

# RIMBAUD VE MEKÂNSAL METİN

Fredric Jameson

Bugün, genellikle Modernizm adını verdiğimiz şeyin özel bir gerçekleşimine, Arthur Rimbaud'nun şiirine yaklaşılmaya çalışacağı ve bu şiirin önkoşulları sorununa, olanaklılık koşullarına epeyce şematik bir katkıda bulunup bulunamayacağına bakacağız. Üzerinde durmak istediğim sorunu, bir ilk adım olarak, hem bu şiirin çözümlenmesinden hem de yorumlanmasından ayırmak gerekir; şüphesiz, zaman sınırlamaları nedeniyle çok fazla ayrıntıya giremeyecek olsak da, bazı şiirlerin okunması da gerekecektir. Ama bu metinlerin "nesnel" olanaklılık koşulları sorunu, yaşamöyküsel yaklaşımdan da, hatta bir zamanlar bireysel bir ruh ya da öznellik olarak düşündüğümüz şeyin oluşumuna katkıda bulunmuş son derece karmaşık etmenleri her yönüyle açığa çıkaran ayrıntılı çağdaş psiko-biyografilerden de ayrı tutulmalıdır. Rimbaud'nun ruhsal yaşamı burada nesnel bir veri olarak, söz konusu olanaklılık koşullarını oluşturan etmenlerden biri –şüphesiz önemlilerinden biri– olarak alınacaktır. Kendimizi zorunlu olarak, etiketlenmiş ve kişiselleştirilmiş bir yığın "yöntem" in yarıştığı çoğulcu bir atmosfer içinde bulduğumuz için de, Jean-Paul Sartre'in son yapıtındaki amaçlarla benim amaçlarım arasında bir yakınlık olduğunu belirtmeyi dürüstlüğü gereği sayıyorum; kastettiğim, Sartre'in uzun ve bitmemiş Flaubert projesi. Öte yandan, büyük bir olasılıkla ayrıntılara ve tarihsel yoruma ilişkin değerlendirmelerim Sartre'in bu ve başka yapıtlarındaki değerlendirmelerinden epey farklı olacak.

Bu üç bin sayfalık yapıtı okuduğumuzda, Sartre'in projesinin modern dünyada özne ile nesne arasında temel bir uçurumu öngördüğünü fark ediyoruz: yapıtın epistemolojik olarak aşmak amacıyla metodolojik olarak muhafaza etmeye çalıştığı bir uçurum bu. Bununla şunu kastediyorum: Sartre, *L'Idiot de la famille* (Ailenin Budalası) adlı bu son yapıtında "Flaubert" için birbirinden tamamıyla farklı iki açıklama önerir. Bir yandan, Flaubert'in travmasıyla, 1842 yılında Pont-L'Évêque'de geçirdiği ünlü krizle ilgili öznel, ailesel ve psikanalitik açıklama; öte yandan, Flaubert'in çağındaki burjuva ideolojisinin stratejik bi-

\* Makalenin İngilizce basımı: "Rimbaud and the Spatial Text", *Rewriting Literary History* içinde; der. Tak-wai Wong, M.A. Abbas, Hong Kong University Press, 1984.

çimlenişlerinden onun kuşağının devraldığı ve değiştirdiği sanat kavrayışının toplumsal-simgesel değerine kadar uzanan bir dizi toplumsal belirleyici. Yapıtın tamamlanmış üç cildi, bu iki ana çizgiyi, öznel ile nesnel arasında bir tür önceden belirlenmiş uyum şeklinde sahnelemeye girişir: Flaubert'i bir yandan benzersiz bir nevrozun taşıyıcısı haline getiren, öte yandan da aslında 1850'lerin burjuvazisinin ideolojisinden ve günlük yaşam pratiklerinden başka bir şey olmayan o kolektif ve "nesnel nevroz"un ayrıcalıklı sözcüsü ve biçim-yaratıcısı kulan olağanüstü tarihsel rastlantı. Yazılmamış son ciltreysa Sartre bütün bunları *Madame Bovary* üzerinde odaklandırarak uygulamaya koyacaktı; bu romanı, aslında ayrışık olup da sanat yapıtında benzersiz bir biçimde kaynaşıp sonuçta birbirinden ayırt edilemez hale gelmiş bu iki itkinin –öznel ve nesnel– ortaklaşa belirlediği bir simgesel edim olarak görüyordu.

Ben de, çok daha sınırlı bir ölçekte, Rimbaud için buna benzer bir şema çıkarmaya çalışacağım. Özne açısından, "Rimbaud"nun belirli bir bedensel ve deneyimsel ya da fenomenolojik biçimleniş olarak anlaşılması gerektiği kanısındayım ve "ergen bedeninin üretilmesi" adını vereceğim bu biçimlenişe. Kanımca tarihsel olarak yeni ve özgül bir *duyular düzenidir* (*sensorium*) bu ve bir dizi benzersiz belirleyici etmen de Rimbaud figürünü söz konusu düzenin ayrıcalıklı kayıt cihazı haline getirmiştir. Nesnel boyuta ya da toplumsal tarih boyutuna gelince, "Rimbaud"nun pazar kapitalizminden sermayenin tekelci evresine (ya da Lenin'in deyimiyle, "emperyalizm evresine") geçiş ânını gösterdiğini –üstelik bunu zamanından önce, benzersiz bir önceleyicilik ve yalvaçlık tarzıyla yaptığını– öne süreceğim; sözünü ettiğim geçiş ânı, bu niteliği nedeniyle, dünya düzeninde bütünsel bir değişim ânıdır ve bu da daha kapsamlı bir açıklamayı gerektirir. (Bir başka deyişle, kültür ile tarihsel beden arasındaki ilişkiyi oldukça iyi biliyoruz; buna karşılık, bireysel bir bilinci, bir bakıma, çok geniş ve uluslararası bir düzen gibi görünüşte son derece soyut bir şeyin içten içe biçimlendirmesi ve belirlemesi, yapısal olarak kurması ve etkilemesi – işte bu belki hâlâ paradoksal görünen ve kolayca anlaşılamayan bir düşünce.)

Görüşümü geliştirmeden önce benim yaklaşımımın Sartre'inkinden daha bütünlüklü olduğunu söyleyebilirim, çünkü sözünü ettiğim iki itki de –öznel ve nesnel, beden ve dünya düzeni– temel olarak *mekânsaldır* ve bu açıdan toplumsal mekânın kendi tarihsel biçimleniş ve dönüşümünün de iki ayrı kutbunu oluştururlar.

Ancak, küresel ya da gezegensel mekân da söz konusu olduğunda, bu konuya daha verimli bir yaklaşım, köy, kent ve benzeri toplumsal birimleri anlama çabasına girmeyi içerebilirdi. Şimdi, estetik ve biçimsel bir öğeyi işin içine katarak –orta sınıf sanatının Gerçekçilik, Modernizm ve Postmodernizm aşamalarından geçtiğini varsayan bir biçim üretimi ve kültürel dil aşamaları kurasından söz ediyorum– sunumumuzu karmaşıklaştırma noktasına gelmiş olu-

yoruz; aslına bakılırsa bu karmaşıklıklaştırmaya, Sartre modelinden bir başka farklılaşmayı göstermektedir. Bu üç aşama kabaca kapitalizmin üç aşamasına karşılık gelir: Pazar aşaması, tekelleri sermaye ya da emperyalizm aşaması ve son olarak, içinde yaşadığımız an, çokuluslu ya da geç kapitalizm adı verilen aşama – bu sonuncusunun kendine özgü sertivenine burada kısaca da olsa değinmemiz olanaksız.

Ne var ki Rimbaud âninin içerdiği daha geniş kuramsal önemin artık açıklığa kavuşmuş olduğunu sanıyorum: Bu ânin çözülmesi, Modernizmin ortaya çıktığı kilit geçiş ânine ilişkin bazı önemli noktaları anlamamızı sağlayabilir; açıklamamda yer yer Lukács'ın bu konudaki öncü görüşlerinden yararlanmakla birlikte, ondaki belirli bir dogmatik ahlakçılığa yer vermediğimi umuyorum.

