

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA YAZIN VE FELSEFE İLİŞKİSİ*

Kubilay AKTULUM*

Şimdiye kadar yapıldığı gibi, burada yazın ve felsefe arasındaki olası ilişkilere genelleyici değil, sınırlayıcı bir bakış açısıyla, özel bir ilişki biçimi olarak, bir karşılaştırmalı yazın çerçevesinde değineceğiz. Uğraş alanımıza uygun olarak, Fransız düşün çevresine göndermeler yapacağız ve örneklerimizi ağırlıklı olarak bu alandan seçeceğiz. Karşılaştırmalı bir yaklaşım içerisinde konumlanan metinlerarası bakış bu tür bir ilişkiyi ele alırken benimseyeceğimiz temel yol olacak.

Karşılaştırmalı bir tutum izlendiğinde, iki disiplin arasındaki ilişkiler konusunda kabaca üç tür yaklaşımdan söz edilebileceğini hemen başından belirtelim: **Birincisi** bir alımlama; **ikincisi** bir etki, etkilenme; **üçüncüsü** de yalın bir karşılaştırma sorununa ilişkindir. Bu ilişki türleri de iki yönden ele alınabilir: Ya filozofların yazarlar üzerindeki etkileri ya da, tersine, yazarların filozoflar üzerindeki etkileri açısından. Felsefe-yazın ilişkisi bağlamında başından günümüze değin birinci ya da ikinci yönelimi öne çıkaran yazarlar ve düşünürler olmuştur. Düşünürler ağırlıklı olarak yazını felsefenin hizmetinde, kimi felsefi kavramları somutlaştırmak adına bir aracı olarak kullanmışlardır, ya da, tersine, yazarlar felsefenin gerecini bir dönüştürüm işleminden geçirerek kurgunun bir parçası durumuna getirmişler, kendilerince bir '*yazın felsefesi*' kurmuşlardır. İkinci eğilime bu çalışmada uzunca değineceğiz. Birinci eğilimde olanların sayılarının oldukça fazla olduğunu, yazına gönderme yapan, yazına yaslanan düşünürlerin her birinin değişik gerekçeleri olduğunu anımsatmalıyız.

Önce anımsattığımız yaklaşımlardan ilki olan alımlamaya kısaca değinirsek. Constance Okulu'nun önemli bir temsilcisi olan Hans-Robert Jauss alımlama konusundaki çalışmalarında (toplumun, bir okur grubunun, yabancı bir yazarı okuyan bir diğer yazarın) estetik, ideolojik

· 22 Kasım 2007 tarihinde Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümü ve Felsefe Kulübü tarafından gerçekleştirilen « Dünya Felsefe Günü »nü kutlama etkinliği çerçevesinde sunulmuş konuşmadır.

* Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı ve öğretim üyesi.

126 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

ve tarihsel bağlamda konumlanan, alımlayıcının *beklenti ufkuna* göre belli bir yapıtı kavrama biçimi üzerinde durur.¹

Örneğin Alman filozof Nietzsche Fransa'da Birinci Dünya Savaşı'nın ardından çokça tutulan, Fransız yazar ve filozoflar arasında adı en fazla geçenlerden birisi olmuştur. Marcel Proust *A la Recherche du Temps Perdu* başlıklı romanında ona birçok kez gönderme yapmıştır. Yirmi iki yaşındayken Nietzsche ile tanışan Jean-Paul Sartre *onun tarzında* bir roman yazmak düşü kurmuştur. Albert Camus erken yaşlarda onu okumuş, özellikle de *Tragedyanın Doğuşu* başlıklı yapıtıyla ilgilenmiştir. André Breton, 1939 yılında, *Anthologie de l'humour noir*'da Nietzsche'ye bir bölüm ayırmış; alayın (humour) Nietzsche'le birlikte "*bu denli yoğun bir biçime*" vardığını söylemiştir. Ona göre Nietzsche "*yapıtındaki lirik patlamanın en güçlü*" temsilcisidir.² Özellikle *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* adlı yapıtında³ Malraux Nietzsche'den esinlenir; anlatıcının anıları içerisinde, Nietzsche romanesk bir kişi durumuna getirilir; ölümü insanın ötesine yönelen felsefi bir düşüncenin yok oluşu ve değerlerin çöküşünün bir göstergesidir.

III. Reich döneminde Nietzsche, Georges Bataille'la ve Sosyoloji Okulu'nun üyeleriyle, gerçek bir düşünce adamı olarak yükselir. Bataille "*faşizm ve Nietzsche'ciliğin şiddetle birbirini dışladığından*" söz eder,⁴ üstün insan, erk isteği, güçlü ve zayıf fikirlerini alır.

1960-1970'li yıllarda Lacan, Barthes, Foucault, Deleuze, Derrida gibi Fransız düşüncesinin temel temsilcileri Nietzsche'den yararlanmışlardır.

Yalnızca Nietzsche Fransız yazarlarını ve düşünürlerini etkilemekle kalmamıştır; Fransız yazınının da onun biçimi ve düşüncesi üzerinde etkileri olmuştur. Wagner'in ardından Nietzsche Fransız düşüncesini ve Akdeniz kültürünü (özellikle İtalya), Alman kültürü ve siyasetine yeğlemiştir. Nietzsche, Montaigne, Pascal, Voltaire, Taine, Renan, Bourget gibi önemli filozof-yazarları, Saint-Simon, Stendhal,

¹ Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1990

² Bkz. Camille Dumoulié, Littérature et Philosophie, Paris, Armand Colin, 2002, s. 22

³ André Malraux, Altenburg'un Ceviz Ağaçları, çev. T. Yücel, YKY, 1996

⁴ Alıntılaman, C. Dumoulié, a.g.y. s. 22

Baudelaire, Goncourt Kardeşler gibi yazarları, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Chamfort gibi ahlakçıları okumuştur. Napoléon'a hayranlık duymuş; Bizet'yi baş tacı etmiştir.

İlk yazıları Fransızca'ya çevrildiğinde büyük bir mutluluk duymuştur. Doğrudan Fransızca yazmanın düşlerini bile kurmuştur. Henri Albert ilk yapıtlarını Fransızca'ya çeviren kişidir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt* Mercure de France yayınları arasından çıkmıştır. Yapıtlarındaki şiirsel etki pek çok Fransız yazarın ilgisini çekmiştir: Gide, Valéry, Anna de Noailles bunlar arasındadır. Daha sonra Nietzsche'nin yapıtlarının Fransa'da yayımlama görevini üstlenenler Gilles Deleuze ve Michel Foucault olmuştur. Yapıtlarını yeni yorumlar ve imgelerle tanıtmışlardır. Artık Nietzsche bir töredışılık yazarı, bir güç kuramcısı, parçalanmış bir öznellik deneyicisi, deneyimde ve ebedi dönüş düşüncesinde aşırılığın Dionisosçu güçlerine bir tutarlılık katma yolu arayışında bir düşünür olarak tanıtılır.

Töredışı bir düşünür imgesi Gide'in yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Gide kendi düşüncesinde bulduğumuz "töredışılık" izleğinin Nietzsche'yle bir ilişkisi olmadığını ileri sürse de bu izleğin kaynağı Alman düşünürdür. Nietzsche'ye hayran olduğunu dile getirmesine karşın etki sözcüğünü reddeder, bir 'onama', 'izin' sözcüğünden söz eder. Dostoyevski ya da Freud gibi, Nietzsche de kendi yolunda ilerlemesine 'izin veren' bir düşünür olmuştur. Ne *L'Immoraliste*, ne de pek çok eleştirmenin Nietzsche'nin etkilerini bulduğu *les Nourritures Terrestres*'de temelde Nietzsche'nin olmadığını ileri sürer.

Valéry ise: "bilincin aşırılığının düşünsel baş dönmesi", "sınırı geçişler"; " lirik olanla çözümsel olanın sıkı işbirliği"⁵ gibi kullanımlarda Nietzsche'ye olan ilgisini dile getirir. Valéry: "Metafizik dilde ve dilbilgisinde yazılıdır, öznenin varlığına olan inancını sağlayan düşünceler bu ikisine dayanır" türünde bir izleği Nietzsche'nin yapıtlarından yararlanarak işler. Valéry bununla birlikte onun düşüncelerindeki çelişkileri eleştirir, güç isteğini, etikle uğraşan ahlakçı yanını sevmez. Nietzsche ona göre bir filozof bile değildir. Buna karşın Valéry'nin *la Soirée avec M. Teste*, ya da ünlü *Mon Faust*'unda Nietzsche'nin izlerine yoğun olarak rastlanmaktadır.

⁵ Cahiers de la quinzaine, le 25 avril 1929

128 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

Alımlama ve etki dışında bir diğer yaklaşım ‘karşılaştırma’dır.

Etki ve karşılaştırma arasındaki ayrımlar kimi zaman oldukça küçük ölçeklidir. Hatta aralarında ayrımlar bulunmadığı bile söylenebilir. Felsefe-yazın ilişkisini sorgularken karşılaştırma yöntemini kullanan yazar-araştırmacı sayısı oldukça fazladır. Edouard Gaëde, *Nietzsche et Valéry. Essai sur la Comédie de l’Esprit*’de; François Warin, *Nietzsche et Bataille*’da, bir karşılaştırma yöntemi kullanmışlardır. Ayrıca Nietzsche’nin Pascal, Stendhal, Baudelaire’le karşılaştırılma yoluna gidilmiştir. Karşılaştırmada hep Nietzsche’nin diğeri, diğerrinin Nietzsche üzerindeki karşılıklı etkileri ortaya konmuştur.

Bir başka karşılaştırma yolu ise bir etki değil, bir koşutluk kurma işlemiyle gerçekleştirilen karşılaştırma yöntemidir. Camile Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*’de bu türden bir karşılaştırma yöntemine başvurur. Burada Nietzsche ve Artaud arasında bir etki, etkilenme çalışması gerçekleştirmekten çok izleksel ve yaşamöyküsel anlamda kimi yaklaşımlar yapmak söz konusudur.

Tragedyanın Doğuşu ile *Tiyatro ve İkizi* arasındaki yakınlık pek çok filozofça dile getirilmiştir: Henri Gouthier, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault bu yakınlıktan söz eden filozoflar arasındadır.

Her ikisi de tiyatronun yansıtma işlevini reddederler örneğin. Tüm dramatik unsurlar tiyatroyu bir yansıtma-karşıtı bir yapı içerisine sokar. Nietzsche ‘drama’nın aksiyon ya da kurgu değil, ‘olay’ anlamına geldiğini düşünür; tragedyanın amacı da izleyiciyi “*sahnedeki görüye dayalı dünyanın bir gözlemcisi*” durumuna getirmektir. Artaud psikolojiden, metinden ya da oyuncuların gerçekçi oyun anlayışından uzaklaşma düşüncesinden uzaklaştıran bir tiyatro anlayışına karşı çıkarır. Nietzsche ve Artaud için tiyatro bir üst gerçekliğin ikizidir, Nietzsche’nin tanımıyla “*yaşamın solgun ve sönük bir biçimde ulaştığı bir özgünlüktür.*”⁶

Nietzsche’nin tiyatro tanımıyla Artaud’nun Vahşet Tiyatrosu tanımı birbirlerinden ayrı olsalar da kimi bakımlardan karşılaştırmalar yapmak olasıdır. Tiyatronun son aşamada varmak istediği şey üstün bir arındırma; insanı var olma, varlık sıkıntısından kurtaran, dramatik

⁶ C. Dumoulié, a.g.y. s. 28

aksiyonun o büyüğü, kutsal dünyasında çelişkilerin doğaötesi savaşımını çözen bir etkinliktir. Apolloncu unsur tragedyayı içerisinde trajik tadın estetik ve özsel bir arındırma işlevi gördüğü bir törem biçimine sokar. Buna karşın Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu Dionisosçu yana vurgu yapar, tiyatroyu bir şiddet, vahşet ve anarşi şöleni durumuna getirir.

Nietzsche ve Artaud tiyatro tanımını kendilerince yenilemek uğraşındadırlar. Tragedya ya da Vahşet Tiyatrosu artık sahnede oynanmamaktadır, düşünce ya da yaşam düzleminde devreye girmektedirler. Nietzsche dünya sahnesini (metafizik bir sahnedir bu) felsefi bir yıkıma uğratar. Artaud düşüncenin, toplumun, kişiliğin yıkımına girer tiyatrosu aracılığıyla. Nietzsche'ci bir tutumla 'Hiçleştirme' tutumu izler. Adeta arıttıcı bir Kıyamet özlemi duyar. Nietzsche ise Artaud'cu bir tutumla dili yıkmak, gerçekliğin bilinmeyen bir yanını yakalamak peşindedir. Her ikisinin de dili kullanma biçimleri, dilin kurallarına saldırmaları, dilin bir tapınç nesnesi durumuna getirilmesi, ya da aklın ulamlarına karşı el atmaları, her ikisinin de bedeninin ve duyguların yolundan gitme, özneyi açıklama, açığa çıkarma istekleri modernitenin çelişkileri ve saplantı durumuna gelmiş izleklerine götüren karşılaştırılabilir yanlardır.

Aynı biçimde her ikisi de tragedyanın metafiziğinden yüz çevirip düşüncenin trajik deneyimin peşinden koşan düşünürlerdir. Artaud'nun 'Hiçlik' isteği Nietzsche'ninkinden daha yoğundur. Nietzsche onun bu tutumuna karşı çıkar; metafiziğe ve insanlığın can alıcı inanış biçimlerini eleştirirken Artaud'ya yönelttiği eleştirinin dozunu da artırır. Her ikisi için foli (çıldırı) deneyimi, nedenleri ne türden olursa olsun (tıpsal, psikolojik), düşünceye sıkı sıkıya bağlıdır. Nietzsche'nin çıldırısı dramatik bir başlangıçtır. Artaud'nun çıldırısı krizi düşüncenin uğradığı bir başka dramdır. Ruhun ölümü düşüncenin ve yapının utkusal çıkışının önünü aralamıştır.

