

SÜRREALİST BİR EDEBİYAT OLANAKLI MIDIR?
KURAMSAL BİR ARAŞTIRMA

HANDE KOÇAK
109667010

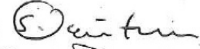
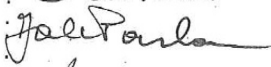
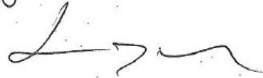
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

SÜHA OĞUZERTEM
2011

Sürrealist Bir Edebiyat Olanaklı mıdır?
Kuramsal Bir Araştırma

Hande Koçak
109667010

Dr. Süha Oğuzertem
Prof. Dr. Jale Parla
Doç. Dr. Levent Yılmaz

: 
: 
: 

Tezin Onaylandığı Tarih

: 22.07.2011

Toplam Sayfa Sayısı:

91

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Sürrealizm
- 2) Avangard
- 3) Avangard Kuramı
- 4) Edebi Eleştiri
- 5) Postmodernizm

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Surrealism
- 2) Avant-garde
- 3) Theory of Avant-garde
- 4) Literary Criticism
- 5) Postmodernism

Bütün hakları saklıdır.Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
© Hande Koçak, 2011

ÖZET

Bu tez, “Sürrealizm” tanımları ve “Sürrealizm”in algılanma şekillerine odaklanmaktadır. Tez, 21.yüzyıl edebiyatındaki sürrealist dinamiklere ilişkin çok daha kapsamlı bir çalışmanın zemini olarak kullanılacak bir ön çalışma ve analiz olarak nitelendirilebilir. İlk bölüm, Sürrealizmin “yaşayan” bir tanımının ve Sürrealizmle karşılaşan yazınsal eleştirinin eleştirel eğilimlerinin izini sürmektedir. İkinci bölüm, Peter Bürger’in kabul gören “tarihsel avangard” kategorisine müdahale etmekte, Richard Murphy ve Hal Foster’ın eleştirileri ışığında söz konusu kategorinin kör noktalarını tartışmaktadır. Üçüncü bölüm, “avangard”ın postmodernizmi tanımlama sürecindeki konumunu tanımlamak üzere Habermas, Lyotard ve Jameson’ın postmodernizme dair temel tartışmasını kısaca geri getirmektedir. Son olarak, son bölüm de, postmodern metinlerin laf kalabalığı olmadan, yalın bir soru olan “Edebiyat nedir?” sorusunu sormak cesaretini göstererek, Jean Paulhan ve Maurice Blanchot’nun yanıtları üzerinden Sürrealizmin edebiyattaki olanaklılığını Terör, Retorik ve Devrim ile bağlantıları içinde araştırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, avangard, avangard teori, postmodernizm, terör, devrim

ABSTRACT

This thesis is focused on the definitions and perceptions of “Surrealism”. It is a pre-study and analysis to be used as the base of a further inquiry of surrealist dynamics in 21st century literature. The first chapter traces a “live” definition of Surrealism and reveals the critical tendencies of literary criticism facing Surrealism. Second chapter interferes the well-accepted “historical avangard” category of Peter Bürger and discusses its blind spots of “avangard theory” in the light of the criticism of Richard Murphy and Hal Foster. Third chapter briefly brings back the main discussion of postmodernism took place in between Habermas, Lyotard and Jameson to define the position “avangard” in the defining process of postmodernism. Finally the last chapter, without the crowd of words of postmodern texts, ventures to ask the very simple question “What is literature?” and searches the possibility of Surrealism in literature within its connections with Terror, Rhetoric and Revolution through Jean Paulhan and Maurice Blanchot’s answers.

Keywords: Surrealism, avangard, modernism, postmodernism, terror, revolution.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
Tanımlar ve Tartışmalar.....	5
A. Sürrealizm.....	5
B. Sürrealizm ve Edebi Eleştiri.....	13
C. Sürreel, Sürrealite ve Hegelci Yadsıma.....	17
İKİNCİ BÖLÜM	
Avangard Teori ve Sürrealizmin Olanakları.....	35
A. Avangard.....	35
B. Peter Bürger'in Avangard Teorisini Yeniden Okumak.....	38
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
Postmodernizme İlişkin Üç Soru İçinde Avangardın Olanakları.....	52
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
Terör, Retorik ve Devrim.....	69
A. Sürrealizm ve Terör.....	71
B. Sürrealizm ve Devrim.....	74
SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA.....	86
ÖZGEÇMİŞ.....	91

**Edebiyatın, her Şeye varan en hüzünlü yollardan biri
olduğunu kendinize sürekli hatırlatın.**

---André Breton, Birinci Sürrealist Manifesto 1924

GİRİŞ

Fredric Jameson, modernizmin “yeni” baskısının, “yenilik üzerine stratejik bir vurgunun varlığının, önceki tarzlardan zorunlu bir kopuşa işaret ettiğini iddia eder. Bu yenilik ihtiyacı, kapitalizminin meta üretiminin yineleyen yapısına direnip onu kırabilecek bir şeyler üretecek tek güç olarak ortaya çıkmaktadır. Benjamin’in bakış açısından ise bu, modernizmin yeniliği fetiş haline getirmesidir; bu da yeni tecrübe biçimleri ve yenilenmiş bir merak duygusu anlamına gelmektedir.

Benjamin’in “aura”sı, temelde, sanatın gündelik yaşama olan ve kendisine toplumsal alanda “özerklik” veren “mesafesi”dir. Modernizmin -ve beraberinde avangardın- mesafeli ve hatta bencil estetizmi de dışavurumunu estetik dışına çıkma stratejilerinde bulmaktadır. Bu koşullar altında, modernizm tüm yenilikçi çabasını “bir değişim” için harcar ve Jameson’a göre bu çaba “dünyayı yeni bir açıdan görmemizi ve dolayısıyla da bir nevi başlıbaşına kültürel ya da karşıt kültürel bir devrim gerçekleştirmemizi” sağlamaktadır.

“Modern”, “yenilik” ve gündelik hayatın homojenliğinden ve rasyonel varsayımlarından “kopmak”tan söz etmek, 20.yüzyılın avangard tecrübesinin önemli ve belirleyici rolünü anmadan olanaklı değildir. Diğer yandan, modernin yenilik baskısını ve dönüştürücü gücünü deşifre etmek söz konusu olduğunda, Benjamin ve Bürger’in de işaret ettiği üzere, son avangard hareket olarak Sürrealizm, sırlarının ifşa edilmesini hak etmektedir. Böylesi bir girişim, öncelikle Sürrealizmi tarihsel bir döneme indirgeyen algı ile mücadele etmeyi gerektirmektedir. Böylesi bir girişim ilhamını Blanchot, Bataille, Löwy, Matthews ve diğerlerinin düşüncelerinden hareketle, sürrealist bir zihin durumunun hayatta kalmış olmasından alacaktır.

Sürrealizmin bugününden ve yarınından söz etmek, Sürrealizmin Fransız edebiyatı ve ötesinde yol açtıklarının derinlemesine araştırılması ile ancak mümkün olabilir. Böylesi bir araştırma, 20.yüzyılın edebi mirasının kavranmasında kilit bir önem taşımaktadır. Sürrealistlerden bahsederken, tecrübeleri Sürrealizmin sınırlarını aşan Apollinaire, Aragon, Breton, Eluard gibi pek çok yazar ve şairden de söz ediyor olduğumuzu akılda tutmakla başlayalım ve bugün Lautréamont, Sade ve diğer eksantrik avangardları okuyabiliyor oluşumuzu, sürrealistlere borçlu olduğumuzu anımsayarak devam edelim, çünkü “mutlak” gerçeklik incelemeleriyle bu eserlerin edebi çevrelerde dile getirilmesini sağlayan onlardı. Sürrealizme ilişkin çalışmaların sağlayacağı katkı sanat ve edebiyatın birçok alanında yeni soruları gündeme getirmek olacaktır. Büyülü Gerçeklik ve 20.yüzyıl akımlarının birçoğunu, Beat Kuşağı’nı, “objektif şiir” ve L=A=N=G=U=A=G=E hareketini, Lacan’ın bilinçdışının bir dil olarak yapılanmış olması keşfini, Léo Mallet’nin roman noir’ını, bir edebi tür olarak “kara mizah”ı, Apollinaire’in Calligrammes’i olmadan düşünülmemeyecek görsel şiiri, psikanalitik edebiyat eleştirisini, Rimbaud’nun usta modern olarak anılma kaderini yeniden okumamızı sağlayacak, postmodern olanın edebiyattaki sözde konvansiyonlarını kavramamızı kolaylaştıracak bir tecrübeyi daha fazla ertelemenin gereksiz olduğu açıktır. Sürrealizmin tecrübesini anlamak bir zorunluluktur.

Direnşimiz bir kez sona erdiğinde ve sürrealist edebiyatla uzlaştığımızda sürrealistlerin, insan varoluşuna dair temel sorunlarla ilgilenme iddialarında haklı olduklarını görebiliriz. Burjuva yaşam alışkanlıkları ve “sanatın metalaştırılması” gibi sorunların varlığı sürmektedir ve bu adeta kalıcı sorunlar geleneğin genel yükünün yanında, sürrealizmin ana saldırı noktalarını oluşturmaktadır.

Bu çalışma, 21.yüzyılda sürrealist edebiyatın yeniden keşfine eşlik edecek bir ön çalışma olarak ele alınmalıdır. Tarih içinde veya avangard teorinin sınırlı alanında romantik bir duruş sergilemek yerine Sürrealizmi edebi teori ve eleştirinin alanına sokmak bu tezin temel amacıdır. Şansa, hayal gücünün özgürleştirici gücüne inanmak, Sürrealizmin edebi tecrübenin “gerçekliği”ni geri getirebilecek güce sahip olduğuna dair kışkırtıcı bir keşfe yol açabilir. Postmodernizmin sonuna dair tartışmaların ortasında olduğumuz bu dönemdeyiz. Bu dönemde, kaçınılmaz olarak “modern” olanı bir kez daha gözden geçireceğiz ve Sürrealizmin henüz nasıl çalıştırılacağı bilinmeyen kışkırtıcı bekleyişindeki bir makine görünümündeki varlığı ile bir kez daha yüzleşmek zorunda kalacağımız da açıktır.

Marcel Duchamp bir röportajında 20.yüzyıl sanatçılarının her durumda “yeraltı”nda olacağını söylemektedir. 20.yüzyılın sanatçılarının, sanat ve edebiyatın metalaştığı gerçeğinden uzak kalmak için “yeraltı”na inmekten başka bir seçeneği yokmuş gibi görünebilir. Ancak Sürrealizmin sunduğu devrimci ilham, yerüstünde ve hatta akademide böylesi bir çalışma yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu proje, Sürrealizmin mirasını ve günümüzdeki mucizevi varlığını hatırlatarak ona yönelik algılarda bir değişime “neden olmak” arzusundadır.

BİRİNCİ BÖLÜM:

TANIMLAR VE TARTIŞMALAR

Sürrealizme ilişkin yürütülecek her türlü tartışmanın temelde Sürrealizmin tanımlarına ve Sürrealizme ilişkin eleştirel girişimlere göz atmadan gerçekleştirilmesi, Sürrealizmin bir soru olmayı sürdüren doğası nedeniyle olanaklı değildir. Bu nedenle, öncelikle Sürrealizmin tanımları ve edebiyat eleştirisinin Sürrealizmin eleştirisindeki eğilimleri ele alınacaktır.

A. Sürrealizm

"Sürrealizm: (yaklaşık olarak 1924'te ortaya çıkan)Tüm rasyonel kaygıları gözardı eden ekol." Sürrealizmin bu tanımını vermek için 1949 yılı baskısına dek beklemiş olan *Nouveau Petit Larousse Illustré*'nin (Waldberg 12) ansiklopedik bakışının ve diğer "dış" bakışların dışına çıkararak, soruyu yeniden sormak gerekir. Sürrealizm nedir? Bu sorunun yanıtı, Sürrealizmin dışında bir bakışa emanet edilemeyecek denli önemlidir.

Sürrealizmi tanımlama girişimleri sanat tarihi özelinde temelde iki sorun taşımaktadır. Bunlardan ilki Sürrealizmin avangard bir hareket olarak tarihsel bir döneme indirgenmesidir. Bu nostaljik tavır, Sürrealizmin "şimdi" ve "gelecek" sözcükleri ile anılmasını, dolayısıyla dünyanın birçok kentinde sürrealist uygulamaları birinci manifestodan neredeyse doksan yıl sonra sürdüren sanatı, Sürrealizme dair yapılan görece az sayıdaki teorik çalışmayı tarihsel olarak sorunsallaştırmaktadır. Bu tanımlarda karşılaşılabilecek diğer sorun ise, Sürrealizmin "sanatsal" varlığının "devrimci" karakterinden soyutlanmasıdır. André Breton, Haziran 1935'te Paris'te gerçekleşen Devrimci Yazarlar Kongresi'ndeki konuşmasını Rimbaud ve Marx'ın söylediklerinin sürrealistler için aynı anlama geldiğini ve

hareketin temelinde de bu ikisinin birleştirilmesi olduğunu söyleyerek bitirmiştir (aktaran Alquié 56). Rimbaud'nun "yaşamı değiştirmek" ve Marx'ın "dünyayı değiştirmek" arzuları birleştirilerek varılan, "sanatın ve yaşamın birlikteliği"ne ilişkin formül olmaksızın, Sürrealizmin asıl müdahale alanı olan "gündelik yaşam"ı dönüştürmek üzere verdiği karşı-estetik çabanın takdir edilmesi olanaksızdır. Sürrealizm insan varoluşu ile ilgilidir; bu nedenle kendisini "sanat" değil "devrim" üzerinden açıklamayı tercih eder. Bu temel noktayı gözden kaçırarak Sürrealizmi politik olandan yalıtma, kaçınılmaz olarak, onu eksik tanımlamak ve "plastik" bir konuma indirgemekle sonuçlanmaktadır. Sürrealizmin etikten dine, psikanalizden mitolojiye çok geniş bir yelpazeye yayılan düşünsel birikiminin değerlendirilebilmesinin zorluğunun bu indirgemeci tavrın oluşmasına katkısı büyüktür. Avangard, doğası itibarıyla mevcut realist dizgenin dışındadır; edebiyatta Alman Romantizminden bu yana süregelen ve artık meşruluğu tartışılmaz bir kampı işgal etmektedir. Bu nedenle, avangard tecrübenin bir doruk noktası olarak Sürrealizmin en eksiksiz tanımını da kendisinden beklemek, yukarıda değindiğimiz sorunlardan kaçınmak için izlenebilecek en sağlıklı yoldur.

SÜRREALİZM, *ad.* Saf psişik otomatizm; kişinin bu sayede, yazınsal olarak veya diğer başka bir yöntemle, düşüncenin esas işlevini dışavurabileceği öne sürülür. Usun tüm kontrollerinin yokluğunda, her türlü estetik ve ahlaki kaygıdan bağımsız, düşünceyle dikte edilen.

ANSİKLOPEDİ. Felsefe. Sürrealizm, önceden göz ardı edilmiş çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, rüyanın her şeye kadir olduğuna, tarafsız düşünce oyunlarına inanmaya dayanır. Diğer tüm psişik mekanizmaları yok etmeye ve yerlerine kendini koyarak yaşamın

tüm temel sorunlarını çözmeye odaklanır. (Breton, “Manifesto of Surrealism 1924” 26)

André Breton 1924 tarihli Birinci Sürrealist Manifesto’da yer alan bu tanımı ilk ve son kez verdiğini beyan ederek yapmıştır. Bu aşamada, kapsamını ve anlamını araştırmak üzere, Breton'un çağdaşı ve Sürrealizmin yorumlayıcısı konumundaki iki önemli felsefecinin, Georges Bataille’ın (1897-1962) ve Maurice Blanchot’nun (1907-2003) bu tanıma getirmiş oldukları açıklamaları karşılaştırmalı olarak ele almak, bu enigmatik tanımı "çalıştırmanın" geçerli bir yolu olacaktır.

Bataille, bir “zihin durumu”, hatta bir “din” olduğunu ifade ettiği Sürrealizmin, Breton’un yukarıda alıntıladığımız tanımında iki temel noktaya yoğunlaşmaktadır (“Surrealism and How It Differs from Existentialism” 54-56) :

1) Sürrealizm yalnızca bir stil değildir. Çünkü Sürrealizmin yoğunluğu ve agresif gücü, kendini ifade ederken, kendini ifade etme yollarını da dönüştürmektedir ve kendini ifade yolları edebiyatla sınırlı değildir. 2) Sürrealizm tam da bir “zihin durumu” olduğu için, bireysel olanı aşan bir varoluşun "bütünleşme" aracılığıyla tecrübe edilmesidir. Bu da yalnızca grup üyeleri ya da grup çevresiyle “sınırlandırılmayan” “ruhsal bir otorite”yi gündeme getirmektedir. Sürrealizm söyleme, söylemin yabancı olduğu bir ifade uzayı kurmak arzusundadır. Ancak bireyin ötesindeki bu ruhsal otoriteyi kurmak isterken aynı zamanda da dilin kategorilerinin değerini reddediyor olması onu “sessiz” kılar; yani Sürrealizm "söylem" dışındadır. Konuştuğunda sözcüklere yalnızca düzensizlik ve yokluk sunar. Yine Bataille'a göre Sürrealizmi diğer dinlerden farklı kılan da bu özelliğidir, çünkü “konuşan” bir din ahlâktan söz ederken Sürrealizm ahlâkı bastırmaktadır.

Blanchot için ise Sürrealizm, ne bir sistem, ne bir okul, ne de bir harekettir; ona göre de Sürrealizm katıksız bir varoluş tecrübesidir.

Blanchot "Tomorrow at Stake" (Gelecek Tehlike Altında) başlıklı makalesinde Breton'un tanımını dört aşamada ele alır:

- 1) Otomatik yazında, düşünmek zaten kendini yazılmaya mahkûm etmiş bir "söylemek"tir. Yani düşünmenin yol açtığı bir "söyleme"den çok, söylemenin yol açtığı bir düşünme durumudur.
- 2) Düşüncenin "gerçek" faaliyetinde, düşünen bir birey değildir, asıl mesele düşüncenin kendisidir.
- 3) Bu tecrübe, kökünü öznen almaz ve aynı zamanda yetenek, büyük yapıt, yapıt, kültür ve hatta okuma kavramlarını reddeder. Hatta bu türden bir yazın, kendini okunmaya uygun hale de getirmez.
- 4) "Gerçek", "düşüncenin ilgisiz oyunu" ile birlikte ele alınmalıdır. Çünkü bu "ilgisizlik", dışsal (estetik, ahlaki) olanın bastırılması ve sansürlenmesi sayesinde korunmuştur ve "oyun" saf tutkudur. "Gerçek", bu denklemde, Sürrealizmin "şimdi"yi araştırırken aldığı risktir ("Tomorrow at Stake 407-11).

Kişinin kendisini katıksız psişik otomatizm ile ifade etmeyi seçtiği, düşüncenin herhangi bir rasyonel, estetik ya da ahlaki baskı olmaksızın kendini "gerçek" olarak ele verdiği bir durum olarak Sürrealizm. Bu tanım belli bir tarihsel döneme, belli bir sanatsal stile ya da okula mal edilemeyecek kadar geniş kapsamlıdır. André Breton Sürrealizmin tarihini oldukça gerilere götürerek Birinci Sürrealist Manifesto'da çeşitli özellikleriyle sürrealistler olarak Arnim, Baudelaire, Chateaubriand, Lautréamont, Mallarmé, Nerval, Novalis, Poe, Sade, Swift gibi yazar ve şairlerin isimlerini anar. Bataille'a göre tarihin geriye götürülmesi, sürrealisti romantik olana denk kılar ve bu kullanım, zihinsel bir yönelimin tarihsel varlığına işaret eder (Bataille 55). Buradan hareketle, Sürrealizmi bir tür zamansızlıkla ilişkilendirmek de olanaklı hale gelmektedir. Çünkü romantikler de kendilerinden

öncekilerde "mevcut" zihin durumlarının köklerini bulabilmişlerdir ve bugün romantizmi bir dünya görüşü olarak idrak ettiğimiz altında, onu kendini katıksız şekilde ortaya koyduğu 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı arasındaki dönemde İngiltere ve Almanya'da varlık göstermiş bir sanatsal akım olarak sınırlandıramayışımız vardır. Aynı dinamik yayılım Sürrealizm için de pekâlâ geçerlidir. Buna ek olarak Sürrealizm, romantizmin mirasını da devralmış olduğunu açıkça bildirmektedir. *The Philosophy of Surrealism* (Sürrealizmin Felsefesi) kitabının yazarı Ferdinand Alquié'ye göre, Breton'un kendisinde önceki edebi geleneğin temsilcisi konumundaki Dante, Shakespeare gibi yazarlar, Alman romantikleri ve adını andığı diğer tüm yazarlarda "Sürrealizm" buluyor olmasının, Sürrealizmin ilhamını onlarda bulduğu anlamına gelmediğini ifade eder (Alquié 31). Aksine, Breton'un projesi otonom ve kişisel olma iddiasını sürdürür.

Sürrealizmin kendi içinden tanımlarını bir tarih sırasıyla izleyerek Sürrealizmin güncel bir tanımına yine Sürrealizmin kendi içinden varmayı deneyeceğiz. Breton 1924 yılında yapmış olduğu tanımı, 1934 yılında gözden geçirerek, "her türlü estetik ve ahlaki kaygıdan bağımsız" ifadesini "her türlü bilinçli estetik ve ahlaki kaygıdan bağımsız" şeklinde değiştirmiştir. Yine 1934 yılında Breton'un 1924'tekini tamamlar nitelikteki şu tanımıyla karşılaşıyoruz:

Bu kelimenin (Sürrealizm) içerdiği anlık bir belirsizlik, Sürrealizmin aşkın bir tutum belirlediği fikrine götürebilir; ancak, aksine, gerçek olanı derinleştirme, somut kelimenin bilincini daha da açık ve tutkulu bir biçimde geliştirme isteğini ifade eder. (*What is Surrealism?* 115)

Bu bilincin müdahale alanının "gündelik yaşam" olması şaşırtıcı değildir. 1940 yılında Alberto Savinio, Sürrealizmin medeniyetin kolektif bilincine kök salmış, biçimsel olmaktan uzak bir ifade şekli olduğunu belirtir (aktaran Richardson ve

Fijalkowski 205). 1941 yılında Pierre Mabille de aynı düşünceyi açık şekilde dile getirerek, “Sürrealizm kişisel ve kolektif bilinçdışındaki anlamları araştırmayı içerir” der (aktaran Richarson ve Fijalkowski 205). Sürrealizm gerçeği reddetmez ya da onunla savaş halinde değildir, aksine gerçeğe beslenir; onun araştırması tıpkı bir günün sonunda görülen rüyada, gün içinde kaybedilen anlamla yeni bir düzen ya da düzensizlik içinde yeniden karşılaşmak ve onu yakalamak, gündelik sorunların çözümünde kullanmak üzere kayıt altına almaya benzer. “Sürrealizm, hümanist bireyseliğin normlarının yaşadığı atmosfer depresyonunun kıyısında kopan kasırgadır.” 1959 yılında Jacques Lacan’ın verdiği bu tanım (aktaran Richarson ve Fijalkowski 213), André Masson’un 1938 yılında en açık şekilde, “bireyselliğin kolektif tecrübesi” (aktaran Richarson ve Fijalkowski 205) tanımının bir benzeridir. Sürrealizmde kendini gerçekleştiren kolektivizm, bireyi ve onun motivasyonlarını dışlamaz, aksine her sesi kendine katarak büyür. Dolayısıyla da Blanchot'nun dediği gibi, "Sürrealizm, kolektif olmayan, fakat çoğul veya çoklu bir olumlamadır" çünkü Sürrealizmin durumunda "iletişim, bilinmeyenle iletişimdir. Ancak, bilinmeyenle iletişim çoğulluk gerektirir " ("Tomorrow at Stake" 409).

Georges Bataille da Sürrealizmin bu "birleşik" özelliğine dikkat çeker ve "zihinsel bir durum" olarak tanımladığı Sürrealizmin, ancak “birleşme” aracılığıyla varılabilir olduğunu; bu birleşmeyle, benliğin ötesinde bir varoluşun, adına konuşmanın mümkün olduğu bir “ruhani otorite” şeklinde tecrübe edildiğini (Bataille 55) belirtir.

Blanchot için de bu otorite, yani Sürrealizm bir üçüncü taraftır:

Sürrealizm bu arkadaşlıkta hep üçüncü bir taraftır; güdü, inisiyatif ve çekim vererek dikkati karakterlerin üzerine çeken bu gerilim ve tutku ilişkisinin içinden geçtiği ve çıktığı noksan bir üçüncü kavram.

