlanan "Devrimci saldırıları sürdürün" şeklindeki Stalinist slogan, İç Savaş'tan on sene sonra, 1930'lu yıllarda farklı bir anlam kazanır. O dönemde verilen mücadele genellikle soyut "hanımefendi"ye ve burjuvaziye karşı değil, devrimci yoldaşlara, en başta da Aragon tarafından alegorileştirilerek bütün o komploları kurmakla suçlanan devrimci entelektüellere yönelmiştir. Bunlar arasında Mayakovski'nin LEF'inden, çoğu kozmopolit ve biçimci olmakla suçlanan –"üretici olarak sanatçı" imgesinin "mühendisi" Tretyakov gibi– devrimci yazarlar da bulunmaktadır.¹²⁸ Mayakovski'nin öldüğü sene Aragon'un Rus şairin devrimci maskesini takmak gibi samimi bir arzuyla da olsa, büyük tasfiyeler dönemini getirecek olan Stalinist paranoyayı önceden haber vermesine devrim sonrasının resmi klişelerini tekrara düşmüş olması üzücü ve ironiktir. Bu durum Jakobson'un bir sözcüğün edebi anlamları ile metaforik anlamları arasında siyasi bir bölünme olduğu fikrini ispatlamaktan başka bir şeye yaramaz: Burjuva Fransası'nda çizmeyi aşan avangard bir metafor ya da naif idealist devrimci coşkunun bir ifadesi olan şey, devrim sonrası Stalin Rusyası'nda grotesk bir gerçekliğe karşılık gelir. "Kızıl Cephe" Burjuva Fransası ile Stalin Rusyası arasındaki tuhaf bir sınırdaki özgürleşme şarkısının baskının bir yüceltimine dönüştüğü sınırdaki durur.

Devrim için mecburi görülen acımasızlık/vahşet bilhassa dikkat çekici. Sürrealist vahşet tiyatrosu değil, sistemli bir devrimci vah-

128. Aragon Paris'te Dadacı İlya Jdaneviç'in de aralarında bulunduğu bazı göçmen sanatçı ve yazarlara tacizde bulunmuştur. Ayrıca Aragon, Matisse'e şantaj yaparak, Jdaneviç'le birlikte yaptığı sanatsal çalışmayı sabote etmekle tehdit etmiştir. Nazi (ya da Nazi işbirlikçisi) gazetelere katkıda bulunan entelektüellere yakın zamanda gösterilen eleştirel ilgiyi hesaba katınca, solcu entelektüellerin Stalinizmle işbirliğine bu kadar az ilgi gösteriliyor olması ilginçtir. Nitekim, hem Aragon'dan, hem de Rolland'dan birkaç kere tutuklu şairler ve Mandelstam ile Tretyakov'un da aralarında bulunduğu bazı eski solcu Sovyet sanatçıları adına araya girmeleri istenmiş, fakat ikisi de araya girmeyi reddetmiştir – söz konusu sanatçılar bu duruma çok üzülecektir. Aragon 1930'lu ve 1950'li yıllardaki bu tutumlarını bizzat eleştirmiş olsa da, yaptığı bu gecikmiş özeleştiriyi yirmi yıllık Stalinizm dönemi boyunca kaleme aldığı eserleri ve gerçekleştirdiği faaliyetleri dikkatli bir entelektüel incelemenden muaf kılmaz.

şet, "parti çizgisine uygun" bir vahşettir bu. Marksist eleştirmen Roger Graudy'nin *L'Itinéraire d'Aragon* adlı eserinde mahut şiiri "Sürrealist anarşizm" dediği şeyle –tam da Aragon'un yanlış Mayakovski çevirileriyle ilgili olarak en korktuğu şey olan anarşizmle– itham etmesi ilginçtir.¹²⁹ Nitekim şiirde yer yer hayli beklenmedik sentaktik paradokslara yol açan "A Bas" (Kahrolsun) sloganıyla kendinden geçtiğini görürüz. Örneğin şiirin son dizesi şöyledir: "Kahrolsun emperyalizm kahrolsun/SSCB SSCB SSCB."¹³⁰ Bu dizede Aragon'un şiir boyunca yücelttiği devrimci devlete "kahrolsun" demesi söz konusu olamaz kuşkusuz. Abes derecesine taşınmış bir devrimci şiirsel coşku vardır burada.

Aragon Sürrealist otomatik yazıya ve dilsel deneye karşı resmen onaylanmış devrimcinin, daha doğrusu devrim sonrası devrimcinin, yalnızca dil üstünde değil, insanların hayatı üstünde de öldürücü bir etkiye sahip olan geleneklerin otomatik olarak kopyalanmasına yönelir. John Berger ve Julia Kristeva gibi kimi çağdaş eleştirmenlere göre, 1930'lu yıllarda Rusya'da gerçekleşen bu sistematik "şiirsel dil katli" ve resmi bürokratik dilin pekiştirilmesi Mayakovski'nin intiharına yol açan nedenler arasında yer alır.¹³¹ Belki de, Jakobson'un

129. Garaudy, *L'Itinéraire d'Aragon*, s. 229. Garaudy, Aragon'un "Sürrealist anarşizmi"nin bir örneği olarak şiirde öne çıkan "kiliselerin yıkımı denen anarşist tema"ya göndermede bulunur. Bu yanlış bir örnektir. Nitekim söz konusu tema şiirdeki en gerçek ve belgesel niteliğindeki unsurlardan biridir ve 1930'lu yılların o kadar da Sürrealist olmayan gerçekliğiyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde bir "olgusal edebiyat" örneği oluşturur. Aragon'un söz konusu ifadesi kehanet niteliği taşır. Stalin'in kişisel düzeninde, dinsel işlevlerinden ayrı olarak önemli birer mimari anıt niteliğinde olan pek çok kilise yeni komünist Moskova'nın inşası sürecinde yıkılmış, tahrip edilmiştir – bunlar arasında eskiden Puşkin anıtının hemen önünde yer alan Çile Manastırı da bulunmaktadır. Büyük Rus dâhisi ve Lenin'in gözde şairi Puşkin'in dinin kalesine bakıyor olması uygunsuz bulununca, Puşkin'in yönü değiştirilmiş, eski manastır da olduğu gibi yıkılmıştır.

Kiliselerin yıkılması temasına dair daha yakın dönemdeki bir çarpıtmadan da bahsetmek gerekir. Gorbacov döneminde Sovyetler Birliği'nde bu trajik gerçeğin Rus milliyetçileri tarafından bir "Yahudi komplosu" örneği olarak gösterilmesi talihsizliktir. Stalin döneminde kapitalist ve küçük burjuva komplolarıyla suçlanan Yahudiler, bugün de Rus devrimini yapmakla ve sözümona Rus ulusal mirasını tahrip etmekle suçlanmaktadır. Dolayısıyla Rus ve Sovyet kültüründe, antisemitizmin tarihi devrimlerden de komplo teorilerinden de eskidir ve bütün *perestrojka* (yeniden yapılanma) süreçlerinde varlığını sürdürmüştür.

130. Aragon, "Front Rouge", s. 28.

Devrim ile şairin ölümü arasındaki gizemli "ittifak"a, yani Mayakovski'nin devrimci maskesinin hatlarını bulanıklaştıran ittifaka, dikkat çekerken kastetmek istediği de budur.

Aragon yayımlanmasından kırk beş sene sonra "Kızıl Cephe"den "tiksindiğim bir şiir" diye bahsetmiştir.¹³² Aragon toplu eserlerinde yer alan, Mayakovski ve uzun süre sessiz kaldığı intiharı hakkındaki "Une Préface morcelée" (Parçalanmış Bir Önsöz) başlıklı yorum yazısında yapar bu itirafı. Aynı yazıda, Aragon'un "Kızıl Cephe" şiirinin ve kendisinin hiçbir zaman büsbütün "durmamış" olan "çifte baş dönmesi"nin arka planına ilişkin bir izaha giriştiği çarpıcı bir pasajla da karşılaşırız. Bu otobiyografik itirafın sentaksı –şiirdekine nazaran– tutarlılıktan çok uzaktır.

Burada ne kongreden, ne de ardından Dnyepetrovsk tersanelerine yapılan kısa seyahatten bahsedeceğim; nasıl da oyunu kazandığımızı zannetmiştik... Georges ve ben Aralık'ta geri dönüp kendi halkımızı yine karışımızda bulunca birlikte "dünyanın öbür ucu"na geçerken yaşadığımız şeyin, oradan ve buradan bakmanın getirdiği çifte baş dönmesinin anlatılmazlığını nasıl da gördük... ama bunu açıklamaya girişecek değilim... (dolayısıyla, *Sürrealist Devrim* dergisinin adının *Devrimin Hizmetindeki Sürrealizm* olarak değiştirildiğini söyleyebilmenin yeterli olmadığından da bahsetmeyeceğim)... ikisi arasına sıkışıp kalmıştık, Paris'e dönünce de heyecanımızın konusu olan o ikisi... hiç sonu getirilmeyen cümlelerden biri bu ve o zamandan bugüne kırk beş yıl geçmiş olmasına rağmen, bu anıyı o baş dönmesi olmadan düşünemiyorum.¹³³

Önemli eksilteler, tutarsızlıklar ve ikircimlerle dolu olan bu pasajda hem devrimci iyimserliğin sayfasından silinmiş manevi, şiirsel ve siyasi dram, hem de "Kızıl Cephe"nin sadık proleter yazarının neşeli kendine güveni tekrar yakalanır. Gecikmiş çifte baş dönmesi *kaybedilmiş gerçeklik* için hissedilen iflah olmaz entelektüel nostalji ile o gerçekliği olabildiğince tez yakalamaya yönelik arzusunun bedelidir. Bu otobiyografik itiraf –Aragon'un ifadesini değiştirerek söylersek–

131. Julia Kristeva, "Ethics of Linguistics", *Desire in Language* içinde, çev. Thomas Gora, Alice Jardine ve Leon Roudiez, haz. Leon Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980); John Berger, "Mayakovsky: His Language, His Death", *The Sense of Sight* (New York: Pantheon Books, 1985).

132. Louis Aragon, "Une Préface morcelée", *L'Oeuvre poétique V* içinde (Paris: Livre Club Diderot, 1975), s. 145-52.

133. A.g.y., s. 143.

bir çeşit gerçekliğe dönüşe delalet etmekle birlikte, bu gerçekliğe dönüş önceki gerçeklik deneyimine karşıt olarak şekillendirilmiştir. Bu pasaja da canlandırılan baş dönmesi şairin "Kızıl Cephe"de saklamayı seçip de, ancak kırk beş sene sonra entelektüel bir dürüstlük ve bağlanımla yüzleşebildiği bütün o çetin tavizlerin yanı sıra, durumun çetrefillliğini ve çelişkilerini de ortaya koymaktadır. Kişinin kendi yüzünü devrimci şairin idealleştirilmiş maskesinin şekline, devrimci egzotizmin kıvılcı boyalı görüntüleri arasından seçilen maskeye uydurma-ya çalışması başını döndürür.¹³⁴

Vladimir Mayakovski ile Louis Aragon'un uluslararası Sosyalist Gerçekçi marşını bir dans halkası sahnesiyle sonlandırmak istiyorum. Bu sahne tam anlamıyla Rusya ile Fransa arasında bir yerde –Çekoslovakya'da– gerçekleşiyor. Sahnede yer alan aşına başkahramanları hemen fark ediyoruz: Ölü bir şair ile aşk ve özgürlük şiirleri yazan bir başka şair; kamuya açık bir meydanda asılarak vahşice öldürülen bir şair ile Komünist cennet ve devrimci gençliğin uluslararası dayanışması temalı şiirler okuyan bir başka şair. Milan Kundera'nın *Gülüştün ve Unutuştun Kitabı*'ndaki bu sahnede, merhum Fransız Sürrealisti Paul Eluard'ın, Sosyalist Parti temsilcisi Milada Horakova ile Breton ve Eluard'ın eski dostu olan Çek Sürrealist Zavis Kalandra'nın "halk düşmanı" ilan edilerek idam edildiği 1950 Haziranı'nda Çekoslovakya'ya düzenlediği ziyaret anlatılır – asılan bu iki kişinin itibarı idamdan ancak on yedi yıl sonra iade edilmiştir.

Ve Çek gençleri, bir gün önce aynı kentte, bir kadın ve bir gerçeküstücünün, bir ipin ucunda sallandırılıp altlarındaki çukura düşmüş olduklarını biliyor ve dans ediyorlardı; hem daha bir coşkuyla dans ediyorlardı, çünkü dansları halka ve halkın umutlarına ihanet eden o iki asılmışın suçlu alçak-

134. 1960'ların sonunda Aragon'un, 1930'larda Sovyet göçmeni sanatçılara yönelik tacizlerini telafi etmek istercesine, Sosyalist Gerçekçilik konulu ünlü denemenin yazarı olan (ve eserlerinde Abram Tertz müstear adını kullanan) Andrey Sinyavski'nin de aralarında bulunduğu bazı muhalif Sovyet yazarlarını savunması ironik olduğu kadar, ifşa edicidir de. Söz konusu denemede Sinyavski Sosyalist Gerçekçiliği Klasisizm ile Romantizmin en "gerçekçilikten uzak" birleşimi sayarken, Sosyalist Gerçekçiliğin gerçekçilikten uzak yanını sonuna kadar götürdüğünden ötürü de Mayakovski'yi en tutarlı "Sosyalist Gerçekçi" olarak niteler ("Çto takoe sotsyalistiçeskiy realizm", Abram Tertz, *Fantastiçeskie povesti* içinde, New York: Inter-Language Literary Associates, 1967, s. 399-446).

lığı üstünde parıldayan saflıklarının bir belirtisiydi. André Breton, Kalan-dra'nın ihanet etmiş olabileceğine inanmıyordu ve... Eluard'ı, bu akıl almaz suçlamayı protesto etmeye ve dostlarını kurtarma girişiminde bulunmaya çağırmıştı. Oysa Eluard Paris, Moskova, Prag, Varşova, Sofya ve Yunanistan arasında ve dünyanın bütün sosyalist ülkeleriyle komünist partileri arasında, dev bir halkanın içinde dans etmekteydi ve her yerde, neşe ve kardeşlik üstüne yazdığı o güzelim şiirlerini okumaktaydı. Breton'un mektubunu okuduktan sonra, alanda iki adım öne bir adım geriye dans etmiş, başını sallamış ve bir halkın düşmanını savunmayı reddetmiş[ti].¹³⁵

Kundera, devrimin ve Stalinist terörün cellat ile şairin –bir safta ilerleyip halka oluşturarak dans ederken cennet ve Sovyet çalışma kamplarıyla ilgili şiirleri dilinden düşürmeyen devrimci şairin– saltanatı olduğunu belirtmektedir. Bu da şiirle devrimin hayli iç burku-cu bir başka birleşimidir.

Devrimci Şair: Çelişkili Bir Tamlama mı Yoksa Totoloji mi?

Göz alıcı Mayakovski figürü Sovyetler Birliği ile Batı'daki gerek şair, gerekse eleştirmen izlerçevreyi cezbetmeye devam etmektedir. İçinden çıkılmaz çelişkilerden, Troçki'nin "Mayakobiçimcilik" dediği paradokslardan oluşan sayısız düğümleriyle akılları çelmektedir: Üst üste binmiş modern maskeler ve tekinsiz bir imge monotonluğu; muhteşem bir manzum sözel yaratıcılık ve (şairin sentaksı denebileceği şeydeki) görece felsefi ve mantıksal yalınlık ve açıklık; yüksek sesli, coşkulu retorikle incinmeye en açık kırılganlığın şiir ve yaşamdaki birleşimi. "Vladimir Mayakovski"de üsluplar çatışmasıdır hemen gözümüze çarpan: Romantik bir dram ile Sosyalist Gerçekçi bir marş, *kiç* ile yüksek tragedya unsurları. Sonsuz bir teatral malzeme, göz aldanması efekti, maske, kılık, rengârenk bluz çeşitliliği – bütün bunlar şairin intiharının amansız ve fazlasıyla gerçek sonu ile kesintiye uğrar. Peki *gerçek* Mayakovski kimdir? Hangi düzmece Mayakovski'yi tahtından indirip öldürmek, kimi yeniden canlandırmak gerekir?

135. Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, çev. Michael Heim, s. 66 (New York; Penguin Books, 1987; Türkçesi: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*, çev. Erhan Bener, İstanbul: Can, 2008, s. 90-1).

Geniş çaplı uluslararası Mayakovski repertuarını *gerçek* kökünden türetilmiş birçok sözcük gibi sunmak mümkündür, bunun için de –("gerçek-üstü" ya da "gerçekçi" gibi) takılar, ("sosyalist" ya da "eleştirel" gibi) niteleme sıfatları yahut kuvvetli retorik ikna stratejileri gibi– olası bütün dilsel araçlar devreye sokulur. Mayakovski'nin hikâyesini kendine mal edenler "gerçeğin" o hileli, muammalı ve cezbedici alanına ayrıcalıklı bir biçimde erişebildiklerini savlayarak otorite oldukları iddiasında bulunurlar. Mayakovski'nin sanatıyla yaşamındaki en kuvvetli itki olan metafor zorlantısı, hayatta kalanların *gerçek* Mayakovski'yi, yani tınak içine konmayan bir "Vladimir Mayakovski"yi bulma, metaforik baş dönmesini durdurma ve *gerçek* olanı tek kalemde yeniden keşfetme arzusunu besler.

Mayakovski söz konusu olduğunda, "gerçeğe" dair sahip olduğumuz anlayış "devrim" anlayışımızla yakından bağlantılıdır. Pek çok kez belirtildiği gibi, "devrim" sözcüğü hem (eksen etrafında gerçekleşen dönme veya dolanma hareketi, bu türden yörünge ya da eksen hareketinin tamamlanmış döngüsü anlamında) tekerrüre, hem de ("herhangi bir durumdaki ani ya da bir anda gerçekleşen değişim" veya "siyasal sistem dahilinde gerçekleştirilen beklenmedik bir siyasi alaşağı etme veya iktidara el koyma" anlamında) kopuşa göndermede bulunmak gibi bir paradoks içerir.¹³⁶ Bir Sovyet sözlüğüne başvuracak olsak, sözcüğün üçüncü anlamının ön plana çıkacağı aşîkârdır. Nitekim çağdaş Rusçada bu sözcük sadece siyasal bağlamda kullanılırken, bilimsel bağlamda ise tehlike arz edebilecek olası söz oyunlarını saf dışı bırakmak için farklı bir kökten (*vraşçenie*) türeyen terimlerle ikame edilir. Bu da, yine sözcük kullanımının politikliğini, "tarafsız" ve "bilimsel" olması beklenen sözlüklerde devreye giren kolektif kültürel önyargıları açığa vuran bir durumdur.

"Devrimci şair" ifadesi birçok çelişkiyi, etimolojik muğlaklıklarla iç içe geçmiş birçok kültürel ve siyasi muğlaklığı beraberinde getirir. Gerçekten de şairin şiirsel bakımdan özgür kalabilmesi için herhangi bir siyasi söylemin hizmetine girmemesi gerektiği düşünüldüğünde, bu ifadenin çelişkili bir tamlama oluşturduğu söylenebilir mi? Bu durumda, "şiirsel dram" toplumun acil taleplerine yabancılaşmak ve bunlardan kopmaktan doğan bir dram olarak tanım-

136. *American Heritage Dictionary* (Boston: Houghton Mifflin, 1982), s. 1058.

lanır.¹³⁷ Yoksa "devrimci şair" sözü bir totoloji, yani "farklı sözcüklerle aynı anlamın gereksiz tekrarı, bir laf kalabalığı" mıdır? Başka bir deyişle, şair olmak zaten dil alanında devrimci olmak, yani toplumda yıkıcı olmak, *bu*'nın muhafazakâr güçlerine karşı devrimci bir mücadeleye katılmak anlamına mı gelir? Bu sorular Mayakovski'nin 1980'li yıllarda Sovyetler Birliği ve Batı'da yaşadığı dirilişlerin gizli sonucu gibi görünmektedir. Edebiyat teorisindeki çağdaş tartışmalara da katkıda bulunmuştur bu dirilişler.

Ne var ki bu bölüme nokta koymadan önce, bir hürmet nişanesi olarak, "anıtsal-şair"e, resmi Sovyet Mayakovskisi'ne değinmek gerekir. "Vız gelir bana tunçtan anıtlar, vız gelir mermer kaide. Mücadelelerle inşa edilen ortak anıtımız sosyalizm olsun," der Mayakovski.¹³⁸ Gelgelelim, sonunda, devrimci şair adına bir anıt dikmek sosyalizmin kendisini inşa etmekten çok daha kolay olmuştur. Edward Brown Mayakovski'yi konu ettiği kitabının son bölümüne "Cennette Değil" başlığını koyarak diriltiren Sovyet Mayakovskisi'nin "*bu* tarafından kutsal bir yere konduğu"nu ima eder.¹³⁹ Ne var ki şairin resmi ölümsüzlüğüne dair böylesi bir açıklama biraz fazla Romantik gelebilir: Şair, öldükten sonra bile, *bu*'nın kurbanı olmuştur. Nitekim Mayakovski "cennette değil"dir, ama "dünyadaki cennet"in şiirlerinde alegorileştirdiği Sovyet versiyonunda önemli bir yer tutar.

Stalin'in "Mayakovski zamanımızın en büyük şairidir, öyle de kalacaktır," yollu beyanından bu yana, Mayakovski Sovyet şehirlerinin sokak ve meydanlarında çeşitli anıtlarla anılmaktadır. Örnek Komünist şehir olması beklenen (1980 Olimpiyat Oyunları'nda tekrar canlandırılan, 1930'lardan kalma bir rüyadır bu) Moskova'da, Mayakovski Puşkin Meydanı'nın paralelinde, şehrin ana caddesi olan Gorki Caddesi'ninse karşısında bulunan Mayakovski Meydanı'nda

137. "Bağlanmış" (*engaged*) sözcüğünün eşanlamlıları olarak "birleşmiş, birbirine geçmiş, bulaşmış, nişanlı, meşgul, sözlü" sözcüklerinin, zıt anlamlısı olarak da "özgür" sözcüğünün karşımıza çıkması dikkat çekicidir. (*The Merriam-Webster Thesaurus*, New York: Pocket Books, 1978, s. 195). Bu durum, Anglo-Amerikan bağlamında "özgürlük" ile "bağlanım" konusunda kendine özgü bir anlayışın bulunduğunu, ayrıca söz konusu terimlerin kültürel ve dilsel tanımlarının iç içe geçtiğini bir kez daha ortaya koyar.

138. Mayakovski, "Vo ves' golos", s. 179.

139. Brown, *Mayakovsky*, s. 369.

durur. Böylelikle, Sovyet başkentinin kentsel ikonografisi, Sovyet Rusya'nın eleştirel gerçekçilikten Sosyalist Gerçekçiliğe kadar uzanan edebiyat tarihini kanonu oluşturan dâhilerin etkileyici tunç figürleriyle temsil eder. Mayakovski anıtı Aragon'un "bir Mayakovski"sini cisimleştirmenin yanı sıra, bronz bir ceket giyen ve iyimser bakışlarla Komünist geleceğe bakan gerçek Sosyalist Gerçekçiyi alnında romantik bir perçemle temsil eder. Mayakovski aynı zamanda metronun, resmi metro sisteminin de kahramanıdır. Sözelimi, Leningrad'da Puşkin İstasyonu'ndan Mayakovski İstasyonu'na, oradan da İhtilal Meydanı'nda aktarma yaparak Lenin Meydanı'na gidip edebi bir şehir turuna çıkmak işten değildir. Metro haritası resmi Sovyet okuma stratejilerinin ilginç bir alegorisini sunar.¹⁴⁰

Sovyetler Birliği'nde Hlebnikov, Tsvetayeva, Mandelstam, Ahmatova, Pasternak ve ne yetenek, ne de modernlik bakımından Mayakovski'den geri kalmayan, ama o kadar göz önünde ve dikkat çekici olmayan pek çok başka şairin anıtına rastlanmaz. Bu şairlerin ölümü Mayakovski'nin ölümünden bile daha trajik, hem de Sovyetler Birliği'nde en acımasız ve romantiklikten en uzak anlamıyla trajik olmasına rağmen, bu şairler Rus devrimcisinin egzotik hâlesinden yoksun oldukları için çok yakın zamana kadar Batı'da yok denecek kadar az ilgi görmüşlerdir. Bize düşen ancak Sovyet şehirlerinde yeni bir metro, şairlerin ölümlerinin anıldığı yeni bir yeraltı metrosu yaratmayı hayal etmektir. Mayakovski eserleri Sovyet lise öğrencilerinin zorunlu okumaları arasında yer alan ve kitaplardan ziyade, öğretmenlerin veya öncü liderlerin ağzından bilinen kanonlaşmış Sovyet şairlerinden biridir. "Çok Güzel", "Vladimir İlyiç Lenin" ve "Avazım Çıktığı Kadar" şiirlerinden fragmanlar ezberlenerek sözlü sınavlarda coşkuyla okunur. Bu şiir fragmanları, Puşkin'in "Seviyordum Sizi" şiiri, Lermontov'un "Hem Sıkıntı, Hem Hüzün"ü, Marx'ın "Komünist Manifesto"su ve Lenin'den sayısız alıntıyla birlikte Sovyetler'in ortak kültürel metninin bir parçasıdır.

Gorbaçov'un *glasnost* (açıklık) ve *perestroyka* (yeniden yapılanma) politikalarının Sovyet eğitim programındaki etkisi ancak yeni

140. Şairin Sovyetler Birliği'ndeki anıtı ve anıtın kültürel mitolojisi için bkz. Svetlana Boym, "Inscriptions on the Poet's Monuments", *Harvard Review* 1 (Güz 1986), 65-81.

yeni görülmeye başlamıştır. Ne var ki edebiyat ve performans gruplarından oluşan yeni deneysel hareketteki sanatçılar Mayakovski'yi kendi öncüleri arasında saymıyor. Bu durum, 1980'li yılların sanatçılarını 1960'lı yılların sanatçılarından, yani vaktiyle Mayakovski'nin kışkırtıcı Fütürist poetikasını resmi anıtsallıktan korumaya çalışmış Yevgeni Yevtuşenko, Robert Rojdestvenski ve özellikle de Andrey Voznesenski gibi "çözülme kuşağı" şairlerinden net bir şekilde ayırır. 1980'lerin sonlarında eser veren sanatçılar, 1920'li ve 1930'lu yılların avangard absürdist OBERIU topluluğuna mensup Daniil Harms gibi şairlere, yani resmi kültürün taviz vermediği kurbanlara itibarlarını iade etme yoluna gitmiştir. Leningradlı çağdaş şair Aleksandr Kuşner'in 1989'da Cambridge'e yaptığı bir ziyarette sarf ettiği "Artık Mayakovski okunmuyor," cümlesi de bu yönelimin ispatıdır.

Mayakovski'nin Sovyetler'deki resmi dirilişini, Pasternak'ın da ileri sürdüğü gibi, şairin kendisinin sorumlu olmadığı en trajik ölümü olarak mı, yoksa şairin hayalini kurduğu bir çeşit ölümden sonra yaşam olarak mı değerlendirmek gerektiği sorusu halen belirsizliğini korumaktadır. Ne olursa olsun, bugün Mayakovski'nin ölümünü ve dirilişini ele alan her Sovyet yazarı ya da Sovyet göçmeni yazar, şairin resmi anıtıyla canlandırılan Sovyet Mayakovski'si miti karşısında bir konum almaktadır. Batılı eleştirmenler bronz ceketli resmi Sovyet kahramanını görmezden gelme ya da ona hürmet etmeme eğiliminde. Ne var ki bu eleştirmenlerin çoğu, farkında olmadan anıtın kurbanı oluyor. Nitekim Sovyetler Birliği'nde ve yurtdışında Mayakovski'ye, diğer şairleri yok saymak pahasına, masumiyetten uzak ve tuhaf bir görünürlük kazandıran da bu anıttan başkası değildir. Çoğu yabancı eleştirmen en göz alıcı Sovyet şairi ile en yetenekli, en deneysel, en devrimci ya da temsil gücü en yüksek şairi birbirine karıştırmaktadır.

Resmi Sovyet söyleminin dışında kalan veya Sovyet göçmeni eleştirmenlerin son dönemde Mayakovski'nin ölümü hakkında yaptığı çalışmalardan semptomatik anlamda en kışkırtıcı olanları arasında Aleksandr Jolkovski'nin "Deha ve Kötülük veya Kadınlar ve Özbeöz Rus Ölçeği Üzerine" başlıklı denemesi ile Yuri Karabiçevski'nin *Mayakovski'nin Dirilişi* adlı kitabı sayılabilir.¹⁴¹ Jolkovski'nin önemli içgörüler barındıran özgün çalışmasının amacı, "Mayakovs-

ki şiirine ilişkin eleştiri mitlerinden bağımsız, yeni bir okuma ortaya koymak"tır. Jolkovski bunun görece bir yenilik olduğunun farkında olmakla birlikte, Mayakovski'nin şiirinin o kadar da iyi bilinmeyen belli özelliklerinin bilimsel tahliline girilerek, şairin "gözden geçirmeye dayalı olarak gizemsizleştirilmesi"ni amaçlar. Jolkovski okurlarına Mayakovski'yi kişisel anlamda ele almadığı, onun "edebi *persona*"sından ve "örtük yazar"dan bahsettiği uyarısında bulunur. Mayakovski'nin kaçınılmaz olarak çeşitli biçimlerde mitleştirilmesini ve kendi kendini mitleştirmesini ele aldığımız bu incelemelerde, "tarafsız bir bilimsel nesnellik" gibi daha mütevazı iddiaların yanı sıra, "gizemsizleştirme" iddialarının da nasıl sorunlu bir hal aldığını gözlemledik.

Jolkovski'nin denemesi, başta kadına yönelik şiddet olmak üzere şiddet temasının etkileyici ve yepyeni bir yapısal tahlilini sunmaktadır; farklı kılıklarda tekrar tekrar gerçekleştirilen bir tecavüzü, avangardda ve devrimci şiirde toplumsal cinsiyetin rolü hakkında cananlık soruları gündeme getirerek Mayakovski'nin şiirine nüfuz etmektedir. Ne var ki eleştirmenin Mayakovski'nin eserlerine varmak için seçtiği yolun, son derece özgün ve manalı olmasına rağmen, ideolojik açıdan önceden belirlenmiş gibi bir hali var. Jolkovski kadına yönelik şiddetten "dile yönelik şiddet"e atlayıverip yazısının sonunda (Puşkin'in "Mozart ve Salieri"sindeki "deha ile kötülük bağdaşmaz" ifadesini yeniden yorumlayarak) Mayakovski'yi kötülük güçleriyle bağlantılandırmaktadır. Eleştirmen kendi "gözden geçirilmiş" Mayakovski'si için Raskolnikov, Nietzsche, Smerdyakov, Limonov'un Edişka'sı ve *Otomatik Portakal*'ın kahramanlarının da içinde bulunduğu bir şecere yaratmaktadır. Üstüne üstlük, Mayakovski şeytani "Aşırıılık/Avangardizm/Terörizm" modern üçlüsünün sözcüsüne dönüşmektedir.¹⁴² Eleştirmen, bu yolla, bir yandan Jakobson'un, "liberal entelijensiya"nın gözünde kendisini kurtaran trajik bir intihar gerçekleştirmiş bir şair olan Mayakovski'sini de, resmi Sovyet Mayakovski'sini de gizeminden arındırmaktadır. Bir yandan da (çoğun-

141. Aleksandr Jolkovski, "O genii i zlodejstve, o babe i vserossiyskom masştabe", *Mir Avtora i struktura teksta*, haz. A. K. Jolkovski (New Jersey: Ermitage, 1986); Yuri Karabiçevski, *Voskresenie Mayakovskogo* (Münih: Strana i mir, 1985).

142. Jolkovski, "O genii i zlodejstve", s. 278.

lukla o kadar da "liberal" olmayan) göçmen entelijensiyanın modernizm karşıtı belli önyargılarını, bilhassa da modernliğin mitik ve şeytani üç başlı –Aşırıçılık/Avangardizm/Terörizm– ejderine yönelik önyargıları devam ettiriyor.

Yuri Karabiçevski'nin "gizemsizleştirme" girişimi de benzer bir doğrultuda ilerliyor. Eleştirmen bizi ve kendisini tarafsızlığına (*nep-ridvzyatost' i bespristrastnost*) ikna etmek istiyor, ama o da Mayakovski yalnızca bir edebi olgu değil aynı zamanda Sovyet gündelik yaşamının bir parçası haline gelmiş olduğu için şairin eserlerini nesnel olarak tahlil etmenin güç olduğunu kabul ediyor. Nitekim Karabiçevski'nin kitabının en ilginç kısmı, resmi Mayakovski mitinin eleştirisidir. Ne var ki eleştirmen Romantik poetikanın ve Hıristiyan alegorilerinin çerçevesine takılıp kalmaktadır. Karabiçevski'nin Mayakovski'si yavaş yavaş bulaşıcı modernist estetik virüsünün en tehlikeli taşıyıcısına, "kendini dışavurumundan çok ironik bir maskeye, imge derinliğindense dilbilgisel karmaşıklığa ve, okur nezdinde de, birlikte-yaratım ve *katharsis*'tense teknik şiirsel ustalığa" sahip olan bir tür modern "şeytani-ayartıcı"ya dönüşmektedir.¹⁴³ Bu durum, Karabiçevski'yi –Joseph Brodski gibi– Mayakovski'nin duygusal boşluğu ve söz düzeyindeki yüzeysel zarafetiyle bugün de yaşadığını iddia etmeye sevk etmektedir. (Eleştirmene bakılırsa, Sovyetler Birliği'nde birkaç sahte-Mayakovski de vardır: Mayakovski'nin dışsal görkemini ve anti-hümanist ahlaki boşluğunu devralan Rojdestvenski, Voznesenski ve Yevtuşenko.) Aralarındaki radikal ideolojik farklılığa rağmen, Karabiçevski'nin kitabındaki retorik süreç Aragon'un yazısındakiyle benzerlik göstermektedir: Kitapta tekil Mayakovski'den çoğul Mayakovski'ye, (belirli) Mayakovski'den bir Mayakovski'ye geçiş esas alınmıştır. Aynı şekilde Karabiçevski de bronz ceketli Sovyet Mayakovskisi'ni defederken, modernizm karşıtı önyargıları da dahil, kendi kültürel veya karşı-kültürel mitlerini meydana koymaktadır. Böylece, nasıl ki alternatif biçimde düşünüen Batılı entelektüeller nazarında devrim sonrası "sapmalar" devrimci ütopya uğruna çoğu kez mazur görülmüş ya da görmezden gelinmişse, alternatif biçimde düşünüen Sovyet ya da eski Sovyet entelektüellerine göre de, "devrim" devrim sonrası terörün gölgesinde

143. Karabiçevski, *Voskresenie Mayakovskogo*, s. 256.

kalmıştır. Jolkovski ve Karabiçevski'ye göre, devrimci şiir –şayet "gerçek şiir" sayılabilirse– ancak çelişkili bir tamlama olabilir; de-hayla kötülük nasıl bağdaşmazsa, şiir ile Bolşevik Devrimi de işte öyle bağdaşmaz.