Artaud'nun metafizikten, söylenlerden, bedenden kurtulma, 'Tanrının yargılaması' düşünceleri Nietzsche'nin tutumuyla örtüşür; anlatımını şiddetle parçalayarak bunu daha da belli eder. Nietzsche bir şair ve ahlakçı düşünür oldu, metafiziği yıktı, kavrama karşı çıktı; söylenleri yarattı, kendi özyaşamöyküsünden yola çıkarak bir yazınsal yaşam kurdu, ama bu yaşamı hep bir felsefeci olarak ve bir gelecek felsefesi adına yaptı. Artaud ise sonunda felsefeden ve kavramsal

130 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

düşünceden nefret etti. Felsefeye kin duysa da onun tutumu yine de bir felsefeci tutumu oldu: dili kendisi için yaşamsal bir deneyim olan bir düşünce deneyimi durumuna getirdi.

Nietzsche ve Artaud arasında en özgül düşünsel buluşma parodi ve alay kullanımının yarattığı nihilizm ve trajik olanı aşma konusunda gerçekleşir. Gülme, alaya alma, eğlenme, karnaval Dionisosçu felsefenin doruğuna götürür, yaşama ‘Evet’ deme, putları yıkma, katı felsefe anlayışını ortadan kaldırma yollarıdır.

Yazdığı son dönem eserlerinin başarısızlığı, sürgün günlerinin ardından umutsuzluğa ve öfkeye kapılan Artaud *Suppôts et Supplications*’da Tanrı olmakla suçlandığı için yaşarken öldürüldüğünden söz eder. “Asıl adı Tanrı olan kişinin adı Artaud’dur” diye yazar alaycı bir dille. Nietzsche akıl yetisini yitirmeden önce “bir Tanrı soytarının bugünlerde Dithyrambes de Dionysos’un bitirdiğini bana söylediler” diye yazar.⁷

Artaud ve Nietzsche filozof olma, Empédocle⁸ gibi yeryüzünde Tanrı olma, Tanrı’yla özdeşleşme düşlerini alaycı ve şiddetli bir dil ve tutumla dile getirirler. Her ikisinin de düşünceleri, yapıtları birbirleriyle karşılaştırılabilir malzeme sunsa da, özgül ve kendilerine özgü eğilimleri olduklarını unutmamak gerekmektedir.

Yazınsal bir metinde ‘yabancı kitle’ olarak felsefi unsurlar bir karşılaştırma olgusu çerçevesinde ele alındığında üç temel işlevden söz edilebilir. Yazınsal metinde felsefi söylemin üç işlevi şunlar olabilir.

1- Felsefi unsurlar, ister bir kavram, ister bir anıştırma ya da bir filozofun ismine yalın bir gönderme söz konusu olsun, kültürel bir gönderim işleviyle yer alır. Molière’in *Dom Juan*’ında Sganarelle efendisini “Epiküros’un domuzu” (homme qui s’adonne aux plaisirs des sens) olarak tanıtır. Eski bir halk deyişi (kendini duyu organlarının zevkine bırakan adam) içerisinde karşımıza çıkan bir filozof adının kullanımı felsefi bir sorgulamanın önünü açmaz kuşkusuz, böyle bir işlevi yoktur burada. Ancak Molière’in boş zamanlarını Lucrèce’in *De Rerum Natura*’sını çevirmekle geçirdiği, çelişik ve alaycı bir dille de olsa

⁷ a.g.y., s. 30

⁸ İ.Ö. 484-429 yılları arasında yaşadığı sanılan Empédocle kendisinin bir peygamber olduğunu ileri sürer; yazdığı şiirlerde ise Tanrı olarak görüldüğünü yazar. Kimi mucizeler gerçekleştirdiğine inanılır.

Dom Juan'da felsefi söylemin payının oldukça fazla olduğu anımsandığında eski bir filozofa yapılan göndermeye başka bir işlev yüklendiği, Dom Juan (Molière) bir filozof olsaydı, Epikürcü bir filozof olacağı düşünülebilirdi. Ancak Molière üzerinde Epikür'den çok Pierre Gassendi'nin⁹ öğretisinin etkileri daha fazla olmuştur.

2- Biçimsel bir işlevi olabilir. Yazınsal bir metinde yansıma derecesine göre felsefi metin biçimsel bir etken işleviyle karşımıza çıkabilmektedir. Bu durumda felsefi bir sav şürsel bir işlevle donatılır, hem kişileri hem de anlatının yapılanması üzerinde etkin olur. Raymond Queneau *Dimanche de la Vie* başlıklı romanının başlığını Hegel'den alır. Romanın kahramanı Iéna'da savaş alanını gezmek istemektedir, Almanya'ya gider, Hegel'le ilgili anılarla geri döner. *Petit Larousse*'dan edindiği bilgilerle, geleceğe ilişkin önbililerde bulunur. İkinci Dünya Savaşı ile ilgili önbilisi bunlardan birisidir, yaşamı bir bilici kadın olan Madame Saphir'in adı ve elbiseleri içinde sona erer. Bilicilik rolünde o denli başarılı olur ki kendisine başvurulara geçmişlerini anlatır (bunu yapmadan önce gelenlerin geçmişleriyle ilgili bilgiler toplar). Queneau romanı ve roman kişisi aracılığıyla aslında Kojève'in 1930'lu yıllarda verdiği, çok sayıda Fransız aydın ve yazarının izlediği derslerde¹⁰ öne çıkardığı bilge Hegel'in alaycı bir dille portresini çizer. Kojève'in yaptığı okuma ilgisini çekse de Queneau, parodik bir dille, bireyin ancak sıkılarak yineleyebildiği tarihin sonu konusundaki düşüncenin sınırlarını ortaya koyar. Rus simgeci yazar (Rusların Joyce'u olarak bilinir) Andrei Biély'nin romanı *Petersbourg*'da ise yürürken konuşan roman

⁹ Gökbilimci, Tanrıbilimci, Filozof. Dogmatizm ile kuşkuculuk arasında bir ara yolda konumlanan düşünür Aristoteles'e ve, genel olarak, şeylerin gerçek doğaları konusunda gerekli ve kuşkuya yer bırakmayan bir bilgi bulduklarını ileri sürenlere karşı çıkmıştır. Ona göre bütün bilgi duyulurun deneyiminden gelmektedir. Bir görüngübilimci, usçu ve pragmatisttir. Tüm yaşamı boyunca Hıristiyanlığa ve Kilise'ye bağlı kalmıştır. Tüm yaşamı boyunca, aykırı olarak, Epiküros üzerinde çalışmış, onun yapıtlarını döneminin bilimi ve din anlayışı ışığında yeniden yorumlamıştır.

¹⁰ Ecole des Hautes Etudes'de 1933'ten 1939'a kadar Hegel'in Tinin Fenomenolojisi'ni özgün bir biçimde açımlayıp yorumladığı konferans ve derslerini R. Aron, G. Bataille, A. Koyré, J. Lacan, E. Weil, G. Fessard, R. Queneau, R. Polin, L. Corbin, M. Merleau-Ponty, A. Adler, R. Kaufmann, J. Desanti gibi önemli bilgin, düşünür ve yazarlar izlemiş ve Lévi.-Strauss, P. Kolossowski, A. Breton, J.-P. Sartre, S. de Beauvoir, F. Fukuyama da onun savlarından esinlenmiştir.

132 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

kahramanları arasında geçen konuşmada Nietzsche'nin adı geçer. Bu önce yalın bir göndermedir. Ancak bu gönderme Petersbourg'a egemen bir senatörün adını (Apollon Apollonovitch) açıklayan bir yansı işleviyle karşımıza çıkar. Grotesk ve tiran kimliğinin ardından, Biély, *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki savlara örtük bir göndermeyle, Apolloncu kültürün ve içinde bulunulan durumun aşırılığına dikkat çeker. Bu bağlamda, İsa figürüne bağlanan Dionysos'a yapılan anıştırma Nietzsche'deki karşılığını bulur. Kahramanların patlamasından kaygı duydukları (ve sonunda patlayan) bomba Dionysos'un haz ve kişileri çeken ölüm düşüncesine gönderir, aynı Dionysos'çu eğilimle anlatının biçimleri parçalanır.

Felsefi unsurlar biçimsel olarak yazınsal yapıtların anlamını etkilediğinden motifleri, sorunsalları belirleyerek anlatıda birer izlek durumuna gelirler, yazı kullanımını sorgulamaya açarlar. Kenti konu alan her romanda, açık ya da kapalı bir dille, gösterimin değergesi, sanatın ve/ya kurgunun yasallığı gibi sorunlar kökensel olarak Platon'cu düşünceye uzanmaktadır. Céline'in *Voyage au bout de la nuit*'si (Gecenin Sonuna Yolculuk), Butor'un *l'Emploi du Temps*'indeki (Zaman Kullanım Çizelgesi) anlatıcının suçluluk duygusu, Dos Passos'un *Manhattan Transfer*'indeki Döblin'in *Berlin-Alexanderplatz*'ındaki 'bouc émissaire' (günah keçisi), *Petersbourg* ya da *l'Emploi du Temps*'da olduğu gibi kent için yazının tehlikesi vb. motifler Platon'un şairler ve yazı ile ilgili küçümseyici sözlerinden bir izlek olarak beslenirler.

3- Ya da felsefi unsurların kimi metinlerde yazınsallığa baskın çıktığı durumlarda yapıt kuramsal bir bildiri verme ereği güder. Tezli romanlarda bu eğilime rastlanır. Céline'in Shopenhauer'i, Nietzsche'yi, Freud'ü okuduktan sonra yazdığı *Voyage au Bout de la Nuit* başlıklı romanda felsefi unsurlar şiirsel anlamda bir yaratıcılık işlevi görürler. Ancak romanın sonlarına doğru, metinde yazınsallığın yerini felsefi bir söylem alır; ahlakçı söylem ön plana çıkar. İki söylemin iç içeliğinden çok, ideolojik bir eğilime kayar metin, basmakalıplaşmış görüşler sıralanır. Düşünce ve yazı ikinci plana düşer.

Yazın ve felsefe ilişkileri öyleyse değişik biçimlerde ele alınabilmektedir. Biraz önce anımsattığımız gibi, bir filozofun bir yazar üzerindeki etkisi yanında, tersine, bir yazarın bir filozof üzerindeki etkisi

açısından bu ilişki sorgulanabilir. Bir yazınsal yapıttaki felsefeyimlerin ya da bir felsefenin izleri; yazınsal yapıtın konumlandığı ve yansıttığı bir dönemin felsefi görünümü irdelenebilir. Pierre Macherey'nin söylediği gibi, kavramsal arayışlar peşinde olmayan, sorunları özgül bir biçimde ele aldığından felsefeye koşturarak gelişen kapalı bir yazın felsefesi ortaya konulabilir. Bu durumda yazın bir soruna yanıt vermektense ya da bir kuram ortaya koymaktan çok sorunun çerçevesini belirler ve idenin geliştiği ve düşünüldüğü bağlamları yaratmakla yetinir. Bu açıdan yazın bir felsefe görünümüne bürünür. Macherey şunları söyler: “*Yazarların tüm söyledikleri ve yazdıkları arasında, tüm özel felsefelerden önce var olan felsefi unsur içerisine yerleşerek düşünce yürüten yazındır. Felsefenin felsefi yanını dile getirmek yazının işidir.*”¹¹ Macherey yazının özünü ve felsefi değergesini bu varsayımıyla tartışmaya açar. Böyle bir varsayım tarihsel olarak olası duruma gelmiştir. Konuyu bununla beraber öncelikle yöntembilimselliği açısından ele almak gerekir.

Kendisini üreten yazı biçimlerinden ayrı olmayan, “*yazınsal felsefe*” “*geçerliliğinin belirtilerini bildirmeden aktarılan kavramsız bir düşünce*”dir, der Macherey. Bu biçimiyle, yazın felsefenin bir tür rakibi durumuna gelir, aynı zamanda “*felsefenin önünde yeni perspektifler*” açar. Yazında belli bir kavramsal ve felsefi düzen yine de oluşturulur. Platon'un sanatın ne yaptığını bilmeyen, kendini haklı çıkaramayan, geçerliliğini ortaya koyamayan bir uğraş alanı olduğunu dile getirmesi Macherey'nin söyledikleriyle az çok birleşir. Yazınsal felsefe de artık bir felsefe olarak adlandırılır; felsefi bir düşünceye açık duruma geldiği, felsefi bir düşünce üzerine kurulu olduğu için bir felsefedir. Macherey bu nedenle böyle bir felsefe biçiminin geçerliliğini tanımlarken, “*felsefeyle profesyonelce uğraşanların sıkı sıkıya düzgülenmiş edincinden kaçan yeni soruşturma alanları*” olarak söz eder yazından.¹²

Yazarlar felsefenin karşısında ya da ondan yana çıkarak, bir felsefe türünün tanımlarını olduğu gibi yineleyerek ya da yapılan tanımlamaları yıkarak vb. amaçlarla yapıtlarını felsefenin malzemesiyle yoğururlar. Böyle bir yaklaşım ise bir metinlerarasılık çerçevesinde ele alınabilir. Burada, bu amaçla, Aragon'un felsefe, felsefeciler, felsefenin

¹¹ Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature*, PUF, 1990, s. 199

¹² A.g.y. s. 198

134 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

kimi kavramları konusundaki tutumunu bir metinlerarasılık bağlamında ele alacağız.

