folk/ed. Derg, 2022; 28(2)-110. sayı
DOI: 10.22559/folklor.2085

Araştırma makalesi/Research article

Herman Melville'in Edebi Yaratıcılığında Gotik ve Barok İmgelem, Hegelci Spekülatif ve Spinozacı İçkinlik Düzlemi

Gothic and Baroque Imagination, Hegelian Speculative and Spinozist Plane of Immanence in Herman Melville's Literary Creativity

Ömer Küçük*

Öz

Bu çalışmada, Herman Melville'in edebi yaratıcılığını daha derinlemesine anlamak için, onun edebi biçimini Gotik ve Barok gibi sanatsal üsluplarla ilişkilendirmeyi denemekteyim. Melville'in akla meydan okuyan estetik görüsü, en iyi şekilde bu kuzeye özgü sanatsal üsluplarla ilişkisi çerçevesinde anlaşılabilir. Kuzey sanatının felsefi düzlemdeki mukabili olduğunu göstermeyi deneyeğim bir başka kültürel biçim, Hegel'in diyalektiği, anlama yetisini şoke eden güçlü bir devingenliği içeren spekülatif cümleleriyle, Melville'in edebi görüsünü anlamlandırmanın bir başka anahtarını oluşturmaktadır. Ancak Melville, Hegel'in nihai çözümlemede akılcı olan amaçlarını paylaşmaz. Onun edebi görüsü, mutlak akılcılığı anlamsızlığa dair bir hisle birleştiren Spinoza'nıntö-

Geliş tarihi (Received): 28-11-2021 – Kabul tarihi (Accepted): 12-03-2022

* Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. (Balıkesir University Faculty of Arts and Sciences Department of Sociology). omerkucuk@balikesir.edu.tr. ORCID 0000-0002-3912-3206

zü aracılığıyla daha iyi anlaşılabilir. Melville'in romanlarında ana konu,yalıtık insan-kahramanlar değil,bir gemi ya da bir ada üzerinde beliren canlı cansızbütün bir varlık sahasıdır. Deleuze'ün Spinoza'nın tözünden hareketle geliştirdiği "içkinlik düzlemi" kavramı, Melville'in roman-varlık'ının bu bütüncüllüğünü anlamaya yardımcı olmaktadır. Bu içkinlik düzleminde, insanlar, hayvanlar ve bitkiler arasında "düzenlemeler" ve "oluşlar" ortaya çıkar. İçkinlik düzlemi olarak roman-varlığın ardında ise, asli harekete geçirici unsur olarak kapitalist üretim biçimi, kendisini duyurmaktadır. Çalışmada sanatsal, edebi ve felsefi biçimler arasında ilişkiler kurulurken yapısalcılık akımından esinlenen biçimsel benzeşim ve eşmantıklar kurma yönteminden yararlanılmıştır. Böylece Melville'in edebi yaratıcılığının anlamlandırılması ve kültürel biçimler alanında bağlamsallaştırılması yolunda bir adım atılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Melville, Gotik, Hegel, spekülatif, Spinoza, içkinlik düzlemi, oluş*

Abstract

In this article, I try to relate Herman Melville's literary creativity to Gothic and baroque art forms to understand the aesthetic vision revealed in his novels more in a more comprehensive manner. Melville's aesthetic vision challenges the understanding and it can best be understood in relation to northern artistic styles. Another cultural form, Hegel's dialectics with its speculative sentences, as the counterpart of northern art in philosophy, is another key to understand Melville's literary vision.However, Melville does not share Hegel's rational aims. His literary vision can be better understood through Spinoza's substance, which combines absolute rationality with a sense of meaninglessness. The main subject in Melville's novels is not limited to human heroes, but rather a whole field of existence that appears on a ship or an island. Deleuze's concept"plane of immanence", which is inspired by Spinoza's substance, can help to understand this holism of Melville's novel-being.On this plane of immanence, "assemblages" and "becomings" emerge between humans, animals and plants. Behind the novel-being as the plane of immanence, the capitalist mode of production announces itself as the main cause of movement.In the study, structuralism inspired methods such as establishing formal analogies and homologies were used while relating distinct literary, artistic and philosophical forms. Thus, a step was taken to make sense of Melville's literary creativity and contextualize it in the field of cultural forms.

Keywords: *Melville, Gothic, Hegel, speculative, Spinoza, plane of immanence, becoming*

Extended summary

Herman Melville's literary creativity presents an aesthetical "idea" or "vision" in the Kantian sense. This idea or vision is intrinsically inexhaustible and even inexpressible. Yet somehow, Melville's style articulates this vision and so reveals a completely different truth about the world. But how does his style produce this truth effect? What are the main principles and characteristics of Melville's literary style? How does it function? To answer these questions, in this article I relate Melville's literary style to other cultural forms, such as Gothic and Baroque artistic languages and the philosophical styles and reflections of Hegel

and Spinoza. I try to establish formal and structural analogies and homologies between these different styles. With the aid of these structural analogies and homologies, it becomes clear that these different styles have a common "modus operandi". By contextualizing it within the history of styles, this comparative method also sheds light on Melville's literary creativity.

One of the most striking aspects of Melville's literary creativity is its challenge to understanding. To read Melville is to wander around the limits of understanding. The reader feels that she is possessed by an alien power and her will forced into an irrational movement. To make the stylistic means of this heightened movement and dynamism intelligible, I suggest relating Melville's style to the northern art forms such as Gothic and Baroque. With their inherent dynamism and spiritual enthusiasm, these northern European art styles are the opposite of the rational and sensuous styles of the south.

Worringer interpreted the Gothic style as a strange amalgamation of the organic style of Ancient Greece and the geometric-abstract style of Ancient Egypt. Organic art paradigm of the south aims to describe self-enclosed and stable objects in a clear and distinct way. The organic line is essentially a contour that defines the boundaries of objects. Drawing curves and circles, organic line has a smooth activity that is pleasing to our sense of life. Gothic and Baroque have completely different principles of forming. Besides, they have a different artistic goal. The goal is no longer to represent closed and stable objects separately, but to express movement and becoming. Gothic line is no longer a contour that surrounds the shapes of objects. It is a lively, enthusiastic line that traverses all objects organic and inorganic, depicting the vibrations of beings with each other. Gothic line also possesses a heightened dynamism that exceeds our sense of life, seizes our will, and forces us to follow its own powerful life. Expressing the resonance that flee from objects and bodies, northern dynamism transcends organic forms and rises to a spiritual level.

Melville's literary creativity draws heavily on Gothic means of expression. Examples of dangerous and dynamic Gothic line are constantly encountered in Melville's stories and novels. Tangled whale ropes, complicated lineages, heroes walking on the edge of death in difficult landscapes always follow a Gothic route. In Melville, lines always traverse organic and inorganic forms and force the viewer's will into its own irrational action. Melville's literary creativity is devoted to describing becoming, the movements and vibrations that traverse things. For this reason, every being is deformed in his novels. Also, the shadowy and baroque scene is very dominant in Melville's works; forms appear partially through the darkness rather than being seen clearly and often remain blurred.

Relating Melville's literary imagination to Hegel's speculative dialectic may help to further illuminate both the speculative convergence of opposites in Melville and the theme of irrationality. Hegel is a Northerner too; he rejects the main rational operator, the predicative proposition of formal logic which is inherited from Ancient Greeks. He attempts to develop a new type of expression which he calls "speculative proposition". Hegel's speculative sentences shock the understanding, forcing thought to unite with the absolute from within. In this respect, they are the structural counterpart of the Gothic line in the philosophical field. Uniting opposites in surprising ways, Melville's literary images transfer the speculative

effect to an imaginative and sensuous sphere. Just like Hegel's philosophical style, Melville's speculative imagination serves to carry the mind beyond its own horizon, to open it to the outside and to the other. In Melville's literary creativity, the speculative component has an important role in producing the truth effect. However, unlike Hegel, who put the irrational tools at the command of a classicist ideal, in Melville the movement is far from balance and measure, and an absolute understanding of the world is impossible.

Finally, I suggest relating Melville's literary vision to the Spinozist concept of substance, which allows for a closer relationship between reason and the irrational. The concepts of Deleuze, one of the contemporary interpreters of Spinoza, may be helpful illuminating many themes in Melville. In Melville's novels, the main subject is not an event or hero isolated from the world, but a whole ontological filed or a "plane of immanence" in Spinozist sense: For example, an island-being or a ship-being with its tribes, crew, culture, people, plants and animals, tools, and landforms within it. Melville tells the "story" of almost every element that enters the frame in this plane of immanence, without distinguishing between human and non-human, organic and inorganic. This is a Spinozist world in which human loses her privileged position as the central element of the story. It turns out that all the elements in this plane of immanence have interesting resonances with each other, bring about "becomings" or "arrangements" in Deleuze's concepts, and ultimately co-vibrate like beings in Spinoza's substance.

In conclusion, some aspects of Melville's literary vision like irrational movements, heightened dynamism, and the perspective of totality in his works are more deeply understood through comparisons with other artistic languages, philosophical styles and reflections.

Giriş: Edebi biçimi bağlamsallaştırmak

Sanat incelemeleri alanında, biçimci ve içeriden yaklaşımlarla bağlamsalcı ve dışarıdan yaklaşımlar arasında sürüp gitmekte olan bir tartışma vardır. Bu metodolojik tartışamanın arkasında, disipliner bir bölünme de söz konusudur kuşkusuz. Sanat tarihi ve edebi eleştiri gibi hümanist disiplinler, incelemelerinin merkezine sanatsal biçimi alan ve onu daha derinlemesine "anlamayı" hedefleyen estetikçi bir bakış açısını yansıtırlarken, sosyolojik disiplinler sanatsal biçimi dışsal etmen ve nedenler aracılığıyla "açıklamayı" hedefleyen bilimselci bir bakış açısını yansıtırlar (Zolberg, 2013: 17-27).

Edebiyat tarihçileri ve teorisyenleri, edebiyata dışsal ve bağlamsal yaklaşımların sanatsal biçimi gözden kaçırmave sanat eserini dışsal bağlamaindirgeme gibi tehlikelerinden söz ederler ve edebiyat teorisinin öncelikli hedefinin, tikel sanatçıyı ve biçimi anlamak olduğunu vurgularlar (Wellek ve Warren, 2013: 9-29). Yine de, tikel bir biçimi derinlemesine anlayabilmek için, onu az çok genellik taşıyan bazı diğer biçimsel öğelerle ilişkilendirmek gerekecektir; zira bütünüyle eşsiz olan bir tikel, anlaşılmaz olacaktır. Nitekim Wellek ve Warren (2013: 120) tikel biçimi bir "dil ve edebiyat geleneği" ile ya da "genel kültür iklimi" ile ilişkilendirmenin yararlı olduğunu belirtirler.