Resmi "bilimsel ateizm" ruhuyla eğitilen Sovyet doğumlu eleştirmenlerden bir Hristiyanlık metaforu ödünç alarak söylersek, Batı'ya doğru gittikçe, Mayakovski'nin bir Sovyet şeytanı olmaktan çıkıp burjuva karşıtı bir aziz ve şehide dönüşmesi muhtemel, melek yüzlü bir imajı olacağını söyleyebiliriz. Bu olasılık, Mayakovski figürünün ilginç ideolojik esnekliğini de ortaya koyar; Mayakovski figürü her yeni yorumcuyu kendi kültürünü eleştirmeye sevk etmektedir. Şimdi de, Mayakovski'nin ölümünün, semptomatik bir biçimde kendi kültürel mitlerini açığa vuran Batı Avrupa'dan çıkmış iki yakın dönem versiyonu üzerinde duracağım. Bunlardan biri, sanat eleştirmeni şair ve anlatı yazarı John Berger'a, diğeri ise Bulgar göçmeni, Fransız eleştirmen Julia Kristeva'ya ait.

John Berger her şeyden önce bir sanat eleştirmeni, bir *görünür-lük* kâşifidir. Bu bakımdan, onun Mayakovski'yi en özgün ve temsil gücü en yüksek Sovyet şairi seçmesi, hem ideolojik mülâhazalara, hem de Mayakovski'nin göz alıcı tabiatına bağlıdır. Anya Bostock'la ortaklaşa kaleme aldığı "Mayakovsky: His Language and His Death" (Mayakovski: Dili ve Ölümü) başlıklı yazısında Berger, Mayakovski'yi "devrimci siyaset ile şiir arasındaki ilişkiyi konu alan her türden düşüncenin merkezinde duracak bir örnek" saymak gerektiğini öne sürer.¹⁴⁴ Berger'a göre, Mayakovski'nin devrimciliği "romantik efsanesi"nde değil, tam da "tercüme edilme güçlüğü şimdiye kadar pek çok kez kanıtlanmış olan" dil kullanımında yatar. (Görünüşe bakılırsa, yoruma başlamadan önce, "Mayakovski efsanesi"ni eleştirmek ve Sahte Mayakovski'yi, "yanlış tercüme edilmiş" bir Mayakovski'yi defetmek yaygın bir eğilim haline gelmiştir.) Berger şöyle der: "Mayakovski'nin hikâyesi ve trajedisi Rus diliyle kurduğu özel tarihsel ilişkiyle bağlantılıdır. Bunu söylemek, Mayakovski'nin oluşturduğu örneği depolitize etmek değil, özgüllüğünü teslim etmek demektir."¹⁴⁵ Berger'a göre, özgül tarihsel Devrim uğrağında, Sovyet hükümeti tarafından başlatılan geniş çaplı okuma-yazma

144. Berger, "Mayakovsky", s. 226.

145. A.g.y., s. 227.

kampanyasının ve işçi sınıfı mensubu, "el değmemiş" bir okur-yazar kamuoyu oluşturulmasının bir sonucu olarak, Rus dili şiire gereksinim duymaya başlamış, Mayakovski de bu talebe karşılık vermiştir. Berger, Lenin'in ölümünü, gerek şiirsel gerekse başka anlamlarda, "devrime ihanet"te bir dönüm noktası sayar. Bu devrim sonrası (ya da karşıdevrimci) dönüşümü adeta Komünist cennetten dilsel aldatmacaya bir düşüş olarak tasvir eder: "YEP (Yeni Ekonomi Politikası) döneminden itibaren Devrim'in dili değişmeye başlamıştır. İlk başta, değişimler –Mayakovski gibi şair/sanatçılar dışındakiler için– neredeyse fark edilmeyecek düzeydeydi. Yavaş yavaş, sözcükler tam olarak eski anlamlarını karşılamaz hale gelmiştir. (Lenin'in doğruluk istenci bu bakımdan istisnadır ve ölümü bir dönüm noktası olarak görünmektedir.) Sözcükler anlam belirttiği kadar, birtakım anlamları gizlemeye de başlamıştır."¹⁴⁶ Böylelikle, devrim devrimci olmaktan çıkınca, devrimci şaire intihar etmekten, asalak şiirsel dilin tasfiyesine sessizlikle karşılık vermekten başka çare kalmamıştır.

Mayakovski'nin ölümüne dair bu etkileyici izahta, "şiirsel" ile "devrimci" sözcüklerinin neredeyse özdeşleştiği kusursuz bir süreklilik söz konusudur; şairin mecazi ölümü kaçınılmaz biçimde gerçek ölümüne yol açar. Berger'ın izahında Marksist tarihsel ve toplumsal "nesnel" taleplerin şairin özneliği karşısında taşıdığı öncelik ile kılık değiştirmiş Romantik deha arasında bir çatışma olduğu göze çarpar. Berger, Mayakovski'yi ve şiir uğraşısını bütünüyle emsalsiz ve "diğer şairlerle karşılaştırılarak kolay kolay tanımlanamayacak kadar orijinal" sayar. Mayakovski edebiyat geleneğinin tamamen dışında duran ve halkın yazılı olmayan, bozulmamış diliyle eşsiz bir uyum yakalamış emsalsiz ve egzotik Rus dehasıdır. Rus edebiyat tarihinin bu göz alıcı yeniden yazımında, John Berger'ın bütün yazılarında öne çıkan birçok etkileyici içgörüyü rağmen, çarpıcı bazı silinimler de vardır. Berger'ın hikâyesinden, Mayakovski'den önce şiir dilinde devrim yapan hiç kimsenin –sözgelimi bir Hlebnikov'un– olmadığı, poetika ve siyasetin karşılıklı bağlılığının –sadece on dokuzuncu yüzyıldan birkaç örnek sayarsak– Puşkin, Lermontov ve Nekrasov'da karşılaştığımız türden bir tarihi olmadığı çıkarsanabilir. Dahası Berger, Mayakovski'nin ölümüyle ilgili bu yorumunda,

toplumsal devrimcilerle şiirsel devrimciler arasındaki ihtilafın devrimden hemen sonra baş gösterdiği ve söz konusu denemede parantez içinde göklere çıkarılan Lenin'in Mayakovski'yi hiç anlamadığını, Puşkin'i yeğlediğini bizzat itiraf ettiği gerçeğini silip atar.¹⁴⁷

John Berger gibi Julia Kristeva da "Ethics of Linguistics" (Dilbilim Etiği) başlıklı denemesinde Mayakovski adına dikilmiş Sovyet anıtının kaidesindeki "kötülük çiçekleri"ni görmezden gelir ve şairin, ölümünden sonra, Stalin döneminde dirilişini dikkate almayı tercih eder. Kristeva'nın bu denemesi, Jakobson'un Mayakovski'nin ölümü hakkındaki yazısını çağdaş dilbilime yönelik bir etik dersi olarak okuma girişimidir. Bu girişim, Kristeva'yı dilbilim söyleminde doğruluk meselesini her türden "konuşan özne" mefhumundan ayırarak, çağdaş dilbilimin epistemolojik temellerini, inceleme alanının "etrafını çevirme" (sarı bluzla ilgili sözdağarından alınma başka bir terimle, "suturer") arzusunu sorgulamaya sevk eder.¹⁴⁸ Çoğu kez Jakobson'un apolitik duruşu olarak görülen şey, Rus Biçimciliğinin yıkıcı siyasi konumuna, yani Biçimcilerin aşırı politikleştirilmiş Marksist söylemin nasıl "kurulduğu"nu ve nasıl "öldürücü" hale gelebileceğini kavrama girişimine dönüşür. Rus Biçimciliğinin Fransız Yapısalcılığı ve Amerikan Yeni Eleştirisi tarafından apolitikleştirilmesi de, yine başka bir yanlış kültürel tercümenin neticesidir. (Biçimcilik Sovyetler Birliği'nde siyasi açıdan son derece tehlikeli görülmüş, bunun sonucunda da titizlikle tasfiye edilmiştir.) Mayakovski'nin en devrimci faaliyeti, Sovyet toplumunda bir şairin, ölümle geleceğin "aşkın-mantık-öncesi" (*pre-trans-logic*) ritmini yakalayabilecek yıkıcı "şiirsel işlevin" taşıyıcılığını üstlenmesidir. Kristeva'nın Mayakovski'si Fransızların "şiir dilindeki devrimcileri" olan Mallarmé ve Artaud ile onların "göstereni bir şifreleme, bir ritim, nesnenin ya da duygunun anlamlandırılışını önceleyen bir mevcudiyet olarak duyma ve anlama" kabiliyetlerini, yani "dile söylemek istemediği şeyi algılatma" diye tanımlanabilecek tehlikeli kabiliyetlerini birleştirir.¹⁴⁹ Kristeva, Jakobson'un şair ile

147. Bkz. "Novoe o Mayakovskom", *Literatunoe nasledstvo* 65 içinde (Moskova, 1958); alındığı ve tartışıldığı yer için bkz. Michael Holquist, "The Mayakovsky Problem", *Literature and Revolution* içinde, haz. Jacques Ehrman (Boston: Beacon Press, 1970), s. 126-37.

148. Kristeva, "Ethics of Language", s. 24.

149. A.g.y., s. 31.

—dengeleyici bir muhafazakâr güç olarak Romantik şiirde üstlendiği tanımıyla— *but* arasında öngördüğü karşıtlığı daha ileri götürerek şöyle der: "Stalinizmin ve faşizmin arifesinde, bir (her) toplum ancak şiir dilinin dışarıda bırakılmasıyla dengede tutulabilir."¹⁵⁰ Kristeva, Jakobson'un "biz"ine —eleştirmenin bizi kaçınılmaz soruyla karşı karşıya bırakan öznel patlamasına— karşı giriştiği etik meydan okumaya şöyle devam eder: "Biz toplumun kendini yeniden üretmek amacıyla heba ettiği kişiler arasında yer almıyorsa, o halde *nerede yer alıyoruz?*"¹⁵¹ Bu ikilem, Aragon'un sözünü ettiği "devrimci durumlar"ın tekrarından, şairlerin fedakârlıklarından ve eleştiri tercihlerinden kaynaklanan durmak bilmez etik baş dönmesine karşılık gelen bastırılmış baş dönmesini yaşatır bize. Kristeva'nın ufuk açıcı tahlilini daha da ileri götürürsek, siyasetle poetika arasındaki kuşku uyandırıcı mutlu evliliğe ya da bu ikisinin kuşku uyandırıcı şiddetli boşanmasına odaklanmayı bırakıp, yazma ile eylemde bulunmayı, benliğin kuruluşu ile çözülüşünün yanı sıra, şiir ile aşkın kuruluşunu vurgulayan daha geniş çaplı bir etik meseleyi yeniden değerlendirmeye yönelerek önemli bir eleştiri sıçraması gerçekleştirebiliriz.

Şair ne uğruna kurban edilmektedir? Şairin kurban edilişiyle *but*'ü istikrarsızlaştırmak, altüst etmek ve devrimci şiir virüsüyle kirliletmek mi amaçlanmaktadır? Yoksa "burjuva" açık uçluluğu denen aldatici kültürel mitin totaliter kapanışından ya da açılışından kaçınarak, bir (her) toplumda zorunlu bir diyalektik/dramatik/diyalojik gerilimi sağlamak mı amaçlanmaktadır? Burada bir (her) toplumdan bahsetmek mümkün müdür? Kendini feda etmeye en meylli şairlerin arada kaynadığı ve ölümleriyle ilgili haberlerin sarhoş sürücü hikâyeleri ile "Rahatlama duygusunu nasıl tarif edersiniz?" reklamları arasına sıkıştırılmış otuz saniyelik televizyon spotları olarak verildiği bir toplum olabilir mi?

Bu konuda alternatif bir sorgulama çizgisini izlemek de mümkün: Birçok eleştirmenin yanı sıra Mayakovski'nin kendisi tarafından da öne çıkarılan şair—*but* karşıtlığını muhafaza etmemiz mi, yoksa bunu Mayakovski'nin indirgeyici metaforlarından biri saymamız mı gerekir? *But* aslında kendi mütevazı gündelik haliyle hay-

li şiirsel ise, bir şair de hayli "muhafazakâr", geleneksel, toplumsal ve dilsel klişelerle umut verici bir biçimde uyumlu ise, söz konusu karşıtlık kullanışlı bir Romantik kurgudan ibaret kalmaz mı? Ya da soruyu biraz daha ileri götürürsek, *but*'ı "muhafazakâr" saymak mı gerekir, yoksa onu potansiyel açıdan yıkıcı bir mikro-pratikler kaynağı olarak değerlendirmek mümkün müdür? *But* hem şairlerin, hem de devrimcilerin, hem şiirsel devrimcilerin, hem de devrimci şairlerin sınır ihlalleri ve aşırılıklarının ciddiyyetinden komik bir uzaklaşma sağlayabilecek alternatif bir güç müdür?

Mayakovski, izlerkitlesini dil ve ölümden ortaya koyduğu baş döndürücü performansı ile büyüler. Belki de reklam ve modaya olan merakıyla, "postmodernler" in devrimci atalarından biridir o. Mayakovski'nin intihar hikâyesi sayısız "teorik fabla" boyun eğdir. Birbirleriyle bağlantılı mecazi ve gerçek ölümlere, bir *marche funèbre*'e (cenaze marşına) dönüşen bir sol marş, "sağ" halini alan bir "sol"a ve baskının yüceltilmesine dönüşen bir özgürleşme şarkısına dair fabllar; dilbilim etiğine ve etiğin dilbilimine dair; ikiyüzlü ılımlılığın yanı sıra, hem aşırı bağlanımın hem de aşırı yabancılaşmanın tehlikelerine dair; metaforların öldürücü yaşamsallığına dair; otobiyografiyle iç içe geçen edebiyat eleştirisine dair; sanat ve yaşamdaki tür ihlallerine dair; şairin kafasına sıkıldığı, alegorileştirmeye hem teşvik eden, hem de direnen mermiye dair fabllardır bunlar.

Şairenin Ölümü



E. E. Kruglikova, *Marina Tsvetayeva'nın Silueti.*

"Şaire": Eksiklik, Fazlalık ve Estetik Müstehcenlik

Adalis ve Marina Tsvetayeva kadın kâhinlerdir, Sofya Parnok da öyle. Onların kehanetleri evde işlenmiş oya gibidir... Kadın şairlerin şiiri kulakları tırmalayıp, tarih duygusunu, şiir duygusunu rencide ederek en yüksek perdeden çınlamaya devam etmektedir.

Osip Mandelstam, "Edebi Moskova"

Komsomollu kız, sözgelimi Tsvetayeva'yı almaya son derece kararlı bir şekilde içeri girdi. Birisi ona, Komsomollu kıza, anlatmalı, kitabın gri kapağındaki tozu üfleyip: "Yoldaş, çingene lirizmine meraklıysan, bana düşmez ama, sana Selvinski'yi öneririm. Konu aynı, ama bak nasıl da iyi işlenmiş! Tek kelimeyle, bir erkek tarafından yazılmış!"

Vladimir Mayakovski,
"Şairleri İtham Etmeden Bir Duralım Bakalım"

Marina için kim entelijensiyanın üyesi diyebilir ki? Tıpkı ona "şaire" demek kadar aptalca olur bu. Ne tiksindirici bir söz!

Marina Tsvetayeva, *Soneçka'nın Hikâyesi*

"Şaire" sözcüğü "şair"den türemiştir; "şair"in sonuna bir fazlalık, bir "kötü beğeni" belirtisi, bir kültürel aşağılık göstergesi olarak dişilik belirten bir sonek iştirilmiştir. İçinde yaşadığımız kültürde "şair" tarafından yazılmış metinler, "şaire" tarafından yazılmış metinlerden farklı okunur. Okurun zihninde, –dilbilgisel açıdan eril olan– "şair" sözcüğü kültürel anlamda nötr, belirtisiz olarak algılanırken, "şaire" rahatsız edici bir biçimde toplumsal cinsiyet belirtir. Mandelstam "Edebi Moskova" başlıklı denemesinde şairenin takındığı kültürel maskenin vasıflarıyla ilgili şiirsel bir sentez sunar; aşırı lirik yüceltme, istismar sayılacak kadar çok metafor kullanımı ve tarih duygusu ya da tarihsel sorumluluk duygusunun eksikliği bu vasıflar arasındadır.¹ Şaire tarihdışı ve aşırı öznel olmanın yanı sıra, kendi

1. Osip Mandelstam, "Literaturnaya Moskva", *Sobranie soçineniy* II içinde (New York: Inter-Language Literary Associates, 1971), s. 327.

küçük duygu evinden dışarı adım atıp dilin tarafsız nesnelliğine girmekten âcizdir. O evde dokumak için fark etmeden yanlış kumaşları –iplik yerine sözcükleri– seçmiş yüce bir edebi dokumacıdır.

Şaire eksantrik Rus kadın kahramanlarından biri olmakla kalmaz; Avrupa ve Amerika'da on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyıl başında ortaya çıkan ve bugün de varlığını sürdüren ortak bir kültürel miti yansıtır. Bu bağlamda, şaire ne kadın-şairin, ne de kadınısı/feminist/kadın yazı(sı)nın temel özelliklerini cisimleştirir. Şaire de devrimci şair gibi, daha ziyade, kültürel bir maske olarak, çağdaş *commedia dell'arte*'nin veya modern kültürün vahşet tiyatrosunun o kadar da göz alıcı olmayan bir maskesi, bir kadın kahraman maskesi olarak görülür. Ben kadınlığa yaklaşımında, şimdilik Julia Kristeva'nın "Kadın katiyen bu değildir" (*la femme, ce n'est jamais ça*) ifadesine katıldığımı belirteyim.² Bununla birlikte, dişil olanın çoğulluğundan çekip çıkarılarak şeyleştirilen ve kültürel bir mit haline gelen belli vasıflar vardır. Rus ve Avrupa edebiyatından bir dizi temsil edici metni üst üste koyarak söz konusu mitin izini sürmek mümkündür. Dahası kültürel mit sadece kadının sanatsal temsilini etkilemekle kalmaz; daha genel düzeyde, estetik beğenilerimizi ve değer yargılarımızı da şekillendirir.

Mandelstam edebiyatta kadınlığı, gerçek (erkekçe) şiirin özünü oluşturan şiirsel buluşu ve kolektif hatıraları farkında olmadan parodileştirmenin tuhaf bir yolu sayar.

Şiirde kadının payına, kelimenin en ciddi ve en düz anlamıyla muazam bir parodi hissesi düşmüştür. Kadın şiiri şiirsel buluşların ve hatıraların bilinçsiz bir parodisidir. Moskovalı şairelerin çoğu metaforun gazabına uğramıştır. Bu biçare İsis'ler benzetmenin sonsuza dek kaybolmuş ikinci kısmı peşinde ebedi bir arayışa mahkûmdur; bu arayış ise şiirsel Osiris imgesine ilksel birliğini iade etmiştir.³

Şaire şairin bilinçsiz bir parodisine dönüşür. Parodi hem Rus Biçimcileri, hem de Bahtin çevresinde ilgi odağıydı. Sözelimi Tinyanov parodiyi edebi evrimin itici gücünün bir parçası, tür ve söylemlerdeki evrime işaret eden retorik bir araç olarak görmüştür.⁴ Bah-

2. Julia Kristeva, "La Femme n'est jamais ça", röportaj, *Tel Quel* (Güz 1974).

3. Mandelstam, "Literaturnaya Moskva", s. 328. Aksi belirtilmedikçe Rusçadan yapılan çevirilerin hepsi bana ait.

tin'e göreyse, parodi iki sesli konuşmanın ayrıcalıklı bir biçimi, parodileştirilmiş söylemdeki yazarlık iddialarının yabancılaştırılması-na katkıda bulunan bir diyalogdur.⁵ Gelgelelim Mandelstam'ın şairesi şair dediği şeyin yazarlık iddialarını sorgulamaz. Burada Mandelstam'ın "bilinçsiz" sözcüğünü kullanması son derece önemli ve anlamlıdır; şaire tam da kendisine şiir geleneğine ve bu gelenek üstüne yapılan eleştirel yorumlara saldırma imkânı verecek sahici sanatsal öznelikten yoksundur.

Avrupa ve Amerika geleneklerinde, şiirde kadın, doğası gereği, belki daha ziyade kültürün bir gereği olarak, ilham perisi, seslenen kişi ya da güzel aşk *nesnesi* rolü oynadığı halde, neredeyse hiçbir zaman konuşan *özne* rolünü üstlenmez. Edgar Allen Poe'nun ifadesini değiştirerek söylersek, dünyadaki en şiirsel nesne güzel bir kadının ölümüdür ve her kadın şair, yazmak için genelde ayağıyla çiğnemek zorunda olduğu bir kadın kahramanın güzel cesedinin ebediyen etkisi altındadır.

Mandelstam'ın şairesi *eksiklik* ve *fazlalığın* grotesk bir birleşimini temsil eder. Şairenin aşırı metafor kullanımı ve aşkın yüceltildiği şarkılara olan meyli, kültürel olarak yerinden edilmişliğine, –daha önceki bir sahipliğin kaybına işaret eder şekilde– eril Osiris imgesinin ilksel birliğinden radikal ve geri dönülmez bir biçimde yoksun oluşuna dayanır. Hatırlarsak, efsaneye göre, Osiris'in tanrıça tarafından hiç yerine konmayan kayıp parçası, fallusudur. Böylece cinsellik ile estetiğin ilginç bir iç içe geçişi (ve hem kadın estetiğinin, hem de kadın cinselliğinin kültüre egemen olan özgül bir versiyonu) giderek daha bir belirginleşir. Hal böyle olunca, Freud'un "normal kadını"nın "penis hasedi" ile şairenin "kalem hasedi" (*pen's envy*) arasında bir analogi, halihazırda eleştiride birçok söz oyununa konu olmuş bir analogi kurmamak imkânsız gibidir.⁶ Freud'a göre, kadın, er-

4. Yuri Tinyanov, "O parodi", *Poetika, Istoriya literaturi, Kino* (Moskova: Nauka, 1977), s. 284-310.

5. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, çev. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984; Türkçesi: *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2004), s. 195

6. Bu meselelere dair daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979).

keğın bilinçsiz bir parodisi, sorgulamaktan ziyade *penis*'le özdeşleşmiş güçleri pekiştiren, yıkıcılıktan uzak bir parodidir.

Freud "Kadınlık Üzerine" adlı tartışmalı denemesinde, ele aldığı konuya edebi ya da üslup odaklı bir bakış açısından değil, "cinsel işlevler"den hareketle yaklaştığını iddia eder. Freud kadınlığı yapısal olarak benzer bir şekilde, eksiklik –penis eksikliği, yaratıcılık, orijinallik ve toplumsal sorumluluk eksikliği– ile fazlalık –ezici teatral tezahürleriyle "rahim" anlamına gelen Yunanca *uterus* sözcüğünden türemiş *histeri* kelimesinin ifade ettiği eğilimin, fantaziler ve aşk saplantılarının– bir birleşimi olarak tanımlar.⁷ "Genital noksanlığın" âciz bıraktığı kadınlara Freud'un reva gördüğü, yegâne buluş, büyük ihtimalle cinsel organdaki kıllarla ilgili saplantılarından kaynaklanan örgü ve dokumadır. Freud'un bu beyanında, şairenin metinsel hususiyetlerine dair incelememize başlarken alıntılıdığımız tanıdık dokuma metaforu ya da Mandelstam'ın sözleriyle "evde işlenmiş oya" hemen göze çarpar. Bu kültürel paradigmada, kadınlar *metinlerde* değil, ancak *dokuma kumaşlarda* başarıya ulaşabilmektedir. Freud, denemesinin sonunda kendi kuşkularını bizzat itiraf ederek, okurlarına "şairlere dönüp", "bilim daha derinlikli ve daha tutarlı bir bilgi sununcaya" kadar kadınlık konusunda onlara başvurma tavsiyesinde bulunur. Freud'un kendi argümanı sürekli olarak anatomiyle psikoloji, biyolojik mülâhazalarla kültürel mülâhazalar, edebi yöntemlerle bilimsel yöntemler arasında gidip gelir. Bura bakılırsa, Freud kadınlığın ait olduğu yeri tam olarak saptayamıyor gibidir. Kadınlık cinsel işlevlerle kültürel olarak yerleşiklik kazanmış fikirlerin, bilimsel gözlemlerle şiirsel mitleştirmelerin fazlasıyla iç içe geçtiği bir bilmece olarak kalır. Kültürel mitlerin bu kısır döngüsellğinde, asli olanla ikincil olanı, edebi olan ile edebiyat dışı olanı ya da şiir ile biyolojiyi birbirinden ayırmak olanaksızdır.

Mandelstam'ın "erkeğin gücü ve doğruluğu" ifadesinde gizli olan şairenin en büyük eksikliğini, elbisesinin kıvrımları ardına sakladığı o eksikliği edebiyat terimleriyle bir deha eksikliği olarak tanımla-

7. Sigmund Freud, "On Femininity", *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Seminer 33 (New York: W. W. Norton, 1965; Türkçesi: *Ruhçözümlemesine Yeni Giriş Konferansları*, çev. Emre Kapkın–Ayşen T. Kapkın, İstanbul: Pa-yel, 1988).

mak mümkündür. "Deha" anlamındaki *genius* sözcüğü *genre* (tür), *gender* (toplumsal cinsiyet), *genetik* ve *genitalia* (cinsel organ, genital) sözcükleriyle aynı kökten gelir. Şaire, tanımı gereği, dâhi değildir; sanat aristokrasisinin genetik temiz kanından yoksun olan bir çeşit edebi sonradan görmedir. Deha "gerçek" şiirin yaratılmasında asli öneme sahip olan ve sadece bir toplumsal cinsiyet için geçerli olan genetik sanatsal üstünlüğün bir göstergesidir. Avrupa'daki Romantik ve Romantizm sonrası geleneklerde deha özü gereği erkeğe ait bir şey olarak algılanmıştır.⁸ Şaire sözcüğünün, sonekiyle kökü arasında çelişkili bir ilişkinin kaydını sunmasının nedeni de budur: Şaire, tam da bu nedenle şairden daha eksik bir şey, bir kökten –sahici sanatsal kimlikten, dehadan– yoksun olan bir şeydir.

"Şair" mefhumunun monolitik olmadığı açıktır. Her büyük şairle, her sanatsal manifestoyla birlikte farklı biçimde yeniden yazılır bu sözcük. Ne var ki toplumsal cinsiyet bağlamında, epeyce bir fikir birliği var gibidir; şair ya erkektir, ya da aseksüel (bu sonuncusu cinsel farklılığın üstünde ve ötesinde olan "ruhsal androjenlik" gibi şiirsel bir isim almıştır.) Erkeklik ise, Mandelstam tarafından kadınlığa nazaran oyunculuktan ve mizahtan daha uzak bir biçimde tasvir edilir.

8. Başlıca Avrupalı yazarlar listesinden örnekler saymakla bitmez. Ben burada Mandelstam'ın Avrupa'daki yaygın kültürel mitlerle nasıl ortaklaştığını göstermek için birkaç örnek vermekle yetineceğim. Örneğin Proudhon şöyle der: "Deha ruhun erkekliği ve ondaki soyutlama, genelleştirme, yaratıcılık ve kavrayış melekeleridir: Çocuklar, hadımlar ve kadınlar bu yeteneklerden aynı ölçüde yoksundur" ("*La Justice*", *Oeuvres complètes*, VIII, Paris: Jacques Rivière, 1923). Flaubert ise, son derece zeki bir kadın olan Louise Colet ile karşılaşmasında, sanatçı ile kadının birbirine taban tabana zıt olduğunu iddia etmiş, buna gerekçe olarak da, sanatçının öz bilinçlilik gibi bir "canavarlığa" sahip olmasını, öte yandan kadının "doğal", yani yaratıcı, kendi üstüne düşünmeye sevk eden öznellikten bütünüyle yoksun olmasını göstermiştir (*Correspondence*, Paris: Librairie de France, 1928, s. 322-3). Mandelstam'ın kendisinden yaşça büyük olan çağdaşı Aleksandr Blok ise yirminci yüzyılın önemli şairlerinden biri olmasına ramak kalmış Anna Ahmatova'ya "bir kadın için şair olmanın abes olduğunu" söyler. Ahmatova'nın hayran olduğu ve akıl hocası saydığı Blok'a ithaf ettiği bir şiirde bu sözlere yer vermesi ironiktir ("*V posledniy raz mny vstretilis' todga*", Ahmatova, *Stihi i proza* içinde, Leningrad, 1976, s. 63). Ahmatova'ya yöneltilen "yatak odası" şairliği ve kadınsı şair eleştirileriyle ilgili olarak bkz. Boris Eyhenbaum, "Anna Ahmatova", *O proze O Poezii*, (Leningrad, 1986).

Yeni Rus şiiri, eski kent şiirinin aksine, yurttaşları değil, "erkekleri" eğitmek durumundadır. Kusursuz erkeklik ideali, içinde yaşadığımız zamanın üslubu ve pratik taleplerine göre hazırlanmaktadır. Her şey eskisinden daha katı, daha engin bir hal almış, dolayısıyla insanın da daha sert olması gerekmiştir... Şiirin ruhani, yani kutsal mahiyetini koşullandıran, erkeğin evrendeki her şeyden daha sert olduğu kanısıdır.⁹

İnsana klasik incir yapraklı, eksiksiz Yunan heykelini hatırlatan "erkeklik" imgesi kadim ideallerle ve Rus kültürüne özgü önyargılarla iç içe geçer. Bu imge kendine özgü kutsal bir sertlikle ve epik yönleriyle tanımlanır. Mandelstam'a göre, kadınlık ve erkeklik şairin toplumsal cinsiyetine yapılan özgül göndermeler olmaktan ziyade, kültürel metaforlardır. Kadınlık ve erkeklik biyoloji ya da anatomi meselesi olmaktan çok, bir üslup ve beğeni meselesidir. Buradan hareketle, aynı yazıda Mandelstam aşırı fütürist lirizmiyle Mayakovski'nin "şaire"ye dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna işaret eder. Dahası Mandelstam bazı edebi akımların –sözgelimi Sembolizmin, hatta Fütürizmin– daha erkeksi, daha klasik (Mandelstam'ın kendine has bakışında devrimci dönemle daha uyumlu olan) Akmeizme* özgü tarihsellikten ve kültürel, dilsel özenden yoksun olması bakımından kadınsı addedilebileceğini öne sürer. Edebiyatta kadınlık, kadın yazar ve şairlerin daha bir duygudaşlık içeren ifadelerinde bile genellikle bir üslup sapması olarak görülür. Bu üslup sapması Emily Dickinson'un "cümlede devriklik" dediği, Virginia Woolf'un da kadın yazarların "erkek cümleleri"ni "çolpa bir silah"a dönüştürerek on dokuzuncu yüzyılın "doğal nesri"nde kalkıştığı bir "hunharlık" dediği şeyde kendini gösterir.¹⁰ Edebiyatta kadınlık, en azından on dokuzuncu yüzyıl estetiğinde meydana çıktığı ve yirminci yüzyıla kadar icra edildiği biçimiyle, aynı zamanda üslup meselesine indirgenemez olan tuhaf bir "üslup düşüğü" yapmaya mahkûmdur. Şaire konusunda yaşanan sorun yalnızca onun uygun bir üslubu olmayışı değil, aynı zamanda hiçbir zaman üslup manyerizmlerinin ötesine geçmiyor oluşudur.

* Rusya'da 1910'da ortaya çıkmış kısa ömürlü bir şiir hareketi. Yun. *akme* "doruk, tepe nokta" anlamına geliyor. –ç.n.

9. Osip Mandelstam, "O prirode slova", *Sobranie soçineniy*, s. 258.

10. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (Londra: Granada, 1977; Türkçesi: *Kendine Ait bir Oda*, çev. Suğra Öncü, İstanbul: İletişim, 2002), s. 79.

