

Jean Starobinski

# Eleştirel İlişki

Çeviren:  
Gülnehâl Gülmez

DENEME

YKY

Yapı Kredi Yayınları

## ELEŖTİREL İLİŐKI

**Jean Starobinski** 1920 yılında Cenevre'de doğdu. Klasik edebiyat ve tıp eğitimi aldı. Johns Hopkins, Basel ve Cenevre üniversitelerinde Fransız edebiyatı ve tıp tarihi dersleri verdi. Başlıca yapıtları: *Montesquieu* (1953); *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900* (1960); *Trois Fureurs* (1974); *Action et réaction* (1999).

**Gülnihâl Gülmez** 1954 yılında Ankara'da doğdu. Çocukluğu Mucur'da (Kırşehir) geçti. Ankara Yenimahalle Kız Lisesi'nde ve Hacettepe Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okudu. Paris V Üniversitesi'nde yabancı dil eğitimi alanında doktora yaptı. 1984'ten beri Anadolu Üniversitesi'nde öğretim üyeliği görevini sürdürüyor. Dil eğitimiyle ilgili kitap ve makaleleri, yazınsal söylem ve metin çözümlemeleriyle ilgili çalışmaları var. Çevirileri: *Uzandırmış Çıplak*, Dan Franck (İletişim Yayınları, 2000); *Shoah*, Claude Lanzmann (YKY, 2004).

JEAN STAROBINSKI

# Eleştirel İlişki

Deneme

Çeviren:  
Gülnehâl Gülmez



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 3194  
Edebiyat - 939

Eleştirel İlişki / Jean Starobinski  
Özgün adı: La relation critique  
Çeviren: Gülnihâl Gülmez

Kitap editörü: Korkut Erdur  
Düzeltili: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Mas Matbaacılık A.Ş.  
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane-İstanbul  
Telefon: (0 212) 294 10 00 e-posta: info@masmat.com.tr  
Sertifika No: 12055

Çeviriye temel alınan baskı: Gallimard, 2001  
1. baskı: İstanbul, Ekim 2010  
ISBN 978-975-08-1870-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008  
© Editions Gallimard 1970  
Sertifika No: 12334

Bütün yayın hakları saklıdır.

Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında  
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.  
Yapı Kredi Kültür Merkezi  
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul  
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23  
<http://www.ykykultur.com.tr>  
e-posta: [ykykultur@ykykultur.com.tr](mailto:ykykultur@ykykultur.com.tr)  
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

# İÇİNDEKİLER

## I ELEŞTİRİNİN ANLAMI

Eleştirel İlişki • 9

Leo Spitzer ve Biçimbilimsel Okuma • 43

Yorumcunun Başarısı • 81

## II İMGESELİN İMPARATORLUĞU

İmgelem Kavramının Tarihini Oluşturmak İçin İlk Adımlar • 153

İmgesel Akışkanların Tarihi Hakkında • 170

İmgelemin Talihsizliği Olarak Hastalık • 184

Yansıtımlı İmgelem • 202

## III PSİKANALİZ VE EDEBİYAT

Psikanaliz ve Edebiyat Bilgisi • 217

Hamlet ve Oidipus • 239

Heykeli Selamlama • 268



# I ELEŞTİRİNİN ANLAMAMI





## Eleştirel İlişki

### Durum Saptaması

Eleştiri hakkında son zamanlardaki tartışmanın oldukça kesin proje ve kararları ortaya çıkarma gibi değerli bir yönü oldu. Tartışmanın başlıca tarafları, inandırıcı olmak ve taraftar bulmak için, ayırıcı özellikleri vurgulama gereği duydular. Bakış açıları'nın birçok polemik arasından geçerek bu şekilde belirginleştiğini görmekten hiç kimsenin şikâyetçi olacağı yok. Açıkça ortaya konan her tavır alma, her anlaşmazlık, bir dönemi belirler ya da daha doğrusu dönemin ta kendisi olur. Neyin ancak bir ikincil fenomen (*epifenomen*) olarak kalacağına gelecek karar verecektir.

Edebiyatın var olması, edebiyat incelemelerinin kültürün bir parçasını oluşturması: İşte bir sorgulamayı gerekli kılmaya başlayan şeyler. Ben, edebiyatı konu edinen ve bugün kendilerini ne söylediklerinden emin disiplinler gibi tanımlamaya çalışan kuram ve yöntemlerle ilgili genel bir düşünce geliştirmekle yetineceğim. Bir araştırma konusunu aydınlığa kavuşturacak bir kuramın, etkili olacak bir yöntemin peşine düşerken ne isteniyor? Eleştirinin görevi nedir? Söz konusu olan bilgidir. Oysa bundan, sanki bilme ve anlama arzusu henüz en uygun araçlara sahip değilmiş gibi söz ediliyor. Ayrıca betimleyici kavram ve sözcük dağarcığının tamamlanmasının da önemli olduğu bir gerçek.

Kuram, yöntem. Birbiriyle örtüşmeyen bu iki terimin birbirinin yerine geçebilirmiş gibi kabul edilmesine biraz fazla sıkça rastlıyoruz. İkisinin de saygın bir geçmişleri var.

En eskiye dayanan kullanımıyla *kuram*, felsefenin vizyonunun keşfettiği haliyle dünyanın anlamlı düzeni üzerinde derin düşüncelere dalma demektir. Daha sonra, özellikle fizik alanında, uygulamayı tasarlayıp ona eşlik eden ve deneyle geçersiz kılınabilecek soyut güç oldu. Ampirizm ve pozitivizm, kuramın daha sonra doğrulanması gerekecek varsayımsal bir önceleme olduğunu kabul ediyorlardı. Deniliyordu ki, kesin olgular<sup>1</sup> ortaya çıktığında, kuram artık aradan çekilip daha ileriye yönelir. Kuram yalnızca öncellemelerde bulundu ve ulaşılabilir gerçeklerin araştırılmasına bir çerçeve oluşturdu. Yakın geçmişte, daha başka türlü anlaşılan bir kuram –eleştirel kuram– öne sürüldü; bu, insanın ve toplumsal hayatın varlık nedenini oluşturacak bir düşünceyi kendinde barındırdığı varsayılan bir kuramdı. “Somut” bir eylemin doğurabileceği değişiklikler açısından bakınca, sarsılmaz bir dikkat gerektirecek vizyondur. Gerçekte, edebiyat düzleminde, bugün tartışılan kuram, az ya da çok bilinçli bir şekilde, eski şiir sanatlarının ve retorik kitaplarının betimsel bölümünü miras olarak devralmıştır.

*Yöntem* [*methodos*] gelince, bu da en eski entelektüel sözcük dağarcığına ait bir terimdir ve yine burada da, düşüncenin üstesinden gelmeye giriştiği sorunlara uygun bir prosedür fikri varlığını sürdürmektedir. Bu sözcük, bütün kullanımları boyunca, eski Yunancadaki ilk anlamına, güvenle izlenebilecek yol (metafizikte, geometride, diyalektikte, mantıkta, vb.) anlamına göndermede bulunmayı sürdürdü. Yöntem, en sonunda bilenebilir ve bilinen –ya da bilinemez– şey olarak ortaya çıkacak olanla ilgili en kesin kanıtları bir araya getirmeyi amaçlayan yolu belirler. Yöntem, işe koşulmuş kuram demektir, etkililiğini kanıtlar, bulma sanatı olur (*ars inveniendi*). Aslında, bir çemberin varlığı hissedilir: Yöntem kuramdan çıkıyorsa, kuramı oluşturmak için de bir yöntem gerekmiştir. Bir rasyonellik sözleşmesi, yöntem ve kuramın birbirleriyle kurdukları işbirliğine yön verir. Gün-

1 Bu çeviride, “olgu” sözcüğünü, Fransızcadaki “fait” sözcüğüne karşılık olarak kullanıyoruz. (ç. n.)

müzde "yöntem" sözcüğünün edebiyat incelemeleri alanında bu kadar sık kullanılıyor olması, edebiyat bilgisinin kendini bir bilim ve bu durumda, mümkünse kesinlik niteliği açısından doğa bilimleriyle eşit olacak bir "insan bilimi"ne ne denli yakın kabul ettiğini gösterir.

Niçin bir yöntem açıklamasına öncelik tanınıyor? Bakıyorum da yalnızca felsefeciler kitaplarının önsözlerinde, girişlerinde ya da ilk bölümlerinde buna katlanmak zorunda kalıyorlar. Bu belki de bir sunuş hilesinden ibarettir. Çoğu kez, tarihçi, eleştirmen ve hatta felsefeci, ancak tekrar geri dönüp katettikleri yolun izlerine başvurduklarında yöntemlerinin bilincine tam olarak varabiliyorlar. Yöntemle ilgili önsöz çoğu kez en son yazılıyor. Bazı açık gözler de yöntemlerini çalışmaları ilerledikçe oluşturdu. Çalışmalarının nesnelere yönelerek en acil olana doğru koşullar. Edebiyat alanında, sonuçlar elde edilmişken bir yöntem beyan etmek doğru mudur? Bir yöntemi tek o baskın çıksın diye oluşturmak? Bazıları bunu, eğer bir savunmaya gerek duyarlarsa kendilerini temize çıkarmak için, sonradan sonraya yapıyorlar. Bazıları da ders çıkarma işini okuyucularına bırakıyorlar. Kuşkusuz bu kısıtlama daha şık oluyor.

Ortaçağdaki *triviumu* –dilbilgisi, retorik, mantık– oluşturan eski serbest "sanatlar"<sup>2</sup>, yöntemler ve örnekler konusunda çalışır. Bu "sanatlar"ın ortaya koyduğu bilgi, bir parçanın ya da bütün bir yapıtın hangi yönlerden incelenebileceğini ve değerlendirilebileceğini ayrıca ele almaya olanak sağlıyordu. Düşüncenin ve sözün etkili kullanımı için sundukları araçlar aynı zamanda onama ya da kınamayla ilgili eleştirel bir yargının da araçlarıydı. Elbette, bu sanatlar teolojinin hizmetindeydiler. Bu hizmetkârlık işlevi ortadan kalkmışsa da, yine de, incelediğimiz eski ya da yeni metinlerde, bu eski "sanat"ların denk düşeceği düzey ya da düzlemleri kolaylıkla bulabiliriz. Yeni bilimlerimizden bazılarının bu disiplinleri geliştirecek eklemeler ve yeniden ifade ediş biçimleri olduğunu ileri sürmek pek de yanlış olmaz. Dilbilim ve göstergebilim, dilbilgisini tamamlıyor;

2 Fransızca metinde: *arts liberaux*; eski üniversitelerde, *trivium* (dilbilgisi, mantık, retorik) ve *quadrivium* (aritmetik, geometri, tarih, müzik) aşamalarındaki yedi "sanat". (ç. n.)

psikoloji, en modern biçimleriyle, retoriğin ruh doktrininden ya da doğa felsefesinden ödünç aldığı tutkular kuramının yerini alıyor ve özellikle de onu karmaşıklştırıyor. Klasik çağda bile altbölümleri açısından zaten zengin olan retorik, yenilerini de kucaklamaya hazır durumdaydı... Pek çok kez, az ya da çok bilinçlice yapılmış biçimde, bulduğumuz yenilikler daha önceden var olan kavramlarla uyuyor. Onları sınamaktan çekinmemek gerekir, yalnızca, yazınsal olguyu kesin bir açıdan ele aldıkları ve onunla ilgili yepyeni yönleri ya da sonuçları ortaya çıkardıkları için değil, bu alanda, insan gruplarının *ortalama* davranışlarını incelemeyi terk etmek zorunda oldukları için ve üretilmiş en özgür ve en yaratıcı şeyler karşısında doğruluklarını kanıtlamaları gerektiği için. En kesin bilimsel disiplinlerde, yöntemler ancak yöntemin kendisinin öngörmediği bir yöntem eleştirisi –uygulama sırasında ya da kuramlarda uyumsuzluk durumunda– ortaya çıktığı için değişir ve gelişir. Edebiyat alanında da bunun aynı şekilde olması gereklidir, çünkü bu alanda, yöntemin eleştirisini yapma yeteneği yöntemin kendisinin güvencelerinden biridir.

Yöntemsel bir eleştiri düşüncesinin, ki bu edebiyat bilimi olacaktır, ortaya çıkışı nispeten yenidir. Kökenlerini, Germaine de Staël tarafından yeniden ele alınan, Victor Cousin tarafından devam ettirilen ve Taine tarafından düzeltilen, klasik “iklimlerin etkisi” kuramından almıştır. Ben bu düşüncede, XIX. yüzyılda edebiyat incelemeleri ve öğretimi ile ilgilenenlerin coğrafya, tarih, dil, toplum, ruh ve ekonomi bilimlerinin ilerlemesi karşısındaki yarışlarının ve nerdeyse kıskançlıklarının bir sonucunu gördüğümü kolaylıkla söyleyebilirim. Söz konusu bilimlerin zaten kendilerinin de daha önceki bir edebi ve felsefi yapıtlar derlemesinin meyveleri olduğu düşünülduğünde, bu yarışa hak vermek mümkün olabilir mi? Ayrı ayrı disiplinler oluşturarak farklılaşmış bilgiler arasında yeniden bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi kurmak anlaşılabilir bir tutkudur. Tıpkı, yaşadığımız zamanın tam da içindeyken, kendimizi anlamamıza yarayan araçları geçmiş uygulamaların da –tarih bakımından uyumsuzlıklardan sakınmaya çalışarak– anlaşılabilir oluşu gibi.

## Seçmek, Onarmak, Yorumlamak

Eleştiri söz konusu olduğu için, burada bu sözcüğün kullanım-  
larına tarihsel açıdan bir göz atmak gerekiyor. Fransızcada, söz-  
cüğün başlangıçtaki anlamı “bir fikir yapıtını değerlendirme san-  
natı” (Académie, 1694) olmuştur. Eleştiri, örtük ya da açık ölçüt-  
lerden hareketle, güzellikleri kabul ediyor ya da kusurları kını-  
yordu. Burada uygulanan şey bir seçme yetisidir. Bu sanat, gü-  
zellikleri övmekten ziyade genellikle kusurları kınamak için  
çaba gösterdiğinden, eleştiri kötüye alınmış ve çoğunlukla yal-  
nızca kınama anlamında kullanılmıştır. Eleştirmek, “kınamak,  
kusur bulmak” demektir. Bir eleştirimen, düşünce yapıtlarını iyi  
taniyan bilgili bir uzmandır, ama aynı zamanda da bir “kusur  
bulucu”dur... Aynı çağdaki bilginlerin Latincesinde, *Ars critica* ya  
da kısaca *Critica* sözcüğünün başka bir anlamı daha vardır. İşte  
polemikçi Johannes Clericus’un verdiği tanım: “İster nazım ister  
nesir kullansınlar, eski yazarları anlama sanatı; onların yazdık-  
ları arasında gerçek olanlarla düzmece olanları ayırt etme; ayrı-  
ca sanat kurallarına uygun olanlarla bu kurallardan uzaklaşan-  
ları birbirinden ayırma<sup>3</sup>.” O halde eleştirimenler metinleri açıkla-  
yan, onların kurallara ve değişmezliklerinden kuşku duyulma-  
yan normlara uygunluğuna değer biçen kişilerdir. Daha sonra,  
Fransızca sözlükler, 1740’dan itibaren, bu sözcüğe aydınlatıcı bil-  
gi ve açıklama anlamlarını da eklerler. Ama, XX. yüzyıla kadar  
kullanılan anlamlarında, öncelik yargılama edimine aittir. Söz-  
cüğün kökenine indiğimizde (Latinedeki *cerno* ile akraba olan  
Yunanca *krinein* eylemi), seçme, süzgeç, kalburdan geçirme im-  
gelerini buluruz; bir de Hippokrates’çi tıptaki “kritik günler”in,  
“karar”m bahis konusu olduğu günlerin –yani hastalıklar hak-  
kında sonu iyileşme ya da ölüm diye “karar verildiği” *kriz* döne-  
minin– izini de bulabiliriz<sup>4</sup>.

“Eleştiri” birçok anlamla yüklü bir sözcüktür. Ben bu deği-  
şik anlamları bir tarihin sonucu gibi görüyorum. Bu nedenle, bu

3 Johannes Clericus, *Ars Critica*, 4. basım, 3 cilt, Amsterdam, H. Schelte, 1702, cilt I, *Præfatio*, II, s. I.

4 Bu etimoloji George Blin tarafından *La criblouse de blé* (Paris, Corti, 1968) kitabında yer almıştır. Homeros’ta (*İlyada*, V, 501) kalburdan geçirmek eylemi “sarışın De-  
meter” tarafından yapılır. \*

üst üste binmiş anlamları düzene sokmak için, bir soykütüğü önerceğim. Birtakım simgesel örnekler çağrıştırmaya (ya da uydurmaya) girişecek, onları, Aydınlanma Çağı felsefecilerinin çok sevdiği şu gözü pek varsayımsal tarihler gibi, zaman ekseninde yerleştireceğim.

Başlangıçlarla ilgili her çağrıştırmaya varsayımsaldır ve insanı bir öykü kurmaya sürükler. O halde eleştirinin geçirdiği devirlerin kısa bir öyküsünü sunuyorum.

“Edebiyat”tan önce, çok uzun zaman jestin ve dilin hiçbir eleştiri kabul etmeyen buyurgan kullanımları oldu. Bunlar ritüellerdi. Ritüeller, eleştirinin hiç söz konusu olmadığı bir düzeyi gösterir. Çünkü onlarla dile getirilen şeyler, doğumu, evliliği ve ölümleri göstermek üzere, günün saatlerini ve yılın mevsimlerini göstermek üzere, yeniden başlayışları kutlamak üzere, tapınılana kurban sunmak üzere... bir daha hiç değişmeyecek şekilde saptanır. Ritüelin –dua, yemin, beddua– özelliğini belirtmek için, onun ifadelerinin üretilmesine yön veren seçme biçimi, bu ifadeleri içinde güvenle korunacakları grubun kolektif belleğine bağlayan seçme biçiminden ayrılmaz diyebiliriz. Ritüel söz, bir şeye mecbur eder ve bir şeyi yerine getirir, zorunlu bir modele uygun biçimde tekrarlanır, anlaşılmaz bile olsa nasıl söylendiyse öyle anlaşılabilir ister. Ritüelin egemen olduğu dönemde, sözcüğün ilk anlamıyla, yani kişisel ayırt etme ve seçme eylemi anlamıyla eleştiri, kutsallığa saygısızlığın başlaması demek olacaktır. O zamanlar yalnızca inananlar vardır, kuralları öğrenmişlik düzeyleri farklıdır, ama hepsi de itaat eder. Biraz daha farklı biçimde söylersek: Ritüel kendini daha önceki bir gücün gereği olarak kabul ettirir. Ritüelde, söylenen söz çoğu kez bir edimsözdür<sup>5</sup>, ama bireysel ve kişisel bir iradeden kaynaklanmaz. İnsan ağız bir başka gücün zorunlu kıldığı şeyi iletmekle yetinir. Ritüel, yeni bir buluşu, hatta esinlenmiş doğaçlamayı kabul etse de, önceden saptanmış bir koda bağlı kalır: Hiçbir itiraz götürmeyen Önceki’ne uygunluk aranır. Ritü-

5 Fransızca metinde *acte performatif*: Edimsöz, bir sözcüyü kullanırken aynı zamanda bir edimde bulunmak anlamına gelir; rica etmek, uyarmak, emretmek, söz vermek, vb. söz edimleri edimsöz niteliğindedir. (ç. n.)

**el, gerekli olanı yerine getirir ve aynı anda onu gelecek zamanlar için zorunlu kılar.**

**Bununla birlikte bir ritüel vardır ki beklenmedik bir sonuca yol açabilir: Yarışma ritüeli (*agôn, certamen*). Aynı zamanda bir oyundur bu. Bir zaferi saptamakla görevli hakemlerin bulunmasını gerektirir. Eğer fiziksel güce bağlı bir sonuç söz konusuysa (Yunanistan'daki büyük oyunları düşünüyorum) hakemlik bir dereceye kadar kolaydır. Ama ya bunlar müzisyen ya da şarkıcılar? Alınan zevkin, yapılacak tercihi belirlemesi gerekir. Bu tercih, ritüel tekrardan çok daha farklı bir düzeyde, dinsel törenle bir rekabet bile söz konusu olmadan belirlenecektir – dili kullanacak kişinin, oyun gereği, bir başka sesin rakipliğini kabul ediyor olduğunu düşünelim. Bir meydan okuma söz konusu olsun, bir sınavın rakip iki şarkıcıyı ya da müzisyeni birbirinden ayırt etmesi gereksin: Bu durumda bir kazanan, bir de kaybeden olacaktır. Tek ya da birçok kişiden oluşan bir hakem kurulu, üstün geleni belirlemeye, karar verir.**

Burada kurduğum öykü Antikçağ mitoloji yazarlarının anlattıklarına dayanabilir. Söylence, meydan okumaya kalkışacak kişinin, eğer kendisinden daha güçlü olana karşı tedbirsizce maceraya atılmışsa, nasıl bir tehlikeyle karşılaşacağını anlatır. Athena (Apollodorus'un anlattığına göre), yüzünü çirkinleştirmeden kullanamadığı flütü fırlatıp atar. Marsyas onu alır ve o kadar ustaca çalar ki, lir ustası Apollon'u geçebileceğini sanır. Galip gelenin yenilene karşı dilediği gibi davranmasına karar verilir. Apollon rakibini yener. Yenilenin cezası korkunç olacaktır.

Ama yarış yalnızca önem ve yetenek açısından farklı tanrılar arasında yapılmaz. İster beden ister şarkı çalışmaları söz konusu olsun, Yunan *agon*larındaki<sup>6</sup> rekabet, belki de kutsal olanla kutsal olmayan arasında bir geçiş yeridir. Kutsal olmayan yarış insanlar arasında yapılır; karar da insana özgü biçimde verilir, örneğin, çobanlar arasında ve bir dinleyicinin de hakem olduğu durumlarda. Ya da kısaca, kararın yenik düşen rakibin ötekinin üstünlüğünü tanımasıyla ortaya çıktığı durum-

6 *Agon*: Antik tiyatrodan, tragedya ozanları, oyuncular ve dithyrambos koroları arasında yapılan yarışmalar (ç. n.)

larda (Theocritus, *Thyrsis*). Tanıklığına başvurulmuş bir dinleyici rakip seslerden biri lehine tercihini bildirmiş olsun, işte o zaman eleştirinin ilk dönemi başlamış demektir. Vergilius'un *Bucolica*'sındaki üçüncü şiirde bu kararı belirten bir işaret vardır: Bu, yenen ve yenileni belirleyecek olan bir yargıç tarafından verileceği önceden ilan edilen bir hediyedir: Kupa ya da hayvan kellesi. Kim kabul görecektir ve söz verilen ödülü kim kazanacak? Bu, ilk eleştirel davranıştır.

*Agon* türü yarışmada, yarışanların özgür buluşları dinleyicilerden özgürce bir seçim yapmalarını bekler. Daha ileriye gitme, ortaya konan güçte üst düzeye ulaşma, mükemmelliğe yaklaşma, sağlanan zevk ya da bilgi: İşte dinleyicinin ya da dinleyen kişiler grubunun karar vermesi gereken şeyler. Bu hakemlik işlevinin, bana *agon* türü rekabetin hayal edilebilecek en iyi temsilcisi olan yapıtta, Aristophanes'in *Kurbağalar* oyununda yerine getirildiğini görüyoruz. Son derece simgesel olan bu örnek, günümüzdeki tartışmalar arasında sürekli aklıma geliyor.

*Kurbağalar*'daki olguların düzeni tek bir soru üzerine kurulmuştur: Ölü iki şairden hangisi, *Aiskylos mu yoksa Euripides mi* ruhlar âleminde mükemmellik tahtına oturacak ve Dionysos tarafından tekrar yeryüzüne döndürülmeye layık olacaktır? Her ikisinin de amacı, yapıtın yazardan sonra da yaşamaya devam etmesinin eşdeğeri olan bir ikinci hayattır. Yeryüzüne geri dönüş belirli bir politik amaca bağlıdır çünkü Dionysos'un hakemliğinin bu ikisi arasından seçmesi gereken kişi, Sparta ile zor bir anlaşmazlık dönemi geçiren Atinalılara yardım etmeyi en iyi bilecek olan kişidir. O halde edebi ölümsüzlük sorunu bir kentin yazgısına sıkı sıkıya bağlanmış bulunmaktadır. Komedinin bu bölümü iki tragedya yazarının tartışmasına tanık olmamızı sağlar: Yarışanların ölümünden sonra yapılmış bir *agon* söz konusudur. Aristophanes, *Aiskylos*'tan yana oldu. Böylece ona şiirinin kendisiyle birlikte ölmediğini söyledi; buna karşılık, *Euripides*'in şiiri ölüme yazarıyla birlikte gitti (dize 868-869). O halde eleştirel karar bir ölüm kalım meselesidir.

Anlaşmazlık gülünçlük terazisinden geçirilir: *Aiskylos*'un dizeleri *Euripides*'inkilerden daha ağır gelir. Burada *Aiskylos*'a karşı biraz alay da yok değildir, çünkü onun uydurduğu uzun



bileşik sözcükler kaçınılmaz olarak ağırlık yapar, kefeye atılır atılmaz terazinin okunu aşağıya eğer.

Terazi nesnel bir adaletin simgesidir: İkonografi geleneği, adalet çağrısı Themis'in eline alegorik bir terazi tutturur. Aristophanes'in bulduğu gülünçlük, sahneye gerçek ve somut bir terazi yerleştirmektir. Ama eleştirel karar bu şekilde alınabilir mi? Sözcükleri ölçecek bir terazi olmadığını ve dizelere dökmüş sözcüklerin "pazarda peynir tartar gibi" (dize 1369) ölçülmeyeceğini bilmeyen yoktur. Aristophanes'in kullandığı eğlenceli alet takımının günümüz dil çözümlemesinde kullanılan teknikleri düşündüren bir tarafı yok değil: "Ve mısraları ölçmek için cetveller, gönyeler, [...] çapların ve köşelerin dörtgen kalıpları getirilecek" (dize 799-801). Elbette, Aristophanes bu nesnel tartma işlemine bir an olsun inanmaz. Komediye aletler ve terazi yalnızca kararı kötü hakemlere bırakmamak için ortaya sürülmüştür. Ruhlar âleminde çok fazla sayıda sapkın kişi, her tür namussuz vardır (*panourgoi*, dize 781). Eğer karar onlara bırakılırsa, tıpkı halkın oy çokluğuna dayanarak yaptığı gibi, yanlış karar vereceklerdir. Sonunda, devreye giren ve yarışmacılardan birini seçen bizzat Dionysos olur: "Aiskylos'un kazandığına karar verdim" (dize 1473).

Şimdi, bizi eleştirinin ikinci bir yönüne ulaştıracak olan bir adım daha atalım. Hakemlerin kararı ve dinleyicilerin daha büyük bir bölümünün tercihi sayesinde unutulmaktan kurtarılan şarkılar hayal edelim; bunların yazıya geçirildiğini, yeni baştan söylendiğini ve gençlere öğretilendiğini hayal edelim<sup>7</sup>. Ve çağlar boyunca, farklı kopyalar (çeşitli "gelenekler") ortaya çıktıkça, eklemeler yapılmış, birbiriyle uyumsuz örnekler ortaya çıkmış, sözcükler eskimiş, dil kullanımları değişime uğramış, yer adları değişmiş olsun. Yine varsayalım ki, en iyi metni kurtarma kaygısıyla, kütüphaneler oluşturulmuş, dilbilgisi uzmanları işe koyulmuş olsun. Ortaya çıkan yeni eleştirel davranış, filolojik anlamı-

7 Antikçağdaki eğitimde dilbilgisi uzmanının ve eleştirmenin rolü hakkında bkz. H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 3. basım, Paris, s. 223-235; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968. Çağdaş filoloji hakkında, bkz. Antony T. Grafton, *Defenders of the Text, 1450-1800*, Harvard, 1991; *Les origines tragiques de l'érudition*, çeviren P.-A. Fabre, Paris, 1998.

la, *onarma* (*restitution*) eylemidir. "Onarmak", "onarma" sözcükleri eskiden günlük dilde kullanılırdı ve *Dictionnaire de L'Académie* 1740'ta, bu sözcükler için şu tanımları veriyordu: "Edebiyatçılar, bozulmuş bir bölümü eski haline getirmek üzere düzeltmek, onu olması gereken duruma getirmek anlamında, *Bir metni, herhangi bir yazardan bir bölümü onarmak*, derler [...] *Bu onarma yararlıdır*. Bu durumda düzeltme (*rétablissement*) anlamına gelir". Bir kez daha, eleştirinin tutkusu bir seçim yapmaktır, ama bu seçim, doğru okuma biçimini (teknik anlamda: "değişke"<sup>8</sup>) alıkoymaya, yersiz bir ekleme gibi görüneni atmaya ya da en azından bir kuşku işaretiyle belirtmeye, metinleri yazarak kopya eden kişilerin anlayışsızlığının bozduğu sözcüklere ilk biçimlerini geri kazandırmaya dayanır. Onarma, metnin bütünlüğünü yeniden kurmaya, onu yazarının kaleme aldığı biçimdeki ilk haline kavuşturmaya çalışır. O halde eleştirmenin ilk görevi metnin tarihini tanımaktır<sup>9</sup>. Geraktığı gibi düzeltilip aydınlatıcı bilgilerle donatıldığında, metin "eleştirel" denilen bir yeni basıma yol açabilir. Onarıcı eleştirinin simgesi olabilecek kişi, İskenderiye'de yaşamış ve filolojinin kurucusu sayılan Samothraklı Aristarkhos'tur (yaklaşık olarak MÖ 217-145). Homeros üstüne yaptığı araştırmalarıyla anılır. Bir metni denetleyerek basıma hazır hale getirmek başlı başına bir sanat olur ve edotik (*ecdotique*) adını alır. Eleştirinin bu yönü –açıklama, dipnotlar, düzeltmeler alanı– çok şiddetli tartışmalara ve çekişmelere zemin oluşturdu. Bunları yalnızca bilgiçlik taslayanlar arasındaki tartışmalar gibi görmek, dikkatini yalnızca anlatılan hikâyeciklere vermek anlamına gelir. Buradan alınacak önemli kazançlar vardı: Eski yapıtları onarmak için kullanılan ayıklama teknikleri "kuşkulu" olarak değerlendirileni "geçersiz kılma" yetkisini fiilen içeriyordu. Böylece eleştirel yargı, bir geçersiz kılma yetkisiyle donanmış oluyordu, geriye yalnızca bu yetkinin kapsa-

8 Metinde kullanılan Fransızca sözcük: *leçon* (eşanlamlısı: *variante*); metni kopya eden kişi ya da editör tarafından okunduğu haliyle metin ya da metin parçası. (ç. n.)

9 Örnek olacak biçimde, *Histoire critique du Vieux Testament*, (yeni basım, Amsterdam, 1685) adlı kitabının başında Richard Simon şöyle yazar: ... "Kutsal Kitapları eksiksiz olarak anlamak imkânsızdır, meğerki bu Kitapların Metninin değişik zamanlara ve değişik yerlere göre hangi farklı durumlarda olduğu önceden bilinsin ve Metnin uğradığı bütün değişiklikler hakkında tam bir bilgi sahibi olunsun." Eleştiri kendini tarihsel bir bakış açısından bağışık tutmaz.

mını genişletmek kalıyordu. Bundan böyle, eskiye ait önemli metinler artık birer model ya da Gerçeğin belirtileri olmuyordu. Özgürleşmiş bir bilgi açısından, bu metinler aklın evriminin tanıkları olacaktır – bugünkü çalışmalaradaysa, eleştirel düşünce, kendini aklın en gelişmiş ifade biçimi diye ilan ediyor. Geçersiz kılma yetkisiyle donanmış bu eleştiri yalnızca araya katılmış bölümleri reddetmekle yetinmez, modellerin ve kutsal yazıların kesin yetkili sayılmasına varıncaya dek, kurulu otorite üzerinde de kuşku uyandırır. “Bilgili liberten”in inançsızlığı, XVII. yüzyıldan başlayarak, derin bilgiden filizlenmiştir. Seçme eyleminde başından beri var olan reddetme (olumsuz tutum) gücü burada, yani başka bir durumda, tekrar karşımıza çıkar.

Kararlı bir geçersiz kılma eylemi yalnızca gözü pek olanlar ya da umutsuzca çabalayanlar tarafından uygulanmıştır. Ama asıl geçersiz kılma gücü, zamandır. Zaman, unutulmalardan ve farkına varılmaz yenilenmelerden oluşan bir karışımın otoriteleri aşındırır. Onarma çabası uzun zaman baskın çıktı. Gerçeğine uygun olanla olmayanı ayıracak bu işlemlerin amacı nedir? Rönesans’ta, matbaa ortaya çıktığında, içinde zaten daha önce bir benimsemeye yol açmış “yazıların” (kutsal ya da kutsal olmayan) iletildiği metinlerin değişik yorumları arasında seçimler yapma gereği duyuldu. Temel ilkeleri ve örnekleri daha iyi anlamak gerekir ki onlara daha çok uyulsun. Gerektiğinde, onları çevirmek gerekir ki bu aynı zamanda yorumlamak demektir. Buna göre, yapılmış ilk seçmelerin tümüyle geçerli kaldığı ve “kilise yasalarına uygun” ya da “klasik” nitelikteki büyük yapıtların tüm otoritelerini –estetik, ahlaksal, dinsel bağlamda–, korudukları önceden kabullenilir; bu büyük yapıtların bu kadar çok özen ve dikkat konusu olmaları yalnızca her zaman büyük bir hazza, eğitime, dinsel inanca adanmış oldukları ya da onları akıllıca taklit edecek yeni yapıtlara model oluşturacakları düşünüldüğü içindir. Eleştiri, arındırma amacıyla işbaşındadır, tipografinin yalnızca yazarların amacını koruyup sürdürmesi için uğraşır. Rönesans hümanizmi, Homeros’u, Vergilius’u, Ciceron’u vb. yayımlayan seçmeleri ve özellikle de *İncil*’in ve *Yeni Ahit*’in kutsal metinlerini bir araya getiren ve bozulamaz nitelikte olan seçmeleri onayladı. Bu metinlerin otorite oluşturmayı sürdürmeleri

için, onların anlaşılabilirliğini kaçınılmaz dil değişikliklerine rağmen korumak; özellikle de, buyurucu işlevlerini ahlak değerlerinin değişimine rağmen muhafaza etmek gerekir.

İşte böylece, metinlerin otoritesini koruma isteği yalnızca sözcüklere başlangıçtaki anlamlarının iade edilmesini (filoloji) değil, bu sözcükler için iki, üç ya da dört anlam saptanmasını gerektirdi. Homeros'un otoritesini sürdürmek amacıyla, metnin gerçek anlamına denk düşen aristokrat toplumların ortadan kalkışından sonra, stoacılar bu metinler için alegorik bir okuma biçimi önerdiler. Kutsal Kitaplar için de böyle oldu. Yeni bir ahlaki gereklik, körü körüne sadık okumayı mecazi bir yoruma geçmek zorunda bıraktı. Bunun formülünü Karolenj Rönesansı döneminde Raban Maur vermiştir: "Kutsal sözde geleneklerin doğruluğuna da, inancın gerçekliğine de uymayan ne varsa hepsini bil ve mecazi biçimde söyle<sup>10</sup>. Bu mecaz çözme işi gerçek anlamın daha iyi anlaşılmasında takılıp kalmayacaktır; ancak asıl anlamın (*historia*) ötesinde başka birçok anlamı fark ettiğinde istediğine kavuşmuş olacaktır: İsa ve Kilise ile ilgili olan anlam (*allegoria*); izlenecek amaçları ilgilendiren anlam (*tropologia*); nihai gerçeklere, yani ahiret bilimine işaret eden anlam (*anagogè*). Yorumlayıcı, yanıltıcı ya da belki günaha sokucu asıl anlamlar üzerine bir katedral payandası vurdu. *Kitabı Mukaddes*'in diğer bölümlerine başvurarak, bir bütün olarak dogmaya uygun düşecek bir ilişkiler sistemi kurdu. Ama anlamları çoğullaştıran bu yapıya, metnin kaynağını oluşturan amacı, "yazarın düşüncesi"ni, metinde arayıp bulma girişimi de eklenebilecektir. Korkuyla ve titreyerek girilen bu araştırma, Tanrı'nın iradesiyle ilgilidir. Ama eğer bu metinler insanlar tarafından düşünülmüşlerse, araştırma onları üreten edimi, duyguyu yeni baştan kavramayı amaçlar. Psikoloji olur. Daha ilk dile getirilişinden itibaren, yorumlama (hermenötik), derin bilgiyi canlandırmak ister. Kutsal metni olduğu kadar klasik yapıtları da hedef alırken, kendine do-

10 "Quidquid in sermone divino neque ad morum honestatem neque ad fidei veritatem proprie referri potest, figuratum esse cognoscas." Alegori ve *Kitabı Mukaddes*'in dörtlü anlamı konusunda şu kaynaklara başvurabilirsiniz: H. Lausberg, *Hanbuch der literarischen Rhetorik*, Münih, 1960, § 895-901; Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, 1958 ve *Danté et la tradition de l'allégorie*, Montréal-Paris, 1970; H. De Lubac, *Exégèse médiévale*, 4 cilt, Paris, 1959.

yurulması kolay olmayan bir tutku gerektiren bir görev belirler: “Yorumsama, başkalarının düşüncelerini bu düşüncelerin işa-  
retlerine bakarak anlamayı ve açıklamayı öğretir. Tasarımlar ve  
duygular yazarın ruhunda nasıl ortaya çıkmışlarsa aynı düzen  
ve ilişki içinde okurun ruhunda da uyandıkları zaman, bu anla-  
ma gerçekleşmiş demektir<sup>11</sup>”. Öyleyse, anlamak, metinde kendi-  
ni gösteren niyeti açıklığa kavuşturmak demek olacaktır ve gös-  
tergeleri okuma sanatı olan yorumsama, bu niyete, daha kendini  
gösterdiği noktada, metnin doğduğu eşik noktasında erişecektir.  
Böylece, metnin eksiksiz onarımı sözcüklerin tarihini, mecazla-  
rın bilinmesini, psikolojik kehaneti gerektirmiş olacaktır.

İzlediğimiz bu yolda son bir adım daha atalım. Bu adımın  
ötesinde, yorumlanan metinler otorite sağlayıcı olmaktan çıkar-  
lar ve daha önce benimsenmiş olan şeylere aldırılmaksızın, bil-  
gi ya da tercih konusu olurlar. Artık tek yasayı zorla kabul et-  
tirmezler, artık ahiret mutluluğunun yolunu göstermezler ve ar-  
tık mutlak modeller, Güzelliğin meşaleleri değildir. Daha önem-  
li olan şey, yorumcunun orada ortaya çıkarmaya çalıştığı anlam-  
dır – kişisel sağduyu ve zevke, yargı ve duyguya göre. İşte bu, tem-  
mel bir dönüm noktasıdır; bu noktada, artık daha önceden ku-  
rulmuş bir otoriteyi onarmaya çabalamayan eleştirinin kendisi  
*kurucu* güç olur. Böylece, açıklayıcı ve yorumlayıcı öngörü, özerk  
bir bilincin egemenliğinin hazırlık dönemi –ilk uygulaması– ol-  
muş olacaktır. Son ediminde –bunun tarihini Aydınlanma dönemi  
olarak belirtelim– hayal ettiğimiz haliyle eleştiri, uygun bir  
otorite –bilim ya da duygu– adına konuşur ve gerçekten yapıcı  
güce sahip yaratıcılıktan bir pay talep ettiğini görürüz. Eleştiri  
yargılar ve seçer, sanki ilk edimini tekrarlar gibi, ama bunu ken-  
dine ait olan ve hakem rolüyle sınırlanmadığı bir yapıda yapar.

### *Eleştirinin Üç Türü mü?*

Bu kurgusal görüşleri bırakıp dikkatimizi toplumun ve kültü-  
rün yakın tarihine yöneltelim. Yine burada da, geçmişe yönelik  
bir özet yapmak yararlı olacaktır.

11 F. A. Wolf, *Encyclopédie der philologie*, Vqn S. M. Sockmann, Leibzig, 1831.

Zekice yazılmış ve eğlenceli biçimde kotarılmış bir kitap olan *Physiologie de la critique* [*Eleştirinin Fizyolojisi*] (1930) adlı yapıtında, Albert Thibaudet, doğal eleştiri, meslek olarak eleştiri ve ustaların eleştirisi ayrımını yapıyordu<sup>12</sup>. Thibaudet'ye göre her üçü de XIX. yüzyılın dönüm noktasında ortaya çıkmıştır. Bu, gelenekten teslim alınan metinlerin artık tartışılmaz bir otoritenin sahibi olmadıkları bir dönemdir: Eleştiri buna belki üzülyordur, ama tümüyle bağımsız olarak karar verir. Burada, biraz önce varsayımsal bir tarihin uzun süreli akışı boyunca sıraladığım davranışlardan birkaçını yeniden bulmak zor değil.

Doğal eleştiri, derinlemesine bir okumadan ziyade söyleşiden hareketle iş gördüğü için, ayıklama ve seçmeyi gazete makalesinde yapar: Günün en başarılı eserlerine karar verir. Meslek olarak yapılan eleştiri, ki bu öğretmenlerin yaptığı eleştiridir, "bilmek için okur ve düzene koymak için bilir" (s. 90): Metinleri, onları yeniden bir araya toplamak ve öğretmek için düzeltip ilk durumlarına getirir. Ustaların eleştirisi, bizzat yazarların (Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Valéry), "deha, tür, kitap" hakkında düşüncelerini ifade ederken yaptıkları eleştiridir (s. 130). Thibaudet ne eleştirinin bu "üç türünü" tartışmakla ne de yargı ve beğeni hakkındaki ek düşüncelerle yetinir. Çalışmasının "eleştiride yapı" konusuyla ilgili son bölümü, eleştirinin yaratıcı olabileceği koşulları inceler. Montaigne'de böyle olmadı mı? Ya da Fénelon'da? Thibaudet daha da ileri giderek işi bir kurgu gücünün devreye girdiğini kabul etmeye kadar vardırı, bu kurgu gücü bir yazarın ya da bir dönemin zihinsel evreniyle bağdaşma yeteneğinden de fazla bir şeydir: "Gerçek eleştiri insanların, yapıtların, yüzyılların, edebiyatın yaratıcı devinimiyle bağdaşır, evet; ama bunun için kendi yaratıcı deviniminin enerjisini ve özgünlüğünü kullanır. Romancı ahlaksal ya da toplumsal gerçeklik karşısında nasıl davranıyorsa, eleştiri de çok nadir yapıtlarından birini ortaya çıkarırken, yazımsal gerçeklik karşısında öyle davranır. Elbette insanları, ama bir doğa gibi düşünülen ve ele alman insanları inceler ve insan nasıl doğaya ekleni-

12 Bugünün okuru kendine, Thibaudet'nin kitap boyunca Ferdinand Brutenière'in düşüncelerini tartışmayı sürdürmesi gerekli miydi, diye sorabilir. Ama eleştiri böyledir, her zaman önceki bir eleştiriyle hesabını görerek hız alır.

yorsa, eleştiri de bu insanlara eklenir: “*homo additus naturæ, criticus additus literis*” (s. 211). Buna ayrıca romantik ruha sunulan bir saygı duruşu da eklenir, bu saygı duruşu kısa süre sonra Albert Béguin’in *L’âme romantique et le rêve* [Romantik Ruh ve Düş] kitabında benimseyeceğinden bambaşka bir boyuttadır, ama Georges Poulet’in dile getireceği eleştiri idealine çok yakındır: “Eleştirin derin coşkusu, Fransız romantizminin coşkusuyla karışır, ama tam olarak Avrupalı anlamıyla bir romantizmin coşkusuyla: Bütün dinsel, tarihsel, etnik, estetik biçimlere duyulan sempati, onları özgün devinimleri içinde yeniden yaşamayı amaçlayan, onlardan artık dışsal, uzlaşımsal, yarar sağlayıcı işaretler değil, özlerini ortaya çıkaracak olan müzik cümleleri çıkarmayı amaçlayan girişim” (s. 228). Sempati, yazarla okur arasındaki bir dostluktan ayrı tutulamaz: “Dostluk ve yaratıcılık, yazıya ve söyleme geçtiklerinde, okur ile yazar arasındaki ilişki kendini bir diyalogla açığa vurduğunda, kitap konuştuğunda ve ona kendi dilinde cevap verildiğinde, eleştiri olurlar” (s. 232). Bu eleştiri yapısının başarılı olma şansı var mıdır? Yapıta kendi dilinde cevap vermek, açıklama tehlikesiyle, fazlasıyla saygılı bir yineleme tehlikesiyle karşı karşıya kalmak değil midir? Günümüzde, bu dostlukları soğutmadık mı, yazarların körlüklerini, kendilerini tanımayışlarını, bilinçsiz ihanetlerini bulup çıkarmamızı sağlayan mesafeyi, kuşkuyu yeniden kurmadık mı? Thibaudet aslında güven içeren diyalog imgesiyle yetinmiyor; yaratıcı eleştiri örneği söz konusu olduğunda gözü yükseklerde:

Tam anlamıyla yaratıcı eleştiri, zaten kendisi mükemmel olan bir eserden yalnızca o yapıtı her yönüyle incelemek, ona her şekilde hâkim olmak, onu zenginleştirmek, onun alışılmış dekorunu değiştirmek, onu her şeye rağmen sonuna dek eleştiriyle bütünleşmiş olarak kalan dahice bir yaratının başlangıç noktası yapmak için destek alan eleştiri, en azından bir kez gerçekleştirildi ve bu, Platon tarafından *Phaidros*’ta yapıldı.

*Phaidros* nedir? Lysias’ın Platon tarafından yeniden üretilen bir söyleminin yazansal eleştirisidir [...]. Sokrates bu söylemi, eleştirdikten sonra, yeniden düzenler ve onunki Lysias’inkinden üstündür denilemezse de, en azından daha aşağı kalmaz. [...] İki söylem

de belli bir düzlem üzerine kurulmuştur. Ama, şeytanın işaretiyle uyarılmış olan Sokrates, üçüncü bir söylem oluşturmak için yeni bir düzleme geçer [...]. Bir yandan, Aşk'ın tanrı olduğunu, Lysias'ın ve kendisinin ondan yalnızca insanca söz ettiklerini hatırlayarak tanrısal düzleme geçer. Öte yandan, retorik düzleminden diyalektik düzlemine, diyalektik düzleminden felsefi söyleme düzlemine geçer ki, artık bunun da ötesinde hiçbir şey yoktur (s. 238).

Thibaudet, sanki arayış çok uzatmış olmaktan korkuyormuş gibi, söylediklerini tekrarlar: Platon'dan beri aynı nitelikte başka bir yaratıcı eleştiri olmadı ve belki artık olmayacak... Göreceli olmakla birlikte, yine de, eleştiri yoluyla bir düzlemde diğerine geçiş düşüncesi bence dikkate almaya değer görünüyor. Tıpkı, giderek ileri sürülen şu görüş gibi: "Edebiyat eleştirisi bir edebiyat felsefesidir" oysa "felsefe duyuların ve aklın verilerinin bir eleştirisidir" (s. 240).

Bunlar, Birinci Dünya Savaşı sonrasında verilen konferanslarda söylenen ve 1930'da yayımlanan bilinçli önsezilerdi. Thibaudet'nin, genel çizgileriyle özetlenmiş bir sosyoloji çerçevesinde, meslek olarak çeviri, Üniversite ve XIX. yüzyıl Fransa'sındaki siyasal anlaşmazlıklar arasında kurduğu bağlar da aynı şekilde öngörülüydü. Eğer yöntemlere ilişkin olarak son zamanlarda yapılan tartışmalar konusunda benzer sorular sorsaydık, pek çok toplumsal olgunun hesaba katılması gerekirdi. Bu görev kuşkusuz tarihçilere düşüyor. Onlar bize belki, üniversiteli izleyicilerin artmasının, bunların hazırlıksız oluşlarının, yeni hocaların bir statü elde etmek için yarışmalarının, edebiyat alanında, sosyoloji, psikoloji, antropoloji gibi insan bilimlerinin bugünkü durumuna bağlı yeniliklerin sunulmasını kolaylaştırdığını söyleyeceklerdir. Gerçekten, "geleneksel" tarihin araçlarından bağımsız olarak ya da bunlara ek olarak, edebiyat araştırmasında izlenen yolları (bunlar teknik gibi düşünülmektedir) bilimlerin izlediği yollara yaklaştıracak araçlar için büyük bir talep var. Pozitif yöntemlerin nesnel ve zorlayıcı niteliği, aynı zamanda hem öğretmenin otorite ihtiyacını hem de öğrencinin daha sonra kendisine mesleğe girme hakkı verecek olan bir bilgi ve bir beceriyi çabucak edinmek için duyduğu ihtiyacı karşılar.



Bununla birlikte, eski disiplinler (fazla pısrık olarak değeriendiriliyorlar) ile yorumlayıcı dilin kesinliğini artırmayı vaat eden yenilikçi yöntemsel projeler arasında büsbütün bir *no man's land* (tarafsız bölge) var. Bu alandan yararlanılabilir, çünkü bir tedirginlik ve bir kuşkuya yer ayırmak gerekir. Bu değerli bir tedirginliktir, çünkü, herhangi bir yeni "okul"un sağlayacağı rahatlamayı hemen kabul etmediği sürece, eleştirinin kendi amaçları ve doğru gelenekleri hakkında kendini sorgulaması için bütün nedenler mevcuttur. Eleştiri kendini de, aslında tamamıyla ona özgü olan, tekrardan sorgulama çalışmasının dışında tutmamalıdır. Eleştiriye benimsemiş olan yazar, aktarılabilir bir bilgiyi herhangi bir biçimde genelleştirmeden önce, özel olanın dünyasını tanımış olmalıdır: Kendini tekil yapıtlara vermiş olmak, hatta kendini onların içinde kaybetmek, onlardan uzaklaşmak, tekrar onlara dönmek. Bir sanattan diğerine geçmek, neyi çekici buluyorsa ona göre kitapları, tabloları, sinemayı, operayı, karşılaştırmak. Her zaman olduğu gibi bugün de kültür dünyasıyla bağlantısı olmayan her şeyi şöyle bir göz atmaktan daha fazla incelemek. Artık vazgeçmek istemeyeceği bir hedefin olgunlaşmasını beklerken, amaçsızca daldan dala atlamak. Uzun toyluk dönemleri, kararsızlıklar, okumalarla gelen rastgele bilgiler, kendisinin de edebiyat yapıtı oluşturma istekleri, profesyonel eleştirinin cahilleri bir anda mükemmel uzmanlara dönüştürebilecek güçteki teknikliğine bağlı tehlikeleri dengelemenin yollarıdır.

Kesin olma özelliğine sahip her yöntemin, gereken biçimde uygulandığı düzleme süreklilik kazandırdığını akılda tutmak gerekir. Dilini ne kadar açıkça belirtirse, kavrayacağı olguların ve bunları düzenleme biçiminin önceden belirlenebilirliği de o kadar yüksek olacaktır. Karşılaştıracığı öğeler arasında denklik ve uygunluk olacaktır. İnceleme bakış açısını belirlemiş olduğundan, aradığına benzeyen ve zaten onu betimlemek için hazırlanmış bir dile sunulan bir şeyler bulmaması pek nadirdir. Özgül bir yöntem, bir şekilde, yapıtın bir bölümünü ya da yapıtı çevreleyen öğeler (sanatsal, toplumsal, ekonomik vb.) kategorisiyle oluşturabileceği bütünün ince bir dilimini betimler. İyi bir yöntemin yararı, ortaya çıkardığı ve gözleme sunduğu gerçeklik düzeylerini ayırıştırmaya ve düzenlemeye olanak sağlamasıdır.

Üstün yanıyla, yalnızca okuma olanaklarını başlatması değil, durak noktalarını da gerekli kılmadır. Eğer incelemenin alanını sınırlandırmaya dikkat edildiyse, kesin sonuçlara ulaşmak imkânsız değildir. Ne var ki, araştırmak üzere bir "düzey"i ayırıp alırsanız, kendinizi ister istemez bir soyutlamaya mahkûm etmiş olursunuz. Bu sınırlar içine kapanmak, geri kalan her şeyden vazgeçmek demektir ve *belirlenmiş* bir yöntembilimsel seçimin vaat ettiği –al gülüm ver gülüm– kesin inanışlar düzleminde çakılıp kalmak demektir.

## *Geçilen Yollar*

Oysa ben, değişmezliği, belirlenmiş bir yöntemin betimlediği gerçeğin bir kesiti tarafından bana verilecek cevapların doğruluğunun bedeli olarak kabullenmekte zorlanıyorum. Eleştirinin izlediği yol kavramından daha fazla önem verdiğim bir kavram yoktur. Ama bu kavram konusunda bazı açıklamalarda bulunmam gerektiğini hissediyorum?

Her yol düşüncesi, bir başlama bir de hedef imgesiyle bütünleşir. Çekici olansa, izlenen yol kavramını geçersiz kılmaya gerek kalmadan da tartışma konusu yapılmaları mümkün olan imgeler. Gerçekten, bir yazarın projeleri nerede başlar? Çalışması nerede sona erer? Büyük kitapların çoğunun başlangıcı da yoktur sonu da. Eleştirmen bir yazardır ve aynı sorular onun hakkında da pekâlâ sorulacaktır. Eleştiri deneyiminin ilk edimini kullanılabilir teknikler tezgâhından bir yöntemin seçilmesine dayandırmak demek, bu deneyime çok gecikmiş bir başlangıç belirlemek demektir. Dinleme ve okuma ilk sırada gelir, onların öncesinde de söylenti, ün, dolaylı imgeler vardır. İlk kez okunan hemen hemen her sözcük ya da cümle parçası, görünürdeki ilk anlamı az çok kavranır kavranmaz, kısa süreli, belli belirsiz hissedilen bir kabullenmeyi beraberinde getirir. Ama bu bir anlık tanımanın ardından ikinci bir yabancılaşma izlenimi gelir. Anlamı çözülen sözcük ve cümle orada, sayfadadır ve biz onlara bakarız. Kısa süreli anlamamanın yerini hayret, şaşkınlık, heyecan ve reddetme alacaktır. Bir metnin bundan sonra izleyeceği ve gözle-

rimizle takip ettiğimiz yol işte o zaman başlar: Bir söylemin, bir anlatının, bir kanıtlamanın gelişimini izleriz. O zaman bir devinim başlatılmış demektir. Daha da keskinleşmiş dikkatimiz sayfadaki sözcüklere iyi kötü eşlik edecektir. (Ama sayfada, ilan yapıştirılan duvar ya da sütunlarda olduğu gibi, devinimden yoksun ya da başka bir tür devinimle donanmış göstergeler ve sözcükler de vardır.) Bir eleştirinin izleyeceği yol, ancak önümüzde belirip kalan ya da uzanıp giden şeyin kendi dinamiğine bakarak başlar. Bir fizyonomi ortaya çıkmıştır. Orada bir işaret algılamışızdır, başka okurlar bizi bundan haberdar etmiş olacaktır, merakımız daha da güçlenmiştir. O halde bu sayfaya tekrar döneceğiz demektir. Daha çok okumaya girişeceğiz demektir. Algılanan işarete daha iyi bir cevap bulacağız demektir.

Kuşkusuz, eleştiri yapıtı, çok saygıya değer biçimde, önceden oluşturulmuş bir programı uygulamaya boyun eğebilir. Ama, uzak ülkelere yapacakları gezinin kendilerini nereye götüreceğini bilmeksizin, "gitmek için gidenlerin" yolculuğuna benzese daha iyi olur. Bir yöntembilimsel düzlemden bir diğerine geçmeyi denemek gerekir, özel bir yeterliliğe sahip olsak ya da bu düzlemlerden birine özel bir ilgimiz olsa bile. Oysa işte böyle bir yolculuk hiçbir kesin yöntemce yönetilmez. Burada bir seçimin, ama saygısızlıktan ve keyfilikten kaçman bir seçimin göz önünde bulundurulmasını dileyelim. Düşündüğüm şekliyle bu yöntemsizlik, farklı yöntembilimsel zorunlulukların birleşmesi düşüncesiyle eşit düzeydedir: Eskiden beri daha önce söz ettiğimiz "onarma" ediminin filolojik gereklerine bağlı olan yöntembilimsel zorunlulukları (metnin düzenlenmesi, sözcüklerin tarihsel bağlamları içindeki anlamı, "değişkelerin", gerekirse de karalamaların tartışılması vb.) reddetmek için bir neden yoktur, tıpkı, günümüzde çözümlmeyi öğrendiğimiz haliyle, biçimsel teknikleri, kişisel, tarihsel, entelektüel koşulları, toplumsal ve duygusal olguları ihmal etmek için neden olmayışı gibi.

Andığım bu çalışmalar, değişik düzlemlerde yürütülen gözlemin yalnızca saptananları bir araya toplamakla yetindiği düşüncesine kapılmaya yol açabilir. Titiz bir envanter, birçok açıdan yapılmış ve bunun için çok zaman gerektirmiş olsa da, henüz

yalnızca durağan bir dönemdir. Bir hazırlık aşamasıdır. Çünkü burada çok basitçe bir görünümünü çizmeye çalıştığım yol özellikle bir dizi değişiklikten oluşur; bu değişiklikler boyunca okuyucu ile yapıtı arasındaki ilişki değişime uğrar. Okuma işi daha doğru ve daha tam yapıldıkça, bağımsız, boyun eğmeyen, okurun kendi kararıyla dile getirdiği bir sorgulamanın doğması için gerekli koşullar gerçekleşmiş demektir. Okur, anlamı açığa çıkarmaya çalışan kişiyken, sorular soran kişi olur. Yaşayan ve düşünen insan sıfatıyla sorularını kendisini kışkırtmış olan bir muhataba sorar. Önünde o kadar karmaşık *nesnelere* demek olan bir metin, bir "yapıt" ya da sadece bir belge vardır. Bunlardan kopmuş mudur? Okur yapıttan uzaklaşmış mıdır? Bir anlamda, evet, çünkü ilk andaki uysal kabullenme durumunda kalmamıştır. Çünkü uzaklaşma aynı zamanda okunan sayfanın ya da kitabın şekil ve kıvam alması için ve daha etkileyici bir karşılaşmanın ortaya çıkması için gerekli koşuldur. Peki şimdi, okurun cevabı nereye doğru yol alacak? Daha sonra hangi jesti yapmayı seçecek? Bir an gelir, "eleştirel bilinç" –Georges Poulet'nin çok sevdiği deyim– kendi amacını daha açık biçimde geliştirir ve ilgisinin onu sürüklediği yönde daha ileri gitmek ister. Şimdi artık tamamen kendisine ait olan bu sorunda, okur dikkatini, benim burada kolaylık açısından "yapıt" diye adlandırdığım şey üzerinde yoğunlaştırabilir. Ondan uzaklaşabilir, yanını yöresini araştırabilir, ya da ilgisini bambaşka bir yöne de çevirebilir. Kimi zaman hayranlığını (ya da tersine karşı oluşunu) belirtebilir, kimi zaman da kendisinin de yazmak isteyeceği bir yapıtı hayal edebilir, tezgâha bir yitik zaman araştırması koyabilir. Var olması için yüreklendirdiği bir toplulukça paylaşılacak bir zenginlik olsunlar diye bir şiiri, bir tiyatro oyununu, bir romanı açıklama kararı alabilir. Ya da çağımız dünyasında insanlık durumuna ışık tutma kaygısının kendisini yönlendirmesine izin verebilir. Eğer okur yoluna devam ederse, kesin sonuca götüren bir noktada, yolu bir yapıtinkiyle kesişecektir. Denemenin, felsefi düşüncenin, hatta romanın tonu belki de bilinen anlamıyla edebiyat eleştirisi çalışmasına üstün gelecektir. Seçim özgürce yapılacaktır, ama yeğlenen şey ne olursa olsun, iki yolun kesiştiği yerden büyük bir ışık fışkırabilecektir.

## Arzulanan İlişki Hakkında

İlk önce ana çizgilerini belirtmiş olduğum varsayımsal öyküyü sürdürürken, tam anlamıyla ben (*moi*) olmayan bir ben'i (*je*) sahnedede tutuyorum.

İlişki, demek ki uzun bir hikâye! Beni görmeden geçip giden bir arkadaşa seslendiğimde biliyorum bunu. Sırrımı saklamak için başka şeylerden söz ettiğimde biliyorum. O halde, bunun karşılığında, bana seslenen yazarlar da olacağını anlamakta güçlük çekmiyorum: Hatiplerin olacağını. Kendini bütünüyle "açığa vurmak" istemeyen ve yine de okunmayı istemiş olan birinin (bir erkek, bir kadın) arkasına saklandığı metinler de olacaktır. Edebiyat eserlerinin çoğunun tuhaflığı, bir yandan bir dil şenliği –yani canlandırılmış bir ilişki–, bir yandan da, bazen de aynı zamanda, askıya alınmış bir ilişki olmalarında yatar. Biri si dikkatimi ona vermemi istedi ve ben bunu kabul ediyorum. Ya da tam tersi: Biri si kendini oluşturabildiği sözlerden daha az önemli hissetti ve ben, yazarını işe karıştırmadan, yalnızca bu sözleri dinlemekle işe başlayacağım. Mallarmé bunu yüz yıldan fazla zaman önce önermişti: "Saf yapıt şairin konuşan kişi olarak ortadan kaybolmasını, karar yetkisini sözcüklere bırakmasını gerektirir"...

Yapıtta, fark edilen dilin ilerleyerek gelişmesiyle benim kendi içimde bir çalışma gerçekleşir. Yapıt hakkında anlık bir kesin bilgiye sahibimdir; duygularım, zihnimde canlananlar yapıtın bir ilk profilini belirler. Daha sonraki her betimleme, her yorum bu ilk gerçeğin anısını korumalı, mümkünse ona ek bir açıklık getirmelidir. Belki giderilmesi gereken bir yanlış anlama olacaktır. Elbette, yapıtın –her ne kadar devingen ve tam bitmemiş olsa da– kendi bağımsız maddesel yoğunluğu vardır; varlığını kendi kendine sürdürür; ben olmasam da vardır. Ama Georges Poulet'nin ısrarla belirttiği gibi, benim onu tanımamı ister; fenomenologlar ve dilbilimciler (Ingarden, Mukarovsky), yapıtın alımlayıcı bir bilinçte *güncelleşmesiyle* varlık kazandığını da söylüyorlardı.

Yapıt, benim onu okuma eylemimden önce, yalnızca uykuya dalmış bir şeydi. Niçin, geçici olarak, bu şey durumuna, yani ya-

pıtı oluşturan birçok nesnel göstergeye geri dönmeyeyim? Biliyorum ki orada, okuma anındaki heyecanıma, duygularıma, tedirginliğime yol açan şeyin maddesel kanıtlarını bulacağım. Duygularımı uyandıran şeyi daha iyi bilmek için, ona yol açan nesnel yapıları ortaya çıkarmaya çalışacağım. Bunun için, "izlenimi" inkâr etmek değil ama parantez içine almak ve gücünü saptadığım bu göstergeler dizgesini nesne olarak kararlıca ele alıp incelemek gerekecek. Bu göstergeler bana çekici geldi, onlar ben de gerçekleşen bir anlık duyguyu taşıyan şeyler. Onların cazibesini ya da yaşanan şoku reddetmemek şöyle dursun, ilk karşılaşmayı unutmak şöyle dursun, onların hakkını vermeye, kendi düşüncemde açıklığa kavuşturmaya çalışıyorum, bunu da belli bir başarı şansı ile ancak o ilk çekim (benim anlam saydığım şey) ile onun sözel dayanağı ve biçimsel kaynağı arasında sıkı bir bağ kurmak koşuluyla yapabilirim.

Metnin nesnel özelliklerinin "içkin" incelemesi burada devreye girecektir: Kompozisyon, sözlük, biçim, imgeler, duygusal değerler (sessel uyum, elbette, ama bununla birlikte bütün bir duygulandırıcı şeyler yumağı). Karmaşık iç ilişkiler dizgesinin içine gireceğim, bunun mümkünse kuralını ya da eksikliklerini çözeceğim. Etkilerin ve kullanılan araçların karşılıklı bağımlılıklarını aydınlığa kavuşturmak için bir çaba göstermek gerekli olacak. Yapıtın nesnel yönüyle ilgilendiğimde göreceğim ki, önemsiz bir ayrıntı yok, oluşum halindeki bir bütünün kuruluşuna katkıda bulunmayan küçük ve kısmi bir kurucu öge yok. Anlamli dengeler, karşıtlıklar ya da benzeşiklikler, yalnızca aynı düzleme ait olgular arasında değil (biçim, kompozisyon, uyum), farklı düzeylerdeki değerler arasında da ortaya çıkacaklar, çünkü bir cümlenin sözdizimi bütün bir düşünce öbeğini yansıtabilir. Bu karşılıklı bağıntılar bütünü eğretilmeli biçimde organizma ya da daha yalın biçimde, yapı ya da dizge olarak adlandırılabilir. (Kapalı dizgeler ve dağınık dizgeler bulunduğunu biliyoruz). Bir metinde bir nesnel yön bir de öznel yön, bir "biçim" bir de "içerik" ayırt etmekte ısrar etmek gereksiz olacaktır. "Biçim", "içeriğin" giysisi değildir, arkasında daha değerli bir gerçeğin saklandığı bir görünüş değildir. Çünkü düşüncenin gerçeği görünür olmaktan ibarettir; yazı, iç deneyimin kuşkulu aracısı

olmak şöyle dursun, deneyimin ta kendisidir. Böylece bu kabul-  
lenici yaklaşım türü benim kısır bir karşıtlığı aşmama yardım  
ediyor: Bana anlamı somut biçimi içinde, "nesnel" gerci de "tin-  
sel" değerinde gösteriyor. Bana, gerçekleştirilmiş yapıtı terk edip  
onun ardında ruhsal deneyimi aramayı yasaklıyor. (Bu konuda  
deneyimli psikanalistler metnin alanını terk etmezler.) Görünü-  
şte kendi kendine yeten bu dizgeye bağlı kalarak, onun iç ilişkile-  
rinin işleyişinin doğurduğu bir sonsuzluğu önceden seziyorum.  
Bir yapıtla ilgili kısmi dökümlerin toplamını çıkarmanın bitiri-  
lemeyecek bir iş olduğunu seziyorum. Kesintili bir dizi halinde-  
ki algılarımın ve gözlemlerimin ürettiği bu bolluğu nasıl hare-  
kete geçirmeli? Hangi yolu seçmeli? Belki de yeniden basit ve saf  
bir ilişkinin anısına (hayaline), *bu* özel yapıtın daha kolay keşfe-  
dilen yalınlığına, onun bitmişliğine, ama yine de daha ötede açıl-  
an bir uzama dönen yolu. Elbette, şiiri düşünüyorum ve onun,  
kendisi kavrayamadan, kavrama gücüne sahip olmadan, kendi  
dışında gösterdiği şeyi. Yine elbette, başka zamanlarda, çok eski-  
den, yazılı göstergeler dayanıklı bir gereç üzerine kaydedilmez-  
den önce, konuşulan ya da şarkı olarak söylenen bir ses olan şeyi  
düşünüyorum.

### *Uyuşumlar ve Uyuşmazlıklar*

Bununla birlikte, daha alçakgönüllü biçimde, *bu* özel yapıtın  
ve hatta yazınsal alanın yanı sıra var olanı da göz önünde bu-  
lundurmam gerekiyor. Çünkü biliyorum ki, yapıt daha büyük  
bir dünyanın içinde bir dünyadır, bana varlığını yalnızca baş-  
ka yazılı yapıtlarla değil, özleri yazınsal olmaksızın simge gücü-  
ne sahip olan başka gerçekler ya da kurumlarla da (geleneğe ya  
da yasa, egemenlikler ya da bağımlılıklar, cinsiyetler arasındaki  
ilişkiler) kabul ettirir. Yapıtta, kendisinin dışındakiyle ilgili olan  
her şeyin, örtük ya da açık biçimde, olumlu ya da olumsuz bi-  
çimde ortaya çıktığını görmekte gecikmeyeceğim.

Dışarıdaki evrenle bu ilişki, ne türden bir ilişkidir? Dünya  
içindeki dünya olan yapıtın, bana içinde doğduğu uygarlığın yer  
ve zamanının mikrokozmos gibi görüldüğü olur. Öyle ki,

yapıtın içinde ayırt ettiğim ilişkiler onun dışında da, artık yalnızca bir ögesi ya da bir yansıması olduğundan kuşkulandığım genişlemiş dünyanın içinde de tamamen aynı şekilde yenilenir. O zaman, yapıtın iç yasasının bana üretildiği toplumun simgesel bir özetini sunacağı kanısına varacağım. Yapıt ve bağlamı arasında bağlantıyı kurduktan sonra, çevrede, yapıtı canlandıran ilişkiler ağının genelleştiğini göreceğim. Benden, yapıtın derin anlamının bir "üretim biçimiyle", insan ilişkilerini yöneten kurullarla, vb. ilişkili olabilecek bir "çağın biçemi"ne göndermede bulunduğuna inanmam isteniyor. İşte bu yapısalılık, en radikal örneklerinde, determinist varsayımlara başvurmadan kaçınarak, belli bir kültürün ve toplumun eşzamanlı bütün dışavurumlarında ortak olan bir *logos* adına, yapıtın kendi ortamı ve zamanıyla aynı tözden olduğunu ileri sürüyor. O zaman Sartre'ın itirazlarını düşünüyorum: Nedenselliği dışarıda bırakan bir pozitivizmin, betimsel kesinliği nedenselliğe dayalı açıklamanın yerine koyma kaygısındaki bir pozitivizmin geliştiği görülüyor – ki bu durumda, betimleme bazen formülleştirilmiş bir düzenlemenin desteğini, bazen de fenomenolojinin yardımını ister. Bu yöntem ne zaman değişmeyen, nerdeyse devinimsiz ve bütün öğeleri birbiriyle karşılıklı anlaşmaya dayalı ve kurulu kültürel dengeyi sabitleştirmeye ve devam ettirmeye katkıda bulunacak ilişkiler sürdüren kültürleri konu edinse, her defasında tam başarıya ulaşmayı beklemekte haklıdır. Yani, köktenci bir yapısalılık yalnızca düzenli bir toplumda düzenli bir oyun olan bir edebiyat için uygundur: Ve kuşkusuz, yapısalılığın en doyurucu sonuçlarının ilkel söylencelerin ya da halk masallarının çözümlemesinden elde edilen sonuçlar olması şartı olamayacaktır. Kültürel olguları ve toplumda baskın çıkan güç sistemlerini bağlamsallaştıran bir düşünce önceden kestirilebilir olana bağlıdır: Düzeni bozucu aksaklıklar baş gösterince yetersiz kalır. Elbette bir düzensizliği görebilmek için, bu şekilde bozulmuş olan dengenin doğasını tanımak gerekir ve yapısalılık, kendini değiştirmeye karşı korumayı bilememiş bir düzenin diyagramını ortaya koyarak çok değerli hizmetlerde bulunabilir. Felsefe, kurumların ve geleneklerin doğruluğunu sorgulama hakkını (bunu tartışma konusu bile yapmadan) kendine mal



ettiğine göre, şiirsel söz, kendini yalnızca düzenli oyuna indirgemekten vazgeçerek, aykırı davranışı defetmek için okunan bir dua olmayı bırakıp bizzat kendisi aykırı davranış yanlısı haline geldiğine göre, kültüre genelleştirilmiş bir yapısalcılığın açıklamakta zorlandığı bir tarih ve yıkıcılık boyutu girmiştir. Yapı ve tarih nasıl uzlaştırılır? Bir “yapısalcılık” düşüncesi önerildi (Lucien Goldmann). Ama bunun sonucunda ortaya çıkacak şeyin, tarihin basite indirgenmesi ve doğrudan doğruya mantığa ters düşen bir olgular çıkarsama eğilimi olmayacağını ispatlamak gerekecektir.

Eski normatif eleştiri –*genera dicendileri*<sup>13</sup>, şiirsel türleri, söz sanatlarını, vezinleri tanımlayarak– edebiyatı kuralın egemenliği altında tutmaya çabalıyordu. Ama, havariye göre, din, günahı ve suçun kınanmasını önceden varsayar. Ben şunu da ekleyeceğim: Dinin de ötesinde, inancın buyruğu ise –aynı havari tarafından bildirilen buyruk– bunun tersi olan günah eğilimini, şeytansı meydan okumayı önceden varsayar ki edebiyat bununla çoktan beri uzlaşmıştır.

Modern yapıtların birçoğunun (en azından Rönesans’tan beri) dünyayla ilişkilerini yalnızca reddediş, alay, itiraz yoluyla açıkladıklarını hatırlatmaya gerek yok. Bu reddedişin, dinî inanç ve toplum ahlakı gibi konularda sıkı bir denetim uygulandığı için mecburen biçem kurnazlıklarına başvurduğu olmuştur. Edebiyat tarihi çoğu zaman bazı kitapların saygısızlığı ya da uyumluluğu, bazen yasaklanmış olmalarına yol açan nedenler ya da sansürden kaçmalarını sağlayan aldatici görünümeler konusunda kendi kendine sorular sormak zorunda kalmıştır. Yalnızca polis arşivindeki belgelere değil, biçemsel ipuçlarına da dayanarak, savunulan görüşlerin yasak nitelikte oluşu değerlendirilebilir. Bir yapıtın kendi dönemine ait olmasını, onun değerlerini kabul etmesini ve göstermesini sağlayan şey ile kendi içinde aynı değerlerin bir eleştirisini (olumsuzluk anlamında) taşımasını sağlayan şeyi birbirinden ayıran çizgiyi çizmek zor olabilir. Edebi yapıtlar, yazarlarının bilgisi dahilinde ya da dışında, ken-

13 Klasik retorik sanatında, üç temel konuşma durumuna bağlı olarak, yargılayıcı, tartışıcı, övücü/kınayıcı diye belirlenen söylem türleri (ç. n.)

di kendiyile çelişir olmaktan uzak değildirler. Bir yapıta, bu kadar sıkça, onu taşıyan kültürün oluşturduğu arka plan üzerinde öne çıkan şaşırtıcı özgünlüğünü –hatta aykırılığını– veren her şeyi düşünmek gerekir.

İkili oyun kaçınılmazdır: Dönemini eleştiren bir yapıt yine de kendi dönemine aittir. Yapıtın organik iç bağdaşıklığına katkıda bulunan öğeler –karşılıklı ilişkileri içinde–, bir başka açıdan da, kendilerinden önceki edebiyatla ya da çevreleyen toplumla kavgacı bir ilişki sürdürürler. Bunu söylemek, çok yalın gerçekleri hatırlatmaktan başka bir şey değildir: Örneğin, *Kırmızı ve Siyah*, hem biçimsel iç uyumlulukların düzenlediği bir sanat eseridir hem de Restorasyon dönemi Fransız toplumunun bir eleştirisi. Bir yapıtın içinde birbiriyle uyuşan öğeler aynı zamanda bir anlaşmazlığın taşıyıcılarıdır. Hem yapıtın içsel *uyuşumlarını* okumayı bilmemiz, hem de, yapıtın ve onun toplumsal arka planının genişletilmiş genel durumunda, yazarın açığa vurduğu *uyuşmazlığın* gücünü keşfedebilmemiz önemlidir. Yapıtı kendisini çevreleyen şeyle karşılaştıran bizler için, o bir *concordia discors* demektir, yani *uyuşmazlıkların bir uyuşumudur*: Estetik biçimini oluşturan ilişkilerin olumluluğunun yanma kuşkusuz kendi devindirici gücünü oluşturan bir olumsuzluk katar.

O halde yapıtın dışı sorununu yalnızca tarihsel bağlamla sınırlanamamak gerekir. Bu *dışarı*, yapıtın aştığı ve yapıtı aşan her şey tarafından oluşturulmuştur. Bir edebiyat nesnesinin hayat bulduğu iç gerilimler, bir etkiler ve tepkiler bütününden, yapıyı bozan güçlerden ve onları dengeleyen yeniden kuruluşlardan oluşur. Bunları anlamak ancak yapıtı psişik kaynağıyla, uzak etkileriyle, çevreleyen ortamıyla ilişkilendirmek koşuluyla mümkündür. Bu durumda, temel ipuçları dışarıdan gelmez, onlar, bulup okumayı bilmek koşuluyla, yapıtların kendi içinde, kıvrımlarında bulunacaktır. Burada, ayrıntının mikroskop altına alınmasını karşılaştırma amaçlı genişletmeyle uzlaştırmayı başaracak bir eleştiri hayal ediyorum.

Yazar, çalışmasında, isteğin, umudun, öfkenin buyrukları adına, kendini inkâr eder, kendini aşar ve dönüşür, tıpkı çevresindeki gerçeğin doğruluğunu yalanladığı gibi. Demek ki, bir yapıtın kendi özünde bulunan ilişkileri anlamak, onun hemen biti-

şigindekilerle kurduğu farklılaştırıcı ilişkileri anlamaya yönlendirir: Bir birey, bu yapıtın yazarı olmakla, kendini daha önce olduğundan başka kılmıştır. Bu kitap da, dünyaya girmekle, okurlarını kendileri ve dünyaları hakkında geliştirdikleri bilinci değiştirmeye zorlar. Yaratım, güzel sanatlarda olduğu gibi dil sanatında da, o eski simya ilkesiyle yönetilir: Ayır ve birleştir, *sol-ve et coagula*. İşte, biraz önce yönetilmelerinin o kadar kuşkulu olduğunu açıkladığım varoluş boyutu, duyuşsal ve kolektif etkiler yine sahneler. O zaman, yapıtların yeterli koşullarını psikolojide ve toplumsal olgularda aramaktan vazgeçer olduysak da, yine de orada bu yapıtların doğuşunun ve etkilerinin zorunlu koşulunu bulabiliriz. Yapılandırılmış yapı bizi yapılandıran bir özneye gönderiyor, tıpkı bizi, belki de beraberinde karışıklık ve meydan okuma taşıyarak eklendiği bir kültürel dünyaya göndermiş olduğu gibi.

İşte, yapıtta, onun somut *olay* değerini, neyin içinden çıktığını ve neye yöneldiğini kavrama zorunluluğu daha da açık ortada. Eyleme geçişten söz edildiği gibi, bir yapıta geçişi ve hemen ardından da eserden dünyaya geçişi yakalamayı diliyorum. Yapıtından önceki yazara asla ulaşamayacağımı bilsem de, yazarı yapıtının *içinde*, onu üretmeye hazırlanırken, sonra onu var kılarken ve onun kendisinden uzaklaştığını görürken sorgulamak benim hakkım ve görevim. Onu dinlerken, eski retorığın zaten sormayı bildiği soruları soracağım: *Kim konuşuyor?* Sonra kendime bu sözün hangi dinleyene<sup>14</sup> –gerçek, hayalî, toplu, tek, orada bulunmayan– yöneldiğini soracağım: *Kime ya da kimin karşısında konuşuluyor?* Hangi mesafeden? Hangi engellere rağmen? Hangi yollarla? Ancak şimdi yapıtın izlediği yolun tamamı benim için algılanabilir olur, çünkü metnin izlediği yolu dikkatle inceleme işine, bu yolun içine dahil edilen kasıtlı bir yol ekliyorum. Biçimin yapısal incelemesi –*nasıl konuşuluyor* konusunu aydınlığa kavuşturarak– esas değerini hep korur, ama artık yapıtın iç ilişkiler ağıyla yetinmemeye razı olur. Kitabın ya da sayfanın sabitlenmiş öğeleri onların içinden geçen bir hareketi de barındırır. Daha sözün söze bağlanma biçiminde, bu sözün, yapıtın doğu-

14 Metinde, “dinleyen” terimini, Fransızcadaki “destinataire” terimine karşılık olarak kullanıyoruz. (ç. n.)

şundan önce ya da yayımlanmasından sonra, henüz ya da artık işitilebilir söz olmayan şeyle ilişkisini fark ediyorum.

Kafamda canlandırdığım yol, belirgin dilin bağdaşık ve sürekli örgüsünde gerçekleştirilmez. Özellikle de, edebiyata ve düşselliğe başvurulması gerektiği dikkate alındığında. Çoğu yapıt kendi dünyaya gelişlerinin öyküsünü, belirtisini ya da gerekçesini içlerinde taşır. Proust'un romanı bunun başlıca örneğidir; ama yaşadığı "aydınlanmayı" anlatan Rousseau, ya da La Boétie'nin kaybını anımsayan Montaigne de daha az aydınlatıcı değildirler. Daha başka yazarlarda, yapıtı doğurarak kendilerini göstermeyi istemiş olan bir arzunun, bir gücün özgün doğasını, yapıtın içinde, daha çok zorlanarak bulup çözmek gerekir. Bu, bir yazarın kişiliğinin, kültürel dönemin standart diline nazaran ortaya çıkan bir sapmalar ve farklılıklar (sözdizimsel, sözlüksel, vb.) bütünüyle birleştğini Spitzer'i incelerken açıklığa kavuşturacağım bir kopukluktur. Bazı kışkırtıcı eserlerde çığırından çıkmış aşırılık görünümü alan –ama kültürün, açıklama yoluyla sahiplendiği ya da yeniden her günkü dile katmaya kalkıştığı– sapma. Burada, kuraldışı olarak (dahası aykırılık olarak) yapıt sorununun şekil almaya başladığını görüyorum; bu yapıt, kendini biricik ve bağdaşmaz olarak ortaya koyan bir bireyin göstergesidir, uzlaşmaz bir isyan davranışdır, ama dile başvurduğu için, uyuşmaz oluşunun ona kazandırdıklarını kaybetme ve açıklayıcı bir okuma yoluyla özümlendiğini görme tehlikesi ya da şansıyla karşı karşıyadır. Böylece kuraldışı, Kierkegaard'm "genel" diye (reddederek) adlandırdığı şey içinde, yani bireyin yazgısından öte, akla yatkın biçimde yaygınlaştırılabilecek olan düzeni içinde eriyip gider. En sıradışı –ve tam da bu sıradışılikle nedeniyle– skandal yaratan yapıtlar, *örnek oluşturacak biçimde* skandal yaratmış yapıtlar olabilirler. Eleştirmen bazen kendini iki aşırılığın kesişme noktasında bulur: Alışlagelmiş durumu reddeden benzersizlikteki aşırılık ve teknikleri hiçbir engel tanımayan indirgeyici açıklamadaki aşırılık.

## Yalnızlıktan Kurtulmak İçin

Aslında, eğer eleştiri genelliğe ulaşabilseydi, bir bilime eşdeğer olurdu. Bu da bir karışıklık doğururdu. Yapıtların kopukluk ve süreksizlik olarak içerdiklerinden söz ederek, bilginin *legatosunu* geliştirdik. Biraz önce onlara tutsak kalmamak gerektiğini söyledim o “düzlemleri” ve o “düzeyleri” bulurduk yeniden. Taşkın düzensizliğin, yapıtlar arasındaki ve yapıtlar içindeki uyumsuzluğun üstü, *kuramın* yayılmacı ve tekdüze biçimde üreyişiyle örtülmüş olurdu. Kargaşa, onu sakince açıklayacak kavramların altında kaybolurdu. Kendi bütünlüğüne fazlasıyla âşik eleştiri, artık hareli grisini terk etmez olurdu. Maurice Blanchot şunu hatırlatmaktan vazgeçmedi: Kültür akılcı bir söylemi genelleştirme eğilimindeyken, edebiyat erinç halini reddetme sayesinde sürüp gider. Ve kuşkusuz, Hegelci gelenek, daha yenilerde kabul edilen iç rahatlatıcı yorumunda, büyük kopma eylemlerini, devrimler ne kadar sert olmuş olsa da, zihnin oluşum anları olarak yeni bir gözle düşünmeye teşvik ediyordu bizi; çünkü devrimler, tam da edimsel olarak varoluşlarından ötürü, gerçeğin tümünü kapsayacak kadar cesur bir zekâdan kaçmamış olmalıydı. “Bir” olanı üretme amaçlı bu çarklara aldanmaz olduk. Ama, süreksizlik hakkındaki süreksiz övgüler kendilerine yer bulduğunda, kuram yoluyla bütünlüğün hareli grisi pek az nüans değişikliğine uğruyor. Çarkın içinde miyiz?

Bu sayfalar boyunca söylediğim şey üzerinde son bir kez daha durarak, eleştirel anlayışın, benzemez-olanı kendi içinde özümlemeyi amaçlamadığını tekrarlayacağım. Eğer değişik-olanı farklılığı içinde anlamasaydı ve bu anlayışı kendine ve eserlerle olan ilişkisine yaymasaydı, anlayış olmazdı.

Edebiyat eleştirisi, varlığını daha önceki bir dilsel etkinliğe borçlu olan bir dil etkinliğidir. 1857 yılında Eugène Delacroix *Günlük*'üne şöyle yazar: “Eleştiri, zihnin ürünlerini gölgenin gövdeyi izlediği gibi izler.” Eleştiri, seçerken, yeniden kurarken yorumlarken, ikinci sırada gelir. Eğer son sözü söyleme hakkını kendinde görseydi ve sözü yapıtlara geri vermeseydi, küstahlık olurdu bu. Eleştirmen, izlediği yolun önemli bir bölümünde, mutlak bir sadakat borçlu olduğu ve yaşamadığını bildiği bir

bestecinin eserini ezbere çalan icracıya benzer. Ama bir an gelir ki, eleştirinin gölgesi ışık saçabilir. Baudelaire bunu iyi biliyordu ve her ne kadar bu ayrıcalığı şairler için uygun görse de, metinlerinde kanıtlıyordu. Wagner hakkındaki denemenin ünlü cümlesini hatırlatmak gerekir mi? "Bütün büyük şairler doğal olarak, kaçınılmaz biçimde, eleştirmen olurlar."

Eleştirmen, farklılığının bilincini koruyarak -ilişkisinin koşulu- monolog tehlikesini dışarıda bırakır. Çünkü, bir yandan, yapıtı devam ettirirse, yapıtın gücüne çok fazla boyun eğerse, okumuş olduğu kitapla aynı kamda olursa, hâlâ tek başına konuşuyor olacak ve yalnızca kendine göndermede bulunacaktır. Öte yandan, yapıtın yukarısında kalırsa ya da yapıta yalnızca kısa bir mola için inerse, ilişkiyi keyfince keserse, sözü kendi tutarlılığının içine kapanıp kalacak ve yine boşuna tekrarla yetinecektir; bu son durumda, belli bir yapıta göndermede bulunma yalnızca rastlantısal bir bahane, duruma uygun bir yan söz olacaktır. Yapıt yalnızca bir kuramın doğruluğunu kanıtlamak amacıyla ele alındığında da yalnızlık bir o kadar büyüktür. Her gün, insan bilimlerinde, bazı bilimsel görünüşlü postulatların sonunun zafer kazanmışçasına kendi önvarsayımlarını onaylamaya vardığını görüyoruz. O zaman, yorumcu yalnızca benimsenmiş yöntemle bağlantılı "olgular" arasında kalmakta ayak diretiyor, orada yerinde sayıyor, bazen de oraya yapışıp kalıyor. Nerdeyse kaçınılmaz biçimde, "olgular", eleştiride ve insan bilimlerinde, yalnızca, bilgi toplama işleminde önceden seçilmiş olan çerçeveye bağlı olarak ortaya çıkıyorlar.

O halde, eleştirel söylemin yalnızlığı, düşülmemesi gereken büyük bir tuzaktır. Biraz önce hatırlattığım tehlikelerin her biri ilişkinin yitmesinin, sonuç olarak farklılığın yitmesinin bir görünümüdür. Açıklama, envanter, kuramsal genelleme, serbest yapı, eleştiriye teksesliliğe indirgeyebilir. Kurtuluş yalnızca onu oluşum halindeki bir çalışmanın anları haline getirmektir.

Öyleyse, ben, sahip olduğum tüm güçlerin, duyumsal ve düşünerek geliştirilmiş güçlerin, harekete geçirilmesini belirtmek için, üç anı, kendiliğinden gelişen tepki, nesnel inceleme

ve ardıl düşünce anlarını birleştirmeye giriştim. Eleştirel yol, *hepten kabul etmek* (alımlayıcı yankılanma yoluyla) ve *hepten kurmak* (aktif bağımsızlık içinde) arasında uzanıp gider Sürekli ve değişken bir ilişkide, tüm yetileriyle eleştirmen olunsun istiyorum, tıpkı tüm varlığıyla yazar olunduğu gibi. Benim yorumcu sorumluluğum, yapıtın görünüşteki değişmezliği karşısında özgürce değişen ilişkimin üzerine kurulacaktır. Benim koyduğum öznel mesafe bir ilgi ve saygı artışıyla bağdaşamaz değildir.

Eleştirinin bir "bekâr mekanizma" olmaması için yerine getirilmesi gereken koşullar böyledir. Eleştiri ve yapıt bir çift olacaktır. Kabul edilen farklılık her gerçek tanışmanın koşuludur. Kuşkusuz, eleştiri, önce, kraliçe şiirin kral olmayan prens kocasından başka şey değildir, ama bu evlilikten doğan çocuklar krallığın mirasından mahrum bırakılmaz.

Bu eski evlilik metaforunu kısa bir süreliğine geliştirmeme izin verin. Bu metafor, bu evliliğin bütün birleşmelerdeki tehlikelerle karşı karşıya olduğunu söylememe imkân sağlıyor. Değişik türden nevrotik çiftler olduğu bilinir. Önce, sözümona sevilen kişinin, kendi gerçeği içinde, yani bağımsız ve özgür özne niteliğiyle tanınıp kabul edilmediği çift: Bu kişi, aşk arzusunun onu olduğundan başkası kılan yansıtmalarının dayanağıdır yalnızca. Tersine, sevgilinin büyülenme ve aşkının nesnesine mutlak boyun eğme durumunda kendini hiçe saydığı çift. Nihayet, aşkın kişinin kendisine değil, bitişigindekilere ve çevresine, malına mülküne, adına, yani şarılı şerefli akrabalarına vb. yöneldiği çift. Kısacası, kesin olarak söyleme cesaretini gösterecek olursam, eleştiri yapıtı, iki kişisel varoluşu birleştirir ve onların korunmuş bütünlüğüyle yaşar.

Yine de, yapıtın varoluş biçiminin benimkinden tümüyle farklı olduğunu unutamam. Yapıt ancak eğer ben ona bu statüyü tanırsam bir kişidir; okuyuşumla onu canlandırıp ona varlığını ve görünümünü vermem gerekir. Onu sevmek için onu yeniden canlandırmam gerekir, ona cevap vermek için onu konuşturmam gerekir. Bu nedenle denebilir ki, yapıt her zaman "sevgili kaybımız" olmakla başlar ve bizden onu diriltmemizi ya da en azından en yoğun biçimde anmamızı bekler. Şimdi de evlilik

imgesinin yerine orfik<sup>15</sup> arayış imgesini koymuş oldum. Bu arada Homeros'un *Nekuia* sahnesini de düşünüyorum, Ulysses'in, kurban edilen hayvanların kanının yakınında, ona yazgılarını açıklayan ve kendi yazgısını yerine getirmek için izlemesi gereken yolu öğreten hayaletleri çağırdığı sahneyi. Çünkü kahraman, kendi yolculuğunun başarılı biçimde devam etmesini sağlamak için ölümlere danışır. Ruhları yeraltına götüren, yorumcuların, yorumsamacıların ve hırsızların koruyucusu, dünyalar arasındaki sınırları aşan ve yok oluş ya da unutulmuş yüzünden yitip gitmiş olanları yeniden var kılan tanrısal Hermes imgesini de düşünüyorum.

Ulysses, ölümlerin sözünü dinlemiş olduğu için, yolculuğuna devam eder. Eleştirmenin çalışmasında, bir an gelir, sözü tümüyle metinlere bırakmış olduğu için, ilerleyişini sürdüreceği bir yolun açıldığını görür. Yaşadığı karşılaşmanın anısı onu terk etmez. Ama o başka yere gider.

O halde, eğer eleştiri için bir "ideal örnek" tanımlamak gerekseydi, onu yöntemsel kesinlikten (tekniklere ve onların doğrulanabilir usullerine bağlı olan) ve düşünme yeteneğinden (her türlü sistematik zorunluluktan kurtulmuş olan) oluşan bir bütün yapardım. Teknikler, tekrara adanmış oldukları için, çıkarılan dökümlerin sayısını artırırılar. Teknikler, bir kez geliştirildikten sonra, kolayca iletilebilirler: Ayrım gözetmeksizin, onları edinmek için gerekli gayreti gösteren herkese aittirler. Onlar, tıpkı sonuçları gibi, ortaklaşa sahip olunan şeylerdir. Özenli kullanıcılarını nerdeyse her türlü kişisellikten uzak kılarlar: İyi yetişmiş bir araştırmacı kolayca bir başka araştırmacının yerini alabilir. Ekip çalışması mümkün olmakla kalmaz, arzu edilen şeydir: Bilgi böylece daha çabuk birikmiş olacaktır. Her an, aynı öğretiyi sürdüren biri, sonuç tehlikeye atılmaksızın, nöbeti devralabilir. Gerektiğinde, bir teknik mekanikleştirilebilir: Sürecinin tamamı ya da bir kısmı bir makineye aktarılabilir.

Ama teknikleri seçen ve değişikliğe uğratan ve dahası tekniklerin ortaya koyduğu olguları yorumlayan düşünce için du-

15 Orfizim (nadiren Orfikizm), eski Yunan'da gizemli bir mitolojik dindir. Orpheus'un kurduğu söylenir. Orpheus Hades'in yeraltı dünyasına gitmiş ve dönmüştü. (ç. n.)



rum başkadır. Düşünülen yapıtların her biriyle daha dostça ve daha çok karşılıklılık yüklü bir ilişki kurmaya çalışır: Hem daha kapsayıcı hem de daha farklı olmak ister. En alttan –yani tam bir bilgisizlikten, kesin bir bilmezlikten– başlamaya razı olarak, daha engin bir anlayışa ulaşmayı amaçlar; bu anlayış için, tekniğin ortaya koyduğu maddesel ve biçimsel görünüm yalnızca eksik bir veridir, yorumlanmayı bekleyen kısmi bir saptamadır. Kavradığını, geliştirdiğini başkalarına iletir, ama kafalarına kazıyamaz: Kararı, düşünüp taşınarak benimsemeye, karşı çıkmaya, tartışmaya bırakır ama hiç kimse bir başka eleştirinin düşüncesini sürdürdüğünü, aynı araştırmayı devam ettirdiğini ileri süremez – bir tür yalancılığın dışında. Özgür düşünce, tam da özgür olduğu için, yeniden başlamaya adanmıştır. Öğretim, bu durumda, bir mirasın ve bir becerinin aktarılmasından, başlarken hep yaşanan bir doyumsuzluk üzerinde çalışmaya çağrıda bulunmaya dayanacaktır.

Bununla birlikte, eleştiriye, her şeyin hiç durmadan en baştan yineleneneceği bir Sisypheos uğraşına bağlayacak saçma düşünce aklımdan bile geçmez. Özgür düşünceye yönelik başlama, *aklı başında* bir başlamadır. İlke olarak, daha önceki araştırmaların hiçbirinden, inceleme verilerinin hiçbirinden habersiz olunmadığı için, sıfırdan başlanmaz. Hem “pozitif” tekniklerle biriktirilmiş sonuçları miras edinmek, hem de kafasını boşaltıp orada işin özünü ilgili taptaze bir bilmezliğe yeniden kavuşmuş olmak mümkündür. Çünkü eleştirel esinlenmenin kaynakları tedirginlik ve eksiklik duygusudur. Eleştiri, tam yönelimine cevap vermek ve metinler hakkındaki kavrayıcı söylem olmak için doğrulanabilir bilginin sınırları içinde kalmaz; kendi sırası geldiğinde o da yapıt olmalı ve yapıtın tehlikeleriyle karşı karşıya kalmalıdır. O halde eleştiri bir kişinin –ama “nesnel” bilginin ve bilimsel zorunlulukların kişisellikten uzak çilesini çekmiş olacak bir kişinin– izini taşıyacaktır. Yeni bir sözün içinde tekrar ele alınmış bir söz hakkındaki bilgi olacaktır; şiirsel olaya, sırası geldiğinde kendisi de olay sınıfına yükselecek bir katkı olacaktır.

Yapıtların maddesel gerçeğine inmiş olduğu için, yapıtları kuruluşlarındaki ayrıntılarıyla, biçimsel varlıklarıyla, iç bağlantılarıyla ve dış ilişkileriyle çok sıkı araştırmış olduğu için, dikkatli dü-

şünce orada bir dizi edimin izlerini daha açık biçimde bulgula-  
mış olacaktır. Ve bu geçmiş edimleri çözerek ya da onların gizem  
olma özelliklerini kabul ederek, eleştiri de, kendi sırası geldiğinde  
edim olmaya can atacaktır ki, ona, yoklukları halinde insanca ko-  
nuşmanın tükeneyeği yeni edimler cevap versin – ona eklenerek,  
ona karşı çıkararak, ondan ayrılarak<sup>16</sup>.

1967-2001

16 Eleştiri kuramıyla ilgili, çeşitli incelemelerde yer alan görüşlerim için bkz. "Remarques sur le structuralisme" *Ideen und Formen. Festschrift für Hugo Friedrich*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1965, s. 275-278; "Considération sur l'état présent de la critique littéraire", *Diogène*, n° 74, Paris, Nisan-Haziran 1971, s. 62-95, gözden geçirilip geliştirilmiş biçimiyle *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, ikinci bölüm, "Sciences anthropologiques et historiques" [...], 2 cilt, Mouton / UNESCO, Paris, La Haye, New York, cilt I, 1978, s. 822-836; "Le sens de l'interprétation", *Annales du Centre universitaire méditerranéen*, XXV, Nice, 1971-72, s. 71-88; "La littérature. Le texte et l'interprète", *Faire de l'histoire*, Jacques le Goff ve Pierre Nora yönetiminde, 3 cilt, Paris, Gallimard, 1974, cilt II, s. 168-182; "The Meaning of Literary History", *New Literary History*, Charlottesville, Virginia, 7, 1975, n° 1, s. 83-88; "Criticism and Authority", *Daedalus*, Cambridge, Mass., Güz 1977, s. 1-16.

## Leo Spitzer ve Biçembilimsel Okuma

Leo Spitzer (1887-1960) öğrenimine filolojiyle başlar. İlk eğitimi ni, bu yüzyıl başında yaşamış Roman dilleri uzmanı Almanlardan alır. Spitzer’de, her şey, olağanüstü zengin bir ilk pozitif bilgiden yola çıkar, bu bilgi onu Roman dillerinin evrimsel düzeneğine alıştıırır. Hocası Meyer-Lübke (1861-1936) ona sözel gerece sistematik ve rasyonel biçimde hâkim olmanın örneğini gösterir: Aynı şekilde, tarihsel dilbilgisiyle, kökenbilimle, sözlükbilimle yetinebilirdi. Hocaları gibi, evrimsel dilbilimini merkezi bir bilim dalı yapmak için sonsuz bir kavrayış gücü sergileyebilirdi.

Spitzer iyi hocalara sahipti. Başarılı bir eğitimin ayırt edici özelliği, düşünsel etkinlikte özgürleşmeyi ve olağanüstü yetenekli öğrencinin kendisine sunulmuş yeteneklerle yüklü olarak bilinmedik dünyalara doğru yola çıkmasını teşvik etmektedir. Spitzer, entelektüel özgeçmişindeki aşamaları dile getirdiği *Linguistics and Literary History*’nin [Dilbilim ve Edebiyat Tarihi] (1948) önsözünde, çalışmaları ona Fransızcanın yaşayan tarihiiyle değil de tarih öncesiyle ilgiliymiş gibi gelen Meyer-Lübke’nin “pozitivist” tedbirliliği karşısında uğradığı doyumsuzluk ve isyan duygusuna değinir; isyan, edebiyat tarihçilerinin, yapıtların can alıcı noktasını hep dışarıda bırakmaları ve ek sorular, ikincil ayrıntılar, önemsiz açıklamalar arasında yollarını şaşırılmaları yüzünden, ona gülünç gelen temkinli incelemeleri karşısında artarak sürüyordu.