Bu makalede, Herman Melville'in edebi yaratıcılığının asli nitelikleri biçimsel olarak incelenmeye çalışılacaktır. Çalışmada, Melville'in çeşitli edebi yaratıları içeriden bir yakla-

şımla ve yapısalcılıktan esinlenen biçimsel bir yöntemle incelenecektir. Dilbilimi model alan yapısalcılık akımı içerisinde, indirgemeciliğe düşmeyen bir bağlamsalcılık geliştirebilme amacıyla, kültürün farklı düzeyleri ve farklı yaratılar arasında biçimsel benzeşim ve eşmantıklar kurma yöntemi gündeme getirilmiştir (Jameson, 2013: 15-44). Melville'in edebi yaratıcılığının daha derin bir şekilde anlaşılması için, onun edebi biçimi birtakım sanatsal ve felsefi üslup ve geleneklerle ilişkilendirilecektir. Bu şekilde, Melville'in edebi yaratısı, daha geniş kültürel biçimler külliyatı içerisine yerleştirilecektir. Böylece farklı kültürel biçimler (sanatsal, edebi ve felsefi) arasındakibazı biçimsel mütekebiliyet ilişkileriaçığa çıkarılmış olacaktır. Biçimsel mütekabiliyet ilişkileri ekonomik ve sosyal yaşama doğru da genişletilebilir.Nitekim son bölümde, Melville'in edebi yaratıcılığının, kimi asli yönleriyle modern toplumun ve kapitalist üretim biçiminin yapısıyla ilişkilendirilebileceğini göstermeyi deneyeceğim. Böylece edebi biçimin bağlamsallaştırılması görevi, indirgemeci olmayan bir tarzda içsel inceleme alanından dışsal etmenlerin aydınlatılmasına doğru bir parça da olsa ilerletilmiş; sanatsal biçimin sosyal ve tarihsel anlamına doğru genişletilmiş olacaktır.

Sanatsal ve edebi biçime ilişkin inceleme, anlayışımızın giderek derinleştiği bir spiral gibi tasavvur edilebilir. Öncelikle bir edebi eserden etkilenir, adeta büyüleniriz. Eser, imgesel ve duygusal bir kipte, varoluşa dair derin bir hakikati fısıldamaktadır. Bu, Kant'ın "estetik ide" ya da "görü" adını verdiği, tüketilemez ve hatta ifade edilemez bir düşünce olarak görülebilir (Altuğ, 1989: 140-43). Eğer bu gizemi daha anlaşılır kılmak istiyorsak, kimi örüntülerin peşine düşmemiz ve eseri başka kültürel ve sanatsal biçimlerle ilişkilendirerek anlayışımızı genişletmemiz gerekir. Böylece adım adım, başlangıçta büyülendiğimiz eseri "nesneleştirmeye" doğru ilerleriz; sonunda, eseri içinde üretildiği çeşitli toplumsal bağlamlarla ilişkilendirerek üretimine aracılık eden maddi ve sosyal etmenleri bir nebze aydınlatabiliriz. Spiralin iki dönemeci de gereklidir; hem eserden büyülenme, onun sözüne harfiyen sadık kalma, hem de onu nesneleştirerek gizemi çözme; Ricoeur'ün (2007: 31-44) tabiriyle, hem inanç hermenötiği, hem de eleştirel hermenötik. İlk uğrağı kaybedersek, sanattan ve edebiyattan bir şey öğrenme şansını yitiririz; Girard'ın (2013: 34) diyebileceği gibi, hakikati araştırmada yazara hiçbir hak tanımamış oluruz. Veya Adorno'nun (2012: 42) bile teslim ettiğinin aksine, şeyleşmiş toplumsal gerçekliğin ve insani yabancılaşmanın eleştirisinde edebiyata hiçbir rol ve imkan tanımamış oluruz. İkinci uğrağı yitirdiğimizdeyse, eserin sunduğu sanatsal görüye hapsoluruz, onu dışarıdan kuşatamaz, nedenlerini göremez oluruz.

Öyleyse buradaki görev ilkin, Melville'in edebi görüşünün gizini bir parça aralamak. Melville'in eserlerinden yükselen ve bizi büyüleyen, Forster'ın (2014: 181-90) tabiriyle o gizemli "ezgi"nin niteliği nedir? Bu ezginin dile getirdiği hakikat ya da görü nedir? Bu sonsuz ezgiyi daha anlaşılır kılmak için, Melville'in edebi biçimini öncelikle Gotik ve barok sanatsal biçimlerle ilişkilendirerek anlamayı önereceğim. Ardından Melville'in edebiyatını yine kuzeye özgü bir felsefi dil olan ve tıpkı barok ve Gotik gibi güneyin akılcı ve ılıman üslubunun (bu kez geleneksel mantığın önerme dilinin) reddini içeren Hegel'in diyalektiğinin spekülatif öğesiyle ilişkilendireceğim; böylece, Melville'in edebi yaratıcılığındaki devimselciliğin nedenlerinin bir parça daha aydınlanacağını düşünüyorum.

Ian Watt'ın (2007: 9-38) erken dönem İngiliz romancılarla ampirik felsefeyi ilişkilendirmesinde olduğu gibi, felsefi düşünce ile edebi görü arasında kurulan bağlantılar edebi görünün anlamının daha açık kılınmasında faydalı olabilir. Melville'in "felsefi" düşüncesi, ki bu onun edebi görüsünde içerimlenmiş olmanın ötesinde bazen eserlerinde açıkça dillendirilir de, dünyanın akıl aracılığıyla mutlak olarak anlaşılabilir bir yapısının olmadığıdır. *Pierre ya da Belirsizlikler*'de, *Moby Dick*'te, *Sağlam Adam*'da, yaşamın belirsiz ve karanlık kökleri neredeyse her satırda hissedilir. Dünyanın temelinde, düzen değil kaos vardır. Dolayısıyla mutlak ve ilelebet geçerli bir bilgi mümkün değildir. Bu akıldışılığa, Ishmael'den Bartleby'ye pek çok kahramanı kateden bir nihilizm de eşlik eder. Kahraman dünyadaki ahlaki eylem temelini yitirmiştir adeta.[1] Yine de bütünüyle olumsuz bir görü değildir bu; her şeyin belirsizleşip kaosa gömüldüğü kuzey dağlarının ardındaki "Hyperborean bölgesi"nden, durmaksızın yeni hakikatler sökün etmektedir (Melville, 2006b: 225). Dünya durmaksızın yenilenir. Melville romanlarının büyük imgeleri, göreceğimiz üzere, bu felsefi-metafizik görüden doğacaktır. Bu edebi görünün, akıl ile akıldışı arasında Hegel'den daha esrarengiz bir ilişki sunan Spinoza'nın tözü ile ilişkilendirildiğinde hiç değilse bir parça daha anlaşılır hale geleceğini ileri süreceğim. Melville'in romanları, Spinoza'nın tözünü andırır; burada insanlar, hayvanlar, bitkiler ve yapay şeyler, bir "içkinlik düzlemi" üzerinde bir araya gelir, birlikte titreşir ve ilginç "oluşlar" (*becoming*) ve "düzenlemeler" (*assemblage*) ortaya çıkarırlar (Deleuze, 2005: 134).

1. Kuzeyli Melville: Melville'in Gotik ve Barok edebi imgelemi

D. H. Lawrence, *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler* başlığıyla yayımlanan incelemelerinde, Melville'e övgü ifadeleriyle dolu iki yazı ayırır. Bir parça gizemli bir üslupla, Melville'in bir "Kuzeyli", hatta "çağcıl bir Viking" olduğunu söyler; daha da ileri giderek onun "insanoğluna" ait olmadığını, insan yaşamının ona göre olmadığını iddia eder (Lawrence, 1996: 158-9). Fakat Kuzeyli olmak ne demektir ve Lawrence, efsanevi Kuzeyliyi "insanötesi" bir varlık olarak görmekte gerçekten haklı mıdır? Bu bölümde, Melville'in edebiyatının, kuzeye özgü iki sanat biçimi olan Gotik ve barokla ilginç yakınlıklarını ortaya koymayı deneyeceğim. Melville'in edebi imgelemi, Gotik ve barok üslubun organik olanı aşarak inorganik ve tinsel olana yükselen (bu açıdan, pek de insanca olmayan) ifade biçimleriyle mükemmel biçimde örtüşür; işte bu anlamda onun bir Kuzeyli olduğu ve insani olmayana yöneldiği daha açık bir şekilde gösterilebilir.

Gotik sanat üslubunun asli biçimsel özellikleri, onun en tutkulu çözümleyicilerinden biri olan Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in çözümlemeleri üzerinden kısaca ortaya konabilir. Worringer'e göre Gotik, dünya sanat üslupları tarihinde, organik üslup ve soyut/geometrik üsluptan sonra üçüncü ana üslup paradigmasını oluşturur.Worringer'e göre sanat üslupları, öncelikle tatmin ettikleri psikolojik gereksinim açısından anlaşılabilir. En yetkin ifadesini Yunan sanatında bulan organik üslup, özdeşleyim ya da birlikte-duyumsama gereksinimini karşılar. En yetkin ifadesini Mısır sanatında bulan soyut-geometrik biçimse, ilkel insandaki arızi ve değişken olandan kurtulma gereksinimini karşılar.

e-ISSN 2791 https://www.folkloredebiyat.org

Worringer, özdeşleyim ve soyutlama gereksinimlerinin evren karşısındaki zihinsel tavırlarla, dünya görüşleri ya da "evren duyguları"yla ilişkili olduğunu düşünür. Özdeşleyim gereksinimi, Yunanlıların dünyayla panteist içli dışlılığından kaynaklanır söz gelimi; soyutlama gereksinimiyse, varoluşun daha ilkel basamaklarındaki insanın dünya karşısındaki korkusundan ve iç huzursuzluğundan (Worringer, 1963: 17). Dünya karşısındaki korku, görme izlenimlerinden ziyade dokunma izlenimlerinin öne çıkarılmasına yol açmıştır; zira görme, dış nesnelerin maddi varlığı ile ilgili kesin ve değişmez bir bilgi sunmaz. Optik uzamda, tekil nesneler atmosferin sisli ufkunda iç içe geçer, görüntüler uzaklarda oynaşarak dağılır (Worringer, 1963: 37). Bu nedenle ilkel halkların sanatı, değişkenlik kaynağı olan üç boyutluluğu yok etmeye, tasviri yüzeye yakınlaştırmaya ve dokunulabilir kılmaya; bir başka deyişle "soyutlamaya" yönelir. Eski Mısır sanatı, uzayı emen alçak kabartması ve hangi açıdan bakılırsa bakılsın derinlik duygusu uyandırmayan piramid gibi biçimleriyle, soyut üslubun zirvesini teşkil eder.