("Tomorrow at Stake" 408)

1967 yılına geldiğimizde Octavio Paz, Sürrealizmi şöyle tanımlayacaktır:

Sürrealizm şiir değildir; şiir sanatıdır ve hatta daha da katı surette bir doktrin, bir dünya görüşüdür. Dışsal ifşa, esin nesnel labirenti kırar; bilinç uyuşur uyuşmaz bize saldıran, yalnızca uyanıklık kapıları kapandığında açılan bir kapıdan zorla içeri giren bir şeydir. İçsel ifşa, aynı bilincin birliğine ve kimliğine inancımızın sendelemesine neden olur; benlik yoktur ve her birimizin içinde farklı farklı sesler birbiriyle çatışır [...] Dolayısıyla Sürrealizmin esas özgünlüğü yalnızca esinden bir fikir yaratmış olmak değil, daha radikal olarak bir “dünya fikri” kurmuş olmasıdır. (Aktaran Richardson ve Fijalkowski 207)

1966 yılında André Breton’un ölümüyle Sürrealizmin geleceğine ilişkin tartışmaların başladığı bir dönemde, Jean Schuster, bazı diğer sürrealistler gibi, kendisini sürrealist olarak ilan eden her türlü eylemin sona erdirilmesi gerekliliğini ilan ettikten sonra, 4 Ekim 1969’da *Le Monde* gazetesinde yayımlanan “Dördüncü Kanto” başlıklı yazısında, Sürrealizmle ilgili, sürrealistler arasında büyük yankı bulan bir ayrıma dikkat çeker:

Sürrealizm muğlak bir kelimedir. Hem insan zihninin dışsal karşıt akımı onun dışavurulan süreksizliğinde yazılmak için gizil bir süreklilikte tarihten firar eden varoluşsal bir bileşenini, hem de karşıt akımını tanıyan ve onu zafer hazırlıklarıyla güçlendirip, zenginleştirip silahlandırmayı görev edinmiş, tarihsel açıdan belirlenmiş bir hareketi ifade eder. Bu iki Sürrealizm arasında, sabit ile değişken arasındaki gibi bir kimlik ilişkisi vardır. (Schuster 201)

Sürrealizmi “tarihsel” ve “ebedi” olmak üzere ikiye ayıran bu bildiri ile “tarihsel” olanın “ebedi” olan tarafından tanımlanamayacağını,

değiştirilemeyeceğini, böyle bir girişimin tüm sürrealist projeyi “idealist” olarak yaftalanmak durumunda bırakacağını söyleyen Schuster, 1969 yılı itibariyle Sürrealizmin kendi kendini feshettiğini bildirir. Sürrealizmin ruhuna katkıda bulunduğu su götürmez ve hatta Breton’un ölümünden iki yıl sonra gerçekleşmiş olması nedeniyle “Breton kendi partisini kaçırdı” (Balakian 17) yorumlarına sebep olan, âdeta “şiirsel bir gereklilikle devrim için” yola çıkan Mayıs 1968’in, sonuçları itibariyle statükonun daha da güçlenmesinden başka hiçbir şeye katkıda bulunmayışının yarattığı düş kırıklığının da bunda etkisi vardır. Ancak Schuster’in bu kararı diğer sürrealistler tarafından eleştirilmiş, hatta tanınmamıştır. Dönemin Çek grubu, Schuster’in etki alanı itibariyle yerel olanı aşan bu kararını eleştiren bir bildiri yayımlamıştır. Bu bildiride, Sürrealizmin tek bir merkezden kontrol edildiği inancının bir yanlısına olduğu ve hareketin herhangi bir otorite olmaksızın da prensipleri uygulamayı sürdürebileceği bildirilmektedir (Dvorsky ve diğer71. Ayrıca, bu bildiriye en az Schuster’in mektubu kadar önemli kılan, Paris grubundan sonra en aktif ve güçlü grup olan Çek grubunun da, André Breton ve mirasına saygı göstermekle beraber, sürrealist hareketin yalnızca Breton’un yaşamı ve yapıtlarıyla tanımlanamayacağını dillendirmiş olmasıdır. Çünkü onlara göre de, Sürrealizmin prensipleri herhangi bir otorite figürü olmadan kendilerini muhafaza edebilecek güç ve kararlılığa ulaşmıştır ve hareketi yalnızca Breton’un yaşamına mal etmek, onun savunduklarına ihanet etmek ve Breton’un reddettiği “yetenek” mitine prim vererek bizzat Breton’dan bir kült yaratmak anlamına gelmektedir. Vincent Bounoure de aynı yıl, “Sürrealizm her zaman olacak olandır. Kendi mirasıyla yaşayabileceğine inanırsa, olduğunun zıttı olacaktır” (Aktaran Richarson ve Fijalkowski 207) diyerek bir anlamda Sürrealizmin geleceğini, geçmişin hâkimiyetinden kurtarmaktadır. Hareketin feshini kabul etmeyenler Çek grubu ile *Gerçeküstücü İrtibat Bülteni*’ni

hayata geçirir, bültenin ilk sayısında da bireysel karşılaşmalara hiçbir otoritenin engel olamayacağını duyururlar (aktaran Löwy 88). Sürrealizmin 1970'lerdeki tarihi, temelde bu tartışma üzerinde şekillenmiştir ve bu tartışmaların çok daha açık bir sistemi beraberinde getirdiği görülmektedir. Bounoure'un 1976 tarihinde yayımladığı *Civilisation Surréaliste* (Sürrealist Medeniyet) isimli derlemesi, Schuster'ın getirmiş olduğu "tarihsel" ve "ebedi" ayrımını ortadan kaldırarak, Sürrealizmin bu iki yüzünü de içine alan yepyeni bir tanım getirmektedir. Bu, Sürrealizmin bir medeniyet olduğu fikridir. 1978 yılında *Critique Communiste*'e verdiği bir söyleşide "medeniyet" vurgusunu şöyle açıklar: "Eğer devrim yapmak söz konusuysa, bu tabii ki medeniyete ulaşmak içindir. Bizim yüklendiğimiz acil görev, devrimci hedefin hangi koşullarda şiirsel gereklere yanıt vereceğini, yani asıl haliyle medeniyet olacağını belirtmektir" (aktaran Löwy 81).

B. Sürrealizm ve Edebi Eleştiri

Sürrealizmin teorik çerçevesinin anlaşılmasına çok büyük katkılar sağlamış olan J. H. Matthews (1930-1987), ölümünden sonra notlarının yeniden düzenlenişi ile çıkarılan *The Surrealist Mind* (Sürrealist Zihin) isimli kitabında, teorisyenlerin ve eleştirmenlerin Sürrealizme karşı göstermiş oldukları direncin âdeta karşı konulamaz kadervari varlığını eleştirir (Matthews, *The Surrealist Mind* 15-30). Bu eleştiri, eleştirmenlerin eğilimleri ile sürrealist manifestoların eş zamanlı okunması aracılığıyla elde edilmiş, Sürrealizme karşı kemikleşmiş akademik tavrın bir analizidir. Matthews bu analizde, teorisyen ve eleştirmenlerin Sürrealizme ilişkin temel sorularına sürrealist manifestolardan yanıtlar arar ve Matthews ile André Breton arasında yaklaşık olarak aşağıdaki gibi bir diyalogun geçtiği varsayılabilir:

Sürrealist zihnin düşüncesine neden bu kadar direniş gösteriliyor?

(*The Surrealist Mind* 16)

Doğal olarak, halen mantığın egemenliğinde yaşadığımız sonucuna varıyorum. Ancak, bugünlerde mantıksal prosedürler ikinci derece önemli sorunların çözümleri dışında başka bir işe yaramıyor.

(“Manifesto of Surrealism 1924” 9)

İlk teorisyeni rasyonel mantığa saldırmış bir grup genç adamın mantıksal olarak usa bir eğilim göstermeleri mantıklı mı? Dahası, bu adamların böyle bir şey yapması mümkün mü, diye sorabiliriz. (*The Surrealist Mind* 16)

Christopher Columbus, Amerkia’yı keşfe çıkarken bir gemi dolusu deli almalıymış yanına. Sonra da bu deliliğin nasıl şekillendiğine ve sürdüğüne bakmalıymış. (“Manifesto of Surrealism 1924” 6)

Teorisyenin ya da eleştirmenin yürüteceği sorguyu kolaylaştıracak rasyonel, objektif dinamiklerden söz etmek mümkün değildir. Matthews, bunu bir kaçış olarak yorumlar. Çünkü bu türden bir sorguyu yürütürken Sürrealizm dışındaki sanatsal eğilimleri sorgulamakta kullanılan tekniklerin yetersiz kalma olasılığı vardır. Bu doğrultuda, Maurice Blanchot'nun, yapıt ile gerçeklik arasındaki bağın kurulması, ya da başka bir deyişle, okurun bir boşluk olarak deneyimlediği yadsımanın sırrının ifşa edilmesi olarak tanımladığı yazın eleştirisinin, Sürrealizm söz konusu olduğunda kendini tüm alışkanlıklarının dışında bulmasının kaçınılmaz olacağı da söylenebilir. Breton'un Sürrealizmin kendi doğasına atfettiği bir gereklilik olarak "gerçeği aramada gelenek-dışı herhangi bir yöntem”, Sürrealizme ilişkin çalışmalar için de bu nedenle gereklidir.

Yıllar boyunca pek çok kez, mantıksızlık yolunda mantık yürütmenin kabul edilemez derecede mantıksız olduğu iddiasıyla, Sürrealizmin itibarını sarsmak ya da halkın sürrealizme güvenme istekliliğini engellemek için çaba harandı. (Matthews, *The Surrealist Mind* 17)

"Rasyonel iletişim"in kullanım alanlarının farklılığı, sürrealistler ile onu küçümsemeye çalışanlar arasındaki sınırı oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, anlamak üzere birincil bir talep olarak Sürrealizme yöneltilen "rasyonel iletişim", sürrealistler için ikincil önemdedir. Bu da yanlış anlaşılmaları ve hatta hataları gündeme getirebilmektedir. Breton ile Matthews'un aşağıda sürdürülen varsayımsal diyalogu bu yanlış anlaşılmalara ışık tutacaktır:

Başlıbaşına hayal gücü, (bana) olabilecek hakkında fikir veriyor ve bu, korkunç yasağı az da olsa canlandırmaya yetiyor, ayrıca, (yanlış anlama mümkünmüş gibi) yanlış anlaşılma korkusu olmaksızın (kendimi) hayal gücüne vermeye (benim için) yetiyor. ("Manifesto of Surrealism 1924" 5)

Bu durumda, sürrealist zihnin, basitçe, hayal gücünün sarkacında dolanmaya bırakıldığı, dolayısıyla özünde yönsüz ve amaçlı faaliyet yerine hayal ürünü oyunlara teslim olmuş bir zihin olduğu sonucuna varmıyor muyuz? (*The Surrealist Mind* 18)

Miras olarak devraldığımız birçok utancın içinde, zihnin en büyük özgürlüğünün bize kaldığını gerçekten fark etmeliyiz. Bunu ciddi olarak yanlış kullanmamak bize kalmış. ("Manifesto of Surrealism 1924" 4)

Yukarıdaki diyalog aynı zamanda Sürrealizm ve bir edebi kategori olarak sürrealist yapıt arasında bir ayrım yapmayı da zorunlu kılar. Matthews, "sürrealist

zihin”in, “dil” bağlamında biri teorik diğeri ise pratik olmak üzere iki temel fonksiyonu olduğunu söyler (*The Surrealist Mind* 25). Sürrealizm, teorisinden, teorisinin merkezine aldığı “şiir” aracılığı ile değil, Breton'un “anında mübadele dili” olarak tanımladığı “nesir” aracılığı ile söz eder ve bu “rasyonel” eğilim, Sürrealizmi kendi dışına çıktığı anda teorik açıdan çelişkili bir duruma getirir. Sürrealist yapıt ise bu çelişkiden bağımsızdır; kendi içinde tutarlı mutlak bir şiirsel tecrübe olmayı sürdürür. Sürrealizmin dili birçok eleştirmen tarafından da bu nedenle şizofrenik olmakla suçlanmıştır. Ve bu suçlama, eleştirinin, çalışma alanı olarak, iletişime çok daha açık bir dile sahip teorik metinleri, neden “okuma” eylemini olabildiğince bastıran ve her biri kendi iletişim yöntemini kendi üretmiş sürrealist yapıtlara tercih ettiğini açıklamada bir çıkış noktası olarak alınabilir.

Genel anlamda, pratiğin sınırları teori tarafından belirlenir ve bu, Sürrealizm ile karşılaşan eleştirinin yanılmasına neden olabilecek bir ön kabuldür. Sürrealizm söz konusu olduğunda, bu denklemi tersine çevirmek zorunludur. Sürrealist yaratma eylemi Sürrealizmin teorisinin bir uygulaması değildir, aksine teori, Breton'un yalnızca hayal gücünün sınırsızlığına itaat ettiğini bildirdiği tecrübenin deşifre edilmesinden ibarettir. Bu nedenle, Sürrealizmin kendi teorisinin bile, sürrealist yapıtların anlaşılmasında yeterli kapsayıcılıkta olamayacağını kabul etmek gerekmektedir. Bu da Sürrealizme ilişkin eleştirel çalışmaların, Sürrealizmin teorisinden çok sürrealist yapıtların kendileri üzerinden yürütülmesini gerekli kılar. *Birinci Sürrealist Manifesto*, sürrealist yapıtın ve dolayısıyla sürrealistin tecrübesinin bir kanıtı olarak André Breton'un *Poisson Soluble* (Çözünebilir Balık) isimli şiir-metnini de barındırmaktadır. Sürrealizmin şizofrenik olmakla nitelendirilen dili, gerçekte kendi pratiği ile teorisinin olanaklarını ifşa eden bir eyleme karşılık gelir.

C. Sürreel, Sürrealite ve Hegelci Yadsıma

Sürrealizmin edebiyatta tam olarak neye yol açtığını görebilmek, Sürrealizmin “sürrealite” kavramının anlaşılması ile mümkündür. Bu doğrultuda bu bölümde sürreel, sürrealite ve sürrealiste kavramının Hegelci yadsıma ile ilişkisi ele alınacaktır.

[...] bu yeni katıksız ifade modelini SÜRREALİZM olarak adlandırdık. Bugün, artık bu sözcük üzerinde daha fazla durmanın bir anlamı olmadığı ve ona ilk başta attığımız anlamın genel olarak Apollinaire'in verdiği anlamı geride bıraktığı kanaatindeyim. Hatta dürüst olmak gerekirse, Gérard de Nerval tarafından *Filles de feu*'deki ithaf yazısında kullanılan SÜPERNATÜRALİZM sözcüğünü devralmış olsaydık muhtemelen daha doğru davranmış olurduk. Öyle görünüyor ki aslında Nerval akrabalık bağımız olduğunu iddia ettiğimiz ruhu tamamıyla taşıyordu... (Breton, “Manifesto of Surrealism 1924” 25)

Fransızcada "üzerinde", "hiper" anlamlarını taşıyan "sur" öneki , kökenini Latince "nitelik olarak daha üstün" anlamına gelen "super" önekinden alır Türkçeye "doğüstü" yerine "doğüstü" olarak çevrilen "supernatural" kelimesi, genel olarak doğal olanın aşılması anlamına gelmektedir ve bu sözcüğün ilk kullanımı Ortaçağ'a uzanmaktadır (*Oxford Dictionary of English Etymology*). Bu sözcük, Türkçede akla getirdiği şekilde bir doğa ve doğa aşımından çok, doğal olan ve doğal olanın aşımı ilişkisi üzerine kurulmuş net bir ayrımı da beraberinde getirir. Kökünü, Romantizmle ilişki halindeki bir inanç sisteminden alan bu sözcük, Fransızcada ilk kez 1836 yılında Goethe'nin *Faust*'unun çevirisinde kullanılmıştır. Ancak daha sonra bu sözcüğün Baudelaire'in de aralarında bulunduğu birçok yazar

tarafından kullanıldığını görürüz. Claude Pichois, Nerval'in yukarıda Breton'un da göndermede bulunduğu ithafındaki Almanca kökenli "süpernatüralizm" sözcüğünün teolojideki "sürnatüralizm" sözcüğü ile doğrudan ilişki halinde olduğunu ve "süpernatüralist" in doğal olana değil, "göğe inanan" olarak tanımlanabileceğini yazar. "Süpernatüralizm" i Breton için çok daha cazip hale getiren, onun "kutsal" olan ile kurduğu ilişkidir.

"Surréal" kelimesi ise Türk Dil Kurumu tarafından, Fransızcadaki "surréal (sıfat)" ve "la surréalité (isim)" kelimelerinin her ikisini de karşılamak üzere "gerçeği aşan, gerçeğin üstündeki gerçek" olarak tanımlanmış ve "gerçeküstü" olarak Türkçeye çevrilmiştir. "Supernatural" dan çok daha özüne yakın bir çeviriye uğratılmış "surréal" kelimesi ise, gerçek ve gerçeği aşan ilişkisinden hareketle net bir ayrıma varmaya "supernatural" kadar elverişli değildir. "Gerçek olanın aşılması" nasıl yine de bir tür "gerçeği" ifade edebilir? Gerçeği aşarken nasıl olur da yine onun sınırları içinde kılan "gerçeküstü" bir gerçekten söz edilebilir? Bu soru bizi sürreal olanın ya da çok daha doğru bir karşılıkla sürrealitenin, opak ve belki de karanlık niteliğine yönlendirir.

Başlangıçta "sıradan olanın sıradışı ögesi olarak" anabileceğimiz ve her türlü biçimsel, stilistik analize direnen "sürreal" nasıl tanımlanabilir? Sürreal, kendi kendini aşan gerçektir. Dolayısıyla sürrealite, "gerçek"ten (hatta Fransızcada aynı zamanda "l'actuel" yani "güncel" anlamına gelen "le réel"den) hareket eder ve "gerçek", kendisini, kendisi aracılığıyla aşar. Sürrealite gerçeğin içindedir, onun ötesine geçerek kendisini gerçeğin içine yeniden yerleştirir. Sürrealist zihin durumu da, bu sürecin kendisidir. Maurice Nadeau'nun söylediği gibi, sürrealist zihin durumu "gerçekliği aşmak değil, ona nüfuz etmek, somut kelimenin hiç olmadığı kadar kesin ve tutkulu idrakına varmaktır" (Nadeau 35).

Sürrealizmin şiirsel bir varoluşun olanaklarını araştırmak üzere bir adım daha öteye götürdüğü ve kökünü Nietzsche'den, hatta Alman Romantizminden alan "mit", her durumda kutsal olan ile birlikte (75) diyen Bataille, aynı çizgide, Breton'un *Arcanum 17* (Arkana 17) isimli kitabındaki "Osiris bir kara tanrıdır" sözünü, "kara bir tanrı da, en az Tanrı'nın kendisi kadar görkemlidir" şeklinde okur. Bu aynı zamanda bir son formüldür Bataille'a göre: Sürrealizm bir mitin yokluğudur. Breton'un kara tanrısı, İkinci Sürrealist Manifesto'da "en basit sürrealist eylem" olarak "kalabalığa rastgele ateş etmek" dedirten tanrıdır, ve söz konusu eylem yalnızca "kara" bir yazınsal eylemdir. Sürrealite, sözcüklerin sözcüklerle, şeylerin şeylerle karşılaştığı, ahlakını "şiirsel düşünce ve mantıksal düşünce, rasyonel ve irrasyonel düşünce arasındaki yapay zıtlık"a (aktaran Matthews, *Toward the Poetics of Surrealism* 85) başkaldırmakta bulmaktadır. Sürrealist düşünülüşünün aksine "gerçek"i devre dışına çıkarmaz, aksine:

[...] tüm sürrealistlerin tek bir tutkusu vardı: gerçekliği mümkün olan en iyi şekilde ortaya çıkarmak; hem dünyanın kendimizi içinde bulduğumuz dışsal gerçekliğini hem de bu dünyayla ve orada karşılaştıklarımızla olan ilişkimizin içsel gerçekliğini. (Matthews, *Toward the Poetics of Surrealism* 86)

"Sürrealite"yi, "gerçek"in üstünde ondan bağımsız bir "başka gerçek" olarak değil, "gerçeğin daha yüksek bir kavrayışı" olarak aramak gerekir. Hipnotik olan "öngörülebilir" ve "statik" olan "rasyonel" dünyadır; "irrasyonel" ise iniş ve çıkışlarla doludur. "Sürrealite" bu sayede "bir başkaldırı hissi" ile sürekli olarak beslenir ve "rasyonel" olanı kesintiye uğratarak "olabilecek olana" dair bir içgörüyü yine "gerçek"in emrine verir. Çünkü dönüştürmek istediği "gündelik yaşam"dır ve

“sürrealite” de “başka bir yerde” değildir. “Başka yerde” olan “varoluş”tur (Breton, “Second Manifesto of Surrealism” 47). Ya da Blanchot'nun deyişiyle “sürreel”,

[...] bir bölge değildir, bir yere konumlanmamıştır: gerçekte ya da gerçeğin üstünde, mantıksızlığın içinde mantığın üstünde veya bilinçaltında bilincin altında değildir; veyahut bu uzlaştırılmaz olasılıkların her daim yaratabilecekleri bir uzlaşma değildir. Sürreel çarpıcı ve büyüleyici olan aracılığıyla kendisi için hayalî nesnelere oluşturmaya, kendini uçlarda göstermeye, kendini alışılmadığa yakın olarak keşfetmeye çalışabilir. (“Tomorrow at Stake” 419)

“Sürreel”, bizim “tecrübe” dediğimiz şeyin anlamını “oyun” içinde, aynı anda “yaşam, bilgi, düşünce, konuşma, aşk, zaman, toplum” ve kendisine eş zamanlı dokunarak değiştiren şeydir (“Tomorrow at Stake” 419). Bu nedenle de yalnızca “şimdi”ye atfedilebilecek, belli bir düşünce hali tarafından açılan ve açıldığı anda tehlike ve mucizeyi aynı anda dışarı salıveren bir olasılıktır. “ Dendi ki ‘Zekice yapılmış bir esprinin, kahkaha tufanıyla çözemeyeceği, boşluk dâhil, hiçbir şey yoktur...’” (Breton, *Anthology of Black Humour* 21). Bu olasılığı, “sürrealite”nin coğrafi bir bölge olmadığını göstermek açısından, “gülmek” ile açılan ve ilk kez André Breton tarafından kavramsallaştırılan “L'humour noir” (kara mizah) ile örneklemek en geçerli sonucu verecektir. Kara mizaha dair, *Anthology of Black Humour*'ın (Kara Mizah Antolojisi) giriş bölümünde Breton, kara mizahın kökenine dair Hegel'den aşağıdaki alıntıyı yapar:

Hegel der ki, ‘Romantik sanatın temel ilkesi, ruhun kendine yoğunlaşmasıdır. Dış dünyanın, derinlerindeki doğasına uygun bir şekilde cevap vermediğini fark eden ruh, bu dünyaya sırt çevirir. Bu muhalefet, kimi zaman dış dünyanın kazalarına kimi zaman da kişilik

kaprislerine prim verilen Romantik sanat döneminde gelişmiştir. Ancak, şimdi, bu ilgi, zihni dışsal tasavvurun içine çekecek kadar büyür ve aynı zamanda, öznel ve yansıtıcı özelliğini koruyan mizah, nesne ve onun gerçek biçiminin kendisini ele geçirmesine izin verirse, bu nüfuzdan ortaya çıkan mizah kesinlikle nesnel olur.’(23)

Breton için bu, “mizah”ı “bilgi” alanına katan dev bir adımdır. Kara mizahın amacına ulaşmasının koşulu “zekâ”dır ve kara mizah, onun sayesinde gerçeği aşmaktadır. “Zekâ”nın rolünü Matthews şöyle özetler: “ Mantıklı itiraz askıya alındığında üretilen, şans eseri ortaya çıkan kökensiz rastlantı, rastlantının özgürleştirici değeri bilinmeden ve tam anlamıyla takdir edilmeden önce zekanın müdahalesini gerektirir.” (*Toward The Poetics of Surrealism* 94). Annie Le Brun, *Anthology of Black Humour* 'ın tıpkı ortaya çıktığı zamanda sahip olduğu “en yüksek başkaldırı hissi”ni muhafaza etmeyi başararak, sonraları ticari olarak dolaşıma giren ve tüketilebilir birtakım şakalar çıkarma eğilimindeki her türlü kara mizah faaliyetine karşı günümüzde de şiddetli bir tezat oluşturduğunu belirtir (99-100). *Antology of Black Humour*'da, Sürrealizm için en az “tutku” kadar hayati öneme sahip olan “zekâ” ile kastedilen, “gerçeğin acı veren yüzünü süpürüp atabilme” kabiliyetidir. Bununla ne kastedildiği örneklemek açısından, “Dönüşüm”, “Melez”, “Köprü” isimli hikâyeleriyle antolojide yerini almış olan Franz Kafka'ya ayrılmış bölüme Breton'un yazmış olduğu tanıtım yazısından kısa bir bölüm aşağıda verilmektedir:

Franz Kafka 1883-1924 [...], tüm zamanların en temel sorularını bir feryat gibi ortaya atar: Nereye gidiyoruz?, neye tabiyiz?, kanun nedir? [...] Hayran olunası Prag'da, Kafka'nın düşüncesi kendi şehrindeki her türlü efsun ve büyü ile eşleşir. Bir yandan mevcut zamanı yerinde saydırırken, sembolik olarak bir sinagogun saatiyle geriye döner. Gün

ortasında, sayısız martının uçuşunu Moldau'ya çevirir;
alacakaranlıkta, sadece kendi için zihnin sahici genelev mahallesi olan
Simyacılar Sokağı'nın soğuk fırınlarını canlandırır [...] Su Komisyonu
tarafından Avusturya'da görevlendirildiği dönemde o suları serbest
bırakıp karmakarışık borulardan yönlendirebileceği gibi, yalnızca
duygusal varlığının erdemiyle krallıklar ve (insan dâhil) türler
arasında hiçbir süreklilik çözümü bırakmayan ve en ufak bir
dokunuşla bir uçtan diğerine titreyen bir ağ örebileceğine dair
rahatlatıcı bir ilüzyona kapılırız. [...] O, anksiyetenin karanlık
sularında nazikçe ve için için kaynar. Ancak, mizah, keskin bir ışıqla
kapağı fırlatıp atar ve havada mavi harflerle yazılmış esrarlı formülleri
takip eder. (311-13)

“Sürrealite” herhangi bir karşıtlık üzerine kurulmamıştır; yine de varlığı
karşıtların yokluğuna bağımlıdır. Yani Sürrealizm, rasyonel olan ile irrasyonel olanın
arasındaki sınırları ortadan kaldırmak üzere harekete geçer, sürrealite de bir aralıkta
bu mesafenin kapanmasının tanığıdır. “Sürrealite” bir olumsuzlama eylemine
yataklık etmez, aksine o bir mıknatıstır. Breton'un antolojide Leonora Carrington'ın
tanıtım yazısında yazdığı gibi, onun için “Us, kalbin mantığını ve diğer tüm
mantıkları bilmek durumundadır.” (Breton 394). Tam da burada Pascal'ı anmak
gerekir.