Metinlerarasılık Aragon'un yazı estetiğinin temel bir özelliğidir. Gerçekten de yazar ilk dönem yapıtlarından başlayarak son dönem romanlarına gelinceye değin metinlerarası unsurlara oldukça fazla yer vermiştir: “Yazarken, her zaman bir görünümü ya da karakterini, yaşamöyküsünü, yazgısını açığa çıkardığı kişilerle tanışan bir okur gibiydim.”¹³

Aragon öyküsünün yazarken doğduğunu, önceden bir plan yapmadan, bir şey öngörmeden, çoğunlukla bir yerlerde okuduğu bir açılış tümcesinden yola çıkarak yazmaya koyulduğunu belirtir *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*'de. “Bir tümceden, bir imgeden, eski bir yapıttan yola çıkarak yazan insanın bu tuhaf mekanizmasını” açığa çıkarmaya uğraşır.

Aragon'un başkasının yapıtını kendi iyisi yapmaktan aldığı zevk ilk yazılarında karşımıza çıkan öykünme sorunu bağlamında açıkça duyulur. Öykünmenin saptırıcı, yıkıcı erdemleri vardır ona göre, “*alayın serinletici düşüncesinin yükseldiğinin*” görülmesine olanak sağlar.¹⁴

Öykünme gerçeküstücü etkinliğin bir parçası olduğu gibi aynı zamanda yazarın yapıtlarında öne çıkan bir yöntemdir. Gerçeküstücü dönemden başlayarak, Aragon eleştiri ile yaratı, yaratı ile öykünme arasında ara bir etkinlik içerisindedir; buna bireşimsel eleştiri adını verir. “*Bu bireşimsel eleştiri*” yoğunlaştırılmış bir öykünme tarzında çözümsel özellikte bir düzyazının ancak dolaylı olarak aktarılabileceğini bildirir; «*biçem yöntemlerini bildirmek yerine, onları yeniden kullanıp üretir, yol açtığı taklidin kullandığı mekanizmaları açığa çıkarır.*”¹⁵

Söz konusu yöntem alaya benzer. Aragon'un yazısının görünürdeki mimetizmi yanıltıcıdır öyleyse. Aragon tek bir yapıtın yazarı olmak uğraşında değildir. Gerçek dünyanın yanında kitap dünyasının sözlerini “*dinler*” ve yapıtlarına sokar. Baktin'in deyişiyle yapıtının çoksesli bir özellikte olduğunu bildirir.

¹³ Je n'ai jamais appris à écrire, s. 10

¹⁴ Aragon, “Contribution à l'avortement des études maldororiennes”, le Surréalisme au service de la révolution, 1930.

¹⁵ Aragon, prosateur surréaliste, Droz, 1966, s. 25

Yazı hem başkalarının yazısı, hem de kendi yazısıdır. Aragon yapıtında yazısını tanımlamaktan kaçınır, ancak çoğul bir yazıdır onunki. Bu çoğulluğun önünü açan yöntem yapıtında çokça yer verdiği kolajlar yanında metinlerarasılıktır. Gerçekten de *le Paysan de Paris*'de (Paris Köylüsü) çok sayıda yazar, yazınsal okulun söylemleri yanında filozoftan ve yapıtlarından alıntılar yapılır. Yazısının altında başka yazıların izlerine yoğun olarak rastlanır. Banville (s. 128), Baron (s. 24), Breton (s. 161), Dada (s. 73, 92), Desnos (s. 11, 164), Eluard (s. 188), Goncourt Kardeşler (s.119), La Bruyère (s. 182), Horace (s. 183), Max Morise (s. 96), Marcel Noll (s. 26, 162), Picabia (s. 23, 98), Romantizm (s.118), Rousseau (s. 165), Soupault (s.223), Gerçeküstücüler ve gerçeküstücülük (s. 31, 81), Valéry (s. 299, Jules Verne (s. 90) bunlar arasındadır. Aragon ayrıca farklı yazınsal türlere de göndermeler yapar: masal (s. 70), polis romanı (s. 72), Ortaçağ tarzı kısa oyun (s.76), erotik tür (s. 132), antik komedi ve ortaçağın Hıristiyan misterleri (s.133) bunlar arasındadır. Aragon Almanca, İngilizce, Latince yazılmış yapıtların başlıklarını belirterek ya da belirtmeden alıntılar; yalın olarak yazar adlarına gönderme yapmakla yetinmez, çok sayıda anıştırmaya, örtük alıntıya da yer verir.

Aragon *le Paysan de Paris*'de gerçeküstücülüğün baştaçı ettiği izleklere : düşe, buna bağlı olarak, imge ve söylen gibi unsurlara geniş yer verir ; bu unsurlar konusunda kendince bir felsefe ortaya koyar. Onlar konusundaki sorgulamalarını felsefeye, felsefenin önemli isimlerine yaptığı göndermeler aracılığıyla sürdürür. Bu nedenle *le Paysan de Paris*'de felsefenin payından önemle söz etmek gerekmektedir.

Aragon imgeden başlayarak felsefe ve felsefecilerle ilgili düşünceleri konusunda şu görüşten yola çıkar: Sözcükler dışında düşünce ve gerçeklik yoktur. Gerçekliği ele veren şey sözcüklerdir. Yazar bu kadarla yetinmez. Dilin, dolayısıyla da gerçekliğin ve düşüncenin sınırlarını genişleterek sonsuz bir alanın, yeni bir '*gerçeğin*' kapısını aralamak ister. Bu yeni gerçeğin adını da 'gerçeküstü' (surréal) koyar. Tanımlanması oldukça güç bir kavramdır gerçeküstü, ancak rastlantıyı, görüntüyü, yanılsamayı, fantastiği, düşü ve imgeyi kapsadığı söylenebilir. Aragon *le Paysan de Paris*'de gerçeküstülük (surréalité) tanımını imge'den yola çıkarak yapar:

136 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

“(…) Gerçeküstücülük mucizemsi imgenin düzensiz ve tutkusal kullanımudur, ya da daha çok, gösterim alanında görülmez çalkantılar ve dönüşümler yaratan imgenin kışkırtılmasıdır: çünkü her imge her defasında Evreni yeniden gözden geçirmeye zorlar.”¹⁶

İmge evreni değiştirmek için bir yoldur. Sözcüklerin gücü “yararlılık ilkesini” sarsmaya, şeylerin düzenini tartışmaya olanak sağlar. Gerçeküstücülük bütün yaratıcı gücünü imgeleme bağlar. İmgelemin bu denli önemsenmesiyle us, usun üstünlüğü, kesinlemeleri sarsılıp tartışmaya açılır. Değineceğimiz gibi, “Préface à une mythologie moderne” Descartes felsefesinin, usçuluğun, usçu düşüncenin yaslandığı temellerin bir eleştirisiyle başlar. Aragon felsefenin öteki önemli temsilcilerini de şu ya da bu biçimde eleştirmekten, ileri sürdükleri savların karşısına bir karşı savla: gerçekliği tanımada imgenin, imgelemin, düşün ustan, mantıktan daha üstün olduğu savıyla çıkmaktan geri durmaz. Usun ve mantığın üstünlüğü görüşünü tartışmaya açıp imgenin gücünü öne çıkarırken önemli filozofların metinlerinden yaptığı alıntılardan yola çıkar. Metinlerarası göndermelerin sayısı bu düzlemde oldukça yoğundur. *Le Paysan de Paris*'yi okumayı güçleştiren yöntemlerden birisi yazarın farklı felsefecilerin metinlerine yaptığı göndermelerin sayılarını çoğaltması, bu yolla onları anlamlarından saptırması, yine bu yolla imgelemin devingenliğini göstermeye çalışmasıdır. Usçuluğun temel düşünürlerine, felsefelerine ve istediği gibi oynayarak, metinlerine yaptığı göndermelerle onların savlarını çürütmeye uğraşır, dizgeli bir eleştiri yapmaktan da kaçınır. Yapıtaki düzensizlik felsefenin mantıklı bir gelişim düşüncesine karşı çıkıştır.

Yapıtaki felsefenin payına değinmeden önce Aragon'un felsefe karşısındaki tutumunun ne olduğunu çabucak anımsatalım.

Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit'de Aragon şunları söyler: “(…) *Paysan*'ın yazımına başlamıştım, ancak arı ve yalın felsefe içerisine düşmek söz konusu değildi. Ben hep felsefenin, en azından filozofların düşmanı olmuşumdur.”¹⁷ *Le Paysan de Paris*'de felsefeye ve felsefecilere yaklaşımı biraz patavatsızcadır. Alayı elden bırakmaz. Mantığın akıl ve böylelikle ilkelerini reddeden, olağanüstünün arayışına çıkan yazar için bu ilkeler engelleyicidir.

¹⁶ A.g.y., s 82

¹⁷ Je n'ai jamais appris à écrire, s. 51

İlke olarak felsefeden uzak durduğunu ilan eden yazarın neden böyle bir tutum içerisinde olduğunun kimi nedenleri bulunmaktadır: kendi düşünsel yolunu kurmak, başlangıçta Dadacıların hiçi tutumuna bağlı kalmayı sürdürmek ister; tüm yaşamı boyunca somutun arayışında bir gerçekçi yazar olduğunu, ne usçuluğun, ne idealizmin çözemediği, inandırıcı bir çözüm önermediği somutun arayışında gerçekçi bir yazar olduğu için arı bir felsefe yapmaktan kaçınır.

Oysa M. Nerlich, Aragon'un ileri sürdüğünün tersine, 1920 yılından bu yana onun yapıtının felsefe tarihinde önemli bir olay olduğunu yazar. Ve şunları ekler: “Aragon şiirsel biçim içerisinde düşünüyor, böylelikle Isidore Ducasse'ın izlencesini gerçekleştiriyor: Şiir felsefeden vazgeçemez. Felsefe de şiirden.”¹⁸

Aragon her ne kadar felsefeye ve felsefecilere yüz çevirdiğini ilan etse de, yapıtında felsefenin izlerine yoğun olarak rastlanır. Ayrıca, çelişik bir tutumla, yine *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*'de, *le Paysan de Paris*'den söz ederken metni felsefi bir görüngü içerisinde soktuğuna söz getirir: “O zamanlar olduğum şeyin romanı bu (...), öykü ise söylensel bir anlayıştan yola çıkarak, bir düşüncenin materyalizme gidişinin öyküsü, materyalizme kitabın son sayfalarında hiç de ulaşılmayacak, ancak yalnızca içerisinde insanın idealizm, Hegelcilik, salt idealizm ile ilerleme kaydedebildiği en yüksek anlayışın başarısızlığının bildirilmesi içerisinde söz verilmekle kalıyor.”¹⁹

Aragon *le Paysan de Paris*'yi yazarken çok sayıda filozofu ve yapıtını okumuştur: Hegel, Schelling başta olmak üzere Kant, Descartes, Platon, Freud okuduğu isimler arasındadır. R. Garaudy'nin *l'Itinéraire d'Aragon*'da²⁰ yer verdiği bir mektupta şunları okuruz: “Zamanımı bir yandan Schelling ve Hegel, öte yandan deniz arasında paylaşıyorum.” *Le Paysan de Paris*'de imge konusundaki söylemlerini sürekli olarak felsefeye, felsefenin önemli isimlerine ve yapıtlarına yaslanarak sürdürür.

‘Préface à une mythologie moderne’de insan aklının gerçekliği tanımaya ve kurmaya yettiğini savunan, aklın sarsılmaz, doğuştan gelen,

¹⁸ M. Nerlich, “A l’assaut du monde réel: de Kant à D’Holbach dans l’oeuvre d’Aragon”, *la Pensée*, no 203, février, 1979, s. 17.

¹⁹ s. 55

²⁰ R. Garaudy, *l'Itinéraire d'Aragon*, 1961, s. 130

138 *Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi*

duyumsanır gerçeklikten bağımsız olduğunu ileri süren usçuluğun karşısında bir tutum takınır. Bu bölümde anlatıcı felsefi söylemle alay etmekten geri durmadan, tüm filozoflara alaycı bir biçimde saldırır, onların olumsuzlayıcı düşünce yöntemlerini eleştirir. Filozofların yöntemi en küçük bir sorunu açıklamaya götürmek, ya da bu sorun üzerinde öncellerin ileri sürdükleri görüşleri reddetmekten başka bir şey değildir ona göre. Filozoflar önceki yanlışlarından yola çıkmayan, önceki bir yanlışa dayanmayan, önceki bir yanlışa katılmayan hiçbir şey, düşünce üretmezler.²¹ Aragon'un özellikle saldırdığı iki filozof Platon ve Descartes olmuştur. Çünkü Aragon'a göre her iki filozof da imgelemi yıkıp, imgelemin gücünü görmezlikten gelip akla ve zekâyâ fazlaca güvenmişlerdir, bu ikisine fazlaca yaslanmışlardır.

Aragon filozofların usçuluk karşısındaki söylemleri karşısında olumsuzlayıcı bir tutum sergiler. Filozofların en küçük dünya sorunlarını en ince ayrıntılarına kadar sergilemeleri, şu ya da bu sorun karşısında öncellerinin söylediklerini yoksayıcı tutumlarına karşı çıkar, "*tuhaf bir biçimde yoksayıcı bir yöntem*" içerisinde olmalarını eleştirir. Aragon'un aradığı gerçekle doğrudan bir ilişki içerisine girmektir yalnızca. Çözümleme çabasında olmadan, kendini "*şu ussal alışkanlıktan acı veren bir çabayla kurtarmak*", "*yalın bir biçimde düşünmek*" gördüğü ve dokunduğu şeyi izlemekle yetinir. Us yoluyla edinilen bilgi duyumsanır bilginin karşıtı olduğundan, duyumsanır olandan yana bir tutum içerisine girer. Bir tür içtenlik, doğallık izlencesiyle önceki düşünce akımlarına karşı çıkmak, geçmişi silip doğrudan gerçeğin, dünyanın içerisine dalmak, eskinin düşünce kalıplarına, kitaplarına körü körüne bağlı kalmamak uğraşındadır. Eski alışkanlıkları, düşünceleri eleştirmekten geri durmayan Aragon klasik düşünürleri ve kuramlarına eleştirilerini yöneltir. Okuduğu Platon eleştirilen düşünürlerden birisidir.