Başka yazılarımda da belirttiğim gibi, benim yararlandığım Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin Lukács'ıdır, bir başka deyişle "bütünsellik" kuramcısı Lukács; aslına bakılırsa, onun yakından bildiğimiz estetik yapıtlarını, gerçekçilik hakkındaki denemelerini daha önceki kuramı açısından okumamız mümkündür, ben de buradaki mekânsal ve coğrafi soruna bu açıdan yaklaşmak istiyorum. Bu yaklaşımın temeli şudur: Sanatta biçimin birliği ile toplumsal yaşamın içkin anlaşılabilirliği, bir başka deyişle belirli yerel toplumsal bütünlüklerin hâlâ sürüp gidiyor olması arasında sıkı bir bağ vardır. Bu yüzden, gerçekçiliğin olanaklılığı, bireysel deneyimin henüz sosyo-ekonomik mekanizmalardan tümüyle ayrılmadığı bir tür topluluk yaşamının varlığıyla yakından bağlantılı olacaktır: Hâlâ fazlaca aceleci davranarak saydamlık retorığı çerçevesinde betimleyebileceğimiz türden bir toplumdur bu. Buradaki anlaşılabilirlik sözünden, belirli bir bireyin deneyiminin toplumsal yaşamın yapısını iletebileceği, duyurabileceği anlaşılmalıdır; böyle bir durumda bireysel karakterlerin yazgısına ilişkin "gerçekçi" anlatının epistemolojik bir değeri vardır ve anlatı yasalarına ve mantığına uygun olarak toplumsal yaşamın içsel hakikatini bir ölçüde aktarabilecektir.

Avrupa'da ortaya çıkan ulus-devletlerin tekelleri ve emperyalist aşamaya girmesi, bir başka deyişle metropoldeki yaşamın kendi ulusal sınırları dışında bulunan bir egemenlik ağına ve Üçüncü Dünya adını verdiğimiz kültürel Öteki alanında bir sömürge üssüne artan bir ivmeyle ve yapısal olarak bağlı hale gelmesi (hammadeler, pazarlar, artı değer sömürüsünün yoğunlaşması ve vahşi bir nitelik kazanması), bu olanağı sorunsal hale getirmiştir: Rimbaud'nun yapıtlarını yazdığı dönemden başlayarak geri döndürülmesi olanaksız bir yoğunlukla kendini gösteren ve temel olarak İkinci Dünya Savaşı'na, üçüncü ya da çok uluslu aşamaya geçişi gösteren sömürgeciliğin kalkışı ve yeni sömürgecilik ânine uzanan bir süreçtir bu.

Bu yüzden, gerçekçiliğin geçirdiği bunalımı şöyle kuramsallaştırabilir ya

da tanımlayabiliriz: Bireysel ve fenomenolojik deneyim ile yapısal anlaşılabilirlik arasındaki uçurum. Ya da daha basit bir dille söylemek gerekirse, emperyalist ağın merkezi yapısının kırıldığı bu yeni durumda güçlü ve somut olarak yaşadığımız bir şey varsa, o da anlaşılamazlıktır, çünkü bu durumun nihai belirleyicileri deneyim alanımız dışında yer almaktadır. Öte yandan, bir olguyu soyut ya da bilimsel olarak anlayabiliyorsak, soyut zihnimiz hem var olan, hem de var olmayan bütün uygun belirleyicileri bir araya getirebiliyorsa, o zaman bu bilgi somut bir deneyime eklenememekte, soyut kalmakta ve salt bilgi ile anlık'a ayrılmış zihin bölümünde kapalı durmaktadır.

Bu betimleme üzerine hemen iki yorumda bulunayım: İlki, zihnin deneyim ve bilgi şeklinde bölümlere ayrılması kavramı çok kapsamlı ruhsal bir parçalanmanın, çeşitli zihinsel işlevlerin birbirinden farklı duylara, cinselliğe, rasyonelliğe, irrasyonelliğe, vb. göre uzmanlaşmasının ya da işbölümünün bir parçasıdır yalnızca – Lukács'ı izleyerek bazen "şeyleşme" adını verdiğim bu parçalanmanın kendisi de burada betimlemeye çalıştığım sürecin tarihsel olarak özgün bir parçası olup, belli ki aynı dönemdeki emek sürecinin bölümlere ayrılmasının zihinsel karşılığıdır.

İkinci gözlem ise şu: Bütünlüğe dönmeyi amaçlayan ya da Bergson veya görüngübilimcilerde olduğu gibi günlük yaşamın "düşmüş" insanların algılamadığı özgün bir bütünlüğü varsayan çeşitli estetik ve felsefe akımları, hiç kuşkusuz parçalanmanın yarattığı bunalıma çözüm getirmeye yönelik umarsız, ikincil girişimler olarak anlaşılmalıdır. Bunlar arasında elbette Modernizme – hem metalaşmayı kaydeden, hem de yineleyen bir sanatsal dil– son derece ayrıcalıklı bir yer tanımak gerekir. Bir başka yazımda, bu stratejileri beden ve duylar ya da duyu düzeni açısından ele almış, çeşitli bedensel duyların birbirinden ayrılarak parçalanmasının da modernist sanatçıya yeni bir olanak kazandırdığını –birliği tamamıyla simgesel bir biçimde yeniden kurmasına olanak sağlayan çok sayıda kapalı bölümlenme: salt göz, salt kulak, hatta "salt" dilsel gere)– göstermeye çalışmıştım. Ama burada şunu da anımsatmadan geçmeye-yim: Bu stratejilerden en etkili olanı, bir bütün olarak öznelğin artık ölü ve atıl bir nesnellikten kopup ayrıldığı çok daha sakatlayıcı ve ideolojik bir jesttir: yepyeni bir içedönüklük ve içgözlem edebiyatının serpilebileceği yepyeni bir alan da bu süreçte yaratılır.

Rimbaud'nun kendine özgü büyüklüğünün ve özgünlüğünün –hiç olmazsa kısmen yalvaçlık ya da öngörücülük konumundan kaynaklanan bir şey– kökeni şudur: Onun yapıtlarında bu "stratejiler"den hiçbiri, Gadamer'in "yöntem" ya da Barthes'ın "yerleşik, mecelleleşmiş, kurumsal bir göstergeler dizgesi" adını verdiği şeye dönüşerek donup katılaşmamıştır. Coğrafik meselesine, marjinalleştirilmiş ve kendi içinde anlaşılması olanaksız bir "şimdi ve buradanın" bedensel deneyimine karşıt olarak soyut harita fikrine dönecek olursak,

Rimbaud'nun şiirlerinde dünyanın egzotik beldelerinin –Afrika, Uzak Doğu, hummalı tropikler, hayal ürünü bir Almanya– çağrıştırmalarının oynadığı rolü göstermeye çalışacağım; burada Londra'yla, kapitalizmin başlıca metropolü ve sömürgeleştirme yoluyla birbirine bağlanan bir dünyayı giderek birleştirecek olan ulaşım ağlarının merkezi olan bu kentle temasın yol açtığı son derece gerçek kişisel şoktan da söz etmek gerekir. Hiç kuşku yok ki, *Cehennemde Bir Mevsim*'deki o büyük "Mauvais sang" ("Kötü Kan") bölümünün bu göndermeler arasında merkezi bir yeri vardır: Benliğin kendini tarihte gerilere uzanarak düşlemesi girişimini betimleyen olağanüstü bir bölümdür bu. Ayrıca, her yerde gördüğü Hıristiyanlığın ölü ağırlığına karşı umarsızca savaştan imgelemi betimleyen bu şiir, toplumun en alt kesimleriyle bir dizi özdeşleşmeye girişir: paralı askerlerden cüzzamlılara, mahkûmlara, köle tacirlerinin, Hıristiyan sömürgecilerin ve Avrupa'nın sömürge askerlerinin istilasına uğrayan Afrikalı kabile insanının –bunu, dün üzerinde konuştuğumuz Whitman'daki köle pazarı betimlemeleriyle karşılaştırmak ilginç olurdu– uzun uzun sahnelenişine, canlandırılışına kadar. Ne yazık ki, burada *Cehennemde Bir Mevsim* üzerinde daha ayrıntılı olarak durma imkânımız yok. Ama sömürgeciliğin bu coğrafi Bilinçdışısının daha genel anlamıyla anlaşılması benim için önemli: Wallace Stevens'in biçim üretiminde soyut coğrafi ve egzotik hayalin rolü üzerine yazdıklarına gönderme yapmak istiyorum. Terry Eagleton'ın *Exiles and Emigrés* (Sürgünler ve Göçmenler) adlı kitabı da bu konuya oldukça farklı bir boyut getirmektedir; Eagleton'ın belirttiği gibi, büyük modern "Britanyalı" yazarların hepsi ya yabancıların, ya kadınların ya da iç göçmenlerin arasından çıkmıştır – sanki İngiliz emperyalizminin yerleşik kültürü kendi öznel deneyimlerine biçim verebilecek bir Öteki ya da Dış görüşü edinemiyormuş gibi. Bu Öteki'lerin ve genel olarak Üçüncü Dünya'nın aynı durumun benzerini, ancak tersi bir biçimini yaşamadığı düşünülmemelidir; Susan Willis, önde gelen Karayipli şairlerin bazılarında haritaların rolünü ve kuşbakışı genellemeyi ele alırken bu noktayı ortaya koymuştur. Son olarak, elbette, bütün bunların bir başka boyutunu Edward Said artık klasikleşmiş *Şarkiyatçılık*'inde dile getirmiştir.