Harold Bloom, 1987'de Harvard Üniversitesi'nde verdiği bir seminerde, Wallace Stevens'in poetikasıyla ilgili olarak "estetik vakar" terimini kullanmıştı. Bu terimi tanımlaması istendiğinde ise, Bloom tereddüt etmişti. Görünüşe göre, terim eleştiriyile ilgili kesin bir tanımlı gerektirmemekte; belli bir modernist poetika mitine, bilgili edebiyat çevresinin sözümona "doğal olarak" paylaştığı yapmacıksız "iyi beğeni" mitine göndermede bulunmaktaydı. İşte bu nedenle, söz konusu geleneğe göre, edebiyatta kadınlık mahut estetik vakarın yitirilmesine, edebi adabın ihlaline, estetik bir müstehcenliğe karşılık gelir. Bir kadın için şair (hatta bir yazar ya da sanatçı) olmak, Blok'un ortaya koyduğu gibi, abes olmakla kalmaz, müstehcen bir şeydir aynı zamanda. "Müstehcen" anlamındaki İngilizce *obscene* sözcüğünün etimolojisi belirsizdir: Sözcük *ob* (-den dolayı) ile *caenum* (kirlilik, kir, pislik, edepsizlik) sözcüklerinin birleşimi olan Latince *obcaenum*'la olduğu gibi, *ob* (gerilimle ilişkili) ile *scena* (sahne, komünal ve ritüel temsil mekânı, kutsal mekân) sözcüğünün birleşimi olan *obscenum* sözcüğüyle de ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla *obscene*, (estetik) sahneyle "gerilim ilişkisi" içinde olan bir şey olarak tanımlanır.¹¹ *Müstehcen* sözcüğü, elinizde tuttuğunuz kitap bağlamında ise, kültürel anlamda marjinal ya da marjinalleşmiş olarak algılanan bir şeye, erkeksi dehanın icrasıyla ilişkili olarak sahne dışında oynanan bir şeye işaret ediyor. Bu sözcük, öncelikle "kabul edilmiş edep yahut haya kurallarını ihlal eden", ikinci olarak da, "şehvet ve iffetsizlik duyguları uyandıran" diye tanımlanıyor sözlükte.¹² Kabul edilmiş evrensel edebi ediplilik kurallarını ihlal eden, belki de şairenin yazısının ifşa edilmiş (toplumsal) cinsiyetliliği, cinsel farklılığın çıplak bırakılması, sere serpe gösterilmesidir. Barthes *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* adlı kitabında günümüzde müstehcenliğin pornografi ya da sarsıcı kural çiğnemeye değil, duygusallığa tekabül ettiğini, yani o kadar da tuhaf olmayan, bu yüzden de Marquis de Sade'in kaleminden çıkma klasik kural çiğneme örneğinden –bir hindiye tecavüz eden papanın hikâyesinden– çok daha "iğrenç" olan

11. *Obscene* (müstehcen) sözcüğünün etimolojisi ve değişen anlamları konusunda benimle düşüncelerini paylaştığı için Leslie Dunton-Downer'a teşekkür ederim. Bkz. Dunton-Downer, "Language of the Obscene" (Doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 1991).

12. *American Heritage Dictionary* (Boston: Houghton Mifflin, 1982), s. 858.

duygusallığa karşılık geldiğini ileri sürer.¹³ Zaten, edebi söylemin estetik vakarını sarsan ve kadın yazarlık dediğimiz modern kültürel miti şekillendiren de tam bu duygusal "aşk söylemi", bu duygu aşırılığı ve yapı eksikliğidir.

Benim buradaki niyetim şaireyi dışlayıcı, kısıtlayıcı bir çerçeveye kapatarak, olduğundan daha çok marjinalleştirmekten ziyade, her edebi figürün etrafını saran bu çerçevenin varlığını meydana çıkarmaktır. Şairenin portresi, evrensellik maskesi de dahil olmak üzere, bu çerçeveyi saklama amaçlı kültürel bir çaba söz konusu olduğunda, bu çerçeveleme aracının çırılçıplak bırakılmasına katkıda bulunacaktır. Başka bir deyişle, şairenin sonundaki "-e" eki, şair sözcüğündeki dikkat çekici sonek yokluğunu (ya da dilbilimcilerin deyişiyle, "sıfır gösterge"yi) son kertede görünür kılacaktır.

Hatırlayacağımız üzere, "devrimci şair" de fazlalık barındıran bir kurguydu, ama devrimci şair özelinde, fazlalık –sarı bluzdan bronz cekete kadar– cazibe katan bir çeşniye, kahramanca bir kılığa karşılık geliyordu. Teatral fabllarımızda, devrimci şairin ölümü –ne kadar trajik olursa olsun– şairin anıtının yaratılmasıyla son buluyor, doruğuna ulaşıyordu. Şaireye gelince, şaşmaz bir anonimlik içinde kendini asar ve cesedin gömüldüğü yer bile belirsiz kalır. Şairenin elbisesi süslü püslü olmadığı gibi, anıtsallıktan da uzaktır; iç çamaşırı beyazdır, o bildiğimiz anlamsız, hisleri öldürmeye meyilli beyaz; mantosunun bir histeriğe giydirilen deli gömleğine dönüşmesi iştten bile değildir.

Şaire gerçek yüzünü –ya da gerçek yüzü diye bir şeyi olmadığını– kat kat kisvelerle gizleyen ve böylece sahicilikten nasibini almadığını uluorta teşhir eden bir maskeli balo kahramanıdır. Reperuarında erkek taklidi yapan kadınlara ait çok çeşitli travesti maskelerinin –George Sand'ın pantolonu ve erkek takma adlarının– yanı sıra, erkeklerin elinden çıkma kadın kişileştirmeleri, yani "karalama arzusu uyandıran mavi jartiyer"den beyazlar içindeki küçük bakireye ve göz kamaştırıcı Romantik kadın kahramana kadar erkek kaleminden çıkma edebiyat kadınları bulunur. Marina Tsvetayeva şair

13. Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1987, Türkçesi: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 2005, s. 163), s. 175.

ve eleştirmen Maksimilian Voloşin'le ilgili yazısında, şairenin kuruluş, daha doğrusu makyaj edimlerinden birini tasvir eder. Engelli olduğu gibi, geleneksel anlamda güzel de olmayan ve "topallamayan, Pegasus misali dünyanın üzerinde uçan, tevazudan yoksun ve amansız şiir yeteneğine" sahip, genç ve mütevazı öğretmen Elizaveta Dmitriyeva'nın hikâyesini anlatır.¹⁴ Gelgelelim Elizaveta Dmitriyeva cezbedicilikten uzak kıyafetleriyle salonda boy gösterecek olsa, erkekler tarafından sevilmeceği gibi, şiirleri de hiçbir zaman yayımlanmayacaktı.

Hikâyenin ilerleyen kısmında, Voloşin, Dmitriyeva'ya yardım etmek maksadıyla kültürel mitleri devreye sokmaya karar verir ve onun için Cerubina de Gabriak diye –yabancı, egzotik, Katolik, varlıklı, güzel, cefakeş, romanesk– bir dramatik *persona* icat eder. Sonunda Romantik efsanesiyle Cerubina de Gabriak, St. Petersburg'u fetheder ve dönemin gözde edebiyat dergisi *Apollon*'un en popüler şairi haline gelir. Mitini ve sırtını korumak amacıyla, *Psykhé* ya da bir İlham Perisi misali, hiç göz önüne çıkmaz. Başka bir deyişle, şaire Cerubina de Gabriak erkek hayranları tarafından mektup ve çiçek yağmuruyla tutulan Romantik bir kadın kahramana dönüşür. Erkek aşkının –ek bir faaliyet, hoş bir savurganlık ya da şık bir egzantriklik olarak nasıl olduysa "kadın şiiri" yazan ideal, gaip, cisimsiz ve neredeyse cinsiyetsiz olan– güzel diş nesnesidir o. Yazı-öznesi-olarak-kadın, kültürel açıdan çok daha kabul görmüş bir imge olan asil-aşkın-nesnesi-olarak-kadın imgesi tarafından sahiplenilir. İşte şaire, Romantik kadın kahraman tarafından böyle öldürülmüştür.

Tsvetayeva, Cerubina de Gabriak'ın Türkistan'da bir yerde gizemli bir şekilde öldüğünü bildirir ve Cerubina'nın "incecik eflatun zarfı, keskin hatlı el yazısı ve kuvvetli parfümü"nden tiksinen tek kişinin kendisi olduğunu itiraf eder. Bu tiksintisi için de –bir kadın, bir şair ve bir anti-estet olarak– üç neden gösterir: "O mağrur yabancı kadını sevmesem de, Cerubina'nın ruhunu taşıyan mütevazı okul öğretmeni Dmitriyeva'yı kesinlikle seviyordum, hem Cerubina benim sevgimi ne yapsın?"¹⁵ Başka bir kadın-şairin gözünde yansıyan bir

14. Marina Tsvetayeva, "Maksimilian Voloşin", *Proza* içinde (New York: Chekhov, 1955), s. 350.

15. A.g.y., s. 151-3.

kadın-şair resmi kültürel "skopofili"nin* ötesindedir. Aksi halde şairenin bütünüyle vodvilimsi kalacak karakterini ancak bu kendi üstüne düşünen kadın bakışı kurtarabilir.

Özne-olarak-şairenin bu varoluşunun kırılğan olduğunu görürüz: O ister Romantik bir kadın kahraman, ister bir *femme fatale*, isterse Virginia Woolf'un ideal Viktorya dönemi kadını için kullandığı ironik tanımla "evdeki melek" olsun, her zaman kültürel kadın "canavarlar" tarafından nesneleştirilme ve öldürülme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Şairenin tiyatrosu ancak erkek dehalara açık olan, insanın tam içinde hissettiği bir vahşet tiyatrosu olarak değil, ucuz bir vodvil ya da bir taşra melodramı olarak temsil edilir. Virginia Woolf kadın yazarların damarlarında dolaşan tuhaf bir "peçelenme/gizlenme arzusu"ndan, bir "anonimlik arzusu"ndan bahseder.¹⁶ Woolf'a göre, bu anonimlik eğilimi kadın yazarlara modernist estetiği –gayrişahsileşme ve mesafe estetiğini– daha rahatlıkla kabul etme olanağı sağlayabilir. Bu anonimlik teamülü, aynı zamanda, yazan bir özne olarak kadının aşırı kırılğanlığına işaret etmenin yanı sıra, kişisel sesten, dehadan yoksunluğu olarak da yorumlanabilir. Bu durum bilinçli bir estetik konum olarak, dört başı mamur bir sanatsal kişiliğin gayrişahsileştirilmesine yönelik bir girişim değil, kadına özgü müebbet eksikliği yeniden ele alınışı addedilecektir.

Kadın yazar ve şairlerin eserlerinde, şairenin komik bir karakterden trajik bir karaktere dönüşmesi şaşırtıcı değildir. Şairenin utanç verici eksikliği, o yüce boşluğu ıstırapla, acı verici sessizlik hatıralarıyla, hatta kurban niteliğindeki ölümüyle dolup taşar. Virginia Woolf'un örnek şaire Judith Shakespeare'in intiharını konu alan hikâyesi ile genellikle "abes, grotesk ve acınası" sesler çıkaran ve sonradan feminist bir tarzda Sandra Gilbert ve Susan Gubar tarafından yeniden ele alınan "delirmiş, grotesk kadın sanatçılar"ın bir alegorisi olarak kullanılan Prokne ile Philomena'nın efsanevi öyküsü bu konuda sayabileceğimiz örneklerden sadece ikisidir.

Demek ki, şairenin bet sesi, histerisi ve tarihdışılığı, manyerizmleri ve duygusallığının bir eksikliğinden değil ama, acı verici hatıraların fazlalığını peçeleleyen bir kılıf olması muhtemeldir. Judith Shakes-

* Yun. "bakma, seyretme sevdası" anlamına gelen bir psikanaliz terimi. –Ç.n.

16. Woolf, *A Room of One's Own*, s. 52.

peare, Prokne, Philomena ve diğerlerinin ritüel kurban edilişi, her kadın sanatçının yaşadığı o tuhaf "yazarlık endişesi"nden sorumlu olan dile getirme deneyiminin tam kaynağında yatan bir kurban etme törenidir. Kadın söylemi, kültürümüzde vücut bulduğu haliyle, *kiç* ile trajedi arasındaki kırılğan sınırdaki konumlanmıştır.

Mayakovski'nin "Şairleri İtham Etmeden Bir Duralım Bakalım" da ortaya koyduğu gibi, özellikle de bir erkek sanatçı için edebiyatta kadınlığın eleştirisinden kadın-şaire yönelik hakaretlere retorik bir geçiş yapmak işten bile değildir. Sık sık bir "şaire" olmakla, alışılmadık bir trajik biyografiye sahip bir kadın-şair olmakla itham edilen bir kadın-şair ve yazar olarak Marina Tsvetayeva örneği bizi kültürel yazgı ile bireysel direniş arasındaki ilişkiyi açıklamaya sevk eder. Bu incelemede yine muhtelif bağlamsal biçimlenimlere karşı metin tahlilini devreye sokarak yarım maske stratejisinden faydalanacağım. Bu bölümde, kadın-şair ile onun kadın nesebi arasındaki çekişmeye odaklanacağım. Kadın-şairin, kendi yazısında, kültürel kadınlık metaforlarının hayaletlerini savuşturması olanaklı mıdır? Kadın-şair kültürel kadın yaratıcılığı miti karşısında (daha doğrusu, hem onun eşliğinde, hem de karşısında) kendi edebi kimliğini nasıl yeniden tanımlar? Kadın-şairin bir şairenin söylemine damgasını vuran o "zevksizlik" yaftasından kurtulması mümkün müdür? Şair ile şairi nitelemek için kullanılan muhtelif sıfatlar, sonekler ve türemiş sözcükler arasındaki sürekli diyalog, şiirin kökeninde ve yazının kendisinde beliren muammaların üstündeki peçenin kaldırılmasına yardımcı olabilir.

Şairenin Nefsi Müdafaası: Yakın Okuma ve Kıyafet Okuması

Yaratıcılığın nefsi müdafaası. İnsan ölmek için (evvela kendi içinde) bir şeyi ya da birini öldürmek zorundadır.

Marina Tsvetayeva, "Şair ve Zamanı"

Tsvetayeva'nın hikâyesi, belki de, geleneksel Romantik potansiyele sahip şair şeklindeki ilk imajını saymazsak, Mayakovski'ninki gibi göz alıcı bir dizi portreye imkân vermez. Moskova'daki Puşkin Sanat Müzesi'nin kurucusunun kızı olan ve hayallerinin kahramanı

Sergey Efron'la mutlu bir evlilik yaşayan on yedi yaşındaki Marina'nın portresini gözümüzün önüne getirelim. Marina'nın genç kızlara özgü ustalıklı şiirlerinin bulunduğu *Akşam Albümü* henüz yeni yayımlanmıştır ve barındırdığı "tekinsiz samimiyet"ten ötürü Valeri Bryusov tarafından övgüyle karşılanmıştır. Marina tam bir Romantik kadın kahraman, yetenekli küçük kadının ete kemiğe bürünmüş halidir.

Derken senaryo değişir. Tsvetayeva geleneksel çerçevelere sığmayacak kadar tutkun bir şiir ve aşk sevdalısıdır. Zamanın birçok büyük şairiyle aşk yaşamıştır: Osip Mandelstam, Sofya Parnok, Anna Ahmatova, Boris Pasternak ve Rainer Maria Rilke. Bu ilişkilerinden bazıları platonik kalmış, bazıları ise platonîğin ötesine geçmiştir – bu ikisi arasındaki fark Tsvetayeva için hiçbir zaman önemli olmamıştır. Ondaki aşk temayülünü şairenin yüce tutkusundan ibaret görmek zordur. Tsvetayeva, daha ziyade, yaşamını ve sanatını besleyecek bir *erotik metinlerarasılık*'a ihtiyaç duymuştur daima – hayatta kalmak uğruna verilen bir iktidar mücadelesi ya da başka şairlerle girilen Ödipal bir rekabet değil, "aşkın yapısı" denebilecek bir şeydir bu.

Tsvetayeva siyasi görüşünde de, aşk ilişkilerinde olduğu gibi, alışılmışın dışında bir tutkuya sahiptir. Devrimi kabullenmemiş, kendi romantik Beyaz Rusya hayaline sadık kalmayı tercih etmiştir. Öte yandan, Paris'teki Rus göçmenlerin Sovyet karşıtı ruhunu da paylaşmamıştır. Kalemî her zaman tersine işlemiştir. Sovyet Rusya' dayken yirminci yüzyılın Romantik kahramanları olan Beyaz subayları yüceltmiş, Fransa'dayken Sovyetler'in resmi devrimci şairi Mayakovski'ye ithaf ettiği bir dizi şiirle göçmenler arasında skandal yaratmıştır. Tsvetayeva iki kez göç etmiş, ikisinde de kendine uygun bir yer bulamamıştır. Önce Rusya'dan ayrılıp Çekoslovakya'ya göç etmiş, orada da konformizmden uzak yazılarından ve sonradan KGB ajanı olan eşinin muğlak konumundan ötürü göçmen edebiyatçı çevrelerinden sanatsal ve kişisel olarak uzak kalmıştır. Gene de Tsvetayeva'nın yaşamı ne Sovyet baskısından kaçan bir şairin romantik (ya da modernist) hikâyesi, ne de iki taraflı çalışan gizli ajan diyebileceğimiz bir başrolde esrarengiz Slav aksanıyla konuşan bir kadının oynadığı Hollywood yapımı bir casus öyküsüdür. Bununla birlikte, "mirasyedi kızın dönüşü" konulu iyimser bir Sosyalist Ger-

çekçi epiğe de dönüşmemiştir bu yaşam. Tsvetayeva 1939'da eşiyle kızının peşinden Fransa'dan ayrılıp Sovyetler Birliği'ne döner; döndüğünde ise, çocukluğunun geçtiği ülkede kendini tam bir yabancı olarak bulur, şair meslektaşlarının benimsediği ve zorla kabul ettirmeye çalıştığı Sovyet tarzı riyakârca sessiz kalma pratiğini bir türlü öğrenemez.¹⁷

Cinsiyet politikasına gelince, hayatı boyunca kocasına maddi olarak destek çıkmasına ve Amazon mitine tutkun olmasına karşın, Tsvetayeva hiçbir zaman feminist olduğunu iddia etmemiştir. Hatta Paris'teki ünlü kadınlar salonunun kurucusu Nathalie Barney'e, polemikçi bir üslupla "kadınlar arasındaki sevgiden daha eksiksiz olan" tek bir sevgi türü –anne sevgisi– olduğunu belirten tartışmalı "Amazon'a Mektup"u yazar. Tsvetayeva, aynı zamanda, arkadaşları ve hasımları tarafından da hep "kötü bir anne" olmakla, ya aşırı ihmalkâr ya da saplantılı, ya aşırı anaç ya da anaçlıktan bihaber davranmakla suçlanmıştır.

Marina Tsvetayeva savaşın ilanından sadece iki ay sonra, 31 Ağustos 1941'de tahliye edildiği küçük Sibiry kasabası Yelabuga'da kendini asmıştır. Ölüm haberi Sovyet gazetelerinde de yabancı gazetelerde de yayımlanmadığı gibi, cenaze töreninden sonra naaşına kimse refakat etmemiş, tam olarak nereye gömüldüğü belirsiz kalmıştır. Eserleri aşağı yukarı aynı gerekçelerle –siyasi duruşunun muğlaklığından ötürü– Sovyetler Birliği ve yurtdışında neredeyse yirmi yıl yayımlanmayan Tsvetayeva, ancak ölümünden sonra yirminci yüzyılın en büyük Rus şairlerinden biri ilan edilmiştir. Şiirleri yer yer avangard, modernist ya da başka bir akıma yahut ekole girmesine rağmen, nasıl bunlardan hiçbirine tam olarak uymuyorsa, yaşamı da herhangi bir referans firtresine ya da sabit şemaya uymamıştır. Gene de Tsvetayeva'nın şiiri ile yaşamı aynı ekonomiden, ikisini birbirinden ayrılmaz kılan erotik bir metinlerarasılıktan pay

17. Tsvetaeva'nın en iyi biyografileri için bkz. Simon Karlinsky, *Marina Tsvetaeva* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); Jane Taubman, *A Life through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyrical Diary* (Şiirle Geçen Bir Ömür: Marina Tsvetayeva'nın Lirik Güncesi, Columbus: Slavica, 1989). Rusça biyografileri için bkz. Anna Saakyants, *Marina Tsvetayeva: Stranici jizni i tvorcestva* (Moskova: Sovetskiy Pisatel', 1986) ve Viktoria Shweitzer'in yayımlanacak olan biyografisi.

alır. Şiiri de, yaşamı da poetikasının asli özelliğiyle –yani "ölçülerin dünyasında ölçsüzlük (aşırılık)" ile, kültürel anlamda genelde şaireye özgü manyerizmler olarak kodlanmış olan o fazlalık, saplantılılık ve tutkuyla– tanım kazanır. Marina Tsvetayeva'yı şaire maskesiyle sınırlandırmak yerine, bu maskenin onun önünde yeni şiirsel yollar ve oyun olanakları açarak, şairi nasıl hem tuzağa düşürüp hem de özgürleştirdiğini göstereceğim.

Tsvetayeva'nın "Şair ve Zamanı" başlıklı denemesinde belirttiği gibi, "yaratıcılığın nefsi müdafaası" şairin genelde intihar olarak tezahür eden metaforik cinayetini, yani kendi sorunlu öteki ben'lerinden birinin katlini gerektirir. Bu cinayet yaratıcı süreci besleyen bir kurban etme töreni olarak görülür. Kadın-şairin ayartıcı benzeri olan şaire, Tsvetayeva'nın sonradan sevgilisi olarak diriltilecek kurbanlarından biridir. Tsvetayeva'nın sanatı ile yaşamının öyküsü mecazi ve mecazi olmayan ölümlerin iç içe geçtiği ve yazı ile yazının kültürel tertibi arasındaki ilişkinin sorunsallaştırıldığı dört dörtlük bir teorik fabl olarak iş görebilir. Ben buradaki tartışmamda mecazi bir ölümden gerçek bir ölüm, Tsvetayeva'nın kendi ölüm poetikasıyla intiharına yönelik tepkilere geçeceğim.

Tsvetayeva'nın metinlerarası amaçlarına sadık kalmak adına, *yakın okuma* ile *kıyafet okuması* stratejilerinin bir birleşimini öneriyorum. Kıyafet –şairenin asli özelliği– aynı anda bir tema ve mecaz, bir çerçeve ve portre parçası, bir yüzey ve kıvrım, edebi bir unsur ve *bu*'nın bir unsuru, üsluba ait bir unsur ve toplumsal bir gösterge olarak okunabilir. M. H. Abrams ünlü kitabı *The Mirror and the Lamp*'te (Ayna ve Lamba) on sekizinci yüzyıldan itibaren "üslubun düşüncenin elbisesi addedildiği"ni belirtir.¹⁸ Buradan hareketle, bu bölümde gerçekleştireceğimiz yakın okuma ve kıyafet okumasında yine üslupla düşünce arasındaki ilişkiyi ele alacak, üslup ve toplumsal cinsiyet meselelerinin kültürel anlamda iç içe geçişi üstünde duracağız. Ayrıca, metin ile dokumaları, sırasıyla erkek dehasının yayılması ve kadının yaratıcılıktan yoksunluğunun büründüğü biçimsiz kılık olarak birbirinin karşısına koyan yerleşik kültürel paradigmayı takip etmek yerine, bu ikisini birleştirecek ve ikisi arasındaki,

18. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Oxford: Oxford University Press, 1953), s. 230.

gerek erkek gerekse kadın eserlerinde gözlemlenen, karşılıklı bağımlılığı göstereceğiz.

Bu bölümde Tsvetayeva'nın eleştiri yazıları ile şairenin çoğunlukla bir karakter olarak boy gösterdiği düzyazı eserlerini merkeze alacağım. Çoğu Tsvetayeva'nın Çekoslovakya ve Fransa'daki sürgünü esnasında, yani 1920'li ve 1930'lu yıllarda kaleme aldığı bu yazılar eleştirmelerden neredeyse hiç ilgi görmediği gibi, adeta topa tutulmuştur. Sözgelimi D. S. Mirsky, Tsvetayeva'nın düzyazısını "şimdiye kadar Rusya'da yazılmış en gösterişçi, en hırpani, en histerik ve düpedüz en kötü düzyazı" olarak niteler.¹⁹ Başka bir deyişle, bu metinlerden bazıları benim estetik müstehcenlik dediğim şeyle itham edilir. Bu estetik müstehcenlik, eleştirinin vakarını ve bu vakarın sınırlarını kuran şeyi anlamamıza katkıda bulunabileceği için soruşturmaya değer. Dahası Tsvetayeva'nın şiiri tür bakımından ilgi çekici melez örnekler sunar. Bu melez örnekler burada giriştiğim, biyografik efsaneleri inceleyen ve kıyafet okumaları ile yakın okumaları birleştiren türlerarası eleştiriye son derece uygun düşmektedir.

Demek ki Tsvetayeva'nın düzyazı eserlerinin, bilhassa da *Soneçka'nın Hikâyesi*'nin yapısında, "iyi beğeni" mefhumunu hor gören ve birçok edebiyateleştirmenini sarsan bir yan vardır.²⁰ Söz konusu unsur aşırı "histerik" lirizmde, taşkın öznellikte ve benliği konu alan

19. Alıntılındığı yer için bkz. Simon Karlinsky, *Marina Cvetaeva: Her Life and Art* (Marina Tsvetayeva: Yaşamı ve Sanatı, Berkeley: University of California Press, 1966), s. 272. 1920'li yılların sonu ile 1930'ların başında Mandelstam ile Pasternak'ın da içlerinde bulunduğu kimi önde gelen Rus şairler, değişen edebi geleneklerin dramatikleştirilerek genellikle bir şair ya da yazarın kurmaca karakteri olarak sunulduğu çeşitli düzyazı eserlere dönmüşlerdir. Bu bakımdan, Tsvetayeva'nın aynı dönemde düzyazıya geçişi ona özgü bir durum değildir; Tsvetayeva'nın bu eserleri, devrim sonrası Rus ve Sovyet düzyazısındaki en ilginç gelişmelerden biri olan ve şimdiye kadar ne Sovyet, ne de Batılı eleştirmenler tarafından öyle ya da böyle kanonlaştırılmış olan alışılmadık ve ilginç türlerarası şair düzyazısı geleneğinin bir parçasını oluşturur. Tsvetayeva'nın bu yazıları kolaycı eleştiri sınıflandırmalarına ve akademik betimlemelere elvermez.

Amerikan Slavca Araştırmalarını Geliştirme Kurulu'sunda ve yakın dönemde yapılan Slavca konulu konferanslarda pek çok Amerikalı Slavca uzmanının eserlerinde Tsvetayeva'nın şiirine ve düzyazılarına duyulan ilginin arttığı görülmüştür: Olga Peters Hasty, Catherine O'Connor, Cathy Ciepiela, Greta Slobin, Stephanie Sandler, Anna Tavis, Jane Taubman, Laura Weeks, Pamela Chester ve diğerleri.

yazı ile ötekileri konu alan yazıyı birbirinden ayırmanın olanaksızlığında kendini gösterir. Karışmalar iki doğrultuda ilerler: Tsvetayeva'nın eleştiri ve kurmaca eserleri nasıl otobiyografik bir hal alıyorsa, daha geleneksel anlamda otobiyografik olan eserleri de aynı şekilde hem eleştiri, hem de kurmaca mahiyeti taşır. Tsvetayeva'nın düzyazısı kabul edilebilir bütün tür sınırlarının ötesine geçer ve bizi eleştiri ile otobiyografi, düzyazı ile şiir, gerçek ile kurmaca, yazar ile anlatıcı, şahıs ile *persona* arasında rahatça ayırım yapmaktan alıkoyar.

Tsvetayeva'nın kültürel kadın mitine yönelik çiftdeğerli tutumu nefsi müdafaa denebilecek bir dizi performansta kendini gösterir: Bir yandan kadın anlatıcı, ister "güzel bir kadın", isterse "şaire" olsun, geleneksel kadın kahramanla arasına genellikle mesafe koymaya çalışır. Diğer yandan da, estetik açıdan müstehcen, "aşırı tatlı" ve bütün eleştiri tabularına rağmen yeniden icat etmeye çalıştığı fazlasıyla romantik "kadın" söyleminin ayartısına kapılır. Tsvetayeva'nın eserlerindeki bir karakter olarak şaire hem belirgin biçimde ayrı bir kendilik, başka bir kadın sanatçı olarak, hem de bizzat anlatıcının ilginç bir öteki ben'i olarak boy gösterir. Ben bu noktada *Soneçka'nın Hikâyesi*'nde estetik müstehcenliğin artık tedavi edilmesi gereken yüz kızartıcı bir kadın hastalığı olarak ele alınmadığını öne sürüyorum. Aksine tür ile toplumsal cinsiyetin karmaşık bir iç içe geçişini arz eden bu hikâyede, her türden estetik aşırılık ve sapmanın öz-bilinçli ve tatlı bir keşfine çıkılır.

"Emeğin Kahramanı" başlıklı denemesinde Tsvetayeva, 1920'de Valeri Bryusov tarafından tertiplenmiş "bir şaireler akşamı"ndan bahseder. Bryusov kadınlığı kültürel bir garabet ve bir bakıma egzotizm olarak tanımlar: "Kadın, Aşk, Tutku... Kadınlar ilk günden beri sadece aşk konulu şarkılar söyleyebilmiştir. Aşk da olmasa, şiirde kadın bir hiçtir."²¹ "Kadın, Aşk, Tutku", bu aşk üçgeninin her türden toplumsal yahut devrimci kaygıyı dışarıda tuttuğunu ve kadın edebiyatının kapsamını olduğu gibi "gönül suçları"na indirgediğini öngörmek hiç de güç değildir. Şaire'nin sonundaki "-e" takısı sözcüğün kökeninden çok daha önemli hale gelir. Bryusov'un kendi yazılarının

20. Marina Tsvetayeva, *Povest' o Soneçke, Neizdannoe* içinde (Paris: YMCA Press, 1974). Bildiğim kadarıyla, bu kısa roman İngilizceye çevrilmemiştir.

21. Marina Tsvetayeva, "Geroy Truda", *Proza* içinde, s. 242.

da parodileşmiş edebiyat kadınlığının üslup özelliklerini sadece betimlemekle kalmayıp, aynı zamanda yeniden yürürlüğe koyması ilginçtir. Bryusov, Tsvetayeva'nın da ileri sürdüğü gibi, kendi yazarını ele veren *Nelly'nin Şiirleri* adlı bir şiir derlemesi yayımlar; bu derlemede şairenin manyerizmleri taklit edilir edilmesine ama, "ruhu"na ya da trajik ihlalciliği denebilecek yanına yer verilmez.

Bryusov'un düzenlediği şaireler akşamı ilginç bir etkinliktir. Etkinliğe, antikçağın dokuz ilham perisine gönderme yaparcasına dokuz şaire katılır (Tsvetayeva bu etkinlikte, "Ne kadar da sözde-klasik!" diye alay eder). Bu şaireler erkek akıl hocaları Maecenas'ın, yani hiç de eşit haklara sahip olmadıkları büyük takdir gören, tanınmış şair Valeri Bryusov'un çevresindeki süs çiçekleri ve ilham kaynakları olarak görülür. Tsvetayeva'nın da belirttiği gibi, şaireler akşamı ciddi bir şiir resitalinden çok, erkek seyirciler için düzenlenmiş bir "gelin partisi" gibidir. Tsvetayeva'nın bu etkinliğe yönelik tutumu çelişkilidir; bu anlamda hem iğneleyici, hem de anlayışlıdır. Bir taraftan böyle bir etkinlik düzenleme fikriyle epeyce alay eder. Bir taraftan da bu etkinliğe katılmaya rıza gösterir. Tsvetayeva "kadına yönelik ayrımcılığın... ve kadın sorunu denen şeyin" damgasını taşıyan her şeyden dehşete kapıldığını iddia eder ve efsanevi Amazon krallığı ile efsanevi olmak bakımından ondan geri kalmayan Petrograd Kadınlar Taburu'nda "mahut soruna getirilen askeri çözüm"ü bunun dışında tutar. Karlinski'nin de dikkat çektiği gibi, "Sovyetler Birliği'nde, kadın şairleri bir bakıma aşağı bir eleştiri kategorisine sokma yönelimine tepki olarak Tsvetayeva'nın kendini her türlü feminizmden ayrı tutmak istemiş olması muhtemeldir."²² Bununla birlikte, Tsvetayeva –Zinnaida Gippius'un da aralarında bulunduğu– başka bazı kadın şairler gibi kadınlıktan utanç duymaz. "Kadın sorunu" diye bir şey olmadığını, bunun yerine, –Sappho, Azize Te-

22. Karlinsky, *Marina Cvetaeva*, s. 97. Tsvetayeva'nın anlayışına göre, "feminizm" muhtemelen şaire maskesi kadar abartılı ve parodiktir. Ona göre, "kadın sorunları" ayrı bir dünya olarak "kadın dünyası"nın dar sınırlarını yeniden kurmaktır. Başka bir deyişle, bu sorunlar "kadının yoksun olduğu" şeyleri yeniden kurmakta ve "erkek sorunlarının" merkeziliğini bir kez daha onaylamaktadır. Tsvetayeva "insani" sorulara "kadın cevapları" verilmemesinin gerekliliğinden bahsederken, süslü kadın çerçevesinden çıkma girişiminde bulunur ve ileride göreceğimiz gibi, ütöpik ve sorunlu kalan "toplumsal cinsiyet dışı bir poetika" koyutlar.

resa, Bettina Brentano, Marie Bashkirtseff ve Rosa Bonheur gibi– "kadınların 'insani' sorunlara verdiği cevaplar" olduğunu söyleyerek, kendi konumunu kavrayışlı bir şekilde belirler.

Şairelerden bahsederken, Tsvetayeva'nın bakışı seyircinin bakışıyla katılımcınıninki arasında gidip gelir; hem bir seyirci hem de bir inceleme nesnesi, hem manzaranın bir parçası hem de bir gözlemcidir o. Laura Mulvey film teorisini konu alan bir yazısında, kadın seyirci ile erkek bakışı arasındaki karmaşık özdeşleşmeyi ele alır, zira kadın bakışını kültürel açıdan "biseksüel" kılan bir özdeşleşmedir bu.²³ Bakışın "biseksüelliği" tam da Tsvetayeva'nın ayırıcı özelliği olarak çıkar karşımıza. Tsvetayeva bir taraftan şaireleri nesneleştirip, onları ucuz bir melodramın kadın kahramanları sayarken, bir taraftan da onlarla samimi bir suç ortaklığı içindedir. Tsvetayeva'nın (özel bir ilgi gösterdiği Adalis dışındaki) diğer şairelere ilişkin tasviri esasen *görsel* bir nitelik taşır. Tsvetayeva şaireleri birer karnaval karakteri olarak, hatta birer karakter bile değil birer maske ve atribü olarak görür; "beyazımsı lekeler – yüzler; kırmızı mürekkep lekele-ri – dudaklar; kara inceltme işaretleri – kaşlar"dır. Tsvetayeva şaireleri nesneleştirmekle kalmaz, metonimik ayrıntılarla dolu bir manzara içinde sunar: Şaire Poplavskaya'nın dans eden minik kürk kuyrukları, inci gibi dişleri ve uyuşturucu gözbebekleri; birinin kan kızılı beresi; Bonar'ın "Gavroche" tarzı saç kesimi.