Aragon eleştirilerini önce Batı felsefesinin kurucusu olarak kabul edilen, söyleşilerin, *Şölen* ve *Devlet* adlı yapıtların yazarı Platon'a yöneltir. Platon'un yapıtlarını okurken aldığı notlarda onun yapıtı ve düşüncesi karşısındaki tutumu açıkça ortaya çıkmaktadır: "*İmgelem konusunda söylediğim şey! Platon aşamalandırıyor: onda zekânın baskın çıktığı açık.*"²² Jacques Doucet'ye yazdığı bir mektupta

²¹ le Paysan de Paris, s. 9

²² Bkz. Cécile Narjoux, le Paysan de Paris, Ellipses, 2002, s. 54

söyledikleri bu tümcede söylenenle ilişkilendirilebilir: “Platon’dan temel malzemesini alan bu tasarıdan sanırım sonunda vazgeçtim.” ‘Le Passage de l’Opéra’ başlıklı bölümde yer alan ‘l’Homme converge avec ses facultés’ (Adam yetileriyle konuşuyor) başlıklı kısa oyun sahnesinde Platon’un izlerini buluruz. Gerçekten de oyun Platon’un söyleşilerinin bir öykünmesi biçiminde yazılmıştır, Sensibilité (Duyarlılık)’ın Intelligence (Zeka)’ya eğitsel bir şiir türünde olduğu gibi verdiği kısa ve değer kapsayıcı yanıtlar Socrates söyleşilerinin bir öykünmesi karşısında olduğumuzu gösterir. Konuşmada imgelemin çekiciliğine kapılan adam bundan Duyarlılık’a, İstence ve Zekâ’ya söz eder; hepsinin ortak özelliği imgelemden sakınmalarıdır. Oyunun son tümceleri şunlardır: “ADAM: (...) Zekâ, sen, söyle bana, imgelem konusunda ne düşünüyorsun. ZEKÂ: Belirsizliği sevmem.”²³

Söz konusu kısa oyunda yazar araçlarla belirterek Phédon’dan bir parçayı alıntılar: “Sevgililerin kullanmayı alışkanlık haline getirdikleri bir liri, bir elbiseyi ya da herhangi başka bir nesneyi gördüklerinde sevenlerin başına gelen şeyin ne olduğunu bilmiyor musun? Bu liri tanıyarak onun ait olduğu kişinin imgesini akıllarına getirirler (...) Simmias’ı görüp Cebès’i anımsamak gibi.”²⁴

Özgün metinde alıntılanan tümceler, eğreti olarak, bilinçdışı anımsama kavramıyla ilgilidir. Tin, sonsuz olduğu için, önceki yaşamını anımsar. Aragon’un *le Paysan de Paris*’inde alıntılanan kesite yeni, farklı bir anlam yüklenir. Konuşan Zekâ gerçeküstücü tanımlamanın tersine bir imge tanımlaması yapar bu kesit aracılığıyla. Zekâ’ya göre imge bilinene gönderir: bir lir görüldüğünde onun sahibini düşünürüz, Simmias’yı görünce Cébès’i anımsarız. Aragon’a göre şiirsel imge bilinmeyene bir açılış olmalıdır. Aragon Platon’un düşüncesini usçuluğa bağlar ve böyle bir yaklaşımı reddeder.

Kimi başka yazarların yapıtlarından kesitleri bir oyun işlemiyle aşmakta sakınca görmeyen yazarın araç kullanarak alıntı yaptığını belirttiği kesitin anlamı konusunda Piégay Gros, Platon’un yapıtından alıntılanan bu kesitin bilinçdışı anımsama kavramını kapsadığını belirtir. Bilinçdışı anımsama Platon’a göre “buluşlarımızın önceki bir yaşamda edinilmiş olan bilgilerden başka bir şey olmadıkları, bilgisizliklerimizin

²³ *le Paysan de Paris*, s. 76-79

²⁴ A.g.y., s. 77

140 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

ise yalnızca unutkanlıklar olduğudur.”²⁵ Platon sonsuz olan ruhun önceki yaşamı anımsadığını göstermeye çalışır. Ve şu açıklamayı yapar: “Anımsama duyarlı bir deneyime dayanır ve arzunun aracılığını varsayar. Bu güdülenmiş alıntı ile (lir ve Cébès ile Simnias’ın aşkına yapılan gönderme şiirin ve arzunun önceliklerini belirtir) Zeka duyarlılığın ve sevginin gerekli olan biraradalığını kabul eder.”²⁶ Bu alıntıyla Aragon Platon düşüncesinin bir eleştirisini yapar. Zeka’ya göre ayraçlarla belirtilen kesit bilinenin alanına ait imgenin tanımıdır, çünkü imge düşünceye önceden görülmüş bir unsur biçiminde gelir. Oysa şairin “yağdırdığı”, ya da “Noel gecesi kar gibi” “yağmasını”²⁷ istediği imgeler bilinmeyene, “gölgenin krallıklarına” (bilinçaltına) aittir. Önsözde anlatıcının bildirdiği gibi Zeka, imgelemin ve yanılmanın, yararlarından yoksun kaldığında, dehadan, arı yaratıdan ve esinlenmeden de yoksun kalır.

Önsöz’de de anlatıcının sözlerinde Platon’un etkisi sezilir: usu göstermek için kullandığı “soyut hayalet” sözcüklerinin gerisinde Platon bulunur: “Us, us, uyanıklığın soyut hayaleti, seni düşlerimden çoktan beridir kovmuştum, işte düşlerin görüntü gerçekliklerle iç içe geçtiği bir noktadayım.”²⁸ Bu tümcenin gerisinde Platon’un ileri sürdüğü Us, Fikir, “açıklığın her zaman algılandığını bildiren” “duyarlı bir tabakaya”, “etten bir hayalete” sahiptir.²⁹ Ayrıca kuruntu ve yanılığa bağlanan ışık ve gölge eğretisi gölgeyi gerçeklik sanan kişilerin bulunduğu bir mağaradan söz eden Platon’daki mağara söylemine gönderir.

Filozof, matematikçi ve fizikçi olan Descartes *le Paysan de Paris*’nin özsözünde eleştirilen bir diğer filozoftur. Anlatıcı-yazar Descartçılığı, onun “kesinlik konusundaki ünlü başarısını” tartışmaya açar. Ve bu öğretinin (‘kuruntu’, der anlatıcı) yarattığı yıkımlardan söz eder. Aragon *Yöntem Üzerine Söylem*’in ikinci bölümüne anıştırma yapar, bu bölümde yönteminin dört ilkesini sıralar Descartes. Bu ilkelerden birisi şudur: “Birincisi şuydu: Doğruluğunu apaçık olarak bilmediğim hiçbir şeyi doğru olarak kabul etmemek; yani aceleyle

²⁵ N. Piegay-Gros, “Philosophie de l’image”, Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, no 5, 1994, s. 146-168

²⁶ A.g.y., s. 165

²⁷ *le Paysan de Paris*, s. 101

²⁸ A.g.y., s. 12-13

²⁹ A.g.y., s. 55

yargıya varmaktan ve önyargılara saplanmaktan dikkatle kaçınmak ve vardığım yargılarda ancak kendilerinden şüphe edilmeyecek ölçüde açık ve seçik olarak kavradığım şeylere yer vermektir.”³⁰

Bu ilk kural Descartes’çı devrim olarak adlandırılan yaklaşım biçiminin anahtarıdır. Bu kurala göre Descartes aklın bağımsızlığını ve mutlak gücünü ilan eder, kesinlik ve kesinliğe yaslanarak kanıtlamayı felsefede gerçekliğin tek göstergeleri olarak kabul eder. Aragon, anımsattığımız gibi, *le Paysan de Paris*’nin hemen başlarında sözü filozofların “kesin gerçeklik” olduğu görüşüne getirir: “Kesinlik gerçekliktir. Kartezyanizmin ünlü kesinlik öğretisinin başarısı bu temel inanıştan kaynaklanır.”³¹ Descartes duyuların, duyu organlarının bizi yanılttığını, oysaki usun ele geçirmede, kavramada en iyi, en güvenli yol olduğunu ileri sürer. Duyuların yanıltabileceklerini kanıtlamaya uğraşır. Descartes düşüncesini açarken o da akıl ve gerçeklikle sıkı ilişki içerisinde bulunan ‘ışık’ klişesine başvurmadan geri durmaz. *Yöntem Üzerine Konuşma*’nın ilk bölümü şu sözlerle kapanır: “Bu yolla, doğal ışığımızı karartıp, aklın sesini dinlemeyi güçleştirecek birçok yanılgıdan yavaş yavaş sıyrılıyordum.”³² Aragon Kartezyanizmin değerlerine saldırır, gerçeğin oluşması için duyulara sırt çeviren Descartes’in tersine o duyumsallığı serbest bırakır, salt bir duyumculuktan yana çıkar: “Us boşuna bana duyumsallığın diktatörlüğünü açıklamaya çalışıyor. Boşuna beni yanılgıya karşı sakınlı duruma getiriyor, yanılgı kraliçesidir.”³³

Aragon duyumlardan sakınan, çünkü onların yanıltıcı olduklarını düşünen Descartes felsefesinin us konusunda ileri sürdüğü ilkeyi tersine çevirir. Ona göre, duyuların oluşturdukları görüntüler “kaba tuzaklardan başka şeyler değildir, ancak, onlardan başka hiçbir bir şeyin karşına çıkaramayacağı bir amaca giden merak uyandırıcı yollardır.” “Algıların her türden yanılgısına usun garip çiçekleri denk düşer.” “Ben düşüncemi yalnızca küçümsenen bu dönüşümlerle doldurmak istiyorum artık.”³⁴ Aragon Önsöz’de yanılmanın “karanlık krallığını” arşınlamayı ister.

³⁰ Descartes *Yöntem Üzerine Konuşma*, çev. Regaip Minareci, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 23

³¹ *le Paysan de Paris*, s. 10

³² s. 16

³³ *le Paysan de Paris*, s. 13

³⁴ A.g.y., s. 15

142 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

Karanlık ya da gölge aydınlığı tanımlayıp betimlemek için gereklidir.³⁵ Opera geçidinde yer alan bir kesit bu düşünceye kesinlik katar. Şair Opera’da karanlık bir geçide dalar. Pipo ve baston satılan bir mağazanın vitrininde bir siren fark eder birden bire. Anlatıcının bastonlar ve pipolar arasında karşısına çıkan bu “*sevimli çıplak hayalet*” karşısındaki tepkisi güçlüdür: “*İdeal olan! diye bağırdım, şaşkınlık içerisinde daha iyi bir sözcük bulamayınca.*” Anlatıcının bağırması imgelem anlayışını, yaşamında imge arayışı içerisinde olduğunu gösterir. İmge – siren – algının bulanıklaştığı bir anda ortaya çıkar, bekleyiş Petit Grillon kahvesinde sürer, bulanıklık “*ulaşacağını düşünmediği bir kişiye ulaşmayı beklediği*” anda yoğunlaşır. Bulanıklığın kaynağı kişiseldir aynı zamanda. Sireni 1919 yılında, la Sarre kıyısında rastladığı la Lisel adında bir kadınla özdeşleştirir. Duyumların yanılması – burada görsel halüsinasyon (sanrı) – gerçekliğe geçiş için bir yoldur, aynı zamanda imgelemden daha derin bir gerçekliktir.

“*İnsanın aptalca usçuluğu*”³⁶ konusunda anlatıcı “*usun zincirleri*”ni öven Descartes’tan başka, bir yandan “*düşünceleri zincirleme mekanizmasını*”³⁷ öğreten, öte yandan “*yanılma korkusuyla*” “*insana aklın imgelemine duyuların imgelemine tercih ettiren*”³⁸ bir okulda yetişen Alman düşünürü Kant’a da eleştirilerini yöneltir. Kant’tan esinlenen, gerçekliğin, her şeyin içimizdeki imgelerle var olduğu görüşü *le Paysan de Paris*’de yinelenir. Kant’ın idealizminden etkilenmesine karşın Aragon onun kimi görüşlerine karşı çıkar. Kant’ın felsefesinde imgelemi “*düzenleyici bir güç*” olarak görmesini eleştirir, oysa gerçeküstücü imgenin “*düzenbozucu bir gücü*” vardır ona göre.

Aragon’un Kant’a ve yapıtlarına olan ilgisinin eskiye, onun öğretisinin izlerine rastladığımız *Anicet ya da Panorama, roman* ve *Telemakos’un Serüvenleri*’ne uzandığını anımsatalım. Aragon düşünce ve yaratının gerçek dünya ile olan ilişkilerini anlamak için Kant’a ilgi duyar, ancak onun gerçek konusundaki düşüncesinin sınırlarına kısa sürede ulaşır. *Anicet ya da Panorama, roman*’ın kahramanı Anicet Kant’ın bilgi konusundaki idealist kuramını reddedip yüzünü gerçeğe

³⁵ A.g.y., s. 11

³⁶ A.g.y., s. 14

³⁷ A.g.y., s. 75

³⁸ A.g.y., s. 14

döndürür: “Gerçek dünyaya dönüyor ve ona bakıyor.”³⁹ *Le Paysan de Paris*'de aynı izleneye uyar Aragon.