Spitzer, sesbilgisel değişimlerin incelenmesinde bile, bütün bir dilbilimi akımının öncelik tanıma eğiliminde olduğu meka-

nik yasalarla yetinmez. Onun tercihi, “mekanikçilik” karşısın-  
da kararlı bir mücadele yürütmekte olan ve *nedenli* bir kökenbi-  
limi ve gündelik yaratma eylemini savunan Hugo Schuchardt’ın  
(1842-1927) düşüncelerinden yanadır. (Spitzer 1922’de *Hugo  
Schuchardt-Brevier. Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissens-  
schaft*, yayımlayacaktır.) Anlamlı bir seçim: Bu seçim Spitzer’in,  
dil için yasalarının varlığını kesinlikle reddetmeksizin, ko-  
nuşan kişilerin isteyerek belirlenmiş amaçlarının izini taşıyan  
anlatımsal değişikliklere ayrıcalıklı bir ilgi duyanlar tarafın-  
da yer aldığı gösterir. Bu şekilde, yeni türetilen sözcükler, bi-  
çim değiştirmeler, yepyeni sözdizimsel yapılar sayesinde ulaşılmaya  
çalışılan şey, konuşan öznedir (tekil ya da toplu). O halde,  
Spitzer’in düşüncesi ile dilde dönemlerin ya da ulusların *ruhu-  
nun* ayırıcı işaretlerini arayan romantik dilbilimcilerin düşüncesi  
arasında ilgi kurmak çok zor değildir; şunu da ekleyelim ki, po-  
zitif araştırmalar ve mekanik dizgeleştirmelerin ötesinde, Spit-  
zer bu şekilde dilbilim *biliminin* ta kaynağına kadar gidiyordu.  
Çünkü onda baş kaldırma gibi görünebilecek olan şey, aslında  
onu bu bilim dalının kurucularına –Diez ve Grimm– yaklaştı-  
ran şeydir. Dil durumlarını ve evrimsel soy ağaçlarını inceleme-  
de başka herhangi birinden daha yetenekli olan Spitzer, birey-  
lerin dilin mevcut olanaklarını kendilerine özgü biçimde kulla-  
nışlarının örneklerini sunan, kurala aykırı ve çoğu zaman değiş-  
ken dil fenomenlerine yönelmekte gecikmedi. Tutkular, gereksi-  
nimler, yaşamsal amaçlar, kimi zaman geçici ve yalnızca konu-  
şanın kişiliğine bağlı, kimi zamansa sürekli olan ve bir süre son-  
ra ortak dil içine emilen, anlamlı değişikliklerin yaratıcısıdır-  
lar. Bu durumda önemli olan, aynı zamanda hem değişikliği saptama-  
mak hem de bu değişikliğin aldığı anlam hakkında bir “taniya”  
ulaşmaktır – bu tanıda, değişiklikten sorumlu zihinsel edimin  
ne olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. O zaman değişiklik bir be-  
lirti olarak ele alınıp işlenecektir: Tam anlamıyla dilbilimsel ni-  
telikteki (ve değişiklik *nasıl* oldu, sorusuna cevap veren) bilginin  
artık yalnızca bir araç olarak değeri vardır ve şu soruya bağımlı  
hale gelir: Değişiklik *niçin* oldu? Ferdinand de Saussure’ün Ce-  
nevrelili öğrencilerinden Charles Bally’de<sup>1</sup>, yeniden karşımıza çı-

1 Özellikle, bkz.: *Linguistique générale et linguistique française*, 4. basım, Berne, 1965.

kan baskın düşünce konusudur bu. Ama Bally dilyetisinin yaşayışını “dil olgularında”, yani toplulukların yaşanan durumlara cevap olarak anonim biçimde yarattıkları sözcelerde incelenen, Spitzer ise işi “söz olgularını” incelemeye kadar, yazarların kişiliğinin özgünlük kazanmasına yol açan yön değişikliğini, özel biçemi incelemeye kadar vardırmak istiyordu. Aynı zamanda ortak anlatımlar (Saussure’e göre “dil olguları”, Spitzer’e göre *Sprachstile*) alanında da bilgiler toplamaya hiç ara vermeksizin, araştırmasının özünü, yapıt yaratıcılarının kendi kişisel dillerine soktukları “anlatımsal dizgelere” dayandıracaktır (Saussure’e göre “söz olguları”; Spitzer’in, Almanca bileşik sözcüğün öğelerini tersine çevirerek anlatmak istediği şekilde *Stilsprachen*; bu karşıtlığın Fransızca bir eşdeğerini bulmamız gerekir: Kötünün iyisi olarak, *Stilsprachen* “le langage du particulier”<sup>2</sup>, *Sprachstile* de “particularités du langage”<sup>3</sup> olabilir).

Dilbilim, olanaklarını, edebiyat eserlerine uygulamalı bir biçembilimin hizmetine sunacaktır. Spitzer’in ilk yapıtının, yeni türetilen sözcüklerin biçemsel değerine örnek olarak, Rabelais’de sözel buluşlar üzerine uzun bir çalışma olduğunu unutmayalım (Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais, Halle, 1910). Konu da başlık da açıklayıcı, çünkü burada Spitzer’in geleneksel bir dilbilim sorununu –sözcük oluşturma (Wortbildung)– ele aldığını ama bunu, oluşturma işlevini dilden yazara aktararak, ya da daha doğrusu, dikkatini yeni sözcükler yaratıcısı ender yazarlardan birine yönelterek yaptığını görüyoruz. Burada, “yeni sözcük türetme” bir kişiye, daha da doğrusu, bir estetik projeye atfedilebilir: Gerçeğin öğelerinden hareketle baş döndürücü bir gerçekdışının üretilmesi. Dolayısıyla, dilbilimsel olgunun niçinini sormak artık yalnızca haklı bir merak sayılmaz: Bu, nedenliliği, ulaşılmaya çalışılan hedefi, düzenleyici gücü keşfetmek için gerekli bir tutumdur. Gözlemlenen olguların dağınık çeşitliliği bir tasarının (bir “anlayışın”, bir “mizacın”) birliğine indirgenebilir. Dilbilimden edebiyat bilgisine geçiş böyle gerçekleştirilir: Dil onun edebiyat olmasını sağlayan süreç içinde kavranır – dilin devinimi içinde, kullanılışı için-

2 Türkçe karşılığı: “bireyin dili” (ç. n.)

3 Türkçe karşılığı: “dil özellikleri” (ç. n.)

de, kullanımındaki aşırılıklar içinde; ve buna karşılık olacak biçimde, edebiyata da sözel gerecinden, *metinsel* yönünden hareketle ulaşılır. Eğer edebiyat bilgisi yeniden yaşanan bir doğuş ise, izlenecek yol sözcüklerin ve yapıtta kullanılan biçimlerin bütün bir "arka tarihiyle" uzar gider ve anlama süreci, anlamı oluşturmaya katkıda bulunan bütün "somut" ilişkiler bakımından zenginleşir.

Edebiyat eserlerine uygulanan biçembilim, güçlerini uygulamaya geçirme arzusundaki bir dilbilimin olası yönelişlerinden biridir yalnızca. Spitzer'i sadece filolojiye sırt çeviren biri, büyük yazarların "eleştirisine" geçmiş biri, demek istediğim, metin açıklamasının daha üst bir biçimine geçmiş biri gibi görmek, onun hakkında yanlış bir kanıya varmak olurdu. Spitzer hiçbir zaman "temel" dilbilimden ayrılmamıştır. Bu onun için merkezde yer alan stratejik bir mevki, bir kaynak-bilgi olmuştur ve Spitzer'e göre, dilbilim tam da bu erdeme sahip olduğu için, akademik bir alan paylaşımının olağan yansımayla, uzmanlık sınırları içine kapanıp kalmamalıydı. Anlama bağlı biçimin bilimi olan dilbilim, okunması gereken dilin ve çözülmesi gereken anlamın her yerde işe karışması uygun olan yorumsamacı bir yeterliğe sahiptir... Modanın da yardımıyla, Fransız okur, günümüzde alabildiğine çeşitli kurumlara, ideolojilere, toplumsal sistemlere, reklama vb. dilbilimsel türde bir okuma uygulamayı amaçlayan girişimlere yabancı değil. Bilmediği genellikle şu ki, girişim yeni değil, araştırma daha önce başlatıldı – gerçeği söylemek gerekirse, günümüzdeki yapısalcı dilbilimden başka bir temelden yola çıkarak. 1948'de, bu işi ilk yapanlardan biri olarak, o zamanlar popüler sanat sayılan Amerikan reklam diline biçembilimsel açıklama tekniğini uygulayan Spitzer'di. Spitzer'in birçok çalışmada tek bir konuşan özneye –sanatçı– verdiği önem nedensel büyük olmuşsa da, ilgisi o kadar evrenseldi ki dilin başka kullanımlarını araştırmaktan geri duramazdı. Dilbilim, genel bir eleştirinin aracı olarak, her yönde, konuşan (dolayısıyla düşünen, hayal eden, düş kuran, yazan, dinleyen) insanın izlerinin bulunduğu her yerde kullanılabilir olmalıdır. Başyapıtların biçembilimsel incelemesi, ihtiyatlı bir yansızlığın sınırları içinde kalmaktan vazgeçen bir bilginin yalnızca bir uygulamasıdır,

elbette ayrıcalıklı bir uygulaması. Eğer en çeşitli dil fenomenlerine doğru biçimde hâkim olmayı becerebilir bir okuma gücünün elde bulundurulduğu düşünülüyorsa, başka nesnelere de ortaya çıkmaktan geri kalmayacaktır. Algıladığı çağrıya göre, araştırmasının koordinatlarını saptamak araştırmacıya bağlıdır. Bu, edebiyat *yapıtını* kendine özgü bir tutarlılık tarafından yönetilen kapalı bir organizma gibi düşünen bir ilke kararıdır. Bir başka ilke kararı, yapıtı bireyselleştirmek yerine, kültür durumlarını çözüp anlamaya (yapıttaki açıklayıcı *anlam alanlarını* belirleyerek) ya da bu kültür durumlarına bağlanan bir sözcüğün ya da düşüncelerin tarihini yeniden yaşamaya çalışacaktır.

Spitzer tarihsel anlambilimi (çoğu zaman günlük dilin şiiirden ve felsefeden aldığı bazı anahtar sözcüklere uygulayarak), yapıtları açıklama çalışmasının karşısav içeren bir tamamlayıcısı olarak kullandı. *Ortam (milieu)* sözcüğü üzerine hayran olunacak bir incelemenin yer aldığı *Essays in Historical Semantics* (New York, 1948) ve Almanca *Stimmung* sözcüğünün felsefi ve dilbilimsel geçmişi hakkındaki araştırma (*Classical and Christian Ideas of World Harmony*, 1945, 1963'te kitap olarak yayımlanmıştır), artık yapıtlara değil düşünce akımlarına yönelmiş bir "dilbilimsel dikkatin" başarısını açıklarlar. Spitzer biçembilimin ve tarihsel anlambilimin birbirini tamamladıkları konusundaki düşüncelerini açıkça dile getirmiştir. *Essay in Historical Semantics*'in önsözünde şunları okuyoruz: "Bu kitapta yer alan makalelerin *Stilstudien*'e (1928) bir karşılık vermesi gerekir [...]. Bu anılan çalışmada başroldekiler, yazınsal kişilikleri yazılmış sözlerinde ve özel biçimlerinde incelenmiş olan tek tek yazarlardır, oysa burada, başroldekiler, farklı dönemlerden yazarların onları kullandıkları biçimleriyle sözcüklerin kendisi olacaktır; Vossler'in bulunduğu bir ikili karşıtlığa başvurarak söylersek, bu sözcüklerin kişiler üstü biçimde düşünülmesi gerektiği ve bu sözcüklerde kendi izlerini bırakmış olan kişilerin ancak uygarlıklara ait kişiler olabileceği apaçık ortadadır, hem de, buna karşılık, bu uygarlıklar doğal olarak bireylerin kişiliklerince geliştirilmiş ve renklendirilmiş olsa da (oysa bu bireylerin bütün yaptığı, kendi uygarlıklarının genel duygularına bir anlatım kazandırmaktır)." Eğer yazar ve kültürel ortam birbirine bağımlıysa, biçembi-

lim ve tarihsel anlambilim, birbirlerine ters düşmek şöyle dursun, birbirlerine karşılıklı bir destek vereceklerdir. Her bireysel biçim, zaten kendisi de bir biçimler repertuarı olan ortak bir zemin üzerinde öne çıkar. İşte en sonunda kültürel olguları anlamının daha doğru bir biçimini elde etmiş oluyoruz, çünkü her ne kadar yapıtların estetik özerkliklerini kabul etsek de, her ne kadar onları kapalı dünyalar olarak sorgulasak da, onları, başka bir yönden, insan etkinliğinin tarihsel gelişimi içinde alıcı ve bağışta bulunucu olarak düşünmek de bir o kadar doğru olur. *Eşşüreml* bir estetik yapının betimlenmesi ve eşzamanlı ilişkilerin okunması olan biçembilimsel inceleme, tarihten kaçıyor olmak suçlamasına kolayca maruz kalabilirdi: Tartışma kısa süre önce daha yakın tarihli bir yapısalcılık etrafında doğup büyüdü. Spitzer'e göre, tarih her yerde örtük olarak, alttan alta, kuşatıcı biçimde vardır. Bir yapıtın biçimi her zaman tarihi belli bir geçtten hareketle elde edilir ve her güçlü yapıt için *belirleyici* denebilir, çünkü kendi tarihsel dönemi tarafından nitelendirildiği kadar o tarihsel dönemi de niteler. Spitzer, bu noktada bir kültür felsefesi üzerine kurulu sistematik bir eleştiri kuramı oluşturma isteğine kapılabilirdi. Kendini buna hapsetmek istemedi: Sonsuz bir merakın teşvik ettiği ve yöntembilimsel fanatizme olduğu kadar entelektüel ürkeklığe de karşı olan bir ustalık anlayışınca yönetilmeyi kabullenen bir gündelik yorum uygulamasını, canlı örnek üzerinde deneyimi tercih etti. Tarihsel anlambilimin ve biçembilimin ilişkilerini dizgeselleştirmek yerine onlar arasında verimli bir gidiş-gelişi sürdürmekle yetindi. Biçem hakkındaki incelemelerinin tarihsel anlambilimden alınmış düşüncelerle beslendiğinin, öte yandan da, sözcüklerin tarihi hakkındaki araştırmaların başlıca konaklama noktalarının edebiyatın büyük örnekleri olduğunun farkına varmak için onu dikkatle okumak yeter. Canlı anlatım gücünün kendini sergilemeyi sevdiği polemik tarza uygun olarak, ilkelerini savunurken, kimi zaman tarihsel bilgidен yoksun bir biçembilime (Amerikalıların *new criticism*'ine) karşı koydu, kimi zaman da, düşünceler tarihi ona *unit-ideas* arasında aşırıya kaçan bir anlamsal ayrımın içinde kayboluyor, önemsiz yapıtlara gereğinden fazla önem veriyor ve başyapıtların estetik değerini bilmezden geliyor gibi gö-



ründüğünde, düşünceler tarihine karşı işi alaya döktü (A. O. Lovejoy ile giriştiği unutulmaz tartışma<sup>4</sup>).

Bu inatçı ampirizm, okumadan doğan esinlere başvurma-  
daki bu süreklilik, önemli metinlerle bu kesintisiz ilişki –tah-  
min edildiği gibi– pozitivist bir taraf alışın sonucu değildir:  
Bunlar, bu biçembilimcinin mizacından ileri gelen bir zorlama-  
nın sonucudur, kişisel biçeminin belirtisidir. Spitzer’i bütün se-  
çimlerinde, çağdaşlarının pek çoğu gibi, *hayatın* parıltısına ka-  
pılmış görüyoruz: Yapıtlara, teklifsiz dile, sözcüklerin tarihi-  
ne yöneldiğinde, ortaya çıkarmak istediği şey hep canlı olan-  
dır. “Ortak” dili de tutkularla ilgili örneklerinde incelemeyi ter-  
cih eder: Aşkın dilini ve açlığın dilini (Birinci Dünya Savaşı bo-  
yunca, Spitzer Avusturya’da İtalyan savaş tutsaklarının yolladı-  
ğı mektupları sansürden geçirme görevinde yer almıştır<sup>5</sup>). Sez-  
gisel olarak, dilin *canlılık kazandırılmış* biçimlerini, sözün abar-  
tılı bir önem kazandığı alanları arar: Sözcüklerin onları hareke-  
te geçiren arzunun etkisiyle artmış bir anlam kazandıkları ede-  
biyat yapıtında arar; yeni çatışmalar, yeni ihtiyaçlar ortaya çık-  
tığı için ve yeni düzenler oluştuğu için her kuşağın sözel mira-  
sı yarlıış yorumladığı sözcükler tarihinde arar. Spitzer’in eğilimi  
hep temel belirtilerden yanadır. Birleştirici ilkeleri aydınlığa ka-  
vuşturma yönündeki tercihinin nedeni de budur. Kendini *anlam*  
*alanlarının* eşsüremliliğine incelemesine adadığında, ortaya çıkarmaya  
çalıştığı şey bir farklılıklar dizgesi (Saussure’ün kuramının sa-  
lık vereceği gibi) değil, tam tersine bir ortaklıklar ağıdır. Alman  
*Geistesgeschichte*’sine, bu disiplin bir dönemin kültürel olgularını  
onların kesin ortak paydaları olacağı düşünülen bir “zamanın  
ruhuna” (*Zeitgeist*) indirgemek istediğinde, kuşkuyla yaklaşıma-  
sına rağmen, yine de birleştirici anlayışı analitik parçalara ayır-  
ma anlayışına tercih etme eğilimindedir. O halde, bir dönemin  
tarzından ya da ruhundan söz etme hakkını, yalnızca “bir dev-  
rin ya da bir hareketin tarihçinin bir olarak görmeye çalıştığı ayı-  
rıcı özelliklerinin toplamı” haline getirmek koşuluyla talep eder.

4 “History of Ideas versus Reading of Poetry”, *Southern Review*, VI (1941), s. 584-609.  
“Geistesgeschichte vs. History of Ideas applied to Hitlerism”, *Journal of the History*  
*of Ideas*, V (1944), s. 191-203.

5 *Die Umschreibungen des Begriffes “Hunger” im Italienischen*. Halle, 1921. (Beihefte zur  
*Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 68.)

*Geistesgeschichte*'den, birer soyutlamayken gerçekmiş gibi gösterilen beylik sözler olarak ağız kalabalığına ve mitolojiye eğilimi değil, bir araya toplama arzusunu almak ister; düşünce tarihinden, rasyonel açıklığı ve derin bilgi zenginliğini almaya hazırdır, ama bir sürü kavramsal ayırım arasında oyalanmamak koşuluyla. İster ki, her sözcükte, her kavramda, –belli bir tarihsel bağlamda– ona kopmamacasına bağlı olacak bir *duygunun* varlığı bulgulsun.

Canlı olana karşı sergilenen bu eğilim, birleştirici merkezleri keşfetmek için duyulan bu arzu, Leo Spitzer'i temel dilbilimin kapalı alanında kendini rahat hissetmekten alıkoyan bu sabırsızlık; bütün bunlar, bir yöntemin kuralları olmazdan önce, öncelikle, bir kişiliğin sarsılmaz özellikleridir. Bir bilgin bulmayı beklerken bir insanla karşılaşırız! Bu, Spitzer'in öğretisine karşı çıkmak için bir neden olarak ileri sürülebildi, öğretisi örnek olarak alınamayacak kadar benzersizdi ve çok fazla bireysel tutkunun izini taşıyordu... Bense, tam tersine, bilgin kişinin yalnızca kendi bilimiyle yetinmesinin imkânsızlığında, "disiplinler" arasındaki duvarları yıkmasını sağlayan coşkuda, dilbilimciyi biçimcimciye, sonra edebiyat eleştirmenine ve düşünceler şairine dönüştüren atılımında örnek alınacak bir şey buluyorum. Sınırlar ona ağır gelir: Onun için her zaman aşılması gereken bir soyutlanma durumu, başlatılması gereken bir muzaffer çıkış, ortaya çıkarılması gereken bir ilişki vardır. Bilinçliliği ve tutkusu, kısmen, yabancı olma durumuyla –yani başlangıçta var olan bir mesafeye– açıklanır; yapıları ve değerleri, bunların içine daha en baştan pek fazla girmiş olan kişilerin fark edebildiklerinden çok daha iyi ayırt etmek için, bu mesafeden yararlanır. Mesafe "ayrı duran" bilgiye olanak sağlar, ama Spitzer bunu aynı zamanda birleştirici bir anlayış amacıyla doldurulacak bir aralık, aşılacak bir uzaklık olarak yaşar. Dilbilimci olduğu için, önce şiirden çok uzaktadır, ama şiirsel eylemi çözmek ve sonunda bu eyleme daha derin bir anlayışla katılmak için ayrıcalıklı konumdadır. Avusturyalı bir Yahudi olduğu için, klasik dil ve edebiyat eğitimiyle beslenmiş olduğu için, Roman dillerinin edebiyatlarını nerdeyse bir etnolog gibi ele alabilir, ama onun yapıtlara yaklaşımında sevgilinin kalbini kazanmaya benzer bir şey

vardır. İncelemelerinden birinin başında, Valery Larbaud'nun şu cümlesini alıntılar: "[...] bu dili, bir kadının aşkı nasıl elde edilirse, öyle öğrendim." Bu alıntıyla Spitzer bize, tam da yeri gelmişken, kendi anladığı biçimiyle *filolojinin* kolay kolay vazgeçemeyeceği erotik bileşenini hatırlatıyor. Etkin sabırda, gözü pek ilerlemede, aşılma karşı koyuşlarda, gizlerin ele geçirilmesinde, kesin sonuca götüren formülün ansızın çıkıp gelmesinde, yapıtı ilkin uzak ve yasak bir kişi gibi ele alan bir yorumlama *Eros*'unun çalışma biçimini görebiliriz. Spitzer'in yönteminin, aşk coşkusunun –tenzel ya da mistik– sözel yörüngesini betimlediği durumlarda, başka hiçbir yerde olmadığı kadar rahat uygulanışı bir rastlantı sayılmamalıdır: Bunlar, yorumlama biçiminin, nesnesinin biçimine sanki önceden kurulmuş bir uyumla bağlı olduğu ayrıcalıklı durumlardır. Spitzer'in pek çok incelemesinin takındığı saldırgan biçimi saptamak, bu tutkusal anlatımı yalanlamak sayılmaz – daha doğrusu, onaylamak sayılır. Spitzer'in, kalemi eline almak için kendini kışkırtılmış hissetmeye ihtiyacı vardı: Ona önemli görünen falanca konuda başkalarının yaptığı yanlış onun için en etkili uyaranlardan biriydi. Bir rakibin varlığının harekete geçirdiği onca âşık gibi, Spitzer, anlaşmazlık konusu olan metinlerin anlamını ele geçirişinin rakibin bozgunuyla çakışmasını diler gibiydi. Zaten, bir yanlışlığı düzeltmek, bir ters anlamı çürütmek, bir meslektaşına karşı durmak, onun için çevrede bir noktadan yola çıkıp dış konumda yerleşmek demekti, zafere götürecektir saldırı oradan merkeze doğru başlatılabilir. Eğer, bazen baştan savma, ama çok kesin bir niyetle yazılmış birçok inceleme, üniversite çevresine özgü polemik (Pierre Bayle'in o kadar eğlenceli biçimde söz ettiği "profesörlerin birbirini yemesi"nin) kavgacı görünümünü alıyorsa, bu hiçbir şekilde Spitzer *odium philologicum*'un (ya da *theologicum*'un)<sup>6</sup> bayağılıklarından hoşlandığı için değil, tartışmada bir tür enerjiyi, devinimi başlatacak gücü aradığı için böyledir: Eserlerin anlamı hakkında karşı çıkılacak ve konuşulacak birini aradığı için. Makalelerinin çoğu *cevaplardır*. Spitzer'in Georges Poulet'ye (Baltimore'daki Johns Hopkins Üniversitesi'nden meslektaşı) dostça çattığı *La Vie de Marianne* [Marianne'ın Hayatı] üzerine incelemesi bunun çok

6 Filolojik (ya da teolojik) nefret (ç. n.) .

açık bir belirtisidir: Bu bir açık mektuptur. Oysa, genellikle karşı çıktığı kişinin dilinde yazdığı için, Spitzer baş döndürücü bir çokdillilik (Fransızca, Almanca, İtalyanca, İngilizce, İspanyolcanın birbirini izlediği) uygulama noktasına vardı ki, bu durum, eleştirel açıklamanın diline yine de zarar vermemiş değildir. Spitzer bir yazar olmak istemiyordu, kendi dili onun için pek de önemli değildi: "Bilgince" açıklamanın işlevinin onun için tamamen göreceli ve araç niteliğinde olduğu, yapıtların egemen varlıkları karşısında gölgede kalmaya yazgılı olduğu daha iyi nasıl anlatılır? Kuşkusuz, eğer tartışmalı hitabetinde ve intikamcı öfkeliliğinde daha az savurgan olsaydı, Spitzer'in her büyük tarihçi gibi erişmeyi başardığı düşünceler şiiri, bizim için daha hissedilebilir olurdu.

Onun mizaç özellikleri üzerinde yersiz derecede ısrar ediyor görünebilirim: Bunlar Spitzer'in yapıtına, onun o denli özel tonunu ve vurgusunu kazandırıyorlar. Önemsizler mi? Spitzer'in yapıtının kesintili, dizgesel olmayan ve çok çıkıntılı biçimi, rastlantısal mı? Spitzer bizi biçimde hiçbir şeyin rastlantısal olmadığını düşünmeye davet eden ilk kişidir. Bu mizaç özellikleri, daha ilkedden başlayarak çok boyutlu olmayı isteyen bir yöntemin tamamlayıcısıdır. Spitzer, olguya kesin bir saygı duyulmasını, metinselliğe bıkıp usanmadan dikkat edilmesini istemekle birlikte, yöntemine bir "varoluşçu" bileşen katmaya karşı değildir. Spitzer'in "yaşam" kavramına bu kadar çok değer veren kuramının en eksiksiz ifadesini yaşamöyküsel nitelikteki metinlerde bulması bir rastlantı mıdır? Daha da açık biçimde, onun, felsefi ve lirik nitelikteki aforizmalarda, araştırmanın "pozitif" boyutunu bir "ilişkisel" boyutla tamamlamaya çalıştığını görürüz, bu boyut yalnızca yorumlayıcı sözün dinleyeni ile ilişkiyi değil, araştırmacının kendisiyle ilişkisini de ilgilendir. Aşağıda, *Romanische Stil-und Literatur-studien* (Marburg 1931) incelemelerinin sonunda yer alan *Schlussaphorismen*'lerden birini çevirmeye çalışacağım: Görüleceği gibi, burada, Friedrich Schlegel'den alınacak ders ve romantik alaycılığın eğilimleri unutulmuş değildir:

Bugün bilimsel çalışmayı ancak birçok düzlemde gerçekleşen bir etkinlik olarak tasarlayabilirim. Elbette, araştırmanın Berlioz'un

*Requiem*'ini yöneten ve beş farklı yöne dönmesi gereken orkestra şefine benzemesini istemem. Ama yaşayan her şeyde aynı durumun söz konusu olduğu gibi, iç içe geçmiş ve birbirine karışmış en azından beş farklı düzlem vardır. Tam olarak bilimsel uzmanlığın ait olduğu birinci düzlemde, araştırmacı bilgi alanının henüz karanlık bir bölümüne ışık tutmak için çabalamak zorundadır; sınırlı ve pozitif (*sachlich*) bir şeyleri gün ışığına çıkarması gerekir. Hâlâ bilimin sınırları içinde kalan ikinci bir düzlemde, araştırmacı, çalışmasıyla, yöntembilimsel uygulamayı (*die Methodik*) zenginleştirmeye çalışır: Pozitif çalışma eğer kendisine hiçbir yöntem düşüncesi eşlik etmiyorsa, her gerçek bilimin ayırıcı niteliği olan devinim ve aşma unsuruna sahip değildir.

Felsefenin düzlemi olarak tanımlayabileceğimiz bir sonraki düzlemde, araştırmacı, dünya karşısındaki kişisel konumunu belirler: Çalışması, nesneye boyun eğmenin ötesinde, içindeki insanın tinsel bir ihtiyacına, hem lirik hem de metafiziksel bir açılım sağlamak zorundadır, ona, sanat yapıtının sanatçıya verdiği benzer bir özgürlük sağlamalıdır. Pozitif araştırma, insani ve toplumsal bir dördüncü düzlemde, dostluğun ya da araştırmanın belirlediği, bağladığı bir insanla diyaloga dayalı ve diyalektik bir sürekli karşılaşmadır. İnceleme bu kişinin adresine yönlendirildiği için –Scheler, daha geçenlerde, öfkesini “adresi belirsiz” bir felsefeden aldı!– her satır onun varlığına tanıklık etmeli, ona başvurmalı ve onu kıskırtmalıdır. Nihayet isterim ki, çalışma sanki Hiçliğin sınırlarında, Hiçliğin saldırısına karşı bilgiye sımsıkı tutunarak, kendine yöneltmiş bir alaycılıkla ve savunma amaçlı bir enerjile yazılmış olsun – belki Hiçlikten kaçma amacıyla yazılmış olsun. Yalnızca Hiçliğin çalışmanın içindeki payı, çalışmaya şu alçakgönüllü sorunsal niteliği, her asil çabaya eşlik eden şu üstün kendini geri çekme özelliğini kazandırabilir; ölü ve “hiçleştiren” öğeyi kabul etmek gerekir, o olmadan canlı var olamaz. Çünkü eğer yapıtın, zıplayan bir top ya da ateşi yayan bir kıvılcım gibi, yaratıcısından sonra da yaşamaya devam edebilmesi gerekiyorsa, yaratıcısının yürüttüğü kavgaın imgesi olması, okurlara onun kavga buyruğunu iletmesi gerekir.

Çalışmanın kapsadığı bilimsel gerecin bütünlüğü (*Vollständigkeit*), insanın tutumundaki en kusursuz bütünlükten daha az önemlidir: Eğer beş öğeden (bilgi alanının genişliği, yöntemin uygunluğu, bilim aracılığıyla bilincin metafiziksel özgürleşmesi, bir dinleyene

kendini içten adama, Hiçlik bilinci) biri eksik kalırsa, o zaman çalışmalar “tam” değildir –araştırmacının kendisi için de doyurucu değildir. Gerçek araştırmacı, hiçlik karşısında bir nesnenin, doğa üstü bir gerçeğin, bir insanın arkadaşlığını paylaşır-. Bu da şu demektir: Yalnız olmamak.

Spitzer, yönteminin zaman içerisinde değiştiğini kabul etmiştir. Değişiklik, biçembilimin edebiyat tarihini ve dilbilimi birbirinden ayıran aralığı doldurması ve böylece genel bir anlamlar bilimini, edebiyat yapıtının, bu anlamlı özel dizgenin hizmetine sunması gerektiği yolundaki ana düşüncüyü etkilememiştir. Değişiklik, biçembilimsel açıklama için kullanılan araçları, işe koşulan araç niteliğindeki bilgiyi de etkilememiştir. Değişen, eleştiri eyleminin hedefidir; değişen, açıklama çalışması için belirlenen amaçlardır.

İlk biçimiyle, Spitzer’in biçembilimi, aynı zamanda bir “ortak ruh”u da tanımlamaya çalışarak, psişik gerçeklere ulaşmak ister. Metinler karşısında, Spitzer, orada yazarın *ruhuna* göndermede bulunan çok özel nitelikleri kavramaya çabalar, ama bunu bir yazının *özgün* deviniminde ortak ruhun değişikliklerinin anlamlı belirtisini ya da bu değişikliklerle ilgili incelemeleri yakalama kaygısıyla yapar. Böylece, bir yazarın iç deneyiminin temsil ya da tahmin gücüne sahip olduğu varsayılırsa, biçemin analizine dayanan psikolojik tümevarım süreci, varılan sonucu tarihsel bir anın, sanatsal, ahlaki ya da toplumsal bir ortamın tanımlanmasına kadar yayacak olan bir genelleştirmeye uygun düşebilir. Spitzer’in anlayışında, her psiko-biçembilimin genişleyerek sosyo-biçembilimi kapsamaması gerekir. Burada hemen idealist dil ve yazınsal yaratı kuramının önemli tezlerini ayırt ediyoruz. Spitzer’in arkasında (dostu Karl Vossler’in arkasında olduğu gibi), çok önemli bir kişiyi, Wilhelm von Humboldt’u görür gibi oluruz; Humboldt’a göre dilsel yapıt, *ergon*, hem konuşan özneye hem de onun tarihsel topluluğuna özgü bir iç güce, *energeia*’ya gönderme yapıyordu. O halde yapıt onu koşullandırmış ve biçimlendirmiş olan bir psişik eylemin anlatımı olarak ele alınır; yapıt bir *Tathandlung*’un izini taşıyan *Tatsache*’dir. Konuşan özneye ve anlatım edimine bu denli ayrıcalık tanıyan bir an-

layışta, biçembilim dil bilimleri arasında en yüksek konumdaki disiplin olur: Yalnızca o, söz ediminin sahip olduğu benzersiz ve yaratıcı şeyi fark edecek güçtedir<sup>7</sup>. Bu yüzyılın başında, İtalya'da ve Almanya'da, Croce'nin, dilin kendisini de genel estetik alanına ekleyerek, yalnızca anlatımsal edimleri dikkate almak istemiş olan ve dilbilimin "bilimsel" olarak incelediği her şeyi –sesbilimi, dilbilgisini, sözdizimini, göstergebilimi...– hizmetçilik sayılacak bir soyutlama rolüne indirgeyen düşüncesinin etkisinin ne olduğunu biliyoruz. "Şunun kabul edilmesi önemlidir" diye yazar Croce, "dilnin tek somut biçimi, tek gerçeği, yaşayan konuşma biçimidir, cümleciktir, bileşik cümledir, sayfadır, dörtlüktür, şiirdir, ama ne tek başına sözcüktür, ne de tek başına sözcüklerin mekanik biçimde bir araya toplaşmasıdır"<sup>8</sup>. Croce'nin, Spitzer'in çalışmalarında kendini bulması, orada vaktiyle kendisinin toprağa diktiği küçük fidandan yeşermiş ağacı görmesi anlamlıdır: "Bundan böyle iyice anlaşılmıştır ki, dil ancak 'dilyetisi'<sup>9</sup> olarak, dolayısıyla da konuşan öznenin zihnine bağlı olarak' bilinebilir." Spitzer metinde yazarın ruhsal yönelişine uygun düşmeyen hiçbir şey olmadığını ileri sürerken, Croce'nin onu da kendisi gibi olanlar arasında sayma savını doğrulamaktan başka bir şey yapmıyordu. Ama, uygulamada, işler farklı gelişti. Şunu görmek gerekir: Spitzer sabırlı ampirizmi, kuruluş ayrıntılarına aşırı dikkati ve edebiyat zanaatına saygısıyla, daha baştan sözel gerçeğin tinsel "içerikleri" tanımlamak ve değerlendirmek telaşındaki idealist akımın kolay kolay göstermediği bir ilgi göstermiştir. Yine unutmamalıyız ki, Croce en sonunda "sözde biçembilimsel eleştiriye" karşı daha çok hırçın sayılacak duygular ifade etmiş ve ona d'Annunzio, "saf şiir", hermetizm –kısacası: dekadantizm– cephesinde itibar zedeleyici suç ortakları aramıştır<sup>10</sup>.

"Modern Fransız romanlarını okurken, bana genel kullanımdan açıkça sapmış görünen deyimlerin altını çizmeyi alışkanlık edinmiştim. Çoğu zaman, onları karşılaştırdığımda, bu altı çi-

7 Bkz. Ernest Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, 1923, I. bölüm, I. alt-bölüm, § VII.

8 "Sulla natura e l'ufficio della linguistica", *Letture di Poeti* içinde, Bari, 1950, s. 248.

9 *Conversazioni critiche. Serie terza*, Bari, 1942, s. 101-106.

10 "La cosiddetta critica stilistica", *Letture di Poetri* içinde, Bari, 1950, s. 284-294.

zilmiş bölümler belli bir benzerlik özelliği taşır gibiydiler. Kendi kendime, alışılmışın dışına çıkan bütün bu deyimlerin ya da en azından içlerinden büyük kısmının ortak paydasını oluşturmak mümkün değil midir, diye sordum.” Tıpkı bir dilbilimcinin bir sözcükler ailesinin gerisinde kökenbilimsel bir kaynak ortaya çıkarması gibi, alışılmışın dışına çıkan bu kullanımların “ortak tinsel kökeni, psikolojik kaynağı bulunamaz mı?” diye sorar kendine Spitzer.

Ortalama kullanıma oranla biçimsel bir *sapma* fark etmek; bu sapmayı değerlendirmek, onun ifade açısından anlamını nitelendirmek; bu buluşu yapıtın tonu ve ruhuyla bağdaştırmak; buradan hareketle, yaratıcı dehanın ve onun aracılığıyla da dönemin eğiliminin kendine özgü niteliğini daha geniş biçimde tanımlamak: Spitzer’in eleştiri anlayışının başlangıçta kendine belirlediği devinim işte budur. Görüldüğü gibi, araştırma uzun süre varlığını yapıtların içinde sürdürse de, sonunda edebiyatın dışındaki insani gerçeklere açılmayı umar. Edebiyat yapıtı özelliğini toplumsal bir verinin, genel kullanımın, “ortalama” dilin oluşturdukları zemin üzerinde gösterir. Özgün bir “ruha” tutulmasına olanak sağladığı ışık için sorgulanır; ama kendi sırası geldiğinde yazarın özgünlüğü de, kolektif gelişim tarafından özümmlenecek bir farklılaştırıcı değişiklik olarak yorumlanır. Yazar önce tek başına konuştuysa da, bu herkes adına önceden konuşuyor olduğu içindir... Başlangıçtaki Spitzer için, her şey, sanki biçimsel farklılık, alışılmışın dışına çıkan özgün kullanım, daha önceden var olan kolektif bir dayanaktan hareketle tanımlanan ve az çok kısa vadede, genel kullanıma açık sözel kaynaklar yığınınında, yani tarihsel bir dönemin “kültürü” içinde, emilip dağılmaya yazgılı *geçici* bir fenomenmiş gibi gelişir.

Gerçeği söylemek gerekirse, biraz önce söz ettiğimiz eleştiri sürecinin son aşamaları, yazınsal bilginin sosyolojik ya da psikolojik genişlemesine çok fazla kafa yoran günümüz okurlarına, bazen biraz hızlıca geçilmiş ve ihtiyatsız bir rahatlıkla dile getirilmiş gibi görünebilir. Spitzer, biçim özelliklerini belirginleştirmek için, en ince dikkati gösterme karşılığında elde edilmiş yeni kavramlar yaratmayı bilir: “Klasik hafifletme” ya da “surdin etkisi” (*klassische Dämpfung*), “psödo-objektif motivas-



yon" (Charles-Louis Philippe hakkında), "mistik özet" (C.-F. Ramuz hakkında) gibi çarpıcı ve doğru deyimler bulur. Ve sentez yoluyla üretilen formülün öncesinde yürütülen ve bu formülü doğrulayan bütün bir atölye çalışmasına tanık olmamızı sağlar. Buna karşılık, psikoloji ve toplum düzlemine atladığında çoğu zaman hazırlıksız yakalandığını hissederiz. Biraz kolay tarafından, uluslar psikolojisinin genel kavramlarına ya da duygularla ilgili adlar dizisine ve yine dönemler tipolojisine başvurduğu olur. Bu göreceli zayıflık gösteriyor ki, Spitzer için, bir biçimin *özü* tanımlandığında asıl önemli olan söylenmiş demektir. Daha öteye gitmesi gerekir mi? Eğer biçim tam olarak betimleniyse, onu açıklayan ruhsal edim ya da yeti de zaten bu arada tanımlanmış değil midir? Dünya karşısında bir tutum –bir toplumsal olgu– zaten gösterilmiş değil midir? Psikoloji ve sosyolojinin yardımını istemek zorunda olmak şöyle dursun, biçimbilimin, bir ölçüde, onların yerini almaya hakkı olmayacak mıdır? Bize öğretecek en fazla şeyi olan o değil midir? Spitzer'in, yıllar geçtikçe, biçim hakkındaki araştırmaya başka herhangi bir şey eklemenin yararsızlığını saptamış olmasını anlıyoruz. Araştırma, kendi idealist varsayımlarına sadık kaldığı ölçüde, nerede tamamlandıysa orada epistemolojik bir sınıra ulaşır. Bir biçimin deneysel yolla ortaya çıkarılmış olan bireşimsel formülü, hem evrensel (çünkü düzenleyici bir "kendilik"tir), hem de somut ve özgül (çünkü özel bir dile özgüdür) olmanın sonsuz üstünlüğüne sahip değil midir? Spitzer'in okuma biçiminin, *güvenen* bir okuma olduğunu ekleyelim. Bu okuma, metni olduğu gibi kabul eder – *at its face value*. Spitzer orada eksiksiz itiraflar arar ve bulur. Asla metnin sinsi ya da aldatmacı bir işlevi olacağını varsaymaz; metne asla sanki oradaki açıklama gücüne bir de gizleme gücü eklenmiş ve sanki metin açık açık söylediğinden *başka bir şey* içeriyormuş gibi –sanki gizli kalmış bir eki varmış gibi– yaklaşmaz. Spitzer'in yorumlaması yalnızca açıkça belirtilmiş olandan en açık biçimde belirtilene geçmeyi ister. "Biçimde hiçbir şey yoktur ki yazarın ruhunda olmasın" özdeyişi tamamen tersine çevrilebilir: Yazarın ruhunda hiçbir şey yoktur ki biçimde "gerçekleşmiş olarak" var olmasın. İşlem geride bir şey bırakmaz; görmesini bilen için her şey apaçık ortadadır. Ta-

sarlanan geçmişle, duyuşsal ya da sosyo-ekonomik altyapılarla ilgili tahminler arasında kaybolunmayacaktır. Yapıtlar içkin bir ilke tarafından yönetilirler ve bu ilke doğrudan doğruya yapıtların biçimlerine bakarak anlaşılabilir: Her şey söylenmiştir, hiçbir şey gölgede kalmamıştır. Spitzer'in bakış açısında, gerçek bir biçem fenomenolojisi, metni yorumcunun aradığı gizli mesajı açıklamaya zorlayan Freudcu ya da Marksist çıkarsamaları gereksiz kılar. Bunun nedeni "ruhsal derinliklerin" tarihinin ya da psikolojisinin önemsiz olması değildir: Bunlar biçembilimin açıkça gösterdiği dinamik merkezlerin çevresinde dönen öğelerdir.

Gerçekten, biçemsel sapma kavramı verimli bir düşüncedir ve verimliliği, ortaya çıkarılan sorunların bolluğuyla ölçülür. Sartre'in, *Yöntem Araştırmaları* kitabında "ayrimsal" kavramı üzerine geliştirdiği düşüncelerden pek uzak değiliz. Sorunlardan ilki, Spitzer'in *sapmanın* bireysel anlamı ile tarihsel belirti olarak değeri arasında kurmayı savladığı eşdeğerlikle ilgilidir. Varsayım iyimser olarak nitelendirilebilir: Birey ile ortamı arasındaki anlaşmazlığa işaret eden, ayrimsal sapma tarihsel gelişmenin gradyanma dönüşür. Bir yazarın dünyaya karşı koymadaki kişisel biçimi, onu dönüştürme biçimi (ya da bize dönüşümü haber verme biçimi) olur. Elbette, birey dünyaya ve tarihsel döneme, dünyada ve tarihte karşı koyar. Ama işlem tortu bırakmadan gerçekleşir mi? Bugünkü sapma yarın ortalama kültürün bir özelliği olacak şekilde, bir yazarın özgün sözünün, bir süre sonra yeni bir kullanımla benimsenecek olan bir gelişmeyi ya da bir değişimi önceden haber verdiği konusunda bize kim güvence verebilir? Bu, yapıtın başarısını ve çabuk  *kabul görmesini* gerektirir... Bazıları tam tersine, biçemsel sapmada en önemli şeyin, ortak dilin kendine katabileceği ve bu dile karışacak şey olmadığını ileri süreceklerdir; diyeceklerdir ki, yazar herkese açık bir söz yarattığı zaman bile, bir yankının onu tekrarlayacağını önceden bilmez: Yazar, giderilemez bir sapma ve sürekli bir ayrılık tehlikesini tek başına göze alarak uzaklaşır. Her sözün, alışılmışın dışına çıkışı ne denli keskin olursa olsun, kaçınılmaz olarak bir toplumsal-tarihsel bağlam içinde yer aldığı kuşkusuz doğruysa da, gözlemcinin bu sapmayı döneme ve bu dönemin anlaşmazlıklarına bağlı olarak yorumlamaya daima hakkı olsa da, şu da

bir gerçek ki, sözün öznel kaynağında, romantizmden beri, kişisel deneyimin benzersiz niteliğini gösterme isteği devreye girer, bu onu kendi aşırılığının içinde tek başına bırakır, bu ona, her türlü ortak "doğrunun" ötesinde, "gerçek olmanın" parıltısını verir. Birey, farklılığına olan tutkunun etkisiyle, tekil doğasının bir "hazır dil" ve toplu kabul yoluyla önceden genellik kazanmış bir uzlaşmalar dizgesi içinde, tehlikeye atılmasını kabul etmeyecektir.

Skolastik bir özdeyiş, *individuum est ineffabile*, diyordu. Uç noktada düşünersek, eğer birey ortak dile sadece kişisel bir söyleyiş biçimi vermekle yetinmiyorsa, sessizliğe gömülmek zorunda kalacaktır. Sözcükler ona yasak görünecektir. Azami sapma, kopmadır, konuşmanın olanaksızlaşmasıdır, "hermetizmdir". Bu, gururun dilsizliğidir, meğer ki deliliğin sessizliği olmasın: Hegel, kendi arılığına tutkun bilincin kendini beğenmişliğe yol açtığını düşünür. Katı bir sadakat ya da kesinlik adına, Ben'in açık bir belirtisini oluşturmayan her şeyi alaycılıkla kenara iten en uç noktada, iletişim edimi artık gerçekleşmez olur: Birey sözle anlatılamaz olanın içine çekilmiştir; artık yalnızca, kendini –bazen trajik biçimde– barikatın gerisine sığınmış bir mutlak gibi gösteren kibirli bir varlık vardır. Ama iletişim (yani herkesin anlayabileceği, herkesin dilinde ifade edilmiş ve hemen ulaşmak istenilen pratik amaçları olan ileti) kesilse de, anlatım için (yani bireyin özgün iç dünyasına uygun biçimde göndermede bulunacak özgün göstergeler yaratmak için) henüz bir şans vardır. Croce'nin anlatım ve iletişim arasında benimsediği ve uyguladığı ayırım, ona, delilik durumunda bile, *individuum non est ineffabile* deme olanağı verir. Delilik hiçbir iletişim sağlamayan anlatımdır, ama yine de, anlatım bilimi olan biçembilim açısından yorumlanabilir. Biçembilim, anlamın reddedilmiş görüldüğü durumda bile bir anlam ayırt eder... İnsani bir varlık, hiçbir iletişim sağlayamaz ya da sağlamayı istemez olsa bile, kendini adlandırabildiği sürece ve hiçlikte yok olup gitmekten kaçınarak var olmayı sürdürdükçe, "iç deneyimi" anlatılabilir ve bu deneyimi mümkün ve iletilebilir kılmak için bir sözel çaba olanağı hâlâ vardır: Etkili bir söz, özgünlüğü iletilecek ya da iletişimi özgünleştirebilecektir. Anlatım-iletişim çabası sesini ya da yazısını

m bulduğu anda, biçem, iç deneyimin biricikliği ile onun dışa vurumunun biçimsel koşulları arasında bir uzlaşma olarak ortaya çıkacaktır. Biçemsel nitelikler, bir biçimler dizgesi kurarak, yeni sözcükler türetmeyi, özgün yeniliği, evrensel bir geçerlik kazanma, "hoşa gitme" konusunda belirsiz bir yetenekle donatır. Okurun kabul etmesi bunları destekleyebilir. (Okurun kendisinin de bunları kullanmayı benimsemesi gerekmez: İlginç bulması, kendisini de ilgilendirdiklerini kabul etmesi yeterlidir. Bundan sonra yeni bir yazarın *başka bir şey* bulup yeni bir sapma üretmesi gerekecektir. Burada, edebiyatta gelişmeyle ilgili modern koşula ya da –eğer buna güvenmemek gerektiği düşünülüyorsa– "avangardist rekabet" in bir yönünü görüyoruz. Ama yine de, yenilikçilerin tutkusunun her zaman yeni duygular anlatmak olmadığını gözlemleyebiliriz: Bu tutku, yeni *nesnelere* ortaya çıkarmayı amaçlayabilir.) O halde biçem ne saf özel olandır ne de evrensel olan; biçem, evrenselleşmek üzere olan bir özeldir, özgün bir özgürlüğe göndermede bulunmak için kendini geri çeken bir evrenselliktir<sup>11</sup>. En azından, Spitzer'in biçem kavramına verdiği dengeli anlam budur. Bu anlam bireyin başkaldırmasını ve *yapıt* aracılığıyla uzlaşmasını gerektirir. Bir yazarı biçemiyle tanımak, hem indirgenemez uzaklığı içinde kendini gösteren bir bilinci, hem de mesafeyi aşmış geçen bir sözün enerjisini tanımak demektir. Biçemsel sapma, eğer özgünlüğün ürünüyse, aynı zamanda hem sapmayı arzu eden bir "sözle anlatılamaz" özgürlüğü, hem de sapmayı onu açığa vurarak kapatan bir eylemi belirtir. İletişimsizliğin oluşturduğu geçici dolambaç yoluyla, daha yoğun bir anlatıma ve iletişime, dilin güçlerinin canlandırılmasına ulaşılır. Yazınsal söz patolojik sapmanın hafifleyerek yaratıcı güce dönüşmesini sağlayan harekettir. İsyankâr meydan okuma, bir dilin ve bir retorik'in sabitleşmiş anonim dizgesi içinde iletişim kurmayı geçici olarak reddetmekten ibarettir. Böylece, biçemin başarısı dilin dünyayla ilişkisini güçlendirse ve canlandırsa bile, uzlaşmaya bir *noli me tangere*<sup>12</sup> eşlik eder.

11 Bu, Goethe'nin hayranlık verici denemesi *Einfache Nachahmung, Manier, Stil*'de bulunduğu tezdur.

12 İsa'nın mezarından çıktığında ilk görüldüğü kişi olan Maria Magdalena'ya söylediği, "bana dokunma" anlamına gelen söz. (ç. n.)

Bir biçimde yer alan sapmayı adil olarak değerlendirmek için, onun direncine değer biçmek için, ek bir soru sormamız gerekir: Kültürel ortam bu sapmayı kabul ediyor mu, onu kınıyor mu destekliyor mu? Sapma, toplumun ona karşı gösterdiği hoşgörüye göre değerlendirilmelidir. Özgünlüğün pek geçerli olduğu bizimki gibi bir ortamda, kim en yeni dille, en beklenmedik sapmayla (ahlaki ya da biçimsel sapmayla) kendini gösterecek yarışı vardır. Elbette her isteyen bunu başaramaz. Sapma moda olduğunda, sapmanın kendisi gelenek haline geldiğinde, *Büyük Sapma*'nın yazarı pek de alışılmışın dışına çıkmış sayılmaz: Bir edebiyat kahramanı gibi kabul edilen kişi, geçirilen felaketin kutsallaştırıcı ayrıcalığıyla, yaşanan ket vurmanın yoğunluğu ve onu aşan çığlığın şiddetiyle, *volens nolens*<sup>13</sup>, Antonin Artaud'dur. Yine de, Artaud'nun başarısı, çağımızın *şamanı* olarak kabul edilmiş biçimi, çevresinde gelişen yorumlar, onun bu tarzda ortaya çıkmasının yarattığı skandalın oldukça yaygın bir beklentiye denk düştüğünü kanıtlar gibidir. Bizim beğenimiz, yazarın kendine ait bir sesi olmasını ve bunu taklit edilemez bir biçimde ortaya koymasını gerektirir: Daha da ileri giderek diyebiliriz ki, bizim kültürümüz, edebiyatı "alışılmışın dışına çıkmanın" sürekli süreci gibi görme düşüncesini çok *yaygın* biçimde kabul eder: Edebiyat eşi benzeri bulunmayan sesler ve yazıların uyumsuz kuruludur. O halde sapma kural haline gelmiştir ve önceden kestirilemeyen tek şey yeni bir yazarda hangi yönde gerçekleşecektir. Bununla birlikte biliyoruz ki, başka dönemlerde ya da başka kültürlerde, sapma öngörülebilir olmakla kalmaz, yönü bile önceden saptanmıştır, alışılmışın dışına çıkan dilin kendine özgü yapısı, temalarına varıncaya dek, önceden belirlenmiştir. O zaman, günlük *kullanımdan* farklı olan, ama kendileri, zorunlu bir yükümlülükler ve serbestlik sistemi içinde, kişisel buluşa ancak çok sınırlı düzeyde bir özgürlük tanıyacak biçimsel kurallar koyan bir ya da birçok yazınsal "dil" var olur. O zaman sapmanın sorumluluğunu, *genera dicendi*'ler, şiirsel türler, uygun "tonlar" vb. düzenleyen bir anonim uzlaşma yüklenir. Tıpkı bayramların günlük alışkanlıktan farklı gelenekleri topluluk için kutsallaştırdığı gibi, "şiirsel dil" –*kutsanan* dil– bir dil

13 İster istemez (ç. n.)

bayramının ayinsel alanını tanımlar<sup>14</sup>. O halde bu, ortalama konuşma biçiminden uzakta gelişen yeni bir ortak dildir. Argo bunun yazınsal olmayan karşılığıdır: Bu durumda, biçem, topluluk içindeki küçük bir bölümün üyelerinin (toplumsal alt grup) aralarındaki gizli anlaşmanın göstergelerini alıp karşılıklı kullanacakları kısmi dil dizgesini (alt dizge) tanımlar. Böylesi bir durumda, biçem (burada, Roland Barthes'ı izleyerek, *yazı* kavramını kullanmak tercih edilmedikçe) kurum değeri kazanır: Yazar onun yaratıcısı değildir, ona az ya da çok başarılı biçimde ortak olur. Ve biçem çözümlemesi bizi, her şeyden önce, uygulanan türe, kuruma gönderecektir, yazarların kişiliğine değil. Kuşkusuz her yazar için kuruma katılmanın bireysel bir tarzı vardır; hassas bir kulak, zorla kabul ettirilen *söz söyleme sanatının* kurallarını her sesin tamamen kişisel bir tarzda uyguladığını ayırt edebilir. Ama gerçekte iki düzey – bireysel “tarz” ve uyulması istenen “kurallar” – birbirinden kolay kolay ayrılmaz. Apaçık ortada olan gerçeklikler yalnızca yapıtındakilerdir, ya da, daha genel bir gerçekliktir: Yapıtta ya da düzenlediği yapıtların tümünde gerçekleşmiş haliyle, kurumun gerçekliğidir.

Spitzer'ı, 1920'den başlayarak, daha önce dile getirdiği psikolojik hedeflerden vazgeçmeye iten bu saptamadır: Tercihini, çözümlemenin esas olarak yapıttan ayırlamaz olmayı sürdüreceği, yapıtın iç ilişkilerini ortaya çıkarmak için, onu içerden aydınlatmak için, onun içinde kalacağı, onu tamamen *okumuş* olmakla ve onu duyulur kılmakla – bir partiyonu icra eder gibi – yetineceği, bir yöntemden yana kullanır.

VIII. yüzyıldan önceki çağlarda, *topos* baskın çıkıyordu [...] bireysel bütünlük değil [...].

Bir başka saptama beni psikanalitik biçembilimden yıldırır: Çünkü bu biçembilim, temelde, *Erlebnis*'i<sup>15</sup> incelemenin bir değişkesinden ibarettir ve *Erlebnis* de bugün Amerika'da *biographi-*

14 İşi karikatürleştirmeye kadar vardırırsak, klasiklerin saygı gösterdikleri ortak kurallar modern yazarların bireysel biçemlerine göre neyse, geleneksel toplumların ayinsel ve toplu trans durumları da bizim uygarlığımızdaki tek başına deliliğe göre aynı şeydir, diyebiliriz.

15 *Erlebnis*: Almancada yaşantı, tecrübe, deneyim ve başa gelen anlamlarına gelen sözcük. (ç. n.)

*cal fallacy* denilen şeye maruzdur: Eleştirmenin, bir yazının yapıtının bir yönü ile yaşanmış bir deneyim, bir *Erlebnis* araştırma da ilgi kurmayı başardığı durumda bile, yaşam ile yapıt arasındaki bu uyumun her zaman yapıtın sanatsal güzelliğine katkıda bulunduğu söylenemez, hatta bunu böyle kabul etmek yalan olur. *Erlebnis* sonuç olarak yalnızca sanat yapıtının hammadde-sidir, örneğin, yapıtın yazınsal kaynaklarıyla aynı düzlemde-dir.

Böylece *Stilsprachen*'lerden, yazarların biçimini onların "duyuşsal kaynaklarıyla" açıklamaktan vazgeçtim ve biçembilimsel çözümlemeyi, yazarın psikolojisine başvurmaksızın, yazarların tek tek yapıtlarını kendi başına şürsel organizmalar olarak incelemeye bağımlı kılmaya çalıştım. 1920'den başlayarak, bugün "yapısalcı" olarak adlandıracağım bu yöntemi uygulamıştım<sup>16</sup>.

Spitzer, psikolojinin saptamalarına sırt çevirerek, yaşanmış deneyime kadar uzanmaktan vazgeçerek, önceki araştırmalarının bütün bir boyutunu gözden çıkarmayı ister görünüyor. Ama, yakından bakınca, görüyoruz ki, onun için psikoloji hiçbir zaman ampirik varoluşu, yaşamöyküsel verileri, hatta aynı metnin birbirini izleyen yorumlarında ve değişkelerinde ortaya çıkarılabilecek niyet belirtilerini sorgulamaktan ibaret olmamıştır. Biraz önce gördüğümüz gibi, Spitzer'in uyguladığı haliyle psikanaliz, yapıtın ve onun belirgin kurucularının doğrudan içerdiği duygular düzeyinden pek uzaklaşmıyordu: Spitzer duyuşsal anlamları, tutumları ve tutkuları, çıplak haliyle metnin kendisinde ayırt ediyordu, daha sonra yazı yoluyla gizlenmiş ve dönüştürülmüş anlaşılması güç nedenlerin işe karışmış olabileceği önceki bir *Erlebnis*'te değil. Biçembilimsel metin yorumlaması her zaman apaçık bir anlamın açıklanması, besbelli bir dersin okunması olmuştur. Bu, bir yandan, yapıtlara yöneltilen dikkatin somucuydu: Okumayı bilmenin sonu, çok fazla sayıda zenginliğe, zaten çok fazla yoğun bir karmaşıklığa açılır, o kadar ki, gizli bir arka dünyanın keşfi neredeyse olanaksızlaşır. Biçembilimselci bilinmedik bir şeyin peşine düşmek uğruna elindekini kaçı-

<sup>16</sup> Ekz. "Les études de style et les différents pays", *Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures modernes*, Université de Liège, 1961, s. 23-39.

maz. Öte yandan, kabul etmek gerekir ki, metinler psikanalistlerin gözlemlediği canlı öznelerle aynı şekilde geçmişin gölgesini ve sağlıklı unutmanın yükünü sürükleyip durmaz. Her büyük metin kaynağını kendinde taşır. Kendi kendisinin başlangıcı *olur* ve bu özelliği bırakabilmesi, eğer siz onu metin olarak incelemeyi bırakır ve onu yalnızca bir *belge* olmaya indirerseniz mümkündür ancak. Oysa, Spitzer psikolojiye, çok fazla önem verdiği dönemde bile, yapıtları hep belgeler olarak değil metinler olarak ele almıştır. Bir yazarın “ruhunu” tanımlamak için, Spitzer, özneliği, yapıtta gerçekleşen her şeyin prototipi ve tinsel kaynağı olarak gören türümcü<sup>17</sup> varsayımda karar kılıyordu.

Bu durumda, “duyuşsal kaynak”, yapıtın düzenleyici ilkesinin psişik *karşılığında*, yapıtın kendisinin içinde gerçekleştirilen bir saptamanın öznel ikizinden başka hiçbir şey değildi. Bir metnin öz havası ve kendine özgü niteliği, bir kez tanıdıktan sonra, yazarın ruhunu, onun zihinsel evreninin “temel biçimini” oluşturacak, onu *yüceltecek* şekilde yansıtıyor ve genelleştiriliyordu. Ama bu durumda metin ve varsayılan öznel ilkesi, ikisinden birinin gereksiz olmasını önleyemeyecek kadar fazlasıyla benzer bir çift oluşturur: Açıklama gereksiz yere yinelenmiş olur. Metnin nasıl düzenlendiğini belirgin biçimde göstermek yeterli değil midir? *Niçin, nasıl*’ın içinde yer almaz mı? Hedef de, tamamlanmış yapıtın içinde? “Duyuşsal kaynaklar”dan vazgeçmekle, yalnızca, her kesin bilginin ulaşamayacağı tahminî bir yansıma yitirilmiş olur, oysa geriye, yapıtın içinde ve yapıt sayesinde, ikinci bir kişinin –yaratıcı güç– apaçık gerçekliği kalır: Yazara, kendini yapıtı yoluyla var ettiği haliyle ulaşılabilir, eserden önce var olduğu haliyle değil. Bildiğimiz gibi, bu, yaşamöyküsüne ve psikolojiye düşman olanların tezidir: *Contre Sainte-Beuve* yapıtında Proust’un tezidir, Boris de Schloezer’in<sup>18</sup> tezidir...

O halde yazarın öznel sezgisi metnin içkin anlamına o kadar indirgenebilir durumdadır ki, bu açıdan gereksiz olur: Bu fazla-

17 Fransızca metinde “émanatiste”; Fransızcada *émanation*, Osmanlıcada *sudur ve uruç* deyimleriyle dile getirilen, Yeni-Platonculuktan kaynaklanan ve bir başlangıçtan (bu öğretilde Tanrı) çıkıp, ondan hiçbir şey eksiltmeden yine o başlangıca dönme şeklinde anlaşılan *türüm* ilkesine dayalı öğretiyi benimseyen anlamında. (ç. n.)

18 Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1947.



lık eden ikizden vazgeçilebilir. Ama o zaman anlatım kavramı ne olur? Onu da, bir aldatmaca olarak, reddetmek gerekmez mi? İdealist eleştiri (Croce'nin ya da Vossler'in eleştirisi, Spitzer'inki değil), sezgiden (*energeia*) yapıta (*ergon*) giden anlatımsal devinimi yeniden yaşamayı ve yeniden yaratmayı umut ediyordu. Bundan böyle boş hayal ürünü olarak görünen şey bu iddiadır. Bir "oluşturuculuk"<sup>19</sup> estetiğinin (burada Luigi Pareyson'un 1954'te yayımlanan *Estetica*'sına anıştırmada bulunuyorum), anlatım kavramının yerine *üretim* kavramını koymayı önerdiği kuşkusuz biliniyor. O zamandan beri, çağımızın anti-idealizmi bu terime defalarca başvurdu ve bu terimde *anlatımsallıkta* utarılacak biçimde eksik olan bir çalışkanlık yananlamı algılandığı için, Marksist taraf onu daha da seve seve kullandı. Hans-Georg Gadamer'in yaptığı gibi, anlatım kavramının romantizm tarafından *öznelleştirilmiş* olduğunu, oysa klasik gelenekte ve retorikğin temel ilkelerinde bu kavramın dinleyicinin zihninde belirli bir *izlenim* oluşturmaya elverişli etkiler dizgesini –doğru formül– gösterdiğini hatırlatmak<sup>20</sup> uygunsuz olmayacaktır. Spitzer bir yandan klasik ve Ortaçağ'dan kalma *topos*'u, öte yandan çağdaş yapısalılığı çağrıştırmak, bir biçembilimin romantik öznelliğe karşı tepki olarak benimseyebileceği çok önemli iki işaret noktasını gösterir.

Yazınsal bilgi ile psikolojinin gizli anlaşmasına karşı yöneltilen bu saldırıya bir cevap vermek yine de mümkündür. Hiçbir şey, yapıtm sanki saf halde, duygusal ve tinsel bir öz içinde önceden biçimlendirildiği bir *Erlebnis*'in, bir öznel niyetin ardından koşmaya zorlamıyor. Hiçbir şey, dünyanın Tek'ten çıktığı gibi, yapıtın da yazarının ruhundan çıktığını varsayan bir tür Yeni-Platoncu öğretiyi kabul etmeye zorlamıyor. Yapıt, yalnızca yazarın iç deneyimiyle benzerliğinden dolayı değil, farklılığı nedeniyle de açıklayıcıdır. Eğer belgeler yazarın ampirik kişiliğinin "gerçeğe yakın" bir imgesini oluşturmayı sağlamak için yeterince çok sayıdaysa, yeni bir sapmayı tahmin etmek mümkün

**D** Fransızca metinde "formativité" (ç. n.)

**D** Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, s. 474-476. "Anlatım"ın klasik anlamına dönüş, uygulanamaz nitelikteki niyetler biçembiliminin tartışmasına bir etkiler biçembiliminin uygulanışını çıkaran Michael Riffaterre'in çalışmalarında özellikle kendini gösterir.

olur: Yapıtın, deneyimin başlangıçtaki verilerini aşmasını ve dönüştürmesini sağlayan sapmayı. Yapıt ve psikolojik yaşam ayırimsal açıdan dikkate alındığında, kendini kural olarak kabul ettirecek olan şey, artık bir kaynaktan çıkma ya da yansıma ilkesi değil, düzenleyici buluş, yaratıcı istek, başarılı başkalaşım ilkesidir. Yapıtın neyin karşıtı olduğunu, onun olumsuzluk katsayısının ne olduğunu bilmek için, *insanı* ve onun ampirik varoluşunu tanımak gerekir. Yapıtın “duyuşsal kaynağının”, ampirik varoluşun “duyuşsal kaynağıyla” aynı olmadığını kabul etmek tamamen doğrudur. Yapıt, merkezi dışına çıkma eyleminin sonucudur. Görüldüğü gibi, psikoloji yapıtın kendisini doğrudan aydınlatmayacaktır: Yapıtı geçişi anlaşılabilir kılacaktır ve yapıtı yeterli koşullarından yola çıkarak açıklamayı beceremezse de, en azından onun gerekli koşullarını önsezi ile bilmemizi sağlayacaktır. Yaratıcı merkez kaydırma eylemi karşısında, psikoloji bize ilk merkezden, terk edilen merkezden söz edebilecek güçtedir. Bu az şey midir? Bir sapmayı ölçmek için en azından iki nokta gerekir.

Yapısalcı bir açıdan baktığında, Spitzer daha önce de biçembilimsel araştırmalarında en sık kullandığı hareket noktasını oluşturan şeyi, dikkatin ayrıcalık tanıdığı ve çok büyülterek inceleme konusu yaptığı bir ayrıntıdan hareketle metinlere yaklaşma anlayışını değiştirmeyecektir. Ama, sapmayı arayıp bulma işinin zihni saçma ayrıntılara doğru, anormal kuruluşlara doğru yönlendirmesine (tekrarlanmalarının onlara belirti niteliği kazandırması koşuluyla) karşın, Spitzer’in anladığı şekilde yapısalcı yaklaşım, araştırmacıyı daha özgür bırakır: Gerçekten, başlangıçtaki ayrıntı, metnin tümünün önceden okunmasından sonra seçilir ve bu seçim, ayrıntının ya ayırimsal değeri için ya da mikro temsil gücü diye adlandırabileceğimiz özelliği –bütün yapıtın anlatacağını, zaten önceden, parça düzeyinde anlatış biçimi– nedeniyle yapılabilir. Uygulamada, Spitzer’de, ilke değişikliği pek birdenbire olmamıştır: İlk gözlemin alışılmışın dışındaki bir kullanımı hedef aldığı aşamadan itibaren, bu sapma hemen metnin genel yapısına bağlanıyordu. Kuşkusuz, biçembilimsel değişiklik yapıtın dışında kalan bir ortak kullanıma bakarak, önceden

var olan bir toplumdilbilimsel ortama bakarak tanımlanıyordu, ama derhal yapının içine –anlaşılabilir kılınmasına katkıda bulunduğu yapının içine– “katılıyordu”. Dış ortama bakarak alışılmışın dışında sayılan ayrıntı hemen “iç ortamın” düzenleyici yasasının bir belirtisi olarak yorumlanıyordu. O halde, Spitzer, 1920’den itibaren, daha önce zaten uygulamakta olduğu bir yapısalcılığı radikalleştirmekten başka bir şey yapmamıştır. Üstelik, gördüğümüz gibi, her türlü yöntembilimsel pürizmin dışında, kendisi için yararlı olabildiklerinde, ikinci derecede önemli olan buluşlardan ya da dış bilgilerden yararlanmayı da hiç bırakmamıştır. Onun çalışmalarında, yapıtların iç yapılarının incelenmesi, engin bir karşılaştırmacılığın (bazen örtük olan) kaynakları tarafından destekleniyordu.

Spitzer’in ölümünden beri, çok kesin yapısalcı analiz sistemleri ve çok titiz bir tekniklik gösteren bazı uygulamalı çalışmalar ortaya çıktı. Bir karşılaştırma yapılırsa, Spitzer kaprisli biçimde kendi zevklerine ve mizaç özelliklerine boyun eğer görünür: Bize kesin bir yapı kuramı ya da yöntembilimden ziyade, her özel duruma benzersiz bir yerindelikle uyarlanmış, “duruma uygun”, bir dizi canlı örnek önerir. Bilim idealine ne kadar bağlı olsa da, Spitzer herkesin kullanımına sunulabilecek ve böylece evrensel bir araç olabilecek bir yöntem düşüncesine karşıydı. Biliyordu ki, yöntembilimsel terörizm çoğu zaman yalnızca kültürsüzlüğü örten bir pelerindir, bilgisizliğin gizlenmesidir: Tarihle ve yapıtlarla gerçek bir yakınlık kurulmayınca, kendi kendine safça basit araçlar üretilir –öyleyse bunların göz boyayacak bilimsel havalarının olması önem kazanır–, hiçbir şeyin, insanların ya da kitapların, kültürlerin ya da dillerin, sıralarını bu araçlara teslim etmeme hakkı yoktur. Spitzer’in, yalnızca teknikleri mekanik biçimde tekrarlanabilecek bir yöntemi işlemsel sayanlara karşı alaycılığı işte bundan dolayıdır. Sezgisel kehanet, kavrayışlı dehanın asil ayrıcalığı yüceltilsin daha iyidir, diyordu çok öfkelendiğinde. Biçembilimde bilgiyi, “yeteneğin, deneyimin ve inancın ürünü” olarak kabul etmek daha iyidir. Spitzer bu çözüm yolunu hiçbir şekilde sezginin akla aykırılık niteliği adına benimsiyor değildi, ama ona öyle geliyordu ki, her gerçek *Wortfoscher* (bu sözcüğü, dilbilimciden ziyade filolog

diye çevireceğim) rasyonel bilginin gereç ve araçlarını, edebiyatla kişisel bir ilişki yaratmak için, nasıl isterse öyle kullanılmalıdır. 1928'de yayımlanan *Stilstudien* şu cümleyle biter: "Beni izleme, öğretim amaçlı her büyük yapının yapısının üzerine kazınacak yazı bu olmalıdır." Bu, araştırmayı şiirselleştirmek, onu bilimin "nesnel" evrenselliğinden çıkarmak değil midir? Spitzer buna, filolojik bilginin bir *bileşim* olduğunu, bu bileşimde, metnin nesnel özdekliliğini tanımanın, her zaman benzersiz ve özel olan bir okumanın biricik niteliği ile diyalektik bir ilişkiye girdiğini söyleyerek cevap verirdi. Kuramsal görüşlerini açıkladığı bütün metinlerde, yapının nesnel betimlemesi üzerinde değil, araştırmanın öznel yönleri üzerinde ısrarla durduğunu görüyoruz. Kendine şu soruları sormuyor: Bir yapı nedir? Bilimsel tasarımların bilimsel dile çevrilme biçimleri neler olabilir? Ama şunu soruyor: Bir yapıyı *anlamak* ne demektir? Onun yöntemi, zihnin bir yol alış biçimini betimlemektir: Bu bir reçete, bir kullanma kılavuzu, bir teknik değildir, ilerleyerek süren aşamaları konu alan bir düşüncedir; bu aşamalar boyunca, okurun metinle ilişkisi, gitgide, okur metnin genel anlamını daha iyi kavradıkça değişir. Diyelim ki bu yöntem *a posteriori* ve kısmen, sezgisel olarak benimsemiş bir uygulamayı doğrulamak için dile getirilmiştir; inanıyorum ki Spitzer bunu inkâr etmezdi. Ama deneysel düzlemde (ve biçembilim ya deneyseldir ya da hiçbir şeydir), hangi yöntemin, *ardında* tüm bir uygulama, bir sürü özgür deneme ve tehlikeyi göze almış sınamalar yoktur ki?

Bir metnin genel anlamını geçici olarak kavramaktan yola çıkmak (Heidegger'in tarzıyla, [Fransızcadaki] "kavrama" ve "geçici" sözcüklerinin yapısındaki örneklerin değeri üzerinde durmak gerekirdi: *ap-préhension, pro-visoire*); daha sonra görünüşte uç bir ayrıntıyı inceleme üzerinde yoğunlaşmak; bilimin ve sezginin tüm kaynaklarını bu incelemeye uygulamak (Aby Warburg'un söylediğini hatırlayalım: Tanrı ayrıntıda saklıdır); böylece aydınlatılan ayrıntıyı daha önce sezilmiş olan bütünle karşılaştırmak, kendine bunlar arasında anlamsal uygunluk olup olmadığını sormak; gitgide daha olası görünen bir kavrayışı destekleyecek yeni ayrıntılar aramaya koyulmak; olabilecek itirazları, hak-

lı kuşkuları kendine de sormayı ihmal etmemek, karşıt görüşlerin saptanmasına başvurmak; bütün analitik işlemi başlangıçtaki bir önyargının hizmetine sunma tehlikesinden sürekli sakınmak: Spitzer'in gözde yöntemidir bu, bütünden parçaya ve parçadan bütüne gidip gelme; metnin daha başlangıcından beri içinde taşıdığı, her dikkatli okumanın belli belirsiz bir şekilde zaten algılamış olduğu, ama bundan böyle açıklamanın gücü sayesinde gözler önüne serilerek aydınlığa kavuşan bir gerçeklik, bu süreçte belirlenir (çoğu zaman aydınlatıcı bir anlamın ansızın tetiklemesiyle). Filolog, ama bütüne tutkun filolog olan Spitzer, ayrıntıya gösterilen sonsuz dikkat –mikroskopi– ile sentez yoluyla üretilen görüşü bağdaşır olarak göstermekle kalmayıp, ayrıntının yorumlanmasının genel anlamı ele geçirmenin zorunlu bir aşaması da yapacak bir yöntem istiyordu. O halde, Alman *Geistesgeschichte* kuramında, Schleiermacher'den Dilthey'e, Dilthey'den Heidegger'e kadar, baskın bir rol oynamış olan bir kavramı, yorumsama döngüsün<sup>21</sup>, *Zirkel Verstehen*'i bu amaç için benimseyebilirdi. Spitzer, *Linguistics and Literary History* kitabının önsözünde kendini de bu entelektüel geleneğin içinde gösterdi. Gadamer'in haklı olarak işaret ettiği gibi, Schleiermacher'in düşüncesini, bir yandan onun romantik takipçilerinin düşünceleriyle, öte yandan da Heidegger'in düşüncesiyle karıştırmamak gerekir. Schleiermacher'e göre, anlama, bir özneyle belirli bir nesneyi birbirine bağlar, anlamın geliştiği çerçeve, "parçanın bütünle olan biçimsel ilişkisi, ya da daha doğrusu, parçanın öznel yansıması, bütünlüğü önceden sezen anlayış ve bütünün daha sonra parça düzeyinde açıklanmasından oluşan çerçevedir. Bu kurama göre, anlamamanın döngüsel devinimi, metnin içinde gelip gitme sayesinde gerçekleşiyor ve metnin tam olarak anlaşılmasıyla ortadan kalkarak sonuçlanıyordu. Mantıksal olarak, Schleiermacher'e göre anlama kuramı, metnin içerdiği tuhaf ve şaşırtıcı ne varsa hepsini çözmek ve dağıtmak için, kendimizi tümüyle yazarın içindeymişiz gibi düşünmemizi sağlayan se-

21 Fransızca metinde *cercle herméneutique*; çeşitli kaynaklarda "hermenötik daire" diye de kullanılıyor; Türkçede "hermenötik" karşılığında "yorumsama" ya da yorum bilgisi-benimsenirse, bu kavram da "yorumsama döngüsü" ya da "yorumsal / yorumlayıcı döngü" diye karşılanabilir. (ç. n.)

zinleyici edim doktrininde doruk noktasına ulaşıyordu. Tersine, Heidegger'in döngüyü betimleyiş biçiminde, metnin anlaşılması, ön-anlamanın önceleyici devinimiyle sürekli olarak belirlenir. Bütün ve parça döngüsü, anlamanın tam olarak gerçekleşmesiyle ortadan kalkmaz, tam tersine, en gerçek biçimde çizildiği an bu andır... O halde döngü, biçimsel nitelikte değildir, ne öznel ne de nesnel, ama anlamayı, geleneğin devinimiyle yorumcunun deviniminin karşılıklı oyunu olarak betimler. Anlamın önceden sezilmesi, ki bir metni anlamamıza yön verir, öznelliğin bir işlemi değildir, belirlenmesini sağlayan şey, bizi geleneğe bağlayan dayanışmadır... Öyleyse anlama döngüsü hiçbir şekilde "yönetimli" bir döngü olmayıp, anlama ediminin ontolojik yapısının bir ögesini betimler<sup>22</sup>. Burada sözü Heidegger'in kendisine bırakalım: "Anlamanın özgün döngüsü, içinde rastgele her tanıma biçiminin devinmesi gereken kaçınılmaz bir döngü değildir: O, bizzat insan varlığının<sup>23</sup>, varoluşsal<sup>24</sup> önceden sezme yapısının ifadesidir. Öyleyse, kısırlığına boyun eğerek bile olsa bu döngüyü kısır diye niteleyerek küçümseyemeyiz. Döngü, kendi içinde, en özgün olanı tanıma olanağı taşır; bu olanağı doğru olarak kavramanın tek yolu, açıklama işinin kendine ilk, sürekli ve son görev olarak, önceden var olan edinimlerinde ve görüşlerinde ve öncelemelerinde rastgele sezgilere ya da popüler kavramlara aldanmamayı, ama bu öncelemeleri "şeylerin kendilerine" göre geliştirerek bilimsel konusunu sağlamlaştırmayı benimsemesidir. Anlama, varoluşsal anlamında, insan varlığının kendisinin davranış bilgisinden ibaret olduğu için, her tarihsel bilginin ontolojik önvarsayımları, özü bakımından kesin bilimlere özgü kesinlik düşüncesini aşar. Matematik, tarihten daha kesin değildir, sadece, onun için önem taşıyan varoluşsal temeller alanı düşünüldüğünde, tarihten daha sınırlıdır<sup>25</sup>."

22 *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, s. 277.

23 Fransızca metinde "l'être-là"; bu kavramı karşılayacak biçimde, Türkçe kaynaklarda "Dasein" ya da "Orada-Varlık" terimleri de kullanılıyor. (ç. n.)

24 Fransızca metinde "existential"; burada, "genel olarak varlığa ilişkin" anlamında kullanılıyor; bilindiği gibi, Heidegger, insanın varoluşunu çözümlemeyi "existentiel", buradan hareketle varlığın varoluşunu çözümlemeyi ise "existential" sıfatlarıyla belirterek, bu iki felsefeyi birbirinden ayırt ediyordu. (ç. n.)

25 *L'être et le temps*, çev. R. Boehm ve A. de Waehlens, Paris, Gallimard, 1964, c. I, s. 190 (§ 32)

“Şeyin kendisinin” sınamasından geçirilen bir *önceleme*: **Kuşkusuz**, Heidegger’in katkısı anlamayı böyle doğrudan *Dasein*’m zamansallığında kuruş biçiminden kaynaklanmaktadır. Bizim soracağımız soru meselenin bu yönüyle ilgili değil, ama daha alçakgönüllü biçimde, “şeyin kendisinin” (Hegel’in, Heidegger tarafından da başvurulmuş terimini kullanmak gerekirse) bize göre ne şekilde tanımlandığıyla ilgili. Spitzer’in daha açık biçimde bağlı olduğu Schleiermacher yorumlamasını (hermenötüğünü) da ilgilendiren bir soru bu. Gerçekten, eğer aynı zamanda araştırmanın uygulama noktasını da hesaba katmamız gerekmeseydi, anlamamanın aşamalarına ve asıl sürecine ilgi göstermek yeterli olur muydu? Araştırmanın nesnesi, ereği, tasarısı nedir? Anlamaya çalışılan ne? Araştırılan şey nasıl sınırlandırılıyor? Kapsamı nedir? Kısacası, kavramaya ve anlama içinde tek bir bütün haline getirmeye çalışılan ilk veriler nelerdir?

Böylece, parçadan bütüne ve bütünden parçaya gidip gelmenin zorunluluğu bir kez kabul edildikten sonra, şu soru hemen karşımıza çıkıyor: Hangi parça ve hangi bütün? Spitzer’in biçembilimine göre bütün, bildiğimiz gibi, sanat yapıtıdır. Ve Spitzer için başlangıçtaki ayrıntı her zaman, ya da neredeyse her zaman, cümleden daha küçük boyutta olduğu için, araştırmanın uygulama açısından gereği, işleme aynı yazarın başka metinleri üzerinde yeniden başlayarak araştırmanın sonucunu kontrol etmek olasılığı bulunsa bile, “bütün”ü bir şiirle, bir sayfayla, birkaç paragrafıla sınırlandıracaktır. Spitzer’in dil yeteneği, onu, Fransızların metin açıklaması geleneğine benzeyen bir *sondaj* yoluyla araştırma yaklaşımına eğilimli kılar. Ama, sorunları ayrıntılardan hareketle ele almaktan hoşlandığı için, bu “mikroskopi”yi geniş toplu bakışlarla dengeleme gereksinimi duyar ve iyi yorumlanmış ayrıntının onu hızla bütün yapıtın anlamına ulaştırabileceği umudunu hiç yitirmez. Zaman zaman, iki katmanlı (bütün-parça) bir süreçle yetinmekle, ara ve tamamlayıcı düzeyleri hesaba katmamakla eleştirildiği olmuştur. Spitzer’in, bazı durumlarda, kısmi bir özelliği, diğer bileşenleri ve bağdaşan değişik etkenleri gerçek yapısalcılığın gerektirdiği şekilde yeterince dikkate almadan, genelleştirmekte acele ettiği de söylenebildi. Onu bu eleştirilere karşı savunmak

her zaman mümkün olmasa da, Spitzer'in, incelenen metinler ne kadar gerektiriyorsa o kadar değişken bir yaklaşım izlediğini kabul edelim. Eleřtirmenin dűřünme biçiminin metinde ortaya çıkan her řeye açık kalabilmesini diliyordu; Freud'un psikanalizin ilk seansları için öğütlediğine benzer biçimde, her şeyin iyi niyetli bir yansızlık ve çabuk değişebilen bir dikkatle başlamasını, oldukça hoşlanarak kabul ediyordu. Eęer yapıt her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu bir yapıysa, hiçbir ayrıntı önemsiz değildir; ama bazıları kuşkusuz daha iyi yol gösterici olacaktır ve daha baştan bunlara başvurulması tercih edilir. Bunlar, yazara ve tasarlanan estetik evrene göre farklı nitelikte olacaktır. Bu, bir yerde, özel bir ritim, bir dinamik ya da bir soluk, bir başka yerde, "geçiş sanatı", daha başka bir yerde, bir hafifletme sistemi (Racine'deki yeğinseme ve "surdin etkisi"), yine bir başka yerde de belli bir figür türüne düzenli olarak başvurmak olacaktır. Spitzer, yaşamının son çalışmasında, Michel Butor'un romanlarını ele alırken, pekâlâ hissetmişti ki, bu yapıtların *kompozisyonundan* yola çıkmak gerekiyordu, anlatımdaki ayrıntıdan değil. Bütünün doğası, fizyognomonik<sup>26</sup> özelliğin doğasını önceden belirler: Bunları birbirinden ayırmak eleştirmen için incelelik meselesidir. O halde Spitzer'in yöntemi hem özen hem de esneklik gerektirir. Kenneth Burke şiire "duygusal yoğunlaşmaları" göz önünde tutacak sembolik bir yaklaşım önerdiğinde (*Philosophy of Literary Form* kitabında), Spitzer onaylamakla birlikte hemen şöyle itiraz eder: Bu yöntem "yalnızca fobilerinin ve kişisel tepkilerinin yazılarında ortaya çıkmasına izin veren şairler için geçerlidir"; yanlış olan, tarihsel bağlamı ihmal etmek ve onun düzenleyici işlevini bilmemek olacaktır: Tarihsel bağlam, kimi zaman "kişisel dehanın" yenilikçi özgünlüğünü destekler, kimi zaman da geleneksel bir retorikten yana davranarak bunu kesin biçimde reddeder.

Bir kitap sözcüklerden ve cümlelerden oluştuğuna göre, anlattımsal değerler her durumda anlamlı olacaktır ve biçembilimci kazananı oynar. Ancak, biraz uzun bir yapıtta, ince biçem ay-

<sup>26</sup> Bir kişinin mizacının ve karakterinin, yüzünün biçiminden, çizgilerinden ve ifadesinden hareketle incelenmesi. (ç. n.)



rmtısıyla *bütün* arasındaki aracı yapıları hesaba katmak gerekir. Bir tiyatro oyunundaki sahne ve perde gibi, bir romanda bölüm ve bölümler dizisi gibi, az ya da çok büyük altbölümleri birbirine bağlayan, uyum sağlayan ve karşıtlıklar kuran ilişkileri göz önünde bulundurmak gerekir. Eğer “büyük bölümlerin” kuruluşunun, öğelerin düzenlenişinin bize yapısal bütünü biçimi hakkında tüm öğrettiklerini dikkate almaksızın, hemen anlamlı bir ayrıntıdan bütüne geçilirse, bir tür kısa devre tehlikesiyle karşı karşıya kalınmaz mı? Dilbilimsel çözümlemelere, yapıtın mimarisine yönelik bir çözümleme eklemeyi başaracak bir yapısalcılık, metni oluşturan ağların bütününe daha iyi açıklamaz mıydı?<sup>27</sup> Spitzer böyle bir yaklaşımın ilkesine kuşkusuz karşı çıkmazdı; bile bile alınmış bir karardan ziyade mizacı gereği, hiçbir zaman bir yazar üzerine eksiksiz bir yapıt yazma kaygısı taşımamıştı, çünkü onun hem sabırlı hem de coşkulu yöntemi birkaç temsili kesitle yetinmiş ve bir kez kesin bir esin doğar ve doğrulanırsa, artık daha öteye gitmezdi.

Ama bütünlük ereği güdülürken hangi noktada durmak gerekir? Bir şiir bir bütündür, bir derleme de başka bir bütün; bir yazarın bütün yapıtları da aynı şekilde, ya evrimi içinde ya da eşzamanlı bir manzara olarak düşünülebilecek bir bütün oluşturur. Bir bütünlüğün alanının sınırlarını belirleyen, dolayısıyla da bu şekilde oluşan dizgenin öğeleri arasındaki bağıntıyı belirleyen şey, keyfi bir karardır, bunu hissederiz. Yazarın kararının açıkça belirttiği yerde bu kararı tanımazlıktan gelmeye elbette hakkımız yoktur: Birisi bir soneyi bağımsız bir mikrokosmos gibi oluşturur; bir diğeri için bütün bir roman takımyıldızı tek bir yaratıcı amacı ortaya koymaya ancak yeter. Yazarın projesi, eğer ortaya çıkarabilirsek, içinde bağdaşık bir yasanın, organik tipte bir gerekliliğin hüküm sürdüğü, dar ya da geniş bir dünyanın sınırlarını çizer. Bir yazarın içine sözünü *sığdırdığı* sınırları göz önünde bulundurmak demek, kuşkusuz kendine bir sanatın asıl çehresini ayırt etme olanağını vermek demektir: O zaman, yorumsama **döngüsünün**, yapıtın tümünün kendi döngüsüyle, eserden hiçbir

**27** Jean Rousset'nin *Forme et Signification* (Paris, Corti, 1963) kitabının önsözü bu konuyu ele alıyor.

şey eksiltmeden ve ona hiçbir şey eklemeden, *a posteriori* örtüşebileceği umut edilebilir. Bununla birlikte, yazarlarca bilerek oluşturulmuş ve sınırlandırılmış bütünlüklerin biçiminin açıkça tanınması koşuluyla, hiçbir şey aynı bir pergel açıklığına katlanmaya zorlamaz. Eleştirmenin kararı yazarın kararını göz önünde bulundurmalıdır, ama ona hiçbir bağıllık borcu yoktur.

Ona kendi kararımızla farklı bir yarıçap verseydik, yorumsama döngüsü ne olurdu, görmeye çalışalım. Bir yapıtın sınırları içinde devindiğimiz sürece, sorunlar görece basittir. Eğer ben *Yolculuk* şiirinin bir yarım dizesini dörtlüğün bir ögesi olarak ele alırsam, yorumsama döngüsü geçici bir bütünlük içinde gelişir; daha büyük bir bütün, gözümün önünde duran *Yolculuk*, bu ilk geçici bütünlüğü *soyut* bir bölüm gibi gösterir ve benim ilk bulgularımın, şiirin geneli içinde tekrar ele alınması ve oraya taşınması gerekecektir; aynı şekilde, bu sefer de *Yolculuk*, gözüme bir bütünün parçası olma işleviyle, bizim örneğimizde *Kötülük Çiçekleri*'nin büyük kodası olma rolüyle görünmekten geri kalmaz. Buraya kadar, bağdaşık bir evrende yol alıyoruz; iç ve dış gerçeklikler hesaba katıldığında, burada bir kompozisyon iradesinin bulunduğunu varsaymak için haklı bir nedenimiz var. Parçaya, kendini tek başına yeterli bir bütünlük gibi kabul ettirmeyi yasaklayan *vetonun* nereden geldiğini biliyoruz. *Kötülük Çiçekleri*'nden Baudelaire'in diğer yazılarına geçmek, aynı zihinsel evrenin içinde kalmak demektir kuşkusuz, ama artık bütün öğelerin orada tek bir düzenleyici iradeden güç aldığını ileri süremeyiz. Bu şekilde oluşmuş bütün, artık sanat yapıtının bütünü değil, tinsel bir dünyanın bütünüdür. Bununla birlikte kim onun birliğini inkâr edebilir? Kim eleştirmenden parçalar arasındaki anlamlı ilişkileri açıklığa kavuşturma hakkını esirgeyecektir? Ve bu şekilde ortaya çıkarılmış ilişkiler yazarın dikkatinden ziyade eleştirmenin dikkatine dayanıyorsa, bunun ne önemi vardır? Bu ilişkiler eleştirmenin bakışının bu şekilde yukarıdan izlediği yapıtın *içinde* daha az görünür değildir. Ama yeni bir genişleme gerekli olacaktır, yeter ki bir karar keyfi olarak araştırmanın ufku kapatmasın. Bir yazarın yazılarının bütününe incelemek, yazarın kişiliğini ve yaşamöyküsünü de içeren daha büyük bir bütünlüğü incelemeyi gerektirir. Sonra bu yaşam-yapıt da soyut

bir yapı gibi görünür, çünkü onun da toplumsal-tarihsel bir bağlama ait olduğu açık bir gerçektir. Artık bundan sonra işimiz, bir yandan estetik bir tutarlılık isteğinin yönettiği sözel organizmaları, öte yandan da yazarın razı olmak durumunda kaldığı ve eseriyle karşılık verdiği koşullar toplamını içeren, ayrışık öbeklerle olacaktır. Bu noktada, yorumsama döngüsü ve onun gel-git hareketi, Sartre'ın *Yöntem Araştırmaları*'nda sosyal bilimlerde bilginin bir araya toplanmasının aracı olarak kullandığı, ileriye-geriye dönüşlü yöntemle karışma eğilimi gösterir. Yorumsama toplumsal koşullarla ilgilenmekle kendi yetki alanından çıkmış olmaz, çünkü toplumsal koşullar, kendileri de nesnel biçimde dışa vurulmuş insan iradesinin yapıtları olan kurumlar çerçevesinde, insanlar arası ilişkilere yansımış olan, doğal dünyayla ilişkililerdir. Bu düzlemde karanlık ve tehdit edici gerçekler ortaya çıkar: ihtiyaç, şiddet, felaket; yapıtlar ve onların güzelliği, bize bu gerçekleri daha ilk seferde göstermez, ama bunlardan sorumlu olmadıkları da söylenemez. Kavrayıcı bir yorum kuşkusuz buralara kadar uzanmalıdır.

Öyleyse işimiz bir dizi geçici bütünlüktedir, bu bütünlüklerin her biri daha büyük bir bütünün oluşturucu parçası durumuna geçer: Her şey sanki yalnızca, onları göreceli kılan daha tam bir bütün tarafından emilen değişken bütünlükler mümkün olabilirmiş gibi gelişir. Bu genişleme eğilimli devinim, her düzleminde, aynı apaçıklık niteliğiyle, özellikle de aynı doğrulanabilirlik olanağıyla bağdaşmaz. Dilbilimsel olgu çok büyük ölçüde doğrulanabilir; yazınsal gerçekliğin bile doğrulanabilirliği biraz daha azdır; yaşamöyküsel olaylara verilebilecek anlama gelince, toplumsal ilişkilerde fark edebileceğimiz anlam hakkında hiçbir şey söylemeye elim artık...

Yapıt düzlemini terk edip yapıtın öncesine geçtiğimizde, geliştirilmiş bir yapı türünden (yapıt "açık" olsa da) bir başkasına, daha az katı olan ve daha fazla özgürlük düzeyinin devreye girdiği bir yapıya geçilir; açık bir dilden bir başkasına, daha örtük olanına geçilir. Gerçi, bağlam içine yerleştirme isteği büyüktür; her yerde benzer biçimde ortaya çıkan, tek ve aynı dili bulacak şekilde, yapıtın toplumsal gerçekliğe kadar, birbiri ardı sıra beliren bütün düzeyleri tek bir metin gibi düşünme isteği bü-

yüktür. Ama eğer eleştirmen tutup da yapıtın yaratıcı iradesinin uygulandığı alandan daha geniş bir alana hâkim olmak isterse, metnin özdeksel niteliğinin ona sağladığı gereci yavaş yavaş yitirir: Bunun ötesinde, yalnızca, önsezi ile bilinen bütünlükler, akla yatkın sentezler, kurgusal taslaklar, kavramsal modeller vardır. Hedef alınan bütünlük ne kadar evrensel ve somut görünürse, onu çözümlenmenin kesin aracı da o kadar ortadan kaybolur. “Yaşam-yapıt” birlikteliğinin, bizim de doğru bulduğumuz şekilde, zorunlu olarak içinde yer alması gereken toplumsal bütünlüğün durumu da böyledir. Bu toplumsal bütüne, *Kötülük Çiçekleri*'ne ya da hatta *İnsanlık Komedyası*'na hâkim olduğumuz gibi hâkim değiliz. Toplumsal bütün, ancak birbirini izleyen çıkarsamalarla, el yordamıyla ilerlercesine az çok kavranılabilir; çoğu zaman da, ona, insanlık tarihine atfedilen genel vektörlere bağlı olarak zorla belirli bir anlam yükleyen zihnin bir –ideolojik– kararıyla, önceden tanımlanır. Toplumbilimci eleştirmen, kurumların ve toplumsal ilişkilerin “yabancılaşmış sözünü” çözmeye çalıştığı sırada, bir insan *sözünü* yorumlama gücünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır: Bu kadar zor dinlenebilir bir gerçek karşısında, onun çoğu kez *yerine konuştuğunu* görürüz. En geniş bütünlüğün, en kapsayıcı gerçeğin ortaya çıkması gereken yerde, bir sistem izleyen eleştirmenin yalnız sesini (yanıt verenin olmadığı “üstdil”) işitme tehlikesiyle karşılaşırız. Döngünün sonuna vardığımızı sandığımız anda, kendimizi başlangıç noktasında buluruz. Bilimsel proje garip bir *oyuna*, yorumcusunu bekleyen istemdişi bir şiire dönüşmüştür...

Burada kuşkucu bir tezi savunmuyorum: Toplum ve tarih bilinmez şeyler değildir. Sorun yaratan şey, onlar hakkındaki bilginin metinler ve yapıtlar hakkındaki bilgiye gereken biçimde nasıl bağlanabileceğidir; onları, bireysel yapıtların özgül değerlerini, özgün niteliklerini, benzersiz seslerini gölgede bırakmadan, ortak bir bütünde ve birleştirici bir anlamda toplamaktır. Çünkü tarih ve toplumbilim bana ayırım gözetmeksizin en değişik yapıtlara yol açabilecek zorunlu koşulları gösteriyor: En büyük genelliğe erişmiş olmaya karşılık, hareket noktamızı oluşturan fenomenlerin özgüllüğünü yitiriyoruz, birbirini tutmaz birçok belirtinin ortak paydalarına varıyoruz. Oysa benim için önemli olan, aynı zaman-

da hem ortak payda hem de her yapıtta başka bir şeye indirgenemez olarak kalan, uyumsuzluk devinimine katkıda bulunan şeydir; o devinim ki, tarihe bu denli yabancı olacağına inanmamam...

İşte, ufkun sınırsız ölçüde genişletilmesinin, yapıtların arkasında gerili fonun aşırı derecede derinleştirilmesinin tehlikelerinden kaçınmak için, Spitzer yapıtların "kendileriyle" yetinmeyi tercih etmiştir. Çok fazla şeyi kucaklamak isterken, elleri boş kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalındığını bilir. Spitzer, son tarzında, belirgin biçimde yalıtkan, nesnesine sıkı sıkıya sarılan ve onu olduğu gibi sorgulayan bir eleştiriyi tercih eder: Böylece, hem yakın duran hem de ele geçirilemez farklılığıyla korunan bir dil varlığıyla özel bir karşılaşma ve diyalog inancını korur. Yakınlığın neredeyse fiziksel olarak hissedilen var olmanın verdiği zevk, eleştirmeni yapıtın kendi içinde gözlenebilen sözel ilişkiler dizgesiyle sürekli bir alış verişi korumaya davet eder. İçkin ilişkileri çözümlenerek yapıtın dışarı ile ilişkisini ortaya çıkarmayı umut eder. Sonuçlanmış, psikolojik ve toplumbilimsel plasentasından ayrılmış yapıtın, yine de, bitmiş biçiminde de, doğuşuna gerçekten katkıda bulunmuş olan her şeyi içinde taşımaya devam ettiğini niçin kabul etmemeli? Kapah bir kozmos olan yapıt, önceki Gecedan kazanılan bir ışıkla parlar. Goethe'ye özgü bu anlayış biçimini Spitzer açıkça destekler, yaşarken yayımladığı son derlemesinin önsözünde Faust'un ünlü dizelerini alıntılamaı da unutmaz: Orada kendini, "ışığın ve aydınlık biçimin, Ronsard'ın dediği gibi, *dünyanın güzel ışığının kararlı bir dostu*" diye tanıtır... Her türlü normatif tanımdan bağımsız olarak, güzellik kavramının Spitzer için gitgide daha çok baskın çıkma yönelimi göstermiş olmasına şaşırılmamalıdır. Tarihselciliğin tehlikelerinden kaçmayı başarmışsa da, estetikçiliğin tehlikelerine hâlâ açıktır. Güzel nesnenin gerçek amacının güzelliğinde olduğunu kabul etmek, sanatın tanımını aşırı derecede sabitleştirmek demektir; anlamlı her yapıtı, bütün biçimleri aşan güçlerin açığa vurulmasına en uygun düşecek biçimi seçmeye götüren gerilimi bilmemek demektir. Leo Spitzer'inkinden daha az tedirgin ve daha az değişken bir yaratılış için, biçimsel güzelliği kutsallaştırırcasma yüceltmenin sonu, "sanat yapıtlarının" donup kalmış yalancı sonsuzlukları karşısında aldatıcı bir huzur duymaya varabilirdi.