Tsvetayeva'nın şaireler tasviri bir Gürcü kontesiyle, "o kadar da kötü görünmeyen" şiirlerle ve "hiç şiirsiz bir güzel" diye bahsedilen Susanna'yla noktalanır.²⁴ Böylece, şairelerin maskeli balosu kendi

23. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Film Theory and Criticism* içinde, haz. Marshall Cohen ve Gerald Mast (Oxford: Oxford University Press, 1985). Carol Heilbum, *Towards the Recognition of Androgyny*, Londra: Victor Gollanz, 1974) kitabında Yunanlılara göre, "gözler ve görme[nin] genel olarak 'eril' olduğunu ve "Apolloncu ışık ile Dionysosçu karanlık arasında birbirine zıt" olarak algılandığını söyler. Kadına özgü güçler sezgisel, irrasyonel, içsel ve dokunsal olanın "karanlık" alanında yer alır. Bu bakışın Batı kültüründeki sürekliliği, (göz yuvarlarını testislerle bir tutan okumasında) Freud için Ödipal kendini kör edişten kastrasyona doğru "bir inanç sıçraması" yapmayı olanaklı kılmıştır. Öte yandan aslında kör etme "karanlık bilgeliğin", sezgisel ve içsel bakışla uzlaşmaya varmanın kabul edilmesi, "kadın ilkesinin" yeniden ele geçirilişi olarak görülebilir.

24. Tsvetayeva, "Geroy Truda", s. 239-40.

mantıksal sonucuna ulaşır: Şaire kadın güzelliği tarafından katledilir, konuşan bir özne olmaktan çıkarak salt seyirlik bir nesneye dönüşür. Susanna muhtemelen Bryusov'un kastettiği anlamda gerçekten de en hakiki şaire, yaptığı o tepeden bakan tanımın en abartılı tecessümüdür. Kendisi güzel olan Susanna güzellik üstüne yazma ihtiyacı duymaz.

Şiiri olmayan güzel şaire, grotesk kadın sanatçı imgesinin abesliğe indirgenmesidir. Güzel şaire, Tsvetayeva'nın nihai parodisi olan Susanna'dansa, erkek sanatçının edebiyattaki kadın-sever tutumlarının ardına gizlenmiş ikiye bölünmüşlüğü hedef alır. Tsvetayeva şaire imgelerini şiirsel olarak bozmak, bir metonimik ayrıntılar montajına çevirmek ve şairelerin önermelerini şiir üstüne değil de, moda üstüne sarf edilmiş önermeler olarak tasvir etmek yoluyla kendini şairelerden ayırır. Tsvetayeva şairelerin onun konformizmden uzak, anarşik benliği karşısında gösterdikleri "kadınca nezaket"ten ve hoşgöründen de bahsetmeyi ihmal etmez.

Mayakovski tartışmasında kıyafetle retorik arasındaki bağa değindik: Devrimci şair kendi sarı bluzunu önemsiz bir kapsamlamadan güçlü bir şiirsel ve devrimci metafora dönüştürüyordu. Mayakovski'nin durumunda, "hayata dair olgular"dan biri bir "edebi olgu" ve yaşamsal bir kültürel sembol halini alıyordu. Tsvetayeva ise, şairelere ilişkin tasvirinde kapsamlamaya ait ayrıntılardan faydalanmasına rağmen, görünüşe dair bu kapsamlamaları katıyen anlam belirtici birer metafora dönüştürmez. Tek, totalleştirici bir şaire figürünü olduğu gibi, duygudaşlık uyandıran bir şaire figürü ya da bir karikatür yaratmayı da reddeder. Tsvetayeva'nın tasviri şairenin gerçek benliği ya da sahici olmayan benliğine dair genellemeleri çürüten ve erteleyen oyunbaz bir kaleydoskopik mahiyet taşır.

Üslup ve manyerizm, iyi ve kötü beğeni, kılık ve benlik (dolayısıyla eksiklik) şaire sorununun tam kalbinde durur. Tsvetayeva'nın kendisi ise, genellikle, edebiyat kadınlığına yöneltilen hakaretlerin bir kurbanıdır. Dönemin en çok etki uyandırmış kadın-şairlerinden biri olmakla birlikte, "yatak odası şiiri" (sınırlı ve kadınsı bir alttür olan "lirik günce") yazmakla suçlanan Anna Ahmatova bile Tsvetayeva'nın şiirini aşırı romantik bulmuş ve "zevksizlik" ürünü saymıştır.²⁵ Başkalarından olduğu gibi kendinden bahsederken de nüktedanlığı elden bırakmayan Tsvetayeva, kıyafetlerinin "kadınsılıktan

uzak" niteliğini vurgular. Gerek pejmürdeliği, gerekse çarın ordu-sundaki teğmenlerin taktığı cinsten kemeri gibi siyasi açıdan tehli-keli olan, belli yanlarıyla seyredenlere meydan okuduğu ve onları kışkırttığı farz edilen kıyafetlerdir.

O gün yeşiller içinde "yedi düvele" takdim edildim, üstümde –"elbise" bile denemeyecek (taş çatlasa, örtmeceli bir şekilde "manto" denebilecek)– bir tür kumaşla – doğrusu ... belimde de, sıkı subayların ya da daha ziyade harp okulu öğrencilerinin taktığı cinsten bir kemerle... Ayağımda da bot vardı, ama erkek botu değil, bana uyan botlar, gerçi botlar da deri iskarpin-lerin yanında fil toynağı gibi duruyordu ya neyse. Kılıgım bütün ucubeli-ğiyle beni her türlü gösterişçilik kuşkusundan muaf kılıyordu.²⁶

Mayakovski'nin aksine, Tsvetayeva bu tasvirde şiirsel benliğini şairenin süslü püslü etekleri içinde yitirmekten korkarcasına, kıyafet-lerine göz alıcı bir hava katmaz. Özellikle sonraki eserlerinde karşı-mıza çıkan garip anti-estetizmi koruyucu bir zırh özelliği taşımanın yanı sıra, kadınlığın kültürel anlamda aşırı estetikleştirilmesine karşı bir tepkidir. Kadın-şair bir nefsi müdafaa edimi olarak kendi içindeki geleneksel kadın kahramanı öldürmek, böylece bu kadın kahramanın içindeki şairi öldürmesine engel olmak ister. Zira bizim kültürümüz-de kendi üstüne düşünen bir erkek şair sanatçı Narkissos'la mukayese edilirken, elinde aynası olan bir kadın-şair doğrudan doğruya erkek-lerin onayını alması imkânsız bir Bakımlı Güzellik figürüyle denk-leştirilir.

Tsvetayeva başkalarının bakışlarına karşı ve onlara rağmen yazar. O kendi kıyafetlerini (ilk şiir kitapları olan *Akşam Albümü* ve *Büyülü Fener* dışındaki) eserlerinde kullanırken genellikle parodiye başvurur: Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi, kıyafetlerini çoğunlukla son derece çirkin, gösterişten ve kadınsılıktan uzak gösterir. Kıyafetleri bir tarz-dan çok, şairin yoksulluğunu temsil eder. Nitekim Tsvetayeva'nın en uzun kıyafet tasvirlerinden biri Teskova'ya yazdığı mektupta karşımı-za çıkar. Bu mektupta Tsvetayeva üstüne giyecek bir şeyi kalmadığı için, kadın arkadaşından kendisine görece temiz, ikinci el bir elbise göndermesini ister.²⁷

25. Alıntılındığı yer için bkz. Vsevolod Rojdestvenski, "Marina Tsvetayeva", Marina Tsvetayeva, *Soçineniya* içinde, haz. Anna Saakyants (Moskova: Hudo-jstvennaya literatura, 1988), s. 36.

26. Tsvetayeva, "Geroy Truda", s. 240-1.

Ne var ki Tsvetayeva'nın şaireler akşamında giydiği kıyafetler gibi, anti-estetizmi de tarafsızlığının göstergesi değil, belirgin bir sanatsal bildiridir. (Kıyafet söz konusu olduğunda, "tarafsızlık" diye bir şeyden bahsetmek güçtür. Hem zaten çıplaklığın kendisi en şaşırtıcı kılıktan daha güçlü bir bildiri oluştururken, kişi nasıl *kıyafetsiz* olabilir ki?!) Tsvetayeva diğer şairelerin "temalarla ve şiir ve zinleriyle uyumlu biçimde, yani serbest" giyindiklerinden bahseder. Tsvetayeva'nın kendi özgür ruhlu kılığının ezberden okumayı seçtiği şiirlerin üslubunu yansıttığı olması da ilginçtir.

"Emeğin Kahramanı" denemesi, gerek Bryusov, gerekse Tsvetayeva tarafından yapılmış kasıtlı ve kasıtsız ironilerle doludur. Örneğin, Bryusov sırf toplumsal cinsiyetlerine bakarak seçtiği şairlere, anlamlı bir duraksamadan sonra telaffuz ettiği tarafsız bir Sovyet deyişi olan "yoldaşlar"la hitap eder ısrarla. "Yoldaş" (*comrade*) semantik açıdan tarafsız olması ve devrimci hak eşitliğini beyan etmesi beklenen, ama aslında erkeklerle kadınlar tarafından aynı ölçüde benimsenmesi gereken yeni (ya da yeniliği eskide kalmış) bir erkeklik idealini gizleyen, dilbilgisel olarak eril sözcüklerden biridir.

Bryusov'un "şaire yoldaşlar" ifadesi incelikli (veya o kadar da incelikli olmayan) bir lütufluklu maskeleyeyen ilginç bir çelişkili ifadedir. Şaireler akşamı etkinliğinin bir katılımcısı olarak "yoldaş Tsvetayeva" hayli müphem bir siyasi ve cinsel yapıya sahip olan tuhaf bir karakterdir. Şimdi, Tsvetayeva'nın dinletideki performansını noktaladığı şiire bir bakalım. Bu şiir "şaire yoldaş" maskesinin radikal bir tersine çevrilişi olarak tasarlanmıştır. Tsvetayeva "seyirciye ezberden şiir okumanın hiçbir anlam ifade etmediği"ni göstermek ve, son olarak da, Kızıl Ordu askerlerine "Beyaz Ordu'dan bir subay karısının hakikatini" anlatmak amacıyla bu "kadın şiirleri"ni "Ben" kelimesini kullanmadan okuduğunu iddia eder. Bu şekilde Tsveta-

27. Marina Tsvetayeva, *Pis' ma k Teskovoy* (Prag: Academia, 1969), s. 28. Mektup yazmanın Tsvetayeva için çok önemli bir yeri vardır. Mayakovski'nin şiirselikten uzak mektuplarından farklı olarak, Tsvetayeva'nın mektupları (özellikle de Rilke'ye yazdığı mektuplar) kesinlikle şiirsel mektup türüne girer ve Alman Romantiklerinin mektup geleneğinin bir devamıdır. Dahası mektup yazma eylemi Tsvetayeva'nın otobiyografi ve eleştiri türündeki düzyazılarını da şekillendirmişe benzer. Örneğin, *Soneçka'nın Hikâyesi*'nde günlük ve mektup fragmanlarına yer verilir.

yeva yalnızca kadınsılık karşıtı olmayı değil, aynı zamanda Sovyet karşıtı olmayı da amaçlar. Bir şiirin yazarı tarafından çerçevelenişinin ilginç bir örneği olan bu şiire, yazarın niyetine, okuma tarzına ve giydiği kıyafetlere ilişkin tasvirlerden sonra yer verilir. Gelgelelim bu yazar tarafından çerçeveleme işi haddizatında Tsvetayeva'nın modernist düzyazısının, kendini mitleştirmesinin, biyografik efsanesinin bir parçasıdır. Şiirde kadınlık ve direniş hakkındaki eski mitler gözden geçirilir ve Tsvetayeva'nın yazarlık iddiaları teamülleri ihlal eden bir üslupla yeniden yazılır.

"Yaşa! diye bağırıp küçük bonelerini havalara savurdu kadınlar..."

Kalbimin üstünde duran elimle,
Seçkin bir hanım değilim ben!
Zihnen ve rahmimle bir asiyim ben!

Tanıdığım herkes, şehrin koca meydanı,
Bilir başımın hoş olmadığını
Soy ağacımla.

Kremlin! Senin karalığınla kapkarayım ben!
Lakin gizlemem bütün emanetler içinde,
Grişka'nın küllerinin canım ciğerim olduğunu!

Ben savuracak olsam küçük bonemi havaya–
Ah, sokak çocukları da aynını haykırmaz mı
Dünyanın bütün meydanlarında?

Evet, yaşa!– Çar için! Yaşa!
Evrenin başlangıcından beri vuku bulan
Bütün başlangıçların muhteşem sabahları!

Bone kulelerden de öteye yükseldi havada!
Ama – heykelin başındaki tacı geçerek
Süzüldü yıldızlar arasında!²⁸

Şiir Aleksandr Griboyedov tarafından kaleme alınmış ünlü on dokuzuncu yüzyıl oyunu *Zeki Olmanın Talihsizliği*'nden bir alıntıyla başlar. "Anavatanın ataları"nın hicvedildiği ve "ünifforma tutkuları"yla bundan çok daha grotesk olan kadınların münhasıran eş ve

28. Alıntılандığı yer için bkz. Tsvetayeva, "Geroy Truda", s. 245.

kız evlat olarak temsil edildiği, Çatski'nin ünlü "Peki yargıçlar kim" monoloğunun sonundan bir alıntıdır bu.

Resmi bir vatansever coşku anında küçük bonelerini havaya fırlatan bu karikatürümsü ve patetik kadınlar, Tsvetayeva'nın şiirinde asi kadınlara dönüşür. Ayrıca perspektif anonim üçüncü çoğul şahıstan birinci tekil şahsa kayar. Tsvetayeva'nın iddiasına rağmen, Bryusov'un kullandığı anlamda kesinlikle kadın olduğu halde, kadınsılığa da karşı olan kuvvetli ve tutkulu bir "Ben" karşımıza çıkar burada. Gelgelelim Beyaz Ordu'dan bir subay karısının "Ben"i değildir bu. Şiirdeki konuşmacı, daha ziyade, kendi soyağacıyla "başı hoş olmayan" ve tarihle kesintili bir ilişkisi olan anarşik bir kadın asidir. Bu kadın asinin kahramanı ise, Rus tahtına ilişkin hak iddiası başarısızlıkla sonuçlanan düzmece Dimitri, düzenbaz Grişka Otrepiev'dir – bir kadın asi için tam anlamıyla sapkın bir soyağacı. Tsvetayeva verdiği sözü yerine getirir; bu bir "aşk şiiri" değildir. Buna rağmen, gerek söyleyişi, gerek barındırdığı sayısız nida, gerekse Tsvetayeva'nın ayırt edici özelliği olan kopuk sentaksla son derece tutkulu bir şiirdir.

Bu şiirde kadın kıyafetinin kullanımı hayli ilginçtir. Griboyedov'un oyunundaki kadın ve kızların adı kötüye çıkmış küçük bonesi (*çepçik*), ki "evdeki melek" in belirleyici kadınlık atribüsüdür bu, şiirin sonunda aşağılayıcı küçültme sonekini kaybederek "çepek" e, yani otoritelere isyanın bone-bayrağına dönüşür. Dahası Tsvetayeva'nın bonesi daima uçmayla bağlantılandırılır – Tsvetayeva'nın Natalya Gonçarova konulu denemesini tartışırken bu noktayı geliştireceğiz. Havaya savurma edimi dünyanın bütün meydanlarında rastlanan erkek çocuklarına özgü coşkuya, bir çeşit evrensel isyan coşkusuna benzetilir.

Şiir siyasal açıdan yıkıcı olduğu gibi, romantik bir tarihdışılığa da sahiptir. Şiirin devrimden üç yıl sonra Kızıl Ordu askerlerinin karşısında okununca tehlikeli bir kıskırtıcılıkta olan dizeleri – "Evet, Yaş! Çar için! Yaş!" – ilk dizenin tarihsel özgüllüğünü anında silen, ebedi başlangıçların "muhteşem sabahları" şeklindeki romantik dizesiyle de uyaklıdır. Tsvetayeva'nın şiirlerinin tipik bir özelliğidir: Klişeleşmiş siyasi slogan siyasi özgürlüğün tuhaf bir olumlanması olarak dilbilgisel açıdan hatalı bir yapıyla (Rusçada "sabahlar" [*ut-ra*] diye bir kullanım yoktur) yan yana getirilir.

Tsvetayeva yine benzer bir şiirsel özgürlükle, şiirdeki "kadını" gönderme çerçevelerini hem ihlal eder, hem de olumlar. Şiirde bir taraftan sokak çocuklarının isyankâr coşkısına ortak olan alışılmadık kadın kahraman öne çıkarılır. Bir taraftan da, şiir Griboyedov'un oyunundaki kadın ve kızların eski bonelerinin yeniden dikilerek birer fetiş haline getirilmesiyle son bulur. Yazısındaki tutkulu iddialarına rağmen, Tsvetayeva'nın şaireler akşamında okuduğu şiir kadınsılık tuzaklarından tümüyle kaçamaz. Gelgelelim bu tuzakların Bryusov'un geleneksel tasarısının çok ötesine geçecek şekilde değiştirilmiş ve yeniden biçimlendirilmiş halde karşımıza çıktığı da kesindir.

Tsvetayeva "Natalya Gonçarova" başlıklı yazısında yine sanatla toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi ele alır.²⁹ Bu yazının merkezinde, iki Gonçarova'nın yan yana getirilmesi durur. Sırasıyla Puşkin ve Lanskoj'la evlenen Natalya Gonçarova boş ve söyleyecek sözü olmayan, tam bir güzel kadın örneğidir.³⁰ Gonçarova'nınki gündelik bir biyografi (*jiteyskaya biografiya*), yani bütünüyle gündelik yaşamda dair olaylardan oluşan bir biyografidir. Uzaktan akrabası olan sanatçı Gonçarova ise, Tsvetayeva'nın deyişiyle, "Nataşa Rostrova'nın o güzel kafasını yormaya tenezzül etmemesi gibi, güzelliğe gönül indirmez." Bu ikinci Gonçarova'nınki "tümüyle eril" bir biyografi, yaratım halindeki yaratıcının biyografisidir.

Tsvetayeva güzelin zıddının çirkin değil, "öz, kişilik, damga (*peçat'*)" olduğunu söyler. Bu alıntının Flaubert'in sanatçı ile kadını birbirine karşıt konumlandığı ifadelerinden bazılarının yeniden yorumu olması ilginçtir. Sezgisel, doğal, dilsiz ve bütünüyle gündelik yaşamın içine çekilmiş bir kadından farklı olarak, sanatçının gündelik yaşamda bir canavar, bir *homme-plume* (yazı adamı), bir yazı şehidi olması gerekir. Tsvetayeva'ya göre, kadın güzelliğinin

29. Marina Tsvetayeva, "Natalya Gonçarova", *Moy Puşkin* içinde, haz. A. Efron ve A. Saakyants (Moskova: Sovetskiy Pisatel', 1981).

30. Kadın güzelliği ile deha arasındaki karşıtlık, Tsvetayeva'nın sayısız otobiyografik yazısında ele aldığı bir konudur. Tsvetayeva kendini "güzel bir kız"a karşıt biçimde "yalnız bir kız" olarak sunmaya çalışır. Güzel bir kız arzu nesnesiyken, yalnız bir kız yazan bir öznedir. Bryusov'a ithaf ettiği yazıda, Adalis, Bryusov'un "Tsvetayeva'yı bir şair olarak takdir etmekle birlikte, bir kadın olarak ona tahammül edemediği"ni belirtir. Tsvetayeva'nın estetik anlayışına göre, bu yorum bir iltifat olmalıdır.

zıddı, evrenselliği, zamandışılığı ve cinsiyet ayrımlarının ötesinde bir alanı akla getiren ve burada katışıksız bir biçimde eril olana denk görülen "öz"dür.

Tsvetayeva'nın kirli, kaba, maço tipi erkekliktense "katışıksız" erkekliğe vurgu yapması ilginçtir. Bu vurgu yürüttüğü tartışmanın metaforik yönünü ön plana çıkardığı gibi, Mandelstam'ın "Sözün Doğası Üstüne" başlıklı denemesinde ortaya koyduğu ideal ya da idealleştirilmiş erkeklik mefhumuyla benzerlik gösterir. Tsvetayeva sanattaki toplumsal cinsiyet ayrımlarını içselleştirmiştir. Bununla birlikte, onun "katışıksız erkekliği"ne örnek oluşturan, (Gonçarova, George Sand gibi) kadın sanatçı ve yazarlardır. Tsvetayeva için en değerli olan, bölünmüş kadın kişiliğinin bir gerilim, bir çelişki yaratan ve geleneksel kültürel maskenin askıya alınışını kışkırtan katışıksız eril yanıdır.

Tsvetayeva, Gonçarova'nın teşhirciliğinin ünlü bir sahnesinden, yani onun yarı çıplak ve yüzü avangard çiçeklerle boyanmış halde yaptığı St. Petersburg yürüyüşlerinden bahseder. Fakat bunu yaparken, sanatçının boyasıyla kadın makyajı arasında ince bir ayrım yapar. Gonçarova'nın ne "ruj sürdüğü"nü, ne de kırıksıklarını kapattığını, bunun yerine yüzünü bir tuval misali boyadığını vurgular. Bir kadının değil, bir sanatçının yapacağı iştir bu.

Griboyedov'un kadın ve kızlarının bonesi burada öncekinden de radikal bir değişikliklerle yeniden boy gösterir. Tsvetayeva'nın hayalinde onu Gonçarova'yla ilişkilendiren imge, Tsvetayeva'nın evinin bahçesinde, nişanlı adaylarıyla tanışmak istemediği için ileri geri sallanan Gonçarova'nın büyükannesinin imgesidir (ikisi Moskova'da komşuymuş).

Büyükannesi nişanlı adaylarıyla tanışmak istemediğinden, bahçedeki salıncakta sallanıp dururdu! Bahçedeki salıncakta sallandığı için nişanlı istemeyen büyükanne! Evlilikten kaçıp kendini havalara savuran büyükanne. Bonesini değil, kendisini havalara savururdu!...On beş yaşında yazdığım şiirler, Gonçarova'nın büyükannesinin sallanışı değil mi hepsi?³¹

Bir kumaş parçası, bir kapsamlama ve potansiyel bir kadınlık metaforu olan bone burada şiirsel ve ideolojik bir dönüşüme uğrar.

31. Tsvetayeva, "Natalya Gonçarova", s. 117.

Başka bir şeyi simgelemekten ziyade, uçma ediminin kendisiyle, böylece *dönüşüm veya metaforlaşma sürecinin kendisiyle* ilişkilendirilir. Havada uçan bone uçan bir benliğe, geleneksel kadın rollerinden kaçan, hatta sadece bir şeyden *kaçmakla* kalmayıp, sırf uçmak için uçan bir kadın benliğine dönüşür. Bu uçuş şiirle cilveleşmek, şiir yazmak için atılmış bir ilk adımdır; ille de "öldürmek" anlamında olmasa da, geri bırakmak anlamında kadın kahramana sırt çevirme fırsatı sunar. Tsvetayeva tek bir hareketle Gonçarova'nın –Tsvetayeva'nın komşusu olan– büyükannesiyile kurulan metonimik bağı, metaforik bağa dönüştürür; Tsvetayeva, Gonçarova'nın büyükannesini kendi nüfusuna almak, böylece onun düzenbaz torunu, (kanuni değil) sanatsal torunu ve Natalya Gonçarova'nın da kan kardeşi olmak ister. Tsvetayeva'nın yazısındaki Natalya Gonçarova onun hayalindeki örnek sanatçının –kendi içindeki kadın kahramanı öldüren bir kadın sanatçının, katıksız bir erkek biyografisine sahip bir kadın sanatçının– cisimleşmesidir. Tsvetayeva'nın burada savunduğu tuhaf, sanatsal biseksüellik, kadın erkekliğinin yanı sıra sempatik, dayatmacı şairler tarafından tasarlanmış ayartıcı kılıklarıyla kırılğan şairenden kaçışa denk gelir.

Soneçka'nın Hikâyesi'nde Tsvetayeva'nın şaireyle çekişmesi burada bir aşk karşılaşmasına dönüşür. Bu aşk, tiyatro ve devrim öyküsünde, Tsvetayeva geniş bir toplumsal cinsiyet rolleri repertuarı sahneye koyar ve bu rollerin birçoğunu bizzat oynar. Soneçka'nın dadısından bir alıntıyla, "Bu bir devrim, muazzam bir afet... Erkekle kadın, özellikle de ölmüş olanlar birbirinden ayrılmayacak."³² Aslına bakılırsa, bu kısa romanda profesyonel oyuncu veya oyun yazarı-şair olarak karşımıza çıkan karakterlerin çoğunun cinsel kimliği muğlaktır, bunlar arasındaki ilişki ise en az üç kişiliktir. Bu nedenle, sadece biseksüellikten değil, aynı zamanda cinsel kimliklerin genel akışkanlığından da bahsetmek mümkündür.

Bu hikâyenin merkezinde, Tsvetayeva'nın ideal trajik çifti olan şair ile oyuncu –oyun yazarı-şair Marina ile "bir kadın, bir aktris, bir çiçek, bir kadın kahraman" olan Soneçka– yer alır. Marina'ya göre, Soneçka idealleştirilmemiş, dizginlenemez, yapısız ve aşırıya kaçan gerçek bir kadınlık örneğidir. Soneçka'nın "erkekler tarafından se-

32. Tsvetayeva, *Povest' o Soneçke*, s. 265.

vilmemesi"nin nedeni de budur zaten; onun tuhaf, son derece kadınsı aklı "sözde-kadınsı sözde-Beatrice ve sözde-Carmen"in ötesine geçer. "Küçük Sofya" anlamındaki adı bile manidar, adeta semboliktir. Alegorileştirmeye elverişli o beklenmedik, tekinsiz tesadüflerdendir bu ad. Rus düşünürü Vladimir Solovyov'a göre, sonradan Blok'un ünlü "belle dame"ına (güzel kadın) dönüşmüş olan Sofya Edebi Kadınlığın, Kadın Bilgeliğinin, Sembolist Esin Perisinin adıdır. Sonundaki sevecen küçültme takısıyla karşımıza çıkan "Soneçka" adı ise, farklı bir söylem türüne aittir.³³ Cismani olmayan, güzel ve ideal bir *belle dame* için hiç de uygun olmayan bir kadın dili unsuru, kadınsı bir sevecenlik terimidir o da. Bu ad Tsvetayeva'nın –küçülten, teklifsiz ve sevecen– küçültme takılarıyla dolu olduğunu söylediği, Soneçka'nın kendi söyleminin parçasıdır.

Marina sevgilisinin hikâyesinin neredeyse üçte birini oluşturan uzun monologlarını hatırasında yeniden canlandırır.

Hem Marina, senin şiirlerini böylesine çok sevmekle birlikte delice, çaresizce, tiksindirici bir şekilde kötü şiirleri de seviyorum – "mavi balon fırıl fırıl dönüyor, dönüyor/fırıl fırıl dönüyor tepemde/fırıl fırıl dönüyor ve düşmek istiyor/bir genç adam bir kızı kaçırmak istiyor" gibi kimsenin yazmayıp da herkesin bildiği o şiirleri, Marina. Hayır, hayır, Marina, yapmam, o şarkıyı söyleyemem sana... (Sıçrar, kafasını çarpar ve aynı şarkıyı söyler.) Şimdi söyle bana, Marina, anlıyor musun? Beni olduğum gibi sevebilir misin? Çünkü mutluluktan başka bir şey değil bu (yarı uyuklar halinde okur) –bir balon–gök mavisini–fırıl fırıl dönüyor, ateşten bir balon, mavi ipeğin ağında, kendisi de mavi, hem gökyüzü de mavi, insan ona bakınca uçup da sonsuza dek kaybolacak diye ödü kopuyor! Hem o bakınca balon daha bir dönmeye başlıyor, o düşmek üzere ve bütün ateş balonları da sönecek o düşünce!³⁴

Soneçka'nın konuşması, aktrise ve şaireye özgü bütün manyerizmleri açığa vuracak cinstendir: aşırı tutkulu söyleyiş, ölçsüzlük, aşırı ünlem kullanımı, tekrarlar ve düşsel uçuşlar. Bu konuşmanın edebi ve popüler kültürden (Puşkin'in "Delice, çaresizce seviyorum"u gibi) farklı klişelerle "kaba romanslar"ı aynı çizgide bir araya

33. Bu küçültme takısının metin boyunca Soneçka Holliday'i Sonya Par-nok'tan ayırmak için kullanıldığı da öne sürülmüştür. Bkz. Sofya Polyakova, *Ne-zakatnye onı dni* (Ann Arbor: Ardis, 1979); ve Karlinsky, *Marina Tsvetayeva*.

34. Tsvetayeva, *Povesť o Soneçke*, s. 308.

getirmesi ilginçtir. Sonečka profesyonel bir sanatçı ve potansiyel bir örnek şairedir, zira şaire öncelikle teatrallik karşıtı, kendini gizleyen yalnız yazarın karşıtı olan bir aktris, bir kadın kahramandır. Breton'un, hiç şiir yazmadığı halde arkadaşı Jacques Vaché için kullandığı ünlü "yaşamda bir Sürrealist" ifadesini değiştirerek söylersek, Sonečka'yı da "yaşamda bir şaire" olarak nitelemek mümkündür. Sonečka'nın monoloğu sahici şiirsel içgörüler ve duygusal cömertliğin yanı sıra, sahnede canlandığı histerik ve duygusal Dostoyevski kadınlarından gelen bir ucuz melodram tutkusunu da barındırır. Karlinski'nin de belirttiği gibi, Dostoyevski'ye genel olarak ilgi duymadığı için Tsvetayeva'nın *Netočka Nezvanova*'yı hiç okumamış olma ihtimali vardır. Buna rağmen, Dostoyevski'nin –Rus edebiyatındaki ilk örneklerden biri– birbirine âşık olan kızları yücelten söylemi Sonečka'nın konuşmaları aracılığıyla romana girer.

Sonečka'nın "kötü şiir"e –tutkulu çingene şarkıları ile genellikle cahil kent kültürüne ait kaba romanslara– olan merakını itiraf ettiği bölümde kadınsı estetik müstehcenlik ile Peter Brook'un "melodramatik tahayyül"ü ve *kiç* gibi mefhumlar arasında bir bağlantı gözlemleriz. Estetik müstehcenlik; dozu artırılmış teatrallik, inceltilmemiş duygusallık ve kişiyi, yüce sanatsal yaratımlarda bulunmasına olanak sağlayacak özerk, kendi üstüne düşünmeyi bilen, kendine güvenli bir benlik geliştirmekten alıkoyan aşkınlıktan uzak bir hislilik ve duygudaşlık aracılığıyla üretilir.

Gene de Marina'nın Sonečka'nın müstehcenliğinden büyülenmiş ve esinlenmiş gibi bir hali vardır. Marina ona sembolik bir armağan verir: Büyükannesinin "dört kuşak kadının yükünü" taşıyan elbiseleri.³⁵ Ma-

35. A.g.y., s. 318. Kimi eleştirmenler bu sahneyi Tsvetayeva'nın Sofya Pamok'la ilişkisine bir gönderme olarak değerlendirmiştir, zira sahnede bahsi geçen elbiselerden biri Pamok'a aittir. Sofya Polyakova bu kısa romanı Tsvetayeva'nın "kendine dair tiyatrosu" ve Sofya Pamok'tan alınmış bir intikam olarak okur (bkz. *Nezakatnye ony dni*). Karlinski de benzer bir yaklaşımla, bu eserden hareketle, Tsvetayeva'nın Sonečka Holliday'le ilişkisinin "okul kızlarına özgü tutkulu bir aşk şekli"ni aldığı ve Tsvetayeva'nın Pamok'la olan ilişkisinde öne çıkan "dizginlenemez şehvet yönü"ne sahip olmadığı çıkarsamasında bulunur. Diana Burgin ise, yerinde bir gözlemlerle bulunarak, Tsvetayeva'nın Pamok'a ithaf ettiği "Podruga" adlı şiir serisini hiç yayımlatmayarak, onunla olan ilişkisini saklamayı amaçladığını ileri sürer. Nitekim güçlü bir kadın şair olan Sofya Pamok'la muhayyel ve duygusal şaire Sonečka'yı mukayese etmek mümkündür. Ne var ki ben burada ezik bir Dosto-

rına, Soneçka'ya kendi geçmişinin bir kısmını verip, onunla metonimik bir bağ değil, sanatçı Natalya Gonçarova'yla kurduğu gibi bir kan bağı kurarak giydirir onu. Hikâyede kıyafetler yüz kızartıcı birer maskeli balo kostümü olarak değil, birer duygudaşlık, muhabbet ve şefkat göstergesi olarak anlatıcı ile kadın kahraman/şaire arasında gidip gelir. Böylece, kıyafette kadın modası –erkek sanatçılar tarafından yaratılan ahlakçı bir portre olarak ayna karşısında süslenen kadınla özdeşleşmiş– ünlü Bakımlı Güzellik figüründen ziyade, bir Duygudaşlık figürü üretir.