Yazar imge ve imgelemin felsefi tanımlamasını da kendince yapar ve Kant'ın bunlar konusundaki tanımlamasını reddeder: “Eğer zincifre kimi zaman kırmızı kimi zaman siyah, kimi zaman hafif kimi zaman ağır olsaydı, eğer bir insan kimi zaman şu kimi zaman bu hayvan şekline değişebiliyordu olsaydı (...) ya da, eğer belli bir ad kimi zaman şu kimi zaman bu şeye verilecek olsaydı (...), o zaman hiçbir görgül yeniden-üretim biresimi yer almazdı.”⁴⁰ Aragon'a göre böyle bir tanımlama “aptal insan ussallığı”⁴¹ adını verdiği şeye bağlanır. Gerçekten de insanın düşünme kapasitesi Kant'ta gerçekliğin “görgül bir biresime” indirgenmiştir. Bu biresim eğer gerçek durağan, zincifre hep kırmızı ise her şeyin tek bir adı olduğunda gerçekleştirilebilir ancak. Oysa gerçek görüntüler arasında bir görüntüdür: “Bir görüntüden ötekine, durmaksızın gerçeklik görüntüsünün eline yeniden kalırsınız.” Gerçeklik sonsuz sayıda sürprizle doludur.⁴²

Aragon Kant'ın kuramında eleştirisini yaptığı “usun imgelemi” adını verdiği şeydir. Kant'a yönelttiği eleştiri *Arı Usun Eleştirisi*'nde imgeleme bağlanan işlevlerin tartışılması ile ilgilidir. Bu yapıtta imgelem algılamının düzenleyici bir işlevi olarak görülür; imgelem yaratıcı değildir, yalnızca öznenin dünyayla ilişkisini düzene koyar. *Arı Usun Eleştirisi*'nden bir kesiti alıntılamanın yazar söz konusu kesitin de adını “yanıltmaca” koyar.⁴³ Alıntıladığı kesitte gerçek imgelemin yararını açıklar. Ardından Kant'a hiçbir usçu düşüncenin rahatsız etmeyeceği imgeleminden yarar sağlamasını önerir; imgelem akıldan üstündür. Anlatıcı Kant'dan alıntıladığı kesiti bir “ilkeler bildirgesi”, savı kanıksama olarak görür: Kant'ın “düşünsel girişimindeki yanlışlığı”, “büyülü sözlerle” görüşlerini benimsetmeye çalışmasını, özellikle de onun düşüncesinde temel bir yan olan imgelemi yalnızca gerçeğin “görgül biresimi” olarak görmesini eleştirir. “İmgelem burada algının düzenleyici bir işlevi olarak görülür; hiçbir zaman yaratıcı değildir

³⁹ Aragon, *Anicet ou le panorama*, roman, *Oeuvres complètes*, Pléiade, vol. 1, s. 33

⁴⁰ Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, s. 88

⁴¹ *Le Paysan de Paris*, s. 14

⁴² A.g.y., s. 80

⁴³ A.g.y., s. 75

144 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

imgelem, öznenin dünya ile ilişkisini düzenler.”⁴⁴ İmgelemi yanılı, rastlantıyı “gölgenin krallıklarıyla” yan yana koymaya çalışan anlatıcı-yazar için kabul edilemez bir durumdur bu. Aragon’a göre düzensizliğin düzenin, sınırsızın sınırlının, bilinmeyenin bilinenin, soyutun somutun karşısına çıkması gibi imgelem de usun karşısına çıkar: “İnsanın şu aptalca usçuluğu içerisinde sanıldığından daha çok kaba materyalizm bulunmaktadır. Her şeyin, her an düşüncelerimin akışı içerisinde bana şu kontrol etme alışkanlığını anımsattığı, şu yanılma korkusu insana usun imgelemine duyuların imgelemine tercih ettiriyor.”⁴⁵ İmge ne kontrol etmeye zorlar, ne de kontrol etme duygusu uyanmasına olanak sağlar, imge her şeyden önce bir düzensizlik, kuralsızlık gücüdür: imge “bilincin sınırlarından, uçurumun kenarlarından gelen bir uyuşturucudur.”⁴⁶ Arı Usun Eleştirisi’nden yapılan alıntıyla (le Passage de l’Opéra’da) imgelemin işlevini görmezden gelen Kant’ı eleştiren, usu bir zincirleme içerisine sokmak ereğiyle “büyülü sözcükler kullanan”⁴⁷ metni bir safсата olarak gören, kullandığı imgelerle belli bir değer kazanan alıntı metinden yola çıkarak Kant’ın düşüncesini ters yüz eden anlatıcı-yazar, imgelemin gücünü vurgular: Bu nedenle eleştirisini okura seslenerek bitirir, Kant’ı da okurlardan birisi olarak düşünür: “Çünkü sen gerçekdışı olanın sonsuz gücünü bilmiyorsun. İmgelemin, azizim, sandığından daha değerlidir.”⁴⁸

Kendini rastlantının eline bırakan anlatıcının dünyayla kurduğu öznel ilişki gerçeküstücülerin de uğraşlarından birisidir. Ancak Alman idealizminin ve romantizminin temsilcisi düşünürler Aragon’un dünya görüşüne daha uygun düşmektedir.

Aragon’un yapıtında Alman romantizminin kurucusu kabul edilen Schlegel’in ve en fazla da, Schelling’in etkileri görülür. *Discours sur la Mythologie*’nin yazarı Schlegel, *Système de l’Idéalisme Allemand* ve *la Philosophie de la Mythologie*’nin yazarı Schelling yapıtlarında usçuluğu tartışma konusu yapmışlar, tin ve maddeyi, felsefe ile şiiri uzlaştırmaya çalışmışlardır. Olası bir uzlaşmayı da söylenbilim ve söylen konusunda yürüttükleri düşünceler aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir.

⁴⁴ Piegay-Gros, “Philosophie de l’image”, s. 165

⁴⁵ A.g.y., s. 14

⁴⁶ A.g.y., s. 81

⁴⁷ A.g.y., s. 76

⁴⁸ A.g.y., s. 76

Söylen, söylenin anlamı ve işlevi, imgelem konusunda sanat yapıtının bilinç etkinliği ile bilinçaltının etkinliğinin kimliğini bize yansıttığını düşünen Schelling'in sanat felsefesi, aşkın idealizm ve Alman romantik yazarlarının aşkın idealizmle olan ilişkileri etkili olur. Yapıtın bölümlerinden birisinde kullanılan 'doğa duygusu' konusunda sorgulamalar yapar, Alman romantik yazarlarının söylen konusundaki düşüncelerini izler. Schelegel'in « discours sur la mythologie »'si, Schelling'in « le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand » başlıklı yazılarında felsefe ile şiiri, kavram ile imgeyi, gerçeklik ile güzelliği birleştirecek olan yeni bir söylenin gereğinden söz edilir. Schlegel'e göre « büyük üstünlüğü genelde sürekli olarak bilinçten kaçan şeyi tinsel olarak görmek ve duyarlı kılmak » olan bu söylen « doğa duygusu » üzerine dayanır, anlatıcı modern dünyada bu duygunun güzelliği olup olmadığını sorgular : « Doğal modern söylenler var mı ? »⁴⁹

Bir doğa filozofu olarak bilinen Schelling insan ve doğa arasında bir süreklilik olduğu düşüncesindedir. Kant'ın felsefesinde olduğu gibi bir özne filozofu olmayan Schelling tin ile madde arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak ister. Sezgiyi gerçekliğe giriş yolu olarak görür.

Söylenlerin tarihselliği konusunda Aragon'un yaslandığı Schelling'in yapıtları olmuştur. (Söylenlerin tarihselliğini kabul ederek onların eski, unutulmuş bir dönemin gözden düşmüş kalıntıları olarak değil, gerçekliğe giden yol olarak görür) :

“Almanca yazılmış koca bir kitapta bu düşlemlerin, bu baştan çıkarıcı yanılgıların öyküsünü okumuştum. Beni saran, güçlerini yitirdikleri, yepyeni ve bambaşka saplantıların kurbanı gibi bana gözüken bu dünyada etkin güçlerini yitirdiklerini sanıyordum.”⁵⁰

Bu « Almanca yazılmış koca kitap » ile Aragon Schelling'in *Système de l'Idéalisme transcendantal* ve/ya *Introduction à la philosophie de l'Image*'ına örtük olarak gönderme yapar. Schelling söylenlerin tarihselliğini bu yapıtlarında gündeme getirir, söylen konusundaki iki indirgeyici yorum ise yadsınır: bu yorumlardan biri, J.H. Voss'un öne sürdüğü gibi, söylenin şiirsel bir ürün olması, ya da

⁴⁹ A.g.y., s. 156

⁵⁰ A.g.y., s. 140

146 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

Creuzer'in ileri sürdüğü gibi, söylenin bilimsel ya da dinsel bir gerçekliği yıkan şey olarak yorumlanmasıdır.

Söylen Schelling'e göre tarihsel bir anlama indirgenemezse de tarihten de bağımsız değildir: “Her büyük şair henüz oluş içerisine sokulan ve zamanının ancak bir bölümünü karşısına çıkarabileceği bu (söylensel) dünyadan, bu malzemeyle kendi söylenini yaratmak amacıyla, bir bütün kurmaya çağrılır.”⁵¹ Shakespeare bile “kendi söylensel çevrenini yalnızca kendi ulusunun tarihinin malzemesiyle değil, aynı zamanda çağının ve halkının gelenekleriyle yaratmıştır.”⁵² Moderniteyi izleyen ve onun gibi gelişen bir söylen olasılığından söz eder. Her söylenin tarihselliği sorunu üzerinde Aragon yapıtın giriş bölümünde uzun uzun durur.

Le Paysan de Paris'de de anlatıcı-yazar söylenin özelliğinin indirgenemezlik olduğunu savunur: “Karşımda bir nesne biçim değiştiriyordu, ne bir yerine biçimi ne de bir simge özelliğine bürünüyordu; bir düşünceden çok bu düşüncenin kendisiydi o.”⁵³

Söylenin gerçekle olan ilişkisi konusunda Schelling'in kitabından – “*şu koca Almanca kitap*”tan – yola çıkan Aragon'a göre söylen artık ne bir yerine, ne de bir simgedir, bir “*tautégorie*”, yani bir iç gerçeklik, kendine, kendi iç gerçekliğine gönderen şeydir; Schelling için de söylen aynı anlama sahiptir. Aragon söylen konusunda doğrudan doğruya *Philosophie de la Mythologie*'nin önsözüne gönderme yapar; önsözde Schelling şunları yazar: “Genel olarak söylen özellikle *théogonique (tanrıdoğumsal) nitelikli bir sürecin sonunda doğar, insan bilinci bu sürece doğasıyla batmıştır.*” Aragon bu düşünceye bağlı olarak *Le Paysan de Paris*'de “söylenin her şeyden önce bir gerçeklik ve tinin bir gereksinimi, bilince giden yol, yürüyen halısı olduğunu” söyler.⁵⁴ ‘Le Sentiment de la Nature’ün hemen başında bir tanımlık biçiminde Schelling'den alıntılacağı kısa bir tümceye yer verir: “*Ausschauende Idee*”⁵⁵ sezgiyi belirtir, Schelling'e göre sezgi insanın dışındaki dünyayı, yani doğayı ele geçirmenin, yakalamanın ayrıcalıklı bir yoludur. Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nin önsözünde eleştirdiği sezgi Aragon'un

⁵¹ Schelling, *Philosophie de l'art*, Klincksieck, 1978, s. 66.

⁵² A.g.y., s. 64

⁵³ *Le Paysan de Paris*, s. 141

⁵⁴ A.g.y., s. 140

⁵⁵ A.g.y., s. 139

tanımlamaya çalıştığı bu doğa anlayışıyla karışır. Yalnızca sezgi duygusu Schelling'in "dünyanın tini" adını verdiği şeye, ya da Salt'a ulaşmaya olanak sağlar. Dünyanın tini hiçbir dogmatik ya da sayısal bilgiye elverişli değildir. Bu da Schelling'in Salt'ın varlığını serimleyen söylene olan ilgisini ortaya koyar, sanat ve din felsefesinin yerini alır. Aragon doğa konusunda her türden mekanik ve Descartes'çı anlayışı reddeder. "Schelling'in doğaya yönelimi duygucu bir yöneliştir, bir bakıma dinsel ya da gizemli bir yönelimdir, doğanın gizlerini doğrudan doğruya kavramaya, doğal düzeni bir bütün olarak sermeye ağırlık verirken duygucu Schelling nesneye öncelik tanır. O (...) madde alanında kalmayı düşünmez, doğruca ve özellikle tinsel ve tanrısalın alanına girer."⁵⁶