Ama biraz aceleci davranıp daha sonra söyleyeceklerimizi önceden söylemiş oluyoruz; o yüzden şimdi Rimbaud'nun mekânsal metninin öteki kutbuna –yani bedene– dönmek zorundayız, çünkü bedenin benzersiz tarihsel yapısı ve duyu düzeni, sömürgeci dünya düzeninin kendine özgü yankılarını yakalamada bir kayıt cihazı ya da libidinal gereç işlevi görmektedir. Açıklama amacıyla, Rimbaud'da beden konusunu önce oldukça geleneksel bir "etki" yaklaşımını aktararak şematik olarak ele alacağım; Enid Starkie'nin klasik Rimbaud biyografisindeki hayli abartılı bir iddiadan söz ediyorum: Starkie'ye göre, Rimbaud "simya" dediğinde bire bir simyayı kastetmiştir ve kullandığı imgelerle betilere geleneksel "büyük yapıt" görüşü ya da değersiz madenlerin altına dönüştürül-

mesi şeklindeki bilinçli kavrayış biçim vermiştir:

Altının üretiminde yedi aşama ya da süreç vardır: yüksek derecede ısıtma, çürütme, çözme, damıtma, saflaştırma (niteliğini yükseltme), birleştirme ve son olarak sabitleştirme. İşlemler sırasında ve doğru sıralandığında, bu aşamalar deneyin gereğince ilerlediğini kanıtlayan çeşitli renkler üretirler: Üç ana renk vardır. İlki siyah, çözümlenme ve çürümenin göstergesidir; bu rengin görünmesi deneyin yolunda gittiğinin, ısıtmanın çeşitli maddeleri parçalama etkisini gösterdiğinin işaretidir. Daha sonra saflaştırmanın rengi beyaz gelir; üçüncüsü ise eksiksiz başarının rengi olan kırmızıdır. Gökkuşağının bütün tonlarını içeren ara renkler de vardır. Gri, siyahtan beyaza geçiştir; sarı ise beyazdan kırmızıya. Bazen altın, kırmızı görüldüğünde bile oluşmaz. Philalèthe, bu durumda rengin yeşile dönüştüğünü, bir süre öyle kalıp sonra mavi halini aldığını belirtir. Bu noktada rengin siyaha dönüşmemesine özen gösterilmelidir, aksi takdirde sürecin baştan başlatılması gerekir. Başarı elde edilirse, altının maviden sonra belirmesi gerekir, filozofun altınının taneleri olarak. Bazen altın taneler halindedir, bazen de sıvı biçimde, buna *aurum potabile* –uzun yaşam iksiri– adı verilir. Bütün süreç bazen dört çağ ya da dört mevsim olarak betimlenir.<sup>1</sup>

Bu betimlemeyi yararlı buldum, Starkie gibi bunun Rimbaud'yu anlamayan anahtarı olduğuna inandığım için değil, simya süreci Rimbaud'da daha temel olduğunu düşündüğüm bir fizyolojik deneyimin uygun, kısa, izlenimci ve mecazi bir açıklamasını sağladığı için: Kimliğin başkalaşım süreci içinde de kendini sürdürdüğüne ilişkin bir duygu; tekil bir nesne ya da ögenin, tıpkı Moner'nin saman yığınları gibi, ışıpta, dış hava koşullarında, meteorolojik bağlamda, vb. değişmelerle dönüşüme uğramasını andıran bir his. Bununla birlikte, konuyu bu şekilde ortaya koymak, bu sürece oldukça statik ve dışsal, düşünsel bir görünüm vermek olur; oysa aşağıda kanıtlamaya çalışacağım üzere bir *mayalanma* deneyimi olarak *yaşanan* bir süreçtir bu. Gerçekten de, Rimbaud'daki en ilginç ve baskın yönlerden biri, belirli bir yükselme ve alçalma hareketidir ve bu hareketin ögesi sıvıdır; hatta bu hareket öncelikle sıvı *içindeki* sıvının yükselme ve alçalma hareketi olarak bile aktarılabilir. Zorunlu olarak birkaç kısa örnekle yetineceğim; ana metin olarak "Les Chercheuses de poux" ("Bit Arayan Ablalar") şiiirini seçtim:

#### LES CHERCHEUSES DE POUX

Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,  
 Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,  
 Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes  
 Avec de frêles doigts aux ongles argentins.

1. Enid Starkie, *Rimbaud* (New York, 1961), s. 162-63.

Elles assoient l'enfant devant une croisée  
 Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,  
 Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée  
 Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

Il écoute chanter leurs haleines craintives  
 Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés,  
 Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives  
 Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.

Il entend leurs cils noirs battant sous les silences  
 Parfumés; et leurs doigts électriques et doux  
 Font crépiter parmi ses grises indolences  
 Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

Voilà que monte en lui le vin de la paresse,  
 Soupir d'harmonica qui pourrait délirer;  
 L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,  
 Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer. <sup>2</sup>

#### [BİT ARAYAN ABLALAR

Yanarken kızıl acı alev alev alında,  
 Beyaz düşler sürüsünü yardıma çağırırken çocuk,  
 Yatağının yanında belirir iki tatlı abla  
 Tırnakları gümüşten, parmakları incecik.

Açık pencerenin önüne oturturlar çocuğu,  
 Mavi gök, maviliğin arıtığı çiçekler...  
 Çiy düşen ağır, gür saçlarında  
 Gezdirirler narın, korkunç ve cezbedici parmaklarını.

Dinler, gül renkli uzun bitkisel bal kokulu  
 Ürkek soluklarının şarkısını, zaman zaman  
 Bir hırıltıyla ve dudakta birikmiş salyanın  
 Yalanmasıyla ya da öpü lme özlemiyle kesilen.

Kokulu sessizlikte, kara kirpiklerinin  
 Kıpırtısını duyar, gri uyusukluğunun içinden, elleri  
 Ablaların işlerken çıtırtılarla, elektrikli, serin,  
 Hükümran tırnaklarında küçük bit ölüleri.

2. Rimbaud'dan özgün Fransızca alıntıların hepsi Pléiade basımındadır: *Rimbaud: Œuvres complètes*, yay. haz. Antoine Adam (Paris, 1972). Bu alıntı için bkz. s. 65-6.

Yayıyor işte kanına Tembelligin şarabı,  
 Bir armonikanın sayıklamaya dönüşebilecek iç çekişi gibi  
 Çocukta, okşayışlar yavaşladığı zaman  
 Bir ağlama arzusu doğup doğup ölüyor.]<sup>3</sup>

Yazımın temelini oluşturduğu için, bu şiirin biraz daha ayrıntılı bir yorumunu vermek istiyorum. Benim gördüğüm biçimiyle şiirin üç ana ânu var: İlki, beden hâlâ kapalı bir birlik olarak, bir tür kendine yeterli bir öge ya da kap olarak düşlendiği andır; bu birliğin dış sınırı, kenarı, çemberi, çıkıntısı hiçbir şeye değmemekte, hiçbir şeye açılmamakta, ama böcek ısırıklarının azabıyla duyarlılaşmakta ya da sorunsallaşmaktadır. Çocuk hâlâ uykunun –ya da Rimbaud'nun kullandığı sözü kullanmak gerekirse "indolonces" in (uyuşukluklar)– bu birliği geri getireceğini düşünür: "l'essaim blanc des rêves / beyaz düşler kovanı", kaşınan ısırıkların üzerine kapanıp onları giderecektir. Ama o noktada gerçek dış dünyadan, bu kapalı beden ötesindeki, varlığı bilinmeyen gerçek dış dünyadan bir şey yaklaşır. Kaba psikanalitik yorumlara girmek istemiyorum, ama iki abla açıkça Korkunç Anne figürleridir, Rimbaud'nun biyografik yaşamına tasallut olan ve onu sakatlayan, tırnaklarında yırtıcı hayvanlara özgü ve ürkütücü ölçüde süslü bir şeyler olan o umacıdır.

Bu noktada ikinci an başlar; burada henüz harekete geçmemiş duyular aracılığıyla o bütünsel dış dünyayı görürüz. Birincil birlik, mavi havanın birliğinde ve "fleurs / çiçekler" demetinde (bu, rüyaların / kaşındırıcı ısırıkların bir başka versiyonudur), sonra da çocuğun saçına düşen çiy tanesinde bir an daha korunur. Ama şimdi yeni bir şey belirir: dokunma – tuhaf madeni bir dokunma; tenin ya da parmak uçlarının okşaması değil, hassas bir makineyi keşfedercesine tırnakların keşfedilmesi. Gene bu noktada bir ses belirir: Dudaklar ve soluk alıp vermeden kaynaklanan sıvı sesleri, gözkapaklarının elektrikli kapanışı ve sonra uzun keskin tırnaklar arasında bitlerin çıtırtısı. Bütün bunlar, ayrıca koku ya da rayihanın yükselişi, dışarıda meydana gelir, yüzey üzerinde gezinir, gene de bir tür içeri giriş tehdidini içerir: narinliğiyle daha da ürkütücüdür, kapalı ergen beden ihlal edilmesine yönelik bir adımdır.