Sürrealizm, işlevinin önemli bir kısmı gerçeklik ve gerçekt dışılık,
mantık ve mantıkdışılık, düşünme ve tepki, bilgi ve ‘ölümcül’ cehalet,
kullanışlılık ve kullanışsızlık gibi kavramları eleştirel bir gözle
incelemek olsa da, tarihsel materyalizmle en azından bir açıdan

benzeşir; çıkış noktası olarak Hegelci sistemi ‘muazzam boyutta soğurma’yı alır. (Breton, “Second Manifesto of Surrealism” 140)

Hegel’in diyalektiği, tıpkı Marksizm ve Varoluşçuluk için olduğu gibi, Sürrealizm için de, saf düşünce ile sosyal ilişkiler içinde somut diyalektik ilişkiler türetmek ihtiyacı duymadan büyük sosyal problemleri aydınlatmıştır. Özellikle karşıtların bütüncül sentezi nosyonunun Breton’a “zihnin yaşam ve ölümün, gerçek ve hayalin, geçmiş ve geleceğin, ifade edilebilenin ve edilemeyenin, yüksek ve alçağın zıtlık olarak algılamasına son veren nokta”, “yapımın ve yıkımın birbirine zıt olmayı bıraktığı nokta” ilhamını verdiği açıktır. Breton da Sürrealist eylemin ne denli sağlıklı ya da ne denli sağlıksız bir temel üzerinde yükseldiği sorgusunun Hegel üzerinden yürütülmesi gerektiğini açıkça ifade etmektedir (“Surrealist Situation of the Object” 259). Şu durumda Sürrealizmin ortaya çıktığı dönem itibariyle Marksizm ve Varoluşçuluk ile paylaştığı yönelimin, Sürrealizm özelinde nelere “yolaçtığı” tartışmak kaçınılmazdır. Sartre’ın Sürrealizme getirdiği temel eleştirilerden biri Sürrealizmin gerçekte “diyalektik” olmadığıdır (Sartre, *Situations II* 216-18, 320-23). Sartre bu düşünceye, Sürrealizmin yadsımaya sınır getirmek konusunda Breton’un aşağıda dillendirdiği reddinden hareketle varmaktadır.

Sonunda, olumsuzlamaya ve olumsuzlamanın olumsuzlamasına, kontrol edilebilir hale getirilmiş bir düşüncenin uygulamasına herhangi bir sınırlama, örneğin ekonomik bir sınırlama, getirmek bana imkansız görünüyor. Diyalektiğin yalnızca toplumsal sorunlara geçerli bir şekilde uygulanabileceği fikri nasıl kabul edilebilir? (“Second Manifesto of Surrealism” 140)

Sartre’ın diğer bir hareket noktası ise, Sürrealizmin karşıtları bir araya getiriş yönteminin Hegelci anlamda bir "sentez" olmayışıdır. Bu nedenle de sürrealist

yadsıma, Sartre'a göre, bir bütünlük tarafından düzenlenmemiştir. Ona göre Sürrealist yadsıma , kavrama dahil edilen çeşitli anların kendi aralarındaki ilişkilerinin hakiki ve içsel sonsuzluğu değil, Hegel'in "sahte sonsuz" olarak adlandırdığı kategoriye yakındır. Yani başka bir deyişle sürrealist yadsımanın sonlu ve sonsuz olan arasındaki bir tür ikame aygıtı olduğu ileri sürülebilir. Bruce Baugh, *French Hegel* (Fransız Hegel) isimli kitabının "The Uses of Negativity: Breton and Lefebvre" (Olumsuzluğun Kullanımları: Breton ve Lefebvre) başlıklı bölümünde (53-69), Sartre'ın yukarıda sözünü ettiğimiz eleştirisinden de destek alarak, Sürrealizme genel olarak karşıtlıkları ortadan kaldırmak yerine, karşıtlıkları sınırsızlaştırmak düşüncesine yatkın olduğu eleştirisini getirir. Baugh'un bu eleştirisi üzerinden, örnek olarak Sürrealizmin temel iki kavramı olan "gerçek" ve "düş"ü bu formül bağlamında birer karşıtlık olarak ele almak aşağıdaki sonuçları verecektir: "rüya", "gerçek" in zıttı değildir, "rüya", "rüya" yokluğunun zıttıdır; "gerçek", "rüya"nın zıttı değildir, "gerçek", "gerçek" yokluğunun zıttıdır. Bu izlekte aşağıdaki çıkarımları yapmak da mümkün hale gelecektir: 1) Karşıtların eş zamanlı olumlanması, sentetik birlik kurulmasına olanak vermez. 2) Sürrealizm, bu karşıtlıkların ortasında bir karşıtlık giderici konumunda değildir. Daha çok her iki ucu da içine alan "başka" bir noktadır. 3) Bu "başka" nokta, bir "üçüncü" taraftır.

Blanchot'nun da Sürrealizmin bir üçüncü taraf olduğunu ve bu üçüncü tarafın "başka yerde" olduğunu ifade ettiğini vurgulamıştık. Gerçekte Sürrealizmin sınırsızlığının sınırı nesneye bağımlıdır ve yadsımanın sınırı / sınırsızlığı gerçekliği yadsınan nesne tarafından saptanır. Bu Meret Oppenheim'in "Le déjeuner en fourrure (1936)"ü de (Kürklü Kahvaltı) olabilir, Max Ernst'in "Une semaine de bonté"si de (Merhamet Haftası). Bu yapıtlar birer sınırı temsil ederler; her bir yapıt kendi başına ayrı bir sınırın bekçiliğini sürdürmektedir. Bu, Sürrealizmin çoğulcu

bireysellik ahlakının da bir uzantısıdır ve her durumda nesne, *hasard objectif* (nesnel rastlantı) ile kendi bilgisinin peşinden gitmektedir. Bu nedenle sürrealist imge,

[...] çok fazla görünüşte çelişki içerdiği için, terimlerinden biri garip bir şekilde gizlendiği için, kendini sansasyonel bir şey olarak sunmak zayıf bir sonuç verdiği için (çünkü pusulasının açısını bir anda kapatır), kendi kendisinden saçma bir *formel* doğrulama çıkardığı için, halüsinasyonel bir doğası olduğu için, soyut olana doğal bir şekilde somut bir maske taktığı için, birtakım birincil fiziksel niteliklerin olumsuzlamasını ima ettiği için ya da kahaalara neden olduğu için pratik dile çevirmenin en uzun zamanı aldığı [imgedir]. (Breton, “Manifesto of Surrealism 1924” 38)

Sartre'ın deyişyle, Hegel'in “esprit”sinden farklı olarak “sürrealist esprit” irrasyonel olanı tamamen özgür bırakmak yerine tüm gücüyle onu kontrol etmeye ve kayıt altına almaya çalışır (Sartre, *Situations II* 323).

Diğer taraftan, nesnenin sınırı tayin / temsil eden olarak konumu, Hegel'in “olumsuzlama, olumsuzlananın sonlu ve sınırlı karakteriyle uğraşır” düşüncesi ile de özetlenebilir. Ancak Sürrealizmin kuramsal çerçevesinin anlaşılmasında Hegel'in etkisi bununla sınırlı değildir. Hegel'in bütüncül sisteminin, bütüncül her türlü senteze direnç gösteren sürrealist *esprit* tarafından her durumda bir dayatma olarak tecrübe edildiğini akılda tutmak gerekir. Çünkü bu, sürrealist için “gerçeklik ilkesi” tarafından idare edilen “rasyonel” alana bir geri dönüşü ifade eder.

Sürrealizmin Marksizm ile ilişkisi hakkında Blanchot'nun “Sürrealizmin Marksizmden beklentisi, herkesin sürrealist olacağı bir toplumu hazırlamasıdır” (“Reflections on Surrealism” 96) tespiti, Breton'un Sürrealizmin kuramsal temelini kavranmasında Hegel'in neden önemli olduğuna dair önemli bir ipucu taşır.

Marksizm ile Sürrealizmin teorik zeminleri ve beklentileri açısından benzerlikler taşıdığı açıktır. Her ikisi de sosyal ve bireysel devrim beklentisiyle harekete geçer. Marksizm, diyalektik model ile ifadesini bulan “dönüşüm felsefesi” tarafından baştan çıkarılmış iken Sürrealizmin Marksizm ile ifadesini bulan “dönüşümsel politika” tarafından baştan çıkarıldığı söylenebilir. Bu ilişkide işaret edilmesi gereken temel ayrım şudur: Sürrealizm, söylem gücünü “gerçeklik ilkesi” dışında bir alandan alırken, Marksizm söylem gücünü “gerçeklik ilkesi”nden hareket eden “diyalektik” üzerine kurar. “Devrim” düşüncesinden asla soyutlayamayacağımız Sürrealizmin, Marksizm ile kurduğu reel ilişkilerin de– örneğin parti üyeliklerinin– bu nedenle kesintili olarak sürdüğü söylenebilir. Sürrealizmin yadsıma kapasitesi, “gerçeklik ilkesi” söz konusu olduğunda sonsuzdur ve sürrealist yadsımanın hedefindeki de nesnelere değil, nesnelere “gerçeklik ilkesi” tarafından ilişkilendirildikleri “uzam” ve “zaman” boyutlarıdır. Onun sonsuzca yıkıma uğrattığı bireysel bilinç değil, “kolektif bilinç”tir ve bu “kolektif bilinç” olmadan Marksizme ve daha genel anlamda Hegel’in düşüncesine gerçek anlamda angaje olmak, eklemlenmek olanaklı değildir.

Sürrealizmin Marksizm ile buluşması bu anlamda bir bakıma talihsiz bir tecrübedir. Marksizm, Sürrealizmi kendi “bütünlük” ve “sentez” çözümünü üretmek konusunda yavaşlatmış ve Sürrealizmin yalnızca Marksizmin arzu ettiği devrime “ek” bir devrim gerçekleştirmek ile kendini pratikte sınırlandırmasına yol açmıştır. Claude Bonnefoy'un 1966 yılında yönelttiği Breton'un politik bağlanmalarına ilişkin bir sorusuna Michel Foucault şu yanıtı verir:

Onun eserinde söz konusu edilen tarih değil, devrim olması beni her zaman etkilemiştir; politika değil, yaşamı değiştirmenin mutlak gücü. Bir yandan, Marksistler ve Sartreci tipteki varoluşçular ile diğer yandan Breton arasındaki derin uyuşmazlık, kuşkusuz Marx ya da

Sartre için yazının dünyanın parçası olmasından kaynaklanır. Oysa ki Breton için bir kitap, bir cümle, bir sözcük, tek başına, dünyanın karşı-maddesini oluşturabilir ve tüm evreni ödünleyebilir. (218)

Sürrealizmin devrim vurgusu, Foucault'nun da belirttiği gibi, öncelikle edebiyatı ahlaktan soyutlayarak yeniden ahlâkileştirmesi ve edebiyata, söylenen şeyden, fikirlerden değil ancak yazmak eyleminin kendisinden kaynaklanan bir etiği sunmasıdır ve yazıyı yeniden ahlâkileştirirken, yazının kendi dolayımında söylenebilecek her şeyin dışında kendini dayatmasına olanak sağlar (Foucault 218). Breton'un imgelemi yeniden keşfetmesi de Foucault'ya göre buradan kaynaklanır. Breton “iki sözcük arasındaki bir yüzüdü, insanın karanlık yüreğine doğan şeyden ziyade söylemin ışıklı yoğunluğu içinde ortaya çıkan şey olan” imgelemin peşindedir (Foucault 218). Sürrealite bir “ara-alan” değildir, görmezden gelinmiş bir alandır. Bu nedenle de yıkıma uğratılmaz, sadece tüm karşıtlıkları ile birlikte onu da kapsayan bir uzama katılır. “Bir nesneyi yaratmak için maddeyi bulduğu yerde yok eden Hegel’in Fenomenolojisi’nin kölesinin aksine, Sürrealist, içsel olarak çelişkili nesnelere üreterek yok etmek için yaratır” (Sartre, *Situations II* 321). Bu anlamda, Sürrealizmi aynı zamanda sentezi tehdit eden, nesne özelinde karşıtlıkların üreticisi olarak okumak da olanaklı hale gelmektedir. Tıpkı “dil” gibi, her nesne kendi devrim gücünü, kendi içindeki karşıtlıklardan almaktadır.

Ferdinand Alquié, Sürrealizmin Hegel ve diğer düşünce modelleri ile ilişkilerini incelerken, Breton'un Hegel'e yaptığı vurgunun, Sürrealizmin Hegel düşüncesi ile ilişkisini temel almak konusunda yeterli olmayacağını ileri sürer (Alquié 29-41).

Hegel tarihi bireye, söylemsel dili içgüdüsel kanıta, evrensel hakikati kişisel kuşkusuzluğa [...] tercih eder. Breton ise bireysel kişinin

haklarının beyan edilip korunmasının gerekli olduğunu düşünür;
bunların değerini kavramsal olmayan türden kanıtlarla algılar. (Alquie
34-35)

Alquie'nin bu düşüncesinden de destek alarak, Sürrealizmin yalnızca Marksizme hakkını teslim etmek üzere Hegelci kavrayışa başvurduğu ileri sürülebilir. Yoksa Sürrealizm kendi diyalektiğini “Gül, güldür. Gül, gül değildir. Yine de gül, güldür.” (Breton, “Manifesto of Surrealism 1924” 95-97) ile özetlemekten çekinmez. Ve “gül”ün Sürrealizm için ancak “işlev”inden koparıldığı ve nesnenin sınırını temsil etmeye başladığı anda “var” olacağına dair inancını muhafaza etmeyi sürdürür.

Hegel, yalnızlığın değerini olumsuzlayarak özgürlüğü yok eder; ona göre, Dünya, Tarih ya da Toplum’a karşı olduğu halde doğru olmak, yine de yanlış olmaktır. Hangi kanıtlar çerçevesinde oluşmuş olursa olsun, bireysel bir kuşkusuzluk bir doğru olamaz. Hegel için doğru olanın tek olası temeli bilinçler arası iletişimdir; mantık dili, evrensel uyumun eşsiz ilkesidir. (Alquie 36)

Sürrealizm söz konusu olduğunda ise, hakikat ancak “bilinmeyen” ile kurulabilecek iletişimin bir imkânıdır. Evrensel uyumun tek prensibi ise, bu iletişimi dile çevirmiş, ağırlık noktası “poesié” olan edebiyattan başkası değildir.

O (Hegel), Varlık’ın dile ve evrenselliğe indirgenebileceği düşüncesini öne sürdüğünde, şühesiz Hegel’in kendisini kendi yalnızlığından kurtarmaya çalıştığı kabul edilmelidir. İşte, bu, herkesin onayı olmadan doğru olmanın ne kadar korkunç olduğunun göstergesidir. (Alquie 37)

Her ne kadar Breton, Hegel’i Sürrealizmin kökenine atılmış düğümlerden biri gibi göstermek ve Kant’ın estetiğine dair tek kelime etmemek arzusunda olsa da,

Sürrealizmin karşıtları içine alan ve yapıtın sınır temsiline adanmış dokusu nedeniyle, Sürrealizmin estetiğinin Kant'ın estetiğine Hegel'in totolojik bakışından daha yakın durduğu söylenebilir. Sürrealizmin yücelttiği “ihtilaçlı güzellik”, “şiddet”i güzelliğin bir boyutu olarak kodlar. Estetiğin nesnesine eklenen bu boyutu gerçekleştiren “sıfat”tır ya da Sürrealistler için kilit öneme sahip Lautréamont'un “gibi” edatı aracılığıyla gerçekleştirdiği mucizelerdir. Güzelliği tüm şiddetiyle kendi hızına rağmen yakalamak “otomatik yazın”ın temel motivasyonudur ve Breton'a “göre güzellik (ihtilaçlı güzellik) sadece ve sadece düşünülen nesneyi hareketi ve hareketsizliği içinde birbirlerine bağlayan karşılıklı ilişkinin olumlanması pahasına var olabilir” (Breton, *Çılgın Aşk* 13). İlişkinin olumlanması ise bir süreç olarak tamamen öznedir, çünkü kaynağı “bilinçdışı”dır. Breton'un *Birinci Sürrealist Manifesto* ile aynı yıl basılan *Les Pas Perdus* (Kayıp Adımlar) isimli yapıtının aldığı temel eleştirilerin temelinde de bu nedenle “aşırı özneliliği”nin olması tesadüf değildir. *La Nouvelle Revue Française*'den Marcel Arland, Breton'u eleştirirken tam da bu özelliğe dikkati çeker:

Breton, (öznelerinin) yalnızca kendine benzeyen taraflarını inceler...
Taraflı davranan André Breton, kendini başka insanlara
benzetebilecek her şeyi reddeder; neden hoşlandığı, ne ekip biçtiği,
neye sinirlendiği, bunların hepsi ona özeldir... Cismi olmayan bir
mistik, amacı olmayan bir fatih, inançsız bir mesihdir. (Aktaran
Polizzotti 178)

Karşıtlar söz konusu olduğunda Sürrealizmi “diyalektik” olma iddiası çerçevesinde kısıtlayan tam da bu “aşkın öznelilik” halidir. Bu nedenle de Sürrealizmin felsefi kökeninde, 18. yüzyıl düşüncesinin estetik nesneye birlik içinde çokluk olarak bakan düşüncesini bulmak çok daha olanaklıdır. Ve Kant'ın estetiği de estetik nesneye

çokluk olarak bakan bu düşüncenin gelişkin bir çeşitlemesi olarak değerlendirilmektedir:

Kant'ın yetilerin uyumu doktrini, form açısından bakıldığında, estetik kuramın yönünü temelden değiştirir: Nesnel uyumun yerine öznel uyumun analizini geçirir. [...] Kant'a göre eser, hayal gücünün çağrışımlarını kışkırtmaktan çok daha fazlasını yapar. Fikirler eserin yapısal bileşenleridir, varlıklarını sıfatlarına borçludurlar. Dolayısıyla eserin yapısına, açık bir yorumlama dokusu nakşederler; bu da eserin duyuşsal karakteriyle ilişkisinde kavramsallaştırmanın belirsizliğinden kaynaklanır. (Rush 34)

1925 yılında aralarında Artaud, Breton, Eluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst ve Masson'nun da bulunduğu 26 sanatçı tarafından imzalanan “Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi” ya da “27 Ocak 1925 Deklarasyonu”, çağdaş eleştirmenlere sürrealist faaliyetin niteliğine dair aşağıda tamamını aktaracağım bildirimini yapar:

1. Edebiyatla hiçbir alakamız yoktur. Ama herkes gibi biz de gerektiğinde edebiyattan istifade etmeyi gayet iyi biliriz.
2. *Sürrealizm*, yeni ya da daha kolay bir anlatım aracı değildir, bir şiir metafiziği de değildir. Zihnin ve *zihne benzer her şeyin* bütünüyle özgürleşmesinin yordamıdır.
3. Devrim yapmaya kararlıyız.
4. *Sürrealizm* sözcüğünü *devrim* sözcüğüne iliştiirmemizin tek amcı, bu devrimin çıkarsız, tarafsız, hatta bütünüyle umutsuz niteliğini göstermektir.

5. İnsanoğlunun *adetlerini* değiştirme iddiamız yok; ama dūřuncenin ne kadar kırılgan olduğunu, titreyen evlerimizi nasıl da oynak temeller ve mağaralar üzerine inşa etmiş olduğumuzu gōstermek istiyoruz.
6. Topluma şu *resmi* uyarıyı haykırıyoruz: Sapmalarınıza ve yanlış adımlarınıza dikkat edin, bir tanesi bile bizden kaçmayacaktır.
7. Dūřüncesinin her dönemecinde Toplum bizi tetikte bulacaktır.
8. Biz İsyân uzmanlarıyız. Zorunlu olduğunda başvurmayacağımız hiçbir eylem biçimi yoktur.
9. Özellikle Batı dünyasına söylüyoruz: *Sürrealizm* vardır. Peki bize takılan bu yeni *izm* de nedir? Sürrealizm şiirsel bir biçim değildir. Kendine geri dönen zihnin çığlığıdır. Ve prangalarını kırmaya kararlıdır, bunun için gerçek çekiçler gerekse bile.

(*Sanat Manifestoları* 225)

Sürrealizmde, yapıt için öncelikli olan, ne sanattır ne de biçim. Öncelikli olan Sürrealizmin her türlü eylemine karakterini kazandıran, temelde bir başkaldırı ve onun uzantısı olarak da bir devrim dūřüncesi olan “dūřünce”dir. Bu da Sürrealizmin, Kant'ın “çoęul unsurların karřıt bileřenleri”nin kendi içinde bir denge yaratması dūřüncesine, Hegel'in “karřıtların birbirini bir bütüne varmak üzere ortadan kaldırması” dūřüncesinden neden daha yakın olduęunu gōstermektedir. Çünkü sürrealist yapıt, her durumda “radikal bir özgürlük” dūřüncesinin ifadesidir ve nesnelere “řiddetli” oldukları ölçüde yüceltmekten çekinmez. “Sarhořluęun gücünü” devrime kazandırmak isteyen Sürrealizm, Walter Benjamin için de bu dūřünceyi temsil etmektedir:

Bakunin'den beri Avrupa, radikal bir özgürlük kavramından yoksun.

Gerçeküstücülerinse böyle bir özgürlük kavramları var. Kemikleşmiş

liberal-ahlâki-hümanist özgürlük idealini ilk tasfiye edenler onlardı. Çünkü onlara göre “bu dünyada ancak büyük fedakârlıklarla kazanılabilen özgürlük, varolduğu sürece sınır tanımadan, hiçbir pragmatik hesap güdülmeden, dolu dolu yaşanmalıdır. (Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" 165)

Sürrealist “zekâ ”nın bu düşünceye yaptığı yatırım, kendi tarihinde dadaist hareketten kopuşunun temel gerekçesini içinde taşır. Her ne kadar kendisini ilk olarak Dadaizmle birlikte Anarşinin “yıkım” aynasında tanımış olsa da, getirdiği tüm “estetik” kısıtlarına rağmen, seçimini “dönüşüm” ve “devrim”i gerekli kılan Marksizmden yana yapmıştır. Çünkü Sürrealizm, Dada gibi yalnızca yıkımı ve yadsımayı içermez. Aksine, Sürrealizmin Dadaist hareketten kopuşu, Dada'nın yıktıklarının yerine yenilerini koyabileceğini keşfettiğinde gerçekleşmiştir.