Soneçka'nın iddia ettiği gibi şaire değil şair olan Marina'ya göre, Soneçka erkek liriginde hitap edilen Esin Perileri ve sevgili gibi bütün boş ve ideal kadın figürlerinin canlı bir tecessümü haline gelir. Ne var ki Marina ile Soneçka arasındaki ilişki belagatli şair ile onun ideal olarak suskun sevgilisi olan kadın güzeli –birinci Natalya Gonçarova– arasındaki geleneksel olarak eşitsiz olan ilişkinin ötesine geçer. Erkek şairlerden farklı olarak, Marina'nın şiirlerinde hitap ettiği kadınla olan ilişkisi, sevgilinin şaire lirik olarak mal oluşuna değil, onunla girilen yaratıcı diyaloga dayanır. Gerçi Tsvetayeva genelde Parnok, Mandelstam, Ahmatova, Pasternak ve Rilke gibi dönemin en meşhur şairlerine tutulmuştur ama, sevgilinin diline âşık olma unsuru Tsvetayeva'nın çoğu kara sevdasında ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkar. *Soneçka'nın Hikâyesi*'ni farklı kılan, sevgilinin dilinin kültürel anlamda dışlanmış oluşu ve şaireye özgü zevksizliğin açık bir damgasını taşıyor oluşudur. Üstelik bu eserde yaratıcı diyalog Tsvetayeva'nın bütün diğer aşk hikâyelerinde oldu-

yevski kadından ya da özgürleşmiş, güçlü bir kadın sanatçıdan ziyade, kültürel anlamda dışlanmış kadın figürünün bir cisimleşmesi olan Soneçka üstünde duruyorum. Tsvetayeva'nın bu kısa romanının pek çok sanatsal ve erotik veçheye sahip olduğunu ve kesinlikle eski bir kadın sevgiliden veya şairden alınmak istenen intikama indirgenemeyeceğini ileri sürüyorum. Bu kısa roman, bir taraftan, bir kişisel mitleştirme pratiği arz etmesi bakımından, Tsvetayeva'nın aşk konulu bütün yanı otobiyografik eserleri gibi, bir "kendine dair tiyatro"dur. Öte taraftan da, bu tiyatro monolojik değildir. Ötekinin erotik mevcudiyeti esere nüfuz eder. Burgin'in şu sıralar tamamlamak üzere olduğu Sofya Parnok konulu kitap, Parnok'un Rus kültürel yaşamındaki güçlü ama genellikle saklanmış mevcudiyetini anlamamıza yardımcı olacaktır. Ayrıca bkz. Burgin, "Silver Age Critical Perceptions of Lesbian Sexuality in Sophia Parnok's First Book of Verses, *Poems*", *Bodies, Stories, Images: Representations of Sexuality in Russian Culture* adlı sempozyumda sunuldu, Amherst College, Ekim 1989.

ğundan daha fazla fark edilir. Tsvetayeva kendi sesini kısararak, bütün çocuksu sevimliliği, küçültme takıları, iç çekişleri ve nidalarıyla Soneçka'nın konuşmasını duymamıza imkân sağlar. Eserdeki kariyerine, Soneçka'nın sahnelemesi için küçük fragmanlar yazan bir oyun yazarı olarak başlayan Marina, eserin sonunda estetik müstehcenlik barındıran kadın söyleminin hikâyeye yön vermesine müsaade ederek, Soneçka'nın sesiyle konuşur.

İki kadın arasındaki sözel ilişki iki doğrultuda ilerler: Marina'nın sesi Soneçka'nın abartılı teatralliliğiyle kirlendikçe, Soneçka da Marina'nın şiirine sevdalanır. Soneçka sürekli olarak kendi eserlerinden bahseder ve Marina'nın şiirsel inancını açığa vurur. Gertrude Stein'in *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü* romanında da benzer bir araca rastlanır; kurmaca karakteri Alice "Gertrude Stein"i överek, onun "yazma felsefesi"nden bahseder. Soneçka da Marina hakkında bir dizi canalcı beyanda bulunur. Bir taraftan Marina'yı "şaire" diye nitelerek ona karşı çıkar, oysa ona "entelijensiyanın mensubu" demek kadar abestir bu.³⁶ Diğer taraftan da Marina için "dikkat çekici bir şair" ya da "dâhi bir şair" dendiğinde, bunun kişisel olarak ağırla nı gittiğini öne sürer.

İnsanlar senin "dikkat çekici bir şair" olduğunu, hele hele de "dâhi bir şair" olduğunu söyleyince hep ağırımaya gidiyor bu. Pavlik "dâhi bir şair" çünkü onun için daha önemli bir şey yok. Ama sana gelince, Marina, senin her şeyin var, eksiksiz bir bütünsün.... Seninle kıyaslayınca, şiirlerin öyle küçük, öyle önemsiz şeyler ki.³⁷

Şair şiir yazan bir kişiden ibaretse, Soneçka'ya göre Marina bir şairden çok daha fazlasıdır. O yaşamda bir şairdir; sadece şiirleştirme dehasına değil, kişilik gibi bir dehaya da sahiptir. Bu ifade Tsvetayeva'nın "Vicdanın Işığında Sanat" adlı programatik yazısında poetikasıyla ilgili olarak sarf ettiği canalcı beyanlardan birini yankılar. Tsvetayeva bu yazısında önemli şair, büyük şair ve yüce şair arasında ayırım yapar.³⁸ Önemli şair iyi bir şiir yeteneğine sahip kişiyken, yüce şair genelde daha mütevazı olan şiir yeteneğine oranla manevi nitelikleri öne çıkan kişidir. Büyük şaire gelince, o da yazı konusundaki dehası ile kişilik dehasını ahenkli bir şekilde dengelenmiş biri-

36. Tsvetayeva, *Povest' o Soneçke*, s. 293.

37. A.g.y., s. 304.

38. Marina Tsvetayeva, "Iskusstvo pri svete sovesti", *Proza* içinde, s. 389.

dir. "Büyük bir şair olmak için en büyük [şiirsel] yeteneğe sahip olmak kâfi değildir; bunun için aynı ölçüde kişilik yeteneğine de sahip olmak gerekir: Akıl, ruh, irade yeteneği ve belli bir hedefe ulaşma arzusu."³⁹ Hem şiirsel bir yaşam süren, hem de şiir yazan bir şair tasavvuruna sahip olan Tsvetayeva'nın şair konusunda Romantik bir bakışı vardır. Ona göre bu "kişilik dehası"na daha çok kadınlarda, özellikle de aşkı ve sanatı eşit bir yoğunlukta, genelde trajik bir *kat-harsise* yol açan bir yoğunlukta yaşayan kadınlarda rastlanır.

Bütün karakterlerin sürekli kılık değiştirmesinin yanı sıra, şair ile (bir kadın olarak şairin) hitap ettiği kişi arasındaki radikal biçimde değişime uğramış ilişki de hikâyenin yapısını etkiler. Nitekim Tsvetayeva şöyle der: "Hikâyemde karakterler yoktu. Aşk vardı. Eyleme yön veren de oydu."⁴⁰ Böylece hikâyenin yapısı diğer edebi türler gibi kurulmamıştır; hikâyenin bir yapısı vardır; daha doğrusu hikâye, aşkın kendisi gibi saplantılı bir şekilde yapısız ve potansiyel olarak yıkıcıdır. Tsvetayeva'nın düzyazısı hiçbir edebi türün alışılmış sınırları içinde kalmaz. Çelişkilerle dolu bir düzyazıdır bu; hem aşırı lirik, hem de romanlara özgü bir şekilde çokseslidir; Soneçka'ya, onun Vera ve kendisi gibi önceki avatarlarına hitap eder; Rusça ve Fransızca yazılmıştır. Bu düzyazı görünüşte kopuk olan (günlük, mektup ve kartpostallardan alınmış) fragmanlardan, çeşitli parantez içi ifadelerden ve süreklilik arz etmeyen anımsamalardan oluşur. Mektup roman, anı yazısı, deneme, kısa roman gibi birçok türden payını almakla birlikte, bu türlerden herhangi birine ait olmayan bir yazıdır bu.

Demek ki, Tsvetayeva'nın düzyazı eserlerinin yapısında –"histerik" lirizminde, taşkın öznelliğinde– aşırı derecede kadınsı ya da aşırı derecede şiirsel olan, bu yönüyle de "iyi beğeni" mefhumunu hor görerek, eleştirmenleri ağır hakaretlere kışkırtan bir yan vardır. Öte yandan Tsvetayeva'nın yazısı Mandelstam'ın ileri sürdüğü gibi iyi yazının "bilinçsiz bir parodisi" olarak nitelenemez. Tsvetayeva'nın kendisi aşkın yapısının geleneksel edebiliğe ters düştüğünün ziyadesiyle farkındadır.

(Farkındayım, farkındayım, aşkımla "etki"yi "yok ettiğimin", okurun kendisinin âşık olmak istediğinin, lakin ben de bir okur gibi, Soneçka gibi

39. A.g.y.

40. Tsvetayeva, *Povest' o Soneçke*, s. 304.

âşık olmak istiyorum, köpek gibi âşık olmak istiyorum ben de. Sahibimin öldüğünü ve kilometrelerce, çağlarca uzakta olduğumu ve şu an tek yaptığının ulumak olduğunu anlamıyor musunuz hâlâ?!⁴¹

Tsvetayeva'nın aşkın tazyikiyle kaleme alınmış yazısı bir sanat eserinin kompozisyonundan çok, duygulardan arınmaya dönük bir çaba, bir matem gibi görünür. Hikâyenin mantığı Rusçada küçümsemeyle "kadın mantığı" (*jenskaya logika*) denen şeydir –genelde irrasyonel, mantıksız, anarşik, gelgeç, tutarsız, histerik ya da aşırı duygusal olan şeyler için kullanılan bir ifadedir bu. Gelgelelim Tsvetayeva'nın yazısında bu kültürel leke –"kadın mantığı"– başka bir gözle ele alınır. Eserleri beyefendilere özgü doğru edebi beğeni etiketinin ötesine geçmekle kalmaz, onu ihlal eder aynı zamanda. Ne var ki Tinyanov'un edebi evrim anlayışından hareketle, edebiyat ile *but* arasındaki sınırların sürekli kayması olarak tanımlandığında, Tsvetayeva'nın düzyazısı olabildiğince yenilikçi görünür. Tsvetayeva'nın düzyazısı yerleşik edebilik anlayışını sorgular; kötü şiir örnekleri, cahilce, kaba romanslar ve Soneçka'nın aşırı duygusal, "kadınsı" konuşmaları da dahil, edebi ve popüler türleri birbirine katar, harmanlar. Kadınlar arası bir çeşit suç ortaklığı ya da merhametin –belki de, bir "kadın mantığı"nın– güdümünde olan hikâye estetik açıdan müstehcen ya da –Tsvetayeva'nın özbilinçli deyişiyle– "aşırı tatlandırılmış" bir hal alır. Soneçka sadece Marina'nın İlham Perisi olmakla kalmaz, aynı zamanda bir yazar, şairler tarafından genellikle alaya alınıp hakir görülen örnek bir şairedir. Oyun yazarı Marina artık şairenin sesini sansürlemez, ona âşık olur.

Ne var ki şaire bir kadın bakışının sevgi dolu aynasına yansısı bile o trajik örtüsünden kurtulamaz. Oyun yazarıyla aktris arasındaki aşk ilişkisi tamamına ermemiş ve lanetlidir; Marina'nın da dediği gibi, Soneçka "kadınca bir yazgıyı –kim olursa olsun bir erkeği, sadece o erkeği sevmeyi– seçer" ve Marina'yı son bir veda bile etmeden öylece bırakıp gider. Zaten Tsvetayeva bu hikâyeyi Sonya Holliday'in ölüm haberini aldığı Fransa'daki sürgünü sırasında yazmıştır. Tsvetayeva'nın Orpheus imgesini kullanmak gerekirse, bu hikâye ölen sevgiliyi Hades'ten geri getirmeye yönelik kurmaca bir girişim, gizemli "kader yasaları"nın yanı sıra, muhtemelen tür yasala-

rından ötürü de imkânsız olmaya yazgılı bir dirilmedir. Şair ile şaire arasındaki aşk diyalogu nihai sentezin, vuslat veya birleşmenin trajik imkânsızlığına dayanır; sayısız mekânsal ve zamansal süreksizliğin devreye girmesiyle sürgünde kurulmuş bir diyalog, bahsi geçen olaylardan neredeyse yirmi yıl sonra, kısmen yabancı dilde ve başkahramanın ölümünden sonra gerçekleşmiş bir diyalogdur bu.

Maksimilian Voloşin bir keresinde Tsvetayeva'ya –Rusya hakkında şiirler yazan Petuhov gibi– bir erkek mahlası, hatta –Romantik şiirler yazan, biri erkek, biri kadın Kryukov kardeşler (ikiz) gibi– birkaç mahlas birden alması tavsiyesinde bulunur.⁴² Dönemin yazarlığa erkek mahlasıyla başlayan, Zinnaida Gippius ve Sofya Parnok gibi birçok ünlü kadın-şairinin aksine, Tsvetayeva mahlas kullanmayı reddeder. Kadın kimliğini muhafaza etmek, ama hem edebiyat kadınlığı hem de edebiyat adamlığıyla ilgili yerleşik teamüllerden sapıp bunları ihlal ederek, bu kimliği esnetmeyi ve gidebileceği son yere götürmeyi amaçlar. Tsvetayeva'nın daima konformizmden uzak bir tek-kadınlık (*one-woman*) gösteri olmuştur.

Tsvetayeva'nın eserlerini inceleyen pek çok eleştirmen onun kendi kadınlığıyla olan sorunlu ilişkisini ele almıştır. Antonina Gove, Tsvetayeva'nın alışıldık kadın klişelerinin nasıl ötesine geçip, "toplumsal roller alanını aştığını" ortaya koyar.⁴³ Anja Kroth, Tsvetayeva'nın "ikiliklere dayalı bakışı"nın merkezinde androjenlik mefhumunun, "ruhun nihai olarak cinsiyetsizliği"nin dışavurulmasının, dünyevi cinsiyetlerin tek bir aşkın varlıkta nihai olarak uzlaşmasına duyulan arzunun bulunduğunu ileri sürer.⁴⁴ Batı geleneğinde var olduğu haliyle –Platon'un *Şölen*'i ve Ovidius'un *Dönüşümler*'ine kadar uzanan– androjenlik kavramı son derece tartışmalı bir kavramdır. Gerek androjenin, gerekse hermafroditin asli kökeni daima eril olmuştur. Hélène Cixous'nun da dikkat çektiği gibi, androjenlik ar-

42. Tsvetayeva, "Maksimilian Voloşin", s. 225.

43. Antonina Filonov Gove, "The Feminine Stereotypes and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetayeva", *Slavic Review* 36 (Haziran 1977), s. 231-55.

44. Anja Kroth, "Dichotomy and Razminovnie in the Work of Marina Tsvetayeva" (Doktora tezi, Michigan Üniversitesi, 1977). Ayrıca bkz. Kroth, "Androgyny as an Exemplary Feature in Marina Tsvetayeva's Dichotomous Poetic Vision", *Slavic Review* 38 (Aralık 1979), s. 563-82.

zusu genellikle kişinin kendi benliğindeki ötekiyi yok etmeye, farklılığı ortadan kaldırmaya yönelik gizli arzusuna karşılık gelir.⁴⁵ Androjenlik cinsiyetler arasında nihai bir uzlaşmayı, çatışma, gerilim ve diyalogsuzluğu, mutlak bir halinden memnunluk ve kendi kendine yeterli olmayı ima eder. Platonik ve Romantik "eksiksiz varlık" kendi cinsiyetine olan hayranlığını evrensellik ve bütünlük maskesi altında saklayan kılık değiştirmiş bir Narkissos'tur. Kadın sanatçı ve eleştirmenlerin androjenlik figürüne hayranlığı tuhaf bir *Narkissos hasedi* olmanın yanı sıra, çoğunlukla kendi kadınlıklarından duydukları, *Yankı kompleksi* denebilecek kılık değiştirmiş bir utançtır. Nitekim arketipik "şaire" Judith Shakespeare'in edebi annesi Virginia Woolf da dingin bir estetik mesafe, androjen yazarın zaten hep yaralanmış ve histeriye meyilli kadınlığının getirdiği (haklı görülebilecek olsa dahi) aşırı öfkeden kaçıp kurtulabileceği "kendine ait bir oda" arzu etmiştir.⁴⁶

Tsvetayeva'nın Romantik Platonculuk tınısı taşıyan teorik ifadeleri bir androjenlik figürünü –kültürel cinsiyet klişelerinin ötesine geçme arzusunun cisimleşmesini– akla getirebilir. Ne var ki Tsvetayeva kendi muhalif ruhuna sadık kalarak, teorik ifadelerinden sık sık sapar, dolayısıyla eserleri de ihtilaf yaratacak ve geleneksellikten uzak bir şekilde cinsiyetli olarak kalır. Bu yazılar tam da çatışmaların uzlaşımı ve aşılması mefhumlarına meydan okuyacak şekilde çeşitli cinsiyet rolleri sahneler ve alışılmadık birçok kılık değiştirme, karşı cinsin kılığına girme olayı sunar. Tsvetayeva'nın toplumsal cinsiyet tiyatrosu ille de "ikilik barındıran" ya da "ikicil" bir tiyatro değil, daha ziyade –Bahtin'in deyişiyle– "çokdillilik"iyle, cinsel çokseslilik veya *çokcinsiyetlilik* denebilecek yanıyla öne çıkan tam anlamıyla dramatik bir tiyatrodur. Bu çokcinsiyetlilik, tıpkı Dostoyevski'nin Bahtin'in yere göğe sığdıramadığı "çokdilliliği" gibi, kültürel önyargılar ve mitlerden azade değildir; Tsvetayeva'nın durumunda, bu çokdillilik özellikle de kadınlar arası ilişkiyle bağlantılı

45. Hélène Cixous, "The Laugh of Medusa", çev. Keith Cohen ve Paula Cohen, *Signs* 1 (Yaz 1976), s. 254.

46. Çağdaş feminist eleştirmenler arasında, Virginia Woolf ve feminizm-modernizm ilişkisi konusunda sürüp giden bir tartışma var. Bkz. Toril Moi, *Sexual/Textual Politics* (Londra: Methuen, 1985); ve Elaine Showalter, *Literature of Their Own* (Princeton: Princeton University Press, 1977).

olarak birçok çatışmalı tutumu açığa vurur. Buna rağmen, yine de *Soneçka'nın Hikâyesi*'nin Rus dilinde yazılmış geleneksellikten en uzak aşk öykülerinden biri olduğunu, kültürel anlamda bastırılmış sayısız kadın dilini yeniden ele geçiren ve okurun estetik ilkelerine meydan okuyan bir öykü olduğunu söylemek mümkün değildir. Tsvetayeva'nın bu eserde ulaştığı şey, bir androjenin tarafsız mesafesi değil, tuhaf bir "bakış biseksüelliği", yani farklılıkların silinmesini ya da ilgisizliğin estetikleştirilmesini değil, uzaklık ile iç içe geçmenin tutkulu bir etkileşimini, "arzunun kayda geçirilmesinin yol açtığı etkilerin çoğalmasını ifade eden bir çokcinsiyetlilik."47 Özbilinçli şairenin toplumsal cinsiyet ve tür tiyatrosu, şairinkinden çok daha geniş kapsamlıdır; şairenin elinin altında çok daha fazla kıyafet, kılık ve makyaj çeşidi vardır. Kendi potansiyel repertuarının bilincinde olan şaire, bir kadın kahraman ve bir şair olarak kendini sürekli şekleleştirip gizeminden arındırarak ve hiçbir zaman mutlu bir sona ulaşmadan –trajik veya komik, konformist veya konformizmden uzak olan– farklı rollere girebilir. Tsvetayeva'nın ihlal edici estetik müstehcenlik pratiği, sonunda "-e" takısı olmayan bir şairin estetik pürizminin ciddi ve özbilinçli bir kültürel parodisini sunar.

Şairin Ölümü: Toplumsal Cinsiyetin Ötesine Göç mü?

Marina Tsvetayeva intihar notu bırakmadı; ne şiirle, ne de kanla. Yakın akrabalarına gönderdiği iki mektup saklanmamıştır. Dolayısıyla Tsvetayeva'nın ölümüyle ilgili gizemi açığa çıkarabilecek yeğâne belge, kendi metinleri ve bu metinlerde ayrıntılarıyla sunulan tuhaf yaşam ve ölüm mitolojisidir. Yine edebiyatla biyografi arasında çift yönlü bir harekete girmiş bulunuyoruz: Tsvetayeva'nın intiharı önemli örüntülere ve tekrarlara dikkat çekerek, metnlerinin labirentinde bazı tehlikeli yolları aydınlatır. Ayrıca bu örüntüler gerçekleştirdiği bu son fiile bir parça ışık tutar; bu fiile bir açıklama getirmese de, en azından onu anlamaya başlamamıza yardımcı olacak bazı perspektifler sunar.

Mayakovski'nin aksine Tsvetayeva'nın intihar meselesiyle ilgili bir saplantısı yoktur. Jakobson'un sözlerine yorum katarak söyler-

47. Cixous, "The Laugh of Medusa", s. 254.

sek, eserlerinde intihar motifinin baskın olduğunu söylemek mümkün değildir. Bilakis, Karlinski'nin de belirttiği gibi, hayatı savunan, merhametli ve kendini yıkıcılıktan uzak tutan bir şiiirdir onunkisi.⁴⁸ Öte yandan Mayakovski ile Tsvetayeva kullandıkları belli şiirsel araçların yanı sıra, şairin şiirsel yaşamına ilişkin kavrayışları açısından benzerlik gösterirler. İkisinin bu ortak yanları, devrimci şairin ölümü ile şairenin ölümünü metaforik zincirlerle bağlayarak, Mayakovski'nin ve Tsvetayeva'nın intiharlarını birer "edebi olgu" olarak değerlendirmemize olanak sağlar.

Tsvetayeva da, Mayakovski gibi, kişilik dehasının önemi üzerinde durarak şairin yaşamının Romantik bir versiyonunu benimsemiştir; dar anlamıyla anlaşılan "edebilik" kavramının ötesine geçen bir versiyondur bu. Tsvetayeva'nın nazarında "yaşam" "yapıt" ile sadece metaforik düzeyde bağlantılı değildir; bunun yanı sıra, "yaşam" şaire, Tsvetayeva'nın kullandığı kendine has manada, gerçek dehaları açığa çıkaran bir kan testi de sunar. Sürrealizmden ödünç bir metaforla ifade etmek gerekirse, yaşam ile sanat daima kopma noktasında olan "iletişim kanalları" olarak görülür. Ayrıca Tsvetayeva'nın birinci tekil şahsı da, Mayakovski'nin "Ben"i gibi, abartılı yönleri sahiptir. Ne var ki bu abartılı birinci tekil şahıs kullanımında iki şairi birbirinden ayıran nüanslar söz konusudur.

Tsvetayeva, Mayakovski gibi – yakışıklı yirmi-ikilik şair, sarı bluzlu *dandy*, dramatik kahraman-şair "Vladimir Mayakovski" ve devrimci saka ve tuvalet temizlikçisi gibi– açıktan açığa çeşitli otobiyografik ikonlar yaratmaya ve sürekli olarak kendini nesneleştirmeye karşı koyar. Öte yandan Mayakovski gibi o da her şeye kendi taşkın özneliliğini aşılar. Tsvetayeva'nın poetikasının tuhaf bir özelliği ise –ki kendisi bunu "ölçüler dünyasında ölçüsüzlük", "ihlal edici bir unsur", "histerik unsur" ve "aşkın yapısı" olarak tanımlar– tam da sanatla yaşamın damarları arasında iletişimi besleyen şeydir; sanatla yaşam sürekli taşarak birbirlerinin alanına akar, bir sıvı alışverişinde bulunur ve birbirinden ayrılmaz hale gelir. Bu ölçüsüzlük ya da aşırılık kadın şiirinin bir parçası mıdır? Eğer öyleyse, erkek şairlere göre şairenin poetikası mı, yoksa kadın yazarlar tarafından yeniden değerlendirilmiş bir "gözden geçirilmiş" kadın poetikası mıdır

48. Karlinsky, *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*, s. 285.

bu? "Şaire"nin sonundaki "-e" takısı, sadece başka bir "-izm", başka bir üslup manyerizmi midir, yoksa Tsvetayeva'nın da bizi ikna etmeye çalıştığı gibi, daha içsel bir şey midir? Bu ölçsüzlüğü kendi eleştiri söylemimize kaydetmemiz mi, yoksa ölçüyü aşmasına müsaade etmemiz mi gerekir?

Tsvetayeva'nın aşırılık poetikası, aşağıdaki kısa şiirde de ortaya konduğu gibi, ölümü ele alışına da yansır.

Açtım damarlarımı: Yaşam fışkırıyor,
Zaptedilmez, geri gelmez, yaşam.
Durmayın, getirin tası tabağı!
Sığ mı sığ kalacak her tabak,
düz mü düz olacak ya her tas, siz yine getirin.
Taşıyor kenarından, öteye geçip dökülüyor–
Kara toprağa, besleyecek kamışları.
Bir daha ele geçmez, zaptedilmez,
Geri gelmez, şiir fışkırıyor.⁴⁹

"Açtım damarlarımı" aralarında Yesenin ile Mayakovski'nin şiirlerinin de bulunduğu Rusların kanla yazılmış şiirler geleneğinin bir parçasıdır. Şiirde mecazi ölüm yaşamın aşırılığıyla ilişkilendirilmiştir. Şairin kanı/mürekkebi fışkırır ve olası bütün kap ve mahfazalardan –damarlardan, tabaklar, taslar ve sayfadaki satırlardan– taşar. Tsvetayeva'nın çoğu şiirinde Rusça *stih* (şiir) ile *stihiya* (hem yaşama, hem de şiire ait unsur ya da kaynak) arasında ilişki kurulur. Bu şiirin altıncı dizesinin tipografisinde aşırılık tekrar yoluyla vurgulanarak canlandırılır: Kan fışkırırken sadece tasın *kenarından* dökülmele kalmaz, *öteye* de geçer. Gove'un da belirttiği gibi, "evde kullanılan gündelik kap kacak" imgesinde "kadın *bit*"ına dolaylı göndermeler vardır ve bariz bir dişil birinci tekil şahıs kullanımı söz konusudur: "(Ben) açtım (dişil) damarlarımı" ("vskrla veni").⁵⁰

Şiirde aslında şairin ölümü tasvir edilmez; şairin ölümü, aşırı hayat verme ve besleme imgesiyle, şairin kendini feda eden anneliğiyle ima edilir, o kadar. İntihar ve annelik, şiirin ve yaşamın fışkırması (Rusçada "yaşam" dişil, "şiir" ise erildir) ve kanla mürekkebin hiçbir kaba sığmadan fışkırması – şiirde bütün bu çelişkili imgeler

49. Marina Tsvetayeva, "Vskrla jili", *Soçineniya* içinde, s. 315.

50. Gove, "Feminine Stereotypes and Beyond", s. 254.

eleştirinin ölüm tartışmasıyla ilgili filtrelerini aşacak şekilde iç içe girer. Tsvetayeva'nın eserlerinde ölümün poetikasını arayışında, daha doğrusu Tsvetayeva'nın intiharıyla ilgili gizemi aydınlatabilecek ipuçlarını arayışında, aşırılık ve taşma mefhumunu akılda tutacak ve belirli bir eleştiri kabının içine sığdırmaktan kaçınacağım. Farklı türlere ve ölümün cinsiyetlerine dair yeni ihtilaflı olanaklar geliştirmeye çalışmanın yanı sıra, yaşamın aşırılığının, taşkınlığının Tsvetayeva'nın eserlerini nasıl ele geçirdiğini ve şiirsel işlevin yaşamına ve trajik sonuna nasıl şekil verdiğini göstereceğim.

Tsvetayeva'nın eserlerinde, ölüm bir aşkınlık ve bir sınır aşımı, bir başarı ve ziyafet, şairin cismani olmayan cennetine bir kaçış ve kadın trajedisinin bir yeniden icrası olarak görülür. Mayakovski ve Rilke'nin ölümü Tsvetayeva'nın ölüm poetikasını etkilemiştir. Tsvetayeva, Mayakovski'nin "intiharları"ndan söz eder – onun intiharından hep çoğul olarak söz ederken de mecazi ve gerçek ölümü art arda koyup, şairin intiharının belli eleştiri koşullarında şiirsel kimliğini nasıl yeniden olumlayabileceğini gösterir.

Bedeni ve ruhuyla on iki yıl sadakatle hizmet veren – "Atağa kalkan sınıf, yankılanan şairlik gücümü olduğu gibi size veriyorum"– Vladimir Mayakovski'nin yaşamı lirik bir şiirinkinden daha kuvvetli bir sonla bitmiştir: Lirik bir kurşunla. İnsan Mayakovski on iki sene boyunca şair Mayakovski'yi öldürmüştü, on üçüncü senede ise, şair Mayakovski kalkıp insan Mayakovski'yi öldürmüştür.⁵¹

Tsvetayeva'nın şiirsel dünyasında Mayakovski tartışmalı bir figürdür: "kahramanlar arasında şair, şairler arasında kahraman", Pasternak gibi lirik şairlere kıyasla bir "epik şairi" ve epik zamanlarla karşı karşıya kaldığında da lirik bir şairdir o. Tsvetayeva'ya göre, Mayakovski "devrimci bir şair"dir, ama şiirsel ve destansı unsurları kendinde birleştirdiğinden ötürü, "bir devrim şairi"nden ("le Chantre de la révolution/Devrime methiyeler düzen şair"– Tsvetayeva bu ifadeyle muhtemelen André Chénier'ye atıfta bulunur) ibaret kalmaz. Gene de intihar edimi şairin bir zaferi, nihai bir şiirsel sınır aşımı ve tam da sanatsal anarşizminden ötürü yıkıcı bir siyasi tavır olarak görülür. Tsvetayeva'nın Mayakovski'si kafasına sıkıldığı "lirik

51. Marina Tsvetayeva, "Epos i lirika sovremennoy Rossii", *Nesobrannye proizvedeniya* içinde, haz. Anna Saakyants (Münih: Wilhelm Fink, 1971), s. 661.

kurşun"la devrimci Sovyet bürokrasisinden şiirsel olarak kurtulduğuna ilan eder.

Tsvetayeva, Mayakovski'ye ithafen, eleştiri yazılarının yanı sıra, aynı temaların bir kısmını ele aldığı bir dizi şiir de kaleme almıştır. Tsvetayeva'nın Mayakovski'nin intiharına cevabının onu hem Parisli Beyaz Rus göçmen çevresinden, hem Sovyet sempatizanlarından soyutlamış olması ilginçtir. Tsvetayeva, her zaman olduğu gibi, bir kalem darbesiyle kendine her iki kamptan düşman edinmeyi başarır. Tsvetayeva'nın Mayakovski'ye ithaf ettiği şiirler dar siyasi sınırlamalara yönelik saldırısını temsil eder.

Tsvetayeva mahut şiir dizisinde teamüllere aykırı bir hitap biçimi kullanır. "Ben" –Tsvetayeva şiirinden beklenmeyecek şekilde– neredeyse hiç karşımıza çıkmaz. Bunun yerine, şiirde pek çok sese ve söyleme –günlük konuşmaya, ortak Sovyet söylemine, göçmen gazetelerinden alıntılara ve, bilhassa iki intihar şairi olan Mayakovski ile Yesenin'in konuşmalarında, folklorik nakaratlara– yer verilir. Şiirde intihar farklı söylemlerin tersine çevrilişi, yaşamla sanatın aktığı kanalların parçalanışı olarak yer bulur. "Açtım damarlarımı" şiirinde olduğu gibi, burada da Tsvetayeva'nın sentaksındaki ve şiirin tipografisindeki kopuşlar şiirsel bir figür olarak ölümün kararsız ve ihlal edici statüsünü yansıtır. Şiir bir edebiyat dergisinin baş sayfasındaki kan imgesiyle başlar; tipografik satırdan kan fışkırmaktadır.

Edebi olan –maddenin kalbi
yoktu onda– kan döktü!
Gazete yedi günde bir çıkar.
Merhum – yüzyılda bir!⁵²

Puşkin *krov'un* (kan) daima *yubov'u* (aşk) gerektirdiğini anlamıştı; nitekim aşk sonraki şiirde de yine edebi teamüllerin ihlali olarak boy gösterir. Tsvetayeva, Mayakovski'nin son mektubundaki şiirden bir dizeyi epigraf olarak kullanır – "Aşk sandalı çarpıp parçalandı hayat galesine." Bu dize, önceki bölümde de belirttiğim gibi, devrimci Rus şairin birçok yabancı hayranı tarafından yanlış tercüme edilmiştir. Tsvetayeva bu dizede kullanılan sözcüklerin farklı bir

sözdağarına ait olduğunu ve "Mayakovski tarzına uzak" düştüğünü, yani "Yoldaş Mayakovski" maskesinin resmi imgesine uymadığını belirtir. Tsvetayeva, resmi Sovyet şiirinin sözde folklorik ritimlerini parodileştirerek, Mayakovski'ye ironik bir biçimde seslenir: "Kimse yarım kapık vermez/Böyle bir çete başına. O aşk sandalı, yoldaş, hangi dilden geliyor?"⁵³ Resmen "sansürlenmiş" olan Mayakovski sözdağarının bu ihlali, bizatihi Mayakovski'nin son edimine de yansımıştır.

Derdinden ateş açan
Toska'daki harp okulu öğrencisi misali,
 Dostum, Mayakovski tarzına ters düşüyor,
 Bir efendi gibi davranıyorsun...

Dostum, şöyle bir gözden geçirecek olsak seni,
 utançtan ölürsün kesin,
 sen, Sovyet Rus Werther'i
 Rus soylularına yakışır eyleminle.⁵⁴

İntihar Mayakovski'yi Romantik bir kahraman, bir Sovyet Werther'i ve soyu artık bir Sovyet "yoldaş"ının soyu olmaktan çıkmış bir şair haline getirir. Tsvetayeva bu şiirde Mayakovski'ye bir kıyafet okuması yapar. Dizinin ilk şiirinde, Mayakovski'nin artık yerini kabadayı bir devrimcinin "sıradan siyah kostüm"ü ve "sert botlar"ına bırakmış olan o adı çıkmış sarı bluzuyla karşılarız. Mayakovski'nin "aşk sandalı" epigrafıyla başlayan diğer şiirde ise, şairin kostümü "Beyaz-sınıf katmanı"nı açığa vurur, burada beyaz sarıya değil, devrim kızılına karşıt olarak kullanılır. (Beyaz Ordu subaylarından sık sık son Romantik kahramanlar diye bahseden Tsvetayeva tarafından çoğunlukla romantikleştirilen bir renktir "Beyaz".) Mayakovski'nin Tsvetayeva tarafından açığa vurulan beyaz katmanı –aksi takdirde bütünüyle devrimci olan– kostümüne yabancı bir kumaştı.