Organik üslup, geometrik-soyutlatıcı üslubun adeta zıt kutbudur. Organik üslup, katı ve geometrik çizgiden değil, hayat dolu eğri ve yuvarlaktan hoşlanır.Organik sanat biçimlerini izlerken özdeşleyim yetimiz harekete geçer; çünkü içsel "yaşam duygumuz", herhangi bir engelle karşılaşmadan ve kendisiyle çelişmeden bu yumuşak ve hayat dolu çizgilere eşlik edebilir. Buraya dek her şey anlaşılır görünmekte. Asıl fırtına Gotik biçimde kopacaktır; zira Gotik, soyutlayıcı ve organik üslupların tekinsiz bir karışımıdır (Worringer, 1920: 47). Worringer, erken kuzey süsleme sanatında, geometrik ve inorganik bir temele karşın soyut bir karakterde olmayan, aksine güçlü bir yaşam ve ifadesellikle dolu bir biçim anlayışıyla karşılaştığımızı söyler. Özdeşleyim gereksinimi, çocukluk aşamasındaki Kuzeyli halkların sanatında, adeta organik çevreyi terk ederek (belki de organik biçimler repertuvarını hiç bilmediklerinden) soyut figürlere yönelmekte, kendini onlara dayatmaktadır. Böylece bizi "tatlılıkla kendi hareketi içine çeken" organik hayattan farklı, esasen inorganik olanın canlandırılmasına dayalı bir hayata; "hareketlerini izlemeye bizi zorlayan, güçlü, tutkulu bir hayat"a ulaşılacaktır (Worringer, 1963: 67).

Gotik çizgi, bütünüyle soyut eğilimlerle, ama yine de güçlü bir duyguyla başlar; önce çizgi, şerit, sonra giderek büklümlü çizgi, spiral, zigzag, kurtağzı, parmaklık, düğüm ve örgü şekillerini alır. Çapraşık, karışık ve dolaşık tasarımlar inanılmaz bir çeşitlilik sergiler. Bu tür şekiller, zihni canlı ve tutkulu bir hale sokmaktadır (Worringer, 1920: 46-47). Gotik'in önemli bir hususiyeti, hayvan figürlerini çok sık kullanmasıdır. Ancak Gotik hayvan biçimli süsleme, belirli bir hayvanın biçimini tasvir etmez; adeta hayvan yaşamının genel bir anısından yola çıkarak alabildiğine değişik hayvanlardan alınan öğelerle bir figür oluşturur (Worringer, 1920: 56). Gotik tasvir, oluşmuş ve tamamlanmış biçimlerle değil, biçimlerden alınmış ürpertici öğelerle, çizi ve kodlarla işler ve yaşamsal izlenimleri soyut bir kiplikte aktarmayı hedefler. Hayvanın kendisini değil, özgül titreşimlerini resmeder.

Worringer (1920: 47), Gotik çizginin anlamsız vahşeti karşısında, canlılık duygumuzun ilkin geri çekildiğini, kendini parçalanmış hissettiğini, ancak sonra, cebren, bütün organik hareketleri aşan görülmedik bir hareket çılgınlığına yükseldiğini belirtir. Organik biçimin yaşam ifadesi bizim irademiz ve yaşam duygumuzla sınırlı, tatlı bir ifadeyken; Gotik biçimin

yaşamı adeta bize bağlı olmayan, bizden bağımsız ve bizi zorlayan bir yaşamdır.Gotik çizgi, sürekli olarak kestirilemez yönlere kırılır, engellerle karşılaştıkça yoğunlaşarak en yüksek ifade edici güce ulaşır. Onu artık gayriihtiyari bir biçimde takip ederiz ve bu huzursuz takibe keyif eşlik etmez. Sanki çizgi bizim irademizden bağımsız, kendi yaşamına sahiptir ve onu bize zorla dayatıyordur. Böylece Gotik yaşamsallık, organik ve duyusal olanı aşan, tinsel bir ifadesellik kazanır. Kuzey insanı, karmaşık çizgilerin sarhoşluğunda, sonsuza, aşkınsal olana temas ettiğini hisseder (Worringer, 1920:58-66). Bu yaşam artık tinsel bir yaşam olarak nitelenebilir; çünkü hareket ve etkinlik, maddi olandan, hatta biçimlerin kendisinden sıyrılarak özerklik kazanmış durumdadır. Karmaşık Gotik çizgilerde, artık çizgilerin kendisini değil, onlardan boşanan titreşimi duyumsarız.

Okurlarının muhtemelen çoktan fark etmiş olacağı üzere, Melville'in edebi yaratıları baştan sonra Gotik'in biçimsel unsurlarıyla doludur. Gotik çizgiyle başlayalım; Melville'de onun geçmediği yer yok gibidir. *Moby Dick*'te, "karmakarışık düğümler, kıvrımlar ve bükülmelerle dört bir yana dolan[ıp]" duran ve sandaldaki gemicileri "tehlikeli kıvranışları arasında hapse[derek]" her an ölüme gönderebilecek olan balina halatı, kesinlikle en dikkat çekiciolanlarından biridir (Melville, 2013b: 353). Balina halatı, balinacıların iradelerine zorla hükmeder; öyle ki, her an halatın şimşek gibi boşanan boğumlarından birisine kapılarak yok olma tehdidi altında, "kemiklerinin içindeki ilik bile titrek bir pelteye dön[müş]" bir halde, sandalda sessizce otururlar. Bir ucu, gemiye bordalamış balinanın derisini yüzen Queequeg'in beline, diğer ucu gemide eğer sulara gömülürse Queequeg'i yukarı çekmek zorunda olan, aksi halde onur borcu olarak onun ardından karanlık sulara gitmesi gerekenIshmael'e bağlı olan "maymun ipi", bir başka Gotik çizgi örneğidir.Queequeg'in devinimlerini dört gözle izlerken Ishmael'in "benliği ikileşi[r]", "irade[si] elinden gid[er]"(Melville, 2013b:396). Yine roman boyunca sık sık sözü edilen, denizin altında yön değiştirerek kayıp giden balinanın rotası, bir başka Gotik çizgi örneğidir (Melville, 2013b: 401).

Pierre ya da Belirsizlikler'de, "hem Thames Irmağı'nın doğal yatağında kıvrıla kıvrıla akışından daha dolambaçlı, hem de Bridgewater Kanalı'nın insan eliyle çizilen yolundan daha yapay" olan soy zincirleri, Gotik çizgiyi mükemmelen örnekler (Melville, 2006b: 36). *Efsunlu Adalar* öyküsünde, adaları birbirine bağlayan, akıntı yüzünden ancak bir ayda alınabilen ve gemiyi esrarengiz bir şekilde tehlikeli kayalıklara çeken akıntının olduğu yollar,yine böyledir (Melville, 2013d: 216). İftiraya uğramasının ardından önce çırpınmalı bir sinir krizi geçiren, sonra tam durulma ve çözülme anında sağ kolu irade dışı bir şekilde "gece ateşlenen bir topun ağzından çıkan alev hızıyla yerinden fırla[yıp]" Claggart'ı yere seren Billy Budd'ın bedeni, Gotik bir akıma yakalanmıştır adeta (Melville, 1999: 98). *Typee*'de, gemiden kaçan iki kahramanın Markiz Adaları'nda bazen göz gözü görmez sazlıklar arasında, bazen yamaçlardan hızla kayarak, bazen salyangoz hızında ilerleyerek, bazense kayalık engellere çarpa çarpa solucan gibi ilerleyen rotaları,bir birkaç bölüm boyunca devam eden Gotik bir sekanstır (Melville, 2013c: 62-83).

Melville, tehlikelerle dolu karmakarışık Gotik çizgiden öylesine haz alır ki değişik motifleri sayıp döker; "izbarço bağı, anale bağı, camadan bağı, dülger bağı, kazık bağı gibi iç içe geçmiş birçok düğümün birelişimi" olan düğümler… (Melville, 2013d: 130). *Benito Cere-*

no'daki gibi, gemiler her zaman ters rüzgarlar ve aldatıcı akıntılarla oradan oraya sürüklenir ya da rüzgarsız havada hareketsiz kalır ve rotalarını şaşırırlar (Melville, 2013d: 98). Çizgi sürekli kırılır ve yön değiştirir; *Billy Budd*, *Sağlam Adam*ya da *Pierre*'de olduğu gibi, yazar bile, "ana çizgiden" ayrılarak yolundan sapar ve konu dışı olayların "baştan çıkarıcı"lığına kapılır (Melville, 1999: 39).

Melville'de kırışık ve kırıklı olmayan, düz ve tehlikesiz rota, çizgi, yol bulmak imkânsızdır. Bu tehlikeli ve karmaşık çizgiler, şeyleri birbirine teyeller, ayrı biçimleri birbirine bağlar; canlıları olduğu kadar cansızları da kateder, Gotik biçimde olduğu gibi, organik ile inorganik öğelerin arasından geçer ve onları ayırt edilemez kılar. *Moby Dick*'te Ahab'ın saçlarının arasından başlayan soluk beyaz yara izi, yüzünden boynuna doğru bir ağacın gövdesini diklemesine yaran yıldırım izi gibi iner (Melville, 2013b: 178). Fedallah'ın avcundaki çizgiler, balinanın başındaki kırışıklıklara uzanır ve Ahab'ın gölgesi, Fedallah'ınkiyle karışıp büyüyerek ilerler (Melville, 2013b: 405). Deniz canavarının yüzündeki çizgiler, Cebelitarık Kayası'ndaki kırışıklıklara karışır (Melville, 2013b: 424). *Efsunlu Adalar*'da, kaplumbağların sırtlarındaki yarı silinmiş yara izlerinden ağaç kabuklarındaki biçimsiz izlere geçilir (Melville, 2013d: 224). Ağzı kapalı halde sözsüz bir türkü mırıldanan Ahab'ın garip ve boğuk mırıltısı, "onun içinde dönen çarklardan çıkan bir ses[tir]" sanki (Melville, 2013b: 221). Organik olana inorganik bir ölüm solgunluğu, inorganik olana da yaşamsal bir ifade bulaşır: Ahab'ın bir canlı bacağı, bir de ölü kemik parçasından bir bacağı vardır (Melville, 2013b: 222). Buna karşılık canlı balinayı demir zıpkın parçaları sarmalamıştır ve derisi de buzdağları gibi çatlaklarla doludur (Melville, 2013b: 269). Köpekbalıklarının öldükten sonra bile kemiklerinde "yok edilemez, gizemli bir yaşama gücü" kalır (Melville, 2013b: 378). Çürüme, organik ile inorganiğin, yaşamla ölümün iç içe geçtiği bir uğrak olarak Melville'in tüm eserlerinde karşımıza çıkan bir izlektir.