Bu bölümdeki iki özelliğe dikkat çekmek istiyorum: ilki, ağızın çıkardığı sesler –"salives reprises"–, salyanın ve soluğun içeri çekilmesi, birazdan altını çizeceğimiz yükselme ve düşme hareketinin ilk belirışıdir. Sonra bit kırma çıtırtısının kendisi: son derece hafif, elektrikli, öldürücü, narinliğiyle tüyler ürpertici. Öyle sanıyorum ki, burada ilk kez Fransa-Prusya savaşında kullanılan ve ileride Rimbaud'nun tamamıyla sömürgeleştirilmiş bir Afrika'da yürüttüğü sömürge ticaretinin nesnesi haline gelen o yeni şeyin, modern ateşli silahın,

3. Bkz. Erdoğan Alkan, *Rimbaud: Ateş Hırsız* (İstanbul, 1993), s. 232-33. Buradaki çeviri farklı.



makinelî tüfeğin bir öncelemesini ve bir önbildirimini görmek çok abartılı olmaz. Burada belirlemekte olan, bu yeni askeri teknolojinin yol açtığı bedensel dönüşümdür: Sanayi sermayesi, uzaktan tehdit edilen bedende, başınızın çevresinde arıların vızıltısını andıran (Zola'nın *La Débâcle* [Çöküş] adlı yapıtında kullandığı imgedir bu) tuhaf ve zararsız bir vınlamanın eşliğinde, tehdit hissine açık yepyeni bir duyuşsal düzen üretiyordur.

Böylece artık son âna, büyük düzey değişimine gelmiş oluyoruz: Ergen cinsel arzu gibi bilinen bir kavrama dayanarak çok çabuk küçümseyip bayağılaştırma ayarısına kapılmamız gereken yeni bir *Stimmung*'un (uyarım) şiddetle ortalığa saliverilişi. Burada artık mayalanma adını verdiğimiz şeyi eksiksiz olarak karşımızda buluyoruz: "ağlama arzusu" nun tıpkı bir gelgir hareketi gibi yükselmesi ve alçalması, kabarması ve sönmesi, ama gene de hiç sınırlarından taşmadan kapalı bedeni bir kez daha doğrulaması; şarap olarak, müzik sarhoşluğu olarak tanımlanan sıvı hacimlerin sürekli bir içsel yer değiştirimi; ve sonunda, her yanıyla dönüşüm içinde olduğu halde gene de tam bir durgunluk, tam bir dinlenme hali içinde olan bu bedensel monada ilişkin son söz – *paresse*, tembellik; nihai, dolu, sorunlu, gene de kendine yeterli bir varlık hali olarak aylaklık.

Şimdi bu kendine özgü içsel hareketi "Le Bateau ivre" ("Sarhoş Gemi") şiirinden aktaracağım iki kıtayıla güçlendirmek istiyorum:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent.  
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend,

Ou, teignant tout à coup les bleuités, délires  
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,  
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

[O zaman gömüldüm artık denizin şi'rine,  
İçim dışım süt beyaz köpükten, yıldızlardan;  
Yardığım yeşil maviliğin derinlerine  
Bazen bir ölü süzülürdü, dalgın ve hayran.

Sonra birden mavilikleri kaplar meneviş  
Işık çağılısında, çılgın ve perde perde,  
İçkilerden sert, bütün musikilerden geniş  
Arzu, buruk ve kızıl, kabarıp denizlerde.]<sup>4</sup>

4. Rimbaud, s. 67; Sabahattin Eyüboğlu, *Türk Dili Dergisi: Çeviri Sorunları Özel Sayısı* (Ankara, 1978), s. 196.

Zamanımız olmadığından veremeyeceğimiz daha birçok örneği bulunan bu farklı çeşitlemeler, daha eski bir fenomenolojik eleştiri pratiğinde, bu şiirin özünde adsız gene de kesin bir fizyolojik deneyimin yattığını göstermeye yaradı; Rimbaud'yu izleyerek benim mayalanma adını verdiğim ve onun da *Cehennemde Bir Mevsim*'de belirttiği gibi şiirin kayda geçirmekle yükümlü olduğu deneyimdir bu: "Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges." ("Bir denemeydi bu başlangıçta. Sessizlikleri ve geceleri yazıyordum, not ediyordum dile sığmazı. Saptıyordum başdönmelerini.")<sup>5</sup> Bu amaca yepyeni bir dilbilgisi karşılık gelmektedir, yepyeni bir çoğul adlar ve çoğaltılmış *apostrophe*'lar\* pratiği, ayrıca özdönüşümlü fiillerin tuhaf ve yaratıcı bir kullanımı ("les fleurs de rêve tintent, éclarent, éclairent" ["Düş çiçekleri çınlıyor, çatlıyor, aydınlatıyor"]<sup>6</sup>); ve kanımca bu da "Veillées I" ("Gece Toplantıları I") şiirindeki gibi bütün bir yeni uyak anlayışıyla bağlantılıdır<sup>7</sup>:

## VEILLEES I

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.

C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.

L'air et le monde point cherchés. La vie.

– Était-ce donc ceci?

– Et le rêve fraîcheit.

## [GECE TOPLANTILARI I

Işıktan bir erinç bu, ne sayrılık ateşi, ne bitkinlik, yatakta ya da çayırdı.

Dost bu, ne ateşli ne de güçsüz. Dost.

Sevgili bu, ne acı çektiren ne de acılı. Sevgili.

Gök ve yeryüzü, hiç aranmayan. Yaşam.

– Gerçekten bu mü?

– Soğuyor düş.]<sup>8</sup>

\* *Apostrophe*, Batı retorikinde, konuşanın "asıl dinleyici topluluğuna değil de, farklı, ikincil bir dinleyiciye seslenmesidir [...] Bu ikincil dinleyici, orada olmayan, canlı ya da ölü insanlar olabileceği gibi, nesnelere ve şeyler (vatan, yasalar, yaralar, vb.) de olabilir." Heinrich Lausberg, *A Handbook of Literary Rhetoric* (Leiden 1998), s. 338. Bu terimi Osmanlı belagatinde karşılayabilecek bir kavram, *intak*'tır. "İntak: Söyleme kabiliyeti olmayan şeyleri söyletmektir." Tahir-ül evlevi, *Edebiyat Lügati* (İstanbul, 1973), s. 67. (y.n.)

5. Rimbaud, s. 106; Arthur Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations*, çev. Özdemir İnce (İstanbul, 1991), s. 82.

6. Rimbaud, s. 122.

7. Ancak "Départ" ("Yola Çıkış") ve "À une raison" ("Bir Usa") başlıklı şiirlere de bakınız.

8. Rimbaud, s. 138-39; İnce, s. 134.

Bence genel olarak uyağa değişmez ve metafizik bir anlam yükleme ayartısından uzak durmalıyız; öte yandan, Rimbaud'nun pratiğinde (ilk şiirlerinin nakarat yapısından kaynaklanan) belirli bir uyak yapısının oldukça kesin, özel bir anlamı olduğu sanırım yadsınamaz; belirli bir kimliğin başkalaşım içinde varlığını sürdürmesi açısından betimlemek istediğim bir anlamdır bu, bir tözüün (simya sürecinde olduğu gibi) teninde, renklerinde ve dokusundaki bir dizi organik dönüşüm boyunca sorunlu ve şaşırtıcı bir sürekliliği de koruyuşunda olduğu gibi ("nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer" / "ebemkuşaklarının, bitki örtüsünün, denizin gölgelediği, içine işlediği ve giydirdiği çıplaklık"<sup>9</sup>): çağdaşı Monet'nin saman yığınları ve katedral-lerini de anımsayabiliriz burada.

Böyle bir mayalanma, tek bir töz çevresinde bir dizi bağlamsal çerçevenin değişebilirliğinin etkileri olarak anlaşılmalıdır – bu noktaya biraz aşağıda döneceğim; anlamış olacağınız gibi, o var olmayan, düşünmüş, gene de sürekli olarak değişen "çerçeveler" daha önce sözünü ettiğim yepyeni küresel coğrafi düzlemlerle uyum içindedir. Bununla birlikte şimdilik, bireysel beden düzeyinde bu mayalanmayı ergenin mayalanması olarak tanımlamak ve onun estetik kaydını da ergen bedenin "üretilmesi" olarak almak mümkündür.