Buna karşılık, hiç kimse, huzur konusunda, önünde nihayet toplam olarak sahip olunamayacak bir bütünlük alanının döngüden döngüye açıldığı ve genişlediğini gören kişiden daha az emin değildir. Ama, hep doyumsuz kalan bir isteğin yol açtığı, döngülerden oluşan bir döngü şeklindeki bu devinim, Spitzer'in yorum-samanın verdiği örneğe aykırı olmayacaktır. Bu devinim, sapmayı (*olumsuz tutum*) algılayarak, onu hep daha anlayışlı bir bütününe içine sokmaya çabalayan bir araştırmamanın devinimidir. Yorum-sama döngüsü, bir yandan da hak verdiğimiz sapma skandalını aşma ihtiyacı hissettiğimiz ölçüde, etkinlik alanını genişletir ve büyütür: Çünkü zihin hayatı, aynı zamanda hem sapmayı hem de sapmayı reddetmeyi gerektirir.

Tamamlanamaz bir yol, bir dizi sonsuz dolambaç arasından geçen ve eleştirmenin bakışını hem bizzat kendisinin hem de nesnesinin olan bir tarihin içine çağırın bir yol: Anlama isteğinin giriştiği bu sonu olmayan çalışmanın imgesi bu olsa gerek. Anlamak, her şeyden önce, asla yeterince anlamadığımızı kabul etmektir. Anlamak, kendimizi anlamayı tamamlamadığımız sürece bütün anlamların askıda kaldığını kabul etmektir.

Cenevre, 1964-1969.

## Kaynakça Notu

*Études de style* (Gallimard, "Bibliothèque des Idées", 1970) Spitzer'in Fransa'da yayımlanmış ilk kitabıdır. Bundan önce İspanyolcaya bir çevirisi (Madrid, 1955) ve İtalyanca'ya üç çevirisi (Bari, 1954, Alfredo Schiaffini'nin önsözüyle; Torino, 1959, Piero Citati'nin önsözüyle; Bologna, V. Poggi'nin çevirisi, 1967) yayımlanmıştır.

Asla bir kitapta toplanmamış olan çok sayıda makalenin yanı sıra, Leo Spitzer'in en önemli yapıtları şunlardır:

*Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais. Nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen "Contes drolatiques"*, Halle, 1910. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, n° 19).

*Über einige Wörter der Liebesprache*, 4 Aufsätze, Leipzig, 1918.

*Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Halle, 1918; 2. basım, Darmstadt, 1967.

*Italienische Umgangssprache*, Bonn ve Leipzig, 1922.

- Stilstudien*. 2 cilt, Münih, 1928. 2. basım, Darmstadt, 1961.
- Romanische Stil- und Literaturstudien*, 2 cilt, Marburg, 1931.
- Essays in Historical Semantics*, New York, 1948.
- Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton, 1948. 2. basım, New York, 1962.
- A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Mass., 1949; 2° éd., New York, 1967.
- Romanische Literaturstudien*, 1936-1956, Tübingen, 1959.
- Essays on English and American Literature*, Anna Hatcher (editör), Henri Peyre'nin önsözü, Princeton, 1962. (7 sayfalık bir seçme kaynakça içermektedir.)
- Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the World "Stimmung"*, Anna Hatcher (editör), René Wellek'in önsözü, Baltimore, 1963.
- Leo Spitzer'in Fransızca yazıları arasında özellikle şu makalesini anlam: "Stylistique et critique littéraire", *Critique* n° 98, Paris, Temmuz 1955, s. 505-609.
- Okuduğunuz bu bölüm Temmuz 1964'de *Critique* (Paris) dergisinde yayımlanmış bir incelemenin geliştirilmiş ve gözden geçirilmiş biçimidir. Spitzer hakkında daha başka çalışmalar için Jean Hytier'nin ayrıntılı bir incelemesi okunabilir: "La Méthode de M. Leo Spitzer", *Romanic Review*, New York, cilt. XLI, 1950, s. 42-59. Spitzer'in çağdaş araştırmalar akımı içindeki yeri, Paul Guiraud tarafından, *La Stylistique* (PUF, coll. "Que sais-je?") kitabında, ya da daha yakın tarihli olarak *Encyclopédie de la Pléiade*'in (Paris, Gallimard) *Langage* konusuna ayırdığı ciltte tanımlanmıştır. Kudüs Üniversitesi'nde Michel Baraz, "Romanische Literaturstudien" üzerine konuyu çok iyi kavrayan bir Fransızca özet yayımlamıştır, *Modern Language Notes*, cilt 78, n°1, Ocak 1963, s. 60-74. İngilizce yazılmış incelemeler arasında, özellikle René Wellek'in "Leo Spitzer" (Comparative Literature, XII, 1960, s. 311-332) başlıklı incelemesini saymak gerekir. Spitzer'in yapıtları İtalya'da çok geniş yankı bulmuştur. İlk olarak, Helmut Hatzfeld "Recent italian stylistic criticism" başlıklı makalesinde bu eserlerle ilgili bir özet vermiştir. (*Studia Philologica et Literaria in honorem L. Spitzer*, Berne, 1958, s. 227-243.) Benvenuto Terracini'nin *Analisi stilistica: Teoria, Storia, Problemi* (Milano, 1966) kitabında dikkat çekici bir açıklama ve bol miktarda not bulunabilir. Notlar kaynakçayla ilgili en önemli bilgileri vermektedir. Daha yakın zamanlarda, çok değerli *Strumenti critici* (Einaudi, Torino) dergisi 4., 6. ve 7. sayılarında (1967-1968), D'Arco Silvio Avalle'nin, Spitzer'in rolünü kursesiz biçimde ortaya çıkaran "La critica delle strutture formali in Ita-

lia" başlık bir incelemesini yayımladı. Monografiler arasında sayılabileceklerimiz : Gianfranco Contini, "Tombeau de Leo Spitzer", *Paragone* (XII), n°134, Şubat 1961, s. 3-12.

Spitzer'in referans vermeden alıntılıdığı "Skolastik özdeyiş" in kaynağını bulamadık. Aziz Tommaso tarafından *Summa*'da (1<sup>a</sup>, XIII, 9, c) kullanılan deyim şudur: *incommunicabile*. Metnin tümü şöyledir: *Singulare, ex hoc ipso quod est singulare, est divisum ab omnibus aliis. Unde omne nomen impositum ad significandum aliquod singulare est incommunicabile et re et ratione [...]* Nullum nomen significans aliquod individuum est communicabile [...].



## Yorumcunun Başarısı

Rousseau'nun İtirafklar'ının bir bölümünü çözümlediğimiz bu inceleme bizi bir yorumlama kuramına ulaştırmayı amaçlıyor.

Çok dikkatle okunmuş bir metin bize burada eleştirel okuma hakkındaki kendi görüşlerimizi geliştirmemizi sağlayan kaynaklar sunuyor. İlginizin ilkin bir amaç gibi gördüğü metin açıklama çalışması, bir kez tamamlandıktan sonra, ilginizin kendisinin yorumlanmasına ve anlaşılmasına yol açan araç oluyor. Böylece, nesnenin yorumlanmasıyla insanın kendinin yorumlanması arasındaki –metinler üzerine söylem ile söylemimizin temelini kendisi arasındaki– zorunlu ilişkiyi sav olarak ileri sürüyoruz.

### Özyaşamöyküsünün Biçemi

I. Bir kişinin kendisi tarafından hazırlanmış yaşamöyküsü: Özyaşamöyküsünün bu tanımı, yapılan işin özgün niteliğini belirler ve böylece özyaşamöyküsel yazının genel (ya da türe özgü) koşullarını saptar. Burada söz konusu olan, tam anlamıyla, yazınsal bir tür değildir; işin özüne indirgenmiş haliyle, bu koşullar önce anlatıcı ile öyküleme<sup>1</sup> kahramanının özdeşliğini gerektirir; sonra da ortada betimleme değil, tam olarak öyküleme olmasını gerektirir. Yaşamöyküsü bir portre değildir; ya da bir portre olarak görülebiliyorsa, yaşamöyküsü bunun içine süre ve devrim katar. Anlatı, bir yaşamın çizgisinin belirebilmesine yetecek bir zaman dizisini kapsamalıdır. Bu koşullar bir kez ortaya

1 Fransızcadaki "narration" terimine karşılık olarak kullanıyoruz. (ç. n.)

konduktan sonra, özyaşamöyküsü yazan kişi, anlatısını bir sayfayla sınırlamakta ya da birçok cilde yaymakta özgürdür; hayat hikâyesine, uzaktan tanık olduğu olayların öyküsünü "bulaştırmakta" özgürdür: Bu durumda özyaşamöyküsü yazarı aynı zamanda bir tarihî anılar yazarı<sup>2</sup> olacaktır (Chateaubriand'da olduğu gibi); yazma eyleminin farklı anlarına tarih atmakta da, yazdığı anda dönüp geçmişinin muhasebesini yapmakta da özgürdür: Bu durumda özel günlük özyaşamöyküsünün niteliğini etkileyecek ve özyaşamöyküsü yazarı zaman zaman bir "günlük yazarı"<sup>3</sup> olacaktır (yine Chateaubriand'da olduğu gibi). Görüldüğü gibi, özyaşamöyküsünün koşulları bize yalnızca, içinde pek çok özel biçimin denenebileceği ve ortaya konabileceği oldukça geniş bir çerçeve sunabiliyor. O halde özyaşamöyküsüne bağlı bir biçimden, hatta bir biçimden söz etmekten kaçınmak gerekir, çünkü, bu durumda, zorunlu bir biçim ya da biçim yoktur. Burada, başka her yerde olduğundan daha çok, biçim bireye özgü olacaktır. Yine de biçimin ancak biraz önce andığımız koşullara bağımlı olarak ortaya çıkabileceği konusunu vurgulamak uygun olur: Biçim, genel koşulları yerine getirme konusunda her özyaşamöyküsü yazarının kendine özgü biçimi olarak tanımlanabilecektir; etik ya da "ilişkisel" türden bu koşullar yalnızca bir yaşamın gerçeğe uygun olarak öykülenmesini gerektirip, bu öykülemenin özel tarzını, tonunu, ritmini, süresini vb. ayarlama sorumluluğunu yazara bırakır. Anlatıcının konu olarak kendi geçmişini seçtiği bu anlatıda, biçimin bireysel izi özel bir önem kazanır, çünkü biçim zaten öykülemenin açıkça belirtilmiş olan kendine göndermede bulunma özelliğine, benzersiz bir anlatış biçiminin üstü kapalı olarak kendine gönderme değerini ekler.

II. Biçim, yazma ediminin şimdiki zamanına bağlıdır: Dilin ve yazınsal uzlaşmanın sunduğu özgürlük payına ve yazan kişinin<sup>4</sup> bunu nasıl kullandığına bağlı olarak ortaya çıkar. Demek

2 Fransızca metinde "mémorialiste" (ç. n.)

3 Fransızca metinde "diariste" (ç. n.)

4 Bu terimi [*scripteur*], bir özyaşamöyküsü yazan kişiyi [*auteur*], yazarlık [*écrivain*] niteliğinden bağımsız olarak, adlandırmak için kullanıyoruz.

ki, biçemin kendine göndermede bulunma değeri, yazma anma, o andaki "ben"e gönderimde bulunur. Böylece, o andaki kendine göndermede bulunma, geçmiş olayların aslına uygun biçimde kavranmasına ve tam olarak aktarılmasına bir engel gibi görünebilir. İster Rousseau söz konusu olsun isterse Chateaubriand, eleştirilenler çoğu zaman –anımsanan olguların somut gerçekliğinden bağımsız olarak–, biçemin kusursuzluğunun, anlatının içeriğini kuşkulu kıldığını ve geçmişin doğruluğu ile öyküleme durumunun şimdiki zamanı arasında perde oluşturduğunu düşünmüşlerdir. Her biçemsel özgünlük, mesajın kendisini bozar gibi görünen bir artık bilgi içerir. Aslında, geçmiş her zaman yalnızca bir şimdiki zamandan hareketle anımsanabilir: Geçmiş günlerin "gerçekliği", yalnızca, bugün geçmişin görüntüsüne kucak açarken, ona kendi biçimini, kendi biçimini kabul ettirmekten kaçınamayan bilinç için geçerlidir. Her özyaşamöyküsü –saf öykülemeyle sınırlı olsa da– bir kendini yorumlamadır. Burada biçem, yazan ile onun kendi geçmişi arasındaki ilişkinin belirtisidir, ama aynı zamanda da kendini bir başkasına açıklamanın özgül bir tarzını oluşturma projesini, geleceğe yönelik bu projeyi açığa vurur.

III. Biraz önce değindiğimiz yanlış anlama, büyük oranda, biçemin niteliği ve işlevleri ile ilgili olarak geliştirilen düşünceden kaynaklanır. Biçemde bir "içeriğe" eklenen bir "biçim" gören düşünme biçimine göre, bir özyaşamöyküsünün biçeminin üstün niteliklerine kuşkuyla bakma, gerçekten de kabul edilebilir bir durumdur. "Gerçek olamayacak kadar güzel", körü körüne bir güvensizliğin ilkesi olur. Buna bir de, söz kullanımı konusundaki ortak deneyime bağlı olarak, kurmaca olana doğru bir kayma tehlikesinin hep var olduğu duygusu eklenir. Özyaşamöyküsü yazarı yalan söyleyebileceği gibi, "özyaşamöyküsel biçim" de en serbest romanesk buluş görünümü alabilir: "Sahte anılar" "sahte özyaşamöyküsel" anlatılar tümüyle hayal ürünü bir öyküyü birinci kişi ağzından öyküleme olanağından yararlanırlar. Bu durumda, anlatıdaki *ben*, "varoluş" açısından hiç kimse tarafından üstlenilmez; bu göndergesi olmayan bir *bendir*, yalnızca uydurulmuş bir imgeye göndermede bulunur. Bununla birlik-

te kurmaca metnin *beni*, “gerçek” özyaşamöyküsel öykülemenin *beninden* ayırt edilemez. Bundan rahatlıkla şu sonuç çıkarılabilir: Özyaşamöyküsü ya da itiraf görüntüsü altında ve samimilik sözüne rağmen, öykülemenin “içeriği” *kayıp gidebilir*, kurmacanın içinde kaybolabilir, hiçbir şey bir düzlemden ötekine bu geçişi durduramaz, hiçbir belirti de bu geçişi kesin olarak ortaya çıkaramaz. Biçemin özgün niteliği, yazma ediminin *şimdiki zamanını* vurgularken, anımsamadaki sadakatten çok öykülemedeki keyfiyeti kolaylaştırır gibidir. Bir engel ya da bir perde olmaktan da öte, bu bir bozma ve çarpıtma ilkesidir.

Ama eğer biçemi bir “içeriğe” eklenen “biçim” (ya da giysi, ya da süs) olarak gören anlayıştan vazgeçilerek, biçemin tanımını *sapma* olarak kabul edilirse, özyaşamöyküsel biçimin özgünlüğü, şüpheli olmak şöyle dursun, bize bir açıklayıcı belirtiler, ayırt edici özellikler dizgesi sunacaktır. Biçemdeki artık bilgi bireyselleştiricidir: Biçemi başkalarından ayrı kılar<sup>5</sup>. Biçemsel *sapma* kavramı yazarların psişik özgünlüklerini ele alıp işlemek için geliştirilmemiş midir?<sup>6</sup> Böylece Buffon’un ünlü sözü<sup>7</sup> bir kez daha hatırlanacak (biraz bozulmuş bir anlamda) ve özyaşamöyküsel biçim en azından *o andaki* bir gerçekliğin ileticisi gibi görünecektir. Anlatılan olaylar ne kadar şüpheli olursa olsun, yazı hiç olmazsa “kalemi tutanın” kişiliğiyle ilgili “gerçek” bir görüntüyü ortaya çıkaracaktır.

Bu bizi daha genel biçimde biçim kuramının sonuçları hakkında açıklamalarda bulunmaya götürüyor. “Bir içeriğe eklenmiş biçim” olarak biçim, özellikle geçmişte kalan bir gerçeğe sadakatsizliğine göre yargılanacaktır: “İçeriğin” zaman açısından “biçimden” önce geldiği düşünülecek ve geçmiş bitmiş öykü, öykülemenin konusu, zorunlu olarak bu sıracı daha önde olma durumunda kalacaktır. Buna karşılık, *sapma* olarak biçim, daha ziyade, *şu anda var olan bir gerçeğe sadakat* ilişkisi içinde görünür. Bu durumda, biçim kavramının kendisi gizliden gizliye organik bir metaforlar sistemine boyun eğer ki, anlatım bu metaforlara göre, hiç-

5 Bkz. Gilles-G. Granger, *Essai d'une philosophie de style*, Paris, 1968, s. 7-8.

6 Kuşkusuz, Leo Spitzer'in çalışmalarının ilk dönemini belirleyen biçembilim anlayışını düşünüyoruz.

7 “Le style est l'homme même”: Biçim insanın ta kendisidir. (ç. n.)

bir *kopukluk* olmaksızın, tıpkı çiçeğin besisuyunun yükselişinden ve sapın filizlenmesinden doğuşu gibi, deneyimden kaynaklanır; tam tersine, “içeriğe eklenmiş biçim” imgesi –daha ifade edilmiş şekliyle başlayarak– kopukluğu, organik büyümenin tam tersini –yani mekanik işlemi, başka nitelikteki bir gerece uygulanan faydacı müdahaleyi– gerektirir. Bu durumda, *kama*, sivri uç imgesi, kişinin içindeki kaynamanın yönlendirdiği *el* imgesine baskın çıkma eğilimi gösterir. (Kuşkusuz, hem *kama* hem de eli birlikte göz önünde bulunduran –kamaya elin yön vermesi– bir biçim düşüncesi tasarlamak gerekir.)

IV. Émile Benveniste, “Fransızca eylemlerde zaman ilişkileri” konusunu incelediği çalışmasında, *öyküsel* sözceleme<sup>8</sup>, “geçmiş olayların anlatısını” ve *söylemi*, “bir konuşucu ve bir dinleyiciyi ve birincisinde ötekini her hangi bir biçimde etkileme niyetini varsayan sözceleme” birbirinden ayırır<sup>9</sup>. Öyküsel sözcelemede, geçmiş olayların anlatımı, “tipik biçimi” olan basit geçmiş zaman (*passé simple*) (Benveniste’in aorist terimiyle adlandırdığı zaman) kullanımına başvururken, söylem, çağdaş Fransızca’da, bu zamanı kullanmaktan kaçınır ve -di’li geçmiş zaman (*passé composé*) kullanır. Yine de, yakın tarihli özyaşamöykülerine (Michel Leiris, Jean-Paul Sartre) şöyle bir baktığımızda, sözceleme özelliklerinin (*ben* diye yazan bir konuşucuya bağlı sözceleme) öykü özellikleriyle (aorist kullanımı) bir arada bulunduğunu görürüz. Burada söz konusu olan bir arkaizm midir? Yoksa, özyaşamöyküsünde *söylem-öykü* diye adlandırabileceğimiz bir karma biçim mi var karşımızda? Bu, kuşkusuz incelenmesi gereken bir varsayım gibi geliyor bize. Özyaşamöyküsünün geleneksel biçimi iki uç noktanın ortasında yer alır: Üçüncü tekil kişi kullanılan anlatı ve salt monolog. Üçüncü tekil kişi kullanılan anlatıyı iyi tanırız: Bunlar, Caesar’ın *Yorumlar*’ı ya da La Rochefoucault’nun *Anılar*’ının ikinci bölümüdür; bu anlatılarda biçimi açısından tarihten farkı olmayan bir öyküleme vardır; anlatıcı ile anlatı kahramanının tek ve aynı kişi ol-

8 Fransızca metinde “énonciation historique” (ç. n.)

9 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, s. 242. Bkz., Harald Weinrich, *Tempus. Besprochne und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, s. 64; ve G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, s. 61-69.

duğunu dışarıdan sağlanan bir bilgi sayesinde anlamak gerekir. Böyle bir yöntem, genellikle kısırlığına boyun eğerek bile olsa, yazarın kendini işin içindeki başlıca kişilerden biri olarak sahnelediği bir dizi önemli olayı anlatma niyetine uygun düşer. Anlatıcının ortadan kalkması (bu durumda anlatıcı nesnel tarihçi rolünü üstleniyor demektir) kahramanın üçüncü tekil kişi kullanımıyla nesnel olarak sunulması<sup>10</sup> olayı öne çıkaracak biçimde iş görür ve ikincil olarak, eylemlerin şerefine bunlara karışmış olan kahramanın kişiliğine yansır. Üçüncü kişi kullanan özyaşamöyküsel öyküleme, görünüşte alçakgönüllü bir biçimken, olayların tümünü, kendi adına konuşmaktan vazgeçen kahramanın erdemi üzerinde toplar ve onun hesabına kaydeder. Anlatı kişinin ilginç yanları, burada, nesnellik yoluyla bir kalıcılık gerçekleştiren o adılına bırakılır. Salt monologda durum tam tersidir, orada vurgulanan "ben"dir, olay değil. Monolog biçimindeki yazının uç örneklerinde (zaten bunlar özyaşamöyküsünün özgül alanından çıkar ve lirik kurmacaya yaklaşır), olay, monologun anlatılan "olgular"dan bağımsız olarak gelişiminden başka bir şey değildir, olgular önemsiz kalmıştır. Burada, biraz önce üçüncü tekil kişinin kullanıldığı anlatıyla ilgili olarak saptadığımızın tersi bir sürecin devreye girdiğini görüyoruz: Yalnızca *ben*'in olumlanması bu kez de görünürde ortadan kalkmış olan *o*'nun ilginç yanlarını daha iyi gösterir. Nesnel olay gizliden gizliye monologun *ben*'ine parazitlik eder, onu yavanlaştırır ve kişisizleştirir. "Birinci kişi"nin sürekli tekrarlanmasının nasıl en sonunda bir "kişi olmayan"ın sergilenmesi demeye geldiğini görebilmek için Samuel Beckett'in bazı düzyazılarını düşünmek yeterlidir.

V. Özyaşamöyküsü kuşkusuz "sonuca bağlanmış" bir tür değildir. Yine de bazı olabilirlik koşullarının yerine getirilmiş olduğunu varsayar, her şeyden önce de ideolojik (ya da kültürel) gibi görünen koşulların: Kişisel deneyimin önemi, bunları bir başkasına aktarmanın yerindeliği<sup>11</sup>. Bu önvarsayım *ben*'in haklılığını sağ-

10 "Anlatıda, anlatıcı işe karışmadığı için, üçüncü tekil kişi başka hiçbir kişinin karşısı değildir, o gerçekte kişinin olmadığı bir durumdur" (Émile Benveniste, *age.*, s. 242).

11 Özyaşamöyküsünün kültür tarihindeki rolü için bkz. Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 8 cilt, Berne-Francfort-sur-le-Main, 1949-1969.

lar ve söylemin öznesinin konu olarak geçmişteki kendi varoluşunu almasına izin verir. Ayrıca, sürekli özne işleviyle *ben*, kendisine bağlı olan ve söyleme gerekçesini sağlayan *sen*'in varlığıyla da desteklenir. Burada Saint Augustinus'un *İtiraf*lar'ını düşünüyorum: Yazar, okurlarına din ve erdem konusunda örnek olma isteğiyle Tanrı'ya seslenir.

Tanrı, söylemin dolaysız dinleyenidir; buna karşılık insanlar, tanıklığa kabul edildikleri içini dökme eyleminden dolayı biçimde yararlananlar olmak sıfatıyla üçüncü kişi diye adlandırılırlar. Böylece özyaşamöyküsel söylem, hemen hemen eşzamanlı olarak, kendisine doğrudan seslenilen biri ve dolaylı olarak tanık tutulan ötekiler olmak üzere, iki dinleyen yaratarak biçim bulur. Bu bir lüks müdür ve burada Tanrı'yı yardıma çağırmanın yalnızca bir retorik oyunu olduğu düşünülebilir mi? Hiçbir şekilde. Augustinus'un hayat hikâyesini dinlemeye Tanrı'nın kuşkusuz ihtiyacı yoktur, çünkü o her yerde vardır ve bütün zamanları bir bakışta görür: O duayı ve şükürleri kabul eder; anlatıcının yazgısında inayetini esirgemediği için kendisine teşekkür edilir. Çünkü onun şu anda kendisiyle konuşulan kişi olması, yalnızca anlatıcının daha önceki tüm hikâyesinin hâkimi olmasından ötürüdür: Onu sınamıştır, onu hatadan döndürmüştür ve ona kendini her zaman daha buyurgan biçimde göstermiştir. Augustinus, Tanrı'yı böylesine açıkça muhatap alarak, Augustinus kendini mutlak *doğruluğa* adar: İnsanın kalbinin içini görenin önünde herhangi bir şeyi nasıl çarpıtabilir ya da gizleyebilir-di? O halde söylemin içeriği en büyük kefil tarafından doğrulanmış olur. İtiraf, kendisine seçtiği muhatap nedeniyle, sıradan anlatıların karşı karşıya kaldığı çarpıtma tehlikesinden kurtulur. Ama ikincil dinleyenin, dolaylı olarak başvurulmuş insan dinleyicilerin işlevi ne olacaktır? Onlar, varsayılan varlıklarıyla, itirafın *söylemselliğini* meşrulaştırmaya yarayacaktır. Gerçekten de, olaylar dizisini birbirini izleyerek sıralanışları içinde sergileyen bir öyküleme Tanrı için değil, insan okur için gereklidir.

Söylemin çift dinleyeninin olması -Tanrı ve insan dinleyiciler- gerçeği söylemsel, söylemi de gerçek kılıyor. İşte böylece, Tanrı'ya sunulan bilginin anlamdalığı ile insan anlayışı için gerekli olan açıklayıcı öykülemenin zamansallığı, bir anlamda, bağda-

şabilir. Böylece din ve erdem konusunda örnek olma gerekçesi ile itirafın yüce hedefi uzlaştırılmış olur: Tanrı'ya yöneltilen söz başka insanları doğru yola yönlerebilecek ya da onlara güç verebilecektir.

Yeni bir öge daha ekleyelim: Eğer, varoluşun geçmiş dönemlerinde, din değıştirme, yeni bir hayata giriş, Tanrı'nın inayeti- nin birden belirişii gibi bir değışim, kökten bir dönüşüm olmasaydı, bir özyaşamöyküsü için yeterli gerekçe bulunmayacaktı. Eğer değışiklik anlatıcının hayatını etkilememiş olsaydı, anlatıcının kendini bir kez kesin olarak betimlemesi yeterli olacaktı ve bir anlatının amacını oluşturabilecek tek değışken gerek, bir dizi dış olaya indirgenmiş olacaktı: O zaman karşımızda Benveniste'in *öykü* diye adlandırdığı şeyin koşullarını bulacaktık ve birinci kişi kullanan bir anlatıcının sürekli varlığına da hiç gerek duyulmayacaktı. Buna karşılık, bireyin kendi içindeki dönüşüm –ve bu dönüşümün örnek oluşturacak niteliği–, *beni* özne ve “nesne” olarak alan bir öyküleyici söyleme gerekçesi olarak sunar.

Bu durumda, ilginç bir olguyla karşı karşıyayız demektir: Geçmişteki “ben” şimdiki *benden* farklı olduğu içindir ki, bu ikincisi gerçekten kendini bütün ayrıcalıklarıyla ortaya koyabilir. Yalnızca bir *başka* zamanda başına gelenleri anlatmayacak, özellikle, *başka* biriyken, nasıl kendisi olduğunu anlatacaktır. Burada, anlatının söylemselliği, artık dinleyeninden ötürü değil, bu sefer içeriğinden ötürü yeni bir kanıt bulur: Şimdiki durumun doğuşunu, şu andaki “söylemin” olduğu andan önce olup bitenleri anlatmak söz konusudur. Yaşanmış epizotlar zinciri bir yön çizer, sonu şimdiki özetleyici bilgi durumuna varan bir *yol*dur bu.

Öyleyse, özyaşamöyküsel düşüncenin ortaya koyduğu uzaklık çift yönlüdür: Aynı zamanda hem zamana hem de kimliğe ilişkin bir uzaklıktır. Bununla birlikte dil düzeyinde ortaya çıkan tek belirti zamanla ilgili belirtidir. Kişiyile ilgili belirti (birinci kişi, *ben*) sürekliliğini korur. Bu süreklilik bir belirsizlik içerir, çünkü anlatıcı o zamanlar bugün olduğu kişiden *farklıdır*: Peki nasıl olacak da, daha önce olduğu o öteki kişide kendini göremeyecektir? Onun hatalarını üstlenmeyi nasıl reddedecektir? Öyküleme-itiraf, kimliğe ilişkin uzaklığı sergileyerek, geçmişte-



ki yanlışları yadsır ama aynı özne tarafından sürekli olarak taşınan bir sorumluluğu yine de reddetmez. Adıl düzlemindeki devamlılık bu sürekli sorumluluğun vektörü gibi görünür: "Birinci kişi", şu andaki düşüncenin ve geçmişteki birçok durumun ortak dayanağıdır. Kimlikle ilgili değişiklikler *eylem* ve *yüklemle* ilgili öğelerle belirtilir: Belki çok daha incelikli biçimde, *söylemin* içine *öyküye* özgü özelliklerin karışması yoluyla, yani *öyküye* özgü *aorist* biçimine başvurmayı olanaklı kılarak, birinci kişinin sanki bir üçüncü kişi gibi işlem görmesi yoluyla da belirtilir. Aorist zamanlı eylem, birinci kişiyi, belli bir farklılık katsayısıyla etkiler. Şunu da ekleyelim ki, ünlü "yirmi dört saat kuralı"na XVIII. yüzyılda hâlâ yaygın olarak uyulmaktadır<sup>12</sup> ve uzak geçmişe ait ve tek tek olaylar anımsanırken basit geçmiş (*passé simple*) zamanına başvurmak (kimi zaman hikâye şimdikiliği "*présent historique*" zamanı kullanmak hariç) zorunludur. Son olarak da, anlatıcının, hataları, yanlışları, serüvenleri karşısında ne derece mesafeli durduğunu tam olarak açıklayacak olan, sözceler ve onların gerçek *tonudur*: Geleneksel retoriğin "figürleri" (daha özel olarak da Fontanier'nin "karşıtlık yoluyla anlatım figürleri"<sup>13</sup> diye adlandırdıkları: sözaçmazlık, ironi vb.) burada yardıma koşacaklar ve özyaşamöyküsel biçime, her bir durumda, kendi özel renklerini vermeye katkıda bulunacaklardır.

## VI. Burada Rousseau'yu tanık göstereceğim.

Hayal ürünü bir *dinleyen*in varlığı *İtiraf*lar'm daha önsözünden itibaren dikkatimizi çeker:

Her kim olursanız olun, yazgımın ya da güvenimin bu defterin kaderine hakem olarak seçtiği siz...<sup>14</sup>

Dahası, I. kitabın üçüncü paragrafında, Augustinus'un sunduğu prototipte işlevini açıklamaya çalıştığımız çifte dinleyeni (Tanrı, insanlar) buluruz.

12 Bu sorun hakkında mükemmel bir tartışma için bkz. Harald Weinrich, *age*, 247-253.

13 Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Gérard Genette'in önsözü, Paris, s. 143.

14 Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, c. I, Paris, Pléiade, 1959, s. 3

Kıyamet borusu ne zaman isterse çalsın; ben elimde bu kitapla yüce yargıcın huzuruna çıkacağım [...] Ben içyüzümü senin de görmüş olduğun haliyle gözler önüne serdim. Ebedi varlık, çevreme benzerlerimin sayılamayacak kadar çok kalabalığını topla: İtirafılarımı dinlesinler, alçaklıklarımдан yakınsınlar, zayıflıklarımдан utanç duysunlar<sup>15</sup>.

Sözlerinin gerçekliğini doğrulamak için, Rousseau, Augustinus'un yaptığı gibi, ilahi gözün orada hazır bulunmasını diler. Ama Rousseau bunu ilk ve son kez, giriş bölümünde diler. Metnin içinde, artık bir daha ne Tanrı'yı yardıma çağırma vardır ne ona söz yöneltme! Okurun (Rousseau bazen okurla kurgusal bir diyaloga girer) varlığı belli belirsiz görülecektir, bu olası tanık çoğu zaman Fransızca "on" belgisiz adıluna indirgenmiştir: *On pensera que... On dira que...*<sup>16</sup> Rousseau, sürekli olarak, bu hayalî dinleyiciye, sağduyunun ve toplumsal kuralların itirazlarını iletir<sup>17</sup>. Kendisini çepeçevre sardığını sandığı *kuşkuyu* da ona yükler. Onu, niyetinin her zaman masum oluşu gibi, anlattığının da mutlak doğruluğuna inandırmaya çalışır. Tanrı'yla ilişkinin, Augustinus'da ya da Avilalı Teresa'da baskın olan dolaysız ilişki durumunun tersine gölgede kalmış olması, işte bu, *doğruluk* koşulunu etkileyecektir. Başlangıçtaki yakarma yetersizdir, bunu hissederiz: Doğruluk her an için sağlanmalıdır, Rousseau ise Tanrı'nın bakışına varoluşunun her anı için çağrıda bulunmaz. Jean-Jacques Rousseau'da, Tanrı'nın geleneksel teolojideki işlevlerinden birkaçının mirasçısı olan şeyler, insanın *içindeki duygudur, vicdandır*. Buna göre, öykülemenin doğruluğu, içten gelen duygu açısından, yazıya aktarılan heyecanın anında gerçekleşecektir. Aşkın bir dinleyenin söylevinin yerini, gerçekten sapmayan anlatımın *pathosu* alacaktır; bu durumda Rousseau'nun, Montaigne'nin ve mektup yazma sanatında usta

15 Age., s. 7.

16 Fransızca'da "on" belgisiz adılı bütün adılar yerine özne olarak kullanılabilirse de, çoğu zaman "insanlar, bizler, birisi, ..." anlamında kullanılır ve Türkçe'de genellikle eyleme edilgen bir anlam verilerek karşılanır: "On pensera que...: ...düşünülecektir, On dira que...: denilebilir ki... ." (ç. n.)

17 Bkz. Jacques Voisin, "Le dialogue avec le lecteur dans *Les Confessions*", içinde *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre. Commémorations et colloque de Paris Paris, 1964*, s. 23-32.

Latin yazarların *quicquid in buccam venit*'ini<sup>18</sup> tekrar ele alıp ona bu kez neredeyse ontolojik bir değer verdiğini görmek şaşırtıcı olmayacaktır: Yazının, kuramsal olarak o andaki duygunun (ki kendini yeniden yaşanan eski bir duygu gibi sunar) içtenliğini kopya eden içtenliği, öykülemenin mutlak gerçekliğini sağlar. Bu durumda biçem, Rousseau'nun kendi söyleyişine göre, artık yalnızca dilin kullanımıyla, yalnızca teknik etkiler arayışıyla sınırlı olmayan bir önem kazanır: Gösterişli biçimde "kendi kendine göndermede bulunur" hale gelir, kaçınılmaz olarak yazarın kendi "iç" gerçeğine göndermede bulunduğunu savlar. Rousseau, eski duyguların yeniden canlandığını ileri sürerken, öykülemenin şimdiki zamanını doğrudan geçmiş "izlenimlere" bağımlı kılmayı ister:

Söylemem gerekenler için, tasarım kadar yeni bir dil de bulmam gerekecekti: Beni sürekli huzursuz eden bu denli değişik, bu denli çelişkili, çoğu zaman bu denli aşağılık ve bazen bu denli soylu duyguların bu sonsuz kaosunu aydınlığa kavuşturmak için hangi tonu, hangi biçemi benimsemeli [...] Öyleyse olaylar konusunda olduğu gibi biçem konusunda da kesin tavrımı alıyorum. Biçemde tek bir tarzı korumaya hiç dikkat etmeyeceğim; her zaman aklıma geleni seçeceğim, tereddüt etmeden keyfime göre değiştireceğim, her şeyi nasıl hissediyorsam, nasıl görüyorsam öyle söyleyeceğim, özen göstermeden, umursamadan, çeşitliliği kendime dert edinmeden. Kendimi edinilmiş izlenimin anısına ve yazdığım andaki duyguya koyvererek, hem olayın başıma geldiği andaki hem de onu yazdığım andaki ruh halimi, iki açıdan da, dile getireceğim: Değişken ve doğal, bazen hızlı bazen dağınık, bazen ağırbaşlı bazen çılgın, bazen ciddi bazen neşeli biçemimin ta kendisi öykümün bir parçası olacak.<sup>19</sup>

VIII. *İtiraf*'ı okurken, Rousseau'nun ileri sürdüğü biçem çeşitliliğinde, özellikle anlamlı iki "tonalite" dikkatimizi çeker: Eleji tonu ve pikaresk ton.

<sup>18</sup> "Aklına ne gelirse" (ç. n.)

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, c. I. Paris, Pléiade, 1959, s. 1153-1154.

Eleji tonu (örneğin, VI. kitabın ünlü başlangıç satırlarında sergilendiği gibi), yitirilmiş mutluluk duygusunu dile getirir: Yazar, derin üzüntüler ve korkutucu karanlık düşünceler döneminde yaşadığı için, mutlu gençlik günlerinin anısına sığınır. Charmettes'de geçirdiği günler yürek burkucu bir özlem konusu olur: Rousseau kendini oradaymış gibi düşler, yitirilmiş zevkleri yeniden tadar. Böylece hayatının, düşünce yoluyla ve dilediğince sığmabilmeyi arzu ettiği bir anını kâğıt üzerinde *dondurur*. Böyle bir mutluluğun ona asla geri verilmeyeceğinden emindir:

Gençliğimde hep ileriye doğru, şimdiyse geriye doğru işleyen hayal gücüm, sonsuza dek yitirdiğim umudumu bu tatlı anlarla telafi ediyor. Artık gelecekte beni cezbedecek hiçbir şey beklemiyorum: Yalnızca geçmişe geri dönüşler belli bir şekilde hoşuma gidebilir ve sözünü ettiğim döneme bu öylesine canlı ve gerçek geri dönüşler, beni bahtsızlıklarına rağmen çoğu zaman mutlu yaşatıyorlar<sup>20</sup>.

Bu niteleyici vurgu, gözle görülür bir biçimde şimdiki zaman karşısında geçmiş zamanı kayırır. Yazının devreye girmek üzere olduğu zaman, gözden düşme zamanıdır; Rousseau'nun yazı yoluyla yeniden bulmayı dilediği eski dönemse, bir yitirilmiş cennettir.

Buna karşılık, pikaresk türden öykülemede, "değersiz zaman" olan geçmiş zamandır: Zayıflıklar, yanlışlar, amaçsız dolaşmalar, küçük düşürülmeler, para bulmak için her yola başvurmalar dönemi. Pikaresk anlatı, geleneksel olarak, belli bir rahatlık ve "saygınlık" derecesine erişmiş olan, dönüp serüvenlerle dolu bir geçmişe ve başlangıçtaki marjinal durumuna bakan bir kişiye mal edilir: "O zamanlar", dünyayı tanımıyordu, orada bir yabancıdır, elinden geldiği kadar, bazen iyi bazen kötü, başının çaresine bakıyordu; böylece bütün yolsuzluklara, bütün ezici güçlere, güçlülerin tüm küstahlığına bulaşmıştır. Pikaresk anlatıcı için şimdiki zaman, nihayet hak edilmiş olan huzur, nihayet kazanılmış olan bilgi, toplumsal düzenle başarılı bir bütünleşme zamanıdır. Sağlığından ötürü dünyadaki tüm yanılırlara

20 *Age.*, s. 226.

düşmüş, geçim sıkıntısı içindeki silik insanla alay eder. Bu durumda geçmişinden alayla, küçümsemeyle, acımayla, taşkın bir neşeyle söz edecektir. Bu öyküleme tonu, çoğu zaman bir dinleyenin, bir sırdaşın hayalhi varlığını gerektirir; kendisine en pis dolaplar güle oynaya anlatıldığı için, bu sırdaş hoş gören ve eğlenen bir suç ortağı olabilmelidir. (Pikaresk türün prototipi olan *Lazarillo de Tormes*, basitçe *vuestra merced*<sup>21</sup> diye adlandırılan bir kişinin okumasına sunulur ve Augustinus'un itirafını gülünç bir şekilde tersine çevirerek, "komşularımdan daha erdemli olmamak" itirafıyla boy gösterir: *confesando yo no ser mas sancto que mis vecinos...* Zaten *Lazarillo*'nun ileri sürdüğü, en baştan başlama –*por el principio*– niyetinin de, Jean-Jacques'ın *İtirafklar*'ındaki yöntemi önceden haber verdiği söylenebilir. Çünkü *Lazarillo* bu şekilde kişiliğinin eksiksiz bir görüntüsünü de sunmak iddiasındadır: *por que se tenga entera noticia de mi persona*<sup>22</sup>.)

Gerçekte, *İtirafklar*'ın ilk altı kitabında tamamen pikaresk tarzdaki epizotların sayısı çoksa da, eleji tarzı ile pikaresk tarzın, son derece hızlı biçimde art arda gelmelerinin sonucu olarak, birbirine karıştığı hikâyeler bulmak da mümkündür. Burada, hayatın öykülediği düzen içinde, Rousseau'nun "sistem"inin önemli bir yönünün dengini, onun tarih felsefesinden gelen bir yanıtı görmek gerekmez mi? Başlangıçtaki insan, Rousseau'ya göre, mutluluğa ve masumiyete sahipti: Bu ilk mutluluğa bakarak, şimdiki zaman bir *bayağılaşma* ve çürüme dönemidir. Ama başlangıçtaki insan, aynı zamanda "bilgi"den yoksun, "hayvan gibi bir insan"dır, akli henüz uyuşuktur: Bu ilk cehalet dönemine bakarak, şimdiki zaman aydınlık düşünce ve bilinçlenme dönemidir. Öyleyse geçmiş, sırasıyla, özlem konusu da olabilir, ironi konusu da; şimdiki zaman, sırasıyla, *bayağılaşma* durumu (ahlak açısından) olarak da, üstün bir durum (entelektüel açıdan) olarak da görülür.<sup>23</sup>

21 "Majesteleri" anlamına gelen seslenme biçimi (ç. n.)

22 *La vie de Lozarillo de Tormes*, çift dilli basım, Marcel Bataillon'un yazdığı giriş bölümüyle, Paris, 1958. "Prólogo", s. 88.

23 Burada özellikle *Discours sur l'origine de l'inégalité* kitabına göndermede bulunuyoruz. Krş. Önsöz ve Yorumlar, Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes* içinde, c. III, Paris, Pléiade, 1964.

## TORİNO'DAKİ AKŞAM YEMEĞİ

İroni, zamanlar arasındaki ayrımsal ilişkiyi şimdiki zamanın lehine olacak biçimde yorumlar: İroni yazarı, geçmişine ait olmayı istemez. Nostalji ise, tersine, zamanlar arasındaki ayrımsal ilişkiyi geçmiş zaman lehine yorumlar: Nostalji duyan kişi, şimdiki zamanın tutsağı olarak kalmaya katlanamaz. Görüldüğü üzere, öykülemedeki bu iki "tonalite", niteleyici vurgunun zamanlar hiyerarşisindeki yerini değiştiren ve böylece şimdiki ve geçmiş zamanın göreceli değerini değişikliğe uğratan bir yorumlama eylemince, çoğu zaman üstü kapalı biçimde belirlenmektedir.

Rousseau'nun *İtirafı*'nın II. kitabının bir bölümünü okumak burada ihtiyacımız olan belgeyi sunacak ve biraz daha ilerlememizi sağlayacaktır.

Matmazel de Breil aşağı yukarı benim yaşında, endamı, oldukça güzel, siyah saçlı ama çok beyaz tenli ve koyu renk saçlı olmasına rağmen yüzünde kalbimin hiçbir zaman dayanmadığı o sarışınlara özgü yumuşak ve tatlı ifadeyi taşıyan genç bir kızdı. Genç kızlara çok yakışan saray kıyafeti güzel endamını belirtiyor, göğsünü ve omuzlarını meydana çıkarıyor ve o sıralar evde giyilen matem giysisi, yüzünün rengini daha göz kamaştırıcı hale sokuyordu. Bunları fark etmek bir uşağa düşmez denecektir. Haksızdım, şüphesiz, ama yine de fark ediyordum ve hatta bunda yalnız da değildim. Metrdotel ve uşaklar, ara sıra sofrada bu şeylerden bana çok ıstırap veren bir kabalıkla bahsediyorlardı. Bununla beraber, düpedüz âşık olacak derecede kendimden geçmiş değildim. Kim olduğumu hiç unutmuyordum; yerimi biliyordum ve arzularım bile serbestçe gelişmiyordu. Matmazel de Breil'i görmekten, zekâsını, sağduyusunu, dürüstlüğünü gösteren birkaç kelamını işitmekten hoşlanıyordum; ona hizmet etmek zevkiyle sınırlı olan emelim, hakkım olan şeylerin ötesine hiç geçmiyordu. Sofrada, bu hakları değerlendirme fırsatını dikkatle kolluyordum. Kendi uşağı bir an sandalyesinin arkasından çekilirse hemen benim oraya yerleştiğim görülüyordu: Bunun dışında onun karşısında duruyordum;

gözlerinden ne istemek üzere olduğunu anlamaya çalışıyor, ta-  
bağını değiştirme anını gözlüyordum. Bana bir şey emretmeye,  
bakmaya ve bir tek kelime söylemeye tenezzül etmesi için neler  
yapmazdım, ama nerde! Onun gözünde bir hiç olmak onurumu  
kınyordu; orada bulunduğumu bile fark etmiyordu. Bununla  
beraber, sofrada ara sıra bana hitap eden erkek kardeşi, bir gün  
pek nazik olmayan bir şey söyleyince, o kadar ince ve o kadar  
biçimli bir cevap verdim ki bu hareketim onun dikkatini çek-  
ti ve gözlerini bana çevirdi. Kısa süren bu bakış beni kendim-  
den geçirdi. Ertesi gün ikinci bir bakış elde etme fırsatı çıktı ve  
bu fırsattan yararlandım. O gün, ilk kez metrdotelin belinde kılıç,  
başında şapka ile hizmet ettiğini hayretler içinde gördüğüm,  
büyük bir akşam yemeği veriliyordu. Tesadüfen, Solar ailesinin  
duvar halısı üzerinde armayla birlikte yer alan dövizinden söz  
açıldı: *Tel fiert qui ne tue pas*. Genel olarak Piemonte'liler Fransız  
dilinde yetkin olmadıkları için, birisi bu dövizde bir imlâ yanlı-  
şı buldu ve *fiert* kelimesinde *t*'nin gerekmediğini söyledi.

İhtiyar Kont de Gouvon cevap verecekti, fakat gözleri bana  
ilişince, bir şey söylemeye cesaret edemeden gülümsediğimi  
gördü: Konuşmamı emretti. O zaman, *t*'nin fazla olduğunu san-  
madığımı, *fiert*'in gururlu, tehdit edici anlamındaki *ferus* adın-  
dan değil, vurur, yaralar anlamındaki *ferit* fiilinden gelen eski  
bir Fransızca kelime olduğunu; böylece dövizin bana, "o ki teh-  
dit eder" değil, *vurur ama öldürmez* diyor gibi göründüğünü söy-  
ledim.

Herkes, hiçbir şey söylemeksizin, bana ve birbirine bakıyor-  
du. Dünyada böyle bir şaşkınlık görülmemiştir. Fakat benim  
gururumu okşayan asıl şey, Matmazel de Breil'in yüzündeki  
hoşnutluk ifadesini açıkça görmek oldu. Bana karşı o kadar kü-  
çümseyici olan bu kız, bana en azından birincisi kadar değerli  
ikinci bir bakış atmaya tenezzül etti; sonra gözlerini büyükba-  
basına çevirerek, ondan bana borçlu olduğu övgüyü bir tür sa-  
bırsızlıkla bekler gibi göründü. Büyükbaba da bu borcu o ka-  
dar tam ve eksiksiz biçimde ve o kadar memnun bir tavırla öde-  
di ki, bütün sofraya derhal ona ağız uydurdu. Bu an kısa, ama her  
bakımdan çok hoştu. Bu an, her şeyi kendi doğal düzeni içinde-  
ki yerine yerleştiren ve talihin haksızlıklarıyla alçaltılmış değe-

rin öcünü alan o nadir anlardan biri oldu. Birkaç dakika sonra, Matmazel de Breil tekrar gözlerini bana doğru kaldırarak nazik olduğu kadar da çekingen bir ses tonuyla benden su rica etti. Kendisini bekletmediğim anlaşılacaktır, fakat yanma yaklaşırken öyle bir titremeye kapıldım ki bardağı fazla doldurduğumdan suyun birazını tabağın, hatta onun üstüne döktüm. Erkek kardeşi düşüncesizce niçin o kadar titrediyimi sordu. Bu soru beni yatıştıramadığı gibi, Matmazel de Breil de gözlerinin akına kadar kızardı.

Roman burada bitiyor; Madam Basile'le ve hayatımın geri kalan kısmında olduğu gibi, aşklarım da mutlu olmadığım burada da görülecektir. Madam de Breil'in odasının önündeki sofaya boş yere gönül bağladım; kızından artık tek bir yakınlık işareti elde edemedim. Bana bakmadan girip çıkıyordu, ben ise ancak ona bir göz atmaya cesaret edebiliyordum. Hatta o kadar aptal ve o kadar becerisizdim ki, geçerken eldivenini düşürdüğü bir gün, öpücüklerle boğmak istediğim bu eldivenin üstüne atılmak yerine, köşemden çıkmaya cesaret edemedim ve onu, seve seve ayaklarımın altında ezebileceğim koca bir budala uşağın yerden almasına göz yumdum. Cesaretimi iyice kıracak şekilde, Madam de Breil'in hoşuna gitmek mutluluğuna da eremediyimi fark ettim. Bana emir vermemekle kalmıyor, üstelik hiçbir hizmetimi de kabul etmiyordu ve iki kez beni odasının girişindeki sofada bulduğunda çok kuru bir tavırla yapacak bir işimin olup olmadığını sordu. Bu sevgili sofadan vazgeçmem gerekti: Buna önce üzüldüm; ama araya birtakım oyalayıcı meşgaletler girdi ve bir süre sonra artık orasını düşünmez oldum.

Epizot, bir bütün oluşturan bitmiş görünümüyle dikkatimizi çeker. Bu görünümü onu bağlamından kopararak öne çıkarır: Özet halinde, küçük bir "roman" (Rousseau'nun kullandığı sözcük) değil midir bu? Ama taslak halinde, taklit edilmiş bir roman: Sözcüğün, Rousseau'nun kullandığı haliyle, ironik, Don Kişotumsu bir anlamı var. Macerayı sonlandıran o son derece rahat "artık orasını düşünmez oldum" ifadesi, araya unutmayı sokar ve pişmanlık duymadan söylenen bir elveda izlenimi uyandırır. Belki de, Rousseau'nun çekingen girişimlerinin kesintiye uğra-



ması ve sonuçlanmaması "gerçeklik etkisini"<sup>24</sup> güçlendirme isteğiyle vurgulanmıştır. Ayrıca, şunu da kaydetmeliyiz ki, bu "artık orasını düşünmez oldum" ifadesi,<sup>25</sup> tüm özellikleri açısından, Benveniste'in tanımladığı haliyle *öykü* düzlemine aittir; olumsuz sözce burada yalnızca Torino'daki delikanlıya göndermede bulunmaktadır. Özyaşamöyküsel *söylemin* yaşanmış yazarına gelince, o, Matmazel de Breil'in ve Torino'daki akşam yemeğinin canlı anısını korumuştur: Hâlâ o ânı düşünmektedir, o akşamı ayrıntısıyla belleğinde saklamıştır ve roman yazma isteğinin belirlediği bir dönemde bu anıyı tekrar düşünmüş olduğunu itiraf eder, bu çağrılarının sonunda *Julie* ortaya çıkacaktır...

*İtiraf*lar'm okuru bu bölüme geldiğinde, Rousseau'nun geçmişini bilmektedir. Buna karşılık, Matmazel de Breil yalnızca bu satırlarda görünür ve anlatının çok kısa bir süresince var olur. Rousseau'nun sanatı, kendi heyecanının yoğunluğu arasında, bir kadının kısacık bir süre görünüp kaybolmasına güçlü bir gerçeklik kazandırmasında yatmaktadır.

Bu epizotta, art arda gelişleri özet halinde bir roman oluşturmaya yeten üç durum ayırt ediyoruz: 1. Mesafe; 2. başarı ve böylece mesafenin ortadan kalkması; 3. mesafenin yeniden oluşturulması: Ayrılık. Asıl çiftin çevresinde, çok belirgin işlevleri olan ikincil figürler belirir: Genç kızın büyükbabası, kahramanın başarısını kolaylaştıran ve destekleyen iyi kişi; genç kızın annesi, anlatının üçüncü evresinde kesin bir yasaklamayı belirtmek üzere devreye giren kötü kişi; erkek kardeş, Jean-Jacques'm tepkilerine neden oluşturan ikinci derecedeki olgu; nihayet, operadaki korolara benzeyen ve evrensel bir tanığı simgeleyen izleyiciler topluluğu: Davetliler. Gerek aşk hikâyesinin üç dönemi, gerekse rollerin dağıtımını açısından, bu bölümün, *La Nouvelle Héloïse*'in birinci bölümüyle benzerliği çarpıcıdır: Gerçi, *La Nouvelle Héloïse*'da, kahramana destek veren annedir, babaysa araya engel koyar – babayı otorite olarak gösteren geleneğe daha uygun bir düzenlemedir bu; Julie'nin erkek kardeşi olmadığı (erkek kardeşi ölmüştür), kendisine "çok hoş bir kuzinin" eşlik et-

<sup>24</sup> Bu açıklamayı Roland Barthes'a borçluyuz.

<sup>25</sup> Fransızcası "Je n'y pensai plus" olan bu sözcüde, Benveniste'in söz ettiği "passé simple" zamanı kullanılmıştır. (ç. n.) \*

tiği de doğrudur. Yine de, *işlevler* düzeyinde, baskın çıkan benzerliklerdir bunlar. Toplumsal açıdan ulaşılamayacak konumda olan, ilgisini ve aşkını kazanmak gereken bir kadın kahraman; her biri erkek kahramana karşı birbirine tümünden karşıt tutumlar benimseyen bir anne-baba ikilisi ve düşmanca tutumun baskın çıkması; müdahalesi olayın sonucu üzerinde doğrudan belirleyici olmayan ama sözleri (çoğu zaman soytarılığını andıran sözleri) kahramanı dolaylı olarak kışkırtan ve böylece onu içini dökmeye zorlayan bir "yardımcı"; ve nihayet, ilgisi –bazen olumlu, bazen kuşkucu– kahramanın üzerinde, onun yeteneklerinin ve yasak aşklarının üzerinde toplanmış bir kamuoyu. Bu benzerlikler bizi şaşırtmalı mıdır? Bence, Matmazel de Breil'in öyküsündeki üç dönem, Rousseau'nun, hayal gücünün izini taşıyan her şeyde kendini hep gösteren, duygusal bir arketipini karşılar; üstelik, oyuncuların dağılımı "yasak prenses" mitosundaki yapısal gruplaşmaya göre gerçekleşir. (Turandot'nun öyküsünü ve çözülmesi gereken bilmecenin orada oynadığı rolü düşünelim.) Burada, binlerce yıl öncesine ait masalsı bir durumun kişisel yorumuyla karşı karşıya olduğumuz izlenimine kapılırız...

Torino'daki akşam yemeği sahnesinde, zihnin o anda sağladığı olanaklar (erkek kardeşe verilen yanıt) ve bilgi (yorumlanan döviz) sayesinde artan arzu, toplumsal ilişkide ve duygusal ilişkide yaşanan olağanüstü bir başkalaşım etkenidir. Bir olaya, olay aracılığıyla da dünyayı –ya da dünyanın rengini– geçici olarak değiştiren bir heyecana yol açmayı başarır. Yine de başkalaşım kalıcı değildir: Bu "kısa ama çok hoş" an, zaten kısıllığı yüzünden çok hoştur. Rousseau'nun hayal gücünü her zaman ve her yerde düzenleyen yasa budur. Ayrılık ve huzursuzluk durumundan hareket eder, uzaklığın (toplumsal ya da duygusal uzaklığın) verdiği acıyı dindirmeye çalışır, kavuşmayı sağlar, sonra da, büyük sevincin ve yüreklerin duruluğunun verdiği sarhoşluğun tadına tam varabilmek için, kavuştuğunu bir kez daha yitirmeyi, çok büyük mutluluk veren kısa bir zaferden sonra ondan koparılmayı kabullenir. Yeniden büyük acıyla, duyarsızlıkla, ama aynı zamanda da hatıranın ve umudun buruk tadıyla buluşur. Matmazel de Breil gitgide silinir; başka düşüncelere kapılan Jean-Jacques onu unuttur *İtiraflar*'da, adını

Ermitage'daki geçmişe özlem dolu düşlerine kadar bir kez bile anmaz; bu dönemde genç kızın görüntüsü başka pek çok kaybolmuş yüz arasında, büyük romanın doğuşunu hazırlayan anlaşıl-maz coşkularla yeniden belirir.

Roman, Torino'daki kabataslak anlara en uç ve kusursuz ifa-desini kazandıracaktır: Julie kendini teslim eder, Julie ölür. Mat-mazel de Breil'in yapacağından çok daha fazlasıdır bu. Ama ro-manda yalnızca bir teselli, yalnızca bir "telafi" görmenin hiç bir anlamı yoktur. Söz konusu olan, arzulayan irade gücünü, Torino'da o kadar çabuk sınırlarına ulaşmış olandan çok daha derin ve uzun süreli bir başkalaşımın hizmetine vermektir. Ro-mancı, en son ayrılığa ölümcül bir anlam yükleyerek, düşsel ev-rende artık hiçbir şeyin kaybedilemeyeceği dinsel bir birleşme gerçekleştirir. Bu nedenle Torino'daki epizot, ironik sonucu ve unutulmaya bırakılmasıyla, bir "acemilik dönemi anlatısı" değe-ri kazanır. Unutulmaz bir Julie yaratmak için, belli ki unutulmuş (sonra tekrar bulunmuş) pek çok Matmazel de Breil gerekir.

"Özet roman"ın gelişebilmesi için alabildiğince yoğunlaş-tırılmış bir zaman düzenlemesi gereklidir: Öyküleme kesiti-nin üç "zaman"ı, kendi özel değerlerini korumakla birlikte, en kısa süreyi kapsmalıdır. Görünüşe göre, kompozisyon yalnızca üç sahne içerir: Alışılmış bir durumun oluşturduğu arka pla-nın (hikâye bileşik zamanıyla belirtilen) önünde, masada geçen bir ilk sahneye tanık oluruz: Erkek kardeşe verilen cevap, bel-li bir sürede olup biten bir olay, belirli geçmiş zamanıyla anlatılır, ama ne zaman olduğu tam olarak belirtilmez. İkinci sahne, şatafatlı akşam yemeği, önemli ölçüde benzer bir dekorda geçer ve birinci sahneye neredeyse kaynaşmış gibidir. Bununla bir-likte, bu ikinci sahnenin zamanı daha kesin biçimde belirtilmiş-tir, çünkü erkek kardeşe verilen cevabın *ertesini günü* gerçekleş-tiğini öğreniriz. Bu sahne fazla doldurulmuş bardak epizoduyla sona erer. Metnin ilk versiyonunda anlamlı bir değişke göze çar-par: Bardak hikâyesi filolojiyle ilgili küçük zaferden bir sonraki gün yaşanıyordu; metnin son halinde, Rousseau artık bu süre-ye tahammül edemez ve şöyle yazar: *Birkaç dakika sonra*; yalnızca bardak epizodunun zamanını bir önceki olaya göre yeni baş-tan açık biçimde belirtmekle kalınmamış, ayrıca günlerle ölçü-

len uzunluk düzeninden dakikalarla ölçülen düzene geçilmiştir ve olayın iki kahramanı tarafından paylaşılan heyecanm belirlediği doruk noktasına yaklaşıldıkça zaman göstergeleri sıklaşır. Zamanın yoğunlaşarak daralması bir odaklayım noktasına ulaşır. Nihayet, son bölüm, araya karışan bir dizi olayı bir araya toplasa da, bize, sahnenin geçtiği yer sayesinde, tek bir sofa sahnesi gibi görünür. Zaman göstergeleri gevşer, seyrekleşir ve yeniden belirsizleşir: *Bir gün, iki kez sözcükleri*, olayları birbirinden ayırmaktadır şüphesiz, ama hiçbir karşılıklı ilişki kurulmaz. Bu, saygınlık ve mutluluk deneyiminin ardından gelen düşüştür.

Görüldüğü gibi, zaman açısından en açık biçimde saptanmış ve belirginliği (optik anlamda) en yüksek olan epizot, aşk macerasının doruk noktasına karşılık gelir: Zaman aralıklarının daralması, birikmiş heyecanı çabucak doruk noktasına ulaştırır. Duygusal *crescendo* ve *descendo*, gitgide artan yoğunluğu, daha sonra da olayların birbirlerine göre yakınlığının ortadan kalkışını yönetir. Kronolojik zaman aralıkları önce hep daha kesin ve kısa hale gelir, elleri titreyen uşak ile yüzü kızaran hanımın tuhaf uyumuna ulaşır ve sonra mesafe baskın çıkar... Anlatının zamansal ritmi gizliden gizliye arzunun yasası tarafından yönetilir.

Ayrıca, şunu da belirtelim ki, özet romanı oluşturan bir dizi olayın her biri, bir anlık sürede ya da "şöyle bir bakış" süresinde yer alır. Başarısız girişimlerin anlatılmasından itibaren, dikkatimiz hemen bu noktaya çekilir: "Kendi uşağı *bir an* sandalyesinin arkasından çekilirse, *hemen* benim oraya yerleştiğim görülüyordu (...) tabağını değiştirme *anını* gözlüyordum .. Daha sonra, Rousseau Matmazel de Breil'in bakışlarının hesabını tutacaktır: Birincisi, erkek kardeşe verilen cevaptan sonra; ikincisi Kont de Gouvon'un övgüde bulunmasından sonra: "Bu an kısa, ama her bakımdan çok hoş oldu." Başlıca olaylar, bir bakışın bahşedilmesine bağlı bir anın sonsuz parıltısı içinde boy gösterir. Ve dökülen su, titreme, kızarma, bir kez daha, bir anda ortaya çıkışları, ansızın gelişen aşırılıkları tanımlar. Olumsuz bir durum sergileyen eldiven epizoduna kadar, düşüş *anını* ve Jean-Jacques'ın, tutulmuş halde, bir başkasının kendinden önce davranmasına fırsat tanıdığı kıymetli saniyeleri çağrıştıran bir şey yoktur...

Net olarak özellikle belirtilmiş üç mekân –sofra hizmeti için ayrılmış oda, masa, sofa– bir uşagm hizmet gördüğü bellibaşlı üç yere karşılık gelir. “Mesafe, yakınlık, mesafe” kesitinin nesnel olarak bu mekânlarda yer aldığını görürüz – anlatının genel anlamını bu kesitte bulup çıkardık. Ama nesnel mekâna, ahlaki anlamda (ya da simgesel) bir mekân da eklenir. Bu ikinci mekânın çağrıştırılması görevi burada özellikle *yer (place)* sözcüğüne ve *yerine yerleştirmek (replacer)* eylemine verilmiştir.

#### Karşılaştıralım:

1. *Yerimi biliyordum*: Burada *yer* sözcüğü, simgesel yeri, toplum kurallarının uşak için zorunlu olarak belirlediği *saygılı mesafeyi* gösterir.

2. *Bu an, her şeyi kendi doğal düzeni içindeki yerine yerleştiren [...]* o çok nadir anlardan biri oldu: Burada yazar devreye girer, öykünün yerine söylem geçer ve klasik retorikteki kısa ve özlü söz biçimini görebiliriz. Cümle, hak talebine ilişkin pathosun izini taşımaktadır. Demek ki, Jean-Jacques’m Matmazel de Breil’e yaranmak için köle gibi çırpınarak oynadığı oyun, “doğaya” aykırı olan, hoyrat bir düzenin ifadesiydi, ama metnin ilk versiyonu, genç uşagm bu oyunda, biraz sapkın bir biçimde, “bu durumun[un] verdiği zevk için sonsuz bir tutku” hissettiğini söyler. *Yerine yerleştiren* sözcüğünün (içerdiği yeniden kavuşturmak ya da düzeltmek anlamlarıyla), birinci örnekteki *yer* sözcüğünden çok daha başka bir anlamı vardır. Bu kez *doğal düzen* söz konusudur (açık açık adlandırılmıştır), toplumsal düzenin karşıtıdır, ki Rousseau az önce bu toplumsal düzen içinde “kendi” yerinde kalmaya –yani payına düşen aşığı derecedeki role ve bu role bağlanan gülünç “haklar”a– boyun eğmiş görünüyordu. *Yer-yerine yerleştiren* sözcük çifti ve *yer* sözcüğünün iki anlamı arasındaki uzaklık, mekâna ilişkin bir simgeler dizgesinde, bir tersine dönme, devrim, dışlamadan kabullenmeye geçiş, kenardan merkeze geçiş değeri taşır. Daha önce hiç kimsenin Rousseau’ya dikkat ettiği yoktu, ama artık keşfedilmişti. Masanın çevresinde saygılı biçimde dolanırdı, şimdi efendilerinin hocası, alkışlanan kahraman olmuştu. Geçici bir yeniden düzenleme içinde, ben ve ötekiler arasındaki bütün ilişkinin özelliği değişmiştir; ne kadar apansız ve aynı zamanda da anlık olduğunu gördüğümüz heyecan, mekâna ilişkin duygusal-moral de-

neyimde de –önce dışarıda tutulmuş bireyin sonra merkeze çekilmesinde- kendini gösterir.

Bir başka sözcük yinelemesi, ilk bakışta daha az dikkat çekiçi olsa da (çünkü, bu kez, sözcüğün kendini etkileyen bir anlamsal değişiklik yoktur), aynı tersine dönme izlenimine yol açacak şekilde iş görür. Gerçekten, *şaşkınlık* sözcüğünün, birbirinin antitezi gibi görünen sözcelerde, iki kez kullanıldığını görüyoruz:

1. "Metrdotelin belde kılıç [...] hizmet ettiğini büyük bir *şaşkınlıkla* gördüğüm...

2. "Dünyada böyle bir *şaşkınlık* görülmemiştir."

Şaşkınlığın taraf değiştirdiğini görüyoruz. Alıntıladığımız ilk cümlede, Rousseau aristokrat toplumun gösterişli törenleri karşısında *şaşkınlığa* uğramıştır: Gösterdiği tepki, bilmediği bir dünyaya ait yenilikle karşı karşıya kalan saf bir yabancıнын tepkisidir. Buna karşılık, ikinci cümlede, *şaşkınlık* konusu olan bu kez kendisidir. Ad, onu daha da belirli kılan düzdeğişmece ve büyüklük anlamı katan abartılı olumsuzluk sayesinde, sanki tüm mekânı kaplar: Bir ad ile ifade edilen toplu tepki, eylemin tek tümlecidir (... *görülmemiştir*).

Ama karşıt anlamlı sözcelerdeki bir başka sözcük yinelemesi de dikkatimizi çekmelidir. Bu kez bu yineleme kısacık bir sürede devreye girer, öyle ki bir eksen etrafında dönme etkisi çok önemli olur: Burada söze geçiş, "söz almaya" geçiş söz konusudur. Aynı satırda şunları okuyoruz:

hiçbir şey söylemeye cesaret edemeden

[...] O zaman, ... *söyledim*.

"Romanın" bizi paylaşılan heyecana götüren bölümünde, en önemli tersine dönme budur. Şunu da saptıyoruz ki, az önce işaret ettiğimiz diğer karşıtlıklar, anlatının bir durumdan tam tersi bir başka duruma geçilen bu noktasını –bütün bu sayfada sık sık görünen masal şemasına uygun olarak, değeri bilinmemiş kahramanın tartışmasız bir başarıyla kendini gösterdiği an– simetrik olarak kuşatmaktadır. Şimdi, hiçbir şey söylememe sırası ötekilerde, soylu davetlilerdedir: "Herkes, *hiçbir şey söylemeksizin*, bana ve birbirine bakıyordu."

- yerimi biliyordum.
- tabağını değiştirme anım gözlüyordum
- büyük bir *şaşkınlıkla* gördüğüm
- hiçbir şey *söylemeye* cesaret edemedim
- O zaman, [...] *söyledim.*
- Herkes, *hiçbir şey söylemeksizin*, bana ve birbirine bakıyordu
- Dünyada böyle bir *şaşkınlık* görülmemiştir
- Bu *an* kısa, ama [...] çok hoş oldu
- ... her şeyi [...] *yerine yerleştiren* [...] anlardan biri...

Burada, bir yer değiştirmeyi, niteliksel bir tersine dönmeyi, rollerin değişmesini gösterecek biçimde düzenlenmiş bir yinelemeler dizgesiyle karşı karşıyayız.

Elbette, metindeki tüm bu yinelemeler, tersi yönde bir rol oynamaz. Gerçekten de, öykülenen epizot Rousseau'nun durumunda hiçbir kesin değişiklik yaratmaz: Yalnızca Torino'dan kaçış ve Madam de Warens'in yanına dönüş onu özgürlüğüne kavuşturacak ve alçaltıcı bir emir kulluğunu sona erdirecektir. Bu nedenle *uşaklıkla* ilgili sözcük dağarcığı –bir yandan *hizmet etmek*, *hizmet*, vb. sözcükler, öte yandan da *emretmek*, *istemek*, *rica etmek* sözcükleriyle–, kesintisiz örgüsünü oluşturduğu anlatının üç paragrafına yayılmış bulunmaktadır. Eğer dikkatimizi tersine dönmeye gerçekleştirdiği noktaya çevirirsek, gerçek eksenin, “konuşmamı *emretti*” cümlesiyle belirtildiğini görürüz. Değeri bilinmemiş uşağı geçici bir üne kavuşturan söze geçiş, *emir üzerine* gerçekleşir. Onun için, konuşmak, kuşkusuz işleri yeni bir düzene sokmak demektir; ama kontun buyruğu aynı zamanda eski düzeni, bağımlı olma durumunu da sürdürür.

Bir uşak efendilerinin hayranlık içeren *şaşkınlığına* konu olur. Toplumsal sınıflar geçici olarak gölgede kalır: Alt ve üst, bir anlığına önemini yitirir: Yalnızca “değer” üstün gelir. Burada, Erich Auerbach'ın, toplumsal hiyerarşiyle olan ilişkileri açısından biçemlerin hiyerarşisi hakkındaki o çok önemli gözlemlerini hatırlamalıyız<sup>26</sup>. Bu sayfada yüksek biçemle bayağı biçemin, “içerik”

26 Bkz. Erich Auerbach, *Mimésis*, Fransızcaya çeviren Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

öyle gerektirdiği için, iç içe geçmesini bulmayı bekliyoruz. Oysa gerçekte orada, yan yana ve neredeyse birbirine karışmış biçimde, iki tonla karşılaşırız: Biri, duygusal romanın tonu (d'Urfé'nin, Madeleine de Scudéry'nin, La Calprenède'in soylu romaneskinin mirasçısı), öteki, doğrudan Lesage'dan miras alınmış pikaresk türün tonu. İlk iki cümle, güzel müzikal kadanslarıyla duygusal roman türüne ait sayılabilirler (birkaç ayrıntı dışında). Metnin geri kalan kısmında, büyük romanesk biçimin özellikleri dağınık biçimde ortaya çıkar: Bakışa verilen aşırı değerde; yalnızca şöyle bir bakış sonucunda kendinden geçme abartısında; işi dokunaklı biçimde "talihin haksızlıkları"ndan söz etmeye kadar vardırıran belagat vurgusunda; kahramanın "öpücüklerle boğmak" istediği eldiven fetişizminde. Aynı romanesk tonu duygunun kaçınılmazlığını anlatan edilgen anlamlı biçimlerde de (Prévost'da o kadar sık rastlanılan biçimler) buluyoruz:

[...] hiçbir zaman dayanamadığı [...]

[...] beni kendimden geçirmekten geri kalmadı.

[...] öyle bir titremeye tutuldum ki [...]

Ama "basit" nesne ve varlıklar –sandalye, değiştirilmesi gereken tabak, kaba uşaklar topluluğu– vaktinde devreye girip sıradan gerçeğin varlığını kabul ettirir ve başlangıçta soylu genç kızın güzelliğiyle kendinden geçeni tekrar kendi basit toplumsal konumuna döndürür. Kadın kahramanın o kadar çekici görünüşünden –gövdesinin üst kısmı betimlenir– neredeyse hemen sonra, sofraya hizmeti için ayrılmış odada sarf edilen küçültücü sözlerin anımsanması kuşkusuz rastlantısal değildir. En uç düzeyler hemen ortaya konmuştur: Erişilmez güzel yüz, hizmetçi ve uşakların bayağı konumu. Ayrıca, romanesk anlatımın güzel kadanslarının tersine, tek heceli sözcüklerle biten cümlelerin etkili bir karşıtlık oluşturduğunu da görebiliriz:

[...] yalnız da değildim.

[...] düpedüz [...]

En sık rastlanılan etkisi *sıradanlaştırma* olan cılız ve çabuklaştırılmış cümle sonları, zaman zaman kısa tümceleri (bağlaçsız tüm-



celer) yan yana getiren yanaşık sıralamanın kullanılmasında da olduğu gibi, anlatıyı canlandırmaya katkıda bulunur.

Ama dikkatimizi çeken yalnızca yüksek düzeydeki romanesk ile sıradanlık arasındaki karşıtlık değil, bir de bunların, işi iki anlama gelen sözcük kullanımına vardırarak kadar birbiriy-le kaynaşması ve karışmasıdır. Elbette, en geleneksel pikaresk tarzda da “duygulu” anlatımlarla okuyucunun ilgisinin çekildiği olur. “Bana kıyasıyla acı veren” ortaçağ yan tümcesi, *Cleveland*’da olduğu gibi Lesage’da da rastlanabilecek bir “klişe”dir. Daha da çarpıcı olan, şövalyeleri anımsatan *hizmet* sözcüğünün alt tarafı *sofra hizmetinden* söz etmek için kullanılmasıdır. Metin, birçok kez, eğlenircesine göndergenin belirsizliğiyle oynar. XVII. yüzyıldan bir kahramanlık romanları yazarı kuşkusuz bir âşığa şu tür bir cümle söyletebilirdi:

Bana bir şey emretmeye, bakmaya ve bir tek kelime söylemeye tenezzül etmesi için neler yapmazdım.

Ama söz konusu olan bir tabağı değiştirmek! Şunu da ekleyelim ki, büyük duygusal coşkuya o kadar sıkı sıkıya bağlı olan abartılı düşünce, bu sayfanın pek çok yerinde, malzemesini gündelik dilin repertuarından alır. Bu metinde bol miktarda bulunan ve onu daha duyarlı kılan belirteçlerin ve dolaylı tümleçlerin çok özgürce kullanılması, kaynağı daha ziyade teklifsiz dil olan ve komedide yer alabilecek kalıplaşmış sözlere yer hazırlar:

*Dünyada* [...] görülmemiştir.  
[...] gözlerinin akına kadar kızardı.

Ben burada kolaylıkla yüksek romanesk (çünkü bunlar abartılı anlatımlar, aşırılık belirtileridir) ile “bayağı biçem”e özgü canlılığının bir sentezini bulabilirim. (Rousseau’nun biçeminin *sıradan* yönünün, Rousseau’nun pek çok çağdaşınca, özellikle de Buffon tarafından eleştirildiğini hatırlatalım<sup>27</sup>.)

<sup>27</sup> Hérault de Séchelles’in, *Voyage à Montbart* adlı kitabında aktardığı sözlere inanmak gerekirse. Bkz. Hérault de Séchelles, *Œuvres littéraires*, yayımlayan Émile Dard, Paris, 1907, s. 41: “Rousseau’da kötü eğitimin tüm kusurları bulunur.”

Soylu romaneskin ve “pikaresk gerçekçilik”in, biraz önce bu sayfanın toplumsal anlamıyla ilişkilendirdiğimiz karşıtlığını, anlatıcının geçmişiyle olan ilişkisi açısından yeniden düşünmemiz gerekmez mi? Gerçekten de, daha önce eleji türünden ilişki ve ironik ilişkiyi ilgilendirecek biçimde ortaya koyduğumuz soruyu hatırlamanın zamanıdır.

Burada da, yazının ayrıntılarından gidelim: Matmazel de Breil’in fiziksel portresinin çizildiği iki cümleyi inceleyelim. Anlamı simetrik olarak belirteçlerle tamlanan sıfatların art arda gelişi, hikâye bileşik zamanının kullanıldığı basit bir yüklem tümcesini uzatır; cümle, eksilteli karşıtlık ifadesiyle (*koyu renk saçlı olmasına rağmen*), durum ortacıyla (*taşıyan*) ve geçmiş zaman ortacı kullanan yan tümceyle (*kalbimin hiçbir zaman dayanamadığı*) beklenmedik biçimde genişler. Bu yan tümcede kullanılan geçmiş zamanın, kendinden önceki hikâye bileşik zamanıyla ilişkili olarak taşıdığı değer önemlidir: Torino’daki akşam yemeğinden önce var olan ve sonra da devam eden, çok daha geniş bir süreyi ilgilendirir; hâlâ canlı bir eğilimi dile getirir. Bu geçmiş zaman, *söylem* düzlemine aittir, *öykü* düzlemine değil; sanki şimdiki zamana, öyküleme ediminin geç kalmış anma bağlanır. Bu şekilde, çağrıştırmaya işlevli yazı, anımsanan yüzden hemen hemen bir şimdiki zaman yaratır, Rousseau’da *sarışınlara özgü yumuşak ve tatlı* ifadenin uyandırdığı hâlâ güçlü, hâlâ güncel duyguya bir göstericiyle işaret ederek (*o yumuşak ve tatlı ifade*) zamansal mesafeyi kapatır. O halde, Matmazel de Breil’in bireysel özelliği (sah-te esmer, “simsiyah saçlı” “beyaz” kız), arzulayan belleğin bir kararıyla, Rousseau’nun tercihinin bağlandığı belirsiz *sarışınlar* topluluğunun içine çekilir. Böylece, gerçekten sarışın, zamanın vereceği zararlardan sonsuza dek korunmuş gerçekdışı bir imge olan Julie d’Étanges’ın ablası olur. Şunu söyleme cesaretini de gösterelim: Cümlelerin başında, Matmazel de Breil’in geçip gitmiş zamanın uzaklığı içinden yükselen yüzü, cümlelerin sonunda tarihi belirsiz bir duyguya bağlı bir gerçeklik olur: Matmazel de Breil “çoğullaşırken” yakınlaşmış, ya da başka türlü söylenmesi tercih edilirse, Rousseau kendini Matmazel de Breil’in yanında gibi düşlemiştir. Bir sonraki cümlelerin daha net ve erotik anlamlarla yüklü olması bizi şaşırtmayacaktır: Metnin işle-

yişi sevdalı arzuya bir nesne sunmuştur. Eleji tonunda söylemin etkisi öyle bir şeydir ki, sanki sevilen kişileri büyüdü bir güçle yeniden var kılmaktadır. Ama bu sevilen kişiler yine de kaybedilmiş kişilerdir ve yakın oldukları yanılısaması bir andan daha uzun sürmez. Metnimizde de durum budur. Hoş görüntü yaratıldığı anda, araya bir yasaklama sözü girer – Rousseau'nun, etik-toplumsal kuralı temsil eden belirsiz bir konuşucuya atfettiği karşı çıkış: *Bunları fark etmek bir uşağa düşmez denecektir*. Bu şekilde öngörölmüş ve önlenmiş dış müdahale, soylu bir genç kızın bir uşak için arzu nesnesi olabilmesini yasaklayan toplumsal tabuyu hatırlatır. Bu yargı, bu uyarı, alt sınıftan bir insana efendileriyle aynı insanlığa ait olmayı yasaklayan en katı konformizm görüşüyle ifade edilmiştir. Gelecek zaman kullanımı, hayali bir konuşucuya söz verme, gerçekten de burada bir koparıma ve kesintiye uğratma etkisi doğurur; aldatıcı yakınlık sertçe ortadan kaldırılmıştır: İşte hem toplumsal hem de zamansal uzaklık yeniden kurulmuştur. Ve işte özellikle de, anlatıcı ile olduğu kişi arasında, bu kişi artık *ben* olmayı bırakıp *bir uşak* olduğu için yeniden mesafe konmuştur. Bu kendini bir başkası gibi görme biçimi, ötekinin varsayılan bakışı aracılığıyla bu nesnelleştirme, ironinin en önemli özelliklerinden biridir: İlişki artık dayanışma benzerlik değil, dışındalık ilişkisidir. Üstelik, açıkça ayırt edilir ki, kızgın hayali konuşucu ve "Haksızdım, şüphesiz" diyerek vazgeçen yazar, anlaşılmaz düşlerle başı dönmüş değersiz uşağa kıyasla geçici olarak bir üstünlük pozisyonuna sahip olurlar. Bu noktada, niteliksel açıdan ayrıcalıklı zaman artık *bir zamanlar* değil, *şimdi*dir: Bilginin, deneyimin, tanınmışlığın yazara cahilliğini, hatalarını, çekingenliğini alaycı bir alçakgönüllülikle anımsama yetkisi verdiği, öyküleme ediminin şimdiki zamanı. Böylece, son derece hızlı bir çarka uyararak, geçmiş zaman kâh yitirilmiş mutluluğun kâh küçük düşürücü bağımlılığın yeri olarak belirir; Matmazel de Breil tutkulu bir seyretme hali sonunda bulunmuş, engeli belirten ve aşk isteğini daha kaynağında suçlayan anonim bir sözün (*denecektir*) kararıyla da tekrar yitirilmişdir: Aşk *nesnesine* bakışa izin yoktur. Bununla birlikte, kızgın hayalî konuşucuya karşılık verirken, Rousseau'nun suçlamayı kabul eder görünmesi, yalnızca baskıcı yasanın karşısına he-

men olguyu çıkarmak içindir. Matmazel de Breil'in biraz önce okuduğumuz portresi, gözü pek bir merakın, küstah bir karşı gelmenin belirtisidir. Şimdi biliyoruz ki, genel anlamda hâlâ kabul edilen bir yasağa rağmen, Matmazel de Breil'i hayranlıkla seyretme zevkinin tadına gizlice varıldı. Anlatıcı bu hırsızlığı tekrarlamaktan ve ona bir meydan okuma değeri vermekten hoşlanır: *Ama gene de fark ediyordum*. Bu andan itibaren, Rousseau her iki düzeyde –özlem ve ironi– şaşırtıcı bir ustalıkla oynamayı bırakmayacaktır. Duygusal düzeyler arasındaki bu değişkenlik, yalnızca “izlenim” ile sınırlı bir eleştiride bu küçük romanın canlılığı diye adlandırılacak olan şeyin nesnel yönlerinden biridir: Oysa daha doğrusu, bu, anlatıcının kâh içine karışmayı dilediği ama tüm acılı ve görkemli yazgısı yüzünden uzaklaşmış olduğunu da hissettiği geçmişine dönmek, kâh kendini ondan koparmak üzere kullandığı özgürlüğün belirtisidir. Yaşlanmakta olan ve *İtirafklar*'ını yazan adam, yazınsal başarısının onu özgürlüğe kavuşturduğunu ve onu Solar ailesinin evinde genç uşağın umut etmesine izin verilebilecek her şeyden çok daha ileriye götürdüğünü bilmektedir. Bu yüzden öykülemenin tonu olağanüstü bir neşe içerir: Rousseau, başarıları sayesinde, katlandığı küçük düşürücü davranışları bol bol telafi ettiğinin bilincinde olmakla kalmaz, patronlarının en büyük lütûfları olabilecek şeylerle alay etmeye de hakkı vardır. En iyi olasılıkla, Piemont sarayının “işlerine” karışmış bir soylu ailenin özel sekreteri, gizli ajanı, kâhyası olurdu. Bütün bunlara bıyık altından güler Rousseau, aksi halde ne düşüncenin *evrenselliğine* ne de benzersiz *kişiliğinin* gelişimine ulaşabilecekti: O mutlu ve geçici olarak toplumsal ilişkilerin tutsağı olmuş bir gençlikten söz eden, mutsuz, ama kesinlikle bağımsız bir adamdır.

Bu sayfanın gözlerimizin önüne serdiği en önemli olgu budur. Geçmişle, sırası gelince eleji tonunda, sırası gelince ironik ilişki, duygusal romanesk ve pikaresk düzeylerinde özgürce oynama, yazınsal güçlerine hâkim, *her şeyi söylemesini* ve bunları canı istediği gibi söylemesini sağlayan olanaklara kolayca hükmeden bir yazara özgüdür. “Yüreğindeki” duygularla ilgili olarak hiçbir şeyi gizlememe hakkını talep etmeye cesaret etti, bu hakkı ka-

zandı (*İtiraf*lar'ı yazdığı sırada, Fransa'da hiçbir şey yayımlamamaya zorlanmış olsa da). Oysa, küçük "roman"ın başlangıcında Jean-Jacques'm durumu nedir? Sessiz kalmak zorundadır, hem de iki nedenden. Biraz önce "yukarıdan" gelen yasaklama sözünü duyduk (*bu şeyleri fark etmek bir uşağa düşmez denecek*), ama öte yandan da, hizmetçilerin sözlerinde, yasak arzu Rousseau'nun paylaşmadığı bir tonda dile getirilir ve geçip gider. Bu, hizmetçilere özgü arzusunun sözüdür; Rousseau bunun dile getiriliş biçimini anlatırken, "bana kıyasıya acı veren bir kabalıkla" der. Aşağı tabakadan hizmetçi ve uşakların dilini kabul etmez, Matmazel de Breil'e "proleterlerin gözüyle" bakmaya ve ulaşamayacak olanı sözle kirletmeye razı olmaz. Kaba boşboğazlık, toplumsal sınıflar arasındaki uzaklığı kapatmak şöyle dursun, onu sürdürür ve artırır; saygısızlık ve patavatsızlık görünüşü altında, bayağlaşmayla bir olur ve aşağı konumda olmanın insanın kendisi tarafından onaylanması anlamına gelir. Bu yüzden, Rousseau tam bir yalnızlık içindedir. Toplumsal sınıflamanın ne alt sırasındakilerle ne de üst sırasındakilerle iletişim kurabilir. O halde, Rousseau, başlangıçta, iki tür yabancılık yaşar. Aristokrat dünyaya yabancıdır, bu dünya tarafından kabul edilmez (çünkü alt tarafı bir hizmetçidir); uşaklar dünyasına ait değildir (çünkü "değerliliği" ve yüreği onu kendisine zorla kabul ettirilen koşulların üstüne çıkarır). Bu çifte imkânsızlık tersine dönüp çifte güce dönüşebilecektir. Daha sonraları hak olarak isteyeceği, soylu dile el uzatma (burjuva kökenlerini gizlemeyi istemeksizin) ve canı istediğinde bayağı dili kullanma (duygularının asaleti yüzünden kendini ondan uzak saymakla birlikte) yetkisi işte bu yüzdendir. Ama şimdilik –Torino'da–, söz hakkının iki yönden de inkârı Jean-Jacques'ı yaralamaktadır: Ne denkleleriyle ne efendileriyle konuşma *olanlığı* vardır, sessizliğe mahkûmdur. Yalnızca emredildiğinde söz alma hakkı vardır: O zaman, yükümlü olduğu diğer görevlere benzer bir görevi yerine getirmektedir. Bu sayfada iki kez, kendisinden istenmesi üzerine, konuşabilir: İki fırsatın –erkek kardeşe verilen cevap, anlamı açıklanan söz– her biri bir zaferdir. Demek ki, özyaşamöyküsel anlatının son derece *özgür* dilinin, burada kendine konu olarak seçtiği şey, çıraklık, acemilik dönemi ve zorla kabul ettirilen sessizlikten zaferle biten söze geçiştir – Jean-

Jacques Rousseau adını duyuracak olan *cevap verme ve yorumlama gücünün*, daha doğuş anında, ortaya çıkışı ve kendini gösterişidir. *İtiraflar*'ın yazarı, eserini kaleme aldığı dönemde, kendisini yaşamının en küçük ayrıntılarını unutulmaktan kurtarmayı isteyecek kadar önemli gören biridir: Henüz önemsiz bir kişi olduğu zamanı anımsamaktan hoşlanır, ama bunu burada bir ilk başarıdan dolayı anımsar, bu başarı ileride kutlanan yazarın durumu olacak bir durumu, kısacık bir süre için, haber vermektedir. O halde, Torino'daki akşam yemeği, Rousseau'nun bize anlattığı şekliyle, yazarın okurlarıyla ilişkisinin (hoşa gitme, saygınlık ilişkisi) simgesel olarak önceden haber verilmesi gibi görünebilir. Orada, Rousseau'nun daha sonraları müzik ve edebiyat alanında *kendini göstermesini sağlayacak* tüm başarılarının bir prototipi görülebilir. Rousseau, bu sayfada, bir gençlik epizodunu kendisine yazınsal dilin verdiği şeref, güç ve deneyimden yola çıkarak anlattığına göre, nasıl başka türlü olabilirdi ki? Torino'daki akşam yemeğini aydınlatan şey yazarın tüm geleceğidir. Okuduğumuz metin, anlatım tarzıyla, mükemmel bir söz hâkimiyetinin kendini göstermesidir; konusu (ya da "içeriği" açısından) başlangıç oluşturan bir geçişin öyküsüdür, söz hakkından mahrum bırakılmanın bir çifte dil başarısı sayesinde aşıldığı bir geçiştir bu. *İtiraflar*'ın anlatısında bizi büyüleyen öyküleme gücünün bize burada (ve bu tek örnek değildir) kendi kaynağının hem basitleştirilmiş hem de dramatize edilmiş bir paradigmasını sunduğunu ileri sürerek doğruyu söylemiş oluruz. Yazının erdemiyile iplerinden kurtulmuş özgür bir adam, bize kölelikten çıkıp bağımsızlığa adım atışını anlatır – özgürlük savma uygun düşen ironik tarzda. Rahat bir iletişim biçiminde, bize iletişimin imkânsız olduğu bir durumdan söz eder ve zorunlu sessizliğin uğursuzluğuna son verdiği sahneyi yeniden düzenler. Metnin –kusursuz sözel yapı– "bahanesi", arzunun, iletişimde söz öncesi düzey ile henüz birazcık kullanılan söz düzeyi arasında gidip gelmesidir.

Bu başarısızlığa uğramış kısa romanı duygulanarak anlatan anlatıcı, *La Nouvelle Héloïse*'in alkışlanan yazarıdır. Büyük romanın başarısı, yaşanmış başarısızlığı anlatma ve ondan küçük bir ironik başyapıt çıkarma gücünü verir. Böylece yazınsal yetenek öncesi hayat aydınlanır; yaşanmış deneyimin bitmemişliği-

nin, yerine getirilmemişliğinin, roman kurgusunun hayal yoluyla yaratılan görkemli bitmişliğini nasıl hazırladığını görmeye davet ediliz. "Yitirilen zaman" geri kazanılmıştır. Jean-Jacques'm genç yıllarının ve aşklarının öyküsünün, bundan böyle başlıca yapıtlarının söylemi içinden geçerek yeniden düzenlenmesini hiçbir şey engelleyemez.

Kuşkusuz, *İtiraflar* döneminde, yazar büyük doktrin ve kurmaca eserlerinin ötesinde bir yeredir; bütün enerjisini, ona gözü pek davranışlarının ve yazınsal başarılarının bedeli olarak biçilen yabancı kişi yazgısını (ikinci yabancılik) önlemek için kullanmaktadır. Fikirlerini ve ilkelerini değil, onu genel bir zulmün hedefi haline getiren ünü yadsımaktadır. *Karanlık* yıllarını ve o yılların zorunlu sessizliğini yeniden bulmak, aslında *aydınlık* bir cenneti yeniden bulmaktır. Nostaljinin çelişkisi budur. Edebiyatın anlaşılmaz güçleri bir kez keşfedilmeye dursun, kolay kolay baştan savılmaz. Rousseau, edebiyatın büyük modern boyutunu, özellikle de masumiyeti mutsuzluğun izini taşıyan bir yolla –sanatsal dille– anlatmak istemenin verdiği o büyük acıyı, son yazılarında, edebiyata sırtını dönmek isterken keşfetmiştir. Rousseau, görkemli ve mutsuz bir durumun derinliklerinden, mutsuzluğuna neden olarak gördüğü o yüce sanatı kullanarak, duygunun henüz yazınsal dilde bir çıkış yolu bulmamış olduğu, mutlu ve silik bir gençliğin büyüleyici görüntüsünü yeniden oluşturur. Öykülemenin büyüleyici etkisi, tam da *fazla* başarılı olduğu ölçüde, arılıktan uzaktır: Rousseau ilk gençlik döneminin eksik kalmış deneyimini eksiksiz ve belki de yersiz biçimde mükemmellik kaygısı taşıyan bir öykülemeyle telafi eder. *İtiraflar*'ın şaşkınlık veren etkisinin, Rousseau'nun ağzından kaçırıldığı bulanık duygularla açıklanabileceği çok sıkça söylenen bu etkinin nedeni, daha ziyade, kendisi hakkında özgürce düşünebilme özelliğinden ve kabul edilmesi talep edilen masumiyetten oluşan bu değişken bütündür. Anlatıcının keskin görüşlü ustalığı, tüm mutluluğu, o zamanlar dile getirilememiş bir duyguyu, beceriksizce dolu dolu yaşamayı istemiş olmaktan ibaret bir yaşamın görüntüsünü yaratmaya çalışır.

Eğer bir kez daha yazının özellikle ayrıntısını incelersek, büyük ustalık, Matmazel de Breil ve Roussesau'yu, *o ve beni*, birbiri-

ne sözdizimsel bağlantılarla sıkı sıkı bağlayan çok sayıdaki cümlede karşımıza çıkacaktır. Yazar bir ayrılık, cinsel ve toplumsal yasak durumunu aktardığı halde, genç kızın bir zamanlar o kadar mesafeli olan yüzünü kendi kişiliğiyle birleştirmekten zevk alır. Bundan böyle, *ayrılığı anlatmayı* ilişki, karşılaştırma ve birbirini tamamlama dilinde yapmaktan hoşlanabilir. “*Matmazel de Breil*, aşağı yukarı *ben* yaşta (...) genç bir kızdı.” Metnin örgüsü, iki genç kahramana göndermede bulunan sözcüklerden sırayla birini ya da ötekini, bu sözcükleri ilişkilendiren geçişli eylemlerin öznesi ya da dolaysız tümleci yapacak, bu sözcükleri birbirine *ilmek ilmek bağlayacaktır*. O zaman bu eylemlerin olumsuzluk biçimi taşıması ya da taşınamaması çok önemli değildir. Sözdizimsel konum ilişkiyi yaratmaktadır. Kuşkusuz, bütün edebiyat *nesnenin yitirilmesini* ve sözcük türlerini kullanarak, yerine bir başkasının konmasını (zihinde tasarlanmasını demiyorum) varsayar. Bizi ilgilendiren bölümde, nostalji çifte kayıptan kaynaklanır, çünkü aynı zamanda hem yitip gitmiş bir geçmiş, hem de hayal meyal görünüp tamamlanmamış bir aşk söz konusudur: Kayıptan söz ederken, birbiriyle buluşamayan kişileri gösteren sözcükler arasında sıkı ilişkiler kuran dilsel işlem de daha bir etkin olacaktır. Görüldüğü gibi, “*telafi*”, kaçan avın yerini tutan dilsel göstergeyle istediği gibi oynamakta yatar. Böylece, öykülemde, Rousseau alçakgönüllülük gösteren onaylayıcı bir tonla *Matmazel de Breil’in* yargıcı olabilmekte, ona karşı, *Émile’in* pedagoğ ve evrenin düzenleyicisi (*demiourgos*) olan yazarına uygun düşecek bir tutum benimsemektedir: “*Matmazel de Breil’i* görmekten, zekâsını, sağduyusunu, dürüstlüğünü gösteren birkaç kelimesini işitmekten hoşlanıyordum.”

Başlangıçta, hiçbir karşılıklılık yoktur. Rousseau *Matmazel de Breil’in* cazibesine karşı duyarlıdır; kendisine gelince, ne kadar çok çaba gösterirse gösterebilir, fark edilmeden kalır. *Fark etmek* eylemi, sanki yalnızca, olumsuzluk biçiminden yararlanarak kesin bir karşıtlığı belirtmek için tekrarlanır:

[...] ama yine de *fark ediyordum* [...]

[...] orada bulunduğumu bile *fark etmiyordu* [...]



Aynı karşıtlık, bakış ve "bakmama" arasında da kurulur:

Matmazel de Breil'i görmekten [...] hoşlanıyordum.

[...] bana *bakmaya*, [...] tenezzül etmesi için neler yapmazdım.

Başlangıçtaki durum (Jean-Jacques'ın hem konuşmayan hem de görülmeyen olduğu durum) ile söze ve tanınır olmaya geçiş arasında, sözel dil öncesi bir dil evresinden geçmek gerekecektir. *Söylevler ve Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'de dile getirilen farklı evreleri burada da buluruz. Bir "jestler dili"nin sergilenmesini izlemiyor muyuz, ilkel ortamından alınıp kültürün doğası bozulmuş dünyasına oturtulmuş bir *eylem dilini* görüp tanımıyor muyuz? Uzunlukları pek değişmeyen (10-13 hece arası) beş tümce ortaya hızlı bir pantomim çıkarır:

Kendi uşağı bir an sandalyesinin arkasından çekilirse,  
hemen benim oraya yerleştiğim görülüyordu:  
Bunun dışında onun karşı tarafında duruyordum;  
gözlerinden ne isteyeceğini anlamaya çalışıyor,  
tabağını değiştirme anını gözlüyordum.

Ama Rousseau'nun didinmeleri ve bakışları hiç karşılık görmez. "... için neler yapmazdım..." coşkulu dileğinin arkasından, bir demir parmaklık gibi inen kupkuru, eksiltili bir "ama nerde" gelir. Göz dikilen varlıktan yoksun kalınır; eşyalar –sandalye, tabak– onun yerini tutan nesnelere girer. Bu sayfanın bize serüvenini anlattığı arzu, geçici olarak mazoşist ve fetişist bir durum almak zorunda kalmış gibidir. Hizmet etme çabası, sevgili varlığın dokunduğu nesnelere sessiz temastan duyulan sevinç. Matmazel de Breil tarafından fark edilmek umut bile edilemez. "Gözlerinden [...] anlamaya çalışıyor[dum]", pervasız bir yaklaşma hamlesini betimler gibidir, ama "ne isteyeceğini" tümleci bizi tekrar nesnelere düzenine gönderir.

Aşağıdaki iki tümce, karşılıksızlık ifadesini doruk noktasına çıkarır; ama, sözdizimsel düzenlenişleri açısından, Rousseau'ya gönderen *ben* ve genç kızı gösteren *o* arasındaki çok güzel girift örüntülerden birini sunar bize. Rousseau için, bir ayrılığı anlat-

mak, bir düğüm örmek demektir. Gerçekten de, kişi adılları, bir *çapraz terim* durumu oluştururlar:

*Onun gözünde bir hiç olmak onurumu kırıyordu;  
Orada bulunduğumu bile fark etmiyordu.*

Benzer bir durum karşımıza tekrar sofa sahnesinde, ayrılığın yeniden olduğu anda çıkar.