Melville'in dünyası, organik sanatın insani dünyası değildir. Kuzeyli Gotik'in garabet, biçimsiz, soyut, yine de ogranik olanı parçalayacak güçte bir yaşamla dolu dirimsel dünyasıdır. Bu dünyada tamamlanmış biçimlerden ziyade oluşum halindeki karmaşık çiziler ve yaşamsal güçlerle karşılaşırız. Kahramanlar kapalı organik biçimler değildir en başta; şuralarından ya da buralarından, sürekli mevcut biçimlerinibozan çiziler fırlayan diyagramlar ya da güç bölgeleri gibidir. Tıpkı Ahab gibi Billy Budd'ın da biçimi, kontrol edilemeyen bir "acı sırıtış", derinlerden gelip "yüze gaddarca hükmeden çarpık bir ifade" ya da Melville'in neredeyse tüm kahramanları gibi kekemelik, spazmlar ve baş dönmeleri tarafından sürekli bozulur (Melville, 1999: 62). Melville, biçimleri boza boza sonunda saf biçimsiz olana ulaşacaktır; balinaların bilinebilir sabit bir biçimi yoktur söz gelimi, bu nedenle de resimleri yapılamaz, ancak hareket halindeyken onlara dair gerçek bir izlenim edinilebilir (Melville, 2013b: 336). Böylece tıpkı Worringer'in çözümlediği Gotik sanatta olduğu gibi, güçlü bir yaşamsallık organik olanı aşar, durağan biçimleri parçalar ve özgürleşerek tinsel bir boyuta yükselir.

Son olarak bir de, kuzey sanatının Gotik'ten sonraki mirasçısı olan barok biçime bakalım. Barok, Gotik'in mirasçısı olarak görülebilir, zira o da selefi gibi durağan, açık seçik ve tamamlanmış biçimleri betimlemek yerine, hareketi ve oluşu vermek ister (Wölfflin, 2000:

21). Sürekli çalkantı ve hareket, sonsuza doğru giden titreşimler; baroğun ayırt edici nitelikleridir. Barok çizgisel değil, gölgesel bir sanattır Wölfflin'e göre. "Çizgisel"; elle yoklanabilir, ayrık ve kapalı biçimleri tasvir eden üslubu anlatır. Baroksa, nesnelerin uzaklarda bir yerlerde birbiri içinde eriyip gittiği "gölgesel" ve optik bir görünüş sunar (Wöfflin, 2000: 26). Kuzeyin optik uzamsallığı fethetme tarzı barok olmuştur denebilir bu açıdan."Hareket üslubu" der Wölfflin (2000: 233), "tabiatı gereğince, bir çeşit belirsizlik ister."Dönen bir tekerlek, bir ağacın rüzgârda sallanan yaprakları; bunlar gölgesel bir üslupla, titreşen bir belirsizlikte resmedildiklerinde, hareketi duyumsar hale geliriz. Wöllfin bunun mutlak değil, "göreli bir belirsizlik" olduğunu vurgular; zira bir yanları gölgelere batan şekillerin diğer yanlarını görür, karanlığa gömülen kısımları ise artık göremediğimiz noktada sezeriz.

Barok çizgi de, tıpkı Gotik çizgi gibi, hareketin peşinde koşmak için tamamlanmışbiçimlerden ve nesnelerden bağımsızlaşmış; bir çevre çizgisi olmaktan, şeylere bağlı kalarak onları çerçevelemekten çıkmıştır (Wölfflin, 2000: 48). Barok çizgi de Gotik çizgi gibi kırık bir çizgidir. Nesneleri birbirinden ayırmaktan ve yalıtmaktan ziyade, onların aralarından geçerek ortak bir hareket ya da ritimle birleşmelerini sağlar. Barok resimde, figürler kolayca çözülemeyecek diyagramatik bir çizgiler dokusu içinde ortak biçimde örülür ve bireysel öğelerin şekilleri bütünüyle ortadan kalkmasa bile, adeta "tek bir elemandan"mış gibi görünür ve "aynı hareketle titreşirler" (Wölfflin, 2000: 55). Işık ve renk, tıpkı çizgi gibi, hareket etkisi yaratmaya adanmıştır barokta. Işık ve renk artık tek tek nesnelerin nitelikleri olmaktan kurtulmuştur; nesneleri birleştiren hareketi ortaya çıkarmak ve tabloya birlik vermek için özerk biçimde yayılmaya başlamıştır. Çizginin, ışığın ve rengin özerk kullanımıyla, hareketli bir birlik elde edilir: "Formdan forma geçitler, köprüler kurulmuştur ve hareket hiç durmamaca bunların üzerinde, bir formdan ötekine geçmektedir" (Wölfflin, 2000: 189-190). Sonra ansızın, bir figür, "güçlü bir vurguyla", kendini gölgeler içinden belli eder.

Melville okurları, baroğa dair bu anlatımlarda, yine onun romanlarından pek çok çarpıcı sahneyi hatırlamış olacaklardır. Barok gölgesellik Melville'in tüm külliyatına hakimdir. Melville'de her şey sisler ve puslar içinde birbirine karışır, görünmez ve seçilmez hale gelene dek karanlığa gömülür. *Moby Dick*'in henüz başlarında, Fışkırtı Hanı'ndaki gölgeli, dumanlanmış resim, barok bir manzaradır; "ne olduğu belirsiz bir köpüğün içinde yüzen" "gizemli kocaman yığınımsı şey"in aslında ne olduğu sezilir, amatam olarak çözülemez bir türlü (Melville, 2013b: 56). Romanın ortalarına doğru, balinanın derisini yüzen Queequeg ile onu takip eden köpekbalıkları, kanın bulandırdığı suların içine yarı yarıya gömülerek birbirine karışır (Melville, 2013b: 397). Melville (2013d: 12), dağları ve ovaları betimlediğinde, her şey, *Veranda* öyküsünde olduğu gibi, "ışığın ve gölgenin büyülü şartları altında belirsiz[leşmeye]"başlar.Şekiller, barok resimlerdeki gibi, sisler içinden yavaş yavaş belirir: "Bu bir kuş; beyaz kanatlı bir kuş. Belki de… yoo… hayır… bu… bu bir mendil" (Melville, 2013d: 259). *Israel Potter*'da (Melville, 2006a: 179), savaşan iki düşman gemisi gecenin karanlığı içinde bütün mürettebatıyla birlikte birbirine karışır ve birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Bütün bu izlek ve imgelerin manasını daha derinlemesine soruşturmak için, Melville'in edebi biçimini başka kültürel biçimlerle ilişkilendirmeye devam edelim.

e-ISSN 2791 https://www.folkloredebiyat.org

2. Hegel ve Melville: Kavramda ve duyumsamada spekülatif

Melville'in eserlerinde, karşıtların birbirine dönüşmesi ile ilgili izlek sürekli karşımıza çıkmaktadır. *Sağlam Adam*'da (Melville, 2015), güven ile güvensizlik arasındaki karşıtlık ve birinden diğerine tekinsiz gidiş gelişler irdelenir. *Moby Dick*'te anlatıcı, "karşıt şeylerin bir araya gelmesindeki büyü"den söz eder (Melville, 2013b: 285). Beyaz, iki karşıt ucu kendinde toplayan renktir; masumiyet ile en dehşet verici korkunçluk, tanrısallık ile aklı çıkaran şeytanilik, onda birleşir (Melville, 2013b: 252-60). Queequeg'in tabuttan cankurtaranı, karşıtların bir araya gelişinin bir başka örneğidir (Melville, 2013b: 629). *Elma Ağacı* öyküsünde, karşıtlar yine iç içe geçmiştir; bodrum katındaki antika masanın ağacının içinden, canlı bir böcek çıkar.Kahramanın tepkisi yine şu olur: "Büyülenmiştim" (Melville, 2014: 74). *Pierre*'de, pasın ve çürümenin –ve Amerikan dolarının– rengi olan yeşilin, Doğa'yı ve yaşamdaki bolluğu da simgelediği, Amerika'nın Ölüm ile Yaşam'ı birbirine dönüştürdüğü anlatılır: "[D]oğanın en güçlü yasası, Ölüm'den Yaşam yaratmasıdır" (Melville, 2006b: 34-35). Tommo, Typee'lerin elinde hem esir hem misafirdir; dolayısıyla tam olarak ne biridir ne diğeri (Melville, 2013c: 149). *Typee*'de genel olarak beyaz adamın inandığı kültürel şema tersine çevrilmiştir: Vahşi yabanıl, uygar insandan hem daha iyi ve ahlaklı, hem de daha mutludur. Karşıtlar sürekli birbirine dönüşür.

Karşıtların spekülatif bir şekilde bir araya gelmesine dair bütün bu örnekler, akla Hegel'in diyalektiğini getiriyor.Hegel (2004: 39) için de yaşam, Tin'in yaşamı, ölümü kendinde korumayı içerir. Acaba Melville gerçekten Hegelci miydi ve eğer öyleyse, hangi açıdan? Hegel'le yakınlıklar aşikardır. *Benito Cereno*'da, Hegel'in köle-efendi diyalektiğini andıran bir köle-efendi diyalektiği parodisi bile çıkar karşımıza. Hegel'de kölenin efendiye boyun eğerek kültür üretiminin efendisi haline gelmesi gibi, Melville'in öyküsünde de köle, efendisini esir alarak onu"kendi zevkli elleriyle" yaratmaya başlamıştır (Melville, 2013d: 149).

Aslında, Hegel de bir Kuzeylidir. Hegel'in (2004: 24) hiç de küçümsenmeyecek felsefi amacı, mutlağın kavranmasını sağlamaktır. Hegel için bu tür bir bilgi, gerçeği dondurarak değil, oluş süreci içerisinde kavramalıdır. Zira gerçeklik tamamlanmış ve durağan değildir. Hegel'in (2004: 48) şiirsel benzetmesiyle, "[g]erçek […] orada hiçbir üyenin ayık olmadığı Baküs coşkunluğudur[…]." Peki gerçekliği mutlak olarak, yani devingenliği –ve çelişkiler üreten zamansallığı– içerisinde kavramak nasıl mümkündür? Hegel (2004: 40), radikal bir düşünceyle, kavramlarımızın, ifade edecekleri gerçekliğe içeriden nüfuz edebilmeleri için, kendilerinin de devinimli olmaları gerektiğini ileri sürer; kavramlar, "kendiliğinden-devimler, çemberler, tözleri olan şey, tinsel özellikler" halini almalıdır. Başka bir anlatımla, kavramlar, tıpkı Gotik çizgi gibi, kendi inorganik yaşamlarına sahip olmalı ve bu tinsel yaşamı –ki gerçekliğin hareketini tekrar eder– kendisini izleyene geçirebilmelidir. Gotik sanat bu amaçla nasıl ki kendisine Yunanlılara özgü organik biçim dilinden farklı, yeni bir üslup geliştirmeye yöneldiyse, Hegel de o şekilde, Yunan düşüncesinden miras kalan biçimsel mantığın ve yüklemsel önermenin (*predicative proposition*) yerine, "spekülatif" olarak adlandırdığı yeni bir önerme dilini geçirmeye girişecektir. Bu açıdan Hegel'in spekülatif diyalektiği, gerek hedefleri -tamamlanmış ve donuk biçimleri değil, hareketi ve oluşu vermek- gerek araçları bakımından, Gotik imgelemin felsefi alandaki bir mukabilini teşkil eder.