Ne var ki, mayalanma, Rimbaud'nun bedeninin ya da duyum düzeninin göstergesel *dizgesini* oluşturan bir bedensel olgular kümesi içinde yalnızca bir tanesidir, şüphesiz ayrıcalıklı ya da simgesel bir olgu. Bununla birlikte, burada çok kısa birkaç örnekle daha da şematik olarak sözlerimi sürdürmek zorundayım. Böyle bir dizgenin öteki üç terimi bence öfke [*rage*], yavanlık [*insipid*] ve Rimbaud'nun kendine özgü dilinde "le bonheur" (mutluluk) adını verdiği şeydir. Öfke, fırtına, bedenin patlama noktasında görüldüğü an:

Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang  
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris  
De rage, sanglots de tout enfer renversant  
Tout ordre; et l'Aquilon encor sur les débris;

[Dert mi bize yüreğim, kan ve ateş gölleri,  
Binlerce ölü, ve öfke dolu çığlıklar  
Düzen diye ne varsa yıkan cehennem hıçkırıkları  
Dert mi, yıkıntılar üstünde esen Rüzgâr;]<sup>10</sup>

Kanımcı bu Rimbaud'daki siyasal ya da devrimci kutuptur, (hem toplumsal, hem bedensel anlamda) başkaldırı ânıdır ve Paris Komünü'nün kanlı bastırılışıyla birlikte görünürde bütünüyle silinir onun dünyasından.

9. Rimbaud, s. 122; İnce, 105.

10. Rimbaud, s. 71; Alkan, s. 236, çeviri farklı.

Yavanlık ya da tatsızlık ise bunun karşıt terimi gibi düşünülebilir: Bir tür içsel atalet ya da duraklama; burada, içsel bir duyum tonu ya da algısal çeşni, algısal olarak tanımlanmaksızın veriliyordur, çünkü mayalanma hareketi geçici olarak durdurulmuştur ve bir başka şeye dönüşüm olmadığından söz konusu algıyı ya da tadı kesin olarak saptama ya da sınırlarını çizme, belirleme ya da adlandırma olanağı yoktur:

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,  
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.  
Que tirais-je à la gourde de colocase?  
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

[Bu körpe Oise'da ne içebilirdim ben,  
– Dal sessiz, gök bulutlu, çiçek yok çimenlerde,  
Bu su kabağından ne içeceğim?  
Altın renkli bir içki, tatsız ve terleten.] <sup>11</sup>

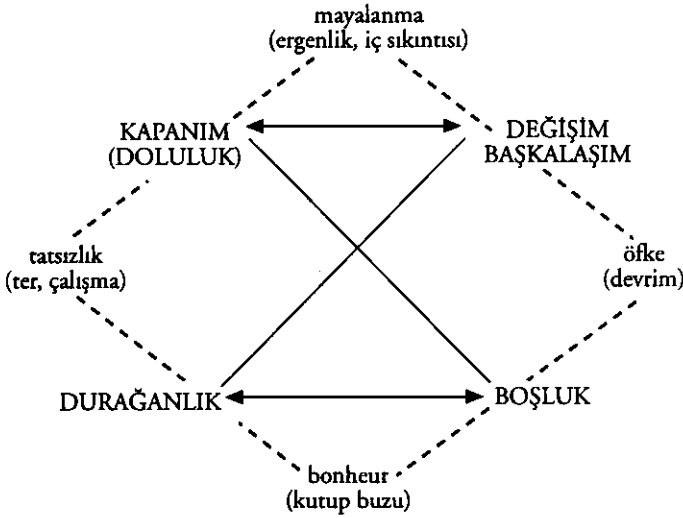
Rimbaud'da "le fade" in (tatsız) gizemine ve bedenin kendi üzerine kapanmasına genellikle dış yüzeyde ter eşlik eder. Bu kendine özgü varsayımı daha fazla savunmadan hemen bu veri ile Rimbaud'da iş ve emekçilerin ayrıcalıklı bir konu oluşturması<sup>12</sup> arasındaki yakın anlam ilişkisine, ayrıca gündoğumuyla öğle arasındaki ilişkiye ve şehir-güneş ilişkisine işaret etmek istiyorum.

Son olarak, anlaşılması en güç olanı, "le bonheur", bana göre, içsel bedensel duygunun fırtınasız yokluğunun verdiği rahatlığı göstermektedir: çeşitli algısal gelgitlerin geçici olarak susturulduğu ya da askıya alındığı, olumludan çok olumsuz çalan bir tür olağanüstü dinginlik. Gene "Veillées I" şiiri bu âni örnekleyebilir; bazen de bu "mutluluk", "Being Beauteous" da veya "Génie" de (hepsi *Les Illuminations*' dandır) olduğu gibi, bir ideal ikiz serabına doğru yansıtılır, egemen, yeni ve kusursuz bir ikiz – bu sıfatlar, şimdi bir yanılısama olarak almamız gereken şeyin en tipik belirleyicileridir: kökten yeni olanın yalvaçça duyurulması değildir bu, kökten bir tükeniş ve yoksunluk ânıdır yalnızca; belirmek üzere olan bir doluluktan çok, bir boşluktur.

Çeşitli terimlerini ve öğelerini, bir yanda durağanlık/değişim, öte yanda kapanım/doluluk/boşluk şeklindeki ikili karşıtlıklar olarak dile getirirsek, bu düzeni şöyle gösterebiliriz:

11. Rimbaud, s. 72; Alkan, s. 239, çeviri farklı.

12. Özellikle bkz. "Bonne pensée du matin" ("Sabah Vakti Güzel Düşünce").



Yansız "bonheur" sözüyle, şu âna kadar sözü edilmemiş bir örnekleme – güney kutbunun buzunu ve karını – gündeme getirdiğimi fark etmiş olmanız: bunlar, *Illuminations*'ı saplantılı bir biçimde işgal etmeye başlayan, Poe'nun "Gordon Pym"inden ya da Verne'den alınmış imgelerdir; bu nitelikleriyle buradaki öteki konumuza yaklaşmanın bir yolu olarak kullanılabilirler: Yukarıda genel çizgileriyle ele aldığımız bireysel öznenin duyu ya da beden düzeniyle derin bir etkileşim içine giren o küresel, coğrafi sömürge dünya düzeninin bu şiirlerdeki ortaya çıkış biçimi.

Koşuk şiirlerden düzyazı şiirlere doğru yöneliş, tümüyle değil ama büyük ölçüde, bedensel bir mayalanma ya da başkalaşım hareketinin, bir kaymayla, kültürel ve coğrafi düzenlerin başkalaşım hareketine doğru yer değiştirmesi olarak anlaşılabilir. Daha saf bedensel deneyimde olduğu gibi, bu hareket de, göstergesel bir dizgenin bu devinimi de, kapalı bir bileşimler alanında zaten hep meydana gelen dönüşümlerden biri olarak kalmakla yetinmeyip, ne pahasına olursa olsun kendini aşmaya, kökten yeniye, gerçek dönüşüme ve *Novum*'a\* geçmeye çalışır. Bu yüzden, bu türden düzyazı şiirlerin ortaya koyduğu soru da "Kökten yeni bir bedeni nasıl bulmalı ya da yaratmalı?" biçiminde değil, daha çok "Dünyanın sonu ne olacak?" biçiminde özetlenebilir gibi görün-

\* *Novum*, Marksist felsefeci Ernst Bloch'un yazılarında öne çıkan bir kavram. Latince "yeni olan" anlamına gelen sözcük, Bloch'ta "radikal biçimde yeni" anlamını kazanır: artık geçmişle açıklanamayacak, geçmişte biriken küçük değişmelerin bir sonucu olarak görülemeyecek olan şey. Geçmişle gelecek arasındaki süreklilik çizgisini parçalayan şey. (yn.)

mektedir (Komün'ün Mayıs 1871'deki yenilgisiyle yeni toplumsal ve devrimçi dönüşüm tasavvurlarının artık siyasal bilinç dışında somut olarak var olmadığını belirtmeye gerek yok): öyleyse, bir imgelem olanağı ve bu şiirlerin kendi üstlerine kapanışının biçimsel ilkesi olarak sadece yıkım ve Kıyamet kalıyordu geriye, sadece dünyanın sonu:

Non! Le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations conséquentes, certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nornes et qu'il sera donné a l'être sérieux de surveiller. – Cependant ce ne sera point un effet de légende!

[Hayır! Kaynar kazanın zamanı, yükselen denizlerin, yeraltı yangınlarının, savrulup giden gezegenin ve ardından gelecek kıyımların zamanı, İncil ve Nornların sadece ima ettiği ve aklı başında insanın tetikte durmasını gerektiren kesinliklerin zamanı. – Yine de bir efsane etkisi yaratmayacak bu!] <sup>13</sup>

Ancak, öne sürmek istediğim bir nokta var: Dünyanın sonuna ilişkin bu yeni görüş (düzyazı şiirlerin en büyüğü olan "Tufandan Sonra" da ilginç bir biçimde tersine çevrilmiş bir görüdür bu; şiir, dünyanın sonuyla *başlar* ve kasvetli bir tonla uygarlığa ve ergenin çaresizliğine doğru geri gider) "öfke" adını verdiğimiz konumdan durgunluk ya da askıya alınmışlık ânını gösteren öteki, daha az dinamik terime doğru bir yer değiştirmeyi içerir. Ama bu noktayı göstermenin en iyi yolu, tek bir temel metni, "Métropolitain" şiirini çözümlemek olacak:

#### METROPOLITAIN

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. – La ville!