Sürrealizmin fazileti, o dönemde süregiden ve “Dada” adını taşıyan tartışmalarda belirli bir polemik seviyesine ulaşıldıktan sonra, olumsuzluğunda belirli bir polemik noktaya sahip olması, şiirsel alanın bugünde olduğu kadar geçmişe de genişletilmesini ilan etmesi, bu alanların üzerine tutulacak ışığı getirmesi; unutulmaya yüz tutmuş ve ihmal edilmiş, anlaşılmamış ve cehaletin kurbanı olmuş eserleri ve bireyleri yeniden gün ışığına çıkarmasıdır. (Aragon, *Entretien avec Francis Crémieux* 16-17)

Dadaizm geçmişi olumsuzlarken aynı zamanda geleceği de olumsuzlar. İnsan varoluşunun hipnotik uykusunu bozmak görevini üstlenmiştir. Ancak uykusunu elinden aldığı insan varoluşuna herhangi bir vaatte de bulunmaz. Sürrealizm ise Aragon'un söylediği gibi, “bir yandan da kaybolmak üzere olan şiirsel alanların ve gözlerimizin önünde yaratılanlarının keşfini” (22) gerçekleştirir. Sürrealizm bu

nedenle Dada'nın yarattığı kaosun sonrasında yeni bir düzen ya da düzensizlik kurmak üzere hareket geçer. Sürrealizmin yadsınması, Dadaizmine kıyasla çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir ve asla toptan değildir. Dadaizm tarihten kopardığı bir momentin tüm değişkenlerini yok sayarken, Sürrealizm Dadaizmden kopuşunun ertesinde ilk iş olarak tarih ile bağını yeniden kurar ve yeni değişkenler, yeni ifade yöntemleri üreterek avangardın paradigmasını genişletir. Dadaizm zamansız değildir, çünkü edebiyat ya da başka bir sanatın soy ağacı ile ilişki kurmaz; o bir momenttir, ortaya çıkar, tarihsel gereklilik ilkesiyle görevini tamamlar ve kendini fesheder. Sürrealizm ise söylemini, varisi olduğu edebi ve eleştirel gelenek olan Romantizm üzerine kurar:

Ancak, Fransa'da yetkililerin romantizmin yüzüncü yıl dönümünü halk kutlamalarıyla gülünç bir şekilde taçlandırmaya hazırladıkları tarihin bu noktasında, biz, ısrarla, bugün bir uzantı olarak, *ama ancak şaşırtıcı derecede tutucu bir uzantı olarak*, görmeyi kabul edebileceğimiz romantizmin, özünde bu yetkilileri ve kutlamaları olumsuzlamasında katıksız kaldığını söylüyoruz. Ve yüz yaşında olmasının, aslında henüz gençliğinin baharında olması anlamına geldiğini, bir zamanlar yanlış bir biçimde en cesur/güçlü/destansı dönemi olarak adlandırılan dönemin, arzularını bizim aracılığımızla dile getirmeye başlamış ve var olmadan önce "klasik olarak" düşünülenin iyiye eşdeğer olduğunu kabul edersek, kötülükten başka bir şey istemeyen bir bebeğin ilk çılgınlıkları dışında bir şey olamayacağını da söylüyoruz. (Breton, "Second Manifesto of Surrealism" 153)

Sürrealizm olumsuzladığı anda olumsuzladığı “şey”in Sürrealist yorumunu keşfeder ve bunu “dil” aracılığıyla ifade eder; ancak ifade ederken de yeni ifade yollarını keşfetmekle meşguldür. Ortaya çıkan Sürrealist yapıt ise değiştirilemez, öznel ve devrimci iddiası ile “yazınsal” olanın zeminine müdahale ederek, kendisini tarihsel olarak da gerekli kılar. Sonrasında da pratiğine geri dönerek onu manifestolar aracılığıyla teorize eder. Bunların tamamının eş zamanlı gerçekleşiyor oluşu gerçekten şaşırtıcıdır, ancak asıl şaşırtıcı olan ve belki de Sürrealizmin sanat ve edebiyat tarihindeki katı kütlesini seyrelten şey, onun pratiğinden çıkan isimlerin edebiyatın soy ağacında işgal ettikleri yerin önemi ve büyüklüğüdür. Hiçbir dadaist, Dadaizmin paradigmasından koparıldığında yazınsal değer taşımaz. Bu nedenle de Dadaizm zamansız değildir; edebiyatın soy ağacına değil yalnızca tarihine eklemlenmiştir, o bir “an”a çevrilmiş bir kurşundur. Sürrealizm ise zamansızdır, çünkü geçmiş ile bağlarını kurarken aynı zamanda kendi yazınsal geleceğini de üretir. Sürrealizm edebiyat tarihinde yalnızca Sürrealistlerin öznel başarılarının gölgesinde kalmıştır. Yine de tüm bu yazar ve şairler, “yazar” mitini yıkıma uğratmak arzusuyla, kendilerini “kendi isimleri” ile değil, “sürrealist” olarak tanıtmayı seçmişlerdir.

Sürrealizmin nesnellik-öznellik bağlamındaki çelişik zemininin ana hattına göz attık. Bu doğrultuda, bir olasılık olarak sürrealist edebiyatın, “diyalektik-olmayan”ın yani retoriğin safhına mı yoksa varlık terörünün safhına mı kamp kurduğunu tartışmadan önce, Sürrealizme ilişkin kuramsal çalışmaların ana kategorisini teşkil eden “avangard teori”nin ele alınması bir zorunluluk olarak belirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

AVANGARD TEORİ VE SÜRREALİZMİN OLANAKLARI

Sürrealizme ilişkin eleştirel her türlü bakışa birincil elden müdahale eden “avangard” kavramına daha yakından bakmak, kavramın beraberinde getirdiği sorunların anlaşılması açısından kaçınılmazdır. Bu doğrultuda öncelikle Matei Calinescu’nun “avangard” sözcüğüne dair açıklamalarına kısaca yer verilecektir. Sonrasında Peter Bürger’in “tarihsel avangard” kavramının ana hatları gözden geçirilecek, Bürger'in kuramına Richard Murphy ve Hal Foster tarafından getirilen eleştiriler ele alınacak ve bu doğrultuda Sürrealizmin “avangard” konumu tartışılacaktır.

A. Avangard

“Sözlüklerimiz 'avant-garde' sözcüğünün kültürel anlamda ilk kez ne zaman kullanıldığını bize söylemiyor” (Barthes, “Who is Theater? Whose Avant-garde?”67). Sözcüğün önemi ilk ne zaman kullanıldığının bilinmiyor olmasının yarattığı gizemden çok, sözcüğün taşıdığı askeri çağrışımlara (*avant-garde*: öncü-muhafız) rağmen sanat tarihinde işlevsel bir metafora dönüşmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Sözcüğün bir savaş terimi olarak kullanımı Ortaçağa uzanmaktadır ve Rönesans döneminde sembolik –politika, edebiyat, sanat ve dinde vb. – özbilinçli olarak ilerletilen bir konumu ifade etmektedir, ancak sözcüğün tutarlı bir şekilde kullanımı 19. yüzyılda gerçekleşmiştir (Calinescu 111).

Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü* isimli kitabında terimin kültürel bir metafor olarak 1825 yılında ortaya atılmasından ve kullanılmaya başlanmasından Saint-Simon’un ütopyacı felsefeyi sorumlu tutmak konusunda Donald Drew

Lavendant ile hemfikirdir (Calinescu 111). Araştırmalarını çok daha gerilere götürerek, avangard kavramının Etienne Pasquier’ nin (1529-1615) *Recherhes de la France* (Fransa Araştırmaları) isimli eserinde, cahilliğe karşı verilen bir savaşta oldukça askeri bir anlamda bir üslup sembolü olarak kullanıldığına ve başka retorik araçlarla birlikte edebiyattaki değişim ve evrim duygusunun varlığına dair kanıtlar bulur, ancak kavramın Fransız Devrimi sonrasında çok daha politik olan asıl kariyerine başladığını ifade eder (111-14).

1825 yılında Saint-Simon’un müritlerinden Olinde Rodrigues’in yazdığı bir diyalogda ilk kez sanat ile birlikte kullanılışına tanık olduğumuz, “sanatçının insanlığın ahlak tarihindeki keşif kolu” olarak adlandırılan “avangard”ın romantik, sosyalist bir alt metni olmadığını söylemek de, sanatçının Saint-Simon’un tabiriyle “imgelem insanı” olarak aynı zamanda toplumsal zenginliğe giden yolun tasarımında nc konumda yer alamayacağını söylemek de olanaksız değildir (115). Calinescu, Pasquier ve Rodrigues’in “avangard” kavramlarının içerdiği askeri anlamları karşılaştırarak, Pasquier’de çok daha biçimsel olarak beliren askeri yan anlamların Rodrigues’te sorumluluk yüklü ve sanatçıyı kendi varlığının bilincinde olmaya zorlayan baskın bir tona doğru kaydığı tespitini yapar. Bu kayma Marksist-Leninist kuramda da korunmuştur (117-18).

1821 yılına gelindiğinde Shelley, *A Defence of Poetry*’de (şiirin Savunması) işlevinin, herhangi bir düşünceyi yaygınlaştırmak olmadığını, şiirin yalnızca imgelemi kışkırtmak yetisi sayesinde toplumsal açıdan büyük bir rol oynayacağını dile getirmiştir (Calinescu 119). Saint-Simon ve Shelley tarafından vurgulanan imgelemin devrimci gücü, kaçınılmaz olarak romantik bir ton taşımaktadır. Aynı şekilde Charles Fourier’ nin takipçisi Renato Poggioli de, sanatı mjdecı ve vahiyci ilan ederek, insanlığın kaderinin ne olduğunu bilebilmek için avangardın rolünü

yerini getirip getirmediğinin bilinmesi gerektiğini ileri sürer (Calinescu 120). Balzac'ın indirgediği, Baudelaire'in ise âdeta tiksinti ile yaklaştığı “avangard” kavramını kullanan ilk önemli eleştirmen ise Saint-Beuve'dür; ancak Saint-Beuve için de avangard heveslerin çoğu abartılıdır (122-24).

1870'lerde "avangard" sözcüğü yalnızca politik bir anlamda değil, aynı zamanda mevcut sanatsal konvansiyonlara eleştirel bir konum alan sanatçılar anlamında da kullanılmaya başlanmıştır (125). Ancak Calinescu'ya göre bu temel bir ayrılık noktasına da işaret etmektedir (125); sanat değiştirmek için politik olanın vaadi ile yetinmeyecek, yaşamın kendisine doğrudan müdahale edebilmenin koşullarını kendi içinde arayacaktır. Bu ayrım, Poggioli'ye göre ise ani ve tamdır. Calinescu bunu kabul etmez ve bu düşüncesini de sanatsal avangardın birçok kez politik bir esine sahip olması ile gerekçelendirir (126). Tam tersinin de gerçekleşebildiğini, yani politik olanın sanatsal olanı da kendine katarak politik kampın amaçlarını gerçekleştirmek üzere sanatsal olanı bir tür uyarılma ile içine alabildiği unutulmamalıdır; avangard sözcüğünün Komünist Parti düşüncesiyle ilişkilendirildiği 1917 Ekim Devrimi sonrasında da anımsanması bu anlamda önemlidir (127).

20. yüzyıla geldiğimizde “avangard” sözcüğü, Apollinaire'in 5 Şubat 1912 tarihli ilk İtalyan fütürizm sergisine ilişkin bir makalesinde kullandığı ve Apollinaire için aşırılıkçı anlamına gelen, ilerleyen zamanlarda ise “esprit nouveau” (yeni ruh) olarak anlamlandıracağı bir sözcük olarak karşımıza çıkar (128-29). “Yeni” olan ve 20. yüzyılda mevcut estetik programları reddeden her türlü karşı hareketi içine alacak bir terim olarak “avangard” böylece doğal bir tarihselleştirilme sürecine girmiştir. Bu doğrultuda doğrudan avangardın teorisine yönelmiş ilk çalışma Renato Poggioli'nin 1962 tarihli *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Avangard Sanat Teorisi) isimli eseridir.

Bu çalışmayı 1974 yılında Peter Bürger'in *Theorie der Avantgarde*'ı (Avangard Teori) izler. Sonrasında doğrudan avangard teori hakkında yapılan çalışmalar, çoğunlukla avangardın modernizm ve postmodernizm bağlamlarındaki araştırmalarını içermektedir. Benjamin H. D. Buchloh ve Clement Greenberg'in yaklaşımları bunlardan yalnızca ikisidir.

Calinescu'nun sözleriyle, “dramatik bir şekilde değişen koşullar nedeniyle”, Poggioli'nin teorisinin geçerliliği –örneğin “avangard sanat” terimini yalnızca neo-Latin dil ve kültürlerine mal etmesi– bazı temel konularda tartışılır hale gelmiştir; ancak, Bürger'in teorisini genişletmek üzere gerçekleştirilen çalışmalar kışkırtıcı bir dinamizme sahiptir. Bir sonraki bölümde bu nedenle “avangard”ın eleştirel kavrayışında temel bir model olarak kabul gören Bürger'in “tarihsel avangard” kategorisi, bu kategoriye Ekspresyonizmi dahil eden Richard Murphy ve neo-avangardı dahil eden Hal Foster'ın eleştirileri aracılığıyla, tarihsel olarak iki sınır noktası üzerinden tartışılacaktır.

B. Peter Bürger'in Avangard Teorisini Yeniden Okumak

“Tarihsel avangard” Peter Bürger'in deyiimiyle sanatta özerkleşmeye bir direnç olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın 18. yüzyılda önce saraya ve kiliseye, sonrasında ise piyasa ve kitle kültürüne karşı ortaya koymuş olduğu bu direnç, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle zirveye ulaşır. Bürger tarafından “toplumsal bir amaca hizmet etmek konusunda sanatın sahip olduğu (görelî) bağımsızlık” (66) olarak tanımlanan özerkliğe gösterilen direnç, sanatın kendi tarihini keşfetmesi olarak da okunabilir. Bürger, avangardı Marx'ın *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*'de (Ekonomi Politğin Eleştirisinin Temelleri) formüle ettiği temel yöntemlere dayanarak tarihselleştirir. Bürger'in ortaya attığı

“tarihselleştirme” kavramı, “bir bilim dilinin çeşitli düzeylerinin birbirinden ayrılması anlamına değil, bir dilin dolayımında kendi söyleminin tarihselliğini kavrayan düşünüm (reflexion) anlamına gelmektedir” (Bürger 53). Bu tarihselleştirme, Marx'ın emeğin tarihselliği hakkındaki çözümlemesini temel alarak, “sanat araçları”nın kullanımının dönemin “stil”i ile kurduğu, ancak belirli sınırlar içinde deforme edilebilen organik bir bağ varsayımından hareket eder (56). Tarihsel avangard “stilsiz”dir, tüm sanat araçlarını kullanılabilir kılmıştır ve bu sayede de sanat araçlarını, bazı kategorileri ilk kez genel bir kategori olarak kavramamıza olanak vermiştir (56-58).

Bürger'in ikinci tezi ise, öncesinde sisteme içkin bir eleştiri ile yetinen toplumsal bir alt-sistem olarak sanatın, “tarihsel avangard” ile özeleştirisi evresine girmiş ve “şimdi”nin özeleştirisi ile geçmiş inşasının “tek yanlılığı”nı diyalektik olarak aşmaya yönelmiş olmasıdır (61). “Sanatın gelişim sürecinin bütünlüğü” de ancak bu evrede açıklık kazanmaktadır (63). Bürger için avangardın Hegelci anlamda ortadan kaldırmak istediği sanat (104), Habermas'ın deyimiyle, “burjuva toplumunun maddi hayat sürecinde âdeta illegal hale gelen ihtiyaçların –sadece sanal bile olsa– karşılanmasını sağlayan bir sığınaktır” (67).

Bürger'in nihai tezi, tarihsel avangardın başarısız olmuş olmasıdır. Bürger bunu tarihsel avangardın biri biçimsel diğeri ise içeriğe ilişkin iki kusuru ile gerekçelendirir. Biçimsel açıdan, tarihsel avangard, “yaratmayı” sürdürdüğü için “bireysel yaratıcılık” kavramını tam anlamıyla olumsuzlayamamıştır:

[P]rovokasyonun çok sık tekrarlanamayacağı açıktır [...] Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur. Böylelikle bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar. (109)

Avangardın içeriksel hatası ise, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlerken “estetizm” tuzağına düşmüş olmasıdır. Bürger’e göre, ancak

eserlerinin içerikleri mevcut toplumun (kötü) hayat pratiğinden tamamen ayrı olabilen bir sanat, yeni bir hayat pratiğinin örgütlenmesine götürecektir başlangıç noktası olabilir. (105)

Bu başarısızlıkların belki de en önemlisi ise “alımlayıcı”nın, anlam verme noktasında yaşadığı ve “şok” olarak tecrübe ettiği “olumsuzlama”nın, alımlayıcının hayatında değişim yaratmayı arzulasa da, alımlayıcının hayatına belli bir istikamet kazandırmadığından amacına ulaşamamış olduğu yargısıdır (152) ve alımlayıcının tecrübesinden geriye yalnızca anlam çıkarma çabaları karşısında direnen esrarengiz formlar kalmıştır (153). Alımlayıcıya, parçaların okunması ile kavranacak bir anlama değil, yapıyı anlamaya sevkeden yeni bir alımlama dayatılmıştır (154). Bu nedenle de avangardist eserin anlaşılabilir kılınabilmesi için hermeneutik de geleneksel olanın dışına çıkarak, “çelişki”nin de dahil olduğu bir sentezi de inceleyebilecek şekilde revize edilmelidir (155).

Bürger'in Dadaizm ve Sürrealizm ile sınırladığı “tarihsel avangard” kategorisini Ekspresyonizmi de içine alacak şekilde genişleten Richard Murphy'e göre tarihsel avangard, “estetizm” ve estetiğin bir sonucu olarak ortaya çıkan “sanatın özerkliği”ne bir yanıt olmaktan ziyade, estetiğin, tarihi bir kavşak olan modernizmde yöneldiği kaçınılmaz bir rotadır (6).

Avangardın ortaya çıkışında estetiğin tarihsel önemi, tarihsel etkenlerin birleşiminde yatar: Çağdaş toplumun aşırı karmaşası ve onunla birleşen, estetiğin bu karmaşaya herhangi bir tepki verme ihtiyacını körükörüne reddeden ahmaklığı. Böylesi otonom sanat

formlarının geçerliliğiyle ilgili kuşkular doğuran ve sonuç olarak avangardı harekete geçiren de bu tepkidir. (Murphy 7)

Murphy, Bürger'in analizinin kritik öneme sahip olan sanatın girdiği “özeleştirici” safhasının “ideoloji-kritik”ten bağımsız düşünülmemesi gerektiğinin altını çiziyor (10). Çünkü tarihsel avangard da, yalnızca sanatın özeleştirici evresine girmesine değil, aynı zamanda “ideoloji-kritik”in benzer bir formunda sanatın kendine karşı bir duruma gelmesine, yani kendi pratiğinin kendi kurumlarını olumsuzlamasına yol açmıştır (9).

Murphy, tarihsel avangard-alımlayıcı ilişkisini, Bürger'in yaptığı gibi yalnızca geleneksel organik yapının ve bu yolla varılacak anlamın olumsuzlanması ve bunun yol açtığı bir anlam kaybı, alımlayıcının istikametsiz bırakılması olarak okumaz. Murphy'e göre avangard, eserin geleneksel organik yapısını olumsuzlarken aynı zamanda da “nesne konumlandırma”yı olumsuzlamaktadır (17). Bürger için bu, alımlayıcıya bir “dayatma” olarak belirir. Ancak gerçekte avangard, Murphy'nin belirttiği gibi geleneksel eseri olumsuzlamakla kalmaz, aynı zamanda “anlam” a entegrasyonunu olumsuzlamak suretiyle alımlayıcının sosyal entegrasyonunu da olumsuzlar. Bu nedenle de avangard metinde öznellik parçalı ve süreksizdir, çelişkiler barındırır (18). Organik olmayan yapılar arasındaki ilişkiyi ve merkezleştirilmiş “öznellik” kavramını çözümlenmek üzere, ekspresyonist nesir ve dramaya başvuran Murphy, iki sonuca varır:

- 1)Bireyin karakterizasyonu çeşitli karakteristiklerin bağımsız bir montajıdır.
- 2)Karakterizasyon aynı zamanda metnin dramatik yapısını da etkilemektedir ve bu etki, avangardın süreksizliği radikal biçimlerde ifade etme stratejisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan “temsil edilebilir bir istikrarsızlık”tır (18-19).

Murphy, Kurt Pinthus'un ekspresyonist *Der Sohn* (Oğul) oyununun analizinde yer verdiği “inorganik” kelimesine vurgu yaparak, bunun avangard drama için ne denli temel bir yapısal özellik olduğuna işaret eder:

Çatışma gelişmiyor; bunun yerine, ilk sahneden sonuncusuna kadar tehditkar bir şekilde, hiçbir yere bağlanmadan ve çözümlenmeden varlığını sürdürüyor. (*Der Sohn*) inorganiktir, karakterler çoğunlukla gerçekçi insan tipleri olduğu için, bazen soyuttur tipler, bir an için telaşla diyalektik bir tartışma içine giren, lirik monologlara teslim olan (Aktaran Murphy 19)

Murphy'nin avangard dramaya ilişkin bu analizinde yalnızca biçimin değil, aynı zamanda içeriğin de “inorganik” olarak ele alındığı açıktır. Ancak Bürger'de “inorganik” olan öncelikle biçimdir ve içerik alımlayıcıda yaratmayı arzu ettiği etkiyi, yani “şok”u “anlamsızlık” aracılığıyla kurar. Bu anlamsızlık öylesine zorlayıcıdır ki, alımlayıcı bir süre sonra içerik ile boğuşmayı bir yana bırakır ve dikkatini kaçınılmaz olarak biçime yönlendirir. Söz konusu “anlamsızlık”ın deşifre edilmesi ise ancak hermeneutik yöntemlerin revize edilmesi ile mümkün hale gelebilecektir. Murphy'ye göre Bürger'in içerik ile biçim arasında bu denli kesin bir ayrımı neye dayanarak gerçekleştirdiği yeterince açık değildir. Bürger, avangardın dehanın eseri olarak “yapıt”a karşı almış olduğu konumdan hareket eder; Murphy de Bürger'in teorisindeki bu eksikliğe işaret eder:

Birincisi, “eser”in orijinal ve esinli bir yaratım olması, tamamiyle sanatçının dehasıyla yaratılması gerektiği ilkesine **yüzsüzce** ters düşerler. İkincisi, boşa çıkan beklentiler ve konvansiyonlarla dikkati, eserin müstakil anlamını aramaktan başka bir yere kaydırırlar. (23)

Dolayısıyla, avangardın olumsuzladığı yalnızca geleneksel “yapıt” nosyonu değildir; avangard aynı zamanda yapıtın geleneksel bir izlekte anlam sunma zorunluluğunu da olumsuzlar. Bu nedenle de alımlayıcı, avangard yapıt karşısında yeteneksizdir. Onu “öncelikle” yeteneksiz kılan şey, Blanchot'nun okuruna benzer bir şekilde aynı zamanda onun uçarılığının ve özgürlüğünün de kaynağıdır (*Yazınsal Uzam* 188).

Avangard yapıt, alımlayıcıyı geleneksel eleştirinin ve basmakalıp yorumların baskısından kurtararak, alımlamanın biricikliğini yeniden kurar ve provokasyonun ta kendisi olmaya erişir. Anlam da bu provokasyonun yöneltildiği karşı tarafın bir temsilidir. Modernizm ile yalnızca sanatın imkânları değil, alımlayıcı da dönüşmüştür. Karşı taraf kimi zaman sanatın özerkliği iken kimi zaman da onun çıkış noktası olan pür modernizmdir. Avangardın nesnelere “geleneksel” telafisi ise, avangardın nesnelere metaestetik düzeyde yorumlanmaları sayesinde gerçekleşebilir ve avangard “ sanatın kendi kendini eleştirdiği ve kendi olasılıklarının koşulları üzerinde durduğu bir noktadır” (25). Murphy'nin avangard-anlam ilişkisinde, avangardın sanatın kendi olasılıklarını yansıtma pratiğine yaptığı vurgu, Blanchot'nun yalnızca bir olasılık olarak kendini ele veren edebiyatın devrimci doğasına dair eleştirisinden de, Jean Paulhan'ın dili ve onun olasılıklarını sorguya açan teröristlerinden de uzağa düşmez.