e-ISSN 2791 https://www.folkloredebiyat.org

Hegel'e (2004: 52) göre,"tümü de eşit ölçüde ölü Anlak ürünü ve dışsal bilgiler"den oluşan bir önermeler sistemi, mutlağın devinimlerini doğru şekilde kavrayamaz. Bu nedenle, Hegel (2004: 58), yüklemsel önermeye karşı, "spekülatif önerme" adını verdiği yeni bir ifade biçimini çıkarmak ister. Ancak Hegel'in "spekülatif önerme" ile neyi kastettiği o kadar da açık değildir. Literatürde, spekülatif önermenin tam olarak ne olduğu ve klasik önerme biçiminden nasıl farklılaştığı üzerine tartışmalar mevcuttur. Spekülatif önerme kavramını inceleyen araştırmacılar, spekülatif önermenin klasik önerme biçiminden ayrı bir önerme biçimi olmaktan ziyade, "önermenin spekülatif kullanımı" olduğuna hükmetmişlerdir(Beiser, 2019: 214; Lau, 2006: 62). Yine de, Hegel'in spekülatif cümleleri, anlama yetisi açısından afallatıcıdır: Klasik önerme biçimi, "gül kırmızıdır" (the rose is red) gibi bir yargı verirken, spekülatif önerme "kırmızı güldür" (the rose is *the* red) gibi afallatıcı bir özdeşlik verir. "Tanrı varlıktır" (Gott ist das Sein/God is the being), "edimsel olan evrenseldir" (das Wirkliche ist das Allgemeine/the actual is the universal) gibi cümleler, yine spekülatif bir tınıya sahiptir (Lou, 2006: 60-61). Bu cümeleler, yüklemin önünde belirli tanımlık bulunmasıyla, yüklemsel önermelerden ayrılır ve spekülatif özdeşlik önermeleri halini alır. Zira Hegel (2004: 58), yüklemsel önermelerin, içerik olarak özne ile yüklem arasındaki birliği kast etmek isterken, biçimsel olarak onları ayırdığını; böylece hakiki özdeşliğe ulaşamadığını belirtir. Oysa hem bu ayrımları korumak, hem de onları aşarak hakiki birliğe, spekülatif olana ulaşmak gerekmektedir. İşte, spekülatif ifade tarzının -bundan, Hegel'in güç anlaşılırlığıyla ünlü bütün felsefi üslubunu anlayabiliriz- hedefinin özne ile nesne, kavram ile varlık, düşünce ile yaşam arasındaki bu birliği zihinsel olarak deneyimletmek olduğu söylenebilir.

Spekülatif cümlelerin, yabancı tınılarıyla, anlama yetimiz üzerinde Gotik çizgiye denk bir etkileri vardır. Alışkanlık gereğisabit bir dilbilgisel özneye sabit yüklemlerin atfedilmesini beklediğimiz yerde, spekülatif cümlede dönüşümlü olarak birbirlerinin yerini alan hareketli terimlerle karşılaşırız; bundan böyle her yüklem, aynı zamanda öznedir; her özne, aynı zamanda bir nesnedir. Hegel (2004: 60), spekülatif olanın, "salt bu devimin anlatımı" olduğunu söyler. Bu devim içinde, özne ile nesne arasındaki ayrım ortadan kalkar; okur, kendini içerikten ayırt edemez hale gelerek gerçeğin içsel devimine, mutlağa içeriden katılır (Pahl, 2006: 242). Görmüş olduğumuz üzere, bu tam da Gotik sanatın ayırt edici vasfıydı: Bizi mesafeli ve rahat anlama yetimizin güvenli bölgelerinden kendi irademiz dışında çekip alarak dışımızdaki güçlü bir harekete, mutlağın hareketine katmak. Hegel'le birlikte, bu transandantal yaşamın amacı da daha açık hale gelir: Organik-üstü bir yaşamla dolu olan kavramlar, bizi tikel bilincimizin içe kapalılığından çıkararak bütüne, Tin'e katılmamızı ve kendimizi yeniden onun bir parçası olarak anlamamızı sağlar.

Hegelci diyalektiğin spekülatif uğrağında karşılaşılan durumun bir dengiyle, Melville'in edebi imgeleminde karşılaşırız. Bu kez, spekülatif deneyim kavramdan imgeye ve duyumsamaya aktarılmıştır. Melville'de, tıpkı Hegel'in spekülatif cümlelerinde olduğu gibi, karşıtlar, anlama yetimizi şoke edecek biçimde ansızın ve hiç beklenmedik yollarla birbirine dönüşür. Balina, aynı anda birbirine zıt iki kutupta, birbirinden kilometrelerce uzak iki yerde birden görülür. İlk bakışta, bunun olanaksız olduğu aşikardır. Ama belki de balinalar, Atlantik ile Pasifik'i birleştiren "kuzeybatı geçidini" biliyorlardır. Karşıtları birbirine bağlayan gizemli kuzey geçit-

leri, bir dağın tepesindeki gölün içinden okyanusta batmış gemilerin enkazının çıkarılmasına, Siracusa'daki bir çeşmenin sularının yeraltı yollarıyla ta Kudüs'ten gelmesine izin verebilir (Melville, 2013b: 246). Akıl almaz birtakım serüvenlerden sonra, düşman kralının özel bahçesi, Israel Potter için en güvenli sığınak olur (Melville, 2006a: 43). Yine benzer akılalmaz olaylar sonucu, kız kardeşi, Pierre'in karısı olur: "Kız mısın, kardeşim mi, karım mı, azize misin yoksa şeytan mı!" (Melville, 2006b: 475). Hegel'in cümleleri nasıl zihnimize alışılmadık blokajlar uygulayarak ayrık ve en uzak olanları birleştiriyorsa, Melville'in imgeleri de yeryüzünün büzülerek dertop olmasına ve birbirine en uzak köşelerinin birbiriyle bitişmesine yol açar.

Melville'in karşıtları alışıldık olmayan yollarla birleştiren imgeleri de Hegel'in spekülatif cümleleri gibi hayal gücümüzü ve anlama yetimizi zorlayarak sınırlarını aşmalarına yol açar. Rus biçimcilerin sanatın tanımı olarak gördükleri bu aşinalıktan çıkarma stratejisiyle, dünyanın yeni bir imgesi çıkar ortaya, olanaklı dünyalara bir yenisi eklenir. Yine de, bütün yakınlıklarına karşın, Hegel ile Melville'in vizyonları arasında sanki derin bir farklılık vardır. Bir yanıyla spekülatif sarhoşluğun ve sersemleticiliğin filozofu olan Hegel, diğer yanıyla halen dengenin, ölçünün ve aklı başında bilgeliğin filozofudur; "coşkunluk ve bulanıklığın Bilime üstün olduğunu" ileri sürenlere hiddetle karşı çıkar (Hegel, 2004: 26). Haddizatında Hegel, Alman klasisizminin akıl, ölçü ve ahenk yanlısı ideallerine bağlıdır. Kaufmann (2004: 20), Hegel'in Schiller'den "ahenkli bir bütün olarak insan" idealini devraldığını belirtir. Schiller, karşıt kutupları yeni bir birlik içinde uzlaştırma ve dengeye ulaştırmanın formülünü şu şekilde verir söz gelimi: "[G]örev, mevcut belirlenimi ortadan kaldırmak ve aynı anda korumaktır, bu da tek şekilde mümkündür: Başka bir belirlenimi ona karşı koyarak. Kefeler boşken dengededir, ama eşit ağırlıkla doldurulduklarında da dengededir" (Schiller, 1999'dan akt. Kaufmann, 2004: 25).

İki belirlenim, eşit güçle iki zıt yöne doğru çektikleri için, ikisi eşit kuvvetle yeni biçimin içinde varoldukları için, yeni biçim canlıdır; farklılıkların ya da karşıtlıkların sönüp gittiği boş birlik değildir. Yine de dingindir, zira kapsadığı karşıt belirlenimlerin ağırlığını nötralize eder. Denge, ahenk ve uzlaşı idealleri, Hegel ve onun asli ilham kaynakları olan Schiller ile Goethe'de başat ideallerdir. Bu anlamda, romantizmle tüm içli dışlılıklarına karşın, onlar klasisizmin bir parçasıdırlar (Kaufmann, 2004: 30). Hegel'in de Kuzeyli araçları klasisist bir hedefin buyruğuna verdiği söylenebilir. Onun felsefesi, irrasyonel aşırı hareketi (spekülatifi) içerse de, son kertede denge ve ölçüden yanadır. Oysa Melville, klasisizme ve rasyonalizme karşı evcilleşmemiş bir Gotik pathosun sanatçısıdır. Melville coşkunluğun, bilgiyi çaresiz bırakan bulanıklığın ve belirsizliğin şairidir. Melville'de karşıtların birbirine dönüşümü bir sentezde nihayetlenmez; akıl dışı hareket bir dengede duraklamaz. Karşıttan karşıta kayma hareketi bitimsizdir. Bütün bunlar, bizi Melville'in edebi görüsünü anlamak için Hegel'den başka bir filozofa müracaat etmeye sevk ediyor.

3. Spinoza ve Melville: Töz-Roman, oluşlar, düzenlemeler ve nihilizm

Melville'in edebiyatını anlamaya yardımcı olabilecek Gotik ve spekülatif izlekler, Spinozacılıkta adeta birleşir. Spinoza, yirminci yüzyılda yeniden yıldızı parlamış ve bazen Hegel'e bir alternatif olarak (Deleuze, 2005), bazen Hegel'le daha karmaşık bir ilişki içinde

e-ISSN 2791 https://www.folkloredebiyat.org

(Macherey, 2013) ele alınmış ultra rasyonalist bir on yedinci yüzyıl filozofudur. Onun felsefesini en temel hatlarıyla, "*Deus sive natura*" (Tanrı ya da doğa) formülü ve bölünmez tek töze karşılık düşen sonsuz sayıdaki sıfat kavrayışı özetler.