Du désert de bitume fuient droit en détoute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille!

Lève la tête: ce pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enlumines sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; ces crânes lumineux dans les plants de pois, – et les autres fantasmagories, – la campagne.

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de langueur, – possessions de féériques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres en-

core à recevoir la musique des anciens – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – il y a des princesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel.

Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, – ta force.

### [METROPOLITAIN

Çivit rengi boğazdan Ossian'ın denizlerine kadar, şarap rengi gökyüzünün yıka-  
dığı o pembe ve turuncu kumsalda, birbiriyle keşişen anayollar ortaya çıkmaya başla-  
dı, manavlardan beslenen genç ve yoksul ailelerin kaşla göz arasında yerleştiği billür  
bulvarlar. Zenginlik arama. – Kent.

Yaslı Okyanusun çıkartabildiği en uğursuz dumanın oluşturduğu o kıvrılan, geri-  
leyen, alçalan gökyüzünde, korkunç sürüler halinde sıra sıra dizilmiş sis katmanları  
içinde asfalt çölünden kaçan bozguna uğramış tolgalar, tekerler, kayıklar, sağrılar. –  
Savaş!

Kaldır başını: Şu tahta köprü, kemerli; Samiriye'nin son bostanları; soğuk gece-  
nin kamçılacağı sokak fenerinin altındaki şu ışıltılı maskeler; bağırان elbisesiyle alık su  
perisi, ırmağın alt yanında; bezelye kanklarındaki şu ışıklı kafatasları, – ve başka gö-  
rüntü oyunları. – Kır.

İki yanında demir parmaklıklar ve duvarlar olan, ormancıklarını güçlkle koru-  
yan yollar, ve korkunç çiçekler, adları belki aşk, belki meşk, ve uzaklığı lanetleyen  
Şam, eskilerin müziğini hâlâ duyabilecek büyülenmiş aristokratların (Yukarı Ren'liler,  
Japonlar, Guarailer) malları ve mülkleri, artık kapılarını bir daha kesinlikle açmayaca-  
cak hanlar; – prensesler var ve, çok bunalmış değilsen, yıldız bilimi var. – Sema.

Kar parıltıları arasında onunla birlikte çırpındığımız sabah, yeşil dudaklar, buzul-  
lar, kara bayraklar ve mavi ışınlar, ve kutup güneşinin kızıl kokuları. – Senin gücün.]<sup>14</sup>

Açık olduğu üzere, bu şiirin son kıtası, daha önce sözünü ettiğimiz bütün  
o buz manzarasını gündeme getirir; aynı derecede açık olan bir başka nokta da,  
bu manzaranın coğrafi ve kültürel izlekler dizisine çözüm getirmek üzere gün-  
deme getirilmesidir. Öyleyse, ilk sorumuz şu olmalı: Neyin çözümü? Bu dizi-  
deki bünyesel gerilimler ya da çelişkiler nasıl dile getirilecektir?

Kent, savaş, kırlar, semalar: sondaki etkisizleştirici buz ve kar dünyasından  
önce gelen dört kıtalık hareketin biçimsel açıklaması budur. Bu hareketin taban-  
nında, bence, bütün bir fantazmatik dünya tarihi, tarihe ve çelişkilerine ilişkin  
bilinçdışı ama neredeyse kolektif bir düşünüş yatmaktadır ve bu düşünüş deön-  
ceki şiirlerin görünüşteki daha bireysel izleklerini şimdi belirgin olarak özümle-  
mektedir. Sözlerimi biraz açayım: Hiç kuşkusuz, daha önceki öznel ya da kişisel

bir izleğin yerini burada bir biçimde daha nesnel bir izleğe bıraktığını söylemeye çalışıyor değilim. Daha çok, Deleuze ve başka düşünürlerle birlikte, öznel ile nesnel arasındaki, psikanalitik ile toplumsal arasındaki, arzu ile politika arasındaki ayrımın yapay bir ayrım olduğunu ve arzu ile onun hayallerinin her zaman toplumsal ve siyasal olduğunu düşünüyorum; buna karşılık siyasal görüş de, yoğunlaşmış bir tutkuyla ortaya çıktığı her durumda, hep arzunun bir biçimi, belki de güçlü biçimi olarak görülmelidir. Bu yüzden, bu şiirin tarihsel ve siyasal öğelerinin açılınması da bir başka şeye dönüş değil, daha çok Rimbaud'nun daha önceki şiirsel saplantılarının kapsamının genişletilmesidir yalnızca.

Sanırım burada, Fransa'nın gecikmeli olarak sanayi dünyasına geçmekte olduğu, Fransız tarihinde ilk kez gerçek bir burjuva rejiminin yönetime kesin olarak egemen olma süreci içinde olduğu bir anda, Rimbaud'nun düzyazı şiirinde iki büyük üretim tarzı arasındaki boşluk üzerine düşünüldüğünü görebiliriz; bir süre için örtüşen bu iki tarz birbirinin yerine geçme süreci içindedir. İlk kıta Şehir'i, sanayi ve ticaret metropolünü gösterir, Rimbaud'nun tarihsel deneyiminde bu şehir, bir politika ve devrim mekânı olan Paris'le değil, Londra'yla –sömürge dünya ağının merkezi, bütün sonraki düzyazı şiirlere damgasını vuran imgelemesi olanaksız, fütürist bir kentsel olgu– somudandır.

İkinci kıta şehrin, şehir uygarlığının hayali Öteki'sini çağrıştırır – Deleuze'ün göçebe adını verdiği o barbar kalabalıktır bu, şehrin çehresiz düşmanlarının oluşturduğu sürü; şehrin surları ve kaleleri dışında toplanmışlardır, ama doğmakta olan uygarlık onları uzağa itiyordur.

Üçüncü ve dördüncü kıtalarla, açıkça çok farklı bir tarihsel ve toplumsal dünyaya gireriz: büyük feodalizmlerin, köylü kültürünün ve samurai aristokrasilerinin, tarlaların ve feodal derebeylerinin dünyası. İki kıta, toplumsal sınıf açısından, ama aynı zamanda alt ve üst yapı nitelikleri açısından birbirinden farklılaşır. Gerçekten de, üçüncü kıtada kapitalizm öncesi tarıma ve köylü mülkiyetlerine, bunun yanı sıra bu tür toplumun kültürel baskın öğelerine, bizim toplumumuzda çocuk kitapları malzemesine indirgenmiş büyü ve peri öğelerine ilişkin bir görüş geliştirilir.

Dördüncü kıta ise bütün bir feodal yönetici sınıf mekânını keşfeder: ama yalnızca mühürlenmiş bir yoklukla, yönetici sınıf alanını dış dünyadan ayıran duvarlar ve çitlerle kendini belli eden bir mekândır bu. Ama daha da çarpıcı olanı, zamanın geçişi duygusudur, bu geçişteki tarihsel kayıp duygusudur; burada Rimbaud'nun büyük izleklerinden biri aniden yeniden belirir, kaçınılmaz ve ele verici bir semptom gibi: "Kapılarını bir daha kesinlikle açmayacak hanlar ... var." Giderek yok olan bu dünyaya karşı, doğma (ve kavramsallaştırılma) mücadelesini veren yeni bir dünyanın göstergeleri olarak açılış kıtalarına geri döneriz.

Son kıtadaki buz ve kar manzarası, bütün bunları mutlak olarak siler: çocuk oyunlarına ve çocuk aşklarına dönüşün –Orson Welles'in "Rosebud"ı!–



imaları, eski feodalizm mekânıyla birlikte yeni sermaye alanını da her şeyi yutan tek bir hareketle yok edebilecek yeni ve güçlü bir yansız öğeyi –dondurucu kutup– şekillendirmektedir.

Genel olarak *Illuminations*'ın daha geniş bağlamında, baştaki iki kıta çifti, Rimbaud'nun son dönem şiirlerindeki en boğucu saplantılardan birine tekabül ediyor bence; "Tufandan Sonra" şiirinin regresif hareketinde bu saplantı son derece güçlü bir biçimde dile getirilir: "Oh! les pierres précieuses qui se cachai-ent, – les fleurs qui regardaient déjà" ("Ah, gizleniyordu değerli taşlar, – bakı-yordu çiçekler daha şimdiden çevrelerine").<sup>15</sup> Kapitalizm öncesi çağın mineral/bitki, sınaî sermaye/tarım dünyası karşıtlığı: bunlar, Rimbaud'nun şehir görü-sünü –sersemletici bir geometrik karmaşıklık içeren Piranesi tarzı silüetiyle, Wells ya da Jules Verne tarzı büyük otoyollarıyla billürsu, fütürist bir şehir– şiir-in insan öznelere olan yoksul kitlelere –onurlu, çalışan yoksullar– bağlayan öğelerdir.