Bürger'in analizinde dikkat çekici kesinlikte ifade edilen, ancak tartışmalı olduğu su götürmez bir diğer konu da, “şok” un “tüketilir” doğasıdır. “Şok”, tekrarlanabilir değildir, bu nedenle de “tarihsel”dir ve Bürger'in avangardın başarısızlığını ilan etmesinin de temel gerekçelerinden birini teşkil etmektedir. Avangard nesnenin biçimsel olarak sürdürdüğü enigmatik, Bürger'in deyişiyle anlamsız, Murphy'nin deyişiyle ise açıkça inorganik yapısının “tüketilebilir” olduğunu söyleme olanağı, Murphy'nin yaptığı gibi avangard kavramının “tarihsel”

içeriğinin genişletilmesi halinde tamamen ortadan kalkmaktadır. Ekspresyonizmin denkleme katılması halinde, yalnızca Kafka hakkında yapılmış nicelik ve nitelik açısından azımsanamayacak eleştirel çalışmaların varlığı bile Bürger'in bu tezini çürütmek için yeterli hale gelecektir. Franz Kafka'nın biçimsel ve içeriksel olarak ilk alımlayıcılarında yarattığı etkinin ya da tarihte ileri doğru sıçrayarak James Joyce'ta bulduğumuz “okunamazlık”ın da “şok”un farklı sunumları olduğu pekâlâ düşünülebilir. Örneğin Ulysses söz konusu olduğunda, Terry Eagleton için skandalvari olan, İngilizcenin “İngilizce” olmayan bir gerçeklik için kullanılmış olmasıdır (Eagleton, *The English Novel* 281-308). “Şok”, avangardın stratejik kararının dinamizmini taşır ve “şok” için seçilen yöntem de bu nedenle kullanıldığı çağın hassasiyetlerine göre değişecektir. Avangardın yaratmak istediği etki, Luis Buñuel'in, senaryosunu Salvador Dali ile birlikte yazdığı, kilise, devlet ve burjuva değerlerine ironik düş sekanslarıyla saldıran ve sürrealist sinemanın ilk örneği kabul edilen *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği) filminin 1929 yılında Paris'teki ilk gösteriminde izleyicilerin “Obscene!” (Müstehcen!) çılgınlıklarına benzer bir etkidir. Gösterimin ertesinde *Le Figaro* gazetesi de filmi, “zerre kadar sanatsal erdem” taşımayan “tam anlamıyla müsthecen, aykırı ve bayağı olaylar kesidi” yorumuyla selamlamıştır (Bodin 17) Avangard bu örnekte 1929 yılında Fransa'da sinemanın sahip olduğu “yeni” ve görsel açıdan ayrıcalıklı varlığını, sanatsal deha mitini alaşağı etmek ve müsthecen olan aracılığıyla kolektif bir bilinçdışını uyarmak amacıyla kullanmıştır. Aynı filmin günümüzde gerçekleştirilecek bir gösteriminin aynı etkiyi yaratmayacağı açıktır; ancak bu, kolektif bilinçdışını uyarma yöntemlerinin sonunun geldiği anlamını da taşımaz. “Şok”, “tüketilir” olmaktan çok “hiç okunmamış”tır. Çünkü burada alımlama alışkanlıklarımıza müdahale ederek onu değiştiren, sanat

aracılığıyla sanatın özeleştirisine tanık olmamızı sağlayan avangarddan başkası değildir.

Özetle, avangardın sunduğu şey “anlamsızlık” değil, Murphy'nin deyişiyle “epistemolojik şüphe”dir ve tarihsel olarak “tüketilir” olan yalnızca “şok”un kullandığı yöntemlerdir. “Şok” sunulması olanaksız görünen şeyi sunulabilir kılan şeydir; bir anlamda sanatın, varlığı tartışılmaz ve sürekli olarak yeniden üretilen bir imkânıdır.

Murphy, eleştirinin eleştirilen nesneye ya da sanatın nesneleştirdiği yaşamdan belli bir dereceye kadar mesafeli olmasının anlaşılabilir olduğunu kabul eder, ancak tam da bu noktada Bürger'in analizinde âdeta kör nokta olarak kabul edilebilecek önemli bir diğer konuya daha dikkat çeker:

Eleştiri ve toplumsal değişim olasılığı, tam olarak, avangardın merkezî ilkesinin, “yaşam pratiği alanında sanatı aşmak” hedefinin (oldukça) belirsiz kaldığı bu estetik özerkliğe dayandırılmış gibi görünüyor. (27)

Çünkü bu belirsizlik, sanatın toplumdan tamamen bağımsız olduğu düşüncesi, aynı zamanda sanatın her türlü sosyal sorumluluktan da bağımsız olduğu şeklindeki tehlikeli bir düşünceyi uyarmaktadır (28). Bunun uzantısı olarak ortaya çıkan diğer bir sorun da avangardın karşısında olduğu sanatsal özerkliğe, eleştirel mesafeyi kazanmak ve korumak üzere avangard olmanın bir önkoşulu olarak sahip olmak durumunda olmasıdır (29). Bu nedenle Murphy'nin bu tespitinden hareketle, avangardın birincil eleştirisini aslında özerkliğe değil, modernizme yönelttiğini söylemek olanaklı hale gelir. Çünkü sanatsal özerkliği koşulsuz benimseyen modernizmdir ve avangardın eleştirisi de gerçekte tam da bu koşulsuz kabule ilişkindir. Avangardın yok etmeye çalıştığı şey “ilişkisel”dir.

Şimdi Murphy'nin eleştirisi ışığında Bürger'in nihai olarak avangardın başarısız olduğu tezinin kör noktaları ile birlikte kısaca altını çizebiliriz.

1. Biçimsel Kusur: Avangard, yaratmayı sürdürmüş, bu nedenle de “bireysel yaratıcılık”ı olumsuzlamakta başarısız olmuştur.

Kör nokta: Avangard yaratma eylemi, yaratılan avangard nesneyi anlam taşımak zorunluluğundan kurtarmıştır. Bu sayede de yalnızca sanat araçları kategorilerini değil, dili sorguya açmayı başarmıştır. Dilin kendi rastlantısallığını ortaya çıkarmış ve yeni kategoriler ortaya koymuştur.

2. İçeriksel Kusur: Avangard, hayat pratiği örgütlerken “estetizm” tuzağına düşmüştür, yani eserleri, toplum pratiğinden kopuktur.

Kör nokta: Avangard nesne, hazır bir gerçekliğin yeniden üretimi değildir, bu nedenle de Bürger'in temel aldığı bir sanat tanımını temel almaz. Sanat bir sığınak değil, bilakis yeni bir gerçekliğin yaratıldığı yerdir. Ya da Blanchot'nun tezine dönecek olursak, sanatın özgürlüğünün kaynağı burjuva toplumunun sistem içinde giderilemeyen illegal ihtiyaçlarını gidermekten değil, gerçekdışı olanı, tecrübe edilmemiş olanı, bir olasılık olarak mevcut olanı alaşağı eden bir gerçeği dolaşıma sokmaktan alır. Sunulan gerçek her durumda burjuva toplumunun statik ve hipnotik yaşamının dışında kalmaya mahkûmdur. Ancak yöneldiği şey onu yeniden tasarlamaktır, ama öncelikle mevcut olanın uykusunu bozmak gerekir.

3. Pratik Kusur: Yarattığı etki tekrarlanabilir değildir, tüketilmiştir.

Kör Nokta: Avangardı tam da başarısız kılmayan şey, nesne ile iletişim kurulan alımlama ilişkisinin, sonuç olarak alımlayıcının dönüşmesini bir koşul olarak gerektiriyor olmasıdır. Yani avangard nesne ile temas eden göze istikamet kazandırmak beklentisinde değildir. Sürrealizm özelinde bu ilişkinin bilinç düzeyinde kurulduğunu söylemek bile eksik olacaktır. Sürrealist nesnenin uyarmaya

kurulduğu şey, alımlayıcının bilinçdışı ve bu yolla da kolektif bilinçdışıdır. Ayrıca, Bürger'in tüketilmiş olarak etiketlediği birçok teknik içinde öne çıkan kolaj, frotaj gibi teknikler ile resim-şiir, görsel şiir, kara mizah, yanlış roman, sentetik anlatı gibi türler, günümüzde de ana akım olanın dışına düşmektedirler. Genel ve yaygın kategoriler ya da teknikler olarak değerlendirilmeleri, bu nedenle olanaklarının tükendiği söylemek mümkün değildir. Tüm bunların yanında da avangardın teknik, sanat aracı, kategori söz konusu olduğunda, önceliği her zaman “ifade yolları keşfetmek”e verdiğini, anlam taşımak sorumluluğundan kurtardığı ve imgesel olanı denkleme katan üretiminde tek sınır olarak hayalgücünü ilan ettiğini ekleyelim.

Sanat ve politikanın aynı çerçeve içinde dile getiriliyor olması, yeni avangardın posttarihsel algılamasının yanı sıra postmodernizmin eklektik bakış açısının da yok olup gitmesine yol açar. İşte bu nedenle, avangardın, geçmişini detaylandırırken geleceğini de kuran soykütüklerine ihtiyacımız var. (Foster 31)

Bürger “tarihsel avangard”ın başarısızlığının bir sona işaret ettiğini öne sürerek, neo-avangardı bu tarihin dışında bırakır, ancak sanatın kendisi tarihseldir ve bu, “tarihsel avangard”ın sonrasından da söz etmemize her durumda olanak verir.

Hal Foster'ın *Yüzyılın Sonunda Avangard: Gerçeğin Geri Dönüşü* isimli kitabından alıntıladığımız yukarıdaki çağrısı, Foster'ın avangard teoriye getirdiği eleştirinin Bürger'in analizini yıkmaktan ziyade, tıpkı Murphy'ninki gibi genişletmek ve sorunlarını gidermekten yana olduğunu göstermektedir. Foster öncelikle burjuva sanatının özerkliğini yok etme projesi altında sınıflandırılabilir tüm eylemlerin tek bir kuram çatısı altında toplanması girişiminin temelde sorunlu olduğunu ifade eder (33). Ancak bu girişim bazı temel teknik sorunlardan da nasiplenmiştir. Bunlardan ilki Bürger'in, analizinde referans aldığı avangard nesnelere konusunda fazlasıyla

seçici davranmış olması ve bu nesnelere seçerken yalnızca belli bir döneme odaklanmış olmasıdır (Foster 33). Gerçekten de Bürger'in ele aldığı avangard nesnelere, genellikle avangardın görece daha deneysel sayılabilecek, ancak pür avangard ifadeden çok bir geçiş / başlangıç döneminin izlerini taşıdığı öne sürülebilecek ilk dönem eserleri arasından seçilmiştir. Bürger avangardı Marx'ın emeği tarihselleştirmek üzere kullandığı model aracılığıyla tarihselleştirdiğini ifade eder. Ancak, Marx bu modele “sınıf çatışması”nı da dahil etmiştir. Bürger'in modeli ise, statik ve geleceksizdir.

Ayrıca, Bürger sanat tarihine ve sanatın özerkleşmesini hazırlayan süreçlerden oldukça kesin ve homojen dönemler olarak söz etmektedir. Foster da Bürger'in bu yaklaşımını, Marksist olmaktan çok “evrimci” bulur ve bu evrimci izlekle “gelecek” boyutunu içermediğinden sorunludur (35). Bürger için avangardın neo-avangard tarafından tekrarı, sadece estetiği sanatsala, aşkın olanı da kurumsal olana dönüştürecektir ve bundan kaçış yoktur; bu nedenle de avangard tekrarlanabilir değildir. Bu düşünceye yol açan, Bürger'in neo-avangardın kendini gerçekleştirmek üzere avangardı tekrar edeceği ya da etmek zorunda olacağı varsayımıdır. Foster, bunda gerçeklik payı olduğunu kabul eder, ancak bu gerçeğin en doğru yorumuna neo-avangardın avangarda “eleştiri” getiriyor olduğu gerçeğinin dahil edilmesi ile ulaşılacağını ifade eder (37). Hatta başka bir ifadeyle, neo-avangardın tarihsel avangardı yapıbozumcu bir sınavdan geçirmesini olanaklı kılan, tarihsel avangardın başarısızlığıdır (51). Bürger'in teorisi neo-avangardın kendini ifşa ettiği dönem olan 1960'ların tutkulu sanatını görmezden gelir. Bu görmezden gelme, Bürger'in teorisinin çerçevesini daraltmaktadır.

Sanat, tarihseldir ve sanatın bir dönemini “tarihsel” olarak etiketleyerek, gelecekte yalıtılarak, sanatın tarihselliğini göz ardı etmek, eleştirel bakışı daha keskin

kılacak bir pratiğin önünü açsa da sakıncalıdır. Neo-avangardın olanaklarının “tarihsel avangard”ı tekrar etmekle sınırlanması, “avangard”ın varlık sebebi olan özeleştirici motivasyonunun varlığını da hükümsüz kılar. Bu nedenle Bürger'in teorisini işlevsel kılabilmek de ancak, Foster'ın önerdiği gibi, neo-avangardı tarihsel avangardı fesheden olarak değil, ancak onu ilk kez kavrayan olarak konumlandırmakla mümkündür. Burada Bürger'in teorisinde belirleyici olan iki sabit veriyi de değişken tabiatlarıyla benimsemek gereği doğmaktadır. Bunlardan ilki sanat kurumunun estetiği tümünden yönettiği kabulü, diğeri ise estetiğin bir gelenek yaratıcısı olarak rolüdür.

Sonuç olarak, tarihsel avangardın geleneksel olana, neo-avangardın ise kurumsal olana karşı bir direniş olduğu söylenebilir. Foster bu konuda aşağıdaki sonuçlara varır:

1. Sanat kurumu bugünkü anlamı ile tarihsel avangard tarafından değil, neo-avangard tarafından idrak edilir.
2. Neo-avangard hem yapıbozumcu hem de yaratıcıdır. Tarihsel avangardın soyut / anarşist / nihilist saldırılarına itibar etmez.
3. Neo-avangard, tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz, ilk kez onun tasarısını yerine getirir, ilk kez burada teorik bir sonsuzluğu ifade eder. (47)

Neo-avangard tartışmalarında, avangardın tekrarlanmasını açıklamakta merkezi öneme sahip bir kavram olarak ele alınan “travma”dan da kısaca söz etmek gerekiyor. Bu bakışta tarihsel avangard ile neo-avangard ilişkisi, tarihsel avangardın kendi geleceğine dair özsezileri, neo-avangardın ise bir geçmişi yeniden kurması üzerinde şekillenir. Neo-avangardın eylem süreci, ertelenmiş bir eylem sürecidir.

Foster, Jean Laplanche'in “Bir travmanın oluşması için her zaman iki travma gerekir”

sözlerinden hareketle kim olduğumuzu ancak ertelenmiş eylemde anlayabileceğimizi ifade eder (59). Bu bağlamda neo-avangard tarihsel avangardı reddetmez, hatta onu temsil ediyormuş gibi görünür, ancak onun ertelenmiş gerçekliğini temsil eder.

Foster, Jacques Derrida'nın "Freud ve Yazma Sahnesi" başlıklı yapıtındaki "Asıl muamma tam da bu 'ilk kez' düşüncesidir. Böylece ertelenme ta en başından başlar" (Foster 60) sözlerini alıntılar ve avangard için durumun tam da bu olduğuna işaret eder.

Son olarak, tüm bunların dışında, avangardın başarısızlığının ilanında Marksizmin de Sürrealizmi başarısız ilan etmiş olmasının etkisi olduğunu eklemek gerekir. Çünkü Marksizm, irrasyonel olanı devrimin hizmetine sunmak isteyen Sürrealizmin tecrübesine asla sahip çıkmamıştır. Bunun gerekçelerinin başında Sürrealizmin gerçeklik ilkesi karşısındaki tutumu gelmektedir.

Tarihsel avangard olarak Sürrealizmin geleceğine dair konuşmak, Murphy ve Foster'ın Bürger'in teorisine getirdiği eleştiriler ile çıktığımız yolda, üç temel konunun tartışmaya dahil edilmesi ile olanaklı hale gelebilir. Bunlardan ilki İkinci Dünya Savaşı sonrasında avangard sanatçıların içinde buldukları kültürel ve coğrafi koşullarla ilgilidir. Savaşın patlak vermesi ile birçok sürrealist Fransa'yı terketmek zorunda kalmıştır. Bu sürgün, Amerika'da sanatsal anlamda birçok yeniliği ve dönüşümü tetiklerken, sürrealistler için Sürrealizmi Amerika Birleşik Devletleri'nde tanıtmak olanağını da, özellikle Charles Henri Ford'un *View* isimli dergisi desteğiyle bulmuştur. Ancak bu, Avrupalı sürrealist için kolektif çalışmaların gerçekleştirilmesinin sosyal koşulunu teşkil eden kafe kültürünün de Fransa'da bırakılması anlamını taşıyordu. Ayrıca, gündelik yaşamın kışkırtıcılığının Fransızca dışı bir toprakta sürdürülemezliği, Breton'un Kanada'nın Fransızca konuşulan bölgesine göç etmesi ile belirginleşen bir soruna işaret eder. Savaş sonrası Fransa'ya

dönüş gerçekleşmiştir. Ancak bu, eski grup tecrübesini geri getirmemiştir. Breton'un ölümüyle kesinliksiz bir şekilde gündeme gelen asıl “son” ise, sanat tarihçisi Sarane Alexandrian'ın 1970 yılında dile getirdiği gibi, yalnızca organize bir grup olarak Sürrealizmin sonuna işaret etmekteydi. Diğer bir konu ise, Walter Benjamin'in fotoğrafın icadının sanat kavramında herhangi bir değişikliğe yol açıp açmadığını tartıştığı "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (Mekanik Yollarla Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri) isimli denemesinde ifade edilen, sanatsal üretimin geleneksel kavrayışına yaptığı müdahale ile sanat kavramının kendisini tartışmalı kılan teknolojik gelişmedir. Benjamin'in bu tezinden hareketle “postmodernizm” ve “avangard” ilişkisi, bir sonraki başlık altında tartışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

POSTMODERNİZME DAİR ÜÇ SORU İÇİNDE AVANGARDIN OLANAKLARI

Matei Calinescu, *Modernliğin Yüzleri* isimli kitabına 1986 yılında eklediği “Postmodernizm” başlığı altında postmodernizmi tanımlamaya girişmeden hemen önce şunları söylemektedir:

Eğer postmodernizm gerçekten de kendine has bir kültürel fizyonomi oluşturduysa, onu açıkça ve ikna edici bir şekilde betimleyebilmek gerekir; bu da, terimin genellikle içinde yer aldığı bağlamların o büyük anlam enflasyonunu (hatta “hiperenflasyonu”nu) düşünürsek, hiçbir şekilde kolay olmayacaktır. (294)

Postmodernizmin tanımları, modernizm ile kurabildiğimiz türden kesin denklemler kurmamıza izin vermeyen bir “kararlaşırılmazlık” içermektedir. Bu bölümde, postmodernizmin tanımları “varsayımsal” olarak ele alınacak ve postmodernizme ilişkin tartışmalarda “avangard”ın tarihsel ve işlevsel olarak konumu tartışılacaktır. Bu amaçla, öncelikle postmodernizme ilişkin temel bir tartışma zemini olan Jürgen Habermas, Fredric Jameson ve François Lyotard’ın postmodernizm yorumlarında “avangard”ın konumu gözden geçirilecek, ardından Lyotard’ın postmodernine biraz daha yakından göz atılacak ve son olarak da avangardın postmodernizm içindeki ve ötesindeki olasılıkları araştırılacaktır.

Postmodernizme ilişkin temel bir tartışmanın ilk sorusu Habermas tarafından sorulmuştur:

Peter Bürger’in çalışması bize “post-avangard” sanattan bahsetmeyi öğretti. Bu deyim, sürrealist başkaldırının başarısızlığını belirtmek

için seçilmişti. Bu başarısızlığın anlamı nedir? Daha genel düşünürsek, bir post-avangardın varlığı postmodernlik (modernlik sonrası) diye adlandırılan geniş fenomene bir geçiş anlamına mı gelmektedir? (Habermas 34)

Habermas'ın 1980 yılında Frankfurt'ta bir ödül töreninde yaptığı "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje" başlıklı konuşmasında sorduğu bu soru, avangard ile postmodernizmin ilişkisine dair temel bir bakışı temsil eder. Bu bakışa göre, postmodernizm sürrealizmin başarısızlığı sonrasında ortaya çıkmış bir fenomendir. Çünkü Benjamin gibi Habermas da Sürrealizmi estetik modernliğin doruk noktası ve son temsilcisi olarak kabul etmektedir. Habermas'a göre estetik modernlik "değişik" bir zaman bilincine sahiptir; Bergson'ın felsefesinde ifadesini bulmuş bu zaman bilincini değişik kılan, avangardın "şimdi"yi yüceltirken, yalnızca sezgisel olarak kavranabilen bir geleceği fethetmek arzusunda olmasıdır (33). Başka bir deyişle, avangard, tarihin sürekliliğini isyan deneyimiyle kesintiye uğratarak, tarihsel belleğin yerine tarihin aşırılıklarını koyar, nesnel tarihi bir kenara atar (33). Avangard bu nedenlerle Habermas tarafından "tarihdışı" olarak nitelendirilir. Habermas'ın, estetik modernliği Max Weber'den alıntılıdığı "kültürel modernliğin" bir alt kategorisi olarak yorumlayışına göre, bu tarihdışılık, ekonomik büyümenin ve devletin örgütsel başarılarının baskısı altındaki gündelik yaşamın iletişimsel altyapısının bozulmasından kaynaklanmaktadır (36-38). 20. yüzyıl her türlü iyimserliği alaşağı etmiş, bu yüzyılda kültürün olumsuzlanmasını öngören yanlış programlara, sanatın özerklik alanını yok etmek ve sanatla yaşamı uzlaştırmak arzusundaki Sürrealizm gibi akımların "saçma" eylemlerine tanık olunmuştur (38-39).

Habermas'a göre Sürrealizmin hatalarından ilki sanatın özerkliğine müdahale etmenin kendisidir, çünkü bu, sürrealistlerin kendi özerkliklerine de çevrilmiş bir

kurşundur; diğerk hata ise, sürrealistlerin “yüceltme”den uzak durarak, geriye arındırılmış anlam ve tahrip edilmiş biçimden başka bir şey bırakmamış olmalarıdır (39-40). Habermas’a göre burjuva sanatı, kendi izleyicilerini eğitir ve izleyicisinin sanatı ve estetik tecrübeleri kendi gündelik yaşantısı ile ilişkilendiren usta bir “tüketici” olması beklentisi içindedir (41). Habermas’ın “sanatı”, alımlayıcıyı “tüketici” olarak konumlandırılması ile, Sürrealizmin alımlayıcının gündelik yaşam örgütlenmesini şiirsel ve düşsel olanın kullanılması suretiyle dönüştürme çabasından ayrılır. Aynı şekilde, birinci bölümde yer verdiğimiz, Maurice Blanchot’un alımlayıcıyı özellikle edebiyat söz konusu olduğunda “yeteneksiz” olarak konumlandıran analizinin ışığında, Sürrealizmin “okur” ile kurduğu ilişkinin “erotik” bir deneyimi aratmayan şaşırtıcılığını göz önünde bulundurursak, Sürrealizmin alımlayıcıyı “eğitilen” olarak değil “üreten” olarak konumlandığı gerçeği ile karşı karşıya kalırız. Sürrealizm, Habermas’ın “uzman” sanatçısını yok etmek arzusundadır, ancak bunu yaparken alımlayıcının kendisini “şair” olarak benimsemektedir. Bu bakışın, okur-merkezli edebiyat eleştirisinde yapıtın, onu iletişime açan okur tarafından yaratıldığı düşüncesine çok uzak düşmediğini de belirtelim. Çünkü sunulan ister gerçekdışı ister gerçeküstü olsun, her durumda “okur” üretime dahil edilmektedir. Habermas için ise sanatın “gündelik uzman” tarafından ele alınışı ciddi bir tehlikedir (41). Ancak Habermas'a göre avangardın yol açtığı asıl tehlike “uzmanlaşma”nın yıkıma uğratılmasıdır. Avangardın başarısızlığını bir kez daha tartışmalı hale getiren, avangarda kıyasla çok daha ılımlı ve çoğulcu bir görünüm arz eden postmodernizmin avangard tecrübenin bir taşıyıcısı olma ihtimalidir. Çünkü tehlike hâlâ gündemdedir ve postmodernizmi avangarda kıyasla çok daha masum gösteren, onun “olumlanabilir” bir zaman bilincine sahip olmasıdır. Bu olumlama, “geçmiş”in ironik olarak da olsa zamana dahil edilmesinden yola

çıkar. Calinescu, Umberto Eco'nun postmodernizmin tarih ile ilişkisine dair şu düşüncesini aktarır:

Tarihsel avangard [...] tarihle hesaplaşmaya çalışır [...] Modern-sonrasının yanıtı [...] –geçmişin ortadan kaldırılışı suskuya götürdüğünden yıkılamayacağı için– geçmişe dönülmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar: geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş. (Aktaran Calinescu 304)

İronik olan, postmodernizmin tarihe olumlanan bu geri dönüşünün de “ironik” olmasıdır.