Bilinen yegane sıfatlar uzam ve düşünce olsa da, tözün ya da Tanrı'nın sonsuz sayıda sıfatı vardır ve bunların her biri, tözün eksiksiz yetkinlikteki ifadeleridir. Töz kendini dünyadaki her bir varlıkta eşit ölçüde yetkin şekilde ifade eder. Her varlık, kendi sıfatında tözün ifadesi olmak bakımından onun bir parçasıdır. Dolayısıyla tözde bütün sıfatlar ve bütün varlıklar birleşir. Aslında Spinozacı tözün esrarengiz bir yönü vardır, zira "[t]özün özü, onu ifade eden sıfatların dışında varolmaz"; "[i]fade edilen, kendi ifadelerinin dışında varolmaz" (Deleuze, 2013: 42). Sıfatları dışında var olmayan tözün, bölünmeksizin farklı sıfatlara nasıl ayrılabildiği ilginç bir sorudur. Deleuze, bu muammayı çözebilmek için, "sayısal olmayan gerçek ayrım" gibi ilginç bir kavram yaratır. Gerçek ayrım, şeylerdeki bir bölünmenin eşlik etmediği bir ayrımdır (Deleuze, 2013: 33-40). Şeylerin içeriden farklanırken dışarıdan bir bütün olarak kaldığı tözün kendinde ayrımını kavramak için, Melville'in bazı imgeleri şaşırtıcı biçimde imdada koşar. Ahab'ın tutkusu, "ondan ayrı, bağımsız bir güç" haline gelir, öyle ki kendisi bile korkup kaçar ondan (Melville, 2013b: 267). Mürettebat balina pisliğinden amber çıkarırken: "[B]irdenbire bu pisliğin içinden, kötü kokular arasından, hafif ve güzel başka bir koku, tertemiz sıyrılıverdi; bir ırmağın başka bir ırmakla buluşup, onunla hiç karışmadan bir süre akması gibi" (Melville, 2013b: 493). Dışarıdan bir, içeriden ayrıdır bu ırmak(lar); tıpkı gökle deniz arasındaki ayrım gibi: "Ama gökle deniz arasındaki bu karşıtlık, içtendi yalnız. Dışarıdan bakınca, aralarında ince renk ve gölge değişiklikleri bulunduğu halde, gökle deniz bir bütün görünüyordu" (Melville, 2013b: 649).

Melville, Spinoza'nın töz olarak kavradığını, varlığın bütünlüğü olarak hisseder ve algılar. Varlıkların, içeriden ayrık kalmayı sürdürmekle birlikte, tözde nasıl birleşebileceğini anlamak için, Spinoza'nın fizik teorisine de başvurabiliriz. Spinoza, cisimlerin bir biçime ve şekle sahip olmak için sonsuz toplamlar halinde var olduğunu, eş deyişle yalnızca bileşik cisimler olarak var olduğunu düşünür. Bu bileşik cisimler, "hareketlerini birbirlerine ileterek" iletişim kurarlar (Spinoza, 2011: 201-3). Spinoza'nın fiziğinden ve töz kavramından yola çıkan Deleuze bu kavrayışı geliştirir. Deleuze (2005: 132), Spinoza'nın tüm sıfatlar için tek bir töz ya da tüm bedenler için tek bir Doğa kavrayışını, "üzerine tüm bedenlerin, tüm ruhların ve tüm bireylerin yerleştirildiği *ortak bir içkinlik planı*" olarak düşünmeyi önerir. Bu içkinlik planı, "bir kesit, bir arakesit, bir diyagramdır." İçkinlik planında, tamamlanmış bedenler, organlar ve biçimler, özneler ve nesneler değil, bütün bunların kendisinden oluşacağı biçim bulmamış unsurlar, anonim kuvvetler ve çizgiler ve bunlar arasındaki hız ve yavaşlık, hareket ve durağanlık ilişkileri ve düzenlemeleri yer alır (Deleuze, 2005: 133-37). Bu düzenlemelerde, insan, hayvan ya da yapay şeyler, aralarındaki ayrımlara karşın, birlikte titreşirler. İki biçim ya da bireyi oluşturan ilişkiler, içkinlik planı üzerinde bileşmeye başladığında, üst bir birey oluştururlar. Bunlar "ortak mefhumlar", "upuygun fikirler" ya da "oluşlar"dır: "Bir fikir ne zaman upuygun ise, benimki ve bir başkasınınki olmak üzere en azından iki bedeni, ilişkilerini bileşime soktukları görünüm altında, kesin olarak kavrar ('ortak mefhum')" (Deleuze, 2005: 44).

Melville'in edebi imgelemini en iyi yansıtan felsefi vizyonun, Spinozacı içkinlik planı olarak töz olduğunu fark ederiz. Melville'in öykü ve romanları, içindeki tüm kahramanları ve insanlarıyla, denizleri ve peyzajlarıyla, araç gereç ve nesneleriyle birlikte, Spinozacı tözün ya da Deleuze'ün açımladığı şekliyle içkinlik planının üzerinde yer alıyor gibidir. *Moby Dick*, böyle bir içkinlik planıdır örneğin: İçindeki tüm varlıklar, tek bir töze aitmiş gibi birlikte titreşir; her varlık, diğerlerinin titreşimlerini, renklerini, parıltılarını taşır.Bütün varlıklar arasında gizemli rezonanslar ortaya çıkar ve sonunda hepsi, bütün roman-varlığı birleştiren tek bir tözde yankılanırlar.

En belirgin rezonans, romanın asıl kahramanları Kaptan Ahab ile Moby Dick arasındaki sürekli vurgulanan yakınlaşmadadır:Balinanın beyaz lekeleri, derisindeki kırışıklıklar ve izler, Ahab'ın boynundan aşağı inen beyaz lekede ve alnındaki çizgilerde devam eder; Ahab'ın soluk beyaz kemik bacağı, balinanın soluk beyaz renginde yankılanır. Moby Dick'in garip, yamuk çenesi ve kamburu, Ahab'ınkilerle karışır. Moby Dick ve Ahab, delice öfkeleri ve anlamsız kötülükleriyle, *iki ayrı bedende tek bir varlık* gibidir. Sonunda, Deleuze'ün tabiriyle iki varlık arasında birinden diğerine sürekli bir şeylerin geçip durduğu bir "ayırt edilemezlik bölgesi", "değiş tokuş kuşağı" ya da "oluş bloğu" kurulur:

> "[İ]ki öğe arasında, karşılıklı farklılaşmalarından hemen önceki noktaya ermişler gibi, adeta bir *ayrımsızlık, ayırt edilemezlik, belirsizlik bölgesi* kurulur: Bu nokta, bir benzeşme değil, bir kayma, en uç noktada bir yakınlık, mutlak bir bitişiklik; doğal bir soy zincirlenmesi değil, doğaya karşı bir birleşmedir. Bu bir 'uzak Kuzey', 'Kuzey' bölgesidir. Bu, artık bir Mimesis sorunu değil, oluş sorunudur: Ahab, balinayı taklit etmez, Moby Dick olur, artık Moby Dick'ten ayırt edilemeyeceği yakınlık bölgesine geçer ve ona vururken kendisine vurur" (Deleuze, 2007: 100) [italik ve tek tırnaklar orijinalde].

Gizli yakınlıklar Ahab'la Moby Dick arasında değildir yalınzca; geminin diğer mürettebatı da Ahab'la gizli ve biçimlerini bozan bir yakınlık içine girmeye başlar. Ishmael dahil, hepsi onunla içten içe yabanıl ve tekinsiz bir yakınlık hissetmektedir (Melville, 2013b: 243). Delilik, Ahab'ın deliliği, gemideki herkese az çok bulaşır böylece (Melville, 2013b: 226). Tüm roman kişileri, istemeksizin ve bir yanlarıyla tiksinerek de olsa gizemli bir duygudaşlıkla birbirlerine bağlanır. Starbuck, "burgu" gibi içine girip aklını başından alan Ahab'a, "anlatılmaz bir bağ" ile bağlandığını ve ona yardım etmesi gerektiğini hisseder."Bir çelik halatla yedeğe almış, çekiyor beni. Hangi bıçakla keseyim bu halatı? Korkunç ihtiyar! […] İçimden başkaldırarak boyun eğeceğim ona; daha kötüsü, acıya acıya kin duyacağım ona" (Melville, 2013b: 229). Gotik bir zorbalıkla, kaynaşıp birbirinin içinde erimeksizin bileşen, hareketlerini birbirlerine geçiren bireyler... Sonunda, tireşimlerinsanlar ve yapay şeyler arasından geçerek tüm varlığı birbirine bağlamaya başlar. Tatlı tatlı yüzen geminin salıntısı Ishmael'e geçer, gemibu salıntıyı denizden almıştır, deniz de, "çözülemez Tanrı sırlarının akışından" (Melville, 2013b: 218).

Varlıkların ayrılıkları içindeki birleşiminden kaynaklanan titreşimlere ilişkin bu Spinozacı izlek,diğer yapıtlarda da karşımıza çıkar. *Bartleby*'de, dava vekilinin Bartleby ile duygudaşlığı böyledir söz gelimi. Bartleby'nin esrarengiz "yapmamayı tercih ederim" sözü, biçimlenmemiş bir ifade özelliği olarak, ofisteki diğer memurlara ve dava vekiline de bulaşır ve istemsizce bu sözü yankılarlar (Melville, 2013a: 40). *Bekar Kızlar Cehennemi*'nde, sürekli

beyaz kâğıt parçalarıyla uğraşan işçi kızlara, sonunda soluk kâğıt beyazı bir renk bulaşır (Melville, 2014: 42). *Pierre*'de, yüzlerdeki ve resimlerdeki ifade özellikleri,sürekli hareketlidir ve biçimlerden bağımsızlaşarak, babadan kıza geçer dururlar (Melville, 2006b: 161). Seslerden öksürükler, tıslamalar kopup kaçar, görüntüler bile ait oldukları şeyin sesinden firar eder (Melville, 2006b: 85).