Dizinin son şiirinde Yesenin'le Mayakovski arasında bir kadeh votka üstüne baş başa, erkek erkeğe, şair şaire, intihar intihara ilginç bir ölüm sonrası konuşma geçer; bu konuşma esnasında iki şair dünyayı havaya uçurmaya karar verir. Tsvetayeva'nın kahramanı ile ilişkisi muğlaktır. Şiirde kullandığı ton, Mayakovski'nin Yesenin'e

53. A.g.y., s. 566.

54. A.g.y., s. 567.

yazdığı şiirde ya da Tsvetayeva'nın Rilke'ye yazdığı şiirlerde öne çıkan garip, adeta tekinsiz bir samimiyet içeren tondan ziyade, ironik bir kadın yoldaş tonudur. Mayakovski'nin kendisine yönelttiği saldırıdan Tsvetayeva'nın haberdar olup olmadığı belirsizdir; ne olursa olsun, bu şiirin bir "edebi kadınlık" unsuru barındırdığını söyleyerek eleştirmek hayli güçtür. Şiir, daha ziyade, aynı anda hem duygudaşlık, hem de ironi barındıran erkek erkeğe –hatta ağabey ile kardeş arasındaki– bir konuşma gibidir. Ayrıca, Tsvetayeva'nın Mayakovski'ye hitaplarında anaç diyebileceğimiz bir ton da vardır: "Böylece sevgili ülkemiz ölmeyecek / kabına sığmayan delikanlıların yokluğundan, / uyu da büyü, Volodimer bebek, / bütün dünya senin olabilir (*volodey*)."⁵⁵

Tsvetayeva, Mayakovski'nin imalarla yüklü ismine kendi alışılmadık, şiirsel üslubuyla birtakım anlamlar yükler. Şairin soyadı zaten Sovyetler'in resmi imzası haline gelmiştir. Mayakovski, Tsvetayeva'nın "sevgili düşmanı"dır; Tsvetayeva bu sözü adeta bir sevgi ifadesine çevirerek sevecenlikle hitap eder Mayakovski'ye. Fakat şairin ilk adı –çocukluk ismi olan "Vladimir"– resmi dil tarafından yozlaştırılmamış olarak durmaktadır. "Volodimer" ile –"sahip olmak" anlamındaki "vladet" fiilinin Slav dilindeki stilize edilmiş biçimi olan– "volodey" arasında şiirsel bir bağlantı kurulur. Tsvetayeva'nın ilk dizeleri adeta bir ninni gibidir; Tsvetayeva bu şiirde şair/çocuk Volodimer'in büyüyüp dünyaya sahip olmasını dileyerek seslenir ona, zira kabına sığmayan, umutsuz şairler olmaksızın dünyanın sonu gelecektir. Tsvetayeva'nın tragedyasında, "Vladimir Mayakovski" (Volodimer) "Mayakovski"yi işte bu nedenle öldürür. Diğer muhtemelen trajik sonların (Rusçada iki kötü son) yanında, mutlu bir sondur bu.

Ölüm dilden fışkırarak onu altüst eder; şiirin sınırlarına veya sınırsızlığına işaret eden en vahşi şiirsel mecazdır ölüm. Tsvetayeva, Rilke'ye ithaf ettiği "Yılbaşı Arifesi" şiirinde "ölüm" sözcüğüne uygun düşecek her tür muhtemel dilsel, üslupsal ve şiirsel çerçevelmeyi bulmaya çalışır.

Yeni yılın kutlu olsun! (Yarın doğacak olan!)–
Anlatsam mı ne yaptığımı... öğrendiğim zaman?

Şşş... her zamanki gibi yanlış konuştum gene.
Yaşamı ve ölümü tırmak içine aldım çoktan,
Beyhudeliği bilinen uydurmalar misali.⁵⁶

Böylece Tsvetayeva, bu trajik gerçeği adlandırarak geri dönülmez bir biçimde çarpıtmaktan korkarmışçasına, Rilke'nin ölüm haberini eksilteli olarak verir. Şairin ölümünü "sıradan dil"le önemsiz göstermek işten değildir. Tsvetayeva sonraki kıtada ölüm için farklı bir tipografik unsur önerir: asteriks.

Gizli bir tebessümle telaffuz ediyorum
yaşamla ölümü – sen kendin dokunursun artık.
Bir dipnotla telaffuz ediyorum yaşamla ölümü
bir asteriksle...⁵⁷

"Ölüm" başka bir düzeye yapılan bir *gönderme* veya *aktarımdır*; bir asteriks gibi o da mutlak sonu *erteler*. Sonuç olarak, Tsvetayeva Rilke'nin ölümü için şiirsel bir neden keşfeder: "Bir iç uyak oldu – "Rainer öldü" ("Vnutrennyaya rifma – Rainer umer"). Ne var ki bu ölümcül iç uyak, yaşayan şairin gündelik rutinini (*bır*) aksatarak şiiri içeriden kanatır: "Ne yapayım Yılbaşı Arifesinde bu iç uyakla: Rainer – öldü?"⁵⁸ Şiirin son kıtasında "smert" (ölüm) sözcüğü son düzeyi ansızın keser; şiirsel organizmada bir yara, tedavisi olmayan, uyağı olmayan bir yara gibi tek başına çıkıntı yapar. Buna rağmen, şair belki de "smert" sözcüğü için, her zaman çoğul olarak, uyaklar olabileceğini, ama bu uyakların yabancı bir dilde, yeni bir şiirsel cennet dilinde var olduğunu ileri sürer.

Tsvetayeva'nın şiirsel cenneti geleneksel Hıristiyan cennetinden hayli farklıdır. Bu cennet şairin iyi bir masa ("dirseği rahatsız etmeyecek bir masa"), iyi bir kalem ve biraz boş vakit derdine düşmeyeceği –Tsvetayeva'nın genelde eksikliği hissettiği temel şiir gereksinimleridir bunlar– ideal bir yazı mekânıdır. Şairin cenneti nihai bir dinlenme yeri değil, pek çok düzeyi olan fantastik bir tiyatro, bir amfitiyatrodur. (Cennet sözcüğünün Rusçadaki karşılığının –"Rainer" in ilk hecesi olan– "ray" olduğunu belirtelim.)

56. Marina Tsvetayeva, "Novogodnee", *Soçineniya I* içinde, s. 26. Çeviri John Henriksen'e ait. •

57. A.g.y. 58. A.g.y., s. 263:

Cennet olsa olsa bir amfiteyatrodur.
 (Birinin üstüne kapanmıştır perde...)
 Haksız mıyım, Rainer? Tanrı *büyüyen* bir
 Baobab ağacı değil mi? Louis altını yerine –
 Hem tek bir Tanrı da yok, değil mi?
 Olsa gerek onun üstünde bir başka
 Tanrı?⁵⁹

"Ölüm"ün kafiyeleri gibi, "Tanrı" da ancak çoğul olarak var olur. Şair daima çoktanrılıdır, hatta "Tanrı"yı ancak durmadan büyüyen bir "baobab ağacı"yla mukayese edilebilecek fantastik bir yaratık sayan bir *şair-teist*'tir.⁶⁰ "Baobab" şiirsel bir boş laftır; "bog" (Tanrı) sözcüğüyle iki ortak harfi vardır; "bog" da "ölüm" sözcüğü gibi, şair için, anlatılamaz olanın adlandırılması suretiyle işlenmiş bir kut-sala saygısızlıktır. Dolayısıyla "baobab" çocuk oyunundaki bir şifre, Tanrı'yı (*bog*), kadını (*baba*) ve egzotik bir bitkiyi (*baobab*) çağrıştıran sihirli, anlamsız bir *bog-baba-baobab* işlevi görür. Şiirde ölüm tartışması gerek gündelik, gerekse dinsel bağlama yabancılaştırılır ve bu konunun önemsizleştirilmesini askıya alır.

Joseph Brodski bu şiirle ilgili kaleme aldığı etkileyici tahlilde Tsvetayeva'nın geleneksel teolojiden ziyade, şiirsel kozmogonilerle ilgilendiğini söyler.⁶¹ Tsvetayeva başı ya da sonu olmayan şiirsel bir "edebi yaşam" versiyonu benimsemektedir. Bu iyimser şiirsel ebe-

59. A.g.y., s. 264.

60. "Novogodnee"yi Hlebnikov'un ilk şiirlerinden biri olan aşağıdaki şiirle karşılaştırmak ilginç olabilir:

Boboebi diye şakıdı dudaklar,
 beomi diye şakıdı gözler,
 pieeo diye şakıdı kaşlar,
 lieeey diye şakıdı imge,
 Gzi-gzigeo diye şakıdı zincir.
 İşte böyle haberleşmelerin tuvalinde
 boyutların ötesinde yaşadı Yüz.

Burada baş harfi büyük yazılan "Yüz" anlamındaki "Liso" sözcüğü duygusal-lık-ötesi dildeki aliterasyonlardan kaynaklanır. Alışılmadık bir şiirsel tanrısalığın tasvirinde kullanılan ilginç bir metinlerarasılık durumudur bu. Velimir Hlebnikov, *Tvorenıya* (Moskova: Sovetskiy Pisatel', 1986), s. 54.

61. Joseph Brodski, "Ob odnom stilhotvorenii", Tsvetayeva'ya giriş, *Stilhotvorenıya i poemu* içinde (New York: Russica, 1980), s. 75.

diyet anlayışını Bahtin'in diyalogların sona erdirilemezliği mefhu-
muyla mukayese etmek mümkündür. Şiirsel iletişim entropi ile kao-
sun ötesine geçer. Şairin diyalojik cenneti, perdenin belli aralıklarla
kapanıp, yeni bir dram için yeniden açıldığı *ebedi* bir amfiteyatrodur.

Ölüm nihai bir varış ya da nihai bir ayrılıktan ziyade, şairin "göç"
ündeki en uzak durak, dünyevi "*bellevue*"lerin ve *belvedere*"ler"nin an-
lamsız görüneceği bir stratejik noktadır. Tsvetayeva "Yılbaşı Arife-
si"nin ortasında, en sevdiği şiirlerden biri olan, Rusçaya da bizzat
çevirdiği Baudelaire'in "Yolculuk"undan bir motife yer verir. Tsve-
tayeva, "uçuruma, ha Cennet ha Cehennem, dalalım/Bilinmez'in di-
binde bulmak için *yeni*'yi!" arzusunu ifade ederek Baudelaire'in şiiri-
nin sonundaki "Koca Kaptan Ölüm"e söylediği sözleri yankılar.⁶²
Tsvetayeva bu dizeleri şu şekilde yeniden yazar:

Yaşam yaşam değil demek bu. Ölüm ölüm değil.
Demek ki –kayboluyor, buluşunca yakalayacağım onu!–
Ne yaşam var, ne ölüm – bir üçüncü şey var,
Yeni bir şey.⁶³

Şiirsel yolculuk, "yaşam" ile "ölüm" sözcüklerini farklı sentaks ve
noktalama işaretiyle yazarak, "yenilik" ve yenilenmenin peşine düşe-
rek "yaşam" ile "ölüm" arasındaki sınırı geçmek ve yeniden geçmek
demektir. Tsvetayeva "Şair ve Zaman" adlı denemesinde şöyle der:

Her şair, Rusya'da olsa bile, bir göçmendir aslında. Cennetin krallığın-
dan, doğanın yeryüzü cennetinden gelmiş bir göçmen. Ebediyetten zamana
göçen bir göçmen, cennetinden iltica edendir.⁶⁴

Şair "zaten hep" –sözcüğün olası bütün yananlamlarıyla– "göç-
men"dir. Tsvetayeva, Rilke'ye yazdığı şiirlerde ölümü yabancı bir
diyara yapılan alelaide bir yolculuktan pek fark taşımayan bir sınır
aşımı olarak sunmak yoluyla "göç" sözcüğünün mecazi ve gerçek
anlamları arasındaki sınırı bulanıklaştırmaya çalışır. Ölüm, hem "bu
dünyanın" sınırlarının ("etot svet"ten "tot svet"e) aşılması, hem de

62. Charles Baudelaire, "Le Voyage", *Les Fleurs du mal*, haz. V. Pichois (Pa-
ris: Le Livre de Poche, 1972), s. 177; Türkçesi: *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Ma-
den, İstanbul: Çekirdek, 2001, s. 266.

63. Tsvetayeva, "Novogodnee", s. 265.

64. Marina Tsvetayeva, "Poet i vremya", Saakyants, *Nesobrannye proizvede-
niya* içinde, s. 624-5.

bir aşkınlıktır, fakat asla nihai değil, şiirsel kozmogonik amfiteyatrodaki bir balkondan diğerine atılan adım misali bir aşkınlıktır.

"Göç" sözcüğü Mayakovski konulu denemesinde Jakobson'un "sanatın hayaletleri sanattan yaşama göç edince" ortaya çıkan "sınırsız dehşet" ve "tekinsizlik"ten bahsettiği bölümde de karşımıza çıkar. Jakobson da, Tsvetayeva da, sözcüğün en yaygın anlamıyla, yani kendi göç deneyimleri esnasında göçü konu almış, ikisi de içinde bulundukları siyasi durumu alegorikleştirmeye ve sözcüğe "şiirsel bir işlev" yüklemeye çalışmıştır.

Ne var ki Tsvetayeva'nın "ölüm diyarına göçü" konu alan şiirsel tasviri nihai alegorikleştirmenin olanaksızlığını ele verir. Tsvetayeva'nın şiiri bizatihi söyleyişin kıyısında, ağlamanın eşiğinde açılıp serpilir. Bu şiir gözyaşlarına boğulmamak için çaresiz bir dile boğulma girişimidir. Gelgelelim şiirde ayırt edici bir özellik olarak öne çıkan dizelerdeki sarplık ve garip feryat tonlaması bastırılan gözyaşlarını açığa vurur. Brodski'nin de belirttiği gibi, Tsvetayeva'nın söyleyişi, garip sözcük/ölüm oyunu bir *duygu biçimciliği* örneğidir. Bu biçimcilik *Soneçka'nın Hikâyesi*'ndeki aşk yapısıyla karşılaştırılabilir. Tsvetayeva'yla aynı dönemde yaşamış düşman eleştirmenlerden birinin bu kendine has biçimsel deneyi "kadını" sıfatıyla nitelediğini hayal etmek güç değildir.

"Duygu biçimciliği" ve "aşkın yapısı" göze çelişkili bir ifade gibi görünse de, Tsvetayeva için böyle değildir. Ona göre iki terim de gerçek bir şiirsel mantığı yansıtır. Tsvetayeva "Şairin Eleştirisiyle İlgili Görüşleri" başlıklı denemesinde hem "biçimci yöntem"i, hem de şairin "esin kıvılcımı" dediği basitleştirilmiş Romantik anlayışı eleştirir.

"Esin diye bir şey yoktur – sadece ustalık vardır" gibi (biçimci bir yöntem [Turgenyev'in eksantrik bir materyalist ve nihilist olan kahramanı Bazarov'un adına göndermeyle] yeni bir Bazarov'luktur) önermelere aynı kamptan verilebilecek bir cevap var: "Ustalık diye bir şey yoktur – sadece esin vardır"... Şair ilkinin ikincisine ya da ikincisini ilkinin tercih edemez. Bunların ikisi de yabancı bir dilde söylenmiş kasti yalanlardır.⁶⁵

Ölmüş şairler için sarf edilmiş bu sözün ait olduğu tür cinsiyet farklılığının ötesine işaret ediyor gibidir; daha doğrusu, cinsiyet fark-

lılığı burada sahnenin ön planına konmamıştır. Rilke, Tsvetayeva'nın cennetvari bir sahnede ideal bir şekilde şair şaire konuştuğu ideal muhatabı haline gelir. Ölüm şiirsel kardeşliğin bir önkoşulu görünümü kazanır; ölüm dışıl bir sonekin olanaklılığını dışarıda bırakarak, bizi eril "şair" ismini son kertede radikal bir biçimde tarafsız olarak okumaya davet eder.

Dişil Olarak Ölüm: Amazon'un Kesilmiş Göğsü

"Şair" sözcüğü Rusçada dilbilgisel olarak eril, "ölüm" (*smert'*) sözcüğü ise dişildir.⁶⁶ Tsvetayeva'nın Rilke'ye seslendiği şiirinde, ölüm sanki cinsiyetsiz bir isimmişçesine kullanılmış ve hiçbir şekilde yanına dişil sıfatlar iliştilenmemiştir. Ne var ki Tsvetayeva "Bilincin Işığında Sanat" başlıklı denemesinde ölümün özgül bir kadın versiyonunu, yerine yeni bir sözcük uydurarak kullanır – ("veba" anlamındaki eril *mor* sözcüğünden türeyen *mra*). *Mra* burada yazı sanatıyla ilişkilendirilir.

Kara güç!
Mra – bu sanat
 onca insanı mahvetti!
 Pek azını kurtardı!
 Kadınca bir son için kullanıyorum *mra*'yı – bir ölüm tınısı
 olarak.⁶⁷

Tsvetayeva benzetim yoluyla bir iç uyak – "Rayner umer" (Rainer öldü) ve "Rayner ray" (*ray* "cennet" demektir)– buluyorsa, biz de "mra" ile "Marina" arasında bir iç uyak olduğunu söyleyebiliriz. Tsvetayeva kendi adıyla Mayakovski'nin oynadığından biraz farklı bir şekilde oynar. O kendi ismini tarihsel karakterlerle, sözgelimi

66. Anna Kroth "Androgyny as an Exemplary Feature in Marina Tsvetayeva's Dichotomous Poetic Vision" (Marina Tsvetayeva'nın Şiirsel Bakışında Örnek bir Özellik Olarak Androjenlik) başlıklı yazısında, Tsvetayeva'da "okur bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, kendi dilbilgisel cinsiyetinin bir sonucu olarak bir nesneye erkek ya da kadın özellikleri yüklüyorsa", toplumsal cinsiyet[in] bir üslup aracı "olduğunu" söyler ve ekler: "Bunu Tsvetayeva'nın sıradan dile şiirsel anlamlar yüklemesi olarak görebiliriz" (s. 570).

67. Tsvetayeva, "Iskusstvo pri svete sovesti", s. 395.

Marina Mnişek konulu şiir dizisinde yaptığı gibi ünlü düzenbaz Grişka Otrepiev'in âşığıyla ilişkilendirir. Öte yandan, kendi ismini (sözcüğün Latince etimolojisinden faydalananarak) denizle ilişkilendirmek veya ona –"Elveda" şiirindeki "elvedalar" (*razluka*) gibi– şiirsel imgeler iliştiirmek suretiyle büsbütün gayrişahsileştirir. Tsveyeva *Soneçka'nın Hikâyesi*'nde Soneçka'nın ağzından "Marina" ismini kullanır; bazen ("Maa-riina" gibi) uzun ve müzikli, bazen de Fransızca "Marne" gibi kısa telaffuz edilir bu isim. "Mra" –belirgin biçimde kadınca bir sonu olan ölüm– şairin kendi ismiyle kurulan tuhaf bir bağlantıyı ele verir.

Tsvetayeva'nın poetikasında, ölüm yerine kullanılan iki mecaz var gibidir –"smert" ve "mra". "Şairin ölümü"nün –Lermontov'un en büyük Rus şairi Puşkin'in ölümü üstüne yazdığı şiirin başlığı olan ve sonradan Jakobson tarafından kullanılan– "smert' poeta" diye tercüme edilmesi gerekiyorsa, "şairenin ölümü"nün de muhtemelen Tsvetayeva'nın uydurma sözcüğüyle, "mra potessi" (şairenin *mra'sı*) olarak, tercüme edilmesi gerekir. Tsvetayeva ailesindeki kadınlardan kadınca bir trajik son miras almış olduğuna inanmıştır. Devrıldığı bu kadın mirasını tasvir etmek için –"kadın soyunun huyu/koruyucu ruhu" ("geniy roda jenskogo") ifadesindeki– "huy" sözcüğünü* seçmesi ilginçtir. Rusça "geniy roda" ifadesindeki "rod" kökü toplumsal cinsiyet, soy ve akrabalık belirtir. Tsvetayeva Çek arkadaşı Anna Teskova'ya yazdığı bir mektupta şöyle der:

Bizim cinsiyetimizin [ailemizin] koruyucu ruhu/huyu mu? (Yunanca da da koruyucu ruh yani *daemon* yerine aynı sözcük kullanılıyor.) Cinsiyetimizin –ailemizin/anne tarafından soyumun– huyu, özelliği erken ölüm ve mutsuz aşktı... Ailemde dördüncü kişiyim, aşk evliliği yapmış ve *şu ana kadar* bütün aşklarımdan daha uzun yaşamış olmama rağmen ailemin *bu* huyu beni bırakmıyor.⁶⁸

Tsvetayeva burada "genius" sözcüğünü orijinal Latince anlamı olan "ailenin koruyucu ruhu" anlamının yanı sıra, Alman Romantiklerinin kullandığı "deha" anlamında da kullanmaktadır. Sözcüğün

* İng. *genius*. Kelime, Latince bir ailenin vb. "koruyucu ruh"u anlamına geliyordu; zamanla "huy, karakteristik nitelik" anlamının yanı sıra "deha; dâhi" gibi anlamlar kazanmış. Yerine göre uygun karşılıklar kullanmamız gerekti. –Ç.n.

68. Tsvetayeva, *Pis' ma k Teskovoy*, s. 110.

ikinci anlamı (Tsvetayeva'nın Natalya Gonçarova konulu denemesine bakılırsa) eril olarak görülebilir, ama birinci anlamı daha çok şairin gerek yaşamda, gerekse edebiyatta kendini bağladığı kadın soyuna göndermede bulunur.

Tsvetayeva'nın otobiyografik yazılarında adeta edebi bir kadın kahraman olarak karşımıza çıkan annesi, şairin trajik soyunun en önemli temsilcisidir.⁶⁹ Erken ölümü Tsvetayeva'yı hem bir kız, hem de şair olarak etkilemiştir. Kızı tarafından anne Rus edebiyatının örnek bir "kadın okuru" olarak resmedilir. Tsvetayeva'ya göre, "kadın" önemli bir aydınlatıcı sıfattır, zira kadınların edebiyatı yaşayarak okumak gibi garip bir edebiyat okuma biçimleri vardır. Tsvetayeva'nın yarı kurmaca tasvirinde, annesi en meşhur ve en sevilen "gerçek Rus" kadın kahramanlarından birinin –Puşkin'in *Yevgeni Onegin*'indeki kendini feda eden kadın kahraman Tatyana Larina'nın– trajik kaderini yaşamıştır. Romanın sonunda, Tatyana, Onegin'e olan aşkını bir yana bırakarak hiç sevmediği kocasına sadık kalmayı seçer.⁷⁰ Tatyana'nın Onegin'e son sözleri olan "Ama beni başkasına verdiler ve sonsuza dek ona sadık kalacağım", babasının buyruğuna uyarak ilk aşkını bırakıp bir dulla evlenen Tsvetayeva'nın annesinin de şiarı olur. Tsvetayeva'nın annesi diğer büyük tutkusu olan müzikten de vazgeçmiş, bu konudaki yeteneğine rağmen hiçbir zaman profesyonel bir müzisyen olamamıştır.

Marina, en büyük kız (ve, kendine haksızlık ederek düşündüğü üzere, "sevilmeyen" kız, dört gözle beklenen erkek evladın yerine doğan kız) olarak kendini annesine karşıt biçimde tanımlar. O da hep annesinin ulaşılmaz aşkının peşine düşmüş ve annesini kendi ideal okuru yapmak istemiştir. Örneğin, Tsvetayeva'nın otobiyografik yazılarında annesinin ona taktığı isimle, küçük "Musya" Rus romanlarının daha çok yüceltilen, soylu ve fedakâr kadın kahramanlarıyla özdeşleşmeyi reddederek edebiyatı farklı bir biçimde okuma

69. Marina Tsvetayeva, "Mat' i muzıka", *Soçineniya* II içinde, s. 86-110. Tsvetayeva'nın otobiyografik düzyazıları hakkında bir tartışma için bkz. Janet King, "Marina Cvetaeva's Mythological Childhood" (Doktora tezi, Harvard Üniversitesi, 1978).

70. Rus edebiyatında ve Rus kültürel geleneğinde genel olarak kadınlar konusunda bkz. Barbara Heldt, *Terrible Perfection* (Korkunç Mükemmeliyet, Bloomington: Indiana University Press, 1987).

cesaretini göstermiştir. Tsvetayeva beş yaşındayken annesine adeta tek bir kelimeymiş gibi telaffuz ettiği "Tatyana ve Onegin"e âşık olduğunu söyleyerek onu çok şaşırtır. Olgun şair Marina Tsvetayeva tarafından hatırlanan ve yeniden inşa edilen küçük bir kız olarak Musya aşkın kendisine, özellikle de şiirsel anlatımına âşık olmuştur: "Onegin'e değil, Onegin ile Tatyana'ya –belki Tatyana'ya biraz daha fazla– âşık olmuştum. İkisine birden âşıktım, aşkın kendisine âşık olmuştum."⁷¹ Musya'nınki çocuksu bir okurun, hiçbir şekilde bir "kadın okurun" bakış açısı değil, müstakbel bir şairin bakış açısıdır. Küçük Musya'nın yazarlığı annesinin müziğine bir tepki olarak, şiirsel bir protesto, yaratıcı özerkliğe yönelik bir arzu olarak ortaya çıkar. Ne var ki Tsvetayeva'nın Musya'nın annesinin soylu bir hırsız hakkında anlattığı masalı komik, çocuksu bir şekilde kesmesinden bahsettiği "Annemin Masalı" bölümünden de anlaşıldığı üzere, müstakbel şair annesinin hikâyesinin satır aralarını doldurma, yazma ihtiyacını duymuştur. Annesinin anlattığı masal, Tsvetayeva için kaçınılmaz bir filtre, şairi hem kısıtlayan hem de ona esin kaynağı olan bir filtre olmuştur. Benzer bir şekilde, annesinin kendi hikâyesi de –yaşadığı mutsuz aşk, erken ve trajik ölümü ve bastırılmış sanatsal yeteneği– kızının poetikasının derinlerine işlemiştir. Tsvetayeva'nın, annesinin kendisi üstündeki etkisinden bahsederken, "Açtım Damarlarımı" şiirindekiyle aynı imge örgüsünü kullanması dikkat çekicidir.

Annem bizi Liriğin açık damarlarından beslerdi, tıpkı sonradan bizim de damarımızı merhametsizce açıp kendi kederimizin kanıyla çocuklarımızı beslemeye çalıştığımız gibi. Böyle bir anneden sonra, bana tek bir çare kalıyordu: Şair olmak.⁷²

Şair Tsvetayeva garip bir doğum lekesi gibi annesinin trajikliğini miras almıştır. Bu nitelik başka yerlerde olduğu gibi, eserlerinin çoğunda da kendini gösterir.

Pek çok yerde de belirtildiği üzere, Tsvetayeva çoğunlukla dünya edebiyatının ünlü kadın kahramanlarına ses vererek hikâyelerini yeniden yazmıştır. Tsvetayeva'nın gözde kadın kahramanlarından çoğu –Amazon kadını, Kleopatra, Eurydike, Ophelia, Phaidra, Ba-

71. Tsvetayeva, *Moy Puşkin*, s. 316.

72. Tsvetayeva, "Mat' i muzıka", s. 91.

kire-Çariçe– trajik bir şekilde ölür, zaten Tsvetayeva tam da onların hikâyelerinin bu trajik sonunu tekrar elden geçirmeyi amaçlar. Tsvetayeva'nın şiirsel tahayyülünde mitler belli trajik örüntüler açığa vuracak şekilde, garip bir özgürlükle birbirinin içine geçer. Böylece Tsvetayeva'nın Ophelia'sı Orpheus'la eşleşir; ikisi önce ölü ve ölümsüz bedenlerinin yüzdüğü sudaki "suyla komünyon" yoluyla metonimik olarak, sonra da isimlerinin oluşturduğu "iç uyak" yoluyla şiirsel olarak eşleşir. Fakat Shakespeare'in aklını kaçırmış histerik bakiresi ile Batı dünyasının arketipik şairi (ve Rilke'nin mitik öteki-beni) grotesk ya da idealleştirilmiş bir androjenlik oluşturacak şekilde birleşmez. Bunun yerine, ikisi Tsvetayeva'nın şiirsel *persona*'sının farklı yanlarına temas edecek şekilde yan yana yüzer: "Böylece dünyaya adanmış cömertçe bir fedakârlıkla / Ophelia – yapraklar sundu, / Orpheus'sa – lirini, / Peki ya ben?"⁷³

Tsvetayeva'nın dünyasında, Ophelia sadece aklını yitirmiş bir bakire, kahramanın gerisinde kalan bir kadın karakter olmakla kalmaz, Hamlet'in annesi Kraliçe'yle kadınca bir işbirliğine girer (bkz. "Ophelia Kraliçeyi Savunuyor" adlı şiir) ve Phaidra'yı trajik kızı olarak evlat edinir. Bu yolla, kadın intiharı yeniden yorumlanmış olur: Basit bir aşk trajedisi değil, bir annelik trajedisidir bu. Jakobson'un Mayakovski şiirinde intihar motifinin kullanımıyla ilgili sözlerini hatırlarsak, annelik metaforunun Tsvetayeva'nın eserlerindeki en yaşamsal, en gayriresmi ve şiirsellikten en uzak metaforlardan biri olduğu söylenebilir. Şairle kadın arasında hiyerarşik bir özne/nesne ilişkisi dolayımıyla değil, hem biyolojik hem de edebi bir yazarlık metaforu, benzetimle kurulmuş bir bağıdır bu. Anne şairin hitap ettiği kişi ya da esin perisi değil, onun eşi olan yaşamda-bir-şairdir.

Çağdaş teorisyenler anne figürünü yeniden değerlendirmeye, onu babaya ya da evlada bağlı susturma olgusundan kurtarmaya çalışır. Bastırılmış arkaik anneye dair post-yapısalcı yeni mitolojiler yaratan Julia Kristeva'nın eserleri bu anlamda bilhassa önem taşır.⁷⁴

73. Marina Tsvetayeva, "Po ne haberejnım, gde sedye derev'ya", *Soçineniya* içinde, s. 264.

74. Julia Kristeva, "Stabat Mater", çev. Arthur Goldhammer, *The Female Body in Western Culture* (Batı Kültüründe Kadın Bedeni), haz. Susan R. Suleiman (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986). Ayrıca bkz. Julia Kristeva, *Histoires d'amour* (Paris: Denoël, 1983).

Kristeva annenin konumunu hem korkulan, hem de arzu edilen ayrıcalıklı bir fetiş nesneden, yazan bir özneye dönüştürmeye çalışır. Tsvetayeva'nın eserlerinde anneliğin yüceltilmesi, özne olarak annenin konumunun kırılmasını açığa vuracak şekilde trajediyle atbaşı gider. Annelik de yazı gibi, muazzam bir yazarlık, üreme ve benliği unutma hazzı sağlar. Bunun yanı sıra, trajediye yol açması çok muhtemel olan tehlikeli bir sevgi aşırılığını da beraberinde getirir. Bu durumun en iyi örneğine Tsvetayeva'nın kendine özgü *Phaidra* versiyonunda rastlarız.

Tsvetayeva'nın *Phaidra*'sında, anne sevgisinin trajedisi ile farklı kadın güçleri arasındaki çatışma birkaç kere yürürlüğe konur. Mitte göre Theseus'a olan aşkıdan, Atina'yı kendi kabilesine karşı savunurken ölen ünlü Amazon kadını Hippolyta (veya Antiope) Tsvetayeva tarafından farklı bir şekilde resmedilir. Tsvetayeva bu oyun için hazırladığı bir müsveddede şöyle der: "Kocasını sevmeyen, ama oğlu (Hippolytus) için savaşan Hippolyta imgesi çok daha değerlidir. Hippolyta sonuna kadar kadın krallığında yaşar. Theseus ise sonuna kadar düşmanı olarak kalır. Hippolyta oğlundan başka kimseyi sevmemiştir."⁷⁵

Amazon kadını figürü, sık sık söylendiği üzere, Tsvetayeva'nın şiirsel mitolojisinde merkezi bir yere sahiptir. Amazon annesi, Tsvetayeva'nın kültürel anlamda bağdaşmaz olan iki kadın imgesi –anne ve savaşçı– arasındaki çatışmayı vurgulayan kendine has melez bir yaratımıdır. Hippolyta'nın göğüsleri –biri, Amazon'un kesik göğsüyken (yay'ın şeklinde de görülür zaten), diğeri anne sütüyle dolu göğsüdür– trajik kadını kıvrımı, Tsvetayeva'nın trajik kadınlık dramını yeniden yaratır.⁷⁶ Hippolyta'nın göğüsleri, bir taraftan, bir kadın savaşçının ya da kadın sanatçının ("Natalya Gonçarova"yla karşılaştırılabilir bu) ideal erkekliğini temsil ederken, bir taraftan da annelikle gerçekleşen "aşırn" kadınlığı tanımlar. *Hippolyta'nın göğüslerinin*

75. Alıntılандığı yer Marina Tsvetayeva, "Kommentarii", *Soçineniya I* içinde, s. 538.

76. Bu imgeyi Tsvetayeva'nın "Amazonka" şiirindeki Amazon göğüsleri imgesiyle karşılaştırmak mümkün; bkz. *a.g.y.*, s. 180. Amazon imgesi Tsvetayeva'yı konu alan eleştiri çalışmalarında, bilhassa da Karlinsky ve Gove'un eleştirilerinde ve Laura Weeks ile Stephanie Sandler'in AATSEEL Konferansı'ndaki (San Francisco, Aralık 27-30, 1987) sunumlarında sık sık ele alınmıştır.

asimetrik kıvrımı oyundaki çatışmaya geometrik bir düzlem sunar. Bizzat Phaidra kendi iradesiyle hareket etmek yerine, anne tarafından soyunun, yani bir canavara âşık olduğu için cezalandırılan Pasiphae'nin soyunun trajik yazgısını yeniden yürürlüğe koyar. Dahası, dadısının da belirttiği gibi, Phaidra'nın çoğunlukla "Amazon'un oğlu" diye söz edilen Hippolytus'a duyduğu aşk, kendi olanaksız aneliğinin –her tür dışavurum ya da yazarlık kadar olanaksızdır bu– bir yansımasıdır.