*Bana bakmadan girip çıkıyordu,  
ben ise, ancak ona bir göz atmaya cesaret edebiliyordum.*

Erkek kardeşe cevap verme epizodu daha karmaşık bir ilişkinin başlangıcıdır, orada Jean-Jacques'ın ilk kez konuşması Matmazel de Breil'in ilk bakışına yol açacaktır. Erkek kardeş tarafından kışkırtılan Jean-Jacques, açıkça belirtilmeden söz hakkına kavuşur; verdiği karşılıkta büyük başarı göstermek için bundan yararlanır. (*İnce, biçimli* nitelikleri, XVIII. yüzyıl "ki-bar" toplumunun geliştirdiği bir sanatın, *esprili anlatımın* tipik nitelikleridir; bunlar vücut için de –bacak, bel– uygun düşen niteleyici sözlerdir. Matmazel de Breil ile konuşmadan, ama onun gözleri önünde bir üstünlük elde ettiği için, onun bir bakışına hak kazanır. İlişki, gerçek karşılıklılık olmadan, asimetrik kalır. Doğrudan kendisine söylenmemiş olan (ama yine de ona yönelik) bu söze, Matmazel de Breil başka bir sözle cevap veremez vermek de istemez. Çözümleme şöyle gösterilebilir: Bir hakaret sözünün dinleyeni durumundaki kahraman, üstün gelen bir cevabın göndericisi olur, ilk konuşucuya geri döndürülen bu söz, hemen, en önemli tanığa dolaylı olarak sesleniş değerini kazanır: Tanık cevabını söz öncesi bir biçimle sınırlandırır. Bu değerli bir andır, çünkü Matmazel de Breil cephesinde, bakmamaktan bakışa, her türlü işaretin yokluğundan bir işaret olarak yorumlanması *mümkün* bir göz hareketine ani geçişle belirlenir. Bu ilk işaret bir sözün sahip olduğu tek ve belirli bir anlam içerme gücüne erişemez, onun aynı anda hem heyecan verici değerini hem de yetersizliğini oluşturan da budur: Kesinlikle her anlama gelebilir.

Rousseau'nun ilk sözü, betimlediği şekliyle, daha baştan dinleyen sayısını ikiye çıkarmaya yol açabilecek nitelikte görünür. Açık biçimde bir ilk dinleyiciye yöneltilen cevap, ikinci bir bilinçte heyecanlı bir alıcı arar ve bulur. Dinleyen sayısının bu şekilde ikiye çıkmasının sonucu, Rousseau'nun verdiği karşılığa, biri toplumsal diğeri erotik, çifte güç sağlamak olur. Erkek kardeşe cevap verirken, saygısız bir efendiden öcünü alan nükteci bir uşaktır; kız kardeşin dikkatini çekince, onun bakışını sevgi dolu bir bağış gibi alır. O halde aynı "ince" cevabın iki değeri, iki sonucu vardır ve her iki durumda da kazançlı çıkılır. Toplumsal dram ve libidinal dram ne kadar farklı olsalar da, ikisi de tek sığmaklarını söze başvurmada bulurlar. Bu konuşmaların sonunda, son yankı, Rousseau'ya "kendinden geçerek" derlediği sözöl olmayan bir işaret şeklinde ulaşır. Bir çevrim tamamlanmış olur.

Hemen arkadan gelen *büyük akşam yemeği* hikâyesi, aristokrat kurallarının törensel davranışlarını ve Rousseau'nun *ilk kez* karşılaştığı ve bize, hizmet edenlerin bakış açısından anlattığı (*Metrdotelin belinde kılıç başında şapkaıyla hizmet ettiğini [...] gördüğüm...*), giyim kuşamla ilgili göstergeler oyununu sahneleyerek başlar. Uşak Rousseau, metrdotelin özel tören kılığının gerekçesini nasıl anlamazsa, tersine bir anlamama durumu da soylu misafirler tarafında, antik söz konusunda ortaya çıkar. *Tesadüfen [...] döviz[in]den söz açıldı.* Dövizin dili anlaşılmaz çünkü hem eskidir hem de yabancı: *[...] birisi bu dövizde bir imla yanlışı buldu...* Burada, kim olduğu belirsiz kişi (birisi), daha önce Matmazel de Breil'in erkek kardeşinin payına düşmüş olan yeri alır: Jean-Jacques'la bahse girer (ama bu sefer dolaylı olarak) ve o da genç uşak tarafından yenilgiye uğratılır. Burada da, efendiler sınıfından bir temsilci, söz hakkını düşüncesizce kullanarak, alt konumda birinin yaptığı bir *düzelte* maruz kalır. Bu durumda, *düzelte* dövizin doğru yorumlanmasından ibaret olacaktır. (O halde, cevap da dolaylıdır). Bilgisiz davetlinin söz konusunda uşağa kıyasla tartışılmaz bir öncelik hakkına sahip olması işe yaramaz, onun önünde küçük düşer, çünkü önceki Söze, dövizdeki arkaik sözceye ulaşamamıştır, buna karşılık kavrayışlı uşak ona rahatça erişmiştir. Bu sonuncusu, yorumlama edimiyle, "doğası gereği" bir uşak olmadığını, bu basit düzeye indirgenmeyi hak etme-

diğini gösterecektir. Yalnızca *unutulmuş* bir dili çözmeye yeteneğine sahip olmakla kalmaz, efendilerin otoritesinin fetişleştirilmiş bir sözel simge şeklinde özetlendiği sözcüğe özgün anlamını yeniden kazandırmasını da bilir. O halde, bilgisi sayesinde, efendilerinin ailesinin imgesel özü gibi görünen şeye üstün gelmiştir: Böylece, düşünce yoluyla soyluluğun ta kaynağına yükselir. İlk sözün anlamını çözdüğüne göre, niçin *ilk sırada gelme* hakkı olmasın? Bu metinde Ortaçağ'daki entelektüel ile soylu arasındaki çatışmanın bir yansıması ayırt edilebilirse de, daha da haklı ve yerinde olarak, bir "halk adamı"nın, ona mevcut toplumsal düzenin kaynaklarına kadar uzanma olanağı sağlayan bir tarihsel bilgiyi kullanışı görülebilir. Metrdotelin kılıcı, duvarda asılı arma, dövizdeki *fiert* eylemi: Hepsi *kahramanlık* ve askerî başarının şerefi üzerine kurulu bir uygarlığı hatırlatır. Ama Torino'da, 1729'da, feodal ritüeller yok olmadıysa da, unutulmuş hatırlananlardan fazla olmaya başlamıştır. Yakında sıra ateşli suçlamaya gelecektir. İkinci *Söylev*'inde, Rousseau, şunları yazarken küçümseyici eleştiri tonunu kullanacaktır: "Bir zaman geldi, halkın gözleri öylesine büyülenmişti ki, onu yönetenlerin, insanların en küçüğüne, sen ve tüm ırkın büyük olun, demesi yetti, hemen herkes büyük görünür olmuştu ve onun soyundan gelenler ondan uzaklaştıkça daha da yükseliyorlardı<sup>28</sup> [...]" Aydınlanma Çağı'nın bir kişiliği, Rousseau, abartılı "kahramanlık" dilinin yerine *söz edimini*<sup>29</sup>, eleştirel söz edimini geçirir: Kaynağa ya da sözcüğün kökenine ulaşarak yorumlama yeteneği, ilkelere araştırılması ve ilkelerden yola çıkarak sonuca varma. O halde, siyasal güce dönüşmeye hazır yeni bir güç ortaya çıkmaktadır. Soylular sınıfından olmayan *bilgi* "düşünme biçiminde yeni bir çağ" başlatmaya hazırlanmaktadır (Hegel). Torino'daki akşam yemeğinde küçük bir devrime tanık oluruz bile, ama orada henüz her şey, alt tarafı çok fazla doldurulmuş bir bardak suyla sınırlıdır. Zaten şunu da hatırlatalım ki, devrinin tamamlandığı sırada feodal toplum eleştirel sözün çekiciliğine karşı duyarlıdır

28 *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, c. III, s. 188.

29 Fransızca metinde bizim "kahramanlık" sözcüğüyle karşıladığımız deyim "fait d'armes" (sözcüğü sözcüğüne çevrilirse: silah edimi), "söz edimi" diye çevirdiğimiz deyim de "fait de parole"dür. Bu sözcük oyunu çeviride kayboluyor (ç. n.)

ve pek yakında kendisinin haklılığını yadsıyacak olan filozofların parlak sözlerinin büyüüne kapılmaktadır.

Bu noktada, incelediğimiz sayfadaki "dilsel ilişki"nin karmaşıklığının altını çizmek uygun olacaktır. Biraz önce, sözel olmayan anlatımın (ya da, söze geçişten önce gelen bir "jest dili"nden söz ettiğimize göre, söz öncesi anlatımın) zenginliği ve yetersizliği üzerinde duruyorduk; oysa işte dövizdeki nesnesi olmayan söz ve arma, başka bir nitelikte yeni bir öncel oluştururlar: Orada artık *henüz* eklemli bir dil olamamış şeyi değil, geçmiş bitmiş bir dili buluruz, bu dil *artık* tam olarak anlaşılır değildir. Burada *o kendisinden söz edilen* şeydir, ama bir bilmededen söz eder gibi anlamı yeniden ele geçirmek gerekir. Yorumlama *artık anlaşılmanın* konuşurmak zorundadır. O zaman, geçmişe ait bir sözün anlaşılması şu andaki bir yazgının mihenk taşı olur...

Yaşlı Kont de Gouvon, ataları temsil eden figür, ailenin dövizinin anlamını pekâlâ biliyordur. Cahil davetliyi bilgilendirmek ona düşer. Ama o dolaylı olarak cevap verecektir. Yetenekli olan uşağın gülümseyişini fark etmiştir, bu gülümsemede bir bilginin ve üstünlüğün belirtisini görmüştür. Öyleyse Jean-Jacques hizmet ettiği davetlilerin konuşmasını patavatsızca dinlemeye başlamıştır: Bir uşağın bir emirden başka bir şeyi ne görmesi ne de duyması gerektiği kuralının açıkça çiğnenmesidir bu. Onun bu şekilde sohbe burnunu sokmasına kızmak şöyle dursun, yaşlı kont onu konuşmaya davet eder. Jean-Jacques aracılığıyla cevap vermek çifte zafer kazanmak olacaktır: Önce anlamın doğru yorumunu yeniden sağlamak, sonra da hizmetlerini kendine bağlamasını bildiği genç bir adamın değerlerini göstermek: Bu övünçten Solar'ların evi de payını alır. Efendi için *sahip olduğunu* sergileme niyeti, Jean-Jacques için *ne olduğunu* sergileme bahanesi olur: Kendisinin kendi gözündeki değerini göstermektedir. Söylemeye bile gerek yok, burada kendini kanıtmanın bağımlı bir biçimi vardır, çünkü henüz efendinin övünç duymasına yardımcı etmektedir. (Daha sonra, kendini kanıtama, ayrıcalıklılara ve onların ilkelerine karşı başkaldırma tavrıyla ilişkili olacaktır.)

"Herkes, hiçbir şey söylemeksizin, bana ve birbirine bakıyordu." Teşhirci bir zevkin apaçık okunduğu ve bu şekilde tekrarla-

nan eylemin (*bakmak*) bir toplulukla (*herkes*) Jean-Jacques'ın tekil "ben"ini (*bana*) aynı düzleme yerleştirdiği şaşırtıcı bir cümle. İşte, farklılık evreninde, ortak bir bakış dönmüş dolaşmış, o zamana kadar göze çarpmayan pek önemsiz kişinin üzerinde toplanmıştır. Bu ortak devinim, yorumlanan dövizin yol açtığı yankılar zincirinde, o zamana kadar değeri bilinmemiş olanın üstünlüğünü kabul etmeye dayanan toplumsal edimin ağır bastığı, henüz sessiz bir başlangıç evresini gösterir. Başından beri bakışların sessiz anlaşmasına karışan samimiyet anlamları, anlatıcının toplumsal olayı erotikleştirme eğilimini ele verir. (Matmazel de Breil figürünün baskın olduğu bütün bu epizot, erotik olayın "toplumsallaştırılması" gibi de görülebilir.) Sessiz kalan (... *hiçbir şey söylemeksiz*) bu ilk hayranlık dalgasını, gürültülü bir övgüler konserine yol açan bir ikincisi izler. Bu daha yoğun dalgada önemli olan, merkezinde Matmazel de Breil'in bakışının olmasıdır. Cümlelerin devinimi, *seslerin* nasıl aşama aşama derlendiğini gösterir:

Fakat benim gururumu daha çok okşayan şey, Matmazel de Breil'in yüzünde bir hoşnutluk ifadesini açıkça görmek oldu. O kadar küçümseyici bu kız, bana en azından birincisi kadar değerli ikinci bir bakış atmaya tenezzül etti; sonra gözlerini büyükbabasına çevirerek, ondan bana borçlu olduğu övgüyü bir tür sabırsızlıkla bekler gibi göründü. Büyükbaba da bu borcu o kadar tam ve eksiksiz biçimde ve o kadar memnun bir tavırla ödedi ki, bütün sofraya derhal ona ağız uydurdu.

O zamana kadar imkânsız olan iletişime kısa bir an için kavuşulmuştur. Jean-Jacques, o zamana kadar karşılığını alamadan, *görmek* için çabalayıp durmuştu: İşte şimdi ikinci kez, bir bakışla ödüllendiriliyordu ve bir kez daha, bu bakış doğrudan bir diyalogun sonucu değil, her türlü kişisel özellikten uzak bir dil "alanında" kazanılmış bir zaferin ödülüdür. Bir an için Saussure'ün terimlerine başvurursak, bir *dil olgusuna* getirilen nesnel açıklamanın, zaferin öykülenmesinde bir *söz olgusu* değeri, yani konuşanın kendi özgünlüğünü dile getirdiği bir edim değeri kazandığını görürüz. Kaçak olarak araya giren "söz edimi", dolaylı yoldan libidinal bir kazanca yol açar.

Dikkat edilirse, uzun cümle bölümlere ayrılır; Matmazel de Breil'in arka arkaya gelen ve her ikisi de yalnızca bakışla sınırlı olan iki girişimi birbirinden ayırt edilir; birincisi, daha duygusal anlamlı olan, yalnızca Rousseau'ya yöneltilmiştir; diğeri, "toplumsal" nitelikli olanı, büyükbabasından açıkça dile getirilecek övgüyü ister ki bu övgü davetlilerin neşeyle katıldıkları bir *tutti*<sup>30</sup> olacak kadar genişler. Övücün ve aşkın birleşmesi (Freud burada delikanlının ve yazarın tipik gündüz düşünü, *Tagestraum*'unu bulur) burada tam olarak gerçekleşmiştir. Bir anlığına, başıboş dolanan delikanlının -romanesk okumalarla başı dönmüş, zehirlenmiş- düşü "gerçekte" yerine gelmiştir. Genç Don Kişot gerçek bir prensese ve soy konusundaki eksikliği giderecek şekilde, gerçek yerine teslim edilmiş olan saygınlığa rastlamıştır; elde edilmiş (ya da yeniden kavuşulmuş) bir eşitlik kısa bir süre için karşılıklı bakışlarda ışıldar. Arzulanan nesne artık yasak değildir; toplumsal fark aldatici biçimde ortadan kalkmıştır: "kısa ama her bakımdan tatlı" an. Rousseau hep zevkin kısılalığı üzerinde durur: Cennet yalnızca hemen ardından tekrar yitirmek üzere bulunur, çünkü arzu giderilemeyen mesafeden beslenir. Burada koro halinde söylenen övgüler Matmazel de Breil'in yapıtı gibi görünmektedir. Bu, onun Jean-Jacques'a bir aracı kullanılarak yönelttiği cevaptır. Gençler böylece, araya giren yabancı bir söz karşılığında (anlamı açıklanan döviz, övgüler konseri), bir iletişim yolu keşfetmişlerdir. Bedenler arasındaki uzaklık dokunulmazlığını korur.

Bir üçüncü dalga gelip heyecan kreşendosunu tamamlar. Matmazel de Breil ve Jean-Jacques'ı araya giren nesnelere yoluyla birleştiren son olaya gelinir:

Birkaç dakika sonra, Matmazel de Breil tekrar gözlerini bana doğru kaldırarak nazik olduğu kadar da çekingen bir ses tonuyla benden su rica etti. Kendisini bekletmediğim anlaşılacaktır, fakat yanına yaklaşırken öyle bir titremeye tutuldum ki bardağı fazla doldurduğumdan suyun birazını tabağın, hatta onun üstüne döküverdim. Erkek kardeşi düşüncesizce niçin o kadar tit-

30 İtalyanca "hep beraber" anlamına gelen *tutti* sözcüğü, özellikle konçertolarda, solo bölümlerin dışında orkestranın hep birlikte çaldığı bölümlere işaret eder. (ç. n.)

rediğimi sordu. Bu soru beni yatıştırmadığı gibi, Matmazel de Breil de gözlerinin akma kadar kızardı.

Burada anlatıda, Matmazel de Breil o güne dek bilmezden gelen uşağa ilk kez bir söz yöneltir. Ne ilerleme! Bakıştan sonra, söz! Gerçi bu söz Jean-Jacques'ı hizmetçilik durumuna geri döndüren bir emirdir: Ama onun arzusu, bildiğimiz gibi, çılgınca bağlılıkta zevk aramaya hazırdır. Bir emir almak, eğer bu emir "buyurucu bir hanımefendi" tarafından verilmişse, onu gücendirmez. Rousseau o zaman memnuniyetle küçülür. Burada girişim, davet, genç kızdaki gelmektedir, ancak ondan gelebilir. Rousseau âşık sıfatıyla itaat etmektedir: Elde ettiği başarıdan sonra, artık bunda onu inciten hiçbir şey yoktur. Tersine, bir tür sentez arzusunun tüm bilinçli ereklarını birleştirmektedir: Hizmet etme tutkusu (mazoşist), kabul edilme gereksinimi (narsist). Toplumsal jest (bir hizmetçi efendisinin bardağını doldurur) duygu yüzünden altüst olmuş, yolundan sapmış, baltalanmıştır: İş dünyasına ait belirli bir edim yerine, hâkim olunamayan, tutkunun "romanesk" evreninde bir gösterge işlevine yükselen bir harekete tanık oluruz. İşlevsel jestin başarısızlığı, aşkın uygun dili olur. Titreme, dökülen su, kızarma bizi beden düzlemine gönderir ve erotik anlama boğar. Anlatının başında cevapsız bir çağrıya tanık oluyorduk, oysa işte şimdi, beden dilinde, Jean-Jacques'ın titremesi ve Matmazel de Breil'in kızarması arasında mükemmel bir karşılıklılık yer alır. Heyecanlar neredeyse eşzamanlıdır, ama birbirinden uzakta yaşanır; *İtiraflar'*ın yazarı için, bu birlikteliklerin en mükemmelidir. Burada tekrar yaşandığı haliyle sahnenin özelliği, *İtiraflar'*da, Rousseau'nun birçok kez sahip olmaya bile tercih edilir olduğunu ifade ettiği bu büyüleyici paylaşma niteliğidir. İki genç hemen hemen eşzamanlı olarak, hem besbelli hem de gizli tutulmuş yoğun bir heyecana boyun eğer – toplumsal mesafe ve fiziksel uzaklıklarını korurlar. Başarılı yorumlamanın bu son yankısında, daha gerçek bir sahip olmanın yerine geçen şeyi ayırt etmek güç değildir – *İtiraflar'*m yazarının dediğine bakılırsa, genç uşağın bu sahip olma konusunda hiçbir fikri yoktu. Bugün, dökülen suda daha organik bir sıvının duruma uygun simgesini görmekten kaçınacak pek az okur vardır.



Daha önce gördüğümüz gibi, en geleneksel bilgi birikimi de bu değirmene su taşır: Metnin ilk versiyonunda, dökülen su sahnesi törensel akşam yemeğinin ertesi günü oluyordu; kesin redaksiyon, heyecanla ilgili anlamları doğru sezinleyerek, olayları birbirine yakınlaştırır ve onları aşama aşama gelişip orgazma eşdeğer bir sonuçla biten bir bölümde birbirine bağlar. Biraz daha haberdar okurlar kuşkusuz bu sonuçtaki üretraya ilişkin ve edilgen tonları görmezlik edemeyeceklerdir: Rousseau suyu Matmazel de Breil'in üstüne *döküverir*. Bir gün "Madam Clot adlı bir [...] komşu kadının tenceresine, o vaazdayken, işeyen"<sup>31</sup> aynı oğlandır; Papaz Lambercier tarafından terastaki ceviz ağacına dökülen suyun yolunu kendi küçük çeliğine doğru çevirmek için bir hark, sonra da bir sukemeri yapan aynı oğlandır; Ermitage ile Eaubonne'daki seki arasındaki yolu "boşu boşuna" gidip gelmekten, Madame d'Houdedot'nun "yalnızca hayalinin" alıkoyacağı aynı adamdır; kendi kendini her gün sorgulama işkencesine katlanacak olan ve bundan ancak duygusal hezeyan kesin olarak yerleştiğinde kurtulacak olan aynı adamdır.

Ama dökülen su sahnesi yorumlamada böylesi bir gelişmeye olanak tanıyorsa, bunun nedeni orada hem etkileyici, hem de kapalı bir dil bulmamızdır. Jestler düzeyinde ve "fizyolojik tepkiler" düzleminde bir şeyler söylenmektedir: Kendimizi sözel olmayan anlatım alanında buluruz. Burada sözden sonra geldiğine göre, ona söz öncesi diyebilir miyiz? Bu artık bir *girişim* değil, bir yankılanmadır. Gençler birbirlerine sözcüklerle değil, bedenlerini etkileyen olaylarla işaret vermektedirler. Bu sessiz göstergeler düzenine başvuru artık bir iletişim *eksikliğinden* değil, tersine iletişim *taşkınlığından*, sözcüklerin bu kadar tam olarak ortaya koyamayacağı bir heyecan taşmasından ileri gelmektedir. Bu noktada, nostaljik öykülemenin, bütün o sözel olanaklar bolluğuyla, nasıl olup da bedenselleştirilmiş bir heyecanın dili gölgede bıraktığı ve heyecanın fiziksel semptom biçiminde dile geldiği bir coşkulandırıcı sahne yazabildiğini görürüz: Böylece yazar kendine hem söyleme (ama daha sonraki bir zamanda) mutluluğunu, hem de yazdıklarına bakılacak olursa, sözle anlatılamayacak biçimde yaşanmış olanı tekrar yaşama mutluluğunu vermektedir.

31 *İtiraf*lar, I. kitap, Pléiade, cilt I, s. 10.

Rousseau metnimizin başında şöyle yazmıştı: *arzularım [...]* özgürce gelişmiyordu. Bu, olaylar dizisinin kökten değiştirdiği bir başlangıç durumuydu, bir hareket noktasıydı. Gerçekten, bütün bu sayfa, sözcüğün hem asıl anlamı (toplumsal) açısından, hem de simgesel anlamıyla (erotik), bir *özgürleşme* hikayesi olarak okunabilir; ama asıl özgürleşme, yani konuşma gücü, doruk noktasını başlangıçtaki suskunluğu söylemeye olanak tanıyan edimin ta kendisinde bulur – yani *İtiraflar*'ın metninin sayfalarında.

Daha önce gördüğümüz sofa sahnesi, daha da artan bir uzaklık durumuna geri dönüşü gösterir. Burada arzunun jest dilinden karşılığı, bekleme odasında bıkmadan durma ile sınırlı kalır. Matmazel de Breil'in elinden *düşen* eldiven, hemen hemen simetrik bir şekilde, dökülen suya cevap olabilirdi. Ama anlamlı jest (eldiveni yerden almak ve öpücüklerle boğmak) gerçekleşmez; yalnızca sonuçlanmamış heves olarak çağrıştırılır: *köşemden çıkmaya cesaret edemedim*. Jean-Jacques kendini yeniden başkasına bağımlılık mekânına çakılıp kalmış bulur (ve bunu daha sonra kazanılmış özgürlük dilinde anlatır). Bir merkezkaç hareketi başlar. Madam de Breil, Jean-Jacques'ı sofadan *uzaklaştırır*. Ve anlatıcı, bu uzaklaşmadan kendine bir sorumluluk payını çıkarırcasına, araya kendi *oyalayıcı meşgalelerini* katar.

İlk bakışta, bardak epizodu sırasında gençleri esir alan sözsüz heyecan ile, Jean-Jacques'ın, boşu boşuna, karşılığını görmeksizin, yalnızca hem engel hem de aracı rolü oynayan nesnelere (tabak, sandalye, eldiven) kaçamak bir temas umut ederek harcadığı çaba arasındaki fark büyük görünebilir. Yine de, başka bir şeyin yerini tutan bu nesnelere, mesafeyi korudukları ve böylece uzaktan duyulan heyecana meydan hazırladıkları için kıymetlidirler. Her şey, sanki doğrudan temas, hem toplumsal norm açısından hem de Rousseau'ya özgü libidinal yapı açısından fazla tehlikeliymiş gibi gelişir. *Fetişlerden* ziyade, geçiş nesnelere (günümüzde psikanalistlerin bu terime verdikleri anlamda) söz etmek gerekecektir. Oysa, kendi kendimize, acaba değişik geçiş *nesnelere* ile (sandalye, tabak, eldiven, su bardağı), zafer kazandıran *yorumlama* arasında, belli bir simgesel düzeyde, bir eşdeğerlik yok mu, diye sormalıyız. Döviz Jean-Jacques ile Mat-

mazel de Breil'in arasına girer: Genç kızı erişilmez kılan toplumsal mesafeyi temsil eder. Jean-Jacques, aile dövizini gerçek anlamıyla yorumlamakla engeli yıkmış olmaz: Onu sağlamlaştırır. Böylece, *ben*'in yeri ile arzulanan varlığın yeri arasındaki uzaklık korunmuştur: Matmazel de Breil ile konuşmak yerine dövizden söz etmek, yüz yüze konuşmanın içereceği aşırı heyecandan kendini korumak demek değil midir? Bu, her açıdan, birini kandırmak değil midir? Ama bu aynı zamanda aradaki uzaklığı aşmak, Kont de Gouvon'a verilen cevabın yanma genç kızın ilgisi-ne yönelik, üstü örtülü, dolaylı, dolambaçlı bir çağrı da bulunmak demektir. Demek ki, arzulanan ilişki, ilişkinin bulunmadığı bir durumun masum dış görünüşü altında elde edilmiştir. Sözel başarı ile dökülen su arasındaki ortak payda, *araya girmiş* olmaktır, uzaklık sayesinde ve uzaklığa rağmen, dokunmanın yerini tutacak şekilde, yoğun bir dikkat uyandırmaktır. Arzulayan enerji –yerini tutacak vekiller bulduğu için– temiz bedene geri dönebilir. Ağaçtan, Mademoiselle Galley'in ve Matmazel de Graffenried'in bluzunun içine atılan kirazlar bunun başka bir örneğidir (*İtiraflar*, IV. Kitap). *Nouvelle Héloïse*'daki mektubun işlevi de böyledir; içerdiği mesajdan bağımsız olarak, mektup iletilen bir nesnedir, çoğu zaman gizli bir alışverişin ve anlaşmanın aracısıdır: Onu yazanın eli ve kalemi dokunduğu için, gözyaşlarıyla ıslandığı için, tutkusunun somut toplanma yeri olur. Dinleyeninin heyecanlanmasını ister, bunu elde eder. Sevgililer kendilerini görüşmek yerine yazışmak zorunda bırakan uzaklıktan dolayı acı çekerler; bununla birlikte, mektubun aşip geldiği uzaklık, ayrı ayrı yaşanan bir mutluluğun gerekli koşulu olur, her cümle (yazarken, daha sonra da okurken) bu mutluluğun ritmini ve ezgisini sergiler, yumuşatır, denetler ve içinde barındırır.

Biraz önce okuduğumuz sayfada, "sevilen" varlığın yakınındaki bir dizi nesneyi erotikleştirme yeteneğini keşfederiz. Sonuçta, Rousseau için başka bir şeyin yerine geçecek en üstün nesneyi oluşturacak şey, daha sonraları, hayalî tasarım ve bunun öyküleme yoluyla yazıya geçirilmesi olacaktır. Torino'daki akşam yemeğinde, dil zaferiyle birlikte, *İtiraflar*'ın anlatıcısına Matmazel de Breil'in anımsanan görüntüsünü çizme ve bu görüntüyü şu heyecan veren kızarmaya varıncaya dek sürdürme olanağı verecek

olan gücün ta kendisinin uyanmaya başladığı görülür. Edebi yazı, bize daha ilk ışıltılarının anlatıldığı ustalığı doruk noktasına taşıdığı anda, söz, biraz önce nasıl işlediğini gördüğümüz dolaylı cezbetme aracı olmayı sürdürecektir: Madam d'Houdedot'yu kendine bağlamak için *Nouvelle Héloïse*'in elyazması metninin armağan edilmesi, Matmazel de Breil'e ulaşmak için açıklanan dövizle aynı işlevi yerine getirmektedir. Ancak, sonuçta, *Nouvelle Héloïse*, Madam d'Houdedot'nun elde edilmesini gereksiz kılmaktadır. Çünkü, önceleri Rousseau, Sophie d'Houdedot'da hayalî Julie'sinin gerçek karşılığını bulduğunu sandıysa da, bunun tersine, Julie'de, Madam d'Houdedot'nun erdemlerinin konuşabilir hale gelmiş imgesini de sevebilir. Açıklanan döviz Matmazel de Breil'in kalbine ulaşmak için bir yoldu, ama onun yerine geçemiyordu: Buna karşılık, yazılmış bir ürün olarak *Nouvelle Héloïse* ve *İtiraflar*'daki kadın figürler, bütün aşkların yerini tutar. Bu heyecanlı öyküleme, açıklanan döviz anı ile dökülen su am aynı şeydir.

Söze geçiş, Rousseau'nun anlattığı başka onca durumda olduğu gibi, bir başlangıç olayı değeri kazanır. Anlatı, Rousseau'nun, yaşam öyküsünde çok sık uyguladığı *başlamalı görünüş*<sup>32</sup> kuralına uyar. Burada her şey sanki aşk Rousseau'yu ilk kez konuşturuyormuş gibi gelişir. Bu durumda, bu sayfayı, Rousseau'nun *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'de açıkladığı, dilin tutkusal kaynağı kuramına bir örnekmiş gibi düşünmeye koyuluruz: "İnsanı konuşturan ilk nedenler tutkular olmuştur"...

Bir kez daha, çok dikkatli bir sözdizimsel inceleme için, öykülemenin söze geçişi anlattığı metin bölümlerine geri dönmek, yaptığımız çözümleme açısından yararlı olacak. Bu şekilde, bilgiye ayrıntılara girişmeksizin, geçerliliği cümlelerin sözdizimiyle sınırlı olmayıp bizzat Rousseau'nun düşüncesinin sözdizimi için geçerli olan yapısal bir yöntem keşfedeceğiz.

Dikkatimizi yeniden daha önce okumuş olduğumuz bir cümleye çevirelim:

Bununla beraber, sofrada ara sıra bana hitap eden erkek kardeşi, bir gün, pek nazik olmayan bir şey söyleyince, o kadar ince

32 Fransızca metinde *incohativité* (ç. n.)

ve o kadar biçimli bir cevap verdim ki bu dikkatini **çekt**i ve **göz**-  
lerini bana çevirdi.

Açıklayıcı ortaç yan tümcesini (*ara sıra bana hitap eden*) saymazsak, bu cümlelerin üç bölümlü olduğunu görürüz. Önce bir durum bildiren ulaç yan tümcesi, sonra bir temel tümce ve son olarak da sonuç bildiren bir tümce içerir. Bu tümcelerin özneleri her seferinde farklıdır: Önce *erkek kardeşi*, sonra *ben*, son olarak da *o*. Görülüyor ki, *ben* tarafından gerçekleştirilen edim (cevap), önce gelen bir kışkırtma ile sonraki bir sonuç arasında yer alır; bu cümlede *ben*, her iki durumda da özne görevini değil tümleş görevini üstlenir. O halde, üç tümceli dizgeyle temsil edilen üç evreyi açkça ayırt edelim:

Kışkırtma: bana [...] *erkek kardeşi* [...] pek nazik olmayan bir şey söyleyince

Cevap: ona o kadar ince ve o kadar biçimli bir cevap *verdim*

Sonuç: ki, buna dikkat *etti* ve gözlerini bana *çevirdi*.

Bu üç tümceli, üç evreli ve üç özneli "figür" bir olayı aktarır. Daha önce Rousseau, Matmazel de Breil'in karşısında tek başına görünüyordu ve masa hizmetiyle ilgili eylemlere kattığı jest dili etkisiz kalıyordu: Hiçbir şey olduğu yoktu. Olay, sahte *duo*'dan bir *trio*'ya geçer geçmez başlar. Ötekinin sözü karşılığı doğurur, bu karşılık da dikkatli bakışa yol açar.

Açıklanan döviz epizodu bana aynı şekilde üç bölümlü, ama önemli ölçüde genişletilmiş bir kalıba göre düzenlenmiş görünüyor. Kalıp, sözdizimsel yapı düzeyinde artık o kadar belli değil, bununla birlikte aktarılan olayların birbirini izleyiş biçiminde apaçık belli. Birinci evre, koşulları aktaran evre: Davetlinin hatası, sonra Kont de Gouvon'un emri; ikinci evreyi eylem dolduruyor: *fiert* fiilinin kökeninin açıklanması; üçüncüsü Jean-Jacques'm bilgisinin ortaya çıkmasının yarattığı etkinin betimlenmesine denk geliyor. Bu etki hayranlık dolu bir sessizlikle başlıyor ve *kreşendo* halinde genişleyip tam bir uyum içinde bir *tutti*'ye ulaşıyor.

Üç evre, giriş cümlesinde, kısa bir başlangıç olarak önceden belli olmuştur bile:

Ertesi gün ikinci bir bakış elde etme fırsatı çıktı ve bu fırsattan yararlandım.

Daha sonra, olayın birbirinden açık biçimde ayrılmış üç evre halinde düzenlendiğini görüyoruz:

- Fırsat: O gün [...] büyük bir akşam yemeği veriliyordu.  
(kışkırtma) : [...] konuşmamı emretti.  
Cevap: O zaman [...] söyledim.  
Sonuç: Herkes [...] bana ve birbirine bakıyordu.

Birinci evrenin öznelere cahil misafir, sonra da Kont de Gouvon'dur; ikinci evrede Rousseau tek özne rolünü üstlenirken üçüncü evrenin öznesi sırayla şunlar olur: Herkes, Matmazel de Breil, büyükbabası, bütün masadakiler. Daha yakından incelendiğinde, birinci evrenin iç yapısında, biraz önce gözler önüne serdiğimiz kalıba uygun üç bölümlü bir alt düzenleniş ayırt etmek mümkündür. Gerçekten, davetlinin hatası ve bunun yarattığı tartışma Rousseau'nun gülümsemesine *yol açar* ve bu gülümsemenin *sonucu*, Kont de Gouvon tarafından verilen emir olur. Burada, sözdizimsel yapılar bizim ilk örneğimizdeki modeli tamı tamına uygular şekilde işlemez, ama bu yapıya uygun biçimde art arda geliş *ritmi*, yani öznenin yabancı bir istek ve öngörülmemiş bir sonuç arasındaki merkez konumu bütünüyle korunur:

- Kışkırtma: [...] *birisi* bu dövizde bir imla yanlış buldu [...]  
Cevap: [...] hiçbir şey söylemeye cesaret edemeden  
*gülümsediğimi* [...]  
Sonuç: [...] konuşmamı *emretti*.

Sahnenin genelinde, merkezdeki evre, yani Rousseau'nun başarisının evresi, altbölümlere ayrılmaz; ama takip eden evre, yani sonuç evresi zincirleme bir dizi yankılanma halinde gelişir; bu evrede her şey, sözdizimsel açıdan, övgülerin uyum halinde yükselmesini hazırlayan ve etkiyi en üst dereceye çıkaran sonuç bildirici yan tümce ile tamamlanır:

[...] onun bana borçlu bulunduğu övgüyü bir çeşit **sabırsızlıkla** bekler gibi göründü ve büyükbaba bu borcu gerçekten **o kadar** tam ve eksiksiz şekilde ve o kadar memnun bir tavırla **ödedi ki**, bütün sofraya derhal ona ağız uydurdu.

Bu uzun bağlı cümlede<sup>33</sup>, bütün etken öğeler *ben*'in dışındadır. Alıcı konumundaki *ben* dilbilgisel olarak yalnızca dolaylı tümleçte bulunmaktadır.

Nihayet, fazla doldurulmuş bardak sahnesinde, bir kez daha üçlü bölümlenmeyi buluyoruz. Önce iki kişilik bir sahnede:

Kışkırtma: Matmazel de Breil [...] *benden* su rica etti.

Cevap: Kendisini *bekletmediğim* anlaşılacaktır [...]

Sonuç: ama yanına yaklaşırken *öyle bir* titremeye tutuldum *ki*, [...] suyun birazını tabağın, hatta onun üzerine döküverdim.

Alıntıladığımız son cümlede, sonuç bildiren kuruluş yine var. Buraya kadar gözlemlediğimiz tersine, sonuç yan tümcesinin öznesi-kahramanı *ben* olarak kalıyor. Bu sadece görünüşte öteki-lerden farklı bir durumdur. Gerçekte, Rousseau sonuca hâkim değildir ve özne bir edilgen yapıda ortaya çıkar: *tutuldum*, bu da burada hâkim olunamamış bir etkinin söz konusu olduğunu gösterir. Öyle bir edilgenlik vardır ki, bir sonraki üçlü konuşmada Matmazel de Breil'in erkek kardeşi yine birinci evrede devreye girer, ikinci evrede Rousseau girişimde bulunamaz, heyecan "cevap" vermesine engel olur. Anlatı burada, yarattığı gülünç etki ve daha önceki başarılı cevaplarla karşıtlığı yüzünden daha da artan bir "başarısız cevap" içerir. Anlatıcı bunu, sonuç cümlesinde, genç uşağın heyecanını Matmazel de Breil'ininkiyle buluşturan, birbirine denk, birbirini tamlayan iki tümce ile giderir.

Kışkırtma: *Erkek kardeşi* düşüncesizce niçin o kadar titrediğimi sordu.

Cevap: Bu soru beni yatıştıramadığı gibi, (başarısız)

Sonuç: *Matmazel de Breil* de gözlerinin akına kadar kızardı.

33 Fransızca metinde "phrase hypotaxique" (ç. n.)

Her şey, sanki ikinci evre burada genellikle üçüncü evreye özgü olan edilgenlikten etkilenmiş gibi gelişir. Burada *katlanılan sonucun* zaferine tanık oluruz, kahramanın istemli güçlerinin bozguna uğraması, ama aynı zamanda da onun daha güçlü heyecanı demek olan zafere.

Belirleyici özelliği olan bir kesit, önce bir sözdizimsel kalıpta açığa çıkarıldıktan sonra, anlatı kalıbında, yani olayların art arda gelişinde tekrar karşımıza çıkıyor. Bir cümlenin düzenlenişi yöneten özelliği, aynı ritme göre oldukça düzenli biçimde gelişen bir dizi epizodun düzenlenişinde de buluyoruz. Böylesi bir benzeşiklik rastlantısal değildir. Bunu, sanatsal bir özellik gibi düşünebiliriz: Aynı düzenleme ilkesinin değişik düzeylerde –ayrıntıda ve daha geniş bölümlerde– kullanılması, aynı zamanda hem bir uyum hem de ekonomi etkisi doğurabilir. Ama burada söz konusu olan şey çok daha önemlidir. Gerçekten de, söz konusu olan, Rousseau'nun kendine edimlerinin öznesi olarak tanıdığı konumdur: Dediğine bakılırsa, bir ilk içtepiyle, asıl nedeni yalnızca kendisi olacak bir atılımla hareket etmiyor. Bir tepkisellikle, bir kışkırtmaya karşılık vererek, bir dış duruma cevap vererek hareket ediyor. Gerçekten, Rousseau *İtirafklar*'da ve *Malesherbes'e Mektup*'ta, Vincennes'deki tanrısal esini –yani hayatının temel olayını– anımsarken, çarpıcı biçimde, Torino'daki akşam yemeği sahnesinde ortaya çıkan üçlü kalıbın devreye girdiğini görürüz. Dijon Akademisi'nin sorusu –“mutlu tesadüf”– dış *kışkırtma* rolünü oynar. Birdenbire gelen “tanrısal esin” Rousseau'nun *cevabıdır*, aynı anda hem etken hem de edilgen cevap (çünkü söz konusu olan, Rousseau'da oluşan bir “duygu”dur); bunun sonucu, hemen o anda, denetlenemeyen olağanüstü gözyaşı seli olur, gözyaşları Rousseau'nun giysisini ıslatır, tıpkı Torino'daki akşam yemeği sırasında Matmazel de Breil'in tabağının ve hatta kendisinin ıslandığı gibi. Rousseau engellenemeyen sonucu, bir kez daha *sonuç bildiren* bir cümle kuruluşuna başvurarak anlatır:

[...] öyle bir titremeye tutuldum ki bardağı fazla doldurduğumdan, *suyun* birazını tabağın, hattâ onun üzerine döküverdim.



[...] orada *öyle* bir coşku içinde bir yarım saat geçirdim ki, *ayağa* kalkarken, *döktüğümün* farkına bile varmadığım *gözyaşlarımla* ceketimin baştanbaşa ıslanmış olan önünü fark ettim<sup>34</sup>.

Ama üçlü kalıp en açık biçimde, Rousseau *İtiraflar*'da Diderot'nun cesaretlendirmelerini anımsarken yeniden ortaya çıkar. Engellenemeyen sonuç, bu kez, Rousseau'nun Vincennes'deki tanrısal esinden sonraki hayatıdır. Başlangıçtaki sözdizimsel kalıpla ilgili olarak bulduğumuz şeyler, tümcelerin türü ve özgül sıralanış düzenleri değil (koşul tümcesi, etken temel tümce, sonuç tümcesi), farklı öznelerin birbirini izleyişi (*o, ben, geri kalanı*) ve özellikle de edimi, yabancı bir kışkırtma ile engellenemeyen bir sonuç arasma yerleştiren düzenlemedir.

- Kışkırtma: Beni düşüncelerime hız vermeye ve ödül için yarışmaya teşvik etti.
- Cevap: Öyle yaptım [...]  
*Aynı şekilde, Torino'daki akşam yemeğinde*  
O zaman, [...] söyledim
- Sonuç: ve o andan itibaren kayboldum. Hayatımın ve mutsuzluklarımın tüm geri kalanı bu yanılma anının kaçınılmaz sonucu oldu<sup>35</sup>.

Açıkça görüldüğü gibi, burada, üçlü kalıp bir *aklanma* yönünde işliyor. Edim (*öyle yaptım*) kişisel olarak yalnızca o anda üstleniliyor; edimin iki zamansal kıyısında, *önce* ve *sonra*, Rousseau bütün sorumluluğu reddediyor. Bir önceki itici güç *başkasından* gelir, daha sonraki etki kaçınılmazdır ve özneyi kendisine yabancı kılar, bunu istememiş olduğu halde "gerçek" doğasına yabancı kılar.

Oysa burada Rousseau'da tarih düşüncesini yöneten kalıbı buluyoruz. Doğal insan bazı "engellerle" karşılaşmaya görsün, karşılık vermek –yani çalışmak, dili icat etmek– zorunda kalmıştır. Ve bu, tarihin tüm geleceği olur, o zaman harekete geçen tüm bir geçiş olur, gücül yetkinleşebilirlikten gerçek yetkinleşmeye

34 *Lettres à Malesherbes*, I, s. 1135.

35 *İtiraflar*, VIII. Kitap, s. 351.

geçiş olur: Bu, engel olunamayan bir sonuçtur, bu yolla insan, ilk çalışma ve düşüncenin ilk gelişimi sırasında öngörülemeyen bir zorunluluğun etkisiyle, kötülüğün kurbanı olur. *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Üzerine Kaynağ'*nın ikinci bölümünde, bizim dik-katimizi çeken üç evreyi çok açık biçimde ayırt ediyoruz:

- Kışkırtma: Kurak yıllar, uzun ve sert kışlar, yakıcı yazlar [...] yeni bir sanayi *geliştirmelerini gerektirdi*.
- Cevap: Denizler boyunca [...] oltayı ve olta iğnesini *keşfettiler*. Ormanlarda *kendilerine yaylar ve oklar yaptılar* [...].
- Sonuç: Değişik insanların ona ve birbirlerine karşı bu tekrarlanan ilgisi, doğal olarak insanın zihninde bazı ilişkilerle ilgili algılamaların *doğmasını gerektirdi*<sup>36</sup>.

Rousseau'nun savunduğu tarih felsefesi hakkında daha geniş bir yorumlama konu dışı kaçmayacaktır. Şunu hatırlatmakla yetine-  
lim ki, dışarıdan gelen kışkırtma, süresi belirsiz bir *değişmezlik durumu* –doğal durumu– kesintiye uğratar. Bu, gereksinimin hemen doyum bulduğu ve bu yüzden arzunun ortaya çıkmasına gerek kalmayan durumdur. Oysa Torino'daki akşam yemeği epi-zodunda, her ne kadar genç uşağı "doğal insan"dan ayıran fark büyük olsa da, işte bu önceki dönem de vardır. Başlangıçtaki du-rumu cahillik ve arzu yokluğu belirler. Karşılaştıralım:

*İtiraf*lar, III. Kitap (Torino'daki akşam yemeği): Kim olduğumu hiç unutmuyordum; yerimi biliyordum ve arzularım bile özgür-ce gelişmiyordu (Yazılan ilk biçimde şöyle eklenmiş: *belki onları ne üzerinde yoğunlaştıracığımı pek de bilmiyordum*.)

*İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*: Arzuları fiziksel gereksi-nimlerinin ötesine geçmez [...] İmgelem gücünün onun için dile getirdiği hiçbir şey yoktur; yüreği ondan hiçbir şey istemez.<sup>37</sup>

Çoğu zaman, bu başlangıç durumu –sonu felaketli olasılıkların derin uykusu– cennet gibi bir duruma benzetildi. Teolojik ben-

36 Age, III, s. 165.

37 Age, III, s. 143-144.

zetmeyi daha ileri götürerek, kışkırtma (1. zaman) Şeytan'ın sözüyle bir tutulabilir; cevap (2. zaman) ilk günaha denk gelecektir, engellenemeyen sonuç da (3. zaman) tarihsel zamanın gelişimine karşılık olacaktır.

Kışkırtmadan önce bir evre varsa, engellenemeyen sonucu izleyen bir evre de vardır. *Duygusal yankılanma* evresi, ya da daha doğru bir deyişle, sonucun *duygusal yorumu* evresi.

Dışarıdan gelen kışkırtmaya, Rousseau etken bir tepkiyle cevap verir: Bir şey yapar, konuşur. Engellenemeyen sonuca, duygusal bir tepkiyle cevap verir, bütün olayın en sona kalan özüdür bu. "Düzgün" yanıtın ardından Matmazel de Breil bakışlarını Jean-Jacques'a çevirdiğinde, bu sonuç genç adamın kalbinde yoğun bir yankı bulur; bu başına gelen şeyin saf duygusal değerini devşirir ve tadını çıkarır. *Kısa süren bu bakış beni kendimden geçirmekten geri kalmadı. Efendilerin ağız birliği halindeki onayından sonra da aynı şey söz konusudur. Bu an kısa, ama her bakımdan hoş oldu.* O halde ikinci bir tepki gösterme biçimi var: Zevk düzleminde, ama engellenemeyen sonuç düşmanca ya da olumsuz türden olduğunda, kaygı ya da acı tonlarına bürünecek olan bir tepki.

Demek ki üçlü kalıp, onda Rousseau'nun kendini yorumlamak, dünyayı ve kendinin dünyadaki yerini yorumlamak için başvurduğu ayrıcalıklı "yapılar"dan birini bulmamıza yetecek kadar sık kullanılıyor. Bu, biraz önce gördüğümüz gibi, onun *yazısının*, dolayısıyla düşüncesinin (bu yazı bir dünya görüşünü gösterdiğine göre), dolayısıyla "duyarlılığının" (bu yazı dünyada var oluşun kişisel bir tarzından ayrı düşünülemeyeceğine göre) ayırt edici bir figürüdür.

*İtiraflar* döneminde kendi kendini yorumlama, tercihen, diğerlerini suçlayarak kendini temize çıkaran ve Jean-Jacques'a yapmaya zorlandığı edimlerin kaçınılmaz olsa da hak edilmemiş sonuçlarını inkâr etme yetkisi veren üçlü kalıba başvurur.

Rousseau'nun yazgısını ve var olan durumunu yorumladığı büyük eserden alınan bu sayfanın karmaşıklığı, konusunun bir *yorumlama edimi* olmasından ileri gelir. Bu "yorumlama sahne-

sinden" bir yorumlama *kuramı* adına –bu kuram, ister açık ister örtük olsun beliren her şeyin kuramsallaştırılması demek değildir– çıkarabileceğimiz hiçbir fayda yok mudur?

Eğer dövizin açıklanmasını bütünden ayırıp tek başına ele alırsak, yorumlama edimi, ilk bakışta, olağanüstü hiçbir şey sunmuyor gibidir. Jean-Jacques, sıradan bir bilgin ve bütün filologlar gibi davranır, arkaik bir sözcüğün anlamını, etimoloji yoluyla, bir kaynak dile inerek ortaya çıkarır: Böylece okunmayan bir harfin varlığını açıklayabilir ve eşeslilikten doğan bir anlam belirsizliğini giderebilir. Ama bu küçük tarihsel dilbilim göstergisi yalnızca bir sözcüğü asıl anlamına kavuşturmakla sınırlıdır. Rousseau, bu metinde, sözcenin anlamıyla (anlamsal değeriyle) ilgili hiçbir şey söylememektedir, oysa bu sözce bir yorum gerektirmektedir. "*Vurur ama öldürmez*" ne demektir? Tuhaf bir biçimde, kontun ailesinde korunmakta olan bir sözlü gelenek şunu tanıtlar gibi görünüyor ki, Rousseau dövize bir açıklama getirmekten geri kalmamıştır: *öldürmeksizin yaralayan şey, aşktır*, böylece dövizi kendi arzusunun belirtkesi olarak kullanarak onu kendi durumuna uygulamış olacaktı<sup>38</sup>. (Aşk konusundaki bu nükteli söz *İtiraflar* öykülenirken çıkarılmıştır, bunun nedenini biraz sonra göreceğiz.)

Kendimizi, Rousseau'da etimoloji yoluyla açıklama gücünün kaynağı konusunda sorgulayalım. O nasıl sözcüğün kökenindeki *ferit* biçimine ulaşıyorsa, biz de, kendi kendimize, onun Latince örneğe ulaşma yeteneğini nereden bulduğunu soralım. Bu yetenekler ona nereden geliyor? Rousseau'da *Romalılık temasının* izi rahatça sürülebilir: Çıraklık öğretiminden çalınan zamanlarda basılan gerçekdışı madalyalar –"şövalye nişanı yerine geçmek üzere"–, papaz Lambercier'nin dersleri. Daha geriye gidilirse, "babasının çalışma odası"nda okunan yapıtlara, Plutarkhos'un *Yaşamlar* kitabının cumhuriyetçi dünyasına ve bir sado-mazoşist fantasmalar bütününe ulaşılır: "Kafam sürekli Roma'yla ve Atina'yla meşgul olduğu için; sanki onların büyük adamlarıyla birlikte yaşıyormuş olduğum için, bir cumhuriyetin vatandaşı olarak ve vatan aşkı en büyük tutkusu olan bir babanın oğlu olarak, ben de bu tutkuyla yanıp tutuşuyordum;

38 Émile Gaillard, "J.-J. Rousseau à Turin", *Annales J.-J. Rousseau*, içinde XXXII, s. 55-120.

kendimi Yunanlı ya da Romalı sanıyordum; hikâyesini **okuduğum** kişi oluyordum... Masada Scaevola'nın serüvenini **anlattığım** bir gün, onun yaptığı hareketi göstermek için ilerleyip **elimi** bir ocağın üzerine tuttuğumu görünce korkmuşlardı.<sup>39</sup> O halde, Jean-Jacques'ı atalardan kalma dövizi çözmeye yetenekli **kılan**, babamın aracılığıyla edinilen, baba imgesine sıkı sıkıya bağlı antik sözdür. Bu yeteneği bizzat kendisinin Roma tutkusundan, bizzat kendisinin kahramanlık örneklerini taklit etmesinden ileri gelmektedir. Dövizi gerçek anlamında konuşurma olanağı ona yalnızca Batı uygarlığının ve Latin dillerinin ortak varlığı olan bir "kültürel gelenek"ten değil, üst-ben'in oluşumuyla hemen hemen aynı dönemde, *Romalı* olmayı duygusal olarak benimsemekten ileri gelmektedir. Yorumlanacak nesne olarak *döviz (interpretandum)*, bir işlemin kalkış ve varış noktasıdır, bu işlemi yapan (*l'interprète*) ve onun kavramsal aracı (*interpretans*), bir *önceki söylemi*– yorumcunun kişiliğini (ya da en azından önemli bir kısmını) oluşturan ve onun yorumlanacak nesne üzerinde etkili olmasını sağlayan söylem – kullanır.

Peki Rousseau, "öldürmeksizin yaralayan şey, aşktır" dediğinde neler olur? Görünüşte, bu, dövizin anlamının daha ileri götürülmüş bir yorumudur. Gerçekte ise, durumu dramatize etmek ve yeni bir şans yaratmak ihtiyacının gerektirdiği *simgesel bir kullanım*dır; bu simgesel yorum yaşanan anı açıkça nitelendirme ve aynı zamanda onu değiştirme yolu olur. Bu şekilde genç âşığın çıkarma göre *kullanılan* dövizin kendisi, artık yorumlama ediminin ne hareket ne de varış noktasıdır. Biraz önce söylediğimiz gibi, bir *yol*, bir araç, bir aracıdır. O zaman, Rousseau için, yorumlanacak nesne (*interpretandum*) dövizin kendisi değil, ama, ona eklediği nükteli söz sayesinde, kendi rolüdür, kendi gücül âşık figürüdür. Böylece, "simgeleştirilmiş" döviz bir kendi kendini yorumlama işleminde kullanılan bir *yorumlayıcı araç (interpretans)* olur. Bir kez daha, önceden varolan koşullar için içine girer. Dövizi bu şekilde değiştirmek ve kullanmak için, önce onun gerçek anlamını açıklamış olmak gerekir: O halde, "nesnel" nitelikli bir ilk yorum şarttır. Ayrıca, ilişkilerle ilgili durumun hemen *romanesk durum* anlamını edinmiş olması gerekir: Ön koşul

niteliğindeki ikinci yorum, "öznel" nitelikli olan, öznenin ötekiler karşısındaki varlığının kendisine bağlı olan, onun o andaki duygusundan ayrılamaz olan yorum, böyledir. Üçüncü sırada gelen simgesel açıklama, daha da ileri giden bir yorum, bir aşırı yorumdur.

Yine burada da, yorumlama gücünün olası kaynağını açıklamak için yorumcunun geçmişine uzanmak gerekecek. Bir durumu romanesk bir sahne gibi duymak; uygun biçimde davet edilmiş bir bahane aracılığıyla bir fırsatı tam zamanında yakalamak; ötekilere ve kendine durumun tehlikeli bir anlamını açıklamak; bunlar yalnızca romanesk evrenle ilgili olarak bilmediği hiçbir şey bulunmayan birinin gerçekleştirebileceği şeylerdir. Tutkunun geleneksel söylemini, onun ünlü mitolojisini tanıması gerekir ki kendi hayatının olaylarını oraya bağlasın. Bizim örneğimizde, biliyoruz ki, romanın kahramanlara ve sevgiye dair dünyası, Rousseau'da, tanımadığı bir anne imgesiyle ilişkilidir. Romanlar, geceleri okunan kurmaca yapıtlar, doğumda kaybedilen annenin, aradaki uzaklığı hem belirleyen hem de içinden geçen simgesel nesnenin yerine konmuş, onun "eki" olmuşlardır. Eğer erotik açıdan simgeleştirilmiş döviz, Matmazel de Breil'in karşısında durumu "yorumlamaya yarayan bir araç" gibi görünebiliyorsa, bu, başlangıçta durumun kendisinin de, bilincin en derin geçmişinde bırakılmış metinlerden hareketle ve romanın, ilk "yorumlama aracının", retorikine uygun biçimde anlaşılması olmasından ötürüdür. Kaybedilmiş annenin yerini almış olan kitaplardan kaynaklanan söylem, Matmazel de Breil'le baş başa kalmayı anlamlı kılar ve dövizin "nesnel" yorumunun yerine "öznel" kullanımını geçirip daha da geliştirmeye olanak sağlayacaktır. Bu yüzden, *İtiraf*'ın yazıldığı sırada, Rousseau'nun artık niçin "öldürmeksizin yaralayan şey, aşktır" yorumunu ekleme gereği duymadığı anlaşılır. Anlatısının tümü bir "roman" gibi düzenlemiştir: Sahnenin romanesk ve sevdalı yorumu, daha Matmazel de Breil'in ilk betimlenişinden beri, anlatının kompozisyonunda ve tonunda da mevcuttur. Filolojik zaferin aşk adına kullanılıyor olması, sahnenin kahramanının ek bir sözüyle, gereksiz yere vurgulanmasına ihtiyaç duymayacak kadar apaçık ortadadır. Ayrı bir an boyunca süren nesnel (filolojik) yorum dön-

güsünün kendisi de, duygusal kendi kendini yorumlama ediminin oluşturduğu en geniş döngünün içine dahil edilmiş ve oraya sürüklenmiştir. Rousseau, bu sayfada, ilk çocukluk dönemini mutluluğa boğan romanları –bu romanların retorığı, Torino'daki olaylara, hem yaşandığı anda hem de bellekte, biçim ve anlam vermeye yetecek kadar güçlüydü– model alan bir “roman” oluşturuyor. Kendini (ve yaşanan durumu) “kitapların” söylemi aracılığıyla yorumlayan bu tip yorumlamada, Don Kişot'un hezeyanını buluruz<sup>40</sup>.

Aslında, “öznel” yorumlama döngüsü baskın çıkıyorsa, dış nesne, özerk gerçekliğini yitirerek, daha önceki bir kurmacanın gereklerine boyun eğiyorsa, bu nesne, durumun anlamının daha en baştan duygusal olarak kararlaştırıldığı bir öz-yorumlama sürecinde artık yalnızca bir araç ise, işte hezeyan yolu açılmış demektir: Yorumlayıcı söylem, nesnenin özgül direncini bilmezden gelerek, ötekinin dışarıda oluşunu hepten unutmak pahasına, dünyayı kendi yasına bağlar. “Nesnel” yorumlamanın artık kendi anı yoktur, sanki, özneden yola çıkan ve özneye geri dönen yansıtıcı yorumlamanın gerisinde kalmış gibidir. Nesnenin anlamı artık nesnenin özne karşısındaki oluş biçimiyle belirlenmez, özellikle de nesnenin kendisine dönüş yapmaz: Bu anlam, “kendine göndermede bulunma” alanına çekilmiştir, öznenin kendi durumunu kendisine açıklamak için ihtiyaç duyduğu maddi bahanedir.

Görülüyor ki, “nesnel” yorumlama döngüsü, “öznel” yorumun gelişimini karşıladığı ve dengelediği sürece, hezeyan tehlikesi başarısız kalır. Tehlike “nesnel” yorumlamanın göreceli zayıflığından doğacaktır. Bu göreceli zayıflığın nedenlerinden biri, imgeyi (hatırlanan, fantasma ürünü imgeyi) nesnenin yerine geçirmekten kaynaklanabilir. Hayalinde kurma edimi, heycanın etkisiyle, algısal edime üstün gelmiş olsun: İmge o andan itibaren öznel-yansıtıcı yorumlama döngüsünde kullanılacak uysal malzeme olur. Bir özyaşamöyküsü yazarının anlatısında ortaya koyduğu bütün figürler için durum budur: Başlangıçtaki statüleri ne olursa olsun, en sondaki statüleri yazıda, imge statüsüdür ve kendine göndermede bulunmanın hayalci

40 Bkz. Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau*, Paris, 1963.

yorumuna elverişli hale gelir. Bununla birlikte, kendine göndermede bulunma, yorumlarını dilediği gibi kullandığını kabul etmek istemez: Nesneye boyun eğmiş, onun özelliğine saygı duymuş gibi yapar; dolayısıyla, nesnel yorumlamanın yöntemini taklit edecektir. Sözcüğün kesin kökenlerini araştırır gibi yapacaktır. Torino'daki akşam yemeği epizodunu tekrar okuyalım: Rousseau'nun, bir *havanın*, bir *tonun* gerisinde, onları belirleyen *duyguyu* ya da *tutumunu* gerçekçi bir biçimde ayırt ettiğine inandığı fizyonomi çözümlerinin bolca bulunduğu görülür: Kaynağa, nedene ulaşır, tıpkı *fiert* sözcüğünden *ferit* sözcüğüne ulaştığı gibi. Kanıt için, en açık örneklerle sınırlı kalalım:

[...] Matmazel de Breil'in yüzünde bir *hoşnutluk havasını* açıkça görmek oldu.

[...] bu borcu [...] *o kadar memnun bir tavırla* ödedi ki, [...]

[...] nazik olduğu kadar da çekingen bir *ses tonuyla* [...]

[...] Erkek kardeşi *düşüncesizce* [...] sordu.

[...] *çok kuru bir tavırla* [...] sordu.

Görünüşlerin nitelendirilmesi sürekli olarak görünüşün gerisindeki niyeti betimlemeyi amaçlıyor. Kuşkusuz, Rousseau'nun tekniğini çeşitlendirdiği fark edilecektir: Kimi zaman anlamını açıkça anlatmaksızın fiziksel göstergesi –anlambirimcik– veriyor, kimi zaman da fiziksel göstergeleri çağrıştırmaksızın hemen anlamı veriyor –örneğin, *şaşkınlık*– ve çoğu zaman yorumu bir belirtecin içine kaydırıyor (“*düşüncesizce*”). Ama, tekniklerin çeşitliliği, bunu burada söylemeye cesaret edebiliyorum, kendisini konu alan duyguların niteliğini (özünü) sözle dile getirmeye duyduğu sürekli bir ihtiyaca karşılık gelmektedir. Oysa imgesel çözümler burada olumlu yönde gelişirken (annenin sözleri ve *tavrı* dışında), Rousseau'nun duygusal hezeyanını en iyi şekilde gösteren bölümlerde, Torino'daki akşam yemeği bölümüne tuhaf biçimde benzeyen bir sahneleme ve yazı saptamak şaşırtıcıdır: Rousseau dışarıdan gelen bir kışkırtmaya maruz kalır, konuşması gerekir, bütün bakışlar ona çevrilir, toplulukta bir mırıltı dolaşır. Ama bu kez, Torino'daki zaferin tam karşısı söz konusudur: Dili dolaşır, ona çevrilen bakış kin doluymuş gibi algılanır,



koro halindeki tepkiler karalayıcı bir uğultu, düşmanca bir fıslıttır. Torino'daki akşam yemeğiyle karşılaştırıldığında, her bakımdan zıt ve simetrik kısa bir örnek, bizim için yeterli olacaktır.

Bir süre önce, M. Foulquier beni, onunla ve arkadaşı Benoit ile lokanta sahibi bayan Vacassin'lerde alışık olmadığım piknik tarzında bir akşam yemeğine eşimle birlikte gelmem için davet etti. Bayan Vacassin ve iki kızı da bizimle birlikte yedi. Yemeğin ortasında, evli ve hamile olan büyük kızın aklına esti, birdenbire ve gözlerini üzerime dikerek, çocuklarım olup olmadığını sordu. Gözlerimin içine kadar kızarıp bu mutluluğa ermediğimi söyleyerek cevap verdim. Topluluğa bakarak kurnazca gülümsemi: Bütün bunlar hiç de anlaşılmaz değildi, benim için bile<sup>41</sup>.

Rousseau Torino'da olduğu gibi burada da merkezdedir, "herkesin", "bütün masanın", "bütün topluluğun" dikkati üzerinde toplanmıştır. Yine, Torino'da olduğu gibi, beden dili ("gözlerinin içine kadar kızarmak") ağızdan çıkan sözün organik yankılanması gibi görünür. Son olarak da, üç evre –kışkırtma, cevap, sonuç– bütünüyle apaçık ortadadır... Narsist veri kuşkusuz iki sahnede de aynıdır: Ama Rousseau'nun suçluluktan ileri gelen iç sıkıntısı, soruyu, gülümsemeyi, bakışı bir kötü niyetin ifadesi gibi yorumlar. Bunlarda ortak bir komplo belirtisi bulur. Rousseau'nun bizzat kendisi yorumlanacak temel nesnedir (*interpretandum*) ve genç kadının düşmanlığı, sorusunun, gülümsemesinin, bakışının kökenindeki anlam gibi algılanan düşmanlık, yalnızca, Rousseau'ya kendi bahtsızlığının büyüklüğünü gösteren yeni bir yorumlayıcı araç (*interpretans*) alacak şekilde çözümlenir.

### *Yorumlayıcı ve Döngüsü*

Biraz önce, temel olayı bir yorumlama edimi olan bir öyküleme metni okuduk.

Neden –eğer konumuz bir yorumlama kuramı geliştirmekse– bu ikinci derecede önemli metin, bu dolaylı başvuru kay-

<sup>41</sup> *Rêveries du promeneur solitaire. Quatrième promenade. Bütün Yapıtları I, s. 1034.*

nağı? Bize yorumlama hakkında ne söylüyor? Ondan çıkarılan ders, neredeyse masalsi bir model olarak, modern yorumlama disiplinlerinin çalışmalarına, hatta psikanalizin kendisine taşı-nabilir mi?

Kendimizi bu fikre bırakalım: Burada, dramatize edilmiş biçimlerinin altından ziyade açıklayıcı belirtilerin ortaya çıkmasına izin verecek kadar saf ve yorumlama konusunda yalnızca epistemolojik düzeyle sınırlı kalan alışılmış tartışmaların haksız yere tanımazlıktan geldiği toplumsal ve duygusal etmenleri çırılçıplak ortaya koyan bir model-senaryomuz var. Bu metinde yorumcunun alt konumdaki, yabancı biri olması, işte bu, kuşkusuz basit bir rastlantıya, yalnızca hikâyeye bağlı olasılığa bağlanmamalıdır. Bundan çıkarılması gereken, yorumcunun ortaya çıktığı dünyadaki durumuyla ilgili daha önemli bir ders var. Bu ders, yine aynı metinde, pikaresk roman tonunun bize önerdiği dersle birleşiyor. Çünkü pikaresk, geleneksel olarak, yanılığın uzak yabancı-cının (marjinalin) dünya görüşünü anlatır: Pikareskin, ilk ortaya çıktığı zamanki biçiminde (*Lazarillo de Tormes*), "hidalgolar" sınıfının benimsediği ahlaksal kurgulara karşı "yeni Hıristiyanların" (az çok din değiştirmiş olan Yahudiler) alaycı ve aydın bakış açılarını işlediği çok haklı olarak savunulabilmiştir. Burada, dışarıdan gelen insanın geleneksel olarak üstlendiği, aldatmaya karşı uyarma işlevini buluyoruz. Ama pikaresk kahraman, içyüzünü bildiği ve yalanlarını kendi lehine çevirdiği bir toplumun içinde saygınlığa dolaylı yollardan ulaşmakla yetinirken, Rousseau (yabancı ve Cenevrelî) alaycı betimleme ve hünerli başarıyla sınırlı kalma-yacak, öğretici amaçlı eserlerinde, kendini gerçek "yerinden" uzaklaştırdıklarını düşündüğü toplumsal ilişkilerin kökenlerini yorumlayacaktır. Acı alayın felsefi tamamlayıcısı olan yorumlama, ironik eleştiriyi ona devrimci bir güç verinceye dek derinleştirecektir. Pikaresk kahramanından başlayan ve Rousseau'dan geçen soy zinciri Freud'a kadar uzatılabilir. Freud da dışarıdaki adamdır, ama dışarıda olma durumunun olumsuzluğunu, yorumlama yoluyla içerinin gizlerini yakalayarak, unutulmuş bir dile anlamını geri vererek, görünen anlamın her harfini yeniden genel anlama bağlı bir işleve kavuşturarak bol bol telafi eder. Bu şekilde, kendi sırası geldiğinde o da, yorumlama yoluyla bir devrim başarmaya çalışır.

Bu devrim, ya da döngü, diğer başka kavramlarla birlikte, **bir anlam genişlemesi yoluyla toplumsal bir anlam kazandırılabilir** olan bastırılmış olanın geri dönüşü” kavramında dile getirilir. Teolojik söylemi “Yahudi olmayanlar” toplumunun kaynağını oluşturan, aynı zamanda da kovulmuş (ya da gettoya kapatılmış) bir halktan gelen Freud, yorumlama yoluyla, bu aşağılayıcı ve nankör toplumun içinde var olma hakkını kazanır.

Bu kez de yorumlama ediminin duyuşsal değeriyle ilgili bir ders görüyoruz: Çok fazla narsizm yüklü, libidinal bir kazanç, başarılı bir yorumlama ile gerçekleştiriliyor: Anlamak, “mesafenin ortadan kaldırılması”nın bir yoludur ve anlaşılır kılmak (öğretmek), kendimizi dışarıda kalmış bir yerden (bu yer tehlikeli bir kürsü de olsa) merkezdeki bir yere doğru getirmektir: Bu, genel bir ilgi merkezi olmaya kalkışmaktır ve her dinleyici kitlesinin içinde bir Matmazel de Breil bulunacağı için, seven bir onaylamanın sağlayacağı desteği elde etmeye çalışmaktır. Arzulayan enerji, yorumlama ediminin başarısına, yorumsamacı (hermenötik) başarıya yöneldiği için, yorumcunun sergilediği görüntünün, zafer kazanmış birinin görüntüsü olması anlaşılabilir hale gelir – bu, geçici bir görüntüdür, hemen, durumun zulüm yönünde tersine çevrilmesi tehlikesiyle taklit edilir... Sanatçıda ve düşüncesini görülmeye (ya da dinlenmeye) sunan entelektüelde ortak olan özellikleri çok uzaklarda aradığım söylenebilir: *Yorumcu*, yorumbilimle uğraşan ciddi kişiye dendiği kadar, oyuncuya ya da soliste de denir. Psikanaliz alanında, psikanalistin özgün edimi hakkındaki en yeni kaynakça bu sorunu karanlıkta bırakmamıştır. Zaten eski felsefe kitaplarını açıp bakmak yeterli olacaktır: Bir Sokrates, bizim Rousseau'nun bir sayfasından çabalayarak çekip çıkardığımız olguları daha o zamanlar çok iyi biliyordu. Görünüştaki durumların anlam belirsizliği içeren dilini yorumlamak, unutulmuş bir kaynağa inmek demektir, ama aynı zamanda cezbetmek ve sergilenen gerçeğin tadını çıkarmaktır. Bu, gençliği baştan çıkarmakla suçlanma tehlikesiyle karşı karşıya olmak da demektir. Ve ben kendim de, burada Sokrates'i hatırlatmakla, *fiert'*den *ferit'*e ulaşan Rousseau ile, ya da semptomdan bilinçdışının bastırılmış diline ulaşan psikanalistle aynı *anamneziyi* gerçekleştiriyorum.

Biraz daha ileri gidelim: Kendimi, Rousseau'nunkiyle aynı dövizi, Freud'un kendi tarzında yorumladığını hayal ederken yakalıyorum, *fiert* eylemi (*ferit*, vurur) Oidipus'un edimi oluyor; burada, dinleyenin belleğine yerleştirilmiş yoruma varıncaya dek, hiçbir şey yok ki bir önsezi olarak kabul edilemesin: "Vuran ama öldürmeyen şey, aşktır." Rastlantı, eğer burada söz konusu olan buysa, olayları pek de fena ayarlamamış. Rastlantısal çakışmalara başvurmaksızın şunu ekleyebiliriz ki, sırası geldiğinde Freud da mesafenin korunmasıyla bağdaşan en etkili ilişki sorunuyla karşılaşmıştır ve bilimsel normun ondan beklediği kesinlikle, yorumlama "anını" güçlendirmek amacıyla, Matmazel de Breil ile arasındaki mesafeyi artırmıştır. Öyle sanıyoruz ki, Breuer, bu mesafeyi engelleyemediği için, yetkiyi genç meslektaşına bırakmıştır.

Ama bunun gibi bir sayfayı bu denli yüksek bir simgesel saygınlıkla donatmaya izin verilecek midir? Bu, Rousseau'nun benzersizliğine, biricikliğine –onun için çok kıymetli olan benzersizlik– kastetmek, bu benzersizliğe yorumcu hakkında bir eleştiride bulunabilecek genelliği yükleyerek bozmak demek değil midir? Bu, sadece Rousseau'nun psiko-seksüel yapısının belirtisi niteliğindeki şeyi, örnek oluşturacak bir mitos bağlamına oturtmak demek değil midir? Ayrıca, modern eleştirinin yorumlayıcı etkinliğinde kesinlikle özgün olan ve önceki bir modele indirgenmesi uygun olmayan şeyin değerini bilmemek demek değil midir?

Rousseau'nun bu sayfasını açıklama biçimimiz konusunda kendimizi sorgulamanın sırası şimdi:

Ben, bu sayfayı, oradaki ilişkiler ağını, orada toplumsal ve duygusal düzlemde beliren ilişkileri ortaya çıkarmaya çabalayarak okudum – sözcüğün tam anlamıyla, biçimbilimsel bir okumadan yararlandım ve bir sahne biçimindeki bu metne uyguladım. Anlamli vektörlerin saptanmasından onların betimlenmesine bugün kullandığımız terminolojide ifadesine geçtik: Psikolojinin ve toplum felsefesinin her zamanki sözcüklerini ve kavramlarını oldukça *ampirik* biçimde kullanmaktan başka bir şey yaptığımı ileri sürmüyorum; benimki, bilimsel olmaktan ziyade

yazınsal bir kullanım: Yoksa, yapmış olduğum gibi, “devrim” ya da “karşı gelme” benzeri bazı belirsiz deyimleri, bazı fetiş sözcükleri kullanır mıydım?.. Bu durumda, nesnemin düzenlenişini toplumsal ve duyuşsal sorunları ifade etmek için oldukça genel olarak kullandığımız dilin yatay ve dikey eksenlerine yaklaşık olarak taşımaktan başka ne yaptım? Bu, bir metnin içinde ortaya çıkarılmış birkaç verinin tercümesi, başka bir dizgeye aktarılması ya da daha doğrusu başka bir yazıya serbestçe çevrilerek yazılmasıdır. Bu konuda, “insan bilimleri”nin sözcük dağarcığının, her türlü sadeleştirme sürecinin bile dışında, düzensizlik eğilimini (entropi) hatırlatmayı unutmamak gerekir: Bu dil, geliştirildiği sırada, belli bir teknik kesinlikle donatılmış olsa da (ve bunun her zaman böyle olduğuna inanmıyorum), oldukça hızlı biçimde, karışık bir duyarlılık biçimi, bir algılama aracı olup çıkıyor; kavrayışımız bundan kazançlı çıkıyor kuşkusuz, ama dizgesel kesinliğin zararına olacak biçimde. Aynı şekilde, tıpta, klinik yöntem “önsezi” düzeyine iniyor, bunun sıkça rastlanan avantajları yok değil, ama bedeli gerçek “bilimselliğin” feda edilmesi oluyor. Şu bir gerçek ki, dil yapıtı için, yöntemli olma özelliğine sahip her türlü açıklamanın öncesinde bir ilk *yorum* vardır ve en doğal dinleme durumumuzun alışkanlığa dönüşmüş yöntemlerin yankısını içinde taşıyor olması kaçınılmazdır.

Her türlü nedensel varsayımdan vazgeçtik; metnin içkin gerçekliklerini betimlemek bizim için yeterli oldu: Toplumsal olayın gerisinde, zanaatçılar sınıfının, dededen babaya sürüp gelen soylular sınıfının, doğmakta olan sanayinin çatışmasını anımsatabilirdik ve duygusal olayın gerisinde ya da bu olay aracılığıyla, onun yaşanmış geçmişini sorgulayabilir ya da düşünmüş geçmişini tahmin edebilirdik; düşünceler ve davranışlar tarihi düzleminde, kendi yaşam öyküsünü öne çıkarmayı –bundan duyulan doyum– vurgulayabilirdik, ki bu ısrar, kişinin kendini düşünme biçiminin, mutlak değer olarak kişisel varoluş duygusunun, kendilerini Batılı bilince kabul ettirdikleri (bir başkaldırı ve cezbetme tonunda) temel anı belirler. Biz bazı yakınlıklar kurmakla yetindik, metnimizden yalnızca, anlamlı benzeşimleri ortaya çıkaran bazı kısa karşılaştırmalar için uzaklaştık. Bu, oluşumsal açıklamalara düşman, belli belirsiz “yapısalcı” bir taraf al-

manın ifadesi midir? Hiç değil: Ama tam da yorumlamanın ekonomisi açısından, betimleyici an üzerinde ısrarla durmak bana çok önemli görünüyordu. Zaten, bir dönemin toplumsal şartlarının, çocukluk yaşantılarının yetişkin yazarın ürettiği yapıtın zorunlu koşulları olduğundan kim kuşkuya düşebilir ki? Bu, pek az tartışma götürür olduğu kadar pek az da özgül olan bir nedenselliği, haksız yere elde edilmiş bir ayrıcalık halesiyle süslemek için bir neden değildir. Yapıtların özgünlüklerine ne kadar az ilgi gösterirsek, sırf onların zorunlu koşullarını belirtmenin bütün sorularımıza cevap oluşturacağına da o kadar kolay kanarız. Buna karşın metinlerin ya da olayların kendilerine özel düzenlenişine dokunmayan birinin, geniş ve gerçekten geçerli olmayacak kadar fazla yorum olanağı sunan bir açıklamayla yetinmesi o kadar kolay olmayacaktır.

Böylece, Rousseau'nun metnine zorlayıcı geçmişler belirlemek yerine, bu sayfanın bizim kendi çalışmamıza bir *uygulama*-sına girişmeyi tercih ettik; onu simge ya da model düzeyine çıkardık. Nasıl ki Rousseau dövizini kendi aşk söylemine uyguladıysa, biz de bütün sahneyi genelde bir yorumlama paradigması olarak yeniden ele aldık.

Yine de, gelecek bir itirazdan kaçınmam: Bana, yorumlamanın örnek senaryosunu veriyor gibi görünen metin, ancak ben onu tam da kendisinde bir önseziyle bulduğum kuram ve kavramlara başvurarak yorumladığım için bu kadar konuşkan olabildi. Bana, onda işitmekten hayranlık duyduğum dili ben zaten konuşuyordum için bilgi verebildi. Ancak hiçbir şey, geçmişini bizim projemizin ya da söylemimizin habercisi olacak şekilde biçimlendirmekten daha kolay değildir. Dövizin yorumlandığı sahne, benim onu bizzat yorumladığım haliyle, hakkında söylediğim sözlerin modeli oldu. Hoşa giden bir yankı düzenlemiş olmadım mı? Benim söylemimin olduğu gibi bana geri dönmesini sağlayacak biçimde davranmış olmadım mı? Böylece, kendi üzerine yansımış ve nesnesinin ona sunduğu menzil boyunca hep kendi kendini doğrulama güvencesine sahip, aynı söylemin dolanıp durduğu, gereksiz yinelemeli bir döngü oluştu.

Bir döngü mü? Neden bunu kabul etmeyelim? Açıklayıcı

söyleminin yine kendine geri döneceği bir döngü, **sözümün** hem başlangıç hem de sonuç olduğu, ama sonucuna **yalnızca** nesnenin içinden geçtikten sonra ulaştığı, bu durumda **nesnenin** süzgeç görevi gördüğü (tanecik ya da dalga demetleri tarafından açığa çıkarılan billursu yapıları düşünüyorum) bir döngü. Yorumlayıcı söylemin önce kendini belirtmesi, kendi kendini ortaya koyması, kendi biçimine, düzenine ve olanağına göre kendini doğrulaması ve incelenen nesnenin onun için kendi güçlerini, özgün niteliklerini kanıtlama fırsatı olması –ve böylece bilginin (ya da bilincimizin) dilinin kendi tarihsel özelliği ve evrensellik hedefi içinde gün ışığına çıkması– doğru değil midir? Kuşkusuz, açıklayıcı söz, çizdiği çemberi başladığı gibi bitiriyor: Bir engelle, bir meydan okumayla, bir kışkırtmayla karşılaştığında ve kendine yalnızca yabancı bir veriyi kendi sözcüklerine indirgeme kaygısı duysaydı da, tutkusu yalnızca ona sunulanlar konusunda haklı çıkma yeteneğini kanıtlama olsaydı da, bir çalışma ortaya koyması, özümseyici bir enerji göstermesi gerekecekti. Ve hep *aynı*, hep kendi kendine kalan bir söylemin akışı içine bu şekilde yerleştirmiş olacağı bu *diğer* nesne ortadan kalkmaz. Açıklanan nesnenin sorumluluğu üstlenilir, o yalnızca bir örnek ve daha önce var olan bir yöntemin uygulama olasılıklarından biri değildir, bilginin söyleminin bir parçası olur, yöntemsel ilkelere bir uygulama boyunca değişme olanağı verir, öyle ki sonunda yorumlanan nesne yorumlayıcı söylemin yeni bir ögesini oluşturur. Çözülecek bir bilmece olmayı bırakmıştır artık ve kendisi de bir anlam çözme aracı olur. Bu, uygulamanın zenginleştirdiği ve alışkanlık kazandırdığı formülleştirilmiş açıklama sistemleri için doğrudur (bazı koşullarla). Bu, özellikle simgesel modellere başvuran ve karşı karşıya kalınan nesnenin, bir kez çözümlendikten sonra hemen yeni bir açıklayıcı simge, işlemsel bir model haline geldiği yöntemler için doğrudur. Burada, Freud için Kral Oidipus'un önce bir okuma nesnesi (lise yıllarında), sonra da bir çözümleme işleminin artık yalnızca nesnesi değil, aracısı olduğunu hatırlatmam gerekir mi? Önce çözülmesi gereken bir gizem, sonra da nevrozun örnek gösterilecek figürü olan *Hamlet* için de durumun aynı olduğunu hatırlatmam gerekir mi? Psikanalist, herhangi bir hasta hakkında "oidipus"tan

(küçük harfle) söz ederken, Sophokles'in tragedya kişisini hatırlamadığını sanıyorum. Freud'dan miras kalan açıklayıcı söylem, masalsi figürün sığınağı oldu; söylem onu kendi düzlemine çekti; ona ikinci bir anlamlandırıcı işlev verdi. Bununla birlikte, masal kahramanının, –artık bir cins isim olan– adı yok olmadı: Yeni bir anlam kazandı, kendini bilimsel “üstdil”de kabul ettirdi.

Yorumlanan nesnenin yorumlayıcı söylem tarafından bu emilişinin genelleştirilmiş halini düşünelim. Son kertede ve sanki kavuşmaz (asimtotik) biçimde, sözü ile konusu arasındaki yorumlayan özne ile yorumlanan özne arasındaki, bütün ayrımı ortadan kaldıracak büyük bir kapsayıcı hayali çıkıyor ortaya. Nesne, hem gerçeğin hem de bilginin söylemi olacak tek bir söylem içinde söylenecek ve kullanılacak, konuşacak ve adlandırılacak. Araştırılan gerçeğin, aynı modellerle ve aynı metaforlarla bağlanmış gerçeğin, onun yarasım dile getiren sözden ayrılmayacağı homojen metin, evrensel algoritma. “Altyapılar” araştırmasının, en ince “üstdiller” geliştirmekle atbaşı gittiği günümüzde, karışım (sentez) bazen şaşırtıcı bir görünüme bürünüyor. Bilinçdışının “bir dil gibi yapılanmış olduğu” söylenebiliyorsa, bunun karşılığında yorumlayıcı söylemin, düş mantığıyla yönetilmeye izin verme eğilimi gösterdiğini saptamak çok kızılacak bir şey değildir: Üstdil ve altyapının sözdizimsel kuralları karıştırılır ve birbirlerinin aynadan yansıyan görüntüleri gibi gösterilir.

Mutlak Bilginin (ya da evrensel bilginin<sup>42</sup>) felsefi sonuçlarını bir yana bırakalım. Yalnızca, burada tutarlı ve sürekli olana duyulan arzunun, bağdaşık (homojenik) gelişmeye ve zorunlu bağlantılara ulaşma tutkusunun kendini şiddetle duyurduğunu belirtelim. Bu, “insan bilimleri”nin hayalî hedefidir; ama kuşkusuz gerçekleşen amaçları değildir: Yoksa bunu hepimiz bildirdik. Ütopyasının ortaya çıktığı haliyle tutarlı söylem “döngüsünde” beni şaşırtan şey, bilimsel ideal ile artık kendi adını söylemeye cesaret edemeyen bir teolojinin tuhaf birleşimidir: Doğal bilimde, fiziksel nedenselliğin gelişiminin tek anlamlı çizgisini oluşturmayı arzulayan indirgemeci düşüncenin sonu, dile getirilmesi yanlış anlaşılmaya ve fiziko-teolojinin panteist ka-

42 *Mathesis universalis* (ç. n.)



lıntılarını kabullenmeye yol açabilecek olan bir tekçiliğe varır. Unutmayalım ki, yorumlama ilk kez dinsel metin çözümlemesine hizmet etmek üzere ortaya çıkmıştır: Bütün ünlü anlatıları, bütün tarihsel olayları, yalnızca tek Tanrı'nın buyruklarını, onun gizemli bir şekilde kesin olan her şeye anlamın ve selametin yolunu açan gelişimini açıklamaya indirgemek gerekiyordu. Tek ve ödün vermez bir inancın dünyada, tarihte ve metinlerde, kendi kanıtlarının, kehanetlerinin, serüvenlerinin ve zaferlerinin dışında hiçbir şey görmek istemediği andan itibaren, yorumlama zorunlu bir etkinlik oldu: Son kertede, teolojik yorumlama, aynı "ilke"ye ortak boyun eğişlerinden ötürü her şeyi birbirine bağlar ve kanıtlarını ya benzeşim ağlarına ya da olayların birbirine bağlanmasına ve birbirini izlemesine dayandırarak geliştirir. Geçmişe bir göz atmak, teolojik yorumun döngüsellliğini daha iyi anlama olanağı verecektir: Bugün gerçeği üretmiş ve bu arada da yönlendirmiş olan bir sözün tekrar kendine dönüşünde, Scotus Eriugena'nın, sonra da Kabalacıların tarihin eksenine haline getirdikleri *apocatastatis*'i, yani her şeyin Tanrı'da (Bir olanda, Logos'ta) düzeliş yeniden kurulacağı doktrinini bulabiliriz. Döngüsellüğün bir diğer örneği, dinsel düşüncenin apayrı bir ufkuza ait bir örnektir. Pascal, insanın zavallılığının yalnızca *İncil* tarafından açıklanabildiğini ileri sürer; böylece, insanın başka hiçbir yolla anlaşılamayacak olan şimdiki durumu, Tanrı esininin gerçekliğinin en önemli kanıtını taşır, bunun karşılığında Tanrı esini de insanın doğaüstü yazgısını açıklar. *İncil*'in açıkladığı insanlık durumu, açıklayıcı söylemin bir parçası olur...

Yeniden kendi kaynağı üzerine kapanan, aynı olanın düzenini sürdürüp giden, ilgilendiği her şeyi bağdaşık evrenselliğinin içine çeken bir sözün döngüsü: Bu, yorumlamayı tanımlamaya yetmez. Rousseau için hezeyan tehlikesi burada beliriyordu; aramızdan birçoğu için, dogmatizm tehlikesi, varsayımsaltümdengelimli düşüncenin –zekânın bu tuzağının– oluşturduğu tehlike burada ortaya çıkar. Burada kalmak, yorumlamaya güvenmeyenlere bazı kanıtlar sunmak anlamına bile gelecektir. Yorumlamanın yine ikinci bir döngüden, bir öncekiyle çağdaş, ama kaynağını tam tersi yönden alan bir döngüden geçtiğini kabul etmek gerekir: Nesneden nesneye giden, özel, farklı, anlam-

lı bir durumdan yola çıkıp yine aynı duruma geri dönen, ama bu kez özelliği ve anlamı açısından daha da haklı görülen bir döngü. Döngü benim açıklayıcı sözümden ve aklın çalışmasından geçecektir, ki bunlar da sonuçta nesneyi zenginleştirecektir. Bu, Schleiermacher'den Heidegger'e, Spitzer'e ve Gadamer'e kadar, Almanlar tarafından "yorumsama döngüsü" olarak tanımlanan zihinsel devinimdir. Bu seferki bakış açısında artık nesneyi özümseyen ve kendi içinde eriten benim söylemim değildir, tersine, nesne benim söylemimi zorunlu kılar ve kendi içinde eritir. Burada söz konusu olan, her ne kadar terimlerin tersyüz olması kolay bir yer değiştirme işlemiyle sağlanmış gibi görünse de, yalnızca basit bir sözcük oyunu değildir.

Nesnenin evrenselleştirici söyleme yükselmesinin karşılığı, şimdi de evrenselleştirici söylemin özel nesneye, farklılığa inmesi olur. (Teolojik dilin yansımalarının bir kez daha benim sözlerimin yüzeyinde parlaması bir rastlantı mıdır? "Yorumsama döngüsü" nün kendisi de teolojik kaynaklıdır). Bu şekilde, bir tek değil, iki döngü olması, kuşkusuz bizi gereksiz yinelemeden korur. Diyebiliriz ki, yorumlama hem farklılığın ortadan kalkmasını (içine alan ve toplayan söylem yoluyla), hem de uzaklığın korunmasını (ötekini öteki olarak anlama yoluyla) bir arada ister. Daha genel olarak, diyebilirim ki, yorumlama hem en yüksek derecede söylemsel bağdaşıklığı, hem de en yüksek derecede bireysel özgünlüğü bir arada hedefler.

Nesneden tekrar nesneye varan döngü, bizi, unutursak suçlu sayılacağımız temel gerçeklere gönderen başka gerekçelerle de gözümde önem kazanıyor. Şöyle ki, yorumlamayla ilgili disiplinlerde, her şey bir nesnenin seçilmesiyle başlar ve bu seçim asla bir rastlantının sonucu değildir: Kendini dikkatimize, "yorumlanması-gereken" olarak, "bir-incelemeyi-hak-eden" olarak sunmuştur. Aslında, hiç kimse, önemsiz ya da anlamsız bulduğu bir şeyi inceleme zahmetine katlanmaz: İlgi uyandıran, *umut verici* görünen, aynı zamanda hem *şimdiden* önemli, hem de *henüz* yeterince açıklanmamış gibi görülen şey yorumlanır. Yorumlanacak nesne bizim için anlam taşıyıcı olarak görünür: Bize, tarihsel kişilere, tarih zemininde görünür. Bana Rousseau'yla, onun başkaldırısı ve yazısı ile ilgilenmem için bir neden sağla-

yan tarihtir: Ardımdaki, bendeki tarih, kültür adı **altındaki ya** da güncel aciliyet görünümünün arkasındaki tarih. **Şimdiki za-**manda, bugün bağlı bulunduğum koşullarda benim **şimdiki se-**çimimdir; yeni nesnelere seçerek ya da nesillerin kararıyla **işaret** edilen nesnelere anlamsal değerleri açısından onaylayarak, **beni** ister istemez bilgiye el atmaya götürür ve her dönemden **çıkıp** gelmiş ve unutulmaya terk etmek istemediğim olayları, kişileri, yapıtları benim **şimdiki gözümün önünde tutan benim seçimim-**dir. Onlar olası anlam depolarını tüketmemişlerdir, onlarla diyalog bana kazançlı görünür, onları daha geniş ve yenilenmiş bir biçimde anlamaktan tamamen güncel bir yarar beklerim.

O halde, yorumcu ve onun *interpretanda*'ları tarihsel zaman içinde birbirlerinin karşısında yer alırlar. Yalnızca yöntembilimsel soruna değil, yalnızca ilginin nesnesine değil, ilginize de tarihselliğini iade etmek gerekir. Günümüz ortamının, bizi tercihlerimizi gerekçelendirme, tercihlerimizin doğruluğunu yeniden gözden geçirme ve yalnızca çalışma yöntemlerimize değil, yalnızca inceleme nesnemize değil, ama bizzat incelemenin anlamına da olan güvenimizi, neyi niçin yaptığımızı bilerek yenileme zorunda bırakarak dikkatimizi bu noktaya getirmesi, benim hoşuma gitmeyen bir şey değildir.

Hareket noktamızın daha baştan bir anlamı olmasının daha ciddi biçimde yöntemli bir plana yansıyan sonuçları olacaktır. Yorumlanacak nesnenin seçimi –ister Michelangelo'nun *Musa'sı*, ister 2 Aralık darbesi, isterse *İtiraf*lar olsun– bana, daha en baştan, genel ve somut bir olay sunar, bu olayın anlamı giderek belirginleşir ki bu anlam, zaten daha sonra onu aydınlatmak için getirebileceğim açıklamalardan önce, güçlü bir biçimde vardır. O halde, sunulan bir figürden, farkına varılan bir biçimden, anlamı daha *ilk bakışta* zaten dikkatimi çekecek ve açıklayıcı bir araştırmaya –*önanlamı* dönüştürerek *gelişmiş bir anlam* haline getirecek bir araştırma– *bahane* oluşturacak kadar güçlü olan bir metinden yola çıkarım.

Başlangıç noktası daha en baştan kendini tekrar varılacak nokta olarak gösterir. *Önanlamı* taşıyan nesne ona geri dönmemişi, ona bir gerekçe, bir yaratılış süreci, daha geniş bir bütün için-

de bir işlev vb. şeyler vermemizi bekler. Bütün genetik yeniden yapılanmalar sonuçta neye –hangi kapsayıcı varlığa, hangi kusursuz organizmaya– ulaşmaları gerektiğini önceden bilirler. Ağırlığını omuzlarında taşıdıkları için, varış noktalarını tanurlar: Bazen başkalarını onu mucize yapıtı bulduklarına inandırdıkları da olur, oysa tüm yaptıkları, onu bir kez bilmezden geldikten sonra tekrar bulmak olmuştur. (İnsanın ve dünyanın mekanik görünümünü varsayım yoluyla oluştururken Descartes'ın yaptığı da aynı şeydir: Bunu tekrardan keşfetmekten kaçınmaz, çünkü zaten bundan yola çıkmıştır...) Kuşkusuz, açıklanan nesne en baştaki, yani yalnızca bir vaat ve bir anlam çağrısı taşıdığı zamanki halinden çok daha farklı bir görünüm sunar. Başlangıçtaki nesne bize türlü sonuçlar halinde geri döndürülür; bundan böyle bir çalışmanın ürünü gibi görünür; sanki bir geliştirme sürecinin bütün anlarını kendinde toplamış olacaktır; bizim yorumumuz ona birçok nitelik eklemiş olacaktır; ortaya çıkarılan bir yapıyla, yeniden yaşanan bir doğuşla, tarihsel bir temelle, bir bağlamla çoğalmış olacaktır. Gözden geçirilip düzeltilmiş, “yeniden düşünülmüş” olacaktır. Ama, deneysel doğrulamanın kararına boyun eğmiş katı bilimsel nesnenin açıklanmasının tersine, anlamlı nesnenin (“humanist” nitelikli her çalışmada karşımıza çıkan “usa yakın” nesne) yorumlanmasında, araştırmanın tutarlılığı, çelişki içermeyişi, işlevsel bütün olguların anılmış olması, eğer varsa, formülleştirilmesindeki kesinlik dışında başka bir ölçüt olmayacaktır<sup>43</sup>. Yorumcunun hedefine ulaşamamış görünmesi olasılığı çok düşüktür, çünkü zaten hedefi, yeniden kavuştuğu hareket noktasıdır ve eksiklikler ya da çelişkiler ilk anda açıkça görülmez. Eğer makale yazmayı biliyorlarsa, yorumcular az emekle büyük başarı gösterir (kendimi bunun dışında tutmuyorum).

Döngüsellik ve geri dönüş sağlama bağlandığı için, doğru uygulandığında, ister salt betimleme türünden ister nedensel

43 Bkz. Eric Weil, “On the Language in the Humanistic Studies”, *Daedalus*, Fall, 1969, s. 1005. Burada Torino'daki yemeğe ayrılan araştırmayı Rousseau hakkındaki başka araştırmalar izledi. *İtiraflar*'ın Torino'da geçen ünlü küçük hikâyelerinden biri olan çalman kurdele hikâyesi, yakın tarihli bir denemede incelendi, “*Quia non intelligor illis*”, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau* içinde, XLII, Genève, Droz, 1999, s. 445-517.

sıralanış, benzeşiklik ya da başka bir türden olsun, **katkıları**yla övünemeyecek bir açıklayıcı yöntem ya da teknik yoktur. **Yorumlanacak nesne hakkında bize en azından bir şeyler, elbette** yanlış yorumlardan sakınmak koşuluyla, söyleyemeyecek yöntem yoktur. Böylece hiçbir yöntem ilke olarak reddedilemeyecektir: Bununla birlikte, yöntem yeterince uygun, özgün ve tam mı; yorumlanacak nesnenin tümünü mü, yoksa bileşenlerinden yalnızca birini mi, oluş biçimlerinden yalnızca birini mi, anlamlama düzeylerinden yalnızca birini mi kucaklıyor; bütün sorun bunları bilebilmektir. Ama burada, “yorumsama döngüsü”nün kapandığı bu noktada, istediğini yerine getirmiş olduğunu bildirme ya da daha iyi anlıyor olduğu şeyi sürdürme kararını vermek tarihsel özneye, “araştırmacı”ya düşer. Çünkü, eğer deneyimin sonunda, yorumcunun dünyası ve yaşamı da bir bilgi artışına kavuşmamışsa, bu maceraya girişme zahmetine değer miydi? Torino’daki akşam yemeği, buna döngüyü kapatmak için geri dönüyorum, o kadar açık biçimde beliren dramaturjisi içinde, temel olduğu kadar basit de olan şu dersi içeriyor: Bir yorum –hedefi tam bulması koşuluyla kendini dinletmesi koşuluyla– talihin çarkını hayran olunacak şekilde döndürür, yeter ki arzu da buna katkıda bulunsun.



## II

# İMGESELİN İMPARATORLUĞU





## İmgelem Kavramının Tarihini Oluşturmak İçin İlk Adımlar

Yazınsal imgelem, çok daha genel bir yetinin, bizzat bilincin etkinliğinden ayrı düşünülemez bir yetinin özel bir gelişimidir. Bu sorun haklı olarak felsefecilerin ve psikologların alanına girer: Edebiyat kuramı, başka pek çok durumda olduğu gibi, edebiyatın kendi alanının dışında doğmuş ve geçerliliği yazınsal yaratının kendi alanının dışına taşan bir kavrama başvurmaktadır. Sözcük özgüllükten yoksunsa ve kesinleştirilmesi gerekiyorsa da, en azından yazma edimini insanlık durumunun temel verilerine bağlayan şeyi adlandırmaya elverişlidir: En genel bilinç kuramı ile edebiyat kuramı arasında zorunlu bir bağ kurmaya katkıda bulunur.

Bizzat algılamaya nüfuz etmiş<sup>1</sup>, belleğin işleyişine karışmış olan<sup>2</sup>, çevremizde olanaklının ufkunu açan, tasarıya, umuda, korkuya, tahminlere eşlik eden imgelem, dolaysız algılarımızı ikiye katlayacak olan imgeler çağrıştırmaya yetisinin çok daha fazlasıdır: Bu bir uzaklaşma gücüdür, onun sayesinde uzaktaki

1 Kant. İmgelem bizzat algının bir "notwendiger Ingrediens"idir. "En kesin algılamada, imgelem hep dolaşır, her an kendini gösterir ve hızlı bir soruşturmaya elenir." (Alain, *Éléments de la philosophie*, 19. basım, 1941, s. 54.)