Henüz biçimlenmemiş ya da ait oldukları biçimlerden kopmuşifade öğelerinin aralıksız hareketleri ve uçuşup durmaları nedeniyle, Melville'de bütün varlıklar oluş halindedir; ya olağan biçimleri bozulmuştur, ya henüz biçim almamıştır ya da iki biçim arasında havada asılı kalmış durumdadır ve sürekli titreşirler. Hayvan, bitki, kadın ve azınlık oluşlar tüm eseri kateder. *Moby Dick*'te ejdarhalarla balinalar "garip bir biçimde karışır, birbirinden ayırt edilemez olurlar" (Melville, 2013b: 442). *Asil Horoz Beneventano'nun Ötüşü*'nde, horozu hayranlıkla dinleyen ve peşine düşen adam, giderek bir horoz-oluşa girer: "[S]evinçli ve meydan okuyan ötüşün sesiyle ruhum da bir horoza dönüşüyor" der ve ardından ötmeye başlar (Melville, 2014: 176). Claggart'ın gözleri, Billy Budd'a iftira attığı an, olağanüstü bir değişikliğe uğrar, koyu menekşe renkleri bulanır ve mora çalan kül rengine döner; "insanlık silinip yerine, pek derin sularda yaşayan, henüz kitaplara geçmemiş bazı yaratıkların donuk, fırlak gözlerindeki anlaşılmaz bakış" gelir (Melville, 1999: 97). Bütün bunlar bir benzetmeden ötedir:Penguen, ne balıktır, ne insan, ne de kuş; bu üç biçimin her birinden belli özellikler taşımakla birlikte, hiçbirinde yuvasında değildir, o adeta doğa ananın utanarak kutup bölgelerine sakladığı "biçimsiz çocuğu"dur (Melville, 2013d: 230-31).İsabel bitki olma arzusunu dile getirir:

> "[B]en mutluluk için dua etmiyorum, huzur için dua ediyorum –hareketsiz kalmak için– kendimi bir bitki gibi hissedebilmek için, yaşamın peşinde koşmadan onu özümseyen, bireysel duyumları olmadan var olan bir bitki gibi olmak. Bireysellikte tam bir huzur bulunamayacağını seziyorum. Onun için bir gün her yerde bulunan ve bütün yaratıklara can veren ruhun bir parçası olmayı, ona katılmayı umuyorum." (Melville, 2006b: 169)

Oluşlar, varlıkların kendi kapalı biçimlerini kırarak dışarı sızma, bütüne ya da töze katılma yollarıdır. Oluşlar deneylerdir; Melville okumak, olağan algı kalıplarımızı kırar, şeyler arasındaki farklı titreşimleri hissetmemizi, tehlikeli yakınlaşmaları bizzat deneyimlememizi sağlar. İfade öğelerinin varlıklardan kaçıp kurtulmasıyla, yerleşik organizasyon biçimleri çöker, yersizyurtsuzlaşır ve varlık yenilenir. Edebiyat, dünyaya yeni bir başlangıç olur. Ancak Melville'de oluşlar hızla salt biçimsizliğe ve kaosa doğru ilerler; Melville (2013d: 221), "*[ş]ekilsizliğin bütün dehşet verici çeşitleri*"ni kucaklar zira. Bütün biçimler belirsizleşir; biçimsizlik ve belirsizlik, Melville'in mottoları haline gelir. Şeylerin biçimlerine dair kesin olan hiçbir şey söylenemez olur: Balinanın biçimi bilinemez söz gelimi, resmi de yapılamaz. Yalnızca "canlıyken biçimi üstüne aşağı yukarı bir fikir edi[nilebilir]" (Melville, 2013b: 336). Koca kafası, bakanın bulunduğu konuma göre değişik biçimler alır (Melville, 2013b: 410). Bu biçimsizliği, biçim-dışılığıyla balina, tözün anlamsız azametini, tanrının belirsizliğini çağrıştırır, onun simgesi olur (Melville, 2013b: 426-61).

Dünyanın derinlerinde her şey karmaşıklaşır, içiçe geçer ve barok bir şekilde bulanıklaşır. Tözün kaosuna yuvarlanırız. Hegel, Spinoza'nın tözünü, şeylerin ve bilincin tüm ayrım ve belirlenimlerinin içinde eriyerek yitip gittiği "yokluğun uçurumu"olarak nitelemiştir

e-ISSN 2791 https://www.folkloredebiyat.org

(Macherey, 2013: 39). Macherey'e (2013: 34) göre, "belirlenimlerin bir kaynağı olarak kendini gösteren töz, aynı zamanda kendi içinde bir belirlenim hiçliğidir, çünkü her belirlenimi önceleyen ve koşullayan belirlenimsizdir." Spinoza'nın tözü, bizi "mutlak akılcılık ile saçmaya dair belirli bir his arasındaki derin bağ" ile yüzleştiren modernist bir tınıya sahiptir (Ramond, 2014: 110). Bütün bunlar, Melville'in edebi görüsü ile Spinoza'nın felsefi görüşünü derinden bir şekilde yakınlaştırır.

Nihayet, bilinmezin kaosusun dibinde, nihilizmle karşılaşırız. Melville'de en sık karşılaşılan izleklerden biri nihilizmdir. Melville'in eserlerinde karşımıza sıkça çıkan, hareketsiz bir şekilde boşluğa bakan kahramanlar nihilizmin sembolik figürleridir. Bu kahramanların en ünlüsü, Wall Street'teki ('Duvar' Caddesi) ofisin karşısındaki beyaz duvara saatlerce bakan ve hiçbir şey "yapmamayı tercih eden" Bartleby'dir (Melville, 2013a: 15). Ancak dikkat edildiğinde, donakalma huyunun başka karakterlerde debir nihilizm tohumu gibi hep var olduğu fark edilir: Ahab, sık sık, hareketsiz bir şekilde uzun saatler boyunca ıssız okyanusa bakar durur. *Bekar Kızlar Cehennemi*'nde, beyaz hamurdan boş kağıtlar yapan ve zamanla kendi gözleri de boş bakmaya başlayan işçi kızlara atıfla, Locke'un insan zihninin "boş bir levha" olduğu yönündeki sözlerini aktarır anlatıcı (Melville, 20014: 42). Kaptan Vere, "dalgın dalgın kapkara sulara ve açıklara" bakar sık sık (Melville, 1999: 45). Pierre, tüm yaşadıklarından sonra, "mutlak ıssızlık"tan başka hiçbir şeyden tat almaz olur; nerede olduğunu bilmez, yaşadığını gösteren hiçbir şey hissetmez içinde, hatta gözleri bile görmez olur (Melville, 2006b: 448). Zenci kölesi tarafından tutsak alınan Don Benito, buz gibi durur; sürekli donukluk gösterir (Melville, 2013d: 93-98). Onlara ne olmuştur? Neden bu hale gelmişlerdir? Deleuze bu figürlere "özgünler" demektedir:

> "Her özgün, açıklanabilir tüm biçimleri aşan güçlü bir yalnız Figürdür: İmgesiz bir düşüncenin, cevapsız bir sorunun, aşırı ve usallığı olmayan bir mantığın inatçılığının belirtisi olan ışıl ışıl ifade özellikleri saçar. Yaşam ve bilgi figürleri olarak, açıklanamaz bir şeyi bilirler, akıl sır ermez bir şeyi yaşarlar." (Deleuze, 2007: 106)

Bu "aşırı ve usallığı olmayan mantık", Spinozacı tözün uç noktaya dek giderek akıl dışına sıçrayan ultrarasyonalizminden başka bir şey değildir. Tözün ardında ne vardır peki? İçkinlik düzleminin asıl devindiricisi nedir; onu çatan enerjinin kaynağı neredediır? Yaşamı devingenleştiren, birbirinden alabildiğine uzak kaynaklar ve pazarlar arasında bağlantılar kuran ve her şeyin meta olmak bakımından eş değerliliğini tesis ederek hammaddenin sonsuz dönüştürülebilirliğini sağlayan kapitalist üretim biçimi[2], içkinlik düzleminin ardında kendisini hissettiriyor gibidir. Geliştirilmeye açık bir fikir olarak, kapitalist üretim güdüsünün, hem genç Melville'i gemi mürettebatı olarak maceralara sürükleyen, hem de en asli edebi imgelerini ona bahşeden sosyal güç olduğu ileri sürülebilir. Melville'de, bütün biçimlerin kendinden çıktığı ve bütün biçimleri kendinde saklayan Spinozacı töz, varlığın arkhesi, *Moby Dick*'teki tüm bireysel özelliklerin içinde eridiği ve kendisinden çok farklı şeylerin yapıldığı "ispermeçet yağı" ya da *Bekar Kızlar Cehennemi*'ndeki üzerine her şeyin yazılabileceği"kağıt hamuru", esasen kapitalizmin işlediği birer hammadedir. Melville'in romanları da Hegel'in felsefesi gibi, kapitalist modernliğin açtığı olanaklarla varlığın tüm çeşitliliği içinde kucaklandığı ansiklopedik bir bütündür. Ancak belki de Hegel'le aralarında geçen elli yılda, akla ve bilgiye

mutlak inançtan Lukács'ın (2000: 21-52) sanatsal modernizmin temsilcisi olan yazarlarda gözlemlediği ontolojik güvensizliğe geçiş yapılmıştır. Melville gerçekten de, edebiyatında hayvan ve bitki oluşların alabildiğine yoğunluğuyla Kafka gibi modernist yazarları önceler. Bütün bunlar bir yandan varoluşun anlam zenginliğini, bir yandan da insan varoluşunun anlamsızlığını ve mevcut haliyle "insandan" kaçışın (yabanıllığa, okyanuslara, ya da bitki ve hayvanlara) zorunluluğunu hissettirir.

Sonuç

Melville'in edebi yaratıcılığı, akla bir meydan okuma içerir. Bu nedenle onun edebi yaratıcılığını ve edebi görüsünü anlamanın anahtarı, akılcı ve ılımlı dünya görüşünün nüfuz edemediği sanatsal biçim geleneklerinde aranabilir. Bu çerçevede, Melville'in edebi yaratıcılığını Gotik ve Barok gibi Kuzeyli biçim dilleriyle ilişkilendirerek anlaşılır kılmayı denedim. Kuzeyli biçim dilleri, güneyin akılcı, duyumsal ve ılıman sanat üsluplarına karşıt bir kutup oluşturur. Worringer, Gotik üslubu, Antik Yunan'ın organik üslubunun ve Antik Mısır'ın geometrik-soyutlayıcı üslubunun garip bir alaşımı olarak yorumlamıştır. Gotik üslupta, soyut olanın adeta zorla canlandırılmasıyla karşı karşıya kalırız. Böylece Gotik biçim, aşırı güçlü, organik olmayan, neredeyse tinsel bir yaşama sahip olur. Sürekli engellerle karmakarışık bir rota çizen Gotik çizgi, güçlü yaşamsallığını kendisini izleyenin iradesine zorla dayatır. Melville'de, tehlikeli bölgelerde dolaşan, başına buyruk bir şekilde ilerleyen ve izleyenin iradesini cebren ele geçirerek kendi akıldışı hareketine zorlayan Gotik çizginin inanılmaz çeşitlilikte örnekleri olduğunu gördük. Büyük canavarın peşinde okyanusta oradan oraya sürüklenen gemiler, gizemli adalarda tehlikeli uçurumlarda ilerleyen maceracılar, ölüm tehlikesiyle dolu karman çorman balina halatları; Melville'in edebi imgeleminin bu en başat figürleri, Gotik çizginin sembolleri gibidir. Yine aynı şekilde, Melville'de bütün olayların gölgeli ve barok bir sahnede geçtiğini, biçimlerin açık seçik görülmekten ziyade karanlıklar içinden kısmen belirdiğini ve çoğu kez de bulanıklık içinde kaldığını gördük.