François Lyotard ise “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap” isimli makalesinde şu soruyu sorar:

Benim sorum, Habermas’ın nasıl bir birlik tasarladığı. Modern projenin izlenmesiyle amaçlanan, gündelik hayatın ve düşüncenin tüm öğelerinin, organik bir bütünde olduğu gibi, içinde yerlerini bulacakları sosyo-kültürel bir birliğin oluşumu mu? Yoksa bilgi, etik ve politikanın heterojen dil oyunları arasında açılması öngörülen geçitin kendisi de, bunlarla aynı düzeyde yer alan, diğer bir dil oyunu mu? Eğer böyleyse, nasıl olup da, bunların etkin bir sentezini gerçekleştirebilecek? (45)

Lyotard söz konusu makalesinde , Habermas’ın konuşmasını, “izleyici” bulma anlamında, sanatsal denemeleri askıya almaya çağırın bir tür davetiye olarak nitelendirir, ancak bu davetiye aynı zamanda sanatçıları ve yazarları cemaatin sinesine döndürmek ve orada bir hastalık varsa iyileştirmek üzere onları sorumlu kılmak üzere çıkarılmıştır (47). Bu yalnızca Habermas’a yönelik bir eleştiri değildir; avangardın başarısızlığını ilan ederek onların mirasını tasfiye eden, sanatçıları

“düzen”e geri çağırın ortak bir eğilime yöneliktir. Lyotard’a göre bizzat kapitalizmin kendisi alışılmış nesnelere, sosyal hayatın rollerini ve kurumlarını gerçektir kılmakta o denli başarılıdır ki, gerçektirliğin ancak istikrarsız ve kırılğan bir şekilde kullanıldığı bir dünyada klasisizme dönüşün olanaklı olduğundan artık söz edilemez (48). Lyotard, modern estetikten söz etmeden önce, “sanat” tanımımızı gözden geçirmemiz gerektiğinin altını çizerek; çünkü kitle iletişimine maruz kaldığı noktada sanatın kurallarını gözden geçirmeyi reddederek kendine yer bulmak için “uygun kuralları” benimseyecek bir sanat bu estetiğın içinde ele alınamaz (48-49). Avangard sanatın endüstriyel ve kitle iletişimsel realizmlerin sanatlarına yönelttiği saldırının kökeni estetiğın modernliğinde bulunacaksa, modern estetiğın temel sorusunun “güzel nedir?” sorusu değil, “sanatsal (ya da edebi) olan nedir?” sorusu olduğunu anımsamamız gerekir (49). Bu da avangardın “beğeni”ye hizmet edene verdiği karşılığın günümüzde –neredeysse bir suçlama ve hatta başarısızlık nedeni olarak– neden “sanatsal” olduğunu açıklayacak niteliktedir. Lyotard, avangardı, Kant’ın “yüce” kavramı ile birlikte okur ve modern sanatın dayanağını, avangardların mantığının aksiyomlarını bu kavramda bulunduğunu ifade eder (51). Habermas’a göre avangardın verdiği en temel ödünlerden biri “yüce”dir, bu da avangardın hem anlamda hem de biçimde başarısızlığına yol açmıştır. Lyotard’a göre ise, modern estetiğın temel sorunu, “Kavramlaştırılabilir, ama ne görülebilir ne de gösterilebilir bir şeyin var olduğunu göstermek”tir (52).

Kant’ın ‘refleksif’ yargı dediği yargı türüne yol açan belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine imgelem, prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında ‘yüce’ ortaya çıkar [...] Bizzat Kant, gösterilemez olanın

mümkün bir işaretini *biçimsizlik*, *biçim yokluğu* diye adlandırarak, izlenecek yöntemi gösteriyor. (52)

Avangardın arkasında bıraktığı, Bürger'in deyimiyle avangardın başarısızlığının bir göstergesi olan "esrarengiz" biçimlerin, avangardın Habermas'ın da yaptığı gibi modern estetikte bir doruk kabul edilerek geçiştirildiğini söylemek zor değildir. "Sürreel" ve "sürrealite" kavramlarının tartışıldığı bölümde de belirttiğimiz gibi, avangard biçimin araştırılmasına romantizmden miras alınan eleştirel ahlakın ve Kant'ın "yüce" kavramının da dahil edilmesi bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Lyotard'ın Habermas'ın konuşmasında bulduğu temel sorun da bu bağlamda, avangard biçimin "yanlış" anlaşılmış olmasıdır:

Eğer Habermas da Marcuse gibi bu gerçeksizleştirme çalışmasını, avangardları karakterize eden, baskıcı "karşı yüceltme"nin bir yönü olarak anlıyorsa, bu, Kantçı yüceyi, Freudcu yüceltme ile karıştırıyor olmasından ve estetiğin, onun için güzelin estetiği olarak kalmasındandır. (53)

Eğer modernlik bir yüce ilişkisine göre geliyorsa, Lyotard'a göre, postmodern olanın modern olanı öncedelediği öne sürülebilir hale gelir, çünkü her şeyden önce kavramsallaştırabilmek insandışılığı gerektirir ve postmodern de modern içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran olarak ortaya çıkar (53-57).

Sanatsal arayışların, deneyselliğin tehdit ettiği zemin Lyotard'ın deyişiyle "gevşeme" zeminidir. Ancak postmodern sanatçı, âdeta bir filozof gibi yapıtın aramakta olduklarına yönelmiştir (57-58).

Fredric Jameson ise "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" başlıklı makalesinde postmodern olarak nitelendirilen birden çok sanatçının ismini andıktan sonra, şu soruyu sorar: "[A]ma acaba bütün bunlar eski ileri-

modernist üslupçu yenilik şartının belirlediği periyodik üslup ve moda değişimlerinden daha temel bir değişim veya kopmaya işaret ediyor mu?" (60). Jameson bu sorunun yanıtını, postmodernizme ilişkin teorilerin, yeni bir toplum tipini (medya toplumu, tüketici toplumu, enformasyon toplumu vb.) duyuran teorilerle yakınlıklarında arar ve postmodernizm söz konusu olduğunda benimsenen her konunun çokuluslu kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtülü bir siyasi tavır olduğunu ifade eder (61). Jameson'a göre, söz konusu teoriler, "dönemselleştirme" yöntemleriyle, bir döneme içkin farklılıkları gözardı ederek, dönemi kitlesel bir homojenite içinde kavramak eğilimindedirler ve Jameson postmodernizmi bu sorundan kaçınmak üzere "kültürel başat bir öge" olarak ele aldığını belirtir (62). Avangard veya postmodern sanatçılarla sanat ya da edebiyat tarihinin herhangi bir başka noktasında da karşılaşılabilecektir (62). Ancak postmodern olan Batı toplumunun resmi kültürü ile bütünleşmiştir; bunun sebebi de günümüzde estetik üretimin meta üretimi ile bütünleşmiş olmasıdır (63). Jameson açıkça postmodernizmin modernizmin ardılı ya da özdeşi olmadığını belirtir ve ona göre değişen, ileri modernizme hâkim "zaman" kategorilerinin, yerini "mekân" kategorilerine bırakmış olmasıdır (63-76). Jameson, postmodernizmin geçmişle kurduğu bağı da olumlamaz; bilakis bunu "radikal geçmişin yitirilmesi" ile eşzamanlı olarak okur (83). Buradan hareketle, postmodernin hafızasının seçici bir hafıza olduğu ileri sürülebilir. Çünkü merkezi temanın yokluğu, bazı "bildirimleri" tema olarak anlamamızı imkânsız kılmaktadır (83). Avangard da postmodernizmden çok farklı olmayarak, sanatın "eğitici" yönünü gözardı etmiştir:

Sol kültürel üreticiler ve teorisyenler özellikle de romantizmden doğan ve spontane, içgüdüsel veya bilinçdışı 'deha' biçimlerini göklere çıkaran burjuva kültürel gelenekleriyle biçimlenmiş olanlar –fakat

aynı zamanda, Jdavonizm, ve sanatta politik müdahale ya da parti mücadelesinin üzücü sonuçları gibi aşıkâr tarihsel nedenlerden ötürü– tepkisel olarak, çoğu zaman burjuva estetiğinde ve özellikle de ileri modernizmde sanatın yüzlerce yıllık işlevlerinden birinin –pedagojik ve didaktik işlevininin– reddedilmesi karşısında gereğinden fazla etkilenmemişlerdir. (111)

İlk bölümde Sürrealizm açısından talihsiz bir karşılaşma olduğuna yer verdiğimiz Sürrealizm-Marksizm karşılaşmasının, Marksizm için de benzer bir tecrübeyi doğurmuş olması şaşırtıcı değildir. Philip Nel *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks (Avangard ve Amerikan Postmodernizmi: İsbetli Küçük Şoklar)* isimli kitabında, bu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Marksist bakış açısıyla Sürrealizmin başarısızlığı, (bu) farkındalığın sınıf temelli olacağıının garantisinin olmamasıdır. Ancak, bu garantinin eksikliğini kabul eden Sürrealizm, konansiyonel bir şekilde tanımlanmış tecrübelerin sınırlarının ötesindeki olasılıkları ortaya çıkararak bir ideoloji kritiği sunabilir. Bunu her zaman başaramayabilir; fakat Sürrealizm, hâkim düşünce biçimlerine alternatif modelleri besleme potansiyeline sahiptir. (Nel xx)

Postmodernizm, modernizmin ardılı değildir, ileri modernizm ve postmodernizm yalnızca sanatın politik görevlerini ihmal etme noktasında birleşirler. Jameson’ın “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak tanımladığı postmodernizme karşı ürettiği formül de bu bağlamda, uyum sağlamamız beklenen bu yeni “mekân”da, eski estetik uygulamalara dönmenin olanağı kalmadığından (112), Jameson’ın “bilişsel harita çıkartma estetiği” olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanattan beklentisi birbirinden farklı bu üç düşünürün tartışmasını önemli kılan, söz konusu tartışmanın, postmodernizmin kültür tarihi içinde tarihsel olarak konumlandırılmasına aracılık edecek üç farklı yaklaşımı içeriyor olmasıdır. Habermas için postmodern, postavangarddır ve tarihsel avangardın ardıdır. Bu bize postmodernin, tarihsel avangardın Habermas'ın işaret ettiği başarısızlıklarından ders almış, onu eleştiren yeni bir tecrübe olduğunu düşündürür. Lyotard'ın "önce postmodern olmayan modern olamaz" denklemi de, modern olanın anlaşılmasının önce postmodernin ve dolayısıyla da avangardın doğru anlaşılması ile mümkün hale gelebileceği düşüncesinin yolunu açar. Buna göre, modernizm ve dolayısıyla karşıtı olan avangardın zamanı henüz gelmemiştir; bu nedenle de kesin bir başarısızlıktan söz etmek olanaklı değildir. Jameson içinse postmodern, modernin ne ardılı ne de özdeşidir; aralarındaki tarihsel farkı yaratan kapitalizmin kültür ile kurduğu ilişkinin örgütlenme biçimidir. Bu yaklaşım, asıl değişkenin kapitalizm olduğunu, yöntemleri ve örgütlenmesi giderek karmaşıklaşan, kültürel alana giderek daha çok nüfuz eden bir hedef karşısında avangardın tepkisel ve eleştirel varlığının da yeni suretler kazanabileceğini göstermektedir. Modernizmde hedef burjuva sınıfının zevkleri ve sanatın özerkleşmesi iken, bu hedef postmodernizmde pekâlâ estetik üretimle meta üretiminin iç içe geçmiş olması olarak ele alınabilir.

Modernizm ile Postmodernizmi sanat tarihi içerisinde kronolojik bir dizilime tabi tutmak eğilimindeki her türlü çabanın, dönemselleştirmenin her türlü sakıncasından ister istemez nasipleneceği açıktır. Yine de ikisi arasındaki farklılıklara işaret ederken, postmodernizmin tarihsel açıdan modernizm sonrası olarak konumlandırılmasının arkasında, postmodernizmin çoğunlukla bir şeylerin yitimi ile birlikte anılması olduğunu belirtmek gerekiyor.

Bir sanat eserinin en mükemmel reproduksiyonda bile bir unsur eksiktir: Zaman ve uzaydaki varlığı, bulunduğu yerdeki benzersiz varoluşu. Sanat eserinin bu benzersiz varoluşu, varoluş süresi boyunca tabi kaldığı tarihi belirler. Yıllar içinde fiziksel koşullarında meydana gelen değişimlerinin yanı sıra mülkiyetindeki çeşitli değişimler de buna dâhildir. İlkinin izleri, kimyasal veya fiziksel analizlerle ortaya çıkarılabilir ki bunu bir reproduksiyona uygulamak imkansızdır. Mülkiyet değişimleri ise orijinalinin konumundan itibaren takip edilmesi gereken bir geleneğe tabidir. (Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” 218)

Benjamin’e göre teknolojinin gelişmesi ile birlikte değişen sanat nosyonu ve sanat eserinin “aura”yı yitirmesi, Jameson’un “zaman”, Habermas’ın “tarih” kaybindan çok da uzağa düşmemektedir.

Linda Hutcheon, *A Poetics of Surrealism: History, Theory, Fiction* (Postmodernizm Poetikası: Tarih, Teori ve Kurmaca) isimli eserinde uzlaşım sal postmodernizm tanımlarında öne çıkan ve postmodernizme mal edilen en belirleyici özelliğ in “tarihdışılık” olduğunu ifade eder (87). Ancak postmodernizm, “tarih” söz konusu olduğunda iki eş zamanlı etkiye sahiptir. “Tarihsel bağlamları önemli, hatta belirleyici olarak geri kurar; ancak, bunun sonucunda tarihsel bilgi nosyonunu tamamen sorunsallaştırmış olur” (89). Avangard ise zaten “tarihsel” olarak etiketlenmiştir; ancak o, tarihin aşırılıklarını ön plana çıkararak onu yıkıma uğratmaya çalışır. Hutcheon, Tafuri’nin aşağıdaki sözleri üzerinden postmodernin avangardı asla tamamen reddetmediğ ini belirtir:

Geçmişten kopmak, ‘yalnızca tarihi değil, tarihsel bir nesne olarak kendini bile yok etme’ isteğ i yoktur; aksine, yeni bir tarihsellik ve

tarihsel bilgi nosyonunun yeni bir sorunsallaştırmasını yazma çabası mevcuttur. (*A Poetics of Postmodernism* 218)

Sürrealizmin tarihselliği ise, bütün yüzlerinin kavranması sonrasında kararlaştırılabilir. Bu yüzlerden bir tanesi, “tarihsel” bir akım olarak varlığıdır, ancak ilk bölümde yer verdiğimiz tanımlarından hareketle, insan varoluşuna dair soruların alternatif bir merkezi, imgeselin zamansızlığından nasiplenmiş bir düşüncenin temsili olarak özetleyebileceğimiz ikinci yüzü tarihini aşmaktadır. Blanchot'nun dediği gibi:

Geçmiş zamanda bir tarih, mükemmel bir hikaye olabilirdi
(Sürrealizmin tarihi, yalnızca akademik bir konudur; özellikle de tarih kavramı, öznesi tarafından değiştirilmediyse ve şu ana kadar böyle bir olasılığı öne sürmeyi meşrulaştıracak herhangi bir durum olmamıştır).
Şimdiki zaman ya da gelecek söz konusu olduğunda ise sürrealizmin gerçekleştiği (dolayısıyla da kendisine ad veren, onu aşan içeriğinin ve dışına vurduklarının neredeyse tamamını kaybettiği) iddia edilemeyeceği gibi, kimse onun yarı gerçek ya da gerçekleşme yolunda, ‘oluş’ta olduğunu da söyleyemez. (“Tomorrow at Stake” 407).

Avangard, bilinmeyen bir geleceği keşfetmek arzusundadır. Tarihsel avangardın kapanmış bir dönem olduğunu söyleyebildiğimiz noktada, aynı zamanda onun yol açtığı geleceğin postmodernizm olduğunu söyleyebilir miyiz?

Lyotard, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”ta, postmoderni bir 20. yüzyıl fenomeni olarak ele alan *Postmodern Durum* isimli eserinden farklı olarak, modernizm ve postmodernizmi dönemler olarak tanımlamaz ve ikisinin sanatsal üretimin her aşamasından eş zamanlı olarak var olduğunu ifade eder. Lyotard’a göre bir yapıt postmodern olmadan modern olamaz; postmodern modernizmin bir son

noktası ya da onu izleyen bir dönem değildir. Daha çok, sürekli bir doğuş halindeki modernist değişimin kendisidir. Modernizmin doğasının gerektirdiği sürekli bir değişimin adıdır ve bu nedenle de postmodern, modernitenin içinde düşüncelerin ve kategorilerin tartışmalı kılınmasını sağlayan avangard gücün kendisidir. En geniş anlamda “modern”in ortaya çıktığı her durumda, onu önceleyen bir “postmodern”in varlığından da bu nedenle söz edilebilir. Lyotard’ın düşüncesinde eş zamanlı olarak varolanın yalnızca modern ve postmodern olmadığını belirtmiştik. Lyotard’ın *Postmodern Fables* (*Postmodern Masallar*) isimli eserine göre Realizm de her dönemde, her kültürdeki ana akım sanatın tavrına karşılık gelmektedir:

Realizm, gerçeklik yaratma, gerçekliği bilme ve gerçeklik yaratmayı bilme sanatıdır. (Az önce duyduğumuz hikayeye göre, bu sanat gelecekte de büyük bir hızla gelişmeye devam edecektir.) Gerçeklik değiştirilecektir; yaratma, bilme ve yaratmayı bilme değiştirilecektir. Şu anda olduğumuz şey ile son göçün kahramanı arasındaki sürede, gerçeklik ve gerçeklik sanatı, en az amipten bize varan metamorfoz kadar bir dönüşüm geçirecektir. (91)

Bu bağlamda realist sanat, dünyayı bize alıştığımız şekilde sunan ve bizi gerçekliğe ilişkin inançlarımızı sorgulamak durumunda bırakmayan sanattır. Lyotard’a göre, postmoderne mal edilen eklektizm de gerçekte realizme ait bir stratejidir. Ancak Lyotard daha sonra, 1983 yılında Berlin’de yaptığı “*Le sublime et l’avant-garde*” (Yüce ve Avangard) başlıklı konuşmasında, avangard sıfatını yalnızca “yoksunluk” olarak yüceyi bünyesinde taşıyan “minimalizm”e layık gördüğünü ilan eder (Lyotard, *L’inhumain* 117). Yine de Lyotard’ın *Postmodern Durum*’da “yaratıcı icadın özsel biçimi” olarak tanımladığı “küçük anlatı” her durumda değişmez önemini korumaktadır. Perry Anderson’a göre,

Lyotard'ın postmodern sanatı kuramlaştırmada karşılaştığı güçlük, estetik yönelimlerin, kendisinin her zaman izlediği yoldan uzaklaşmış olmasından kaynaklanmaktaydı. Bilim alanında postmoderniteyi bilginin gelişimindeki yeni bir aşama olarak değerlendirmesine karşılık, sanat alanında bir dönem olarak değil de, köklü bir ilke olarak tanımlamak zorunda kalması da bu yüzdendir. (Anderson 49)

Anderson, Habermas'ın tezinde başka bir hatanın göstergesi olan zamansal bir hataya da işaret eder (60-61). Habermas'ın İletişimsel Eylem Kuramında , “kamusal alan”, sanat ve yaşam arasındaki uyumu sağlayabilecek demokratik bir alandır ve bu alan yapısal bir çöküş içindedir. Oysa "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje"de Habermas bu çöküşe değinmez, aksine olumlu bir örnek olarak Peter Weiss'ın *Direnmenin Estetiği* adlı kitabında Berlin'deki Bergama Sunağı hakkında konuşan genç işçileri örnek verir. Buradaki zamansal hata, söz konusu kitapta işçilerin temas kurdukları estetiğin antikitenin estetiği olmasıdır. Dolayısıyla, Habermas için tükenen deneysel ruh, diğer yandan yaşam dünyasının canlandırılmasına katkıda bulunmaktadır ve Anderson'a göre Habermas bu ikisi arasında hiçbir mantıksal bağ kuramamaktadır.

Lyotard da Habermas da ileri modernizme düşünsel olarak bağlıdırlar. Lyotard postmodernizmi modernizmin dışında kuramsallaştırmak yerine onu modernizmin parantezi içine alırken, Habermas da modernizmi takip ettiğini söylediği postmodernizmi açıklamakta yeterince başarılı olamamıştır (Anderson 68). Ancak Jameson, sinema da dahil olmak üzere birçok alanda postmodernizm sorgusunu sanat eserleri üzerinde yaptığı analizlere dayandırarak gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla da bu üç düşünür içinde postmodernizme ilişkin bütüncül bir kuram sunmaya en çok yaklaşmış olanın Jameson olduğu rahatlıkla söylenebilir:

"Postmodern kavramını, tarihsel düşünmenin unutulduğu bir çağda, bugünü tarihsel bir bakışla ele alma yönünde bir girişim olarak kavramak en yerinde yaklaşım olacaktır" (Jameson, *Postmodernism* ix). Jameson için geçersiz hale gelen yalnızca modernizm değildir, realizm de artık tekrarlanamaz bir gerçekliği temsil ettiğinden geçerli kabul edilemez. Anderson, Jameson'ın tezini şöyle özetler:

Modernizme amacını ve itici gücünü veren şey, hâlâ modernleşmemiş olanın, sanayi öncesi dönemin bıraktığı mirasın varlığını sürdürmesiyken, postmodernizm o mesafenin kapandığının, dünyada sermayenin doldurmadığı tek bir boşluk kalmadığının göstergesidir.

(Anderson 82)

Anderson'un bu çıkarımı, Habermas, Lyotard ve Jameson dışında postmodernizme ilişkin çok daha ayrıntılı değerlendirmeler yapan Ihab Hassan ve Charles Jenks'in postmodernizme ilişkin tezlerini olumlama da doğrular niteliktedir.

Postmodernizm, kendisinden önceki avangard akımlardan bohem ve isyankâr olmayarak ve farklı bir uzlaşma öneriyor olması ile ayrılabilir (Hassan 89-91). Bu uzlaşma, postmodernin "belirsizlik ve içkinlik" oyunudur. Avangard, neo-avangard ve postmodern ile birlikte anılarak, söz konusu eğilimlerin âdetâ içinden geçen Marcel Duchamp'ın *inframince* kavramı, postmodern belirsizliğin estetik içeriğine ve postmoderne dek kat ettiği modern yola dair bir açıklama sunabilir:

[...] 'inframince' [...] aslında hepimizin öyle ya da böyle tecrübe ettiği bir olgudur: Belirli bir nesnenin farklı yönleri; birisinin yeni kalktığı sandalyenin sıcaklığı, aynı kalıptan çıkan iki nesnenin boyut farkları [...], bir eserin izleyiciyi nasıl gördüğüyle izleyicinin eseri nasıl gördüğü arasındaki fark veya boya tüplerinin bir resme dönüştürülebilme kabiliyeti.

Dolayısıyla, *Büyük Cam* –diğer tüm *inframince*’ler gibi–çatlaklarda işler; koyu şiirsel ve dışavurumsal yoğunluğun çatlaklarında fakat bilimsel ve dilsel bilginin sınırları içinde. (Moure 82)

Duchamp 1930’larda geliştirdiği bu kavramı, nesne ile karşılaşan alımlayıcının “bir nebze” de olsa değişerek artık eskisi gibi olmayacağını ifade etmek için kullanır. Bu, nesnenin bilimsel ve linguistik koordinatlarının nesneye mal edilen şiirsel yoğunlukta açılan bir ara-alanda (çatlakta) ifşa edilmesidir. Modernizm için de Sürrealizm için de “bir nebze”nin, yetersiz ve fazla uzlaşmacı kalacağı açıktır.

Jameson *Marxism ve Form*’da gerçeküstücüğün büyüğü nesnelere ile sanayi sonrası kapitalizmin “son derece derinliksiz”, “plastik içerikleri”, “ruhsal enerjiyi iletme işlevinden tamamen yoksun” ürünlerini kıyaslar ve şöyle der: “[B] urada gösterge oranlarının kültürel dönüşümüyle, beklenmedik ölçüde mutlak bir tarihsel kopuşla karşı karşıya değil miyiz? (Anderson 105)

Buradan hareketle, postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak ele aldığımız noktada, bugün Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki, hızlandırılmış bir modernizm ve kapitalizme maruz kalmış toplumlarda postmoderni nerede bulacağız? Anderson’un postmodernin yalnızca bir dizi estetik biçimden ibaret olmadığı, aynı zamanda modernist geçmişi olmayan bir dizi teknolojiyi içerdiği sözlerini de hesaba katarak (169), geç modernizm ile erken postmodernizm arasında kalmış toplumların kültürel durumunu nasıl okuyacağız? Avangard, geç kapitalistleşmiş toplumlarda yeni ifade yolları ve alanları keşfetmeye yönelirken, modernizmin karşıt yaratma konusundaki keskin dinamizmini henüz tüketmemiş toplumlarda öncelikli olarak tarihsel avangardın araçlarını sonuna dek kullanmayı seçecektir. Diğer yandan, Hutcheon’un *A Poetics of Postmodernism*’de (Postmodernizmin Bir Poetikası)

sorduğu “Genellikle modernizm tartışmalarında (sanatın kendisi ve metalaştırılması arasında) yapılan ayırım neden postmodernle ilgili konularda da yapılmaz?” (231) sorusuna yanıt verebilmek gerekiyor. Bu soruyu önemli kılan, avangardın, sanat kurumu ile tarihsel avangardın yöntemleri dışında ne tür yöntemlere başvurduğunun saptanmasını sağlayacak olmasıdır. Çünkü avangard, günümüzde sanat kurumunu yıkıma değil yapıbozumcu bir çözülemeye tabi tutmaktadır (Foster 47). Bunu yaparken de, tıpkı tarihsel avangard gibi, “üst-retorik veya hâkim söylem aracılığıyla daha üst, ‘daha rasyonel’ bir otoriteye hitap eden geleneksel yolu seçmez” (Murphy 262).