Bu sömürgeci kapitalizm görüşünde kısmi kalan ya da çarpıtılmış, ideolo-jik veya düşlemsel olan her şeyin altını çizmek yararlı olur – eleştiri amacıyla değil, tarihsel belirleme amacıyla. Bir marjinal ve bir yabancı olarak Rimbaud, bu yeni toplumsal oluşumu gerçekçi ya da "bilimsel" bir biçimde kavrama ola-nağından yoksundur: Bu yüzden, Jules Verne'in sunduğu görüşler çerçevesinde onu dışarıdan düşlemek zorundadır. Gene de, sanki "*Bunun* sonu ne olacak, geleceğin şehrinin sonu ne olacak?" sorusuna yanıt olarak ortaya çıkan barbar kalabalıklar şeklindeki daha da yabanıl görüşlerde sonradan diyalektik telafisini bulan şey, tam da bu imgelem başarısızlığı, bu duyarlık bağlantısızlığıdır.

Ama sanki şiir, bu tarih görüşünün örtük bir eleştirisine girişmiş gibidir; bu eleştiriyi de, barbarlık ve barbarlar temasını kapitalizm öncesi feodalizm gö-rüsüne taşıyarak yapar – kapitalizm öncesi feodalizm gerçekten var olmuş, ama hiç kuşkusuz artık sermayenin sona erişinin aracı olamayacak bir şeydir, çünkü "hanları" boş bırakarak eski toplumun tarihsel sonuna yol açan da zaten serma-yenin kendisidir.

Son kıyamet görüşü –kar– tuhaf bir biçimde ilk kıtanın izleklerinden bi-riyle, bütün bir billür dünya görüşüyle bütünleşir yeniden: metropolün doğa dışılığı, minerali niteliği, insan dışılığı –cam, metal ve kristal malzemeleriyle olan bağlantısı– artık bir buz çağının ortaya çıkışıyla nihai güçlü biçimlerini yaratır.

Ama Rimbaud'yu bu noktada bırakmak, bu kâhin yazardaki en enerjik ve en şiirsel olanın tümünü yitirmek olacaktır: çünkü –son paradoks– dünyanın bu buzla yok oluşu, şiirin doruk noktasında birden Rimbaud'nun saplantıları-nın en kalıcı olanına dönüşür – bedenin dönüşümü, yeni, ütopyacı dürtünün

15. Rimbaud, s. 121; İnce, s. 103.

belirişi, burada simgesel bir yük içeren "ta force" ("senin gücün") sözüyle son anda selamlanır. Tarihin tıkanmasına ilişkin bir görünümün nasıl her tür umutsuzluğun içinden dünyanın dönüşümüne yönelik amansız bir dürtüyle yüklenebileceğini anlamak, Arthur Rimbaud adını taşıyan o benzersiz şeyin tam ortasında durmak demektir.

## FREDRIC JAMESON'IN YAZISI ÜZERİNE TARTIŞMA

STEPHEN BANN: Yorumlarıma, Rimbaud'nun yirminci yüzyıl Fransa'sındaki alımlanışına ve hem Lautréamont'la, hem de doğal olarak Mallarmé'yle karşılaştırmalarda ikincil önemde görülmesine ilişkin birkaç gözlemlerle başlamak istiyorum. Örneğin Lautréamont üzerinde son derece kapsamlı olarak duran Marcelin Pleynet, Rimbaud üzerine çok az yazmıştır. Kristeva, *La révolution du langage poétique*'de ("Şiirsel Dilin Devrimi") Lautréamont ile Mallarmé üzerinde uzun uzun durmuş, Rimbaud'yu neredeyse değerlendirmeye almamıştır. Bu bağlamda Rimbaud'nun görece gözardı edilmişinin nedenlerinden biri, herhalde yazarların Fransız şiir geleneğine yönelik çok farklı yaklaşımlarıyla ilgilidir. Mesela, Lautréamont'un Pascal'ın *Pensée*'si (*Düşünceler*) ile ironik hesaplaşması ve bu yapıtı tamamlayışı üzerinde uzun uzun durulması geliyor aklıma; bu değerlendirmeler en azından Lautréamont'a Fransız entelektüel geleneği içinde bir yer bulunmasını sağlıyor. Bunun karşısında Rimbaud'nun programatik sözü var elimizde: "Il faut être absolument moderne" ("mutlak olarak modern olmak zorundayız"); insanlar bu sözden yola çıkarak, kanımca haksız bir tutumla, Rimbaud'yu modernlik öncesi ilgilerin bir tasfiyesi olarak Modernizmden yanaymış gibi görmektedirler. Demek ki, belki de, Rimbaud'yu yanıltıcı bir *copure* (kopuş noktası) olarak – sözgelimi Cézanne gibi bir sanatçının görsel sanatlarda üstlendiği rolü gerçekleştirmeyi amaçlayan, ama gerçekleştiremeyen bir yazar olarak– gören güçlü bir mitos var. Bunun Fredric Jameson'ın yazısında değindiği son derece ilginç konulardan biriyle ilgisi olduğu kanısındayım: Rimbaud'nun yazıyı bir meslek haline getirme fikri karşısındaki duraksaması. Acaba bu nokta, Sartre'ın *Ailenin Budalası*'yla kurulan bağlantıyı son derece çekiçi, ama güç hale getirmiyor mu diye soruyorum kendime, çünkü Flaubert'in aksine Rimbaud'da bir sanatçı yaşamı yok elimizde. Sartre'ın yaşam-öyküsel gi-

rişimine benzer bir şey Rimbaud hakkında yazılabilir mi? Öyle sanıyorum ki, *Ailenin Budalası* esas olarak Hıristiyanlığa özgü görev fikrinin revizyonu amacıyla yazılmıştır – Sartre'ın deyişiyle, elde edemeyeceğini bildiği kayrayı hak etmek için yazıyordu Flaubert. Öyle görünüyor ki Sartre'ın girişimi, uzun vadeli bir strateji olarak yaşam ya da meslek fikriyle ilintilidir. Rimbaud'nunki ise bunun tersine kesintiye uğramış bir strateji, tek bir duyuru vakasıdır.

Fredric Jameson'ın yazısında merkezi nokta olarak gördüğüm şey, sanırım Rimbaud'nun İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'sındaki göreceli gözardı edilişiyle ilgili. Jameson'm yazısında Deleuze'e gönderme yapılarak siyasal görünün arzusunun güçlü biçimi olduğu öne sürülmektedir. Ama bence Rimbaud'nun yaşadığı dönemin en ayırt edici özelliklerinden biri arzusunun siyasal görüden kesin olarak ayrılmasıdır – aslına bakılırsa, psikolojik bir zorunluluğa dönüşen bir ayrılımdır bu. Bu olguya örnek olarak genç Swinburne'ü gösterebiliriz; Swinburne, "Ode to Mazzini" ("Mazzini'ye Kaside") şiirini henüz Oxford'dayken ve henüz siyasal özgürlük retorığının esrikliği içindeyken (Shelley ile Byron'ın etkisinden de söz etmek gerekir) yazmıştır. Ama bu aşamadan sonra Swinburne, cinsel aşağılanma deneyiminin yoğun bir irdelenmesine ve aile bağına geçmiştir; Morse Peckham bu süreci kendi Swinburne edisyonunda çok ayrıntılı olarak ele almaktadır. Jameson'ın yazısındaki duyuşsal düzen fikri ve Rimbaud'daki mayalanma izleşine ilişkin çözümleme de Swinburne örneğiyle yakından ilişkili olsa gerek; şiirinde kendine özgü bir sınırlar düzenine yer veren Swinburne için şairin tipik figürlerinden biri yüzücü figürüdür.

Fredric Jameson'ın yazısının önde gelen teması, Modernizmin ütopyacı yansıtımlarla metalaşmanın üstesinden gelme girişimidir. Rimbaud'daki ütopyacı dürtü ile kıyamet betisi arasında inandırıcı bir bağlantı kurulmuştur; ama bu bağın aynı zamanda *aposiopesis* mecazıyla –deyim yerindeyse ideal öteki karşısında retorik bir suskunluk– yönetildiğini de belirtmek isterim. *Cehennemde Bir Mevsim*'den bir dize bunu çok güzel gösteriyor: "Tout cela est fini. Je sais aujourd'hui saluer la beauté" ("Bunlar olup bitti. Güzelliği selamlamayı biliyorum şimdi"). Bunun karşısına koyabileceğimiz şey, Barthes'ın *Sade/Fourier/Loyola*'da büyük bir başarıyla savunduğu ütopyacı görüştür: sonu gelmeyen sözdizimsel yerdeğiştirme ve yapısal altbölümlenmelerin esrikliği ile gerçekleşen olanaklar. Barthes'ın, söylemin sonsuz dallanışı olarak ütopya düşüncesi, Fredric Jameson'ın güçlü ve heyecanlandırıcı Rimbaud çözümlemesiyle keskin bir karşıtlık içinde gibi görünüyor.