2 "Die Umformung der Bilder und bildlichen Zusammenhänge, wie sie in dem Erinnern stattfindet, ist indes nur der einfachste und darum am meisten unterrichtende Fall der Bildungsprozesse, welche die Phantasie charakterisieren." İmgelerin ve imgeler arasındaki ilişkilerin bozulması, anılarda ortaya çıktığı haliyle, imgelemin belirgin niteliğini oluşturan yapılandırma süreçlerinin en basit, o halde en bilgilendirici durumundan başka bir şey değildir. (W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 5. basım, 1961, s. 183)

şeyleri kafamızda tasarlayabilir ve varolan gerçeklerden uzaklaşabiliriz. Bu nedenle, her yerde şu anlam belirsizliğiyle karşılaşacağız: İmgelem, öncelemede bulunduğu ve öngördüğü için eyleme hizmet eder, gerçekleşebilir olanın genel görünümünü daha gerçekleşmeden önce gözlerimizin önünde çizer. Bu birinci anlamda, imgelem, "gerçeklik işlevi" ile işbirliği yapar, çünkü bizim dünyaya uyumumuz mevcut andan çıkıp, hemen yakınıımızdaki dünyanın verilerinin ötesine geçip, ilk başta belirsiz olan bir geleceği düşüncemizde ele geçirmemizi gerektirir. Ama, düşleyen bilinç, şimdiki zamanın çevremizde topladığı apaçık evrene sırtını dönerek, araya mesafe de koyabilir ve düşlediği öyküleri olayla olası bir örtüşmeyi göz önünde bulundurmasının gerekmediği bir yönde de tasarlayabilir: İmgelem, bu ikinci anlamda, kurmaca, oyun ya da düş, az çok isteyerek yapılan yanlış, saf büyüdür. "Gerçeklik işlevi"ne katkıda bulunmak şöyle dursun, varoluşumuzu "fantasmalar" bölgesine sürükleyerek hafifletir. Böylece, sırasıyla, ya gerçek üzerindeki pratik egemenliğimizi genişletmeye ya da bizi ona bağlayan bağları koparmaya katkıda bulunur. İşleri daha da karmaşıklaştırırsa, önceleyici imgelemin başarısı için hiçbir güvencenin olmayışıdır: Önceleyici imgelem, her zaman beklediği onayı alamama ve umudumuzun yalnızca boş bir imgesini üretmiş olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Buna karşılık, kabul etmek gerekir ki, en hezeyanlı imgelem, içinde özel bir gerçeklik saklar: Bütün psişik davranışların göndermede bulunabileceği bir gerçekliğin ta kendisidir bu. Olgular arasında bir olgudur. Pratik yaşamda, zorunlu olarak, bir gerçeklik imgelemi varsa, imgelerin alabildiğine düzensizliği içinde, bir imgesel gerçekliğin var olmayı sürdürdüğünü görürüz<sup>3</sup>.

3 Karl Jaspers'in *Phantasie* konusundaki açıklamalarına bakınız: *Philosophie*, c. II, 1956 basımı, s. 282-284; Fransızca çevirisi Jeanne Hersch, 1986, s. 484: "Phantasie ist die positive Bedingung für die Verwirklichung der Existenz... Durch die Gefahr der unverbindlichen Isolierung ist Phantasie als absolutes Bewußtsein zweideutig; sie kann tiefste Offenbarung und zunichtmachende Täuschung sein". "İmgelem varoluşun gerçekleştirilmesinin olumlu koşuludur. [...] Sorumsuz bir soyutlanma tehlikesine açık olan imgelem, mutlak bilinç olarak anlam belirsizliği içerir; en derin açıklama olabileceği gibi yıkıcı bir yanlışlama da olabilir." Hanz Kunz'un eserinden yararlanılabilir: *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie*, 2 cilt. (*Studia Philosophica, supplementum 3*), Basel, 1946.

Bütün edebiyatı bir imgesel etkinlik örneği gibi göstermenin mümkün olduğunu anlamak pek zor değil<sup>4</sup>. Böylesi geniş bir anlamda, imgelem düşüncesinin, ampirik gerçekliğe doğrudan doğruya göndermede bulunmayan, estetik zevk amacıyla kullanılan sözel göstergeye (işitsel ya da görsel) ve zihinsel tasarıma başvurma işlemini tanımlayacak yalnızca genel bir değeri olacaktır.

Bununla birlikte, bazı sınırlayıcı altbölümler önceden belirlenmiş olacaktır: "Edilgen" imgelem, "üretici imgelem" dışlanmış olacaktır; kitap "taslak halindeki" imgelemden doğmaz, yaratıcı imgelemin, "kararlı" imgelemin krallığına girilmiş olunacaktır (Ribot)<sup>5</sup>. Bu kadarı da yetmez. Sözcüğün yazınsal eleştiride işlevsel bir değer kazanması için, yeni bölümlemelerin de devreye girmesi, daha sınırlayıcı anlamları ve imge üreten etkinliğin özel yönelimlerini belirtmesi gerekir. Günümüzde fantezinin, "imgesel evrenin" ya da yazarların "özdeksel imgeleminin" betimlenmesine ayrılmış incelemelerin ortaya çıktığını görüyoruz<sup>6</sup>; yazarlarının itiraflarına bakılırsa, bu çalışmalar, yapıtların sınırlı bir yönünü, yazınsal yaratının özel bir bölgesini aydınlatmak istiyor; bunlar, yapıtın diğer oluşturucu öğeleri arasından kendi nesnelere ayırıp almayı isteyen kısmi çalışmalardır. Bu eleştirilere göre, imgelem ayrı bir alanda gelişir: İmge, simge, mitos, düşünce ya da düşünce<sup>7</sup>, arzunun ve duyumun değişken karışımları. Bunlar imgeseli, jeologların yeraltında eşit olmayan biçimde dağılmış –bir yerde ender, bir yerde bol bulunan– değerli bir minerali araştırmaları gibi, keşfederler. Onlar için, imgesel, yapıtın devinimiyle eş kapsamlı değildir: Yapıtın bir bileşenidir. İmgeselin bu şekilde aydınlığa kavuşturulması, ancak eğer imgelem geniş anlamından ayrı ve *dar* bir anlama kavuşursa mümkündür; geniş anlamında, imgelem, uygulanması her estetik ürünün ve her estetik zevkin zorunlu (ama yeterli değil) koşulu olan tasarım yetisinden başka bir şey değildir.

4 J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, s. 242: "Estetik nesne onu gerçekdışı gibi ortaya koyan imge üretici bir bilinç tarafından oluşturulur ve kavranır."

5 Théodule Ribot, *Essai sur l'imagintion créatrice*, Paris, 1900.

6 Daha yakın tarihli arasında, çalışmalarına başvurulabilecek Fransız yazarlar: J.-B. Barrère, J.-P. Richard, G. Poulet, F. Germain vb.

7 Fransızcadaki "rêverie" sözcüğüne karşılık olarak "düşlem" sözcüğünü kullanıyoruz (ç. n.)

O halde, imgelem düşüncesi, zenginliği ve genişleyebilirliği içinde, en alışkın gözün bile baş dönmesi yaşamadan bakmadığı bir alan açar, çünkü birbiriyle bağdaşmaz anlamları ayırt eden alışılmış sınıflandırmalar yapmak mümkün değildir. Geniş ve dar anlamda imgelem birbirine karşıt değildir. Süreklilik ilişkisi içindedir. İmgelem sorununu en uç yönlerinden birinin ya da ötekinin sınırları içinde kalarak ele alan araştırmalar, her zaman başka üstü kapalı sonuçlar içerir. Sartre<sup>8</sup> imgeseli incelenen, bilincin sahip olduğu çok genel gücü, imge üreten etkinliğin içinde kendi kimliğini yitirme gücünü betimlemeye önem verir. Ama Sartre'ın kuramı edebiyatın ve simgenin anlaşılması açısından önemlidir. Gaston Bachelard<sup>9</sup> imgeleme ilgilendiğinde, şiirsel yaratı gücünün ayrıcalıklı anları üzerinde durur: Bunu yaparken, şiirin egemenliğinin "edebiyat"ın sınırlarının çok ötesine uzandığı bir dünyayla ilişki felsefesi geliştirir.

Sorunlarımız bize nasıl aktarıldı? İmgelem kavramının tarihçesini, edebiyatla bağları çerçevesinde, kaba hatlarıyla özetlemenin zamanı geldi.

Platon'da duyum ve düşüncenin karışımını, Aristoteles'te duyuma dayalı esini, Stoacılar da duyumun kendisini adlandıran *fantasia* sözcüğü (ve onun Latince karşılığı *imaginatio*), şeylerin görünümüleriyle uğraşan bir etkinliği belirtir. Hissetme ile düşünmenin ortasında bir yeti olan imgelem, (ortak klasik kurama göre) ne dolaysız duyumun apaçıklığına ne de soyut düşünmenin mantıksal tutarlılığına sahiptir. Onun alanı *görünmek* tir, *olmak* değil. Arada olma durumu yüzünden, ne etkili bir hareket noktası ne de doğru bir varış noktasıdır: Duyuma oranla ikincil ve türemiş, aklın onu tekrar kontrolü altına alması gereken etkinliğine oranla da hazırlık niteliğindeki şeydir. İmgeleyen, ne algılanan nesnenin ne de ideal özün ontolojik sürekliliğine sahiptir: İnsanlara özgü güçleri tüm zenginliğiyle kullanmak isteyen insan için imgelem, bir geçiştir, geçici bir işlemdir.

8 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, 1940.

9 Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1938; *L'eau et les rêves*, 1942; *L'air et les songes*, 1943; *La Terre et les rêveries du repos*, 1948; *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1948; *La poétique de l'espace*, 1957; *La poétique de la rêverie*, 1960.

Eğer sanat, Platon'un ileri sürdüğü gibi, bir görünümün **taklidiye** (*mimhsiv fántasmatov*), bu durumda ikinci bir görünümün, bir imge imgesinin üreticisidir. Bununla birlikte onları seyredenlerin inanmalarını sağlayan imge imgeleri vardır: Seyreden, onları gerçeğe benzer olarak kabul eder. Taklit etme eylemi, *fantasia* sayesinde –gerçeğe benzerlik kararını veren yargının denetiminde– benzeyen imgeyi (*homoiôma*) yaratabilir<sup>10</sup>. Hatırlatmak gerekir mi? En önemli tartışma *mimèsis*'in başarılı olma koşullarının etik değeri, insana özgü eylemler arasındaki anlamı konusunda oluyor. *Mimèsis* yalnızca imge yoluyla ve imge için var olduğuna göre, *phantasia*, *phántasma* ya da *homoiôma* kavramları açıkça görünmeden gizli kalır<sup>11</sup>. Ve bu zorunlu birleşme nedeniyle, sanat onu yalnızca tehlikeli bir cazibeye ya da, olsa olsa, önemsiz bir oyuna indirgeyen eleştiriye maruz kalır. İngeselin ontolojik zayıflığı sanatı tehlikeye sokar ve onu olmayanın ve yalanın alanına hapseder.

Felsefe geleneğinin yalnızca *fantasia*'ya kuşkuyla yaklaşmayı telkin ettiği sonucuna mı varmamız gerekir? Sorun daha karmaşıktır ve aşağıdaki birkaç açıklama bunun farkına varmamıza yardımcı olacaktır.

a. İngesele –yani gerçek ya da gerçeğe benzer bir eylemin imgesine ya da görünümüne– başvurma, *catharsis*'in gerekli koşuludur. Çünkü imgesel, bir yandan, gerçeğin tutkularımızı uyandırma, bedenimizin derinliklerinde yankılanma gücünü korur, öte yandan da, tasarlanan olay gerçek olmadığı için, yol açtığı heyecan yalnızca (boş yere) israf edilmiş olabilecektir: Arınma, yani *catharsis* etkisi buradan ileri gelir<sup>12</sup>. Bu durum-

10 S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4. basım, 1907.

11 Bu sorunların ayrıntılarıyla ilgili olarak bkz. M. W. Bundy'nin eşsiz eseri: "The Theory of Imagination in classical and mediaeval Thought", Univ. Of Illinois, *Studies in Language and Literature*, cilt XII, Mayıs-Ağustos 1927, N° 2-3.

12 Bkz. Butcher, *age*. s. 127: "Art does not attempt to embody the objective reality of things, but only their sensible appearances. Indeed, by the very principle of Aristotle's philosophy, it can present no more than a semblance: for it impress the artistic form upon a matter which is not proper to than form. Thus it severs itself from material reality and the corresponding wants. Herein lies the secret of its emancipating power. The real emotions, the positive needs of life, have always in them some elements of disquiet. By the union of a form with a matter which in the world of experience is alien to it, a magical effect is wrought. The pressure of everyday reality is removed, and the aesthetic emotion is released as an independent reality."

da, imgesel kavramı bizi “özgürleşme” –yanılsamanın yol açtığı tutku *israfi* aracılığıyla– kavramına götürür. Buna, tasarlanan, yani sözün ve imgeselin tözü kullanılarak geliştirilen bir yazgının *buyruk altına alınmış* bir yazgı oluşu olgusu da eklenir.

b. Bununla birlikte, bedenın yaşamına bağımlı olduğu için, imgelem (eskilere göre), imgelerini tamamen özgür olarak kullanamaz. İmge, özellikle de düşte, bize kendini bir tür doğallıkla, özerklikle, sanki kendisine özgü olan ve bizim reddetme özgürlüğümüzün bulunmadığı bir ışıkla aydınlatılmış gibi kabul ettirir. Eğer, Aristoteles’in dediğı gibi, imgelem gerçekleşmiş durumun doğurduğu bir esin ise (*De Anima*, III, 3), bu esin kendini bizim düşünme ve bilme yetimize sanki dışarıdan geliyormuş gibi zorla kabul ettirir, bir tür yoğunluğu azalmış nesnellığe sahiptir. Aristoteles, etimoloji yoluyla, imgelemede dış nesnelere aydınlatan ışığın da bulunduğunu anlamamızı sağlar. “Ve görme en üstün duyu olduğuna göre, imgelem (*phantasia*), adını ışıktan (*pháos*) almıştır, çünkü ışık olmadan, görmek mümkün değildir” (*De Anima*, III, 3). İmgelem bizi ikinci bir ışıkla aydınlatır.

c. Retoriğe özgü sözcük dağarcığında, *fantasia* sözcüğünün, artık imgeleyen yetiyi değil, imgelenen nesneyi, imgeyi, imgeselin adamakıllı ortaya çıkışını adlandıran *fantasma*’nın eşdeğeri olduğunu görmek anlamlıdır. (Fransız Rönesansı döneminde, imgelemin anlamı şöyledir: 1. İmgeleyen yeti, 2. İmgelemin ürünü, *imgelenen şey*: Kanı, en çok sevilen düşünceler, kişisel tasarımlar. *Denemeler*, Montaigne’nin bir *imgelemler* derlemesidir.) Aldatıcı imgeler kendilerini bize hiç yeri yokken dayatabilir ve kendiliklerinden, tutarsız biçimde birleşebilirler. Bunlar, Horatius’un *Ars poetica* kitabının başında ortaya koyduğu *aegri somnia* ya da *vanae species*’lerdir<sup>13</sup>. Bu, imgelemin geceleri ortaya çıkan hastalıklı yüzüdür; saçma, serkeş yönüdür: İrademizin söz geçiremediğı biçimlerin çılgın özgürlüğü, gerçek özgürlüğümüzün onda kendini bulmayı reddettiğı bir özgürlük. Ama, tam olmaları gereken yerde ortaya çıkan, mantıksal biçimde *birbirine eklenmiş*, inandırıcı coşkuya bağılı imgeler (*phantasiai*), söylemin başarısına katkıda bulunurlar. Quintilian’da ve Longinus’un meşhur bir bölümün-

13 “Velut aegri somnia, vanae Finguntur species”: “Sayıklayan hastalar gibi boş hayaller kururlar.” (Horatius) (ç. n.)

de (XV), *phantasia* sözcüğü, nesnenin, kişinin, tutku taşkınlığının, yazar tarafından hissedilen ve dinleyiciye iletilen, neredeyse vücut bulmuş varlığını gösterir<sup>14</sup>. Bu durumda, *phantasia* öznel bir eylemi değil, neredeyse nesnel bir gerçekliği, imgelenenin apaçık gerçekliğini betimler, sanki bu görüntünün istenmemiş, isteyerek üretilmemiş de yazara gelmiş, ona belli bir noktada *verilmiş* olduğu, bu görüntünün yazarı ele geçirdiği, sonra onun da bizi ele geçirdiği ileri sürülmek isteniyormuş gibi. Böylece, Longinus'a göre, şair şaşkınlık (*ekplèxis*), konuşmacı da gerçeklik duygusu (*enárgeia*) uyandırabilir. Kimi zaman imgenin görsel ayrıntısı, kimi zaman da tutku taşkınlığının yoğunluğu sayesinde sahneye tanık olduğumuzu, onu kendi gözlerimizle gördüğümüzü sanabiliriz<sup>15</sup>. O zaman, *phantasia* bize, doruk noktasına çıkarılmış öykünmenin (*mimèsis*) büyüleyici bir yoğunluğa ulaşmasını ve bizi yüce olanın alanına taşımalarını sağlayan araç gibi görünür.

Anlamalı biçimde, Longinus, bu *fantasia*'lar tarafından ele geçirilmeyi coşkunluk ve tutkunun bir sonucu olarak görür. ("Şimdi bu terim [*phantasiai*], özellikle, coşkunluğun ve tutkunun bir sonucu olarak, söylediğin şeyi gördüğünü sandığın ve onu dinleyicinin gözlerinin önüne koyduğun durumlara mahsustur.") Longinus'u burada *coşkunluk* ile *fantasia* arasında kurduğu çağrışım çarpıcıdır. Bu çağrışım, çekinmeden söylersem, Platonculuk ile *fantasia* arasında bir uzlaşma olanağını belirtmektedir. Söylemin yüceliğine katkıda bulunan bu "imgelemler" ile Platon'un kabul ettiği, bilginin söylemsel olmayan biçimleri ("aşırı tutkular" [*maníai*], esinlenilmiş düşler, mitos yaratma<sup>16</sup>, anımsama) arasında bir yakınlık kurulabilir<sup>17</sup>. İmge, hissedilebilirliği azalmış, ya da nesnenin boş bir gölgesi olmak yerine, hissedilebilir-olan ile duyularüstü- olan arasında bir geçiş olarak belirdiği zaman, gerçek niteliğine kavuşturulmuş imgelem, zihnin ger-

14 Bkz.: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, c. I, *Evidentia*, § 810-819, Münih, 1960.

15 Goethe, *Shakespeare und kein Ende* eserinde, görsel olanakların en tutumlu biçimde kullanılmasıyla üretilen yaşamın apaçık gerçekliğini vurgular. Sanki bir tablo gördüğümüzü sanırız, oysa şair "optik" imgeler kullanmamıştır.

16 Fransızca *mythopoièse* (ç. n.)

17 Bkz.: E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, 1951.

çeklerine çevrilmiş bedensel bir göz olur; o gerçekleri sezgisel olarak simge ya da alegori halinde fark eder. Yeni-Platonculuk bu anlayışı destekleyecektir. Plotinus'un düşüncesindeki biz, düşünüş hareketinde, maddeyi *phantasia* aracılığıyla bilgilendirir<sup>18</sup>; ama yükseliş hareketinde cansız gövde duyum yoluyla canlılık kazanır ve hissedilebilir– olan *fantasia* ile yükselir. Döngüsel hareket–çoktan geçerek Bir'den Bir'e– imgelemin eylemine, sırasıyla, bir dolambaç ve bir geri dönüş değeri verir. Yetilerin hiyerarşisi (ve iç duyularınki) metafizik bir evrimle harekete geçirildiği için, imgelemin alt sıradaki, duyum ile anlayış arasına eklenmiş olan yeri, “yukarı yükselme dönüşümünde” kesin bir rol oynamasını engellemez.

Dante'ye göre de artık iyice yerleşmiş geleneğe uygun olarak, imgelem bir ara yetidir: Düşünme ve bilme yetimizin soyut düşünceler üretmek için vazgeçemeyeceği imgeleri sağlayan şeydir. Ama edilgen biçimde imgeler iletmeyi sağlamakla yetinmez, sahip olduğu (Aquino Tomasso'nun da kabul ettiği gibi) etkin bir gücü de vardır<sup>19</sup>: O halde sırasıyla, yanılısına kaynağı da olabilir, yaratıcı yeti de. Üstelik, ara durumu ona duyuların alt dünyası ve tinsel ışığın üst dünyasıyla çifte ilişki kurma olanağı da sağlar. O zaman, esinlenmiş şiir, “dünyasal” kaynağından uzaklaştığı için, yalnızca yukarıdan aydınlanabilen bir imgelemin yapıtı gibi görünür. Şiirsel keşif *alta fantasia*'dır: Tanrısal bir ışığın inmesiyle aydınlanan tinsel bir gerçeğin duyarlı sezgisidir<sup>20</sup>. Zihin anlaşılabilir ışığa yaklaştığında, imgelem elenmiş demektir (ya da tükenmiş gibidir) ve şiir biter:

18 *Ennéades*, IV, VI, 13.

19 Aquino Tomasso *Sum. Th.*, I, 78, 4: *Ad harum autem formarum retentioem aut conservationem ordinatur phantasia sive imaginatio, quae idem sunt; est enim phantasia sive imaginatio quasi thesarus quidam formarum per sensum acceptarum.*

E. I, 84, 6: *Procul dubio oportet in vi imaginativa ponere non solum potentiam passivam, sed etiam activam.*

E. III, 30, 3: *Imaginatio est quaedam altior potentia quam sensus exterior.*

20 *Purg.*, XVII, 13-18:

*O imaginativa che ne rube  
tal volta si di fuor, ch'om non s'accorge  
perché dintorno suonin mille tube,  
chi move te, se'l senso non ti porge?  
Moveti lume che nel ciel s'informa  
Per sé o per voler che giù lo scorge.*



*Fantasia*'nın sınırları şiirin sınırlarının ta kendisidir.

Rönesans'tan Romantizm'e kadar, okulda öğretilen ve edebiyatın aklın hegemonyasından imgelemin coşkusuna geçtiğini ileri süren şemayla yetinmek mi gerekir? Elbette, iki ya da üç yüzyıl boyunca, "klasik" diye adlandırmanın uygun olabileceği bir disiplinin hüküm sürdüğü görülür. Bu geleneğe göre, şiirin yaratılışı dehanın (*ingegno, wit*) alanına girer; sanatçı kendini Antikçağ'ın büyük modellerinin anısına kaptırıp gitmelidir; yenilik, zaten kabul edilmiş bir mükemmelliğe yaklaşımdan daha az önemlidir. O mükemmellik kendini bitmez tükenmez şekilde tekrarlayabilir; yeni bir şey yaratmak konuya uygun, uyarlanmış düşünceler bulmak demektir; imgelem, rolünü oynar ama bunu daha başka "iç duyular"ın yanında yapar: O olmazsa bir biçemi canlı kılan hiçbir süs (metaforlar, karşılaştırmalar, canlandırmalar) olmaz. İmgelem yapıtın mimarı değildir, yalnızca dekoratörüdür ve bu işlevle yetinmek zorundadır. Şair için vazgeçilmez olsa da şairi şair yapmaya yetmez. Yalnızca imgelemin ürünü olan yapıtların vay haline! Rapi şöyle yazar: "Çoğu zaman salt bir imgelem sonucundan başka bir şey olmayan şey, deha yerine konuyor... Yüzeysel bir zekâ biraz dünya görgüsüyle bu yapıtları üretmeyi becerebilir."<sup>21</sup> Voltaire'e göre, Marmontel'e göre, en üst derecesi coşkunluk olan imgelem değerli bir yetenektir. Ama zamanında işe karışmalıdır: Yapıtın doğuşu anında değil, gerçekleştirilmesi anında. "Bir şair önce tablosunun düzenleniş biçimini çizer, o sırada kalem aklın elindedir. Ama kişilerini canlandırmak ve onlara tutkuların ifadesini mi kazandırmak istiyor? O zaman imgelem canlanır, coşkunluk harekete geçer; bu, koşu yolunda ileri atılan bir yarış atı demektir ama koşu yolu düzenlice çizilmiştir."<sup>22</sup> Felsefe geleneğine uygun olarak, imgelem *bedenin*

21 Bkz. Rapi'nin: *Réflexions sur la poétique*, içinde, Œuvres, Amsterdam, 1709, c. II, s. 96-97. Diğerleri arasında, örnek olarak, bakınız: La Motte, *Fables*, III, n° XIII (Le jugement, la Mémoire et l'Imagination).

22 Voltaire, alıntılanan Marmontel, *Éléments de la littérature*, "Imagination" maddesi.

tercümanıdır ve yapıtı, ona cismani varlık cazibesini kazandırarak canlandırabilir; yalnızca o, sıcaklık ve yaşam izlenimi yaratabilir, ama sıcaklık ve yaşam, klasik kurama göre, birincil nitelikler değildir, fazladan eklenmiş öğelerdir, akla yatkın bir desenle önceden çizilen kenar çizgilerine uysalca saygı gösterecek tutkulu renklerdir (çoğu zaman bir boyama).<sup>23</sup>

XVI. yüzyılda başka bir gelenek doğar. Giordano Bruno için (bu anlamı benimseyen ilk kişi o değildir), imgelem iç duyulardan biri değildir, *iç duyuların hepsini* ifade eder. Yalnızca yeniden üretici ve bağdaştırıcı değildir. Özel olanı belirleyen kararın ilkesidir, özgün biçimlerin canlı kaynağıdır, düşüncenin bitimsiz doğurganlığının kökenidir: *sinus inexplebilis formarum et specierum*.<sup>24</sup> İnsanda, imgelemin dayanağı düşleyen bir ruhtur, yarı maddi yarı tinsel bir *spritus phantasticus*'tur. Bu, Synesius'tan kaynaklanan ve Floransa kökenli Yeni-Platonculuk tarafından aktarılan bir geleneğe göre, dünyanın ruhuna ve gezegenlerin etkilerini oluşturan uçucu özdeksel ruha benzer. Kozmik etkileri, imgelem gücüyle (*vis imaginativa*) hissederiz. Bu, tinsel ruhun *iletim aracıdır* (*ochèma*) ya da onun ilk örtüsüdür. (Görüldüğü gibi, metaforlar eksik olmuyor; burada imgelemin imgelemsel bir tanımı var!). Maddesel bedenimiz imgelemin eseridir. *Ergo phantasia instar virtutis vivificae format et ipsa proprium corpus*. Robert Klein şöyle yazar: "İmgelem kuramlarının karşılığı, düşüncenin örtüsü, ya da 'ilk bedeni' olarak kabul edilen imge kuramlarıdır. Bu uygunluk, bir yandan simge kuramında –metafizik değişkeleriyle birlikte: pansembolizm, büyü–, diğer yandan da, *conchetto* (düşünce ile anlatım arasındaki ilgi) kuramında doğrulanır ki, *conchetto* kuramında iş, imgelemin evrensel oluşu ve kavram olarak resim düşüncesine kadar vardırılır... Bruno'nun imgelemi canlıdır, doğurgandır, kişisel-

23 "Estetik düşünce", Kant'a göre bu tanım içinde kalır. Bir kavramla *birleşir*. Krş. *Critique du jugement*, I, § 49. *Die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigeseellte Vorstellung der Einbildungskraft*. "Estetik düşünce, belli bir kavramla birleşmiş olan imgelemsel tasarımıdır."

24 Bkz. R. Klein, "Marsile Ficin ve Giardano Bruno'da ruhun giysisi olarak imgelem", *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, s. 65-88. O halde imgelem bizim her şeyle ilişkimizin temel organıdır, mikrokosmos ile makrokosmos arasındaki bağıdır. Rönesans düşüncesinde *vis imaginativa*'nın rolü hakkında bkz. D. P. Walker: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londra, 1958.

dir, ilk kez sanatın özü gibi düşünülür; barok tarzdaki **natüralizme**, patetik olana ve öznelciliğe cevap verir.”<sup>25</sup>

Paracelsus’tan doğan bir tıp düşüncesi, bu felsefi ve **bilincirci** (gnostik), akıma eklenir. Paracelsus için imgelem **insanın** en yüce gücüdür, bu onun, görülebilir bedene hükmeden ve uzaktan etkili olabilen, etkisi yıldızlara bile erişen görünmez bedenidir. “İmgelem, kendi özel küresinde olan bir iç güneş değil de nedir?”<sup>26</sup> Paracelseus’tan Van Helmont’a, Fludd ve Digby’e, Böhme’ye, Stahl’a, Mesmer’e ve romantik filozoflara kadar (Montpellier okulu hekimlerinden geçerek), düşünceler iletilecektir. Dahası, “klasik” ve rasyonalist gelenek, imgelem düşüncesine yaşam, dirilik, canlılık, sıcaklık düşüncelerini bağlayarak, zihinleri imgelemin önceliğini tanımaya hazırlamış olacaktır, çünkü yaşam artık ikincil bir olgu gibi, mekanik bağdaşımaların bir sonucu gibi değil, tersine bir *temel olgu* ve ayrılmaz bir enerji gibi görünecektir. Dirimselcilik (vitalizm) imgelem ile dayanışma içindedir. Eğer yaşam mekanik güçlerin bir sonucu değilse, eğer her şeyden önce plastik bir güçse, bir sentez gücüysen, bu durumda imgelem dış dünyanın sinir tellerimizde kayıtlı izlerinin edilgen çağrışımı olamaz (Coleridge’ye göre *fancy*): Bu birleştirici bir güçtür, bir düzenleme ilkesidir. O halde, imgelem yalnızca dehanın ikinci planda gelen bir bileşeni, yetilerin ortak yapıtına katkıda bulunan sadık bir hizmetkâr değildir, dehanın kendisi için kullanılacak bir başka addır; yapıtın yaratılışına eklenen yabancı bir unsur olmak yerine, temel yaratıcı güçtür, “yetilerin kraliçesi”dir (Baudelaire), her şeyin bağımlı olduğu etkin logostur (*am Anfang war die Tat*). Romantik ruh için, imgelemek, aynı zamanda hem yaratmak hem tanımaktır, büyük bütünün yaşamına aşkla katılmaktır. İmgelem Doğa’nın (ya da Tanrı’nın) eserini devam ettirmektir, bizim aracılığımızla farklı bir kişilik kazanmaya çalışan kişiler üstü bir güçtür (eğer, bizden uzaklaşarak, yapıt aracılığıyla, evrensele doğru bir çıkış arayan kişisel bir güç değilse).<sup>27</sup> Abrams’m kitabının başlığının<sup>28</sup> bize hatırlattı-

25 Robert Klein, *age.*, s.88.

26 Krş. Walter Pagel, *Paracelsus*, Basel, özellikle s. 121-125.

27 Bkz. Albert Béguin, *L’âme romantique et le rêve*, Paris, 1937.

28 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 1953.

ğı gibi, sanat yapıtı, bize verilmiş dünyanın sadık bir aynası olmayı bırakarak, aydınlatıcı bir kaynak, ışık saçan bir lamba, sözle anlatılamaz bir *varlığın*, sanatçının ve ona "sahip olan" gizemli gücün hissedilebilir ifadesi olur. Hissedilebilir verinin gerçekçi kopyası tinsel *gerçeğe* bir ihanettir: Bu ikinci gerçeğin kaynağı evrenin metaforik uyumlarında yer alır. Gerçeküstü bu şekilde tanımlanır, o fantezimizin keyfî ürünü değildir.<sup>29</sup> İmgelemimiz kısmen, dünyanın görülebilir ve görülemez yapısını sergileyen İmgelemele örtüşür ve bu ortaklık, özünde, bilinçsizce gerçekleştirilir. Romantizm, imgelemi (bedenin tutsak yetisi) zekânın tasarılarına bağımlı kılan Rasyonalist ikicilik karşısına, irrasyonalist bir tekçilik (monizm) ya da trajik bir ikicilik çıkarır – ki burada, imgelemci sezgi en yüce *tinsel* edimdir ve yine burada, diskürsif akıl ilk günahı, ayrılığı, artık kendisi olmama duygusunu, ölüm ilkesini temsil eder. Romantik düşüncenin bu bağdaştırımacı özetinde, Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Novalis, Schelling, Jean-Paul, Maurice de Guéin, Baudelaire<sup>30</sup> ve benzerlerinin ortak düşüncelerini bulabiliriz.

Özellikle belirtmek gerekir ki, romantik imgelem kuramı (gerçeküstücülük akımının, belli belirsiz okültist ve büyüden az buçuk anlayan son takipçilerinde yaşamaya devam eder), reddetme görünüşü altında, mekanik akla karşı ateşli bir yalanlama gibi gelişir, tam da bu aklın bilimin iskelesini kurduğu, doğayı fiziksel-kimyasal formüllere döktüğü ve onlardan dünyaya başka bir biçim verecek teknikler çıkardığı anda. 1800'lerin *Naturphilosophie*'si (Doğa felsefesi) muzaffer bilimi büyücülüğe çevirmeyi ve onu bir "poetika" gibi yorumlamayı hâlâ hayal edebiliyordu. Uzlaştırmanın imkânsız olduğu ortaya çıkınca, romantik başkaldırı iki uç nokta arasında kararsız kalacaktır: Ya bilimin oluşturduğu dünya tablosuna neredeyse hezeyan halinde bir reddedişle karşılık vermek ve imgelemin, nesnel ayrıcalıklarını koruyarak, bir bilme ve daha da iyisi, katılma organı olarak yer alacağı bir tür teozofiyi bu bilimin yerine koy-

29 Gerçeküstücü kuramın romantik kaynakları için bkz. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1934.

30 Bkz. René Wellek ve *A History of Modern Criticism*, özellikle c. II: *The Romantic Age*, 1955.

mayı ya da ona eklemeyi denemek; ya da daha alçakgönüllü şekilde, bireysel bilinç için, kendi köşesine çekilme hakkını, imgesel bir ufka egemen olma hakkını istemek, ki orada *ben*'in yaratıcılığı özgürce gelişecek ve hiçbir şey kişisel düşlemin özgünlüğüne karşı koymayacaktır. Evrenin uzamı imgeleme açılmadığı için, büyük bir büyüsel gerçeklik tutkusu sürdürülemediği için, iç uzama çekiliriz, kozmik düşleri kişisel düşlere çeviririz ve idealist bir uzaklaşma içine gömülürüz. İmgelem, artık dünyaya katılmak değildir, bürünebildiği sürekli değişik görünümleleriyle kendi imgesine kafa yormaktır. İmgesel olan, sembolizmde Narkissos mitosuyla buluşacaktır. Bu yüzyılın başında içedönüklüğün tanınımının ortaya çıkışına tanık olunduysa, bu bir rastlantı değildir: *die Rückbiegung der Libido auf die Phantasie*<sup>31</sup>, "libidonun imgelemin üzerine kapanması".

XX. yüzyılda, yazınsal imgeleme ayrılan rol, eleştirmenin ya da kuramcının, Romantizmin mirasçısı olan doğa felsefesinden (Bergson) ya da bilimsel rasyonalizmin arkasındaki bilgi felsefesinden etkilenmiş oluşuna göre değişecektir. Gerçeküstücü kuramın anladığı şekildeki imgelemin –dünyayla ilişkimizin temel organı, doğaüstü olana yönelmiş, hayatı şiiere dönüştüren ve bütün işlemlerinde sürekli bir devrimin ardından koşan–, zekâ psikologlarının (ya da Husserl'in ya da Sartre'ın) söz ettiği imgelem ile, yani rastgele nesnelere gerçekteki algılanabilir var oluşlarının dışında konu edinmekten ibaret olan "sıradan" ve "basit" yeti ile, açıkça hiçbir ortak noktası yoktur. Bunlar o kadar kökten farklılık gösteren tasarımlardır ki, kendi kendimize acaba aynı işlevle mi ilgililer ve bu düzyazıdan şiiere geçiş nasıl mümkün olur, diye sorarız. Bununla birlikte, doğa felsefelerinin ve bilinç felsefecilerinin kesiştiği, çatıştığı ve tuhaf bir biçimde buluştuğu bir alan vardır; bu alan, duyuşsal yaşamdır, duygular ve duyguların psikolojisidir.

Zihinsel tasarımlar arasında, psikanaliz, nötr anımsamalar değil, yoğun biçimde duyuşsallık yüklü figürler olan birtakım imgeler ayırt eder. Bu düzeyde, imgelem artık basit bir zihinsel işlem değildir, *arzunun* bir serüvenidir. Fantazmatik et-

31 C. G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich, 1921.

kinlik, Freud'un anladığı biçimde *Phantasie*, ne algılanan dünyanın zihinsel bir "yansıması", ne de evrenin gizleriyle metafiziksel bir ortaklık edimidir: "Libido"nun harekete geçirdiği bir iç dramatürjidir.<sup>32</sup> İmgelem, duyuşsal deneyimin temel verilerini büyümlü bir biçimde geliştirmeyi gerçekleştirir. Gündüz düşünedeki fantasmatik işleyiş (basitleştirilmiş bir biçimde, edebiyat yapınının da bunun yalnızca özel bir örneği olduğunu kabul ederiz) mevcut bir duruma cevap verir, olası bir geleceği hedefler ve yaşanmış bir geçmişe, yani bir öyküye bağlanır.<sup>33</sup> Bu durumda, psikanaliz uygulayan kişinin görevi, düşsel söylencelerin ve yasadak arzunun hayalî olarak sahnelendiği durumların ardındaki öyküyü, yaşanmış geçmiş, temel itkileri ortaya çıkarmaktır. Psikanalizin gelenekçi görüşü açısından, semptom gibi simge de uzlaşma sonucu bir oluşumdur; libidonun, başka bir çare kalmadığı, dış nesnesine ulaşamadığı ve bilinçli ben tarafından kabul edilme yolu olmadığı için, kendine bulduğu anlatıdır. Émile Benveniste, Freud'un başvurduğu mekanizmaların (yoğunlaştırma yer değiştirme, yadsıma vb.), söylemin *biçimsel* yöntemlerine son derece benzediğini göstermiştir. "Ortaya çıkan benzeşimler çarpıcıdır. Bilinçdışı gerçek bir "retorik" kullanır ki, biçimde olduğu gibi, kendi "figür"leri vardır ve o eski söz sanatları sözlüğü iki anlatım düzenine de uygun düşen bir envanter sunacaktır. Her iki tarafta da, tabunun yol açtığı bütün yerine koyma işleyişini buluruz: Örtmece, anıştırma, karşıtlama, sözaçmazlık, yeğinleme.<sup>34</sup> İçeriğin niteliği metaforun bütün çeşitlerini ortaya çıkaracaktır, çünkü bilinçdışının simgelerinin hem anlamları

32 Oto-erotizm döneminde fantasma'nın kaynağı; fantasma'nın arzuya ilişkisi: "Ama fantasma arzunun nesnesi değildir, o sahnedir. Gerçekten, fantasmada özne nesnenin ya da onun göstergesinin peşinde değildir, o kendisi imgeler kesitinde yer alır. Arzulanan nesneyi temsil etmez, kendisi sahneye katılıyor olarak temsil edilir." (Jean Lapanche ve J.-P. Pontais, "Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme", *Temps modernes*, Nisan 1964, s. 1833-1868.)

33 Freud'un düşünceleri için, bakınız: "Der Dichter und das Phantasieren", *Gesammelte Werke* içinde, c. VII, Londra, 1964.

34 Henüz hepsi çok yaygın kullanım kazanmamış bu terimleri açılırsak, sırasıyla: Dolaylı yoldan anlatma (*euphémisme*), anımsatma (*allusion*), karşıt anlamda kullanma (*antiphrase*), söylediğini söylemez görünme (*prétérition*), karşıt bir anlamdan yararlanma (*litote*) (ç. n.)

hem de zorlukları metaforik bir dönüştürmeden kaynaklanır.”<sup>35</sup> O halde, imgelem, yer aldığı değişik bilinç düzeylerinde, bir söylem gibi ve bütün bir davranış gibi çözümlenmelidir. Yalnız, vurgulamak gerekir ki, Freudcu rasyonalizmin zihne yüklediği temel görev, imgelem etkinliğinin genişletilmesi değildir, nesnel bilgidir, simgenin simge niteliğinin kaldırılmasıdır, onun şifreli mesajının çözülmesi ve özetlenmesidir.<sup>36</sup>

Romantizme çok şey borçlu olan Freudcu bilinçdışı kuram, romantizmin yeniden boy gösterdiği bütün durumlar için elverişlidir. Jung ve onun arketipler kuramıyla, simgeler yeniden evrensel özelliğini kazanır ve imgelem, ortak bilinçdışı düzeyinde, yeniden dünyanın gerçeğine katılma etkinliği olur.<sup>37</sup> Öznelliğe ve imgelemin kaprisine bağlamanın, kadim dinlere ya da Hıristiyan geleneğine göre dine ve kutsallığa küfür sayılacağı dinsel simgeler, Jung’cu bilginin (*gnosis*) onları taşıyıp yerleştirdiği psişik derinliklerde yeniden bir tür aşkın tözselliğe kavuşurlar. İmgelem, bizim dünyayla ilişkimizin bireysel bir çeşitlemesi olmak yerine, bir kez daha kendisine bir kozmik güç rolü verildiğini görür. Keyfi bir etkinlik olarak düşünülmez; dünyanın bir gizidir, hayalperest ve şair bu gizi öğrenmeye başlamış kişilerdir. Böylece, simge kavramının anlam belirsizlikleri, yanlış anlaşılmaları ve çekicilikleri arasından geçerek, bir bilinç felsefesinden psikolojik nitelik kazandırılmış bir doğa felsefesinin spekülasyonlarına kayılır – Gaston Bachelard kendini bundan korumayı bildi: Son kitapları bizi simgelere bağımsız bir tözsel değer verme eğilimine karşı uyarır. Onun imgesel konusundaki felsefesi, öznel bir hareket noktasına, yani düşlemin ve kendinden geçmenin *cogitosuna* sıkı sıkıya bağlı kalır.

Bachelard imgesel dünyanın yapısı, bu dünyanın hangi boyutlar içinde uzanıp gittiği, onu birdenbire ortaya çıkaran oluşturucu edim hakkında kendini uzun uzun sorgulasa da, ikincil ama bununla birlikte çok büyük önem taşıyan bir sorunu daha

35 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, s. 86-87. Ayrıca bakınız: Jacques Lacan, “L’instance de la lettre dans l’inconscient”, *Écrits içinde*, Paris, 1966, s. 493-528.

36 Tartışmanın özü için bkz. Paul Ricœur, *De l’interprétation*, Paris, 1965.

37 Bkz. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, 2. basım, Paris, 1963.

az kapsamlı ve daha az dikkatle ele alır: *İmgeleme başvurma* olgusunun gerekçeleri nelerdir, diğer insan etkinlikleri, zihnin diğer seçimleri bağlamında ona yüklediğimiz işlev nedir? Bachelard için, bilimsel seçim ve imgelemci seçim hem zıt kutuplarda yer alır, hem simetriktir hem de birbirini tamamlayıcıdır. İnsanın oksijene ihtiyaç duyduğu gibi düş kurmaya da ihtiyacı vardır; eğer düş kurmayı iyi bilmiyorsak kötü yaşarız. "*Gerçekdışıının işlevi* de [...], psişik açıdan, bir zihnin toplumsal değerlerin damgasını vurduğu bir gerçekliğe uyumunu belirtmek için psikologlar tarafından o kadar sıkça çağrıştırılan *gerçeğin işlevi* kadar yararlıdır".<sup>38</sup> İmgelem "psişik evrimin doğrudan uyarılmasının ana kaynağıdır";<sup>39</sup> "Aşk tüm gerçeksizliğinden koparırsak, gerçekliğini sakatlarız".<sup>40</sup> Belirtmemiz gerekir ki, Bachelard ilgisini imgelemin mutlu yönleriyle sınırlandırır; sanki iç daralmasıyla ilgili bir imgesel yokmuş gibi, yalnızca mutlu imgeleri göz önüne alır; öte yandan, yüzünü temel özdeklere (ateş, su, toprak, hava) dönmüş ve genellikle ılımlı bir uzamın ortasında, bazı temel ilişkilerin tadına varmaya adanmış bir imgeleme ayrıcalık tanır. Buna karşılık, imgesel listesinden dramatik kurmacaları, geliştirilmiş mitosları çıkarır, sanki dünyayla ilişkinin "bilişsel" alanının terk edilip, etiğin ve bir başkasıyla ilişkinin "pratik" alanına girildiği anda (suçluluk mitosları, insanlar arasındaki kavganın simgeleri gibi), imgelem artık onu ilgilendirmez oluyormuş gibi.

Gerçekte, eksiksiz bir eleştiri için, "imgesel evrenler" in iç yapısı hakkında sorduğumuz tüm sorularla birlikte, imgeselin (ya da daha iyisi, imgeleme başvurma) işlevi konusunda, her yazar için yenilenecek, ikinci bir soru daha sorulmalıdır. Bir yazarın imgesel dünyasını oluşturan nesnelere, imgelerin vb. dökümünü yapmak yeterli değildir; eğer kendimizi bu yazar için edebiyatı (yani imgeseli) seçmenin ve bu ilk imgesel içinde imgeselin bir ikili ya da üçlü gücünü (fantastik, olağanüstü, "romanesk", doğaüstü, dilin gerçekten kopmuş dizilişleri vb.) az ya da çok bilinçli bir seçim yapmanın ne anlama geldiği konusun-

38 *La terre et les rêveries de la volonté*, s. 3-4.

39 *La poétique de la rêverie*, s. 7.

40 *Age*.



da sorgularsak, bu liste ancak o zaman değer taşıyacaktır.<sup>41</sup> Freudcu ve Marksist eleştirmenlerin ya da Sartre'ci eleştirinin (hem Freud'a hem de Marx'a borçlu olan eleştiri) çalışmalarından aklımızda tutmamız gereken şey, *saf* imgelemin bulunmadığıdır, bir davranış olmayan imgelemin, duyuşsal ya da etik bir vektörün harekete geçirdiği, bir toplumsal veriye göre olumlu ya da olumsuz eğilim gösteren bir imgelemin bulunmadığıdır. İmgelem, bir yerde (diyelim ki Ariosto'da), ortak bir oyunla karışır; bir başka yerde, örneğin Rousseau'da, bireyin köşesine çekildiği ve yalnız başına kendi kendiyile konuştuğu bir sığınağın dekorunu oluşturur; daha başka bir yerde, Zola'da, yazarın isteğinin tersine, gerçekçi bir betimleme çalışmasının içine sızar. *Don Quijote*'de ya da *Madame Bovary*'de romanesk imgelem, izlek olarak yoldan çıkmış bir romanesk imgelemin zararlarını seçer; bu durumda imgeseli iki farklı düzeyde ele almamız gerekiyor: Yazarın ve kişilerinin imgeseli. O halde her şey bizi, gerçeklik ve gerçekdışılık düzeylerini ayırt eden bir çalışmanın gerekliliğine, hiçbir yazınsal yaratıdan ayrı düşünülemez olan *minimum imgeseli, durmadan artan bir imgelemden* (hezeyanlı kurmacalardaki imgelem) ayıran mesafeyi hesaplamaya davet eder. Şunu da unutmamalıyız ki, imgelem karşısındaki hoşgörü, ortamlara, dönemlere, geleneklere göre değişiklik gösterir. Tek kelimeyle söylemek gerekirse, *imgelenen* evrenin analiziyle sınırlı kalmayıp, imgeleyen gücü, ortaya çıktığı insani bağlamın içindeki göreceli durumunda gözlemleyecek bir eleştiri görevinin yavaş yavaş şekillendiğini görüyoruz. Çünkü, eleştiri görevi, kuşkusuz her zaman bitirilememiş olarak kalsa da, yapıtları kendi verimli özerklikleri içinde, ama dünyayla, tarihle, bütün bir dönemin yaratıcı etkinliğiyle kurduğu bütün ilişkileri anlayabilecek biçimde dinlemekten ibarettir.

<sup>41</sup> Maurice Blanchot'un "İmgelemin İki Değişkesi"ne ayırdığı açıklamaları için, bkz. *L'espace littéraire*, Paris, 1955. †

## İmgesel Akışkanların Tarihi Hakkında

(Hayvansal ruhlardan libidoya)

Organik akışkan imgesinin imgelem üzerinde güçlü bir çekim etkisi vardır: İmgelemin ayrıcalıklı konularından biridir<sup>1</sup>. Geleneksel "suyukçuluk" (humorisme) görüşünün bazen fantastik özellikler yüklediği gözle görülebilir saptanabilir akışkanlar (kan, lenf, safra, irin) hakkında hiçbir şey söylemeyeceğim. Asırlar boyunca "gerçek" akışkanlara tahminî bir vücut sıvısının, kara safranın zorunlu arkadaşlık ettiğini hatırlatmak benim için yeterli olacaktır; yine de hoş görelim: Bu sıvının gerçekten var olduğu, yanlış yorumlanmış gözlemlerden hareketle varsayılmış olabilir<sup>2</sup>...

Şimdi gözümüzü karartarak imgesel akışkanlar krallığına girelim.

1. Bildiğimiz gibi, devinim fizyolojisi, uzun zaman, devindirici sınırlar (motor sınırlar) boyunca sanki içi boş tüplerden geçer gibi *akan* hayvansal ruhlara tasarımına bağlı kaldı. Buna karşılık, duyarlılığın yorumu daha çok sıkıntı yarattı. Descartes, bir yandan devindirici fenomenleri açıklayabilmek için gerçek bir hidrolik bilimi geliştirirken, duyarlılığı da, hassas tel üzerine uygulanan, etkilerini beyin düzleminde ve nihayet, *merkezi*

1 Bkz. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, yeni basım, Paris, 1947, bölüm VI: "L'obstacle substansialiste".

2 Bkz. Walter Muri, "Melancholie und schwarze Galle", *Museum Helveticum*, 10, 1953, s. 21-38.

*sinir sistemi* düzleminde ortaya çıkaran çekme hareketinin bir sonucu gibi yorumlamayı tercih etti.<sup>3</sup> Hassas sinirse bir teldir, devindirici sinir bir borudur. Kuşkusuz, Descartes'ın düşünce-sinde, makine-hayvanda devreye giren süreçlerin hiç değişmeyen mekanik niteliğine rağmen, içi boş tüp ve makara metaforları niteliksel bir hiyerarşiye uygun düşüyor: Devinim, duyumdan daha görkemlidir. Duyularla ilgili çekme hareketi bizi yalnızca uyarır, buna karşılık, ruh, devindirici sınırlar boyunca dağılan ve kasları şişirecek olan hayvansal ruhlar aracılığıyla harekete geçer. Değer verilen şey tüp değil, onu boydan boya geçen, hem incecik olan hem de ardı ardına "damıtılmalardan" ötürü aşırı etkin kılınmış bir maddenin akışıdır. Descartes'çı fiziolojinin maddeci imgeleminde, jestin, eylemin, etkileyici nedenleri birbirine başka herhangi bir şekilde bağlayarak açıklanmasından ziyade, akışkanlar mekaniğiyle açıklanabilir olmasında yarar vardır. Her şey, sanki bilinçli bir seçim sonucunda kaslara doğru yönlendirilen bir akışkan imgesi, kasları devindiren etkinliklerdeki tutarlılığı en iyi şekilde açıklamayı sağlayacakmış gibi gelişir: Büyük karıncık haznesinden başlayarak, çok çeşitli devinimleri üretmek için tek ve aynı akışkan kullanılır: Herhangi bir hareket, nöromüsküler aygıtın her yerinde hazır bulunan "çok ince bir rüzgârı" etkileyen bir dağılım farkının sonucundan başka şey değildir. Ayrıca, algılanan dürtüye cevap veren organın içine hücum eden akışkan imgesi, edimin bir genişleyebilme değeri kazanmasını sağlar. Ruh bedene, merkezden (karıncıklar) dış bölgelere doğru (kaslar) yayılan bir töz aracılığıyla hükmeder. Hayvansal ruhlar, "dışa dönük" bir iradeciliğin hizmetkârlarıdır.

2. XVIII. yüzyılın ilk yarısı duyarlı varlığa son derece büyük bir ilgi gösterir. Pek çok bakımdan Descartes'çı modele sadık, Borelli'nin iatro-mekanik kuramı yüzyıl başının içlerine işlenmiş "bilginleri", duyumu, mekanik bir çekme hareketi ya da

3 Descartes'ın *Homme* [insan] örneğini seçtik, çünkü orada, özgün olduğunu iddia eden bir sunuşa rağmen, Antikçağ kökenli bir geleneğin açıklığa kavuşturulmuş anlatımını buluyoruz. Descartes'çı nöroloji için bkz. Georges Canguilhem, *La formation du concept de réflexe*, Paris, 1955.

en azından çok ince tellerden oluşan bir ağın sağlam ve dolgun örgüsü içinde yayılan bir fenomen gibi düşünürler: Özellikle de, sarsıntı ya da titreşimden söz edilir. Bu durumda, duyarlı bilinç, ağının ortasında bütün dış noktalardan gelen bilgileri toplayan bir örümcek gibidir.<sup>4</sup> Titreşim, karşılıklı örülmüş ipliklerin kesintisiz ağı içinde yayılır. Bazı patolojik durumlarda, titreşim kasılmaya,<sup>5</sup> sarsıntı da aşırı uyarılmaya dönüşür ve ince tel kuruyup sertleşme tehlikesiyle karşılaşır.<sup>6</sup> Başka patolojik durumlarda, dinlenme gevşeme halini alır, teller gevşer ve yumuşar. Hareketli varlık duyarlı varlığın "uzantısı" olarak düşünüldüğü için<sup>7</sup>, "sinir tellerini" geren ya da gevşeten bozulmalar, hemen o anda kas kasılması ya da inme halinde hareket düzlemine yansır. Duyumcu felsefe döneminde, duyarlılıkla ilgili rahatsızlıkların kendilerini, iletilen titreşimler yoluyla, devindirici (motor) sistemin rahatsızlıkları olarak belli etme özelliğine sahip olmaları, mantığa uygundu.

Titreşimli tel imgesinin rekabetine rağmen, sinirsel akışkan metaforu, yine de muzaffer bir edayla direnir. Kasları devindirici özellik konusunda, sınırları bağlamayla ilgili deneyimler çok güçlü kanıtlar olarak ileri sürülebiliyordu. Stahl, bu tartışmayla oyalanmak istemese de, olgunun yadsmamazlığım açıklar: *Si nervus per ligaturam fortiter sitringitur, per ut eo ipso vis motrix, per illum alias dispensari solita; ergo per nervum aliquit fluit, aut per cavitates in illo supponendas progreditur ad musculos, quod motum praecipuum et velut ultimum impulsivum existat.*<sup>8</sup> Haller<sup>9</sup> bu düşünceyi bir kez daha savunur. *Encyclopedie*, titreşimler kuramını reddedip sinir özsuyu kuramını benimser.<sup>10</sup> Bunun doğası ve kay-

4 Bu imgenin kaynağı Stoacılıktır. Sembol anlamı hakkında, bkz. Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, IV. Bölüm: "Le XVIII<sup>ème</sup> siècle"

5 Pek çok örnek arasından biri için bkz. F. Hoffmann, *Consultationum et responsum medicinalium centuria prima*, Franc-fort-sur-le-Main, 1734, c. I, s. 183.

6 Bu, başarılı yazar Pomme'un *Traité des affections vaporeuses...* (Lyon, 1763) adlı yapıtında savunduğu kuramdır.

7 Condillac'ın *Traité des sensations* adlı yapıtı zihnin bütün etkinliklerinin "dönüştürülmüş duyum" olarak açıklanabileceğini gösterir.

8 *Theoria medica vera*, Physiologia, IV. Bölüm, (V), Halle, 1737, s. 414.

9 *Primae lineae physiologiae*, 4. basım, Lozan, 1771, § CCCLXXI, s. 209.

10 Jaucourt'un yazdığı *Nerf maddesi*.

nağı üzerine tartışmalar eksik olmayacaktır.<sup>11</sup> Ama kısa bir süre sonra –tarihçiler buna dikkat çekmişlerdir–, akışkanla ilgili tasarımlar oldukça dikkat çekici biçimde değişecektir: Spekülatif tıp, fizikçilerin konusu olan yeni akışkanları imgelemsel olarak insan bedeninde tasarlama dürtüsüne karşı koymayı başaramamıştır. Kuşkusuz Newton'un kütle çekim yasasının etkisiyle, Whytt, 1751'de, *vis nervosa* kavramını önerir.<sup>12</sup> Monro, 1787'de, kendi düşüncesini söylemeksizin, sinirsel akışkanı elektriksel akışkana benzetenlerden söz eder.<sup>13</sup> Pétetin, aynı tarihte, bu kuramı çok kesin bir inançla savunur.<sup>14</sup> 1800'den başlayarak, galvanik akışkanla sinirsel akışkanın varsayımsal benzerliği konusunda büyük bir tartışma gelişecektir. Rolando, beyinciğin ince tabakalarında, bir volta pilinin eksiksiz parçalarını görecektir.<sup>15</sup> Bununla birlikte, Cuvier, 1817'de, hâlâ sinirlerin "ağırlığı olmayan bir akışkan aracılığıyla" hareket ettikleri, ama bu akışkanın, bütün "hayvansal akışkanlar" gibi, "kandan salgılama yoluyla çekildiği" kanısındadır;<sup>16</sup> Longet, 1842'de Cuvier'nin görüşlerini açıklarken, çağdaşlarının kararsızlığına işaret eder: "Birçok fizyolog sinir ana ögesinde ağırlığı olmayan bir akışkan görse de, onu zâten bilinen başka bir ağırlığı olmayan etkenle karşılaştırmak söz konusu olduğunda, düşünceleri farklılık gösterir: bazılarına göre, bu akışkan elektriksel akışkanla özdeştir; diğerlerine göre, ona yalnızca benzer ve tıpkı manyetik akışkan gibi, onun yalnızca değişikliğe uğramış bir biçiminden başka bir şey olmaz, daha başkalarına göre de sinirsel güç *sui generis* (kendine özgü) bir güçtür."<sup>17</sup> Bu satırlardan anladığımız bir imge, çeşitli

11 Örnek olarak bkz. J.-P. Marat, *De l'homme* [...], Amsterdam, 1775. Bu eserin 1. kitabı sinir özsuyu kavramını ve "Lecat'ın saçma sistemi"nin uzun uzun çürütüldüğü bir bölümü içerir, s. 58-74.

12 *An Essay on the Vital and other Involuntary Motions of Animal*, Edinburg, 1751, bölüm I.

13 Alıntılanan Walter Reize, *A History of Neurology*, New York, 1959, s. 53-54.

14 *Mémoire sur la découverte des phénomènes que présentent la catalepsie et le somnambulisme...*, Lyon, 1787.

15 Okur, bu tartışmanın oldukça kesin yankılarını Richerand'nın *Nouveaux éléments de physiologie* adlı kitabının devinimlere ayırdığı bölümlerinde bulabilecektir, özellikle bkz. bu eserin 10. basımı (Bérard Ainé tarafından tamamlanmıştır) Paris, 1833, c. III, bölüm VII, CLXVII, s. 50-79.

16 *Règne animal*, Paris, 1817, c. I, s. 31

17 *Anatomie et physiologie du système nerveux de l'homme*, Paris, 1842, c. I, s. 120-121.

özgöl içerikleri kabul edebilir bir kavram olan, "ağırlığı olmayan akışkan" kavramının, metafor olarak kullanılabilirliği. Birçok bakımdan, akışkan kavramı yalnızca bir figür, düşsel bir model (dolaysız deneyime ve en "somut", en temel düşünme bağlı) oluşturmayı sağlayan "simgesel" bir biçimdir; açıklayıcı tahmin, ne zaman bir iletimden, sinirsel aygıtın bir noktasından öbürüne geçişten (bir uyarmanın, bir "düşünce"nin, bir istencin, bir heyecanın, bir enerjinin vb. geçişi) söz etmek gerekse, bu kavramdan yararlanacaktır.

Demek ki akışkan imgesi o kadar çok zengin, imgesel değerlerle o kadar çok yüklüdür ki, sayısız yanlış anlamaya elverişli olmaması imkânsızdır. Stoacıların *pneuma*<sup>18</sup> kavramı da, hem evrenin hem de tek tek bireylerin yaşamını canlandıran uçucu bir akışkandır. Görüşleri XVII. yüzyıla kadar baskın çıkan Ficino'ya göre, gezegenlerin etkisi, kimi zaman yararlı kimi zaman zararlı olan ve canlı ruha karışan bir *spiritus* aracılığıyla insanın içine işler<sup>19</sup>. Mıknatıs, etkileri olağanüstü olan bir akışkanla çevrelenmiştir<sup>20</sup>. Işık da "cisimleri görülebilir kılan özel bir akışkan" ise, o bizim "bu cisimlere bir ağırlık kazandıran başka bir akışkanı" tahmin etmemizi sağlar, diye yazar Lecat<sup>21</sup>. Görüldüğü gibi, karşımızda bir genel açıklama ilkesi, gerçek bir bilimsel kavramın özgüllüğüne sahip olamayacak kadar genel bir ilke var. Çeşitli durumlarda, bu ilke, zihnin, eylemi uzaktan, *hareket halindeki bir tözsel süreklilik* türünden biçimlerde tasarlamasına olanak sağlar. Akış imgeleri ve yine aynı şekilde sıvıya dalma imgeleri, bitmez tükenmez girişimlerde kullanılmaya elverişli olur.

3. Mesmer, ilk deneyimlerinde yararlanmış olduğu mıknatısın tedavi amacıyla kullanımını bırakıp, elle manyetik pas uygulamaya geçtiğinde, bütün yaptığı, kendi kuramsal akıl yürütme

18 Aristoteles'te hava anlamında kullanılan sözcük, Stoacı düşüncede, tin, güç, yaratıcı ateş anlamına gelir. (ç. n.)

19 Kaynak metin *Opera omnia*, Basel, 1976, I. cilt içindeki "De Vita triplici"dir. Krş. R. Klibansky, Erwin Panofsky ve Franz Saxl'm *Saturn and Melancholy* (Nelson, 1964) adlı eserlerinde yaptıkları şahane yorum.

20 Van Helmont, Goclenius ve Athanase Kircher'in tipteki manyetizm kuramlarının yayılmasında kesin bir rol oynadıklarını biliyoruz.

21 *Traité des sens*, Paris, s. 521.

süreci içinde, imgesel bir akışkanı bir diğ erinin (biraz fazla kolayca ölçülebilir olma sakıncası taşıyanın) yerine koymak olur.<sup>22</sup> Bu şekilde, etken akışkan metaforu içinde basit bir yer değiştirme işlemi gerçekleştirir. Onun “benzetmeci kuram” diye adlandırdığı şey aslında mineral manyetizmanın dar çerçevesinde saptanan özelliklerin evren ve hayat ölçeğinde genelleştirilmesinden ibarettir<sup>23</sup>. Eğer Mesmer yeterince kesin hiçbir nörolojik kuram dile getirmiyorsa (sinirsel akışkanın düzensiz akma ve geri çekilmelerinin neden olduğu *krizler* hakkındaki açıklaması dışında), bunun nedeni, bütün insan organizmasını, uyumunu ve düzensizliklerini, o olmazsa yaşamın devam edemeyeceği kozmik bir akışkanın gücüne bağlamaktır. Ona göre, insan, “bir akışkanlar okyanusuna dalmıştır”: Sıvıya dalma imgeleri, onun doktrininde, ritme neredeyse müzikal anlamda değer vermeye bağlantılıdır. Orada Ficino’dan ve Paracelsus’tan gelen bir mirasın sürüp giden yankısını ayırt ederiz<sup>24</sup>. Gerçekten, akışkan metaforu, Mesmer’de, kozmosun insan üzerinde etkisini açıklayan akışkanlara dayalı eski yorumu tekrar ele alır, onunla (tam da sırasıymış gibi düşünerek) hayvansal ruhların devindirici sınırlar boyunca akışı imgesini birleştirir, ama özellikle, Rönesans’ın “doğal büyü” savlarının çok ötesinde, insanlar arası ilişkinin akışkanlara dayandığı kuramını yaratır: Mesmer’in rüyası iradeci bir rüyadır; dahası, bir egemenlik rüyasıdır. Bir yandan “uyku durumunda insan bütün doğayla ilişkilerini hisseder”<sup>25</sup> dese de, Mesmer, kendi açısından, “istencin iletilmesi”<sup>26</sup> ile çok daha fazla ilgilenir gibi görünür: Manyetizmacı, *evrensel etkeni* yakalayan kişi olarak son derece dikkatlidir: O uyumaz, krizleri ortaya çıkarır ve *kritik uykuya* neden olur. Akışkanın katettiği yolda kaynağa ulaşabildiğini iddia eder; onun vericisi ya da ilk aktarıcısı olmak ister, alıcısı değil. Onu istediği gibi yönlendirebilmek, kul-

22 *Mémoire sur la découverte du magnetisme animal*, Paris, 1779. Yeniden basımı, J.-J.-A. Ricard, *Physiologie et hygiène du magnétiseur*, Paris, 1844 (içinde). Bu son eserden alıntılıyoruz.

23 *Age*, s. 13

24 Bu gelenek Mesmer’in ilk hasımları tarafından da pekâlâ bilinmektedir. Özellikle bkz. Thouret, *Recherches et doutes sur le magnétisme animal*, Paris, 1784.

25 Mesmer’in ikinci *Mémoire*’ı, VII, Ricard, *age*., s. 95.

26 *Age*. s. 92.

lanabilmek, kabul ettirebilmek ister. Manyetik kuram, başlangıçta, manyetizmacının etkinliğini ve gücünü son derece değerli kılar, oysa edilgen duruma hapsedilmiş olan hasta, kendisine dışarıdan işleyen bir gücün uygulama noktası olarak kalır: Hastaya tanınan ifade biçimi krize bağlı düzensiz çırpınmadır.

4. Pierre Janet haklı olarak Mesmer'den sonraki kuşakları akışkancılar ve akışkancılık karşıtları (ya da animistler) diye ayırır.<sup>27</sup> Akışkancılar manyetizmacı ile manyetize olan arasında fiziksel bir etkenin geçtiğine inanırlar. Akışkancılık karşıtları bu varsayımı reddederler ve açıklamanın temelini hastanın içinde ortaya çıkan psikolojik sürece dayandırırılar. Bildiğimiz gibi, akışkanlık karşıtlığının önemli evrelerinden biri, Braid'in *hipnoz* kavramını yaratmasıdır.<sup>28</sup> Bir an için sözcüklerin yalnızca anlamsal değerini düşünürsek, bu yeni sözcüğün benimsenmesi çok açıklayıcıdır. *Manyetizma* sözcüğü fenomenin varsayılan nedenini gösterir ve dikkati onu özgürce kullanan kişiye yöneltir: Manyetizmacıya. *Hipnotizma* sözcüğü ise, ortaya çıkan sonucu gösterir ve dikkati bu etkiye maruz kalan kişiye yöneltir: Uyuyana. "Bilimsel" türden görüş ayrılıklarının gerisinde, akışkancılar ve akışkancılık karşıtları arasındaki tartışma, ya tedavi uzmanının ya da hastanın üstün tutulmasıyla ilgilidir. Eğer üstün tutulan tedavi uzmanıysa, ondan hastaya *bir şey* geçtiği nasıl varsayılmaz? Üstün tutulan hasta ise, bütün fenomenler hastanın kişiliğiyle sınırlı işlemlerle açıklanır: Yoğunlaşma (Faria)<sup>29</sup>, imgelem, etkilenmeye yatkınlık, vb.

Burada şaşırtıcı olguya dikkat etmek yerinde olacaktır: Animistler, dikkatlerini hipnotize edilen kişiye özgü psikolojik ve sinirsel süreçlere çevirirken, akışkanın aktarılması varsayımını, çoğu zaman yalnızca tahmine dayalı bir psikoloji alanına çekilmek için reddetmişlerdir ki, bu alanda akışkan metaforu hastanın bireysel organizmasının sınırları içinde alabildiğine özgür eylem alanı bulmayı sürdürmüştür. Eğer neolojizmin kaynakla-

27 *Les médications psychologiques*, Paris, 1919, c. I, 2. bölüm, altbölüm I, s. 137-190.

28 Braid'in *Neurhypnology*'si 1843'te basılır. Jules Simon tarafından 1883 yılında Fransızcaya çevrilir.

29 *De la cause du sommeil lucide, ou Étude de la nature de l'homme*, Paris, 1819.



rına başvurabilseydik, bir dış-akışkancılıktan (akışkanın kaynağı manyetizmacıdadır ve hastaya geçer) bir iç-akışkancılığa (imgelem gücü fazla bir nörofizyolojinin “yasa”larma göre, sinirsel enerji, genel kitlesi dengesizleşebilen, ama bireyin içinde hep bulunan hareketli bir töz olarak tasarlanır) geçildiğini söyleyebilirdik. Bu durumda psikolojik yorumun bir *sınırlı akışkanlık* modeli üzerine kurulur. Akışkan metaforu, bu şekilde, manyetizmacıların ve animistlerin (bu durumda, dış-akışkancılıklar ve iç-akışkancılıklar demek daha uygun olacak) ortak malı olduğu için, sınırların bazen yeterince kesin belirlenmemiş oluşu ve bazı ünlü animistlerin yeniden manyetizmacı inançlara dönebilmeleri normaldir. Özellikle, uyku hakkındaki kitabında manyetizmaya karşı tavır alan, ama daha sonra dış-akışkancılığın lehine düşünceleri savunan Liébeault'nun durumu böyledir.<sup>30</sup> Bunlar çelişki değil, akışkanın etkinliği alanının genişliğine bağlı karsızlıklardır.

*Uyku* üzerine çalışmasında, Liébeault hipnotizmacı ile hipnotize edilen kişi arasında bir “maddesel güç” geçişini inkâr eder. Buna karşılık bizi, *dikkatin* dağıtımının bir akışkanın türleri şeklinde gerçekleştiğini göz önünde bulundurmaya davet eder: “Daha da basitçe sinirsel güç diye adlandıracağımız dikkat, bu en yüksek ve etkin güçtür, beyinden kaynaklanır ve iki büyük akıma ayrılır, bir yandan, bilinçliyse, canlı hayatına ait olguların, öte yandan da, bilinçsizse, beslenme hayatıyla ilgili olguların temel ögesidir.<sup>31</sup> [...] Ama dikkat her zaman tam dengede kalmaz, aynı zamanda, bir uyarılmanın ya da düşüncenin etkisiyle, dağıtılmış olduğu diğer yetilerin ya da organların zararına olacak şekilde, beyinle ilgili bir yetiye ya da ilişki hayatının bir organına gitme ve dürtülerin kararlaştırdığı şekilde orada birikme özelliği de vardır; dahası, beslenme işlevlerini de etkileyebilir. Dikkat, bir akışkanda olduğu gibi, bu şekilde birikerek, sırasıyla, her organa özgü eylemi abartabilir[...]”<sup>32</sup> Liébeault “sinirsel güç”ten söz etse de, kuramı, çağının deneysel nörofizyolojisine hiçbir şey borçlu değil-

**30** Özellikle de *Étude sur le zoomagnétisme* adlı yapıtında, 1883. Krş. L. Chertok, *L'hypnose*, Paris, 1965, yeni basım, s. 19-21.

**31** *Du sommeil et des états analogues*, Paris, Nancy, 1866, s. 7.

**32** *Age*, s. 11-12.

dir; daha çok, *hégémonikon*'un etkinliğinden söz ederken bir Stoacıyı dinler gibiyizdir. Aslında, Liébeault bize oldukça dikkat çekici nitelikte bir açıklayıcı model önerir. Dikkat, önce sinirsel güçle özdeşleştirilebilir olduğu için, tözsel bir enerjidir, Mesmer'in keşfettiğini sandığı *genel etken*le neredeyse karıştırılabilecek özdeksel bir temel öğedir, şu farkla ki (önemli bir fark), dikkat insana özgüdür, genel etken ise kozmiktir. Liébeault maddeleştirici bir düştüen hoşlanır gibidir; bu düştüe, dikkat, biriken ve yer değiştiren bir tözdür, bir gaz ya da bir çözelti gibi yükselir ve geri çekilir, serbest ve bağımlı olduğu durumlar vardır. Bu durumda, Liébeault'nun bu genleşici tözü bireysel organizmanın kesin sınırları içine kapamaktan vazgeçmesi için, pek az bir şeyin yetebileceği anlaşılır: Niçin tek başına bir bedenın geçici sınırları aşılmasın? İç-akışkancılık ve dış-akışkancılık arasındaki geçiş kolaydır; bu geçiş, o dönemde, diğerleri gibi, bir Baréty'nin "çevreye yayılan sinirsel güç" hakkındaki varsayımlarıyla da tasarlanmıştır.<sup>33</sup> Ama öte yandan, dikkat tamamen özdeksel bir töze indirgenecek şey değildir: Bu terim, bir şeyi değil, bilincin bir edimini gösterir; Liébeault'nun çok sık olarak dikkat kavramıyla birleştirdiği çaba kavramı, bizi Maine de Biran'a gönderir.

O halde, Liébeault'nun önerdiği açıklayıcı kuram tuhaf bir anlam belirsizliği içerir. Hiçbir şey bu anlam belirsizliğini, hipnotizmacı ile hipnotize edilen uykudaki kişi arasındaki ilişkilerin betimlenmesinden daha iyi gösteremez. Hipnotize edilenin kendisini uyutan kişi karşısındaki uysallığı, hastanın, "onu uyutan kişi düşüncesini zihninde koruması ve birikmiş dikkatini, duygularını bu düşüncenin hizmetine vermesi" olgusuyla açıklanır.<sup>34</sup> Açıkça görülüyor ki, Liébeault günümüzde psikolojik fenomenlerin "şeyci" (*chosiste*)<sup>35</sup> bir tasarımı olarak adlandırılacak şeyden hoşlanır: Uyutan kişi *düşüncesi* kadar *birikmiş dikkat* de, bir nesnelere dünyasındaki nesnelere gibi, insanın içindeki parazitler gibi, "üçüncü kişi olarak" gösterilir (Poltzer,<sup>36</sup> Merleau-

33 A. Baréty, *Des propriétés physiques d'une force particulière du corps humain (force nerveuse rayonnante) connue vulgairement sous le nom de Magnétisme animal*, Paris, 1882.

34 *Du sommeil et des états analogues*, s. 52.

35 Sartre'in kullandığı kavram.

36 *Critique des fondements de la psychologie*, Paris, 1929.

Ponty<sup>37</sup>). Aslında, Liébeault'nun, bu mecazlı açıklamalarla aradığı şey, uyuyan hasta ile hipnotizmacı arasında her türlü beklentinin aksine devam eden iletişimi, ilişkiyi, diyalogu doğrulamasını sağlayacak bir kuramdır. Bir imge üzerinde *birikmiş dikkate* ilişkin *akışkancı model*, dramatik biçimde yaşanmış bir olayın kaynağında yer alan olası özdeksel sürecin hissedilebilir tasarımlarından başka bir şey değildir. Bu, duyuşsal bir ilişkinin zorunlu koşulunun maddeleştirilmiş ifadesidir.

5. Daha önce gördüğümüz gibi Mesmer'in "kritik uyku" durumunda ve Puységur'ün yapay uyurgezerliğinde, enerji kaynağı, manyetizmacının (büyük kozmik hazneden istediğince alan kişinin) kişi ve irade düzeyinde yer almaya devam ediyordu. Uyuyan hastalar, edilgen ve bağımlı bir durumun derinliklerinden gelecek şekilde kehanetlerde bulunurlar ya da koşullarının ve eğitim düzeylerinin üstünde görünen şaşırtıcı etkinliklere girerler. Manyetizmacı (çoğu zaman bir marki ya da bir generaldir), varlıklar hiyerarşisinde daha yüksek mevkide yer aldığını iddia eder, o bir "inisye"dir, büyük kozmik gizlerle yakınlığı vardır ve kendisine başvuran basit kişileri tedavi etme alçakgönüllülüğünde bulunur. Böylece yüce gönüllülüğünü gösterir: Zararlı bir güç uygulayabileceği, kendi isteklerini gerçekleştirebileceği bir yerde, duygulandırıcı bir iyilikseverliliğin sınırları içinde tutar kendini... Buna karşılık Liébeault, daha ziyade hastanın dikkatine önem verir. Telkin yalnızca hastanın "sinirsel güç"ünü uyaran ve onu arzu edilen yöne yönlendiren bir dış dürtüdür: O halde sözün oynadığı rolün önemi büyüktür, ama bundan böyle ilgi "sinirsel güç"ün (bir başka deyişle, dikkatin) hastanın içinde yer değiştirmelerine yönelmiştir. Kısacası, bizim iç-akışkanlıksal diye adlandırdığımız açıklama üstün geldiği ölçüde, sorumluluk hastaya geçer. Bu durumda, tahmin edileceği gibi, telkinde bulunan tedavi uzmanının işlevi azalma tehlikesiyle karşı karşıya kalır: Bazı durumlarda, bu işlev basit birkaç emre indirgenecektir. Gerektiğinde, tedavi uzmanının işlevinden vazgeçilecek ve –betimlediğimiz tersine dönmenin mantıksal sonucu ola-

37 *Phénoménologie de la perception*, Paris, özellikle 1. bölüm, I. altbölüm: *Le corps comme objet et la physiologie mécaniste*".

rak– telkin, kendi kendine telkin haline gelecektir. Manyetizma-  
da, tedavi uzmanı her şeydir; kendi kendine telkindeyse hiçbir  
şey, ya da, daha doğrusu, edilgenlik durumunda kalmayı redde-  
den hastanın etkin iradesi içinde eriyip gitmiş gibidir.

İlginin bu şekilde hastanın lehine olarak yer değiştirmesine,  
hem farkındalığın artmasına hem de bilimsel düşüncelerin ge-  
lişmesine bağlı olan bir başka önemli dönüşüm eşlik eder. Hip-  
noz durumundaki bilincin belirgin niteliğini oluşturan şey artık  
tahmin değil *anımsama*dır. Puységur'ün iradesine boyun eğmiş  
durumdaki uyurgezerler, gelecekteki olaylar hakkında kehanet-  
te bulunma yeteneğine sahip görünüyorlardı; Liébeault'nun hip-  
notize edilmiş hastalarının özellikle *bellekteki izlere* yeniden ulaşı-  
ma yetenekleri vardır<sup>38</sup>. Manyetik etki hastaları geleceğe yönel-  
tirirken, *dikkat* daha çok geçmişe çevrilir. Liébeault için, geçmiş o  
kadar büyük bir öneme sahiptir ki, "hipnotizma-sonrası telkin"  
kavramını zorunlu kılar; yapıtının bir bölümü öngörüye ayrıl-  
mıştır ve *önceki* telkinlerin etkisini ortaya koyar: Bazı durumlarda,  
bir kehanet gibi görünen şey "bilgiyle açıklanamayacak dü-  
şünceye" indirgenir; başka durumlarda da, hasta, yazgısıyla ilgi-  
li önemli olayları önceden haber verdiğinde, eyleme ulaştıran yo-  
ğun bir telkinden söz edilir.<sup>39</sup>

6. Geçmişin ve sürekli geçmişi anımsamanın payının kesin ola-  
rak üstün gelmesi Breuer'cı ve Freudcu "psiko-analiz"de ger-  
çekleşir. Hasta için, iyileştirici keşif alanı, geçmiş zamana doğ-  
ru, kendi geçmişine doğru, kendi öyküsüne doğru döner. Aslında,  
Freud hastalarını hipnozla tedavi etmekten vazgeçtiğinde,  
özellikle iradeci doktrinlerin (pek çok bakımdan, Liébeault'nun  
doktrininin de dahil olduğu), hastanın geleceğine kelimenin  
tam anlamıyla tecavüz eden tedavi uzmanına tanıdıkları temel  
konumdan vazgeçer. Freud yalnızca iyileşmenin pek yakın ol-  
duğunu ya da hastalık belirtisinin duygu durumuna dönüş-  
eceğini telkin etmekten vazgeçmekle kalmaz, hastanın itiraflarını  
zorla almaktan da vazgeçer. Geçmiş hatırlama, tedavi uz-  
manının keyfine göre telkin edilemez; tedavi uzmanı yalnızca

38 *Du sommeil et des états analogues*, IV. altbölüm, §IV.

39 *Age*, IV. altbölüm, § IX.

bahaneleri bulacaktır, emir vermeyecektir. Buna karşılık, iyileşme hastanın *iradesine* bağlı olmadığı için, Freudcu kuram tedavi uzmanının aradan çıkarılmasını engeller ki, bu aradan çıkarma, telkinde bulunucu kuramların vardıkları çelişkili sonucu göstermektedir.

O halde, tedavi uzmanının karşısında *çalışmak* hastaya düşer. Bu içsel çalışmanın niteliğini belirtmek için, bize hangi imgeler önerilecektir? Elbette, akışkan imgesi. Breuer'in, *Studien* adlı yapıtındaki "kuramsal düşünceler" in başında düşlediği büyük mekanik model, elektrik tesisatı modelidir: "Birçok türevi olacak biçimde kurulmuş, aydınlatmaya ve devindirici bir gücü iletmeye yönelik bir elektrik tesisatı düşünelim. Bu tesisat öyle yapılmalıdır ki, lambaların her biri, dinamoların her biri, basit bir temasın kurulmasıyla çalışabilsin. Makinenin her an çalışmaya hazır olması için, işlevsel dinlenme anlarında bile, bütün iletim ağında belli bir gerilimin sürmesi gerekir ve bu amaçla, dinamo belli bir miktarda enerji kullanmak zorundadır. İşte aynı şekilde, dinlenme halindeki beynin iletim yollarında da belli bir derecede uyarım devam etmelidir."<sup>40</sup> Elektrodinamik terimleriyle ama basit hidrolik modellerine göre, direnç, kısadevre, boşalma vb. kavramlar geliştirilecektir. Kuşkusuz, Breuer geliştirdiği yapının metaforik özelliğine kanmış değildir, "sinirsel uynımı elektrikle" özdeşleştirdiğini inkâr eder:<sup>41</sup> Onun niyeti, tahmin edileceği gibi, Liébeault'nunkine benzer. Söz konusu olan, sinirsel akışların gerçek doğasını betimlemekten ziyade, duyuşsal hayatın düzensizliklerinin anlaşılabilir bir modelini üretmektir. Elektrik tesisatı, telefon ağı, daha eski ve bizim zaten iyi tanıdığımız bir arketipin modern (Breuer'in döneminde) ifadeleridir. Ayrıca, Breuer aynı imgenin eski değişkenlerine başvurmaya hazırdır; işi Cabanis'e ait bir sözü Janet'den alıntılanmaya kadar vardırır: "Duyarlık, toplam miktarı belirli olan ve kanallarından birine daha fazla aktığı seferde, diğer kanallarda orantılı olarak azalan bir akışkan tarzında iş-

40 J. Breuer ve S. Freud, *Studien über Hysterie*, Leibniz-Vienne, 1895, s. 169. Fransızca çevirisi için bkz. Anne Berman, *Études sur l'hystérie*, Paris, 1956, s. 154.

41 Age., s. 177. Fransızca çevirisi , s. 161.

liyor gibidir.”<sup>42</sup> Freud için, 1990’den başlayarak, akışkan artık “beyin-içi uyarım” (buna *Bilimsel Psikoloji Çalışmaları*’nda hâlâ çok önem veriyordu<sup>43</sup>) değil, libido, *Trieb* olacaktır. Burada çağdaş psikolojinin alanına giriyoruz: Akışkan modelin Freudcu ekonomik ve topik yaklaşımlarda nasıl kullanıldığına değinmek benim konum değil. Ricœur’ün belirttiği gibi<sup>44</sup>, Freud, “hidrolik” modelini mitos boyutlarına yükselterek, ondan, bir *anlam ve insanlar arası ilişki* yorumbilgisi içinde bu modelin ötesine geçmek üzere yararlanır.

Yine de, pek çok açıdan, Freud’un düşüncesindeki anlam belirsizliği, Liébeault’da saptadığımız belirsizliğe benzer: Bir yandan, Freud bizi, bir maddesel enerjetğin imgelerinde, “şeyleştirilmiş” psikolojik süreçlerin tam (ama yarı yarıya alegorik) bir tasarımını görmeye davet eder; öte yandan ve Liébeault’dan çok daha fazla ince ayırım içerecek biçimde, bizi dramatik bir diyalektikle karşı karşıya bırakır, bu diyalektikte karşılıklı konuşulanlar ve anlama sürecindeki ilerleme, nevroz süreçlerini anlaşılabilir kılmaya yönelik mekanik modellerin çok daha ötesinde temel öneme sahip bir rol oynar.

Freud ile Liébeault’nun doktrinlerinin karşılaştırılması daha bu noktada kalmamalı: Liébeault’nun ileri sürdüğü *dikkat* ile Freud’un *libidosu* arasındaki fark önemlidir. Entelektüalist bir geleekten beslenen Liébeault, üst düzey yaşamdan doğan ve adeta yukarıdan aşağıya doğru dağılan bir enerjiye; temel ilke olarak değer verir. Buna karşılık Freud, kaynağını yaşamın başlangıç ve temel katmanlarından alan bir güç imgesini seçer; bu gücün dinamizmi aşağıdan yukarıya doğru yönlendirilmiştir, aynı zamanda hem bir baskın halinin hem de niteliksel bir dönüşümün dinamizmidir: Böyle olunca, “yukarıdan gelen” şey, bastırma ve direnç durumlarıdır.

Liébeault’nun benimsediği terminoloji, Darwin’in evrimciliğiyle, hatta “yaşamın akışı” imgesiyle zor bağdaşabiliyordu: Zihinsel bir yeti olan dikkat, tamamlanmış varlığı varsayar ve ta-

42 Age., s. 170. Joseph Breuer hakkında, krş.: Erwin H. Ackerknecht, “Joseph Breuer über seinen Anteil and der Psychoanalyse”, *Gesnerus*, 14, 1957, s. 169-171.

43 *Aus den Anfängen der Psychanalyse* içinde, Londra, 1950.

44 Paul Ricœur, *De l’interprétation. Essai sur Freud*, Paris, 1965.

mamen oluşmuş bir beyinden yola çıkar. Buna karşılık libido, daha tohumda yer almaya, evrimsel yükselmeyi takip etmeye ve adeta bireysel büyüme ve olgunlaşmanın *sürekliği* tarafından üstlenilmeye elverişlidir: Libido bir oluşum düşüncesinde yer alır, bir dikkatlilik düşüncesinde değil. Aşağıdan yola çıktığı için, yaşamın yukarı doğru yükselen imgelerini “yukarıdan aşağı doğru inen” kozmolojilere göre çok daha kolayca varsayan modern anlayış için kabul edilebilir bir kaynaktan yola çıkmış sayılır.

O halde Freud, akışkan imgesini, doğanın ve yaşamın modern ortak tasarımlarını belirten fışkırma ve akarak ilerleme temel imgeleriyle bir *metaforik benzeşme* içinde kullanarak, Liébeault’yu geride bırakmıştır: Bu yüzden, psikanalizin, çağımızın temel *akışıyla birleştiğini* görürüz.

## İmgelemin Talihsizliği Olarak Hastalık

(Psikosomatik tıp)

Yeni bir tıp mı? Kuşkusuz hayır. Terim yakınlarda oluşturuldu, bugün moda, ama kaynaklarım, geçmişini, habercilerini saymaya kalksak, ipin ucunu kaçırdık. "Psikosomatik"ten, bedeni "psişizm" aracılığıyla iyileştirmeyi amaçlayan ve hastanın kişiliğini oluşturan her şeyi hesaba katan bir tıp anlaşılıyorsa, psikosomatik tıbbın ne olmadığını söylemek, ne olduğunu söylemekten daha kolaydır. Olmadığı şeyler, hastadan habersiz, ya da onun katılımı olmadan, etkisini uzaktan gösterdiğini ileri süren *duygusal büyü*<sup>1</sup> ("ilkel" kavimlerin uyguladıkları ve Avrupa'da çok sayıdaki batıl inançta varlığını sürdürdüğü haliyle) yöntemleridir. Bu görenek örneğinde, büyücü, hastalığı hastanın kişiliğine girmiş ek bir varlık olarak düşünür; büyü edimi de, hastayı değil, istenilmeyen ve hastanın bir görüntüsüne, ya da onun habersizce yutacağı ya da dokunacağı bir maddeye yönelik bir müdahaleyle, önlenmesi ya da kovulması mümkün olan bir *üçüncü kişi* sıfatıyla, hastalığı ilgilendirir. İlginçtir ki, tamamen benzer bir tutum, mekanikçi ve fiziksel-kimyasal önvarsayımlarıyla yettiğinde, modern bilimsel tıbbın da belirleyici özelliğidir. Üze-

1 J. G. Frazer'e göre, duygusal büyü'nün iki kategoriye ayrıldığını biliyoruz: Benzerlik büyüü ve yayılma büyüü. (bkz. *The Magic Art and the Evolution of Kings*, Londra, 1917, c. I, s. 52 ve devamı.) Büyü, bambaşka bir yönüyle yoğun olarak hastanın dikkatini gerektirir ve "başarıları" genellikle psikosomatik reaksiyonlar hesabına yazılır: özellikle "vudu ölümü" olayında durum böyledir. Hasta (kurban) korku verici biçimde içine bir şeyin girdiğini ya da bir şey tarafından ele geçirildiğini hisseder.



rinde durulan şey, kişi olarak hasta değil, hastanın içindeki **bir sürü**çtür. Büyüsel tıbbın bir varlık, bir ruh ya da bir şeytan **gördüğü** yerde, mekanikçi tıp birbirine değişmez nedenlerle bağlı bir **fizyolojik** olaylar zinciri görür; ama sonuç aynı kalır: İyileşmeyi **sağla-**mak için, hastanın işbirliği olmaksızın hareket edilir, hastalık **üze-**rindeki etki, hastanın kişiliğiyle de çekilen acının öznel yönüyle de oyalanmak istemeyen bir eylemle sağlanır<sup>2</sup>. Hastalığa doğrudan uygulanan, ama hastaya yalnızca dolaylı yoldan erişen bir eylemle. Hasta açısından, bu durum salt edilgenlik durumudur: O, içinde bir hastalığın *meydana geldiği* bir *hastadır*,<sup>3</sup> bu hastahktan hiçbir şekilde sorumlu değildir, hasta olmasının nedeni yalnızca organlarından birinin, her türlü kişisel özellikten uzak yasaların belirlediği bir hastalık yapıcı sürecin merkezi haline gelmiş olmasıdır. Ve tedavi de, hastalık gibi, yalnızca katlanılacak bir şey olacaktır.

Ama, hastalığın bir *davranış* gibi düşünüldüğü andan itibaren her şey değişir; hastalık sıkı sıkıya hastanın kişiliğine ve tarihine bağlanır, onun istencinde (direnme istencinde), bilincinde ve bilinç dışında kök salar. İşte o zaman "psikosomatik" in alanındayız demektir. Doğrusu, bu tür bir tanım çok fazla genel kalmaktadır ve en farklı, en çelişkili kuramlara kucak açmaya olanak tanır: Ne kadar psikolojik doktrin varsa, o kadar da farklı psikosomatik tıp olacaktır. Bunlara, tinselci (spiritüalist) anlayışları da (Christian Science, ruh tedavileri) katabiliriz, oysa, bu anlayışlar ruhun üstünlüğünü doğrulamak için bedeni o kadar ihmal ederler ki (ve burada, ister sırt çevirerek ister, tüm "gerçekliğini" inkâr ederek olsun, aslında hastalığı *kabul etmemekten* ibaret olan, her zaman mümkün kaçamağı sezinler gibi oluyoruz), kendilerini tıp doktrinleri gibi sunmaya hiçbir hakları yoktur. Diğer bir uç noktada, Pavlovcu refleksolojiye çok yakın olan, hastalığın neden-

2 Şu farkla ki, belli bir zamanda (laboratuvara güvenerek yapılmış uzun niceliksel araştırmalardan sonra bile) hasta ve hekim zorunlu olarak karşı karşıyadırlar ve aynı anda hem güçlerini hem de sınırlarını kabul ettikleri bir *akla* duydukları ortak inanç yüzünden, açıkça söylenirse de, birleşmiş durumdadırlar. Buna, ister istemez, üzerinde sıkça durulmuş olan bir "karizma" özelliği eklenir: He-kim, tam da rolü gereği, tek başına bir ilaçtır (Michael Balint). Bu olgu Karl Jaspers tarafından dikkat çekici biçimde ortaya konmuştur: "Die Idee des Arztes", *Schweizerische Ärztezeitung*, Bern, 3 Temmuz 1953.

3 Fransızca: *patient*; sabretmek, sabırla beklemek eyleminden gelen bu ad, sabırlı, işkence gören, ameliyat olan vb. anlamlarına da gelir (ç. n.)

leri arasında dış ortamdan gelen dürtülerin dolaylı sonucu olarak ortaya çıkan ve bireyin psikovejetatif <sup>4</sup> tepkilerini etkileyen nörojen (ya da psikojen) nedenleri ayırt etmeye dikkat eden bilimsel doktrinler de psikosomatik alanına bağlanabilir. Bir yandan, hemen hemen salt ahlaksal ve dinsel bir tutum, öte yandan yaşamı mekanikçiliğin yasalarına bağımlı kılmak arzusundaki pozitivist bir fizyopatoloji, "organik bütün"ü ve biyolojik olguların karşılıklı bağımlılıklarını, dayanak olarak sinir sisteminin "bütünleştirici süreçlerini" göstererek düşünmeye çalışırlar...

O halde, psikosomatik tıp hakkındaki her türlü tartışmadan önce, ayırt etmek ve kesinleştirmek önemlidir. Aynı şekilde, Freud'un ötesinde, onun yandaşlarının ve hasımlarının ötesinde, Batı düşüncesinde bizi tıbbın bu yeni eğilimini anlamaya neyin hazırladığını hatırlamak önemlidir.

Tıp geleneğinin kaynağı olan felsefe geleneği çoğu zaman onlara sıkı sıkıya bağlı kalırlar. En belirgin olanı, Rönesans'ta ve XVII. yüzyılda, etkisiyle hastalığın ahlaksal yorumunu kabul ettiren ve yayan Stoacı gelenektir. Tutkular ve hastalıklar arasında derin yakınlıklar kurulur: Tutkular ruhun hastalıklarıdır, hastalıklar da bedenın tutkuları; biri ötekini devam ettirir, öteki de berikine yol açar. Bedenin hastalıkları ile ruhun kötülüklerini birbiriyle uyumlu biçimde tanımlayacak bir "patografi"<sup>5</sup> düşleyecek kadar ileri gidilmiştir. Her heyecanın bedenimize yansıttığı apansız ve geçici huzursuzluk, ruhumuzda sürekli olarak yerleşmiş kötülöklere denk düşecek kalıcı ve "kronik" bir bozulmanın habercisidir: Eğer utanç kızarmaya neden oluyor, korku sarartıyor, öfke nabzı hızlandırıyor, şunları kabul etmez miyiz: "Tutku şiddetli ve sayıklatıcı ateşlere yol açar; kıskançlık sararmaya ve uykusuzluğa neden olur; uyusukluklar, inmeler ya da baygınlıklar tembellikten ileri gelir"<sup>6</sup>, vb. (Bütün bunlar batıl inançlar düzeyinde yaşamaya devam etti: Öyleyse tedavi tıbbı her zaman

4 Organik bir hastalığa bağılı olmayan (ç. n.)

5 Grafolojinin, hastalıkları hastanın yazısından hareketle çözümlenmeyi amaçlayan dalı (ç. n.)

6 La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, XII.

ruhla ilişkilidir.) Ruhun uyum bozukluğunda pneuma'nun<sup>7</sup> dolaşım bozukluğunun nedenini ve kanın pıhtılaşma özelliğiyle ilgili bir dengesizliğin kaynağını gören Stoacıların fizyolojik açıklamasının ötesinde, tutkunun ve hastalığın sürekliliği düşüncesi akılda tutulmaya değer. Seneca'da bulduğumuz şey, daha o zamanlar, Freud'un "dönüşüm histerisi" kuramı değil midir: *Affectus frequentes contemptique morbum faciunt...* Günümüz terimleriyle şöyle çevirebiliriz: "Tekrarlanan ve bastırılan duyuşsal hareketler hastalığa yol açar." Bu metin, XVII. ve XVIII. yüzyıl İngiliz düşüncesi üzerindeki derin etkisini bildiğimiz *The Anatomy of Melancholy* kitabında onu alıntılaman ve yorumlayan (daha başka yüzlerceyle birlikte) Burton'm gözünden kaçmamıştır. Öte yandan, Montaigne'in "imgelemin gücüne"<sup>8</sup> tanıdığı rolü hatırlatmak da, bizi "hastaymış gibi yapmaya"<sup>9</sup> karşı uyardığı sayfaları anmak da gereksiz olur: Hastalığı önceden hayal etmek hastalığa yol açar, onu zamanla yok olmayacak şekilde içimize yerleştirir.

Hıristiyan geleneği de, kendi cephesinde, günahla hastalığı bir tutmaya davet ediyordu. Bu konuda Pavlus'un metnine bakmak ve ona en gerçek anlamını vermek yeterlidir: "Ölüm günah yoluyla dünyaya girdi." Çağlar boyu "tensel" bir anlam vermektен vazgeçilmemiş bir sözdür bu; o halde iyileştirmeyi hiçbir tıp sağlayamaz, yalnızca inanç ve Tanrı'nın yardımı sağlar. Tıp bilimi olarak psikiyatri, delilerin, zihinleri "kötülük meleği" tarafından karıştırılmış ecinliler değil, beyin rahatsızlıkları olan kişiler olduğunun kabul edildiği, nispeten geç bir tarihten itibaren var olmuştur.

Anatomik ve fizyolojik yöntemlere güvenen bilimsel tıp, gelişme gösterdiği dönemde, daha iyi anlaşılacak sağlamak için, anlam belirsizliği içeren her türlü terminolojiden kurtulma ve geçmişe eskilere uzanan bir geleneğin ahlaksal anlamlarla zenginleştirdiği sözcükleri reddetme yoluna gitmek zorundaydı.<sup>10</sup> XIX. yüz-

7 Kalpten çıkan ve hayat veren soluk anlamına gelen Aristotoloşçi kavram. (ç. n.)

8 Montaigne, *Essais*, I, XXI.

9 Montaigne *Essais*, II, XXV.

10 Ama çoğu zaman, tıp, uzun bilimöncesi, büyüsel ve duygusal geçmişinden habersiz olduğu kavramları korumaya devam eder: O. Temkin'in incelediği *enfeksiyon* düşüncesinde olduğu gibi, "An Historical Analysis of the concept of Infection", *The Double Face of Janus* içinde, The Johns Hopkins Press, 1977.

yıl tıbbının ideali, tamamen betimleyici bir dilde, mümkünse pozitif bilimlerden ödünç alınan terimlerin yardımıyla ve gözlemlenen olguları her fırsatta niceliksel ifadelerle çevirerek hastalığa ilişkin tablolar oluşturmaktır. Bu şekilde, modern tıp eski "antropoloji"yle ve tıp sözlüğünün hiç yakasını bırakmamış olan ahlak psikolojisiyle ilişkisini kesiyordu. Artık ne *mizaç* ne *melankoli*, ne *ağırkanlılık*; ne vücut sıvıları ile hal ve tavırları birbirine karıştırma, ne de hastalıkların sistematik sınıflandırılmasına karıştırılmış karakter tipolojisi vardır; hezeyan ve bitkinlik gibi eski *tutku-hastalıklara* gülünür; vücut yapıları-karakterler ikilişiyle ne yapılabileceği artık bilinmez, hırçının, canlının, ağırkanlının betimlenmesi romancılara bırakılır; bununla birlikte "sinirli mizaç" sözü doktorlar için uzun süre yararlı kalacaktır. "Sinirli birisiniz" deyiimi, birisine hasta olmadığını, sadece tatlı sözlerle ve hafif müsekkimlere ihtiyacı olduğunu söylemenin nazik formülüdür.<sup>11</sup>

Ama bu bilim henüz bütün olguları açıklayamadığı ve çoğu zaman birçok hastalığa anatomik bir dayanak bulacak durumda bile olmadığı için, doktorlar hastaların sıkça yakındıklarını işittikleri ve hiçbir kesin tanı koyamadıkları rahatsızlıklar karşısında farklı tutumlar benimsiyorlardı: Bilimin geleceğine güvenen bazıları, bilgilerinin henüz çözmekte yetersiz kaldığı sorunları, daha sonra, gelişmiş yöntemlerin yardımıyla azaltmayı umuyorlardı; bu belirsiz durumların kaynağı olarak bir gün nesnel bir lezyon bulacaklarından umutsuz başkaları, bu durumlara gerçek anlamıyla organik hastalıklardan farklı bir statü tanıyorlar, *nevrozdan*, *düzensizlikten* ya da *işlevsel bozukluktan* söz ediyorlar ve bunlara gerçek hastalıklar olma hakkı tanımıyorlardı. O halde, psişizmin ve öznelliğin rolüne, ancak salt mekanikçi ya da fizyolojik açıklamanın imkânsız olduğu zaman başvuruluyordu. *Nevrotik* ya da *nevropatik*, son çare olarak sinirsel "denge bozuk-

11 Yaşamaya devam etmiş bazı örnekleri hatırlatalım: 1871'de, hâlâ *nostaljinin* ("yurt özlemi") doğrudan beyin zarıyla, akciğerle ve sindirimle ilgili hasarlara yol açtığına inanan doktorlar vardır. Bkz. Jean Starobinski, "Le concept de nostalgie", *Diogenes*, n° 54, Nisan-Haziran 1966, s. 92-115. Bir başka örnek: 1828'de yayımlanan bir kitapta, Doktor R. Prus mide kanserinde öncelikle sinir sisteminin etkilendiğini ileri sürer. Madame Mortsauf'un ölümü bu kuramın yazınsal kanıtı olacaktır.

luğuna", hastadaki anlaşılmaz bir kötü niyete bağlamak **zorun-**da kalınan bütün rahatsızlıklara, hafif bir küçümseme anlamı-yla birlikte yakıştırılan nitelermelerdi ve çoğu zaman bu tür du-rumlarda bir hastalık taklidi –"patomimi"– görmek konusunda biraz fazla acele ediliyordu. Bu hastalıklara utanılacak bir nitelik atfetmenin nedeni işte budur: Bu durumda, hasta artık gerçek-ten *acıya katlanan kişi* değildi, hastalıklarına *neden olan kişi* gibi görülmeye başlıyordu. Çalışmayı en yüksek değer olarak kabul eden bir dünyada, hasta olmayı seçmek, hastalığını seçmek, ça-lışma görevinden kaçmak demektir, hastalıkta "sığınak" aramak demektir.