Schelling için söylen ayrıca ve özellikle de, düşünce için bir gerekliliktir, söylen bilincin içsel bir gereksinimidir. Söylen "bilincin kendisinin bile ilk yarattığı olduğu arı yaratıcı güçlerin eylemi altında tamamlanan bir süreçtir: bu nedenle sözlensel sürecin yalnızca dini bir anlamı bulunmaz, onun ayrıca genel bir anlamı vardır, çünkü genel süreci yinelemekten başka bir şey yapmaz, bu nedenle, bu süreç içerisindeki söylenin gerçekliği olan, gerçeklik hiç bir şeyi dışarıda bırakmayan bir gerçekliktir, evrensel bir gerçekliktir bu. Alışlageldiğinin tersine söylenin tarihsel bir gerçeklik barındırdığı düşüncesi yadsınamaz, çünkü onu doğuran sürecin kendisi bile gerçek bir tarih, gerçek bir süreçtir."⁵⁷ *Le Paysan de Paris*'de söylen, Schelling'de olduğu gibi, bilincin yoğunlaşması biçiminde tanımlanır, bu yoğunlaşma bilinçaltında bastırılmış olan şeylerin açığa çıkmasına olanak sağlar. Söylen aydınlık bir uzama açılır, "evrenin kilitlerinden birine dokunma umudu"⁵⁸ verir. Dünyanın görülmeyen, gölgede kalmış gizlerine birden bire açılma olanağı sağlar : "İmgelemlerin bütün faunası ve bitki örtüsü, gölgeli bir saç teli gibi insan etkinliğinin kötü aydınlatılmış bölgelerinde yitiyor ve sürüyor. Orada biçimiyle daha arı işaretlere benzeyen, büyük tinsel lambalar ortaya çıkıyor. Gizin kapısı, insansı bir kusur onu açıyor, işte gölgenin krallıkları içerisindeyiz (...) Yerlerin belirsizliği içerisinde sonsuzluğa kötü bir biçimde kapanan benzer kilitler bulunuyor."⁵⁹

⁵⁶ Afşar Timuçin, *Düşünce Tarihi*, s. 652

⁵⁷ Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie*, 261

⁵⁸ *Le Paysan de Paris*, s. 141

⁵⁹ A.g.y., s. 20

148 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

Söylenin özelliği süreksiz olmasıdır. Söylenler gibi bilinç de süreksiz bir biçimde ortaya çıkar : “*Dünya bilincime azar azar ve yer yer geliyor. Bu onun bana verili olmadığı anlamına gelmez. Başlangıçta bir öngerçekten yola çıkan matematikçi gibi, ona seçtiği bir kalkış noktası belirledim. Gerekliliği benden kaynaklanıyor. Bütün doğa benim makinem: doğa konusundaki bilgisizliğim, bilgisiz olmam yalın bir bilinçdışılık olgusu.*”⁶⁰

Yapıtta sıklıkla yinelenen ‘ürperti’ eğretisiyle bilinçaltının geçici bir biçimde bilince gelişi anlatılır. Olağanüstü birden bire öznenin karşısına çıkar, ona ürperti verir, özne kendini yitirir, anın içerisinde erir, arı bir ana dönüşür. Bilinçaltının ve bilincin temel bir unsuru olan söylen bireyi sarsar, onu ustan koparır, bilinmeyenin kapılarını önünde açar : “*Sonsuzluğun yüzünü (...) somut biçimler altında keşfetmeye koyuldum.*”⁶¹

Aragon ‘ürperti’⁶² eğretisiyle imge konusundaki felsefi düşüncelerini şiirsel imgeler kullanarak açıklar: söylen “*bilince giden yol, onun uçan halsi*”⁶³ türünden benzetmeler bu eğilimini somutlaştırır. Söylen bilinçle bilinçaltının yan yanlığını açığa vurur, bilinci sürekli bir devinim içerisine sokar. Söylen “*bilincin tek sesidir*», «*mantıksal sezginin alanının dışındadır*». Bir süreklilik sunmadığı için alışılmışın karşısına çıkar. Gerçeklik bakışın aracılığıyla değil, zihinsel yoldan kavranır, bilinmeyen ve ürperti verene söylen aracılığıyla ulaşılır. Söylenin bu yeni işlevleri konusunda Schelling’in metninin izlerine rastlanır : «*Söylende herhangi bir inceleme yapmaya değil, yalnızca felsefi bir inceleme yapmaya değer gözüken günlük görme biçimlerimize son derece karşıt bir şey görenler, düşünceden yoksun insanın, duyuları alışkanlıkla, aynı şeyleri aynı görme biçimiyle sınırlı insanın doğada kendisini şaşırtabilecek hiçbir şey bulamadığı olgusunu düşünmek yeterlidir, oysa ki biz, öte yandan, doğanın söylen gibi yeteneği olanlara tuhaf, şaşırtıcı ve özgül görünmesi gibi tinsel ve töresel durumları kolaylıkla düşleyebiliriz.*»⁶⁴

⁶⁰ A.g.y., s. 152

⁶¹ A.g.y., s. 142

⁶² A.g.y., s. 20

⁶³ le Paysan de Paris, s. 140

⁶⁴ Schelling, Introduction à la philosophie de la mythologie, s. 267

Aragon'un yapıtında söylensel nesneye gönderen "ürperti" (frisson) içgüdü "açıklanamaz bir tutarlılığın bilinci ve yüreğindeki uzantıları"⁶⁵ tümcesiyle benzeşir. Schelling'in düşüncesinin izlerine söylensel nesneye yüzünü çeviren "düşçü yayanın" çağrıştırıldığı anda da rastlanır: "Bir insanın hiçbir şey görmeden yanından geçip gittiği ve birdenbire duyarlı olan ve korkunç bir biçimde saplantılı bir duruma gelen bu şiirsel tanrısallık, onu bir kez beceriksizce algılayanlar için" tümcesinde Schelling'in etkisi sezilir: Schelling "düşünceden yoksun insanın, duyu organları alışkanlıkla, aynı şeyleri görmeye körlenen, doğada onu şaşkına çeviren şeylere rastlar ancak, oysaki biz öte yandan kolaylıkla tinsel ve ahlaki durumla tasarlayabiliriz, doğanın karşısına çıktığı kişiye söylen gibi tuhaf, şaşırtıcı, özgül görünmesi gibi."⁶⁶

Bununla birlikte Aragon Schelling'in düşüncelerindeki devinimi bütünüyle izlemez, onun son yazılarında 'sezgi' yerine kullandığı 'esrime' sözcüğünü kullanmaz örneğin. Ona göre insanın içinde bilinçaltı denilen keşfedilmemiş bir alan var olduğundan yalnızca dünyanın gizine duyarlıdır. *Le Paysan de Paris*'de bilinçaltının açılması şairin arayışının temel unsurudur.

Schelling'in yapıtlarından esinlenen Aragon'un imgelem ve ona bağlı olarak söylen konusundaki yaklaşımına, bir araç açarak, bu bağlamda biraz daha açıklık getirerek değinmek gerekir.

Ferdinand Alquié *Philosophie du Surréalisme*'de imgelem konusundaki gerçekçi anlayışın romantizmde tasarlanan bir geleneğe bağlı olduğunu söyler. Romantizm imgelemi doğanın sonsuzluğuyla ilişki kurma yolu olarak görür. Aragon için imgelem bilinçaltına bir giriş yoludur. Kimi durumlarda insan ussal yetilerini susturup imgelemine harekete geçirir. Romantiklerde olduğu gibi böyle bir şaşkınlık durumunda insan doğayla, yani insan tarafından yaratılmamış olan bir dünyayla iletişim kurar. Sessizlik anlarında bilinçaltına iner. Gizemli yerlerde şairin gezintileri kendi derinliklerine inmesine olanak sağlar. Söylen bilinçaltına inişte aracılık rolü oynar. Buttes-Chaumont parkı gibi Opera geçidi de romantik doğa anlayışından uzaktır. Modern dünyada doğa yeniden tanımlanmıştır : Doğa ne tanrısal bir yaratı, ne de insanın

⁶⁵ *Le Paysan de Paris*, s. 18

⁶⁶ C. Narjoux, *Le Paysan de Paris*, s. 60-61

150 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

olmadığı bir dünya anlamına gelir, modern dünyada doğa bilinçaltı anlamına gelmektedir : « *Doğa benim bilinçaltımdır.* »⁶⁷

İmgelemin ve şiirin arayışı olarak görülen çağdaş söylenler kentin doğasını ele verirler. Çözülen, ortaya çıkarılan kentin hayaletleridir. Modern dünyanın sözlensel tasarımı romantiklerin cenettimsi doğa anlayışıyla örtüşmez. Eldeğmemiş, büyüleyici, bir cennet görüntüsüyle sunulan doğa karşısındaki romantik coşku alaya alınır. Büyük kentlerde yayalara, geziye çıkanlara sunulan « *şu çiçek ve çayırılık mozayığı ya da şimdiki cennetin iki tipi olan doğanın şu saymaca indirgemeleridir.* » « *Kent sakinleri Buttes-Chaumont parkından, kulağa hoş bir müzik gibi gelen Lamartine'in Göl şiirini okumaya hazır, bu kuruntunun peşinden gidiyorlar.* »⁶⁸

Buttes-Chaumont'da toplumun yarattığı doğa taklit ve yapay bir doğadır. Çevresi çok sayıda mağaza, demiryolları için malzeme yapan atelyelerle çevrili bu park düşün yoğunlaştığı bir alan, « *zihinsel banliyölere* » açılan bir uzamdır. Bu yapay, kopya, gerçeklikten uzak uzam « *sayıklamalar için son derece elverişli* » bir yerdir. Yapaylığın öne çıktığı Buttes-Chaumont parkında ağaçlar da « *özenle budanmışlardır.* »⁶⁹

İmgelemin serbestçe devinmesine olanak sağlayan, imgelerin önünü açan, arzunun arayışına çıkılan Buttes-Chaumont felsefi bir gezinti yerine dönüşür. İmgenin, imgesel olanın arayışına bu gezinti sırasında çıkılır, imgeselin alanına bu sırada girilir.

Panolar kutsal hiyeroglifler olarak görülür, sıradan ilan yazıları göndergesel anlamlarından sıyrılıp büyülü anlamlarla donatılırlar. Bu türden çağdaş bir söylem arayışına çıkmak her tür ussal düşünceden, ussallıktan kopuştur. Söylen imgelemin bir etkinliği olmakla kalmaz, bilincin önüne bilinçaltını getirir, sonsuzluğun kapısını aralar ; bilinçaltını çözümlenmek değil, onu bilince, dile getirmek, onu imgeler aracılığıyla somutlaştırmak söz konusudur. Bu işlem sırasında us üstünlüğünü imgeye, dilin gücüne kaptırır.

İmgenin üstünlüğünü öne çıkaran anlatıcı-yazar usun eğemenliğine son verir ve soyutun yerine somutun övgüsünü yapar.

⁶⁷ le Paysan de Paris, s. 153

⁶⁸ A.g.y., s. 176

⁶⁹ A.g.y., s. 150, 219, 212

Metinde yer verdiği resimler, kolajlar somuttan yana olduğunu gösterir. Somutun övgüsünü yapmak kavramsal akıl yürütmeyi bir yana bırakıp imgelerle beslenen bir söylemden yana çıkmaktır.

Ancak ‘Préface à une mythologie moderne’de Aragon’un modern söylenlerin arayışına çıktığını açıkça bildirmesine karşın söylen kavramı konusunda fazla durmadığını, onu özellikle ‘yanılgı’ ile eşanlamda kullandığını, yanılığın ‘gerçekliği’nden söz ettiğini belirtelim. Schelling’in doğa ve söylen konusundaki düşüncelerinden esinlenerek, söylensel sürecin, onun değerinin ve işlevinin çözümlemesini yapmaya *le Paysan de Paris*’nin ikinci bölümünde girişir. Başlangıçta söyleni küçümsediğinden söz eder: “mantık hastası” olan yazar düşlemler olarak gördüğü “yüceltilmiş halüsinasyonlar”, “baştan çıkarıcı yanılgılardan”⁷⁰ sakınır. Sonradan söylen karşısında sakımlı bir tutum içerisinde olmaktan kaçınan Aragon her türlü anlamdan boşaltılarak bir kurgu, masal ya da ‘yalan’ olarak görülen (gördüğü), eski, kutsal ya da dindışı efsanelerde “en güzel öyküleri” bulduğunu söyler. Söylenin keyfi bir yaratı, uydurma bir öykü olduğunu düşünmekten vazgeçip, onu bir gerçeklik, düşüncenin bir gereği, bilince giden yol, « uçan halı » olarak tanımlarken Schelling’in *la Philosophie de la Mythologie*’sine gönderir. Schelling’in felsefi tanımlamalarında söylen duyarlılığın bir biçimi, sürecin gerekli bir aşamasıdır, bu süreçte Salt Bilincin karşısına çıkar. Bilince Bilinçaltı’yla derin bağlarını tanımasına olanak sağlayan her nesne ya da görünüm onda bir söylen durumuna gelir. Ona “açıklanamaz bir tutarlılık bilincini duyumsatan ve ayrıcalıklı uyarıcılar” olan görünümlerin, yerlerin, nesnelerin duyarlılığı üzerinde yarattıkları özgül etki bu biçimde açıklanır. Çünkü bunların doğası, gücünü şimdiye kadar anlaşılmasız, kapalı bulmuştur, bu ayrıcalıklı algıların özgünderliklerini (authenticité) sağlayan yalnızca duyulan bir ‘ürperti’den başka bir şey değildir. Bu türden algılar yalnız saplantılar, düşüncenin “geçici tiranları” değildir, ortak bir yanıları vardır: bu allak bullak edici tiranları her biri ona “duyu organlarının verilerini, bu verilerden birkaçını, doğaya, bilinçaltına bağlayan bir bağ”ın varlığını bildirir. Bir söylen değerine büründürülen nesnelere ya da görünümler gizemin alanında yer alırlar, imgelemi dürtüp harekete geçirirler, düşe daldırırlar ve kimi zaman da “evrenin bir kilidini

⁷⁰ *le Paysan de Paris*, s. 15, 16, 140, 143

152 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

açmaya”⁷¹ olanak sağlarlar. Gizli, büyümlü bir yazardan doğar, olağanüstünün kapısını aralarlar.