Oyun, bu trajik anne intiharları silsilesinden başka, bir de dramın kadın "yönetmenlerinden", düzenleyicilerinden oluşan bir silsile sunar. Phaidra'nın Hippolytus'a olan aşkını asıl fark etmesini sağlayan dadısı ve sütannesi, ilk bakışta, teatral törenin kadın efendisi gibi görünür. Fakat oyun ilerledikçe, karakterlerin dramına yansıtılanın, "Afrodit'in öfkesi" ve iki tanrıça, yani Artemis ile Afrodit, arasındaki çatışma olduğunu görürüz. Metin, yine –ideal kadınlığın cisimleşmesi olan– aşk tanrıçası ile erkeksi bakire/tanrıça, avcı ile savaşçı arasındaki karşılaşmanın paradigmasıyla biçimlendirilmiştir. Bu karşılaşma, Tsvetayeva'nın, Shakespeare tiyatrosunun tersine, erkek rollerinin de, kadın rollerinin de kadın oyuncular tarafından canlandırıldığı toplumsal cinsiyet tiyatrosunda merkezi bir yere sahiptir. Antonina Gove, Tsvetayeva'nın oyunlarının kadına karşı farklı tutumlar sergilediğini ve "şairin kendi karakterleriyle özdeşleşmesini ele verdiğini" söyler.⁷⁷ Bence, bu oyunda sahnelenen, bir kadın sanatçının çatışmasıdır; oyunda gördüğümüz çeşitli karakterlerin gerisindeki tek-kadınlık gösteriyi ele vermektedir oyun. Tsvetayeva'nın *aşkın ölçüsüz yapısını* yazmaya ve sahnelemeye yönelik başka bir girişimi olan oyun, tartışmalı toplumsal cinsiyet tiyatrosunun kusursuz bir örneğidir.

Ne var ki Phaidra'nın ölümüne ilişkin tasvirde, Phaidra ile oyun yazarı arasında tersten bir özdeşleşmeyi akla getirebilecek bir ayrındı söz konusudur. Tsvetayeva –o sıralarda Racine okuyordur– Phaidra'nın zehirle intihar ettiği neoklasik yaklaşımdan uzak durarak, Euripides'in versiyonuna döner: Onun Phaidra'sı kendini asar. Tsvetayeva bundan haberdar mıdır, değil midir bilmiyoruz ama, klasik antikçağda kendini asmak kadınlara özgü bir intihar biçimi addedilirdi.

77. Gove, "The Feminine Stereotypes and Beyond", s. 252.

Eva Cantarella "İpin ucundaki bakireleri" konu eden yazısında bu edimin, evlenmektense veya kutsal yeminlerini bozmaktansa ölümü seçip, komünal törenin bir parçası olarak kendilerini asan iffetli bakire ritüellerine kadar uzandığını ileri sürer.⁷⁸ Şair de, kadın kahramanlarından biri olan kâhin Sybil gibi tekinsiz bir biçimde ölümünü önceden görür. Kendi "trajik anne soyu"ndan bahsettiği gibi, kadın kahramanların intiharlarından kurmaca bir zincir yaratır ve şiirsel *mra*'da "dişil olarak ölüm"ü gerçekleştiren kadınlara dair bir anlatı üretir.

Burada da bakışa özgü bir biseksüellik söz konusudur; Tsvetayeva'nın bakışı kadın yönetmenin bakışından kadın kahramanın bakışına dönüşür. O hep iki karaktere –Phaidra'yla Hippolyta'ya yahut Afrodite'le Artemis'e– birden âşıktır. Tsvetayeva hem klasik antik-çağdan kalma bir dramın yazarı, hem de alışılmadık bir modern tragedyaya dönen kendi yaşamının aktrisi.

Ölümden Sonra: Tırnak Dışında Şaire

Odysseus'un gemisinde ne bir kahraman, ne de bir şair vardı. Kahraman kendini bağlatmadan, kulaklarına balmumu tıkamadan azimle yoluna devam edebilecek kişidir. Şairse eli kolu bağlı, kulakları balmumuyla tıkalı olsa dahi kendini suya atabilecek, yani kendini bir kez daha suya atabilecek kişidir. Şairlerin hiçbir zaman anlamadığı tek şey, iplerle balmumunun yetersiz önlemler olduğudur.

Marina Tsvetayeva, "Bilincin Işığında Sanat"

Söylentilere göre, Yelabuga'ya gönderilmiş olan Marina Tsvetayeva intihar etmeden birkaç gün önce Sovyet Yazarlar Evi'nde bulaşıklık yapmak üzere iş başvurusunda bulunmuştur. Tsvetayeva'nın başvurusu muhtemelen iki nedenle –tecrübesizliği ve fazla nitelikli olması– reddedilmiştir. Tsvetayeva yaşamı boyunca hiç yakasını bırakmamış olan o tehlikeli *eksiklik ve fazlalık birleşiminin* kurbanı

78. Eva Cantarella, "Dangling Virgins: Myth, Ritual, and The Place of Women in Ancient Greece", (İpin Ucundaki Bakireler: Antik Yunan'da Mit, Ritüel ve Kadının Konumu), Suleiman, *The Female Body in Western Culture* içinde, s. 57-68.

olmuştur yine. Bu hikâyenin aslı astarı var mıdır bilinmez ama, bu haliyle Tsvetayeva'nın biyografik efsanesine aşırı bir ayrıntı ekleyen son derece çarpıcı bir hikâye olduğu kesindir. Tsvetayeva'yı bir *şair* ya da *lanetli şaire*, arketipik bir mücadeleci sanatçı olarak hayal etmek istiyorsak şayet, bu hikâyenin hiç şık olmayan bir ayrıntı, bir parya-şairin bile kültürel ikonografisini aşacak bir ayrıntı oluşturduğuna şüphe yoktur.⁷⁹ Sovyet Yazarlar Evi'nde bulaşıkçılık, her şair için fazlasıyla "pis" bir iştir. Ev yaşamına özgü tatsız ayrıntılar ve *but* unsurları, Tsvetayeva'nın hikâyesine o kadar çok sinmiştir ki, kendisini herhangi bir "yüksek" şiir türüne dahil etmemize engel olur.

Marina Tsvetayeva Sovyet Yazarlar Evi'nde bulaşıkçı olmayı başaramamışsa bile, yaşam destanını kendince gerçek bir şair olarak noktalamak konusunda başarısızlığa uğramadığı kesindir. Onun için, Phaidra ve Odysseus'un ipleri sözcüğün dar anlamıyla şiirsel mecazlar olmaktan çıkmıştır. İntihar yöntemi mitleştirilecek olsa, Tsvetayeva'nın muhtemelen bilinçsiz ve tekinsiz bir şekilde urganı, yani antikçağın büyük kadın kahramanlarının –dokuma ustası Phaidra ile Antigone'nin– tercih ettiği yöntemi seçtiği görülür. Margaret Higonnet'in de belirttiği gibi, Tsvetayeva "Klasik anlamda, kendi kaderini dokuyan bir Antigone gibi kendini asmıştır."⁸⁰ Marina Tsvetayeva 31 Ağustos 1941'de, evin diğer sakinleri ve oğlu Mur evde yokken kendini asar. Asmadan önce, kilitletiği kapıyı –"yetersiz bir önlem" den, yarım kalmış bir intihardan kaçınmak için zaruri bir tedbir olarak– duvara çivilediği urgana bağlamıştır. Anastasya Tsvetayeva kız kardeşinin intiharını yirmi yıl sonra gözünde şöyle canlandırır:

Kilit olmasına rağmen, kapıyı iplerle sıkıca tutturmuş. Zavallı ev sahibinin kilidini niye kırsındı ki – savaş zamanında böyle şeyleri bulmak çok zordu. Kapıya tutturulmuş ip yumağını dışarıdan çözmeye çalışırlarken – ölüm bildiğini yapacaktı. Yanılmadı. Hiçbir ayrıntıyı atlamadı. Bütün varlığıyla ölüme hazırlandı. Belki de hareketlerinde bir esin bile vardı – yalnızca yapılması gerekeni yapıyordu.⁸¹

79. Karlinsky, *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*, s. 283.

80. Margaret Higonnet, "Speaking Silences: Women's Suicide" (Konuşan Sessizlikler: Kadın İntiharları), Suleiman, *The Female Body in Western Culture* içinde, s. 71.

81. Anastasya Tsvetayeva, *Vospominaniya* (Moskova: Sovetskiy Pisatel', 1984), s. 758.

Anastasya Tsvetayeva kız kardeşinin trajik annelik duygusuyla gerçekleştirdiği intiharı için bütünüyle kişisel ve "kadınsı" bir neden öne sürer. Söylenenlere göre, Mur'un aile içi bir tartışma esnasında annesine aralarından birinin oevden ölüsünün çıkacağını söylemiştir. Anastasya, Marina'nın "oğluyla onu tekinsiz bir şekilde birbirine bağlayan" intiharının oğlunu kurtarma amaçlı bir "kendini feda etme eylemi" olduğunu belirtir. Demek ki, Marina'nın intiharında Amazon Hippolyta'nın hikâyesi ile Phaidra'nın hikâyesinin –kendini feda eden annenin trajedisinin– yeniden yürürlüğe konulması söz konusudur. Devrimci şair Mayakovski'nin intiharı (siyasi ya da şiirsel değil) kati surette kişisel sayılırken, dramı da Romantik bir karşılıksız aşk dramı olarak resmedilmiştir. Burada ise şairin intihar hikâyesi, annenin kendini feda edişi konulu antik bir drama dönüşür. Anastasya Tsvetayeva yaşamının son yıllarında kız kardeşinden çok uzaktır. İntihara ilişkin yaptığı açıklama –ki Sovyet basını tarafından resmen kabul gören bir açıklamadır bu– onun "Sovyet toplumunu ve tarihini herhangi bir şekilde hatalı duruma düşürmemek için harcadığı sayısız çaba"dan biri olabilir.⁸² Ne var ki söz konusu açıklama intihara –bir şairin değil, bir kadının intiharına– ilişkin ilginç bir "kadınca" açıklama örneği oluşturmaktadır.

O halde Tsvetayeva'nın trajik sonunu bir kadın paradigması içinde değerlendirerek, onu yirminci yüzyılın diğer kadın şair ve yazarlarının –Virginia Woolf, H. D., Anne Sexton, Sylvia Plath ve diğerlerinin– intiharlarıyla mı mukayese etmemiz gerekir? *Mra* ile devrimci şairin intiharı arasında nasıl bir ilişki vardır?

Margaret Higonnet Romantik dönemde intiharın kadınsılaştırılmasına ilişkin etkileyici bir teori öne sürer. Higonnet merak uyandıran bir cümleyle söze başlar: "İntihar da, kadın ve hakikat gibi, hem fetiş hem de tabu niteliği taşır."⁸³ Higonnet'e göre, intihar önemli bir kültürel gösterge, kültürel mitlerin bir yansımasıdır. Antikçağda intihar çoğunlukla siyasi bir tedbir olarak görüldüyse, on sekizinci yüzyılın sonuna doğru tedricen politik niteliğinden soyutlanarak kadınsılaştırılmıştır. "İntiharın kadınsılaştırılmasını hazırlayan şeylerden biri de on sekizinci yüzyılın Duyarlı Adam kültürüdür;

82. Karlinsky, *Marina Cvetaeva*, s. 244.

83. Higonnet, "Speaking Silences", s. 68.

bu kültte Yunan dünyasında *pathos*'u çevreleyen anlamlar kümesi yeniden formüle edilir: Duygular, edilgen olarak ıstırap çekme, *pathos*.⁸⁴ "Gönül suçu" denen kendi isteğiyle ölüme ilişkin on dokuzuncu yüzyıl algılayışı Werther gibi efemine erkek kahramanlardan kendine zarar veren kadın kahramanlara –Hedda Gabler, Emma Bovary, Anna Karenina gibi– doğru kaymıştır. Bu teoriyi tutarlılıkla takip edecek olursak, "kati surette kişisel bir mesele" olarak görülen intiharın –hem Mayakovski'nin hem de Tsvetayeva'nın ölümü için geçerli olan resmi Sovyet açıklamasıdır bu– aslında intiharın kültürel anlamda "kadınsılaştırılması" olduğunu görürüz; bu durumda intiharın şahsi bir duygusal davranış olarak görülmesi söz konusudur.

Sovyetler Birliği'nde Tsvetayeva'nın trajik hikâyesini siyasi niteliğinden soyutlamaya yönelik birçok girişimde bulunulmuştur. Buna rağmen, Tsvetayeva'nın eserlerine ilişkin aşağılayıcı eleştirel ifadelerin çoğunda olduğu gibi, kendi poetikasında da şairin "edebiyat kadınlığı" genellikle siyasi anarşizmle ilişkilendirilir. Sözgelimi eleştirmen Vişnyak, Tsvetayeva'nın zihniyetini "ya bir anarşistin ya da sorumsuz, gelgeç gönüllü bir şairenin bilincine" benzeter.⁸⁵ Bu bakımdan gözde antik kadın kahramanlar gibi sonunda "kendi yazgısının dokumacısına" dönüşen şairenin sergilediği son gelgeç hareket siyasi açıdan yıkıcı, hatta devrimci sayılabilir. Devrimci şair ile şaire intihar edimiyle birbirine bağlanır.

Aslında Tsvetayeva'nın intiharına ilişkin bütünüyle siyasi olan birkaç açıklama da yapılmıştır. Kiril Henkin, Tsvetayeva'nın uçurma sürüklenmesinin nedeni olarak, bir NKVD (Stalin dönemindeki KGB) ajanının "Sovyet otoritelerinin gözündeki konumunu güçlendirmek için Tsvetayeva'ya yardım etmek gibi yanıltıcı bir fikirle, ona tahliye edilmiş diğer yazarlar hakkında bir rapor yazma talimatında bulunmasını", böylece Tsvetayeva'nın gayriresmi bir NKVD muhbiri olmasını gösterir.⁸⁶ Bu açıklama, Anastasya Tsvetayeva'nın kendini feda eden anne rivayeti gibi söylentilere dayanmasına rağmen, gayet akla yakın görünmektedir.

84. A.g.y., s. 70.

85. Alıntılıandığı yer için bkz. Karlinsky, *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*, s. 285.

86. A.g.y., s. 244.

Meşhur şiir dörtlüsündeki herkes –Rus şiirinin başlıca dört post-symbolist şairi: Ahmatova, Tsvetayeva, Pasternak ve Mandelstam– resmi yetkililerden farklı biçim ve ölçülerde zulüm görmüş, resmi Sovyet kanonundan dışlanmış ve gayriresmi kültürel efsanelere dönüştürülmüştür. Savaşın ve Stalinist tasfiyelerden sadece Ahmatova ve Pasternak sağ kurtulmuştur. Diğer iki şairin ölümleri –Mandelstam'ın Stalin'in kamplarından birinde öldürülmesi ve Tsvetayeva'nın intiharı– hayatta kalanlar için şiirsel bir ayna, hatırlatıcı bir işaret, sanatsal ve sivil bilincin sesi haline gelmiştir. Puşkin veya Mayakovski gibi kanonlaşmış "dâhiler" için sarf edilen şiirsel sözler genellikle resmi anıtı feshetme amaçlı olduğuna göre, ölümünden sonra Marina Tsvetayeva'ya yöneltilen her türden ithafa da başına bir taş bile dikilmemiş mezarının, dikkat çekici bir yokluğun –sadece anıtın değil, işaretlenmiş bir defin yerinin dahi olmamasının– gölgesi düşecektir. Pasternak'ın şiirinin, Tsvetayeva'nın Yelabuga'da bulunan taşsız mezarındaki küllerini taşıma ritüelini konu almasının nedeni de budur.

Ah, Marina, vakit geldi, tamam,
hiç o kadar zahmetli bir iş değil
senin terk edilmiş küllerini bir mersiyeyle
Yelabuga'dan taşımak.

Geçen sene nakil törenini
planlamaya başladım
sandalların buza saplandığı
ıssız sahili kaplayan karlar üstünde.⁸⁷

Marina'nın namevcut, cisimsiz bedeni kelimenin tam anlamıyla şiirsel bir beden, ölümünü saran sır perdesi için ideal bir şiirsel kılavuz işlevi görebilecek şiirsel bir bedendir. Yaşayan şair, son kutsal ritüelde, ölü şairin hayali göçünde onun peşinden gitmeyi arzular. Gideni geri getirmek ve ölümüyle ilgili sırrı çözmek imkânsız olduğuna göre, bu sırta ortak olmanın tek yolu şairin küllerini, dünyadaki tek metonimik kalıntısını ("nakletmek" anlamındaki *metaphore-in*'den türeyen) metaforun sınırına nakletmektir. Şiir, ölüm hakkında

87. Boris Pasternak, "Pamyati Marini Tsvetayevoy", *Izbrannoe* içinde, haz. E. V. Pasternak (Moskova: Hudojestvennaya literatura, 1985), s. 344.

yazmanın olanaksızlaştığı bir alan yaratır. Pasternak bu şiirin önceki bir versiyonunda Puşkin'in fantastik kadın kahramanı Maça Kızı imgesini kullanır. Yaşlı bir kadının, Puşkin'den Dostoyevski'ye ve sonrasında bütün Rus edebiyatına musallat olmuş tekinsiz ve tehdit edici hayaletidir bu.

İstilacıların ve eşkıyaların zamanında
bir kızakla geçersin Kama'yı.
Ve Maça Kızı'nın önünde olduğu gibi,
dehşetten kırımı buzu senin önünde.⁸⁸

Şiirin sonraki versiyonunda Pasternak kadın şair ile fantastik, amansız ve dehşet verici kadın hayalet arasındaki mukayeseyi bir kenara bırakır. Gene de, son şiirin dizelerinde, şair ölü şairin hayaletinden kurtulamamış; ölü şairin, bir kurtuluş umudu ve kendi şiirsel yazgısını inatla sonuna kadar yaşamamış olanların bir ayıbı olarak yorumladığı sessizliğini üzerinden atamamış gibi görünmektedir. Tsvetayeva'nın her yere ve her zamana yayılmış yokluğu, elinde yarın sözcükler, yarım önlemler ve dilsel aldatmacalardan başka bir şey kalmayan, yaşayan son Sovyet şairlerinden biri olan Pasternak'ta vicdan azabına yol açmıştır.

Keza Anna Ahmatova'nın "Komanova Karalamaları" şiirinde de, "Marina" şiirsel vicdanın sesi, tuhaf bir *genius loci* (yerin ruhu) olarak yeniden arzı endam eder.⁸⁹ En önde gelen iki Rus kadın şairi olan Marina Tsvetayeva ile Anna Ahmatova arasında tuhaf bir biçimde eşitsiz bir ilişki vardır. Tsvetayeva, bir dizi şiirini Ahmatova'ya ithaf etmiştir; Ahmatova'nın adının şiirsel anlamlar yükleyerek başlayan şiir dizisinde vurgu, Tsvetayeva'nın kadın-şair meslektaşına hayranlığının bir şifresi olacak şekilde, adının ilk hecesi olan "Ah"ın (Ah!) üstündedir. Bu şiir dizisi Tsvetayeva'nın *erotik metinlerarasılığının* iyi bir örneğidir. Ahmatova ise Tsvetayeva'ya karşı tutumunda, kendi payına fazlasıyla ketumdur. Ahmatova 1920'lerde

88. A.g.y., s. 512.

89. Anna Ahmatova, "Pozdnyy otvet", *Soçineniya I* içinde, haz. V. A. Çernıh (Moskova: Hudojestvennaya literatura, 1986), s. 247. Ahmatova "Venok mertvım" ("Ölen İçin Taç") adlı şiir dizisinde Tsvetayeva'ya iki şiir ithaf etmiştir: "Pozdnyy otvet" ("Geç Gelen Cevap" [1940]) ve "Nas çetvero" ("Biz Dört Kişiydik" [1959]).

Tsvetayeva'yı Rostand'a olan romantik aşkından ve "zevksizliği"nden ötürü tam anlamıyla bir "şaire" addediyor, kendisi ise itidal ve şiirsel zarafet sergiliyordu.

Aralarındaki canalcı estetik farklılığa rağmen, 1940'ta Tsvetayeva'nın sürgünden dönüşünün ardından yazdığı şiirde Ahmatova gene de Tsvetayeva'da "görünmez bir kız, bir ikiz, alaycı bir kuş" olan kendi ikizini görür. Bir kadın-şairin intiharı başka bir kadın-şair tarafından kendi alternatif yazgısı, kendi gerçekleştirmemiş trajik potansiyeli, "yol ayrımına geldiğinde kendisinin seçmemiş olduğu yol" olarak algılanır.⁹⁰ "Marina" Ahmatova tarafından kendi öteki-beni, karşı ucu olarak, çaresiz bir kendini koruma içgüdüsünden dolayı gitmeye hiç cesaret edemediği sınır olarak içselleştirilmiştir. Böylece, Tsvetayeva'nın taşsız mezarı yaşayan şairlere meydan okuyan tekinsiz bir şiirsel anıt haline gelir. "Marina" satırların sonunda yeniden belirerek, şiirsel sentaksı parçalama tehdidi oluşturarak –ki kendi şiirlerinde yapmayı çok sevdiği bir şeydir bu– metinlerarası varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Tsvetayeva'nın genel görünürlükten yoksun olması, şehrin cadde ve meydanlarında heykellerinin olmayışı ve Sovyet yanlısı veya Sovyet karşıtı olmayan yıkıcı ve "anarşist" siyasi duruşu, Batı'da bir Mayakovski kadar tanınmamasına neden olmuştur. Herhangi bir ekol ya da akıma mensup olmayışı (çoğu kadın şair için geçerli bir özelliktir bu), çoğu eserinin çok-türlü (veya türler-arası) tabiatı ve sahip olduğu alışılmadık, ihlal edici *duygu biçimciliği* yaşamına ve eserlerine yaklaşmayı güçleştirmektedir.⁹¹

Ahmatova, Tsvetayeva'nın hep "yunus balığı gibi" kaldığını; "onun için bir unsurun [*stih*i ile bağlantılı olan "dizeler, nazım" an-

* İngilizce metinde geçen "road not taken" ifadesi, Amerikalı şair Robert Frost'un aynı adlı ünlü şiirine gönderme yapıyor. –ç.n.

90. Anna Ahmatova, "Tsvetayeva", *Soçineniya* II içinde, s. 208.

91. Araştırmamın başında Tsvetayeva'nın Harvard'daki Widener Kütüphanesi katalogunda "Efron, Marina Ivanovna" adıyla, kocasının adı altında listelenmiş olduğunu fark etmek benim için ilginç olmuştur. Son derece itibarsız bir kadını sınıflandırmanın, Tsvetayeva'nın pek çok kez ihlal ettiği evlilik kurumuna başvuru olarak gerçekleştirilen itibarlı bir yolunu bulmaya yönelik bir girişim, ilgi çekici bir "düzeltme hareketi"ydi bu. Tsvetayeva, bir küs bir barışık olduğu kocasına olan sevgisine rağmen, hiçbir zaman "Efron" adını kullanmamıştır; zaten bu ad, bir şaire olarak Tsvetayeva'nın adına pek çok bakımdan ters düşer.

lamındaki *stihiya*] asla yerli olmadığı"nı yazmıştır.⁹² Tsvetayeva yüzey ile derinler, yaşam ile sanat, yaşam ile ölüm, toplumsal cinsiyetler ile türler arasında süzülme zorunda kalmıştır. Sonuç olarak ölümlü de, tıpkı eserleri gibi, pek çok yoruma, kadınsı, erkeksi ve cinsiyetsiz sonlara açık olmuştur. Tsvetayeva'nın ölümü, muazzam kültürel saygınlığına rağmen, Soneçka'nın "şair" unvanının "Marina"nın ihlal edici tabiatını nitelemekte yetersiz kaldığı yönündeki kışkırtıcı önermesini kabul etmemizi sağlayacak şekilde "şair" sözcüğünün kökü ile soneki arasındaki bütün çatışmaları bir kez daha sahneye koymuştur.

"Şaire" sözcüğü, kültürel kısıtlamaları ve mahcubiyetinden arındırıldığı takdirde, son kertede Tsvetayeva için belki daha uygun bir sıfat olacaktır; bu sözcük akademik pürizm geleneklerine meydan okuyarak onları bozuma uğratar; sonundaki anarşik, devrimci ve fazlalık diyebileceğimiz takıyla okurların kafasında yer eder. Gelgelelim, böyle olunca, "şaire"nin her türden kültürel aşağılamaya ve küçümseyici bir ihtiyatlılık arz eden bütün tırnak işaretlerine karşı koyacak şekilde yeniden yazılması, yeniden keşfedilmesi gerekir.

92. Anna Ahmatova, "Tsvetayeva", s. 209.

Sonuç: Ya Eleştirmenin Ölümü?

1980'lerde sadece şairin ölümüne değil, eleştirmenin ölümüne de şahit olduk. Burada "eleştirmenin ölümü" ifadesini hem metaforik olarak, hem de gerçek anlamıyla kullanıyorum. Bu ifade, bir taraftan, mecaz anlamda "yazarın ölümü"nün başlıca üç teorisyeni olan Barthes, Foucault ve de Man'ın yakın zamanlarda ölümüne göndermede bulunurken, bir taraftan da edebiyat eleştirmeni kültürel mitini yeniden değerlendirme ihtiyacına işaret etmektedir. Nitekim edebiyat eleştirmeninin kökenleri melez, kanıysa "saflıktan uzak"tır. On sekizinci yüzyıl Ansiklopedicileri, salon eleştirmenleri, Romantik filozoflar, *edipler/edibeler*, *flâneur*'ler ve on dokuzuncu yüzyıl entelektüelleri eleştirmenin atalarından bazılarıdır. Edebiyat eleştirmeninin kültürel maske repertuarında "başarısız" şairler, filozoflar veya bilimciler, sosyetikler, profesyonel akademisyenler, mesleğine âşık öğretmenler, serbest çalışan entelektüeller ve her türden söylem meraklısı yer alır. Eleştirmenin metni ile eleştirmen miti arasında nasıl bir ilişki vardır? Çağdaş edebiyat eleştirisi pratiğinin bu kültürel repertuar çeşitliliğini kapsamına dahil ederek, disiplinlerarası bir yorum stratejisi geliştirmesi nasıl mümkündür?

De Man, Barthes ve Foucault'nun ölümleri içinde yaşadığımız dönemin antisemitizm, AIDS ve eşcinsellik dahil en canalcı siyasi ve etik meseleleriyle temas içindedir. Eleştirmenin ölümünden sonra yayımlanan gerek eleştirmene ait, gerekse onun hakkındaki eserler metinselliğin sınırlarına ve kültürel anlamda kabul görmüş söylem pratiğinin maruz kaldığı kısıtlamalara işaret eder.

Yakın zamanda, Paul de Man'ın II. Dünya Savaşı sırasında Nazi yanlısı bir gazeteye antisemitist beyanlar içeren denemeler yazdığının keşfedilmesi profesyonel akademisyen olan edebiyat eleştir-

menleri arasında ihtilafa ve gazetelerde birçok sansasyonel yazının yayınlanmasına yol açmıştır. De Man'ın hikâyesi, Amerikan profesyonel akademisyen-eleştirmen mitinin sorgulanmasına neden olmuştur. Akademisyen-eleştirmenin biyografisi ve geçmişi gönül rahatlığıyla kitap kapağındaki iki cümleyle sınırlı tutulur. Zira daha fazla biyografi ve kişisel geçmiş bilgisinin araya sokulması, kişisel ile profesyonel, öznel ile bilimsel arasındaki değişmez sınırlara dayalı olan akademik birikim kurumunun doğasını tehlikeye atar. Paul de Man'ın Avrupa'daki ve Amerika'daki iki yaşamını bir araya getirme gerekliliği, Avrupalı bir entelektüelin etik ve tarihsel sorumluluğu ile Amerikalı bir akademisyenin bilimsel ve profesyonel sorumluluğu arasında Atlantik'i aşan bir kültürel ayrım çizgisi çizilmesini zora sokar. (Tesadüf bu ya, "entelektüel" mefhumunun kendisi anti-semitizmle ilişkili olan skandal mahiyetindeki başka bir olay –Dreyfus Vakası– esnasında Fransa'da ortaya çıkmıştır.)

De Man'ın sorunlu geçmişinin geri dönüşü, biyografi ile tarihin, otobiyografiyi suretsizleştirme olarak koyutlayan ve tarihsel bilginin temelinde ampirik olguların değil, –"bu metinler savaş ve devrimler kılığına bürünmüş olsalar dahi"– yazılı metinlerin yattığını ileri süren birinden aldığı ironik bir intikamdır.¹ De Man hakkındaki yeni *olgular* gazete *metinlerinde* bulunmuş olmasına rağmen, bu metinlere gösterilen tepki, kişinin şahsi ve tarihsel belleğini bütünüyle metinselleştirerek tahrif etmenin olanaksızlığını açığa vura- cak şekilde, bu metinlerin ciddi siyasi ve etik içerimlerini gündeme taşımaktadır.

Şairin ölümü gibi eleştirmenin ölümü de hayatta kalanlar ve yorumcular açısından kendi bakışlarını devreye sokmaları için bir bahane olur. Bu nedenle, "de Man Vakası", bu olayı akademiye yönelik şu epey rağbet gören entelektüel karşıtı eleştirilerini dile getirmek amacıyla kullanan ve –Derrida'ya bakılırsa– de Man'ın savaş dönemi denemelerinin özünde tam da polemikçi ve kibirli yüzey-selliğiyle gazete yazısının tabiatının yattığını genellikle gözden kaçır- an gazeteciler tarafından ağır şekilde manipüle edilmiştir.² Çoğu profesyonel eleştirmen için, de Man'ın bilinmeyen eserlerinin bu-

1. Paul de Man, "Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik", *Körlük ve İçgörü* içinde, çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2008, s. 173.

lunması, onların önceden hazırlanmış yapıbozumculuk karşıtı saldırılarını başlatmak için bir bahane işlevi görürken, birtakım başkalarına yapıbozumcu okuma stratejilerinin hem zaaflarını hem de potansiyellerini yeniden düşünmeleri için bir neden vermiştir.³

De Man "biyografisiz bir eleştirmen"den "biyografi sahibi bir eleştirmen"e dönüşmüştür. Bundan böyle, bir de Man okuru eleştirmenin metnini artık görmezden gelinemeyecek veya etkisiz sayılıp silinemeyecek olan "biyografik efsanesi" eşliğinde veya o efsaneye rağmen okumak durumundadır. De Man'ın biyografik efsanesini akılda tutunca, bütün yazı külliyatının radikal, modern bir tarihsellik ile tarihin ıstırap verici yükünün, suretsizleştirme ile hafıza arasındaki gerilimi nasıl saplantılı bir şekilde dramlaştırdığını görmek mümkün olmaktadır. De Man genellikle söz konusu karşıtlığın ilk kısmını ikincisine tercih etmeyi arzulamıştır arzulamasına ama, karmaşık, genelde de paradoksal içgörüler barındıran son dönem teorik yazılarının entelektüel açıklığı, okuru çeşitli ironik olanakları –bizzat eleştirmen tarafından bastırılmış olanlar da dahil– keşfetmeye davet etmektedir.

De Man tartışması metinler ile yaşam arasındaki ilişkinin hâlâ canalcı önemde bir eleştiri sorunu olduğunun ispatıdır. Bu tartışma, aynı zamanda etik, tarihsel, biyografik ve metinsel meselelerin birleştirilmesini ve üst üste konmasını olanaklı kılacak kapsayıcı bir yorum stratejisinin veya eleştiri türünün yokluğunu gözler önüne serer. De Man etrafında dönen tartışma bu çalışmanın merkezinde yer alan bazı canalcı soruları gündeme getirmiştir. Bir yazarın "bütün eserleri" organik bir bütün müdür, yoksa bir fragmanlar derlemesi midir? Başka bir deyişle, de Man'ın savaş sırasında Avrupa'da kaleme aldığı yazılar ile ABD'de kaleme aldığı teorik yazılar arasında bir süreklilik mi, yoksa bir kopuş mu görmek gerekir? Keza kişisel bir

2. De Man'ın gazeteciliğine ilişkin iyi bir inceleme örneği için bkz. David Lehman, "Deconstructing de Man's Life", *Newsweek* (15 Şubat, 1988). Ayrıca bkz. Jacques Derrida, "Paul de Man's War", *Critical Inquiry* 14 (Bahar 1988), s. 590-652; bu yazının bulunduğu bir derleme için bkz. *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, haz. Werner Hamacher, Neil Hertz ve Thomas Kenan (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989).

3. Bkz. Geoffrey Hartman, "Blindness and Insight" (Körlük ve İçgörü), *New Republic* (7 Mart 1988); Christopher Norris, "Paul de Man's Past" (Paul de Man'ın Geçmişi), *London Review of Books* (4 Şubat 1988).

tarihi ne şekilde okumak gerekir: De Man'ın bize gösterdiği gibi bir aksamalar, değişimler ve süreksizlikler dizisi olarak mı, yoksa kesintisiz bir yörünge olarak mı? Kişisel ve teorik dayanaklar, metin ile yaşamda devreye giren arzu ve bastırmalar arasında nasıl bir ayrım yapılacaktır? Bir entelektüelin teorik sürekliliği ile sorumluluğu arasında nasıl bir ilişki vardır? Metinselleştirilmeyi reddeden ve okurun zihninde kalıcı duygusal yaralar açan savaşlar ve devrimleri ne şekilde ele almak gerekir?