Bilimsel tıp falanca çarpıntıları, falanca titremeleri, falanca ishalleri nevropatik olarak tanımlamakla, onları tedavi etme so-rumluluğunu reddediyor ve hastaları (eğer yoksullarsa) evlerine ya da (paraları varsa) kaplıcalara gönderiyordu; nevrozlar, ger-çek tıbbın kesin alanlarıyla gerçek psikiyatriyi ayıran o *no man's land'*e itilmiş olarak, ayrı tutuluyordu: Bunlar hayalet-hastalıklar, *hayalî* hastalıklardı, çünkü ciddi tıp onları *hayal edemezdi*. Bu pa-ramedikal hastalıklar paramedikal tedavilere terk edilebilirler-di. Pek ciddi olmayan hastalığa, pek ciddi olmayan tedavi. Sınır hastasının doğal olarak şarlatana, manyetizmacıya, telkinciye ih-tiyacı vardır.

"Ciddi" doktor, hastalıkların doğuşunda ve gelişiminde "psişik unsurun" önemini bilmez değildi kuşkusuz, ama bu önem ikinci planda geliyordu, fazladan eklenmişti ve dolaylı-ya da bir miktar ilgilenmek tavsiye edilirdi, ama kli-nik muayenenin *yanında* ve gerçekten spesifik ve bilimsel teda-viye ek olarak, iyi bir doktorun hastasının moralini yükseltme-yi hiç unutmadığı zaten bilinen şeydi. Buradaki şey bilimin de-ğil, daha ziyade kitapların ve fakülteadaki derslerin dışında mi-ras olarak edinilmiş, genellikle dine ve toplumsal kurallara da-yanan psikoloji geleneğinin, tıbbi *bilgeliğin* işiydi. Doktorlar bun-dan puro içme anında, evin hanımı onlardan "zengin insanlık deneyimleri"yle ilgili sırlarını paylaşmalarını istediği zaman söz ederlerdi. (Burada tam da "insani" deneyim söz konusudur ve deneyim sözcüğü, "bilimsel" deneyimden söz edildiği zaman-ki anlamına neredeyse taban tabana zıt bir anlam alır). İtiraf-la-

rı dinlemek, kaygıları gidermek, yatıştırmak, uzlaştırmak; işte bunlar da, isteğe bağlı olarak, doktorun göreviydi ve tıbbın, bilimsel yöntemlerinin yanı sıra bir etik ya da sanat görünümüne de bürünebileceğini kabul ettiren de buydu. Ama bu *teknik olmayan* yön tamamen rastlantıya bağlıdır: Işın özü, tıp biliminin hastalıkla ilişkisi her türlü kişisel özellikten uzak bir ilişki olarak kalır, yani nesnelleştiren bilgiyi nesnelleştirilmiş doğal bir süreçle birleştiren ilişki söz konusudur. Zaten, doktor hastanın gözünde, olayların ulaşılamayacak yanını gören kişi olmalıdır: Hasta çoğu zaman anlaşılmaz bir hastalığın sırrına, anlaşılmaz bir tedavinin sırrının cevap vermesini ister. Özneden özneye duygusal bir ilişkinin, doktorun hastayla kişisel bir bağının devreye girmesi, henüz tüm yönleri rasyonel pratik ve bilgi için teknik biçimde kullanılamayan bir dünyada, bilimin bir sınırının belirtisi demektir.

Nevroz kavramının olumsuz niteliği zaten XIX. yüzyıl sonu yazarlarının gözünden kaçmamıştı. Axenfeld şöyle yazıyordu: "Bütün nevrozlar sınıfı olumsuz bir anlayışa dayandırılmıştır; bu sınıf, hastalıkları organların bozukluklarıyla açıklamakla görevli olan patolojik anatominin nedenini açıklayamadığı birtakım hastalıklı durumlar karşısında durakladığı gün doğmuştur." Bilimsel tıbbın görevi, her fırsatta bu olumsuz anlayışın yerini almak, nevrozla açıklamayı bırakıp patolojik anatomi ve fizyolojiyle olumlu açıklamaya geçmektir: Otoptik ve histolojik lokalizasyon, kimyasal açıklama vb. Çoğu zaman bunu başardı ve nevroz kavramının (yani nesnel olarak ortaya konabilecek nedeni olmayan hastalığın) alanı giderek daraldı. İşte böylece Parkinson hastalığı, Graves-Basedow hastalığı, kora ve sara gibi hastalıklar artık nevroz sayılmaz oldular, onlara çürütülemez, sağlam organik ya da vücut sıvılarıyla ilgili dayanaklar bulundu. Biliyoruz ki histeri anatomik araştırmaya direndi: Ve sonra Freud geldi...

Freud'dan beri, Pavlov'dan beri, ara beynin işlevleri üzerine araştırmalardan beri, psişizmin rolü artık bir ikincil rol olarak kabul edilmez oldu: Onu analiz etmeye koyulmak için kullanılan yöntem ne olursa olsun, psişizm kendini "temel" bir öge olarak kabul ettirir.

Burada, bir tutum değişikliği, psikolojik yaşamı hayati olguların merkezine yerleştiren bir Kopernik karşıtı devrim gibi görünebilecek olan Şey, yine de hiçbir Şekilde yüz seksen derece dönüş anlamına gelmez: Bunlar, olsa olsa, önceleri her türlü nedensel düşüncenin elinden kaar görünen nevrozlar alanını egemenlik altına almaya yönelik yeni determinist tutumlardır. Psikanaliz yalnızca, daha öncekilerin daha tedbirli biliminin nesnelleştirilemez ilan ettiği olguların nesnel varlığını başlatmıştır. Freudcu kurum, lokalize etme gereğini es geçerek, anatomik betimlemeden, fiziksel-kimyasal doğrulamadan vazgeçerek determinist ilkeye sadık kalmayı savlar: Bunu, hem de tam anlamıyla özgün olduğunu ve sayısal yöntemlere indirgenemezliğini ilan ettiği öznelliği, bir doğa tarihi nesnesi gibi ele alıp işleyerek başarır.

Bu tıbbi tutum değişikliği pahasına, tıp dışı bir alan oluşturdukları sanılan anlaşılmaz “bozukluklar” ve düzensizlikler, bundan böyle tıbbın –yeni bir tıbbın– yetkisi içinde sayılacaktırlar: Böylece, nevroz olumsuz niteliğinden kurtulur, hastalık olmayan Şeyler kategorisinden çıkar; psişik enerji deyimleriyle (içgüdüler, itkiler, eğilimler, kompleksler vb.) betimlenen, yaşanmış geçmişle ilişkisi kurulan, toplumla ya da aileyle çatışmalardan doğan nevroz, bilimsel nesne değerine kavuşur; bundan böyle, artık tavsiyelerin ve belirsiz etkilerin değil, gerçek bir *tedavinin* yetki alanına girebilir. Psişik alanın determinist bir bilimini oluşturmak, psikolojik olgulara bir “nesnelleş(tir)me” ya da bir “Őeyleř(tir)me” uygulanmaksızın gerçekleşemez. Nevroz belki imgesel bir hastalıktır, ama eğer imgelem bir Şey ya da bir doğal *enerji* olarak düşünülürse, her Şey değişir. Freud simge, libido, sansür, bastırma gibi kavramlar önerirken, onlara hem dilsel, hem tüzel hem de dinamik özellikler verir. Bundan böyle, nevrozların tanısı ve tedavisi bir tekniğe bağlıdır; bu teknik kardiyologlarınkiyle ya da endokrinologlarınkiyle aynı olmasa da, yine de onların tüm niteliklerine sahiptir: Uzmanlaşma, sınırlama, yanılmazlığı ya da en azından istatistiksel bir düzenliliği hedefleme.

Psikanalistler ile nörologlar arasında birçok anlaşmazlığın hâlâ sürüp gittiğini biliyoruz; nrologlara göre, “psişik” olan yalnızca anatomi ve fizik-kimya terimleriyle ifade edilebildiğinde

nesnelleşir. Bütün hücre morfolojisinden, bütün biyokimyadan,<sup>12</sup> sinapsislerle ilgili bütün incelemelerden vazgeçmek mi gerekir? Komplekslere ya da itkilere nesne değeri vererek, beyin ve sinir sistemi, onların hücreleri, metabolizmaları, uyarılabilirlikleri, elektriksel etkinlikleri, birleşim ağları gibi biyolojik nesnelere ilgilenmeden doyurucu açıklamalar bulunabilir mi? Bununla birlikte, en azından kuramsal düzlemde, nevrozun psikanalitik yorumu ile klasik deneysel yöntemlere sadık fizyolojistlerin düşüncesi arasında bir birleşme olasılığını dışlayan hiçbir şey yoktur, bu birleşme zaten açıklanan determinist ortak ilkeler tarafından öngörülmüştür: *Test* yönteminin ortak kullanımı bunun oldukça iyi bir tanıklığıdır.

Psikosomatik tıp, Amerikan yayınlarında tanımlandığını gördüğümüz haliyle, tam da bu birleşmeyi kurmaya çalışmaktadır; Freud'u, ama aynı zamanda Watson'u ve endokrinolojinin yeni buluşlarını arkasına almaktadır; bazen elektro-ensefalografi uzmanına sorular yönelmektedir... Bu durumda, bilgece bir elektizmden yana görünmektedir: Psikanaliz tek tedavi kaynağı olmamalıdır; ancak tüm diğer tanı ve tedavi olanakları elendikten sonra uygulanacaktır; bazıları tıbbi tedavinin ve psikanalitik tedavinin bir arada uygulanmasının etkililiğine inanmaktadır. Uygulamada etkililiği arzulayan bu tıp, kendine dogmatik bir tutarlılık yaratmaya çalışmamaktadır; zaten bunun kuramsal eksikliklerini göstermek kolay olacaktır.

Farklı okullar çok fazla bölünmüştür. Franz Alexander gibi birçokları, psikolojik tedavi konusunda Freud'un öğretisine sadık kalırken bir yandan da, Avrupa'daki Freudculardan çok daha fazla, kalıtımsal ve endokrinyen koşullanmayı, somatik "olasılıkların" ruhsal yaşam üzerindeki etkisini hesaba katarlar. Alexander, toplumsal koşullar gerektirdiğinde, kuralcı gelenekten vazgeçen, hızlandırılmış tedaviler uygular. Başka okullar, refleksolojiye, hayvan üzerinde geliştirilmiş deneysel nevrozlar bilimine daha çok başvururlar.<sup>13</sup> Freud'u, yalnızca, Pavlov'un, Cannon'un ya da Sherrington'un diline çevirmek üzere kabulle-

12 Sakinleştirici, nöroleptik ve depresyon ilaçlarının beynin enzimatik nöromedyatörleri düzeyinde etkili olduklarını biliyoruz.

13 Özellikle Amerika'da Horsley Gantt için durum budur.



nirler. Onların gözünde, fizyolojik olguların uygun ifadesi, belli sayıda *dürtü-tepki* çiftinin bulunup ayrılmasına, sonra da bunların eşgüdüm ve bütünleşme biçimlerinin gösterilmesine dayanmaktadır ki, bir karşı deneyim bu bütünlüğü belki de bozup dağıtabilir. O zaman nevroz, bir uyum bozukluğu gibi görünür, ama uyum, bir koşullu refleksler sorunudur. Bu, kuşkusuz, canlı varlığın dış dünyaya tepkisine önem vermeyi zorunlu kılar, ama ortamı yalnızca bir *dürtüler* ağı, canlıyı da yalnızca *tepki* veren bir makine olmaya indirgedikten sonra.

Alexander'ın düşüncelerindeki yenilik,<sup>14</sup> psikolojik sorunların yorumunda yatmaz: Psikanaliz geleneğini, temel kavramlarını değiştirmeye kalkışmaksızın, sadakatle izler. Özgünlüğü, psikanaliz yönteminin nevrozun somatik belirtilerine uygulanmasıdır; "dahili tıbbın" kendi alanında ve *lezyonların* kesin alanıyla karşılaştırıldığında belirsiz kalan şu alanda –işlevsel *düzensizlik* alanı– "psişizm" in oynadığı rolün analizidir.

İleri sürülen temel düşünce, olguların tümünü dikkate alan "holistik" bir tıp uygulama gerekliliğidir. O halde, farklı muayene ve tedavi yöntemlerini eşgüdümlü olarak düzenlemek, psikolojik faktörü somatik faktörlerle ilişkisi içine yerleştirmek, her hastalık için tek bir neden aramaktan vazgeçmek gerekecektir. Kuşkusuz, psişizm hiçbir zaman tek başına devreye girmez, hiçbir zaman da konu dışı değildir. Alexander şöyle yazar: "Bu sav, bir başka kitapta, tüberküloz kadar spesifik bulaşıcı hastalıklar için bile geçerlidir. Koch basiliyle bulaşmanın yanı sıra, organizmanın direnç eksikliği, bu hastalıkta eşit derecede öneme sahip bir etiyolojik faktördür. Direnç aynı zamanda hastanın heyecan durumuna bağlıdır. Biz 'psikosomatik' yöntembilimsel bir kavram olarak kullanıyoruz; bu, tıpta bir yaklaşım türüdür: Psikolojik ve somatik faktörlerin karşılıklı ilişkileri içinde eşzamanlı bir tetkiki ve tedavisidir." Bir tutum çokluğunu önceden kabul eden ve hem organik hem de psikolojik nedenler dizisinin hesaba katılmasını gerektiren açık ve pragmatik bir doktrindir bu.

Başlangıçtaki bu anlayış kuşkusuz temkinlidir; eğer doktrinden söz edilebilirse, bu doktrin kendini bir liberalizm ve bir

14 Franz Alexander, *La médecine psychosomatique*, Fransızca çevirisi, S. Horinson ve E. Stern, Paris, 1952.

çoğulculuk gibi sunarak işe başlar: Hiç kimse yıldırılmayacaktır. Yalnız, "psişizm" ile somatik hayatın ilişkilerinin yorumlanmasında, bu liberalizm kendini oldukça önemli kararsızlıklar ve çelişkilerle gösterecektir: Yazarı hiç de durdurmayan çelişkilerdir bunlar.

İşte değerlendirmemizi sağlayacak şey: Alexander, "dönüşüm semptomu" kavramı ile (Freud'un histeriklerdeki duygusal-devinimsel bozuklukları açıklamak için önermiş olduğu kavram) "organ nevrozu" kavramını birbirinden ayırır:

Şimdi dönüşüm semptomu ile organ nevrozu türü arasındaki farkı saptayabiliriz. Dönüşüm semptomu, emosyon yüklü psikolojik içeriği olan simgesel bir ifadedir. Amacı bu emosyonel gerilimin boşalımıdır. İlk işlevi emosyonel gerilimleri dile getirmek ve açığa çıkarmak olan istemli nöro-müsküler ya da sensori-perseptif sistemde kendini gösterir. Bir organ nevrozunun amacı bir emosyonu dile getirmek değildir, ama o, emosyon durumlarının sürekli ya da düzenli aralıklarla geri dönüşüne viseral organların fizyolojik bir cevabıdır. Örneğin, kan basıncının öfkenin etkisiyle artması, öfkeyi hafifletmez. Bu artış öfke olgusunun tümünün fizyolojik bir bileşenidir. [...] Bu, organizmanın bir engelle karşılaşacağını düşündüğü andaki duruma fiziksel bir uyumdur. [...] Histerik dönüşüm semptomları ile emosyonlara verilen vejetatif tepkiler arasındaki tek benzerlik, her ikisinin de psişik dürtülere verilen tepkiler olmasıdır.<sup>15</sup>

Burada fizyolojinin dili mi konuşuluyor? İlk bakışta öyle denebilir: Fark, birbirinden nesnel olarak ayrı iki alan arasında, çizgili kaslar (ve istemli sinir dağılımı) alanı ve yalnızca vejetatif sinir dağılımına tepki veren düz kaslı iç organlar alanı arasında kuruluyor. Aynı şekilde "emosyonel gerilim" ve "boşalım" düşüncelerini de fizyolojik kavramlar gibi düşünebiliriz, her ne kadar emosyonel gerilimin dönüşüm olgusunda *açığa çıkarılacağı*, organ nevrozunda ise öyle olmayacağı savını kesin olarak doğrulamak zor olsa da. Burada, kendisine bilimsel ciddiyet vermek

15 Alexander, *age.*, s. 36.

için dinamik gerilim ve gevşeme imgesine başvuran açıklayıcı bir kurgu söz konusudur. Psikanalizin dili büyük oranda bu tür sözde fiziksel metaforlardan oluşmuştur; eleştirel akıl uyanık kaldığı ve kullanılan dilin metaforik değerini fark ettiği sürece, her şey yolundadır... Ama, bir durumda *simgesel ifadeden* söz etmeye izin veren yöntem ile, başka durumda *fizyolojik tepki* çağrıştıran yöntem arasındaki çelişki kesindir.

Alexander'da eleştirilecek olan şey, birbirinden farklı iki yönetime başvurusu değil, ama her birinin uygulama alanını açıklanamaz biçimde sınırlaması, birine "dönüşüm" alanını, ötekine "organ nevrozu" alanını ayırmasıdır. Aslında, iki yöntem de olguların tümüne uygulanabilir; her biri de araştırmasını bütün alanlar arasından geçerek sürdürebilir. Eğer *fizyolojik tepki* terimleriyle düşünmek isteniyorsa, açıklamanın niçin vejetatif alanda geçerli olacağı ve istemli nöro-müsküler sistemin eşliğinde duracağı anlaşılmıyor. Bu ikinci alana yaklaşım bir fizyolojist için kuşkusuz daha zordur, ama yine de ona yasaklanmış değildir: Hareket akımları kaydedilebilir, güçten düşmeler ölçülebilir, uyarılma eşikleri belirlenebilir vb. Kuşkusuz, böylesi bir yorum organizmayı mekanik olayların bir düğüm noktası haline getirir ve tüm yaşanmış güdülenmeyi bilmezden gelir. Biyolojik olgular o derecede *maruz kalınmış* şeylerdir ki, onların ortaya çıkışının gözlemleneceği *hasta* bile kalmaz artık ortada. Hasta, bilinci, psişik etkinlikleri, "üçüncü kişiyle anlatılan" (Politzer'in ve Merleau-Ponty'nin ifadesine göre) şu fizyolojik tepkiler dizisinden başka şey değildir. Bu yönetime karşı ne istenirse ileri sürülebilir—örneğin, canlı varlığın kurgusal bir *figür*ünü oluşturuyor ama onun gerçek özünü kavrayamıyor, denilebilir—; bu, en azından, tutarlı ve mümkün olduğunca uzun süre izlemeyi hak eden bir yöntemdir. Onu kullananlar *merkezleri*, uyarılma *yollarını*, sinirsel ve kimyasal *montajları*, vücut sınırları yoluyla *uyarmaları* keşfettiler. Bir organizma *modeli* geliştirdiler ve etkili bir uygulamada bu modele başvurdular. Kasları istemli devindirme özelliğine ve emosyonun kendisine ve bozukluklarına gelince, ilke olarak hiçbir şey onları benzer bir açıklamanın dışında bırakmaz, bu açıklamayla her fenomen tamamen kendini ortaya çıkaran nedene dayanır ve mükemmel biçimde bağlanmış bir neden-

sel zincirin bir halkasını simgelemekten başka anlamı yoktur.

Buna karşılık, eğer hastalığın *dışavurumsal* bir değeri olduğunu kabul ediyorsak, histeride takılıp kalmamak gerekir; her sayrılığa –ve salt kazaymış gibi görünenlere bile– hastanın şu andaki durumunda ne *anlama* geldiğini, yaşamöyküsünde nasıl bir yer aldığını sormamız gerekir. O anda, art arda gelen fizyolojik süreçlerle işimiz kalmamıştır artık, karşımızda kendini bedeninde ve bedeni aracılığıyla dile getiren bir hasta vardır. Ve histeri olgularını (devinimsel krizler, felçler, duyarlık bozuklukları) *dışavurumsal* bir boşalım gibi düşünmeye hakkımız varsa da, hiçbir şey daha ileriye gitmemize ve işlevsel organik düzensizliklerde gerçek *dışavurumcu davranışlar* görmemize engel olmamalı: Kastettiğimiz şey, bizi diğer insanlara bağlayan açık anlamlar dünyasıyla buluşmayı beceremeyen bir jestler bolluğu ya da içe dönük bir mimiktir; sağlıklı bireyin dışarıya doğru yönelteceği “emosyonel gerilimleri” organizmanın içine ve onun zararına olacak biçimde sokan bir tür hastalıklar *dilidir*. Emosyon, yalnızca dilsel düzeyin berisinde değil, ama ayrıca bir “fizyonominin” başka birine sunabileceği anlatımsal göstergeler dünyasının da berisinde, gerileyen bir düzeyde *konusulur*. En kötü durumda, hastalık, bir başarısızlığın kabullenışı ve derin anlamı kendi kendini yok etme demek olan bir jest oluşturur; jest kendi kendini yok eder, başlangıçta yalnızca düzensizlik demek olan gösterge, yavaş yavaş anlamın yeri olarak seçilen organın lezyonu haline gelir; önündeki nihai ufuk ölümdür. Toplumsal hayatta bizlerin kullandığı jestlerin tersine, burada gösterge bedenin ötesine geçmez, orada eriyip gider, enerjisini kendi içinde harcar; gösterge somutlaşırken değerini çekilen acı ve almyazısı görünümü altında gizler. Özne kendini ifade eder ve kendini ifade ettiğini bilmez; özgürlüğü doğrudan yazgı olur. İfade özgürlüğünü –hastalığın anlamını– kendinden saklayarak kendini kurban durumuna koyar... Bu yorumu sürdürseydik, en sonunda ölümün doğal bir olgu olamayacağına, her insanın belli belirsiz biçimde kendi ölümünü *istediğine* inanma noktasına varırdık. Gerçekte, ölüm, özgürlüğümüzün karşı karşıya kaldığı olasılıktır: İnsanların çoğu özgürce ölmez. O halde ölüm –intihar dışında– bizim kendi dışavurumumuz olarak düşünülemez, kendi dışavu-

rumumuz hastalık olduğunda bile. Ölüm daha ziyade, dışavurumun ta içinde ona direnen ama onun için gerekli olan şu **anlaşıl**maz ögedir. Yaşayan öznenin kendini ifadesi olan hastalık, yaşamın ortağı olarak ölümün varlığını gösterir.

Elbette, eklemlili dildeki işlevinden farklı olarak, gösterge burada çok anlamlı olabilir: Onda, aynı zamanda hem bir kendi kendini cezalandırma, hem bir sevgi çağrısı, hem simgesel bir dilek (veriş, anne himayesine geri dönüş vb.) bulabiliriz belki ve hepsi hastalığın ortaya çıktığı yaşamöyküsel bağlama uygun olarak çok özel bir anlam alacaktır: Mesleki başarısızlıkları, aşırı sorumluluk, rekabetler, evlilikteki zorluklar...

Zaten F. Alexander da örnek olarak andığı analizlerin çoğunda bu şekilde davranmaktadır. Asıl amaç, bir "emosyonel durum" ile bir organ nevrozu arasındaki anlatımsal ilişkinin ortaya konmasıdır; fizyolojik tepkiler, nöro-vegetatif sistemin müdahalesi, yalnızca bağ görevi yapmaları ve psikolojik gerçeklikle bu gerçekliğin organik göstergesi arasında akla yatkın bir nedensellik ilişkisi kurmaları için çağrıştırılır.

Alexander bu yönde çok ileri gidecektir. Diğerleri (özellikle F. Dunbar), bazı hastalıkları elverişli zemin hazırlayan psikofizyolojik *oluşumlara* bağlamak için çabalamışken, Alexander ve birlikte çalıştığı kişiler o eski mizaçlar "bilimini" yeniden devreye sokan bu varsayımı reddederler; onlar, özel "dinamik kümelenmeler" ile kesin somatik belirtiler arasındaki spesifik bir uyumu göstermeye kalkışır: "Hiç kuşku yok ki, bazı hastalık yapıcı mikro-organizmaların bazı organlara karşı spesifik bir tercihi vardır. Bir iç organı etkilemeye karşı seçici bir eğilimi olan bazı çatışmalar için de durum aynıdır. Ket vurulmuş bir öfkenin kardiyovasküler sistemle özel bir ilişkisi var gibidir. Bağımlılık eğilimlerinin, korunma ihtiyacının beslenme işlevleriyle özel bir ilişkisi var gibidir. Cinsel arzunun ve bağımlılık eğilimlerinin solunum işlevleri üzerinde spesifik bir etkisi olduğu söylenebilir."<sup>16</sup> O halde amaç, her dinamik kümelenmeyi, bireyselleştirerek ve iyi belirlenmiş bir kategoriye yerleştirerek açıkça ayırt etmek ve onu dışa vuran viseral<sup>17</sup> düzensizliğin tam bir

<sup>16</sup> Alexander, *age.*, s. 41.

<sup>17</sup> İç organlarla ilgili (ç. n.)

ampirik ispatını elde etmektir. Alexander, bütün spesifik ilişkileri tanımanın henüz zor olduğunu itiraf eder. “Ket vurulmuş bir bireyin hipertansiyona, bir başkasının artrite, daha başka birinin de migrene yakalanmış olmasına yol açan spesifik psikosomatik etkenler nelerdir?”<sup>18</sup>

Fakat söz konusu olan tam olarak nedir? Emosyonun organik düzeyde bir *dile getirilişi*, bir *kayıt altına alınışı* mı? Sinirsel ya da endokrin iletimi yoluyla ortaya çıkan bir sonuç mu? O zaman yaşanmış bir durumun *anlamının* ne zaman ve nerede sinirsel iç akım ve kimyasal dolayım olduğunu göremeyiz. Fizyoloji yoluyla açıklamanın anlatımsal değerler yoluyla açıklamaya bütün gücüyle tutunması hiçbir zaman akla yatkın olamaz. Bir bağımlılık durumuyla midenin ülser durumunda aşırı asit salgılamasını *bilimsel olarak* ilişkilendirmeyi sağlayacak hiçbir şey yoktur. Belli bir psikolojik durumda ülserlerin ampirik ve istatistiki sıklığı tanıtlayıcı bir olgu gibi alınabilir: Ama en azından bağımlılık kavramından daha az belirsiz ve daha az genel bir psikolojik kavram kullanmak gerekirdi. İyi aranır, hemen hemen herkeste bir bağımlılık ve korunma ihtiyacı bulunacaktır; bu eğilimin pek çok ülserlide ortaya çıkmasında olağanüstü hiçbir şey yoktur. Açıklama yeterince spesifik olmama tehlikesiyle karşı karşıyadır (spesifik diye adlandırdığım açıklama, özel bir fenomeni –ya da belirli bir özel fenomenler kategorisini– açıklayabilirken, yapılmaya kalkışılan başka her uygulamada yanlış olacaktır: Başka olgular için uygun olmayacak ya da en azından o durumda başka etkenlerle uzlaşmaya girmesi gerekecektir). Alexander tarafından bir bir sayılan emosyonel eğilimlerin ve kümelenmelerin sayısı oldukça azdır. Psişik nedenler envanteri, ona bağlanan etkilerle doğrudan ve tek anlamlı biçimde orantılı değildir. Bir karışıklık ve farklılaşma unsuru ille de devreye girer. Hangi düzeyde? Ama özellikle de şu olgu değişmeden kalır: Fizyolojinin dışavurum kavramına hiç ihtiyacı yoktur; bu kavram daha sonra bırakabilmek amacıyla geliştirilmiştir. Alexander, bazı kilitlere ilişkin yorumunda, bize “bastırılmış psikolojik etken –verme ya da geri verme konusundaki büyük ihtiyaç– kendini ishalle

18 Alexander, *age.*, s. 143.

dışa vurur"<sup>19</sup> dediğinde, hastalığın anlamı mümkün olan bütün fizyolojik açıklamaların ötesinde oluşmaktadır: Verme, yalnızca insan bilinçleri arasındaki bir ilişkiler evreni içinde var olabilir, ölçülebilir nedensel diziler sözlüğünde hiçbir anlamı ve mümkün olan hiçbir çevirisi yoktur.. Alexander, "merkez sinir sisteminin üst merkezlerinin fizyolojik incelemeleri ve psikolojik kişilik incelemeleri, aynı olguların değişik yönlerini betimler"<sup>20</sup> düşüncesini ileri sürdüğünde ise başka bir tutum ortaya çıkar. Psikofiziksel bir koşutluğun ötesinde, diyalektik bir tutumun mümkün olduğunu sezinler gibiyiz: Bir bakış açısından ötekine geçmek, bir "başka yön"ün varlığını asla bilmezlikten gelmek, aynı zamanda hem canlı varlığının özgün tekliğini hem de yaklaşım yöntemlerinin indirgenemez ikiliğini önseziyle bilmek; psikolojik yön ile fizyolojik yönün birbirini *tasarlayabileceğini* ama asla birbirinin yerine geçemeyeceğini bilmek. İşte bu diyalektiği seve seve kabul ederiz, dahası başka yazarlar, özellikle de V. von Weizsäcker buna başvurur.<sup>21</sup> Ama F. Alexander'ın düşüncesi bize diyalektik bir yöntemden daha ziyade, bir tür karışım örneği sunar: Psikolojik bakış açısı fizyolojik bakış açısıyla karışma, ya da, duruma göre, ona eklenme eğilimi gösterir. Genellikle her şey, sanki psikolojik bakış açısı fizyolojinin eksiklerini tamamlamak ve oluşturulması çok zor bir bilimin yerini geçici olarak almak için kullanılıyormuş gibi olur: Psikoloji, *daha iyisi bulunmadığı için*, tek uygun dili temsil eder (s. 31-32, s. 48). Kompleksin ya da "dinamik kümelenme"nin psikolojik betimlemesini, beyin zarına ilişkin sinirsel süreçler konusunda hâlâ tereddütlü bilimin yerine koymak bugün de zorunludur – ve daha uzun zaman da gerekli olacaktır; ama Alexander'ın ulaşmaya çalıştığı hedef tek parça halinde "gerçekçi" bir bilimdir ve bu görüş açısından, bilinç olgularının öznel dünyası ona bir *yansımadünya* gibi görünür, oysa gerçekliğin, özünde, fizyolojik olgularda yattığı varsayılır: "Fizyoloji, merkez sinir sisteminin işlevlerini uzam ve zaman terimleriyle tanımlarken, psikoloji bunu öznel

19 Alexander, *age.*, s. 105.

20 *Age.*, s. 30.

21 Özellikle bkz. *Der kranke Mensch, eine Einführung in die edizinische Anthropologie*, K. I. Koehler Verlag, Stuttgart, 1951.

olguları çeşitli terimlerle ifade ederek yapıyordu, *bu olgular fizyolojik süreçlerin öznel bir yansımasından ibarettir.*"<sup>22</sup>

Ama, ya öznellik, yalnızca organik yaşamın bir yansıması olmak yerine, hem kesinlikle özgün olan hem de organik düzen tarafından desteklenen yeni bir yapılar düzeninin ortaya çıkışını temsil ediyorsa? Peki ya fizyolojik olanla dışavurumsal olanın diyalektiği yalnızca basit bir gel-git değil de, ilerleyen bir devinimse? Bu soru, üzerinde tartışılmayı hak ediyor. Biliyoruz ki, en azından başlangıcında, psikanaliz iyileşme sürecini anlatılmayandan dışavuruma geçişle örtüşürüyordu. O halde, psikanalizin gözünde, dışavurumun kendine özel bir düzeni vardır, psikanaliz bunu desteklemeye çalışır, oysa tamamen "koşutçu" bir psikoloji bunu doğrulamakta zorlanacaktı.

Terapötik konusunda, çok önemli bir sorunun ortaya çıktığını görürüz: Diyelim ki bir hastalığın nedeni "dışa vurulamayan ve özgürce istemli etkinliğe dönüştürülemeyen" emosyonlar olsun, diyelim ki psişik enerjiler bastırılmış olsun, hastaya eğilimlerini başka biçimde yönlendirme imkânı verildiğinde ne olacaktır? Eğilimlerinin dışavurumu onu toplumla açık bir anlaşmazlığa sokabilir ve onu bir hastalık durumundan, yalnızca açık bir çatışma durumuna fırlatmak üzere, kurtarmış olabilir. Bu durumda, hastalık yalnızca daha hafif bir mutsuzluk, nevrozla, onu çevreye "uyum" zorunluluğuyla az çok bağdaşır hale getirecek şekilde sağlanmış bir *uzlaşma* sayılabilirdi. Gerçekten de, bir eğilimin, toplumun suç kabul ettiği bir edimle doyurulmasmdansa, bir astım kriziyle dindirilmesi daha iyidir. O halde, yapılacak şey, somatik semptomları giderdikten sonra, nevrozun kendisini ortadan kaldırmak olacaktır. İyileşme ancak birçok evreden geçerek gerçekleşebilir. "Organik semptomlar, asıl nedeni ne olursa olsun, çoğu zaman 'ben' için yıkıcı olan bilinçdışı eğilimleri toplar; ikincil olarak bu eğilimleri dile getirmeye yarar. Organik semptomlar hastayı psikolojik düzlemde daha ciddi semptomların patlak vermesinden kurtarır. Bu yüzden organik semptomların iyileşmesi 'ben' için ortaya yeni bir sorun çıkarır, bu da o zamana kadar organik semptom aracılığıyla boşalan eğilimlere bir çıkış yolu bulma sorunudur. Ülserli kolit durumun-

22 F. Alexander, *age.*, s. 30. İtalik kullanarak yapılan vurgulama bana ait.



da, daha seyrek olarak da mide ülserlerinde, organik durumun iyileşmesinin ardından psikolojik semptomların ciddi biçimde ağırlaştığını görmek az rastlanılan bir durum değildir.”<sup>23</sup> Ama soru tekrar ortaya çıkar ve yeni bir soruna dönüşür: bireyin toplumla ilişkileri sorununa. Niçin, “kültür”den, “kurumlar”dan ya da ahlaki “değerler”den kaynaklanan buyruğun etkisiyle, falanca eğilim, dışa vurulmak ve açıkça kendini göstermek yerine, bedenin *gizli* evrenine acı veren biçimde gömülüp kalarak yön değiştirmiştir: Hastalar kendilerini açığa vurmeyen isyankârlar mıdır? Uygarlaşmış “normal” insan birçok yasağı ille de bir hasta haline gelmeden kabul ediyor. Bedenin düzensizlikleri, toplumun düzeni için zararlı olabilecek bir enerjiyi emiyor ve yönünü mü değiştiriyor? Burada, hiç kuşku yok ki, psikolojinin siyasal ya da toplumsal bir bilime açılması ya da tıbbi antropolojinin insanın toplumsal doğasını unutmaması gerekir. Bir “sistemik psikanaliz”<sup>24</sup> önermek (“temeldeki anlaşmazlıkları” çözmek için), eğer hastalıklarımızda somutlaşan bu çatışmalar, kendi kaynaklarında ve daha geniş bir bağlamda analiz edilmezlerse, yalnızca bir aldatmaca olma tehlikesiyle karşı karşıyadır.<sup>25</sup>

23 Alexander, *age.*, s. 147.

24 *Age.*, s. 247.

25 Burada değindiğimiz sorunlarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için, Pierre Martin, Michel de M'Uzan ve Christian David'in kitabı okunabilir: *L'investigation psychosomatique*, Paris, 1963.

## Yansıtmalı İmgelem

(Rorschach Testi)

“Her hareket bizim kim olduğumuzu ortaya koyar” diyordu Montaigne. Bugün şunu da ekleyebiliriz: Her algılama bir harekete denktir ve o da aynı şekilde kim olduğumuzu belli eder. Kişiliğimiz, jestlerindeki ve eylemlerindeki tarzla olduğu kadar algılarının tarzıyla da tanımlanır. Çağımız psikolojisi, hareket kadar algılamanın da bireyi açığa vurduğunu ileri sürmekle yetinmeyerek, herhangi bir devindirici inisiyatifin katkıda bulunmadığı pek az algılama edimi olduğunu ortaya koymuştur.<sup>1</sup>

Bana nasıl algıladığını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim. Yaklaşık elli yıldır, Rorschach testi bu ilkeyi açıklıyor ve geliştiriyor. Gri ya da renkli, katlama yoluyla elde edilmiş, yani simetrik ve her biri, açıkça betimlemeksizin, az ya da çok farklı biçimler çağrıştıran on leke. Onları dilediğinizce ve her yönden izleyin; istediğiniz gibi yorumlayın, size ne düşündürdüklerini, sizce neye benzediklerini söyleyin. Gözlemci cevaplarınızı sözcüğü sözcüğüne yazıya geçirerek, sizin “psikogram”ınızın temel öğelerini derleyecektir. Bu, dışardan bakıldığında, doğüstü şeylere pek meraklı olan ve psikoloğa falcı davranışları yakıştırmaya eğilimli bir halk kesimini cezbedecek türden görünse de, bir tür kehanet değildir. Psikolog, burada, yalnızca lekelelerin size esinlettiği mantıksız yorumların mantıklı yorumcusu-

1 Bu savın varlığını hem Merleau-Ponty gibi fenomenologlarda hem de Ferdinand Morel (*Introduction à la psychiatrie neurologique*, Paris, 1947) gibi organik psikiyatlarda görmek şaşırtıcıdır.

dur. Bir kez siz onları okuyup yorumladıktan sonra, bu on büyük kart sizin “elinizi” temsil eder ve o zaman kartlar açık oynarsınız. Siz yalnızca, bulutlarda seçer gibi olduğunuz şekillere<sup>2</sup> ya da Leonardo da Vinci’nin eski duvarlardaki lekelerde bulunduğu şekillere benzeyen bu tuhaf şekillerin ne olduğunu tahmin ettiğinizi sanırken, itiraflara geçmişsinizdir. Rastlantı ya da doğanın “değişkenliği”, bir kişiliğin ya da bir ruh halinin en özel en kişisel tarafının gelip yansıyacağı tuzaklar üretir. Bu tuhaf işbirliğinden, görünüşte istem dışı olan, ama onlar hakkında yaptığınız betimlemeyle sizin dünyayla ilişkinizi (yani ne *olduğunuz*), istemli eylemlerinizin çoğundan daha zengin ve daha eksiksiz olarak açığa çıkaran biçimler doğar. Bundan sonuç olarak, ortaya tek sorumlusunun siz olduğu bir resimler evreni, bir hayvan öyküleri derlemesi, bir dramaturji çıkar: Leke ve bulut, model rol dışındaki diğer bütün rollerisincise reddeder. O halde, tamamen adil biçimde, eserlerinize bakarak yargılanacaksınız demektir. Bu, sırlarına çok önem verenleri ya da her zaman iyi izlenim bırakmayı kendine görev edinenleri ürkütebilir. Ama onların çekinceleri, tereddütleri, sessiz kalışları gözden kaçmaz: Bu tutumları yüzünden, cevapları onları ele vermeye yetecek kadar tipik bir şekilde değiştirilmiş olur. Üstelik, tetikte kalmaya karar vermiş olanlar genellikle yanlış savunma yolları geliştirirler: İmgelemlerinin değerlendirildiğini sanırlar ve cevaplarının içeriğini denetlerler. Testin, istemli denetime çok daha az açık olan bazı öğeleri özellikle göz önünde bulundurduğunu düşünmezler. Hermann Rorschach’ın dahice düşüncesi, daha en baştan, cevabın biçimsel yapısına, yani algılama tarzına baskın bir önem vermek olmuştur: Genel cevaplar, ayrıntıların parçalara bölünmesi, renklere dikkat etme, devinimi sezme. Bilgiçlik taslayanlar, güvensizler, hileciler ve yalan söyleme hastaları için kaçış yoktur: İtiraftan kaçınanlar algılamadan kaçınmazlar: Test her birini *suçüstü* yakalayacak biçimde düzenlenmiştir.

2 “Balodan dönünce, pencere kenarına oturdum ve gökyüzünü inceledim: Bulutlar bana, bir masada oturan ve kendilerine tüyleriyle süslenmiş beyaz bir kuşun getirildiği yaşlı insanların kocaman kafaları gibi göründü...” (Max Jacob, *Le carnet à dés*, 202.)

Rorschach hakkındaki çalışmaların sayısı bini bulur: Bu artık iyice ve benimsenmiş, geliştirilmiş, en ufak incelikleriyle belirtilmiş bir tekniktir. Ciddi bir öğrenme süreci ve yoğun bir uygulama gerektirir: Psikolojik yeterlilik hemen edinilemez. Bereket versin ki yöntem basit reçeteler peşinde koşan çok fazla sayıda amatörün cesaretini kırarak zorluklar içerir. Rorschach testi basitleştirmeye kolay kolay izin vermez.<sup>3</sup>

Şaşırtıcı olan, Rorschach testinin değişik yönlerine ayrılmış yığınla çalışma karşısında, testin kuramsal temelleri konusunda hemen hemen her şeyin hâlâ yarım kaldığını öğrenmektir. Bu eksikliği gören Ewald Bohm, oldukça hızlı biçimde bir "Gestaltçı" açıklama önerir, ama başka hiçbir araştırmacının kendini bu konuya ciddi biçimde vermediği için üzüldür. Yorumlanan imge nasıl oluşur? İncelenen denekte, algılamadan yorumlamaya geçiş nasıl gerçekleşir? Rorschach ilkesini tanımlamak için sıkça kullanılan ama neredeyse hiç derinleştirilmemiş olan yansıtma kavramı (dile getirme kavramına yakın ama ondan farklı) neye denk düşer? Ewald Bohm, "izlenimlerin seçilmesi" olgusundan istenmeyen imgelere bir "sansür" uygulanması yoluyla olumsuz biçimde ortaya çıkan bir seçmeden söz eder; ona göre, "merkez karar merciinin gerçekleştirdiği bir ayıklama" sayesinde, biz yalnızca "işimize geleni" algılarız. Ama yalnızca kendisine uygun geleni kabul eden bir sansür düşüncesi, aynı sansürün işimize gelmeyi de gizlice algılayabildiğini, tanıyabildiğini ve

- 3 Hermann Rorschach'ın *Psychodiagnostic* kitabının ilk basımı –E. Oberholzer ve W. Morgenthaler tarafından tamamlanmış ve devasa bir kaynakçayla donatılmıştır– önemini korur ve daha sonraları yapılan çalışmaların izlediği doktrinsel çekirdeği oluşturur. Yöntem, 1920'den beri, pek az değişikliğe uğramıştır, ama uygulamaları, vakitsiz ölen Rorschach'ın bizzat kendisinin araştıracağı zaman bulamadığı alanlara dek yayılmıştır. Özellikle, Françoise Minkowska'nın psikozlar ve sara hastalığı alanındaki takdire değer çalışmalarını (F. Minkowska, *Le Rorschach*, Paris, 1956) anmak gerekir. Ewald Bohm'un, B. Raymond-Rivier tarafından mükemmel biçimde çevrilen (Paris, 1955) *Le Traité du psychodiagnostic* kitabı, otuz beş yıllık araştırmaların sağladığı edimlerin tam bir bilançosunu çıkarır: Rorschach konusundaki bu özetleyici kitap, ayrıntılarla ilgili açıklamalar ve eksiksiz referanslar isteyen pratisyenin ihtiyaçlarına cevap vermektedir; öte yandan, yeni başlayanlar için bir rehber gibi düşünülmüş, açıklamalar verilen çok sayıda sayfa özellikle yeni başlayanlara ayrılmıştır. Daha iyi bir çalışma aracı dilenemezdi. Diğer testler hakkında, bkz. André Rey, *L'examen clinique en psychologie*, Paris, 1958.

yasaklayabildiğini varsaymamızı zorunlu kılar. Yapabileceğimiz tek şey, okuru *Varlık ve Hiçlik*'te Sartre'm sansür kavramını analiz ettiği ve eleştirdiği sayfalara göndermektir... Bu sorunlar, temel nitelikte olsalar da, pratisyenin işini engellemez: Kuram arkadan gelir! Kendi günlük çalışmasında, cevapların nasıl oluştuğunu bilmeye ihtiyacı yoktur, sırtını ampirik kurallara dayayabilmesi onun için yeterlidir, bu kurallar ona "protokol"ün belirli bir yapısının genellikle karşıladığı psikolojik özellikleri önceden gösterir. Tamamen istatistik bir araştırma bu kuralları düzenlemeye olanak sağlayacaktır: Ya hareket noktası olarak Rorschach "protokolleri"nden çarpıcı benzerlikler gösteren bir grup alınmış ve aynı psikolojik eğilimi gösterip göstermedikleri araştırılmıştır; ya da tersine, önce tartışmasız biçimde aynı hastalığa yakalanmış bir grup hasta ayrılmış ve bu hastalığın Rorschach testinin değişmez ve tipik bir yapısı aracılığıyla ortaya çıkıp çıkmadığı soruşturulmuştur. Tahmin edilebileceği gibi, bu ampirik uygunluklar fizik kurallarının kesinliğine sahip olmayacaktır: Otomatik olarak kullanılamayacaklardır; sezgi en büyük payı alacaktır: Bununla birlikte tanıyı yeterince emin ve düzenli biçimde yönlendireceklerdir, öyle ki testin uygulanması sadece "teknik" bir iş olacaktır. Cevabın nasıl doğduğu hakkında, hastanın algılamadan yorumlamaya, sonra da yorumunun sözle ifadesine geçişi hakkında düşüncelere dalmak söz konusu olmayacaktır; cevaptan önce olup biten ve yeterince kavranamayan şeyin önemi yoktur. Cevap "hammadde" gibi değerlendirilir; katı bir yöntem gereğince, analiz, cevaptan başlıca belirleyici özellikleri çıkarıp ayıracak, bu özellikler de üzerinde uzlaşmış simgeler ve kısaltmalar yardımıyla protokolün diline çevrilecektir. Analiz, apaçık ortada olan biçimleri ve yapıları konu alır, onların anlaşılması güç geçmişini değil: Böylece yönetime, beceriye yaklaşılmış olur ve test, uygulamalı psikolojinin kararlarını nesnellik temeline oturtma umuduyla yararlanacağı o her türlü kişisel özellikten uzak bir araç haline gelir.

Binet ve Simon'un testi zekâyı ölçmeyi öne sürer. Rorschach testi kendini somut bir şeyin boyutlarının ölçümü gibi sunmaz, ama yine de psikolojik tanıya daha büyük bir otorite sağlamaya yöneliktir: Sonuçlarını kendisinin ürettiği ve gözlemciye zorla

kabul ettirdiği söylenebilecek bir yöntemin yansız kesinliğinden ileri gelen otoritedir bu. Yeterince ustalaşmış teknisyenlere emanet edildiğinde, aynı Rorschach protokolü önemli ölçüde benzer yorumlara yol açacaktır. Genellikle, psikolojik tanı sezgisel izlenimdir, kişisel kanıdır. Testlerin kullanımıyla, psikologun öznel-lik payını azaltmanın (yok etmenin değil) başarılığı söylenebilir; ne olursa olsun, farklı kişilerin kanılarının ortak bir ölçüyle ölçülebilen bir boyutu olacağı umut edilebilir. Bu durumda, sonuçların kıyaslanması, karşılaştırılarak doğrulanması, anlaşılabilir bir şey olur ve artık, işe yaramaz diyerek karalanmaz. Psikolog, “denekleri” kuralları belirli bir sınavdan geçirerek, davranışlarını benzer koşullarda nesnellik kazanmaya zorlamış olur: Böylece üzerinde yeterli bir kesinlikle konuşabileceği bir *material* elde eder: *Belgeler* üzerinde çalışabilir...

Testlerin yoğun olarak kullanılması, kuşkusuz, işe her zaman nesnesini sağlamak ve saptamakla başlayan bilimin gereği olarak açıklanır. Bununla birlikte, tıp sosyolojisinin alanına giren ve test yönteminin önemli bir yönünü aydınlatabilecek olan görüşleri de ihmal etmemek gerekir. Tarihe şöyle bir göz atıverme, bizi, testlerin doğuşu ve çoğalması ile psikolojinin toplumsal görevlerinin artmasının başa baş gittiğine inandırmak için yeterli olur. Test kullanımının kendini psikolojiye, doğrudan doğruya toplumun ondan beklediği hizmetler nedeniyle kabul ettirdiğini ileri sürmeye cesaret edebiliriz. Günümüzde, yüzyıl kadar önce, henüz hiç de tıbbın yetkisi içinde olmayan birçok karar için– eğitim, meslekî yönlendirme, fabrikada görev dağılımı, evlenmeye uygun olma, yasa karşısında eyleminden sorumlu sayılma ya da sayılmama gibi konularda– doktora başvurmaya kural sayılır oldu. Bugün beraberinde bir sağlık raporu ya da bilirkişi raporu gerektirmeyen hemen hemen hiçbir önemli toplumsal karar yoktur. Psikolog (ya da psikiyatrist), evrensel danışman, yargıçların o olmaksızın kararlarını geçiremedikleri uzman olur. Yasa, modern devletlerde, katilin *aynı zamanda* bir hasta olabileceğini kabul eder: O halde, daha başka ayrıcalıklar arasında, suçlunun yeri hapisane mi, hastane mi olmalı kararını vermek de doktora düşer. Bu, yasaların otoritesinde hiçbir şeyi değiştirmez: Toplum, eyleminden sorumlu tutulamayanı da suçluyla aynı şekilde dış-

lar ve kınar. Ama doktorun müdahalesi suçlunun kişisel statüsünü değiştirebilir ve onu, gerektiğinde, topluma yeniden kazandırılabilir olarak gösterebilir. Hastalık ceza zorunluluğunu geçersiz kılar, çünkü zaten kendisi de bir cezadır. Bir zamanlar suçlu diye cezalandırılmış olacakken, bugün kendilerine hasta gibi davranılan pek çok kişi vardır. Böylece toplum, vicdanını rahatlatmaktadır: Toplum artık cadıları ve cinlileri yakmıyor, onları tedavi ettiriyor çünkü onlar "anormal" olarak değerlendiriliyor. Başka deyişle, devlet ne kadar çok sağduyulu olmak isterse, yasalara karşı gelmeyi, tedavi ya da "düzeltici eğitim" gerektirecek bir akılsızlığın sonucu olarak düşünmeye de o kadar çok eğilimli olacaktır (ama biliyoruz ki, bu modern sözcüklerin gerisinde, eski cezalandırıcı yöntemler ikiyüzlüce kılık değiştirerek varlıklarını sürdürüyorlar). Yalnız, toplumlarımızın günümüzdeki durumunda, hapishaneler ve hastaneler, suçlular ve hastalar vardır. "Ceza çekmesi" gerekenler (çünkü normaldirler) ve kurban olması istenmeyenler (çünkü onlar zaten normalden sapmalarının kurbanıdır) vardır. Bu yüzden, doktorun işi kolay değildir. Normal ve anormal kararını vermek ona düşer. Ama kesin karar vermesini sağlayacak ölçütlere sahip midir? Her durumda, sanki sahipmiş gibi davranması gerekir. Ondan bir tanı istenir ve o bilir ki mahkemenin kararı bu tanıya bağlıdır. Tıbbi tanı önceden verilmiş bir yargı kararıdır. Doğruluğun nitelikleri olan açık seçikliğe, kesinliğe, dingin güvene sahip olmak zorundadır. Mademki yargıç, doktorun yeterliliğine güvenmektedir, doktorun da kendi bilgisine güvenebilmesi gerekmektedir. Ama bu bilgi bilimsel dayanaktan yoksun kaldıkça, tahminle varılan tedirgin bir karardan, her zaman kendi kendini çürütmeye eğilimli bir sezgiden başka bir şey olamaz. Eğer yasa adına hakem olması istenen psikiyatryansız bir hakemliğin gerektirdiği araçlara sahip olmak istiyorsa, bunda şaşırtıcı olan nedir? Bir tür araç desteği sunan testler bu durumda büyük bir yardım sağlar. Uzman onlara dayanarak sorumluluğundan kurtulur, kaygılarından da; artık güvensizlik duygusu içinde el yordamıyla hareket etmez; tanısı artık ona kişisel ve sağlam temele dayanmayan soyut bir düşüncenin sonucu gibi görünmez; testin verileri nesnel gerçekleri oluşturur ve psikologun düşünme biçimini usulca, buyurganca,

“zorunlu olan” sonuçlara doğru yönlendirir. Bazen, sanki psikolojik değerlendirme basit bir fiziksel ölçüm kadar rahat bir işlem olabilirmiş gibi, neredeyse boş inançlara benzer biçimde, testin zaten kendiliğinden doğru olduğuna inanmaya duyulan bir gereksinim işte bundan kaynaklanır. Bir aşırılıktan (kendi kişisel önyargılarını, komplekslerini, bazen de sadizmini konuşmaya dayalı aşırılıktan) kaçınmak için, psikolog aksi yönde bir aşırılığa (belirlenmiş bir sürecin neredeyse mekanik sonucunun arkasına saklanmaya dayalı aşırılığa) girer. Bu durumda uzmanın, kişisel olarak müdahale etmemek bahanesiyle, Ortaçağ da uygulanan güç sınavlara ya da başka herhangi bir ölümcül yönetime başvuracak olan bir yargıç gibi davrandığını kim görmez? Akıl buradan hiç kârlı çıkmaz: Aklın kendisi, özneliğin keyfiliğinden kaçmak için gösterdiği çabada yok olur. Böylece içsel bir tehdidi aşmak için, kendine yabancılaşır ve kendini harcar. Ve psikologun kendinde yok etmek istediği zayıflıkların, kullandığı yöntemde tekrar ortaya çıktığını saptamak az rastlanılır bir tuhafılık değildir. Test çoğu zaman psikologun kınadığı her tür sadizmi içerir: Bu, Kafka’nın *Ceza Sömürgesi*’nde betimlenen makininkine benzer bir vekâleten sadistliktir...

Bununla birlikte, durumun bu derece aşırılığa varması enderdir. Ben yalnızca bir eğilimi, bir iç dürtüyü ve buna katkıda bulunur görünen toplumsal nedenleri hatırlattım. Gerçekte, testler asla bu mutlak gücü edinemezler ve psikologlar tereddütlerinden ve kaygılarından o kadar kolayca kurtulamazlar.<sup>4</sup> Öncelikle, bir testin kesinlik ve açıklık açısından niteliği yükseldikçe, kapsam genişliğinin ve evrenselliğinin azaldığını fark etmek zordur. O halde, her biri kişiliğin yalnızca kısmi bir yönünü açığa çıkaran çok sayıda testi “ateşe hazır” hale getirmek gerekir. Testlerin neredeyse sınırsız biçimde çoğalması, her birinin dar kapsamlı oluşunu açıklayan bir sonuçtur: Psikolojik bilginin “görüş açıları” ve “saldırı noktaları” sonsuz derecede değiştirilebilir, yine de asla kesin bir nihai gerçeğe ulaşamaz. Elbette, biyologlar genellikle hedefe yaklaşmış bir bilgiyle yetinirler ve psikolog da bundan daha kıymetli olmayışını kolayca kabul eder: Uy-

4 Bu konuda en iyi açıklama, bildiğim kadarıyla, André Rey’inkidir: *Connaissance de l’individu par les tests*, Brüksel, 1966.



gulamada, yaklaşık sonuçlara güvenilebilir, üstelik, eğer hata payları çok büyük değilse, en önemli kararlar onlara dayandırılabilir. "Güçlü bir olasılığa dayalı" tanı daha o haliyle bile oldukça önemli hizmetler sağlar.

O halde gözlemcinin testin nesnel otomatizmi ardında silinmesi bir aldatmaca ya da kötü niyeti için bir sığındır. En iyi Rorschach uzmanları psikodiyagnostikte yorumlamanın ve sanatın payı üzerinde ilk ısrar edenlerdir. Test tek başına konuşmaz; tanı tek başına ortaya çıkmaz. Psikolog orada kişisel olarak görev almaktan kaçınmaz: Test protokolünü, açık ve belirli bir gösterilene kesinkes uyacak bir gösteren gibi düşünmeye hakkı yoktur. Bu kesinlik ancak yanlış bir kesinlik olabilir. İşte, Ewald Bohm'un test fetişizmine karşı acemi psikologu uyaran sözleri: "Rorschach testi [...] hiç de mekanik bir yöntem değildir. Farklı biçimsel öğeler [...] *Mısır Rüya Tabirleri* kitabının anahtar sözcükleri gibi çevrilemez (ve rüyaların nesnel biliminde böylesi "çeviriler" de yoktur zaten. [...] Her öğenin kuşkusuz her özel durumda kendi semptomatik değeri vardır. Ama bu değer, kesin olarak ortaya konmuş, katı bir boyuta sahip değildir; tersine, toplu görünümle ilişkisine göre, bir durumdan ötekine değişiklik gösterir. Birçok yazar, haklı olarak, Rorschach protokolünün kendisinin de, "her şey" gibi, özel öğeleri bağlamlarının dışında ayrı ayrı düşünülemez bir *Gestalt* oluşturduğuna dikkat çekmiş. Bu yüzden, bir bütünsel yapının çok emek isteyen analizinin fazla zor olduğu kanısındaki mekaniğe eğilimli psikologlar, testi bazen "bilimsel değil" diye nitelendirirler; bununla üstü kapalı olarak anlatmak istedikleri şey, yalnızca matematiksel fiziğin kesinliğiyle bir daha değişmeyecek biçimde ortaya konan şeyin bilimsel olduğudur. Ama psikolojide fizik terimleriyle konuşulamaz [...]."<sup>5</sup>

İşte, Jaspers'in de *Genel Psikopatoloji* kitabında söz ettiği yorum-sama döngüsüne tekrar gelmiş bulunuyoruz: Gözlemlenen her ayrıntı bütünlü karşılaştırılmalıdır ve bütün de her yeni kısmi edinim ışığında yeniden yorumlanmalıdır: Sonu olmayan (çünkü yorumsama döngüsü asla kapanmaz) ama aynı zamanda

da sonsuz derecede üretken bir görevdir bu. O halde yorumcunun –deneyimlerle donanmış, ama kendi zayıflıklarının ve kararsızlıklarının içerden gelen tehdidi karşısında yanılabilir olan yorumcunun– rolü, silinmek şöyle dursun, olsa olsa güçlenir ve daha da doğrulanır. İşinin yaratmayla, ama hoşuna gideni uydurma özgürlüğüne sahip olmayan bir yaratmayla benzer bir yönü olduğunu bilmezlik etmemelidir: Sorgulanan deneğin cevabından oluşan bu bağımsız *veride* bulunan örtük anlamları aydınlatmak ve bu anlamlardan hareketle, özel bir psişizmi tanımlayan sürekli yapıları sonuç olarak ortaya çıkarmak söz konusudur. Test, algılamının dolaysızlığına başvurursa da bu dolaysızlık hemen kaybolur ve bozulur, çünkü öncelikle denek algıladığını *söylemek* ve hissetmiş olduğunu “kabilenin dilinde” yorumlamak zorundadır; sonra da, psikolog, deneğin ona yönelttiği “naif” söylemi bilim dilinde yorumlamak zorundadır. Dolayısıyla, tanı, deneğin cevabının oluşturduğu bu ilk *yapıtın* üzerine kurulmuş ikinci bir *yapıttır*. İşte, bir başka alanda, eleştiri eyleminin (burada, incelediği metinlerde yazarın bilgisinden kaçmış gizli bir anlamı açıkça görülür kılmaya çalışan şu meraklı eleştiriden söz ediyorum) ardından koştuğu şeye çok uzak olmayan bir durum. Ama hemen ekleyelim ki, psikolojinin “bilim” dilindeki anlatım biçimleri ve anlamsal değişiklikler eleştiri dilindekilerden daha az şaşırtıcı değildir. Tanının sözle dile getirilmesine yarayan bireşimsel kavramlar, birer kurgusal yaratıdır. Rorschach testi var olduğundan beri, onunla bağdaştırılan kavramsal materyal bir ölçüde değişmiştir. Carl Gustav Jung’un tipolojisini benimseyen Hermann Rorschach, dışa dönük ya da içe dönük “iç yankılanma”<sup>6</sup> tiplerini teşhis ediyordu; öte yandan, ustası Eugène Bleuler’in çağrışımçı psikolojisine bağlı kalıyordu. Kendisinden sonra, başkaları, testin onlara Freudcu anal, oral, genital tipleri de gösterebilmesini sağladılar. Daha başkaları Kretschmer’in betimlediği vücut yapılarına bağlı tiplerle uygunluklar aramışlardır (ve bulmuşlardır). Eminim ki, eğer klasik tiplere geri dönseydik (cana yakın, öfkeli vb.), Rorschach testi bunlara da nazikçe boyun eğdi. Burada eleştiri, bizim gerçe-

6 Rorschach’ın terminolojisinde “iç yankılanma”, öznenin nesne karşısındaki temel tutumu, öznenin duyuşsal davranışındaki en temel şeyi ifade eder. (ç. n.)

ğimizi jestlerimizin her birinin, sözlerimizin her birinin yaptığı gibi ortaya çıkaran Rorschach testine yöneltilmiş değildir: Eleştirir, şu belirsiz *yapıtı*, yani gerçeği daha anlaşılır kılma çalışmasına yöneliktir.

İşte bu, içlerine girilmiş olmasından, kimliğinin ortaya çıkarılmış olmasından, bütün sırlarının ellerinden alınmış olmasından korkmuş olabilecek kişilerin kaygılarını giderecek bir şeydir. Test, hareketlerinden her biri nasıl ele veriyorsa, öyle ele verir: Ama yine de, tanıklara tümüyle sunulmuş olan bu doğrudan algılanabilir gerçekliğin, gerçek bir bilgi haline gelebilmek için, o tanıklar tarafından derlenmesi ve yorumlanması gerekir. Oysa tanığın bilgisi, önceden saptanmış biçimsel kategorilere göre iş gördüğü için, her zaman şiddet ve uyumsuzluk içerir. Her an, bütün sırlarımızı açarız, ama her an anlaşmazlıklar da yeniden doğar. Günlük yaşam, her türlü bilimsel savın dışında, her an o yanılabilir anlayışı, o tereddütlü kehaneti içerir – ama rastlantısal ve özel olanın alanında. Kendimizi korumaya ve maskeleymeye karar vermiş olsak da, sırlarımız, bizim genellikle oldukça gülünç olan gizleme manevralarımızın sağlayacağından çok daha iyi şekilde, bizi yargılamak savında olan fazlasıyla tutarlı sistemlerin yanlılığı sayesinde saklanacaktır. Bizler sürekli olarak aydınlıktan karanlığa yollanırız: Tanınmış olmaktan rahatsız olanlar (ya da bunu dileyenler) her zaman gösterilebilir ki, aslında anlaşılmamış olarak kalırlar; tanınmıyor olmalarına üzülenler (ya da buna sevinenler) her zaman kanıtlanabilir ki, kendilerini istemeyerek ele verirler.

İsviçreli psikiyatr Roland Kuhn'un incelemesi, Rorschach testinde maske ve gizlemeyi konu alır. Yapıtı bize semptomatik ayrıntı ile genel bağlamın zekice bir karşılaştırmasının modelini sunar.<sup>7</sup>

Söz konusu olan nedir? Rorschach testinin uygulandığı iki binden fazla denekten birkaçı (tam olarak otuz biri) araştırmacının kendilerine gösterdiği kartlardan birinde ya da ötekende maskeler fark eder. Bu cevaplar hangi psikolojik yapının, gerçeklik karşısındaki hangi tutumun belirtisidir? Roland Kuhn'un in-

7 Roland Kuhn, *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach*, Fransızcaya çeviren Jacqueline Verdaux, Gaston Bachelard'ın önsözüyle Paris, 1957.

celemek istediği şey burada yatar. Pek çok örnekte yaptığı analiz, açıklayıcı nitelikteki cevaptan yola çıkarak hastanın tüm öyküsünün incelenmesine geçer. Kuhn, yalnızca testin bize sunduğu verilerle sınırlı kalmaz; bu verileri, hastanın yaşadığı durumları aydınlatmak ve yorumlamak için bir rehber ya da bir yardımcı gibi kullandığımızda, Rorschach testinden sağlayabileceğimiz yararları gösterir. Sonuç olarak, psikiyatrin tüm "sezgisel yeteneğiyle", tüm kültürüyle, tüm felsefi bilgisiyle giriştiği açıklayıcı yorumlama, yalnızca protokole değil, hem testi hem de bütün diğer dokümanları içeren çok yönlü bir bütüne uygulanacaktır.

Roland Kuhn, maske psikolojisini incelemek için Rorschach'a dayanmakla, kendine oldukça dar bir yöntembilimsel çerçeve seçmiştir. Bu bir dezavantaj mıdır? Ben, aksine, sayısız yönden ele alınabilecek olan ve hakkındaki her türlü genel incelemenin yanılma tehlikesiyle karşılaşacağı bir konuda, bunu bir düzen ve kesinlik garantisi gibi görüyorum. Bu, Roland Kuhn'un kendini etnografiden, mitosların tarihinden, hatta edebiyat tarihinden ödünç alınmış verilerden mahrum ettiği anlamına gelmez; ama bunları, kendi özel bilim dalı çerçevesinde, bir dizi birincil olguyu açıklığa kavuşturduktan sonra, bilgiyi tamamlayan şeyler olarak devreye sokar.

Kuhn, testteki lekelerden birinde maskeli bir figürün algılanmasını "temel" bir veri gibi ele alıp işler. Gaston Bachelard, önsözde, gerçek maskeden (kaba ve diyalektiği çok zengin olmayan gizleme şekli) hareketle değil, imgelenen maskelerden, gücül ya da "başlangıç durumundaki" maskelerden hareketle bir maske fenomenolojisi kurmanın ne kadar yararlı olacağını vurgular. O zaman bir maske isteği (ya da korkusu) maskeye başvurma konusunda yeni yeni beliren niyet, anında kavranmış olur. Arzulayıcı düşlemin yanı sıra, bir de Bachelard'ın üzerinde daha az durduğu ama Roland Kuhn'un çok iyi analiz ettiği fobik düşlem vardır. Maske, denegin reddettiği ve korktuğu, ama kurtulamadığı büyüleyici bir ürküntüdür, öyle ki en sonunda, hem kendini korkutmak hem de korkusunu kovmak için bir fırsat vermek üzere, kendisi de maskeli figürler yaratacak noktaya varır.

Rorschach'ın sorguladığı fenomen, "ben" in öz figürünün

dünyanın ona sunduğu figürden tam ayrılamadığı **belirsiz sınırlarda** yer alır. *Yansıtma* kavramı burada çift anlamlı **düşünülme**lidir: Lekede algıladığım imge, benim dışarıya yansıdığı haliyle “ben” imdir, ama bu aynı zamanda bana doğru yansıdığı haliyle dışarıdır Bu yüzden, özdeşleş(tir)me güçlerinin ve yabancılaş(tır)ma güçlerinin eşzamanlı olarak işin içine girdikleri söylenebilir: Deneğe ait olan şeyle, deneğin ait olduğu dünyayı tanımlayan şeyi ayırt etmek kolay olmayacaktır. Gerçekten de, burada, karmaşık bir *gerçekliğin* doğduğunu görüyoruz; bu gerçeklikte, öznel ile nesnel arasındaki mesafe yok olur ve deneğin, kendi dünyasından ayrılamaz oluşu ortaya çıkar. O halde, maskeli bir figürün algılanmasının (uydurulmasının) muğlak bir anlamı olacaktır: Bu, deneğin, hayal ettiği maskeyi kendine taktığı maskelenmiş bir davranışın başlangıcıdır; ama aynı zamanda da, maskeli olarak ortaya çıkanın artık “ben” değil, *öteki*, “dış gerçeklik” olduğu bir dünyayla ilişkisidir. Bir lekede keşfettiğim bu maskeyi gücül olarak kendi yüzüme mi konduruyorum, yoksa bu maske, yüzümü kendisine çevirdiğim dünyanın bana gösterdiği abartılı ve sahte yüz mü? Bu, benim ikizim mi, yüzümün bir yansıması mı, yoksa benim kendime sunduğum ve karşı koyduğum bir partner mi?

Böylece, *algılama tarzı* ile sıkı uyum içinde görünen bazı temel psikolojik tutumların sınırları belli olur. Rorschach testinin “biçimsel” kategorilerinin –Kuhn’un analizinde– varoluşla ilgili çok kesin anlamlar taşıdıkları görülmektedir. Yazar bize, algılama tipine göre algılanan görüntüyle ilişkinin değiştiğini gösterir: Görünüşte yalnızca görüntünün boyutundaki bir değişiklik, aynı zamanda görüntünün neden olduğu yaşanan yanılanmadaki bir değişikliktir de. Lekenin tümü bir maskeymiş gibi okunduğunda, denek her zaman algılanan görüntü ile kendi yüzü arasında büyümlü bir özdeşleştirmeye girişir. Aksine, bir maske gibi yorumlanan şey karttaki bir ayrıntıysa, “gerçeklikle” daha nesnel ve daha akla yatkın bir ilişki söz konusudur: Denek kendini algıladığı maskeden farklı hisseder, onu uzaklaştırmaya, onu uzakta tutarak, onu gerileterek, tehdidini önlemeye çalışır...

Çağdaş psikoloji derinlik kavramını hiç sevmez. Derinliğe, onu kolay okunur ve yapılandırılmış bir *üzey* halinde düzleştirmek için başvurur. Ona göre, kuramsal olarak, hiçbir gizem, hiçbir bilinmezlik yoktur. Bununla birlikte, insanların davranışını araştırdığında, şu saptamayla yüzleşmekten kurtulamaz: İnsan kendini maskelerin ardında gizlemeyi seven ve sürekli olarak gizli olanın çekiciliğine sığınan tuhaf bir varlıktır. Kuhn'un araştırması –ama burada Freud'u ve bütün çağdaş psikolojiyi anmak gerekir–, psikolojinin aydınlatma istemi karşısında, insanın hep karışık bir karanlık ve derinlik arzusuna vurgun kaldığını kanıtlar. Ve uzmanın bu derinliğin gerçekliğini kabul etmediğini öğrendiğinde bile, ondan hâlâ hayalî bir kavuşmadan hoşlanır gibi hoşlanır. Boşuna da olsa, görünüşüne mutlak biçimde sahip olmayı, varlığının ve yokluğunun uzamını dilediğince düzenlemeyi, gözden kaybolmayı, içinde sürekli bir dipsiz derinlik bulunduğuna inanmayı diler. Derinliğe büyülü bir davranış gibi başvurmanın geçersizliğini ne kadar ilan etsek de boşuna: Derinlik *rüyası* hep sürüyor, bu da rüyalar *bilimine* geniş bir malzeme sağlayacaktır.

**III**  
**PSİKANALİZ VE EDEBİYAT**





## Psikanaliz ve Edebiyat Bilgisi

Freud, 1907'de, *Schriften zur angewandten Seelenkunde*'nin birinci fasikülünde, Wjensen'in "*Gradiva*"sında Hezeyan ve Düşler adlı incelemesini yayımlıyordu. Psikanaliz, henüz kuram olarak gelişme aşamasında olduğu dönemde, yazınsal metinlere yöneldi. Başından beri, analitik yöntemden "yansız" bir yazınsal eleştiri aracı yapmak mı söz konusuydu? Elbette hayır. Freud, daha ziyade, kuramının geçerliliği için yeni kanıtlar vermekten hoşlanıyordu. Histerinin açıklamasından yola çıkarak, rüyanın, dil sürçmelerinin, nüktelerin ve cinselliğin incelemesiyle devam ederek, yeniden elden geçirmelere açık, ama ona göre, normal insana da nevrozlu kişiye de hemen uygulanabilir olan birleştirici bir doktrine ulaşmıştı. Psikanalistler (ve en başta Freud), anahtar bir konuda oldukları ve buradan yola çıkılırsa kültürün bütün yönlerinin genel bir yorumlamasının mümkün olduğu kanısına varmışlardır. Bu nedenle, psikolojik bir açıklamanın gerekli görüldüğü bütün alanlarda (sanat yapıtları, mitoslar, dinler, ilkel toplulukların toplumsal yaşamı, uygar toplulukların günlük yaşamı) yararlı biçimde uygulayarak, yöntemlerin etkililiğini kanıtlamaya çalıştılar. İlke olarak, hiçbir insan etkinliği, hiçbir kurum ve hiçbir imgeleme ürünü, davranışın kaynaklarına ve ilk belirlenmelerine inen, insanda, insanı harekete geçiren şeyi en iyi tanıdığına inanan bu bilginin gözünden kaçmamalıydı.

Jensen'in küçük romanı *Gradiva* rüyalarla doludur: Freud bu rüyaların psikanalizinin yapılabileceğini ve bu rüyaların, sanki romancı 1900 yılında yayımlanan *Rüyaların Yorumu*'nda dile ge-

tirilen rüya süreçlerini sezgisel olarak biliyormuş gibi, geliştiklerini tanıtılmaya girişir. Demek ki roman ve kurmaca, psikoloji adına tanıklık eder. Her türlü gizli anlaşma ihtimal dışı olduğu için, bir o kadar daha değerli bir tanıklıktır bu. Jensen, Freud'un yazılarından hiçbirini okumadığı halde, rüyadaki görüntüler ve gizli arzu arasındaki şu hem gizleyici hem de açığa vurucu ilişkiyi, Freud'un ısrarla vurguladığı ilişkiyi kurabilmiştir. Psikanaliz böylece ek bir güvenceye kavuşur. "İşlemsel" değerini, sinir hastalıkları kliniğinden çok uzak bir alanda tanıtılar. Edebiyat kadar psikanaliz de bundan yararlanır. Freud yöntemini antropolojinin ya da sosyolojinin sorunlarına uyguladığında da durum aynı olacaktır: Toplumun gelişimine ya da çağdaş uygarlığın krizine yeni bir ışık tutabilecek yeterlikte olduğunu gösterecektir. Üstelik yoluna devam ederken, sosyoloji ve etnolojiden aldığı ödünç kavramları psikanaliz kuramına katar. "İlkel sürü" imgesi (bugün uzmanlarca gerçeğe yakın bulunmaz) uzun süre açıklanması gereken bir veri olarak kalmamıştır; bu imge Freud'un gözünde, bundan böyle (birey-oluş süreci boyunca) her bireyde tekrarlanacak olan Oidipus serüveninin *tarihsel bir açıklamasının* (soy-oluşla ilgili bir açıklamanın) arkaik ilkesi olur. O halde, psikanaliz, kendisine alanının (histeri, nevroz) ötesinde çıkış noktaları aramaya başladığı sırada, açıklamalar önermekle, yorumlar telkin etmekle yetinmez; kendi yapıtı için de malzeme edinir; zenginleşir, en azından yabancı nesneyi aydınlattığı kadar kendisi de *öğrenir*...

Böylece, psikanalizin yazınsal eleştiriye getirebileceği katkı konusunda kendimizi sorgulama anında, soruyu tersine çevirme ve kendimize psikanalizin, gelişim süreci boyunca, edebiyattan hangi öğeleri kendi doktrinsel yapısına benzetmek üzere ödünç alabildiğini sorma noktasına varmış bulunuyoruz. Edebiyatın az da olsa psikanalizin kaynaklarından biri olduğu doğrusa, yazınsal eleştirinin bir aracı haline gelmiş psikanaliz de, olsa olsa, edebiyata onun kendi zenginliğini iade etmiş olacaktır; bir davetsiz misafir olmayacaktır (öyle olmakla suçlanmıştı), ama öte yandan, pek sık yaptığı şekilde, bilimsel bilgi yetkisini kendine mal etme hakkına belki de sahip olmayacaktır ve farkına varmaksızın, edebiyatın dilini konuşacaktır.

Psikanalitik düşüncenin özgünlüğünü eleştirmeye kalkışmak çocukça olurdu. Hangi düşünce akımının kaynakları, geçmişi, habercileri yoktur ki? En devrimci sistemler, yakından bakıldığında, çoğu kez önceden var olan kültürün birçok alanına dağılmış öğeleri gözü pek biçimde yeniden düzenlemekten başka bir şey yapmamışlardır.

Gerçekten de psikanaliz, edebiyatın payını bilimsel düşünceler ve bilim hakkında düşünceler bağlamından soyutlamanın zor olduğu bir kültür ikliminde doğmuştur. Metafizik karşıtı bu düşünceler, yine de öyle bir genellik düzeyinde dile getirilmişlerdir ki, bir yedek felsefe olma eğilimindedirler. Darwinizmin, özellikle de (Alman dilinin ülkesinde) Haeckel'in onu sunuş biçiminin yaptığı etkiyi abartıyor olmak mümkün değildir. Bilimin cazibesi o kadar güçlü ve evrim doktrini o kadar çekiciydi ki, bir Ferdinand Bruneti re (Fransa'da), edebiyat biliminin her şeyden önce türlerin gelişiminin tarihini oluşturmayı kendine ödev bilmesi gerektiğine inanabilmiştir. Freud'un yapıtında, evrim kuramı, gelişimsel bir duyuşsallık psikolojisine tarihsel zemin görevi yapar. Freud, Darwin'in zooloji alanında giriştiği Kopernik devrimini sürdürmeyi –“psişe” alanında– ister: İnsan onuru için pahalıya mal olsa bile, bilgide daha ileriye gitmek ister. Uzun bir tarih sürecinin sonunda Darwinizme bilinçdışı düşüncesi eklenir; bu düşüncenin Jansenist psikolojide olduğu gibi Leibniz'in psikolojisinde de oynadığı rolü biliyoruz; Aydınlanma dönemi felsefesinde de eksik değildir ve aydınlanmacıların düşmanlarında, demek istediğim, Alman romantiklerinde, sonra Schopenhauer'da, E. Von Hartmann'da, Nietzsche'de daha da ısrarla boy gösterir; nihayet, bütün XIX. yüzyıl boyunca, hipnotizma olgularına, anormal durumlara, kişilik bozukluklarına karşı dikkatli doktorlar ve psikologlar, bilinçdışı ve bilinçaltına başvurmayı sürdürmüşlerdir. Psikanalizin XIX. yüzyıl romantik edebiyatının zirvelerinden biri olduğu savunulmuştur, bu pek de nedensiz değildir. Ama hemen ardından eklemek gerekir ki, Freud'un "romantizmi" çok güçlü bir pozitivist rasyonalizm kalıbı içinde sıkıca sarmalanmıştır; kendimizi, epistemolojik iyimserliğin (bilim ilerlemektedir, bilgilerimiz artarak gelişiyor) metafizik bir kötümserlikle (bizî harekete geçiren ilkel güçler ka-

ranlık, kör, barbar, sert, gözü doymazdırlar) birleştiği oldukça sıra dışı bir doktrinsel bütünlük karşısında buluruz. Akli başında olmak mümkündür, ama işin özü akıl dışıdır; hayatın kazanan taraf olacağı kesin değildir. Bu dünya görüşü, aslında, XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki romantizm sonrası pozitivizme özgüdür ve Freud'un inancı, tuhaf biçimde, Renan'ı (genç Claudel'in skandalında) "gerçek belki de üzücüdür" demeye yönlendiren inanca benzemektedir.

Keşfetme *sevincinin*, keşfedilen nesnenin karanlık görünümünün uyandırdığı *trajik* duyguyla bu tuhaf birlikteliği hakkında söylenecek çok şey vardır. "Yüzyıl sonu"na ait pek çok yapının belirgin niteliği olan kötümser dingincilikten<sup>1</sup> –kötülüğü çaresizce seyretme– uzak sayılmayız. Edebiyatta "natüralizm" iklimini anımsamak yeterli olur... Ama Freud, kendini ne kadar kaptırmış olsa da, bu üzücü düşüncelerden hoşlanan ruh halinden kaçır: Çünkü o en başından beri "kürlerinin" başarısıyla ilgilenen bir pratisyendir, çaresiz kalmış bir anlama durumunda kalmaya razı olmaz; bilgi, ona göre, insanı artan bir güce ulaştırmalıdır. Freud'da kuramsal bilgi, engellerle, başarısızlıklarla, karşılaşılan direnişlerle ilgili spekülasyonlar yüzünden, pragmatik bir amaç doğrultusunda, yani terapide etkililik amacı doğrultusunda gelişir. İçgüdünün belirleyici önemine kesin inanmış olan psikanaliz, bireyin yaşamının hem doğanın hem de kültürün gerekleriyle uyusabilmesi için, içgüdüyü değiştirmeye, eğitmeye, ondan yararlanmaya ve onunla uzlaşmaya katkıda bulunmak ister. Böylece bir canlı bütünlük –hem yaşamsal enerjiyle hem de bilgiyle donatılmış bir varlığın bütünlüğü– gelişecek, rasyonel bilginin aydınlığı ile bilginin işin özünde keşfettiği enerjinin tehlikeli donukluğu arasında ortaya çıkardığımız çelişki, bu bütünlükte azalacaktır.

O halde, "entelektüel tarz"ı içinde düşündüğümüzde, Freudculuğun özelliğini oluşturan şey, bilginin canlı buyruğu ile içgüdünün karanlık gerçekliği arasındaki bir çatışmadır ve bu çatışma kendini bir pratikte aşmaya çalışır. Burada, yöntemleri açısından, Freud'u ve Marx'ı birbirlerine yaklaştıran yapı benzerliğini tanımlamaktan gelmek imkânsızdır. Her ikisi de, bilgin gibi dav-

1 Fransızca *quiétisme* (ç. n.)

ranmakta kararlı olarak, insanda, toplumda, *gizli bir özü, saklan-* mış, kılık değiştirmiş, ama çok önemli bir şeyi, temel *tözü, ham-* maddeyi, insanın toplumla ve benzerleriyle ilişki içinde *olmasını* sağlayan maddi bağları keşfetmeye çalışır. Açığa çıkarma *işlemi* bize yanıltıcı üstyapıların berisinde, basit, evrensel ve görünüş- te rezil bir şeyi, bir ihtiyacı –ekonomideki anlamıyla ya da “*ıçgü-* düsel” anlamıyla– gösterir. Onların gözünde, XIX. yüzyıl uygar- lığının hatası, ihtiyaçlar insanını (*homo economicus, homo natura*) yanlış cevaplarla aldatmak olmuştur: Uygarlığın, temel ihtiya- cı gidererek, ona değişmesi için (Freud’un deyişiyile, kendini yü- celtmesi için) yardımcı olması gerekirdi. Oysa, tam tersine, onu engeller, öyle ki, ihtiyaç, değişmek şöyle dursun, “uygarlaşmış” bir dünyanın güven verici görünümünün gerisinde, temel doy- mazlığını, tehlikeli düzensizlik gücünü korur. Olmak ile –miş gibi görünmek, üstyapı ile “gerçek güçler”, bilinç ile bilinçsiz it- kiler arasındaki bu utanç verici karşıtlığı açığa çıkarma zorunlu- luğunun nedeni budur; insanı ya da toplumu, asla ıçgüdüye arka çıkmak ya da toplumu temel ihtiyaçların karşılanmasının aracı yapmak için değil, ama ıçgüdü ve karşılanmış ihtiyacın nihayet temel olanın üstünde yükselebilirler ve insan, bölünme yerine bütünlüğü (neredeyse, teolojideki gibi, *pleroma*<sup>2</sup> diyecektim) ta- nıyabilir diye; değiştirme gerekliliği bundan dolayıdır... Görül- düğü gibi, Marksizm ve Freudculuk aynı deyimlerle betimlenir- se biraz yol alınabilir ve sonuçta, beklendiği gibi, laikleştirilmiş dinsel formüllere ulaşılır...

Mademki laikleştirilmiş dinsel terimlerden bahsediyoruz, Fre- ud’un, yaşamöyküsünde, tıbbi eğiliminin nedeni gibi gösterdi- ği bir etkilenmeyi atlamak istemem. Freud, liseyi bitirmeden az önce, Goethe’nin (öyle sanılıyordu) doğa hakkındaki bir met- ninin okuyup etkilenmişti. Haeckel’in *Natürliche Schöpfungsgesc- hichte* yapıtının başında aktardığı bu ünlü metin, Goethe’nin ka- leminden çıkmamıştır: Söz konusu metin İsviçreli din bilgini Tobler’den alıntıdır.

2 *Pleroma* “bütünlük, tamlık, eksiksizlik” anlamına gelen Yunanca bir sözcüktür. Aynı zamanda Gnostik inançta yeryüzündeki maceranın sonunda kavuşulacak olan gökler âlemini ifade eder. (ç. n.)

Yanlış kişiye mal edilmesi sayesinde tanınan bu metne bir göz atmaya değer. Orada geliştirilen doğa görüşü masalsi türdendir; orada bize insanın çevreye doğaya gömülmüş ve doğanın yasasına boyun eğmiş olduğunu, ama insanın bilinçli düşüncesinin, organik yaşamın derinliklerinde var olan gizemleri anlayamadığı için, onu doğadan uzaklaştırdığını hissettiren bir yığın karşısav buluruz.

Doğa! Biz onunla çevrelenmişiz, o bizi içine emmiş, onun dışına çıkamayız, ama onun içine daha derinlemesine giremeyiz. Bizim haberimiz olmadan, o bizi kendi dansının figürlerine çeker, bizi kendisiyle birlikte alıp götürür, ta ki yorgun düşüp onun kollarından kurtulduğumuz ana dek.

Sürekli yeni biçimler yaratır; şu andaki gerçeklik daha önce asla var olmamıştır; geçmişteki gerçeklik bir daha asla geri gelmeyecektir. Her şey yenidir ve bununla birlikte eski güç değişmemiştir.

Biz onun bağrında yaşarız ve ona yabancıyızdır. O devamlı bizimle konuşur ve bize kendi sırlarını vermez. Hiç ara vermeden onu yenmeye çalışırız yine de üzerinde hiçbir etkimiz yoktur [...].

*In eo movemur et sumus.* Burada, her yerde hazır bulunan ama insanla ilişkiden kaçan bir doğa imgesi buluruz; üretici gücü, en üstün düzeydeki anlam ve akıldır, ama bizim aklımız oraya asla ulaşamaz. Doğa, bizi yanlış yola saptırır ve bizi, bizim tam anlayamadığımız bir açıklamayla aydınlatır. Bizde kendi doyumlarını arar.

Doğa ihtiyaçlar doğurur, çünkü devinimi sever [...] Her gereksinim çabucak doyurulan, çabucak yeniden doğan bir iyilik demektir. Eğer bunlardan bir fazla üretirse, bu yeni bir zevk kaynağı demektir: Ama çok geçmeden dengeyi yakalar [...].

1780 tarihli bu metnin lirik coşkusu ile Freud'un "metapsikolojik" spekülasyonları arasında birbiriyle uyuşan o kadar çok şey var ki, insan hepsini aktarmak ve hepsini karşılaştırmak isti-

yor. Ludwig Binswanger'e göre Freud'un düşüncesi, "pozitivist" görünüşüne rağmen, "deha çağı"nın felsefeci ve şairlerinin (ve daha sonra onların izinden gidenlerin) göklere çıkarttığı doğal enerjinin büyük imgelerinin etkisine gizliden gizliye bağlı kalmıştır: Binswanger daha da ileri giderek, Freud'un ergenlik çağında karşılaştığı bu metne yaşamı boyunca sadık kaldığını söyleyebilmiştir; Freud, bu masalsı, her şeye muktedir, ama gizlenmiş ve gizemli doğaya karşı bir tür kutsal saygı duymaktan vazgeçmemiştir.<sup>3</sup>

Tobler'in çağrıştırdığı doğanın, *D'Alembert'in Rüyası*'nın bize bahsettiği doğayla benzerliği yok değildir. Gerçekte, Freud her zaman Diderot'ya büyük bir hayranlık beslemiştir: Arzunun ve içgüdünün gerçekliğini kabul etmede gösterdiği açık yüreklilikten dolayı ona minnettardır. Freud, pek çok kez, Oidipus kompleksi kuramının önbiçiminin *Rameau'nun Yeğeni*'nde verilmiş olduğunu hatırlatmıştır:

Eğer küçük vahşi kendi haline bırakılmış olsaydı, budalalığını sürdürerek ve beşikteki çocuğun azıcık aklıyla otuz yaşındaki adamın tutkularının şiddetini birleştirerek, babasının boynunu burar ve annesiyle yatardı.

Bu satırlar *Encyclopédie*'nin "Hobbesçuluk" maddesinde yer alır. Ve kulağa Freud'un bir önbelirtisi gibi gelen şey aslında Hobbes'un ünlü formülünün bir yorumudur: *Ita ut vir malus idem fere sit quod puer robustus vel in animo puerili*<sup>4</sup>. Zalim, gürbüz bir çocuktur... Demek ki, ne Freud, hatta ne de Baudelaire çocukluğun masum olmadığını ilk söyleyenlerdi.

Freudcu düşüncenin felsefi ve yazınsal kaynakları (ya da bağlamı) hakkındaki bu kısa araştırma bize bu psikolojinin en önemli yönlerinden bir kısmını hatırlatma olanağı verdi.

Şimdi, psikanalizin (ve her şeyden önce Freud'un psikanali-

3 Ludwig Binswanger, "Mein Weg zu Freud", *Der Mensch in der Psychiatrie* içinde, Pfullingen, 1957. Fransızca çevirisi, R. Lewinter, *Discours, parcours, et Freud* içinde, Paris, Gallimard, 1970.

4 Thomas Hobbes, *De cive*, Praefatio ad Lectores.

zinin) edebiyatla ilgili olarak niyetini tanımlamaya giriştiğimizde, bu yönlerin kesinleştiğini göreceğiz.

İlkin, sanatı pozitivist ve rasyonalist bir okumaya (indirgemeye diyecektim) tabi tutmak konusundaki taraf olma tutumuna dikkat çekeceğim.

Freud, bu yolu açmış olan yazarlara ve sanatçılara saygı göstermekten hiçbir zaman geri kalmadıysa da, kendisini onlardan ayıran ve kendi girişiminin bilimsel niteliğini savunmak için korumayı dilediği mesafeyi sık sık belirtmeye önem vermiştir. Altmış yedinci doğum gününde, bir konuşmacının onu bilinçdışının kâşifi olarak selamlamasının ardından yaptığı hatırlatma birçok kez aktarılmıştır: “Şairler ve felsefeciler bilinçdışını benden önce keşfettiler: Benim bulduğum şey, bilinçdışını incelemeyi sağlayan bilimsel yöntemdir.”<sup>5</sup> Bu söz birçok açıdan önemlidir; eğer biz tesadüfen psikanalizde *akıldışından yana* yürütülen bir çalışma görmek isteseydik, böylesi bir açıklama bize, Freud için önemli olanın yalnızca bilinçdışının varlığını ileri sürmek, özellikle de bilinçdışının önceliğini ilan etmek ve onun için sınırsız bir ifade hakkı istemek olmadığı hatırlatırdı: Freud’un asıl önemseydiği, bilinçdışını yöntemli bir incelemeden geçirmek, onun hakkında olabildiğince çok sayıda rasyonel bilgiyi bir araya getirmektir. Bilinçdışı, yani insana özgü bu evrensel veri, kendine bir mahkeme rolü biçmeyen nesnelleştirici bir bilincin karşısına çıkar; bilinç, bir kereliğine arzuyu ortadan kaldırmayı istemez, tek kaygısı onun nesnesine saygı göstermek ve aydınlatmaktır. Freud içteki karanlığı kabul eder, ama ona ışık tutmak, onun genel görünüşünü çözmek niyetiyle kabul eder. Söz konusu olan gizemin payını artırmak değil, onu, kişinin karanlık mekânlarında belirli yol boyları oluşturarak gidermektir.

Kısacası, bilinçdışının ve *id*’in anlaşılmaz mırıldanmalarının üzerinde, sessizlik ve koyu karanlıkta pusuya yatmış iç çatışmaların üzerinde, bilimin aydınlık söylemini geliştirmek söz konusudur. Psişik imayı duyulur kılmak söz konusudur. Bu karşıtlıkta bilginin ve sanatçının alanlarının sınırları karşılıklı olarak belirlenir. Şairler arzusunun serüvenine kendine özgü coşkusu olan bir

5 Lionel Trilling’in olağanüstü denemesinden alıntı: “Freud and literature”, *The Liberal Imagination* içinde, Londra, 1951, s. 34.



ses getirirler de, onun iç yasasını açıklığa kavuşturamazlar: Onlar “bilgine” ayrıcalıklı bir malzeme sunarlar, bilgin arzusunun devinimini ne kadar vurgularsa, ona o kadar örnek bir değer verir. Bu şekilde, edebiyat, psikanalizin sözcük dağarcığının işleyeceği paradigmaları sağlayan bir kaynak olur. Narsisizm, sadizm, maçoizm, Oidipus kompleksi, ancak belli bir davranış biçiminin arketipleri olarak gösterilen mitostan, yazardan ya da edebiyat yapısından hareketle tam olarak anlaşılabilir olurlar.<sup>6</sup> Şiirsel söz, bilgin ile itkilerinin çözümlenerek açıklanması gereken o gizemli *doğa* arasındaki aralıkta yer alır. Şair, uyanıkken rüya görenle karşılaştırılabilir ya da uykuda rüya görenle, ama şairde duyuşsal yaşamı açığa vurma yeteneği diğer insanlara göre daha fazladır; bu ayrıcalık onu –Freud buna inanıyordu– itkinin karanlığı ile sistemli ve rasyonel bilginin aydınlığı arasında bir arabulucu yapar. Ona özgü olan ve bazı iç dirençlerin (geçici ya da sürekli olarak) ortadan kaldırılmasından ileri gelen deneyim yeteneği sayesinde, “bilinçdışı kaynaklara”, daha az “yetenekli” olan insanların çoğundan daha yakındır; ve aslında ona özgü olan anlatım yeteneği sayesinde, şair, kendini söylemsel ve mantıksal gerçeğin tek sahibi gibi gören bilginin açıkça anlaşılır biçimde dile getirmek isteyeceği *anlamı*, mecazlı biçimde söylemeyi bilir.

Bu, şairler için küçük düşürücü bir şey midir? Kuşkusuz, “bilimsel söyleme” verilen bu üstünlük ve böylece, şairi yalnızca metin yorumlamasının aydınlatacağı karışık bir “hammaddeyi” sağlayan kişi olma durumuna indirgeme biçimi, şiirsel sözün saygınlığını psikolojinin akıl yürütmeye dayalı sözü lehine azaltan bir taraf tutmayı içerir gibidir. Bu açıdan, şair, hayal-

6 “Bugün, Freud’un Oidipus kompleksi kuramı yazınsal eleştiriye biraz ışık tutan bir psikolojik düşünceymiş gibi görünüyor. Sonuç olarak, belki de bunun işleri tersinden almak olduğuna karar vereceğiz: Gerçek şu ki, Oidipus mitosu bazı psikolojik araştırmalara biçim ve yapı kazandırdı. . . Bu durumda, Freud’un meziyeti yalnızca mitosun kaynağını bulup ortaya çıkaracak kadar kültürlü olması olacaktır. O halde, her şey, sanki bilinç düzeyinin altındaki kâhince bir düşüncenin psikolojik keşfi, edebiyatı Trophonius mağarasından günümüze kadar kat etmiş bir psikolojik arketipin uygun bir alegorik açıklamasını oluşturuyormuş gibi olup bitmektedir. Belki de keşfe biçimini veren bu arketiptir. . . Şu daha açık bir gerçektir ki, şiirsel mitoslar ya da şiirsel mitoslara benzeyen çağrışımlar ya da diyagramlar, metafizik ve teolojik kuruluşlara biçim vermektedir” (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York, 1969, s. 353).

perestle, sinir hastasıyla ya da kim olursa olsun herhangi biriyle aynı derecede, yalnızca bir düşünce ve fantasma üreticisidir. Psikanaliz sanatın şiirsel yanını bozsa da buna karşılık gündelik yaşamı şiirselleştiriyor ve mademki herkes düşünce görüyor, o halde psikanaliz de kendi tarzında "herkes için geçerli" bir şiirden söz ediyor diye eklemek ise, değersiz bir telafidir... Bununla birlikte, işin bir başka yönü var: Şairler kendilerini bir "karanlık ağız"ın<sup>7</sup> yorumcuları olarak ilan ederler; yalnızca içinden gizemli bir gücün soluğu geçen araçlar olmayı kendileri istemişlerdir; şiiri tek bir kişi tarafından herkes adına söylenen söz olarak tanımlamaktan hoşlanmışlardır: "Kendimden söz ederken, sizlerden söz ediyorum. Bunu nasıl hissetmezsiniz? Ah! Benim sen olmadığımı sanan deli!"<sup>8</sup> Gerçeküstücülüğün ayırıcı niteliği, bilinçaltına yönelik mesajda bütün normal insanların tamamen eşit olduğunu ilan etmesi, bu mesajın ortak bir zenginlik oluşturduğunu, bundan herkesin kendi payını istemesinin yeterli olacağını sürekli olarak savunmuş olmasıdır.<sup>9</sup> O halde Freud, şairi (özellikle de romantik şairi), o kendini nasıl düşünüyorsa öyle ele almaktan başka şey yapmamıştır; bu durumda, eğer şair doğanın bir sesiye, psikolog, kendi alanına özgü olan ve doğa bilimlerine bağlanması gerektiğini düşündüğü yöntemleri, bazı önlemler karşılığında, şiirsel dile uygulayabilir.

Aslında psikanalizin rasyonalist etkinliği, rüyayla ya da nevrotik semptomla ilgilendiğinde –özellikle şairlerin düşleriyle ilgilendiğinde–, bir okumadan ve bir çeviriden ibarettir: Bir dil den ötekine, simgelerin anlaşılması güç dilinden yorumlamanın anlaşılır diline geçmek söz konusudur; bu, arzunun kendini içinde –bilinçdışıyla bilincin arasında– ifade ettiği dilin sözlüğü, dil bilgisi, sözdizimi, retorik hakkındaki bir bilgiyle desteklenen, bir anlam çözme ya da anahtar bilinmeyen şifreyi çözme sanatını gerektirir. Bu okuma ilerledikçe gizemin payı azalacaktır. Her şeyin bir anlamı vardır: Psişik yaşamda rastlantı yoktur, son tahlilde, her şey temel güçlerin işlemlerine indirgenir. Çözümleme,

7 *La bouche d'ombre*: Victor Hugo'nun "Ce que dit la bouche d'ombre" adlı şiirine gönderme (ç. n.)