Melville'in edebi imgelemini Hegel'in spekülatif diyalektiğiyle ilişkilendirmek, hem Melville'de karşıtların spekülatif bir şekilde bir araya gelmesiyle ilgili sıkçakarşımıza çıkan durumu, hem de akıl dışılık izleğini daha derinden aydınlatmaya yardımcı oldu. Antik Yunan'dan miras kalan asli akılcı işlemciyi, mantıksal önerme biçimini reddederek "spekülatif cümle" adını verdiği yeni bir ifade türü geliştirmeye girişmesi bakımından, Hegel de bir Kuzeylidir. Hegel'in spekülatif cümlelerinin, anlama yetisini şoke ederek düşünceyi mutlakla içeriden birleşmeye zorlaması itibarıyla Gotik çizginin vasıflarını sergilediğini gördük. Karşıtları şaşırtıcı yollarla birleştiren Melville'in edebi imgeleri, spekülatif etkiyi imgesel-duyumsal bir alana aktarır; böylece tıpkı Hegel'in felsefi üslubu gibi, tikel aklı kendi ufkunun ötesine taşımaya, dışarıya ve ötekine açmaya hizmet eder. Ancak akıl dışı Kuzeyli araçları tekrar klasisist bir idealin buyruğuna veren Hegel'in aksine, Melville'de hareketin dengeden ve ölçüden uzak olduğu, dünyanın mutlak kavranışının da olanaksız olduğu ortaya çıkar.

Son olarak, Melville'in edebi görüsünü akıl ile akıl dışı arasında daha içli dışlı bir ilişkiye olanak tanıyan Spinozacı töz kavrayışıyla ilişkilendirmeyi denedim. Çağdaş Spinoza

e-ISSN 2791 https://www.folkloredebiyat.org

yorumcusu Deleuze'ün kavramlarının da yardımıyla, Spinozacı dünya görüşü Melville'deki birçok izleğin aydınlanmasına vesile oldu. İlk olarak, Melville'in romanlarında konu, bir olay ya da kahramandan ziyade, bütünlüklü bir ontolojik saha ya da bir içkinlik düzlemidir; söz gelimi, içindeki kabileleriyle, mürettebatıyla, kültürüyle, insanları, bitkileri ve hayvanlarıyla, alet edevatları ve yeryüzü şekilleriyle bir ada-varlık ya da bir gemi-varlık. Melville, insan ile insan olmayan arasında bir ayrım gütmeden, bu içkinlik düzleminde kadraja giren hemen her öğenin "hikayesini" anlatır. İnsanın hikayenin merkezi öğesi olarak sahip olduğu ayrıcalıklı konumunu yitirdiği Spinozacı bir dünyadır bu. Bu içkinlik düzlemindeki tüm unsurların, birbirleriyle ilginç rezonanslara sahip olduğu, Deleuze'ün tabiriyle "oluşlar" ya da "düzenlemeler" husule getirdiği ve nihayetinde Spinoza'nın tözü gibi birlikte-titreştiği ortaya çıkar. Melville okyanuslardaki ya da egzotik adalardaki gizemli varlıklarla yaşanan oluşlar sayesinde, kendi toplumundan ve onun şekillendirdiği haliyle "insan"dan kaçışın yollarını inşa etmiştir. Bu haliyle edebiyat, bizzat mevcut toplumun, modern kapitalist toplumun açtığı olanaklarla bu toplumdan kaçışın ve bu kaçış içinde toplumun egemen örgütlenme şekillerini kaçırmanın bir aracı olur.

Görsel sanatlar, edebiyat ve felsefe gibi birbirinden farklı kültürel biçimler arasında kurulan biçimsel benzeşim ve eşmantıklar, hem Melville'in edebi yaratıcılığının gizlerini ve hedeflerini bir parça daha aralamaya yardımcı olmuşur, hem de modern kültürel manzaranın daha geniş bir kavranışına ulaşmaya. Melville'in edebi yaratılarında da, Hegel'in spekülatif diyalektiğinde de, Spinoza'nın anlamsızlığa temas eden ultra rasyonalizminde de, tıpkı kendilerini önceleyen Gotik ve barok sanatta olduğu gibi, nesnelerin görünürdeki ayrıklığını ve tekilliğini aşan, şeyleri tekrar birleşiren hareket, zor yoluyla gerçekleştirilmiştir. "Bütünlük", modern anlatılarda zorlama ve yapay şekilde, akla aykırı araçlarla sağlanabilmektedir. Bu sonuç, Lukács'ın *Roman Kuramı*'ndaki teşhisini bir kez daha doğrular. Lukács'a göre, modern bir biçim olan romanda, antik bir biçim olan epiğin aksine, bütünlük verili değildir, aksine zorla kazanılmak zorundadır; zira kapitalist uygarlık, mübadele değerini tüm insani ilişkilere dayatarak hayatın anlamlı bütünlüğünü sonsuza dek yok etmiştir. Böyle bir dünyada insanın umabileceği belki de tek şey, Melville'in kahramanlarının bitkilerle, hayvanlarla, dünyanın farklı parçalarıyla küçük anlarda yaşadığı oluşlara benzer akla aykırı ve geçici mutluluklardır.

Notlar

1 Lukács (2000: 21-52), kapitalist mübadele ilişkilerinin bütün insani ilişkilere yayılması nedeniyle dünyanın anlamsızlaştığını, bunun modernist edebiyattaki yansımasının da dünyada yaşamı için ahlaki eylem temeli bulamayan kahraman olduğunu ileri sürer.

2 Kapitalist üretim biçiminin, küresel çapta bir eş değerlikler sisteminin ve nihai olarak da, tüm nitelik ve farkl lıkların çöktüğü bir kültür endüstrisinin üretimi olarak çözümlemesi için bkz. (Adorno ve Horkheimer: 2014).

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and Publication Ethics Statement

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The authors followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Bu makaledeki birinci yazar % 100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Contribution Rates of Authors to the Article

The first author in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, interpretation of the results and writing of the article.

Destek Beyanı

Bu çalışma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Support Statement (Optional)

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Teşekkür (İsteğe bağlı)

Acknowledgement (Optional)

Çıkar Beyanı

Çalışma hazırlanırken; veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarında yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu olmamıştır.

Statement of Interest

There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat yazıları* (3. baskı). (S. Yücesoy ve O. Koçak, Çev.) Metis.

Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği. felsefi fragmanlar* (1. baskı). (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.) Kabalcı.

Altuğ, T. (1989). *Kant estetiği* (1. baskı). Payel.

Beiser, F. (2019). *Hegel* (1. baskı). (S. Bayazit, Çev.) Alfa.

Deleuze, G. (2005). *Spinoza. Pratik felsefe.* (U. Baker, Çev.) Norgunk.

Deleuze, G. (2007). *Kritik ve klinik* (1. Baskı). (İ. Uysal, Çev.) Norgunk.

Deleuze, G. (2013). *Spinoza ve ifade problemi* (1. Baskı). (A. Nahum, Çev.) Norgunk.

Forster, E. M. (2014). *Roman sanatı* (1. Baskı). (Ü. Aytür, Çev.) Milenyum.

Girard, R. (2013). *Romantik yalan ve romansal hakikat. edebi yapıda ben ve öteki* (2. Baskı). (A. E. İldem, Çev.) Metis.

Hegel, G. W. (2004). *Tinin görüngübilimi* (2. Baskı). (A. Yardımlı, Çev.) İdea.

Jameson, F. (2013). *Dil hapishanesi. Yapısalcılığın ve Rus biçimciliğinin eleştirel öyküsü* (3. Baskı). (M. H. Doğan, Çev.) Yapı Kredi.

Kaufmann, W. (2004). *Hegel. A reinterpretation.* University of Notre Dame Press.

Lau, C.-F. (2006). Language and metaphysics: The dialectics of Hegel's speculative proposition. J. O. Surber, *Hegel and Language*içinde (s. 55-74). State University of New York Press.

Lawrence, D. H. (1996). *Klasik Amerikan edebiyatı üzerine incelemeler* (1. Baskı). (N. Direkçigil, Çev.) Yapı Kredi.

Lukács, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı* (5. baskı). (C. Çapan, Çev.) Payel.

Lukács, G. (2014). *Roman kuramı* (4. Baskı). (C. Soydemir, Çev.) Metis.

Macherey, P. (2013). *Hegel ve/veya Spinoza* (1. Baskı). (I. Ergüden, Çev.) Otonom.

Melville, H. (1999). *Billy Budd* (1. Baskı). (A. Seven, Çev.) Yapı Kredi.

Melville, H. (2006a). *Israel Potter: Sürgünde elli yıl* (1. Baskı). (K. Türel, Çev.) Seyhan.

Melville, H. (2006b). *Pierre ya da belirsizlikler* (1. Baskı). (N. Aytür ve Ü. Aytür, Çev.) Yapı Kredi.

Melville, H. (2013a). *Katip Bartleby* (4. Baskı). (M. H. Göle, Çev.) İletişim.

Melville, H. (2013b). *Moby Dick, beyaz balina* (6. Baskı). (S. Eyuboğlu ve M. Urgan, Çev.) Yapı Kredi.

Melville, H. (2013c). *Typee, Polinezya hayatına bir bakış* (2. Baskı). (B. Gümüşbaş, Çev.) Yapı Kredi.

Melville, H. (2013d). *Veranda öyküleri* (1. Baskı). (A. Altınanıt, Çev.) Alakarga.

Melville, H. (2014). *Ne denizsiz ne tütünsüz* (1. Baskı). (S. Hacıoğlu, Çev.) Aylak Adam.

Melville, H. (2015). *Sağlam adam. Bir maskeli geçit* (1. Baskı) (A. D. Temiz, Çev.) İletişim.

Pahl, K. (2006). Speculative rhythm. J. O. Surber, *Hegel and Language*içinde (s. 233-248). State University of New York Press.

Ramond, C. (2014). *Spinoza sözlüğü* (B. Şişman, Çev.) Say.

Ricoeur, P. (2007). *Yoruma dair. Freud ve felsefe* (1. Baskı). (N. Alpay, Çev.) Metis.

Schiller, H. v. (1999). *Estetik üzerine* (1. Baskı). (M. Özgü, Çev.) Kaknüs.

Spinoza, B. d. (2011). *Ethica. Geometrik yöntemle kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış ahlak* (1. Baskı). (Ç. Dürüşken, Çev.) Kabalcı.

Watt, I. (2007). *Romanın yükselişi. Defoe, Richardson ve Fielding üzerine incelemeler* (1. Baskı). (F. B. Aydar, Çev.) Metis.

Wellek, R. ve Warren, A. (2013). *Edebiyat teorisi* (2. Baskı). (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) Dergâh.

Worringer, W. (1920). *Form problems of the gothic.* Stechert.

Worringer, W. (1963). *Soyutlama ve Einfühlung. Üslup psikolojisi üzerine bir araştırma.* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Wölfflin, H. (2000). *Sanat tarihinin temel kavramları* (5. Baskı). (H. Örs, Çev.) Remzi.

Zolberg, V. L. (2013). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak* (1. Baskı). (B. O. Özbay, Çev.) Boğaziçi Üniversitesi.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. (This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).