Daha çok akademik çevrelerce tanınan de Man'dan farklı olarak, Barthes ve Foucault pek çok disiplinlerarası sınırın yanı sıra, gerek söylem, gerekse siyaset teorisi ile pratiği arasındaki sınırları da aşmış olan (özellikle Foucault) örnek iki Avrupa entelektüelidir. Gelgelelim trajik ölümleri kabul görmüş kültürel sınır ihlallerinin ötesine geçmiştir. Roland Barthes annesinin ölümünden kısa süre sonra, Paris'in sevdiği ve aşına olduğu bir yeri olan Quartier latin'de bir süt kamyonunun çarpması sonucu ölmüştür. Baudelaire'in bölük pörçük içgörü koleksiyoncusu olan *flâneur*'üne yakışır cinsten trajik, kısmen de mitik bir ölüm, çoğu kişi tarafından intihar olarak yorumlanan bir ölümdür bu. Barthes'ın notları ve denemelerinden oluşan *Ara Olaylar* adlı derleme ölümünden birkaç yıl sonra yayımlanmıştır. Derlemede Barthes'ın memleketi Bayonne'un ışığı hakkındaki bir yazıya, Fas'a yaptığı seyahatlere ilişkin gözlemlerine, "Paris akşamları"na, Paris kafelerinde geçirdiği yalnız akşamlardan bahsettiği kişisel notlarına ve genç erkeklerle yaşadığı yarım kalmış aşk hikâyelerine yer verilir.⁴ Barthes'ın notlarının çoğunun son derece özel olduğu ve yayımlanmak için yazılmadığı düşünüldüğünden, *Ara Olaylar*'ın yayımlanması Fransa'da ciddi bir ihtilafa yol açmıştır.

Tartışmanın merkezinde yine yazı ve yayın etiğine ilişkin sorular vardır. Eleştirmenin hatırasına karşı nasıl bir sorumluluğumuz vardır? Bir eleştiri *külliyatının* sınırlarını nasıl çizeceğiz? Hangi söylemsel (ve sadece söylemsel olmakla kalmayan) pratikler en esnek meslek etiğinin sınırlarını bile aşar? Özel ile kamusal, kişisel ile mesleki arasındaki ayrım çizgisini nereden çizmek gerekir ve bu kültürel sansürün gerisinde hangi mitler yatar?

4. Roland Barthes, *Incidents* (Paris: Editions du Seuil, 1987; Türkçesi: *Ara Olaylar*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Kaf, 1999).

Barthes "Paris Akşamları"nda, *Bir Aşk Söyleminden Parçalar'a* konulacak kadar anlamlı veya tesadüf eseri olmayan, hüsrarla sonuçlanmış aşk karşılaşmalarını ele alır. Bu hikâyeler, eleştirmenin, *Roland Barthes'a** alabileceği kadar övünmeye değer veya sarsıcı olmayan kendi benliğiyle ilgili sıradan ve göz alıcılıktan uzak gözlemleriyle birleştirilmiştir. Başka bir deyişle, kitaba verilen tepkiler açısından bakılırsa, çoğu okuru sarsan şey, *Ara Olaylar*'ın Barthes'ın külliyatının *müstehcenliğini* açığa vuruyor olmasıdır. Müstehcenlik derken, burada "Paris Akşamları"nın ana fikrinden ziyade, estetik niteliği ya da çoğu eleştirmen tarafından "edebi liyakatsizliği" olarak algılanan şey söz konusudur. "Paris Akşamları" ham bir yazı malzemesini, eleştirmenin bayağı bedenini ve estetize edilmemiş gündelik yaşamını açığa vurur. Bazı notların duygusal değersizliği ve salt kişisel mahiyeti Barthes'ın görünüş itibarıyla geniş bir yelpazeyle yayılan söylem üslupları için bile aşırı addedilmiştir. Bu notlar, bir bakıma, edebiliğe kafa tutmaktadır; farklı, özel bir söylem kullanımı, gündelik hadisesizliği kaydetme, Barthes'ın sonraki eserlerinin de ima ettiği gibi, katı modernist üst-anlatılara meydan okuyan lüzumsuz bir bedensel savrulma ihtiyacını gözler önüne sürmektedir.

Meşhur bir metinsellik, cinsellik ve delilik tarihçisi olan Foucault'nun ölümü ise, benzer bir söylem parçalanmasına yol açmıştır. Hepsi olmasa da, birçok gazete, ölüm nedenini beyin tümörü olarak bildirmiştir; 1980'lerin akıl almaz ve tedavi edilmez hastalığı –AIDS– hakkında bir tür örtmeceli suskunluktur bu. AIDS bir sendromun, eksik olan bir şeyin adının kısaltmasıdır. Gene de –birçok bakımdan deliliğin anlaşılmazlığını andıran– tıbbi anlaşılmazlığına rağmen, bu hastalık kültürel olarak çoktan kodlanmıştır; nitekim halen toplumsal sınırları ihlal edici sayılan uyuşturucu kullanımı ve eşcinsellik gibi pratiklerle ilişkilendirilir. Böylece, modern tahrif olanaklarını ve bilgi kurumlarının sınırlarını keşfe çıkmış olan eleştirmen ölüm anında tekinsiz bir biçimde bir bedene, acı içindeki bireysel bir bedene, tıp biliminden daha hızlı ilerleyen yeni bir hastalığın pençesine düşmüş bir bedene kavuşur yeniden.

* Özgün adı *Roland Barthes par Roland Barthes* (Roland Barthes Roland Barthes'i Anlatıyor, 1975); Türkçesi: Roland Barthes, *Roland Barthes*, çev. Sema Rifat (İstanbul: YKY, 2006). –ç.n.

Bu örneklere bakınca, yalnız şairin değil, eleştirmenin de mitleştirilmeler, aşırılıklar, kendini biçimlendirme ve suretsizleştirmelerle dolu bir hayat yaşamaya yazgılı olduğunu görürüz. Bu kitapta, şairlerin ve eleştirmenlerin ölümlerine dair mevcut teorik fabllarda, belirli her durumda metin, yaşam ve kültür arasındaki ilişkinin çetrefilliğiyle karşı karşıya gelmemize olanak sağlayan bir dizi menteşe kavram geliştirdim. Bu kavramların hepsi, kültürel mit ile bireysel yazı pratiği, yaşamda kendini biçimlendirme ile metinde kendini biçimlendirme arasındaki gerilimin izini süren bir teorik öncülün özgül metinsel/bağlamsal detaylandırmasının neticesidir.

Mallarmé'nin intihara götüren tahrifi yaşamda intihardan sakınma amaçlı önleyici bir tür terapi olarak yazıda nasıl ortaya koyduğunu gözlemledik. Mallarmé yine benzer biçimde paradoksal bir tarzda metin ile yaşam arasındaki metonimik ilişkiyi vurguluyor, aynı zamanda da yazıyı ve biçimlendirmeyi aynı katmanda buluşturmayı olanaklı kılacak *katışıklık erotiği* dediğim şeyi gerçekleştiriyordu.

Rimbaud da –örnek bir yıkıcı avangard figürü olarak salt edebiyat kurumunun içine çekilmek üzere– bir parçalanma stratejisi, modern yaşam mitini kahramanca yaşamasına olanak sağlayan bir *şiir şiddeti* veya bir *şiirde şiddet*'i benimsiyordu. Sonuç olarak Rimbaud'nun tuhaf *şiir şiddeti* veya *şiirde şiddet*'i pek çok edebiyat araştırmacısının yorumunda bir *şiddet poetikası*na dönüşmenin eşiğindedir, Rimbaud'nun yaralı bedenini toptan yok etme eğilimi barındıran bir durumdur bu da.

Mayakovski –ister Fütürist sarı bluz, isterse Sovyet bronz ceket olsun– *göz alıcı atribüleri* olan bir figür, yaşamı ile metni (tarz bakımından eklektik ve modern olsa dahi) tek bir melodram biçimini almış görünen bir şairdir. Mayakovski örneğinde, gündelik varoluşun bütün unsurlarını önemli ve anlamlı kılmaya yönelik bir eğilim olan mahut *metafor zorlantısı*na gözlemledik; bu da edebi intihar ile yaşamda intihar arasında tehlikeli bir bağlantı kurmamıza olanak sağladı.

Şairin siyasal bağlanımı ile toplumsal cinsiyetini birbiriyle ilişkilendirme sorunu (ki bunun en iyi örneğini *devrimci şair* ile *şairede* gördük, ama bu ikisiyle sınırlı bir sorun değildi bu), her ilişkiyi klasik retorik figürleri bağlamında görme girişimini daha da karmaşıktırmaktadır. Tsvetayeva özelinde, *estetik müstehcenlik*, *duygu*

biçimciliği ve *aşkın yapısı* gibi görünüşte çelişki barındıran bazı terimleri ele aldım. Bu terimlerin hepsi de, Tsvetayeva'nın eserleri ve ya yaşamı etrafında herhangi bir yorum filtresi oluşturmaya çalışırken karşılaşılan indirgenemez aşırılığı vurgulamaktadır. Buna rağmen yazmanın ve yaşamının doğasına ilişkin en ifşa edici içgörülerini sunan da tam olarak bu aşırılıktır.

Bu bağlamsal *menteşe kavramların* çoğu geleneksel retorik figürler ve araçlardan (*metonimi, metafor, kişileştirme*) ya da edebi terimlerden (*biçimcilik, yapı, poetika*) pay almakla birlikte, bunlara indirgenemez. Retorik figürler söylemde devreye giren işleyiş mekanizmalarını, dürtüleri ve temayülleri yoğun bir şekilde sunarken, (çoğu Rus Biçimciliğinden Fransız Yapısalcılığına kadar uzanan edebiyat bilimi geleneğinden gelme) edebiyat terimleri ise, edebiyat disiplini ile metnin farklı kavramsallaştırmalarının sınırlarını yeniden değerlendirmemize olanak sağlar. Bu ikisine yaslanırken, aynı zamanda da şiddet, aşk ve ölümdaki *söylem* çatlaklarının yanı sıra, *retoriğin kırılma noktalarının* hangileri olduğunu da –tahrif, aşırılık/fazlalık ve müstehcenlik uğraklarını– göstermeye çalıştım.

Buradaki tahlilim kültürel mitleştirmenin retoriğinin ve kendini biçimlendirmenin incelenmesiyle ya da yaşamın edebiliğinin kanıtlanmasıyla sınırlı kalmadı. Bunun yanı sıra gerek retorik, gerekse söylem konusunda tersten bir bakışla, bunların *tarihselliğini* ve kültürel koşullanışını da göstermeye çalıştım. "Edebiyat", "söylem", "yaşam", "tarih" ve "kültür" genellikle edebiyat eleştirisi/teorisi, antropoloji, tarih, psikoloji vb. farklı akademik disiplinlere ait birbirinden ayrı tahlil konuları olarak değerlendirilir. *Menteşe kavramlar* tek bir akademik disiplinin sınırları içindeki unsurların birbiriyle ilişkisini soruşturmaktan ziyade, geleneksel disiplinler arasındaki ilişkiye odaklanır. Bu kavramlar bize, metodolojik karmaşıklıklarına rağmen, genellikle dışarıda bırakılan sınır vakalarını tartışma olanağı verir. Ben bu karmaşıklıklar, bu gri alanlar ve çelişki yuymakları üzerinde durmaya, estetik ve yaşamsal yoğunluklarını muhafaza etmek suretiyle zaman zaman onları çözmeye, çoğunlukla da sadece görünür kılmaya çalıştım.

Sahip olduğum, mesleki olarak koşullandığım "edebilik" dürtüsüne rağmen, metinle yaşam arasındaki *farkı* muhafaza etmeye ve bunlardan birini diğerine tabi kılmaktan kaçınmaya çalıştım. Bu

farklılık alanını açmak ve keşfetmek için sanatsal yapıların bir yandan sıradan deneyimleri hangi yollarla şekillendirip beslediğinin, bir yandan da onlar tarafından nasıl tahrife uğratıldığının ve meydan okumaya tabi olduğunun izini sürmemiz gerekir. Bu iki yönlü hareket bizi gündelik yaşamdaki edebiliği yahut yaratıcı estetik itkiyi görmeye ve bu estetik deneyimleri "edebiyat"ın ve edebiyat kurumlarının sınırlarından kurtarmaya davet eder. Bu hareket, aynı zamanda, edebiyatı estetikliğinden bir parça arındırarak, içerdiği şiddet, ısırtı ve acıyı bir kez daha yadırgatmamıza yardım eder.

Bu çalışma, farklı disiplinler ve yazı türleri arasındaki etkileşimi vurgulayarak yaşamların ve metinlerin ihlal edici teatrallğine ışık tutan eleştiri anlayışında, *edimsel eleştiri* denebilecek alanda bir uygulamadır. "Edimsel" (*performative*) terimi Austin ve de Man'ın "saptayıcı" ve "edimsel" sözce arasında yaptığı ayrımı göndermede bulunmaktadır. "Edimsel" terimi bu çalışma bağlamında ise, hem kendi konusunu tahlil eden, hem de eleştiri söylemindeki boşlukları görünür kılarak kendi metodolojisini yaratıcı ve sağlam bir biçimde –Barthes'ın deyişiyle– "unutan" (*unlearn*) etkileşimli bir eleştiriye atıfta bulunur. Dahası "edimsel" terimi 1980'lerin esasen eklektik olan ve farklı tarzları, araçları ve doğaçlama tekniklerini bir araya getiren "performans sanatları"yla da serbestçe ilişkilendirilebilir. Yirminci yüzyılın başında disiplinler arasındaki ayrımların özenle geliştirilmesi üzerinde yoğunlukla durulmuştu. Edebiyatın "edebi", bilimin "bilimsel", resmin "resimsel" ve edimlere dayalı yaşamınsa "mutlak surette yaşamsal" ve kurmacadan azade olması gerekiyordu. Artık, ideal modernizm makinesi tarafından nelerin geride (dışarıda) bırakıldığını görmenin ve tam anlamıyla sistematik olan kavramsal filtrelerle ayrıntılı olarak haritası çıkarılmamış çizik ve yarıkların yeniden izini sürmenin zamanı gelmiştir.

Sonuç olarak, ölüm figürü, "yazarın ölümü" ve eleştirinin anatomisi gibi çeşitli cisimleşmeleriyle, ne kadar yıkıcı ve ima yüklü olursa olsun, edebiyat teorisinin ayrıcalıklı merkezi metaforu olmaktan çıkmalıdır. "Ölüm" sözcüğünün iki yanındaki tırnak işaretlerinden bazılarını kaldırmak, estetik deneyimin ille de öznenin ölümüyle bağlantılı olmadığı ve edebi külliyyatın oluşumunun cesetlerden ziyade, bireysel bedenle ilgili olduğu henüz yeterince keşfedilmemiş başka bir alana yönelmemizi olanaklı kılabilir. *Fin de siècle* (yüzyıl

sonu) akımının gerektirdiği şey, ölüm üstüne kurulu kıyamet tellalı veya paniğe kapılmış bir eleştiri değil, yaşama ve yapma sürecini konu alan eleştirel bir yeniden değerlendirmedir belki de. Başka bir deyişle, Jean Baudrillard'ın "teorik şiddet" diye yere göğe sığdıramadığı şey değil, teorik bir duygudaşlık ve öznelerarası iletişimdir. Sö-zün kıyası, benliğin kuruluşu ve çözülüşünü olduğu gibi şiirin, aşkın ve eleştirinin kuruluşunu da bir araya getirmemize katkıda bulunacak totalleştiricilikten ve otoriterlikten uzak bir tür etiği yeniden ele geçirmemiz gerekmektedir. Edebiyat eleştirisinin müstehcen ve ölçüsüz bir *aşk yapısına* sahip olmasını beklemek aşırıya kaçmak olabilir – Marina Tsvetayeva bunun hikâyeyi "aşırı tatlı" hale getirebileceğini ironik bir şekilde belirtmişti. Hal böyleyken, ölüsevicilik artık temel akademik dürtümüz olmaktan çıkmalıdır.

Dizin

150.000.000 (Mayakovski), 164,
177-8

Adomo Theodor, 21n, 151

Ahmatova, Anna, 239, 254n, 261,
268, 278, 306, 307-9

alegori, alegorikleş(tir)me, 33, 71, 73,
74, 75, 95, 137, 143, 202, 232,
239, 242, 247, 259, 276, 294

Amazon miti, 262, 266, 295, 298,
300-1, 304

Amerikan Yeni Eleştirisi, 11, 27-30,
34, 39, 41, 63, 245

anarşizm, anarşist, 79, 138, 208, 213,
221, 228, 233, 233n, 287, 305,
308

androjenlik, 254, 282-3, 295n, 299

annelik metaforu, Tsvetayeva'da, 286,
299

anonimlik, 81, 83, 177, 192, 193, 257,
259

anti-estetizm, 269, 270

antisemitizm, 233n, 311, 312

Ara Olaylar (Barthes), 314-5

Aragon, Louis, 153, 154, 166, 200,
208, 218, 219-36, 239, 242, 246

Mayakovski'yle ilk karşılaşması,
220-1

Aragon hadisesi, 229

Austin, J. L., 318

"Autobiographie" (Mallarmé), 76-8,
82, 83, 96

avangard, 20, 21, 63, 152, 207-8, 210,
217, 241

Bahtin, Mihail, 40, 44, 48, 251, 283,
293

"bakışın biseksüelliği", 267, 284, 302

Banville, Théodore de, 96, 130, 135,
136

Barthes, Roland, 11n, 30, 32, 33, 35-7,
43, 55, 63, 256, 315, 318
kültürel mit üzerine, 47-8, 164n,
165

ölümü, 311, 314

yazı üzerine, 34

Baudelaire, Charles, 17-8, 52, 71, 73,
74-5, 113, 127, 136, 141, 142,
147, 150, 211, 293, 314

dandy'lik üzerine, 98-100

Baudrillard, Jean, 319

Beliy, Andrey, 43, 91, 195

Benjamin, Walter, 35n, 49n, 92, 193,
194, 211, 217

Berger, John, 233, 243-4

Bir Aşk Söyleminden Parçalar
(Barthes), 256, 315

"Bir Delinin Hattat Defteri" (Gogol),
176

"Bir Kimse ve Hiç Kimse" (Borges),
51

"Bir Zar Atımı" (Mallarmé), 45, 94

"biz" kullanımı, 169, 193, 202, 209,
225, 227, 246

Blanchot, Maurice, 30

Blok, Aleksandr, 41, 43, 177n, 195,
196, 254n, 256, 276

Bloom, Harold, 124, 256

Borges, Jorge Luis, 11, 34, 51, 56n,
63, 114, 157

- ve Valéry, 126-9
 Breton, André, 66, 220, 235, 236, 277
 ve Aragon, 154, 220, 223, 226, 229, 230
 ve Mayakovski, 166, 190, 199, 200, 207-19
 Brik, Lili, 183, 197, 198n, 199n, 209, 225
 Brodski, Joseph, 23, 242, 292, 294
 "Bronz Atlı" (Puşkin), 181
 Camus, Albert, 150
Cehennemde Bir Mevsim (Rimbaud), 133-4, 137, 142, 143, 146, 151, 155
 Cervantes, Miguel de, 127-9
 Chénier, André, 162, 287
Cinselliğin Tarihi (Foucault), 35
 Cixous, Hélène, 282-3
 Crevel, René, 66, 208, 218-9
Çağdaş Söylenler (Barthes), 37, 47-8, 165
 Çariçe Katerina, 162
dandy, 96-101, 182
 Daudet, Alphonse, 106
 De Man, Paul, 18n, 30-3, 36, 39n, 55, 67, 74, 151, 187, 318
 ve Mallarmé, 71-3, 81, 86, 95, 100
 ve Nietzsche, 144
 tartışması, 311-4
 deha (*genius*), 11, 13, 88, 254, 296
 Dekabristler, 13n, 45, 162
 Derrida, Jacques, 55n, 67, 189, 312
 ve Mallarmé, 68-70, 72-3, 86, 104
Devlet (Platon), 54, 193-4
 Dickinson, Emily, 255
 Diderot, Denis, 162
 dokuma metaforu, 253
 Dostoyevski, Fyodor M., 44, 145, 176, 177n, 277, 283, 307
 Dreyfus Olayı, 129n, 312
 Durkheim, Emile, 200
écriture féminine, 110-1
 edebi kişilik, 39-42, 46
 ayrıca bkz. *persona*
edimsel eleştiri, 318
 egzotizm, Rimbaud'da, 131, 133, 142, 143, 149
 devrimin egzotizmi, 221, 235, 265
 Eliot, T. S., 20, 27-8, 114, 124n
 Eluard, Paul, 235-6
 Engels, Friedrich, 93
 "erotik metinlerarasılık", 261, 262, 307
 erotizm, 31-2, 35, 74, 117, 123, 141, 278n
 Mallarmé ve *Dernière Mode*'da, 70, 73-4, 101-14, 117, 121, 125, 316
 estetik, 24, 114, 153, 242, 256, 273n, 284, 318
 estetik müstehcenlik, 250-60, 261, 265, 277, 279, 281, 284, 316
 "etkilenme endişesi", 124, 125
 Eyhenbaum, Boris, 42n, 44, 254n
 feminizm, 30, 283n
 Tsvetayeva'da, 262, 266
 Flaubert, Gustave, 20, 25, 34, 55, 122, 178, 254n, 273
 Foucault, Michel, 12, 106
 ölümü, 311, 314, 315
 ve yazarın ölümü, 11n, 30, 33-5, 37, 43, 46, 59, 63, 64, 171-2
 Fransız Yapısalcılığı, 27, 30, 37
 Garaudy, Roger, 219-20n, 233n
 Gautier, Théophile, 223
 Gide, André, 116, 117, 156
glasnost, 239
 Gogol, Nikolay, 176, 179
 Gorbacov, Mihail, 233n, 239
 Gorki, Maksim, 223
 göstergebilimciler, Sovyet, 39, 44, 48, 188n
Gülüştün ve Unutuşun Kitabı (Milan Kundera), 235

- Hamlet* (Shakespeare), 85n, 86-7, 191, 299
- Hegel, G. W. F., 161
- Hemingway, Ernest, 152
- Hıristiyanlık imgeleri, 71, 122, 148, 291
- Mayakovski'de, 165, 176, 177n, 220n, 242
- histeri, 253, 259, 264, 277, 283
- Hlebnikov, Velimir, 196, 239, 292n
- Homeros, 11-2
- Hugo, Victor, 13, 74-5, 80, 88, 90, 142, 161n, 221, 223-4, 225
- Humanité* (gazete), 210, 217, 219
- "İgitur" (Mallarmé), 83-99
- Illuminations* (Rimbaud), 134, 146, 155
- ilerleme, 19, 62, 64, 127, 146, 152, 157, 163, 223
- İtiraflar* (Jean-Jacques Rousseau), 11-2
- Jakobson, Roman, 23, 37, 212, 215, 245, 246
- ve Mayakovski'nin intiharı, 25, 166, 196-207, 294
- ve metafor ile metonimi, 187-8, 189
- Kafka, Franz, 34, 219
- kapsamlama, 82, 97n, 140, 181, 187, 268, 274
- kelebek imgesi, 101-14
- Kierkegaard, Søren, 144
- "Kızıl Cephe" (Aragon), 222, 228-35
- Konstrüktivistler, 183, 190, 194, 203
- Kristeva, Julia, 64
- ve anne figürü, 299-300
- ve Mallarmé, 95, 251
- ve Mayakovski, 233, 245-6
- Kundera, Milan, 56n, 153, 235-6
- kültürel mit, 47-8
- Latince, 122, 141
- Lautréamont, Comte de, 67
- Lenin, Vladimir İlyiç, 40, 162, 164, 170, 180, 231, 233n, 239, 244, 245
- Lermontov, Mihail, 13, 160, 204, 239, 244, 296
- Mallarmé, Stéphane, 20, 62-122
- ve ev-içinin feda edilişi, 76-83
- ve kıyafet, 83-101, 120
- ve moda, 101-14
- ve modernliğin krizi, 63
- ölümü, 91-2, 116-7
- ve Rimbaud, 129-33;
- ve Valéry, 114-25
- ve yazarın ölümü, 65-76
- ayrıca bkz. mobilya
- Mandelstam, Osip, 15n, 20, 45, 160n, 166, 172, 192n, 226n, 232n, 239, 261, 264n, 274, 306
- ve şaire, 191, 250-5
- Manet, Edouard, 61, 100
- Marx, Karl, 164-5, 212, 231
- şairliği, 157, 163
- maske, 51-2
- "Mayakobiçimcilik" (Troçki), 201, 236
- Mayakovski, Vladimir:
- ve "ben" kullanımı, 169-70, 178-9
- "bir" Mayakovski, 222-4
- devrimci şair olarak, 160-9, 236-47
- "gerçek" Mayakovski, 204
- ve Hıristiyanlık, 176-7
- intihar mektubu, 197-8
- intiharına dair siyasi açıklamalar, 201-2
- kişileştirme ve gayrişahsileştirme, 169-82
- sarı bluz metaforu, 182-95
- ve Sürrealistler, 200, 207-19
- üzerine yakın dönemdeki çalışmalar, 239-47
- mektup, tür olarak, 77, 129, 134-5
- menteşe kavramlar, 316-7
- metafor zorlantısı, 189-90, 201, 216, 237, 316

metin, 9, 16, 23, 25, 26n, 45, 63, 83,
143, 229, 263.

ayrıca bkz. Derrida

metinlerarasılık, 30, 48, 86, 91, 141,
292n.

ayrıca bkz. erotik metinlerarasılık
metinsellik, 15n, 27n, 57, 69, 70, 72,
97, 109, 131, 138, 144, 152, 191,
311-9

Metnin Hazzı (Barthes), 35

mimesis, 30, 68-9, 113

tersten *mimesis*, 45

mobilya, Mallarmé'de, 79, 83, 88-90,
102

moda, 20, 55-8, 75, 82, 87, 99,
109-14

Modern Hayatın Ressamı

(Baudelaire), 52, 98, 113

modernismo, 18

modernizm, 10, 18, 21, 34, 43, 46, 55,
113, 129, 242, 283n, 318

Mösyö Teste (Valéry), 122-9

müstehcenlik, 250-60, 264, 277-9,
315, 316

ayrıca bkz. estetik müstehcenlik

Nabokov, Vladimir, 56n, 112, 154,
156

Narkissos, 269, 283

Nerval, Gérard de, 66

Nietzsche, Friedrich, 33, 144-5, 164,
241

Noguez, Dominique, 154-7

Notre-Dame'in Kamburu (Hugo), 90

Ovidius, 282

Pantolonlu Bulut (Mayakovski), 176,
185, 186

parabasis, 41-2

paranoya, 84

Paris Sıkıntısı (Baudelaire), 73

parodi, 41-2, 251-3, 268, 269, 280,
284

Pasternak, Boris, 20, 160n, 187, 226n,
239, 261, 264n, 306-7

ve Mayakovski, 167-8, 172, 191,
195, 200, 287

perestroika, 233n, 239

Perrault, Charles, 20

persona, 9, 11, 28, 32, 39, 41n, 51-4,
57

personne, 51, 52, 57, 156

Phaidra, 298-304

"Pierre Menard" (Borges), 127-9

Plath, Sylvia, 66, 172, 304

Platon, 54-5, 68-9, 104, 189, 193-4,
282, 283

Poe, Edgar Allan, 24, 83, 85n, 96-8,
126, 127, 252

postmodernler, 247

Prokne ve Philomena, 259-60

prosopopoeia, 32

Proust, Marcel, 18-20, 34, 92, 93n

Prudhomme, Sully, 106

Puşkin, Aleksandr, 13, 25, 44, 160,
163, 195, 204, 233n, 239, 241,
245, 273, 276, 288, 297, 306,
307

Mayakovski'de, 170, 172, 179-81

retorik, 187-8, 230, 268, 317

Rilke, Rainer Maria, 9, 261, 270n,
278, 287, 290-1, 295, 299

Rimbaud, Arthur, 62-5, 89

"gerçek yaşam", 144-53

poetikanın şiddeti, 133-44

ve "ikizleri", 153-57

ve Mallarmé, 129-33

ayrıca bkz. Breton

Roland Barthes (Barthes), 35-6, 315

Romantizm, 13-4, 16, 23, 71, 163, 187

Ross, Kristin, 137n

Rousseau, Jean-Jacques, 11, 18n, 76,
144, 145

Sade, Marquis de, 36, 67, 256

safsata, maksat ve hissi, 28

Sainte-Beuve, Charles Augustin, 11,
17-8

Sainte-Beuve'e Karşı (Marcel Proust),
18, 20

sanat, 9, 13, 19, 19n, 25, 30, 32n, 38, 76, 100, 122, 123, 163n, 165, 185, 193-4, 206, 213, 217, 223, 247, 273, 279-80, 294, 309
 sanatın özerkliği, 10, 21-2, 24, 43, 45, 55, 206, 229
 Saussure, Ferdinand de, 48, 51n, 141
 Schleiermacher, F. V. D., 13
 "Sembol Olarak Valéry" (Borges), 126-7
 Sembolizm, 16, 255
 sentaks, 68, 76, 85-6, 101, 234, 272, 308
 Sexton, Anne, 304
 "Shakespeare ve Mayakovski" (Aragon), 209, 221-2, 301
 Shakespeare, William, 11-2, 51, 86-7
Soneçka'nın Hikâyesi (Tsvetayeva), 250, 264, 265, 270n, 275-81, 284, 294, 296, 309
 Sosyalist Gerçekçilik, 195, 220-8, 235n
 Stalin, Josef, 161, 217, 233n, 238, 245
 Stalinizm, 42n, 221n, 226, 227, 232, 246
 Stevens, Wallace, 20, 63, 256
 Sürrealizm, 209, 215, 223
 ayrıca bkz. Breton
 şizofreni, 84, 105, 107, 176
 Şklovski, Viktor, 38, 160, 185, 195, 200, 203
Şunun Hakkında (Mayakovski), 205, 209
 tarihdışılık, 29, 86, 88, 259, 272
 teatrallik, 51n, 53-5, 277
 Mayakovski'de, 167-8, 195
 Tınyanov, Yuri, 39-41, 134, 166, 170-1, 195, 251
 "tiyatro karşıtı önyargı", 54-5, 97, 203
 tiyatro, 24, 42, 54, 84, 86
 metoforu, 49-54
 Todorov, Tzvetan, 140
 totoloji, 238
 Triolet, Elsa, 209, 215, 221, 226

Troçki, Lev, 190, 200, 201, 208, 210, 211, 213

Tsvetayeva, Marina:

annelik, 297-304

eksiklik ve fazlalık, 252-5

intihar, 284-95, 303-4

kadınlık, 252-5, 272-3

ve Mayakovski, 260, 269

şaire, 250-4, 257-9, 260-84, 286, 295-6, 309

ayrıca bkz. androjenlik,

"bakışın biseksüelliği",

estetik müstehcenlik,

Mandelstam, Zamyatin

"Unutulmuş Şair" (Nabokov), 154

"Üretici Olarak Yazar" (Benjamin), 193-5

üstdil, 47-8, 50, 125

üst-okuma, 120

Vaché, Jacques, 212, 123, 277

vahşet tiyatrosu, 160-9

Valéry, Paul, 27, 63, 114-29

Verlaine, Paul, 71-2, 76, 77, 89, 115, 131, 132, 148

Vladimir Mayakovski (Mayakovski), 167, 173-5, 177, 200, 201

Whitman, Walt, 126, 161n, 170

Woolf, Virginia, 255, 259, 283, 304

Yankı kompleksi, 283

yanlış tercüme, 207-236

Yeats, W. B., 23

Yeraltından Notlar (Dostoyevski), 145

Yesenin, Sergey, 160, 186, 196, 197, 286, 288, 289

Yevgeni Onegin (Puşkin), 25, 297

Yevtuşenko, Yevgeni, 240, 242

"Yolculuk" (Baudelaire), 150, 293

Zamyatin, Yevgeni, 191, 192

Zola, Emile, 106

Svetlana Boym Tırnak İçinde lm

Ölüm burada tırnak içinde, çünkü bu ölüm varsayılan, söylemsel bir lm. Sanatçı, edebiyat eleştirmeni ve araştırmacı Svetlana Boym, 60'lı yıllarda Roland Barthes ve Michel Foucault tarafından ortaya atılan ve giderek bir efsane halini alan "yazarın ölümü" tezini sorguluyor, yazarın ölümünün tam da Barthes'ın kullandığı anlamda ağdaş bir "sylen"den ibaret olduğunu öne sürüyor.

Rus Biimciliėinden, Amerikan Yeni Eleştirisi ve Fransız Post-yapısalcılığına kadar uzanan bir alanda modern eleştirinin biyografi ile edebiyat arasındaki ilişkileri nasıl ele aldığını, ne gibi nkabullerden yola çıktığını benzeri az görülen bir rahatlık ve akıcı bir dille inceleyen yazar, Fransız şiirinden Mallarmé, Valéry ve Rimbaud'yu, Rus şiirinden Mayakovski ve Marina Tsvetayeva'yı çözümlerinin merkezi ne yerleştiriyor. Genelde edebiyat ile hayat, özelde şairin hayatı ile şiiri, ve asıl olarak da, şairin retorik ölümü ile gerçek ölümü arasındaki ilişi yazarın temel ilgi odağı. şair veya yazarın "metinde" ldė yönündeki yaygın efsanenin –evet, bir efsane, çünkü öldüğünü gururla ilan eden şair metinde daha gizli yollardan boy gösterebilmek için çırpınıp durmuyor mu?– yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat eleştirisinde niçin bu kadar rağbet görmüş olduğunu kültürel-tarihsel bir veri olarak anlamaya, anlamlandırmaya alışıyor.

Edebiyat metinlerindeki bu "lm"n, eleştiriye ilgi duyanlar kadar, kültür incelemelerine ve felsefeye ilgi duyan okurlar tarafından da zevkle okunacağını düşünüyoruz.

Metis Eleştiri

ISBN-13: 978-975-342-751-7



Metis Yayınları
www.metiskitap.com