8 Victor Hugo, *Les Contemplations*, Önsöz.

9 André Breton, "Le message automatique", *Le point du jour* içinde, Paris, 1934, s. 241.

anlamsızlığın, saçmalığın ya da olağanüstünün geçici görünüşlerinin ötesinde, anlamın yorumlanmasını sürdürür. Yine de, en başarılı anlarında Freudcu çözümler, karmaşık olanı temel olana, soylu olanı rezil olana indirgeme işlemleri değildir: İstekleri ve ilişkileri, karmaşık ve çok sayıdaki maksadı aydınlığa kavuşturur. Yine de şu bir gerçek ki, Freud, –Goethe'nin, simgeyi simge gibi yaşamaya bırakmak gerektiği yolundaki tavsiyesinin tersine– simgeyi çözmeye çalışır. Çünkü Freudculuk simgeyi histerinin semptomuyla bir tutar (her ikisi de “uzlaşma oluşumları”, sansürün gerekleri yüzünden gerçek nesnesinden sapmış arzunun somut anlatımlarıdır) çözümlenme çabası en sonunda simgeleştirilenin çözülmüş bir halini elde etmeyi amaçlar. Onun gözünde simge, gerisinde arzunun ilk anlamını, başlangıçtaki yönünü ve hedefini keşfetmek gereken “dolaylı bir söz”dür.

Böylece, analist, kişinin mitosa dayalı ya da simgesel anlatımlarını taradığı, derlediği, kışkırttığı bir ilk evreden sonra, bunları, dolaylı yoldan dile getirilen gerçek niyetleri ortaya koyarak geçersiz kılmaya çalışır. O halde, Freud analizin uygulandığı kişiden kendini bilinçdışına bırakmasını isterken, bunu yalnızca analiz yönteminin kesin çerçevesinde –serbest çağrışımlar, rüya ya da fantasma öyküleri– yapar. Sonraki tüm çalışma bilinçdışından bilinç toplamaya dayanır: Freud bu çalışmayı Zuideerzee bölgesinin kurutulmasına benzetir. Uygulamada, fantasma'nın kendini serbestçe ifade etmesi istenilen bir şeydir, ama açıklamalı bir okumanın metnini ya da bahanesini sağlaması için istenilen bir şeydir, bu okuma, rüyanın düğümünü çözecek ve rüya göreni yavaş yavaş bilmediği arzularının gerçeğiyle yüz yüze getirecektir. Bu yüzden, Freud, kendisini referans gösteren (dikkatsiz bir okumadan ya da bir yanlış anlamadan hareketle) gerçeküstüculüğe büyük bir ilgi duymamıştır.

Émile Benveniste, Freud'un bastırılmış arzuya mal ettiği anlatım hilelerinin şaşırtıcı biçimde klasik retoriğin biçimsel figürlerine ve mecazlarına denk düştüğünü derinlemesine fark etmiştir. “Bilinçdışının simgeleri aynı zamanda hem anlamlarını hem de güçlüklerini metaforik bir dönüştürmeden alırlar.”<sup>10</sup> Metaforun analitik okunması mecazlı dilin asıl dile indirgenmesi-

10 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, s. 86-87.

ni içerir. Metafor, saptanır saptanmaz, tekrar kaynağına döndürülür; yoğunlaştırılmış olanın yoğunluğu giderilir, yer değiştirmiş olan tekrar yerine konur, devrikleştirilenler tersine çevrilir vb. Bilinçdışma özgü retorik uzmanı olan psikanalistin, kendisi de bir retorik ustası olmak istemez. O, Jean Paulhan'ın *Tarbes Çiçekleri*'nde teröriste verdiği rolü oynar: Açık konuşulsun ister. Karanlığın dilini, karanlığın aydınlığa dönüştürülmesi işlemini gerçekleştirmek için öğrenmiştir, XVII. yüzyıldaki Cizvit misyonerlerinin, putperestlere Katolikliği benimsetmek için putperest ayinleri öğrenmeleri gibi... Kuşkusuz, şüpheli bir zihin, bilinçdışma mal edilen özel dilin –dilbilgisi ve retorikle birlikte– yalnızca analistin izlediği yorumlama yönteminin içi çukur kalıbı, taşınmış gölgesi, üste eklenmiş figürü olup olmadığını soracaktır.

İlk dönemler, Freud, edebiyattan yalnızca bir klinikçi olarak geliştirdiği varsayımları için açıklamalar ve doğrulamalar bekliyordu. Daha sonra ikinci bir dönem çıkagelmiş, bu dönemde Freud, cesaret bularak, edebiyat yapıtının temel bir gizini kavrama umuduyla yaratıcı sürecin kendisiyle ilgilenmiştir. Bununla birlikte Freud'un son metinleri, bir tür kendi içine çekilme durumuna işaret eder –sanki Freud yandaşlarından bazılarının savlarından ürkmüş gibi– ve aklını yalnızca yönteminin uygulama alanını temkinlice çizmeye, ona sınırlar tayin etmeye verdiğini görürüz. *Dostoyevski ve Baba Katli* hakkındaki incelemesinin başında, Dostoyevski'nin kişiliğinde dört farklı yön ayırt eder: Şair, sinir hastası, moralist (*der Ethiker*) ve günahkâr. Hemen ekler: "Yazık ki, analiz şairin önünde silahlarını bırakmak zorundadır!"<sup>11</sup> Yapıt karşısında, psikanaliz kendini sanatın özünü tanımlamada yetersiz ilan eder. Olsa olsa yazarın kişiliğinden, yani yapıtın ardında gizli olan, eserden önce var olan, ama onu tanımamızın yapıtın bütün yönlerini aydınlatmaya yetmeyeceği bir psikolojik gerçeklikten söz edebilir. "İnsanın kişiliğinin kaç yapıt karakterini koşullandırmış olduğunu anlıyoruz şimdi... Bu tür araştırmalar, insanın dikkatini hangi etmenlerin çektiğini ve kaderin onu ne tür hammaddelerle karşı karşıya bıraktığını gösteriyor. İnsan psişizminin yasalarını eşsiz şahsiyetler üzerinde ince-

11 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, c. XIV, Londra, 1955, s. 399.

lemek son derece çekici bir iştir!"<sup>12</sup> Freud kendi alanına **kapandı** –insan psişizminin yasaları alanına– ama "yaratıcıların **dehası**" konusunu, bilerek ve isteyerek, açıklamadan bırakır. **Mirasçılardan** bazıları burada doldurulması gereken bir boşluk olduğunu sanacaklardır. Yapıtların tarihöncesini daha açık görebilmek öğrenilir, ama onları yapıt nitelikleriyle anlamak ve değerlendirmek öğrenilmez.

Freud analizin yetkisini sınırlar. Bunu, karşılıklı olacak şekilde, sanatın önemini de sınırlamak koşuluyla yapar. İstedığı gibi görüldüğü şey, bir tür ateşkes ya da saldırmama antlaşmasıdır. Analiz, yazınsal dehanın alanının sınırlarını aşmayacaktır; ama buna karşılık sanat da psikanalizin kendi alanında onunla rekabet etmeye kalkışmasın! *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*'de, şaşırtıcı biçimde Sanatı, Felsefeyi ve Dini, bilimin olası hasımları olarak anar. Bu hasımlar arasında en zararsızı sanattır: "Sanat hemen hemen her zaman zararsız ve yardımseverdir; yanılısamdan başka hiçbir isteği yoktur. Sanata tutulmuş, hani öyle denir ya, çok az sayıda kişinin dışında, sanat gerçekliğin alanına tecavüz etmeye yeltenmez." O halde görüyoruz ki, sanat gerçekliğin alanından çıkarılmıştır, sanki onun doğduğu "bilinçdışı kaynak" bir gerçeklik değilmiş gibi! Çünkü Freud'un gözünde sanat, elle tutulur nesnelere evreninde doyum aramaktan vazgeçmiş bir arzunun ifadesidir. Bu, yolunu kurmacanın bölgesine çevirmiş bir arzudur ve bu kez gerçekliğin çok dar bir tanımı gereğince, Freud sanata yalnızca bir *yanılısama* gücü tanır. Sanat, sanatçının ulaşmayı başaramadığı gerçek bir nesnenin yerini aldatıcı bir nesnenin almasıdır..

Öyle görünüyor ki, Freud, telafi edici doyum ve hemen hemen kötünün iyisi gibi düşünülen bu sanat kuramından hiç vazgeçmedi. 1909 tarihli denemesi *Yazınsal Yaratı ve Uyanıkken Rüya Görme*'de şöyle yazar: "Yazar, oyun oynayan çocuk gibi davranır, çok ciddiye aldığı bir fantezi dünyası yaratır." Sanat arkaik ve narsistik türden bir oyun etkinliğidir. *Totem ve Tabu*'da, sanat büyüye yaklaştırılır, çünkü her ikisi de arzunun doyumunu elde etmek için düşüncenin sınırsız gücüne güvenirlere. Ama estetik zevkin bir şeyin yerine geçmiş olma niteliği hakkındaki en kesin ve en te-

12 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, c. XVI, Londra, 1950, s. 276.

peden inme açıklamaları *Psikanalize Giriş*'te buluruz: Sanatçı, gerçekliğin karşısına doğrudan çıkacak ve arzu ettiği başarıları orada kazanacak güçte olmadığı için, kendisini onu eyleme başvurmak zahmetinden kurtaran bir fantasmalar evrenine sığınır. Eğer yapıt tamamlanmışsa, başarıya kavuşmuşsa, sanatçı doğrudan ulaşmadığını dolaylı yoldan elde etmiş olacaktır: Yani "onuru, gücü ve kadınların aşkını." Freud, başkalarının daha ince ayrıntılarla söylediğini, basitleştirilmiş bir biçimde söylüyor bize: Sanat yapıtının çoğu zaman sanatçı ile çağdaşları arasında bir aracı işlevi olduğunu, kaynağını bir başarısızlık deneyiminden aldığını, dünyadan uzakta, imgelemin oluşturduğu bir çevrede geliştiğini söylüyor. Sanat belki de –en azından romantizmden başlayarak– nesnelere ve kişilerle başarısız bir ilişkinin tamiri yolunda bir deneme, ertelenmiş bir öğ almadır.

Freud sanatın pozitivist yorumunu niçin böylesi bir sertlik derecesine vardırı? Burada ben de psikanalistlik yapmayı ve sanata karşı bu saldırganlığı açıklamayı denemek istiyorum: Sorun şu ki, pozitif bilimlerde kalmak isteyen Freud, kendi konununun hassaslığını bilir; psikanaliz antropolojik *modelini* ancak sözcüklerden oluşan bir yapı içinde önerebilir ve Freud, her şeyin onu edebiyatçı ve "şair" gibi görülme tehlikesiyle karşı karşıya bıraktığını bilir. Araya koyduğu mesafeyi belli etmesi gerekmektedir ve bu amaca hiçbir şey, şair hakkındaki bu küçümseyici tondan daha iyi hizmet edemeyecektir. O halde, onun sanat konusunda bu görünüşteki küçümsemesi, psikanalizin kökenlerine bağlı bir "edebiyat kompleksi"ni gizlemeye ve bastırmaya yönelik bir savunma mekanizmasından başka bir şey değildir.

Daha önce belirttiğim gibi, psikanaliz akıldışının bilinçdışının, söylemsel olmayan düşüncenin üzerinde, aklın bilinçli söylemi gibi gelişmek ister; hiçbir şey bize bu isteğin içtenliğini tartışma yetkisi vermiyor. Ama şimdi kendisinin de mitos-yaratıcı (*mythopoièse*), mitos dili, ya da en azından mecazlı dil, metaforik dil olduğundan kuşkulanma noktasına varıyoruz. Psikanalitik düşüncenin öncelleri arasında, hem romantizmin şairlerinde hem de Freud'da ortak olan, masalsı bir doğa imgesinin baş köşede yer aldığını gördük.

Freud'un düşüncesinin oluşumunda Tobler'in lirik metnine, yalnızca küçük bir öykünün hak edeceği kadar önem vermek uygun olacaksa da, Freud'un yararlandığı dilin basit bir incelemesi, *figür*ün orada kraliçe olduğuna, uzamın *Giilin Romani*'ndakinden daha az alegoriyle anlatılmadığına ve bilincin dramaturjisinin orada betimlendiği kadar yaşandığına da inanmamızı sağlayacaktır. Önce, Freud'un yazınsal alandan ödünç aldığı ya da edebiyat üzerine düşündüğü süre boyunca uydurduğu terimleri hatırlatmak uygun olacaktır: Söz konusu olan elbette onu bir söz dağarcığı konusunda suçlamak değildir. Sonuçta, Freud, Narkissos mitosunu ya da Oidipus'un serüvenini, onlardan psikolojik rumuzlar oluşturmak amacıyla kullanmakta özgürdü. Böylesi sözcüklere başvurmada neyin keyfi ve ancak yaklaşık nitelikte olabileceğini pekâlâ biliyordu. Freud bunun hesabını verdi ve terminolojisinin mitolojik olduğunu kabul etme konusunda güçlük çıkarmadı. "Elde bulunan bilimsel terimlerle, yani bizim durumumuzda, psikolojinin imgelerle dolu diliyle (*Bildersprache*) çalışmaya mecburuz. Yoksa bunlara denk gelen süreçleri kesinlikle betimleyemezdik ve belki de onları algılayamazdık. Eğer psikolojik terimler yerine, fizyolojinin ya da kimyanın terimlerini kullanma olanağımız olabilseydi, betimlemelerimizdeki hatalar belki de ortadan kalkacaktı. Şu bir gerçek ki, bu terimler imgelerle dolu bir dile, ama daha basit ve bizim daha uzun süredir alışık olduğumuz bir dile aittir!"<sup>13</sup>

İtiraf önemlidir, dahası bizde psikanalizin mitolojik öğesinin yalnızca sözcük dağarcığında ve terminolojisinde değil, sözdiziminde ve retorikte de bulunduğu kanısını uyandırmaktadır – daha yakından yapılacak bir inceleme bize bunu daha da iyi gösterirdi. Özü bakımından metaforik olan yalnızca sözel malzeme değil, psikanalitik söylemin kendisidir, hem de kendi yapısı içinde. Okuduğumuz satırlar bizi sıkıntıda bırakıyor, şu da var ki, Freud burada alışılmıştan daha az temkinli davranmıştır. Psikolojinin imgelerle dolu dili (mitosa dayalı öğeleriyle, yazınsal araştırmalarıyla, özellikle de psişik "alan"ların alegorilere dayalı betimlemeleriyle ve libidinal enerjinin "ekonomik" dağılımı kuramıyla), Freud'a göre, *gerçekte*, duyuşsal fenomenleri betimleme-

13 *Au-delà du principe de plaisir*, VI. altbölüm.

yi becerebilecek tek şeydir; ama, *meşru olan*, kısa ya da uzun vadede yerini fizyolojinin ya da kimyanın salt niceliksel diline bırakmasıdır. Oysa, Freud bize aynı zamanda, yalnızca fenomenlerin betimlenmesinin değil, onların keşfinin de kendisinin kullandığı imgelerle dolu dil –mitolojik dil– dışında imkânsız olacağını söylüyor. Arzunun asıl anlamını onu gizleyen imgelerin ve simgelerin ardında araştırıp ele geçirmek isteği ne kadar içten olursa olsun, Freud bu araştırmada bile, imgelerle yüklü bir dile başvurmaktan kurtulamaz. Onun kesinlikle bilimsel olmak isteyen “üstdil”i, nesnesi tarafından bozulmuştur. Bu yüzden, psikanalizin retoriği ile bu retoriğin araştırmasına ve yorumlamalarına nesne olarak aldığı fenomenler arasında sıkı bir suç ortaklığının kurulduğunu görürüz. Bu durumda, artık geçici bir betimlemeden, metaforik bir “iyinin kötüsünden” söz edilemez. İşi, acaba psikanalizin söz ettiği fenomenler, o kendi söylemini geliştirdiği şekilde *oluşturulmuş* değil midir, diye sormaya kadar götürmek gerekir.

Doğrusu, bu, günümüzde bilim alanında genel olarak gözlenen bir olgudur, şu farkla ki, bilim deneysel bir denetime başvurur, ölçünün kararına boyun eğer; psikanalize gelince, o, nicel olarak ölçülemez bir dilde bilimsel söylem olmak ister. Mümkün olan tek referans, her zaman biricik ve bir diyagramın koordinatlarına indirgenemez olan “klinik” deneyimdir. Bundan dolayı, psikanalitik dilin yerine başka bir dilin geçirilebileceğini düşünmek, bu dilin karşılık geldiğini ileri sürdüğü nesne, yani bütün kişilik “kuramı”, bütün psişik enerji “ekonomisi” yok olmadıkça, imkânsızdır. Bu durumda, psikanalizin, inceleme aracı olan mecazlı dil yardımıyla işaret ettiği fenomenler, bir başka dile geçiş anında dağılıp yitecektir. Bu başka dil kendisine denk düşen başka fenomenler hedefleyecek ve belki de oluşturacaktır.

Temeldeki güçlük şudur: İnsanların duyuşsal yaşamıyla ilgili bilimsel söylem olmayı isteyen psikanalitik dil, anlatımsal bir dramaturji olmaktan kaçınamaz ve her an kendi retoriğinin yaratıcı eğilimi tarafından sürüklenip gitme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kuşkusuz bu retorik o bilimsel söylemin telafisi olur. Psikanaliz, Freud’dan beri, rasyonalist nesnelliğin yanında yer alarak sürekli biçimde daralma, soluğu kesilme tehlikesiyle kar-



şı karşıya kalmıştır, ama öte yandan da, tam tersine, **imgelerle** dolu retoriğin çağrısına boyun eğme ve metaforların **gönül al-**cı ağında kendine rahat bir yol açan bir kurguya dönüşme **teh-**likesiyle karşı karşıya kalmıştır. Freud, ne "bilimsel" **kuruluğa** ne de kendisinden sonra gelenlerden bazılarının belirleyici **özel-**liği olan geveze imgeleme gücüne düşmeksizin, sürekli olarak hastalarıyla diyalog halinde, kendi mitolojisini, şiirin anlatımsal dili ile bilimin niceliksel ve son derece uzlaşımsal dili arasındaki mesafenin ortasında bir yerde tutmuştur.<sup>14</sup>

Bu belirsizlikler, Freud'un hem bilimsel davranmak isteyen eleştirilenler, hem de olağanüstülükler taşıyan sözleri özgür bırakma isteklisi yazarlar (gerçeküstüçüler) üzerinde yaptığı çekici etkiyi açıklamaktadır.

Biraz önce dile getirdiğim ve benim yazınsal yapıtlar karşılarındaki psikanalist rolüne kayıtsız şartsız girmeme izin vermemen çekinceler, psikanalizin katkısının değerini kabul etmeme ve kendimi ona borçlu hissetmeme engel olmaz. Orada, özellikle de Freud'da, yorumlama tekniğiyle ilgili bir ders buluyorum.

Hastayla terapi amaçlı ilişkide olduğu kadar yazınsal yapının incelenmesinde de bir ilk evre –deneyim evresi– olmalıdır. Dikkat, özenli bir yansızlık içinde, kendini ona sunan gerçekliğe doğru –orada kesin yapılar bulmak için fazla aceleci davranmadan– yönelir: Yoksa ona kendininkileri kabul ettirme tehlikesiyle karşılaşabilir. Mümkün olduğunca yorumlamadan kaçınılır: Yorumlamaya yarayacak veriler toplanır. Edebiyat yapıtı, karalamalarına varıncaya dek, değişmez bir geçmişe aittir ve ona hiçbir şey eklenemez. Yapıt analizi yapana nazaran, psikanalist cesaretini yitirmeden yeni bir girişimde bulunabilir, yeni çağrışımlar elde edebilir, dirençleri yenebilir. Bu farklılıklar ne kadar apaçık ortada olsa da, edebiyat eleştirisi psikanalizdeki *dalgalı dikkat* –dikkatli bekleme, uyanık kalan hoşgörü– ilkesinden yarar sağlayacaktır. Yavaş yavaş üzerinde daha çok ısrarla durulan konuların kendilerini gösterdiği görülecektir; sen denilenin kim olduğuna, tonlamasının niteliğine, ritimlere, sözel enerjinin farklı niteliklerine ve dü-

<sup>14</sup> Freudcu yorumlamanın tuzakları hakkında bkz. Marthe Robert, *Sur le papier*, Paris, 1967, s. 221-250.

zenlenişine dikkat edilecektir: Böylece yapılar, bağlantılar, “ağlar” (Ch. Mauron) organik bağlarını tanımak gereken bütün bir karmaşık varlık sanki kendiliklerinden belirmeye başlayacaklardır.

Psikanaliz, yaşam ve yapıt arasındaki bağlar konusundaki o eski sorunu yeniden ele alır. Bir küçük öyküler yığınınından başka bir şey olamayacak bir yaşamöyküsüyle yetinmemizi yasaklar. Bir insanın “iç” tarihi, onun dünyayla ve diğer insanlarla olan ilişkisinin tarihidir: Psikanaliz için bu, arzunun birbirini izleyen durumlarının tarihidir. Böylece, yaşamöyküsü, evrim halindeki varlığın (beden ve bilinç) kendisinde eksik olanı hedefleyerek kendi kendini yarattığı süreçte gerçekleştirdiği edimlerin tarihi olur. Bu düzeyde, yapıt ve yaşam arasında süreklilik kurulur, çünkü onu üreten varlık tarafından desteklenen yapıtın kendisi de bir arzu edimi, açığa vurulan bir istektir. Yaşam ve yapıt artık birbirleriyle yan yana duran, aynı ölçü ile ölçülemeyen gerçeklikler olmadıkları için, psikanaliz bizi anlamlı bir bütün olan, aynı zamanda hem yaşam hem yapıt, hem yazgı hem anlatım olan, kesintisiz engin bir melodiyle buluşturur: Yaşam anlatım değeri, yapıt da yazgı değeri kazanmıştır. Artık yapıtı yaşamla açıklamak düşünülemez bile, çünkü her şey yapıttır ve her şey, aynı zamanda yaşamdır.

Yine de, psikanalizin kendisi de, yapıtın ve yaşamın sınırlarını tamamen silmeyi salık vermez. Çünkü yapıtta, arzu çok özel bir yaşamdan gerçekliği alıp imgeye, imgeyi de gerçekliğe oturtan dolaylı bir yaşamdan beslenir. Her zaman o çok kolay ödünleme kuramını kabul etmesek bile, yine de, arzunun dünyadan yapıtın arzusu olmak için ve belli bir ölçüde arzunun arzusu, kendinin arzusu olmak için koptuğu bir gerçektir. Her yapıt, yazarına göre ve dünyayla dolaylı ilişkisi içinde, farklı bir işlevi yerine getirir. Psikanaliz bizi yapıtın başlıca işlevinin ne olduğunu araştırmaya iter: Yazarın onda ortaya koymak ya da saklamak, ya da korumak, ya da sadece denemeye girişmek istediği şeyi.

Kuşkusuz, bizi yapıtın geçmişine, geçmiş bitmiş öğelerin biriktiği bir bellek evrenine göndermekle yetinecek bir psikanalize bel bağlanmayacaktır. O, simgelerin anlamını geriye giden bir yönde, güncel olandan geçmiştekinè, yazınsal sözden ardındaki gizli arzuya doğru geri geri giderek çözer, sanki orada çekip indi-

rilmesi gereken bir maske söz konusuymuş gibi. Sanatçının **katettiği** yolu geriye doğru izler. Yaptığı, yalnızca yapıtın zorunlu koşullarından birini ya da diğerini ortaya koymak olduğunda, **yaptı** açıklanmış olduğunu sanır. Yalnızca bu geri geri giden **analizde**, Baudelaire'in yapıtı geçersiz kılınarak, René Laforgue'un **yaptığı** gibi, "Baudelaire'in başarısızlığı"ndan söz edilebilir. Böyle bir yöntem, yapıtın araç ve malzeme olarak nedenini araştırmakla yetinir ve yapıtın sonuç nedenini, moda bir terimle yapıtın "projesi" diye adlandıracağımız şeyi ihmal eder. Bu yüzden, bir "arka-evren"e dalmak isterken yapıt yitirilir. Yazarın önceki deneyimi varsayımsal olarak yeniden oluşturulur ve yapıtın zaten kendisinin deneyim olduğunu, çoğu zaman üzerinde etkili olabileceğimiz yaşanmış tek gerçeğin yapıt olduğunu unutma tehlikesiyle karşılaşılır. Kuşkusuz, eğer yapıtın tasarısı çözülmek isteniyorsa, eserden önce gelen "iç" tarihi tanımak iyi olur. Ama büyük edebiyat yapıtları hedeflerini, amaçlarının eksenini o kadar güçlü biçimde ortaya koyarlar ki, onları, dolup taşan anlamlarına dikkat ederek okumayı bilmek yeterlidir. Anlamları yapıtların önünden gider, çünkü tamamen yapıtlardadır.

Anlam her yerdedir, onu almayı bilmek gerekir. Psikanaliz tam da psişik yaşamda rastlantı olmadığını ve dikkatsiz bir zihnin saçma kabul ettiği rastlantıların kavrayışlı gözlemcinin dikkatine zengin bir anlam sunduklarını savunma erdemini göstermiştir. Simgeler ve beklenmedik eklemlenmeler günyüzü görür,

*Rüyaların Bilimi*'nin rüyanın görünür içeriği ile gizil içeriği arasında kurduğu ünlü ayırım, açıkça ortada olanla saklı olan arasındaki bir ayırım gibi yorumlandığı takdirde, edebiyatta verimli olacakmış gibi görünmüyor bana. Sanat yapıtında gizil bir anlam adına görünür anlamı reddetmeyi istemekle, kendimizi, elimizde geriye yalnızca tahminî bir tarihöncesinin kalacağı bir duruma mahkûm etmiş oluruz; o zaman analizi yapan kişi, yaşamöyküsündeki beklenmedik küçük olayların çevresinde, yeniden, tutarlı (fazla tutarlı) bir arzular, saplanmalar, bastırmalar, yüceltmeler kesiti kurar. Yapıtın yerine o konuşur. Yapıtı gerçekliğinden yoksun bırakır, onu bir ekran gibi düşünüp bir sürü varsayıma gerçeklik gücü yükler. Oysa gizil olan, örtük olan, yani aslında belirgin olan -söylenen şeyin içinde var olan, ar-

*kasında* değil- ama ilk bakışta çözemediğimiz şeydir. Gizil olan gözler önüne serilmeyi bekleyen bir besbelliliktir. Bu anlamda, Merleau-Ponty şöyle yazabiliyordu: “Fenomenoloji ve psikanaliz birbirine paralel şeyler değildir; çok daha iyisidir: Her ikisi de aynı gizil duruma doğru yönelmişlerdir.”<sup>15</sup> Eleştiride, fenomenoloji ve psikanalizle benzerlik gösteren işleme biçimbilim diyebiliriz. Simgenin, Freud’un dediği gibi, açıkça görünmeyen arzuyu saklayan ya da başka bir biçime sokan şey olduğunu kabul etmek gerekse bile, simge aynı zamanda arzuyu açığa çıkaran, ona işaret eden şeydir. Böyle olunca, edebiyat yapıtının ötesinde ya da berisinde yer alan bir bölgede ilerlemek için niçin simgeyi saklamak gerekeceği (sanki araya konulmuş bir ekran söz konusuymuş gibi) anlaşılmıyor. Simgeye kendi özel yaşamıyla beslenme hakkını tanıyalım; o vakit kendimize gerçekten tam bir yorum şansı vermiş oluruz: Yapıt güncel bir deneyimi temsil etmeyi sürdürecektir, metin meşruiyetini koruyacaktır, eleştirmenin dikkati kitabın sayfalarında karşısına çıkan biçimlere bağlanabilecektir. Kuşkusuz, yapıt, anlamının içinde yazarın geçmişini ve kişisel hikâyesini de barındırır; ama bu aşılmış bir hikâyedir; yapıta yönelmiş olduğunu bundan böyle unutamayacağımız bir hikâyedir; yapıtın içinde kurulan bir hikâyedir; içinde şimdiden bir geleceğin yaratıldığı yapıtın şu andaki yaşamı onu, açıkça ya da örtük biçimde, nasıl tasarlıyorsa, bundan böyle bu tasarlama biçiminden ayrı düşünülemez olan bir geçmiştir. Böyle anlaşıldığında, yapıt aynı zamanda hem yaşanmış bir yazgıya hem de hayal edilen bir geleceğe bağımlıdır. Açıklayıcı ilke olarak yalnızca geçmiş boyutunu (çocukluk vb.) seçmek, yapıtı bir sonuç haline getirmektir, oysa yazar için bu seçim çoğu zaman kendini önceden gerçekleştirmenin bir yoludur. Yalnızca başlangıçtaki bir deneyimin, daha önceki bir tutkunun etkisiyle oluşmanın çok ötesinde, yapıt, zaten kendisi başlangıç oluşturan bir edim gibi, bir kopuş noktası gibi düşünülmelidir: bu edimde, insan, geçmişine katlanmaktan vazgeçerek, geçmişle birlikte olağanüstü bir geleceği, zamandan bağımsız kılınmış bir biçimi yaratmaya girişir.

15 Maurice Merleau-Ponty, A. Hesnard’ın , *L’œuvre de Freud*, (Paris, 1960) kitabına önsözde.

Bu analitik araştırmanın sonunda, kendimize nihayet *anlamaya* ulaşıp ulaşmadığımızı sormamız gerekir. Anlamayı ilke olarak bitmemiş ve bitirilemez kabul eden Karl Jaspers, psikanalize, sorunları önceden oluşturulmuş bir sözcük dağarcığına indirgemek ve çevirmekten başka bir şey yapmadığı halde her şeyi anlamış olma yanılgısına kapıldığı eleştirisini yöneltir. En iyi durumda, bu yalnızca varsayımsal bir anlama (*als ob Verstehen*) olacaktır. Ama biz buna, Ludwig Binswanger'ı<sup>16</sup> izleyerek, burada söz konusu olanın bir "varsayımsal deney" olduğu cevabını verebiliriz analizin yol açtığı (ya da açığa vurduğu) olguları birbirine bağlayan "anamlı ilişkiler"i yavaş yavaş gözler önüne serme amacı güden bir deneydir bu: En sonunda doğru bir anlamaya, yani canlı anlamla bir buluşmaya ulaşılır.

Son bir soru: Anlaşılabilirlik zorunluluğu, yazınsal eleştiri için de nevrozların klinik analizi içinde eşit kesinlikte mi olmalıdır? Edebiyat söz konusu olunca, saygı duyulması gereken bir "gizem" payı olmayacak mıdır? Bu çoğu zaman ileri sürüldü. Gerçeği söylemek gerekirse, ben edebiyat yapıtlarını anlamamanın niçin daha ölçülü, daha tereddütlü, daha sakıncılı olması gerektiğini anlamıyorum. Yapıtı bir semptom gibi ele alan analizcilerin aşırılıklarını kabul etmesem de, bu, edebiyat eserini tarihi olmayan bir mutlak haline, Meryem Ana'nın günahsız gebeliğinin ürünü gibi bir hale getirenlere katıldığım için değildir. Yazınsal eleştiriye farklı kılan, yapıt hakkında daha çok şey bilmek istemesi ve psikanalizin incelemeyi bıraktığı noktada takılıp kalmaması olmayacak mıdır? İnsanı, yapıtların ötesinde, doğal ve toplumsal varlık olarak tanımak yetmez; insanı aşma yeteneği içinde, yaratıcı biçimleri ve edimleri içinde tanımak gerekir, o, bunlar sayesinde doğal insan olarak katlandığı yazgıyı değiştirir, toplumun ona layık gördüğü durumu ve zamanla, toplumun kendisini dönüştürür.

Çok fazla bilmek istemenin zararlı olduğu ileri sürülecektir. Şairlerin yalnızca esinlenmiş bir kehanetin ulaşabileceğini söyledikleri bir gerçeği yöntemli biçimde araştırmayı çok ileri götürmek tehlikeli değil midir? Psikanalizde ve eleştiride, zihnin

16 Ludwig Binswanger, "Erfahren, Verstehen, Deuten in der Psychoanalyse", *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze* içinde, c. II, Berne, s. 67-80. Fransızca çevirisi, R. Le-winter, *Discours, parcours et Freud* içinde, Paris, Gallimard, 1970.

gerçek çıkarlarına zararlı, rasyonalist bir kendini beğenmişlik yok mudur?

Burada cevap, psikanaliz bile ona başvurmaktan çekinmediğine göre, mitosun diliyle verilecektir. Canavarı kocasının yüzünü tanımıyor olmaya katlanamayan Psykhe merakının daha fazla artmasına karşı koyamaz: Uyuyan Eros'un bedeni üzerine eğilir... Hata, acımasızca cezalandırılacaktır. Çöle ve ölümler ülkesine sürülen Psykhe, bitmek bilmeyen sınavlara, saçma işlere ve özellikle de ayrılığa mahkûm edilmiştir. Ama mitos ıslık ıslık aydınlıkta gerçekleşen bir barışmayla ve en sonundaki düğün dernekle tamamlanır. Psykhe affedilir, çünkü sevmekten vazgeçmemiştir. Tanımak için bakış, aynı zamanda sevginin bakışıydı. Bu açıdan, Psykhe mitos, Akteon mitosunun tam tersidir.<sup>17</sup> Avcının Diana'nın yıkışına çevrilmiş bakışı yalnızca günah niteliğinde saygısızlıktır. Hiç sevgi yoktur bunda. Bakış saldırganlıktır. Böylece, hayvana dönüştürülen Akteon, kendi av köpeklerince parçalanarak ölür. Eleştirmenler, analistler, Psykhe'nin lambasını yanık tutun, ama Akteon'un yazgısını aklınızdan çıkarmayın!

1964<sup>18</sup>

17 Akteon mitosu için bkz. Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*, Paris, 1956.

18 Haziran 1964'te Cery (Lozan) psikiyatri hastanesinde, Mart 1965'te CUM'da (Nice) sunulan, ve Mart 1966'da *Preuves* dergisinde yayımlanan bildirinin metni.

## Hamlet ve Oidipus

Freud, 21 Eylül 1897'de, tatilden döndüğünde, Wilhelm Fliess'e Viyana'dan olumsuz bir durumun özetini serinkanlılıkla ortaya koyan bir mektup yazar. Histeriklerin çocukluk öykülerindeki en önemli travma olarak görmüş olduğu, erken yaşlarda baştan çıkarma varsayımına artık inanamıyordur. "Şimdi artık bu konuda hangi noktaya vardığımı bilmiyorum, çünkü ne bastırma ile ne de burada kendini gösteren güçlerin işleyişiyle ilgili kuramsal bilgi edinebildim." Bununla birlikte, kendi kendine psikanaliz (*auto-analyse*) tam bir gelişme göstermektedir: Freud cesaretini yitirmiş görünmez: "Kendimi hiç rahatsız hissetmemem de ilginç, oysa bu doğal olurdu."<sup>1</sup> Freud, bir an önce Fliess'i tekrar görmek ve onunla konuşmak için acele etmektedir. İlk fırsatta uzun bir Berlin yolculuğuna çıkar: "Eğer, bu aylıklık döneminden yararlanarak, cumartesi akşamı Nord-Ouest garına koşarsam ve pazar öğlen sende olursam, ertesi gece tekrar yola çıkmam mümkün olur. Bu gününü, ikili bir kır gezintisine ayırabilir misin?"

21 Eylül 1897 tarihli aynı mektupta, *Hamlet*'ten hatırlanan bir söz çıkar karşımıza: "Mektubuma *Hamlet*'in sözleri üzerine çeşitlemelerle devam ediyorum: *To be in readiness*. Serinkanlılığını korumak, bütün iş bunda. Kendimi kızgın hissetmek için haklı bir nedenim olurdu..." Freud aklında kaldığı gibi aktarı-

1 Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956, s. 190-193.

yor; sözün doğrusu şu: *The readiness is all*. Dil sürçmesi mi? Bu, Freud'un İngilizce metni ezberinden aktarmayı göze alacak kadar iyi bildiğini göstermekten başka neyi kanıtlar? Burada şaşırtıcı bir şey varsa, o da Freud'un, Fliess'le o kadar arzu ettiği görüşmeden önce, Shakespeare'in kahramanının, düşman kardeş Laertes ile ölümcül düellosundan önce söylediği sözleri tekrarlamasıdır.

Freud ile Fliess'in, 1897 Eylülünün son Pazar günündeki bu "kır gezintisi"nde neler konuştuklarını bilmiyoruz. Şurası bir gerçek ki, bu karşılaşmadan hemen sonra, Freud kendi kendine psikanalizin hızla ilerlediğini haber verir. Buluşları önemlidir: "Böylece keşfettim ki, [...] 2 ile 2 yaş arasında, libidom uyanmış ve *matrem'e* yönelmişti."<sup>2</sup> Bir sonraki mektubun tarihi 15 Ekim 1897'dir; Freud'un babasının birinci ölüm yıldönümünden sekiz gün öncedir. Diğerleri arasında ayrı öneme sahip olan bu mektup, Freud'un çocukluk döneminde arayıp ortaya çıkardığı duygu ile Sophokles'in *Kral Oidipus'u* arasında benzerlik kurar. Böylece, kendi kişisel arzusunun öyküsü henüz çözülmüşken, Freud bu arzuyu, onun kişisellikten uzak ve kolektif ifadesi olan tragedyada ve mitosta keşfetme telaşına düşer. Karşılığında, birkaç gün önce hâlâ kendini bulmaya çabalamakta olan psikoloji kuramının açıklığa kavuşmasına, düzenlenmesine imkân sağlayan yakınlaşmadır bu. Mitostaki paradigma, bütünüyle bu yeni varsayımın gerekçesi ve onun evrensellik güvencesi gibi görünür. Freud, Aristoteles'inkine benzeyen bir usavurma yoluyla, tragedyanın çarpıcı etkisini, bir tutkunun tam olarak canlandırılmış olmasına bağlar. (Böyle bir durumda gelenek, taklit, *mimesis*'ten söz ederdi). Tragedya sempati uyandırmaya elverişli oluşuyla etkilidir. Temsil edilen bir tutkuya yoğun biçimde katılmak, bu tutkuya denk düşen enerjileri harcamak dolayısıyla onlardan kurtulmak demektir. Kısa bir süre önce, Breuer ile birlikte, histerinin tedavisi için katartik yöntemi öneren kişi, Aristoteles'in *katharsis* kuramını bilmiyor olamazdı. Oysa *Kral Oidipus* karşısındaki tutkusal arınma, yalnızca, bastırılmış olanın geri dönüşüne bağlı olduğu için bu denli büyük olur.

2 Sigmund Freud, *age.*, s. 194.



Başka her yerde olduğu gibi kendimde de, anneme karşı sevgi ve babama karşı kıskançlık duyguları keşfettim, bütün küçük çocuklarda ortak olduğunu düşündüğüm duyguları [...] Eğer durum gerçekten böyleyse, aklın acımasız bir almyazısı varsayımına karşı çıkan tüm emirlerine rağmen, *Kral Oidipus*'un çarpıcı etkisi anlaşılıyor [...] Yunan efsanesi, herkesin tanıdığı, çünkü herkesin hissetmiş olduğu bir kompülsiyonu yakalamıştır. Her izleyici, bir gün gizil halde, imgeleminde bir Oidipus olmuştur ve çocukluk halini şimdiki halinden ayıran bastırmanın boyutlarına bakarak titrer.<sup>3</sup>

Tanıma! Aristoteles bunda tragedya yapıtının çok önemli bir anı-  
nı görüyordu: Bu, bir benzerliğin ortaya çıkmasına bağlı bir an-  
lamın ortaya çıktığı andır. Ama "klasik" tanıma sahnede, dra-  
mın kişileri arasında olurken, Freud burada izleyiciyi ilgilendi-  
ren bir tanıma kuramının taslağını önerir: Oidipus'ta kendini  
bulmak, izleyici için, böylece *aynı zamanda* mitos kahramanı da  
olarak kendi bilinçli kimliğini genişletmek, bu arada da şimdiki  
zamanın ve bu şimdiki zamana bağlı bilinçli söylemin arkasında  
yer alan söz-itkiyi çözmek demektir. Bir elinden alınmanın (çün-  
kü Oidipus'un kendi içine çektiği izleyici artık kendi *ben'*ine ait  
değildir) ve bir geri almanın (çünkü izleyici, Oidipus'ta o güne  
kadar karanlık kalmış olan geçmişini ve bilinçdışını bulur) eşza-  
manlı olarak gerçekleştirildiğini görürüz.

Ama 15 Ekim 1897 tarihli mektupta keşfedeceğimiz fazla-  
dan bir şey daha vardır. Freud birdenbire *Oidipus*'tan *Hamlet*'e  
geçer. Biraz önce alıntıladığımız paragrafın devamını okuyalım:

Ama aklımdan bir düşünce geçti: Hamlet'in öyküsünde ben-  
zer olgular bulamaz mıyız? Shakespeare'in bilinçli niyetleri-  
ni bir yana bırakırsak, sanıyorum ki, şairi bu dramı yazmaya  
gerçek bir olay itmiş, kendi bilinçdışı ona kahramanının bilinç-  
dışını anlama olanağı vermiştir. Histerik Hamlet'in şu cümle-  
si nasıl açıklanır: "İşte böylece bilinç hepimizi kalles yapıyor"?  
O ki saray nedimlerini ölüme göndermekte hiç tereddüt etmez,

3 Sigmund Freud, 15 Ekim 1897 tarihli mektup.

Laertes'i öldürmek için bir saniye duraksamaz,<sup>4</sup> amcasını öldürerek babasının öcünü almaktaki kararsızlığı nasıl açıklanabilir? Annesine olan tutkusundan dolayı, babası için de aynı alçakça cinayeti dilemiş olmasının bulanık anısının onda yarattığı acı düşünüldüğünde, her şey daha iyi aydınlanıyor. "Eğer bize erdemlerimize göre davranılsaydı, kim kırbaçlanmaktan kurtulabilirdi?" Hamlet'in bilinci, bilinçdışındaki suçluluk duygusudur. Ophelia ile görüşmesi sırasındaki cinsel soğukluğu, dölemeye yönelten içgüdünün kınanması, nihayet kendi babasını hedef alan edimi Ophelia'nun babasına aktarma biçimi, bütün bunlar tipik histerik belirtilerini çağrıştırmıyor mu? En sonunda, benim histeri hastalarım kadar tuhaf biçimde, cezayı kendi üzerine çekmeyi başarmıyor mu, bu onu babasıyla aynı yazgıya katlanmaya ve aynı rakip tarafından zehirlenmeye sürüklemiyor mu?<sup>5</sup>

Böylece, Freud'un başlangıçtaki araştırmasının gelişme bölümünde, Hamlet figürü, çocuğun anneye eğiliminin keşfi ve kendi kendine psikanaliz sonuçlarının Sophokles'in modeli çevresinde genelleştirilmesine sıkı sıkıya bağlı bulunuyor. Freud için *Hamlet*, hemen histeriye ilişkin semptomatoloji çağrıştırmıyor. Kendimizi, kültürel belleğin ve klinik deneyin kavşak noktasında buluyoruz.

Burada, Freud'un kafasını o dönemde meşgul eden kuramsal sorunu hatırlatmak uygun olur: Freud nevrozu ve histeriyi zihinsel enerjide bir azalmanın sonucu olarak yorumlamayı reddediyordu; Pierre Janet'nin savunduğu "psikastenî"<sup>6</sup> kavramıyla yetinmek ona zor görünüyordu. Eğer Hamlet, Goethe'nin ve Coleridge'in ileri sürdüğü gibi, yapılması zorunlu görevi yerine getiremeyecek kadar çok "zayıf" bir insan idiyse, "psikolo-

4 Gerçekte, Hamlet flörenin ucundaki düğmenin çıkarıldığını ve zehir bulaştırıldığını bilmez. Hamlet, Laertes'i bilmeden ve istemeden öldürür. Fliess'e yazarken, Freud hangi nedenlerle Hamlet'e bir tür kasıtlı kardeş katili niyeti yüklemektedir? Ya da, tuhaf bir dil sürçmesiyle, Laertes adı burada Polonius admır yerine geçivermiş olabilir mi?

5 Sigmund Freud, *age.*, s. 198.

6 "Ruhsal zayıflık" anlamına gelen psikastenî, psikonevrozlar grubuna giren, obsesyon ve fobiler halinde beliren bir ruh hastalığıdır (ç. n.).

jik zayıflık"m simgesel figürlerinden biri olmuyor muydu? Freud, astenideki<sup>7</sup> basit enerji çekilmesinin yerine bastırmanın dinamik imgesini geçirerek, *Hamlet*'in yeni bir yorumunun temellerini atar: Prensın tutukluğu artık bir "psikolojik zayıflık" belirtisi olarak anlaşılmaz; olağanüstü şiddette güçlerin birbirine karşı koyduğu bir iç çatışmanın sonucu olur. Hamlet enerjiden yoksun değildir. Yalnızca, derin düzeyde harcanan ve neredeyse tümüyle tükenen enerjiye egemen değildir. Simgesel kahramanın içinde yeni bir kahraman doğar: Bilinçdışı. Üstelik, *Hamlet*, *Kral Oidipus*'tan sonra okunduğu için, bilinçdışına ait enerjinin "içeriği" (ya da tercih edilirse: anlamı) Oidipus'a özgü itki olarak belirlenir ve öyle açıklanır. Gerçekte, bu, zayıflık suçlamasını Danimarka prensinden kesin olarak uzak tutmak demek değildir. Zayıflığını çok özel bir anlamda ortaya çıkarmak demektir. Bu zayıflık yalnızca yetersizlik değildir: Hayalet babanın söylediklerinin ve ensest ilişki kuran amcanın ediminin bundan böyle cinayet olarak nitelendirdikleri bir çocukluk arzusunun geri dönüşünden doğan suçluluk duygusunu aşmanın imkânsızlığıdır. *Hamlet*'in uyuşukluğu, korkunç bir iç mücadelenin arka yüzüdür.

Freud'un, Shakespeare'in yapıtına ayırdığı yeri daha yakından inceleyelim. Görmüş olduğumuz gibi, daha sonraları Oidipus kompleksi diye adlandırılacak olan şeyin keşfinden önceki son denemeleri sırasında bu yapıt zaten Freud'un kafasındadır (*The readiness is all*), ama iş bununla da kalmaz, *Hamlet* örneği, kararlı biçimde ilk kez dile getirilişinden itibaren, Oidipus paradigmasına, sanki onun yansıyan gölgesiymiş gibi eşlik eder. İki tragedyanın birbirine bağlanması Freud'un bütün yapıtı boyunca sürüp gidecektir. O halde, 15 Ekim 1897 tarihli mektupta dile getirilen sezgiyi yineleyen metinleri, burada bir tür dosya halinde, bir araya getirmek yararlı olur:

1. Fliess, arkadaşının açıkladığı varsayıma herhangi bir tepki göstermemiştir. Endişeli ve onay elde etme arzusunun Freud, 5 Kasım 1897 tarihli bir mektupta isteklerini yineler:

7 Asteni: Biyolojik eksikler sonucunda ortaya çıkan beden zafiyeti, ruhsal ve sinirsel uyarıların yokluğu yüzünden vücut direncinin ve enerjinin azalması (ç. n.)

Kral Oidipus ve Hamlet hakkındaki açıklamamdan söz etmiyorsun. Bunu henüz başka hiç kimsenin eleştirisine sunmadım, çünkü düşmanca karşılanacağını kolaylıkla tahmin ediyorum. Bu yüzden bana birkaç kelimeyle bu konudaki düşünceni söylemeni istedim. Geçen sene düşüncelerimden bazılarını, hahk olarak, kabul etmemiştin.<sup>8</sup>

Görünüşe bakılırsa, Freud vazgeçmeye hazırdır. Varsayımı bütünüyle Berlinli dostun bir eleştirisine bağlıdır. Ama birkaç ay sonra, 15 Mart 1898'de, Freud, Fliess'e *Rüyaların Yorumu*'nun [*Traumdeutung*] planını sunar ve *Kral Oidipus*, *Talisman* masalı ve belki *Hamlet* hakkındaki gözlemlerini açıklar.<sup>9</sup> Bu arada, Freud, Georges Brandes'in Shakespeare hakkındaki kitabını okur.

2. *Rüyaların Yorumu*'nda (1900), Kral Oidipus hakkındaki açıklamalar, V. bölümün ("Rüyaların Malzemesi ve Kaynakları") IV. altbölümünde ("Tipik Rüyalar"), 2 paragrafta ("*Sevilen kişilerin ölümünün görüldüğü rüyalar*") yer alacaktır. Görüldüğü gibi, Freud, Oidipus temasının daha o zamanlar düşüncesinde yer tutan ve daha sonraki metinlerinde açıklığa kavuşturacağı anahtar rolünün ayırt edilmesine izin vermek yerine, onu rüyayla ilgili temaların betimleyici bir dökümü içinde gizler.<sup>10</sup> *Hamlet*'e gelince, o da sayfanın altına yerleştirilmiş uzun bir dipnot halinde, *Oidipus* tragedyasıyla ilgili açıklamayla birleştirilmiş olarak kalır. *Rüyaların Yorumu*'nun son basımlarında, dipnot metni, yeraltımdaki konumunu terk edecek ve asıl metne katılacaktır. Bu not Ernest Jones'un çalışmasının hareket noktasını oluşturduğu için, buraya bütünüyle aktarmak gerekir.

Trajik şiirin bir diğer büyük eseri olan Shakespeare'in *Hamlet*'i de *Oedipus Rex* ile aynı topraktaki aynı köklere sahiptir. Ama aynı malzemenin farklı ele alınışı, birbirine çok uzak olan iki uygarlık çağının ruhsal yaşamı arasındaki farkın tamamını su yüzüne çıkarır: İnsanlığın duygusal yaşamındaki bastırmadaki laik iler-

8 Sigmund Freud, *age.*, s. 203.

9 *Age.*, s. 220.

10 Bu noktayla ilgili olarak bkz. P. Ricœur, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965, s. 188.

leyiş. *Oidipus*'ta çocuğun bunun altında yatan arzu gerçekleştirici arzusu (*Wunschphantase*) açığa vurulmuş ve tıpkı bir rüyadaki gibi gerçekleşmiştir. *Hamlet*'te ise bu, bastırılmış olarak kalır; ve –tıpkı nevrozda olduğu gibi– varlığını sadece ketleyici sonuçlarından öğreniriz. Gariptir, daha çağdaş olan tragedyanın yarattığı ezici etkinin, insanların kahramanın kişiliği bağlamında tamamen karanlıkta kalmalarına uygun olduğu anlaşılmıştır. Oyun, *Hamlet*'inkendisine verilen intikam görevini yerine getirme konusundaki tereddütleri üzerine kurulmuştur; ama metin, tereddütler için hiçbir neden veya güdü göstermez, dolayısıyla bunları yorumlamaya yönelik sayısız girişim hiçbir sonuç üretememiştir. Goethe'nin ortaya attığı ve bugün bile ağır basan görüşe göre *Hamlet*, zekâsındaki aşırı gelişme nedeniyle doğrudan eylem gücü felç olan bir insanı temsil etmektedir. (“Düşüncenin solgun rengine bürünmüş.”) Başka bir görüşe göre, oyun yazarı, nevrastenik olarak adlandırılacak patolojik ölçüde kararlı bir kişiliği canlandırmaya çalışmıştır. Ama oyunun tasarımı bize, *Hamlet*'in eylem gücünden yoksun bir insanı temsil etmekten uzak olduğunu gösterir. İki durumda bunu yaptığını görürüz: Birincisi, ani bir öfke patlamasıyla kılıcını çekip duvar halısının arkasına gizlenen casusa hamle yaparken; ikincisi ise Kendini öldürmeyi planlayan iki saray görevlisini bir Rönesans prensinin olanca katılığıyla tasarlayarak, hatta ustaca öldürdüğü zaman. O halde babasının hayaletinin ona verdiği görevi yerine getirmesine engel olan şey nedir? Bunun cevabı da görevin özgün yapısıdır. *Hamlet*, babasını ortadan kaldırın ve annesinin yanında onun yerini alan, yani ona kendi bastırılan çocukluk arzularının gerçekleştiğini gösteren adamdan intikam almanın dışında, her şeyi yapabilecek yetiye sahiptir. Dolayısıyla onu intikama sürüklemesi gereken tiksintinin yerini, ona cezalandırması gereken suçludan daha iyi olmadığını hatırlatan öz-suçlamalar ve vicdani rahatsızlıklar almıştır. Burada *Hamlet*'in ruhunda mutlaka bilinçsiz kalacak olan şeyi bilinç terimlerine (*ins Bewu te*) tercüme ettim; onu histerik olarak tanımlama eğilimi duyulması halinde, bunu ancak yorumumun çağrıştırdığı haliyle kabul edebilirim. *Hamlet*'in, cinsellik konusunda *Ophelia* ile konuşurken dile getirdiği tiksinti, bu yoruma çok iyi uyar: Bu, izleyen yıllarda şairin

ruhuna daha çok egemen olan ve aşırı biçimiyle *Atinalı Timon*'da dile getirilenle aynı tiksintidir. Çünkü Hamlet'te karşılaştığımız şey elbette ancak şairin kendi ruhu olabilir. Georg Brandes'in (1896) Shakespeare üzerine yazdığı bir kitaptan öğrendiğim kadarıyla *Hamlet*, Shakespeare'in babasının ölümünden (1601'de) hemen sonra, yani tuttuğu yasın dolaysız etkisi altında ve varsayabileceğimiz gibi babasına ilişkin çocukluk duygularının tekrar canlandığı bir dönemde yazılmıştır. Shakespeare'in küçük yaşta ölen kendi oğlunun adının "Hamnet" olduğunu da biliyoruz, bu, "Hamlet"le özdeştir. Tıpkı *Hamlet*'in bir oğlun ebeveynleriyle ilişkisini ele alması gibi, (yaklaşık olarak aynı dönemde yazılan) *Macbeth* de çocuksuzluk konusunu ele alır. Ama tıpkı bütün nevrotik semptomların ve bu açıdan rüyaların, "birden çok" yorumuna (*Überdeutung*) açık olması ve gerçekten de tam olarak anlaşılabilmeleri için birden çok yorum bulunması gerektiği gibi, her samimi yaratıcı yazı da yazarın kafasındaki birden çok güdünün (*Anregung*), birden çok dürtünün ürünüdür ve birden çok yorumuna açıktır. Ben burada sadece yaratıcı yazarın ruhundaki dürtülerin (*Regungen*) en derin katmanını yorumlamaya çalıştım.<sup>11</sup>

Freud'un Fliess'e mektubunda dile getirdiği yorumlamaya burada eksiksiz olarak yeniden rastlanır, ama bir yandan uygarlık tarihini ilgilendiren,<sup>12</sup> öte yandan da tragedya ile Shakespeare'in varsayımsal kişiliği arasındaki ilişkiyle ilgili olan, çift işlevli bir ekle birlikte. Bugün Freud'un yaşamöyküsünü ve Oidipus kuramının doğuşunu bildiğimiz için, *Rüyaların Yorumu*'nun ilk

11 Sigmund Freud, *Traumdeutung*, dokuzuncu basım, Viyana, 1950, s. 182-183. Türkçe çevirisi için bkz. *Rüyaların Yorumu*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınları, Ankara, 2000.

12 "Bastırmanın yüzyıllardan beri süren gelişimi" düşüncesi, diğerlerinin yanı sıra, *Totem ve Tabu*'da tekrar ele alınacak ve Otto Rank bu düşüncüyü 1912'de yayımlanan kitabının (*Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Viyana, Deuticke, 1912) temel ögesi yapacaktır. Belgelerin ve yorumların yığıldığı ve Shakespeare'in "baba kompleksi"nin uzun bir bölüme konu olduğu çok büyük bir çalışmadır bu. "Ensest dramının türleri"ni açıklayan II. bölümde, Rank sırasıyla *Kral Oidipus'u*, *Hamlet'i* ve Schiller'in *Don Carlos'unu* inceler. Onun gözünde, Sophokles'in tragedyası ve Schiller'in dramı "psşik yaşamın bastırma sürecinde iki karşıt kutbu" temsil ederler (s. 45). Bu iki kutup arasında, *Hamlet* bir ara evreyi temsil eder: Bastırmanın gelişimi orada kesin "dönüm noktası"ndan geçer.

okurlarının hiç kavrayamadan geçtikleri bir olguyu kavrayabiliriz: Freud, Shakespeare'in babasının ölümü ile *Hamlet*'in kaleme alınmasının tarih olarak birbirine çok yakın oluşu üzerinde ısrarla durmakla, bize, üstü örtük biçimde, babanın ölümünü takip eden aylarda görülmeye başlanan rüyaların analizi sonucunda Oidipus kuramının keşfedildiği koşullarla aynı koşullarda şiirsel yaratının da ortaya çıktığını söyler. Shakespeare'in tiyatro sanatının gelişiminde *Hamlet* neyse, *Rüyaların Yorumu* da, bilgi düzleminde, bunun eşdeğeri sayılabilirdi. Şair, kendi analizini yapmamış, ama yine de tiyatro yoluyla *abreaksiyonu*<sup>13</sup> yaşamış bir düşüdüdür; Freud ise, kendi analizini yapmış bir Shakespeare'dir. Demek ki, Freud'un, oyun olsun diye, bir anlığına Hamlet rolüne girdiğini gösteren alıntı (*The readiness is all*), Freud'un rastlantısal olarak Shakespeare ile özdeşleşmesiyle devam eder – kuşkusuz yazınsal tür düzleminde değil, ama bilinçdışı bastırılmış bir insani olguyu semptom olarak konuşturma ya da açıkça ortaya çıkarma yeteneğinde. Bana öyle geliyor ki, Freud'un mektuplarında gitgide daha sık rastlayacağımız *Hamlet* alıntılarını, sevdiği klasikleri hayranlık verecek derecede iyi tanıyan kültürlü bir adamın işi olmakla kalmaz, Shakespeare'in kahramanının yarattığı daha büyük bir büyüye tanıklık eder. Freud, Arnold Zweig'a bir mektubunda şöyle yazar : "Eğer bize erdemlerimize göre davranılsaydı, kim kırbaçlanmaktan kurtulabilirdi?"<sup>14</sup> Viyana'yı terk ettiği sırada, 1938'de, kardeşine yazdığı bir mektubu da şöyle tamamlar: "Bundan sonrası, sessizlik..."<sup>15</sup>

3. Freud, 1916'daki *Psikanalize Giriş*'te, *Hamlet*'i Oidipus mitosunun uydu teması yapmakta ısrarlıdır. Bu arada Jones'un (ilk versiyonu) ve Rank'ın çalışmaları yayımlanmıştır. Jung'un "geriye dönük fantasma" (*Rückphantasieren*) hakkındaki varsayımları Freud tarafından dikkate alınmıştır, ki bu yine de yorumlayıcı yaklaşımın daha ince ayrıntılı bir kuramını gerekli kılar:

13 Katarsis, duygusal boşalma: Daha önceleri acı verdiği için bilinçdışına itilip bastırılan duygu ve deneyimlerin bilinç düzeyine çıkması (ç. n.).

14 Sigmund Freud, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1966, s. 469.

15 *Age.*, s. 483.

Anneye enest ilişki Oidipus'un suçlarından biridir, babanın öldürülmesi diğer suçudur. Sırası gelmişken söyleyelim, bunlar insanların ilk toplumsal ve dinsel kurumunun, totemizmin yasakladığı iki büyük suçtur. Şimdi çocuğun doğrudan gözlemlenmesinden nevrozlu yetişkinin analitik incelemesine geçelim. Analizin Oidipus kompleksiyle ilgili en geniş bilgiye katkıları nedir? Pekâlâ, bunu kısaca söyleyebiliriz. Analiz bize bunu efsanenin anlattığı gibi sunar; her nevrozlunun kendisinin de bir Oidipus olduğunu, ya da, aynı şekilde, komplekse karşı tepkisinde bir Hamlet olduğunu gösterir. Hiç kuşku yok ki, Oidipus kompleksinin analitik betimlemesi, çocuklukla ilgili ilk taslağın büyütülmüşü ve daha kaba bir yorumudur. Babaya duyulan düşmanlık, ona karşı yöneltilen ölüm istekleri artık çekingen bir biçimde belirtilmez (*angedeutet*); anneye duyulan sevgi, amacının ona eş olarak sahip olmak olduğunu itiraf eder. Bu en uç ve net (*grell*) duyuşsal devinimleri bu ilk çocukluk yıllarına yüklemeye hakkımız var mıdır, yoksa analiz işe yeni bir etken karıştırarak bizi yanıltıyor mudur? Bu yeni etkeni bulmak zor değildir. Ne zaman bir insan –bu bir tarihçi bile olsa– geçmiş bir gerçeklikten söz etse, onun, istemeden, şimdiki zamandan ya da ara bir dönemden neyi ödünç alıp daha sonra da geçmişe taşıdığını göz önünde bulundurmalıyız; bunun sonucu geçmiş imgesinin çarpıtılmasıdır. Nevrozlu vakasında, kendimize bu geriye dönük aktarmanın (*Rückversetzung*) tamamen bir niyetten yoksun olup olmadığını (*unabsichtlich*) bile sorabiliriz; daha sonra bunun nedenlerini bulmamız ve uzak bir geçmişe yönelen bu geriye dönük fantasma (*Rückphantasieren*) olgusunu açıklamamız gerekecektir. Ayrıca, kolaylıkla görürüz ki, babaya duyulan düşmanlık, kaynağını daha sonraki zamanlardan ve ilişkilerden alan pek çok nedenle pekişir; anneye yönelik cinsel arzular, çocukluk döneminin henüz bilmediği biçimlere girer. Ama Oidipus kompleksinin tamamını geriye dönük fantasma ile açıklamaya ve onu daha geç bir tarihe bağımlı kılmaya çalışmak boşuna zahmet olur. Çocuklukla ilgili ana öge ve ona bağlı az ya da çok sayıda öge varlıklarını sürdürür: Çocuğun doğrudan gözlemlenmesi bunu doğrulamaktadır.<sup>16</sup>



Freud bunu, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* kitabının yeni bir başına daha sonraları eklenmiş bir notta tekrarlayacaktır: Oidipus kompleksinin tanınması, "psikanaliz yanlılarını karşı düşünceden olanlardan ayıran şibbolet"<sup>17</sup> olarak kalır<sup>18</sup>. Ama, dile getirildiği şekliyle, Oidipus kompleksi, "çocukluğa ilişkin ana öge" (dışarıdan gözlenebilir, ama öznenin bilinci tarafından kavranamaz başlangıç sahnesi) ile geriye dönük fantasma'nın değişken birleşimidir;<sup>19</sup> üstelik daha bu kesişme noktasına yorumcunun sözünün, babanın sözü gibi yankılanan ve aktarma durumunda, geriye dönük fantasmayı uyarıp "çocukluğa ilişkin ana ögeyi" yeniden canlandıran sözün de ulaşması gerekir. Freud'u okumak demek, sırasıyla Fliess'e, *Rüyaların Yorumu*'nun okurlarına, *Psikanalize Giriş*'in dinleyicilerine seslenirken, Oidipus temasını kavramsal biçimiyle dile getiren yorumlayıcı sözü dinlemek demektir – hastanın kendisi de bu sözün konuşulduğunu duymakta gecikmeyecektir.

Çocukluğa ilişkin ana ögenin ve geriye dönük fantasma'nın birbirinden ayrılması, kuşkusuz *Oidipus*'un ve *Hamlet*'in her biriyle ilgili durumları daha iyi tanımlamamıza yardımcı olacaktır. Eğer Freud'un (daha sonra da Abraham'ın ve Jung'un) savunduğu, mitos rüyanın kolektif eşdeğeridir, düşüncesinden yola çıkılırsa, Oidipus mitosunun "çocukluğa ilişkin ana öge"ye karşılık geleceği açıktır. Jocasta'yı eş haline getiren ve ensesti anneye ilişki biçimi altında tamamına erdiren "geriye dönük fantasma'nın" payı ne olursa olsun, bize öyle geliyor ki, öykü, daha berisinde aranacak hiçbir şeyin bulunmadığı bir ilk düzeyde gelişiyor.

Bilindışı yalnızca dil değildir: Dramaturjidir, yani sahneleyen sözdür, söze dökülen eylemdir (bağırta çağırının ve sessizliğin oluşturduğu uç noktalar arasında). Oidipus, mitosa dayalı bu saf haldeki dramaturji, en az değiştirmeyele açığa vurulan itkidir. O halde, Oidipus'un bilinçdışı yoktur, çünkü o *bizim* bilinç-

17 İncil'deki bir hikâyede, parola işleviyle kullanılan sözcük: "Shibbolet" (ç. n.)

18 *Age.*, V, s. 127-128.

19 Burada değinilen konu hakkında bkz. Jean Laplanche ve J.-B. Pontalis'in çalışması: "Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme", *Les Temps modernes*, n° 215, Nisan 1964, s. 1833-1868; bu çalışma daha sonra kitap olarak yeniden basılmıştır: Hachette, 1985, "Plurriel".

dışımızdır, yani demek istediğim şu: Oidipus, arzumuzun büründüğü önemli rollerden biridir. Kendine ait bir derinliğinin olmasına ihtiyacı yoktur, çünkü o bizim derinliğimizdir. Serüveni ne kadar gizemli olursa olsun, anlamı tamdır ve hiçbir eksiklik içermez. Hiçbir şey saklı değildir: Oidipus'un davranış nedenlerini ve art düşüncelerini soruşturmaya gerek yoktur. Ona bir psikoloji atfetmek saçma olacaktır: O zaten psişik bir kategoridir. Bir psikolojik incelemenin olası nesnesi olmanın çok ötesinde, bir psikoloji biliminin kendini oluşturmaya girişmesine olanak sağlayan işlevsel öğelerden biri olur. Freud burada arketip kavramını reddetmezdi herhalde, ama onu yalnızca Oidipus kişisiyle sınırlamak koşuluyla.

Oidipus'un arkasında hiçbir şey yoktur, çünkü Oidipus derinliğin ta kendisidir. Buna karşılık *Hamlet*, bizi, Hamlet'in arkasında ne olduğu yolundaki sınırlandırıcı soruyu bin farklı şekilde sormaya davet eder: davranış nedenleri, geçmişi, çocukluğu, gizlediği her şey, bilincinde olmadığı her şey vb. İzleyici, okur, bir eksiklik olduğu duygusunu taşır; hatta kendi kendine, acaba yazar, trajik etkisini çatlaklarla dolu bir evrenin –kozmetik, siyasal, psikolojik– temsilinden alacak bir oyun yazmak niyetiyle davranmış olamaz mı, diye sorar. Gerçekten, Shakespeare'in oyunu geleneksel kozmos imgesinin bozulduğu bir dönemle çağdaştır; öznelliğin, kendi ayrı saltanatını, ilke olarak erişilmez olan saltanatını kurmaya başladığı anda gün yüzüne çıkar: "Kalles ve zalim misiniz ya da dürüst ve dindar mısınız, bunu yalnızca siz bilebilirsiniz, diğerleri sizi hiç görmez, muğlak tahminler yoluyla anlamaya çalışırlar" diye yazar Montaigne (*Essais*, III, 2). Olmak ve gibi görünmek birbiriyle örtüşmez. Bu Hamlet'in herkese ifşa ettiği utanç verici hastalıktır: Ama ona da bulaşmıştır. Onun savunma silahlarından biri gizleme amaçlı görünüştür, delilik maskesidir; ilk saldırı silahı benzetiş amaçlı görünüştür, tiyatro temsilidir. Görünüş, dünyayı, devleti, bireyleri cansız bırakan evrensel zehirdir.

Görünümler yalan söyler. Ama, cinayetin kurmaca temsiliğini, katil yalancıların önüne çıkarıvermek, saklanan gerçeği saklandığı yerden çıkarma aracı olmayacak mıdır? Tiyatronun erdemi, görünenin olanaklarını sonuna dek kullanarak, olanı or-

taya çıkmaya zorlamak değil midir? Görünüşler üzerine kurulu bir oyun olan tiyatro, Hamlet tarafından bir sınamanın mekânı olarak seçilmiştir: Hem Claudius'u sınamadan geçirmek, hem de Hayaletin görünmesinin, ne şeytanın bir oyunu ne de melankolinin bir fantasmaı olmadığından emin olmak söz konusudur. Psikanalizden esinlenen eleştiri, zehirli sözün ortalıkta dolanıp yayılması diye adlandırmak gerekecek olan şeye bugün kuşkusuz daha çok önem verecektir. Elbette, Jones'un, *Hamlet'in Babasının Ölümü*'nde yaptığı gibi, kulağa akıtılan zehir sahnesinde belirtileri bulunabilecek olan homoseksüel saldırganlık simgesi üzerinde ısrar edilebilir; ama yine de, daha yüzeysel gibi görünen, bir ölünün sözlerini dinlemeye ve bu sözleri, içinde zehir gibi bir kin barındıran bir söylemle yaymaya dayalı bir kötü büyü alegorisini ihmal etmemek gerekir. Böylece, birinci perdede Hayalet'in anlattığı meyve bahçesi sahnesi, öncel varsayılan bir yazınsal modelin –*Gonzago'nun Cinayeti*– repliği olur, Hamlet kral ve kraliçenin huzurunda bunun önce sessiz pantomim sonra da *sözlü* oyun şeklinde çifte temsilini düzenler. Tiyatro temsil, aynı zamanda hem gerçekdışı hem de hoyrat oluşuyla, enest ilişki içindeki çiftin işledikleri suçun ikizidir. Hamlet'in getirdiği küçük düzenlemeler sayesinde –*var olan* piyese eklenen *güncel* bir tirad–, sahnelenen hikâyeye artık yalnızca öncel model değildir, aynı zamanda Claudius'un alçakça cinayetinin de *a posteriori* bir taklididir. Cani kendini kuşatılmış hissetmelidir. Baş döndürücü bir oyun, zamanla, olup bitenden bağımsız edebiyat eserini (*Gonzago'nun Cinayeti*), Hayalet'in sözlerini, Hamlet'in fantasmalarını Claudius'un cinayetini harmanlar. Rastlantı yapıtı sahneye koyucu ve dramaturg olan Hamlet, tiyatroyu hayatın *aynası* yapan geleneksel metaforu unutmamıştır; oyunculara tavsiyelerinde (Freud bunları *Esprî Sanatı* kitabında ara ara alıntılar) şöyle açıklar: "[tiyatronun konusu] başlangıçtan beri, sanki doğaya bir ayna tutmak ve erdeme portresini, budalalığa yüzünü, yüzünün kendisine ve bu devrin toplumuna da bunların görünüşleri ve karakterleri olduklarını göstermek olmuştur ve böyle olmaya da devam eder<sup>20</sup>" böylelikle, tiyatro üzerine tiyatro, "kralın vicdanını yakalamak" için bir tuzak, bir "fare kapanı"dır. Hamlet,

hayalet kendisi için ne olduysa, tiyatro da Claudius için o olsun, yani gerçeğin habercisi olsun ister. Ayrıca, gerçeğin Claudius'un ruhunun derinliklerinde yaralayarak, yaptığı kötülüğü kendiliğinden itiraf etmeye zorlamasını diler. Claudius'un kendini ne kadar ele verdiğini biliyoruz. Hamlet, Claudius'un suçlu olduğundan emindir, ama sözün tek başına onun hakkından gelemeceğini de bilmektedir.

Kralın rahatsız vicdanı *Gonzago'nun Cinayeti*'ne tamamen ta-kılmadıysa da, sonradan gelecek kuşakların vicdanı, işte o, başka bir biçimde, *Hamlet*'e takılıp kalmıştır. Bu dokunaklı hayaletler, betimlemeler, önce engellenen sonra birden hızlandırılan eylemler, bitmez tükenmez ve yarıda kesilmiş düşünceler oyunundan kopmamıştır. *Gonzago'nun Cinayeti* bir ayna-tabloydu ve Claudius orada kendi alçakça cinayetini jestlerini görüp tanımalıydı. Buna karşılık *Hamlet*, olayörgüsünün ve parça parça söyleminin karmaşık biçimde iç içe girişini öyle ayarlar ki, sanki tam merkezinde, yansıtıcı ama her kim olursa olsun seyircinin görüntüsünü yansıtmaya elverişli ve boş bir ayna vardır: Ayna kullanıma açıktır. Yüzyıldan yüzyıla, kuşaktan kuşağa, Hamlet çehre değiştirmiştir, çünkü başka seyircileri ve başka okurları olmuştur. Bu, önemli yazınsal tipler tarihinde, sanıldığından daha az rastlanılır bir yazgıdır; yüzyıllar boyunca, benzer bir yorum bolluğunun, hemen hemen Hamlet'in çağdaşı olan bir kişiye, Don Quijotte'ye adanmış olmasından etkilenmemek mümkün müdür? Onlarda büyüleyici bir boşluk vardır ve bu boşluğu düşüncemizle (ya da bilinçdışımızla) doldurmaya çalışırız. Diyelim ki, iddia edildiği gibi, Shakespeare'in oyunu tutarsızdır ve üstün-körü düzeltilmiştir, ayrışık öğelerin art arda eklenmesiyle çabucak kurulmuştur, ne var ki, bu oyun bizi rahat bırakmaz, etkisi yalnızca, resimdeki "anamorfozlar"<sup>21</sup> gibi, izleyicinin bakış açısına değil, sırf kendi zenginliğiyle yol açtığı kaçınılmaz yansıtmalara da bağlıdır. Bütünüyle Ophelia'nın hezeyan anındaki ipe sapa gelmez sözlerine benzeseydi bile, o zaman da bu sözlerdeki tuhaf bir gücü paylaşmış olurdu:

21 Bir resmin belli bir bakış noktası dışında bozuk ve çarpık görünmesine dayalı perspektif tekniği (ç. n.)

Söylediklerinin

Hiçbir anlamı yok. Yine de onu dinleyenler

Hazırdırlar onun ipe sapa gelmez sözlerinde aramaya

Bir mantık ve buna çabalyorlar ve uyarlıyorlar

Bu sözleri, olabildiğince, kendi düşüncelerine.<sup>22</sup>

Oidipus tragedyası simgenin bütünlüğüne sahiptir ve bizi simgesel etkililiği ile sarsar. Buna karşılık, Hamlet'in bizi heyecandırmasının ve kendine bağlamasının nedeninin, simgesel bütünlüğe doğru yönelmesi ama bunu asla başaramaması –çünkü o bir *yarı-simgedir*– olduğunu söylememiz gerekmez mi? Oidipus'un öyküsünde (Freud'un biraz önce okuduğumuz metninde önerdiği kavramları yinelersek), *ortak* bir “çocukluğa ilişkin ana öge”, *ortak* bir “geriye dönük fantasma” ile birleşmiştir –sikkenin ya da simgesel *tesseranm*<sup>23</sup> bir bütün oluşturacak şekilde birbirine ayarlanan ve iyice oturan iki yüzdür bunlar. *Hamlet* vakasında, tersine, bir tutarlılık mantığının gerektirdiği genel anlamın yalnızca bir kısmını ele veren bir dizi olaya, söyleme, monologa tanık oluyoruz. Günümüzde, çıkardığımız bu kısmi anlamları yetinme eğiliminde olurduk, elbette eğer bunda ek bir güzellik de buluyor olmasaydık: Pek çok yeni yapıt bizi, gizlenen şeyde, çekip çıkarılan ya da yarıda kesilen bölümlerde, “iletikileri anlamın” özünü sezinlemeye alıştırdı. *Hamlet*'in metafizik temasının vicdan ile kötü bir “dünya”nm karşıtlığı olduğunu söylemek doğru olur ve şurası açık ki, eğer dünya hakkındaki yanılığısından kurtulan ve kendisi için ne demek olduğu yolundaki uçsuz bucaksız sorudan yana eğilen vicdan tümüyle *anlaşılmaz* olabilseydi, oyun amacına tam ulaşamazdı...

Ama, XVIII. yüzyılın sonundan beri, yorumcuların çoğunluğu, eksik kalan anlamı yeniden oluşturmayı, alttaki tabakayı sorgulamayı, gizlenen içeriği tanımlamayı, metni ve onun kaçamaklı tamamlayıcı ekini birleştirmeyi istemiştir. Hamlet karşımızda acılı bir kişi gibi hareket eder; çok özel bir ruh hali, gizemli bir derinliği var gibi görünür, biz bunun yalnızca tuhaf sonuç

<sup>22</sup> *Hamlet*, IV, age., s. 153

<sup>23</sup> *Tessera*: Mozaik yapımında kullanılan cam, seramik ya da başka sert malzemeden yapılan küp biçimindeki küçük parça (ç. n.)

larını görürüz ve merakımız bunun nedenlerini kavramayı ister. Kuşaklar boyu yorumcular, Hamlet'in kılıcı hayal ürünü olduğu için sonlarının Polonius'un ki gibi olabileceğinden, korkmadan perdenin arkasına geçmek istemişlerdir. "Arkada" olabilecek şeyin büyüğü o kadar yoğundur ki, perspektif baş döndürecek ölçüde genişler. Hamlet'in arkasında, edebiyat alanındaki ilk belirtileri, mitostan kaynaklanan (Saxo Grammaticus tarafından derlenen) prototipi vardır, Orestes ve Brutus ile benzerliği vardır. Ama şu da söylenebilir: Hamlet'in arkasında, onun gizlenmiş nedenleri, soruşturma yöntemi, planları vardır, zaten bunlar da akılsızlığı yüzünden, bilinçdışı yüzünden, derinlemesine alt üst olmuşlardır. Peki ya bu bilinçdışının arkasında ne vardır? Shakespeare'in amaçları. Shakespeare'in kendisi de saklanır gibi görünüyor. Onun arkasında ne vardır? Kıskançlıkları, acıları, çocukluğu, bilinçdışı, dehası, yani yaratıcı bir doğanın sesi. Ama işte az sonra Shakespeare de aracı rolüne indirgenir: Onun arkasında bir başkası, bir başka yazar, gizlenen büyük bir kişilik kalemi tutar...

Elizabeth dönemi seyircilerinin, tutarsız bir davranışın birini izleyen anları karşısında kendilerine daha az soru soruyor olmaları, tek ve sürekli bir psikolojik nedenin yokluğunu kabul ediyor olmaları mümkündür. Yorumcuların ve eleştirmenlerin büyük tartışması ancak bir buçuk yüzyıl sonra alevlenir, yani Hamlet gibi bizi ilgilendiren bir kahraman söz konusu olduğunda, çelişkili davranışları ve sözleri aydınlatacak, bunların bütünlüğünü sağlayacak, oyunun kendi içinde aranacak bir açıklayıcı ilkenin bulunmayışını kabullenmenin katlanılmaz hale geldiği andan itibaren. Oyun bizi buyurgan zorunluluğuyla büyülese bile, bu yetmez, bu zorunluluğa yine de tam bir nedensel açıklığın eklenmesi gerekir. Bu nedensellik bilmece gibi kaldığı sürece, oyunun metni bir denklemin ilk ögesi gibi görünür, ikinci öge açıkça belirtilmeden kalır ...

Oidipus'un edimlerinin art arda gelişi, yazgısal bir zorunluluk tarafından yönetiliyordu ve kahramanın davranışının psikolojik nedenleri hakkında sorulacak hiçbir soru yoktu. Oidipus, kâhinlerin verdiği kararı yerine getirir ve bu karar *aynı zamanda* hem kaçınılmaz zorunluluk hem de nedenselliklerdir. Modern te-

rimlerle söylessek: Oidipus itkidir, ya da, tercih edilirse, itkinin imgelerle dolu yankısıdır. Hamlet vakasında –onda canlı bir kişinin belirginliği vardır, psişik bir imgenin donuk ve tortusuz bütünlüğü değil– zorunluluk, ki ölümcül sonda ortaya çıkar, oyun boyunca arttıkça artan bir nedensizlikçe engellenir gibidir; ama gizli nedenlerle değişmiş olarak, çalışmasını temelde sürdürür.

Freud'un çekinmeden postulat olarak ileri sürdüğü şey, yalnızca nedensizliğin gizlenebilir olduğu değil, saklanan nedenlerin dile getirilmesinden hareketle her şeyin kaçınılmaz zorunluluğa ve anlama yeniden kavuşturulabileceği, ama saklanan nedenin Oidipus kompleksi olduğu, yani en tipik zorunluluk olduğudur. *Hamlet*'in anlamı Oidipus kompleksinde ve onun sayesinde tam haline kavuşur. *Hamlet*'in uyandırdığı evrensel ilgiyi Freud bir belirti olarak incelemiştir. Böylesi bir ilgi *Hamlet*'in "nevroz"unda bireysel ve tekil olanla açıklanamazdı: Bu ilgi *Hamlet*'teki Oidipus'un (evrensel tema) varlığıyla açıklanır. Buna şöyle karşı çıkılabilir: Bir kez evrensel olduğu kabul edilirse, Oidipus kompleksi her yerde bulunabilir. Freud'un buna hiç de zorlanmadan verdiği cevap, Oidipus'un *Hamlet*'te alışılmamış bir yoğunlukla var olduğudur.

Oidipus'un yorumlanmaya ihtiyacı yoktur: O, yorumlamanın temel figürüdür. Buna karşılık, *Hamlet*'in sözleri ve edimleri (eylemsizliği), semptom olarak işlendiğinde, yoruma tabidir. *Hamlet*, Oidipus'un gerçekleştirdiğini gerçekleştiriyor demek, aynı zamanda Shakespeare'in oyununun kolektif düşün eşdeğeri olmadığını ve orada *ortak* bir geriye dönük fantasma'nın, *ortak* bir "çocukluğa ilişkin ana öge" ile bütün bir simge oluşturacak şekilde birleştiğini göremediğimizi söylemek demektir. *Hamlet*'te gizem, simgenin yerini alır. Çünkü, burada geriye dönük fantasma'nın sorumluluğunu kim üstlenebilir? *Hamlet* değil, onun varlığı yalnızca Shakespeare'in ona tanıdığı söylem alanıyla sınırlıdır. Shakespeare de olamaz, bize *Hamlet*'le ilgili hiçbir dolaylı yorumda bulunmaz. O halde bu, yorumcudur, dram kişilerinin sözünü bir *bileşke* gibi ele alarak, genelleştirme yoluyla, geçmişteki bir öyküyü yeniden oluşturur ve aynı zamanda hem kendisinin, hem *Hamlet*'in, hem de Shakespeare'in bir ilk "ana öge"si olacak bir kaynak noktasına doğru yönelir. Böylece, geriye dönük fantasma-

nın sorumluluğunu yorumcu üstlenir; bunu, Hamlet'in davranışını gerçek hayatta analistin tedavi ettiği nevrozluların davranışına yaklaştıran benzerliğe dayanarak yapar. Hamlet'in imgelenen bilinçdışı, Shakespeare'in imgeleyen-imgelenen bilinçdışı ve okurun düşüncesi, yorumcunun söyleminde, Oidipus figürünün ortaya çıktığı ve melankolik prensin gizeminin temeldeki mitosun ışığında dağıldığı ortak bir kaçış noktasında buluşur.

Yorumlamaların değişken bir akış izleyebilmesi bundan ileri gelmektedir: Freud'un ana tezini özenle geliştiren Ernest Jones'a göre, Hamlet, bilinciyle, bilinçdışıyla, itkileriyle, üstbeniyle, kısacası, her birimizde tarihimiz boyunca oluşan bütün ruhsal aygıtla, hemen hemen bir insandır: Shakespeare, gerçekliğin bu olağanüstü taklitçisi, bir rol yaratmamıştır, tam bir insan yaratmıştır. Ama eğer dikkatimiz Hamlet'ten Shakespeare'e çevrilirse, Hamlet şairin bilincinde yalnızca kısmi bir kategori, geçici bir fantasmadır. Tragedyanın başlıca kişileri aracılığıyla Hamlet'ten ziyade Shakespeare'in bilinçdışının psikanalizini yapan Ella Sharpe'm yorumu bunu açıkça gösterir: Alegorik anlamlar üreten yorumda *dağıtım* bir "yerleştirme" değeri, *oyun* da bir "ekonomi" değeri alır. Kişilerin statüsü mitos özelliği kazanır: bir derinliğe sahip olmak yerine, derinliklidirler, itkileri olmak yerine, şu ya da bu itkidirler vb. Ama, birey düzeyinde algılanabilir olarak kalsa da, gözlerimizin önünde açılıp gelişen şey kolektif mitos –Oidipus– değildir. Analistin işbirliğiyle oluşturulan bir "bireysel mitos"un (Charles Mauron<sup>24</sup>) gelişimine tamk oluruz...

4. Freud, 1925 tarihli *Yaşamöyküsü'sünde Hamlet ve Oidipus* arasında, çok basit ve bir kez daha klasik geleneğe (Aiskhylos ile Euripides'in karşıtlığı) dayanan bir formülle, "karakter tragedyası" ve "yazgı tragedyası" arasındaki ilişki diye anlatılan bir ilişki kurar. Bu ilişki, nevrotik değişkenin (ya da çekiminin) Oidipus itkisinin ilk modeli (ya da kök) ile sürdürdüğü ilişkiye benzer ve onunla orantılıdır:

24 Charles Mauron'un yapıtı, (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963), Fransa'da yazınsal yapıtların psikanalizi sorunları konusunda girilmiş en önemli kuramsal çabadır. 260. sayfada *Cid* ve *Hamlet*'in ilginç karşılaştırılması bulunur.



Bence, bir dizi öneri, aynı anda her yerde hazır oluşuna yavaş yavaş inandığım Oidipus kompleksinden kaynaklanmıştır. Bu ürkünç konunun seçilmesi, hatta yaratılması, kuşkusuz her zaman gizemli olmuştur: Onun yazınsal temsilinin insanı altüst eden etkisi ve “yazgı tragedyası”nın (*Schicksalstragædie*) özü, bütün bunlar, bir psişik oluşum yasaasının (*Gesetzmässigkeit*) tüm duyuşsal anlamıyla kavranmış olduğunu kabul etmekle açıklanabilirdi. Alinyazısı ve kâhinlerin verdiği karar içsel zorunluluğun somutlaşmış hallerinden başka bir şey değildi: Kahramanın günahı bilmeden ve istemeden işlemiş olması, onun suça eğilimlerinin bilinçdışından kaynaklandığının tam bir ifadesi gibi anlaşılıyordu. Bu yazgı tragedyasının yalnızca bir adım ötesine geçmek, üç yüz yıldır anlamını vermeden ve şairin gerekçelerini tahmin edemeden hayran olunan *Hamlet*’in “karakter tragedyasını” aydınlatmak için yeterliydi. Bununla birlikte, şairin yarattığı bu nevrozlunun, gerçek dünyadaki pek çok türdeşi gibi, Oidipus kompleksi yüzünden başarısızlığa uğraması dikkat çekiciydi: Aslında *Hamlet*, Oidipus kompleksinin içeriğini oluşturan iki edimi bir başkasının bedeninde cezalandırma göreviyle karşı karşıya bırakılmıştır. O zaman kendi karanlık suçluluk duygusu uyanır, elini kolunu bağlar ve onu kıpırdayamaz hale getirir. Shakespeare *Hamlet*’i babasının ölümünden çok kısa bir zaman sonra yazmıştır. Benim bu tragedyaya ile ilgili önerilerim daha sonra Ernest Jones tarafından kılı kırk yarararak eksiksiz bir biçimde geliştirildi. Sonra da Otto Rank aynı örneği dramaturgların seçtikleri konular hakkındaki araştırmalarının hareket noktası olarak aldı. *Ensestlin Nedeni* adlı büyük yapıtında, şairlerin Oidipus vakasındaki nedenleri betimlemeyi gerçekten ne kadar sıkça seçtiklerini gösterebildi ve bu konunun dünya edebiyatında uğradığı dönüşümlerin, bozulmaların, etkisinin azalmasının izini sürebildi.<sup>25</sup>

5. 1938’deki tamamlanmamış yapıtı *Psikanalize Genel Bakış’ta* (*Abriß der Psychoanalyse*), aynı düşünceler tekrar, ama savunma amacı daha da vurgulanmış olarak ortaya çıkar. Eleştirmenler

ve edebiyat tarihçileri cephesinde, *Hamlet* yorumu pek iyi karşılanmamıştı. Freud buna karşılık verir. Yine burada da, tekrarları çoğaltmak pahasına, alıntulamakta yarar var:

Kral Oidipus efsanesinin gerçekte analizin oluşturulmasıyla hiçbir ilişkisi olmadığı, bunun bambaşka bir vaka olduğu, çünkü Oidipus'un, öldürdüğü adamın kendi babası olduğunu ve evlendiği kadının annesi olduğunu bilmediği yolunda eleştiriler duyduğumuz oldu. Bu tür eleştiriler aslında şunu görmezlikten gelmek demektir: Konuyu şiirsel bir biçime sokmaya kalkıştığınızda bu tür bir değişiklik kaçınılmazdır ve bu değişiklik işin içine yabancı hiçbir şey eklemeyiz, ama temada verilmiş etmenlerin değerini (*verwertet*) ustaca değiştirmekle yetinir. Oidipus'un gerçeği bilmiyor oluşu, bir yetişkinin bütün bu yaşanmış deneyimini derinliklerinde gizleyen bilinçdışını temsil etmenin anlaşılabilir bir biçimidir; kâhinlerin verdiği karardan kaynaklanan, kahramanı masum kılan ya da onu masum kılması gereken bu zorunluluk, bütün oğulları Oidipus kompleksinden geçmeye ve onu aşmaya mahkûm eden yazgının kaçınılmaz doğasının kabul edilmesi demektir. Bir kez daha, psikanalizden esinlenen bir çalışma, anlayacak yetenekte olan herkese seslenerek, başka bir şiirsel kahramanın –ararsız Hamlet'in– gizeminin de Oidipus kompleksine başvurulması durumunda açıklanabildiğini gösterdiğinde (çünkü prens görevi kendisinin Oidipus benzeri arzularının içeriğiyle tamamen örtüşen şeyi bir başkasının bedeninde cezalandırmak olduğunda, başarısızlığa uğrar (*was sich mit dem Inhalt seiner eigenen Œdipusswünsche deckt*), edebiyat dünyasındaki genel anlayışsızlık, insanların büyük çoğunluğunun çocukluğa özgü bastırmalarına sımsıkı sarılmaya ne kadar hazır olduğunu göstermiştir.<sup>26</sup>

Böylece, Freud'un yapıtında, 1897'den 1938'e kadar, Hamlet imgesi *ikinci* büyük dramatik figür olarak belirmeyi sürdürür: Bu diğerlerine benzer bir örnek olay değildir. Prototipler, örnek oluşturan temalar kategorisine aittir. Oidipus, yasaya-düzene uymama ve cezalandırılma yoluyla, ahlaki varlığın doğuşuna yön ve-

26 *Age.*, XVII, s. 118.

ren evrensel yasayı, zorunlu olarak yaşanması ve aşılması gereken anı ifade ediyorsa, Hamlet de, kendine özgü tutukluğuy-la, çocukluğa özgü eğilimin aşılamayışını, kaygı verici ve mas-kelenmiş biçimde sürüp gidişini ortaya koymaktadır. Freud, Hamlet'in inatla söylemediği, bütün o ağız kalabalığının gizle-diği şeye bir ad verir: Oidipus.

6. Shakespeare'in oyununu hayranlık derecesinde iyi tanıyan Freud, yapıtının geri kalan kısmında bize daha geniş bir yoru-mun dağınık taslağını sunar. *Bir Saplantı Nevrozu Olgusu Üzerine Notlar*'da (1909), şöyle yazar:

Kuşku, kararsızlığın içsel algılanmasına denk düşer; kararsızlık, nefretin sevgiye ket vurması nedeniyle, önceden tasarlanan her eylem sırasında hastaya hâkim olur. Bu, gerçekte, hastanın öznel olarak sahip olduğu en kesin şey olması gereken sevgi ko-nusundaki bir kuşkudur ve bu kuşku geri kalan her şeye gölge düşürür, tercihen de en önemsiz ve en küçük şeylere yönelir. Sevgisinden kuşkulanmanın kuşkulanmaya hakkı vardır ve hatta 'geri kalan her şeyden, ki bunlar çok daha az önemlidir, kuşku-lanmaya mecburdur.<sup>27</sup>

Düşülen bir not bizi Freud'un "Hamlet'in Ophelia'ya aşk dizele-rini" İngilizce olarak alıntıladığı sayfa sonuna gönderiyor:

Yıldızların ateşten olduğundan kuşku duy,  
Güneşin hareket ettiğinden kuşku duy,  
Gerçeğin yalancı bir kadın olduğundan şüphe et,  
Ama asla seni sevdiğimden kuşku duyma (II, 2)

Edebiyat yapıtından hatırlanıp klinik konulu bir denemenin içine sıkıştırılıvermiş olan bu not, ayrıca *Hamlet*'in bütün bir yönünü de aydınlatır. Sevginin kuşku götürmezliği ilan edilmiştir. Ama sevgi donacak ve kuruyacaktır. Bu, yalnızca ölen krala vermiş olduğu sınırsız sevgi vaadini yerine getirmeyen kraliçe için söz konusu değildir, Hamlet de Ophelia'yı sevmeyi sürdürecektir güç-

27 *Gesammelte Werke*, VII, s. 457.

ten (en azından söylemlerinde) uzak kalmıştır; Ophelia'nın kendisi de, babasının ve kardeşinin öğütlerine karşı çok fazla saygılı olduğu, ona zorla kabul ettirilen aldatıcı role çok fazla boyun eğdiği için, başlangıçtaki duygusunu inkâr eder. Kuşku imparatorluğu, yarattığı ölümcül baş dönmesiyle, aşkın geri çekildiği yerde yükselir. Surlarda geçen ilk gece sahnesindeki dayanılmaz soğukluk, hiç durmadan yankılanan "İyi geceler!"den oluşan iç karartıcı nakarat eşliğinde bütün yapıta yayılır. Sevdiği her şeyi, hatta aşkını da kaybeden Ophelia, soğuk derede ölür. Bu ders *Othello*, *Kral Lear*, *Kış Masalı* (burada ölümün ardından yeniden diriliş gelir) için de geçerlidir. Bunların izini sürmek ancak Freud'a bağlıydı. Ama nevrozların klinik incelemesi öncelikliydi.

7. Shakespeare'in oyunu ek bir bilgi daha içeriyordu. Nevrozun paradigması Hamlet, aynı zamanda, sırrını mükemmel biçimde saklayan kişidir. O halde Freud onu, nevrozlunun direnişini söyle en iyi şekilde anlatan bir örnek olarak anabilir, özellikle de deneyimsiz "amatörler" nevrozluyu istedikleri gibi yönlendirmeye kalkıştıklarında. 1905 tarihli bir metninde, Freud derme çatma iş yapan psikanalistlere çatar:

Duyuyorum ki, meslektaşlarımızdan bazısı bir hastaya, onunla psişik bir tedavi uygulamak için randevular veriyor, oysa benim bu tür bir tedavinin tekniğini bilmiyorum. O halde hastanın dosdoğru gelip kendisine sırlarını açacağını varsayıyor olsa gerek, ya da iyileşmeyi bilmem ne tür bir itirafta ya da güven ilişkisinde arıyordur. Bu şekilde tedavi gören bir hastanın sonunda bundan yarardan ziyade zarar görmesine şaşmam. Gerçekten, ruhsal aygıtla o kadar kolay oynanmaz. Bu durumda, aslında hiçbir zaman tıbbi tedavi görmemiş ve yalnızca bir şairin imgeleminde yaşamış olan ünlü bir nevrozlunun söylediklerini düşünmekten kendimi alamıyorum. Danimarka Prensi Hamlet'ten söz etmek istiyorum. Kral iki saray nedimini, Rosencrantz ve Guiltensstern'i onun yanına, huysuzluğunun (*Vers-timmung*) nedenlerini araştırmaya ve ağzından laf almaya göndermiştir. Hamlet onlara karşı koyar; sonra sahneye flütler getirilir. Hamlet bir flüt alır ve kendisini usandıranlardan birine

flüt çalmayı isteyip istemediğini sorar, yalan söylemek kadar kolaydır bu. Saray nedimi bunu reddeder, çünkü enstrümanı kullanmayı bilmemektedir ve flütle bir deneme yapmaya ikna olmayınca, Hamlet parlar: “Beni nasıl küçümsediğinizi görün işte! Beni kullanmak, tuşlarımı tanırmış havası takınmak, sırrımı koparıp almak, notalarımın en pes ve en tizini söyletmek isterdiniz – ama işte onca müziği barındıran ve sesi o kadar güzel olan bu küçük enstrüman, siz onu bile konuşturmayı bilmiyorsunuz. Allah aşkına, benim bir flütten daha basit olduğumu mu sanıyorsunuz? Beni istediğiniz çalgının yerine koyun, isterseniz bütün tellerimi kurcalayın, boşuna, benden tek bir ses alamayacaksınız” (III, 2).<sup>28</sup>

Şunlar da Hamlet’in sözleridir: “Sözcükler, sözcükler, sözcükler...”, Freud bunları analistin kanıtlarına direnen ve psikanalizin doğruluğuna inanmayı reddeden “tarafsız”m ağzından çıkıyormuş farz eder (*Zur Frage der Laienanalyse*).<sup>29</sup>

Evet, Freud, Danimarka Prensi’nin derinliklerine, ona “Bizim Hamlet” diye seslenmesini haklı göstermeye yetecek kadar önceden dalmıştı. Şunu da ekleyelim ki, Shakespeare’nin *Wit*’i,<sup>30</sup> Freud’un derinlemesine araştırdığı *Witz*<sup>31</sup> ile sıkı yakınlıklar gösterir. Freud’a esprinin temel kurallarından birini fısıldayan kişi Hamlet’ten, bu çift anlamlı sözcük oyunları ustasından başka kim olabilir: *Thrift*, *Horatio*, *Thrift!*<sup>32</sup> Aynı ekonomi kuralını “yaşlı geveze Polonius” da öğütler, Hamlet onun vecizesini alıntılarmaktan geri kalmaz...<sup>33</sup>

Hamlet’in, Freud’un düşüncesinde her zaman bir model değeri taşıdığını, bu modelin önem açısından Oidipus’tan bile aşağı kalmadığını ne kadar vurgulasak vurgulayalım yetersiz kalır. Oidipus, libidonun çocukluğa özgü bir yöneliminin *normunu* masal-

28 *Gesammelte Werke*, V, s. 18-19.

29 *Age.*, XIV, s. 214.

30 *Wit*: Şiirde ses benzeşmeleri, sözcük oyunları, göndermeler, vb yoluyla anlam zenginlikleri yaratma (ç. n.)

31 *Witz*: Espri, nükte (ç. n.)

32 “Tasarruf, Horatio, tasarruf!” (ç. n.)

33 *Gesammelte Werke*, VI, s. 43 ve s. 10.

sı biçimde saptıyorsa, Hamlet de, Oidipus evresinden galip çıkmamak anlamına gelen *anomalinin* prototipi olur.

Fliess'e yazılan mektuplar, yönü çocukluğa çevrili temkinli araştırmalar ile Batı dramaturjisinin iki başyapıtının yorumu arasındaki çok özel birlikteliği ortaya çıkarır. Oyle görünüyor ki, Freud'un düşüncesi, klinik deneyimin, yazınsal okumaların (ya da anımsamaların) ve kişisel geçmişin geriye dönük olarak okunmasının sağladığı birçok aydınlatmanın ışığında gelişir. Bu karşılaştırmanın sonucu, daha en başında, uzaktaki dost ve meslektaşına *mektupta* –yani bir “aktarma” durumunda–, benzetmeye ya da metafora dayalı varsayımın serbest dilinde ifade edilir: “Bu ... gibi değil midir?..

Freud'a göre, bilmece, sfenks, histeridir, nevrozdu. Oyunun başından beri *bilmecelerle* (kasıtlı bilmeceler, önceleri çözülebilen, daha sonra sırf çoklukları yüzünden bile çözülemez hale gelen ikili, üçlü anlamlar) konuşan Hamlet, sanki ön safta o varmış gibi, simgesi olduğu nevrozu onun aracılığıyla yorumlamayı hedefleyen bütün girişimlere malzeme olur. Freud'un, kendisinden sonra, ikinci deney konusudur. *İn anima vili* gerçekleşecek yerde, *in anima nobili*<sup>34</sup> uygulanan deneyin konusudur. Psikanalizde bundan geriye bir şeyler kalacaktır, her nevrozlu bir Danimarka Prensi olacaktır, bu da bazen fazlasıyla bir onur demektir.