Aragon Schelling’in sistemine de olduğu gibi bağlı kalmaktan kaçınır. Schelling’e göre söylen bilincin Salt’a girmesine olanak sağlayan süreçte bir aşamadır. Aragon Schelling’in ‘Salt’ kavramının yerine ‘Bilinçaltı’⁷² nı koyar. Ona göre giz yalnızca doğada değil, öncelikle “insanın kendi derinliklerindedir”, işte o zaman “cansız olan onun en gizil yansıması olur bazen.”⁷² Söylensel nesne anlatıcı için ürperti uyandıran, bir iletişim belirtgesi, bilinçaltıyla bilinç arasında bir kapı, geçittir.

Modern bir söylenin gereğinden ivedi olarak söz ederek usun sınırlarının dar olduğunu, gerçeği, bireyin gölge yanlarını, olağanüstünün arayışına çıkan bireyin ürpertilerini ortaya çıkaramayacağını düşünür yazar. Ussallığı bu nedenle sürekli olarak eleştirip tartışma konusu yapar. Ussallığı tartışırken sürekli olarak bilinçaltından, bu gölge yerden söz etmesi Freud’un ruhçözüm konusundaki düşüncelerine gönderir. Gerçekten de bilinçaltı ve onunla eşdeğer kavramlar ‘le Passage de l’Opéra’ ve ‘le Sentiment de la Nature’de yoğun olarak karşımıza çıkar, bilinçaltı imgelemin gücünü aldığı yerdir. “İnsanın kendisini yitirdiği ve imgelemlerin tümünün”⁷³ sürdüğü, “insan etkinliğinin kötü aydınlanmış bölgeleridir” bunlar. Böylelikle Sigmund Freud’un ruhçözüm konusunda ortaya attığı kavramların izlerini de buluruz *le Paysan de Paris*’de: “Libido (...) o günlerde tapınak olarak tıp kitaplarını seçti ve (...) küçük köpek Sigmund Freud’ün peşinde dolanıyor aylakça.”⁷⁴ Aragon’un Freud’un kuramlarına olan aşağılayıcı tutumu özellikle *la Mise à Mort*’da daha belirgin olmakla birlikte, “gölgenin karanlıkları”, “dil sürtmeci”, “insanın içine dalması” benzeri kullanımlar Freud’un izlerini duyurur.

Aragon’un adı geçen filozoflara ilgisi bir yandan somut düşünceye, öte yandan düşünce, yaratı ve gerçek arasındaki ilişki konusunda düşünce yürüten düşünce sistemlerine ilgisini gösterir. Aragon gönderme yaptığı filozofların görüşlerine körü körüne, olduğu gibi bağlı kalmadan arı bir ussallığa karşı çıkıp Ducasse’ın yaptığı gibi

⁷¹ C. Narjoux, *le Paysan de Paris*, s. 38-40

⁷² *le Paysan de Paris*, s. 20

⁷³ A.g.y., s. 20

⁷⁴ A.g.y., s. 44

felsefe ile şiiri kaynaştırma yoluna gider. Düşüncesi şiirsel, şiiri ise felsefidir, belli bir biçime bağlı kalmaktan kaçınır. Hem şiiri hem de felsefeyi somutun arayışında kullanır: “Benim işim doğaüstüdür. Çılgınlık değil. Us değil. Haklı olmak benim için pek önemli değil. Ben somutu arıyorum. Somutun şiirden başka anlatım yolu bulunmamaktadır.”⁷⁵ 246

Le Paysan de Paris tinsel bir gezintinin anlatısıdır; düşün, imgelemin, ya da ‘yanılgı’nın ne denli verimli bir alan olduğunu açığa çıkarmaya uğraşır anlatıcı-yazar. Günlük yaşamımızı her yandan saran usun, uşçu düşüncenin karşısına çıkarak yeni, çağdaş söylenlerin varlığından söz eder. Söylen çağdaş yaşamın odağına yerleşir. Tekniğin ve sanayileşmenin gelişmesi karşısında kutsalın alanında anılan söylenen yalan, kurgusal, uydurma şey anlamına gelmediğini, gerçekliği, insanın gerçekliğini en iyi yansıtma yolu olduğunu düşünür. İmgelem her yerde karşımıza çıkar ve kendi söylenlerini üretir. Sokaklarda, parklarda, binalarda, geçitlerde, her yerde karşımıza çıkan söylensel imgeler yeni bir şiirselliğin yolunu açar; yaratıcı bir güç, aynı zamanda bir tanıma ve bilme ilkesi olarak imgelem bu şiirselliğin odağında yer alır. Usla duyumsanır olan, kavramla imge, felsefeyle şiir çatışması özellikle imgenin, imgelemin ve işlevinin sorgulanması sırasında gündeme gelir, hatta bir çözüme bile bağlanmış gözükür anlatıcı-yazarca.

Le Paysan de Paris’de betimlendiği biçimiyle söylenlerin öne çıkan yeni özelliği, onların geçici olmasıdır: eski söylenin özelliği süre ve tarihsel zamanın askıya alınması iken yeni, modern söylenin temel özelliği ‘geçicilik’ tir. Heykellerin yerini ‘imgelemlerin faunası’ almıştır. “Şehirler bilinmeyen sfenkslerle doludur.”⁷⁶ Tarihsel özellikleriyle de karşımıza çıkan, tarihsel özelliği vurgulanan söylen yanında eski dönem söylenleri heykelleri tahtından eden reklâm karşısında silinir görünür. Reklâmlar ise eski dönem heykellerin yerini alan yeni tanrısal unsurlardır. Yazıyla ele geçirmeye çalıştığı söylensel nesnelere (fiyatlar, gazete kupürleri, pullar, reklamlar) süreklilik sunmazlar, geçici bir değeri vardır, Borsa’da paranın değerinin günden güne azalması ya da artması gibi zaman içerisinde değişebilmektedir. Pasajlar “çok sayıda modern söylenin yaratıcıları olarak görülmeyi hak ediyorlar, çünkü

⁷⁵ A.g.y., s. 246

⁷⁶ A.g.y., s. 20

154 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

yalnızca bugün kazmalar onları tehdit ediyor, onlar geçici olanın sunakları oldular gerçek anlamda, dün anlaşılmayan ve yarının da tanımayacağı tatların ve lanetli mesleklerin hayaletimsi görünümü olmuşlardır.”⁷⁷

Geçicilik “her gün düğümlenen ve çözülen”⁷⁸ yeni söylenin yapıcı bir unsurudur. Söylenler uygarlıklar gibi ölümlüdürler öyleyse.

Le Paysan de Paris'de imgelemi en ön plana çıkaran, Schelling'in felsefesinden yola çıkarak söylenlerin tarihselliği düşüncesine bağlı kalan yazar soyutu reddedip somutun övgüsünü yaparken de Hegel'den okuduğu kitapların etkisinde kalır. Ancak Schelling'in felsefesindeki kimi yanları düzelttiği gibi, çokça yararlandığı Hegel'in felsefesinin de kimi yanlarını kendince düzeltir. Mantık Bilimi başlıklı yapıtında uzun uzun üzerinde durduğu ‘kavram’ öğretisi yerine, somutun şiirsel bir gereği olarak ‘imge’yi koyar. Böylelikle imge konusunda kendince bir ‘felsefe’ kurar.

Aragon, Kant’ı eleştirirken, Schlegel, özellikle de Schelling’den ve Hegel’den yanaymış gibi bir tutum sergiler. Kant’ı kuramsal tanımlamalarında soyutlayıcı ve çözümleyici, Hegel’i ise somut ve bireşimci düşünürler olarak sunar. Bir Hegel yorumcusu olan Auguste Véra ve öteki Hegel uzmanları Hegel felsefesindeki somut boyut üzerinde dururlar, onun yaklaşımını soyut bir yaklaşım içerisinde olan Kant’ın yaklaşımının karşısına koyarlar. Vera Kant’ın usu olası bir bireşime ulaşmaya çalışmadan, bölümleyen «sakatlayıcı bir yeti» olarak sunduğunu dile getirir. Hegel bölümleyen, parçalara ayıran somut mantığın karşısına varolan her şeyi kapsayan, her şeyin kendisine bağlı olduğu somut bir mantık adını verdiği şeyi çıkarır. Hegel somut gerçeğin dışında kalan, somut gerçekliği dışarıda bırakan ideal ve dogmatik bir doğaötesinden kopar. Véra Hegel’in *Mantık Bilimi*’ni yorumlarken, onun felsefesinde yetilerin bölümlenmesi sorunu üzerinde durur : “Böylelikle duyarlılık anlığın yanında, anlık istencin yanında, ya da usun yanında, vd. görülmektedir, ancak bu yetilerin nasılları ve niçinleri hiçbir zaman görülmemektedir, nasıl ve neden üretildikleri ve böyle yerleştirildikleri görülmemektedir (...) Bu da şunu göstermektedir; tin parçaları var karşımızda, ancak tin yok ; isteyen bir ben, duyan bir ben, düşünen bir

⁷⁷ A.g.y., s. 21

⁷⁸ A.g.y., s. 15

ben, politik bir ben, dinsel bir ben var, ancak özü ve düşüncesinin bütünlüğü içerisinde bir ben yok. Modern çözümler arasında Kant belki de bütünlük kurmadan yıkan bu saymaca ve usdışı çözümlemenin en çarpıcı örneğini sunuyor. Onun elinde, tin katışmaçtan, alıntı parçalardan oluşan bir kakmadan başka bir şey değil (...); çünkü yalnızca duyarlılığı anlıktan ayırmıyor, anlığı da ustan ayırıyor, aynı zamanda usun alanında, usu ikiye ayırıyor."⁷⁹ Hegel'e göre mantık biçimsel bir düzeyde kalmamalı, gerçeğin içine dalmalıdır. Somut mantığa doğaötesi adını verir. Felsefenin amacı tını dogmatik doğaötesinin dayattığı sınırlardan kurtarmak değildir yalnızca, aynı zamanda düşünceyi, bilgiyi ve dünyanın somut boyutunu uzlaştırmaktır.

Bir Hegel okuru olan Aragon onun özellikle düşünceyi dogmatik doğaötesinin koyduğu sınırlamalardan kurtarma tasarısına bağlı kalır; dünyanın somut boyutu görüşü yine ondan yola çıkar. Aragon yeni bir doğaötesine ulaşır: Hegel'in düşüncesinde doğaötesinin ya da felsefenin konusu somuttur, somut gerçekliktir – oysa mantık soyut tanımlamayla ve varlıkla uğraşır: "*Kavram, ya da somutun tanınması, öyleyse doğaüstünün konusudur. Düşüncenin devinimi somutu algılamaya yönelir. Sonu doğaötesine ulaşmayan bir düşünce tasarlanamaz.*"⁸⁰ Hegel'e göre düşüncenin bile eğilimi kendisini daha somut duruma getirmektir; düşüncenin bu türden bir gerçekleşme eğilimi 'le Songe du Paysan'da yinelenir: "*Her düşünce soyuttan somuta geçebilir, en özel gelişimine ulaşabilir.*"⁸¹

Hegel'in gerçekliğe yaklaşım biçiminin Aragon'dan başka Benedetto Croce'un da benimsediği bir yaklaşım olduğunu anımsatalım. *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel* başlıklı yapıtında Croce şairin ve filozofun somutu anlatmak ve anlamak için aynı çaba içerisinde olduklarını yazar: "*Filozofun yanında şair vardır. Şair ise gerçeği arar; şair de gerçekliğe açtır; o da filozof gibi saymaca soyutlamalardan nefret eder, çünkü yaşayan şeye, somuta doğru yönelir; o da mistiklerin ve duygusalların sessiz taşkınlıklarından nefret eder, çünkü hissettiği şeyi söyler ve kulaklarımızda güzel gümüş sözlerle çınlatır onu.*"⁸² Croce'a göre Hegel'de kavram "evrensel bir somuttur,

⁷⁹ Piegay-Gros, "Philosophie de l'image, s. 165

⁸⁰ le Paysan de Paris, s. 237

⁸¹ le Paysan de Paris, s. 232

⁸² B. Croce, édi. V. Giard et E. Brière, 1910, s. 16

bununla, hem birleşik hem bölünmüş bir biçimde, kavram gerçekliğinin düşüncesidir, felsefi gerçeklik şiiresel gerçekliğe, düşüncenin titreşimi ise şeylerin titreşimine yanıt verir.”⁸³ *Le Paysan de Paris*’de Hegel Kant’ın önerdiği idealist bilgi kuramını eleştiren kişi olarak önce karşımıza çıkar. Alman romantikleri ve Schelling gibi felsefe ile şiiri birleştirme ereğinde olan, böylelikle yeni bir söylen yaratma uğraşında olan Hegel’in felsefi arayışı “somut gerçeklik”tir. Geleneksel mantığın amacı “soyut bilgiydi”, oysa doğaüstünün amacı “somut bilgi”dir. Hegel yeni, her şeyi, özellikle de gerçeği araştırıp incelemeyi öneren somut bir mantık önerir. Bu türden bir mantık, Aragon’un da savunduğu bireşimsel bir mantıktır. Hegel’e göre yeni mantığın, ya da “doğaötesinin” hedefi, genel olarak da felsefenin hedefi soyutlama değil, gerçektir, çünkü Hegel için ide somut bir gösterime, kendinin daha bir somut gösterimine yönelir. “Le Songe du Paysan’da Aragon bu düşüncüyü geliştirir: “Düşüncenin devinimi somutun kavranmasına yöneliktir.” Aragon için olduğu gibi, Hegel için de “yalnızca somutun şiiri olabileceğine” göre, kendi düşüncesine “inmek”, kendi düşüncesinde “oturmak” söz konusudur: “Kendi düşüncene in, kendi düşüncende otur.”⁸⁴