Artık bittiğini söyleyelim. [...] Postmodernizm bir yirminci yüzyıl olgusu olabilir, yani geçmişe ait bir şey. Artık tam anlamıyla kurumsallaşmış olarak saygın metinleri, antolojileri, giriş ve başvuru kitapları, sözlükleri ve tarihçeleri var. (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 179)

Neo-avangard, postmodernizmin artık fenomen olmaktan çıkarak kurumsallaştığını söylemekte, postmodernist sanat kurumu karşısında onu yıkıma uğratmak yerine yapıçözüme tabi tutmaktadır. Bu, avangardın değişen sanat kurumuna karşı yeniden konumlanmanın yollarını üretebildiğini göstermektedir. Dolayısıyla, postmodernizme ilişkin çalışmalar, avangarda ilişkin bilgilerimizin gözden geçirilmesi gerektiğini bir kez daha göstermiştir. Postmodernizme ilişkin son sözün söylenemeyişinin altında avangarda ilişkin son sözü söylemekteki acelemizin olduğu ortadadır. Avangardın tecrübesi tam olarak, tüm edebi, sanatsal ve felsefi olanaklarıyla birlikte kavranmadığı sürece, postmodernizme ve onun avangard ile olan ilişkisine dair konuşmak mümkün olamaz. Paul Mann’ın *The Theory-Death of the Avant-Garde* (Avangardın Teori-Ölümü) kitabında isabetle dile getirdiği gibi,

tüm avangard teorilerin ilgi alanı avangardı tanımlamak ve sonra da onun ölümünü ilan etmektir. "Avangard, kendini sürekli olarak hem üzerine empoze edilen tanımlar çerçevesinde hem de bunlara karşıt olarak tanımlar." (9). Avangard tanımlandıkça hem yaşamakta hem de ölmektedir. Avangard, her durumda geleneksel olanı ya da geleneğe dönüşeni ortadan kaldırmaya yönelir; avangardı buna yönlendiren ise geleneğin kendisidir (11). Bu nedenle de avangard bir düşman değildir; aksine "iyileşme"nin aracıdır, onun teknolojisidir (92). Ron Silliman'ın da söylediği gibi, asıl gözden geçirilmesi gereken "teori"nin kendisidir, "dolayısıyla varılan bir sonuç da, her teorik yaklaşımın, önerilen bir kuralı kavramsallaştırma biçimini radikal bir şekilde yeniden düzenlemesi gerektiğidir." (*Poets and Intellectuals*). Sanatı âdeta görünür kılan, kategorileri ve sanat araçlarını isimlendirmemize olanak veren, dili ve onun olanaklarını tartışmaya açan avangardın ölümünden söz etmek, sanatın kendi içinde "yeni"yi taşıyan ve "tarihsel" olan sanatın geleceğini "şimdi" tecrübe edebilmemizi sağlayan bu ruhu yok saymak, Jameson'un ve Lyotard'ın tezlerinden hareketle yalnızca bir "ehlileştirme" girişimidir; geç kapitalizm için "gerçek", "kontrol edilebilir" ve "pazarlanabilir" olmalıdır. Oysa Hutcheon'ın yukarıda alıntılıdığımız sorusunu bir kez daha ve günümüz sanatı için de duraksız sormalıyız: "Günümüzde sanat nedir?" ve "Günümüzde ekonomik sistemin sanatı dönüştürdüğü şey nedir?" Bu ayrımı yapmadan, postmodernizm ile avangard ilişkisini çözümlmek de olanaklı görünmemektedir. Ancak burada Marksist bakışın sunduğu düşünceler ile yetinmek, görünür olmayan ölümü ilan edilmesi gereken "avangard" değil, onun karşı-tarafı olan "gelenek" ya da "retorik" kampının temsilini güncellemekten, bu nedenle de avangardın üretmeyi sürdürdüğü stratejileri tanımaktan imtina eden, kapalı ve geleceksiz sunumuyla 1960'lar sonrası sanatsal ve kültürel ortamın anlaşılmasında âdeta "sorun" teşkil eden "avangard teori"nin ta kendisidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

TERÖR, RETORİK VE DEVRİM

Sürrealizmi ve avangardı, tarihsel kaderlerinden kurtarmak için, daha gerilere giderek çok daha ilkel bir soruyu sormak zorundayız. Bu amaçla, bu bölüm Maurice Blanchot ve Jean Paulhan'ın "Edebiyat Nedir?" sorusuna yanıt ararken Sürrealizmle karşılaşmalarına yer açmaktadır.

Bize düşen *gerçekliği sağlamak* değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imalar icat etmektir. Bu görevden, "dil oyunları" arasında en ufak bir uzlaşma bile sağlaması beklenemez. Kant yetiler adı altında, dil oyunlarını bir uçurumun ayırdığını ve ancak aşkın bir yanılmanın (Hegel'inki) onları gerçek bir birlik içinde birleştirmeyi umabileceğini biliyordu. Ama aynı zamanda, bu yanılmanın bedelinin terör olduğunu da bilmekteydi. (Lyotard, "Posmodern Nedir Sorusuna Cevap 58)

Her ne kadar 19. ve 20. yüzyılların teröre ilişkin tecrübelerimiz açısından yeterince doyurucu geçtiği söylenebilirse de, Lyotard'ın genel bir gevşeme olarak nitelendirdiği, her türlü karşıt hareketin mirasının tasfiye edildiği ya da Jameson'ın deyişiyle kapitalizm tarafından "tarihsel" içeriği boşaltılarak nötralize edildiği postmodernizmde, teröre yeniden başlamak için geç mi kaldık? Eğer Hutcheon'un belirttiği gibi postmodernizm sona erdiyse, postmodernizm kendi içinde "postyapısalcılık" dışında hiçbir karşıta yol açmadı mı? Bu konuda tanı koyabilmek için, çok daha sade ancak kapsamlı bir analizin olduğu bir alana sıçramak gerekiyor. Edebiyat kuramında, görünüşte en basit ancak yanıtı en kapsamlı ve en tamamlanmamış çocuksu bir soruyu yeniden sormak yerinde olabilir. Bu soruya

Sürrealizmin tecrübesi ile yanıt aramak, terörün varlığının işaretlerini tanımamızı sağlayacaktır.

“Edebiyat nedir?” –çocukça; fakat bütün hayatımızı kaçınarak geçirdiğimiz– ardından oldukça ani bir şekilde, methiye ve kınamalar yığınının, belirsizce izin verilmiş ve kesinlikle yasaklanmış şeyler koleksiyonunun arasından fark ettiğimiz, oldukça çarpıcı ve merkezî bir sorun; kendi başına ayakta duran ve kendini bir nevi akıl zırhıyla kaplayıp koruyan. Sırlarını paylaşmadan gitmesine izin vermek aptallık olur. (Paulhan 8)

Fransız yazar, editör (*La Nouvelle Revue Française* 1925-1940) ve eleştirmen Jean Paulhan'ın (1884-1968), 1941 yılında *Les Fleurs de Tarbes ou, La Terror dans Les Lettres* (Tarbes'in Çiçekleri ya da Edebiyatta Terör) ile tetiklediği, edebiyatın ne olduğu sorusu, Blanchot'nun bu soruya yanıt olarak 1941'de yayımladığı “Comment la littérature est possible?” (Edebiyat Nasıl Mümkündür?) ve Sartre'ın 1947 tarihli *Le Temps Modern*'de parçalar halinde yayımlanan “Qu'est-ce que la littérature?” (Edebiyat Nedir?) isimli makalesi ve yine Blanchot'nun bu makaleye yanıt olarak yayımladığı 1948 tarihli “La littérature et le droit du mort” (Edebiyat ve Ölüm Hakkı) ile sürer. Bu önemli tartışma temelde savaş sonrası dönemde, edebiyatın politik olanla ilişkisi bağlamında “işlev”inin yazar-okur-yapıt ilişkisi üzerinden sorgulanmasını içerir.

Sürrealist bir edebiyatın olanaklılığı da bu bağlamda bu tartışmalar çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu gerekliliği doğuran, öncelikle Sürrealizmin kendi gelenek-dışı varlığını, iki dünya savaşı arası dönemde, edebiyata ilişkin tartışma zemininin doğmasından hemen önce olanağanüstü koşullar altında ifşa etmiş olmasıdır. Çünkü Sürrealizm yalnızca ortaya çıktığı dönemin entelektüel ortamına

değil, aynı zamanda yazınsal uzama yaptığı “zamansız” müdahale ile, “edebiyat nedir?” sorusuna ilişkin tartışmaların zeminini genişletmiş ve kimi zaman bu tartışmaların örtülü ya da açık nesnesi konumunda bulunmuştur. Sürrealizmin ve dolayısıyla da avangardın edebiyata içkin tecrübesinin zamansızlığını kavramak, onu kendi karşıtları ile birlikte, edebiyatın bütünlüğü içinde analiz etmekten geçmektedir. Postmodernizme ilişkin tartışmaların henüz bulandırmadığı çok daha berrak bir edebi eleştiri geleneği içinde yürütülecek bir sorgunun çok daha berrak ve kesin sonuçlar doğuracağı düşüncesi de Sürrealizmi Paulhan ve Blanchot ile okuma girişimimizin temel gerekçesini oluşturmaktadır.

A. Sürrealizm ve Terör

Paulhan, edebiyatın olanaklılığı sorgusunu öncelikle edebiyatın biri “terör” diğeri “retorik” olmak üzere iki temel eğilimi üzerinden yürütmektedir. Terör, edebiyatın ve dilin geçmiş tecrübelerine karşı yazınsal bir eğilim iken, retorik edebiyatın ve dilin geçmişinden, hafızasından faydalanan, “sözcük” ile “anlam” arasındaki bağın yanlısına ve ön kabullerle gerçekleştirildiği bir yazınsal eğilime karşılık gelmektedir. Paulhan'a göre, edebiyatta bir eğilim olarak terör, Alman Romantizminden beri, yazınsal üretimin ve yazınsal eleştirinin temel kaynağını ve yöntemini oluşturmaktadır. Terör, edebiyatın konvansiyonlarını ve kurallarını kesintiye uğratarak, ifade özgürlüğüne ve orijinal iletişime olanak vermektedir. Terör, meşruiyetini, insan zihninin “dil” tarafından sürekli olarak baskı altında tutulmasından alır. Çünkü Paulhan'ın deyişiyle,

Özgün düşünceye erişmek isteyen her insan, kelimelerin hızla yeniden sertleşen ve en bariz biçiminin basmakalıp ifadeler, klişeler ve konvansiyonlardan oluştuğu kabuğunu kırmalıdır. (Paulhan 30)

Terörün tek müdahale alanı dil değildir; bu müdahale “tür” de dahil olmak üzere her türlü yazınsal konvansiyonu içine alır. Terör, bunu gerçekleştirebilmek için, yazınsal olanın retorik ile ilişkisini ve bunun “konvansiyonel” olduğu düşüncesini “mutlak” olarak kabul etmektedir. Bu iki eğilim arasında, karşı kutbun mutlak olarak kabulü dışında gerilim yaratan asıl faktör, “dil”den başkası değildir. “Retorik”, sözcükleri, “asıl” anlamlarını araştırmamıza engel olan, “sözcüklerin gücü” mitiyle, dilbilgisel ya da dilbilimsel varlıklarından uzağa atan bir optik yanılsama aracılığı ile sunar. Paulhan, Bergson'un şairlerin sözcükleri tıpkı birer engel gibi deneyimledikleri düşüncesini hatırlatarak, bu engelin asıl düşüncenin kaçıp gitmesine yol açtığını dile getirir. Bergson'a göre buna yola açan şudur: “karmaşık, son derece hareketli, öngörülemez, mantıksız, hassas ve serseri bir unsur; hareketliliğini sonlandırmadan veya kendi sıradan formuna uyarlamadan dilin yakalayamayacağı bir etken. (Alıntılardan Paulhan 31) Paulhan, Romantizmi izleyen akımların, ayrıksılıklarına dikkat çektiği Sembolizm, Unanimizm, Paroksizm ve Sürrealizmin peşinden giderek, her bir akımın yine de asıl olarak retorik ve yazınsal yeteneğin reddi üzerine kurulduğunu ve her birinin kendisini sözcüklerin de ötesine geçirecek bir nesne aracılığıyla bunu gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Sürrealizm söz konusu olduğunda bu nesne “bilinçdışı”dır. Paulhan, şairler özelinde ise, Rimbaud, Baudelaire ve Mallarmé'yi, dile gösterdikleri neredeyse “dinsel saygı” nedeniyle terör kampının dışında değerlendirirken, Apollinaire ve Eluard'ı “dili aşagılamak ya da yenilemek konusundaki gizli arzuları nedeniyle” terör kampında değerlendirmektedir (Paulhan 31). Sürrealizm ise terör kampında olduğunu 1924 yılında açıkça bildirmektedir:

Ve betimlemeler! Betimlemelerin anlamsızlığı ile kıyaslanabilecek başka hiçbir şey yok. Yazarın her istediğinde daha da çok kullandığı,

bir stok kataloğundan alınmış ve üst üste bindirilmiş görüntülerden başka bir şey değiller; bulduğu her fırsatta bana bu kartpostalını gönderiyor ve klişelerine katılmamı sağlamaya çalışıyor. (Breton, “Manifesto of Surrealism 1924” 7)

Terör, her şeyden önce bir yöntemdir ve bu yöntem için düşünce sözcüklerden, spiritüel olan da maddesel olandan daha değerlidir. Ancak en önemlisi, bu kampta üretilen yapıtlar sayesinde

En azından, belirli bir eleştirel tutumun ve beraberinde üretilen eserlerin, ardından gelen başkaldırı, yokluk ve çokluk da dâhil olmak üzere, dile dair çok keskin bir görüşe dayandığını keşfettik. (Paulhan 35)

Breton İkinci Sürrealist Manifesto'da Sürrealizmin ilgilendiği tek şeyin, “her biçimiyle insanın ifadesi sorunu” olduğunu vurgular; yazınsal olanağını terör kampında bulan Sürrealizmin düşünsel olarak müdahale ettiği alan ya da Breton'un deyişiyle “ülke” açıkça “dil”dir:

İfadeden bahseden her kişi, her şeyden önce dilden bahseder. Dolayısıyla, Sürrealizmin ilk başta ve neredeyse özel olarak dille uğraştığını düşünmek şaşırtıcı değildir. Fethedilmiş topraklarda dolanmanın keyfine varmak içinmişçesine başka bir alana düzenlediği baskından sonra tekrar dile dönmesi de kimseyi şaşırtmamalıdır. Hatta, hiçbir şey bu toprakların tamamının fethedilmesine engel olamaz artık. (“Second Manifesto of Surrealism” 152)

Sürrealizmin tam olarak neyi başardığına gelince, Sürrealizmin edebiyatın olanaklılığına dair tartışmaların zeminini genişlettiğini söylemiştik. Dolayısıyla Sürrealizmin tecrübesi, terörün tecrübesini de aşmaktadır. Paulhan'a göre terörist,

sunmak zorunda olduğu kanıtı edebiyata sunmaz, hatta kanıt sunmak üzerinde düşünmez bile (39). Ancak tıpkı, terörü aşan Gustave Flaubert ya da James Joyce gibi Sürrealizm de yapıtlarıyla kendi tekniğinin işlerliğini kanıtlamıştır. Kaldı ki bu teknik diğere teröristlerinkinin aksine konvansiyonel olmaya direncini muhafaza etmeyi sürdürmüştür. Çünkü gereksinimleri “teknik” olmaktan çok “ontolojik”tir ve bu zorunluluk, gerçekleştirildikleri tarih ne olursa olsun, uygulamalarının mevcut olandan “ayrık”, deyim yerindeyse “başka” kalmalarının sırrını barındırır:

Diğere bir deyişle, otomatik yazın, umut vadeden bir kaçış biçimi sunmuştur. Bu kaçışın, şiirsel alanı, geçmişteki şiirsel pratiklerin bir çoğunun kendini itaatkar bir biçimde mahkum ettiği sınırların ötesinde genişletmesi beklenmektedir. (Matthews, *Toward the Poetics of Surrealism* 84)

B. Sürrealizm ve Devrim

“Sürrealist bir edebiyat olanaklı mıdır?” sorusuna yanıt aramak için, Blanchot'nun "Edebiyat ve Ölüm Hakkı" başlıklı makalesinde edebiyatın olanaklılığının koşullarını sorgulamakta kullandığı anahtar kavramlar ile sürrealist manifestolarda Breton'nun sürrealist yazma tecrübesine ilişkin düşüncelerini karşılaştırmalı olarak incelemek, Sürrealizmin “dil”e ve “yazınsal eylem”e dair tartışmaların zeminini ne denli geliştirdiğini görmek açısından kaçınılmazdır.

Hegel yazarın daha yazmaya başlamadan temel bir çelişki ile yüzleştiğini ifade eder. Bu çelişki, yazmak için yeteneğin gerektiği, ancak yazarın yetenek olsa da olmasa da yazmaya başlamadan yetenek sahibi olup olmadığını bilemeyeceği gerçeği üzerine kuruludur. Blanchot da Hegel'in bu düşüncesinden hareketle “yazma” eyleminin ta başlangıcından bir anomali olduğunu ve bu nedenle yazarı idealist bir

hayalperest olarak yaftalamak yerine onun “yetenek” baskısına rağmen “yazma” eylemini gerçekleştiren olarak kabul edilmesi gerekliliğini ortaya koyar (“Edebiyat ve Ölüm Hakkı” 98). Sürrealizm için “yazmak”, bu ve başka birçok nedenle “patolojik” eylem olma hakkını her durumda kazanmıştır. Özellikle “otomatik yazın”ın hayata geçirilebilmesi “yetenek” ve onunla ilişkili “mit”lerin bastırılması ile mümkündür. Breton, Birinci Sürrealist Manifesto'nun “Sürrealist Sanatın Büyülü Sırları” başlıklı bölümüne şu sözlerle başlar:

Zihninizin kendine yoğunlaşmasını olabildiğince mümkün kılacak bir yere yerleştikten sonra yazım malzemelerinin size getirilmesini sağlayın. Kendinizi olabildiğince pasif, ya da alıcı, bir ruh haline sokun. Zekâ nızı, yeteneklerinizi ve beraberinde diğer herkesin yeteneklerini unutun. (“Manifesto of Surrealism 1924” 29)

Sürrealizm için yetenek bir mittir; Sürrealizm ise daha önce Bataille'dan alıntıladığımız gibi, herhangi bir mitin yokluğudur. Blanchot'nun adı geçen eserinde yer alan şu ifadeler, yapıtın ortaya çıkışının koşullarını özgürleştirmektedir:

En büyük eserin hareket noktasında en uyduruk koşulların olduğu varsayılabilir; bu uydurukluk hiçbir şeyin saygınlığını zedelemeyiz: Yazarın bu uyduruk koşulu kesin bir koşula dönüştüren hareketi bu koşulu onun dehasıyla ve onun eseriyle tek vücut haline getirmeye yeter. (99)

Sürrealistler arasında yazınsal itibarı tartışmalı olan *cadavre exquis* (leziz ceset) denen oyunun, Blanchot'nun “salt yazmak tutkusu”nu atfettiği “otomatik yazın” ile aynı rastlantısal dinamikle harekete geçmesi açısından, Blanchot'nun sözünü ettiği “uyduruk koşul”u örneklediği söylenebilir. Birden çok oyuncu tarafından oynanan bu oyun, katlanmış bir kağıda sırayla tüm oyuncuların bir önceki oyuncunun ne

yazdığını ya da çizdiğini görmeden katkıda bulunması ile oynanır. 1925 yılında Rue de Château 54 numaradaki bir dairede keşfedilmiş ve ismini ilk oyunun sonucu olan "Le cadavre / exquis / boira / le vin / nouveau" cümlesinden almıştır. Breton, bu oyunun, dönemin eleştirmenlerince, sonuçlarına bakılmadan, çocuksu ve uyduruk koşullardan ortaya çıktığı için dikkate alınmamış olmasını eleştirmektedir ("Le cadavre exquis: son exaltation" 93). Ne de olsa Sürrealizm için edebiyatın ortaya çıkış koşulları zaten rastlantı ve şans üzerinde yükselmektedir ve bu, bir oyun aracılığı ile gerçekleştirilen üretimin itibarını asla zedelemeyebilir. Aksine Breton'un eleştirdiği nokta, bu oyunların Sürrealist yapıtlar olarak değerlendirilmiyor oluşudur. Blanchot da "Edebiyat ve Ölüm Hakkı"nda şunları yazar:

Kafka rastgele 'Pencereden bakıyordu' cümlesini yazdığında, bu cümlenin zaten mükemmel olduğu yolunda bir tür esinleme içinde bulunduğunu söyler [...] Ne yazarsa yazsın 'cümle zaten mükemmeldir'. Sanatın kendine amaç edindiği derin ve garip inanç budur işte. (100)

Sanat, "kusursuz sevinci"ni, "yazma"nın olanaksızlığını ortadan kaldıran cümlenin varlığında bulur. Yazmak, Blanchot için, içeride olanı mutlak surette çeviriye sadık kalarak dışarıya çıkararak ve içeridekini dil aracılığıyla dışarıdaki gerçekliğe mutlak surette aktaran harekettir. Bu hareket, geçerliliğini, "yazma" hareketi ile eş zamanlı olarak yazarın da varoluşunu kuruyor olmasından alır. Sürrealizmde bu aktarım her türlü rasyonel kontrolün devre dışı bırakıldığı bir ortamda gerçekleşir. Bu hareket yalnızca varsayılan estetik ve ahlaki doğrular doğrultusunda gösterilecek bir özeni dışlamaz; aynı zamanda yazarın kendi psikolojik evreninde kendisine karşı kuşandığı savunma mekanizmalarını da alaşağı eder. Yazarın içsel gerçekliğinin dış gerçekliğe aktarılması "doğrudan" ve "anlık"tır.

Blanchot da dile getiren kişi olarak yazara varlık kazandıran bu hareketin altın çağını geçerli kılacak bir yol olarak “otomatik yazın”ı gösterir (“Edebiyat ve Ölüml Hakkı” 100). Sürrealistler için de, “otomatik yazın” tarafından yaratılan atmosferde,

Bu baş döndürücü yarışta, imgelerin, zihnin işaret direkleri gibi göründüğünü söylemek dahi mümkündür. Zihin, yavaş yavaş bu imgelerin üstün gerçekliğine ikna olur. (Breton, “Manifesto of Surrealism 1924” 37)

Sürrealistin sevinci de, zihnin kendi arzularıyla sınırsızca karşılaşması ve içinde her türlü konvansiyonun tükendiği böylesi bir yazma hareketinin yaslandığı ağırlık noktasının müstehcen varlığının bir kez daha anımsanmasında aranmalıdır. Jacques Ranciére'in “sanatın metapolitikası” düşüncesindeki gibi, “sanat aynı zamanda sanat olmadığı veya sanattan başka bir şey olduğu zaman sanattır” (Ranciére 36) Çünkü sanat, “gerçek”i “gerçek”e ya da “hayat”ı “hayat”a yeniden katma kabiliyetini, bu keşif arzusundan almaktadır. “Başka” olanın keşfi, Sürrealizmin hakikatin kaynağında bulduğu bu arzudan, hatta arzunun eylem hali olan “aşk”tan kaynaklanır.

Blanchot'nun, yapıtı iletişime açan olarak konumlandığı “okur”, içinde bilinmeyen bir şey, farklı bir gerçeklik, onu dönüştürebilecek ve onun da kendi "iç"inde dönüştürebileceği ayrı bir ruhu bulacağı kendisine yabancı olan eseri ister (“Edebiyat ve Ölüml Hakkı” 101). Sürrealizm için bir yapıtı iletişime açmak, erotik ve dolayısıyla da heyecan yüklü bir eylemdir, çünkü temelinde öznenin bir nesne tarafından uyarılması yatmaktadır. Okur, Blanchot'nun da dediği gibi, ancak bu suretle “bir başkasının sesini, gerçek, derin ve bir o kadar da irkiltici bir sesi” (102) duyabilir. Gerçekte ise bu ses, “sessizlik”in referansıdır. Blanchot için edebiyat nesnenin kendisi olduğundan, bir hiçlik ve bir sessizliktir (103). Yazar sözcüklerin kendi rastlantısallığını sessizlikte kateder ve aslanan, söylemin dışına çıkmaktır.