Daha önce de önerdik, Freud'un dehasının özgül işareti, *tanımaların* –Aristotelesçi poetikanın bu terimi, tragedyaya kişilerine karanlık kalmış bir kimliği, kendilerinininkini ya da bir başkasınıninkini, çoğu zaman karşılıklı bir içe doğuşla keşfetme imkânı veren olayı göstermek için kullandığı anlamda– birbirini zincirleme izlemesine dayanır. Sophokles'in tragedyasındaki temel tanımayı Freud kendi çocukluğunun karanlıklarında fark ettiği şeye taşır; amacı, hayal meyal görünen *sahnenin* dramatik şiirin ışığına ve kaçınılmaz yapısına uygun olarak aydınlandığını ve düzenlendiğini görmektir. Oidipus'un tarihi, kişinin arkaik tarihine uygulandığında, bu tarihi tamamen *kaplar*, böylece, yeniden keşfedilen geçmişin gerçekliğini oluşturur.

34 *in anima vili*: Basit ruhlar üzerinde; *in anima nobili*: Soylu ruhlar üzerinde (ç. n.)

Freud'un düşüncesinin gelişme biçiminde bir çifte devrim gerçekleşir. Çocukluk döneminin tarihinde keşfedilen eğitim ("*matrem'e* yönelen libido") Oidipus mitosu aracılığıyla açıklanır ve evrenselleşir, buna karşılık Sophokles'in tragedyası da düş biçimini alır ve bir öznelğin gerçekleşen arzusu gibi ortaya çıkar, ki bu, insanlığın öznelğinin ta kendisidir. Oidipus modeline başvurma yoluyla, öznelik (Freud'unki) nesnelleşir, oysa antik mitos "öznelleşir" (evrensel bir *psşik* yasanın ifadesi gibi). Demek ki, her şey öyle gelişir ki, sanki kişisel öznelğin asıl "ana ögesi", yani yaşanmış olan geçmiş, sırrını açıklamayı, anlamını açığa çıkarmayı, ancak kültürel "ortak varlık"tan derlenmiş en güçlü dil yapıtlarından birine göre düzenlenmesi (araştıran-araştırılan kişi için) koşuluyla sonuna kadar sürdürür. Freud'un araştırması "geriye dönük fantasma"yı içerir elbette, ama açıkça görürüz ki, bu fantasma'nın eksen, kristalleşme merkezi, mitosa dayalı sözle oluşturulur. Yoksa, niçin, 3 Ekim 1897 tarihindeki mektupta Fliess'e açıklanan ilk cümlelerde Latince terimler üst üste gelsin: "*matrem'e* yönelen libido"? Arzunun "bilimsel" çevirisi olan libidoyu geçtik diyelim. Ama acaba Freud utanma duygusu yüzünden mi *matrem* yazar? Ya da "bilimsel görünmek" için mi? Ya da uygunsuz sözcükler Latince söylendiği için mi? Bu varsayımlardan hiçbirinin savunulabilir yanı yoktur. Yalnızca *ölü* bir dilden ödünç alınan bir sözcük anneye mitostan kaynaklanan yüzünü, "Jocasta" figürünü kazandırabilirdi.

Psşik birey-oluşun temel dönemi haline gelmiş Oidipus öyküsü, artık bundan böyle ona türün evrimsel geçmişinin (filogenetik)<sup>35</sup> ilkel bir aşaması değeri tanıyan postulatın dışında kalmaz. Kültürün daha sonraki gelişimince gizlenen geçmiş bir evreyi temsil eder. Bastırma yalnızca bireysel bir aksaklık değildir; tarihin bir yasasıdır ve birey için bir zorunluluk, tarihsel kökenli bir norm oluşturacaktır. Başka türlü söylersek, türün tarihi yalnızca katkılardan ve edinimlerden oluşmaz, olumsuzluklardan, reddetmelerden, bastırmalardan da oluşur ve ilerleme olanağının koşulu, birey için olduğu gibi tür için de, bastırılmış olanın aşırı bir özerk enerji saklamamasıdır.

35 Filogenetik, canlılar arasında ki benzerlikleri, akraba ilişkilerini ortaya çıkararak bir soy ağacı elde etmeyi amaçlayan sınıflandırma biçimidir. (ç. n.)

Bundan böyle, Freud'un düşüncesindeki ilerleyişi gösteren tanımlar dizisinin içyüzünü daha iyi anlayabiliriz. İlk dönemde Freud, şu varsayımı dile getirir: *Ben, Oidipus gibidir*; bu önerme hemen tersine çevrilir ve evrenselleştirilmiş bir tarihî gerçek gibi dile getirilir: *O halde Oidipus bizdik*. Kendi kendine psikanalizde, kendini anlama, yalnızca mitosu tanıma şeklinde mümkündür, bu şekilde içselleştirilen mitos da, bundan böyle bir itkinin dramaturjisi gibi okunacaktır. Freud'un yaptığı en gözü pek tanıma, iz sürmeye dayalı tanımadır: *Hamlet*, yine *Oidipus*'tur, ama gizlenmiş ve bastırılmış *Oidipus*'tur, karanlıkta, onu bastırmanın tek bir adım ilerlemesine izin vermeyecek kadar fazla aktif *Oidipus*'tur. Ve işte son tanıma: *Hamlet*, benim her gün uğraşmak zorunda olduğum *nevrozludur*, *histeriktir*. Bu şekilde, her şey, sanki *Oidipus* figürünün *Hamlet*'e aktarılması, tanımlar dizisinin sonunda Freud'un, kendi geçmişinde okumuş olduğu şeyi hastasının bilinç dışında okuyabilmesi için zorunlu ara evreymiş gibi gelişir. *Oidipus* ve *Hamlet*, Freud'un geçmişi ile Freud'un hastası arasındaki aracı imgelerdir: Ortak bir dilin güvenceleridir.

Bu tanımlar dizisi böylece varlığını analitik düşüncenin ta kendisinin gelişimini oluşturan bir unsur olarak kabul ettirir, bu gelişimin bir dış alana uygulanmasına bir örnek olarak değil. 15 Ekim 1867 tarihli mektupta, Freud'un *Hamlet*'in tutukluğundaki gizin çözüldüğünü görmekten duyduğu hoşnutluk edebiyatla ilgili değildir: Bu, her şeyden önce, *Oidipus* "yasası" sayesinde dram kişilerine değil gerçekten yaşayan hastalara uygulanan gerçek tedavilerde kullanılması mümkün olacak çözümlerle, önceden sezilen modeliydi, geçici maketiydi, simgesel deneşiydi.

Burada gözü pek bir atılım vardır ve Freud'un neden önce *Fliess*'in cevabını endişeyle beklemiş olduğu anlaşılabilir. Çünkü Freud, *Oidipus* şemasını görünüşte *Oidipus*'a tamamen karşıt bir vakayı kapsayacak biçimde genişletmiştir. *Hamlet* babasının katili değildir, onun öcünü alandır. Ne var ki, tereddüt-lü, oç edimini durmadan erteleyen, iç bunaltısı ve intihar eğilimini başından atamayan bir intikamcıdır. Freud'un, özünde dilbilgisel ve mantıksal olan işlemi şunu göstermeye dayanır: Çif-



te olumsuzluk, bir olumlamanın bozulmuş ve hayalî bir eşdeğeri-  
ridir: Hamlet babasını öldürme eylemini *işlemedi*, ama öte yan-  
dan bu eylemi yapana karşı harekete geçmeyi *başaramıyor*. O  
halde, bilinçsiz olarak, bu eylemi işlemeyi *arzu etmeye* devam  
ediyor. Hayalet baba, bir türlü gerçekleştirilememiş bir hayalet-  
cinayetin nesnesi olarak kalır. Bu yüzden Hamlet, gerçek katilin  
bedeninde belli belirsiz olarak kendini bulur. Hamlet'in kendi-  
ni hem hayattan vazgeçerek cezalandırmasına, hem de kendi ye-  
rini tutan Claudius'un bedeninde cezalandırmasına engel olan  
çok özel bir felç haline yol açan iç sıkıntısı baş gösterir. O halde  
Freud, Hamlet'in "her şeyi yarma bırakma huyunu" tek başına  
bir organ felci gibi yorumlar. Bu, *Histeri Üzerine İncelemeler*'den  
sonra, hiçbir organik kaynaklı dönüşüm (konversiyon) bozuklu-  
ğunun işe karışmadığı ve semptomun içruhsal (intrapsişik) ola-  
rak kaldığı ilk vakalardan biridir. Bu şekilde, Hamlet, "saf" nev-  
rozun, histeriden, dönüşüm nevrozundan ayrılmasına biraz ol-  
sun katkıda bulunacaktır.

Ernest Jones, *Rüyaların Yorumu*'nda alçakgönüllü bir dipnot  
gibi sunulan şeyi tekrar ele alıp geliştirdiğinde, araştırmanın  
yönü de tamamen değişir. Bunun nedeni Jones'un, Freud'un  
öğretisine sadakatsizlik göstermesi değildir: Hamlet'in karak-  
terinin yorumu aynı kalır. Ama bu yorum, Freud için, henüz  
tamamlanmış bir analitik düşünce olamayan şeye doğru bir  
aşamaydı; analizin ve kavramsal gereçlerinin oluşturulmasın-  
da bir dönemdi. Kısacası, Freud, Hamlet'i daha sonra psikanal-  
liz olacak şeye doğru ilerlerken okur; oysa Jones, oyunu oluş-  
turulmuş olan psikanalizden yola çıkarak tekrar okur: Karşıt  
düşüncedeki tezleri tartışarak, Oidipus yanlısı yorumu des-  
tekleyecek yeni kanıtlar getirerek, bize bir *uygulamalı* psika-  
naliz örneği önerir. Yöntem verilmiştir, yeniden tartışma ko-  
nusu yapılmaz: Yalnızca işlemsel geçerliliğinin kanıtlanması  
söz konusudur.

Freud, "Prens Hamlet bir Oidipus kompleksinden ötürü acı  
çekmişti"<sup>36</sup> diye tekrarlamayı seviyorduyorsa da, Shakespeare'in  
oyununu böyle okumanın onun gözünde her zaman bir *prope-*

36 Sigmund Freud, *Correspondance avec le pasteur Pfister*, Paris, Gallimard, 1966, s. 185-186.

*dötik*<sup>37</sup> görünümünü koruduğu kuşku götürmez. Bu okuma, başka bir yerde kesin uygulama alanını bulacak bir öngörüyle ilgili deneyim kazanmaya yönelik model olma değerini korumuştur.

Bir tanıklık burada aktarılmayı hak ediyor. İsviçreli psikiyatr Ludwig Binswanger, Şubat 1910'da, Freud'a ikinci ziyareti sırasında, onun haftalık seminerlerinden birine katılır. Gündemdeki konu *Hamlet*'tir. İlk çalışma, iki sahneyi, "1900 tarihli *Rüyaların Yorumu*'ndaki herkesçe bilinen not doğrultusunda" analiz eder:

İkinci bir raportör pek eleştirel olmayan ve çok karmaşık bir biçimde, Hamlet'in babasıyla olan ilişkisini, yine aynı doğrultuda, özellikle de bir kişinin birçok figüre bölünmesi hakkında *Rüyaların Yorumu*'nda söylenenlere göre analiz etti: Böylece, söz konusu olan "baba kompleksi" iki kişiye, üvey babaya ve Polonius'a dağıtılmak üzere bölünüyordu. Daha genç bir katılımcı, Shakespeare'de çok canlı bir biçimde ortaya çıkan haliyle, dramdaki kişilerin değişimini, rüyadaki sahne değişimiyle karşılaştırdı. Freud kendisi, o gün işlenen temada, değişmez olgular keşfetmenin (*um Auffindung feststehender Tatsachen*) değil, yalnızca bir şeyi az ya da çok akla yatkın kılmamanın söz konusu olabileceğine (*ein mehr oder weniger Plausibelmachen*) işaret etti. Aynı zamanda, bu tür araştırmaların üstlendiği deneyim kazanma işlevi üzerinde ısrarla durdu.<sup>38</sup>

İşte, Freud'un son derece ihtiyatlı davranarak yaptığı birçok açıklamayla tamamen uyuşan bir örnek. 1930'da, bir Shakespeare çevirmeni ona Kral Lear'in de bir histerik olarak düşünülüp düşünülemeyeceğini sorduğunda, Freud şöyle cevap verir: "Bir şairden zihinsel bir hastalığın klinik betimlemesini yapmasını beklemeye hakkımız yoktur. İnandığımız şeyin hiçbir şekilde bir engelle takılıp kalmaması ve popüler psikiyatrimiz diye adlandırılan şeyin, anormal diye betimlenen kişiyi, bütün dolambaçlarının-

37 Hekimlerin hastaların semptom ve bulgularından yola çıkıp teşhise yaklaşmasını sağlayan çalışma alanı; hazırlık dönemi, ön bilgi (ç. n.).

38 Ludwig Binswanger, *Erinnerungen an Sigmund Freud*, Bern, Francke, 1956, s. 14. Fransızca çevirisi için bkz. R. Lewinter, *Discours, parcours, et Freud* içinde, Paris, Gallimard, 1970.

da izleyebilmemize olanak tanınması yeterlidir.”<sup>39</sup> Bu, psikanalizi genel bir olabilirlik sınırları içinde tutmak demektir. Nasıl ki kurmaca kişisi bir hastalığı eksiksiz biçimde temsil etmez ise, psikanaliz de kendi açısından, yazınsal yapıt hakkında eksiksiz bir açıklama verme iddiasında olamaz...

Ama daha şaşırtıcı olan, Freud’un, 1935’te, 1925’teki *Yaşamöyküsü*’ne eklenen bir notta, J. Th. Looney’in, Shakespeare’e mal edilen yapıtların asıl yazarının Oxford kontu Edward de Vere olduğu yolundaki varsayımını benimsemesi değil midir? *Psikanalize Genel Bakış*’a (1938)<sup>40</sup> eklenen, aynı konudaki bir başka not, Edward de Vere’nin “çocukken, çok sevdiği ve hayran olduğu bir babayı kaybettiğini, kocasının ölümünden kısa bir süre sonra yeni bir evlilik yapan annesinden tamamen koptuğunu”<sup>41</sup> kısaca bildirir. Bu yön değiştirmenin sonuçları ağırdır. *Hamlet*, babası, 1601’de, henüz kısa bir süre önce ölen Stratford’lu tiyatro oyuncusu-sahne sanatçısının yapıtı olarak kaldıkça, bir tür ikizlik Hamlet’i ve psikanaliz kuramını birleştiriyordu. İşte şimdi ikizlik inkâr edilmektedir. Freud, bu şekilde, kendisinin adım adım ilerlediği yolun izlerini silmek mi istiyordu? Sanmıyorum. Belki denilebilir ki (ama her şey denilebilir), Freud, bu geç tarihte, oğul durumunu daha az yoğun biçimde yaşıyordu ve kesin olarak baba, Musa, hatta “erken yitip giden” baba rolüne girmişti. Bu, ona, mirasçılarının çoğu zaman suçlu olan fantasmalarının verdiği roldür: *Remember me!*<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *Correspondances*, Paris, Gallimard, 1966, s. 431.

<sup>40</sup> *Gessammelte Werke*, XIV, s. 96.

<sup>41</sup> *Gessammelte Werke*, XVII, s. 119. Bu konuda, Jones’un *Sigmund Freud* kitabı. c. III, bölüm XVI.

<sup>42</sup> *Hamlet*’in *Variorum* basımı (H. H. Furness tarafından derlenmiş, 1877) çok geniş bir kaynakça ve bir yorumlar seçkisi içerir. A. A. Raven’in yapıtı, *A Hamlet Bibliography and Reference Guide*, 1877-1935, ek bir dönemi kapsar. Daha yeni çalışmalar Gordon Ross Smith tarafından eleştirilmiştir: *A classified Shakespeare Bibliography*, The Pennsylvania State University, 1963. *Stratford upon Avon Studies*’in, *Hamlet*’e ayrılan V. cildinde (Londra, Edward Arnold, 1963) bir “Reader’s guide to *Hamlet*” bulunacaktır. Ayrıca bkz. Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of literary Criticism*, Chicago University Pres, 1964. Almanca dilinde, Joachim Kaiser, *Hamlet* üzerine bir modern yazılar antolojisi derlemiştir: *Hamlet, heute*, Insel, Frankfurt, 1965.

Bu çalışma, Ernest Jones’un, Anne-Marie Le Gall tarafından İngilizceden çevrilen *Hamlet et Œdipe*, (Paris, Gallimard, 1967) kitabının giriş bölümüdür. Kitapta ayrıca Ella F. Sharpe’nin denemesi “L’impatience d’Hamlet” de yer almaktadır.

## Heykeli Selamlama

Freud, *Rüyaların Yorumu*'nun 1909 baskısı için, rüya ile ilgili literatür hakkındaki son bölümü değiştirmekten vazgeçer, metin sonuna eklediği bir notla yetinir. Bu, Fliess ile uyuşmazlığı çözmek için bir fırsattır: H. Swoboda'nın *İnsan Organizmasının Dönemleri* kitabında özetlenen kuramı, rüyanın anlaşılması açısından hiçbir kesin sonuç getirmez. Buna karşılık, Freud bir başka yapıtı övmek ister:

Benimkiyle tamamen uyuşan bir rüya anlayışıyla, rastlantı sonucu, bunu hiç de aramadığım bir alanda karşılaşmaktan daha da çok mutlu oldum. Tarihlere bakıldığında, benim kitabımdan etkilenilmiş olması varsayımı ortadan kalkıyor. Benden bağımsız olarak, yakın sonuçlara ulaşmış olan düşünürü özellikle bu nedenle selamlayabilmekten mutluyum. Söz konusu olan, Lynkeus'un kitabıdır: *Bir Gerçekçinin Fantezileri* kitabın ikinci cildi 1900'de basılmıştır.

İlk basım 1899 tarihlidir. Freud bir olasılıkla ikinci baskının tarihinden söz etmektedir, çünkü elinde bulunan ya da incelediği bu baskıdır (Lynkeus'un –Joseph Popper'ın takma adı– arkadaşı Fritz Wittels, Freud'u bu kitaptan haberdar ettiğini söyler). Yine 1909'dan itibaren, *Rüyaların Yorumu*'nun VI. bölümündeki, "yerdeğiştirme" konulu II. altbölüm, Lynkeus'un "Uyanık Gibi Rüya Görmek" başlıklı öyküsünde dile getirdiği kurama değinen bir not içerir. Bu ender rastlanır bir onurdur: Çünkü Lynkeus anılan

tek yazardır ve Freud onda kendi kuramına çekirdeğini, “san-  
sür yerdeğiştirmeyi belirler” düşüncesini bulduğunu açıklar:

Sanki uyanıkmiş gibi rüya görme konusundaki bu üstün yete-  
neğiniz, erdemlerinizin, nezaketinizin, adalet duygunuzun ve  
doğruluk sevginizin bir sonucudur; sizi bu kadar iyi anlamamı  
sağlayan şey kişiliğinizdeki ahlaki dengedir.”

“Ama ne zaman konuyu gereğince düşünsem” diye karşılık verdi  
öteki, “neredeyse, herkesin benim gibi yaratıldığına ve hiç kimse-  
nin hiçbir zaman saçma şeyleri rüyasında görmediğine inanaca-  
ğım. Daha sonra anlatılacak kadar net hatırlanabilen her rüya –  
yani, ateşten kaynaklanmayan bir rüya– *her zaman* anlamlı olma-  
lı; başka türlü belki de mümkün değil. Çünkü birbirini dışla-  
yan şeyler tek bir bütün içinde birleşemez. Zaman ve mekânın sık  
sık birbirine karışması, rüyanın gerçek içeriğini etkilemez, çün-  
kü rüyanın gerçek özü açısından bunlardan hiçbirisinin önemli  
olmadığına kuşku yok. Aynı şeyi uyanık yaşamda da sık sık ya-  
parız. Baştan aşağı anlamlı olan ve sadece zekâ yoksunu birisi-  
nin ‘Bu anlamsız, çünkü imkânsız’ diyebileceği masalları ve ha-  
yal gücünün diğer birçok cesur ürününü bir düşünmen yeterli.”  
“Senin az önce benim rüyama yaptığın gibi, rüyaları doğru yo-  
rumlamayı her zaman bilebilsek!” dedi arkadaşı.

“Bu kolay değil; ama rüya sahibinin biraz dikkatli olması koşu-  
luyla, her zaman başarılı olacağına kuşku yok. Bunun çoğunlukla  
neden başarılı *olmadığını* mı soruyorsun? Sende diğer insanlar her  
zaman için, rüyalarında gizlenen, daha yüksek ve özel bir anlam-  
da ele avuca gelmeyen bir şey gibi, varlığında izlenmesi zor giz-  
li bir nitelik gibi gözüktür. Rüyalarının sık sık anlamsız, hatta saç-  
ma gibi gelmesinin nedeni de işte budur. Ama en derin anlamıyla  
durum hiç de böyle değildir, böyle de olamaz, çünkü ister uyanık  
ister rüya görüyor olsun, o her zaman aynı insandır.\*

Lynkeus: Argonotların gemi kılavuzu, *İkinci Faust*'taki kule göz-  
cüsüdür, bakışları yeryüzünün derinliklerine sızandır, keseler-  
deki ve sandıklardaki gizli hazineleri görebilendir:

\* Sigmund Freud, *Rüyaların Yorumu*, çev.: Şelçuk Budak, Öteki Yayınevi, 2000.

Görmek için doğmuş,  
Fark etmesi için para ödenen,  
Kuleye bağlı ben,  
Dünya beni büyüler,  
Uzakta görürüm,  
Yanı başımda görürüm,  
Ayı ve yıldızları,  
Ormanı ve hanımelerini.  
Her şeyde gördüğüm,  
Sonsuz güzelliştir.  
Ve bu hoşuma gittiği için,  
Kendimden de hoşlanırım.

V. Perde<sup>1</sup>

Lynkeus, aynı zamanda, tek başına sahip olmayı, ilk gören olma ayrıcalığını da çok isteyen kişidir: "Ben, daha önce hiç görülmemiş en nadir şeyin yolunu gözlemeyi seviyordum. Ve bir başka kişinin de sahip olduğu şey, benim için kurumuş ot gibiydi." Joseph Popper'ın seçtiği takma ad, görme hazzıyla (skapofili) ilgili görüş keskinliğinin simgesidir. Aynı zamanda da, keşfetmede *öncelik* arzusunun simgesidir, ki bu önceliğin bilimsel alanda ne kadar önemli olduğu bilinir – en azından XVII. yüzyıldan itibaren, ama XIX. ve XX. yüzyıllarda bir artışla birlikte: İlk gören olursanız, yalnızca şan şöhretle değil, kariyerle, yetkiyle, minnettarlıkla da ödüllendirilirsiniz. Popper, elektrik enerjisinin iletimi ilkesi ve tekniğiyle kendine, yirmi yıl sonra ve mücadeleye kabul ettirebildiği, bir öncelik sağlamıştı: Avusturya Bilimler Akademisi tarafından hakkı açıkça teslim edildi, Mach ve Ostwald gibi büyük bilginlerce de hakkı verildi. Popper, elektroteknikte, başkalarının henüz sahip olmadığı sırrı pekâlâ çözmüştü.

Freud ise, kokain üzerine çalışmalarında bir önceliği elden kaçırmıştı. 1895'ten sonra, kendine başka bir alanda, nevrozlar ve rüya alanında, öncelik sağlamayı özellikle bu nedenle istiyordu. Bunun farkına varmak için Fliess ile mektuplaşmalarını okumak yeter. Oysa, işte, kendini tek ve ilk keşfeden sandığı bir konuda –sansür ve yerdeğiştirme– Popper'm metni ortaya çıkar!

1 Fransızca'ya çevirisi Gérard de Nerval

Neyse ki, söz konusu olan bir kurmaca öyküler derlemesiydi, bir psikoloji kitabı değil. Dürüst bir oyuncu olan Freud, rakibinden etkilendiğini gösterir ve hedefi tam on ikiden vuran atışı selamlar – ama savunma önlemlerini de alır. Popper-Lynkeus’a ayrılan, 1923’te ve 1932’de yazılmış daha sonraki iki makaleyi bu şekilde okumak gerekir.<sup>2</sup>

Freud, bu metinlerin hiçbirinde, daha önce Jensen ve başka birkaç kişi için yaptığı gibi, Popper’ın kitabının yazınsal analizine girişmez. Yeniden o aynı “Uyanık Gibi Rüya Görmek” deyimini anmayı, birbirleri hakkında hiçbir bilgileri olmayan iki yeteneğin şaşırtıcı karşılaşmaları hakkında düşünceler yürüterek sürdürür

Freud tarihleri belirtmeye çok özen gösterir: Önce, Popper’ın bağımsız davrandığını vurgulamak için; ardından, üstü örtük biçimde, kendi bağımsızlığını kabul ettirmek için. *Bir Gerçekçinin Fantezileri*’ni yıllar sonra (ne zaman olduğunu söyleyemem)” okumuştur. Söylediklerinin gerçekliğinden şüphelenmek için hiçbir nedenimiz yok. Ama *Fanteziler* 1899 tarihli olduğuna göre ve *Rüyaların Yorumu* bir sonraki yılın tarihini (1900) taşıdığına göre, Freud kendini her türlü kuşkudan korumak istemektedir: Kendi kitabı “1899 kışında” gözünün önündeydi.

Freud, kitabını, konuyla ilgili kaynakçaya önce ara ara ve dikkatsizce bir göz atarak yazmış, daha sonra kaynakçayı daha düzenli biçimde incelemişti. Bölüm bölüm kesişmelere rastladığı olmuştu, ama hiçbir yerde kendisinininkiyle karşılaştırılabilecek bütünsel bir görüş yoktu. Fliess’e, başkalarının “rüyanın gizemi”ni görmeden geçip gittiklerini haber verebilmek –kendinden önce bunu keşfetmiş birilerine rastlama endişesini yaşadıktan sonra– nasıl da iç rahatlatıcı olmuştur!

*Rüyaların Yorumu*’nun yayımlanmasından sonra, Freud dikkatli davranıyordu. 24 Temmuz 1895’teki keşfin ortaya çıktığı evin duvarına çakılacak müstakbel mermer plaketi hayal ettiği 12 Haziran 1900 tarihli mektupta, bir süre önce bilimsel kitaplar okumuş olan Freud, en yeni rakiplerinin, daha yenilerde öne çıkmış ve “kendi çalışmasıyla aynı yönde hedefleri olanla-

2 Bu makaleler, *Résultats, idées, problèmes II* başlığı altında Fransızcaya çevrilmiş olan metinler derlemesinde (s. 93-95) bulunabilir. (Paris, PUF, 1985)

rm", rüya konusunda geçerli hiçbir şey söyleyememiş olduklarını ("Prenses bunu bilmiyor...") haber vermekten mutludur. Oysa, 1990'da, bu konuda hiçbir şey bilmeyenler arasında, Ernst Mach ve onun *Duyuların Analizi* kitabı bulunmaktadır<sup>3</sup>. Ve Mach'ın Popper ile sıkı bir dostluğu vardır. Freud, 1916'da Popper'a yazdığında (Henrich Straus'un eski bir kitabının –aşağı yukarı bir yüz yıl kadar eski– eline ulaştığını bildirmek üzere), psikofiziğe pek ilgi duymadığını açıklamak için, bu yakınlıktan söz etmeyi unutmaz:

Merhum arkadaşınız Mach hakkında dile getirdiğiniz insanı kıskandıracak denli güzel düşüncenizi daha önceden biliyordum. Benim daha dar olan bakış açım maalesef onunla yakınlaşmamı engellemişti ve onun psikik fenomenleri işleyiş biçimini psikoloji alanının dışında diye düşünmem gerekmişti. Fizikçi ve psikolog pek uzlaşmaz. Bir dönemde, rüyadaki çarpıtmaların bir sansürden ileri geldiğini (Lynkeus'un *Uyanık Gibi Rüya Görmek* öyküsü) kabul eden tek kişinin siz olduğunuzu gördüğümde, yaşadığım şaşkınlığı hatırlıyorum<sup>4</sup>.

Mektup, Henrich Straus'un, Fliess'in "yaşamsal olayların ritmiyle ilgili" düşüncelerinin habercisi olan "eski tezi" üzerine görüşlerle devam eder. Ve Freud, tuhaf bir biçimde, şöyle ekler: "Onunla dostluğumuz sona erdikten sonra bile, bu düşünceye belli bir güven duymayı sürdürdüm." Hatırlanacağı gibi, *Rüyaların Yorumu*'nun birinci bölümüne eklenen notta, Fliess ve Swoboda'nın isimleri Popper'ınkinden hemen önce geliyordu. 1916'daki bu mektupta, sanki bir ortaklığın sürüp gidişi gibi, Freud, Popper'a Fliess'den söz ediyor! Bunun nedeni, evrensel bir deha ve ayrıca matematikçi olan Popper'ın, periyot hesabı konusunda akli başında bir görüş bildirecek yetenekte oluşu mudur?.. Ya da, Freud ile Fliess arasında –her ikisi de kendilerine

3 Freud, Mach'ın kitabından bazı şeyleri aklında tutmuştur. Bunun kanıtı, "Tedirgin eden tuhaflık"taki bir notta, Mach'ın ikiziyle karşılaşmasını, Freud'un bir macerasıyla benzerlikler gösteren bu karşılaşmayı andığı notta bulunabilir. Bu macerasında Freud, trende, kendini birdenbire "ropdöşambr giymiş yaşlı bir beyin" karşısında bulur: Bu kendisidir.

4 *Correspondances*. 4 Ağustos 1916 tarihli mektup.



unutulmaz bir buluşun mal edilmesini istedikleri bir alanı sa-  
hiplendikleri için-, bir *öncelik* sorununun gizliden gizliye ortaya  
konmuş olması mıdır? Biliyoruz ki, Fliss, çiftcinsellik konusun-  
da öncelik onurunu kendisine, özellikle de Swoboda ve Weininger  
lehine kaybettirdiği için Freud'a kızmıştır.<sup>5</sup> Popper'a yazdığı  
mektupta, Freud, Fliess'in çok değer verdiği ritimler kuramı-  
nın kendisine hâlâ ilgi çekici geldiğini bildirmekle birlikte, bu ri-  
timlerin açıklanmasındaki temel onuru tanınmamış ve geriler-  
de kalmış bir öncüye havale etmekte, Fliess'in hesabına kaydet-  
tiği tek buluş erkeklerdeki ve kadınlardaki periyotlar arasındaki  
fark olarak kalmaktadır. Oysa, Popper ile Freud arasında bir ön-  
celik sorunu da ortaya çıkabilirdi. Ama, kendi bilimsel unvanla-  
rına psikolog unvanını da eklemeyi pek kafasına takmayan Pop-  
per, daha önce, Marcel Deprez tarafından elektrik enerjisinin ile-  
timine karşı yaptığından farklı olarak, hiçbir öncelik hakkı talep  
etmemiştir. Freud, kibarca, kesin tarih belirtmeksizin, saçma rü-  
yaların kaynağını, yani Freud'un kendi deyimiyle: "bir sansür-  
den kaynaklanan [...] çarpıtmaları", kesinlikle tek başına keşfet-  
miş olma onurunu Popper'a teslim eder. Bağımsız, üstelik, bilim-  
sel dilde değil kurmaca dilinde ifade edilmiş bir buluş söz konu-  
su olunca, bir öncelik kavgasının başlaması için haklı bir neden  
yoktu. Freud, şairlerin, çoktan beri, psikanalizlerin daha sonra-  
dan *bilgisini* geliştirdikleri sıraları ellerinde tuttuklarını hep tek-  
rarlamıştır. Popper'ın karşılıklı konuşma şeklindeki bir kurma-  
cada açıkladığı şeyle Freud'un bir psikolojik sistemin içine kay-  
dettiği şey arasında, tartışmaya yol açacak konu olamaz. Bunun-  
la birlikte, Freud'un 1923'te, Popper'ın ölümünden yalnızca bir  
süre sonra yayımladığı kısa metin, bilimsel özgünlük sorununu  
tartışmaya açar. "Yakından incelendiğinde, yeni düşünce yine de  
hiçbir bakımdan bir yenilik değildir [...] En azından öncüleri ol-  
muştur, önceden karmaşık bir biçimde sezilmiş ya da tam olarak  
ifade edilememiştir." Buluşa sıkı bir psikolojik inceleme uygu-  
lanırsa, "yeni varsayılan bir yaratının yerine, unutulmuş olanın  
yeni bir konuya uygulanarak dirilmiş halini" koymak zorunda  
kalınır. Freud da bunu böyle kabul eder:

5 *Briefe an Wilhelm Fliess*'in toplu basımındaki (1986) 281.-287. mektuplara bakınız,  
s. 504-516.

Bunda üzülecek hiçbir şey yok; “özgün” olanın daha önceki hiçbir şeyden kaynaklanmayan bir şey, önceden belirlenmemiş bir şey olmasını beklemeye gerçekten de hiç hakkımız yoktu. Benim durumumda, psikanalizde rüyaların yorumunda kullandığım pek çok yeni düşüncenin özgünlüğü bu şekilde uçup gitti. Bu düşüncelerden yalnızca birinin kökenini bilmiyorum. İşte bu düşünce, benim rüya anlayışımın anahtarı olmuştur. [...] Oysa, Popper-Lynkeus, tam da benim rüya kuramımın bu en önemli bölümünü kendisi bulmuştu [...]’<sup>6</sup>

Demek ki, önceliğe sahip olma gururunun tek başına yerleştiğini sandığı kalede, işte bir başkası, bir ikiz vardır. Ve bu ikizin adı Lynkeus’dur. Goethe’nin, ilk gören olmayı arzulayan kahramanının adını taşımaktadır. Geriye yalnızca Popper’ın kuramsal satırlarını *in extenso* alıntılarla kalır, bu satırların zekice, ama kısa ve daha uzun vadede öğretici niteliğinde sonuçlar vermesi beklenmeyen genel bir özetten ibaret olduğu görülsün diye. Popper’ın kahramanına benzer “ruh saflığı”, onun çarpıtılmamış rüyalara istisnai olarak yol açabilecek şeyi, *a contrario* keşfetmesini sağlamıştır. Freud’a gelince, o kendine daha zorlu bir özellik mal eder: Bu, “itkisel güçler” ile “sansür” arasındaki çetin çatışmayı bulmuş olmanın gerektirdiği “ahlaki cesaret”tir. O, doğrudan doğruya gerçeğin yüzüne bakmıştır, oysa ütölist, sosyal reformcu Popper, kendine benzeyen bir adamın, olasılıktan son derece uzak ideal durumunu tasarlamakla yetinmişti:

Popper, uyanırken nasıl düşünüyorsa öyle rüya gören –başka bir şekilde değil– bu adamda, siyasal topluluk içinde gerçekleştirmeyi hedeflediği şu iç uyumunu egemen kılmıştı. [...] Ve bilim bize, kötü niyeti de hiçbir iki yüzlülüğü de olmayan, her türlü bastırma mekanizmasından uzak böyle bir insan bulunmadığını ya da yaşayamayacağını söylese de, şunu hissedebiliyoruz, bu ideal duruma yaklaşma ne kadar mümkünse, bizat Popper’ın kişiliğinde o kadar gerçekleşmiş bulunmaktadır.<sup>7</sup>

6 *Résultats, idées, problèmes*, II, s. 93 ve devamı.

7 *Age*, s. 202.

Böylece kamplar iyice belirlenmiş olur: Freud'a boş hayallere yer olmayan psikoloji bilimi, Popper'a ütopyacı iyimserlik. Demek ki, "yerdeğiştirme" hakkındaki aym düşünce iki dilde ifade edilmiştir... Yine de, yakından bakıldığında, Freud'un ayırıcı özelliği, Popper'inkinden daha az mecazlı ya da daha az öykülemeci bir dile dayanmaz: Freud, önce öyküleme tarzında ve metaforik olarak ifade edilen bir sezgiden hareketle (siyasal ve polisiye nitelikte bir imge, "zevke susamış kitleler" ile "ılımlı yönetici tabaka"nın uyguladığı baskı arasındaki çatışma imgesi aracılığıyla)<sup>8</sup>, genelleyici kavrama geçer: "hareketler", "itkiler", "ket vurmalar", "bastırma", "yerdeğiştirme", "uzlaşım oluşturma". Kullanılan terimler, özellikle de "uzlaşım" kavramı, hâlâ açıkça öykülemeci kökenlerinin izini taşır. Tamamen fiziksel güçlerin arasında, bileşimler ya da enerjetik dönüşümler ortaya çıkabilir, "uzlaşım" değil. "Uzlaşım", tartışma, anlaşma yoluyla, yalnızca senaryolarda ya da öykülerde bulunur...

Popper'a gelince, bilimden başka bir alanda yer almayı arzu etse de, Kleist'ı örnek göstererek, en nesnel sözce biçimini, "protokol biçimi"ni aramıştır. Kuru ve soğuk olmasına bile bile karar verilmiş bir "tersine çevrilmiş insanbiçimcilik (antropomorfizm) uygulamak istemiştir.<sup>9</sup> Popper'ı Freud'dan ayıran şey, tamamen dil değil, Popper'm estetik amacıdır, açıklaması ve yorumu okurun anlayışına bırakılmış olan kısa öykülerin birbirini kesintili olarak izleyiştir.

Popper, öykülerinin bir kısmını kendi rüyalarından hareketle yazdığını söyler. "Fantezi"lerinde görüntülerin ve durumların birbirine eklenişinin, rüyada olduğu gibi, nedensellik bağlarını karanlıkta bırakan kesin bir zorunluluk şeklinde geliştiğini kabul etmek gerekir. Ton, çoğu zaman *Märchen*'deki (masal) gibidir, ama çevre, egzotik bir manzara ile modern şehrin neşeden yoksun sokakları arasında değişir. Bu öykülerden çok açık dersler çıkar. Yüzyıl sonunun Çin'i, bazen, gerçeğin ortaya çıkarılı-

8 *Age*, s.199.

9 Josef Popper-Lynkeus, *Mein Leben und Wirken*, 2. basım, Reissner, Dresden, 1924, s. 46-54. Başvurulacak eserler: William M. Johnston, *The Austrian Mind*, University of California Press, 1972. *Esprit viennois: une histoire intellectuelle et sociale, 1848-1936*, İngilizceden çeviri: P.-E. Dauzat, Presses Universitaires de France, 1985.

şına dekor oluşturur. Bu anlatılarda genellikle soyadı olmayan (eğer ünlü kişiler değilse) insanların yer aldığı görülür; çoğu zaman, arkadaş, oğul, anne, sokak kadını, doktor, nişanlı vb. statülerinden başka medeni durumları yoktur. Kullandıkları belli eşyalar, birbirlerine söyledikleri sözler, uğruna öldükleri tutkular, özellikle bu belirsizlik nedeniyle kafa karıştırır. Bu Kafka'nın ilk anlatılarında, elbette daha az naif biçimde, kullandığı tekniktir. Popper'ın, onu edebiyatın Gümrükçü Rousseau'su yapacak biçimde, özensiz davrandığı noktalar da vardır, özenle geliştirdikleri de. Nedensiz olan ya da fazladan neden yüklenen şeyler ile gündelik hayatın gerçekliğinden kesitleri birbirine karıştırır, bu "gerçekçi"nin kendi "fantezi"si yoluyla canlandırmak istediği gerçekliğin sınırlarının, ölümle, sefaletle, düşkünlükle çok sert bir biçimde çizildiği kesitlerdir bunlar.

"Uyanık Gibi Rüya Görmek" öyküsünü okuyalım. Rüyaları asla hiçbir çarpıtmaya uğramayan kişinin tersine, konuştuğu kişi ise, saçma rüyalar görmekten yakınmaktadır. Nedir bu rüyalar? "Merhum anne"si hâlâ yaşamakta, ama ondan kaçmaktadır. Ona kızgındır, saklanmaktadır. Bir otelin kapısında, annesini geçip giderken görmektedir: Tanımadan, "gücenmiş" bir bakış atar oğluna. Rüyayı gören kişi "sevgi dolu bir oğul" olduğunu vurgulamaktadır. Görüldüğü gibi, çarpıtılmış (pek az) rüya, psikanalizin kullandığı koda göre, Oidipus tarzı bir rüya gibi okunmaya elverişlidir. Popper'ın anlatısında, yorum asla saçma rüyalar görmeyen adam tarafından kolayca yapılır; bu yorum şu sorudan ibarettir: Anneni asla yaralamadığına inanıyorsun, ama onu gerçekten hiç mi gücendirmedin? Acı çeken oğulun, çok geçmeden, büyük bir utanç duyarak itiraf ettiği şey işte budur. Freud'un gözü öykünün bu bölümüne takılmadan çabucak okuyup geçmiş olsa gerek, ki bu bölüm, en hafif deyişle, "saçma rüya" paradigmasının bir oğul ve bir anne arasındaki duygusal bağı ilgilendirdiği bir bölümdür. Cani kahramanın bir ormanda sırtında bir küfe taşıyan yaşlı bir kadına tecavüz ettiği ve boğduğu "Tanrı'nın Yargısı"nu da hatırlatmak gerekir mi? Öykünün devamında, ilgi, kilise karşıtı bir konuya kayarak yön değiştirir: Papazın bağnazlaştırdığı köylülerin öldürücü öfkesine tanık olu-

ruz. Aynı şey, kitabın yasaklanmasına en büyük katkıda bulunan kanlı öykü için, "Bir Sırrın Mayalanması" ("*Gährende Kraft eines Geheimnisses*") için de geçerlidir;; bu masal, Floransa'da, Savonarola zamanında, oğluna aşkı kendisi öğretmeye karar veren bir annenin öyküsüdür. Birleşmelerinden bir kız doğar. Öykünün devamı günah çıkararak papazın (tövbe eden kadın tarafından öldürülen papazın) ve Savonarola'nın zulmünü tüm şiddetiyle ortaya serer. Suçlama bir kez daha *yön değiştirir*: Anlatıdaki saldırganlık dinsel bağnazlığı ve onu temsil eden karakterleri hedef alır. Encest ilişkisi motifi burada en küçük bir çözümleme çabası gerektirmeyecek kadar az gizlenmiştir.<sup>10</sup> Yargılama yetkisine sahip baba figürü de fazlasıyla ortadadır.

Popper, en ısrarlı biçimde, merhamet ve hoşgörüle ilgili bir ahlak felsefesini savunmaktadır. Ama insanın doğuştan iyi olduğu konusunda aşırı bir iyimserlik göstermez. "Ölüme Kadar Arkadaşlar" gibi bir öykü, bu konuda hiçbir boş hayale yer olmadığını doğrular. Popper'm fantasmalarının yıkıcı etkiler ve onlara eşlik eden iç bunaltısı konusunda bilmediği hiçbir şey yoktur. Bunlar, kendi tarzlarında, "acımasız masallar"dır. Bu, şefkatin sesinin kendini, çoğu zaman İbrani ya da Çin öyküleri şeklinde, insanı duygulandıracak biçimde duyurmasını engellemez. Conrad Ferdinand Meyer'e hayranlık duyan, Schnitzler'in yapıtlarını "muhteşem" bulan, ama dışavurumculuğu ve daha sonra da gerçeküstüçülüğü hiç sevmediğini saklamayan Freud'un, Popper'ın kurmaca öyküleri arasından yalnızca rüya kuramıyla ilgili yirmi otuz satırı çekip almak ve geri kalan kısmı hakkında hiçbir şey söylememek için belki de kendine özgü nedenleri vardı: Dahi bir amatörün bu kitabı, yazılış biçimiyle bile, afallatıcıydı. Freud, Popper'a adadığı en uzun -ve asla yüz yüze gerçekleşmemiş bir karşılaşmadan söz etmek için yine de "Joseph Popper-Lynkeus'la Karşılaşmam" başlığını taşıyan- yorumda, ahlak anlayışına ve toplumsal fikirlere çatar, oysa kabul etmemiz gerekir ki, Popper bunlara *Fanteziler*'inden daha çok önem

<sup>10</sup> Popper'ın, içine yerleştirdiği aygıtları denetlemek üzere buhar kazanlarına girdiği sırada duyduğu büyük iç bunaltısını betimlediği özyaşamöyküsel sayfayı, kırk yıl kadar önce yapılabildiği gibi, herhangi bir "anne kompleksine" bağlamak da fazla kolay olacaktır (*Mein Leben und Wirken, age., s. 13-14*).

veriyordu. Popper'a, bir yazgı benzerliğini görmezlikten gelmekle birlikte, bıkkın bir kötümserlikle karşılık verir:

Popper'm savunuculuğunu üstlendiği ve eğer toplumun doğal davranışının da amaçlarının da bunları tam olarak doğrulamadığı düşüncesiyle engellenmeseydim, onunla birlikte seve seve savunacak olduğum birey hakları konusunda uzun uzun düşündüm. Ona karşı özel bir sempati duyuyordum, çünkü o da Yahudilerin hayatındaki acıyı ve çağımızın kültürel ideallerinin değersizliğini üzüntüyle hissediyordu.<sup>11</sup>

Freud, Schnitzler'e, onunla karşılaşmaktan "bir tür ikiziyle karşılaşma korkusuyla"<sup>12</sup> kaçınmış olduğunu itiraf ediyordu. Popper-Lynkeus'da da bir tür ikizini bulacağını tahmin ediyordu. Böylece, tutum farklılıklarını ortaya çıkarabilecek bir karşılaşma tehlikesini göze almaktansa, tek ama temel bir noktada düşünce ortaklığıyla yetinerek, uzakta kalmayı tercih etti: "Uzaktan büyük bir saygı duyduğum bir insana yaklaştığımda, hayatımın özü olmuş olan şeyin anlaşılmamasıyla adeta baştan savıldığımı görmek, fazlasıyla sık rastladığım bir durumdu. Joseph Popper'a gelince, kendisi fizik alanındandı, Ernest Mach'ın dostu olmuştu; rüyanın çarpıtılması sorunundaki mükemmel uyumumuzdan doğmuş olan bu hoş izlenimin bozulmasına izin vermek istemiyordum. Böylelikle, ziyaretimi ta ki çok geç olana kadar ertelemiş ve artık yalnızca bizim belediyenin parkındaki büstünü selamlayabilmiş oldum."

İzleyen yıllarda, Freud'un kafası, üzerine bir başka heykeli, Mısırlı Musa'sının heykelini dikmek için yeterince sağlam bir "kaide" oluşturma düşüncesiyle meşgul olacaktı<sup>13</sup>. Freud en güvenilir arkeolojik, dilbilimsel, kutsal kitaplarla ilgili kanıtların ardından koşarak varsayımının bilimsel ciddiyetini kurmaya çalıştı. Yalnızca bir "tarihî roman" yazmış olmaya katlanmak zo-

11 *Résultats, idées, problèmes, II, age., s. 202.*

12 *Correspondance, 14 Mayıs 1922 tarihli mektup.*

13 Bkz. *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, çeviren: Cornélius Heim, Marie Moscovici'nin önsözü ile, Paris, Gallimard, 1986. Ayrıca bkz. Ilse Gumbrecht-Simitis, *Freuds Moses-Studieals Tagtraum*, Weinheim, Verlag Internationale Psychoanalyse, 1991.

runda kaldı – kökenleriyle, dinle, Yahudi düşmanlığıyla hesaplaşmak için, belki de, olaylar aracılığıyla, ona psikanalizi kurma olanağı sağlamış olan kendi kendine psikanalizi yeniden canlandırmak için. Freud, mitolojik geçmişte karmaşık bir aile romanını çözmeye çalıştı: Bunun için, “olası” iki çift anne baba tasarladı: Mısırlı bir hükümdar ailesi ve alçakgönüllü bir İbrani ailesi. Popper-Lynkeus’un bir kez daha –ama tarih konusunda otorite oluşturma yolunda hiçbir talebi olmayan, salt kurmaca bir yapıtta– önceliğe sahip olduğunu görmek ne sürpriz. Popper da, “Mısır Kralının Oğlu”nda, Mısırlı bir Musa önermektedir; ya da daha doğrusu, firavunun sevdiği bir Yahudi kadından olma bir Musa’dır bu. Freud, Yahudi-Mısırlı karışımı varsayımını dile getirmemişti – hangi kaynak bunu ona telkin etmiş olabilirdi ki? Ama burada aile romanının çekici bir değişkesi yok mudur? Bir annenin gizli aşkları pahasına, küçük Yahudi halkının yasa koyucusu, doğrudan doğruya, Antik Doğu’nun en uygar halkını yöneten kraldan doğmuş oluyor. Burada bir asalet unvanı var. İkili soy zinciri bir kez kabul edildikten sonra, tarihe *İncil*’de anlatıldığı gibi sürüp gitmek kalır yalnızca. Freud son çalışmasına girişirken, Popper-Lynkeus’un öyküsünü belli belirsiz hatırladı mı, bunu asla bilemeyeceğiz. Yahudi kökenlerini *Totem ve Tabu*’daki şemaya göre incelerken, Yahudi halkını “ilkel kalabalık” konumuna yerleştirir ve babanın yazgısına boyun eğen de Musa olur. Popper-Lynkeus, daha geleneksel biçimde, Oidipus motifini çok güçlü biçimde vurgulamakla birlikte, kendi hayal gücünün isteğine uygun olarak, kendi bağrından çıkan bir insanın onu boğacak kadar büyüdüğünü gören firavunun rüyasını sahneler. Popper-Lynkeus’a göre, Musa’nın gelecekte firavuna karşı kazanacağı zafer bir baba katli gibi haber verilmektedir. O halde, Popper’ın niyeti ne olabilirdi? Hiçbir şekilde bir dinî inanç psikolojisi önermek olamazdı; Yahudi halkının hayatta kalışına olağanüstü bir açıklama getirmek ise hiç mi hiç olamazdı. Kökenlerine bağlı olan Popper kendini yine de “pan-nasyonal” olarak görüyordu: Dindaşlarının duygusunu incitme tehlikesini, Freud’a nispeten birazcık daha az da olsa, göze alıyordu: Büyük adamlarını da ellerinden alıyordu (yarı yarıya da olsa) Yahudi kimliğini korumaya yönelik yasaları ilan edecek olan ki-

şinin kendisini “karma bir birleşme”nin sonucu olarak gösteriyordu. Popper’ın metnini bir hikâye gibi yorumlamak gerekirse, bu mesel, firavunun uyguladığı şiddetin oğula karşı işlenmiş bir zulüm olduğu ve Musa’nın özgürlük için başkaldırısının da bir babayı hedef aldığı anlamını çıkartmaya imkân verir. Ama, aynı zamanda, bir halkın haklı olarak gururlandığı özelliğın berisinde, düşman yöneticiyle tensel bir bağ kurarak, özel olanı evrensele indirgeyen saygısızlığın bulunduğu yorumu da yapılabilir. Kuşkusuz, burada, bir kez daha, anlaşmazlığı çözümleyen şeyde, Popper’ın vazgeçmek istemediği ve Freud’un da paylaşmayı istemiş olabileceği –ama pek iç ferahlatıcı olmayan psişik gerçekliğe çok da uygun bulmadığı– iyimser bir insanlıkçılık (hümanitarizm) yönü vardır.



## Freud, Breton, Myers

Freud'un gerçeküstücülüğe karşı mesafeli durduğu bilinir. André Breton'a yazdığı ve Breton'un *Vases communicants*'ın sonunda yayımladığı mektuplardan üçüncüsünde yer alan (26 Aralık 1932) şu satırları hatırlatalım:

[...] Sizin ve arkadaşlarınızın araştırmalarımaya gösterdiğiniz ilgiden haberdar olsam da, ben kendi kafamda gerçeküstücülüğün ne olduğunu ve ne istediğini aydınlatabilmiş değilim. Belki de, sanattan bu denli uzak olan ben, hiçbir şekilde bunu anlayabilecek durumda değilim.

Bu satırlardan, belki de Freud'un gerçeküstücülerin kendisini anlamadıkları inancında olduğunu tahmin edebiliriz: Bir insanın yapacağı gibi, yanlış anlaşılmayı kendisi üstleniyor ve gerçeküstücülüğü anlamadığını açıklıyor. Sanat alanındaki bilgisizliğini ileri sürüyor; mektubu yazdığı kişiyi, psikoloji alanında buna benzer ve tam karşılığı olacak bir bilgi yetersizliğini itiraf etmek zorunda bırakmak istediğini sezinliyoruz. Birçok nedenden ötürü (kendisine karşı olanlara psikanalizin tamamen bilimsel nitelikli olduğunu ilan etmek kuşkusuz bu nedenlerin en önemsiz olanı değildi), Freud, bilim ve sanat alanlarını ayıran sınırları açıkça belirtmeye, hatta pekiştirmeye önem verir. Sanatçılar, bu üstün düşüçüler, yorumlamasını kendi özel dilinde yapacak olan bilime düşen şeyi ancak duyabilir ve etkili biçimde açığa vurabilirler. Klasik yapıtlar ve bazı modern yazarlar konu-

sunda ne kadar bilgili olsa da, kendisi de ne kadar şair olsa da, Freud kendine yorumlayıcı rolünü almayı istiyordu. Onun gözünde, sanatçı, arzunun serüvenini kurmaca yapıtın ve temsil etmenin oluşturduğu dolambaçlı yolla yaşar: Psikanaliz ise, kendine sanat yapıtlarını açıklama hakkını tanıdığı sınırlı ölçüde, arzunun anlamını ve dolaylamanın boyutunu çözecektir... Gerçeküstücü girişim Freud'u kararsız bırakabilirdi, çünkü her şeyden önce, bilim ve sanat arasındaki ayrımları ortadan kaldırmaya çalışıyordu: Breton, Dada döneminden başlayarak, en gözüpük biçimde, sanata –estetik nesneye– ayrıcalıklı bir değer vermeyi reddetmiştir. Arzuyu özgürleştirme, onu hayatın kıyısında kalacak metinlerde “şeyseleşme”ye bırakmanın reddedilmesini gerektiriyordu. Gerçeküstücülük, sanatın somut gerçek olarak var edemeyen dolambaçlarına karşı çıkıyordu; arzu, doyumunu en dolaysız yollardan aramalıydı, yaşanmış karşılaşmalarda, altüst edici olaylarda, gerçeküstünde aramalıydı. Sözün güzelliği bunun geçiş yolu ya da izi olabilirdi: Kendine, “erişilmek istenen şey” değeri mal etmeye hakkı yoktu. Böylece, çelişkiyi yaşama ve onu yaşayarak yok etme tutkusu içindeki Breton, arzunun dolaysız atılımına bilme işlevi yükleme hakkını kendinde bulabiliyordu. Sonuçta, mantığın engellerinden kurtulmuş bir bilgi düşüncesine ve estetik nesnelere evrenini koruyan geleneksel zorunlulukların ötesinde yer alan bir olağanüstünün ve aşk deneyiminin oluşturduğu postulata ulaşıyordu. Breton, ancak arzunun tepkisi ile bilginin tepkisini, ket vurulmuş söz ile aydınlatıcı sözü, birbirleriyle bilerek karıştırma pahasına, Sade ile Freud arasında bir eşitlik ilişkisi kurup onları aynı keşfin kahramanları yapabilmiştir: Bu, Breton'un defalarca tekrarladığı ve bazı çevrelerde dogmatik bir hal alan bir benzerliktir. Arzuyu özgür bırakma ile arzuyu yorumlamayı birbirinden ayıran mantıksal sınırları silip atmadıkça, bu garip ikizliği kabul etmek imkânsızdır. Gizli kalan gerçeğin bir diğer kurtarıcısı, bir diğer yorumcusu olan Marx da, gerçeküstücü bağdaştırmacılıkla (senkretizm) randevusuna daha uzun süre gitmezlik edemezdi.

Gerçeküstücülükten bir sanat akımı gibi söz etmek, hiç kuşku yok ki Breton'a hakaret etmek sayılırdı. Freud'a cevap verdiği üç mektubunda –tartışma oldukça saçma biçimde *Rüyaların*

*Yorumu'nun Fransızca baskısında Scherner ve Volkelt'in isimlerinin çıkarılmış olması konusunda yoğunlaşıyordu-*, Breton bu önemli noktaya (gerçeküstücülük sanatın sınırları içinde kalmaz konusuna) itiraz etmez; bunun yerine, yapılan hatanın öcünü onun tersi ve tam karşılığı olan bir hatayla alır; Breton, Freud'u, kendisi sanatçı niteliğine ne kadar az önem veriyorsa, Freud'un bundan da daha az önem verdiği bilinen nitelikleri için över. Freud, kendisine "hep uyanık kalan harika duyarlılığı" ve "hayatı" için saygılar sunulduğunu görür. Oysa Freud, bu safta değil, bilimsel gerçeklik safında kazanan kişi olmak istiyordu.

Gerçeküstücülüğe güvenmeye bir kez daha pek sıcak bakmayan Freud, sorunu yeni bir incelemeden geçirmeye hazırdır; Stefan Zweig'a yazdığı ve Salvador Dalí ile bir karşılaşmasını aktardığı bir mektupta (20 Haziran 1938), Freud bize işte böyle görünür:

O zamana kadar, görünüşe bakılırsa beni koruyucu aziz olarak seçmiş bulunan gerçeküstücüleri tam deli (saf alkol gibi yüzde doksan beş diyelim) sayma eğilimindeydim. Genç İspanyol, bir fanatiğin saf bakışlarıyla ve inkâr edilemez teknik ustalığıyla, beni düşüncelerimi yeniden gözden geçirmeye yöneltti. Aslında bu tür bir tablonun doğuşunu analiz yöntemi kullanarak incelemek çok ilginç olurdu. Eleştirel açıdan, yine de her zaman denebilir ki, bilinçdışı materyal ile bilinç öncesi yaratım arasındaki niceliksel ilişki belirlenmiş sınırlar içinde kalmadığında, sanat kavramı her türlü genişlemeden kaçınır. Ne olursa olsun, burada, ciddi psikolojik sorunlar söz konusudur.

Sınırlar sorunu burada tekrar ortaya çıkıyor. Biraz önce, Freud'un, sanatı ve bilimi ayıran sınırları koruma konusunda ne kadar istekli durduğunu gördük. Şimdi de, bilinçdışı materyal ile bilinç öncesi yaratım arasındaki niceliksel ilişkiyi "belirlenmiş sınırlar içinde" tutma konusunda kaygılı buluyoruz. Bir kez daha, gerçeküstücülüğün sınır tanımama tavrına karşı güvensizlik şeklinde bir tepki ortaya çıkıyor. "Sanat kavramı"na sadık olan Freud, geleneksel olarak bu kavramın psikolojik koşu-

lu olmuş şeyin yıkılması karşısında kaygılanıyor.<sup>1</sup> Çünkü bilinç-  
dışının üstün geldiğini görmeyi hiç istemiyor. Kulak vermek ge-  
rekir: Freud'u "koruyucu aziz"leri yapan gerçeküstücüler, onun  
hakkında, ona ifrit olan burjuvalarla ve Marksistlerle aynı hata-  
yı yapar: Psişik bir kategori olarak bilinçdışma gösterdiği ilgide,  
bilinçdışı lehine, psikanalizin aklın üstünlüğüne karşı ilke ge-  
reği ortaya sürdüğü bu akıldışı değer lehine bir savunucu ara-  
makta haksızdırlar. Durum bugün anlaşılmıştır: Freud, bizle-  
rin yanlış gerekçelerine saldırmaktan başka bir şey yapmamıştır  
asla, bunu da daha sağlıklı bir neden galip gelsin diye yapmış-  
tır. Bizlerde bir bilinçdışının varlığını kabul etmek ve anlamak,  
koşulsuz bir teslimiyetin tam karşıtıdır. *İd*, enerji kaynağı değe-  
rine sahip olabilir, yine de bu yüzden yeni bir *hegemonikon* (yö-  
netici güç) haline gelmez ve ona tam hak ettiği payı tanımak de-  
mek, tüm gücü vermek anlamına gelmez. Gerçeküstücülük –bi-  
linçli olarak bilinçdışma hizmet etmekle–, Freud'a ancak bir "de-  
lilik" gibi, ya da daha doğrusu, fetişist bir sapkınlık gibi görüne-  
bilirdi, çünkü gerçeküstücü düşünce bilinçdışını seçerek ve ona  
ayrıcılık tanıyarak "nesnenin yalnızca bir parçasına" saplanıp  
kalmaktaydı. Buna karşılık, Breton'un da, Freud'da ayrımların,  
sınırların, pozitivizmden değilse de klasik rasyonalizmden mi-  
ras kalmış reddetmelerin sürüp gitmesine sinirlendiğini görü-  
rüz. Breton hem büyüsel hem de materyalist bir tekçiliğin (mo-  
nizm) üstün gelmesi için çalışıyordu; bu tekçilikte arzunun ener-  
jisi her yönde harekete geçirilebilmeli ve ötekiyle ilişkilerin psi-  
şik dönüşümüne (Freud'a göre) ve toplumun maddi dönüşümüne  
(Marx'a ve Troçki'ye göre), hem içgüdüsel hem de akla da-  
yalı olacak –bütün dogmatik ya da yöntembilimsel engellerin  
ötesinde– aynı bir atılımla girişilmeliydi. Breton, *Rüyalar Bilimi*  
(Freud'un yapıtı Fransa'da aslına uygun olmayan bu başlık al-  
tında basılmıştı) hakkında en ateşli hayranlık ifadelerini sürdür-  
mekle birlikte, Freud'u eleştirmekten de geri kalmaz, özellikle  
de şu açıklamayla: "Tetikçi Freud'un, en sonunda, bu en azından

1 E. H. Gombrich'in yaptığı açıklamaya başvurmak uygun olacaktır: "L'esthétique de Freud", *Preuves*, n° 217, Nisan 1969, s. 21-35 (çev.: Roger Dadoun). Psikanalizle gerçeküstücülüğün ilişkileri hakkında Yvon Belaval'in incelemesi okunabilir: "Poésie et psychanalyse", *Poèmes d'aujourd'hui*, Paris, 1964.

anlaşılmaz açıklamayı, yani psişik gerçeklik *maddi gerçeklikle karıştırmamak gereken* özel bir varoluş biçimidir, açıklamasını yapmış olması üzüntü vericidir [...]. Freud, öngörücü rüyanın –hemen yakın geleceği bağlayan rüyadan söz etmek istiyorum– bulunmadığı sonucuna varmakla çok kesin biçimde yanılmaktadır, çünkü rüyayı yalnızca geçmişini açıklayan bir şey olarak görmek devinimi reddetmek demektir.”<sup>2</sup> Bu bir düş kırıklığının itirafıdır. Burada açıkça görüldüğü gibi, Breton’un başka bir psikoloji kuramına ihtiyacı vardı, özellikle de genel *olağanüstü* terimiyle anlatılmak istenen olguların ve etkinliklerin oluşturduğu genişletilebilir bütünü daha iyi karşılayabilecek bir kurama. Aslında gerçeküstücü grup olağanüstünün içkin güzelliğini bütün boyutlarıyla kucaklamak istiyordu: Bu, içinde şiirin ve insanlarla karşılaşmanın birbirinden ayrı serüvenler gibi yaşanmalarına son verebilecekleri atmosfer olacaktı. Breton, felsefi-psikolojik nitelikteki sağlam gerekçelerin eksik kalmamasını istiyordu. Breton’a göre, hiçbir şey, kuramsal bir desteklemenin ve varoluşu önceden belirlenmiş tüm sınırların ötesinde tasarlama arzusunun bu birlikteliğinden daha anlamlı değildir. Bu yüzden, bir *doktrin*de, ama bütün yasakların ortadan kaldırılmasını sağlayacak olan bir doktrinde ısrar etmeyi sürdürerek yaşayacaktır. Bu yüzden, kendileri de aşırılık işareti taşıyan geçmiş örnekler ve “koruyucu azizler” bulması gerekmişti. Bu yüzden, hep otorite ile itaatsizlik isteğini bağdaştırması gerekmiştir. Sapkınlık ve aykırılık, sistem ile itaatsizliğin zorunlu olarak değişken sentezini oldukça iyi gösterir. Bu, politikada (Troçki) olduğu gibi, psikoloji kuramında da geçerlidir.

O halde, gerçeküstücü doktrininde Freudculuktan farklı bir psikolojiyle ilgili olan şey ne kadar vurgulansa yeridir. Bu uyarılar şu dönemde çok daha önemlidir, çünkü baskın psikoloji, 1920’li yıllarda kendisiyle rekabet etmekte olan ve Breton ile arkadaşlarının en azından Freud’a başvurdukları kadar başvurdukları kuramların –bazen daha az gayri resmi olan kuramlar– artık yeterince net biçimde görülmesine imkân vermemektedir.

*Birinci Gerçeküstü Manifesto’da* yer alan gerçeküstücülüğünün nünlü tanımını tekrar okuyalım:

2 André Breton, *Les vases communicants*, Paris, 1955, s. 23-24.

Onun vasıtasıyla düşüncenin gerçek işleyiş biçimini ister sözlü, ister yazılı, ister başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi tasarladığımız saf psişik otomatizm. Aklm her türlü denetiminden uzak olarak, her türlü estetik ya da ahlaksal kaygıdan uzak olarak, düşüncenin diktesi. [...] Gerçeküstücülük, kendisinden önce ihmal edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, düşün sonsuz gücüne, düşüncenin yansız işleyişine duyulan inanca dayanır. Diğer bütün psişik mekanizmaları kesin olarak yıkmayı ve yaşamın başlıca sorunlarının çözümünde onların yerini almayı ister.

Burada her şey anlamlıdır: Tanımın nihai ve neredeyse kartezyen niteliği, üstünlük bildiren deyimlere başvurma (aşırı ölçüde ve gizliden gizliye lirik biçimde), aklm ve onun denetiminin üstünlüğünü inkâr etme ile olan iç karşıtlığında projenin bilinçli netliği. Oysa, Breton'un kullandığı psikolojiyle ilgili sözcüklere –kesin olmasına kesin ama özgünlükten uzak, bu nedenle de kaynağını açıkça belli eden sözcükler– özellikle dikkat edelim. Serbest çağrışımlar terimine başvurulması, J. G. Jung'un araştırmalarından sonra psikanalize giren uygulamaların bir yansıması gibi kabul edilebilirse de, ne "otomatizm" kavramı, ne "üstün gerçeklik", ne de "düşüncenin diktesi" kavramları –bunlar anahtar kavramlardır–, Freudcu kuramın gözde deyimlerine göndermede bulunmaktadır. Bu terimlerin kaynağını, XIX. yüzyıl psikolojisinin, "yapay uyurgezerlik", histeri ve "kişilik hastalıkları" çevresinde oluşturduğu tartışmada aramak çok daha doğru olur. Breton'un içlerine gerçeküstücülüğün tanımını kaydettiği sözcükler Janet'ye, Charcot'ya, Liébeault'ya ve daha da çok, Mesmer'den Freud'a uzanan ve bu arada yolu Nancy ve Salpatrière okullarından da geçen asıl akımdan ayrılmış olan saçma görüşe –ruh çağırmaya, parapsikolojiye, medyumculuğa yer veren görüşe– gönderme yapmaktadır. Şimdi bunu daha yakından görmeye çalışalım ve dikkatimizi özellikle de otomatizm düşüncesi üzerine çevirelim.

André Breton'un yüklediği anlama göre, otomatizme başvurma, en büyük yararı beklemekte haklı olacağımız özgürleştirir-

ci bir yöntemdir: Otomatizm, düşüncenin saf halde ortaya çıkmasını kolaylaştırır ve bilincimizin, uyanırken yapılan ve akılcı mantığın zorbalığının dar sınırlar içine hapsettiği gündelik etkinliklerimizin durumundan nitelik olarak daha üstün bir duruma ulaşmasını sağlar.

Böylesi bir savın, XIX. yüzyıl sonundan itibaren Huglings Jackson'ın oldukça yaygın biçimde kabul gördüğü çalışmaları ve kuramları temelinde gelişmiş olan bilimsel nörofizyoloji tarafından kabul edilmesi zordur. Üstün psişik etkinlik –düşünce–, bir otomatizm olmanın çok ötesinde, karmaşık bir özümlemenin sonucudur: Düşüncenin belirgin özelliği, mantığın yasalarına uyması değil, otomatizmin öngörülebilir düzenliliğinden kurtulmasıdır; aslında düşünce ancak gelişmemişlik özellikleri yüksek bir otomatizm düzeyiyle eşdeğer alt mekanizmalara (klinik türden ritimli hareketler vb.) incelikli bir ayrımla ket vurma pahasına gerçekleşebilir. Düşünce, geçişleriyle, mümkün olana açık oluşuyla, tepki göstermedeki esnekliğiyle, kehanet tarzındaki hızlanışlarıyla, ancak özümlemiş ve egemen olunmuş bir otomatizmler zemini üzerinde gelişebilir. Otomatizme boyun eğmek, bir alt düzeye düşmek demektir, çok basit gereksinimlere maruz kalan insanın, kendini ancak oldukça zavallı biçimde ifade edebildiği ilkel bir varoluş biçiminin içine yeniden düşmek demektir. Jackson'ın kuramı, hastalığı, üst işlevlerimizi –zehirli ya da travmatik zararlara karşı daha duyarlıdır– yıkıcı bir süreç gibi görür, bu sürecin sonucu da, normalde bağımlı durumdaki kısmi işlevlerin “özgür kalması”dır. Bunların yeniden bağımsız duruma dönmeleri, düşünce, dil, bilinç gibi üst işlevlerimiz için vazgeçilmez olan bütünleştirici uyarıyı tehlikeye atar. Janet'ten Clérambault'ya varıncaya dek, Fransız okulu, Jackson'm kuramının bazı sonuçlarından şüphelense bile, otomatizmi bir “kısmi etkinliğin” yersiz biçimde işe karışması olarak görür, bunun sonucu da kaçınılmaz biçimde “kişiliğin bölünmesi” olacaktır. Binet'ye göre, otomatik yazı, bilincin ayrışmasını belli eden önemli işaretlerden biridir. Freud'a gelince, bilinçdışı ve bastırma konusunda geliştirdiği kuram ona, kendini kişiliğin bölünmesi kavramından bağımsız tutma olanağı sağlar: Dolayısıyla, bu kuram onun otomatizm düşüncesine olabilecek

en belli belirsiz biçimde başvurmakla yetinmesini sağlar. Otomatizm düşüncesi, Freudcu patojenide<sup>3</sup> hemen hemen hiçbir rol oynamaz. Freud daha karmaşık olan zorlanım<sup>4</sup> kavramını tercih eder... *Gerileme* ya da *yerleşme* gibi kavramlarda, Jackson'un kuramıyla belli bir yakınlığa dikkat çekildiği olmuştur: Ama bu tam da bilincin otomatik etkinlik düzeyine yerleştirilmesini tavsiye etmek için Freud'dan medet umulmasını yasaklayan şeydir. Gerçi, analiz yönteminde alışılmış hale gelen serbest çağrışımlar, otomatizme bir tür teslimiyet içerir. Ama, şunu da görmek gerekir ki, Freud, hipnozdan vazgeçip serbest çağrışımlar tekniğine başvururken, bu şekilde otomatizmin rolünü en aza indirmeye isteğini belli ediyordu (oysa gerçeküstücüler, gelenekçi psikanalistlerin bundan yüz çevirmelerinden uzun zaman sonra, "uyku deneyimleri"ne girişeceklerdir). Yine şunu da hatırlatmak gerekir ki, serbest çağrışımlar, analizin yalnızca geçici bir evresidirler, bu evre daha sonra "geçişimi sağlayan" ilişkiler alanında yürütülen bir işlemin başlangıçtaki "malzemesini" üretmeye yöneliktir. Breton bunu pekâlâ bilir: "Psikanalistlerin gözünde, otomatik yazı yalnızca bilinçdışının keşfedilmesinin bir *aracı* olarak değer taşıyordu. Onlar için otomatik ürüne kendi içinde değer vermek, onu geliştirilmiş farklı metinlere uygulanan önemlilik ölçütlerine tabii tutmak söz konusu değildi."<sup>5</sup>

Burada, André Breton'un ve arkadaşlarının otomatik yazı uygulamasında karşılaştıkları zorluklar üzerinde durmayacağız: Saf bir otomatizme gerçekten ulaşılmış mıydı? Yoksa otomatik yazının yalnızca bir taklidi mi söz konusuydu (*L'Immaculée Conception*'daki metinlerin "[zihinde] kalıcı bir bozukluk söz konusu olmaksızın", hezeyan durumlarının bir taklidini sunması gibi)? Yasakların sıklığına rağmen, yazıya geçirme anından itibaren şiirsel niteliğin lehine ama olgunun gerçekliğinin aleyhine olacak bir denetleme yapılmamış mıdır? Breton en sonunda "oto-

3 Patolojinin, rahatsızlıkların nedenlerini ya da gelişimlerini inceleyen dalı (ç. n.).

4 Bilinç dışında faaliyet gösteren ve kişinin gerçek veya hayal ürünü yetersizliklerini dengelemesine yahut telafi etmesine yarayan bir akıl mekanizması; takıntılar (obsesyon) verdiği sıkıntıyı azaltmak için yapılan çoğu zaman mantıksız hareket veya düşünceler (ç. n.).

5 André Breton, *Entretiens*, Paris, 1952, s. 236.



matik yazının tarihinin sürekli bir mutsuzluğun tarihi"<sup>6</sup> olduğunu kabul etme noktasına gelmiştir. Bu itirafa rağmen, Breton otomatizm kavramına derinden bağlı kalmıştır; onun gözünde bu kavramın büyüleyici etkisi, kendini Fransız okulundan psikiyatlara (bu kavramı yaratmış, ama ona olumsuz bir değer yüklemişlerdir) kibirlice hakaret etmeye yetkili hissetmesine ve düşleri özgürleştiren Freud'a karşı minnettarlığının yanma psikanalizin akılcı unsurları konusunda kuşkucu bir direnmenin de katılmasına yetecek kadar büyük kalmıştır. O halde Breton'un bir başka psikoloji kuramından –Fransız geleneğinin tehlikeli derecede hastalıklı saydığı ve Freud'un önemsemediği ya da yalnızca basit araçlar gibi düşündüğü bu otomatik olgulara olumlu bir değer yükleyecek bir kuramdan– yararlanabilmesi gerekiyordu. Gerçeküstücülük bu farklı kuramı bağımsız olarak, kendi beklentilerine göre tanımlamaya çalıştı. Ama parapsikolojiden bazı anahtar kavramları ödünç aldığını bilmezden gelmek imkânsızdır. Dürüstlüğüün ta kendisi olan André Breton bu borcu gizlemeyi asla düşünmemiştir.

Mesmer'in ateşli taraftarlarından Marquis de Puységur (1751-1825) köylülerini yapay uyurgezerlik durumuna soktuğunda, bu köylüler, geleceği öngörmeyi, hastalıklara tanı koymayı, bedenlerin içini görmeyi, etkili ilaçları saptamayı becerebildiklerini gösteriyorlardı: Bütün bunlar, normal hallerindeyken kesinlikle yapamadıkları işlerdi. Manyetizmacının yaptığı çağrı, onlarda olağanüstü bir gücü, onların aracılığıyla, onların haberi olmadan hareket eden kendilerinin uyandırmayı ve bilinçlice yönlendirmeyi beceremeyecekleri bir gücü açığa çıkarıyordu. Demek ki çifte edilgenlik durumundaydılar, çünkü manyetizmacının iradesine boyun eğiyorlardı ve kendi içlerinde uyandırılan "ruh" onları istediği gibi kullanıyordu. Böylece, her zaman ki "ben"leri basit bir araç konumuna geçiyordu: Otomata dönüşüyordu. Bu durumda, otomatizm, kişinin, yabancı bir etki ya da gündelik yaşamın basit koşuşturmaları nedeniyle oluşan dirençleri geçici olarak yenmeyi başarabilen, daha kişisel bir güç tarafından "ele geçirilmesi"nin ifadesiydi. O halde otomatizm, ruhun bir "esine" –Rönesans dönemindeki Yeni-Platonculuk dü-

6 André Breton, *Le point du jour*, Paris, 1934, s. 226.

şüncesinin kabul edebileceği anlamda– tam itaatinin ifadesiydi. (Mesmerizmin ve onunla birlikte, XVIII. yüzyıl sonundaki bazı teozofi<sup>7</sup> akımlarının, XVI. ve XVII. yüzyıllardaki büyü, astroloji, hermetizm ve simya ile ilgili eserlerden bol miktarda bilgi derlediklerini biliyoruz: Breton da, Nerval aracılığıyla, bu bilim öncesi kozmolojiyi keşfedecektir.) Peyséğur’dan ve ilk canlı manyetizma dalgasından başlayarak karmaşık bir gelişimin izi sürülebilir, bu akımın önemsiz sayılamayacak bir dalı İngiltere’de Psychical Research’e kadar uzanacak, Sidgwich, Podmore ve Myers tarafından uygulanacaktır; bu çalışmalar, Fransa’daki benzerlerini Charles Richet’in yayınları ve “deneyimleri”nde bulacaktır.

XIX. yüzyıl parapsikolojisi, yoğunluğunu yitirmiş bir biçimde ve fizyolojik bir kuramın yardımlarıyla, şiirsel sözün kutusal coşkusuna ve doğaüstü diktesine dayalı bin yıllık geleneği sürdürür. Hipnozun yardımı olsa da olmasa da, Vates’in<sup>8</sup> ve Pythia’nın<sup>9</sup> imgesini müzikhol sahnelerine varıncaya dek sürdürenler, bu işlevin masalar, sehpa, piyanolar... gibi ses çıkaran nesnelere yok olup gitmediği zamanlarda, falcılar ve medyumlar olmuştur. Bu eski eşya pazarı, bu kartpostallık ayın, bu sirk kaçkınları gerçeküstücülerin hoşuna gitmiyor değildi. Sokaktaki rastlantıları, bitpazarındaki keşifleri seviyorlardı, zaten parapsikoloji biraz da bilme yetisinin bitpazarıdır: Orada, yok olmuş kültürlerin bazen çok heyecan verici izleri keşfedilir (ve orada, ihmal edilmiş, oysa en akılcısından bir açıklamayı hak eden olgulara dikkat edildiği olur).

O halde Breton’un *Otomatik Mesaj (Le Point du jour* içinde yer almaktadır) hakkındaki uzun incelemesinin dayandırıldığı dokümantasyonun büyük bölümünü, açıkça F. W. H. Myers’den (1843-1901) –kendisi de şairdir, Wordsworth hakkında bir incelemenin yazarıdır ve çok sonraları şiirden Psychical Research’e geçmiştir– ödünç almış olmasına şaşırılmamak gerekir: Kristalos-

7 Doğu felsefeleri üzerine kurulmuş, bütün dış dünyada ve insanda var olduğu düşünülen tanrısal bilgeliği konu alan ve ezoterik bilgilerden yararlanan öğretidir (ç. n.).

8 Kâhin, ozan (ç. n.)

9 Delphoi tapınağında Apollon’un sözcüsü olan kâhin-büyücü rahibe (ç. n.)

kopi<sup>10</sup> de, Herschel'in görsel halüsinasyonları da, Watt'ın önsezi-  
si de Myers'ın ölümünden sonra yayımlanan yapıtından, *İnsan*  
*Kişiliği*'nden [*La personnalité humaine*] alınmıştır. Breton bu kitap-  
ta, bilinen psikoloji kuramlarının ona göre çok dar olan çerçeve-  
sini parçalamak için yararlanabileceği geniş bir olağanüstü olgu-  
lar dağarcığı buluyordu. Myers'ın katkısı özellikle, bir *bilinçaltı-  
ben* kuramına bağlı bir otomatizm kavramı geliştirmek olmuştur,  
Breton, bu kurama Freud'un bilinçdışından çok daha iyi uyum  
sağlamıştı. Çünkü *bilinçaltı-ben*, daha çok değer verilmiş bir bi-  
linçdışıdır: Myers'a bakılacak olursa, dış "ben"imizi, eşik-üstü<sup>11</sup>  
kişiliğimizi oluşturan dokudan daha gerçek ve daha zengin bir  
düşünce akımını barındırır.

Myers'ın düşüncesini özetleme görevini, İsviçreli psikolog  
Théodore Flournoy'ya bırakalım (Breton, onun medyum Hel-  
len Smith hakkında *Hindistan'dan Mars Gezegenine* başlığı altın-  
da yayımlanmış incelemelerine tutkulu bir hayranlık duyar-  
dı): "Myers'a göre, gerçekte herkes sürekli bir manevi kendilik-  
tir –bir ruhtur diyelim–, olağan kişiliğimiz, bilinçli "ben"imiz,  
bunun yalnızca ufacık bir parçacığdır... Onun en sevdiği karşı-  
laştırmayı tekrarlıyorsak: Nasıl ki güneş tayfının çok sınırlı olan  
gözle görülebilir bölgesi, her iki taraftan, gözle görülebilir olma-  
makla birlikte tamamen gerçek olan kızılötesi ve morötesi ışın-  
ımlar içinde devam edip gidiyorsa, yeryüzündeki mevcut var-  
oluş koşullarına uyum sağlamış varlığımızın küçük parçacığını  
oluşturan olağan ya da eşik-üstü bilincimiz de, aynı şekilde, giz-  
li kişiliğimizde, istemli olarak kullanamadığımız iki tür yetiye  
sahip olan *bilinçaltı* "ben"imizde devam eder. Bu yetiler, bir yan-  
dan, eskiden hayvan-ataralarımıza ait olan ama bilinçli kişiliğimi-  
zin evrim boyunca yitirmiş olduğu alt yetilerdir [...] Öte yandan  
da, dünya dışı bir ortama ya da bir varoluş biçimine ait olan ve  
mevcut bedenimizin istediğimiz gibi kullanmamıza imkân ver-  
mediği, ama normal üstü öngörülülük, kavrayışlılık, kehanet vb.  
olgularında, arada sırada, bir şimşek çakımı gibi beliren üst ye-  
tilerimizdir. Demek ki, gerçek kimliğimiz, eksiksiz ve toplam

10 Kristal küreye bakarak geleceği söylemek (ç. n.).

11 Théodore Flournoy, "F. W. H. Myers et son œuvre posthume", *Archives de psychologie*, c. II, n°7, Cenevre, 1903, s. 269-296.

“ben”imiz, kısacası ruhumuz, bize uyanıklık durumundaki ampirik bilincimizin gösterdiğinin sonsuz derecede ötesine geçer; bir yandan köklerimiz dokularımızın ve organsal işlevlerimizin karanlık yerlerine kadar daldırırız, öte yandan da, akıl ermez bir ölçüde, bir üst düzene ait durumun, Myers’ın dediği gibi meta-eterik (*metetherial*) bir dünyanın, yani fizikçilerin eterine bürünmüş bu maddi evrenin ötesinde var olan aşkın ve manevi bir dünyanın gerçeklerini paylaşıyoruz.”<sup>12</sup> (Bu arada, Bergson’un, hemen hemen aynı dönemde, toplumsal ben ve derin ben arasında yaptığı ayrıma benzer bir ayrımın farkına varabiliriz; üstelik Bergson’un da parapsikolojinin vaatlerine kapılmış olması bir rastlantı değildir.) Myers’a göre, olağan kişiliğimizin örneğin hipnoz etkisiyle uyutulması, *bilinçaltı-ben*imizin altüst edici bir biçimde devreye girmesine fırsat tanıyabilir. Myers, bazı yazılarında, en tehlikeli nörolojik varsayımlar karşısında bile gerilemez: Hemiplejik<sup>13</sup> hastalarda, *bilinçaltı-ben*, beynin genellikle “suskun” olan, gündelik yaşamdaki devinimsel ve eşgüdümsel işlevlerin yer aldığı sol yarıkürenin tahrip olması sayesinde kendini gösterebilen, sağ yarıküresi aracılığıyla harekete geçebilirdi. Çünkü bilinçli işlevlerin yerine getirilmesi, bir perde oluşturarak *bilinçaltı-ben*’in kendi varlığının dış göstergelerini üretmesini engeller. Görüldüğü gibi, Jacksonizm’in ileri sürdüğünden farklı olarak, bilinçaltı varlık burada yalnızca arkaik ya da gelişmemiş varlık değildir; bu varlık “üst yetiler”in taşıyıcısı olabilir ve bundan böyle otomatizm artık davranışta bir düşkünlüğün izi değildir: Tersine, yönetimi ele alan *bilinçaltı-ben*’in soylu bölümünü tanınamamızı sağlayan belirtidir.

Gerçeküstücülük, bilinçdışına aşırı derecede değer veren ve olağan bilinci sınırlı diye geçersiz ilan eden böyle bir psikolojideki her şeyi kabul edebilir –tinseki önvarsayım dışında. André Breton kendini materyalist ya da en azından tekçi (monist) olarak görmektedir. “Üstün gerçeklik”, Myers’ın ileri sürdüğü gibi, cisimlerin ötesinde yer alamaz: O, kendiliğinden evrenimizde vardır. Onunla birleşmeyi bilmek bize kalmıştır; onu uyandır-

12 Théodore Flournoy, “F.N.A. Myers et son œuvre posthume”, *Archive de psychologie* içinde, 2 cilt, no.7, Cenevre, 1903, s. 269-296.

13 Vücudun yarısında istemli hareket kaybı olan, kısmi felçli (ç. n.)

mak, onu ortaya çıkartmak, onu dinlemek bize kalmıştır. Bu nedenle André Breton, Myers'ın yazılarında o kadar açık biçimde görülebilen Victoria dönemine özgü "transandantalizm"i ve dindarlığı çocukça ve saçma bulduğunu ilan etmek ister: Ruhçağırma (ispritzma) alanıyla ilgili olan ve XIX. yüzyıldan beri olağanüstünün büyük bir bölümünü haksız yere kendine mal etmiş olan her şeyi, büyük bir kuşkuyla karşılıyorduk. Daha doğrusu, [Myers'm] ortaya çıkmasına olanak sağladığı bazı olgular için çok büyük ilgi göstermekle birlikte, ruhçağırmanın temel ilkesini kesin olarak geçersiz kılıyorduk (canlılar ile ölümler arasında iletişim olası değildir). Yanlış, saçma hareket noktasına rağmen, zihnin çok özel nitelikteki ve asla önemsemezlik edilemeyecek değerdeki bazı güçlerini açığa çıkarmıştı. Ona karşı katı olmayan tutumumuz hakkında bir fikir edinmek için, bu tutumu, 1885 dolaylarında, Victor Hugo (Guernesey'deki dönen masalar seanslarının tutanaklarına bakınız) ve "Çamur Medyum" adlı şiirinde ifade edildiği haliyle Robert Browning tarafından benimsenen tutumların ortasında bir yerde düşünmek gerekeceğini düşünüyorum. Victor Hugo'nun ve Browning'in bakış açıları arasında tam bir karşıtlık (en azından görünüşte) vardır. Gerçeküstücülük bu karşıtlığı, medyumluğa özgü iletişim bir kez o güne kadar içerdiği saçma metafizik sonuçlardan kurtarılınca, bu iletişimden geriye kalanı değerlendirerek çözecektir,"<sup>14</sup> O halde, Breton'un aldığı karar, ruhçağırmanın dogmatik önermelerini reddetmeye çalışırken, ondaki *olağanüstü*yü de neredeyse bütünüyle korumaktır. Ama bu pek de kolay olmayacaktır.

Eğer medyumluğa özgü fenomenlerin gerçekten deneysel bir güvenilirliği olsaydı, onları tartışılmaz olgular gibi görmek mümkün olsaydı, Breton'un fenomenler sınıfı ile metafizik ilkel sınıfı arasında ortaya koyduğu ayrım kabul edilir olabilirdi. Ama her şey bizi, bir kez "saçma metafizik sonuçlar" çıkarılınca "medyumluğa özgü iletişim"den geriye hiçbir şey kalmayacağına inanmaya sevk ediyor; her şey bizi Breton'un geçersizliğini ilan ettiği yanlış temellerin yalnızca kuramsal nitelikli olmadığına inanmaya sevk ediyor: Bu temeller açıklamayı savladıkları ve Breton'un da soyutlamak istediği olgulardan ayrı tu-

14 André Breton, *Entretiens*, Paris, 1952, s. 80-81.

tulamaz. Burada “olgu”, kurama asıl nedeniymiş gibi bağlıdır. Gerçekten de, XIX. yüzyıl boyunca derlendikleri haliyle, medyumlukla ilgili fenomenler, “yansız” deneyimin ham verileri değil, bir beklenti ve bir umut ürünleriydi; inanmaya elverişli koşulları yaratmış ve bunun sonucu olarak da zaten “doğüstü görüntülere” yol açmışlardı. Her türlü sahtekârlık suçlamasını bir yana bırakalım: Bu “olgular” deneylere girişenlerin tinselci varsayımlarına o kadar mükemmel şekilde cevap veriyor, onların ruhun ölümsüzlüğü hakkındaki spekülasyonlarını o kadar fazla biçimde doğruluyordu ki, bu “iletişimleri” ve bu “somutlaştırmaları” tutkulu küçük gruplarca paylaşılan bir kesin inancın fantasmatik yansıtması gibi görmekte tereddüt edemeyiz. Bu açıdan, Myers’ın neredeyse safça olan tanıklığı açıklayıcı niteliktedir: Araştırmasının hareket noktası, “tinsel dünya”nın varlığına deneysel bir kanıt elde etme yolundaki inatçı isteği olmuştur. Daha baştan, umut, sonuca el atmış ve onu önceden belirlemiştir. Myers, Henry Sidgwick ile arasında geçen bir konuşmayı aktarıırken şöyle yazar: “Yıldızlı gökyüzünün altında, hiç unutmayacağım bir gezinti sırasında, ona, neredeyse titreyerek, acaba, Geleceğin, Sezginin ve Metafiziğin evrenin gizemini çözmede başarısız kalmasından sonra, mevcut bazı gözlenebilir olgular –hayaletler, cinler-periler, herhangi bir şey– bize gözle görülemez dünyaya ilişkin olarak bazı geçerli bilgiler verebilir mi, diye sordum. Bana öyle geldi ki, Sidgwick bu olasılığı daha önceden düşünmüştü ve güvenli ama yine de her türlü coşkunluktan uzak bir biçimde, umut etmeyi gerektiren son birkaç nedeni söyledi. Kendimi bu araştırmaya verme kararım o akşamdan kalmadır.”<sup>15</sup> Bu tutkulu sorgulamada, öteki dünya hakkında olumlu cevaplar gibi görülen belirtileri üretecek olan ve öyküsü *Phantasms of the Living*’de de, *Proceedings of the Society for Psychical Research*’ün tüm ciltlerinde de yer alacak olan kaynağı bulmak, abartılı sayılmaz. Bu olağanüstülükler –çarpıcı rastlaşmalar, aynı kişinin eşzamanlarda değişik yerlerde görünmeleri, telepati, kehanet vb.–, onları doğuran ve çoğaltan metafizikten ayrı tutulabilirler mi? Sanmıyorum. Ama Breton’a gelince, o, bunlara daha az “saçma” bir anlam yükleyerek kurtarmanın mümkün olduğu kanısında-

15 Théodore Flournoy, *age*.

dir. Bunlar onun, artık maddi olmayan bir öteki dünyada değil de, bu dünyanın tam içinde yer alan bir gerçeküstülüğün hesabına kaydedebilmek istediği tanıklıklardır. Breton, bunlarda, evrenimizin kuşku duyulmayan zenginliğine ilişkin bir yön, ete kemiğe bürünmüş düşüncenin güçlerine ilişkin bir kanıt bulur. Bunun onayını her an elde etmek –oldukça katıksız bir başkaldırı ve bir tutku karşılığında–, bize kalmıştır.

Otomatik yazıda konuşanın, elimizi uysal bir araç gibi kullanacak olan, ölmüş ya da uzaklardaki bir muhababımız olmadığını söyler Breton: Gerçek, düşüncenin, dehaya vergi olmayıp bütün insanların ortak varlığı olan düşüncenin doğallığıdır. “Bitmez tükenmez mırıltısını” bilincin yüzeysel katmanlarının altında dolaştıran bu söz, içimizdeki en değerli şeydir. Aynı zamanda, Breton bize bu sözün konuşan her kişide aynı mesajı oluşturabileceği konusunda güvence verir: Bu, *nötr* bir akıştır, orada bilinç, evrenin karışık ve olağanüstü sesini alabilmek için, kişisel özelliklerden sıyrılır. Böylece Breton en sonunda, bir büyümlü materyalizm doğrultusunda, kendi metafizik varsayımlarını dile getirir: “Söylenendeki ya da yapılandaki hiçbir şeyin, bu büyümlü *dikteye* itaatin dışında bir değeri olmadığına inanmaktan asla vazgeçmedim. Tek ilginç yanları kendilerini evrensel bellek diye kabul etmek istenen şeyin yankısı kılmak olan, ya da başka bir deyişle, ‘karanlık ağızdan’ düşen birkaç sözcüğü, gerekirse anlamını tam kavramaksızın derlemek olan, bazı varlıkların uyguladıkları karşı konulmaz çekimin sırrı bunda yatar (*Medyumların Girişi*)”. Breton’un anladığı şekilde dikte, Myers’ın, ölümün ve maddesel eterin ötesine yerleştirdiği ihtişamlı ve karanlık bölgeden gelmez: Hayatın tutkulu bağrından gelir. Böylece gelip eksiksiz anlatıma erişen şey, eksiksiz gerçekliktir. Daha yakın tarihlerde ortaya çıkmış bir edebiyatın soğuk orfizmi<sup>16</sup> (bu edebiyata göre dilin kendisi öznenin yerini alır, konuşan *ben* değildir, ama *o* benim aracılığımla konuşur), gerçeküstücülüğün otomatik yazısına çok farklı yollardan yaklaşır; Breton, onu kabul buyurmak için, işe biraz daha sıcaklık ve olağanüstülük isteyerek başlardı herhalde! Ve “bilinçdışı, dildir” demek de, asla Freud ve

16 Orpheus’a mal edilen, hayattan kopmayı ve bedenin kirlerinden arınmayı yücelten dinsel ve felsefi doktrin. (ç. n.)

otomatik yazıyı bağdaştırmak değildir, çünkü Freudcu bilinçdışı, yalnızca konuşmanın imkânsız olduğu durumdaki dildir: O, yalnızca onu konuşturan yorumcu için dildir.

O halde, Breton, ruhçağırmacı parapsikolojide, "tinsel" amacı zararsız hale getirip, ondan geriye yalnızca şaşırtıcı *gösteriyi*, farklı bir açıklama getirmek ya da açıklamasız bırakmak koşuluyla alıkoymuştur. Oysa, içinden doğduğu eski belirsiz övarsayımlarla tüm bağları kesildiğinde bu gösteri nedir ki? André Breton'un güçlü inancına rağmen, burada uğraştığımız şey, bir hayaletin hayaleti, hayaletimsi bir yansımanın şiirsel yansıması değil midir? Gerçeküstücülük, ruhçağırmacı mirastan yalnızca imgeler derler. Zaten geçmişteki ayinlerin (ilkel maskeler vb.), astroloji, simya, kâhinlikle ilgili büyü, düşsel sosyolojiler gibi modası geçmiş bilimlerin, tarih boyunca terk ettiği imgelerle de aynı şeyi yapmıştır. Bu imgeleri bazen safça karşılayacak –güçlü olduğu için rahatsız edici bir bilimin yerine–, ama çoğu zaman onları, Jung ve Bachelard gibi, bilincin güçlerini büyültme adına sorgulayacaktır; onları insan gerçekliğinin en eksiksiz anlatımını öven mutlak özgürlükçü bir sistem içinde bütünleştirecektir. Böylece gerçeküstücülük, bizim en geniş "imgesel müze"miz olmuştur, çünkü sanatın sınırları içinde kalmamıştır: Bu yüzyılın insanı orada bütün eski inanışlardan kelimenin tam anlamıyla *koparılmış* imgelerle konuşur. İnsan bundan böyle, mitos ya da din kaynaklı bu imgeleri yalnızca kendine, doğanın anlaşılması güç bir tür suç ortaklığından yardım alan kendi temel şiirsel gücüne katmak istemektedir.

Gerçeküstücülüğün parapsikolojiyle karşılaşması basit bir rastlantı olamazdı. Gösterebildiğimizi sandığımız şekilde, André Breton gerçeküstücü girişimin yararlandığı cesur savların ve reddetmelerin hepsini birden doğrulayabilecek bir psikoloji kuramına ihtiyaç duyuyordu. Myers'ın ya da Richet'nin parapsikolojisi onun bilinçdışını, "derin" olanı, otomatik olanı aşırı derecede değerli kılmasına olanak tanıyordu; öte yandan gündüz işleyen bilincin daracık sınırlarını değersizleştirmeye de yetkili kılıyordu; bazı vazgeçme ve yoksun kalmaya davranışlarını, onları üstün bir güce boyun eğmenin, nesnel rastlantıya açık olmanın



gereği gibi göstererek, haklı çıkarıyordu. Üstelik, olağanüstüyü bekleme, oldukça yüksek bir iradeyi canlı tutuyordu: En kesin gerçeğe yol açmayı amaçladığı için, Breton'un öğütlediği otomatizm, edilgenlikten beslenecek her türlü yakışsızlığı dışlıyordu. Gerçeküstücülükte, kutsal olanın izleri her yerde ortaya çıkarılabilir.

Bütün bu noktalarda, Freudcu rasyonalizm istenenlere cevap verebilecek durumda değildi. Orfizmin ve Yeni-Platoncu gizlerin uzak mirasçısı olan ruhçağırmacı parapsikoloji Breton'un beklentisine daha uygun düşebilirdi, her ne kadar kendisi için onur sorunu olan materyalist anlayışı ve devrimciliği, onu bu kuramı kısmen çürütmeye sevk etse de. Gerçeküstücülüğün tüm tarihi boyunca, okültist doktrinin psikanalize karşı sürdürdüğü rekabet: İşte bu, *Hayatım* kitabında Jung'un biraz alaycı biçimde aktardığı, Freud'a ait bir söze beklenmedik bir doğrulama getiren şeydir:

"Freud'un bana söylediklerini hâlâ canlı biçimde hatırlıyorum: 'Sevgili Jung, bana cinsel kuramdan asla vazgeçmeyeceğinize dair söz verin. En önemlisi bu! Anlıyor musunuz, bir dogma, sarsılmaz bir kale oluşturmamız gerekiyor.' Bunları bana yoğun bir tutkuyla ve 'Bana bir söz ver sevgili oğlum: Her Pazar kiliseye git!' diyen bir baba tonuyla söylüyordu. Biraz şaşırmış biçimde, sordum: 'Bir kale mi – neye karşı?' Cevap verdi: 'Şu kara çamur seline karşı...' Burada biraz duraklayıp ekledi: 'Okültizme!'"<sup>17</sup>

17 C.G. Jung, *Ma vie*, çevirenler: Roland Cahen ve Yves Le Lay, Haris 1966, s. 177. Burada Freud'un yapıtını yalnızca edebiyatla ilişkileri açısından ele aldım. İlk önce Almanca yayımlanan bir yapıtını salık veririm: "Acheronta movebo. Nachdenken über das Motto der *Traumdeutung*" (çeviren: Hors Günther). Bu yapıt, 1999 sonbaharında, Freud'un kitabının basılışının yüzüncü yılı dolayısıyla Ilse Grubrich-Simitis tarafından bir araya getirilen üç çalışma içinde yer alır. Bu çalışmalar şimdilerde *Hundert Jahre "Traumdeutung"* (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2000) başlığı altında tek başına bir cilt oluşturmaktadır. Bu çalışmanın Fransızca çevirisi daha sonra "Virgile dans Freud" başlığı altında, *Starobinski en mouvement* cildinde yer almıştır (Murielle Gagnebin ve Christine Savinel yönetiminde, Champ Vallon, l'Or ç'Atalante dizisi, 2001, s. 373-402).

Jean Starobinski, *Eleştirel İlişki*'de, psikoloji, biçembilim ve düşünce tarihi arasında mekik dokuyarak kitaba adına veren eleştirel yaklaşımının temellerini atıyor:

Spitzer'in filolojik yaklaşımı, Freud'un Oidipus kompleksinin izlerini Sheakespeare'in *Hamlet*'inde bulması, Rousseau'nun *İtiraflar*'da anlattığı Torino'daki akşam yemeği sahnesinin yeniden yaratılması, imgelem kavramının tarihi...

Zaten eleştirmenin görevi, yazarın sürgülediği cehennemin kapılarını açmaktan başka nedir ki...

Kapak resmi: Tiziano, *Bacchus ile Ariadne*'den ayrıntı.

ISBN 978-975-08-1870-7



19 TL

9 789750 818707