FREDRIC JAMESON: Bir noktayı vurgulamak zorundayım: Rimbaud'yu, Byron, Swinburne ya da Victor Hugo'nun siyasal şairler olarak değerlendirilebileceği tarzda siyasal bir şair olarak görmüyorum. Elbette, orta sınıflara duyulan nefret ve Hıristiyanlığın uyandırdığı dehşet duygusu şeklinde kendini gös-

teren siyasal içerikli şiirler var. Ama bütün bunlar politika düzeyindeki şeyler; benim sözünü ettiğim şey ise, üretim tarzlarının fantazmaları adını vereceğim düzeyle ilgili. Bir sınıf meselesi değil bu, farklı dünyalarda dolaşıp yaşadığı deneyim üzerine düşlemler kuran birisi söz konusu burada.

ACKBAR ABBAS: Fredric Jameson'ın yazısında kullandığı açıklama modellerini son derece güçlü buldum, ama şöyle bir soru da geliyor aklıma: acaba bir açıklama modelinin gereğinden fazla güçlü olması mümkün müdür? Rimbaud'da fantezinin rolüne ilişkin çözümlene çok ilginç geldi bana: Jameson'ın savını gereğince izleyebildiysem, bir anlama eksikliği diyalektik olarak fantezi aracılığıyla telafi edilmektedir. Böylece fantezinin kendisi bir anlama tarzı haline gelmektedir, çünkü onu üreten dünyayla olan ilişkisini çarpıtılmış bir biçimde de olsa betimliyor. Ama durum buysa, herhangi bir metnin bu şekilde açıklanması mümkün değil mi? Soracağım bir başka soru da şu: Bu yazıda "mekânsal" ile anlatılmak istenen şey nedir?

FREDRIC JAMESON: Önce ikinci soruya yanıt verebilirim herhalde. Son yıllarda geliştirilmiş en büyük örtmecelerden biri, Marksizm yerine "maddecilik" in kullanılmasıdır. Oysa Marksizm temel olarak bir *tarihsel* maddeciliktir; bir başka deyişle Marksizm beden tarafından belirlenmeyi değil, üretim tarzının belirleyiciliğini vurgular – bu ise çok farklı bir şeydir. Son derece orta sınıfa özgü bir kavram olan mekanik bir maddecilik de vardır: Sözgelimi, Paul de Man mekanik maddecidir, bedenin –bu ona göre temel olarak dilin kendisidir– anlamsızlığının belirleyiciliğine inanır. Dahası, Foucault'nun ve başka düşünürlerin yapıtlarında geliştirilen beden retorisi görüşünde de her zaman bireysel bir yön vardır. Benim yapmak istediğim, bedeni mekânda daha geniş bir öge olarak anlamının bir yolunu bulmaktır. Bu iki mekân boyutunu birleştirmeye çalışırsak bu yönde bir ilerleme kaydedebiliriz; sözünü ettiğim yönlerden biri sosyo-ekonomik düzenle ve bu düzenin bütün öznelerinin zihinlerinde yarattığı fanteziler ve imgelerle ilgilidir, öteki ise artık mekânsal bir alanın parçası olan bireysel bedendir.

Fantezi sorununa gelince, benim savım, Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin bireysel özneyi içermeye çalışan anlatılar olmaktan çok, bir bakıma *gayri şahsi* görümler ve sanrılar olduğudur. Belki de bu sorunu siyasal açıdan dile getirebilirim. En gerici metinlerde bile, yüzeyin altında, ütopyacı, kökten farklı eleştirel bir sürecin işlediği öne sürülebilirse, o zaman her metne bu nitelik atfedilebilir – ama bu durumda, gerçek siyasal sanatı, siyasal olmayı amaçlayan solcu sanatı nereye koyacağız? Şunu belirteyim: Ben bunun gerçek bir soru olduğunu düşünüyorum, ama bu soruya verecek yeterli bir yanıtım olduğundan emin değilim. Güçlü, geleceğe dönük görüşü olan sağcı bir ideolojinin her zaman temel

olarak solcu imgelerden yararlanmak zorunda kalacağı kanısındayım; sözgeli mi, Burke'ü hem Jakobenezmin bir eleştirisi olarak, hem de kapitalizmin bir eleştirisi olarak okuyabiliriz. Ya da metanın ütopyacı boyutundan söz edebiliriz; tüketiciler her zaman tam olarak edilgen değildir, tüketim de her zaman ütöpik dürtülerden beslenmek zorundadır. Günümüz Marksizminin büyük çıkmazlarından biri, ister Nasyonal Sosyalizm örneğinde olsun, ister İran devriminde, arzudaki ütopyacı ögeyi gereğince değerlendirememesi olmuştur.

ELINOR SHAFFER: Bu bağlamda Lukács örneğinin ilginç olduğunu düşünüyorum. Lukács'ın Balzac çözümlemesi onu şu sonuca götürmüştü: Balzac gerici ve kralcı olsa da, yaşadığı topluma ilişkin hakikati görmüştür. Bu nedenle, belki de Lukács'a göre ütopyacı öge, fantezi ögesinden çok, eleştiri ögesidir: bir doğru yargı ânı oluşturan, geleceğin farklı olması gerektiği yargısından hareket eden bir eleştiri.

FREDRIC JAMESON: Bu söylediğiniz bana Althusser'in güzel bir yaklaşımını anımsatıyor; Althusser, sanatın ideolojiyi dile getirmedeğini, onu bir nesne şeklinde ürettiğini, görülür hale getirdiğini belirtir. Bu, Balzac'a da uygulanabilir, Whitman'a da, Dreiser gibi bir yazara da.

JONATHAN HALL: Eleştiri olarak ütopyacılık fikrinden yanayım. Bu fikir, bedeni yüceltişyle Rabelais'e kadar geri gidebilir. Rabelaisci çağrışımlar Céline'de yeniden ortaya çıkar; burada gerçekten ütopyanın ve ütopyacı geleneğin bir eleştirisine dönüşmüştür artık. Ama öyle görünüyor ki, Céline'i Rimbaud'yu okuduğumuz gibi okumamız ve yaptığı şeyin eleştirisi haline gelen bir gerilim bulmamız olanaksız. Céline kendi diliyle öylesine bütünleşmiştir ki, dilin kendine karşı geri kazanılabileceği bir bakış açısı yoktur.

FREDRIC JAMESON: Günümüz toplumunun özelliklerinden biri, toplumdaki kültür alanının uğradığı köklü değişimdir. Kant'tan Marcuse'ye uzanan eski estetik, kültür ile toplumsal yaşam arasında bir ayrımı öngörür; bu ayrım kültürün toplum üzerine eleştirel yorumda bulunma olanağına sahip bir alana dönüşebilmesini sağlar ("eleştirel" kavramının kendisi ve bugün ne anlama gelebileceği de tartışılması gereken bir sorundur). Benim irdelemek istediğim varsayımlardan biri, bugün toplumda kültürün siyasetle, ekonomiyle, vb. eşanlı hale geldiği derin bir kültür yayılması olduğudur. Durum buysa, o zaman her şeyin kültürel olduğu bir durumda kültürün siyasal işlevinin ne olacağını yeniden düşünmemiz gerekir. O zaman eleştirel ya da ütopyacı kültür gibi eski kavramların bu durumla artık bir ilgisi olmadığı olasılığını göz önünde bulundurmamak zorunda kalırız.

ELINOR SHAFFER: Bu söylediklerinizle bağlantılı olarak, güntümüz Amerikan edebiyatının en iyi yapıtları hakkındaki yorumunuz ne olurdu?

FREDRIC JAMESON: Kesin olarak şu görüşteyim: Gerçek bir kültür, sağlıklı bir kolektif yaşama bağlıdır; sermayenin sonuçlarından biri de, bu tür yaşamı yok etme eğiliminde olmasıdır. Toplumda, bizim sahip olmadığımız bir kolektif yaşamı olan ve kültürel üretimleri hiç olmazsa belirli bir süre boyunca bizim kültürel üretimimizin sahip olmadığı bir canlılığa sahip olan marjinal alanlar kalıyor geriye. Ama sonuçta bu kültürel üretim biçimleri –sözgelimi gerçek bir yaratıcılık ve enerji kaynağı olan siyah dili– egemen kültür tarafından temellük ediliyor. Elbette, postmodernizmin başlı başına son derece ilginç yönleri var, bizim kültürümüz de bu kültür *olduğuna* göre, kanımca bugün herhangi bir ideolojik eleştiri biçimi özeleştiriyi içermek zorundadır. Bununla birlikte, yeni bir siyasal sanata ya da Amerikan kültürünün yeniden canlandırılmasına yönelik herhangi bir formül yok elimde.

*Çeviren: Kemal Atakay*