Sürrealistler, kelimelerin garip doğasını -kendiliğindenliğini- çok iyi anladılar ve hayranlık uyandıracak şekilde kullandılar. Uzun bir süre boyunca, dil, kendine has bir varoluş hakkı iddia etti: Basit şeffaflığı reddetti; sıradan bir bakış, görmek için boş bir araç değildi; vardı, somuttu ve hatta renkliydi. Sürrealistler bunun da ötesinde, dilin atıl olmadığını anlıyorlar; dilin kendine ait bir yaşamı ve bizi aşan gizil bir gücü var. (Blanchot, “Reflections on Surrealism” 88)

Söylemin dışında ve mevcut söyleme yeni ifade yollarını kendi tecrübesi üzerinden öneren bir söylem her durumda şiddetle sessizdir. Söylemi yıkıma uğratan bir diğer pratik ise, Breton'a göre, Sürrealist dilin kendisini en iyi şekilde adapte edebildiği bir form olan “diyalog”dur (Breton, “Manifesto of Surrealism” 34). Çünkü, zihin vereceği yanıtın ziyade kendisine yöneltilen soru ile meşguldür. Bu nedenle de yanıt vermeden önce bir boşluğu tecrübe etmek durumundadır. Bu boşluk, sorulan soru ile yanıt arasındaki boşluğu gidermek üzere kullanılır. Sürrealizm bunu, “düşüncenin asıl işleyişi”ni kayıt altına almak üzere yazınsal bir pratik olarak da deney alanına katmıştır. Bunun en güzel örneği Paul Eluard'ın *Les sentiers et les routes de la poésie* (Şiirin Dolambaçlı Yolları) isimli yapıtıdır. Bu yapıt, “Şiir bulaşıcıdır” sözleriyle başlar ve temsillere indirgenmiş karakterler arasında geçen, ancak sorunun analiz edilmesinin zaman tanımayacak bir hızda ilerlediğini, dolayısıyla da dilin yalnızca çağrışımlarla yol alan rastlantısal diyalog aracılığıyla şiirin nasıl meydana gelebileceğini kanıtlar. Eluard, bunun aynı zamanda şiirin hayatın içindeliğinin bir göstergesi olduğunu ortaya koymaktadır. Yanlış anlaşılmalara, Blanchot için de diyalogun kurucu unsurudur (“Edebiyat ve Ölüm Hakkı” 105). Anlam belirsizlikleri diyalogun varlığının güvencesidir.

Blanchot'nun "Bırak da içinde özgürlük dile gelsin" (107) sözü, bu parça-analize temel aldığımız makalesinde sıraladığı yazma yasalarından biridir.

Blanchot'nun sıraladığı yasalar içinde Sürrealizmi ilk elden ilgilendiren "Hakikat için yaz" dışında, ancak bir onun kadar önemle benimsediği bir yasadır bu.

Manifestolarda her vesile ile dile getirilen "özgürlük", *Political Position of Surrealism*'de (Sürrealizmin Politik Konumu) Breton'un dile getirdiği gibi, "her şeyin bağımlı olduğu şeydir ve yalnızca hayal gücü tarafından ifade edilebilir ve yalnızca hayal gücü kendi suretini onun üzerine yansıtabilir (220). Blanchot'ya göre, "gerçekdışını elinde bulundurduğu için değil, tüm gerçekliği elimizin altına verdiği için" eylemi yıkıma uğratmayı başarabilen edebiyatın (110) en derin yeteneği "mutsuz bilinci"dir (112). Bu bilinç, uzlaşmaz anların parçalanmış bilincidir. Breton da bize, otomatik yazının koşullarına dair yaptığı açıklamanın hemen öncesinde şunu salık verir ("Manifesto of Surrealism 1924"): "Edebiyatın, her şeye varan en hüzünlü yollardan biri olduğunu kendinize sürekli hatırlatın" (29). Bu mutsuzluğun umudu devrimdir. Blanchot da, devrimci eylemin, her açıdan edebiyatın eylemine benzediğini, her ikisinin de "hiç"ten "her şey"e "geçiş" olduğunu ifade eder (113).

Blanchot'nun deyişiyle, "devrim" anında insan tarihi terketmemiş olduğunu bilir, ancak tarihin kendisi artık bir boşluktur ve bu boşluk artık olaya dönüşen bir mutlak özgürlüğü barındırır (113). Bu nedenle de edebiyat, "kendini devrimde seyrederek, onda kendini haklı çıkarır, ona terör denmesinin nedeni ise idealinin, ölümden sözün olabilirliğini ve hakikatini elde edebilmek için 'hayatın ölümü taşıdığı ve ölümden varlığını sürdürdüğü' o tarihsel an oluşundandır" (116). Blanchot'ya göre terörün yazarı olarak cisimleşen Marquis de Sade, kendini devrimde seyreden, tüm çelişkileri kendinde toplamış, özgürlüğün ölme hakkı olduğunu en derinden hissetmiş bir örnek yazardır (115). Onu bu denli "hakiki" yapan onun "ahlakı"dır. Sürrealizm de onun

ahlakını yüceltmiş, hatta onun eserlerinin modern dünyada yeniden dolaşıma girmesine öncülük etmiştir. Sürrealist edebiyatı devrim söz konusu olduğunda ayrıksı kılan, bir edebiyat olarak hem kendi içinde bir devrimi hem de politik olarak devrimin cisimleşmiş halini talep ediyor olmasıdır. Edebiyatta “devrim”in taşıyıcısı olarak “dil”, Sürrealizm söz konusu olduğunda, aynı zamanda politik olarak “reel” bir devrimin de emrindedir. Bunun en güzel kanıtı, Leon Troçki ile André Breton’un 1938 yılında “Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin” başlıklı bildirisinin sonunda ortak arzularını şöyle dile getirmiş olmalarıdır: “Devrim İçin Sanatın Özgürlüğü, Sanatın Özgürlüğü İçin Devrim” (239 başlık Kaynakçada bulunması gerektiğinden kitap adına gerek yok).

Edebiyat sadece gayri meşru değil, aynı zamanda hiçtir de ve bu hiçlik, saf halde soyutlanmış olması koşuluyla olağanüstü, harikulade bir kuvvet oluşturabilir. Edebiyatın bu boş 'iç'in ortaya çıkarılmış hali olmasını, kendi hiçlik payına olduğu gibi açılmasını, kendi gerçekdışılığını gerçekleştirmesini sağlamak.

(“Edebiyat ve Ölüm Hakkı” 97)

Blanchot’ya göre bu, Sürrealizmin görevlerinden biridir ve “yadsıyıcı güçlü bir akım olarak en büyük yaratıcı tutkuyu”da (“Edebiyat ve Ölüm Hakkı” 97)” ona atfetmek yanlış olmayacaktır. Çünkü edebiyat “bir an hiçbir şeyle çakışsa da anında her şey olur, bütün var olmaya başlar: büyük mucize...” (“Edebiyat ve Ölüm Hakkı” 97).

SONUÇ

Modernizme içkin ve postmodernizmin tanımına ilişkin hayati öneme sahip Sürrealizm ve avangard hakkında yapılan çalışmaların birçoğunun, 1960'lar sonrası dönemi analiz etmek konusunda direnç gösterdiği görülmektedir. Bu Habermas için sanat tarihindeki başarısız bir döneme işaret ederken, Lyotard için totaliter bir eğilim tarafından ehlileştirilmek istenen bir kampı ifade etmektedir. Artık Sürrealizmin de, diğer avangard hareketlerin de Bürger'in avangard teorisinin sınırları içinde tartışılması olanaksız hale gelmiştir. Bu kapsamda öncelikle avangard teorisinin tıpkı Richard Murphy tarafından Ekspresyonizm ve Hal Foster tarafından neo-avangard için gerçekleştirildiği gibi, Sürrealizm için de genişletilmesi ve revizyona tabi tutulması bir zorunluluktur.

İsveç sürrealistlerinden Mattias Forshage'nin internette yer alan "The Transition Periods of Surrealism" (Sürrealizmin Geçiş Dönemleri) başlıklı yazısında işaret ettiği şekilde, Sürrealizmi tarihsel açıdan üç döneme ayırmak mümkündür:

- a) Klasik Surrealizm: 1922'de başlayıp 1940'lara dek süren bu dönemde Sürrealizmin ilk keşif ve deneyleri gerçekleştirilmiş, bu keşif ve deneylerin teori ve yöntemine ilişkin manifestolar yayımlanmıştır. Bu dönem aynı zamanda iki dünya savaşının şekillendirdiği tarihsel konjonktürde Sürrealizmin politik ve sanatsal tavrının şekillenmeye başladığı dönemdir. Bu dönemde başta Fransa olmak üzere birçok ülkede gruplar oluşmuştur. Bu dönem, henüz mirası olmayan birinci nesil Sürrealizmin sürrealist stratejiler üretmek üzere faaliyete geçtiği bir dönemi ifade eder.
- b) Geç-Klasik Surrealizm: Savaş sonrası dönem, bir önceki döneme kıyasla çok daha az keşif içerir, ancak bu dönemin temel motivasyonu Sürrealizmi

zamansız hale getirmektir. Bu nedenle de sürrealist tekniklerle eserlerin üretilmesinden çok, Sürrealizmin biraz dışına çıkılarak, Sürrealizmin sanat ve politika karşısındaki konumunun, sürrealist stratejilerin ve grup organizasyonlarının gözden geçirildiği dönemdir.

- c) Post-Klasik Sürrealizm: Breton sonrası olarak da adlandırılabilir bu dönemde Sürrealizm, 1960'ların yeni radikal hareketleri içinde yerini alır. Paris grubunun 1968 sonrası Sürrealizmi feshetme çağrısının karşılıksız kaldığı ve gruplar arasında yeni iletişim yöntemlerinin keşfedildiği dönemdir. (Günümüzde Paris'te halen aktif bir grup bulunduğunu eklemek gerekiyor.) Bu dönem Sürrealizmin geleneksel konularının ve yöntemlerinin, sanat eserinin metalaşması ve kitle iletişiminden kaçınmak üzere, “yeraltı”na taşındığı dönemdir.

Post-klasik dönemin avangard teoriye ve postmodernizme ilişkin tartışmalara dahil edilmesi, Sürrealizmin bu son döneminin tarihsel olarak sınanması açısından kaçınılmazdır. Bu doğrultuda, Foster'ın da söylediği gibi, avangardın geleceğini de kuran soykütüklerine ihtiyacımız var. Bunun da öncelikle yazınsal eleştirinin Sürrealizme gösterdiği direncin kırılmasından geçtiği açıktır. Bu kapsamda, yazınsal eleştirinin çoğunlukla “stilistik” olana dönük yüzünü “stilistik olmayan devrimci” Sürrealizme çevirmek için, Lyotard'ın gündeme getirdiği ancak takipçisi olmadığı, avangardın Kant'ın estetiği ve özellikle “yüce” kavramı ile ilişkisinin incelenmesi gerektiğini ve bu sayede, Sürrealizmin önceki dönemlerine ait yapıtların kendi estetik kategorilerini oluşturabileceklerini düşünüyorum. Sürrealizmin mirasını Romantizmin mirasından koparmadan, Kant'ın Romantizmin anlaşılmasındaki önemi göz önünde bulundurularak gerçekleştirilecek bir çalışma olmalıdır bu. Bu, Sürrealizmin post-klasik dönemi öncesindeki yapıtlarının ayrı bir yazınsal kategori

olarak ele alınmasını sağlayabileceği gibi, bize geçmişte kendini gerçekleştirmiş bir geleceğin doğru bir fotoğrafını da verecektir. 1960'lar sonrasını analiz edebilmenin yolu, öncelikle Sürrealizmin klasik döneminin ve geç-klasik döneminin doğru sorularla iletişime açılmasından geçmektedir. Sürrealizmin tartışmalı başarısızlığını bir yana bırakarak, sürrealist metinleri yazınsal eleştirinin araçları ile ilk elden incelemek zorundayız. Sürrealizm söz konusu olduğunda doğrudan teorik olana kayan taraflı bir bakışı tersine çevirmek için bu zorunludur. Bunun yazınsal eleştiriye katkısı, avangardın modernizmin kendi içinde bir negatifini sunarak anlaşılmasında sağladığı katkının bir benzerini postmodernizm için de sunması olacaktır. Belki bu sayede, en güçlü yanıtlarla edebiyat kuramına geri dönen, edebiyata ilişkin en basit soruları sorma cesaretimizi ve gündelik yaşamın şiirselliği geri kazanabiliriz.

Paulhan, Blanchot ve Lyotard, sanat ve edebiyat tarihinde gerçekleşen ve gerçekleşecek kırımları tetikleyen ve tetikleyecek bir terör kampının varlığının sürekliliği olduğunu göstermişlerdir. Jameson postmodernizmin geç kapitalizmin kültürel mantığı olduğunu, Lyotard ise bu kültürel mantığı meşrulaştırma arzusunda olanların ilk giriştikleri şeyin avangardın mirasını tasfiye etmek olduğunu göstermiştir. Kapitalizm tarafından ehlileştirilmek ve başarısız olarak yaftalanarak "oyun dışı" bırakılmak istenen bu tecrübeyi yeniden keşfetmek zorundayız. Bu konuda avangard tecrübenin doruğu olan "edebi" bir hareket olarak Sürrealizmin tecrübesinden öğrenecek çok şeyimiz var. Sürrealizm, gündelik yaşama ilişkin sorularımıza olduğu gibi, edebiyata ilişkin birçok ontolojik soruya da yanıt vermektedir. Daha teknik anlamda, özellikle "anlatı" türünde yol açtığı evrim ciddi bir saygı ve akademik ilgiyi hak etmektedir. Blanchot'nun da belirttiği gibi, "otomatik yazın" tecrübesi ile "yapıt", "metin"e dönüşmüştür. "Metin" olmadan, postmodern olanın kavranması neredeyse olanaksızdır.

Çağdaş yirmi birinci yüzyıl dünyasında postmodernizmin tutarsız stratejileri ve modernizme ilişkin ideolojik kritiği sürse de parlıtlı dönemi geride kalmıştır. Edebiyatın modernizm gibi tarihsel sınıflandırmaları, kültürel değişimleri ve süreklilikleri şemaya dökme girişimidir. Post-postmodernizm kendine ait yeni bir isme ihtiyaç duymaktadır; sonuç olarak, bu olguya yirmi birinci yüzyıl için bir isim bulma görevini okurlara bırakıyorum. (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 181)

Hutcheon postmodernizmin ölümünü ilan ederken okurları bu yeni çağı adlandırmaya davet ediyor. Bu çağrıya verilen yanıtlar arasında Vermeulen ve Van den Akker tarafından ortaya atılan “Metamodernizm” kavramı, “yeni” bir Romantizme dair önerileriyle bir adım öne çıkmaktadır. Postmodernizmin ötesinde “yeni” bir Romantizmle açılacak bir tartışma zemininin Romantizmin modernizm ve postmodernizmdeki taşıyıcısı olarak Sürrealizmin diyecekleri hesaba katılmadan amacına ulaşması olanaklı görünmemektedir. Diğer yandan da, Lyotard’ın işaret ettiği, postmodern olmayanın modern olamama kaderini de anımsayarak, henüz zamanı gelmemiş bir modernizmden söz etmek de, Sürrealizmin klasik ve geç-klasik dönemini kavrayan ve onu sürdürürken eleştiren ve bu sayede de edebiyatın terör kampının sürekli varlığının garantisi olan günümüz Sürrealizminin de postmodern anlamıyla “akademi”den içeri girme konusunda gösterdiği direnci kırmak gerekiyor. Bu direnç özellikle İngiltere’de kırılmış durumdadır. İngiltere’de faaliyet gösteren iki sürrealist gruptan biri deneysel faaliyetlere ağırlık verirken, diğer grup “Surrealismology” olarak adlandırabileceğimiz teorik çalışmalarını sürdürmektedir. Ayrıca, bu post-klasik dönemde, önceki dönemlerde sürrealist üretime konu olmamış “müzik” gibi alanlarla ilgili çalışmaların da hız kazandığını ekleyelim. Örneğin, 2010

yılında günümüz sürrealist sanatçı ve teorisyenlerin katılımıyla yayımlanan *Hydrolith* adındaki sürrealist araştırmalar antolojisi, post-klasik Sürrealizm öncesinde âdeta dışlanmış bir sanat olan müziğin sürrealist üretime katılmasına ilişkin kapsamlı bir teorik çerçeve sunmaktadır.

Bugün sürrealizme dair konuşmak, bir okula ya da bir harekete dair konuşmak değildir. Bugün sürrealizme dair konuşmak, şairi ve sözcükleri, araçsallıklarını, yıpratılmış anlamlarını irrasyonel araştırmalar ile eriterek kurtaran bir tecrübeye dair konuşmaktır. Bu tecrübe için edebiyat, her sözcüğün tıpkı her nesne gibi kendi gizemini ve geleceğini kurduğu, asla “doğrudan” olmayan bir dildir, Kendi estetik ahlakını, varolan estetik ve ahlakın bastırılması üzerine kurmuş bu "dil", yetenek, yapıt, kültür ve hatta okuma kavramlarını bastırırken, edebiyatın kendi kendini baştan çıkarmak üzere başvurduğu "bilinmeyen"in izinden gider. Gerçekliğin mutlak olarak yadsındığı bu düşünce hali, düşüncenin "gerçek" faaliyetine "yol" açmakla kalmaz, aynı zamanda ona kendini nasıl ele vereceğini de açıkça gösterir. Blanchot'nun da işaret ettiği gibi, Sürrealizm bir üçüncü taraftır. Ve bu üçüncü taraf, ancak “başka yerde”, edebiyatın kendini mutlak olarak kodladığı yerdedir. Her ne kadar Breton, yakın gelecekte sürrealist nesrin zaman içinde evrileceğine ya da daha konvansiyonel bir sürrealist dokudan söz edilebileceğine inanmadığını, gelecekte ortaya çıkarılması olası sürrealist tekniklerin kendisini hiç ilgilendirmediğini dillendirmiş olsa da, sürrealizm Breton'un düşündüklerinin de hep bir adım ötesine düşmüştür. Bunu araştırmak, yalnızca sürrealist bir edebiyatın olanaklarını keşfetmek değil, aynı zamanda Sürrealizmin edebiyata sunduğu ve sunmayı sürdüreceği olanakların da keşfedilmesi anlamına gelecektir.

KAYNAKÇA

- Alquie, Ferdinand. *The Philosophy of Surrealism*. Çev. Bernhard Waldrop. ABD: The University of Michigan Press, 1969.
- Anderson, Perry. *Postmodernitenin Kökenleri*. Çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Aragon, Louis. *Entretien avec Francis Crémieux*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Treatise on Style*. Çev. Alyson Water. Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1991.
- Balakian, Anna. "Introduction." *Arcanum 17*. André Breton. Çev. Zack Rogow. Los Angeles: Green Integer Books, 2004. 7-20.
- Barthes, Roland. "Whose Theater? Whose Avant-garde?" *Critical Essays*. Çev. Richard Howard. 4th ed. Şehir: Northwestern University Press, 2000. 67-70.
- Bataille, Georges. "Surrealism and How It Differs from Existentialism". *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. Ed.-Çev. Micheal Richardson. London: Verso, 2006. 57-68.
- . "The Surrealist Religion". *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. Ed.-Çev. Micheal Richardson. London:Verso, 2006. 71-91.
- Baugh, Bruce. *French Hegel, From Surrealism to Postmodernism*. London: Routledge, 2003.
- Benjamin, Walter. "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı." *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. Çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2006. s.nos
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Çev. Harry Zohn. New York: Schoken Books, 1969. s.noları

- Blanchot, Maurice. "Edebiyat ya da Ölüm Hakkı". *Karanlık Thomas*. Çev.Sosi Dolanoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2007. 95-139.
- . "Tomorrow at Stake". *The Infinite Conversation*. Çev. Susan Hanson. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003. 407-422
- . "Reflections on Surrealism". *Work of Fire*. Trans. Charlotte Mandall. California: Stanford University Press, 1995. 85-98.
- . *Yazınsal Uzam*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Bodin, Richard-Pierre. "Un Chien Andalou." *Le Figaro*. 07.12.1930: 17.
- Breton, André. *Anthology of Black Humour*. Trans.Mark Polizzotti. Lebanon: Telegram, 1997.
- . *Çılgın Aşk*. Çev.İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003.
- . "Le Cadavre Exquis: Son Exaltation". *Surrealism*. Patrick Waldberg. Singapore: Thames and Hudson Ltd., 1997.
- . "Manifesto of Surrealism 1924". *Manifestoes of Surrealism*. Tran.Richard Seaver- Helen R. Lane. ABD: University of Michigan Press, 1969. 1-49.
- . "Second Manifesto of Surrealism". *Manifestoes of Surrealism*. Tran.Richard Seaver- Helen R. Lane. ABD: University of Michigan Press, 1969. 117-195
- . "Surrealist Situation of the Object" *Manifestoes of Surrealism*. Tran.Richard Seaver- Helen R. Lane.ABD: University of Michigan Press, 1969. 255-279.
- . "The Political Position of Surrealism". *Manifestoes of Surrealism*. Tran.Richard Seaver- Helen R. Lane. ABD: University of Michigan Press, 1969. 205-255.
- . "What is Surrealism?". *What Is Surrealism?: Selected Writings* . Ed. Franklin Rosemont. New York: Pathfinder Press, 1978.

- Breton, André- Troçki, Lev. "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin". *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. Ed. Ali Artun. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. 231-239.
- Calinescu, Matei. *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*. Çev.Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2010.
- Dvorsky, Stanislav ve diğer . "The Possible Against The Current". Ed.-Çev. Richarson,M-K.Fijalkowski. *Surrealism Against the Current: Tracts and Declarations*. London: Pluto Press, 2001.
- Eagleton, Terry. "James Joyce". *The English Novel*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.
- Forshage, Mattias. "Transition Periods of Surrealism." Surrealist Group of Stockholm, Web. 25.06.2011. <<http://www.surrealistgruppen.org>>.
- Foster, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü:Yüzyılın Sonunda Avangard*. Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Foucault, Michel. "O iki sözcük arasında yüzen biriydi". *Sonsuza Giden Dil*. Çev.İşık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006. s. noları
- Habermas, Jürgen. "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje." *Postmodernizm*. Çev.Gülengül Naliş. 2.Baskı. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.
- Hassan, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press , 1987.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. 2nd Edition. Cambridge: Routledge, 1990.
- . *The Politics of Postmodernism*. 2nd Edition. London: Routledge, 2002.

- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (Post-Contemporary Interventions)*. ABD: Duke University Press Books , 1990.
- . "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı." *Postmodernizm*. Çev.Deniz Erksan. 2.Baskı. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.
- Löwy, Micheal. *Sabah Yıldızı, Gerçeküstüculük ve Marksizm*. Çev.Aslihan Aydın-Uraz Aydın. İstanbul: Versus Kitap, 2009.
- Lyotard, Jean-François. "Le sublime et l'avant-garde". *L'inhumain: Causeries sur le temps (Collection Debats)* . Paris: Galilee, 1988.
- . *Postmodern Durum*. Çev. Ahmet Çiğdem. 1.Baskı. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.
- . "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap". *Postmodernizm*. Çev.Dumrul Sabuncuoğlu. 2.Baskı. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994.
- . *The Postmodern Fables*. Çev.George Van Den Abbeele. 3.Baskı. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.
- Mann, Paul. *The Theory-Death of Avant-garde*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Matthews, J.H. *The Surrealist Mind*. USA: Associated University Presses Inc., 1991.
- . *Towards the Poetics of Surrealism*. New York: Syracuse University Press, 1976.
- Moure, Gloria. *Marcel Duchamp: Works, Writing, Interviews*. Barcelona: Ediciones Poligrafa S.A., 2009.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and The Problem of Postmodernity* . Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Nadeau, Maurice. *The History of Surrealism*. Trans.Richard Howard. London: Plantin Publishers, 1987.

- Nel, Philip. *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks* .
ABD: University Press of Mississippi, 2002.
- Paulhan, Jean. *The Flower of Tarbes or Terror in Literature*. Trans.Micheal
Syrotinski. ABD: The University of Illinois Press, 2006.
- Polizzotti, Mark. *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*. New York:
Black Widow Press, 2009.
- Richardson, M-K. Fijalkowski. *Surrealism Against the Current: Tracts and
Declarations*. London: Pluto Press, 2001.
- Rush, Fred. "Jena Romantizmi ve Benjamin'in Eleştirel Epistemolojisi." *Sanatta ve
Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. Walter
Benjamin. Çev. Elçin Gen-Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Sartre, Jean Paul. *Situations II: Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1947.
- Schuster, Jean. "The Forth Canto." *Surrealism Against the Current: Tracts and
Declarations*. Ed. Trans. M. Richardson-K. Fijalkowski. London: Pluto Press,
2001.
- Silliman, Ron. "Poets and Intellectuals." *Conference of The Political Potential of
Modern Poetry*. Modern Language Association. San Francisco. Kasım 1987.
- "sur". *Le Robert Dictionnaire de la langue française*. 3. Basım. 1998.
- "sur". *Cassell's Concise Latin-English, English-Latin Dictionary*. 1987.
- "supernatural". *The Oxford Dictionary of English Etymology*. 1966.
- "Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi." Çev. Ufuk Kılıç. *Sanat Manifestoları,
Avangard Sanat ve Direniş*. Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
225-226.
- Waldberg, Patrick. *Surrealism*. Singapore: Thames and Hudson Ltd., 1997.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Erzurum'da doğan Hande Koçak, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü'nden 2004 yılında mezun oldu. Eleştiri, inceleme, öykü, deneme, çeviri türündeki yazıları *Varlık*, *kitap-lık*, *Kül Öykü*, *Karagöz Edebiyat*, *Karakalem*, *MonoKL*, *Psikeart* gibi dergilerde yayımlandı, sürrealist fanzinlerde görüldü. 2009 yılında Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı'na kabul edildi. Yazınsal deneylerini ve Sürrealizmle ilişkin teorik serüvenini sürdürürken, vakit buldukça *kitap-lık* ve *Psikeart* dergilerinde yazıyor.