Hegel’e göre ide’nin eğilimi onun (ide’nin) gitgide daha fazla somut belirlenimi yönündedir; ide’nin bu tür gerçekleşimini, Hegel’in savını Aragon ‘le Songe du Paysan’da olduğu gibi yineler: “Her fikir soyuttan somuta geçebilir, en özgül gelişimini tamamlayabilir, ve sıradan kafaların yetindikleri, şu artık şu içi boş kabuk olmaya son verebilir.”⁸⁵

Hegel felsefesiyle olan iç içeliği Aragon’un düşüncesine tarihsel bir boyut katmasına da olanak sağlar. Romantik bir izlek olan “gece” izleğini ele alış biçimi düşüncesinin bu yönünü açığa vurur. Buttes-Chaumont’a yapacağı geziyi anlatmaya başlarken gizemli gücü “insana karışmış olan” “doğal güçlerden” birisiyle ilgilenir: gecedir bu: “Kentlerimizde ne Ortaçağın yarasasına ne Yeniden doğuşun gecesi olan şu acuların imgesine benzer. Bıçaklarla bir kez delik deşik edilmiş sacın uçsuz bucaksız canavarıdır bu. Modern gecenin kanı şarkı söyleyen bir ışıktır.”⁸⁶ Doğa duygusunu tarihsel bir gelişime bağlar Aragon, onun

⁸³ A.g.y., s. 17

⁸⁴ A.g.y., s. 237-238

⁸⁵ A.g.y., s. 238

⁸⁶ A.g.y., s. 173

şiiresel bir bağlamda temel aşamalarını yeniden çizer. Gece korku ve hayvansallık, ya da bilinçaltı düşüncesine bağlanır. Bu ilişkinin biçimleri değişebilmektedir. Gecenin her gösterimi tükenir, yinelenmez, yerini başka bir gösterim alır. Gece konusundaki modern duygu bu gelişimin son aşamasını oluşturur, gece şarkı söyleyen bir ışık, “*delik deşik edilmiş, sacın uçsuz bucaksız bir canavarıdır.*” Alayı elden bırakmadan bir montaj yöntemine göre yer verildiği bölümlerde alıntılanan felsefi metinlerin anlamlarından saptırıldığı *le Paysan de Paris*'de her şey felsefi söylemin kavramdan saptırılıp imgelemin koşulsuz egemenliğine ulaşması gereken bir şiiresel girdap içerisine batmış gibi olup biter, ‘l’homme converge avec ses facultés’ başlıklı kısa oyunun son tümcesi bu düşüncenin bir özeti gibidir. İmgelemin içeriye girmesiyle sonlanan oyunda İmgelem Hegel’in yaptığı gibi şunları söyler: “*1819 yılında Almanya’dan gelen öğrencilere söyledim, tinin gücünden her şey beklenebilir.*”⁸⁷

Hegel’in düşüncesinin izlerine ‘le Passage de l’Opéra’ başlıklı bölümde de rastlanır, Aragon onun *Mantık Bilimi* başlıklı yapıtıdan bir kesiti dönüşüme uğratarak alıntılar: Tin ve birey ilişkisini öne çıkaran bu kesit kavramsal bir doğrultuda yorumlamak yerine Aragon onu erotik bir bağlama yerleştirir: “*İlk sürecinde kendi içinde özne ve Kavram olarak davranan dirimli birey, ikinci süreci yoluyla dışsal nesnellliğini kendine benzeştirir ve böylece olgusal belirliliği kendi içinde koyar, ve böylece şimdi kendinde Tür ya da tözsel evrenselliştir. Türün tikelleşmesi öznenin kendi türünün bir başka öznesi ile bağıntısıdır, ve yargı Türün bu böylece birbirlerine karşı belirlenmiş bireyleriyle ilişkileridir: - Eşeyssel ilgi.*”⁸⁸

Hegel’den aldığı bu kesiti galerilerde dolanan kadınlardan söz ederken kullanan anlatıcı hayat kadınlığı üzerine düşüncelere dalar. Le Passage de l’Opéra’da yer verilen kesit ile felsefe ussallık arayışından uzaklaştırılır, alaya alınır. Erotizmin sardığı böyle bir uzamda (Opera Geçidi) felsefe imgenin ve arzusun gücü karşısında gücünü yitirir: Kant, Platon ve Hegel felsefenin yüceltip baş tacı ettiği isimler değil, hayat kadınları arasına sokulan isimler durumuna gelirler. Bu düşünürlerden

⁸⁷ A.g.y., s. 80

⁸⁸ Hegel, *Mantık Bilimi*, çev. A. Yardımlı, İdea, 1991, s. 233, *le Paysan de Paris*, s. 45

158 Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi

yapılan alıntılar aracılığıyla daha çok felsefe imgelemin ve kösnüllüğün hizmetçisi durumuna getirilir.

Aragon'un metninde Hegel'in felsefi görüşlerinden yola çıkarak erotik unsurları barındıran bir evren yaratmasının, böyle bir yola başvurmasının nedenini şu biçimde açıklar Piégay-Gros: “*Bu parçaya Opera geçidinde yer verilmesiyle felsefe usallıktan kurtarılır. Sanki erotizme açılan bu uzamda her şey felsefenin ancak imgenin ve arzunun güçleriyle ele geçirilebileceği biçiminde olup biter.*”⁸⁹

Ünlü felsefecilerin yapıtlarından alıntılar yapmasına, onların kuramlarından yola çıkmasına karşın son aşamada Aragon'un bu kadarla yetinmeyip alıntılardığı kesitleri, onların düşünceleri konusunda yanılıklarını düzeltme yoluna gider. Tüm ereği imgelemin devingenliğini, verimliliğini öne çıkararak usçu yaklaşımların çizdiği yoldan sapıp “*düşüncelerin akışı*” (“*kaçışı*” der Aragon)⁹⁰ içerisinde usun ve mantığın kontrolüne bağlı olarak askıya alınan bilinmeze ulaşmaktır. İmgeleme kattığı şiirsel ve bilgi kuramsal boyut kavram ve ussal bilgi arayışı üzerine kurulu felsefi söylemi sarsmak düşüncesini kapsar. Bu nedenle de klasik felsefenin ünlü filozoflarının usçuluk ilkesine dayalı felsefelerini aşmak yoluna gider.

Hegel'in diyalektik düşüncesiyle ilgilenen Aragon'un yaklaşımı, ondan ayrı olarak, somuta karşıtların yan yanılığı ile ulaşmaktır: gerçeği yeniden tanımlarken us ve yanılığ, gölge ve ışık karşıtlıklarını yan yana getirir. Aragon Hegel'in kuramını kimi bakımlardan aşma çabası içerisinde de olmuştur. ‘Le Songe du Paysan’ın sonunda şunları okuruz: “*Kişilerin olumsuzlama düşüncesini en uç sınırına çekin ve onu aşın.*”⁹¹ Hegel'e göre diyalektik olumsuzlama her değeri yıkmak anlamına gelmez, her şeyi bütünüyle silmeye uğraşmaz, düşüncenin gelişiminde bir andır, ve olumluluğu korur, bu da onun aşılmasına olanak sağlar. Aragon bu düşünce biçimine katılır görünür, onu özümlemeler görünüşe bakılırsa; *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*'de kitaplarından her birinin öncekini yadsıdığını, orada savunulan düşüncelerin tersini savunduğunu bildiren yazar,⁹² bu nedenle ‘Le Songe du Paysan’da düşüncesinin materyalizme doğru gelişim içerisinde olduğunu, ancak

⁸⁹ la Philosophie de l'image, s. 165

⁹⁰ le Paysan de Paris, s. 14

⁹¹ A.g.y., s. 249

⁹² s. 55

kitabın sonunda bu gelişimin tamamlanmadığını, yalnızca bir söz vermekle kaldığı, insanın, Hegelcilik, salt idealizmin yolunu izleyerek ilerleyebildiği türünden bir anlayışın başarısızlıkla sonuçlandığını söyler. Hegel'in düşüncesi Aragon'un bir an başvurduğu, özellikle somutun bilgisi konusunda yararlandığı bir aşama olmuştur.

Aragon Hegel'in kimi yanlışlarını düzeltmek, onun sistemini aşmak yoluna gitmiştir: "*Mantığın konusunun soyut bilgi, ve doğaötesinin konusunun ise somut bilgi olduğunu kendime kabul ettirdim. İdealizmin diliyle konuşmak ve yanlışın yollarını bu dizgeye karıştırmak gerekirse, bundan ne kavramın mantığının ne de varlığın doğaötesinin olamayacağı sonucu çıkar. Yalnızca idealistlerin mücadele ettiği yanlışların kızları olan bu anlayışlar Hegel'i, yararsız bir aracı olan, mantıktan doğaötesine geçmesine olanak sağlayan, Tözün Bilimi adını verdiği şeyi kurmaya götürmüştür, oysa o bu ikisini ilk başta iç içe sokmuştur. Özgüllüklerini sürdürmek yeterliydi.*"⁹³

Mantık Bilimi'nde Hegel'in uzun uzun tanımladığı "kavram" düşüncesi yerine, Aragon "olası bir bilinç, somutun en önemli olası bilinci" olan "imgeyi" koyar, imgelemi ise bir "tanıma aygıtı" olarak görür. Bu aygıt "ussal bilgileri ortadan kaldırmamak, ancak onları aşmaya, yanlışın gerçeği ya da yanılısamanın gerçekliği konusunda usçu bir kesinlemeye değil, felsefenin dayandığı kavramsal çiftlerin – gerçek/yanlış, gerçeklik/yanılısama – yerini almaya olanak sağlamalıdır."⁹⁴ *Le Paysan de Paris*'de Aragon imgeleme öncelik verip usun ve mantığın kesin bir eleştirisiyle yetinmeyerek imgenin kavramın yerini alacağı ve somutun tanıma aracı olabileceği düşüncesini durmadan öne çıkartır. "*İngenin her türden bilginin yolu olduğunu*"⁹⁵ savunur. Hegel felsefeyle somut gerçekliği birleştirir, Tinin bu gerçeklikten başka bir şey olmadığını kesinlemeye uğraşır; Aragon ise şiirin şiirsel imgeyle gerçekliğin bir biresimi olduğunu ileri sürer. Hegel felsefesindeki kavramın yerini alan imge daha somut, daha gerçek bir gerçekliğe, gerçeklik konusunda bir bilgiye götürür, imgeleme bilgi kuramsal bir değer yüklenir. *Le Paysan de Paris*'de imge baş tacı edilir, somutun bilgisine ulaşmak, somut konusunda bilgiyi tamamlamak için temel yol

⁹³ *Le Paysan de Paris*, s. 236-237

⁹⁴ Jacques Leenhardt, "le Passage: forme d'expérience", Walter Benjamin et Paris, le Cerf, 1989, s. 167

⁹⁵ *Le Paysan de Paris*, s. 245

160 *Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi*

olur. Yeni söylenlerin ortaya çıkışı imgelemin verimliliğinin bir göstergesidir. Bu söylenleri bilince getiren imgedir.

Sonuç olarak. Aragon *le Paysan de Paris*'de temel olarak imgeden yola çıkarak yarattığı felsefe ussallığın egemenliğine son vererek tin ile duyumsanır olanı, düşünceyle arzuyu, felsefi kavramla şiirsel imgeyi uzlaştırır. Felsefeyi şiirle birleştirme yoluna giderken Aragon, yazı estetiğinin temel bir yönüne bağlı kalır: metinlerarası bir işlemle felsefenin önemli filozoflarının metinlerinden alıntılacağı kesitleri dönüştürür. Gerçeği gerçeküstücü imgeler aracılığıyla açıklamaya, gerçek konusunda imgelerden yola çıkarak bilgilendirmeye çalışırken bir yandan kendi yöntemi konusunda söylemlere dalar, öte yandan başka metinlere yaslanarak, onları içeriksel olduğu kadar biçimsel olarak da dönüşüme uğratar, böylelikle kalıplaşmış düşünceleri yıkar. Klasik mantığın çizgisellik sunan anlatı ilkesini, bütünlük düşüncesini önce metin düzleminde bu türden bir yaklaşımla: kolajların ve metinlerarası göndermelerin sayılarını çoğaltarak, ardından farklı tonları, farklı biçimleri, farklı söylemleri iç içe sokarak parçalar. Süreksizlik, kopukluk, metinlerarasılık ve çoğulluk yapıtın baskın çıkan bir özelliği durumuna gelir. Aragon son dönem romanlarına gelinceye değin bu yöneme bağlı kalır.

ÖZET KAYNAKÇA

AKTULUM, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, 1999.

AKTULUM, Kubilay, *Kopuk Yazı/Kopuk Yapıt*, Öteki Yayınları, 2002.

AKTULUM, Kubilay, *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Öteki Yayınları, 2004.

ALQUIE, Ferdiand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1977.

ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1972.

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Skira, 1969.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme et le roman, l'Age d'homme*, 1983.

DUMOULIE, Camile, *Littérature et philosophie*, Armand Colin, 2002

MERGER, Franck, “la présence des textes de Zola dans le Paysan de Paris d’Aragon”, *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet, (RCAET)* no 8, 2002.

MEYER, Michel, Michel Meyer présente *Le Paysan de Paris d’Aragon*, Paris, Gallimard, 2001.

MONTIER, Jean-Pierre, “Genre romanesque et style dans *Le Paysan de Paris*”, *RCAET*, no 7, 2001.

NARJOUX, Cécile, *Etude sur Aragon, Le Paysan de Paris*, Ellipses, 2002.

NERLICH, Michael, “A l’assaut du monde réel: de Kant à D’Holbach dans l’oeuvre d’Aragon”, *La Pensée*, no 203, 1979.

PIEGAY-GROS, Nathalie, “Philosophie de l’image”, *RCAET*, no 5, 1994.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *L’Esthétique d’Aragon*, SEDES, 1999.